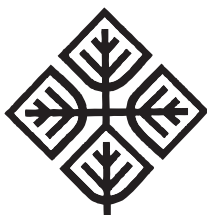


ЗБОРНИК РАДОВА

ФАКУЛТЕТА
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ

13-14





UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450-5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

Journal of the Institute of Theatre, Film, Radio and Television

13-14

Belgrade
2008.

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА

ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

3

13-14

Београд
2008.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Ениса Успенски, доцент (главни уредник); Светозар Рапајић, ред проф. (одговорни уредник); др Дивна Вуксановић, ван. проф; др Иван Меденица, доцент; др Александар Јанковић, доцент; др Бошко Милин, ван. проф; др Мирјана Николић, ван. проф.

ИЗ ИНОСТРАНСТВА / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD: Маргарет Таси (Margaret Tasi) – Румунија; Масимо Навоне (Massimo Navone) – Италија; Снежина Танковска (Snejina Tankovska) – Бугарска; Бетина Тури Остхајм (Bettina Turi Ostheim) – Аустрија; Јожица Авбељ (Jožica Avbelj) – Словенија; Мартин Панчевски (Martin Pančevski) – Македонија; Беатрис Кобоу (Beatrice Kobow) – Немачка

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, Булевар уметности 20

ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

4

e-mail: institutfdu@yahoo.com

ЗА ИЗДАВАЧА: Мр Зоран Поповић, декан ФДУ

Секретар редакције: Мр Александра Протулипац

Лектор за српски језик: Владимир Коларић
Лектор за енглески језик: Драгана Китановић
Ликовно решење корица: Ксенија Марковић
Штампа: „Чигоја штампа”

Издавање **Зборника 13–14** помогло је Министарство науке Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

*Увод у тему броја: ЈУЖНОСЛОВЕНСКА АВАНГАРДА ИЗМЕЂУ
ИСТОКА И ЗАПАДА*
*Introducing the Main Theme: YUGOSLAVIAN AVANT-GARDE BETWEEN
EAST AND WEST*

- Ениса Успенски*
О УЗАЈАМНОМ ДЕЛОВАЊУ РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА НА
ПРИМЕРУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ АРЕАЛА 13
- Enisa Uspenski*
ON MUTUAL INFLUENCES OF DIFFERENT CULTURES
THROUGH THE EXAMPLE OF THE SOUTH SLAVIC AREA..... 21

Студије ПОЗОРИШТА
THEATRE Studies

- Светозар Рајајић*
ПОЗОРИШТЕ ПОКРЕТА ЈОВАНА ПУТНИКА
ИЗМЕЂУ СТАРЕ И НОВЕ АВАНГАРДЕ 25
- Svetozar Rajajić*
JOVAN PUTNIK'S THEATER OF MOVEMENT:
BETWEEN OLD AND NEW AVANT-GARDE 42
- Бојдан Косановић*
ПОЈМОВНИ АПАРАТ РУСКЕ АВАНГАРДЕ И ЊЕНА
ПОЗОРИШНО-РЕДИТЕЉСКА ПРЕГНУЋА 45
- Bogdan Kosanović*
THE CONCEPTUAL APPARATUS OF THE RUSSIAN
AVANT-GARDE AND ITS STAGE DIRECTING EXERTIONS..... 61
- Dmitriy Trubochkin*
ANTIQUITY AND THE AVANT-GARDE:
TRANSFORMATIONS OF THE CLASSICAL THEATRE 63
- Дмитриј Трубочкин*
КЛАСИКА И АВАНГАРДА:
ТРАНСФОРМАЦИЈЕ КЛАСИЧНОГ ТЕАТРА 70
- Станислава Бараћ*
ВУКАДИНОВИЋЕВА ДРАМА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКЕ
АВАНГАРДЕ 71
- Stanislava Barać*
A PLAY BY Ž. VUKADINOVIĆ IN THE CONTEXT
OF EUROPEAN AVANT-GARDE..... 84

<i>Michaela Böhmig</i>	PUSHKINIAN REMINISCENCES IN KRUCHENYKH'S OPERA "VICTORY OVER THE SUN" [ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ].....	85
<i>Микаела Бомиг</i>	ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ОПЕРЕ КРУЧОНЫХА "ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ"	91
<i>Ljiljana Bogoeva Sedlar</i>	THE CUNNING OF HISTORY AND SEAMUS HEANEY'S CURE AT TROY	93
<i>Љилјана Богоева Седлар</i>	ЛУКАВСТВА ИСТОРИЈЕ И ДРАМА ШЕЈМСА ИСКЦЕЉЕЊЕ КОД ТРОЈЕ.....	114
<i>Dragana Čolić Biljanovski</i>	SLOVENSKI UMETNICI IZMEĐU ISTOKA I ZAPADA	115
<i>Dragana Čolić Biljanovski</i>	SLAVIC ARTISTS BETWEEN EAST AND WEST	122
<i>Марија Циндори Шинковић</i>	КОНЦЕРТ МИРИСА	123
<i>Marija Cindori Šinković</i>	THE CONCERT OF SCENT	132
<i>Юрий Нечипоренко</i>	АКЦИИ МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА	133
<i>Yuriy Neciporenko</i>	ACTIONS OF ARTISTS IN MOSCOW IN THE 90's OF THE XX CENTURY	141
<i>Vera Obradović</i>	OBLIKOVANJE KREATIVNOG POSTUPKA: UTICAJI MAKSA RAJNHARTA I ISIDORE DANKAN NA STVARALAŠTVO MAGE MAGAZINOVIĆ.....	143
<i>Vera Obradović</i>	THE FORMATION OF A CREATIVE ACT – THE INFLUENCES OF MAX REINHARDT AND ISADORA DUNCAN ON THE WORKS OF MAGA MAGAZINOVIĆ	152
 <i>Студије ФИЛМА</i> <i>FILM Studies</i>		
<i>Предраг Петровић</i>	АВАНГАРДНИ РОМАН И ФИЛМ	155
<i>Predrag Petrović</i>	THE AVANTGARDE NOVEL AND FILM.....	167

<i>Zoran Maksimović</i>	PREGLED TEORIJA O ZVUKU NA FILMU	169
<i>Zoran Maksimović</i>	A SURVEY OF SOUND THEORIES IN CINEMA	179
<i>Vladimir Kolarić</i>	FILMSKA DELATNOST RUSKIH EMIGRANATA U BEOGRADU I JUGOSLOVENSKIM ZEMLJAMA U PRVOJ POLOVINI XX VEKA	181
<i>Vladimir Kolarić</i>	THE FILM ACTIVITY OF RUSSIAN EMIGRANTS IN BELGRADE AND YUGOSLAV COUNTRIES OF THE FIRST PART OF 20 TH CENTURY	198
<i>Миланка Тодић</i>	ФОТОГРАФИЈА НАДРЕАЛИЗМА ИЗМЕЂУ ЧУДА И ЧИЊЕНИЦЕ.....	199
<i>Milanka Todić</i>	PHOTOGRAPHY BETWEEN THE FACT AND THE FICTION.....	209
<i>Юрий Доманский</i>	БЕЛГРАД В ПОСТЈУГОСЛАВСКОМ КИНО РУБЕЖА XX–XXI ВВ...211	
<i>Јуриј Домански</i>	БЕОГРАД У ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ КРАЈА XX И ПОЧЕТКА XXI ВЕКА	218
<i>Наталија Няголова</i>	ЖАНРОВЫЙ КОЛЛАЖ КАК СРЕДСТВО КИНОЯЗЫКА – 1980-Е ГОДЫ („Живот је леп” Б. Драшковича и „Асса” С. Соловьёва).....	219
<i>Natalia Nagalova</i>	GENRE JIGSAW AS MEANS FOR CINEMA LANGUAGE („Life Is Beatiful“ By B. Draskovic „Assa“ By S. Solovjov)	225
 <i>Студије КЊИЖЕВНОСТИ</i> <i>LITERATURE Studies</i>		
<i>Алексей Мокроусов</i>	«ПОКЛОНЕНИЕ, СТОЛЬ МАЛО ПОХОЖЕЕ НА ЛЮБОВЬ ...»МАРСЕЛЬ ПРУСТ И «ЧИСЛА».....	229
<i>Aleksey Mokrousov</i>	WORSHIP SO LITTLE REMINISCENT OF LOVE MARCEL PROUST AND NUMBERS	242
<i>Dragan Ćalović</i>	AVANGARDA U TRADICIJI.....	243
<i>Dragan Ćalović</i>	AVANT-GARDE IN TRADITION	252

Cūyguje КУЛТУРЕ **CULTURAL Studies**

<i>Dragan Klaić</i>	SURVIVING THE CULTURE SHOCK: CULTURAL INSTITUTIONS FACING GLOBALIZATION AND MULTICULTURALISM.....	255
<i>Dragan Klaić</i>	KAKO PREŽIVETI KULTURNI ŠOK: KULTURNE INSTITUCIJE U SUOČAVANJU SA GLOBALIZACIJOM I MULTIKULTURALIZMOM..	263
<i>Vesna Ђукић, Maja Todoroviћ</i>	KУЛТУРНИ ТУРИЗАМ – МОСТ ИЗМЕЂУ КУЛТУРНЕ И ТУРИСТИЧКЕ ПОЛИТИКЕ.....	265
<i>Vesna Ђukić, Maja Todorović</i>	CULTURAL TOURISM – A BRIDGE BETWEEN CULTURAL AND TOURIST POLICY	283
<i>Polona Tratnik</i>	SUBVERZIVNE PRAKSE V SODOBNI UMETNOSTI – STRATEGIJE MAJHNEGA ODPORA.....	285
<i>Polona Tratnik</i>	SUBVERZIVNE PRAKSE U SLOBODNOJ UMETNOSTI – STRATEGIJE MANJEGA OTPORA	301
<i>Vlatko Ilić</i>	TAKTIKE IZVOĐENJA (NEPOSLUŠNIH) SUBJEKATA KULTURE ...	303
<i>Vlatko Ilić</i>	TACTICS OF PERFORMING (DISOBEDIENT) SUBJECTS IN/OF CULTURE.....	308
<i>Dajana Đedović</i>	KULTURNA POLITIKA I IDEOLOGIJA VS. SEOSKA KULTURA	309
<i>Dajana Đedović</i>	CULTURAL POLICY AND IDEOLOGY VS COUNTRY CULTURE ...	316

Cūyguje МЕДИЈА **MEDIA Studies**

<i>Divna Vuksanović</i>	MEDIJI, ZNANJE, REVOLUCIJA?.....	319
<i>Divna Vuksanović</i>	MEDIA, KNOWLEDGE, REVOLUTION?.....	329
<i>Mirjana Nikolić</i>	FILMSKI PORTRET RADIJA.....	331
<i>Mirjana Nikolić</i>	A CINEMA PORTRAIT OF RADIO.....	346

<i>Виолетта Кеџман</i>	ТРАНСФЕР ЕМОЦИЈА ЈЕЗИЧКИМ И ВАНЈЕЗИЧКИМ ОБРАСЦИМА ПУТЕМ ЕС-ЕМ-ЕС ТЕХНОЛОГИЈЕ или ВОЛИ МЕ НА ПЛАСТИКУ!	347
<i>Violeta Kezman</i>	TRANSFER OF EMOTIONS WITH THE USE OF VERBAL AND NON-VERBAL CODES VIA SMS TECHNOLOGY or LOVE ME ON THE CELLY!.....	360
<i>Danijela Pantić</i>	PSIHOLOGIJA REKLAME: KAKO DA TI KAŽEM DA ME KUPIŠ?	361
<i>Danijela Pantić</i>	PSYCHOLOGY OF COMMERCIALS: I'LL TELL YOU HOW TO BUY ME	368
<i>Грађа</i>		
<i>Substance</i>		
<hr/>		
<i>Анђрија Ђукић</i>	„НАШТО ЈЕ ТАКА ШКОЛА И ШТА ЈОЈ ЈЕ ПОСАО”	371

**УВОД У ТЕМУ БРОЈА:
„ЈУЖНОСЛОВЕНСКА ПОЗОРИШНА И ФИЛМСКА
АВАНГАРДА: ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА”**

О УЗАЈАМНОМ ДЕЛОВАЊУ РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА НА ПРИМЕРУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ АРЕАЛА

(Поводом међународног научног скупа Јужнословенска авангарда између Истиока и Зайада, одржаног на Факултету драмских уметности, у децембру 2007)

Институти за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности био је организатор међународној научној скупи „Јужнословенска авангарда између Истиока и Зайада”, који је уз финансијску подршку Министарства за науку одржан у посети у Београду од 12. до 15. децембра 2007. године. Поред домаћина, научних испитивача и наставника Факултета драмских уметности у скупу су учествовали и гости са других факултета Универзитета уметности, ликовне, примењене и музичке уметности, што су били и излагачи са Филолошкој и Филозофској факултета Београдској и Новосадској универзитетима, затим научни испитивачи из Института за књижевност, као и Позоришног музеја Србије. Од страних учесника реферате су однели гости из Москве, партинерске институције Факултета драмских уметности, Института за науку о уметности, онда санкт-петербуршкој часописа за филмску и позоришну уметност, „Сеанса”, Тверској универзитету, Универзитета „Бирило и Методије” из Великој Трнови, Академије драмских уметности из Загреба, Универзитета из Напуља, и сарадници уредној руској on-line часописа „Руски журнал”.

Кључне речи:

методичка култура, „поруки текст”, „свој текст”, интериоризација, иманентност културе.

Идејни и програмски план конференције настао је из потребе да се у оквиру уметности XX–XXI века, тј. у једном текстуалном контрапункту епохе која тежи свеопштој глобализацији текста покуша одговорити на питања иманентности уметничког стваралаштва једног народа, говорног подручја или геополитичког региона.

Што се тиче назива скупа, он сам по себи не даје ништа ново. У српској култури, у области и друштвених и хуманистичких наука већ су познати радови који у својим насловима садрже овакве или сличне одреднице. И то, да су балканске земље по природи свог положаја, у даљој и скорашњој прошлости, чиниле културни мост између источне и западне цивилизације није никакво лично откриће. Пре би се могло рећи да концепт „моста” или „капије” представља кључну реч „самоописивања” јужнословенског културног ареала, односно „*меџаојиса* – насталог из пера критичара, теоретичара, законодаваца укуса и уопште законодаваца – који тежи да се претвори у нешто једнозначно и предвидиво”¹. Међутим, метаопис културе није и њен скелет, већ само један од механизма који се налази у непрестаној борби с другим механизмима културе. Наш циљ је био да учесницима скупа понудимо наведени модел као материјал за проучавање и проверу на реалном историјском ткању културе, које у овом случају чине текстови јужнословенске авангардне драме, односно позоришта и филма, настали у дијалошком односу са културама западних и источних земаља.

Најстарија проучавања узајамног деловања култура темеље се на митолошкој школи и индоевропској филологији, која се и данас огледају у свим техникама трагања за елементима сличности². С друге стране, више од једног и по века истрајава теорија дијаметрално супротна овој претходној, коју су развили енглески социолози, на челу са Тејлором. Она се састоји у претпоставци о независности настанка творевина стваралаштва, а њихове подударности и сличности тумаче се као последица сличности услова живота, социјалних и политичких односа и културног стања сваког појединачног народа. Заснована на методу *комџараације*, социолошка теорија отворила је врата и теорији *миџраације*, која је у интерпретацији руског научника Александра Веселовског³ добила назив теорија *џоџамљивања*.

1 Лотман, Ю. М. „К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)”. У: *Избранные статьи*. Таллинн, 1992. Том, 1. 120.

2 Реч је о „митолошким теоријама” Макса Милера, Шварца, Афанасјева, Пропа и др.

3 Веселовски је под утицајем енглеског теоретичара Т. Бенфеја, развио учење о „встреченных течениях” (токовама који се сусрећу), које је први пут применио 1877. у својој докторској дисертацији: *Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные сказания о Морольфе Мерлине* (Из историје књижевних веза Истока и Запада. Словенске легенде о Соломону и Китоврасу и западне легенде о Мерлину). Овде аутор решава једно од најзначајнијих питања књижевних веза између Истока и Запада. Проучавајући историјско-културне путеве проницања источних предања о Џемшиду и Асмодеју преко талмудских и муслиманских легенди о Соломону и византијско-словенских апокрифа и легенди о Соломону и Китоврасу у западним легендама о Мерлину, Веселовски доказује да су Византија и *југо-источни словенски народи* били главни преносиоци књижевности с Истока на Запад. (Види: „Веселовский Александр Николаевич”. У: *Литературная энциклопедия*, 1929. том 2.)

Средином прошлог века у књизи *Компаративна књижевност: Запад и Исток*, В. М. Жирмунски⁴ је, у извесном смислу, подвукао црту под сва претходна истраживања, направивши разлику између *јенейичких* и *шиилошких* веза како појединачних текстова, тако и њихових делова.

Један од главних постулата који је Жирмунски извукао из својих проучавања, да сваки спољашњи утицај представља фактор убрзања иманентног културног развитка, дао је импулс Ј. М. Лотману и семиотичарима његовог круга да у центар проучавања међукултурних веза уместо сличности ставе њихове разлике. Тако је према њима „туђи текст „неопходан за стваралачки развој „свог текста”, тј. контакт са другим „ја” представља незаобилазни услов за развој „моје” стваралачке свести, која ће једино као таква бити способна да даје „н о в а саопштења”⁵.

Стваралачка свест се тако, по Лотману, може дефинисати као чин „информативне размене у току које се полазно саопштење трансформише у ново саопштење, па ће стваралачка свест бити потпуно немогућа у условима изолованости, моноструктуралности и статичности културног система”⁶. Другим речима иманентни развој културе се не може остварити без непрестаног прилива текстова који долазе изван одређеног метајезичког круга, било да се ради о текстовима другог жанра, друге традиције унутар дате културе, или, – као у случају тематике нашег скупа – о туђим текстовима који долазе из друге националне, културне или ареалне традиције.

То што је за остварења развитка културе непрестано потребан „други” утиче на стварање два обрнуто пропорционална процеса. С једне стране, имајући потребу за партнером, култура сопственом снагом ствара то „туђе”, као носиоца друге свести, које другачије кодира свет и текстове. А с друге стране, „увођење спољашњих културних структура у унутрашњи свет дате културе „подразумева успостављање с њом заједничког језика што захтева и њену интериоризацију”⁷.

Дуализам интериоризованог текста од којег се тражи да буде преведен на унутрашњи језик културе (тј. да јој не буде „туђ”), а истовремено и да буде „туђ” (тј. да не буде преводив на унутрашњи језик културе) ствара колизије различите сложености које понекад могу попримити и облике најдубљег трагизма⁸.

4 Види: Жирмунский, В. М. „Сравнительное литературоведение: Запад и Восток”. У: *Избранные труды*. Москва, 1979.

5 Лотман, Ю. М. К построению теории взаимодействия культур... 116.

6 На истом месту, 119.

7 Лотман, Ю. М. К построению теории взаимодействия культур... 114.

8 Лотман, Ю. М. „Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении.” У: *Избранные статьи*. Таллинн, 1992. Том 1. 122.

Тако је контраверза Запад – Исток у српској култури породила тип интелектуалаца, који су често добијали западно образовање, радили као дипломате и пола живота проживели на западу. Међутим, из страха да ће текст друге културе потпуно усисати текст националне културе на који се она преводи, они се окрећу према православном Истоку, којег, по правилу, не познају и стварају слику идеалног Истока, какву, на пример, срећемо у класичном делу српске модерне, *Сеобама* Милоша Црњанског.

Један од основних постулата семиотике културе, по Ј. Лотману, представља самоопредељење и номинација културе, односно оцртавање граница субјекта комуникације у процесу конструисања његовог контрагента – „другог”. Сложеност ове проблематике се изразито очитује на примеру јужнословенске језичке заједнице и простора Балкана. Синдром такозваног „лонца”, у којем се етничке заједнице непрестано међусобно мешају и раздвајају, довео је до преплитања и драматичног раздвајања различитих културно-семиотичких структура. У таквим условима идентификација „туђег” и „мог” се заштрава адекватно међуетничким колизијама по питању разграничења простора, коју је Дионисије Маринковић сликовито дефинисао питањем „Чија је земља на којој стојите?”⁹ Примера различитог својатања „туђег”, као „мог” и порицања припадности „мога” као „туђег” има доста, почев од епских јунака, Краљевића Марка или Милоша Обилица, чија се припадност овом или оном етносу једнако доводи у питање, до културолошких текстова-личности XX века, као што су Меша Селимовић, Иво Андрић или Никола Тесла.

Међутим, када оцртавамо границе јужнословенског културног простора морамо имати на уму неравномерност структуре културе као такве, која увек подразумева „постојање језгра и структуралне периферије”¹⁰. Будући да се јужнословенски језички базен формирао у „пограничјима”, тј. „крајинама” источног и западног римског царства, поставља се питање шта у овом случају представља његово структурално језгро. Да ли је то западни, или источни „Рим”, или сам центар „базена” чији је квалитативни феномен управо у противборству, односно дијалектичком јединству двају супротстављених центара.

У вези са овим, за нашу тему је најважнија особеност културног механизма, према којој се стваралачка свест одређује као акт информационе разме-

9 Види: Маринковић, Дионисије, „Чија је земља на којој стојите?” Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине. Грађа XIV, књига 10. Сарајево, 1966. А такође и: Рак, Павле. *Чија је земља на којој стојите?* Београд, 1995.

10 Лотман, Ју. М. „Динамическая модель семиотической системы.” У: *Избранные статьи*. Таллинн, 1992. Том 1. 99.

не у току које се полазно саопштење *трансформише у ново*. Другим речима јужнословенски народи су, наставши се између угро-финске, византијске и латинске писмености, добили изузетну прилику за динамичан иманентни развој културе и генерисање нових смисаоних структура.

Овај теоријски постулат се идеално потврђује на примеру романа о Александру Македонском, који је у средњем веку преведен на све европске језике, па између осталих и на словенске, којих укупно, према Стојану Новаковићу¹¹, има 17 редакција.

Роман о Александру настао је у 3. веку наше ере и дуго је допуњаван, преиначаван и прекомпонован путујући с Истока на Запад, и враћајући се у новом руху натраг, са Запада на Исток¹². На истоку су сиријски и јерменски преводи романа о Александру довели до стварања саге о Искандеру (Александру) о којем певају песници Фирдуси (Шахнаме, око 1000 године) и Нисами (Искандер-наме, друга половина XII Века)¹³. С друге стране, негде у то исто време, француски песници Ламбер ли Тора и Александр д' Берне стварају чувени еп који ће ући у темеље европске књижевности. Између та два велика културна центра проширио се мит о Александровој повељи којом је он Словенима даривао нарочите повластице, а на коју се већ у XIII веку позивају Чеси и Пољаци, преносећи Русима „српско-хрватску” верзију витешког романа о Александру Македонском.

Лесандро Србљанин, о којем певају дубровачки песници, је на светској културолошкој сцени растао у сенци својих великих рођака, западног Александра и источног Искандера, али је несумњиво и сам аутентични поетско-митолошки лик, чије се генеалогско стабло разгранало у потоњим вековима.¹⁴

Његовим потомком се између осталог може сматрати и извесни балкански „барбарогеније”, централни лик српско-хрватског текста авангарде, са својим комплексом од западне културе и окретањем према источно-сло-

11 Види: Новаковић, Стојан. *Пријовешка о Александру Великом у старој српској књижевности*. Београд, 1878. 27–32.

12 Види: Аничков, Е. И. *Единство цивилизацији и задачи фольклора* (Отдельное издание Русского научного института, вып. 15). Београд, 1937. 96–97.

13 Види: Дукат, Здеслав, „Старогрчки „Роман о Александру” примјер античке пучке књижевности.” У: Псеудо-Калистен. *Живой и дјела Александра Македонског* (Превод, поговор и коментари: Здеслав Дукат). Матица српска, 1980. 7–39.

14 Српска и хрватске верзије романа о Александру Македонском послужиле су Јевгенију Ањичкову, као грађа за писање драмске трилогије, чији рукописи се чувају у архиву Народне библиотеке Србије. Више о томе: Успенская, Эниса. „Е. В. Аничков: проект спасения мира красотой». У: *Руска дијаспора и српско-руске културне везе*. Београд, 2007. 99–114.

венским изворима, али надасве тежњом за откривањем корена у домаћем фолклорном и митолошком тлу.

Узимајући за тему скупа јужнословенску авангарду, имали смо на уму нераскидивост узајамног деловања култура од иманентног развоја, која се најбоље може прочитати на примеру текста авангарде. Управо је авангарда са њеним рушењем нормативних, унифицираних кодова и максималним повећањем комуникативности међу културама (примери откривања уметности примитивних народа), као и међу деловима једне културе (на пример, метатекстуални односи између књижевности, драмске, позоришне, ликовне, филмске и других уметности) обезбедила динамични развој културе јужнословенског простора.

С друге стране циљ нашег скупа је био да привучемо истраживаче који би, бавећи се конкретним чињеницама културе, тј. оним што се реално догодило, потврдили, или оспорили наведену законитост, која се „као законитост може схватити само апстрактно, с обзиром да сваки нови корак културног развитка повећава информативну вредност културе, а сходно томе повећава њену унутрашњу неодређеност и број могућности које у току њене реализације остају неискоришћене”¹⁵.

Ако уз све ово додамо да је велики број текстова српске и шире јужнословенске авангарде (без обзира на квалитетна истраживања настала у последњих двадесетак година) због идеолошких и других разлога остао недоступан не само широј, него и уже стручној јавности онда се оправданост нашег скупа чини потпуном.

Већина учесника скупа, која се одазвала позиву, подневши своје реферате потврдила је Лотманову тезу да сваки текст културе, управо зато што је текст, а не неки голи смисао и сам поседује унутрашњу неодређеност и није пука реализација неког језика, већ полиглотско образовање, које је могуће интерпретирати са позиција различитих језика, образовање које је изнутра конфликтно и способно да у новим контекстима разоткрива потпуно нове смислове.

У пленарном излагању Гојка Тешића успостављено је јединство српског, хрватског, словеначког и мађарског текста авангарде, док је свеобухватан поглед на контраверзу Западна-Исток, као централну тему српског и хрватског авангардног правца, „зенинизма”, изнела у свом реферату Видосава Голубовић.

15 Лотман Ю. М. К построению взаимодействия культур... 115.

На примерима текстова позоришне и драмске уметности прочитана је дијалогска веза са немачким експресионизмом (Светозар Рапајић, *Позоришни њокреџа Јована Пуџника*; Бошко Милин *Дијалогон експресионистичких њема и моџива у делима Јосиџа Кулунџиџа*), затим интертекстуална веза са руским и западно-европским изворима драмских дела Ж. Вукаџиновиџа (Станислава Бараћ, *Драма Ж. Вукаџиновиџа у конџекстџу европске авангарде*) и Т. Манојловиџа (Ениса Успенски, „Сумрак доџова” у *драмама Тодора Манојловиџа и Ракиџиновим режијама џиџх драма*), а о позоришним међукултуралним разменама и утицајима било је речи у излагању Драгане Чолић-Билановски: *Српско-руске везе на џољу џозоришне уметностџи (Далмаџов и Черейов)*. Анализом метатекстуалног језика драмске и позоришне уметности бавиле су се Ана Пролић-Крагић, кроз тумачење метатеатарских елемената у делу Радована Ивџиџа (*Театром о џеатџру*) и Марија Циндори Шинковиџ у раду *Конџертџи мириса*. Богдан Косановиџ представио је појмовни апарат руске авангарде и њена позоришно-редитељска прегнуџа.

О филмској уметности с позиџије „изван” филмске језичке структуре, тј. из контекста језика књижевности говорили су Јуриј Домански (*Лик Беоџрада у „џостџуџословенском” филму*) и Наталија Њагалова (*Жанровски колаж као средсџво филмскоџ језика: „Живоџи је леџ” Боре Драшковиџа и „Аса” С. Соловјова*), док је о обрнутом процесу, тј. метајезичкој равни књижевности из угла филмске уметности било речи у излагањима Александра Данилевског (*О антиџиџоџалиџаризму кинемаџоџоџрафскоџ романа Сирина /Набокова/ „Camera obscura”*) и Предрага Петровиџа (*Киносџиџил у српском авангардном роману*). Микаела Бомиг је на релацији књижевност-књижевност анализирао једно од (за историчаре и теоретичаре) најизазовнијих дела руске авангарде, оперу Кручониџа *Победа над сунџем*, откривајуџи у њој пушкинске реминисценџије. Својеврсни однос позоришне и филмске уметности у делу Мејерхолда показао је Дмитриј Трубочкин на ексклузивном архивском филмском материјалу.

Додирне тачке ликовне и филмске уметности представили су Миланка Тодић (*Никола Вучо у земљи „Андалузијскоџ џса”*) и Никола Шуиџа (*Екџтаџиџична ниџи Монија де Булија у џумачењу сликарсџива Леона Коена*).

Културолошки феномен руске емиграџије, као текст једне културе који је на вештачки начин ишџупан из своје средине и пресаџен на тло друге културе, био је предмет трију реферата: Владимира Колариџа, који је говорио о доприносу руске емиграџије филмској уметности на тлу државе СХС, Ирене Лукџић, о Ирине Александер и њеној вези са загребачким позоришним круговима, и Алексеја Мокроусова, о дијалогу са Европом на страницама париског емигрантског часописа *Бројеви*.

Јуриј Нечипоренко представио је неоавангардне пројекте московских уметника и глумаца крајем 80-их и почетком 90-их година XX века, док се Павел Кузнецов бавио односом „традиције” и „авангарде” у новијем руском филму. О односу традиције и авангарде било је речи и у раду Драгана Ђаловића.

У излагањима Љиљане Богоеве-Седлар (*Имјеријалне њедајоџије у савременој америчкој и аустралијској драми*) и Николе Стојановића (*Авангарда у српском филму*) успостављена је веза између авангардне уметности и идеологије.

На крају скупа је изнет закључак да су авангардни и неоавангардни правци који су обележили уметност XX века покренули међукултуралне, метајезичке и метатекстуалне дијалошке процесе отворивши велике могућности за реализацију иманентних уметничких структура, чија се продуктивност умножавала и умножава пропорционално с растом комуникативности култура.

ON MUTUAL INFLUENCES OF DIFFERENT CULTURES THROUGH THE EXAMPLE OF THE SOUTH SLAVIC AREA

Summary

(On occasion of the international scientific conference South Slavic avant-garde between the East and the West, held at the Faculty of Dramatic Art, December 2007)

The idea and the program plan of this conference stemmed out of the need to answer the questions of the immanence of art creation of a nation, language area or a geopolitical region within the framework of 20th and 21st century art, i.e. within a textual counterpoint of an epoch that strives for a all-encompassing globalization of the text.

The majority of conference's participants in their speeches affirmed Lotmann's thesis that every cultural text, precisely since it is a text and not a bare meaning, by itself, possesses internal indetermination. It is not a simple and plain realization of a language, but a polyglot education, which is susceptible to interpretation from the standpoints of different languages and which is intrinsically conflictual and capable to reveal completely novel meanings within the new contexts.

In the plenary speech of Gojko Tesic, the unity of Serbian, Croatian, Slovenian and Hungarian avant-garde texts was constituted, while the all-encompassing vantage-point perspective on the East-West controversy, as the main topic of Serbian and Croatian avant-garde current – Zenitism – was brought about in the speech of Vidosava Golubović.

The dialogical relation with German Expressionism was tackled through the examples of theatrical and drama texts (Svetozar Rapajic, Jovan Putnik's Theatre of Motions; Bosko Milin, (Diapason of Expressionism Subjects and Motives in Acts of Jovan Kulundžić), the inter-textual relation with Russian and West European sources/inspirations/ in drama works of Z. Vukadinovic (Stanislava Barac, Drama of Ž. Vukadinović in the Context of European Avant-garde) and of T. Manojlovic (Enisa Uspenski, The Twilight of the West" in Dramas of Todor Manojlović and in Rakitin's Directions of These Dramas.), the intercultural exchanges and influences were analyzed in Dragana Colic-Biljanovski's speech entitled Serbian–Russian Connections in the Field of Theatrical Art. The analyses of meta-textual language in drama and theatre art were discussed by Ana Prolic-Kragic through the interpretation of meta-theatrical elements in the works

of Radovan Ivasic (*Theatre on Theatre*) and by Marija Cindori-Sinkovic in her speech entitled *The Concert of Scent*. Bogdan Kosanovic presented the notional appliance of Russian avant-garde and its theatrical and directors' endeavors

The speeches on film art from the position which is "external" to cinematic language, i.e. which stems from the context of the language of literature, were delivered by Jurij Domanski (*The Image of Belgrade in "Post-Yugoslav" Cinema*) and Natalija Njagalova (*Genre Collage as Means of Film Language: Boro Draskovic's "Life's Good" and S. Solovjov's "Asa"*), while the reverse process, i.e. the meta-language level from the stand-point of film art, was tackled in the speeches of Alexander Danilevski (*About Anti-totalitarianism of Cinematographic Roman of V. Sirin (Nabokov) "Camera Obscura"*). Michaela Bohmig analyzed Kru-chonic's "Victory against Sun" which is one of the most incising works of Russian avant-garde by the opinion of historians and theoreticians, revealing in it some reminiscences of Pushkin. Dmitry Trubotkin presented a specific relationship of theatre and film art on the exclusive film material from Meyerhold's works. The contact points of visual and film art were presented in the speeches of Milanka Todic (*Nikola Vučo in the Land of "Andalusia's Dog"*) and Nikola Suica (*Ecstatic Thread of Moni De Buli in interpretation of paintings of Leon Koen*).

The cultural phenomenon of Russian emigration, as the text of a culture which was violently torn out of its context and planted into the soil of another culture, was the theme of three participant's speeches: of Vladimir Kolaric on the influence of Russian emigration on film art in the Area of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians, of Irena Luksic on Irina Aleksander and her relations with Theatrical circles in Zagreb, and of Alexei Mokrousov on the dialogue with Europe within the Paris' emigrant magazine *Numbers*. Yuriy Neciporenko presented neo-avant-garde projects of Moscow artists and actors from the end of the 1980s and the beginning of the 1990s) while Pavel Kuznecov tackled the relationship between "tradition" and "avant-garde" in contemporary Russian cinema. Similar theme of the relationship of tradition and avant-garde was analyzed in Dragan Calovic's speech.

The speeches of Ljiljana Bogoeva-Sedlar (*Imperial Pedagogies in Contemporary American and Australian Drama*) and of Nikola Stojanovic (*Avant-Garde in Serbian Cinema*) dealt with the connection between avant-garde art and ideology.

In the closing of the conference the conclusion was made that avant-garde and neo-avant-garde currents that marked the 20th Century art started intercultural, meta-lingual and meta-textual dialogical processes that opened boundless opportunities for realizing immanent art structures which productivity was multiplied and is multiplying in relation to the growth of communication between cultures.

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА

ПОЗОРИШТЕ ПОКРЕТА ЈОВАНА ПУТНИКА ИЗМЕЂУ СТАРЕ И НОВЕ АВАНГАРДЕ

Текст разјашњава и праћи авангардни израживачки процесу позоришта Јована Пућника. Почев од младалачких експеримената, заснованих на искуствима међурајној експресионистичкој њлесној позоришта, ња до уметничких авантура у зрелом добу, које су доводиле до значајних позоришних синтеза, али и до катартистичких промена, Пућникова уметност тежила је остварењу позоришној синкретизма, њелесне артикулације и знаковне позоришне структуре. У најзрелијем периоду, њосле Другој светској рату, њеова израживања често нису била разумевана, и дивала су чак исмевана. Имао је несрећу да у исто време буде застарео и авангардан. У време када је нови, њре свега амерички психолошки реализам смаћран најмодернијим изразом, Пућниково настављање традиција експресионизма и међурајној модернизма смаћрано је застарелим и превазиђеним. С друге стране, њеова визија позоришта директно је антиципирала све оне облике нове авангарде, који су тек касније, ња и њосле њеове смрти, задобили њуни легијимизацију, – невербално позориште, кореодраму, физички театар.

Кључне речи:

сценски покрет, позоришна синтеза, експресионизам, њлесно позориште, делсартизам, корелација, њлумачка орјаника, њантиомима, позоришна семиологија

Немогуће је укратко дефинисати уметнички и животни пут Јована Бате Пућника (1914–1983), пун великих успеха, али и катастрофалних падова, великих узлета, али и контроверзи свих врста. Можда је најближу карактеристику његовог редитељског доприноса, говорећи о „златном добу” „новосадске позоришне режије” дао Петар Марјановић: „ ... свака представа Јована Пућника имала је препознатљива основна обележја његовог реди-

тељског „рукописа”. Најсажетије речено, то су: сценска слика у покрету с тежњом да носи и сценски знак, и инсистирање на глумачком говору тела, или „физичком корпусу представе.”¹

Ја бих овим двома значајкама, телесној артикулацији и знаковној структури, додао и трећу: разумевање позоришта као синтетичке уметности, односно тоталног театра. Овакво његово разумевање биле је истовремено и свест и осећање. Произилазило је и из његовог филозофско – естетског става, као и из његовог поетског сензибилитета. Путник је као ретко ко проповедао да је „зачетак драмског, музичког и балетског позоришта... јединствен”, и стога су му били блиски покушаји, како је сам рекао, да се „врате представљачке уметности ка свом интегралном изразу (тотално позориште)”²

Може се рећи да је Путник од свих наших значајних редитеља био најближи позоришном синкретизму, онако како се он подразумева и остварује у данашњим разноврсним позоришним облицима. Зато је Путник у свом времену био истовремено и застарео и авангардан. Застарео, јер је продужавао и даље развијао тенденције међуратног експресионизма и модернизма, које су се тада чиниле, не само у нашем позоришту, превазиђене, – и истовремено авангардан, јер је антиципирао касније позоришне покрете, од постмодернизма до разних облика невербалног и нарочито плесног театра.

Па и један од првих објављених Путникових текстова о позоришту, још 1939. године, бави се феноменом „танц – драме”³, експресионистичком претходницом плесног позоришта, односно немачког танц – театра (Tanz – Theater), који је свој пуни легитимитет добио тек последњих тридесетак година, чега смо и ми преко БИТЕФ – а могли бити сведоци (од Кресника и Пине Бауш, до Саше Валц и других). А највећи део тога покрета, иако у складу са Путниковом естетиком, догађао се тек после његове смрти.

Може се рећи и да је извор Путникове првобитне везаности за позориште, био пре свега у његовој опсесији уметношћу покрета. Млади студент филозофије и психологије, после првих песничких и драмских покушаја, тражећи прави израз свог општег уметничког сензибилитета, открио је моћ уметничке игре.

Све се то догађало у Београду узбудљивих тридесетих година прошлог века. Тадашњи балетски ансамбл Народног позоришта, који се за десетак година

1 Марјановић, Петар. *Новосадска позоришна режија*. Нови Сад, 1991. 54.

2 Путник, Јован. „Трактат о балету”. У: *Позоришна култура*, бр.5, Београд, 1970.11.

3 Путник, Јован. „О драми и танцдрами”. У: *Ми и Ви*, бр.1, II/1939. 9–12.

свог постојања развио до високог професионалног нивоа, био је обликован на строгим принципима руске класичне школе. Правци уметничке игре који су се већ у свету афирмисали, као „модерни балет”, „пластична игра”, „експресивни балет”, нису били прихватљиви за тадашњи београдски балетски естаблишмент.

С друге стране, појављивале су се и нестајале разне слободне групе, које су се посвећивале неортодоксним облицима уметничке игре. Неуморна Мага Магазиновић је са европских извора модерну игру донела у Београд још пре Првог светског рата, значи пре него што је на београдску сцену доспео класични балет, што је својеврсни феномен и парадокс. Магино педагошко деловање, поред осталих, наставиле су Смиља Мандукић, Радмила Цајић и Лидија Викова. За нашу тему посебно је занимљив рад Луја Давича, који је у Музичкој школи „Станковић” организовао течај ритмике по методу Жак – Далкроза, који је тада био неприкосновен у глумачкој педагогији сценског покрета. Чак је у глумачким школама, па тако и на драмском одсеку новоосноване Музичке академије, дисциплина сценског покрета као предмет називана „Сценске кретње по Далкрозу”.

Далкрозово истраживање покрета, названо еуритмика, тесно је било повезано са пројектима Адолфа Апије, и било је засновано на апстрактно компонованом систему покрета, који је представљао неку врсту кодификованог отеловљења музичке структуре, а произилазио је из природне човекове физиологије покрета и дисања, а не из артифицијелних шема класичног балета. Предани полазник течаја Луја Давича, унутар кога се проналазила и корелација између покрета и поезије и других уметности, био је и Јован Путник. Иако је овај студијски рад за циљ имао култивисање личности полазника, а не обучавање будућих уметника професионалаца, њиме почиње Путникова уметничка авантура, која се кроз цео свој будући компликовани ток, преко стаза и богаза, успона и падова, увек одвијала у тесном љубавном контакту са дисциплином сценског покрета.

Путникова иницијација у свет уметности и посебно уметности покрета одиграла се у годинама које су обележили шпански грађански рат и застрашујући нагавештаји будућих катаклизми, као и покушаји стварања Народног фронта у европским земљама, па и код нас. Један од специфичних облика протестног уметничког деловања били су и тзв. говорни хорови, настали под утицајем експресионистичких и футуристичких ритмова и сценске експресије Рајнхарта, Пискатора и Брехта. Прве говорне хорова у нашој средини водили су Павле Стефановић (у радничком културно – уметничком друштву „Абрашевић”) и Јован Путник (у Војвођанској студентској мензи). Највише књижевно-позоришних манифестација ове вр-

сте догађало се у „Абрашевићу”, у коме је постојала и драмска секција, у којој је такође режирао Јован Путник. Рад ових група био је будно праћен од полиције, а неке од ових специфичних представа, ми бисмо данас рекли „перформанса”, биле су забрањене, па тако и једна Путникова представа.

Из говорних хорова израстао је, под утицајем „ослобођеног плеса” и својеврсни хор покрета, у коме је опет један од главних учесника био Путник, а педагошку помоћ је пружао опет Лујо Давичо, који се овог пута, осим Далкрозове технике, инспирисао и тада револуционарним системом покрета Рудолфа фон Лабана, творца појма „експресивне игре”, заснованог на вези спољног и унутрашњег покрета и на трихотомији Мисао – Простор – Покрет.

Крајем тридесетих година Путник већ као дипломант филозофско-психолошке групе на Филозофском факултету, постаје студент драмског одсека Музичке академије, на коме наставу сценског покрета води Лујо Давичо⁴, а 1937 године постаје и асистент режије у Народном позоришту, код свог професора Глуме Раше Плаовића, код бугарског редитеља Хрисана Цанкова и код художественика Гречове и Павлова. У то време међу нестрпљивим београдским уметничким подмлатком стиче популарност, у почетку прилично неодређена, идеја о синтетичком позоришту. Ова идеја је подразумевала сценску уметност као равноправни спој поезије, драме, музике, покрета и ликовних уметности. Свој узор ови млади људи су пронашли у стварању великих руских редитеља Вахтангова и Таирова, чије је стварање у Београду било познато, наравно, само из друге или треће руке.

Због тога, жељан сазнања на аутентичним изворима нове уметности, Путник започиње путовања по Европи, трудећи се да спозна савремену европску театарску уметност. Том приликом открива у Бечу представе Вахтангова, које у њему изазивају, како сам каже, „естетску кризу” и откривају му „широко поље у коме имагинација прераста у математичку формулу података и обратно”.⁵

4 У зборнику *Јуриј Љвович Ракијин, живој, дело, сећања*, издање Позоришног музеја Војводине и Факултета драмских уметности 2007. (са међународног научног скупа одржаног 2003. године), у тексту Боре Мајданца *Документи Архива Србије о Јурију Ракијину*, на стр. 126, наводи се писмо Ракитина ректору Музичке академије из јула 1941. године. Подноси извештај о протеклој школској години, у којој је већ почео и рат и окупација, Ракитин износи разлоге за недовољне резултате својих студената са курса треће године, између осталог и Путника: „Г.Путник, редитељ новосадског позоришта, којег нисам имао част да видим на мојим часовима, нити га уопште познајем...” Треба имати у виду да је Путник од 1940. године већ био ангажован у Новом Саду, као и да се ради о ратној години.

5 Путник, Јован. *Пролејмена за јозоринну естетичку*. Нови Сад, 1985. 219.

Ипак, главни циљ његових путовања и даље је студија уметности покрета и модерне игре. Тако је, између осталог, похађао и један од едукативних центара Рудолфа фон Лабана у Лаксенбургу крај Беча, заснованог и на наслеђу Далкроза и Апије и њихове чувене школе у месташцу Хелерау, затим студио Мери Вигман у Дрездену, као и студио следбеника великог уметника пантомиме Етјена Декруа у Паризу. Све је то постигао на прескок, уз огромне напоре, о свом «руву и круву», без икакве потпоре или стипендије. У својој ретроспекцији, Путник је и сам о овом периоду закључио: „Данас ми се чини, кад се свега сећам, да сам се више мучио него што сам научио оно што сам желео... Али сам веровао у знање, и то је било битно за почетак.”⁶

Како Народно позориште, како сам Путник каже⁷, није хтело ни да чује за било какве „синтезе”, млади београдски претенденти на нову уметност оснивају свој Омладински студио за синтетичко позориште. Тридесетак младих почетника, писаца, глумаца, балетских играча, сликара, музичара окупљају се на мансарди Српске академије наука, у атељеу Јована Бијелића, и покушавају да креирају своје „синтезе”. Душа овога покрета налазила се у тандему Јована Путника и композитора Силвија Бомбарделија, тада такође студента Музичке академије, уз подршку и сарадњу неких старијих уметника, као што су били угледни композитор Миленко Живковић и позната кореографкиња шпанских плесова Олга Грбић-Торес.

Почетком 1939. године, као нека врста манифеста нове уметности, са много очекивања и узбуђења, појављује се програмска представа Омладинског студија, која је требала да има и уметнички, и демонстративни, и едукативни карактер. По концепцији Јована Путника, у режији и кореографији Путника, у музичкој обради Бомбарделија, у извођењу самог Путника и младе балерине Вере Крстић, појављује се на сцени Коларчевог народног универзитета представа под називом *Вече њласїичних и синїїейїичких иїара*. Како сам наслов ове приредбе говори, а тако и сам Путник много година после тога објашњава, ово *Вече* „програмски није било дефинисано”, и више је било „резултат жеље младих да буду *аванїардни*, него једне нове естетске концепције”⁸. И поред тога вече је било отворено Путниковом конференцијом (како су се тада звала едукативна предавања на почетку неких представа или концерата), у којој је он објашњавао ослобођење покрета „од свега што га, освештано традицијом, спутава”, што омогућава да се створи „ослобођена, животна игра”⁹.

6 исто, 5.

7 Путник, Јован. „Поезија и позориште младих тридесетих година.” У: *Театрон*. Број 105. Београд, 1998. 36.

8 исто, 36.

9 Поповић, Јован. *Позоришне криїишке*. Нови Сад, 1974. 145.

Иако је у својој „конференцији” Путник нагласио да он и његова екипа „иступају принципијелно, а не из неких амбиција, из неких личних тежњи за славом и популарношћу”¹⁰, очигледно је да је представа имала, ако не другу, а оно бар једну велику амбицију: да дефинитивно легитимише у Београду ново позориште и принцип синтетичке уметности. Тим теже је деловала поражавајућа реакција у делу културне јавности. То је била прва од Путникових катастрофа.

Иако је представа од препуног гледалишта Коларчевог универзитета била примљена са навијачким младалачким одушевљењем, као нека врста протестне демонстрације против старе уметности, а и у неким гласилима забележено је успешно објављивање нове уметности, удар је дошао са стране којој се Путник није могао надати – из групе младих, напредних уметника, његових доскорашњих сарадника, раније окупљених око „Абрашевића” и других неформалних, експерименталних група. После негативне критике Павла Стефановића у листу „Правда”, Путник се упушта у огорчену полемику са Стефановићем о синтетичком позоришту, која по систему „утук на утук” траје у новинама скоро две недеље.

У часопису „Уметност и критика” Јован Поповић је просто сасекао овај Путников покушај уметничке синтезе, частећи га беспошtedним и циничним квалификацијама.¹¹ Можда се ова реакција тадашње марксистички оријентисане критике, којој су припадали и Павле Стефановић и Јован Поповић, може посматрати и у оквиру тадашњег, а данас добро познатог, сукоба на књижевној и уметничкој левици, нарочито ако се има на уму да су уредници часописа „Уметност и критика” били Велибор Глигорић и Радован Зоговић. Путник у свом накнадном коментару, много година касније, упућује на такво, идеолошко објашњење.

Међутим, ако се пажљиво и без предрасуда прочита детаљна и образложена критика Јована Поповића, може се закључити да се у њој не налазе никакви идеолошки аргументи, бар не експлицитно. На пример, Путник у том свом каснијем коментару¹² истиче, између осталог, како је Поповић критиковао „ненапредну” интерпретацију Крлежине песме *Писали бисмо друју њисмо, али њеја нема*. Међутим, у Поповићевој критици нема трага таквим квалификацијама. Напротив, говорећи о наведеној песми, Поповић искључиво подвлачи Путников „избледели фалсет”, „паланачку патетику”, „гимнастичку кореографију” и слично.

10 Исто

11 Исто, 144–147.

12 Путник, Јован. „Поезија и позориште младих тридесетих година.” У: *Театрон*. Број 105. 36.

Ако је то све заиста било тако како је Поповић нагрдио детаљно описујући поједине нумере, онда би се могло разумети да је ова Путникова синтеза обиловала младалачким наивностима, великом понесеношћу, али артистичком невештином, која је понекад деловала карикатурално, уместо експресивно. Поменимо само Поповићев навод о Путниковој нумери на тему Раскољникова: „Пошто се најпре трза на невидљивом ветру „кризе савести“?, па ишчезне и врати се с неком лампом, којом млатара и разбија је, Раскољников – Путник се продере лудачким безбојним гласом: *Бабо, ја ње мрзим, ја ћу ње и друџи њуџи убиџи!*”¹³

На овом месту би се могао изнети један утисак, да су и каснији, и много каснији ретки Путникови покушаји, – у тренуцима када се осећао изопштен из позоришта и када се враћао својој првој љубави, покрету и игри, наступајући лично, као играч или као кореограф (на пример за Брижиту Терзијеф), – у извесној мери деловали као лична и породична мануфактура, која се приближавала граници понесеног, племенитог, али ипак, како би то Руси рекли, „љубитељског” наступа.

У сваком случају, из овог наступа са „синтезом”, од кога се много очекивало, проишло је велико разочарење. Путник и Бомбардели напуштају Београд и одлазе у свој први професионални ангажман, у Народно позориште Дунавске бановине (како се тада звало Српско народно позориште), и тиме и Студио за синтетичко позориште престаје да постоји. Занимљиво је да је Путник дебитовао у Новом Саду режијом тада популарног и много играног, љупког булеварског комада Клод Андре Пижеа *Срећни дани*, који је чак и у новија времена коришћен, чак и за глумачке „тезге”. Можда и није случајност што се Путник и касније, после неких крупних разочарења у својим позоришним авантурама, враћао традиционалном начину позоришног изражавања. Уосталом, он је био толико свестрано и богато уметнички конституисан, да је савршено осећао и специфичност булеварске играрије, и све артистичке захтеве које овај наизглед лаки жанр намеће редитељу и глумцима. И у томе је Путник био један од ретких у нашем позоришту.

Нема сумње да је у Путниковом позоришном сензибилитету централно место заузимао покрет, и то у свом најширем смислу, укључујући и ритам, и енергију, односно покрет радње, и покрет појединца и покрет масе, па најзад и покрет емоције и мисли. Његова интересовања су укључивала све манифестације сценског покрета, од натуралистичког покрета, до експресивне артикулације и стилизације, од пантомиме до свих облика игре.

13 Поповић, Јован. *Позоришне кријџке*. Нови Сад, 1974. 146.

Ипак, Путника је посебно привлачило истраживање неимитативних покрета, оних којима се играју „апстрактни мотиви, као на пр. киша, здравље, победа, рађање, смрт, једном речи играч изражава покретима не стање или догађај већ одређену идеју”.¹⁴

У својој естетици покрета Путник је волео да наглашава да је „делсартиста”, односно да се руководи „делсартизмом”. У томе је био у сагласју са многим својим савременицима, значајним уметницима модерне игре, укључујући Теда Шона, Лабана, Марту Греем, Мерса Канингема, Дорис Хамфри, Хозе Лимона и друге, који су наслеђе Делсарта сматрали за своје естетичко исходиште, скоро у оној мери у којој се наслеђе Станиславског узима као основа за многе касније истраживачке подухвате анализе и синтезе глумачке уметности.¹⁵

Франсоа Делсарт (1811–1871) се није посебно бавио сценским жанровима везаним за покрет (балет, пантомима и слично). Он је био најчувенији педагог глуме и оперског певања своје епохе. Његова слава је упоређивана са славом владајућих краљева, а када је умро новине су писале: „C’était le plus grand esthéticien de son temps”¹⁶ (Био је највећи естетичар, или естета, или естетиста свог времена). Мит о себи гајио је и он сам, али се његова слава увећавала славом његових ученика, међу које су спадале највеће тадашње драмске и оперске звезде, као велика трагеткиња Рашел, или Џени Линд, ненадмашни колоратурни сопран, названа „шведски славуј”, једна од првих глобалних икона светске оперске сцене.

Делсартова сценска педагогија заснована је на уверењу да покрет представља суштину сценске уметности и да условљава све друге елементе издвајања. Његово учење је истовремено езотерично и веома конкретно. Оно се заснива на два основна принципа, – принципу кореспонденције и принципу тројства.

Принцип кореспонденције почива на дуализму духа и тела. Он на свом најпростијем нивоу подразумева следеће: „Свакој духовној функцији одговара телесна функција и свакој великој функцији тела одговара спиритуални чин.”¹⁷ То значи да су покрети тела и духа два аспекта једне исте и јединствене реалности, зависно од тога да ли се посматрају изнутра или споља.

14 Путник, Јован. „Трактат о балету”. У: *Позоришна култура*. 1970, број 4. 14.

15 Исто, 22–24.

16 Garaudy, Roger. *Danser sa vie*. Paris, 1973. 85.

17 Исто, 87.

Принцип тројства налази аналогију са хришћанским Светим Тројством: „Човек, начињен по обличју божјем, очевидно носи у свом бићу узвишени отисак своје троструке каузалности... Три принципа нашег бића, живот, дух, душа, чине јединство. Јер живот и дух само су једно са душом; душа и дух само су једно са животом; а живот и душа само су једно са духом.”¹⁸ Успостављајући, у процесу сценског покрета, хијерархију делова тела, Делсарт додељује хегемонију торзу, као емоционалном и моралном центру, а не ногама, као што је то био случај у класичном балету.

Позивање на мистичке кореспонденције и на Свето Тројство било је само исходиште за Делсартову педантну и веома конкретну класификацију делова тела и њихових покрета, као и значења тих покрета. Једна од његових ученица, госпођа Харви, која је предавала пантомиму у школи модерног балета Денис – Шон, даље је развила Делсартов приступ покрету. Она је на пример анализирила седамдесет-два гестовна начина поздрављања, којима се истовремено изражава осећање према особи коју поздрављамо, ранг и својства дотичне особе, тренутно расположење, односно радња и подтекст особе која поздравља, као и тренутне околности догађања. (Ово се може упоредити са методом Станиславског, који је од својих ђака захтевао да изговоре тридесет или четрдесет пута «довиђења» на увек различит начин, који ће омогућити гледаоцима да препознају радњу и околности у којима се радња врши.)

Делсарт је своју класификацију заснивао на посматрању људских гестова у животу, обраћајући са анатомском прецизношћу пажњу и на наизглед неважне делове тела: палац, лакат, раме итд. Посебно је занимљиве закључке изводио из посматрања спонтаних покрета, насталих у ситуацијама лишеним социјалне конвенције, – у кретању деце, телесних и душевних болесника, или људи у тренуцима великих, неконтролисаних афеката. Он у својој класификацији разликује три основна облика покрета, уз бројна значења која сваки тај облик носи: покрет настао из опозиције (када се делови тела покрећу у супротним правцима), из паралелизма (делови тела се крећу у истом правцу), и из сукцесије, када покрет постепено обухвата све делове тела.

Нарочито је значајна Делсартова теза да се кретање, па и сценски покрет, врши кроз наизменично дотицање и отицање енергије (flux – reflux), односно кроз смењивање контракције и релаксације, напетости и опуштања. Ова теза је не само у основи многих школа савремене игре, него се може применити и на позоришну уметност уопште, на ток радње, подводну линију

18 Исто, 87.

интуиције и осећања Станиславског, поделу на одломке, ритам, и уопште целокупну композицију и конструкцију представе.

Још у свом младалачком тексту *О љуми руку*, објављеном 1938. године у часопису *Ми и ви*, Путник поставља свој credo, у односу на естетику глумачког геста, позивајући се на Лесинга и његов текст *Die Bewegung der Hände* (Покрет руку), и на друге немачке теоретичаре, као и на Станиславског, наглашавајући неопходност јединства тзв. спољне и тзв. унутрашње глуме. Говорећи о недовољно одређеном и често злоупотребљаваном појму „стилизиције покрета”, који је и њему самом често као нека флоскула налепљиван, Путник покушава да га дефинише: „Шта је стилизација покрета? То је саображавање једног спољашњег израза једном унутарњем преживљавању, агресији или реакцији, по естетичким и психолошким мерилима. Али ово *унутарње* и *спољашње* тако се прожимају да није могуће временски одредити ко од њих претходи а ко следи.”¹⁹

Овим се још млади Путник приближава сасвим модерном принципу глумачке органике. Као што не прихвата позориште у коме се „режијски даје првенство унутарњој глуми, а спољна се запоставља или се несвесно сврстава у неку надопуну унутарње”²⁰, Путник се грози и некултивисаног, али нама често омиљеног тзв. „спонтанитета”, или како би се то превело на приземни језик, приватне глуме. „Покрет који из тога проистиче одиста је спонтан, али је тек индивидуално одређен, непроконтролисан и препуштен случају.”²¹

С друге стране, иако на гласу као формалиста и естетиста, и понекад прокажен као такав, он се одриче сваке, па чак и виртуозне, стилизиције покрета која остаје на површини. Затим захтева: „А дубока психолошка мотивација или ...оправдање сваког глумчевог прста, сваког његовог трептаја, основ је за постизање једне заиста потпуне изражајности покрета.”²² Или: „Одређеност, развој и пораст самог покрета налазе своју идентификацију у одређености, развоју и порасту самог глумачког уживљавања.”²³ Ово већ звучи као помало наивно и младеначко, али ипак суштинско поимање феномена покрета, који се налази у аналогiji, свесној или несвесној, са Делсартовим учењем, које Путник можда у тим годинама још није ни познавао.

19 Путник, 1985.23

20 Исто, 22

21 Исто, 22

22 Исто, 22

23 Исто, 24

Креативна сродност са основним Делсартовим принципима, укључујући и наизглед противречан, али у суштини дијалектички комплементаран однос између спонтаног и простудираног, ирационалног и рационалног, мистичног и системског, најзад између анализе и синтезе, извире из целокупног Путниковог практичног и промишљајућег бављења позоришном уметности. То наравно не значи да је Путник епигон, буквални настављач, или имитатор. Далеко од тога. Пре се може рећи да је он, опет на принципу кореспонденције, у Делсарту пронашао кореспондента, сродну душу, која је нашла свој одјек у Путниковом осећању и разумевању покрета, позоришта и уметности уопште. Из тог плодног укрштаја рађала се Путникова сопствена, аутентична, истовремено и идеалистичка и материјалистичка синтеза, кроз поезију људског тела и позоришну интеракцију. „Гест одређен, контролисан, дисциплинован, а ипак животно обновљен и мотивисан доживљајем.”²⁴

Још на почетку свог уметничког пута, Путник показује запањујуће разумевање физичког корпуса као саставног елемента укупне органике глумца, али још тражи путеве за практичну примену своје филозофије покрета. Пред крај свог животног и уметничког пута, у разговору са Радославом Лазићем, он открива закључак свог креативног искуства: „Глумцу уопште не фиксирам покрет, не намећем му своје виђење телесног понашања у простору, већ га индиректним путем, методом асоцијације, наведем да он сам фиксира тај свој покрет. То *навођење* није, међутим, ни случајно, ни импровизација, већ је увек засновано на некој просторној законитости.”²⁵

Могло би се рећи да би овај Путников идеал високе физичке артикулације, израсле на потки дубоке духовне испуњености, коме се он некад приближавао, па га понекад и остваривао, а некад промашивао, у данашње време могао наћи кореспонденцију са театром Еуђенија Барбе. Кроз целу Путникову каснију бурну и меандрирану, често скиталачку, чак чергарску позоришну каријеру (Радослав Лазић га је луцидно упоредио са Ахасвером²⁶), најзанимљивији део његове креативности, у његовим највећим узлетима, али понекад и у суновратним падовима, догађао се у потрази за синтезом, у којој је највиднији удео имао управо елемент сценског покрета.

У томе је свакако највећи домет достигао у чувеној, сада већ легендарној новосадској *Сипрадији* 1958. године, у којој је један од кључева представе

24 Исто, 25

25 „Систематизација редитељске уметности” (разговор Јована Путника са Радославом Лазићем). У: *Пролејомена за њозоришну естетичку*, 236.

26 Лазић, Радослав. „Путникова пролегомена за естетику режије”. У: *Театрон*. Број 106. Београд, 1999. 43.

био заснован на елементу покрета. Овом представом Путник је ауторски створио пример позоришне синтезе какав је ретко кад достигнут у нашем позоришту, користећи асоцијације везане за разноврсне позоришне облике засноване на покрету. Ели Финци као такве могуће облике, који су претходили Путниковом надахнућу, наводи немачки експресионизам из доба Георга Кајзера, кинеску пантомиму и јапански кабуки. Томе се слободно могу додати и комедија дел арте, али и кореографске визије Курта Јоса, ствараоца немачког танц – театра и његов гротескни *Зелени сџо*. Путник је успео да те наизглед хетерогене елементе, како каже Финци, „асимилише у једно органско јединство, да их обоји својом маштом, да их потчини својим визуелним и општесценским интенцијама и циљевима”.²⁷ Тиме је створио савршену синтезу изражајних елемената позоришта, слике, звука и покрета, која је истовремено и поетична, и фантазмагорична, и онирична, и гротескна, али и препознатљива по значењу и асоцијативности.

Највећа његова преокупација ипак је било поетско позориште, и у њему поетска драма Федерика Гарсије Лорке. Путник се Лорки враћао целог живота, постављајући скоро сва његова дела, нека и по неколико пута, и у Новом Саду, и у Београду, Зеници, Нишу, Лесковцу, Крушевцу, Зрењанину, Белој Цркви. Тако су његове новосадске поставке Лоркиних комада, *Дом Бернарде Албе* 1952. године, *Крвава свадба* 1955. године и *Љубав дон Перлимџина* 1957. године означиле један од првих наших продора позоришног поетског модернизма, заснованог на поетској стилизацији и естетизацији изражајних средстава.

Посебно је занимљив случај *Љубави дон Перлимџина*. У својој новосадској поставци Путник се задржао на малој форми камерне лирске драме баладичног карактера, у којој је култивизацијом радње, емоције, сценског говора и покрета, остварио право мало ремек – дело. Једној од својих каснијих поставки, 1963. године на сцени на Теразијама, приступио је са много већим амбицијама. Користећи велике ансамбле теразијске сцене, Путник је покушао да створи велики синкретички спектакл, у коме је радња овог Лоркиног „љубавног алилуја” била третирана удвојено, односно у основној равни Лоркине ликове су тумачили глумци, док су њихови балетски двојници, као одраз у искривљеном огледалу, разоткривали наказне подсвесне, ониричке слојеве ове јарке редитељске визије наглашених боја и звукова. Трагајући за облицима магијских ритуала маске паганског порекла, у крупним извитопереним облицима и оштрим, кошмарним потезима, Путник је представу довео до губитка Лоркине поетичности, а да притом није остварио убедљивост и нужност своје умерене, искошене визије. Управо није

27 Финци, Ели. *Више и мање од живота* 2. Београд, 1961. 45–48.

остварио ону неопходну везу између спољног и унутрашњег, о којој је тако радо говорио и писао, а још радије је на сцени истраживао. После успеха новосадског *Перлимиллина*, теразијска варијанта је била један од Путникових „изгубљених љубавних трудова”.

Из периода Путниковог рада у Београдском драмском позоришту издвајају се две представе, базиране у мањој или већој мери на елементима сценског покрета. Поставка Пиранделовог комада *Нека се одену наћи* 1957. године била је, уз *Сипрадију*, једно од ретких Путникових остварења које је било поздрављено једнодушним похвалама. Он је у својој поставци, између осталих оригиналних решења, разбио прилично вербалну, чак булеварско реалистичну структуру овог Пиранделовог драмског текста и сместио га у подручје сукоба између стварности и стваралачке халуцинације писца, који је по Путнику постао главни лик представе. У овој Путниковој „пиранделизацији” Пирандела (у којој Путник ову драму приближава другим Пиранделовим комадима заснованим на преплетености стварности и уметничке фикције, као што је *Шест лица израже њисца*), ликови прелазе из нивоа реалности у фиктивни, могло би се рећи виртуелни свет субјективног ауторског виђења њихових судбина. Да би то постигао, Путник је поједине сцене, на изванредно упечатљив начин, пребацио из вербалне структуре у стилизовану пантомиму. „Богатство унутрашњег живота добило је... изванредно пластичне спољне изражаје”²⁸, каже Финци и тиме опет потврђује вечиту тезу о плодном укрштају унутрашњег живота и спољне пластике.

Посебно место у целокупном Путниковом опусу заузима представа *Јовча*, према Бори Станковићу, играна такође у Београдском драмском позоришту 1958. године. Уверен да вербални ток овог Станковићевог незавршеног комада не достиже његов подводни трагички потенцијал и тајанствене поетске слојеве, Путник се одлучио на велику и неизвесну авантуру, односно да целу представу постави као пантомимску поему, у очекивању да додирне област ирационалног, до које се пречицом стиже преко покрета и ритма. Међутим, и поред огромне пантомимске инвенције, Путник се овом приликом суочио са проблемом, са којим су се суочавали и каснији ствараоци немачког модерног, драмски оријентисаног танц – театра, на пример Јохан Кресник.

У опасности да унутар апстрактне структуре звука и покрета понеки битни драмски моменти приче остану неразјашњени, Кресник прибегава буквалној експлицитности, па се често његове представе колебају између две крајности: између апстрактности која досеже до потпуне нечитљивости с једне

28 Исто, 169–173.

стране и експлицитности која се спушта до нивоа показне илустрације. Путник се у овом случају одлучио да у главни пантомимски ток интерполира кратке вербалне одломке, који се међутим нису органски уклопили у кохерентност основног тока, па је цео поступак доживљен не као синтеза, него као нека врста мезалијансе покрета и речи. Поред тога, критичари су као посебан проблем представе истакли недовољну обученост глумаца Београдског драмског позоришта за бављење посебном уметничком дисциплином, пантомимом, која захтева специфичну култивизацију и систематски тренинг. Представа је углавном оцењена као уметнички занимљив експеримент, пун драгоцене сценске инвенције и појединачно узбудљивих сцена, али у крајњем резултату ипак недоведен до свог пуног, заокруженог облика, до неопходног високог артизма и пуне кохерентности и синтетичке усклађености.

Када се говори о значајним тренуцима Путниковог опуса, обично се запоставља његов рад на сцени на Теразијама. Ипак би требало забележити да је, као што је имао слуха за рафинман булеварског позоришта, вођен својим музичким образовањем и својом љубављу за музичку сцену, Путник и у теразијским жанровима оставио значајног трага. Његова *Холивудска бајка*, по тексту холивудских и бродвејских хит – мејкера Семјуела и Беле Спевак, настала је 1960. године из тежње новоформираног Савременог позоришта, после несрећне фузије Београдског драмског позоришта и Београдске комедије, да се са теразијске сцене прогна оперета и да се успостави модерно булеварско ревијално позориште.

Из исте репертоарске политике настала је 1962. године и колажна представа *Америчке њриче*, у Путниковој режији и драматуршкој конструкцији, заснована на цезу и елементима америчког црначког музичког, плесног и поетског фолклора. Током процеса настанка ове представе Путник је своју опсесију односом између спољњег и унутрашњег допунио и експерименталним истраживањем повратне везе између ритма и емоције. Овог пута он се бавио не само везом у којој спољашња пластика настаје у функцији унутрашњег живота, него и обрнутим односом, као у Мејерхољдовој биомеханици, када ритам, односно апстрактна механичка структура, као у ритуалним обредима, апстрактним поступком репетитивности, градације, симетрије и слично, проузрокује снажну унутрашњу енергију, односно емоцију, која може довести до колективног хипнотичког дејства.

Вредна је помена и теразијска представа *Мајстори су њрви људи*, такође изведена 1962. године, као музичка обрада мотива из Трифковићевих малих комедија, вешто драматуршки укомпонованих у Путниковом либрету и његовој режији, уз музику Душана Костића. Ова представа је била један

од ретких успешних случајева савремене музичко – сценске обраде нашег наслеђа, која је успела да споји савремени музички и сценски речник са љупкошћу првобитног узора, што је у скоро свим осталим случајевима изостало. Бранко Драгутиновић је чак оценио да се ради о веома успешном целовитом делу, које је на граници успешне модерне комичне опере, тако ретке у нашем музичко – сценском стваралаштву²⁹.

Тим више остаје за чуђење што се Путник, када се после катастрофалног неуспеха режије *Професора Тарана* Артура Адамова у Атељеу 212 (1962. године), затим париског егзила, скиталачких година и поновног узлета у позоришту у Зеници, коначно сместио 1968. године као стални редитељ београдске Опере, није смелије упустио у истраживања синкретичких могућности које пружа оперска сцена. Његове оперске поставке из последњег периода (сем можда у представама из националног оперског репертоара) остајале су углавном у границама стандардних декоративних решења, карактеристичних за италијанске режије популарног оперског репертоара. Чак се може рећи да су поједине Путникове режије у новосадској Опери раних педесетих година, пре свега поставке *Кармен* и *Трубадура*, биле акционо убедљивије и сценски занимљивије, него што се то дешавало у периоду његове пуне зрелости. А можда се и то догађало, као већ поменути случај бекства у традиционално позориште, после тешких уметничких кризних тренутака.

Од Путникових представа у Београдској опери, издваја се једна из ранијег периода. То је инсценија поетског ораторијума Душана Радића *Беле – кула*, на стихове Васка Попе, из 1960 године. Уз огромни извођачки апарат, диригента Оскара Данона, кореографа Миру Сађину и главне протагонисте Миру Ступицу, Љубу Тадића, Мирослава Чангаловића и Ђурђевку Чакаревић, Путник је остварио једну од својих ретких потпуно целовитих синкретичних представа, у којој су се елементи звука, ликовности, покрета, поезије и узбудљивог глумачког израза стапали у потресну грандиозну ораторијумску фреску, која је за оно време била, као прави пример мулти-медијалности, апсолутна новина.

Сам Путник наводи анегдоту, како га је Милан Богдановић, строги критичар и тадашњи управник Народног позоришта, који иначе није имао слуха за модернистичке „синтезе”, у току генералне пробе *Беле-куле* позвао на рапорт, а затим дочекао речима: „Друже Путник, пратим ваш рад већ годинама и често сам помишљао да то што ви радите нема везе са правим позориштем. Хтео сам да вам кажем да сте ме данас уверили да је и то право

29 Драгутиновић, Бранко. „Народна музичка комедија”. У: *Полиџика*. Београд, 30 април 1962.

позориште!”³⁰ Ово је један од примера који говори да је врхунски артизам у стању да превазиђе границе личних афинитета, и да се својом прецизно обликованом структуром и унутрашњим снажним покрићем наметне рецепцији и оних гледалаца чија естетска опредељења иду сасвим другим током.

За Путника се често говорило да је контроверзна личност, и по свом уметничком опусу, и по својој биографији. То свакако није нетачно, али би тачније било рећи да су се у његовој личности спајале неке дијаметрално супротне особине, које су се, као и у његовим представама, понекад стапале у хармоничну целину, а понекад изазивале сударе и људске и уметничке неспоразуме.

Као илустрацију његове тежње за спајањем апстрактног и конкретног, навешћемо један анегдотски пример из његове наставе психологије на београдској Позоришној академији. Говорећи студентима режије о психологији позоришне уметности, он је изричито инсистирао на потреби стварања представе као система. Говорио је (парафразирано): „Морате имати координатни систем са међусобно условљеним координатама, као одлучујућим плус-минус критеријумима. Можете центар система преместити на друго, авангардно или необично полазиште, или установити нове критеријуме. Али центар и координате као основу конструкције морате сачувати.” То само доказује да је Путник био далеко од сваке назови-модернистичке произвољности, и да је тежио да и своје најсмелије експерименте заснује на утемељеном концепту. Некада му је та тежња успевала, а некада се рушила и стварала неспоразуме са публиком, критиком, па и са самим собом.

Био је оригиналан, и у исто време еkleктичан. Од младости је подржавао марксистичко – дијалектички поглед на друштвене односе, али је одговор на многа неразрешена тајна питања тражио у мистичким учењима и источњачким езотеријама. Тражио је у позоришту подсвесно и ирационално, а руководио се увек својим филозофским образовањем. Поседовао је изузетан господски рафинман, али и склоност ка егзибиционизму и мистификацији. У центар својих истраживања је стављао покрет и невербалну радњу, али је већи део својих теоријских текстова посветио артикулацији сценског говора, који је посматрао као посебну врсту музике и и записивао га у некој врсти нотног система, као што је и у процесу проба својих представа захтевао од глумаца високи степен говорног артизма и обликовано брушење говорног израза. Поседовао је необуздану машту, али и потребу за систематичношћу и класификацијом, због које је постао један од пио-

30 Путник, 1985. 10.

нира наше позоришне семиологије. Био је по својој позоришној естетици ватрени антитрадиционалиста, а чак и у доба својих младалачких најсмељих експеримената своје истраживање покрета је повезивао са учењем Станиславског. Ми данас знамо да те две ствари нису у контрадикцији, него су напротив комплементарне. То нам између осталог говори искуство Гротовског и Барбе, и многих других. Али је у време када је то Путник разумео, још тридесетих година прошлог века, тога код нас мало ко, или скоро нико, био свестан.

Када у свом сећању покушавамо да обновимо слике из Путникових представа, али и када са данашњом свешћу читамо његове сачуване теоријске и стручне текстове, изненађујемо се колико нам његове поставке зазвуче познато и модерно. Из аспекта свега што се у позоришту касније догодило, после искуства физичког театра, невербалног театра, постмодернизма, и других пост – пост – изама, Путникова естетика се може схватити као изразито антиципаторска и свежа. Два основна њена начела и данас представљају врхунски идеал, који се као и у Путниковом случају ретко и тешко достиже: начело јединства физичког и метафизичког, односно телесног и духовног, и начело синтезе.

JOVAN PUTNIK`S THEATER OF MOVEMENT: BETWEEN OLD AND NEW AVANT-GARDE

Summary

Of all relevant Serbian stage directors, the term avant-garde can be most fully applied to the personality and oeuvre of Jovan Putnik. His adventure of a researcher and a man of theater was based, above all, on the articulation of actor`s body, being a specific instrument within theater images, and on the concept of theater as the “art of synthesis”, which equally permeates dramatic plot, image, sound, movement, poetry, rational and irrational.

Being a man of broad artistic and scientific interests and sensibility, Putnik was, as soon as his early years, along with his elementary philosophical and psychological education, dedicated to the research of the possibility of avant-garde expression and articulation of stage movement, starting from his collaboration in youth avant-garde groups on the eve of the Second World War, recital chorus and theater synthesis studies. He formed his insufficiently settled affinities with the knowledge he acquired at German and French studies based on the learning of the greatest European masters and reformers of stage movement and art performance, creators in the realm of pantomime, expressionistic theater of movement, expressive dance of Dalcroze, Mary Wigman, Kurt Joss, Rudolf von Laban.

But, at the period of his artistic maturity, Putnik created his exquisite theater aesthetization, which essentially differed to the ambient theater in general, in which, as in the all European theaters of that time, prevailed the different variants of realistic expressions. On the other hand, Putnik`s scenic imagination was of exquisitely oniric character. His scenic visions created some of the important performances of modern Serbian theater. It refers mainly to Stradia (staging of satiric stories of Radoje Domanovic in the adaptation of Borislav Mihajlovic Mihiz in the Serbian National Theater in Novi Sad, in 1958. With its great artism and power of scenic imagination, this performance has become a landmark in the development of Serbian theater. Its perfect conceptual coherence and the power of scenic imagination brought this performance to be accepted and praised by those to whom a “theater of dreams” was unfamiliar, which meant the first step in achieving legitimacy for a theater of new avant-garde.

But, although some of Putnik`s performances got indisputable credits, it more often lacked understanding, bringing discredits and scandals, even mocking.

In any case, his performances never provoked indifference – they meant either a great success or a catastrophic fall. Under the influence of growing disapproval of his work, Putnik gradually transformed his personal and theater life into an adventure and sporadic exiles, changing the theaters, towns, even states in which he worked, establishing experimental studios, going to the theaters of provinces in which he was improving theater culture, and finally coming back to Belgrade. But in all his wanderings he never abandoned his research work and envisioning of a theater, never becoming the part of mainstream.

Putnik's understanding theater was far from empiric nature. His research of all theater phenomena, starting from dramatic plot up to the movement and speech, sound and image, was based on the aspects of psychology, aesthetics, philosophy, geometry, phonology, music. It could be stated that he was one of the founder of semiology of theater, at the time of its very beginning in Europe. He liked to call himself "Delsartist", meaning that he started from the learnings of Delsarte, legendary pedagog of stage movement from 19th century. Putnik understood Delsarte's metaphysical understanding of a man's moving in life and then on a stage as a principle of correspondence between internal and external life energy and in that principle he was finding numerous questions and answers concerning the point and meaning of life itself.

He was lucky or unlucky to be, at the time of his intensive working, a completely unique phenomenon in our theater. That is why we may conclude that he was at the same time old fashioned and avant-garde. Old fashioned – because he was keeping the tradition of European interwar avant-garde; and avant-garde – because he anticipated the theater forms of a new avant-garde, such as – non-verbal theater, Tanz-Theater, choreodrama, physical theater – the forms which, in the world as much as in our country, got its full legitimacy only at the end of his career or even after his death.

**ПОЈМОВНИ АПАРАТ РУСКЕ АВАНГАРДЕ
И ЊЕНА ПОЗОРИШНО-РЕДИТЕЉСКА
ПРЕГНУЋА**

792.027(470)
792.038.6(470)
7.037/038

Рад је рашчлањен у четири сејменїа. У првом је реч о авангарди уопште, о самом лексиколошком појму, историјској концепцији и оквирима ове стилске формације (односно уметничкој сисџема). У другом је у фокусу руска авангарда, као и њен појмовни апарат, како онај којим су се руководили сами авангардисти, тако и термини које су сковали новији истраживачи – ради тумачења феномена саме стилске формације. У трећем, обимнијем сејменїу, се сажетно давимо редителјским идејама руске позоришне авангарде.

Кључне речи:

Авангарда, руска авангарда, руски авангардни редителји.

1.

Етимологија нам казује да је реч *avant-garde* позајмљеница (старо)француског порекла. У француском језику то је сложеница чији први, прилошки део (*avant*) преводимо као *напрег*, *испрег*, а други, именички (*garde*) – као *сџража*, *зашџиџија*. Примењено на уметност, авангарда се може схватити као претходница у новачењу, промени поетичких кодова.

У периоду краја XIX и почетка XX века термин о коме је реч веома је чест у језику политике. Тако је, на пример, П. Кропоткин, познати присталица и сарадник М. Бакуњина, у Швајцарској штампао часопис управо под називом „Авангарда”. У идиолекту В. И. Лењина (почев од брошуре „Шта да се ради?”, 1902) ова реч има изразито аксиолошко-позитивни предзнак: комунисти су дефинисани као „авангарда радничке класе”.

Појам којим се означава дата специфична стилска формација увелико примењиван у међународним пројектима, било као *terminus a quo*, било као *terminus ad quem*.

Увођење појма *авангарда* и његова примена потребни су, упутни па чак и подесни, рекли бисмо ништа мање од других периодиолошких термина, таквих као што су *реализам*, *најџурализам*, или *романтизам*, на пример. Како то иначе важи за уметнички и научни појмовни апарат, и *авангарду* треба што је могуће прецизније дефинисати, одредити јој семантички опсег, испитати њене философске основе, сместити је у друштвено-историјске оквире, позабавити се временским границама њеног настајања и нестајања. Истовремено је, ради могућих а тако честих неспоразума (када овај појам у критичкој пракси постаје етикета, парола, чак „талисман”), неопходно нагласити да *смишљај једној аутора, дела, или стваралачкој њосиујка у оквиру авангарде никако не треба да значи вредносни суд*. А. Марино (1997:104) то формулише овако: „Авангарда ни у ком случају не нуди и никоме не гарантује потврду генијалности”. Још нешто: у досадашњој авангардологији искристалисала су се *grosso modo* два естетичко-хронолошка поимања ове стилске формације:

- 1) Класично схватање авангарде као историјске категорије – у временском и просторном оквиру конституисања њене естетичке платформе (Flaker 1976, 1982, 1984, 1988; Mathauzer 1986);
- 2) неки теоретичари су склони да разликују два типа авангарде у европској уметности: а) „класично раздобље” – које се протегло од првих година XX века све до почетка његових 30-их година, и б) „раздобље неоавангарде” – после 1945. до средине 70-тих година (Саболчи 1977; Марино 1997; Калинеску 1977). Ово гледиште има и своје различите нијансе, од којих нас неке упућују на концепт „вечне авангарде”, као отвореног обновитељског функционалног уметничког процеса (Encensberger 1980; Де Торе 2001).

Убеђени у неопходност историјске заснованости промишљања социјалних, културних и уметничких феномена, са једне стране, а са друге, – врло резервисани према перидиолошким префиксима као што су *нео-*, *њоси-* и сл., сматрајући да њиховим придодавањем основним терминима појмови умногоме губе на прецизности, ми се придржавамо, условно речено, „средњоевропског концепта авангарде” конституисаног и провераваног на дугогодишњем загребачком пројекту „Појмовник руске авангарде”, у коме смо имали срећу и част да и сами учествујемо. После досад реченог констатоваћемо да је *авангарда* за нас историјска категорија, заједнички надређени

појам којим означавамо стилску *архиформацију* што ју је чинило мноштво књижевних праваца, струјања и групација радикалних стваралачких модела – од краја прве до почетка четврте деценије XX века. Авангарда се конституише у време дезинтегрисаног реализма и симболистичког покрета у процесу дезинтеграције. Авангарда јесте збирно, али не просто, већ сложено, условно замишљено стилско и идеографско заједништво мноштва тзв. *-изама*.

За ову прилику би, међутим, ваљало истаћи да се авангарда може разматрати као национални феномен (француска, руска, немачка, пољска, српска и сл.), али и тада ваља подразумевати њен транснационални начин рецепције. Имаћемо то у виду и сада, када прелазимо на сумарну дескрипцију основних естетичких постулата руске авангарде.

2.

„Златно доба” руске авангарде омеђено је двема активистичким, плодоносним деценијама између 1910. и 1930. године. Због типичне стилогености, њеним еталоном се најчешће сматра покрет *футуризма*, (аналогно томе исти правац у Италији, онда у Немачкој *експресионизам*, код Француза покрет *надреализма*), мада руску авангарду сачињавају и други *-изми*, као што су *експресионизам*, *акмеизам*, *имажинизам* и *конструктивизам*, али и групације – попут *Центрифуге*, *Сераионове браће* и *Одериуша*, да споменемо само најмаркантније. Ваља рећи да се руски писци / уметници по правилу нису служили термином авангарда. Међутим, давно је већ запажено да је принцип самоименовања уметничких група и њихових стваралачких метода често далеко од тога да буде адекватан и поуздан.

Авангарду дефинишу као поетику супротстављања, односно *осиоравања*. Да би била истинска претходница новог, предводница у мењању друштвеног укуса и уметничког кода, она радикално негира, одриче старо, што ће рећи традиционалне класичне форме и садржаје. По томе је ваљда најчувенија декларативна рушилачка провокација руских футуриста у манифесту *Шамар друштвеном укусу*, која почиње речима: «Збацили Пушкина, Достојевског, Толстоја и др. са Пароброда савремености» (*Литературные манифесты* 1924: 99).

Битна апорија авангарде да се видети и у томе што се у њеном крилу поред несумњивих рушилачких порива, усмерених – као што смо то приметили – највише према старини, академизму и конформизму, јављају и струје које у први план стављају функционална конструктивистичка становишта

процеса градње уметничког дела. Као парадигма нам, наравно, могу послужити руски конструктивисти (А. Чичерин, И. Сељвински, К. Зелински, В. Инбер и др.).

Све нас ово води ка јединственим, књижевнокритички и теоријски провереним судовима да је авангардна естетика базирана на дијалектичком *јединству сујројности* (Flaker 1976: 205–207).

Неки се писци нешто посредније одређују према питању свога ангажовања („Серационова браћа”, руски конструктивисти). Али, авангардни писци се, по правилу, активно односе према оном што је Флакер назвао „оптималном пројекцијом” (Flaker 1982: 66–72).

Активно спроводећи процес *дехијерархизације* свих уметничких структура, а у смислу естетичког превредновања, представници руске авангарде прокламују *равнојравности свих јојавних облика уметности*, па тако и примењене уметности, али и разних синкретичких модела – попут скулптурно-слика, фотомонтажа, разних конструкционих уметничких објеката, декорација и сл. Заправо, у авангардистичком моделовању света запажају се два супротна процеса: деестетизација тзв. високе, односно „салонске” уметности и естетизација свакодневног живота (за шта је добар пример његова театрализација у спектаклима после Октобарске револуције).

У авангарди је, као ниуједној дотад постојећој стилској формацији, спроведена и потпуна *дехијерархизација књижевних жанрова*.

Надаље, руска авангарда је *ослободила језик* стега крутих стандарда и нормативности. (О томе је занимљиво сведочио О. Мандељштам 1987).

Најзад, и у овако сажетом прегледу треба се подсетити на још неке поетолошке оријентације руских авангардиста. Карактеристично је, на пример, да авангардисти, а руски посебно, по правилу показују велико интересовање за *синкретизам* и *интермедиијалности*. У концептуалном апарату авангарде, а у циљу превазилажења рутинских уметничких поступака, обилато је у оптицају конструктивност *монтаже*, *колажа*, *цијитности* и *интерјектисуалности*. Дакле, у основи стилистичко-структурне концепције руских авангардиста налази се онај феномен што су га представници „формалне методе” назвали *онеодичавањем* (рус. остранение). У ствари, семиотичка разноврсност, структурно-садржинска сложеност авангардистичког стваралаштва захтева његову „церебралну” перцепцију. Другим речима, истраживачи су склони да у *дешифровању* виде транссемиотичку лествицу авангарде (Fargno 1993).

И у овако конспективном излагању појмовног апарата незаобилазан је осврт на *руски формализам*. Наиме, руски формализам се може схватити као саставни део шире схваћене авангарде, њена књижевно-научна критика. „Формална школа” се конституисала у време смене парадигми симболизма и авангарде. Она је добрим делом и настала из потребе да се протумаче текстови нове стилске формације доцније именоване као *авангарда*, за чије промишљање је био недовољан и неприкладан стари филолошко-критички апарат.

Мада се представници „формалне методе” нису много бавили позориштем, они су створили универзални, продуктивни научно-критички инструментаријум за проучавање уметности уопште. На овом месту ћемо издвојити само неколико њихових концепата, остали се могу препознати у оквиру ранијег и потоњег излагања теме.

Упорисним се може сматрати концепт „онеобичавања”, који је лансирао рани Шкловски, у свом програмском тексту *Уметности као њосиуиак* (1917; „Главни уметнички поступак је онеобичавање”). Широко схваћен као *ноеиички ѡринциј* и *ноеиичко-шехнички ѡроседе*, овај појам садржи велики мотивацијски потенцијал за савремену уметност (Х. Лева, *Русски формализм*: 12). Примењено на позориште – руски формалисти говоре о „зачудној драматургији” (рус. остраняющая драматургия), где је акценат на онеобиченој рецепцији света, његовом сагледавању из новог угла. У вези са овим универзалним принципом је и теза о *ошежалој форми* (упор. код Д. Киша „отешчала форма”). Наиме, формалисти примећују да временом уметнички облици постају стереотипни, да се аутоматизују. Отуд истичу захтев да форма дела треба да је тежа, јер је онда чулно перцептивнија.

Помак (рус. сдвиг) је, у ствари, кубофутуристички термин (упор. *смиаони ѡомак*), који претходи „онеобичавању Шкловског. Он се може довести у везу и са поетичком праксом „дезаутоматизације”. Уопштено речено, авангардисти праве *ѡомаке од нормиивности ка условности*.

Термин *меѡаморфоза* има посебно значење код формалиста. Активирао га је Р. Јакобсон, а прихватио В. Шкловски. Код Шкловског овај појам кореспондира са „одвијањем метафоре” (рус. развертывание метафоры) и односи се на семантичку вишестепену реализацију преносних значења.

Нагласимо сада: **дате теоријске и методолошки-појмовне концепте никако не треба промишљати појединачно, изоловано, већ формацијски примењено – у систему.**

3.

Семиотика позоришта са тачке гледишта улоге редитељског умећа и његове комуникативности изразито је актуелна у руској култури са почетка XX века. О томе је 1908. године духовито сведочио Александар Блок, и сам један од активних позоришних посленика:

„Питање редитеља постало је насушно питање театра, па чак и за публику модерно питање. Редитељ је невидљиво лице у позоришном комаду, оно које аутору отима дело, да би му потом показало најближи излаз иза кулиса (...), а одмах затим глумцима протумачило драму онако како је оно разуме, тако да аутор – када се појави на представи да би погледао своје дело – веома често бива толико запањен да не може изустити ниједну реч” (Блок 1936:471).

Историчари бележе да је прво руско професионално позориште основано 1750. године, најпре у Јарослављу, да би одмах затим, по позиву царице Јелизавете Петровне, група Фјодора Г. Волкова прешла у тадашњу престоницу – Санкт-Петербург. Међутим, општепознато је да је руски театар достигао универзалне вредности и светску славу тек на самом крају XIX и почетку XX века. У општој атмосфери свеколиког успона у економији, просвети, науци, философији и култури, што је на размеђу векова захватио највећу земљу на свету, ово њено метафорички звано „сребрно раздобље” обележено је и културно-ренесансном појавом и делатношћу *Московској уметничкој тхеатра* (МХАТ, првобитно само МХТ). Театар је започео са радом 14. октобра 1828. године, под руководством **Константина Алексејева** (познатог под уметничким псеудонимом **Станиславски**) и **Владимира Немировича-Данченка**. Било је то време општих духовних трагања, те и општих покушаја изналажења нових концепција у уметности.¹

Значај појаве МХАТ-а је напросто такав да је он полазна тачка у сваком, па и овом, прегледном разговору о руској позоришној уметности. Последници новог руског позоришта су, највећма под утицајем руске класичне књижевности, стављали нагласак на *психолошки сценски реализам* којим се театар приближава животу, стварности, у име праве уметничке истине, уметничког реализма. (Станиславски 1996). Тумачећи теорију и праксу свог позоришног реформског захвата, који је наишао на велики одјек у земљи и иностранству, сам аутор је говорио о „тзв. систему Станиславског”. За-

1 Исте године кад и МХАТ почело је, нпр., да делује веома утицајно удружење Свет уметности („Мир искуства”), уз публикавање истоименог часописа, који је свесрдно штитио уметничке слободе од рутинерског академизма.

нимљиво је да је основне постулате свога *система* изложио дијалoшки и полилошки. Његове главне премисе наћи ћемо у исказу:

„Ми верујемо и поуздано знамо из искуства да само она позоришна уметност која је засићена животом, органским преживљавањима човека-глумца, може уметнички да оствари све неухватљиве одблеске и дубину унутрашњег живота улоге. Само таква уметност може у потпуности да захвати гледаоца (...)” (Станиславски 1996:28).

У велике заслуге Станиславског убрја се и чињеница да је естетику театра сматрао нераздвојном од њене етике: „Театар је храм. Глумац је жрец”, – саветоваће он своје ученике (Станиславский 1982:282).

У свом мемоарском штиву *Мој животи у уметности* Станиславски на једном месту констатује:

„Као стари револуционари уметности, ми смо се нашли на њеном десном крилу и, према старој традицији, леви треба да нас нападају” (Станиславский 1982:77).

Сами челници МХАТ-а иницирали су, чак и подржавали, формирање експерименталних филијала свога позоришта. У *Првом студију* (познатом и као студио на Поварској) радио је краће време Мејерхолд. Потом је тај студио постао МХАТ 2. *Другим студијом* руководио је прво Леополд Сулержицки у сарадњи са глумцем Михаилом Чеховом; наследиће их Н. Александров и Н. Масалитинов. Вахтангов је био на челу *Треће студије*. Он је својим редитељским рукописом подоста одступао од свога учитеља, у правцу театарности – о чему ће доцније бити више речи.

Истински „напад” на „художественике” уследио је већ 1902. године, када је симболистички метр Валериј Брјусов критиковао „имитацију стварности” као „непотребну истину” (чувена флоскула!), постулирајући праву, свесну условност (Брјусов 1902).

У трагањима руског театра на самом почетку XX века назаобилазно је и име **Леонида Андрејева** (1871–1919). Уз Чехова и Горкога, најизвођенији драмски писац МХАТ-а написао је и дела која се никако не могу убрајати у реалистичка. Велики одјек имала је његова драма *Човеков животи* („Жизнь человека”, 1907), чија се поетика карактерише необичним прожимањем средњовековних мистерија и раног експресионизма.² У годинама 1912–

2 Посебну занимљивост представља чињеница да су драму режирали прво Мејерхолд, па онда и Станиславски.

1913. Андрејев ће у своја два *Писма о њозоришћу* покушати да, у суштину негирајући реалистички позоришни сценизам, теоријски образложи свој кредо за *њанџихолошку драму*, која по њему одговара потребама новог времена (Андреев 1914; *Рађање модерне књижевности: Драма*: 168–179). Мишљења смо да се Андрејев својом имплицитном и експлицитном поетиком сврстао у руску позоришну *џроџоаванџарду*.

У негацији постојећих позоришних форми најдаље је отишао *футуристички џеаџар*. Наиме, руска футуристичка група *Хилеја* је заједно са удружењем уметника „Савез младих” одлучила да оснује „Прво у свету футуристичко позориште” – *Будућносник* (рус. „Будетљанин”). Почетком децембра 1913. године на сцени петербуршког театра „Лунапарк” изведене су две премијере: опера *Победа над сунцем* (аутор либрета А. Кручоних, пролога В. Хлебњиков, музика М. Матјушина, сценографија К.Маљевича) и трагедија (у ствари монодрама) В. Мајаковског *Владимир Мајаковски*, коју је он сам режирао, одигравши у њој и насловну улогу двадесетогодишњег песника, док су сцену осликали познати уметници П. Филонов и И. Шкољник. Обе представе су изведене по два пута и нису имале већу друштвену резонансу, претпоставља се највише због аматерског дилетантизма самих извођача и оскудних материјалних средстава. Ипак, оне су посејале семе *драмске условности*, коју је наговестио Брјусов, а доцније зналачки креирао Мејерхолд. Програмске основе руског футуристичког театра покушао је протумачити сам Мајаковски, узгред речено, попут Андрејева фасциниран у то време новом, филмском уметношћу. Његов радикализам је евидентан већ у првој реченици манифеста:

„У име будуће уметности – уметности футуриста – у свим областима лепог направили смо велики русвај, који се не зауставља и не може се зауставити пред вратима позоришта” (*Рађање модерне књижевности: Драма*: 204).

Да су „художественици” редовно полазиште руске позоришне естетике на почетку ХХ века показују и њихове „неверне Томе”, односно – како их још називају – „блудни синови”: Вахтангов и Мејерхолд.

Рано преминули глумац, режисер и позоришни педагог **Јевгениј Багратионович Вахтангов (1883–1922)** један је од оних „позоришних вођа”, ауторитета који су сејали стваралачко семење за будућа поколења. Прво је лутао у избору професије, затим у глумачком послу – све док га није открио режисер и педагог Леополд Сулержицки (1872–1916), препоручивши га Немировичу-Данченку и Станиславском. Остало је забележено да му је, прозревши његов таленат, Станиславски при њиховом првом сусрету рекао: „Учитесь сами!” (Учите сами!). Иако готово самоук, већ по ступању у

МХАТ 1911. године почео предавати „систем” младим полазницима, да би од отварања *Првој сџудија* (1913–1919)³ започео редитељске послове. Вахтангов се исказао као ученик Немировича-Данченка и Станиславског. Радећи претежно са младим глумцима, у својој редитељској и глумачкој пракси разрађивао је „систем”, али не буквално, већ као креаторству подложну стваралачку суштину. Сматра се да је „подмладио” МХАТ својим бујним темпераментом, својим маштовитим интерпретацијама текста, померањем акцента са самог драмског ткања на „театралност”, што ће рећи на учинак *режисера и глумаца* као главних чинилаца театарског чина. Дакако, и Вахтангов је пледирао за изгон натурализма, али је његов отклон од „система” највише садржан у платформи „трагања за формом која би била театрална и, зато што је театрална, била уметничко дело”. Његов кредо је да у „театру све треба да буде театрално” (Вахтангов:433).

Слажући се са Станиславским да је „доживљавање” (рус. переживание) битан чин театарског представљања, Вахтангов стоји на становишту да је исто тако битно и умеће проналажења уметничких средстава којима се подстиче театарска истинитост. Притом он, у тестаментарном наступу пред својим ученицима, истиче да се „средства могу научити, али форму треба саздати, треба је исфантазирати”, а тај поступак назвао „фантастичним реализмом” (Вахтангов:437).

Познати совјетски редитељ Георгиј Товстоногов убраја у заслуге Вахтангова и чињеницу да је он „рушио четврти зид”, чинио гледаоце учесницима игре коју воде режисер и глумци. Чувена представа *Турандош* (по бајци Карла Гоција) почињала је парадом глумаца, затим се извођење припремало на самој сцени, док су четири маске ћаскале са публиком, водиле разговоре о актуелним културним и политичким догађајима (Вахтангов:551–562).⁴

Закључак је недвосмислен: Студио (позориште) Вахтангова, налазећи се у породици МХАТ-а као једна од његових филијала, односно алтернативних сцена, својим експерименталним идејама водио је напредовању позоришне естетике, отварао нове перспективе, чији се плодови убирају и данас.

Всеволод Емиљевич Мејерхолд (1874–1940)⁵ је доиста маркантна појава театарске уметности на почетку XX века. Његови животни и стваралачки

3 Краће време, 1919. године, радио је у Другом студију, следеће године у Студију под својим именом, који је убрзо МХАТ примио под своје окриље и преименовао га у Трећи студио.

4 Узгред, ова поставка је после премијере 1922. године само до средине 80-тих година прошлог века доживела преко 2000 извођења, што је својеврсни рекорд.

5 Рођен у породици немачког Јеврејина као Карл Теодор Казимир Мајерголд, али је по доласку на школовање у Русију променио име.

путеви су садржајни и бурни. Као глумац и режисер типичан је пример ученика који цени своје учитеље, али и одступа од њихових учења. Прве кораке правео је глумећи код Данченка и Станиславског. Незадовољан својим статусом напустио је МХАТ, основао позоришну трупу (1902), која ће добити симболично име *Дружина за нову драму*, и давати представе путујући по провинцији. Када је Станиславски основао *Студио 1* сетио се Мејерхолда, позвао га на сарадњу и убрзо му поверио руковођење (1904–1905), мада је он већ тада имао репутацију преиспитивача владајуће позоришне естетике. По гашењу *Студија на Поварској* (из материјално-комерцијалних разлога), Мејерхолд се обрео у престоници, радећи прво у *Театару Вере Комисаржевске*, потом у тзв. Императорским театрима. У овом периоду Мејерхолд је умногоме инспирисан симболизмом. Припремао је драме Ибзена, Хауптмана, Метерлинка и Блока, дружио се са руским песницима-симболистима, Брјусова одабрао за главног књижевног консултанта-драматурга. За време краћег боравка у Паризу упознао се са Аполинером, што је вероватно оставило трага на његову личност. Октобарску револуцију је прихватио као „излаз из интелектуалног ћорсокака”, учланио се у бољшевичку партију. Луначарски га је поставио на место шефа Театарског одељења свога комесаријата (министарства). У Москви је наставио да режира: од 1920–1938. године има своје позориште – ТИМ (*Театар имени Мејерхолда*). Међутим, мишљења критике и публике су редовно подељена: једни га игноришу, или жестоко куде, други хвале. Прокламована 1920. године, његова концепција „Позоришног Октобра”, као радикалног политичког театра усмереног на широке масе, доживела је крах. Тада је поново интензивирао своју педагошку делатност, отворивши Више редитељске позоришне радионице (доцније прерасле у познати ГИТИС).⁶

Као уметник немирног духа, „необуздани Мејерхолд” (како су га звали савременици – алудирајући на духовну конституцију познатог књижевног критичара Висариона Белинског) рано је спознао да су (руском) позоришту потребне нове форме. Ретроспективно гледано, биће да он доиста више но други театарлни посленици заслужује атрибут револуционара позоришта. Из његовог богатог позоришног наслеђа за ову прилику издвајамо неколико идеја.

Најпре пажњу заслужује прихватање Брјусовљеве тезе о условном позоришту, коју Мејерхолд богати и разрађује као својеврсну естетичко-театарску платформу:

6 Међу његовим захвалним ученицима посебно се издваја име Сергеја Ејзенштејна.

„Захваљујући условним техничким методама, руши се компликована позоришна машина, поставке су сведене на такву једноставност да глумац може изаћи на трг да игра, независан о декору и опреми” (Мејерхолд:89).

Мејерхолд се доследно залагао за еманципацију театра и глумца. По њему, у дотадашњем позоришту гледалац је био само пасивни посматрач. Мејерхолд се стога залаже за дезилузионисање: гледалац треба да схвати да је на сцени *иџра*, треба да буде активан у праћењу сценских збивања. Гледалац је, по њему, *чејвртји сиваралац* (после аутора, редитеља и глумца). Условно позориште негује слободу редитеља и глумца. Мада је декларативно говорио како редитељ условног позоришта треба само да усмерава глумца, по прецизном запажању Огњенке Милићевић – „он је редитеља сматрао аутором, не интерпретатором”. Наша ауторка даље ефектно констатује:

„Он је музику и ритам, светлост и боју подигао на ниво драматургије” (Мејерхолд:50–51).

Мада је Мејерхолдово перманентно експериментисање резултирало из отпора позоришном рутинерству, натурализму и академизму, он је био креативни читач и тумач класике, а његова *концејција биомеханике* сведочи о интеракцији, узајамној оплодњи са Системом Станиславског. Дакле, новаторски је инспиративна била његова идеја о глумачком *функционалном џиренију*, позоришној биомеханици, као „систему вежби које помажу глумцу да најпластичније одговори на спољне подстицаје.”

Мејерхолд је значајан и по томе што је засновао своју самосвојну теорију *јозоришне јројеске*, пропуштenu кроз призму великог радног искуства. (Чувена је по овом његова режија Гогољевог *Ревизора*). У његовом схватању гротеска има обресе категорија трагике и комике, по чему је антиципирао оне културологе што су у њој сагледавали карневалско начело. Задатак гротеске је зачудност, онеобичавање као поступак и поглед на свет. Овај новатор је сматрао да редитељ не треба да имитира реалне догађаје, јер су условни позоришни призори илузионистичког театра *снажнија овајлоћења осећања животиа*. Променом планова, контрастирањем, убрзавањем или успоравањем ритма, понекад и инсистирањем на декоративној перцепцији уместо психологије, догађаји и радња бивају истргнути из аутоматизма перцепције, тако да су дубље сагледани. У ову сврху Мејерхолд се користио променом „пластике” мизансцена, уместо платнених кулиса навелико је уводио архитектонске објекте, „експерименталне” геометријске фигуре и равни. У низу својих редитељских експликација (драме Мајаковског, али и Островског) он се користио и техником *монџаже аџрација*, чију ће теорију и праксу, као што је познато, разрадити његов ученик Ејзенштејн.

Ваља такође напоменути да се у касној фази свога стваралаштва Мејрхолд користио традицијом народског и вашарског театра (рус. балаган), што опет кореспондира са интересовањима руских авангардних уметника, посебно сликара, за наиву.

Александар Јаковљевич Таиров (право име Корнблит, 1885–1950) творац је *Камерној театру* у Москви. Позориште је отворено децембра 1914. године, баш у време учесталих спорова о „крају театра” (*В сјорак о театру*, сборник) Супротстављајући се тези о смрти „заробљеног” позоришта, Таиров настоји да ову уметност извуче из кризе, удахњујући јој свеже идеје. *Камерни театар* је настао управо из потребе супротстављања тривијалном позоришном укусу, еснафској идеологији. Устајући против окошталог сценског реализма и негирајући сценски натурализам (што је, као што се да приметити опште место редитељских погледа у оновременој Русији), не прихватајући условни театар, Таиров је као своје главне задатке поставио неговање и развијање укуса квалификоване театарске публике, уз истовремену негацију свих облика малограђанштине. Своје театролошке погледе најбоље је изложио у програмској књизи *Режисерове белешке* (1921). Своје позориште он је одредио као „театар емоционално натопљених облика” (Таиров:49), што ће рећи доминантних јаких осећања и страсти. Попут акмеиста, који су промишљали овоземаљску материјалност, телесност, и Таиров је своја позоришна трагања усмерио ка „тврдој, новој основи”. Ту концепцију је прво називао неореализмом, доцније пак „конкретним реализмом”, сматрајући да он почиње тамо где се завршава подражавања. Бежећи од литерарности „художественика” (позоришни комад је за њега само моћни материјал) и имиџизма симболистичке платформе, он брани самосвојност позоришта, као првородне, „самовредносне” игре (рус. самоценная игра). Сврха театра је поетско представљање префињених емоционалних тензија, којима се постиже узвишена лепота, *уметничка истина*. (Њега, дакле, не занима оно што се звало животном истином, веродостојношћу). Посебно је неговао романтичарски репертоар, инсистирајући на универзалности „вечитих питања” љубави, живота и смрти. Његове камерне методе тежиле су *театру синџезе*. На садржинском плану пре свега је реч о синтези тзв. две стварности – оне сценске и оне из стварног живота. На формалном, пак, плану Таиров тежи синтези жанрова, што је свакако у дослуху са погледима присутним код оновремених авангардиста – футуриста, кубиста и конструктивиста. Он постулира захтеве да нови театар треба да обједини и синтезује говор, песму, игру, пантомиму и акробатику, – путем одлучујуће улоге *мајстора-глумца* као господара сцене.

У Таировљевом схватању позоришне уметности има места и за доживљавање, само што он на овај чувени концепт Станиславског не ставља главни

нагласак, поштујући кредо да реализам није сурогат живота. Глумац не доживљава стварност, већ живот саздан на сцени – једно је од основних полазишта Таирова-теоретичара и практичара. Још нешто: у концепцији *Камерној тхеатра* велика пажња поклањана је сцени, посебно мизансценама, у чему је велики значај придаван постизању утиска тродимензионалности сценске површине.

Николај Николајевич Јеврејнов (1879–1953) – *драмски писац, режисер, позоришни критичар и историчар*. Био је активни учесник збивања руске авангардне сцене и њен летописац. Свестрано талентован, образован човек: завршио права и конзерваторијум (теорија композиције) у Петербургу. У међувремену је и сам писао драме и компоновао музику. Прво је показао изузетно интересовање за *архаичне облике тхеатарске уметности*. (Две сезоне рада у *Старинском позоришћу* („Старинный театр” у Петербургу, 1907/8. и 1911/12), затим је годину дана, на позив В. Комисаржевске, био уметнички директор њеног авангардног театра (наследивши на овом послу Мејерхолда).

Јеврејнов је изузетно активан у другој деценији XX века, када се од 1910–1917. године налазио на челу сатиричког театра *Криво оцледало* („Кривое зеркало”), приредивши *стийоиниак њремијера*, међу њима и *својих четрнаест драма*. Ово позориште *малих форми* је значајно по својим честим и успешним гостовањима. Јеврејнов је учествовао, заједно са Ј. Ањењковом и др. у припреми чувеног спектакла *Заузеће Зимској дворца* (1920, поводом треће годишњице револуције, са 8000 статиста). Од средине двадесетих година Јеврејнов је остатак живота провео у емиграцији у Западној Европи.

Јеврејнов је развио сопствено театрократско учење по коме је драма првобитни *сасијавни и урођени инстинкти сваког човека*. И не само човека, већ и целокупног органског света (дакле и животиња, биљака, па чак и ствари). Сматрао је да је у позоришту примарна игра, а не драмска фактура. Дао је велики допринос споровима о театралности, написавши теоријске радове: *Театар као њакав*, 1912; *Театар њо себи*, 1915–1917; *Порекло драме*, 1921, итд. Монодраму је сматрао најсавршенијим обликом драмске уметности, човековом исповедаоницом (*Увод у монодраму*, 1909). У Паризу је штампао своја капитална историографска дела: *Театар у Русији до 1946. године* (1946) и *Историја руској тхеатра* (1947) (на руском у Њујорку, 1955). Његово кредо је да „у уметности није битан садржај, већ је важна форма, театралност као таква”. Био је апологета „свеопште театрализације” (рус. всеобщая театрализация) *живојта и уметности*.

Јеврејнов сматра да је позориште облик човекове самоспознаје, те да је његов задатак да да свој допринос неговању *живојтне радоси*. Он се на-

слања на традиције „примитивне уметности”, затим античког, средњовековног и *commedia dell'arte*. Аутор је тридесетак оригиналних драма. Међу њима су најчувеније философска арлекинада *Главна ствар* (1920). *Основа среће* (1902) је симболистичка драма, а *Весела смрт* (1908) – арлекинада. У периоду позоришта *Кривој ојледала* чувена је била његова инсценација *Ревизора* (1912), у којој је пародирао класично позориште (највише МХАТ), претпостављајући како би Гогоља режирали – по различитим чиновима – Станиславски, Рајнхарт, Гордон Крајг... Историја руског позоришта бележи Јеврејинова као једног од својих највећих реформатора.

Најзад, у овој панорами авангардистичких позоришно-редитељских идеја дошао је ред и на „**обериуте**”, тј. чланове лењинградске групе *Удружење реалне уметности* („Объединение реального искусства”, 1926–1930). Знамо да су ови млади писци показивали интересовање за театар, писали оригиналне драмске комаде, међу којима су најпознатији Хармсова *Јелизавейџа Бам* (1927) и Веденског *Божјиња јелка код Иванових* (1938). Њихова дела нису штампана за живота, па су се из тога оријентисали на вечери и театрализоване представе, чије су пробе одржаване Маљевичевом Институту. Није им остварена намера да оснују своје позориште *Радикус*. Међутим, понешто знамо о њиховом првом јавном наступу у Дому штампе, одржаном 24. јануара 1928. године, под насловом *Три лева часа*. Програм је наишао на неразумевање и осуду „пролетерске критике” – због „циничне збрке”, што ће рећи форсиране алогистике.

О њиховој театарској концепцији више наслућујемо, него што сазнајемо, из *Манифестџа Обериу*, објављеног јануара 1928. године („Афиши Дома Печати”, 1928, № 2). Истакнимо овде да програмски карактер садржи већ последње слово / звук из абривијатуре назива групе, будући да – у пародира често пародирање разних – *изама*. Обериути декларишу слободу стваралаштва, естетички плурализам. За њихову драму (и стваралаштво у целини) карактеристично је одсуство класично схваћене фабуле и јунака-карактера. Њихов естетички радикализам иде у правцу деперсонализације, алогичне сужејности, апсурдног обликовања ситуација, црног хумора и метафизичке философије. Тако у *Манифестџу* читамо:

„Домен уметности бива конкретан предмет, очишћен од литерарне и свакодневне љуштуре”.

У атмосфери тоталитарних репресија Обериути су 1930. године осуђени због „протеста против диктатуре пролетаријата”, чиме су насилно прекинута њихова театарска стремљења. Када су у другој половини XX века от-

кривени читалачкој и позоришној публици широм света, испоставили се да су били претходница (авангарда) европског театра апсурда.

Закључак

Јасно да је театарски чин по самој својој природи у принципу иновативан посао, посебно због суме семиотичких језика које он у себи садржи. Па ипак, наглашено тражење нових теоријских и практичних путева, које је карактеристично за руске редитеље у прве три деценије XX века, по свој прилици, нема преседана у историји светске уметности. Руски авангардни театар је, надамо се да смо то показали, својеврсна лабораторија различитих ауторских концепција. Резолуција ЦК СКП(δ) од 23. априла 1932. године *О њересџројци књижевно-уметничких орјанизација* насилно је прекинула тај плурализам. У њој је, наимае, између осталог стајало:

„2. да се уједине сви писци који подржавају платформу (...);

3. да се спроведу аналогне промене по линији других видова уметности” (*Совјејска књижевност*. Ур. Флакер).

Репресивне формофобичне акције диктиране од стране тоталитарне власти / Партије практично су уводиле монизам и у област која је овде била предмет нашег интересовања.

Литература

- *Аванјарда. Теорија и историја њојма*, 1. 2000. Прир. Г. Тешић. Београд.
- *Аванјарда. Теорија и историја њојма*, 2. 2005. Прир. Г. Тешић. Београд.
- Андреев, А.. 1914. *Письма о џеатре*. С.-Петербург.
- Ambrogio, I., b.g. *Formalizam i avangarda u Rusiji*. Zagreb.
- „Афиши дома печати”. 1928, № 2. Ленинград.
- Birger, P., 1998. *Teorija avangarde*. Prev. Z. Milutinović. Beograd.
- Блок, А., 1936. *Собрание сочинений*. Т. 12. Москва.
- Брюсов, В., 1902. *Ненужная џравда*. „Мир искусства”, № 4. С.-Петербург.
- *В сџорах о џеатре*, сборник. 1914. Москва.
- *Вахџанџов. Е.*, 1984. Ред. Л. Вендеровская. Москва.
- De Micheli, M., 1990. *Umjetničke avangarde XX stoljeća*. Zagreb.
- Де Торе, Г., 2001. *Истџорија аванјардних књижевностџи*. Прев. Н. Мариновић. Сремски Карловци – Нови Сад.

- Encensberger, N. M., 1980. *Aporije avangarde*, U: *Nemačka, Nemačka između ostalog*. Beograd.
- Kosanović, B., 1995. *Istraživanje ruske avangarde*. Sremski Karlovci.
- *Les avant-gardes littéraires au XX-e siècle*, vol. 1–2, 1984. Publ. J. Weisgerber. Budapest.
- *Литературные манифесты: От символизма до „Октябрь”*, 1924. Сост. Н. Бродский и Н. Сидоров. Москва.
- Мандельштам, О., 1987. *Слово и культура*. Москва.
- Marino, A., 1997. *Poetika avangarde: Avangardne estetske tendencije*. Prev. M. Vuković i V. Pjin. Beograd.
- Mathauzer, Z., 1970. *K strukture evropskih avantgard*. „Slavica Slovaca”, 5, № 1. (Prevod na srpski: Mathauzer, Z., *Prilog strukturi evropskih avangardi*. „Polja” XXXVII, 332, 1986, s. 389–391.).
- Мејерхолд, В., 1976. *О њозоришћу*. Уред. О. Милићевић. Београд.
- Миочиновић, М., Уред. 1975. *Рађање модерне књижевности: Драма*. Београд.
- *Pojmovnik ruske avangarde*. 1984–1993, sv. 1–9. Ur. A. Flaker i D. Ugrešić. Zagreb.
- Саболчи, М., 1997. *Авангарда & Неовагарда*. Prev. М. Циндори-Шинковић. Београд.
- *Sovjetska književnost*. Ur. A. Flaker. 1967. Zagreb.
- Станиславский, К., 1982. *Об искусстве театра*. Москва.
- Станиславски, К., 1996. *Систем*. Прево М. Ђоковић. Београд.
- Таиров, А., 1921. *Записки режиссера*. Москва.
- Фарно, Ј., 1993. *Dešifrovanje ili nacrt eksplikativne poetike avangarde*. Prev. R. Venturin. Zagreb.
- Flaker, A., 1988. *Nomadi ljepote*. Zagreb.
- Flaker, A., 1982. *Poetika osporavanja*. Zagreb.
- Flaker, A., 1984. *Ruska avangarda*. Zagreb.
- Flaker, A., 1976. *Stilske formacije*. Zagreb.
- Флакер, А., Пођоли, Л., Марино, А., Калинеску, М., Боленбек, Г., Вајсгербер, Ж. 1997. *Авангарда: Теорија и историја њојма*. Београд.
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische formalismus*. Wien. (ХанзенЛеве, О. 2001. *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения*. Москва).

Bogdan Kosanović

THE CONCEPTUAL APPARATUS OF RUSSIAN AVANT-GARDE AND ITS STAGE DIRECTING EXERTIONS

Summary

This essay comprises three segments. The first one is dedicated to avant-garde in general, to its lexicographical notion, its historical conception and the framework of this stylistic formation – i.e. artistic system. The second focuses on Russian avant-garde and its conceptual apparatus, taking into account the one that the avant-gardists used as well as the concepts that were coined by subsequent researchers – in order to interpret the phenomena of this stylistic formation. The third, most substantial segment comprises the ideas of stage directing in Russian avant-garde.

**ANTIQUITY AND THE AVANT-GARDE:
TRANSFORMATIONS OF THE CLASSICAL
THEATRE**

792:929
792:929
792(470)¹⁹

My aim is to show how important the connection with the classics for the Russian avant-garde at the beginning of the XX century was. Of all the subjects that the avant-garde readily provides for scholars, I choose but one: to explore how the avant-garde spatial experiments illuminate us about the classical theatre space.

For me as a classical scholar by origin, it is only natural to find the avant-garde inside the classics: Euripides was rather an avant-garde theatre person for his epoch, but in far less than a century after his death, he became the brightest diamond within the classical diadem. The classics was the theory to proclaim that creation of art must always be new: therefore, it is only natural to find the roots of the avant-garde in the classics.

Let's check these connections from the avant-garde part.

Key words:

Avant-garde, Classical Theatre, Meyerhold, Tairov

When in 1911 Max Reinhardt brought to Saint Petersburg his famous „Oedipus” and showed it on the arena of Circus Ciniselli, the symbolists wrote enthusiastic articles to prove that only this kind of theatre could let revive the Dionysiac enthusiasm, as it showed how the 3-hundred numbered chorus could visually and emotionally be united with the audience.

The image of circus arena was interpreted by the symbolists as the only contemporary embodiment of the ancient orchestra that kept its magic power for the modern spectators. In 1918 Iury Iuriev founded a new theatre in the Circus Cini-celli and named it “Theatre of Tragedy”. The stage sets for Reinhardt’s “Oedipus” were not dismantled, and Iuriev used them to produce his “Oedipus”.

But after the October Revolution of 1917, theatre people were not satisfied with mere contemplations of contemporary circus as orchestra; they tried more radical spatial experiments. They started to work with open spaces in mass performances, developing the idea of Russian or Slavic renaissance through the ancient classics by means of choral performances.

Two persons should be named as the originators of the idea of Slavic renaissance: Viacheslav Ivanov – a symbolist poet and theorist and Thaddeus Zelinsky – a classical scholar rather famous in Europe. This idea was adopted by many artists, scholars and theatre people: among them Piotrovsky, Radlov, Soloviov and others.

Ivanov, in his dreams of “Russian artistic soul”, saw the country covered with *orchestras*, altars, dancing choruses. At the same time, the directors of mass performances tried to widen the boundaries of the performance space to the horizon to include all visible city space; they also wanted to unite those who act with those who watch. For an artistic frame, they preferred big city facades in the neo-classicist style with columns and stairways, like the Bolshoi Theatre in Moscow or the building of Stock Exchange on the Vassilievsky island in Saint Petersburg. These places in different ways represented the idea of spatial unity: the square was separated by surrounding buildings, and the island was surrounded by water from nearly three sides.

These are, indeed, very impressive spaces, but too gigantic to be taken as direct inferences from the ancient theatre space; some of them most obviously expressed the archaic idea of a city square as a performance space which is not characteristic of the Greek classical orchestra. Here, we have the attempts to employ the ancient open theatre space for the needs of a contemporary ideology.

But there was something illuminating in these experiments: the classical theatre space was understood not as a building, but as an environment, or natural space, interpreted and visually transformed into the performance space. The environment is always there as the natural scenery; artificial scenography cannot overshadow it.

There was also an amazing example of how the natural environment was used to build a Roman-like theatre with a semi-circular *cavea* and a podium for contemporary festivals.

In July 1920, there was a festival at the opening of the Island of Rest near Saint Petersburg. For this festival, a wooden *cavea* was built. In front of it there was a tiny island surrounded by water of a small lake, and a bridge to link it with the

surrounding soil. We can imagine the quality of the acoustics in this theatre. The same architect built arches, columns, and rostra in ancient style to decorate all the surrounding places, and the directors filled these with choruses, orchestras, trumpeters, guitarists, small troupes of actors, and puppet performances.

2)

The early companions of Meyerhold often repeated his saying: “only ancient theatre is able to revive modern theatre”. In Meyerhold’s notebooks there was found a conspectus of Viacheslav Ivanov’s writings on tragedy; in the article “On the History and Technique of Theatre” (1913) Meyerhold also quotes him extensively. However, Meyerhold never left a roofed theatre, never produced any mass performance himself and never demonstrated any interest in the amateur theatre productions – contrary to his former studio colleagues. How did he work with the classics?

In the conspectus of Meyerhold’s public lecture written by Sergey Eisenstein, there is a short quotation. “Ancient theatre is the ideal theatre space because it provides the right angle of view to meet the main requirement: you must see only the acting ground and the actor. Proscenium arch, coulisses, fly-lofts etc. are not at all elements of theatre, but a sad necessity”.

As early as the 1900s, Meyerhold tried to destroy the footlights and proscenium arch in traditional theatres. In 1904 he covered the orchestra pit with wooden boards to move actors as close as possible to audience.

During the 1910s, Meyerhold and Golovin, a famous theatre artist, built a round proscenium with two side-wings and a roundish backdrop; a construction which in 1930s was used by Ohlopkov, Meyerhold’s student and even in 1940–1950s in Europe was called the “Russian round stage”.

The round stage was taken as the most obvious sign of “theatre traditionalism” within the avant-garde. For this style it is characteristic that actors should be moved forward to the edge of the proscenium being unusually close to the audience. All *mise en scenes* are stretched along the front line of the proscenium (Meyerhold called them “bas-relief *mise en scenes*”), and generally, nearly all stage action was put on it, while the stage sets were collected close to the backdrop: all the environment was most lavishly decorated, and all things were gorgeous.

Interestingly, the image of such space gives us some idea of the Roman theatre with great *scaenae frons*. If we just imagine the great façade of the Theatre of

Pompey, we will easily understand how impossibly difficult it is to act on the lavish background which is tens of times bigger than you and more beautiful, grandiose, exotic and original than you could ever be. It's nearly impossible for the actor to keep his significance if he is included in the visual plan of the *scaenae frons* to become one of the statues or images that decorated it; an actor can't do anything with his hands or the whole body to such a great phenomenon of theatre attraction, it's impossible to stimulate, by means of an actor's body, theatre functionality of any of all these miraculous things collected on this extremely attractive stage façade.

This leads to the idea that *scaenae frons* is not a backdrop in strict sense; it is a unique architectural means to create an imaginative, inexhaustibly rich theatre environment; and you have to create sets inside it – using the edge of proscenium (as in tragedies and comedies) or orchestra (as possibly in dances).

Anyway, to make an actor interact with this kind of environment, there must be a distance between the façade and a place of action – only then the actor will get additional significance, exactly as when the single actor talks or interacts with the chorus, but doesn't join with it, his figure gets visually bigger on the stage than when he is alone. That's why Meyerhold felt it necessary to make his proscenium wider than the niche at rear to create an impression that the space near the niche and the space for the action are two different spaces.

In 1914, Meyerhold started his experiments with the orchestra. He worked in the Komissarzhevsky Theatre in Moscow then, and suggested to remove the stalls and transpose the action of his productions right on the floor in front of the proscenium arch. The director blankly denied this: of course it was impossible to imagine an imperial-type theatre without the stalls. But he made it build such space in one of the smaller halls of Saint Petersburg and produced, again, not a Greek tragedy, but a symbolist drama “Balagantchik” by Alexander Block in it.

That was essential for him: he explored classics not by producing classical texts, but by using classical space and technique to produce modern plays. The starting point for biomechanics is to be searched in his work on the traditional techniques of acting, with his “ancient class” and “commedia dell' arte class” at his Borodinskaya Studio at St. Petersburg. It is due to this kind of experiments he was named a “traditionalist” by some critics.

From his “Balanchink” he proclaimed that modern theatre needed a 3-dimensional space for actors and theatre things, and, starting from 1918, he absolutely ceased any proscenium arch and any visual illusionism of painted scenography in his GosTIM theatre.

It would be too long to show in detail how he developed the idea of 3 dimensions in all his productions. Let's get right to the end of this process. In 1931, the Theatre of Meyerhold left their building because there started a big reconstruction. Meyerhold and two architects – Barhin and Vahtangov – created a plan of this theatre. Its Hellenistic-like shape speaks for itself: this is what he thought the contemporary theatre must look like – only three-dimensional space in the form of the ancient theatre – but with two orchestras that created an ellipsis; this is what he thought must be the most contemporary shape of space to show all the variety of the theatre from ancient to modern times, and the future.

The theatre was finished, but Meyerhold was taken to prison in 1938 and then killed. The building with slight transformations is still used in Moscow as Tchaikovsky concert hall.

3)

Alexander Tairov – the other flagship of the avant-garde in the Russian theatre (though some scholars prefer to call him modernist rather than avant-garde – it's more a discussion of terms, I would like to avoid it) – stood in the opposition to Meyerhold's experiments and mass performances, as much as to the traditional theatre. However, in his book "Notes of Director" (1921) he showed that the scope of his work with actors and set designers was much the same as that of early Meyerhold: to make modern theatre be able to revive ancient theatre, to show that actor's work is more than just recitations of words combined with impressive poses, to make the stage space 3-dimensional, to learn to produce choral scenes and so on. But they were opposite, as opposite are the right and the left hands when they are doing the same.

Tairov energetically denied the thesis that the border between the stage and the audience must be destroyed. If the theatre is professional, actors and audience cannot be united – they are all too different in their attitude to the dramatic event, in their physical constitution, abilities and expectations.

What was positive in his understanding of ancient theatre is that audience, in fact, can't conjoin with the masked character. The mask and the costume of the classical Greek tragedy and particularly late Greek and Roman tragedy make the actor's presence ever alienated. The tragic costume combined elements that could not be combined in real life in any sense and any way. The mask could simultaneously show the presence and the absence of a live character, being, perhaps, the most striking instrument of alienation.

So the theatre dynamics of the open space is to be searched in terms of dividing the world in two parts: you have to create alienation in the open space. Recently a lot of research has been done on the phenomenon of alienation in the performances of classical tragedy: the use of exotic Asian – cultural realities, attention to marginal figures in the ancient society, and so on.

For Tairov, theatre alienation and independence of the stage event is created by professionalism in acting and non-naturalistic aesthetics which doesn't let any doubts in the artistic nature of the event. That's why there's no need to brake the proscenium arch. What we really need to brake – is the floor as, for instance, in Tairov's "Phaedra" of 1922.

Tairov wrote: if the actor is the body that moves in 3-dimensional space, then the basis for spatial transformations is not the backdrop, but the place where he moves – the floor. Again, it illuminates us about the classical theatre: if we activate 3-dimensional optics the backdrop doesn't work any more; the floor becomes the basis for any scenic environment.

From this point, Tairov started his work (with designers, such as A. Vesnin and others) on the new system of set design. He decided to create different uneven levels and sectors on the floor and not to use at all a painted backdrop to place all stage sets and painted parts right on the floor. This was the sign of the Kamerny Theatre scenography – uneven, broken floor with cubist-style sets on it; which Kamerny Theatre was the first to introduce among Russian theatres.

Tairov's experiments surely illuminate us about the classical space: the earlier *skene* (stage building) with its doors and a roof was a function of the orchestra – not a backdrop, but a set within a natural environment. the orchestra must not necessarily be empty; it can be filled with big and small things and can contain a few spatial levels which would only stress a striking 3-dimensional optics of the orchestra theatre.

By the way, if we compare the costumes of Tairov's tragedy with those of classical theatre, we shall find nearly the same mixture of elements, cultures, epochs that very well fits to ancient poetic theatre.

Tairov also used the uneven floor for interesting arrangements of the choral action. Chorus and single actors must be taken in spatial opposition – that is, placed on two different spatial levels. He used this principle for the first time in 1914, and in "Antigone" (1927) he proved, as earlier Meyerhold in "Government Inspector", that small space is enough to build an intensive interaction between a big chorus and a single performer.

Meyerhold and Tairov showed the most impressive attempts to explore the vertical dimension of an open space. Usually we don't think of any use of a vertical axis in classical space. The question of the vertical axis is still one of the most intriguing in the interpretation of the ancient space; and it's the theatre of the XXth century that opened it with its practice, because set designers at one point couldn't imagine themselves any more without a significant visual embodiment of the vertical – stairways, cubist panels, Meyerhold sets etc.

This should be enough to show how deeply the avant-garde was inspired by the classical theatre and changed our idea of the ancient theatre practice.

The avant-garde not only reminded us that to be able to brake the tradition, you must feel and understand it; it also showed that the best attitude towards classics starts from the feeling of a distance between us and the classics, from the feeling that classics is unfamiliar to us, that we need a new language, a new way of thinking to understand and use it.

To me, this has been one of the most impressive lessons of the Russian avant-garde at the beginning of XX century.

Dmitrij Trubočkin

KLASIKA I AVANGARDA: TRANSFORMACIJE KLASIČNOG TEATRA

Rezime

Cilj mog rada je da ukaže na značaj povezanosti klasike i ruskog avangardnog pozorišta s početka 20.veka. Od svih tema koje se odnose na avangardu, a već su dostupne studentima na proučavanje, izabrao sam baš ovu: istražiti avangardne eksperimente sa prostorom i načine na koje oni osvetljavaju klasični teatarski prostor.

Za mene kao klasičara po poreklu, bilo je sasvim prirodno da avangardu tražim upravo u klasici: još je Euripid, za svoju epohu, po mnogo čemu bio avangardna pozorišna osoba, da bi za manje od jednog veka nakon svoje smrti postao najsvetliji dijamant unutar klasične dijademe. Klasika je kao teorija proklamovala da umetnost mora biti nova, zbog čega je sasvim razumljivo i prirodno upustiti se u pronalaženje avangardnih korena avangarde unutar same klasične umetnosti.

ВУКАДИНОВИЋЕВА ДРАМА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ

792.2.091(497.11) 1923*
821.163.41.09-2
792.071.2.027:929

Зајоствављена драма Живојина Вукадиновића „Неверовајни цилиндер Њејовој Величансјва Краља Крисјијана”, изведена на сцени Народној њозоришћя у Београду 1923. године, у режији Јурија Ракијина, а први њућ у целини објављена њек 1980. у часопису *Сцена*, ѡредсјавља изузетно сведочансјво о усјостављању јединсјвеној европској кулћурној ѡпростјора у време деловања различитих аванјардних ѡраваца и ѡкретя у првим деценијама 20. века. Најсажетјије речено, ова драма ѡреко модела и искусјва немачкој ѡзоришној (ѡсј)експресјонизма усваја, ѡамји и обнавља ѡејѡику руској (ѡсј)симболистичкој ѡеајра.

Кључне речи:

европски кулћурни ѡпростјор, аванјардна драма, ѡројеска, сценска дезилузија, ојовавање ѡсјѡујка, руски (ѡсј)симболизам, немачки (ѡсј)експресјонизам, Блок, Мејерхолд, Ж. Вукадиновић.

Руско наслеђе из немачке школе

Запостављена драма Живојина Вукадиновића *Неверовајни цилиндер Њејовој Величансјва Краља Крисјијана*, изведена на сцени Народног позоришта у Београду 1923. године, у режији Јурија Ракитина, а први пут у целини објављена тек 1980. у часопису *Сцена*, представља изузетно сведочанство о успостављању јединственог европског културног простора у време деловања различитих авангардних праваца и покрета у првим деценијама 20. века. Најсажетјије речено, ова драма преко модела и искуства немачког позоришног (пост)експресјонизма усваја, памти и обнавља поетику руског (пост)симболистичког театра. Њен аутор је, наиме, у периоду од 1920. до 1922. боравио у Бечу и Берлину, где је студирао немачки језик

и књижевност. Вукадиновић, дакле, како је већ писао Р. Вучковић, борави у Немачкој у време најважнијих позоришних превирања и превазилажења експресионизма, када његови вршњаци, Брехт, Цукмајер, Кестнер, али и они старији, попут И. Гола, крећу новим путевима: на место озбиљног доживљаја стварности стављају иронију, фантазију и гротеску (види: Вучковић 584). П. Марјановић претпоставља да је Вукадиновић управо ту могао открити Метерлинка, од кога усваја елементе симболистичког театра, Бернарда Шоа, од кога се учи духовитим парадоксима у дијалогу, и Бертолда Брехта, чија је прва дела тада могао само да чита (Марјановић, 88). Марјановић, међутим, не узима у обзир чињеницу да је и мејерхолдовски театар 20 – тих година већ био законито наслеђе „западне” драме и позоришта.

Циљ овога рада јесте да, поред осталог, покаже како *Неверовајтни цилиндер* остварује неке од основних захтева које Мејерхолд поставља обновљеној драми и позоришту, а које је 1913. године и формулисао у јединственој књизи – *О позоришћу*. Као што једини код нас примећује Р. Вучковић, Вукадиновић се у овој драми поигравао драмским конвенцијама „захваљујући (између осталог и) техничким решењима која је немачка позорница двадесетих година преузимала од познатих руских редитеља и од експресионистичког филма и поучавала се на примерима Крега, Апије, али и Мејерхолда, Таирова, Вахтангова” (Вучковић, 1982: 586). Вукадиновићев *Неверовајтни цилиндер* чак својом основном структуром, али и у појединостима, призива Блокову „лирску драму” из 1906. године, *Балајан (Вашарска шайра)*, као поручену за Мејерхолдов сценски израз¹ који се тек развијао, и први пут изведену у Мејерхолдовој режији децембра 1906. године у Театру Вере Комисаржевске у Петербургу. Успостављање паралела са руским драмским и позоришним наслеђем могло би да иде још даље у прошлост, јер Тимоти Вестфален, на пример, Блоковог *Балајана* тумачи као пародију Соловјовљеве драме *Бела љиља* (1893). Међутим, оно због чега би Вестфаленова студија из 1992. године била значајна за проучавање Вукадиновићеве драме у европском авангардном контексту, није толико дубина историјске перспективе у везама са руским театром, већ дефинисање оних драмско – театарских поступака које Вестфален види заједничким у поетикама Соловјова (нешто мање), Блока и Мејерхолда. Кључни појмови Вестфаленове анализе: *пројеска, парадокс, каламбур и ифра речима, ојољавање јосиујка, сјој озбиљној и смешној, високој и ниској, јрозе и сјиха*, који су заправо сви подређени првом, гротесци, у дословно истом значењу применљиви су и

¹ Драма је јесте наручена од Блока, али је то ипак учинио Г. И. Чулков, инспирисан Блоковом песмом „Балаган” (1905), и у жељи да она буде изведена у позоришту „Факелы” које је требало да се отвори. До отварања позоришта ипак није дошло, али је зато априла 1906. „Балаган” објављен у првом броју истоименог часописа (Факелы).

на компаративну анализу другог поетичког троугла (који се у само једном елементу разликује од првог), а чине га Вукадиновић, Блок и Мејерхолд.

Мејерхолдовој режији Блока могао је сведочити Ј. Ракитин, као глумац, док ће деценију и по касније имати прилику да и сам режира драму сродне структуре – Вукадиновићев *Цилиндер*. Ипак, Ракитин је био присутан само у првом Мејерхолдовом експерименталном позоришту, чувеном Студију у Поварској, чија је историја и започела и завршила се са пробама одржаваним лета 1905. године. После интервенције Станиславског, који је прекинуо рад експерименталног позоришта које је сам покренуо, уметници су се вратили у МХАТ и нису сви имали ту срећу да следеће године поново оду за Мејерхолдом, овај пут у Петербург код Вере Комисаржевске.

На овом месту долазимо до важне карике у реконструисању историје (источно) европског авангардног театра, а то су сећања и сведочанства Јурија Ракитина објављивана у београдском часопису *Мисао* у виду три обимна чланка под називом „Позоришни опити и идеје” (први део појавио се 1. фебруара 1923). Ракитин инсистира на томе да су све нове позоришне идеје из првог Мејерхолдовога сценског студија, иако нереализоване пред публиком, наставиле да живе у свести уметника. Очигледно је да Ракитин ту мисли и на самога себе, односно на оне уметнике који нису касније наставили да раде са Мејерхолдом. Када Ракитин сведочи да су песници долазили да виде рад позоришта да би видели шта се од њих очекује, врло је вероватно да мисли и на А. А. Блока, који је неке своје комаде из тог времена, после *Балајана* уследили су *Краљ на шрју* и *Незнанка* (1906), и писао специјално за Мејерхолдово позориште.

Изузетно је важно да Ракитин примећује да су драмске и позоришне новине у Русији, у Мејерхолдовом театру, предвиделе будућа кретања у читавој Европи, па чак и у Британији, и то петнаест година унапред, односно на тај начин његов текст сведочи о континуитету авангардних идеја од 1905. године у Русији до почетка двадесетих у европским књижевностима: „Када сам то Ново, што је у Русији постојало још од пре петнаест година, доцније посматрао, читао о њему, слушао, разговарао, ја ни једанпут нисам могао да кажем: тога тамо није било, ја то тамо нисам чуо. Много касније, када сам био артистички члан московског Художественог театра, када је чувени енглески режисер Гордон Крег дошао у Москву да у Художественом театру режира *Хамлејџа* на позорницу, ја сам у његовоме раду и говору, у својим приватним разговорима са њиме, нашао врло много заједничкога са оним што смо и ми маштали, тражили и остваривали, тачније да кажем што су чинили наши режисери, тамо, близу Москве, у лето 1905. г.” (Ракитин, 245). Занимљиво је да је управо те исте године Едвард Гордон Крег објавио књигу

– памфлет *Позоришна уметносћ* (*The Art of the Theatre – The First Dialogue*), у којој износи начела слична онима која је у то исто време примењивао Мејерхолд у својој режији, а која ће руски уметник и објаснити у књизи *О њозоришћу* 1913. Обојица режисера супротстављају се дотадашњој илузионистичкој позорници, и уопште позоришту, у корист слободне бине и акцентовања глумачке игре.

У самом Ракитиновом тексту после цитираног одломка о Крегу следи реченица којом Ракитин поентира овај део чланка, а која би се могла узети за мото нашега текста који инсистира на јединству идеја унутар европског културног простора у првим деценијама 20. века: „Истину је рекао Ибзен: велике идеје у једно исто време долазе неколиким људима на разним крајевима света” (Ракитин, 245).

Вратимо се, међутим, Вукадиновићу чије је дело такође производ успостављања јединственог европског културног простора. Дакле, Вукадиновић је немачки ђак који на „Западу” усваја културне тековине „Истока”, поступке руских редитеља. Самог *Балајана* није могао видети на сценама немачког говорног подручја иако овај комад доживљава и своју инострану каријеру (Женева 1915, Њујорк и Париз 1923). Овде је, међутим, важно то да су и руски редитељи, посебно Мејерхолд, прихватили управо „западне” традиције како би реформисали позориште, а то су, пре свега, италијанска комедија дел арте, шпански театар 17. века и француски водвиљ. Све то још једном потврђује да се о Вукадиновићевој драми може говорити само у *евројском* контексту у најбољем смислу те речи. Али, и с обзиром на чињеницу да Вукадиновићева драма, како одлично запажа П. Марјановић, „у контексту традиције српске драмске литературе, нема [...] свог претходника” (Марјановић, 88).

Вукадиновићев књижевни „случај” је репрезентативан и за српску авангарду у целини, као што је то и, неупоредиво познатији, случај Растка Петровића. Петровић је, наиме, после боравка у Паризу (1917–1922), усвојивши тековине француских авангардних преднадреалистичких струја, у Београд дошао и са идејом карактеристичном за руску авангарду: да се у домаћој народној традицији пронађу основе за обнову уметности и самог живота.

Док је Ранко Младеновић у свом часопису *Мисао* хвалио Вукадиновићеву прву драму која је писана у складу са најновијим драмским и позоришним тенденцијама у Европи, београдска публика је одмах после премијере (1. мај 1923) изгубила интересовање за представу *Неверовајни цилиндер*. Дајући изјаву за тек покренути часопис *Сотоедиа, часопис за њозоришће, музику и филм*, Вукадиновић се у броју од 26. новембра 1923, разочаран одзивом

публике, чак одриче ове своје драме напомињући да је сала на премијери била пуна, приликом другог извођења полупразна, а приликом трећег – практично сасвим празна: „А што се тиче *Цилиндера*, он ми се нимало не допада и ја га се одричем” (стр. 7).

Због чега је *Цилиндер* одбио тадашњу београдску публику, а одушевио поборнике авангардне уметности и доживео подељене реакције као и Блок *Балајан* у Русији?

Неверовајни цилиндер је позоришна игра без праве драмске радње, која пародира и друге драмске конвенције: ликови се налазе на граници између карактера и марионете, озбиљност радње је разбијена сонговима, односно дијалози у прози испрекидани су пасажима у стиху, а бројне језичке игре у функцији су стварања ефекта апсурдног. Све ове особине сврставају Вукадиновићеву драму у широку породицу озбиљно – смешних жанрова, у Бахтиновом одређењу, а у жанр гротеске, у стилском погледу. У контексту српске драме и позоришта *Неверовајни цилиндер* је претеча драме *Центрифугални ишрач* (1930) Тодора Манојловића и драмског стваралаштва Александра Поповића, у периоду после Другог светског рата. Радња драме је смештена у једно монденско летовалиште, тачније у једну хотелску собу. Драмска илузија разбијена је од самог почетка, сценским решењем којим се суфлерска шкољка величином, бојом и обликом упадљиво истиче на позорници. Или, како стоји у дидаскалијама: „једна црна наслоњача поред беле шапчачеве шкољке. И један господин у црном изаћи ће пред завесу...” (Вукадиновић, 67). То лице није лик драме и његова је улога да прочита пролог, који је, уствари, пародија пролога. Управо су пролози и други видови непосредног обраћања публици, били и средство позоришне дезилузије, односно нове театрализације театра, на којем је инсистирао Мејерхолд у свом захтеву да се позориште гледаоцу разоткрије као игра.

У поменутој ће се хотелској соби сусретати сви ликови ових „тужних збитија у три чина”: Кристијан, краљ „једне неназначене краљевине” у Пацифику, који своју непостојећу краљевину поклања Саши, ученику гимназије, заљубљеном у Фру – Фру, некадашњу циркуску играчицу на трапезу, која је, опет, била љубавница Кристијана, заправо власника циркуса. Током боравка у морској бањи Кристијан је развио везу са Геновевом Пју, женом др Пјуа, смештеног у лудницу, који ће се, међутим, појавити у улози Сендвичмена, а ту је и Нели, Геновевина сестричина, заљубљена у Сашу, свог рођака, који на крају спознаје да је и сам заљубљен у њу, а не у Фру – Фру. Три љубавна троугла и њихова преклапања могла би да наведу на помисао да је реч о сложеној психолошкој драми, међутим, драма је ослобођена сваке психолошке дубине и психолошко – реалистичке мотивације.

Вукадиновићев *Цилиндер* и Блокова *Вашарска шајра* имају, дакле, и сличну сижетну основу: у средишту пажње је љубавни троугао. Троуглу између Колумбине, Пјероа и Арлекина, у Блоковој драми, одговара љубавни троугао између Фру – Фру, играчице на трапезу, лажног краља, господина Кристијана и наивног младића Саше (а заправо су присутна још два љубавна троугла, а можда и још један: Кристијан у драми алудира да је Фру – Фру била у вези са најбољим кловном у њиховом циркусу). Као и код Блока, односно као и код Соловјова у *Белој љиљи*, главна јунакиња је та која је неверна, односно, у Вукадиновићевој драми Фру – Фру је једина која је присутна у сва три троугла. Међутим, много су важније формалне сродности као што су напред набројане карактеристике: марионетски ликови и разбијање сценске/драмске илузије. Значења ликова, њихових односа и драме у целини, ипак су битно различити.

Из овог кратког приказа може се наслутити која су то начела Мејерхолдовога позоришта која Вукадиновић интегрише у своју драму. Сва та начела проистичу из Мејерхолдове основне идеје да се позориште обнови и препороди враћањем на своје изворе. У основи свих нових поступака заправо је *ојољавање јосиуика*, како су га формулисали и руски формалисти, којим позориште саопштава гледаоцу да је све илузија, уместо што покушава да га убеди у стварност илузије. Притом, треба имати у виду да је Вукадиновић у извесном смислу ишао и корак даље: захтев за поновном театрализацијом театра, за враћањем позоришта својим изворним елементима (пантомими, масци, пролозима, заплету, комедијашењу), остварени су, али на један суптилан и сублимиран начин. Они су, заправо, пренети и интегрисани у сам текст. Вукадиновићева лица не подсећају више да је то што чине само позориште спољашњим средствима (иако и њима: сонгови, гегови, пренаглашена глума), већ деликатним репликама и самом *шеатиризацијом шеаириалносџи* у репликама ликова.

Кристијан се тако у једној реплици представља као режисер представе (у представи) коју ће одиграти др Пју и његова супруга Геновева:

Јер, видите г. Пју, ваша госпођа је пролазила ходником баш кад смо мало пре онако гласно разговарали и учинило јој се да чује ваш глас. ... Ја сам начуо прво њене кораке, а затим шум крај врата. И захваљујући мени, ево једног до суза дирљивог призора. Допустићете да вас оставим једно друго ме (Вукадиновић, 78).

Или, на примеру обраћања Фру – Фру Кристијану, преваранту, који није то ништа мање него и сваки професионални глумац:

Али сада вас врло добро знам! Ви сте као и сви други људи, а кад се правите необичним, то је позориште.... Ви живите не смишљено, него срачунато чак. Изгледа као и да не живите, него говорите напамет научене речи. И све што радите, радите као осредње добар глумац, па било да се трујете или пијете чај с млеком. Ето, молим вас: како ме сада само гледате! Ако то није једно рђаво позориште, онда не знам шта је (Вукадиновић, 74).

Не треба сметнути с ума да су то речи које једна глумица изговара у позоришту. Вукадиновић као да је у обликовању овог дијалога послушао Мејерхолдов савет, који он износи у тексту са индикативним насловом, „Вашарска шатра“:

Зашто су позоришту потребни пролози, параде, запитаћете ме. ... јер, пролог, парада која следи за њим, завршни поздравни говор упућен публици, све што су тако волели Италијани и Шпанци у 17. веку, а после њих француски водвиљисти, сви ти елементи старог позоришта приморавају гледаоца да у представи види само игру. Чим се гледалац препусти до самозаборава замисли, глумац га неком неочекиваном репликом или дугим *a porte* подсети на то да је све што види само игра (Мејерхолд, 1975: 182).

На овај се начин, међутим, код Вукадиновића не губи сасвим ни реалистичка потка драме; она се, заправо, демаскира. У оваквој атмосфери праве игре, гледалац се поставља у једну помало шизофрену ситуацију. Радња и значење драме делују тако истовремено на два плана, миметичком и антимиметичком, међу којима до краја не долази до разрешења; у драми постоји расплет као завршни елемент класичне драмске радње, али се не догађа расплет који би коначно разрешио тензију између миметичког и антимиметичког нивоа те радње. Сматрамо да је оваквим драмско – сценским поступком Вукадиновић успео да оствари и употреби *тройескно* у позоришту дословно онако како га је дефинисао Мејерхолд:

Александар Блок (I и III чин његове *Незнанке*), Фјодор Сологуб (*Иван кључоноша и њаж Јехан*), Франк Ведекинд (*Дух земље, Пандорина кућица, Буђење њролећа*), знали су да остану на плану реалистичке драме приступивши стварности из другог угла. [...] Реализам тих драмских сцена приморава гледаоца да се удвоји док посматра сцену. Улога гротескног можда је управо у томе да одржи ту двојност у односу на сценску радњу која се одвија у контрастним кретњама. Служећи се гротескним, уметник приморава гледаоца да одједном пређе с плана на који га је управо сместио на план који он није очекивао (Мејерхолд, 1975: 185).

Будући да је, као што је речено, Вукадиновић све те особине театралног/ гротескног пренео у сам текст, исти ефекат доживљава и читалац, а не нужно само гледалац његове драме. У самом тексту Вукадиновићеве драме присутне су и алузије на Блокову драму *Ваширска шајтра*, најпре увођењем саме теме / паралелне приче о циркусу. Занимљиво је како ликови уопште помињу своју циркуску прошлост, као на пример Фру – Фру:

А када сам ја пре три године на конопцу и на трапезу играла игре по вашарима, и његово Величанство имало је једну шарену шатру. Звала се „Код невероватног цилиндра”: на шатри су били насликани, црвеним као мак и зеленим и црним, неки људи без глава, који су носили главе у руци, као на чађавим иконама што је (Вукадиновић, 70).

У Блоковој *Шајтри* постоји сцена у којој „мистици”, најмарионетскији ликови од свих марионетских ликова у тој драми, у једном тренутку остају без својих глава (што је у Мејерхолдовој изведби постигнуто једним специјалним ефектом). Могло би се с правом тврдити да је гротескност и театралност која је код Блока и Мејерхолда видљива, и пре свега сценска, код Вукадиновића потиснута у сам текст, и више је драмска. Док се код Блока у драми као лик појављује сам Аутор, који покушава да задржи контролу над својим комадом, али и он бива „невидљивом” руком изнет са сцене, докле се Вукадиновић не одриче бар привидно реалистички приказане радње подривајући је, међутим, изнутра.

Ако је у уметничком погледу Вукадиновићева драма показатељ да се границе између Истока и Запада губе, због чега говоримо о његовој драми у контексту европске авангарде, постоје и неки елементи, тематски, у његовом *Цилиндру* који су искључиво „западни”: то је читав комплекс „колонијалних” и „капиталистичких” мотива који ову драму чини изузетном у историји српске драмске књижевности. У питању су колонијалистичке фантазије појединих ликова, односно бинарна (о)позиционираност Европе и присвојеног богатог острва у Пацифику на којем живе „Црвенокошци”, а затим и епизода о пропалом капиталисти Мелхиору Молу кога је до банкрота довео његов конкурент у производњи сапуна, за кога сада и ради, као Сендвичмен.

Рецепција Вукадиновићеве драме у свом времену и њено значење данас

Будући да је *Неверовајћни цилиндер* најпре изведен на сцени, а са његовим се објављивањем почело тек после месец дана, и будући да је приказивање

драме брзо окончано, за прве реакције позоришних критичара и укупан пријем код публике заслужна је у великој мери режија комада, једнако колико и вредност самога драмског текста. Р. Младеновић у броју од 16. маја 1923. доноси у *Позоришном ирејледу* приказ „*Неверовајни цилиндер* једног младог писца”, који позитивно оцењује прву драму Живојина Вукадиновића. У следећем броју *Мисли* (1. јуни 1923) Младеновић почиње са објављивањем ове драме, али ће се све зауставити на првом чину, док ће други и трећи чин бити објављени у *Српском књижевном гласнику*². И управо у ова два часописа објављене су у истом дану две позоришне критике које илуструју подељен став критичара и публике поводом вредности и значења *Неверовајног цилиндера*. Насупрот Младеновићевој критици стоји негативна оцена комада Симе Пандуровића, објављена, дакле, такође 16. маја 1923. године али у *Српском књижевном гласнику*, под једноставним насловом „*Неверовајни цилиндер Њ. В. Краља Кристијана* од Живојина Вукадиновића”³.

Младеновић на првом месту истиче неконвенционалност и жанровску хибридноост ове „комедије”: „у односу на нашу позоришну уметност до сада, на познате драмске конвенционалности и шаблоне који нам се укочено сервирају било као надрипокушаји имитације северне драме, било као бледе копије које друге туђе драмске атмосфере – став младог г. Вукадиновића симпатичан је. Он кида са извештаченим рационализмом, и већ због тога важан је за позоришну хронику” (Младеновић, 786). Младеновић је и мишљења да реалистичка равна драмске приче нема никаквог значаја и да *Неверовајни цилиндер* заправо треба посматрати као бајку: „Све реалне чињенице у комедији сасвим су од споредног значаја; управо оне и не смеју да имају значаја. Треба истаћи у овој комедији пре свега бајку, и пре свега поезију.” Сматра да је у том смеру ишла и Ракитинова режија, која је „успела да изрази довољно спонтану везу између бајке и поезије, и да реализам *дуфа* сведе на минимум” (788). Овај поступак спајања супротних поступака као што су буфонерија и поезија, или буфонерија и трагедија, које Младеновић такође истиче на почетку свог текста, виђен је у Вестфаленовој студији као основа гротеске у Блоковој драми *Балајан*, па тако и у Мејерхолдовом схватању исте. Овај аутор истиче да гротескну природу Соловјовљевих и Блокових комада чини упадљива мешавина озбиљности и буфонерије ((Westphalen, 1992: 443).

Сима Пандуровић, који је почетком 20. века и сам био носилац новог, па и авангардног, у српској поезији, дошао је почетком 20 – их година на крајње

2 У бројевима од 1. и 16. јуна 1923.

3 Нова серија, књ. VIII, бр. 2, 142–145.

конзервативне позиције негирајући вредност свих авангардних појава у уметности. У томе нису биле изузетак ни нове позоришне тенденције. Оно што је занимљиво код овог песника, критичара и уредника, јесте то да је он заправо умео врло прецизно да дефинише промену и новину у уметничком поступку и сензибилитету, али јој је придавао крајње негативну конотацију. И зато су данас вредни помена његови закључци о Вукадиновићевој драми, попут: „Изгледа, међутим, да млади и талентовани Г. Вукадиновић није остао нетакнут данашњим неозбиљним схватањима уметности, [...] изгледа да је он [...] делимично подлегао пропаганди упереној против кредита које је права уметност до сада уживала, и да је, можда несвесно, прихватио тезу да између позоришта и филма, трагедије и циркуса, Шекспира и Шарлоа [мисли се на Чарлија Чаплина], Бетовена и жаз[дез]-бенда, нема битне разлике” (Пандуровић, 143). Тамо где је Пандуровић видео промашај, у спајању високог и ниског, озбиљног и лакрдијашког, лежао је главни иновацијски успех Вукадиновићевог и уопште авангардног драмског израза. Слично је са Пандуровићевим тумачењем смисла испреплетаних љубавних троуглова: „Не треба мислити да су те везе и раскиди нешто трагично или само озбиљно, да су психолошки мотивисани и предодређени темпераментом и природом ових личности. Те марионетске фигуре поступају по вољи самога писца, који има једну филозофију о животу која је исто толико фриволна колико и скептична” (Пандуровић, 144). Поступци који су делом у своме времену, а у каснијим временима све више критички вредновани као носиоци књижевне еволуције, код Пандуровића су коначно проглашени неуметничким: „[...] у делу младога писца осећање је замењено каприсом, личности фигурама од картона, а мисли парадоксима. Као што се види, то је, на крају крајева, ипак више водвиљ, а мање уметност” (Пандуровић, 145).

И поред оваквих сведочанстава, данас је тешко реконструисати како је заиста изгледала сценска изведба *Неверовајној цилиндера*. Између осталог и зато што је сам Јуриј Ракитин оставио двосмислене сведоџбе о сопственој примени мејерхолдовских поступака. Узроци томе су сложени, и повезани са личним односима међу руским уметницима после Револуције, као и са државним односима Краљевине СХС и новоствореног Совјетског Савеза, па их је важно дотаћи, јер додатно осветљавају све факторе који су утицали на проходност авангардних руских / совјетских уметника у нашој средини. Краљевина СХС једина је држава у то време која је званично и институционално подржала збрињавање руских емиграната на својој територији, и уз то показивала недвосмислен отпор према свему што је представљало нову бољшевичку државу и идеологију.

На одређеним местима у своме чланку Јуриј се Ракитин се тако чак представља као противник нових позоришних тенденција. Наиме, глуму, у

трећем чланку есеја *Позоришни оишћи и идеје*, Ракитин проглашава основним средством позоришне илузије, а основним средством глуме сматра осећања. Тако се враћа позоришту Станиславског. Ова позиција води га и ка томе да, иако је одушевљено говорио о својеврсном синхроничитету и свету као неподељеном простору када су у питању (позоришне) идеје, ипак супротставља савремено позориште у западној Европи савременом театру у Русији и другим словенским земљама које би требало да следе руске позоришне тенденције (схваћене селективно): „Дакле, ево кратког и простог рецепта који сам личним сценским опитима лично добио и проверио. То је рецепт сценског осећања и преживљавања пред процесом стварања, тј. пред оваплоћивањем и препорођивањем. Моје је дубоко уверење да је тај рецепт за нас *словенске* уметнике нарочито користан, са разликом од западних европских уметника, који углавном базирају на позоришту представљања. Нека футуристи, дадаисти, имажинисти, и сви остали *исшћи* говоре о будућем глумцу – акробату, жонглеру, и каквом још не. А ја за сад не могу да кажем ништа, јер не познајем друго позориште, јер ми, као савременом и старом глумцу и режисеру бављење са прогнозом о будућем позоришту, уопште није сада задатак” (Ракитин, 334).

Са иронијом и благим ниподаштавањем Ракитин говори о авангардним уметницима који од глумца праве акробату и жонглера, док он, у исто време, примењује принципе и сценске поступке који потичу из истог круга идеја: условно позориште, гротеска, сцена као „вашарска шатра”, антиилузионизам, доминација физичке радње, клоновијада (Ј. Лешић, 97). Ракитин ће чак и свој рад у Београду почети режирањем представе *Тенџажилова смрт* М. Метерлинка (премијера 15. априла 1921), дакле истом оном представом којом је рад започео Мејерхолд у свом Студију у Поварској. Поред горе набројаних авангардних поступака, Ракитин од Мејерхолда преузима и избор писаца и поетика – симболизам – на којима ће градити сопствено позориште. То су управо они писци и поетичке доминанте на којима је своју драмску поетику и теорију позоришта заснивао и Р. Младеновић, због чега Ракитин и добија повлашћено место у његовом часопису, тј. његови се текстови штампају на месту уводника јер добрим делом изражавају и програмска начела самог уредника часописа.

Своје везе, односно свој дуг Мејерхолду, Ракитин је потискивао у други план, док је, уствари, по Лешићевом мишљењу, „својом комплетном редитељском поетиком изишао из Мејерхолдовога шињела: био његов ученик, сљедбеник, обожавалац, пријатељ и присни сарадник (заједно су чак и режирали)”. Међутим, „затајио је своју велику љубав, разочаран ‘црвеним комесаром’ и ‘његовом издајом’, јер је Мејерхолд одушевљено и свесрдно прихватио револуцију као ‘излаз из ћорсокака’ и максимално ангажовано

(црвена армија, чланство у бољшевичкој партији...) започео свој борбени позоришни програм покличем *Октябрь у театру*. За Ракитина је револуција била ‘убица моје домовине и мога Цара’ и он се незадовољан, у знак протеста, умешао у гомилу емиграната – који нису прихватили нову државу РСФС.” (Лешић, 97). По Лешићевом мишљењу, овај идеолошки разлаз утицао је на то да Ракитин у своме тексту само једном спомене Мејерхолда, и то у вези са радом у Студију, а да непрестано велича Станиславског. Ракитиново идеолошко опредељење у великој је мери одредило његов текст о позоришним експериментима и новим идејама, остварујући ефекат аутоцензура, и тако умањило изразитост авангардистичких позоришних начела у самом тексту.

Мејерхолдовско наслеђе имало је, очигледно, значајно место у раду оних који су га ‘потискивали’ (Ракитин), као и оних који су га ‘несвесно’ примали (Вукадиновић).

Дела попут Вукадиновићеве драме делују данас и као илустрација једног закључка до кога је пре две деценије дошао Јан Вјежбицки, оцртавајући специфичност српске авангарде, пре свега њене генезе: „Уз овакав нацрт ‘географског’ положаја српске авангарде треба узимати у обзир могућност да су у формирању ове авангарде доприносили други импулси, који су стизали другим путевима, не тако директно као у случају експресионизма или француске авангарде. Поред тога што често недостају непосредни подаци, не може се искључити да су у обликовању српске авангарде допринели у некој (мањој) мери и италијански футуризам, и руска авангарда уопште. Осим неких руских утицаја (рецимо, код Винавера), ради се овде углавном о могућности доста далеких одјека, о једном кружењу идеја целокупне европске авангарде, а не о ближе општењу и посвајању поетика” (Вјежбицки, 70). За разлику од Вјежбицког, не сматрамо да је потребна опрезност у истицању утицаја који је руска авангарда имала на српску, без обзира на то да ли је тај утицај био посредан, као у представљеном случају Вукадиновићеве драме, или непосредан, као, на пример, у случају еволуције зенитистичког покрета.

Литература:

- Блок, Александр. *Собрание сочинений*, том четвртый. Театр, Государственное издательство художественной литературы. Москва, Ленинград, 1961.
- Westphalen, Timothy C. “The Ongoing Influence of V. S. Solov'ev on A. A. Blok: The Particular Case of Belaja Lilija and Balagančik”. У: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 36, No. 4, 1992, pp. 435–451.

- Вјежбицки, Јан. „Српска авангарда и Растков случај”. У: *Књижевно дело Расџка Пејровића*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 1989. 61–80.
- Вукадиновић, Живојин. *Неверовајни цилиндер Њ. В. краља Крисијана*. У: *Сцена*. Нови Сад, 1980, 67–87.
- Вучковић, Радован. *Модерна драма*. ИРО „Веселин Маслеша”. Сарајево, 1982.
- Успенски, Ениса. Арсењев, Алексеј. Максимовић, Зоран. (прир.) *Јуриј Љвович Ракијин: Живој, дело, сећања*. Позоришни музеј Војводине, Факултет драмских уметности, Нови Сад, Београд, 2007.
- Лешић, Јосип. *Историја југославенске модерне режије (1861–1941)*. Стеријино позорје, Дневник. Нови Сад, 1986.
- Марјановић, Петар. „О Неверовајном цилиндру Њ. В. краља Крисијана Живојина Вукадиновића”. У: *Сцена*. Нови Сад, бр. 3, 1980, 87–89.
- Мејерхолд, Всеволод. „Вашарска шатра”. У: Миочиновић, Мирјана (прир.), *Рађање модерне књижевности. Драма*. Нолит, Београд, 1975.
- Мејерхољд, Всеволод Е. *О њозоришћу*. Нолит. Београд, 1976.
- Младеновић, Ранко. „Неверовајни цилиндер једног младог писца”. У: *Мисао*, 16. мај 1923, 1923, 786–788.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје”. У: *Мисао*. Београд, 1. фебруар 1923. 161–170.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје II”. У: *Мисао*. Београд, 16. фебруар 1923. 241–249.
- Ракитин, Јуриј. „Позоришни опити и идеје”. У: *Мисао*. Београд, 1. март 1923. 329–339.

A PLAY BY Ž. VUKADINOVIĆ IN THE CONTEXT OF EUROPEAN AVANT-GARDE

Summary

The forgotten drama by Živojin Vukadinović, The Incredible Top-hat of His Majesty the King Christian was produced at the National Theatre in Belgrade in 1923. by the director Iurii Rakitin, and published much later, in 1980, in the periodical Scena (The Stage). It is an exceptional testimony to the creation of a unified European cultural space at the time of the activity of various avant-garde tendencies and movements during the first decades of the twentieth century. To sum it up, one could say that this play remembers and recreates the poetics of the Russian (post)symbolism by means of models and experiences of the German (post)expressionism.

**PUSHKINIAN REMINISCENCES
IN KRUCHENYKH'S OPERA "VICTORY OVER
THE SUN" [ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ]**

792.5.091(470)"1913"
821.161.1.09

The title of this paper announces a difficult undertaking, as there seems to be little in common between the classical poet Alexander Pushkin and the vanguard writer Alexei Kruchenykh, one of the most experimental authors of Russian futurism.

Key words:

Khlebnikov, Kruchenikh, Mayakovsky, Pushkin

The Russian futurists had first gained notoriety at the end of 1912 when they published their manifesto "A Slap in the Face of Public Taste" [Пощечина общественному вкусу], probably written by David Burliuk, Kruchenykh and Mayakovsky¹, but signed by Khlebnikov as well. Here the futurist poets declared that their aim was to dispense with all of past culture and tradition (Academy, museums, libraries), in order to create not only a new world, but a completely new poetic language.

In the manifesto they declare:

The past is too tight. The Academy and Pushkin are less intelligible than hieroglyphics.

Throw Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy, etc., etc. overboard from the Ship of Modernity.

And they conclude:

And if *for the time being* the filthy stigmas of your "common sense" and "good taste" are still present in our lines, these same lines *for the first time* already

¹ See V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino 1973, p. 45.

glimmer with the Summer Lightning of the New Coming Beauty of the Self-sufficient (self-centered) Word.²

In his later writings about poetry, Kruchenykh often refers to Pushkin when expressing doubts or destructive criticism.

In "The Displacement of Russian Verse" [Сдвигология русского стиха], published in 1922, he discusses languor in Pushkin's poem "Evgenij Onegin", constructed on es-sounds (Evgenij, [L]enskij, [Tat]'jana)³. Then he states:

The composition in Pushkin is a natural walking, a swinging from one corner to the other and only death stopped it and drew the line which is necessary for the picture to emerge⁴.

Kruchenykh, in contrast to the euphony of classical verse, in 1913 promotes sounds like "Дыр бул щыл / ubešščur / skum / vy so bu / r l ez [Дыр бул щыл / убешщур / скум / вы со бу / р л эз] ("Lipstick" [Помада], Moscow, January 1913), sounds that are "more uncomfortable [...] than a truck in a living-room", as he states in the declaration "The word as such" ([Слово как таковое], Moscow, September 1913), written together with Khlebnikov⁵. This totally senseless combination of numerous consonants and a few vowels became a kind of programmatic slogan of the Russian futurist poetry and an example for verse-writing by means of the so called 'transmental' or 'transrational' language.

In "The Texture of the Word" [Фактура слова], published in 1923, Kruchenykh complains that in Russia there are no poetesses, except for one (Anna Akhmatova, called ironically Akhmatkina) over whom "waves the shade of Pushkin"⁶.

After this brief introduction, let me move on to the main object of my paper: the more or less direct quotations of or references to Pushkin and his works in "Victory over the Sun" [Победа над солнцем]. The libretto for this opera was written in 1913 and the opera was staged at the end of that same year in the Luna-Park-Theatre in St. Petersburg with stage music by Mikhail Matiushin and scene paintings and costumes by the suprematist painter Kasimir Malevich.

The plot of the opera, though fragmentary and confused, is rather simple: in the four scenes of the first act the battle with and the victory over the sun take place;

2 Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija, ed. by V. Terechina and A. Zimenkov, Moskva 2000, p. 41.

3 A. Kručenykh, Sdvigologija russkogo sticha, Moskva 1922, p. 18; now in A. Kručenykh, Kukiš prošljakam, Moskva-Tallinn 1992, p. 50 (18).

4 Ibid., p. 60 (28).

5 Russkij futurizm, op. cit., p. 46.

6 A. Kručenykh, Faktura slova, Moskva 1923; now in A. Kručenykh, Kukiš prošljakam, op. cit., p. 29.

the two scenes of the second act are set in the ‘Tenth Country’, the ‘Desyatyj stran’ [Десятый странъ], a masculinization of the feminine word ‘strana’. This Country – where, according to futurist poetics, “Everything has become masculine” [Все стало мужскимъ]⁷ – is a new world, where time runs backward and space is turned upside down. The laws of nature and the rules of logic (the gravity or the succession of cause and effect) have lost their validity and men are free to move in a pluri-dimensional universe as illustrated by the following verses: “Footsteps are hung / on sign-boards / People run / with bowler hats down” [Шаги повешены / на вывесках / бегут люди / вниз котелками]⁸. This new world requires a new language, the ‘transrational’ or ‘transmental’ language, which is free from grammar and syntax and displays neologisms or non-sense combinations of sounds.

In the rather obscure text of “Victory over the Sun” two significant moments contain disguised references to Pushkin: at the end of the first act, when the choir strikes up a hymn to the defeated sun, and at the beginning of the last scene, when the Fat Man – a survivor of the old, fat, bourgeois world – tries to find his bearing in the new unknown universe, the experienced reader will find echoes of Pushkin.

After the victory over the sun the choir sings:

“We are free / The sun is crushed... / Long live darkness!”

[– Мы вольные / Разбитое солнце... / Здравствует тьма!]⁹

This hymn to darkness re-proposes – changing them into their opposite – the last verses of Pushkin’s “Bacchic Canto” [Вакхическая песня, 1825], where the sun appears as an allegory of reason, truth and knowledge. Pushkin’s poetical composition ends with a series of rhetorical exclamations, which culminate in a long live the sun:

Long live the muses, long live reason! / You, sacred sun, shine! / As this light grows dim / in the beaming rise of the dawn / so the false wisdom dims and fades / in the presence of the immortal sun of the mind. / Long live the sun and may darkness be hidden.

[Да здравствуют музы, да здравствует разум! / Ты, солнце святое, гори! / Как эта лампада бледнеет / Пред ясным восходом зари, / Так ложная мудрость мерцает и тлеет / Пред солнцем бессмертным ума. / Да здравствует солнце, да скроется тьма!]

7 A. Kručenyč, *Pobeda nad solncem*, Peterburg 1913, act II, scene I, p. 6.

8 *Ibid.*, act II, scene VI, p. 22.

9 *Ibid.*, act I, scene IV, p. 15.

With the praise of darkness the choir subverts Pushkin's exclamations according to futurist poetics and, together with the sun, denies also reason and beauty. Turning Pushkin's metaphor upside down, Kruchenykh declares the victory over the solar world of "mean appearances"¹⁰ and permits his dramatis personae to penetrate in the mysterious universe of darkness, symbolized by the 'Tenth Country'. Here the usual categories of space and time are no longer in force, nor do the rules of logic operate which permit to organize thought in an intelligible language. The new world, which at the eyes of the Fat Man seems to be chaotic, confused and illogical, can be understood only by an enlarged mind, expressing itself in the new 'transmental' or 'transrational' language situated beyond reason. This language is used in the two arias sung in the last scene by the Young Man and the Aviator, two of the dramatis personae suited to the new world represented by the 'Tenth Country'.

Even more interesting is the following, almost unintelligible reference to a Pushkinian text.

At the beginning of the last scene, set in the 'Tenth Country', where things are turned in their opposite, the Fat Man delivers a long monologue:

"The tenth countries... the windows all face inside, the house is fenced in; live here as you know how.

What tenth countries! I didn't know I would have to sit locked up.

I can't move my head or my arm or they will become unscrewed or undone. And look at how the axe is working here, damned thing, it has shorn us all. We walk about bald, and it's not hot, only steamy. This is a rotten climate; even cabbages and onions won't grow. And where's the market then? They said it is on the islands... And if you could go upstairs, into the brain of this building, and open door no. 35 – what a wonder! Yes, nothing is simple here. Something might look like a chest of drawers, but... And then you get lost all the time... *He climbs up somewhere.* No, it's not here... All the paths have got mixed up and go up to the earth, while there aren't any side entrances. Hey, if there is one of us up there, give us some rope, or say something... Fire a shot.... Hmm! Guns made from birch trees – imagine!"

[10-ья страны... окна все внутрь проведены дом загорожен живут тут как знаешь

Ну и 10-ья страны! вот не знал что придется сидеть взаперти ни головой ни рукой двинуть нельзя развинтятся или сдвинутся а как тут топор действует окаянный обстриг всех нас ходим мы лысые и не жарко а только парко такой климат скверный даже капуста и лук не растут а базар – где он? – говорят на островах...

10 V. Markov, op. cit., p. 160, note 45.

а вот бы забраться по лестнице в мозг этого дома открыть там дверь № 35 – ех вот чудеса! да, все тут не тк-то просто хоть свиду что комод – и все! а вот блуждаешь блуждаешь
(лезет куда то в верх)
нет не тут все дороги перепутались и идут вверх к земле а боковых ходов нет... Эй кто там наш есть подай веревку или голос стреляй... кст! пушки из березы – подумаешь!]¹¹

What is the Fat Man looking for and what does he expect when opening door number 35? A wonder? And why should it be just door number 35?

In Russian literature a reference to a door number 35 can be found in Pushkin's novel "Egyptian Nights" [Египетские ночи], when the young peterburgian poet Charsky looks in a cheap hotel for the Italian improvisator whose acquaintance he had made the day before. The second chapter (note: in "Victory over the Sun" the monologue is delivered in the second scene of the second act!) opens with the following narration:

The next day Charsky in the dark and dirty passage of the inn looked for the room number 35. He stopped at the door and knocked. The Italian he had met the day before opened it.

– Victory! – Charsky said to him.

[На другой день Чарский в темном и нечистом коридоре трактира отыскивал 35-ый номер. Он остановился у двери и постучал. Вчерашний итальянец отворил ее.

– Победа! – сказал ему Чарский (...).]

Then Charsky continues by telling the improvisator that the Princess** will give him her hall for a performance. Now, besides the exclamation "Victory!", which is resumed in the title of Kruchenykh's libretto, it is possible to trace other similarities between the situation in "Egyptian Nights" and the episode of "Victory over the Sun".

The Fat Man expects a miracle, or something wonderful behind door number 35. Equally wonderful in the northern Petersburg is the improvisator's Mediterranean look and, even more, the inexhaustible ability of this prestidigitator of words to continuously invent new verses, in which the skill and brilliance of versification often overshadow meaning. It is possible that Kruchenykh had in mind Pushkin's improvisator when he proclaimed the necessity of creating a new language, the non-sense 'transmental' or 'transrational' language used in "Victory over the Sun", as a way of expression more suitable to the new world.

¹¹ A. Kručenykh, *Pobeda nad solncem*, op. cit., act II, scene VI, p. 19.

I would like to call the attention of those to whom this comparison should seem too bold and those who think that futurist poets hardly appreciated Pushkin's works to the epigraph of "Egyptian Nights":

- Quel est cet homme?
- На, c'est un bien grand talent; il fait de sa voix tout ce qu'il veut.
- Il devrait bien, madame, s'en faire une culotte.

This epigraph was well known to futurist poets, as Mayakovsky writes with autobiographical references in his poem "A Fop's Blouse" [Копра фара, 1914]:

I will sew myself black trousers / from the velvet of my voice. / And from three yards of sunset, a yellow blouse.

[Я сошью себе черные штаны / из бархата голоса моего. / Желтую кофту из трех аршин заката.]

A similar metaphor had been already used by Mayakovsky in his tragedy "Vladimir Mayakovsky" [Владимир Маяковский], staged every other night in alternation with "Victory over the Sun" at the end of 1913 in St. Petersburg. In Mayakovsky's tragedy the Man with a Long Face states: "With my soul too you can / sew such elegant skirts" [А ведь из моей души тоже можно / шить такие нарядные юбки]¹². Thus it seems possible that he was making a reference to Puskin's "Egyptian Nights" already in 1913, at the same time when Kruchenykh wrote the libretto for his opera.

These examples show that Russian futurist poets, in spite of their iconoclastic attitude and their refusal of Tradition, Academy and Heritage, were well aware of their poetic culture and quoted – though often in a disguised form – Pushkin and other classic poets in their writings. By including the references to Pushkin in a completely new context they obtain an effect of estrangement, on the one hand, and issue a challenge to the reader's skill in interpreting their verses on the other, thus realizing two of the main purposes of futurist poetry.

12 V. Majakovskij, "Vladimir Majakovskij". Tragedija, Moskva 1914, act I, p. 26.

ПУШКИНСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ОПЕРЕ КРУЧЕНЫХ „ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ”

Резюме

В этой статье автор сначала анализирует место Пушкина в теоретических статьях Крученыха, а потом занимается расшифровкой цитат из произведений великого поэта в футуристической опере „Победа над солнцем” (1913). Автор доказывает что в заключительной песне хора, в конце первого акта звучат реминисценции „Вакхической песни” Пушкина, а в начале последней картины, в монологе толстяка, есть прямая ссылка на повесть „Египетские ночи”, которая имеет свое значение в русском, как свидетельствует и факт, что ее эпитафия прямо влияет на стихотворение Маяковского „Кофта фата”.

THE CUNNING OF HISTORY AND SEAMUS HEANEY'S CURE AT TROY

In their attempt to understand the roots of our failure to learn from history and find ways of preventing war, many contemporary artists are turning to Classical plays and reexamining their critical potentials. This paper will consider several references to Classical drama in modern plays and films, and concentrate on modern adaptations of Sophocles' plays, especially Philoctetes, reworked for the needs of the XX century by the German playwright Heiner Muller and Irish Nobel Prize winner, poet Seamus Heaney.

Key words:

World War II, Holocaust, Fascism, Primo Levi, Egon Savin, The Merchant of Venice, education, poisonous pedagogy, conversion, Liliana Cavani, Jean Anouhil, Antigone, Edward Bond, Jean Luc Godard, Contempt, In Praise of Love, Simone Weil, The Iliad, The Odyssey, Odysseus, Philoctetes, Heiner Muller, Seamus Heaney, Cure at Troy

“Philoctetes. Hercules. Odysseus. /Heroes. Victims. Gods and human beings. /...All of them glad /To repeat themselves and their every last mistake, /No matter what.”

Seamus Heaney, Opening Chorus, *The Cure at Troy*

“It happened in Europe. ...It happened, therefore it can happen again: this is the core of what we have to say. ...They were not monsters, they had our faces, but they had been reared badly. ...All of them had been subjected to the terrifying miseducation...”

Primo Levi, Conclusion, *The Drowned and the Saved* (1986)

Introduction: wars and cures –

Some thoughts on the European context of Seamus Heaney's dramatic adaptations

The program brochure for the 2004 production of *The Merchant of Venice* at the Yugoslav Drama Theatre in Belgrade contained a text on Primo Levi, Auschwitz survivor and noted author on the Holocaust, who committed suicide in 1987 because he could not bear to see new generations being brought up on revisionist histories which claimed that the horrors he had witnessed in W.W.II never happened. Had he lived longer, his anxiety concerning the possible repetition of history and the restoration of Nazism may have been intensified by the disclosure that in the moral world order which claims to have triumphed over fascism it was possible for Kurt Waldheim to serve two terms (from 1972 to 1981)¹ as the Secretary General of the United Nations and move on to become the prime minister of Austria, in spite of files containing documentary evidence of war crimes he was involved in as SS commander in WW II.² Levi might also have been disheartened by the activities which the Catholic Church undertook to canonize Cardinal Aloysius Stepinac, whose collaboration with the Nazis was made public in numerous sources (including *The Rat Lines* ³). He must have been horrified when in 1982 “certain attitudes that are once more in the air” led two German universities to refuse to name themselves after Heine and Einstein.⁴ He was already gone when, toward the end of the year 2000, the leader of the Christian Democratic Union in the Berlin Senate raised the question of the right person to run the Berliner Staatsopera, implying that the Jew Daniel Barenboim was unfit, and the younger Karajan, in all respect in the tradition of his father, more in tune with the prevailing mood of the time.⁵

Earlier on, in the late seventies, 'negationist' theories were launched which denied the existence of gas chambers, or claimed that they were intended merely to

1 See Guy Arnold, *Third World Handbook*, London, Cassell, 1989, p 28.

2 See John Moody, “Caught Up in His Past: Kurt Waldheim’s World War II record returns to haunt him”, in *Time*, March 17, 1998. p. 16. Waldheim appears as one of the main characters in B. Wongar’s novel *Raki*, Marion Boyard Publishers, London & New York, 1994, 1997 (especially revealing are pp. 118–120, 170–176). The first version of this novel was confiscated by the Australian police and never returned to its author, in spite of appeals by Thomas Shapcott and PRN international. The second version was completed on March 7, 1994. About a week later the USA Justice Department released a long-withheld war crimes report on Waldheim, and barred him from entering the USA. In 2004 the case was in the news again.

3 . Mark Aarons and John Loftus, *Ratlines How the Vatican’s Nazi Networks betrayed Western Intelligence to the Soviets*, Mandarin, London, 1991. See references to Cardinal Aloysius Stepinac on pp. 20, 57, 91, 94, 97. See also B. Wongar’s novel *Raki*.

4 *The Voice of Memory: Primo Levi, Interviews, 1961–1987*, edited by Marco Belpoliti and Robert Gordon, New York, The New Press, 2001, pp. 103–4.

5 Daniel Barenboim and Edward Said, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*, Edited and with a Preface by Ara Guzelimian, Bloomsbury, London, 2003. p. 169.

kill fleas.⁶ In 1970, the change of moral climate may have precipitated the suicide of another camp survivor, poet Paul Celan. Levi wrote in 1986 that he “could feel a slippage”⁷ in the way that war memories were understood in the world, but that he could never erase from his mind what he had seen in the heart of Europe not such a long time ago: the hair cut from the women in the lagers purchased by German textile industries, used for thermal insulation or as mattress ticking, and human ashes, containing teeth and vertebrae, used as gravel to cover the paths of the SS village located near the camp⁸.

The scope of the phenomena which drove Levi to suicide is, in fact, stupendous. One way to keep track of it is to follow the TLS reports on the new history books inundating the market, for instance, books on Mussolini’s Italy, financed by Berlusconi, which the readers of Curzio Malaparte and Moravia must find amusing; or new accounts of the treatment of the Aborigines in Australia, purged of the ‘leftist’s’ accretions from the sixties; or new ‘corrected’ interpretations of the creation and dissolution of Yugoslavia.⁹ For the manufacturers of these new revised histories the existence of people like the film director Liliana Cavani must be intolerable. Contrary to the amnesiac effects which they are trying to produce, Cavani claims that the generation “which grew up after the war, cannot ever forget history”, and insists that she will continue “telling stories about our Europe” in her own ‘untimely’ way, regardless of how unwelcome they may be to the authorities in power.¹⁰

Seamus Heaney was born in 1939 and, in 1995, became the fourth Irishman to win the Nobel Prize for Literature. He is three years younger than Cavani and, although the local ‘troubles’ he grew up with in Ireland are different from those

6 Ibid. xxvi.

7 Ibid. p. 110.

8 Primo Levi, *The Drowned and the Saved*, translated by Raymond Rosenthal, Introduction by Paul Baily, London, Abacus, 1989, p. 170.

9 TLS

10 See Gaetana Marrone’s book *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*, Princeton 2000, chapter 8, “The Essential Solitude: A Conclusion”, pp. 188. In the remaining five pages of the chapter the author of the study writes that Cavani’s “historical” cinema, her portraits of Francis of Assisi, Galileo, and Nietzsche, are essentially a way of seeing, as Foucault suggested, “the conditions in which human beings ‘problematize’ what they are, what they do, and the world in which they live”. Her fascination with the cinema as a means of exploring the most vital problems of European culture has made her one of Italy’s most influential filmmakers of the generation after Visconti, De Sica, and Fellini. Cavani’s cinema, Marrone insists, commands our attention and imagination in the way classical theatre did. It establishes a debate on the anthropological nature of man as an entity who is part of a specific culture. Her cinema is the cinema of “tragic act as a vehicle for transcending reality”. It is essentially a creative act, a constant search for a truth that is not doctrinal but created. Cavani believes “that people want to see adventures of ideas, especially stories that capture their attention, disturb their dreams and decisions, and affect their lives. These adventures ought to provoke in the spectators’ mind the power of doubt and anxiety with which they cannot easily come to terms.”

experienced by Cavani in Italy, his decision to adapt Sophocles's *Philoctetus* (as *The Cure at Troy*, 1990)¹¹ and *Antigone* (as *The Burial at Thebes*, 2004) perhaps springs from a need similar to hers: to look for ways to “tell stories about our Europe” in which its history is not whitewashed, avoided, or ‘forgotten’, but confronted and understood, ‘cured’ from the repetition of its worse excesses through exercise of critical judgment and use of the moral and emotional intelligence championed by art.

Cures attempted without prior honest and accurate diagnoses of the disease are not likely to work. If wars have been the shameful landmarks of human history, then the way to stop them is to understand what causes them and how they start. Perhaps wars persist because, in spite of public declarations of pacifism and other best intentions, lies are being taught, and truth and understanding systematically obscured and obstructed. Those who cause wars, and use them to achieve their ideas of victory and success, take them to be natural and unavoidable manifestation of who we are.¹² They see nature, and within it human nature, as fundamentally aggressive, competitive, exploitative. If that were so, to oppose war would be impossible and unnatural, yet such opposition *does* exist, and is based on the belief that wars are *not* what we are but what we can become, what we can be converted into, if betrayal, subversion and suppression of our true nature is carried out in all walks of life. The 2003 Nobel Prize winner, J. M. Coetzee, who wrote about war in *Dusklands* (1974/82), *Life and Times of Michael K.* (1983), and *The Age of Iron* (1990), did not fail to address this topic again in *The Lives of Animals* (1999). His heroine Elizabeth Costello sees war, the horror of the holocausts and the concentration camps, as consequences of the inexcusable closing of the heart and failure of the imagination. “There are no bounds to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination”, she insists, yet we choose not to exercise it. Instead, “in a huge communal effort we close our hearts.”¹³ Each day a fresh holocaust, yet our moral being seems to be untouched.

11 Seamus Heaney was born in Northern Ireland. In 1981 he joined the Board of Directors of the Field Day Theatre Company, founded in Derry by playwright Brian Friel and actor Stephen Rea. The company was to be the “fifth province” where the four Irish provinces could create an imaginary cultural space form which a new discourse of unity could be forged. *Cure at Troy* was written for this company and premiere there in 1990, under the direction of Stephen Rea.

12 In the Conclusion of his book *The Drowned and the Damned*, Primo Levi insists that there is no need for wars and violence, under any circumstances. He is appalled by what he calls ‘obscene’ claims that there is a need for conflict, that mankind cannot do without it, and that local conflicts and violence in the streets, factories and stadiums are equivalent of generalized war and preserve us from it, as le petit mal preserves the epileptic from le grand.

13 From Elizabeth Costello's lecture, J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton University Press, 1999, pp. 18–35.

Shakespeare's plays can be read as dramatic studies of the processes through which this type of loss, this subversion and diminishment of our humanity, occurs. In *The Merchant of Venice* a whole range of such 'subversions/conversions' occurs. The Belgrade production chose to anchor itself in the 'conversion' of Shylock's servant Launcelot Gobbo, in Act 2, 2. The situation presented in this scene is quite similar to the 'conversion' the audience is made to witness in *Richard III* (when two paid killers are sent by Richard to assassinate his brother Clarence), or the persuasions and rationalizations dramatized in *Othello*, *King Lear*, *Coriolanus*, *The Tempest*. Launcelot stands between his conscience and 'the fiend'. After a debate of sorts he follows his tempter's advice, abandons his conscience, and decides to improve his lot by changing masters and serving Basanio (who "gives rare new liveries"). Following this line of development, Shakespeare's "early-modern" Launcelot reappears in Act 5,1 of the Belgrade production as the "late-modern" Italian Fascist, wearing the "rare new" Nazi uniform into which the prejudices of Shakespeare's time became re-packed in the twentieth century. The performance wished to emphasize that the tragedy of Primo Levi, and millions of others like him, is rooted in the betrayal of private conscience for the sake of public 'progress' possible only through the type of moral conversion Shakespeare tirelessly explored..

Sophocles's *Philoctetes* is one of the most impressive plays written on this topic. It was created *after* Sophocles' treatment of similar concerns in *Antigone*. In *Philoctetes*, as in so many Shakespeare plays, a young person stands between his conscience and a tempting promise of success, but is *not* morally converted. Heaney's choice to work on *Philoctetes* puts him in line with a number of other European artists who consider the Trojan War, and other plays of the classical past, crucial for the understanding of our own time. In order to highlight this 'tradition', Heaney's *The Cure at Troy* will be compared with Heiner Muller's *Philoctetes*, Liliana Cavani's version of *Antigone* in *The Cannibals*, and Jean Luc Godard's two films on the revisions of history (*Contempt* and *In Praise of Love*). The shared assumption behind all these works is that the play (or film) can be "the thing" with which to catch the conscience of an age where sympathetic imagination is being lost, and moral and emotional intelligence deliberately trained out of people. Can what is lost be recovered through the 'cure' by art?

Developing historical insight through references to the Greek classics

This particular approach to Heaney and the Greek classics springs out of the research done within two courses developed in 2003/4 with film and theatre students at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade. One course examined Love in the modern world, and the title of the other was Europe. The intention of the sec-

ond was to foreground perspectives on European history broader and more complex than those broadcast in support of the current holders of political power. The assumption was that Europe is as Europe does, and that it is by their works, by what they do to each other and to the rest of the world, that the Europeans can best be known. To achieve the desired broader vision the course contrasted images and interpretations of Europe (its relationship with other continents, and most significantly with North America today) disseminated by the international news media, with visions of Europe produced by various contemporary European film and theatre artists, engaged in the development of their own historical sense and striving to work out their own readings of the processes that have shaped Europe's past and threaten to claim its future.¹⁴

In the heterogeneous material covered by the courses a striking number of ingenious references to the Classical origins of our current situation occurred. Robert Altman, for example, links America with Classical Greece in his film *Nashville* (1975) in order to stress, in his complex and intricate way, the persistence of the traditional bond between so called democracies and slavery. In the film, Nashville is referred to as the Athens of the South, and the film ends with its citizens and guests facing the imitation Greek temple on the common green, singing "They may say that I'm not free, but that don't worry me."¹⁵ They do so minutes after witnessing the assassination of a woman whose songs, and breakdowns, unintentionally triggered memories of a different America, whose irrecoverable loss they can survive only by not allowing the remembrance of things past to reach consciousness.

References to the Classical past are often used to generate insights out of which the entire structure of the film evolves. For instance, the performance of *Electra* with which Bergman's *Persona* opens, enables the film's protagonist Elizabeth, an actress, to come to a deeper understanding of history and of her own personal story within it. Elizabeth realizes that *Electra*, the roles she plays in the theatre, may represent *not only* what she as an actress does, but what she as a person is: an accomplice in matricide. This shattering epiphany makes her gradually realize what kind of matricide is in progress in our culture, and to what extent her

14 Besides Bresson, Bunuel, Bergman, Tarkovski, Bertolucci and Greenaway film artists who received special treatment in the course were brothers Dardenne, brothers Quay, Roy Andersson, Lukas Moodysson, Lars Von Trier, Werner Herzog, Michael Hanneke, Elem Klimov, Andrzej Wajda, Damjan Kozole, Jovan Zivanovic, Dusan Makavejev, Mathieu Kassovitz, Alain Resnais, Jean Luc Godard, Franco Brusati, Gillo Pontecorvo, and Liliana Cavani. In the course on Love, for theatre students, special attention was given to the plays by Harold Pinter, Caryl Churchill, Edward Bond, Howard Barker, Mark Ravenhill, Sarah Kane, Martin Crimp, Sam Shepard, Robert Wilson and Shelagh Stephenson and, outside the English speaking world, to Jean Anouilh, Heiner Muller. Report on the 2003/4 'findings' will appear in the second volume of my book *On Change*.

15 See Herman Daniel Farrell's play *Justice* (2002).

own inability to love her child has paved the way for a world in which children are openly collected and shipped off to concentration camps, with no hesitation or shame. Only after this understanding of the persistence of history through the destructive frames of mind and roles it has taught us to internalize, can protest become possible, such as Elizabeth's silence, or the self immolation of the Buddhist monk which she watches on television, in the hospital where she has been taken for a cure.¹⁶ In fact, in Bergman's film her 'sickness' (her new and growing understanding of what is going on in history, her withdrawal from betraying words and lies into a cleansing silence) is the beginning of the cure. Just as Lear's maddening encounters with the truth are cures for the sickening insensitivity with which men 'who will not see because they do not feel' are afflicted.¹⁷ When the moment of self-recognition happens and the mind throws off the shackles of poorly understood and wrongly played roles, it becomes and remains free, even in the most fragile and afflicted body.¹⁸

The subversive potential of Greek drama is the reason why so many modern artists resort to it. Its power to generate liberating insights often turns 'ordinary' people into Dedaluses, who become ready, like James Joyce's Stephen, to stand alone and proclaim their 'Non serviam!' An indirect tribute to this power is made even in Tim Robbins's film *The Cradle Will Rock* (1999). The film follows the efforts of Marc Blitzstein and Orson Welles to stage the eponymous musical in New York in 1936, under the auspices of the Federal Theatre Project. The Project director Hallie Flanagan is called before the HUAC (the Dies Committee) and asked to reveal the full identity of Marlow, the source frequently quoted in her texts and, in the view of the Committee, undoubtedly a communist.¹⁹ When the US Senators are told that the man in question was Shakespeare's contemporary they are taken aback but quickly recover, stating that even the Greek Classics, they have been told – Sophocles, Aristophanes – were dangerous communists all.

Robbins reminds us that his film, about the rise of fascism and the persecution of artists in the thirties, is "mostly a true story". A completely true account of the era can be found in Erick Bentley's play *Are You Now or Have You Ever Been?*, based on the transcripts from the hearings of the Un-American Activities Committee

16 Similar awakening happens in *Hamletmachine*, when Heiner Müller's Ophelia realizes that in her uncritical adoration of her father and passive submission to patriarchal will and ideology, she is Electra. During his 1975/6 stay in America Müller was appalled by the complacency, complicity, and conformity that he saw among the young. In *Projection* 1975, he said he feared that "in the century of Orestes and Electras that's rising, Oedipus will be a comedy". See Carl Weber, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, PAJ, 1984.

17 Gloucester, in *King Lear*, 4, 1.

18 Lear, in *King Lear*, 3.4.

19 See reference to the same event in C. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Volume One: 1900-1940, Cambridge University Press, 1987, p. 231.

taken during the investigations of leading American artists and intellectuals in the next two decades, the forties and the fifties.²⁰ The individuals whose activities were investigated were suspected of being insufficiently patriotic and un-American because, like Paul Robeson, with whose testimony the play ends, they wished to change the unjust society they saw around them, and refused to equate justice with the interests of the unscrupulous moneyed elites. In December 2003, four performances of Bentley's play were staged in London by the Tricycle Theatre Company.²¹ The European premiere of the musical *The Cradle Will Rock*, for reasons which will be obvious to many, took place in Lyle in 2004, the year when that city was chosen to be the cultural capitol of Europe.

The relating of the sickness of our time to the long tradition of persecution of artists and other free thinkers was reinforced by the staging of Jean Anouilh's *Antigone* during the UnConvention festival, organized in New York in protest of the September 2004 Republican Convention. Theatrical events like these were staged to give the silenced majority of peace activists a chance to voice their opposition to "perpetual wars for perpetual peace", interventionist regime-changes, and other acts of "mercy" and "justice" through which history of our time is being written.²² Heaney, too, may have decided to translate and adapt Sophocles' *Philoctetes* in 1990, and *Antigone* in the first years of the new millennium, because these plays throw a dangerously clear ironic light on the nature of ethical subversions through which the current 'triumphs' of civilization over barbarism occur and are celebrated. These plays clarify why, today, 'the algebra of infinite justice'²³ spread by the promoters of democratic imperialism²⁴ inspires such powerful resistance. In the staging of Heaney's *The Burial at Thebes* at the Abbey Theatre in the spring of 2004, the TLS reviewer reported references to Iraq and the American Patriot Act(s).²⁵ Anouilh's *Antigone* (first performed in 1944 to encourage resistance against the German occupation of France) was staged in September 2004, during the UnConvention play festival, perhaps out of the same need to oppose fascism in the form in which it manifests itself today.²⁶

20 See Eric Bentley, *Rallying Cries: Three Plays (Are You Now or Have You Ever Been?, The Recantation of Galileo Galilei, From the Memoirs of Pontius Pilate)* Washington, New Republic Books, 1973

21 The performances were organized for the benefit of PEN and the International Committee for Artist's Freedom.

22 See, for instance, the works of Gore Vidal, Arundhati Roy, Naomi Klein. One very obvious target of the 'revision through omission and obliteration from history' is the Non-aligned movement, of which Yugoslavia was a founding member. In 1961 the first conference of NAM was held in Belgrade, and in 1989 the ninth. In 2006 the fourteenth NAM conference took place in Havana, with 118 states attending as full members. The fifteenth summit is to be held in Egypt, in 2009.

23 See Arundhati Roy, *Algebra of Infinite Justice*.

24 See the Berkeley students' internet journal *Bad Subjects*.

25 See Sara Paretski's text "The new censorship" in *The New Statesman*, June 2, 2003.

26 Reported in *American Theatre*, July/August 2004, p. 19. Very direct opposition to the war in Iraq will appear in the play *Entrenched by the Oath*, based on the true stories of U.S. soldiers sent there to perform their patriotic duty.

In the year 1969 Sophocles' *Antigone* attracted the attention of one more artist, the Italian film director Liliana Cavani. She used the play not solely as a vehicle of protest but, as she points out, a proper location for a more complex enquiry into the failure of protests and betrayal of revolutions.²⁷ *The Cannibals*, her film version of the play, was inspired by the evens in 1968. In an interview held in 1970 she said: "In *I cannibali*, and beginning with *Antigone*, I intended to use the myth and universal symbols to avoid the revolutionary speech that had become a cliché by 1969–1970. As everyone knows, two months following the events of May '68, all slogans, posters, and catch phrases were sold out and overused by the establishment... *I cannibali* is not the chronicle of a revolution but a spectral analysis of reality beyond the various episodes that characterized the demonstrations. I believe it is a comprehensive analysis". (Marrone, 2000: p. 58)

In 1990, talking about the same film she again insisted that she made it in response to the great babel of 1968. Since language had become meaningless, she wanted to make a film which would restore the value of silence and pure gesture, and which would reclaim an ethical order because, like, Sophocles, she too "believed in an inherent, ethical nucleus of reality". (Marrone, 2000: p. 59) In line with these views her *Antigone* and *Tiresias* (who is omitted from Anouilh's version) have no slogans and work alone. By turning away from corrupt and corrupting culture to "nature and precultural being" (Marrone, 2000: p. 215) Cavani hoped that her modern *Antigone* in *I cannibali* would provide a corrective critical contrast to the fashion-following, slogan-buying 'revolutionaries' she saw on the streets of Italy, and by doing so spur recognition and renewed faith in the power of *true* ethical protest.²⁸

Cavani's descent through history towards the myths and archetypes that inform it is paradigmatic of many modern artists who, like Heaney, feel best defined as just such 'seers and dowers'. Cavani first graduated from the University of Bologna with a degree in literature and a dissertation on the fifteenth century poet Marsilio Pio. She intended to be an archeologist, but was to do her 'digging' in the medium of film, after completing her second course of studies at the Centro Sperimentale di Cinematography in Rome. She started her film career as a freelance director for RAI-TV. Her first major assignment was a four-part

27 Author of such films as *Francis of Assisi*, 1966; *Galileo*, 1968; *The Guest*, 1971; *Milarepa*, 1973; *The Night Porter*, 1974; *Beyond Good and Evil*, 1977; *The Skin*, 1980; *Beyond Obsession*, 1982; *The Berlin Affair*, 1989; *Francesco*, 1989; *Where are you? I'm Here*, 1993; and in 2002, *Ripley's Game*, with John Malkovich in the leading role. Her latest film, *Einstein*, was released in Italy on October 26, 2008. *The Cannibals*, Cavani's third film, was made in 1969.

28 See Gaetana Marrone, *The Gaze and the Labyrinth: The Cinema of Liliana Cavani*, especially chapter 3, "Metaphors of Revolt: The Dialogic Silence in *I cannibali*", pp. 57–77. For a detailed study of the life of the *Antigone* story in drama, prose fiction, philosophic discourse, political tracts, opera, ballet, film, and the plastic arts, see George Steiner, *Antigones*, Oxford University Press, 1984.

series on the history of the Third Reich. She then went on to connect the holocaust in Europe with the treatment of Negroes in America and wrote *Black Jesus* (1965/6), *Malcolm X* (1968), and *Intolerance* (1969), but money for projects containing such insights was never found. During the same period she also worked on Dostoevsky and Shakespeare, and wrote a teleplay adaptation of *Coriolanus*.²⁹ In 1974 she published a screenplay on Simone Weil. Cavani was not to make that film either, but the life of Simone Weil became the formal framework and inspiration behind Godard's 2002 film *In Praise of Love*. Describing the way Cavani works, a colleague recognized that in the way she evokes the social perspective, the ideological culture, the moral tensions in which facts are rooted, "she seems to be imitating her beloved classical playwrights".³⁰

Changing the human image: poisonous pedagogy from Sophocles to Anouilh

In the notes for the staging of *The Crime of the Twenty-first Century*, in a kind of apology for similar attempts to see the future by looking back into the past, Edward Bond, another explorer and re-fashioner of both Shakespeare and the Greek classics, states: "The future does not depend on our individual acts of kindness and integrity. They are just tears shed over our impotence. **The future depends on how our culture understands itself, on the public understanding of the individual, on the human image** – the image we paint on the mirror so that we may know ourselves. Theatre is a necessary part of that understanding."³¹ He also reminds us, like Coetzee in Elizabeth Costello's lecture in *The Life of Animals*, that to possess such understanding we must combine the activities of reason and imagination, as drama does, because imagination can, *in the present*, already live through the future effects of our present conditions. We should be afraid of the future, Bond says: we have been there before.³²

Pursuing the same thought in an interview with Brian Logan, published in *The Guardian* on April 5, 2000, Bond stressed that what Shakespeare and the Greeks

29 Perhaps it is worth remembering that T.S. Eliot also falls into the 'tradition' this paper is trying to chart. In 1930 Eliot produced dramatic fragments of *Coriolan*, inspired by Beethoven's 'Coriolan Overture', and in 1939 wrote *The Family Reunion*, his own version of the story of Orestes. Eliot's biographer Peter Ackroyd notes with regret that the end of the 'Coriolan' experiment marked a decisive change in the direction of Eliot's creative life. Had Eliot continued to experiment "we may speculate that his own art would have taken an entirely different shape" and become more, rather than less startling and innovative. See Peter Ackroyd, *T.S. Eliot*, London, Abacus, 1984, pp. 190–191. Like Liliana Cavani and Godard, Eliot, too, was a great admirer of Simone Weil, and wrote prefaces for the English translations of her works, most of which have been reissued as Routledge Classics.

30 In *Marrone*, p.5.

31 "People Saturated with the Universe", written in 2000 for *Le Theatre National de la Colline*.

32 Edward Bond, *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, London, Methuen, 2000, pp. 188–192.

were able to do was radically question what it meant to be a human being. To do so is a great feat, Bond insists, if we keep in mind the enormous persistent pressure which is exerted on people *not to do so* but to conform unresistingly to bureaucratic definitions and other dictates and dogmas of ‘authority’. Dissatisfied with the state of theatres in Britain today Bond adds: “Do you really think that what happens at the RSC and the National Theatre or in your average television show is doing that?”

An interesting forecast of what the arts in the post modern era will be doing is included in *The Cradle Will Rock*. The US steel and oil tycoons who in 1936 morally and financially supported the Nazi war industries (and probably had investments in the I.E. Farben in Auschwitz, where Primo Levi worked during his imprisonment) hid their patronage of Hitler and Mussolini behind public patronage and support of the arts. As financial enablers and facilitators they had almost complete control not only of the production of art but also of its interpretation and distribution. In Robbins’s film, after the fiasco with the Diego Rivera mural, they are seen making the decision to commission and exhibit only abstract shapes and colors with no recognizable social relevance, and encourage in the media, schools and universities, discussions of formal and aesthetic properties of art and not its ethical concerns and contents. That was, they said, enough to keep the ‘elites’ preoccupied. The control of the other end of the social spectrum, the masses, was to be achieved through mass production and distribution of stupefying popular entertainment.

Even though it often seems that this plan was successfully implemented and that it continues to produce the desired results today, ‘bad subjects’ still continue to exist. The desire to continue the task of radical questioning, and the need to resist all reductions of the freedom to do so, may explain modern writers’ obsession with Shakespeare and the Greeks. Under their inspiration and with their aid they have populated modern drama with a new generation of insuppressible rebels and heretics. To this “tribe that asks questions” belong not only Jean Anouilh’s Antigone, but his St. Joan and Jeannette, Juliet’s modern inassimilable emanation. On stage, Anouilh’s heroines all come to life in scenes identical with the central episode in *Antigone*. In the ‘seduction’ scene, where Anouilh’s Creon teaches Antigone how to be happy (in the same manner that, in *Philoctetes*, Odysseus teaches Neoptolemus how to ensnare the soul of Philoctetes with his words, and for his “duplicity and complicity” earn the reputation of “a wise man and good”) Antigone challenges the value of the life she would be granted in return for unquestioning submission to external authority:

“What are the unimportant little sins that I shall have to commit before I am allowed to sink my teeth into life and tear happiness from it?” she asks. “Tell me:

to whom shall I have to lie? Upon whom shall I have to fawn? To whom must I sell myself? Whom do you want me to leave dying, while I turn away my eyes? I spit on your idea of life with your promise of humdrum happiness – provided a person doesn't ask too much of life. I want everything of life, I do, and I want it now! I want it total, complete: otherwise I reject it! I will not be moderate. I will not be satisfied with the bit of cake you offer me if I promise to be a good little girl. I want to be sure that everything will be as beautiful as when I was a little girl. If not, I want to die!"³³

In Anouilh's later play *The Lark*, about St Joan, an even more frightening confrontation and attempted seduction/conversion occurs. The play makes it clear that Joan is being tried for her gentleness, humility and Christian charity. She displays these traits spontaneously and freely in all her transactions. The Inquisitor, who will take her life, reminds her that he stands for the Holy Inquisition "alone qualified to make the distinction between Charity, the theological virtue, and the uncommendable, graceless, cloudy drink of the milk of human kindness". Threatening Ladvenue, a young cleric seduced into courage by Joan's authentic adherence to the loving-kindness with which Christ loved, the Inquisitor adds: "Experience will soon make plain to you that youth, generosity, human tenderness are names of the enemy. ... Surely you can see if we were so unwise as to put these words you have spoken into the hands of simple people they would draw from them a love of Man. And the love of Man excludes the love of God." When Joan refuses to deny her voices and her private conception of God, the Inquisitor promises her that "the hunting down of Man will go on endlessly" because man can humiliate the state or church Idea at the highest point of its Power simply by saying "No" without lowering his eyes. "As long as one man remains who will not be broken, the Idea, even if it dominates and pervades all the rest of mankind, will be in danger of perishing. ... Say to us 'I submit to you,' say simply 'Yes'" he pleads with Joan.

In literature, pedagogical situations like these abound. As Sophocles pointed out, and Primo Levi learned by living through the consequences, the young are taught to do what they are told, and not what their nature tells them to do. (Heaney, p. 56) Since holders of power maintain their control through indoctrination and intimidation,³⁴ confrontations with 'authority' which literature and the other arts

33 Jean Anouilh, *Five Plays*, New York, Hill and Wang, 1958, pp. 42–43.

34 This topic is explored more extensively in my paper, "Charcoals or Diamonds? On destruction of moral and emotional intelligence (or 'soul murder') in Shakespeare's plays", presented in the seminar on Shakespearean Childhoods: Representing and Addressing Children in Shakespeare's Works and Afterlife, held during the first British Shakespeare Association Conference organized by De Montfort University in August of 2003. Published in *Facta Universitatis*, University of Nis, Vo. 3, No. 1, 2004., pp. 57–72.

provide need to be scrutinized with great care. They throw light on the most important turning point in life, the moment when exposed to mental or physical pressure, human beings either discover they are equipped to resist external threats (and become who they really are) or succumb to the pressure, give themselves up to be commanded, and become someone else. Antigone's rejection of controlled and reduced life and Neoptolemus' ability to 'hear voices' – commands of justice that overrule what Odysseus and the other Greek warriors stand for (Heaney 67), demonstrate quite literally what Bond expects drama to convey: that we *do* seek to be fully human in spite of our inhuman societies, that we desire to be innocent, and that tragedy is the search for that innocence.

Changing Odysseus: *Philoctetes* in Germany, Croatia and Ireland

Liliana Cavani wrote that she makes films “in order to know”, in order to glance around the corner. Everything that Edward Bond has done or is motivated by the same intention: to enhance our ability to understand why human search for innocence is such a tragic affair, and what it is we must do to “sail at last out of the bad dream of our past” (Heaney, p. 79). In the already quoted notes on *The Crime of the Twenty-first Century* Bond writes: “Human beings must have justice. Democracy can no longer create justice – justice is incompatible with what we must do to sustain the economy and everything based on it. The markets are free, we are not... Ivan Karamazov said there could be no God because a God could not endure – and so would not allow – the suffering of one little child. Then what of the human suffering of the last century? If we were human could we endure it? Do we allow it only because we have no power to prevent it? **No, the power to do it is simply the power to prevent it misused.** God is dead, humankind is still not born. We are not human because we are socially mad... We build our madness into our weapons and our machines. We misuse the machines that could help us and so even they destroy us. The human situation is a paradox.”

The misuse of power and the misuse of education are key generators of the paradox. In his excellent 1980 translation of *Philoctetes* into Croatian Dinko Stambuk notes, in the Afterward, that the play was performed when Sophocles was 87 years old, and that Sophocles' intention in writing it was to glorify a man who chose isolation and solitude rather than the company of tyrants, and men willing to become their slaves.(p. 78) Stambuk claims that Sophocles foresaw the coming crises of Athenian democracy and meant, with the story of *Philoctetes*, to fortify the will of the Athenian people against the seductions of political manipulators and misusers of authority. *Philoctetes* refuses to be saved and 'cured' by rejoining the same group of people who had unjustly excluded him from human society. He abhors the unprincipled behavior of the Greek leaders, and encourages young

Neoptolemus to follow his original instinct and reject them also. Stambuk sees Philoctetes as a kin to Oedipus and Antigone, and uses the same terms as Cavani to qualify his outcasts and moral outsiders. Are these savages, or merely individuals forced to turn their backs on an immoral, brutalized society in order to remain human, he asks. In the lyrics of *The Cannibals*, in Cavani's film originally sung in English, the conscientious objectors and 'bad subjects' (called savage, crazy, pagan cannibals) celebrate their wild and happy free minds, and promise that even killed, they will refuse to die. (p. 212)

Heiner Muller's version of *Philoctetes* had a hugely successful premiere in Munich in 1968, but was actually conceived ten years earlier, in 1958, when Muller himself was a virtual exile, and when he also wrote *Heracles 5*, and his own version of *Oedipus Tyrant*. He continued to think Classical and, in his efforts to understand better the root causes of the tragic events of recent history³⁵, he wrote several versions of *Medea*, and translated four Shakespeare plays. Like Shakespeare, he built almost all his works from existing material, not because he was a literary thief or only a gifted tailor who could make clothes out of rags and rags out of clothes, as some have objected³⁶, but because he wished to examine the strategies used to highlight ethical concerns in the works of the past, in order to discover how moral and emotional intelligence can be kept alive in the present, in the political and cultural climate calculated to produce profound ignorance and total moral amnesia. As an incorrigible questioner he was suspected by both the East and the West but disregarded these pressures and, preserving both his unhappiness and his integrity, explored relentlessly his specific historical situation: the socialist and capitalist postwar reconstructions.

The comparisons he was able to make in the present (between East Germany and West Germany, Europe and America) were deepened by his studies of the historical insights available in Shakespeare and the Classics. As a result of this complex involvement with history, in his *Philoctetes* he was able to add to other people's valuable insights into *the cunning of history*,³⁷ his own even more valuable insights into *the history of cunning*. He did what Sophocles had done: con-

35 On p. 429 in Wilhelm Hortmann's *Shakespeare on the German Stage* (Cambridge University Press, 1995). Muller is quoted complaining that Europe in 1990 is more completely and irrevocably in ruins than Berlin was after the Second World War.

36 Jonathan Kalb, "On the becoming death of poor H.M.," *Yale Drama*, 1996, p. 70.

37 Richard L. Rubenstein, *The Cunning of History: The Holocaust and the American Future*, New York, Harper & Row, 1978. In the Introduction William Styron states that the author makes us understand that the etiology of Auschwitz is embedded deeply in a cultural tradition that stretches back to the Middle Passage from the coast of Africa, and beyond, to the enforced servitude in ancient Greece and Rome. Rubenstein is saying that we ignore this linkage, and the existence of the sleeping virus in the bloodstream of civilization, at risk of our future.

centrate, in his *Philoctetes*, more perceptively than the other authors of Classical adaptations, on Odysseus, on the causes and consequences of his 'conversion'.

For all of us, but especially perhaps for the Irish, the contrast between the Ulysses in James Joyce's novel and Homer's *Odyssey*, and the very different man we see in Sophocles' play, should be of some interest. Joyce's Odysseus, Leopold Bloom, tells the Citizens: "It's no use... Force, hatred, history, all that. That's not life for men and women, insult and hatred". In Heaney's version of Sophocles, when Philoctetes complains about what Odysseus has done to young Neoptolemus, he says:

"Odysseus, you have taken everything I ever had and was. The best years of my life, my means of self-defense, my freedom, the use of my two hands. Everything that made me my own self, you've stripped away. And now you're going to take my second self. This boy. He's your accomplice but he was my friend. With you he does what he is told, with me he did what his nature told him. I made him free, you only fouled him up. Look at him there, he can't look me in the eye, he knows he is contaminated. My body may be corrupting but with him it is the mind, and you did that. You spread death-in-life. Here I am, like a lost soul bound for Hades, being led away out of the house of life and light and friendship."³⁸

What is the true nature of the social disease Sophocles is trying to uncover in *Philoctetes*, and why is Odysseus made to be its carrier? How does the contamination come about? How does it spread? What is the cure that Heaney, at the end of his version of the play, is half ready to believe possible? Why is *Philoctetes* considered a tragedy, if in the course of the play nobody dies? What is Sophocles saying about processes that can turn living into a greater tragedy than dying? For the analysis of *Philoctetes* as a cautionary re-examination of the history of Odysseus, and for a closer look at the modern re-visions of this original revision, two films of J.L. Godard can be of great help: *Contempt*, his 1963 film about the making of a new, American film version of the *Odyssey* (based on Moravia's novel *Il Disprezzo*), and *In Praise of Love (Euloge de l'Amour)*, his 2001 feature-length meditation on the equally momentous revisions of history that are in progress now.

38 Seamus Heaney, *Cure at Troy*, London, Faber in association with Field Day, 1990, p. 56. In David Grene's translation of Sophocles' play (1957) this passage, in which Philoctetes is prevented from committing suicide and so escaping Odysseus, is very different from Heaney's inspired translation/addition. This is Grene's version of Philoctetes' dirge: "You who have never had a healthy though nor noble, you Odysseus, how you have hunted me, how you have stolen upon me with this boy as your shield, because I did not know him one that is no mate for you but worthy of me, who knows nothing but to do what he is bidden, and now, you see, is suffering bitterly for his own faults and what he has brought on me. You shabby, slit-eyed soul taught him step by step to be clever in mischief against his nature and will."

Changing the *Odyssey*

One of the hopes for Europe may lie in the fact that, as parts of its classical tradition, its psyche stands embodied in two, and not just one epic, in the *Iliad* and the *Odyssey*, in the story of war (justified and made 'just' by numerous inexcusable rationalizations) and the story which attempts to preserve for memory a contrary state of mind – the desire to resist war, military life and sacrilegious slaughter, and long for the opposite, for home and for remembered goodness, found in the love for the whole living universe and the joy that the existence of other human beings can bring.

Simone Weil, who lived for this other tradition and hated war, asked to join the nursing units and to be sent to the first line of the combat zone because she wished the soldiers, faced with the horrendous realities of war, to have before their eyes not just acts of men killing men but acts of man helping man, acts of compassion and kindness, to remind them of the beauty and reality of love.³⁹ That was her way of showing that in the inferno of the living, which is what the war she was witnessing was, she certainly was not of it, and not for it. When, in another war, Joan, who was to become first a heretic and then a saint, was caught cradling in her arms a dying English soldier and crying, her 'milk of human kindness' (Anouilh deliberately uses a Shakespearean reference) freely given to the enemy, her courage to be in the war but not of it, removed her from the membership in the Catholic Church.⁴⁰ In light of these two examples the hero of the *Odyssey* and *Ulysses* is important because he can be seen as the archetype of the original human being in us, the one that does not want war and that, if tricked, or blackmailed into taking part in it, longs only to return to the reality of home, this other, different life.

Godard entered the new millennium working on his feature film *In Praise of Love*. There is nothing surprising in his choice since, from *Breathless* on, all of his films have had the same aim, and all represent his unfolding lament over the loss and extinction of love, whose power he continues to praise and celebrate. Because the lament and the love are not rendered through the formulas of escapist cinema and clichés of commercial entertainment, the audiences addicted to these sources often fail to recognize what is being communicated. Godard's experiments ask not only what being human is, but how free to be human we actually are in our modern 'democracies'. Within his provocative opus the film *Contempt*, made four decades ago, and his very recent film *In Praise of love*, reveal how he approached his most important themes in different periods of his life.

39 See Megan Terry's play *Approaching Simone*.

40 See Anouilh's play *The Lark*.

With remarkable consistency Godard's investigations of the quality of life in the modern world have led him into quarrels with America. The primary reason are the wars it has been inflicting on the population of this planet ever since the official end of the last World War. In Godard's view (implicit in his films) its wars are made possible (and may possibly be successful) by an undetected different war that it is engaged in and passionately committed to. The topic of *Contempt* is that other permanent war against love. By changing, in his *Contempt*, only one detail in the already psychologically sophisticated novel written by Moravia, Godard created a prophetic film, an x-ray of the current state and fate of Europe, whose accuracy is only now becoming evident.

Although seemingly simple, the plot of *Contempt* in fact uncovers the myth behind present history, endowing the story with both political and archetypal resonance. The plot concerns an American producer who comes to Europe to make a film: he pays an Italian studio, a French screenwriter and a German director to change the story of the *Odyssey*. They take the money and do it, change the epic, and although they see nothing momentous in what they have done (after all it is 'only a movie') the mythical structure of the European psyche is altered. Cured, in the view of those who are paying for the change, pruned and cleansed from the imagination and memory of home, love, dog, plow, tree, marriage bed. Without the *Odyssey*, there is only the *Iliad*, only *Troy*, the epic of war, with no rival story to command interest and promote distracting systems of value and ideologies.

In Godard's film *In Praise of Love*, the buying and altering of past and present truths continues. To make clear his view that the corruption is spreading and progressing, Godard uses a reference to France, found in Shakespeare, very different from the one he used in 1987, in his version of *King Lear*. In *Lear* the reference was to the king of France who, in Shakespeare's play, marries Cordelia and takes up the truth that the English king had cast away and banished from his kingdom. France, in Godard's 2001 film, is a very different country. The French are now eagerly selling their stories of the Resistance movement to Hollywood, and when thinking of Shakespeare they remember only *Henry V* and the French princess in a hurry to learn a few words of English to greet the conquerors.

What Hollywood versions of history have become can be seen in the screen version of the novel *The English Patient*. In the movie the key confrontation between 'the English patient' and the sapper, which concerns the dropping of the Atom bomb on Hiroshima, does not exist. It had to go because it led, in the novel, to a passionate outburst against colonialism and an implicit conclusion that the nuclear bomb did not put an end to fascism but merely gave it a new, resurrected life. The sentimental love story, and the exotic Sahara setting remain, the complex study of war and how betrayal of love always precedes it, is gone. In the

like manner, Godard insists in his 2001 film, all other stories involving true resistance are bought and altered so that in the popular imagination only the defused, politically correct Hollywood versions of history persist. People who do not sell out, however, continue to exist. In his film *In Praise of Love* Godard is trying to say that they will never disappear, but our ability to see them, know them and appreciate them, might. The hero of Godard's film wishes to pay artistic homage to Simone Weil, to build her a fitting 'monument' in art, while in 'real life' the new Simone Weil, whom he knows but cannot quickly enough comprehend, lives unloved, unsupported and unrecognized, and commits suicide when the pressure and solitude become unbearable. What is lost is not being recovered and Shakespeare's concern for our future, voiced in *The Winter's Tale*, continues to be relevant in Godard's ode (or eulogy) to love.

In light of all these, what importance can *Philoctetes* have for us to day? In the already quoted, most beautifully rendered passage in Heaney's adaptation, an important point is made: behind the visible ills and visible wounds a much more dangerous invisible corruption exists. Helpless to change anything, prevented from committing suicide, the visibly damaged Philoctetes cries out against the invisible dangers we fail to register and resist. Lamenting over Odysseus' conversion of Neoptolemus he says: "My body may be corrupting but with him it is the mind, and you did that. You spread death-in-life." (Heaney, p. 56)

Like *Philoctetes*, *In Praise of Love* is about growing up, about becoming an adult. The Greek play shows that it has become virtually impossible to develop, mature and ultimately become wise, because children are taken out of such developmental paradigm and forced into another, where identity comes with the prescribed uniform, administrative rank, or the latest fashion, and where inside these the growing, thinking, feeling human being dies. In *Philoctetes*, Heiner Muller's 1968 version of *Philoctetes*, this point is elaborated in a significant addition to the Greek original. In order to seduce the boy and convince him of the inevitability of war and the ethics and the logic that support it, Odysseus describes to Neoptolemus how Achilles, his own father, was 'cured'⁴¹ of his feminine nature, and how he secured his manhood by reaching out for weapons and heading for war. He describes, as well, his own desperate attempt to feign madness in order to avoid war, and the 'cure' used in his case to wean him from home and peaceful life. Muller's Neoptolemus is an exemplary, 'timely' young man, who does not resist the 'pedagogy' he is exposed to but learns quickly and quickly surpasses his teacher. In Muller's version Neoptolemus kills Philoctetes. He is very different from Heaney's youth whose sympathetic imagination identifies him with the

41 Filoktet, prevela sa nemačkog Vera Gligorijević-Milovanov, Scena, časopis za pozorišnu umetnost, Sterijino poyorje, Novi Sad, 1970, Godina VI, Knjiga II, Broj 5, Septembar-oktobar 1970, str. 109-110.

wronged and suffering outcast, and who rejects Odysseus' prioritization of national interest and personal gain by saying: "The commands I am hearing overrule/ You and all you stand for./The jurisdiction I am under here/Is justice herself. She isn't only Greek". (p. 67) In Muller's world no such inner voices are audible.

One of the tragedies in *Philoctetes* is that Odysseus, the man forced to go to war in order to save the life of his own son, is presented in the act of seducing and recruiting for destruction somebody else's child. This scene, this pedagogical situation, has a brilliant parallel in Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking* where a young boy is being converted to the religion of money by a man who cries with admiration and amazement over the innocence and talent of his own child, but is ready without hesitation to exploit and corrupt other people's children. Ravenhill's modern seducer is a producer of television entertainment and a dealer of ecstasy. "Get the money first!" are the opening words of his Bible, and the good book he uses to spread his gospel contains no mention of the word love. In a similar fashion, in *Philoctetes*, of the three men on stage Odysseus, the seduced victim who has become the seducer, is the only one who does not speak of home.

Reflections of this process are becoming evident in the other arts as well. In the wonderful explorations of music and society, with which Daniel Barenboim and Edward Said enriched their friendship, they too came to discuss Odysseus and the Odyssey. To Barenboim's account of the psychology of tonality in Beethoven's Fourth Symphony Said added his observation that there is a parallel between the exploration of Beethoven and of Homer. "What you have described", he said "is an allegory that corresponds to one of the great myths that we find in literature, which is the myth of home, discovery, and return: the odyssey. ... That's one kind of very powerful experience. We find another in the Iliad, which is that of wondering and homelessness. (...) In the case of the *Iliad*, there's a certain sense in which Homer is really talking about a pure death-like force. There's a kind of senselessness to it. This is a war that's been going on for ten years. What's the purpose of it? Combatants have forgotten the original cause almost completely. And there's a certain exercise of arms, the martial spirit, and a kind of recklessness, which has no purpose, in the end, except combat itself". He finds that "expression of a kind of homelessness and a kind of permanent exile" is increasingly becoming the hallmark of modern music (*Parallels and Paradoxes*, pp. 48-49).

The subversiveness of Sophocles' *Philoctetes* is enormous, its ambiguities as great. In the course of the play young Neoptolemus manages to resist Odysseus only in order to succumb, in the end, to the dictates of 'higher authority', the invisible 'god', Hercules. If we postulate that the intention of the play is coded in his very name (Neoptolemus, new war) then the plot of the play becomes the demonstration and dramatization of the process by which new wars are engendered, or

generated. In *Hamlet* Neoptolemus appears as Pyrrus, the murderer of old Priam, the destroyer of Troy, the account of whose bloody exploits precedes the speech about Hecuba that the Danish prince wishes to hear. Perhaps what Sophocles wanted to highlight in the ambiguous ending of his play is the warning that when moral struggles seem to be over, they are not over. They are, actually, never over. As Nietzsche well knew, agreeing with another classical source, Pindar, it is difficult to become what one really is precisely because such enormous social forces are set against that feat.⁴²

The narrowing of options and the promotion of a controlled definition of what it is that makes us human could be observed in the TV programs that accompanied the 2004 Olympic games held in Athens. A survey of Greek culture was prepared to accompany one of the broadcasts, ostensibly in order to supplement the display of muscles and physical prowess recorded and rewarded by the games. As the lady presenter talked of culture, all the images chosen to illustrate the glory of ancient Greece were of Hercules in the act of overcoming and 'civilizing,' with his enormous club, one 'enemy' after another. The greatness of civilization was almost completely equated with physical force, with the amount of destruction that can be visited upon 'others'. There was no mention of the Hellenistic heritage that caught Heaney's attention in Sparta, in 1995, and inspired him to use it in his Noble lecture, in his ode to the restorative power of poetry and art: a representation of Orpheus, not Hercules, taming and civilizing the world around him with his music, found on a votive panel possibly set up to him by the local poets of that warlike city-state.⁴³ Drawing my inspiration from one of Seamus Heaney's poems that also modernizes the meaning of the classical past, I put on the cover of my book *On Change* (2003)⁴⁴, the depiction of the battle between Hercules and Antheus.⁴⁵ I did so because this mythic combat identifies the source of the view of history that prevails today and that rests on the implicit assumption that civilization means technological supremacy and that it begins with the triumph over inferior 'others' who draw their strength from their bond with nature, from sympathetic participation in its creativity and harmony. Today, we are forced to be the children of that 'triumph', of that 'victory': the uprooting from nature is

42 See Nietzsche's *Ecce Homo: How one becomes what one is* (1888).

43 See Seamus Heaney, Nobel Lecture, December 7, 1995, the Internet Nobelprize.org. Seamus Heaney's 1995 Nobel Lecture should be compared with Harold Pinter's 2005 Nobel Prize Speech, for a closer study of the interesting similarities and differences in their views on art, truth, and politics.

44 Ljiljana Bogoeva Sedlar, *On Change* (O Promeni: kulturoloski eseji 1992–2002), Belgrade & Nis, 2003.

The picture used for the cover is Hans Baldung-Grien's *Hercules et Antee*, painted around 1530 and exhibited in the Museum of Strasbourg.

45 See Seamus Heaney's poem "Hercules and Antheus", in *North*, London: Faber, 1975, p.53. The significance of these two figures has been interpreted in many different ways. It would be interesting to study the political logic behind these selective and incomplete accounts..

ubiquitous, men with clubs have become gods, and war is the way of life they choose for us and drive us into.

There are, therefore, two 'cures' being practiced, simultaneously, in our culture: the cure from love, so that war becomes our only reality, and the cure from war, which would mean a return to love and recovery of lost properties of being, without which, Shakespeare's Greek oracle declares in *The Winter's Tale*, there can be no future. There are also two uses that bows, and all other tools, can be put to. There is *xenia* we once practiced, but also *xenophobia*, the poisonous pedagogy of the damned, which has replaced it. We are being told daily, by our media, to rejoice because so many are being 'cured', freed and civilized by the technologically innovated club of Hercules! Which of the two cures is being applied?

LUKAVSTVA ISTORIJE I DRAMA ŠEJMISA HINIJA ISCELJENJE KOD TROJE

Rezime

Rad se bavi analizom strategija koje savremeni umetnici koriste da bi izrazili svoju zabrinutost razvojem događaja u drugoj polovini dvadesetog veka i prvoj deceniji novog milenijuma. Tražeći korene neprekidnom ponavljanju ratova i stalnom porastu raznih drugih oblika nasilja, oni preispituju pedagošku praksu na kojoj počiva kontinuitet zapadne istorije i otkrivaju u dramama klasične Grčke, posebno u Sofokleovom Filoktetu, značajnu inspiraciju za društvenu praksu kojom bi se iscelili, i oslobodili, dosadašnjeg destruktivnog istorijskog nasleđa. Dve savremene adaptacije Filokteta, Hajner Milerova iz 1968. i Šejmis Hinijeva iz 1990., koja nosi naslov Isceljenje kod Troje, stavljene su u kontekst mnogo šireg interesovanja za klasične tekstove koje se u XX veku pojavljuje u filmskim i dramskim delima autora kao što su Lilijana Kavani, Žan Anuj, Ingmar Berman, Edvard Bond, Žan Lik Godar i drugi. Lukavstva istorije postaju isceljiva kada se, kao u delima pomenutih umetnika, obavi detaljna analiza istorije lukavstava pomoću kojih se destruktivna praksa nameće, tradicionalizuje i ozakonjuje.

SLOVENSKI UMETNICI IZMEĐU ISTOKA I ZAPADA

7.071(=16);929
792.071.2.028;929
792.071(=161.1);929(497.11)

Rad je nastao u okviru Simpozijuma Južnoslovenska avangarda između Istoka i Zapada. U prvom poglavlju ukazuje na pojedine umetnike slovenskog porekla koji su bili začetnici pozorišnog života na srpskim prostorima. Drugi deo rada posvećen je umetniku južnoslovenskog porekla, Dalmatovu, koji je celokupnu pozorišnu karijeru realizovao i uspešno ostvario u teatrima Rusije XIX i XX veka. Treći segment rada posvećen je ruskoj pozorišnoj emigraciji koja deluje na prostorima Srbije i Beograda između dva svetska rata, do 1941. godine. Najviše prostora u tom smislu posvećeno je umetniku Čerepovu, čiji rad i delovanje nije do kraja istraženo. Cilj rada je da ukaže na uzajamna prožimanja slovenskih naroda na polju pozorišne umetnosti XIX i XX veka.

Ključne reči:

južnoslovenski, jugoslovenski, slovenski, avangarda, pozorišna umetnost, nacionalna kultura, hudožestvenici, ruska emigracija, Moskovski hudožestveni teatar (MHT).

1. Delovanje pojedinih umetnika slovenskog porekla u Srbiji XIX veka

Uzajamna prožimanja slovenskih umetnika na polju pozorišne umetnosti i kulture su relativno kontinuirana i zalaze u duboku prošlost. Ovom prilikom ukazujemo na pojedine ličnosti i periode XIX i XX veka.

Pretečom južnoslovenske avangarde može se smatrati Joakim Vujić, Srbin, rođen u Baji 19. septembra 1772. godine. Tvorac srpskog pozorišta, izvršio je izuzetnu kulturno-istorijsku misiju, jačajući u Srbiji interes za pozorišnu umetnost. Svoja iskustva iz putovanja po evropskim zemljama preneo je u Srbiju osnivanjem *Knjaževsko srpskog teatra* 1834 / 35. u Kragujevcu, pod patronatom knjaza Milo-

ša Obrenovića. O Vujićevoj delatnosti pisano je mnogo. Umro je u Beogradu 8. novembra 1847.godine.¹

Uz Vujića, spomenimo Jozefa Šlezingera, prvog kapel majstora u Kneževini Srbiji (1794, Sombor – 1870, Beograd). Usavršavao je muziku privatno, u Somboru, a kraće vreme proveo je u Beču i Pešti. Iskustvo stiče kao član raznih muzičkih kapela i pozorišta. Pre dolaska u Srbiju živeo je boemski, od mesta do mesta, i uveseljavao publiku. U Kragujevcu postaje kapel majstor i kompozitor *Voene knjaževske bande* 1834, a učestvuje i u predstavama *Knjaževsko srpskog teatra*, pod vođstvom Joakima Vujića.²

Preteča avangarde na južnoslovenskom prostoru svakako je i Maksim Brežovski-Padovski (1811–1890, Despot Sent-Ivan). Vodio je diletantsku trupu u Novom Bečeju, od 1835. do 1836. godine. 1837. u Novom Sadu osniva *Leteće diletantsko pozorište*, nazvano tako zbog stalnih putovanja. U pozorištu Brežovski režira sa Konstantinom Popovićem Komorošem. Repertoar čine nacionalni i strani komadi. Družina će izvršiti tri značajna kulturno – istorijska zadatka. U Zagrebu 1840. godine postavljeni su osnovi za osnivanje ilirskog, tj. prvog hrvatskog kazališta na narodnom jeziku. U Beogradu, 1842, profesionalizacijom *Teatra na Đumruku* jača interes za stvaranje stalnog nacionalnog teatra (1868)³, a u Novom Sadu, pod uticajem ove trupe, osnovano je Srpsko narodno pozorište, 1861.godine. U družini se ističe Jovan Kapdemort, po precima Kep de Morte, potomak doseljenika, cincara iz Moskopolja, za koga se mislilo da je možda najbolji glumac tog vremena u Novom Sadu, Zagrebu i Beogradu. Bio je lep čovek, pravilnih crta lica, prodornih očiju, a specijalnost su mu bili likovi «intrigantskog faha»⁴

2. Glumac južnoslovenskog porekla Vasilij Pantelejmonovič Dalmatov u teatrima Rusije XIX–XX veka

Ime Dalmatova (1845–1912), koje je bilo poznato celoj kulturnoj javnosti Rusije, podsećalo je na rodnu Dalmaciju. Pravo prezime ovog glumca bilo je Lučić i jedno je od starijih u Srbiji. Dovodi se u vezu sa osnivačem srpske države u XII veku, Stefanom Nemanjom. Nekoliko važnih pisama Dalmatov je napisao na hartiji sa utisnutim porodičnim grbom: orao iznad krune i krilati konj s mačem i podignutim kopitom. Na samom vrhu grba stoji natpis „Lucić”. Otac Dalmatova, Pantelejmon Lučić, obreo se u Odesi. Bio je imućni trgovac, brodovlasnik, i njegovi

1 Vidi: Ujes, Alojz. *Pozorišno stvaralaštvo Joakima Vujića*. Srpska akademija nauka i umetnosti. Beograd, 1988.

2 Vidi: Ujes. Takođe u: Stojković, Borivoje S. *Istorija srpskog pozorišta*. MPUS. Beograd, 1979. 11–12.

3 Stojković, 61.

4 Marjanović, Petar. *Mala istorija srpskog pozorišta XIII-XXI veka*. Pozorišni muzej Vojvodine. Novi Sad, 2005. 190.

brodovi su pomagali ruskoj vojsci za vreme krimskog rata. Jedno vreme bio je i gradonačelnik Odese. Glumčev brat, Ivan Lučić, bio je vaspitanik Rišeljevskog liceja u Odesi, i poginuo je 1855. godine u odbrani Sevastopolja.

Inspirisan životom provincijskih pozorišta, literarno nadaren, Dalmatov je pisao drame, eseje i pripovetke. Mnoga njegova dela su bila autobiografskog karaktera, kao pripovetka *U predvorju hrama*. Kao član *Južne putujuće trupe* obišao je provinciju i radio sve poslove: rasturao plakate po gradovima, nabavljao dekoracije, suflirao, pomagao glumcima, statirao, ponekad uskakao u manje uloge.

Godine 1869. dvadesetčetvorogodišnji Dalmatov, pod imenom Čudin, zapošljava se kao sufler i glumac privatnog pozorišta u Minsku. Zbog visokog rasta i mršavosti nadenuli su mu ime „Vasja-Motka”. Posle petnaest godina, „Vasja-Motka”, tada već poznati glumac Vasilij Dalmatov, debituje u prestoničkom Aleksandrinском театру u ulozi Hljestakova, a njegova partnerka još iz Minska, Marija Gavrilovna Savina, nastupaće zajedno sa njim. Oni će dugo i mnogo igrati zajedno, sve do čuvenog dueta Karenjine i Abreskova u *Živom lešu*, 1911.godine.

Od 1873. do 1875. radio je u moskovskom *Pozorištu za sve*, a 1877. godine došao je u Penzu. Godine u Penzi za Dalmatova su izuzetno važne, jer nije bio samo glumac, nego reditelj i producent. U Penzi, čest je gost u kući imućnog vlasnika fabrike pića. Mlađi sin tog trgovca obožavao je Dalmatova i priče o pozorištu. Kroz trideset godina dečak, tada već poznati petrogradski reditelj, angažuje Dalmatova u predstavama, a kroz pedeset godina govoriće da je Dalmatov prvi probudio u njemu scensku maštu. Taj penzenski dečak bio je Vsevolod Emiljevič Mejerhold.

Za tri godine u Penzi, Dalmatov stasava kao umetnik. Za kulturu grada učinio je mnogo. Pozivao je afirmisane glumce iz Moskve, na repertoar stavljao aktuelne komade savremenih autora, poboljšao tehničke uslove pozorišta, snizio cene ulaznica. Pisao je za penzenske novine članke o pozorištu i uslovima rada provincijskih pozorišta, o mogućnostima vlasnika pozorišta, o planovima rada i repertoarskoj politici u sezoni 1878 / 79. Trud Dalmatova nije bio uzaludan. Prikazuju se predstave za narod, pozorište je pristupačno i siromašnim slojevima, ali i mladima. Pored opereta i vodvilja Dalmatov prikazuje i klasike, A. N. Ostrovskog, J. N. Solovjeva, A. F. Pisemskog, F. M. Dostojevskog, itd. Lično, veliki uspeh kao glumac ostvaruje u dramama Ostrovskog, ulogama Teljatova u drami *Ukleti novac* i Milovidova u *Unosnom mestu*.

Kada postaje direktor petrogradske Pozorišne škole, govori da svaki glumac mora sticati iskustvo po provincijskim scenama: „Provincija je za glumca škola kao Akademija umetnosti za slikara. Sve što on saznaje u provinciji, ostaje u njegovoj duši, za sva vremena... Uvek savetujem mladima da na početku igraju u

provinciji, da bi prošli tešku školu i tako se opredelili, a potom da teže Petrogradu ili Moskvi...”⁵

Dalmatov se osećao ruskim glumcem, ali sećao se i domovine. Za vreme srpsko-turskog rata, koji je izazvao i rusko-turski rat, u Penzi Dalmatov za Crveni krst sakuplja odeću i obuću, kao pomoć Crnoj Gori. Kao već poznati ruski glumac i državljanin, tek 1903. posećuje Beograd. Govorio je da će Srbija, oslonjena na svoju veliku kulturnu baštinu i vezu sa Rusijom, uvek težiti procvatu mira i opšteg dobra. Misao glumca Vasilija Dalmatova prevazilazila je granice pozorišne umetnosti, ona je bila u skladu sa društveno-političkim zahtevima vremena.

Jedna od najomiljenijih uloga Dalmatova je uloga Krečinskog u komediji *Svadba Krečinskog* A. A. Suhovo Kobilina. Ovom ulogom pokazao je umeće glumačke transformacije.

Dalmatov je bio omiljeni glumac mladoga A. A. Bloka i veoma ga je cenio V. E. Mejerhold. Dalmatov kao glumac imao je tajanstven unutrašnji svet, njegov glumački talenat nosio je zagonetku, nejasan nemir, nedorečenost. Kao glumac, Dalmatov pre svega nije želeo da izgleda star, bolestan, ružan, čak i onda kada je to komad zahtevao. Kakav je bio u životu, takav je bio i na sceni, bez obzira na didaskalije autora. Ponekad je to uticalo i menjalo koncepciju predstava, i nailazilo na primedbe kolega.

Godine 1929. Mejerhold piše Volkovu, autoru monografije o režiji, gde kaže: „ ... Nadam se da će u prvom delu monografije biti spomenut Dalmatov, jer je prvi probudio kod mene dečaka scensku maštu...”⁶

„On nam dođe iz daleka, otuda
Iz tuđe zemlje predivne
Gde blista bojom smaragda more,
A planinski venci namršteni, mračni (...)

Dalmacijo, ti lepoto juga
Italije sestra donekle
A u duši – Slovenu srodna
Strogošću, moćna, prosta (...)

Bili su ovo delovi iz poeme o sećanju na Dalmatova, koju je posle smrti glumca napisala pesnikinja T. L. Ščepkina-Kupernik. Jer, Dalmatov nikada nije govorio o svome poreklu, niti prošlosti. Ono što je prošlo, sadržano je u njegovom pseudonimu.

5 Altšuler, Anatolij Jakovljević. „Glumac Vasilij Dalmatov (1845–1912)”. U: *Teatron*. Br.75/76/77. MPUS. Beograd, 1991. 57.

6 Isto, 62.

3. Ruska pozorišna emigracija u Beogradu do Drugog svetskog rata

Prva saznanja o Hudožestvenom teatru pre gostovanja 1920. godine, za vreme Uprave Milana Grola, srpski čitaoci dobijaju januara 1903, kada časopis *Pozorište*⁷ objavljuje članak „Današnje rusko pozorište”. Ovom prilikom ističe se da je pred Rusima, od kada je osnovan *Umetnički teatar*, otkriven novi svet. Zasluge za to pripadaju umetnicima: Vladimiru Nemirovič-Dančenku, rukovodiocu dramskog tečaja u moskovskoj Filharmoniji i Konstantinu Stanislavskom, glumcu diletantskih družina. Potom, gostovanje Moskovskog hudožestvenog teatra u Berlinu, Pragu i Beču 1906. godine, nailazi na veliki odjek u srpskoj štampi. Iste godine, o gostovanju „hudožestvenika” u Pragu izveštava Petar Konjević u *Novoj iskri*, te veli da su „moskovski glumci, uz pomoć Stanislavskog i Dančenka, proslavili Čehova, čije su drame skroz nemotorne, ali pune bola, saučešća, pune osmeha, koji suza prati, poema siline i tihe, kao pritajeno, široko more”.⁸ U tekstu pod naslovom „Ruski glumci u Beču” objavljenom u *Pozorištu*, 28. maja 1906, govori se o gostovanju epohalnog značaja za bečku publiku, kojoj se izuzetno dopala predstava *Ujka Vanja* A. P. Čehova.

Ruski glumci u Srbiji su odigrali veliki broj predstava, koje nailaze uvek na izvanredan prijem, kako od strane gledalaca tako i kritike. To se odnosi na hudožestvenike koji su gostovali više puta od 1920. do 1930. godine. Čehova su ruski glumci u Srbiji prvi put igrali 23. februara 1920. godine. Te večeri u Narodnom pozorištu u Beogradu, grupa *Grotesk* izvela je *Paviljon broj 6* i *Vešticu*.⁹

Početak decembra 1920, u Beograd stižu hudožestvenici predvođeni slavnim V. I. Kačalovom. Bila je to zapravo trupa koja se za vreme gostovanja u Harkovu našla odsečenom od matice u Moskvi, pa je posle kraćeg boravka na jugu Rusije, preko Konstantinopolja i Sofije stigla u Beograd, gde ih je dočekaio Stanislav Vinaver nizom članaka u kojima detaljno govori o nastanku i radu Moskovskog hudožestvenog teatra. Takozvana Kačalovljeva trupa imala je trideset pet članova. Među njima su Germanova, Olga Kniper-Čehova, Vera Greč, Križanovska, Krasnopoljska, Masalitinov, Pavlov, Bersenjevi, Bahčajev. Na obnovljenoj sceni *Maneža* igraju *Višnjik* Čehova, *Kola mudrosti – dvoja ludosti* Ostrovskog, *Ujka Vanju* Čehova, *Pred carskim dverima* K. Hamsuna i *Braču Karamazove* Dostojevskog. Posle desetodnevnog gostovanja u Beogradu odlaze u Zagreb, a njihov odlazak propratio je Massuka, parafrazirajući Čehova: “Prošlo je, prohujalo pored nas nešto veliko. A sad opet, pada tišina i obični svakodnevni život... Otišli su. Otišli...”¹⁰

7 *Pozorište*, 1903, br. 1. 1.

8 *Nova iskra*, 1906, br. 6. 184.

9 Božović, Zoran. „Udeo hudožestvenika u prihvatanju Čehovljeve drame kod Srba”. U: *Teatron*. Br. 19. MPUS. Beograd, 1979. 6–7.

10 Isto, 9.

Septembra 1922. Hudožestveni teatar, na čelu sa Stanislavskim, kreće na veliku turneju po Evropi i Americi. Prva stanica im je bila Zagreb, gde hudožestvenici s velikim uspehom igraju *Cara Fjodora*, *Višnjik*, *Tri sestre* i *Na dnu*. U Beogradu počinju protesti protiv Uprave Narodnog pozorišta. Prvi reaguje M. Svetovski u *Ilustrovanom listu*¹¹: Smatralo se da je Uprava kriva što je istorijski događaj propao. Zna se da je Milan Grol, upravnik Narodnog pozorišta, bio na premijeri *Golgote* u Zagrebu. Zbog protesta, Grol ponovo odlazi u Zagreb i vodi pregovore sa Stanislavskim, ali neuspešno. Vezani ugovorima, hudožestvenici su ponudili literarno veče, što Grolu nije bilo dovoljno. Dogovoreno je da Hudožestveni teatar po povratku iz Amerike gostuje u Beogradu, ali ni to nije realizovano.¹²

U februaru 1924. godine, u Beogradu je po četvrti put gostovala grupa hudožestvenika sa Germanovim i Masalitinovom. Dobrodošlicu im je poželeo Rakitin zapisom u *Vremenu*, sećajući se proleća u Petrogradu, koje je svake godine počinjalo u znaku gostovanja MHT-a.

Godina 1933. je prelomna u formiranju ruskog pozorišnog života u Beogradu. Tada su dominirale dve pozorišne družine: jedna pod upravom gospođe Julije Rakitin i druga pod upravom Aleksandra Čerepova.

Aleksandar Filipovič Čerepov rođen je 22. avgusta 1893. godine u gradu Šavli, Litvanija. O njegovom umetničkom putu pre Beograda saznajemo iz molbe za prijem u Udruženje glumaca Kraljevine Jugoslavije – sekcija za Beograd. Pozorišnu aktivnost počinje u gradu Kujbiševu, odakle ide za Moskvu i usavršava svoje obrazovanje pri Studiju MHAT-a. Čerepov se često predstavljao kao učenik poznatog ruskog tragičara Rosova. Godine 1926. u Rigi Čerepov učestvuje u otvaranju Narodnog pozorišta, potom putuje po Nemačkoj, Poljskoj, Austriji i Čehoslovačkoj, odakle najverovatnije stiže u Srbiju.

Veća inicijativa Čerepova u Beogradu je bila formiranje i rad Pozorišne škole uz pomoć akademika dr Aleksandra Belića, pri Učiteljskoj akademiji u ulici Kralja Milutina. Obuka je bila besplatna. Program je obuhvatao četiri celine. Prvi je bio posvećen dramskoj umetnosti: razrada i postavka glasa, disanje, ritmika, gest, umetnost maske, pantomima, istorija pozorišta, psihologija, itd. Drugi deo je bio posvećen veštini umetničkog izražajnog čitanja. Treći segment je bio posvećen scenskoj umetnosti pevanja u uslovima opere. Četvrto odeljenje bilo je namenjeno oratorskoj veštini i licima kao što su pravnici, lektori, advokati.¹³

11 *Ilustrovani list*, 1922, br. 44. 8.

12 Batušić, Slavko. *Stanislavski u Zagrebu*. Zagreb, 1948. 95–98.

13 Više o Čerepovu videti u: Marković, Olga i Čolić, Dragana. „Aleksandar Čerepov i Rusko dramsko pozorište za narod”. U: *Teatron*. Br. 81/82/83. MPUS. Beograd, 1993. 53–57.

Čerepov je bio veoma aktivan i u Jugoslovenskom filmskom klubu osnovanom 1930. godine. Filmsku komediju *Nespretni Buki* snima 1931. sa Ilijom Konfinom i Olgom Solovjovom u glavnim ulogama. Posle toga sasvim improvizatorski ulazi u snimanje burleske *Avanture doktora Gagića*.

Godine 1932. Čerepov osniva Društvo prijatelja filma. *Rusko dramsko pozorište za narod*, u saradnji sa glumcem i producentom Duvan Torcovim, osniva 1933. Uz trupu gospođe Julije Rakitin ovo pozorište stiče veliki ugled među ruskim pozorišnim krugovima.

Tridesetogodišnjicu Čehovljeve smrti *Rusko dramsko pozorište* obeležava 1934. godine premijerom *Višnjika* u režiji Čerepova, koji istovremeno tumači trgovca Lopahina, a uz njega nastupaju Ana Dorijan, Nabokova-Jurova, Avčinikova, Trunov, Orlov, Pljuščik-Pljuščevski.

U cilju zbližavanja sa literarnom Srbijom, Čerepov i *Rusko pozorište za narod* pridružuje se proslavi 70-godišnjice Nušičevog rođenja, prikazujući *Ožalošćenu porodicu* na ruskom jeziku, pod nazivom *Naslednici*. Ovom prilikom Nušiću je predat prevod dela na ruski jezik. No, bilo je emigrantskih glasina i prepirki putem štampe između Jurija Rakitina i Čerepova. Rakitin ga je optuživao da se neovlašćeno predstavlja kao član MHT-a, a Čerepov mu zahvaljuje na velikoj reklami, uz tvrdnju da nema potrebe da dokazuje vezu sa MHT-om. Inicijativom Evgenija Žukova i dr Aleksandra Belića dolazi do objedinjavanja ruskih trupa pod vođstvom Grečove i Polikarpova, u Domu Imperatora Nikolaja II. Uz njih je i Čerepov. Godine 1937. Čerepov režira Puškinovog *Mocarta i Salijerija*, u kom igranju Milivoje Živanović i Mata Milošević. Na istoj večeri posvećenoj Puškinu, Dara Milošević govori *Tatjanino pismo Onjeginu*.

Iz Beograda Čerepov odlazi u Banovinsko pozorište u Banja Luci. Počeo je da poboljeva, nezadovoljan statusom u Beogradu. Drugi svetski rat Čerepova zatiče u Nišu, na mestu reditelja Moravskog oblasnog pozorišta. Poslednja sačuvana dokumenta, koja se nalaze u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu, odnose se na vreme okupacije 1944. godine. Čerepov radi u Propagandnom odeljenju nemačke Komande za jugoistok i rukovodi Ruskom grupom. Gotovo je izvesno, prema usmenim saznanjima, da se Čerepov po završetku rata povlači zajedno sa nemačkom vojskom. Nervno rastrojen, verovatno, umire u Nemačkoj.¹⁴

Između dva svetska rata, prkoseći pravopisnim normama, u srpskom jeziku je reč *hudožestvenik* dugo pisana velikim početnim slovom. Reč je postala sinonim za vrhunski glumački domet i priznanje.¹⁵

14 Isto, 57.

15 Božović, 23.

SLAVIC ARTISTS BETWEEN EAST AND WEST

Summary

This paper was given at the symposium South Slavic Avant-garde between East and West. The first chapter is on certain artists of Slavic origin which are considered to be the pioneers of theatre life in Serbian areas. Second one is dedicated to Dalmatov, an artist of South Slavic origin, who successfully realized his career in Russian theatres of the 19th and 20th Century. The third part is on Russian emigration which was active in theatre life of Belgrade and Serbia in the period between two world wars. It focuses especially on Cherepov, whose contributions and activities were not researched to the full extent within the existing historical works on theatre. The goal of this paper is to point out to interconnections between Slavic people in the field of theatre art in the 19th and 20th Century.

Ауторка указује на њојолошку повезаност часописа средњоевропској региону који су умрежени сличним идејама, прилозима истих аутора, сличним односом према порозној граници међу уметностима и иновацијама у стваралачком процесу. У есеју мађарској писника Михаља Бабича из 1908. ауторка открива први опис концерта мириса који се, највероватније посредством Тодора Манојловића и Ђерђа Мађаша јавља као једна од програмских шака дадаистичко – активистичкој мајини у Судбојници новембра 1922. године.

Кључне речи:

периодика средњоевропске регије, њојологија часописа, (е)миграција интелектуалаца, Лајош Кашак и Радни план групе уметника Ма, Михаљ Бабич, симфонија мириса, концерт мириса, Тодор Манојловић, дадаистички мајине у Судбојници, Микеш Флорис, Ђерђ Мађаш.

Почетком двадесетих година источно – средњоевропску регију умрежио је читав низ листова, часописа и алманаха који су у знаку авангарде: *Зенит* у Загребу и Београду 1921–1926, *Út* у Новом Саду 1922–1925. Нешто раније покренути су великобечкеречки часописи *Fáklya* (Бакља, 1922) и *Renaissance* (Ренесанса, основан 15. фебруара 1920.), који је настављао књижевне покушаје вршачког листа *Szombat* (Субота, 1918.), а у којем је Јанош Маца објавио два прилога – *Чекаји* (*Várni*) и *Тенденциозно изобразије* (*A tendenciózus színpad*) још у време када је био сарадник Кашаковог часописа *Ма*. У Араду (Орадеа) излазе *Genius* и *Periszkóp*, у Братислави *Tűz* (Ватра). Уз њих треба поменути и румунске часописе *Contemporanul* 1922–1932, *75 HP* 1924, *Punct* 1924–1925. и *Integral* 1925–1927. који су излазили у Букурешту.

У војвођанским оквирима овом низу придружују се и оне дневне новине које су имале добро уређиван књижевни додатак и које су писале о авангарди (нпр. суботички *Vácszegyei Napló* – *Бачко жуђанијски дневник и Hírlap* – *Весник*). Али написе о авангарди налазимо чак и у повременим публикацијама, као нпр. у новосадском листу *Strandujásád* (*Новине за њлажу*) или у осијечком дневном листу. Круг би био потпун уз навођење часописа из вишејезичних подручја Украјине, који су били посредници између руске и средњоевропске, пре свега мађарске авангарде. Часописи Лајоша Кашака, најпре *Tett*, затим *Ma* који је покренут у Будимпешти, а када је Кашак емигрирао, премештен је у Беч, затим *Jegincsívo* Аладара Комјата и Беле Уица (који су доносили прилоге и на другим језицима) – били су посредници између руске и западноевропске авангарде. То посредовање није било само трансфер идеја и дела. На пример, илустрације *Jegincsíva* потицале су из једне завидне збирке сликовног материјала руских конструктивиста коју је сликар Бела Уиц донео из Русије при повратку са студијског путовања. Тако је *Jegincsívo* по први пут објавио не само ликовне прилоге већ и превод *Реалистичкој манифестацији* браће Певснер (1920), *Пројрама јрује констјруктививисјичко – јродуктививисјичких уметњика* (1920) и тумачења Малевичевог супремативизма (Deréky, 41).

Око часописа широм регије окупљају се писци, уметници и симпатизери *нове уметности* који су везани сличним односом према авангарди и сродним идеолошким схватањима. Овим круговима придружују се руска и мађарска „(е)миграција интелектуалаца” која је стваралачким потенцијалом и рецептивном отвореношћу према новинама допринела авангардним стремљењима у разним областима уметности. Нове идеје у већини градова источно – средњоевропског региона наилазе на отпор публике, а присталице стичу у релативно уском кругу стваралаца.

Основни видови њиховог деловања имали су узор у западноевропским авангардистима. Међутим, долази до стваралачких преобликовања и уместо често случају препуштених, претежно импровизованих наступа, стварају се програми којима се усмерава начин деловања и вид успостављања контакта авангардних уметника и публике. Група окупљена око Лајоша Кашака сачинила је *Радни њлан јрује уметњика Ма*. У његовом састављању учествује Лајош Кашак, Аладар Комјат, Бела Уиц и Мађаш Ђерђ. Опште опредељење ових стваралаца било је да се у часопису презентују сва авангардна стремљења у књижевности, позоришту, музици, архитектури, сликарству, вајарству. Текстови авангардних уметника требало је *јреводити* са руског, енглеског, француског, италијанског, „америчког”, немачког, српског, холандског и других језика. Планом су предвидели организовање књижевних, сликарских, архитектонских и позоришних *семинара* током

којих би се уз дискусију и критичке осврте представљали и објашњавали сви револуционарни правци у уметности. Пратеће манифестације ових семинара биле су *уметничке изложбе* мађарских и страних стваралаца или групе уметника које су припадале разним правцима. За младе уметнике организоване су *сликарске школе*, (једну од њих водио је Бела Уиц).

По угледу на наступе авангардиста у западноевропским центрима, ова група уметника и писаца око Кашака придавала је велики значај активностима ван ужег редакцијског круга часописа и тежила је да успостави непосредан, жив контакт са публиком. Као најпогоднија форма показао се *мајшине*, вид колажно – сценског наступа. Динамиком, која је згуснута у релативно мали временски интервал без паузе, у матинеу су могли да обједине разнородне жанрове: манифесте, краћа излагања, приказе, сценско извођење, рецитовање, инсценације, пантомиму и плес, уз дозирање светлосних, звучних и других ефеката који могу да дођу до изражаја у замраченим салама. Матине је деловао ефектно, шокантно, провокативно, не само у равни сазнајне свести ефектом превареног очекивања, већ непосредно, снажно и директно атаком на сама чула публике.

Планирана су недељно чак два – три *йройајандна* и *грамска мајшинеа* на којима би дошло до изражаја све што је најбоље у домаћој и страниј књижевности, музици, плесу и сценској уметности. Још у време излажења часописа *Tett* и *Ma* у Будимпешти је постојала пракса да се матинеи организују по мањим местима и регионалним културним центрима.

Део програма Кашаковог круга, путем умрежености авангардних часописа и личних контаката самих уметника (нпр. Драган Алексић – Лајош Кашак), уградио се у активистичке видове војвођанске авангарде, али и у зенитизам разапет између Загреба и Београда. У другој половини 1922. и почетком 1923. године одржани су матинеи у Винковцима, Осијеку, Новом Саду, Суботици, Великом Бечкереку (Зрењанину), а према непровереним подацима, у Сомбору и Србобрану. Скоро сви имали су најаве у локалним новинама, а оглашавале су се плакатима и лецима.

На основу сачуване грађе из периодике може се претпоставити да је сваки од ових матинеа био манифестација за себе, која је носила одјеке и руске и западноевропске авангардне сцене, кашаковске примесе, активистичке и зенитистичке црте прилагођене простору, времену и публици, те актерима који су били у прилици да је реализују.

О активистичком матинеу у Новом Саду, одржаном највероватније након објављивања првог броја часописа *Уш* (после 1. априла 1922.), сачувана

су сећања Јаноша Чуке (Aranyműves János Lajos): „Публика није марила за књижевност, ни за писце, зато смо ми потражили публику. Наш први сусрет замислили смо у форми матинеа. Словима у бојама које узбуђују вид штампали смо програм матинеа на огромним папирним плахама. Одржаваће матинеа предвидели смо у мирном и током дана напуштеном бару. Мени је припала улога да одржим уводно слово и публику упознам са суштином активизма. Програм су допуниле песме Золтана Чуке, Јаноша Мештера, Золтана Холендера и Ендреа Аратоа. Плакати су имали велики успех. Лист *Vajdaság* (Војводина) недељама је најављивао матине, али карте се нису продавале. Ипак се нисмо одрекли матинеа. На крају нам је успело да 20–30 карата продамо нашим блиским познаницима и послодавцима. На наше велико разочарење, на матинеу се појавио само мој шеф са фамилијом и неколико студената, одушевљених љубитеља књижевности... Матине је наравно доживео фијаско, али *Уиџ* је живео скоро две године и пустио је корене” (Borj, 557–559).

У знаку југословенског дадаизма, према сачуваном огласу, матине у Осиеку одржан је 20. августа 1922. у Royal – kúny у пола једанаест преподне. Најављено је предавање „О дадаистичком покрету” Драгана Алексића из Загреба, уредника ревије *Дада Танк*. Програм је обухватао дадаистичке драме, слике, скулптуре, музику, филозофију, песништво и роман. Позив публици упућен је уз слоган: „Тко не зна ништа о новом не спада у XX век”.

У Винковцима, према сачуваном огласу, 1. октобра 1922. у хотелу „Славонија” у осам сати најављен је програм у знаку DADA CLUB-а као вече „модерних пјесама”. „Конферанса” је био Драган Алексић који је уједно говорио о дадаизму и новој уметности уз представљање „модерних слика, машинске уметности” и „пројекцију љубави”. Плакат пропагира и часописе *Dada tank* и *Dada Jazz*.

Матине у Великом Бечкереку био је организован у знаку активизма. Учесници су били сарадници часописа *Уиџ*, који су читали своје песме. По начину представљања књижевних радова и наступу учесника овај матине вероватно је био налик класичној књижевној вечери без великих спектакуларности. Трагове авангарде у овом граду чува и часопис *Renaissance* на чијим су страницама објављени текстови Јаноша Маце.

Према мемоарима Золтана Чуке, у време покретања *Уиџ-а* један матине одржан је у Сомбору, али о томе нисмо успели да нађемо прецизније податке, као ни о оном у Србобрану, за који постоје индиције.

Суботички матине је одржан 6. новембра, на дан св. Мартина. Од свих додашњих једино су о њему сачувани опширни новински извештаји у листу *Hírlap* (*Дневник*, 1922.), које је писао мађарски песник Микеш Флориш.

Програм је био састављен од дела дадаиста, активиста, зенитиста, а освртао се на конструктивизам и друге токове нових уметности. Најавио је извођење дела Љубомира Мицића, Ендреа Аратоа, Арпада Ланга, Золтана Чуке, Андора Шугара, Виргила Пољанског, Драгана Алексића, Шандора Барте, Хојлсенбека, Лајоша Кашака и Адама Чонта. О интернационалном карактеру матинеа говори сам списак ових имена. Поред извођења дела ових стваралаца предвиђена је *архийектџура звука и архийектџура свейла*, а као сензационалистичку вест најављивали су *концерџи мириса*. Овакав „спектакл”, који чини атак на чуло мириса и путем њега изазива естетски доживљај, према нашим сазнањима, није предвиђен ни на једном наступу дадаиста који су до 1922. године одржани по европским центрима, нити је нешто слично уврштено у програм претходних матинеа, од Винковаца до Великог Бечкерека. Према мемоарима Золтана Чуке, концерт мириса је био смишљен само као „мамац” који је требало да привуче публику.

Међутим, овај начин поигравања са укусом и стрпљењем публике ипак није смишљен тако случајно. Појам *концерџи мириса*, уз *концерџи додира* и *архийектџуру мириса*, јавља се у мађарској књижевној периодици много пре дадаиста. Априла 1903. године, у стиховима мађарског песника Михаља Бабича налазимо песнички појам „симфонија мириса”. Сама по себи ова синтагма није представљала новину у правом смислу речи, јер се у контексту модернизма доводила у везу са синестезијом бодлеровског типа. Међутим, шест година касније, у огледу Михаља Бабича, објављеном под насловом „О мирисима” („Szagokról és illatokról”, *Nyugat*, 1909, 5), „концерт мириса” добија широку теоријску разраду.

Бабичев текст објављен је у књижевном часопису *Nyugat* (*Зайаг*), органу мађарских модерниста који је од 1908. године излазио у Будимпешти. По уређивачкој концепцији био је сличан *Српском књижевном гласнику* али много отворенији према писцима различитих стваралачких усмерења. У њему је објављивао Ендре Ади, а са његових страница су се у авангарду отиснули Лајош Кашак, Шандор Барта и Ђерђ Мађаш.

Оглед Михаља Бабича састоји се од пет мањих целина. Позивајући се на искуство и чињенице, он прво констатује да мириси имају врло велику асоцијативну моћ. Наводи да је Русо њих називао *чулом имајинације*, а цитира низ књижевних дела у којима описи мириса имају велику улогу. Бабич и сам врши експерименте на медијумима (резултате тих испитивања

објављује у *American Journal of Psychology*). Настоји да преиспита поставку према којој асоцијативни утицај мириса проистиче из њихове афективне снаге. Експериментима долази до закључка да уклањањем афективне везе – резултати остају исти. Наиме, и сасвим незнатни мириси могу имати велику асоцијативну моћ. На пример, мирис једне кутије може да изазове сећање на једну башту у којој смо били у детињству. Бабич сматра да су у нашој свести мириси много ређе присутни него било који други осећаји, а реткост је увек обрнуто сразмерна изазивању пажње, што доприноси асоцијативности мириса. Има мириса за које као да су све материје порозне, човек би помислио да продиру и кроз стакло. Црква одавно користи тамјан за изазивање побожности, а песници да би дочаравали атмосферу и одређено расположење.

Бабич сматра да код људи који имају осећај за уметност мириси имају естетски утицај, односно, изазивају естетски доживљај – допадања без интереса. Код обичних људи, као и у природи, мириси су везани за неки интерес (преживљавање, одржавање врсте и сл.). Поред тога, асоцијативна снага и естетски утицај мириса везан је са једним другим *извором*, који декадентни песници називају *correspondance*. Тумачећи овај појам са становишта теорије асоцијација, Бабич сматра да *correspondance* представља такав низ асоцијација у којем су *извор* и врста везе потпуно нестали из памћења, а остала је само нераскидива веза. По њему *correspondance* је несумњиво једна од најјачих извора естетског доживљаја, непосреднији и јачи од *симбола*, јер он се заснива на самом осећају. Поред тога, мириси кореспондирају са *дојама*: постоје зелени и бели мириси, а између боја цветова и мириса *ex natura* постоје неке везе. Мириси кореспондирају и са *звук*ом: има форте, пијано, дречећих мириса и сагласја. Али мириси кореспондирају и са тактилношћу, постоје баршунасти, свиленасти, голицасти мириси. Ако је то тако, Бабич се пита – зашто не би постојала музика додира? Концерт од мириса? Сонет састављен од мириса деловао би много снажније него сонет од речи. Можда ће људи у будућности стварати љубавне сонете од мириса. Настајаће чак жанрови мириса и људи ће удисати поезију мириса. Зашто не би могла постојати музика, концерт мириса?

Као пример Бабич наводи како је на једној оперетској представи, када је сцена представљала егзотично острво, салу преплавио егзотичан мирис који је несумњиво имао естетски утицај. Међутим, у овом случају мирис је служио само као допуна сцене. Изоловано, самостално деловање мириса изазвало би много већи естетски доживљај, деловао би и на ум и на дух. На крају, као допуну својих разматрања, Бабич описује један „утопијски”, фиктивни концерт мириса:

„Срећни житељи утопије завале се у удобне лежаљке у невеликој али херметички изолованој сали. Спољашњи свет је искључен. Гасе се сва светла. Савршена тама и тишина, све што је потребно за најтананији уметнички доживљај.

Попут давног сећања, тихо, на почетку једва приметно, као да ум пита: да ли је то заиста мирис?, – у чистом зраку, рипо, из далека развејава се парфем. Мирис љубичице, који успут добија боју и нијансе, такт и тајанствене ароме, а њух очекује промене. Одједном, не зна се како, снажан хелио – троп, као дах испуњава салу и претаче се у сладуњавау ванилу, надражује и голица ноздрве, а онда одједном нестаје...”

Мирис концерџа, дакле, не само овако у опису и фиктивно, већ разрађен са становишта експерименталне психологије и теорије естетског доживљаја постојао је у стваралачкој свести и теоријској мисли нешто више од једне деценије пре него што је најављен у Суботици 1922. године на шареним плакатима војвођанских дадаиста. Да ли је Бабичев текст могао да има одјека у авангардним догађањима двадесетих година? Вероватно да јесте. Рецепција Бабичевог огледа *О мирисима* почела у кругу читалаца мађарског модернистичког часописа. Наиме, после објављеног чланка у *Nyugati*, већ марта 1909. године, негде око Сегедина, у сеоској забити Фогараша, на једној дописници упућеној из Великог Варадина (Nagyvárad) на Бабичеву адресу стигле су речи исписане графитном оловком, на брзину:

„Драги Михајло Бабичу! Управо сам прочитао Вашу студију `О мирисима`. принуђен сам да са неколико неприкладних речи изразим своје одушевљење. Све сам осетио. Онесвануо сам. Уживао сам у опису концерта мириса као да је прави... [] Најискренији стисак руку. Теодор Манојловић.”

Бабичев текст излази у часопису *Nyugat* чији су сарадници и будући авангардни песник Лајош Кашак, сликар Бела Уиц и суботички песник Ђерђ Мађаш.

Бабичев чланак имао је одјека и у кругу песника у Великом Варадину, чији је узор био Ендре Ади, а којем је по духовном сродству припадао и Тодор Манојловић.

У време одржавања матинеа, Ђерђ Мађаш, сарадник *Nyugata*, већ се вратио из Будимпеште и боравио је у Суботици. У то време ту живи и Душан Малушев. Уочи матинеа одржава се велика ретроспективна изложба Арпада Балажа у Суботици. Тодор Манојловић у то време преводи своје песме на мађарски и објављује на страницама суботичког листа *Napló* (*Дневник*).

Микеш Флориш, суботички новинар и дадаистички песник, сарадник новосадског активистичког часописа *Утџ*, недељама пре матинеа на страницама истог листа у опширним чланцима објашњава суштину авангардних праваца и најављује матине читаоцима „који су још таворили код Адија” (*Hírlap*, 1922). Можда су ови песници допринели томе да се при сусрету дадаиста и активиста у Суботици покуша остварити Бабичева идеја о инсценирању концерта мириса. Тим пре, што је Драган Алексић уочи матинеа отказао свој долазак. Празнину у већ најављеном програму требало је надокнадити. Није ли *концерт мириса* био довољно „дадаистичан” и провокативан за поигравање са укусом дремљиве суботичке публике?

Занимљиво је да скоро сваки поменути матине одржан је у простору који је сличан оном који Бабич описује у свом чланку. У свакој од тих сала постојали су услови за ефектно извођење архитектуре звука и архитектуре светла. Разлог што концерт мириса ипак није одржан на суботичком матинеу можда треба тражити у томе што нису постојала могућа техничка решења за његово извођење. Ипак, и самим тим што су га актери уврстили у програм матинеа, он је већ изазвао изванредан дадаистички ефекат.

Суботички активистичко – дадаистички матине, по сећању неких савременика, имао је успеха и публику је навео на размишљање о дади и новим уметностима. Према другима, прерастао је у скандал. Остала су забележена и умеренија мишљења да је матине у Суботици имао „незнатан утицај на ликовне уметности”, и да је „наступ авангардиста имао велики одјек у књижевним и интелектуалним круговима, поготово је побудио пажњу млађе генерације писаца” (Gajdos, 73). У сваком случају покрет и наступ суботичких „нових уметника” усталасао је мирне воде књижевног и ликовног живота. У периодици објављени су прикази о књизи Золтана Чука и песме Михаља Бабича у преводу младог Младена Лесковца.

За сценску и филмску уметност средњоисточног европског региона у доба постмодернизма дада и дадаизам је остао неисцрпни извор стваралачких поступака и могућности комбинације изражајних средстава различитих уметности. Сетимо се само *Човекове трагедије* Имреа Мадача, у режији Љубише Ристића, која је обиловала већ виђеним дадаистичким елементима и на сличан начин се поигравала укусом публике.

Дада је постала и тема постмодернистичких дела: да поменемо само филм *Силав медуза* или мађарску позоришну представу *Дадаисти*, која је у режији Ивете Божик у сезони 2001 / 2002. постављена на камерној сцени будимпештанског позоришта „Катона Јожеф”. У њој је реконструисана атмосфера легендарног циршког *Cabaret Volter* са наступима Аполинера,

Царе, Арпа и Софи Тауберт уз реминесценције на појавне облике даде на Балкану.

Да Бабичеве идеје нису остале само утопија, сведочи податак да је у Бечу основано експериментално позориште са олфакторијском лабораторијом за развој мултисензуалних уметности, које трансдисциплинарно испитује олфакторијски феномен, његове везе и могућности примене у уметности, драматуршке могућности, од инсталација и перформанса преко ситуационистичког и наративног контекста. Овај театар на програму има олфакторијске сеансе са скулптурама мириса. Можда ће ускоро бити створен и олфакторијски сонет.

Литература:

- *Lesebuch der ungarische Avantgardeliteratur (1915–1930) – A magyar avantgarde irodalom olvasókönyve.* Herausgegeben und eingeleite, mit bibliographischen Notizen versehen von Pál Deréky. – Börlau, Wien-Köln. Weimar, 1996.
- Márciusi zsoltár. A jugoszláviai magyar avantgarde költészete. Válogatta. az előszót írta és a jegyzeteket készítette Bori Imre. Hagyományink IV.– Forum, Újvidék, 1973.
- Gajdos Tibor: *Képzőművészeti élet Szabadkán a két világháború között.* – Szabadka, 1977.
- *Híralap (Хирлап – Дневник)*, Суботица 1922.
- *Nyugat (Њуѓат – Зајуг)*, Будимпешта 1909.
- Nagyságos Babits Mihály tanárúrnak, Fogaras [Todor Manojlović gospodinu učitelju Mihajlu Babiču u Fogaraš, dopisnica]. – ORSZ. SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, Kézirattár Növedéknapló, 1951, 39 sz.[Rukopisno odeljenje Sečenjijeve biblioteke u Budimpešti]

Marija Cindori Šinković

THE CONCERT OF SCENT

Summary

The author points out to topological connections of Central European magazines which were interconnected by similar ideas, contributions of same authors, and similar relations to permeability of borders between the arts and innovations in the creative artistic process. In the essay of Hungarian poet Mihalj Babic from 1908, the author reveals the first description of the Concert of Scent, which also appears – most probably through the mediation of Todor Manojlović and Djerdj Madjas – as one of programmatic points of Dadaist-activist matinee, held in the November of 1922 in Subotica.

Юрий Нечипоренко

АКЦИИ МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ 90-Х ГОДОВ XX ВЕКА

7.038.531(470)199*



Акция «Папоротник инициации», группа «Пища богов», 1996.
Photo Hans-Jurgen Burkhard

В данной работе из всего разнообразия художественной жизни Москвы (несколько тысяч членов Союза Художников России на конец 80-х годов XX века, десятки творческих объединений) рассматриваются акции нескольких московских художников и двух арт-групп. Я расскажу только о том, чему был свидетелем, в чем участвовал сам, в чем был соавтором и автором.

Ключевые слова:

перформанс, московские художественные группы, moderna art, Валерий Черкашин, Александр Петлюра, Герман Виноградов, Андрей Бартенев.

Работа посвящена пограничному явлению в современном искусстве – акциям, которые могут рассматриваться как явление театрального искусства, так и явление так называемого modern art (contemporary art). С точки зрения театра эти акции – более или менее удачные эксперименты артистов, при помощи которых происходит поиск новых средств выражения (недаром в ряде акций участвовали танцоры, работающие в стиле «свободного движения» – так называемый modern dance, который развивался в театре «Школа драматического искусства» Анатолия Васильева). С точки зрения современного, так называемого „актуального” искусства, более важно другое – концепция, или замысел представления, сообщение (message), новаторность и актуальность. А также исследовательские цели – провокационность и непредсказуемость реакции зрителей, которые оказываются соучастниками акций. Театр может концентрировать находки художников и танцоров-импровизаторов и превращать их со временем в полновесные представления (подобным образом поступает, например, Центр Гротовского).

Здесь будут рассмотрены именно акции художников, а не представления артистов. Как их можно различить? К примеру, „кинетический театр” Александра Пепеляева в 90-е годы занимался постановками по мотивам романа Саши Соколова „Школа для дураков”. Решалась задача сценографическая и хореографическая – но здесь не было той свободы импровизации, которая характерна для акций художников, где сценарий не прописан заранее. Ещё меньше импровизации в спектаклях театра „Черное небо белое”, которые получили в эти годы международное признание. Представление, которое показывает художник, сродни живым картинам, которые без предварительных репетиций рождаются на глазах зрителей. Эти представления могут принимать формы показа мод, детских утренников или даже семейных праздников.

Итак, мы рассмотрим здесь творчество художников, основанное на импровизации. Задача перформенса – создать такие обстоятельства, в которых наилучшим образом может раскрыться дух времени, проявиться определенные смыслы современности. Так певчие птицы попадают в „силки”, которые расставляют для них опытные охотники.

Андрей Бартенев – художник биологического разнообразия, творец «последних дней творенья», создающий невиданные существа: зверей, похожих на растения и бактерии, гомункулюсов из пробирки, мутантов всех мастей, соединяющих биологическое с технологическим. Художник являет свои творения в форме показа фантастических мод.

Александр Ляшенко (Петлюра) – художник «первых дней творенья», он создал само пространство для творчества: расчистил, населил художниками и наполнил артистическим смыслом большой, выселенный под снос двор на Петровском бульваре, в центре Москвы. Художник действовал в густонаселенном, заполненном людьми и исторической памятью мегаполисе, и ему приходилось работать не на пустом месте, он брал уже готовый материал – и наполнял его новым смыслом. Петлюра – реаниматор, он способен обновить старые вещи и призвать их ко второй: артистической и музейной жизни. Коллекция одежды Петлюры включает более 10 тысяч вещей, и эта уникальная коллекция использовалась ещё в 90-е годы на Мосфильме. Однако Петлюра работал не только с вещами, он работал с людьми, изменяя кардинальным образом их судьбы.

Я увидел его впервые на рок-фестивале, где в качестве альтернативы банальным выступлениям обнаружилось настоящее карнавальное представление: в компании парней, валяющих дурака, находилась милая бабушка, которая пела и резвилась со всеми. «Крошка Броня» тогда очаровала меня, я познакомился с артистами и стал захаживать к ним в гости на Петровский бульвар, написал статью об их творчестве (1). Петлюра в поисках старых вещей, которые тоннами выбрасывали уезжающие из центра Москвы, забрёл во двор, где обитала последняя жиличка – пани Броня. Встреча Богом забытой старушки с молодым художником кардинально изменила её судьбу: Петлюра обнаружил в Броне немалое артистическое дарование и помог ему раскрыться. Пани Броня по советским меркам считалась психически неполноценной особой, и она коротала бы жизнь „на свалке истории”, если бы не эта встреча с коллекционером, артистом и художником-авангардистом.

Вся жизнь старушки превратилась в непрерывный перформенс. Чтобы охарактеризовать радикальность взглядов Петлюры на мир, достаточно привести один пример: художник находился в Берлине, когда немцы с огромным воодушевлением принялись ломать стену, отделяющую Восточный Берлин от Западного. Тут же Петлюра начал сооружать новую стену, найдя последователей среди немецких художников-панков. Что художнику политика? С мудрой усмешкой, за которой стоит опыт веков, взирает он на безумье толпы. Художник находит в себе ту свободу, которая позволяет ему идти «против течения». Именно такой художник может считаться авангардным (а не тот, кто бежит первым в толпе, которая стремится угодить вкусу обывателей). Можно надеяться, что со временем всё станет на свои места, художник обретёт признание – но чем больше разрыв от «авангарда» до «обывателей», тем больше времени должно пройти для такого признания.

Петлюра как художник работает с таким материалом, который является самым «косным», этот материал с большим трудом поддается изменению – это не только вещи, но и сам образ жизни, которому они соответствуют. Он работает с судьбами людей. Петлюра нашёл и официальную форму, соответствующую своей роли в жизни пани Брони: он оформил опекунство над ней. В такой роли он устроил не только художественную, но и личную судьбу пани Брони: выдал её замуж.

Что же касается артистической карьеры пани Брони, то она удалась на славу: старушка вошла в число самых известных эпатажных личностей XX века. День рождения пани Брони в начале мая превращался в праздник, где показывали перформенсы и устраивал дурашливые показы мод: на такой праздник обычно собирались сотни художников, музыкантов и артистов.

В своём дворе Петлюра „пригрел” целый ряд художников: часть помещений он раздал под мастерские. Здесь находилась и мастерская Германа Виноградова, который регулярно устраивал мультимедийные представления в форме концертов. Виноградов создал свое направление, которое можно назвать „искусство как священнодействие”. Художник, подобно жрецу древности, устраивал мистерии, в которых было много необычайного: были дивные звуки, которые он извлекал из разнообразных предметов, было пламя, горловое пение, запахи и угощение чаем, настоящим на разных травах.

„Городской шаман” **Герман Виноградов** работает со стихиями воды, огня, льда и металла, исполняет песни и сочиняет стихи в стиле футуристов. Здесь и элементы пародирования фетишизма – и выстраивание современного арт-культы. Искусство Виноградова может быть рассмотрено в русле тенденции „реабилитации архаики” и тяги художника к изначальному синкретизму сознания. Можно отнести к той же традиции и перфоменсы-концерты Святослава Пономарева и Алексея Тегина, однако они не отступали далеко от древних восточных традиций, в то время как Виноградов больше играл в архаику, чем следовал ей.

После того, как Александр Ляшенко (Петлюра), Андрей Бартенев и Герман Виноградов показали арт-сообществу, среди которых было много молодых художников, образцы творческого поведения в начале 90-х годов, в столице возникли новые сквоты, появился ряд групп, которые устраивали перформенсы в стиле показа мод, возник и интерес к архаике. В русле „искусство как священнодействие” вели свой поиск по меньшей мере две группы – „Слепые” и „Пища богов”. Группа „Слепые” можно назвать семейным театром: танцовщица и модельер Анна Кузнецова работает вмес-

те со скульптором и музыкантом Александром Маргориным, привлекая к своим представлениям ещё несколько человек.

Арт-группа „Пища богов” возникла в 1995 году: после ряда совместных акций с группой „Слепые” и Германом Виноградовым я предложил танцорам из труппы пластической импровизации театра Анатолия Васильева (Евгении Козловой, Федору Краснову и Варваре Головашовой) и певице и художнице Вере Сажиной войти в новый проект. Группа „Пища богов” существовала два года и показывала представления по мотивам шумерских мифов „Сказание о Гильгамеше”, „С великих небес к великим безднам” и др. Представления группы связывались с древними праздниками: прошла серия перформансов, приуроченных к самому короткому дню в году (в проекте мистерия-миф „Карачун”) и самой короткой ночи.

Эти представления имели общую концепцию: во времена одичания, когда общество рассталось с цивилизованными моделями поведения одного („советского” типа) и искало новые модели, силы хаоса вышли из-под контроля, и чтобы их усмирить, применялась практика древних мифоритуалов. Уже первое представление на Рождественском бульваре имело отклики в прессе, где говорилось, что мистерия используется как средство борьбы с преступностью (2).

Представления, которые мы устраивали, проходили на сцене Театра им. Маяковского, в ряде галерей, в мастерских художников и артистическом клубе „Третий путь”, в них участвовали десятки художников и артистов, музыкальные группы и известные модельеры.

Валерий Черкашин стоит особняком на художественной сцене 90-х годов. Родившись в Харькове и получив художественное образование в Петербурге, в 90-е годы он вышел на художественную сцену Москвы вместе со своей женой **Наташей Черкашиной**. Уже первые его проекты здесь были настолько радикальными, что шокировали арт-сообщество. Так, в апреле 1991 года он пригласил художников, критиков, моделей (так называемую „артистическую богему”) на банкет по случаю окончания советской эпохи. Дамы и господа явились в вечерних туалетах – каково же было их удивление, когда оказалось, что банкет проходит рядом с Третьяковской галереей (которая была закрыта для посетителей к тому времени уже более пяти лет) в полуразрушенном особняке. Вместо пола – земляные осыпи, провалы окон затянуты полиэтиленом, по стенам развешены фотографии в черно-красных тонах... На столе – поминальные свечи: здесь происходит прощание с эпохой, похороны великого стиля. Художник прощается с эпохой не как политик, не извергая проклятия или славословия, он прощается

эстетически, прощается с Великим стилем империи... Художник прощается с эпохой, как прощается со своим детством.

Это эстетическое, художественно осмысленное *прощание* стало фирменным знаком четы Черкашиных. За серией акций „Прощание с эпохой” последовала серия акций „Миражи империй” и „Прощание с любимыми лицами шенгенского народа”. Эта оригинальная серия акций прокатилась от России до Америки – от Министерства финансов РФ до офиса World Bank в Вашингтоне, где прошла большая выставка: в бассейне плавали огромные черно-белые фотографии лиц с европейских банкнот с оплавленными краями. Лица, к которым привыкли европейцы, лица великих людей: героев, ученых, художников уходили – и на их место приходили безликие банкноты евро...

Но Черкашины не только художники – похоронных дел мастера, эту чету можно сравнить скорее с оркестром для торжественных событий: дней рождений, свадеб и похорон. Чета Черкашиных – пересмешники, они пародируют затеи властей, но пародируют на художественном уровне. Вот объявили власти в начале 90-х, что вся беда нашей страны – в коллективной собственности: мол, надо всё приватизировать – тогда и будем жить счастливо. Черкашины доводят идеи властей до абсурда – и приватизируют скульптуры в Московском метрополитене. Потом они оживляют одну скульптуру, потом женят её... Мы тут не будем здесь подробно описывать всех выдумок четы Черкашиных, отметим лишь, что их акции являются, на наш взгляд, наиболее масштабными художественными жестами в Москве, отражавшими дух эпохи 90-х годов. Причем эти акции не проходили в малоизвестных галереях, они проходили в общеизвестных и людных местах, в Кремле и на телевидении, и имели большой резонанс в средствах массовой информации. Надо быть слепым, чтобы не увидеть яркого дарования этой четы, творчество которых известно по всему миру – но почему-то ни в Третьяковской галерее, ни в Центре Современного Искусства не было представлено их работ. Зато они есть в Русском музее.

В 2007 году вышел альбом „Российский акционизм 1990–2000” Андрея Ковалева (3). Доцент МГУ, известный арт-критик, свидетель многих акций, проделал огромную работу. Но эта книга страдает субъективизмом. Большая часть внимания уделена художникам, выяснявшим границы искусства и жизни при помощи набора весьма примитивных средств (в число которых входит уничтожение икон и насилие над людьми), в то время как те художники, которые творили в концептуально более „чистой” и радикально более масштабном ключе, проходят лишь как фон – им не уделено в предисловии ни одного слова...

Именно об этих художниках я рассказал здесь более подробно. Настоящий художник каждый день в своей душе сооружает – и ломает стены. Может показаться, что сделать счастливой одну московскую старушку – ещё не художественная акция: однако привлечение внимания к тому ресурсу таланта, артистического дарования, который есть у пожилых людей – это уже общественно значимое событие. Тем более если оно происходило в начале 90-х годов на фоне отказа от „проклятого советского прошлого”, обнищания пенсионеров – и даже избиения протестующих пожилых людей милицией. В этом отношении Петлюра опередил свое время на 10–15 лет.

В силу ограниченности объема данной работы, здесь не упомянуты любопытные акции как ряда московских художников (к примеру, Алексея Беляева, Павла Пипперштейна, Сергея Ануфриева и др.) так и большого числа питерских художников, творчество которых менее известно в Москве. Между тем, некоторые акции имели яркую „авангардную” направленность и большой общественный резонанс. Так в противовес обуйавшему массовые издания интересу к сексу и насилию, художница **Елизавета Лавинская** организовала „Партию девственниц” и устроила ряд акций в защиту девичьей чести и непорочности, за что на десятилетия вошла в список „звездных” персонажей СМИ.

Примечания

- 1. Юрий Нечипоренко *Крошка Броня* – „Независимая газета” 20.4.91.
- См. также мои работы о современном искусстве:
- *Добрый авангард (о художниках Николае Крайцине и Андрее Карпове)* – „Собеседник”, 21, 1989.
- *Узнайте себя (о картинах Александра Захарова)* – „Студенческий меридиан” 8, 1989.
- *Странные художники, шесть эссе* – альманах для семейного чтения „Кукареку” М.: „Слово”, 1990.
- *Искусство глумления* – „Огонек”, 39, 1993.
- *Помочи постмодерна* – „Независимая газета” 3.6.94.
- *Новая формация – эманативный форматизм* – „Россия XXI”, 11–12, 1994.
- *Слепые стражи кедрового леса* – „Независимая газета” 5.1.96.
- *Красный медведь и синяя рыба* – „Москва”, 7, 1996.
- *Искусство праздника* – „Москва”, 12, 1996.
- *Искусство без-образного* – журнал „Амадей” 1, 1997.
- *Патенты и потенциалы современного искусства* – „Декоративное искусство”, 1–2, 1997.

- Шумерские пляски „Пищи богов” – журнал „Пилигрим”, лето 1997.
- „Живые картины” и „живой театр” – „Москва”, 7, 1997.
- Живопись, Садоводство, Справедливость (эссе) – каталог „Мир чувственных вещей в картинках – конец XX века”, М., 1997.
- Царский жанр – „Новая Юность”, 1–2, 1998.
- http://magazines.russ.ru/nov_yun/1998/1-2/nechipor.html
- Независимость художника – „Москва”, 3, 1998.
- Ночная жизнь в Москве – „Желтые страницы – Моя телефонная книга”, Москва 1999.
- Беседа с Антуаном Мейером о духовности стен – „Табурет”, 4, 2000.
- Ни бог, ни царь и ни герой – Православие 2000. <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/cherk.htm>
- Традиции интуиции (о гастроях Центра Гротовского в Театре Васильева) – Современная драматургия, 2003 (см. здесь http://www.hrono.info/text/ru/nech_int.html)
- Школьные годы чудесные – Русский журнал, 5 марта 2007 http://www.russ.ru/teksty/shkol_nye_gody_chudesnye
- Беседа с Александром Захаровым: „Русским нужна своя сказка” – Русский журнал, 5 октября 2007 http://www.russ.ru/besedy/russkim_nuzhna_svoya_skazka
- 2. Влад Тупикин *Мистерия как средство борьбы с преступностью (Юрий Нечипоренко строит Вавилонскую баашню)* – Неделя 30 июля 1995.
- 3. Андрей Ковалев *Российский акционизм 1990–2000*. М., 2007. Заметим, что в этом альбоме есть ряд неточностей: так, авторство акции „Папоротник (инициация)” приписано Герману Виноградову, в то время как он был участком проекта. К сожалению, из-за ошибок в тексте из книги в последний момент выпала и акция „Карачун” из серии „Мистерия-миф”, которая была проведена мною вместе с галереей „Репарт” в Малом зале театра им. Маяковского в декабре 1995 года (при участии Германа Виноградова, Александра Бровина, Никиты Кропоткина, рок-группы „Лисицы кицунэ”). Рецензия на эту книгу появилась в «Книжном обозрении» (№7, 2008 – см. здесь:

Юрий Нечипоренко

ART IN CROSSROADS OF EPOCHS (ACTIONS OF ARTISTS AND ACTORS IN MOSCOW IN LATE 80'S AND BEGINNING OF 90'S)

Summary

History of actions of the Moscow artists at the end of XX century is presented. Performances of Andrey Bartenev, German Vinogradov, Alexander Petlura, Valery Cherkashin and Art-groups «The Blind» and «Feast of gods» were described. One can present some of these actions as parodies of the actions of Russian authorities and actions of pop-culture. The special line of interest here is «Art as sacral action» and performances, related to the calendar dates and Sumeric's (Babylon's) mythology.

<http://newmuseum.ru/archives/61>)

OBLIKOVANJE KREATIVNOG POSTUPKA: UTICAJI MAKSA RAJNHARTA I ISIDORE DANKAN NA STVARALAŠTVO MAGE MAGAZINOVIĆ

792.8.071.2.028:929
792.071.2:929

U ovom radu razmatran je neobjavljeni rukopis Mage Magazinović (1882–1968) o Maksu Rajnhartu (Max Reinhardt, 1873–1943) odnosno, njen prvi boravak u Nemačkoj i sučeljavanje sa različitim teorijskim i praktičnim pristupima umetnosti scenske igre, koja su pojedinačno, ali i združeno, značajno doprinela individualnom traganju Mage Magazinović za novim scenskim formama, tj. iniciranjem, stvaranju i razvijanju avangardnog igračkog pozorišta u našoj sredini.

Ključne reči:

Maga Magazinović, Maks Rajnhart, Isidora Dankan, gluma, umetnička praksa, improvizacija, akademska klasična igra, moderna igra.

Na životni put, umetničko – pedagošku, jednako koliko i na stvaralačku karijeru Mage Magazinović (1882–1968) uticao je, između ostalog, i njen boravak u Minhen u 1909. godine – kada se susrela sa glumcem, rediteljem i nadasve uvažanim šekspirologom, Jocom Savićem (1847–1915). Hoteći da pored univerzitetskih studija savlada i glumačku veštinu, Maga Magazinović konsultuje tada već proslavljenog teatrologa i pozorišnog doajena Jocu Savića. Od njega će dobiti preporuke za glasovitu Rajnhartovu školu. Odmah nakon toga usledio je njen put za Berlin.

Berlinsko školovanje bilo je obeleženo studijama Glume u školi Maksa Rajnharta (Max Reinhardt, 1873–1943), savladavanjem tehnike akademske klasične igre u studiju Šarlote Šniter (Scharlotte Schmitter) i upućivanjem u tajne moderne umetničke igre u školi Isidore (Isadora Duncan, 1878–1927) i Elizabete Dankan (Elizabeth Duncan, 1874–1948). Očigledno, umetnička igra je najviše obuzimala kreativnu ličnost Mage Magazinović, što ona i beleži u autobiografskim sećanjima. Međutim, iz glumačke škole Maksa Rajnharta poneće tenden-

cije ka modernizaciji glumačkog izraza, novom poimanju scenskog prostora, oslobađanju od rutinske tradicije i inoviran scenski govor.

„Kad sam prošle godine juna meseca u Minhenskom Umetničkom pozorištu doživela prvu predstavu Hamleta, bilo mi je onako kako korak vernika u raj u obećava. Čula i duša uživali su uporedo. Da je binska tehnika razvijena do savršenstva i da joj ništa iz prirode nije nepostižno, znala sam iz čitanja. (...) Sklad kroja, boje, odela i nameštaja, harmonija u svemu spoljašnjem začudila me je. Šta me je zadivilo, porazilo bila je igra glumaca i tok predstave. Od stražara, u čijem se noćnom šapatu razabirala svaka rečica o duhu... (...)”

Šta može boja, tempo, dinamika glasa u beskonačnosti nijanse i karakterisanja – bilo mi je jasno toga večera. Reči su im klizile s jezika. Nijednog izlišnog gesta, uzdaha, pogleda, suze, krika. Usled bujice strasti, bilo je razbora i mere. Reč je udešena po radnji, radnja po reči. Ogledalo prirode i života.”¹

U neobjavljenom rukopisu posvećenom M. Rajnhartu, ne navodeći rediteljska imena, komparira i druge predstave „Hamleta”, koje je imala prilike da vidi u izvođenju različitih ansambala – jedne engleske trupe, zatim ansambla u Kraljevskom pozorištu u Berlinu, kao i na kraljevskoj pozornici u Kopenhagenu. Nakon otkrovenja Rajnhartovih rediteljskih rešenja i nove pozorišne estetike – druge viđene glumačke trupe i predstave, po njenom sudu, bile su manjkavog umetničkog domašaja i nosile su isključivo duh *palanačkih bina*. Otuda, doživljenu igru pomenutih trupa komentariše vrlo oštrim opažanjima, a neke poredi i izjednačava sa nedovoljno dobrim izvođenjem Šekspira na beogradskoj pozornici.

„Govor i igra kao i na našoj beogradskoj pozornici kad daju Šekspira. Poneka figura dobra, pogdekoja fraza ubedljivo rečena; ukupnost daje nedovoljan utisak. (...)”

Ali igra – patetična deklamacija praćena savršeno nemotivisanim ‘testerisanjem’ u svim pravcima. Kao da su se upeli da se baš na njih odnosi svaka reč pouke Hamletovim glumcima.”²

Uznesena i zadivljena Rajnhartovim glumcima i režijom, njihovim umećem i tehnikom govora opaža kako je sasvim moguće i izvodljivo da „opori nemački jezik” na sceni postane lep i melodičan tj. da zazvuči kao „pesma, muzika”. U Rajnhartovoj trupi bile su savladane perfektna dikcija i potpuna akustičnost svega

1 Magazinović, M. Maks Rajnhard. Rukopis iz 1924. godine, Fond Mage Magazinović u Muzeju grada Beograda, KI – I 2606 (u daljem tekstu: M. Rajnhard)

2 Op.cit.

izgovorenog na sceni, čime je ostvarivan, između ostalog, intiman efekat scen- skog prikaza i istinitost komunikacije sa publikom.

„Sa usana si im mogao čitati reči i kad ne bi glasove izgovarali.”³ Dakako, prob- lem jezika ju je oduvek zanimalo, a scenski govor pogotovu. Prisećajući se saznan- ja i iskustava stečenih kod Rajnharta, u autobiografskim sećanjima zapisala je:

„Rajnhardovska tehnika govora, kojom i najtiši šapat glumca dopire u gledalište jasno i ubedljivo, bila je za mene otkrovenje, kao i sama gluma ‘novoga smera’, sasvim u duhu Hamletovih pouka glumcima ‘reč po radnji, radnju po rečima’, bez romantičarskog preterivanja i patosa, igra puna ukusa, stila i mere, igra oform- ljena i produbljena, koja zrači preko rampe pravo u ‘srce’ gledalaca”⁴.

Takođe, ona osim vanredne kulture govora opaža i komentariše i njegovu samos- vojnost, originalnost:

„On se trudi, i u tome je njegov poglaviti značaj, da ne daje predstave u nekom ‘pravcu’ u nekoj ‘školi’, već da iz suštine, iz duha svakog komada stvori savršenu predstavu, tehnički i umetnički. On hoće da u najsavršenijem okviru iluzije života predstavi dramu prirodnom igrom i umetničkim govorom. Kultura govora na pozornici njegovoj nadmaša sve ostale bine. Na ostalima su u ansamblu jedan, dva, trojica, petorica veštaci u tehnici govora. Kod Rajnharda su svi.”⁵

Intuitivno i vizionarski sagledavala je da je Rajnhart kao reditelj, dramaturg i upravnik daleko značajniji za napredak i razvoj pozorišne umetnosti, nego što je to kao izvrstan, karakteran glumac, koji je potekao s Bečkog konzervatorijuma. Prisećajući se njegovog početka zabeležila je:

„Ali veličina i uspeh Rajnharda upravnika bine, režisera daleko nadmaša značaj glumca Rajnharda. Način na koji se Rajnhart istakao u tome pogledu malo je neobičan i vrlo zanimljiv.

Pred kraj prošlog stoleća u pozorišnom svetu u Berlinu nastalo je bilo jedno vrenje. Sudar izivljenog stila ukočenih dvorskih bina s jedne strane i srozavanja umetnosti do pikantnih tehničkih veština po tingltanglovima, varijeteima, op- eretama... (...)

Jedna grupa pesnika i glumaca, nezadovoljni stanjem pozorišta u prestonici a nemajući mogućnosti ni sredstava da sami stvore nešto bolje, zdravije od svoga

3 Op.cit.

4 Magazinović, Maga. *Moj život*. Clio. Beograd, 2000, 225. (u daljem tekstu *Moj život*).

5 M. Rajnhart.

vremena – združe se u klub ‘Naočari’. Tu su bili Maks Rajnhard, Fridrih Kajsler, Morgenštern, kasniji futurista, Rihard Valentin, Martin Cikel. Sastajali su se u jednoj klajpi u Lesing štrase te su priređivali komično – groteskne šale, parodije i pravili viceve na račun savremene umetnosti, politike, kulture. U članstvo se primalo pod strogim ceremonijama, jer nije bilo lako postati ‘okat’. Jednom godišnje bili su odredili da im bude svetkovina ‘suncokreta’. Pri jednoj takvoj svetkovini improvizovali su ludoriju ‘Don Karlos na putujućoj pozornici’, s neobičnim uspehom. Klub se zatim preseli u Belvištrase, u umetnički dom, pod imenom ‘Eho i dim’. (...) Uspeši ih ohrabre te 1901. g. odluče da im predstave budu javne”⁶

Upravo te javne scenske prikaze, klub je priređivao više puta nedeljno, za »nezauzete članove i pozvane goste, iz umetničkog sveta« u jednoj zakupljenoj hotelskoj sali, koju su za vlastite potrebe modernizovali i opremili dekorom. M. Magazinović daje i izvesne podatke u vezi sa njihovom prvom javnom predstavom koja je, kako beleži, održana 9. oktobra 1901. godine, a sadržavala je prolog, kabaretske pesme i igre, karikaturalne i parodične momente koji su prikazivali aktuelno stanje u društvenom životu, a na samom kraju izvedena je jedna Rajnhartova satirična pesma. U tom duhu i pravcu klub je nastavio i dalje da radi, odnosno, kako kaže: „Vladao je vašar i šarenilo u programu. Šale, vicevi, ludorije, parodije, socijalna satira, oštra i gorka.”⁷ Iz rada kluba „Naočari”, 1902. godine, proisteklo je „Malo pozorište” koje je ubrzo steklo izuzetnu afirmaciju i veliku gledanost predstava. M. Magazinović navodi zanimljiv podatak da su sa dramom „Na dnu” M.Gorkog (u kojoj je Rajnhart tumačio lik Luke) za samo jednu sezonu ostvarili punih 300 predstava.

Maks Rajnhart, blistava teatarska ličnost, tokom Maginog boravka rukovodio je, naporedo, radom dva teatra. U Nemačkom pozorištu na repertoar stavljao je dela klasika, dok mu je Kamerno pozorište služilo za afirmaciju savremenih pisaca.

„Baš u to vreme Adolf d’ Aronž tražio je upravnika za svoje ‘Nemačko pozorište’. Tako 1905. godine uđe Rajnhard kao upravnik u Nemačko pozorište, gde je pre jedanaest godina ušao kao najmlađi član trupe, u drugoj godini svoga glumačkog rada.

Za nekolike godine stalo je Nemačko pozorište na prvo mesto među najboljim pozorištima berlinskim. Sa dovoljno sredstava i materijala, izvršio je Rajnhard potpuni preobražaj bine.”⁸

6 M.Rajnhard.

7 Op.cit.

8 Op.cit.

Rajnhart je uspešno „izvukao” dramske komade iz pozorišnih kuća. Odlučnim potezom uklanjao je barijeru koja postoji između dveju različitih realnosti – one kojoj kao gledaoci sami pripadamo i one druge, paralelno postojeće, koja se odvija u okvirima i svakojakim međama pozorišnog dela. Po ugledu na njega, ona će, docnije, svoju umetničku praksu, takođe, smeštati u različite ambijente, tj. one koji nisu prevashodno pozorišni.

Opisujući Kamerno pozorište, koje je bilo sazidano kasnije, pored Nemačkog pozorišta, i prvenstveno namenjeno za intimne komade savremenika, ona kaže:

„Između publike i bine nema nesnosne orkestarske jame. Tri stepenice vode na savršenu, pokretnu binu. Nema onih nesnosnih, vašarskih spratova odakle vire glave ‘kao iz gnezda’. Nema rđavih mesta, zagušljivih ‘podnebeskih’ galerija. Rečju, pozorište za mali broj ‘izabranih’. (...) Nemačko pozorište zadržalo je klasičnu dramu i komediju. Tako je Rajnhart u mogućnosti da njegova bina bude doista prava, svestrana bina na kojoj imaju mesta i glasa svi dramatičari, svih pravaca, iz prošlosti i sadašnjosti.”⁹

Pozorišno događanje preneto je u ambijent urbane i ruralne svakodnevice, dve realnosti su se preklapale nudeći novu, složeniju i uzbudljiviju. Sa predstavama Rajnhart je izlazio izvan tzv. scene kutije, krovova pozorišnih kuća i od gradskih trgova, gradskih ulica i uličica, od cirkuskih arena, hotelskih sala ili čega drugog – stvarao je mesta za izvođenje realizovanih dela. U stvaralaštvu, na probama, nikada nije imao strogo zacrtana pravila, niti ustaljeni metod kojim bi se rukovodio. Izjavio je:

„Ja zapravo nemam neku određenu metodu... crpim inspiraciju iz same scene, od glumaca i iz raznih pokreta.”¹⁰

Jasno je da je Maga Magazinović i sama primenjivala pomenuti umetnički postupak, u kome se polazeći od vođene improvizacije dolazilo do konačnih mizanscenskih i koreografskih rešenja, odnosno, ona je znanje usvojeno od svog učitelja režije i glume, Maksa Rajnharta, prenosila u, za nju, možda neočekivanom obliku. Pod snažnim uticajem Rajnhartovog shvatanja pozorišta scenska predstavljanja Magine umetničke prakse (matinee i koncerti) prikazivana su na različitim mestima – u sali „Opere”, „Maneža”, „Gradske kasine”, u dvorani Radničke Komore, kakvom hotelskom prostoru, ali i na Kolarcu, u pozorištu, itd. Na primer: u Zemunu, Matine koji je bio u organizaciji zemunskih učiteljica i nastavnica, igran je u sali „Grand Hotela”. S obzirom na to da joj je bila osujećena ideja da kao dramski reditelj sudeluje u programima beogradskog Narodnog pozorišta, Maga

9 Op.cit.

10 Lazić, Radoslav. *Dijalozi o režiji, od Stanislavskog do Grotovskog*. Radoslav Lazić i Foto Futura, Beograd, 2007. 58.

Magazinović se na osoben način dovijala, upravo objedinjujući stečena (evropska) moderna rediteljska i avangardna igrčka saznanja. U sopstvenoj sredini najavila je začetak nove teatarske forme – koreodrame.¹¹

Kao dodatni kvalitet Rajnhartovih inscenacija ističe lepotu zvučnih i svetlosnih efekata, bogatstvo vizuelne opremljenosti i izuzetne likovnosti njegovih scenografskih rešenja, pri tome navodeći koliko je takav preobražaj u kreiranju scene, koji je gledaoce namah uvodio u „stvarnost” pozorišne iluzije, imao i mnoga osporavanja.

„Protivnici Rajnhardovog shvatanja i zastupnici Šekspirovske bine čine mu glavnu zamerku što ne daje rada mašti gledaočevoj, dajući mu potpunu iluziju sredine i doba u kome se komad igra. (...)

Istina je da se on koristi svim sredstvima što ih daje moderna tehnika, istina je da kostime, figure i scenarije za njegovo pozorište crtaju prvi umetnici. (...) Istina je da su njegove scenografije i kostimi istoriski, da on uvodi muziku u dramu, da ima ‘nebo na svod’, plastična drveta, brda i dolove, prefinjene nijanse dnevne i noćne svetlosti, da je sve to u stilu etc. etc.

Ali daleko od toga da je to glavno na njegovoj bini. Savršenstvo njegove binske tehnike ne isključuje savršenstvo igre glumaca. A to je glavna odlika Rajnhardovih glumaca.”¹²

Poput Rajnharta, tokom svog umetničkog delovanja imala je Magazinovićeve brojne pristalice, ali i brojne protivnike, no, s druge strane, usvojila je i svojevrsnu umetničku nepokolebljivost, snagu i čvrsto uverenje u ispravnost vlastitih opredeljenja.

„Za poslednjih šest godina u pozorišno – literarnom svetu valjda se ni o jednoj ličnosti nije toliko govorilo koliko o Rajnhardu. Pristalica, protivnika, hvala i pokuda stekao je on sebi bezbroj za nekoliko godina. Prožet verom u opravdanost svojih pogleda na dramu i pozorište, snažan da savlada „živi” sirovi materijal sa kojim radi, nepokolebljiv i nepovodljiv za kritikom, hvalom ili osudom, radi on i danju i noću na svome poslu.”¹³

11 Salvatore Viganò (Salvatore Viganò, 1769–1821), u XVIII veku začeo je nov smer prikazivanja scenske igre – koreodramu. Pored igre interesovao se za pesništvo, muziku i slikarstvo. Upravo za Viganò Betoven (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) je komponovao partituru za koreodramu „Prometejeva stvorenja”. Viganò su se divili mnogi. Među ostalima, bezgranično mu se divio i Stendal (Henri Beyle Stendhal, 1783–1842) smatrajući ga genijem, koji, igrom sudbine, nije u potpunosti shvaćen i prihvaćen.

12 M. Rajnhard.

13 Op.cit.

Osim toga, treba istaći da je i insistiranjem na izuzetnom značaju ritma u pozorišnom činu, Rajnhart, poput Emila Žaka Dalkroza (Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950) izvršio veliki uticaj na potonji stvaralački rad i refleksije Mage Magazinović. Opšte pitanje i opšti problem ritma činiće zagonetku kojoj će Maga Magazinović, i u teorijskim radovima, posvećivati široku pažnju. Tačnije, ona je, pored Rajnhartove ideje o značaju jedinstva ritma, ubrzo prihvatila Dalkrozovu teoriju o nesumnjivom uticaju sveopšteg ritma tj. velikog Ritma vasiona, u kome svi učestvujemo. Smatrala je da svako treba da postane svestan tog ličnog učešća u kosmičkom ritmu, a da se to ne postiže samo filozofskim promišljanjem o ritmu Kosmosa, već i putem ritma hoda, igre, plastičnih vežbi.

Paralelno sa dramskom školom, Maga Magazinović se edukuje i u domenu klasične i moderne igre. Za školu Isidore i Elizabete Dankan u Grunevaldu poznato je da nije u svome načinu rada prihvatala potvrđen sistem akademske klasične igre. Jednostavno, deca su u toj školi podučavana potpuno slobodnoj, improvizovanoj igri, zasnovanoj na nesputanim osećanjima i raspoloženju koje inicira i „provocira” muzika. Igra Isidore Dankan rušila je sve klasične forme i pojmove. Isidora Dankan nije vaspostavila vlastiti sistem, igračku tehniku, ili metodiku rada, ali je ostavila u nasleđe, u odnosu na klasičan balet subverzivnu ideju i umetničku praksu, tj. ideju o improvizovanoj igri, slobodnom telu i oslobođenom pokretu u prostoru. Jedina forma koja joj je poslužila kao osnov za koreografisanu igru bili su pokreti preuzeti sa grčkih vaza. Upravo na časovima moderne igre, u školi sestara Dankan, Maga Magazinović je otkrivala jedan novi svet, lišen stega, koji joj se po mnogo čemu činio bližim od svih drugih. Tačnije, otkrivala je oslobođen, arhetipski pokret, kao i mogućnost da se putem svojevrstne telesne ekspresije iskaže vlastita ličnost. To se potvrđuje kroz lično sećanje Magazinovićeve:

„Kroz sve to ja sam igru kao umetnost zavolela više i od same glume. U glumi se uvek uživljavaš u neko drugo lice. U igri poglavito izražavaš sebe.”¹⁴

Nesporno, u Magi Magazinović tinjali su kontrolisani, ali snažni porivi da ispolji kroz igru (i umetnost) sebe samu i tim putem ostvari višestruke komunikacije. I njeno interesovanje za klasičnu umetničku igru potaknuto je delovanjem Isidore Dankan koja je oštro i „teško” napadala baletsku umetnost. Maga Magazinović je želela da pronikne i dokuči razloge animoziteta Isidore Dankan prema klasičnoj igri, tj. nastojala je da otkrije šta je to što je nagoni osuđivanju, štaviše odbacivanju klasične igre. Isidora Dankan je tvrdu baletsku patiku zamenila golim stopalima ili igrom u sandalama, baletsku pačku lepršavim, prozirnim hitonom, a strogo utvrđene klasične vežbe slobodnim kretnjama kojima se iskazuje i oslobađa lična, ženska, emotivnost. S početka XX veka njena pojava u umetnosti

14 Moj život, 263.

delovala je senzacionalno, emancipatorski i pre svega revolucionarno. Međutim, mnogo je razloga koji su privukli Magu Magazinović nesputanoj igri „plesачice budućnosti”. U osnovi suštinske bliskosti dve glasovite umetnice M. Magazinović i I. Dankan stoji shvatanje žene i njenog društvenog položaja. Dakako, dozvoliti nesputanost savremenoj ženi za koju su se borile, bilo da je reč o dekonstruisanju kodova društvenog ponašanja, koji su vazda nametani kroz strogu formu ponašanja žene u muškom svetu, ili nesputanost u scenskoj igri, u biti imala je isti cilj – oslobodjenje žene od čvrstih stega koje ograničavaju njeno izražavanje i iskazivanje.

Tokom studijskog boravka u Nemačkoj, Maga Magazinović je bila u prilici da doživi zanimljiva i poučna putovanja. Upoznala je i način života u Švedskoj i Danskoj i poredila ga sa životom na Balkanu. Po povratku sa studija iz Nemačke činila je svakojake napore da se uzburka ustajali malovaroški duh, za svetom zaostale, beogradske sredine. Predložila je upravi Narodnog pozorišta da, za skromni honorar od 120 dinara mesečno, radi kao predavač Tehnike govora i Estetičke gimnastike u Glumačkoj školi¹⁵. Međutim, pozorišna uprava nije prihvatila takvu ideju. Zapravo, jasna je bila njena polazišna misao – da se izbori za scensku, igračku, a i druge „pismenosti” sopstvenog naroda. No, to nije išlo uvek lako, a bilo je, neretko, i zamerki na činjenicu da je plasirala umetnost igre kod nas i što uvodi „balet” u školu – kako je najčešće nazivana njena umetnička praksa¹⁶. No, ona se uporno trudila da dokaže značajnu različitost između pojmova balet i moderna igra i da ih diferencira. Ipak, za mnoge je njena umetnost igre ostala imenovana nepreciznim i neadekvatnim pojmom – balet, dok je ona isključivo težila da stvori telesnu kulturu koja bi odgovarala duhu naroda kojem je pripadala – da kreira vlastitu, originalnu tvorevinu umetničke igre.

„Gospođa Magazinović – Gezeman smatra da mi Jugosloveni imamo u našim običajima, viteškim igrama i pesmama toliko motiva za ostvarenje plastične lepote i toliko dara za umetnost igre, da bi smo mogle naravno pozajmljujući ono što je najbolje, najsavremenije kod ostalih kulturnih naroda, izgraditi našu rasnu, telesnu, jugoslovensku kulturu i umetničku igru. Kaže da nam za to nije potreban ruski balet, koji je po sebi prekrasan, ali nama je tuđ i stran, jer mi u istoriji umetničke kulture nismo imali ni barok ni rokoko epohu iz kojih je klasični balet francuski, a od njega i ruski ponikao.”¹⁷

15 21. novembra 1909. godine pri Narodnom pozorištu u Beogradu otvorena je Glumačka škola. Gest i mimiku predavao je dr Vojislav Đorđević, profesor anatomije u Zanatsko – umetničkoj školi, a nastavu umetničkog govora izvodio je Dragutin Kostić, dramaturg.

16 Maga Magazinović je vlastitu školu igre u Beogradu otvorila 1910. godine, a tek nakon punih jedanaest godina tj. novembra 1921. godine otvorena je državna baletska škola, tj. Glumačko – baletska škola.

17 Poleksija Dimitrijević, „Škola klasične i moderne ritmike gospode Mage Magazinović Gezeman”: *Žena i svet*, Beograd, april 1932.

Rečju, Maga Magazinović se, sublimišući usvojena saznanja, nije opredelila za lično scensko iskazivanje posežući za klasičnim baletom, koji za razumevanje pretpostavlja određeno (i nemalo!) umetničko obrazovanje publike. Bila je svesna određenog hermetizma akademske klasične igre, tj. da klasičan balet razume malobrojna publika upućenih. Odlučila je da istine, do kojih je dolazila kroz koreografsko stvaralaštvo, saopštava jednostavnijim, pitkijim jezikom moderne i nacionalne igre – koji ne traži i ne pretpostavlja dodatna i nedostignuta znanja onih kojima se obraća. Takva primenjivana strategija Magazinovićeve ostvarila je veliku zainteresovanost i izvesnu masovnost, a uz to strpljivo, ali i postojano menjala je, odnosno integrisala nov vladajući duh u dotadašnjem patrijarhalnom srpskom društvu.

THE FORMATION OF CREATIVE ACT – THE INFLUENCES OF MAX REINHARDT AND ISADORA DUNCAN ON THE WORKS OF MAGA MAGAZINOVIĆ

Summary

This paper contains analysis of Maga Magazinović's essay on Max Reinhardt that was written after her first visit to Germany driven by desire for new knowledge and by similarity of her views with Isadora Duncan's. Maga Magazinović was broadly educated person, curious, of explorative spirit, open to adopting new ideas connected to the performing arts and to enrichment of their expressive communicability and art expression itself. She represented an exceptional artistic and, also, sociological and socio-cultural personality within the specific circumstances of the first half of 20th Century. She introduced and defended vigorously progressive ideas of the European art scene in Serbian areas of that time. In that same period, the theatrical activities of and many others also represented not only an innovation, but also a huge contribution to theory and art of performing. Being a person that closely followed events on global theatre, i.e. performing arts scene and actively participated in it, Maga Magazinović was farsighted in sensing and understanding its importance. Moreover, she was capable of creatively adapting directing, choreographical and performative novelties to the local cultural environment, its level of development and particular social and historical needs.

СТУДИЈЕ ФИЛМА

АВАНГАРДНИ РОМАН И ФИЛМ

791.037:82
821.163.41.09-31

На примеру једној од значајнијих крајњих романа српске авангардне књижевности, 77 самоубица Бранка Ве Пољанској (1923), разматрају се моућности заснивања ирријоведанга и композиције романа на уметничком искуству авангардној, ирвенсивено немачкој експресионистичкој филма. Обједињујући изражајне моућности различитих уметности (књижевности, графика, филм, фотографија) и синтетички различите жанрове (роман, поезија, манифест, али и рекламни ојас) књија 77 самоубица Бранка Ве Пољанској у иојиноности остварује авангардни, изворно кубистички и дадаистички, концевити неорјанској, монтираној уметничкој дела.

Кључне речи:

роман, авангарда, филм, експресионизам, ирријоведанге, монтиажа.

Када је прочитао роман Уликс (1922) Џејмса Џојса, Сергеј Ејзенштејн назвао га је „Библијом новог филма”. Велики редитељ био је понајпре фасциниран блискошћу Џојсових модерних приповедачких поступака и своје концепције интелектуалне монтаже. „Заиста”, пише Ејзенштејн фебруара 1928, „у лингвистичкој кухињи књижевности Џојс се бави истим ствари-ма којима се ја заносим у лабораторијским истраживањима језика филма”.¹ Већ следеће године двојица уметника имала су прилике да у Паризу дуго разговарају о филмској адаптацији Уликса, до које ипак није дошло јер је Џојс већ био скоро слеп. Половином тридесетих година Ејзенштејн ће усхићено писати о још једном роману, овога пута из половине деветнаестог века – Флоберовој *Госпођи Бовари*, покушавајући да објасни да се монтажа као уметнички поступак не користи само на филму. „Монтажни начин

1 Eisenstein, S. *Immoral Memories*. Boston, 1983. 213.

мишљења” постоји и у позоришту и у књижевности, чак и пре него што је филм измишљен. Чувена сцена из Флоберовог романа – разговор Еме и Рудолфа на пољопривредном сајму, један је од најлепших примера паралелне монтаже у уметности. Смисао се образује у симултаном одвијању двеју супротстављених тематских и стилских линија чиме се производи ефекат „монументалне безначајности”² Када се две слике поставе (заправо супротставе) јадна крај друге, из њиховог саодноса неминовно настаје нова представа као нови смисаони квалитет. У низу својих текстова Ејзенштејн је писао и о аналогiji филма и језика – као што значење појединачне речи у реченици зависи од речи које је окружују, тако и појединачни кадрови у монтажној секвенци добијају значење својом интеракцијом са другим кадровима у истој секвенци.

Међутим, и пре Ејзенштејнових, теоријски и методолошки свакако најразвијенијих разматрања, било је размишљања о аналогiji између филма и романа, односно језика покретних слика и језика књижевног приповедања. На самим почецима европске авангарде уочи Првог светског рата, немачки експресиониста Алфред Деблин формулише своју прозну поетику којој ће нешто доцније наденути име киностил и уметнички најуспелије је остварити у чувеном роману *Berlin Alexanderplatz* (1929). У тексту „Ауторима романа и њиховим критичарима”, одређеном у поднаслову као „Берлински програм”, објављеном у часопису *Der Sturm* 1913. године, Деблин, инспирисан неким натуралистичким (Зола) и футуристичким схватањима (Маринети) књижевног стварања, критикује психолошку мотивацију и рационализам реалистичког романа захтевајући уклањање приповедачевих коментара из текста. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером – „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин.(...) У роману нема места за приповедача–касача! Не ћаскати већ гледати! Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!”³ Исте године када Деблин образлаже своју концепцију модерног романа у коме треба укинути доминацију психологизма и посредујућег свезнајућег приповедача, појављују се још два остварења која сведоче о интензивним експресионистичким интересовањима за везе књижевности и филма. Курт Пинтус објављује у Лајпцигу *Филмску књију* (*Das Kinobuch*) у којој су текс-

2 Ejzenštajn, S. M. *Montaža atrakcija*. Beograd, 1964. 40–41.

3 Нав. према: Štatler, Harald. „Deblin i film: kinostil u književnosti”. У: *Polja*. Бпој. 358. Novi Sad, 1988. 578.

тови неколико експресионистичких приповедача (Алберт Ернштајн, Паул Цех, Макс Брод, Лудвиг Рубинер и други) писани са намером да буду пренети на биоскопско платно. Иако невелике уметничке вредности, они сведоче о развоју новог, кинематографског поступка приповедања, док уводни Пинтусов есеј програмски настоји да докаже блискост романа и филма, засновану на принципима експресивне драматургије, динамизма и узбуђења које филмска стварност изазива код гледаоца. Коначно, исте, 1913. године и млади Ђерђ Лукач у листу *Frankfurter Zeitung* објављује есеј „Мисли о естетици филма”. Нови тип лепоте на коме је заснован феномен покретних слика, естетика не може да занемари, закључује Лукач, истичући да изузетни изражајни потенцијали филма проистичу из изједначавања стварног и могућег, укидања принципа каузалности и развијања код гледаоца новог типа сензибилности.⁴

Неке од ових идеја наћи ће свој одјек како у савременој прози тако и у новијој наратологији током седамдесетих и осамдесетих година, у књигама Јурија Лотмана, Франца Штанцла или Симура Четмена. Тако на пример Лотман, позивајући се на Ејзенштајна, заснива своје наратолошке ставове на елементима „кинематографског приповедања” као што су кадар, план и ракурс (ракурс у филму је кључни појам на коме Лотман заснива своје објашњење тачке гледишта). Штавише, управо „структура кинематографског приповедања разоткрива механизме сваког уметничког приповедања” што Лотман и показује на једном примеру из Толстојевог романа *Раи и мир*.⁵ Тумачењу филмског језика као „подврсте језика као друштвене појаве” Лотман је посветио пажњу у засебној студији *Семиотика филма и проблеми филмске естетике* (1973) у којој, између осталог, објашњава и то да кадар у филму функционише као реч, односно реченица у језику: „У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати са другим кадровима по закону смисаоног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у пренесеном – метафоричном или метонимијском смислу”.⁶

У српској авангардној уметности током двадесетих година прошлога века везе између филма и романа најпотпуније ће се испољити у данас готово заборављеном кратком роману Бранка Ве Пољанског *77 самоубица* (1923), који обједињује све нове визуелне и језичке изразе, уметничке поступке и жанрове дадаизма и зенитизма те је зато најбољи репрезент стваралачких могућности ових покрета у српској авангардној књижевности. Занемаре ли

4 B. о томе: Žmegač Viktor, „Film u okružju ekspresionizma”. У: *Težišta modernizma*. Zagreb, 1986.

5 Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd, 1976. 336.

6 Lotman J. M. *Semiotika filma i problemi filmske estetike*. Beograd, 1976. 24.

се разлике у неким индивидуалним поетичким и културолошким концепцијама, каква је рецимо Мицићева идеја о барбарогенију, или несугласице до којих је долазило између појединих аутора, ова два покрета могу се посматрати у оквиру јединственог дадаистичко–зенистичког авангардног пројекта чији су текстови засновани на идентичним стваралачким поступцима, понајпре колажу, односно типографској конструкцији. Доследно разарајући органско јединство традиционалног уметничког дела, дадаисти и зенисти конструишу књижевни текст еспериментишући са графичким комбинацијама различитих типова писма и његовог прелома, затим геометријским распоредом слова, наглашеном употребом знакова интерпункције (првенствено ускличника) и слично, активирајући тако визуелно дејство графема које постају, поред језичких, и ликовни знаци. Аналогно поступцима огољавања звуковне структуре фонеме у заумном језику, ови графички поступци који су негирали уобичајену фактуру књижевног текста, названи су у руској авангарди графичким заумом. Нове типографске могућности нашле су израз не само у поезији и прози, већ и у новим изражајним формама попут дадаистичких и зенистичких манифеста, као и плаката, реклама и огласа, што најбоље репрезентује часопис *Зенић* (од 1921. до 1926) који су ликовно обликовали Љубомир Мицић, Јосиф Клек, Михајло С. Петров и Ел Лисицки.⁷

За разумевање Пољансковог романа, бизарног квазикриминалистичког заплета о самоубиству фантомског јунака који је намеравао да пакленом направом дигне свет у ваздух, можда је најбоље поћи управо од веза са оним изразом авангардне уметности који је почетком двадесетих година изазивао највећу пажњу и снажно утицао на приповедну прозу – филмом. Од свих наших авангардних аутора, Пољански је највише био фасциниран седмом уметношћу, толико да главни јунак његовог романа проглашава Чарлија Чаплина за новог Христа. У својој „ревији за филмску културу” *Кинофон* објавио је велики број текстова у којима прати актуелну филмску продукцију, а у првом броју, децембра 1921. године, и јединствени манифест „Филм и будућност човјечанства”. Дајући језгровити пресек стваралачких дешавања у Русији, Америци и Чехословачкој, он одушевљено предвиђа: „Филм! Хеурека! Најнеисцрпивије врело будуће човијечанске културне мисије. Филм ће заузети већину позиција, којима данас влада књига, слика, казалиште, новина итд.”⁸ Док се приповедач Станислав Краков интересовао за теоријске и уметничке домете руских синеаста и у роману *Крила*

7 О ликовним решењима Зенита в.: Subotić, Irina. „Zenit i avangarda dvadesetih godina”. У: *Zenit i srpska avangarda dvadesetih godina*. Београд, 1983. 51–74.

8 Нав. према: Тешић, Гојко (приређивач). *Авангардни писци као критичари*. Нови Сад, Београд, 1994. 210. О Пољанском интересовању за филмску уметност уп. У: Александар Петров. „Бранко Ве Пољански – песник зенизма”. У: *Српски модернизам*. Београд, 1996.

(1922) развио различите облике примне технике монтаже у приповедању⁹, Пољански је пратио немачки експресионистички филм, чији су аутори највећу пажњу поклањали брижљиво стилизованој сценографији, дизајну, светлосним ефектима и, понајпре, необичним и провокативним причама, често инспирисаним књижевним делима и топосима из епохе романтизма. Филмови *Јанусова љава* (1920, адаптација Стивенсоновог романа *Доктор Декил и мисџер Хајд*) и *Носферату, симфонија ужаса* (1922) Фридриха Мурнауа, потом чувени *Голем* (1920) Паула Вегнера, *Ујозоравајућа смрт* (1921) и *Доктор Мабuze, коцкар* (1922) Фрица Ланга, *Раскољников* (1923, бизарно стилизована екранизација *Злочина и казне*) и *Кабинет вошћаних фигура* (1924) Пола Лена и друга остварења снимљена почетком двадесетих година углавном заобилазе историјске или ратне теме и интересују се за загонетност индивидуалног идентитета, ирационалну страну људске психе, подвојеност душе на добро и зло, различите психолошке феномене, највише за лудило и злочиначке нагоне, бизарне коинциденције и морбидна еротска искуства, развијајући и данас препознатљиву поетику фантазије и ужаса. Анализирајући неке од ових филмова, Жил Делез доказује да се у њима најочигледније испољава темељна одлика експресионистичког доживљаја света – интензивно супротстављање бесконачне снаге светлости исто тако бесконачној снази таме, без које се светло не би ни могло манифестовати. За разлику од емпиристичке монтаже америчког филма, дијалектичке монтаже совјетских аутора и квантитативно–психолошке монтаже француске школе, немачки филм заснован је на интензивно–духовној монтажи која повезује неоргански са ванпсихолошким животом. „Неоргански живот ствари, један стравичан живот који не познаје мудрост и границе организма, представља први принцип експресионизма, који важи за несвесни дух изгубљен у помрачини – у светлости која је постала затамњена, *lumen opacatum*. (...) То је готски свет који стапа или ломи обресе, стварима додељује неоргански живот у којем оне губе своју индивидуалност, а простору даје набој, чинећи од њега нешто неограничено”¹⁰

Остварење које се сматра родоначелником експресионистичке кинематографије и култним због својих изузетних естетских иновација, филм је режисера Роберта Винеа – *Кабинет доктора Калијарија*, из 1919. године,

9 В. о томе: Петровић, Предраг. „Кинематографско писање”. У: *Авангардни роман без романа: поезика кратког романа српске авангарде*. Београд, 2008.

10 Делез Жил. *Покретне слике*. Сремски Карловци, Нови Сад, 1998. 63–64. Према Дејвиду Куку експресионизам у филму настоји да „изрази унутрашњу стварност средствима спољне стварности, односно да третира субјективна стања оним што је у оно време сматрано чисто објективним изражајним средствима. То је можда била тако радикална иновација на пољу филма, као што је било и Портерово откриће кадра, јер је донела ненаративну и поетску димензију ономе што је било, чак и у Грифитовим рукама, скоро искључиво наративно медијско искуство” (Kuk A. Dejvid. *Istorija filma*. Prvi tom. Beograd, 2005. 172).

чији сценаристи су чешки песник Ханс Јановиц и аустријски уметник Карл Мајер (уз интервенције Фрица Ланга у завршној верзији). Филм о коме се у то време највише расправљало¹¹ нашао је одјека и нашој средини, управо у првом броју *Кинофона*. Пољански са одушевљењем пише о глумцу, „киногенију”, Конраду Вајду који у филму тумачи лик Чезареа, пацијента душевне болнице који по заповести доктора Калигарија (кога је уствари запосео дух хипнотизера–убице из осамнаестог века) чини серију бруталних злочина. Није сама бизарна прича оно што је фасцинирајуће у овом филму. То је понајпре његов високостилизован и визуелни свет, претераних димензија и поремећених просторних односа, град без сунчеве светлости у коме зграде стоје под немогућим нагибима и пењу се једна на другу, димњаци се чудесно извијају ка небу а становници изгледају попут воштаних фигура, лица слеђених под наслагама шминке. Управо је та агресивно–артицифијелна стилизација урбаног амбијента и специфична морбидна атмосфера оно што овај филм повезује са Пољансковим романом. Његов главни јунак, лорд Никифор Мортон, својом фантомском појавом, чудним зеленим очима и каменим лицем изгледа попут воштане фигуре: „Лице младог незнанца беше оштро. Истесано. Као од воска извајано. Често је то лице могло застрашити. Престравити. Цела је појава изгледала као одбегла воштана скулптура из паноптикума у предграђу, под којом је писало: Самоубица три секунде пре чина”.¹² Попут Чезареа који из шкриње, налик на мртвачки сандук, излази ноћу, тако и Никифор из своје собе, „загушљиве као гробница”, у Вечној улици број 14, излази кад мрак прогута град. Бави се мрачним пословима, своје тајне исписује по папиру црвеним мастилом од људске крви – „о његовим тајнама знаду само мртви људи!” Сабласни Мортонов лик и простор у коме се он креће, сличан је и другом значајаном филму немачког експресионизма, вампирској саги *Носферату*, симфонија ужаса Фридриха Мурнауа из 1922. године, једаном од најзначајнијих хорор филмова икада снимљених (доживео је неколико римејкова, а најпознатији је снимио Вернер Херцог 1978. године). Док је експресионизам у *Калигарију* почивао најпре на сценографији, костиму и шминки, *Носферату* смело експериментише са угловима камере, осветљењем и монтажом. Тако

11 О културолошком и уметничком контексту у коме је настао овај филм, његовој рецепцији и великом утицају види: Budd, Mike. (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Historie*. New Brunswick, 1990. Немачки експресионистички филм извршио је велики утицај на један од најзначајнијих и уметнички највреднијих феномена у америчкој кинаматографији – поар филм. Динамизам, емотивна пренаглашеност са доминатним стањима страха, симултанizam, скоковитост радње, урбани амбијент који диктира брз и исцрпљујући ритам неки су од карактеристика које поар филм дугује експресионистичком филму (види о томе: Dimendberg, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Harvard, 2004. као и Недељковић, Миша. *Američki noir film*. Beograd, 2006).

12 Poljanski, Branko Ve. *77 samoubica*. Zagreb, 1923. 3. Сви наводи биће дати према овом, првом издању.

је главни јунак, краљ вампира, често сниман из екстремно ниског доњег ракурса који га чини гигантском и монструозно чудном фигуром на великом платну. Слично је приказан и Мортон у тренуцима демонског, убитачно силног смеха. Једна од најпознатијих сцена из Мурнауовог филма, изванредно компонована по дубини, приказује масовни погреб вампирових жртава, снимљен тако да изгледа као да се пружа од средњег плана до бесконачности, показујући огroman број Носфератуових злочина. То је слично визијама коју повремено има Никифор Мортон – масовне смрти, погребни, уништење васколиког људског рода.

Оно што најпре повезује ова уметничка остварења са Пољансковим кратким романом јесте заправо поетика гротеске. Није тешко приметити да је и сама реч гротеска једна од фреквентнијих у роману. Исакази „Свет као гротеска! Ха! Весело!” (77 *самоубица*, 15) или „Гротеско. Смешна трагико. Трагична смешности. Фантастична карикатуро” (Исто, 20) сажимају доминантну визију света у коме се креће Никифор Мортон, и сам гротескна фигура која својим „генијалним лудилом” стоји насупрот здраворазумским „смешним креатурама” уштогљене грађанске госпoде. Говорећи о модерној уметности, уз избегавање одредница експресионизам и авангарда, Волфганг Кајзер управо примећује доминацију гротеске у европској, првенствено немачкој, књижевности и сликарству током друге и почетком треће деценије двадесетог века. Приповедачи развијају облике фантастичне гротеске интересујући се за ноћну страну душе, загонетна самоубиства и сатанску природу злочина (видели смо да исте тенденције доминирају и у тадашњем филму). Ова модерна „литература страве” нема поверење у рационално тумачење света и у много већој мере него њена деветнаестовековна рођака настоји да уздрма важеће категорије грађанске слике света. „Она се у поређењу са литературом страве око 1800. године одликује јаснијим и снажнијим опозиционим ставом према друштвеним проблемима свога времена”.¹³ Такав став сасвим ће преовладати у другом облику гротеске, коју Кајзер одређује као сатиричну. Она не полази нужно од тајанственог и фантастичног, у њеном средишту су категорије отуђења и апсурда, које доминирају у уметничким виђењима урбанизованог и техником опседнутог друштва – тела претворена у лутке, аутомате и марионете, лица укочена као маске и, коначно, „направа која је носилац демонске тежње за уништавањем, постајући тако господар над својим творцем”.¹⁴ У последњем великом филму немачког експресионизма, *Метрoйoлису* Фрица Ланга из 1926., доминираће управо таква сатирична и „техничка” гротеска у застрашујућој визији тоталитарног друштва двадесет првог века. У Пољансковом роману

13 Кајзер, Волфганг. *Гројескно у сликарству и њеснишију*. Нови Сад, 2004. 196.

14 Исто, 257.

гротеска заснована на сабласном и мрачном постепено добија све наглаше- нију сатиричну димензију, која кулминира у Мортоновом тестаменту као откровењу пропасти материјалне цивилизације. У роману се може пратити како главни јунак све чешће има необичне визије изобличених људи који су почели да се претварају у ствари, носећи на раменима уместо главе раз- не предмете или чак свињску главу: „Људи су данас Мортону изгледали промењени. Необично. Сваки човек имао је нешто на раменима. Али – не главу. Главе су биле замењене предметима. Један случај – наместо главе: црквено звоно. Други случај: празан лонац. Трећи случај: котач са мотор- не пиле. Четврти случај: аутомобилска труба. Пети случај: свињска глава. Шести случај: шими ципела. Седми случај био је наместо главе – на раме- нима се видело – прави дрвени ноћни ормарић” (77 *самоубица*, 13). Као једно од доминантних средстава авангардног израза, гротеска се јавља у исти мах као последица, али и као средство, слома дотадашњег моралног устројства света и дубоког ремећења оног поретка у култури и уметности који је почивао на рационалној и емпиријској епистемологији. У роману *Бурлеска Госјодина Перуна Боја Грома* (1921) Растка Петровића може се пратити како се од карневалског осећања паганског света, гротеска на крају појављује у обрисима демонског света и историје као свеопштег хаоса и насиља. Поменути роман *Крила* Станислава Каркова обилује сликама гро- тескног изобличења тела у ратном метежу, да би код Пољанског гротеска добила ново лице у апсурдном и отуђеном свету модерног града насељеног телима претвореним у предмете или воштане фигуре. Међутим, гротеска је у роману *77 самоубица* можда најизразитије присутна управо у разарању традиционалног поретка језика и графичког уобличења текста. Конструк- тивистички урлик слова као да почиње да се отуђује од аутора који више не може да их контролоше. „Језик, то нама познато и за наше бивствовање у свету неопходно средство, одједном се предочава као нешто демонско – живо, које човека напросто вуче надоле, у ноћно и нељудско.”¹⁵ У завршном делу романа – Мортоновом тестаменту у облику песме „О новом Бабилону у пушчаној цеви на дну васељене”, дисквалификовање друштвених и умет- ничких институција старог света опседнутог материјалним богаћењем и позив на његово радикално рушење, изражено је бруталним графизмима који разарају структуру речи, а слова и знакови интерпункције гомилају се у покличе и урлике.¹⁶

15 Исто, 218.

16 У познатом есеју „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности” (1936) Валтер Бењамин одредиће дадаистичко дело управо као пуцањ – „Од примамљивог приви- да или убедљиве звучне творевине уметничко дело је, код дадаиста, постало пуцањ. Пуцало је у посматрача. Попримило је тактилни квалитет” (Benjamin, Valter. *O fotografiji i umetnosti*. Beograd, 2007. 124).

Радикално одбацивање традиционалне категорије уметничког дела резултирало је тиме да су многи мотиви и поступци које срећемо и у осталим кратким авангардним романима у Пољансковој књизи развијени, односно хиперболизовани, до гротескних размера. Тако је са мотивом двојника. Никифор Мортон себе представља као мултипликованог монструма који симултано живи у 77 тела у 77 светских градова: „Човек нисам. Ја сам монструм. Ја се никако посве не разумем. Ја нисам један! То знам. Јест! Ја сам један. Само! Ја имам 77 телеса. Та су тела расејана по свим деловима света као савест људи” (77 самоубица, стр. 12). Фантастични симултани живот који има Мортон, заправо је део његовог плана да се уништи свет тако што ће чином самоубиства, које се истовремено деси у светским престоницама од Београда до Токија, бити остварен тотални протест против грађанског друштва и његовог морала и естетике. Међутим, поред овог наглашеног, програмског зенитистичког револта, за разумевање Мортоновог лика и мотивације његове нихилистичке природе, интригантнија је једна друга подвојеност која настаје након сусрета са девојком Мирјанђејом. Једнодимензионални Мортонов лик, и у сну и на јави опседнут дијаболичним плановима и деструктивним визијама, након фантазмагоричног откривања руже која се преображава у девојку необичног имена, почиње на тренутак да се мења. Спознаја лепоте води Мортонa до самоспознаје друге стране свога бића, отвореног за љубав и доброту. У његовим исповестима открива се да је некада сањао о највишој доброту, али свет који је видео, био је саздан на неморалу, похлепи и дегенерисаним вредностима: „Сневао сам о највишој доброту. Видео сам савршено зло – Љубав! Символ огавности брачних кревета! Љубав. Трговина телесима! Отац продаје сина. Мати продаје кћер. Кћи спава у очевој постељи. Мајка љуби целу улицу” (77 самоубица, 20). Зато Мортон, „циник од неизмерне предоброте”, одлучује да такав свет неминовно мора бити уништен. Мирјанђеја буди у Мортону нову веру у љубав и лепоту, али девојчина изненадна и тајанствена смрт окончава његову краткотрајну преданост стваралачком начелу, враћајући га поново злу и убрзавајући намеру да свет дигне у ваздух. Као пандан Мирјанђејином лику из прозног дела романа, у завршном, песничком тексту појављује се лик Арђене чије тело је огњена змија, као симбола бескрупулозног материјалног друштва којим управљају „новчарски идиоти”. Мелодрамски обрт у средишњем делу романа очигледно је конструисан као пародија љубавних сцена из традиционалних романа – приповедач саркастично користи израз „идиотски сентиментализам” за патетичне изливе емоција Мортонa и Мирјанђеје. Међутим, од тренутка Мортонове спознаје руже која се претвара у лепотицу, у роману се на различите начине варирају бројне библијске реминисценције и симболи. Док се девојка, слутећи своју смрт, обраћа Мортону као новом Христу који треба да је васкрсне и поведе на небо, главни јунак себе види као негативног Месију који прориче апокалипсу материјал-

ног света: „Има да се роди нови бог са девет глава. Он треба створити нови свет. Овај не ваља. Црви су га унаказили” (77 *самоубица*, 19). Визија модерне цивилизације између техничког напретка и апокалипсе доминира у тестаментарној песми главног јунака, која се окончава сликом тек рођеног телета са три главе као наговештајем будућих чудесних збивања. Над рушевинама материјалног света уздиже се Мортонова утопистичка визија новог Вавилона који ће заузети бескрајне просторе васионе. То ће бити свет стално испуњен чудима – „Живот мора бити вечито ново чудо. (...) Чудом чудо зачудити” (77 *самоубица*, 28), у коме ће као у Чаплиновим филмовима („Чаплин је наш Христос”) тријумфовати увек изненађујућа лудистичка креативност. Својим шокантним програмским ставовима (на пример: „Кокаин у жилу! / Визију у душу! / Клетву на уста!) усмереним против свих друштвено признатих вредности, Мортонова завршна конструктивистичка песма експлицира поетичке претпоставке романа и употпуњује његов мотивациони систем. Као примећује један од ретких аутора који је опширније писао о овоме делу, Иван Негришорац, Мортонова тестаментарна песма потврђује да 77 *самоубица* „проистиче из дубинског жаришта вере у некакву хипотетичну будућност, из потребе за новим животом и новим светом”.¹⁷

Дадаистичка деструкција традиционалне романескне форме, остварена првенствено конструктивистичком типографијом која хомогени текст замењује колажом речи и бројева, редукујући реченице на телеграфске исказе а континуирани сиже претварајући у динамично филмско смеђивање наративних секвенци, присутна је и кратким романима немачке авангарде. У *Кинофону* Пољански је у рубрици „Филм – роман” објављивао у наставцима „фантастичне филмске приче” Х. Вехера *Дневник доктора Хедерсона*, *Бјесна љешина* В. Хајнриха и, коначно, дело је које својом наративном колажном техником најближе Пољансковом роману – *Секунда кроз мозак* (1920) Мелихора Фишера.¹⁸ Главни јунак Фишеровог романа, Јерг Шу, пада са грађевинске скеле и у секундама које га деле од сигурне смрти, кроз свест му муњевитом брзином пролећу фантастичне визије једног могућег живота који се одвија у различитим вековима, на простору од Европе до егзотичног Далеког Истока. Приповедачки поступак заснован на типографским

17 Negrišorac, Ivan. „Zenitistička proza kao osporavanje romana”. У: *Polja*. Број 342–343. Novi Sad, 1987, 348.

18 Драган Алексић у свом манифесту дадаизма ово Фишерово дело узима као образац дадаистичког романа: „ДАДА-роман је електрично радијски брзотрзај. Роман ДАДА-исте је кугла бачена на чуње. (...) Секунда кроз чело је роман ротације у 45 брзостраница. ДАДА-ист живи као муха на милисекунду, јер је пренерван” (Алексић, Д. *Дада–шанк*. Београд, 1978. 87). Занимљиво је да у аутобиографском есеју „Водник дадаистичке чете” Алексић говори о свом роману који се звао Провала Исуса Христа, на коме је радио почетком двадесетих година, али га због сукоба са Љубомиром Мицићем није објавио (*Дада–танк*, 109).

конструкцијама, ликовним шарама и асоцијативним низањима кратких реченица, некада сачињених од само једне речи, близак је „мозговном радиограму”, као дадаистичком облику тока свести, који се одвија у Мортонској свести једанаест минута пред самоубиство. Међутим, за разлику од Фишеровог романа који почива на сложеним филозофским претпоставкама, од Питагориних до источњачких учења, о кружном кретању времена и простора као основи постојања васионе,¹⁹ Пољансков роман–манифест остаје заснован првенствено на дадаистичким и зенитистичким идејама, делујући повремено попут модерно дизајнираног рекламног плаката за њихово промовисање. Није зато изненађујуће што се на крају првог издања *77 самоубица* нашло и десетак правих рекламних огласа махом загребачких трговачких радњи и фирми, атрактивно визуелно уобличених (међу тим огласима је и најава наредне Пољанскове књиге *Паника њод сунцем*). Овај доследно спроведен конструктивистички визуелни идентитет романа недвосмислено је сугерисан већ на његовој првој страници, коришћењем још једног визуелног медија који је поступком колажа интегрисан у текст. То је фотографија Ајфеловог торња, симбола модерне конструктивистичке архитектуре, са кога телеграфска агенција широм света шаље радиограме да је Никифор Мортон мртав. Као и у новинском тексту који садржи фотографије (али испод којих увек стоји и објашњење шта представљају, што овде изостаје), читалац романа постаје и посматрач, док приповедач постиже уштеду времена не трошећи га на непотребне, статичне, „успоравајуће” описе (како је одређено у поднаслову, *77 самоубица* је „надфантастичан *врз* љубавни роман). Јединствено по томе међу другим српским авангардним романима, Пољансково мултимедијално дело, међутим, не користи фотографију у сврху једноставног визуелног представљања или илустровања реалности, већ је колажно интегрише у текст претварајући је и у поетички функционални знак конструктивистичког начела. Управо у авангарди долази до далекосежног напуштања представљачке и декоративне тенденције фотографије и активирање њене стваралачке функције, о чему почетком тридесетих година пише Бењамин у есеју „Мала историја фотографије”. Разматрајући однос фотографије и уметности, Бењамин наводи оцену Бертолда Брехта да у првим деценијама двадесетог века „једноставна ‘репродукција реалности’ мање него икада нешто казује о реалности. Нека фотографија Крупових фабрика или АЕГ-а безмало ништа не доноси о тим установама. Права реалност је гурнута под функционалну димензију. (...) Ваља, дакле, напросто ‘нешто да се сагради’, нешто ‘артифицијелно’ да буде ‘намештено’”.²⁰ Оно што је почео дадаизам користећи фотографију у

19 В. о томе: Вучковић, Радован. *Српска авангардна проза*, Београд, 2000. 192–193.

20 Benjamin, Valter. *О фотографији и уметности*, 27.

стваралачкој функцији, као део ликовног колажа, наставиће надреализам развијајући разноврсне облике фотомонтаже.

Обједињујући изражајне могућности различитих уметности (књижевност, графика, филм, фотографија) и синтетишући различите жанрове (роман, поезија, манифест, али и рекламни оглас) *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског у потпуности остварује авангардни, изворно кубистички и дадаистички, концепт неорганског, монтираног уметничког дела, које заснива своју истину и смисао (при чему смисао може бити и указивање на то да више и нема никаквог смисла) на принципима фрагментарног и алегоричког. Истовремено, *77 самоубица* најочигледније показује како се синкретизам романа, који лако у себе укључује све друге књижевне и некњижевне врсте, бива надмашен у синкретизму текста, који обједињује све домене уметничког искуства приступачне и отворене језичком изразу, па тако и уметничке могућности авангардног филма.

AVANTGARD NOVEL AND FILM

Summary

Branko Ve Polanski's 77 samoubica (1923) is short avantgarde novel with most consistently the new narrative possibilities close that is analogous to the techniques of expressionism's film. Unlike other Serbian avantgarde authors in Polanski's case one can already talk about the more direct and intensive merging between the novel and the film. Specific narrative procedure with which the novel 77 samoubica was realized is in this text related to the standpoints of some avantgarde authors about film (Sergej Eisenstein, Fritz Lang, Robert Wiene, Friedrich Murnau) as well as to the programme standpoints of some avantgarde narrators like Alfred Döblin and James Joyce, to base novel on same cinematographic principles.

PREGLED TEORIJA O ZVUKU NA FILMU

U ovom radu je dat uvid u razmišljanja nekih od najznačajnijih filmskih stvaralaca i teoretičara iz oblasti zvuka na filmu, sa posebnim osvrtom na status zvuka od kada se „pridružio” filmskoj umetnosti, u odnosu na kreativne potencijale tog izražajnog sredstva.

Ključne reči:

zvuk, dizajn zvuka, film, audio, audio-vizuelni, mediji, teorija.

Za teoretičare „nemog”¹ filma, suština je ležala u slici. Pojava zvuka na filmu, preciznije rečeno govora, dijaloga, semantičkog jezika kakvim se koristimo u svakodnevnoj komunikaciji, je izazvala velike probleme i buru negodovanja kod zagovornika „čistog”² filma. Filmska umetnost posmatrana je upravo kroz nemi diskurs slika koje su konstituisale taj čisti jedinstveni izraz i jezik, kroz ekspresionističke manipulacije unutar kadra, plastičnost fotografije i veštinu montaže. Zapravo je „obični” jezik, govor, pretio da banalizuje i uništi sve što su doajeni „čistog” filma godinama uzdizali i doveli skoro do savršenstva – poetiku „nemog” filma.

U avgustu 1928. godine sovjetski reditelji S. M. Ejzenštejn, V. I. Pudovkin i G. V. Aleksandrov su u lenjingradskom magazinu objavili zajedničku izjavu, „Manifesto”, o zvuku na filmu, teoriju „neutralizacije”.

Naime, fotograf koji slika objekat u stvari teži da ga „neutralizuje” iz svog prirodnog okruženja i pretvori u sirovinu (ciglu ili kompleksan znak) koju montažer

1 „Nemi” film ne postoji niti je ikada postojao. Postojao je film bez snimljenog zvuka, odnosno govora. „Nemi” film, odnosno film bez snimljenog govora, je uvek bio praćen muzikom koja je izvođena uživo na projekcijama ili reprodukovana sa nosača zvuka, čak i zvučnim efektima.

2 engl. “pure cinema”.

koristi u proizvodnji nove građevine. Sinhroni zvuk koji prati tu sliku preti ovom procesu tako što sirovini daje autonomiju i sopstveno značenje, a samim time i svojevrsnu „inerciju” kao montažnom objektu. Jedini lek je kontrapunktalna upotreba zvuka koja sprečava sliku / zvuk da evociraju svet iz koga dolaze, i pretvara ih u blokove materijala – neutralne elemente, čije se potencijalno značenje realizuje isključivo u procesu montaže. Oni odbacuju „zvučni” film (film sa snimljenim govorom) kao naturalistički, a govor kao neestetški.

Pudovkin, iako koautor „manifesta”, u svom tekstu iz 1929. godine za razliku od Ejzenštejna i njegove čisto dijalektičke teorije o zvuku, vidi zvuk kao sredstvo nadgradnje pre nego „neutralizacije” slike. Vidi da zvuk otkriva skrivene kompleksnosti u slici pri čemu kao rezultat dobijamo prirodniju sliku prirode, neku vrstu hiperrealistične kopije. Po njemu zvuk (u kontrapunktu sa slikom) ne potcrtava sliku, nego utiče na način na koji je percipiramo. Dozvoljava nam da se igramo sa promenom karaktera likova u filmu kao i percepcije kod publike.

Pod uticajima Pudovkinovih eksperimenata sa (a)sinhronitetom slike i zvuka i njegovog dela *Tehnika filma* (*Technique of the film*) iz 1929. godine, teoretičari u Engleskoj su uveliko raspravljali o „novoj” ulozi zvuka na filmu. Najznačajniji rad na tu temu, *Dijalog o zvuku* (*Dialogue on Sound*), koji su potpisali reditelj Bezil Rajt (Basil Wright) i u to toba napredni kritičar i teoretičar filma Vivijen Braun (Vivian Braun), se odnosio na podvlačenje razlika između govora i zvuka na filmu, ograđujući se od ovog prvog kao „bezzrednih filmskih predstava”³, glorifikujući kontrapunkt kao najnapredniji estetski filmski izraz, pozivajući na dalje eksperimente u orkestraciji zvuka u odnosu na sliku.

Kao strastveni zagovornik „čistog” filma, francuski reditelj Rene Kler (Rene Clair) se sve do svog puta u London tridesetih godina prošlog veka, kada je prvi put pogledao filmove *Brodvejska melodija* (*Broadway Melody*) i *Džez pevač* (*Jazz singer*)⁴, opirao ovoj metamorfozi filma. Kler se našao fasciniran mogućnostima upotrebe zvuka, ne i govora, kao elementa u „asocijativnoj menažeriji” koju je usavršio u „nemom” periodu. On je uvideo da manipulacijama sa sinhronitetom slike i zvuka otvaramo vrata novom filmskom izrazu, da pažljivom organizacijom slike i zvuka zapravo oslobađamo film „govornog teatralizma” koji je pretio

3 Vidi u: Wright, Basil; Braun, Vivian. *Dialogue on Sound*. London. 1934.

4 *Džez pevač*, prikazan 1927. godine, je prvi film sa zvukom snimljenim sinhrono i reprodukovanim sa gramofonske ploče („cvaj” band sistem – preteča DTS sistema reprodukcije zvuka pri čemu se slika i zvuk nalaze na odvojenim nosačima i reprodukuju sinhrono u sistemu). Sedmo nebo, koje je izašlo par meseci kasnije, je pratio sinhrono snimljeni zvuk reprodukovani sa iste filmske trake (one band sistem – preteča današnjih sistema reprodukcije zvuka kao što su: Dolby SR, SDDS, Dolby Digital... itd)).

„katastrofom”; i da se naziru sredstva za povratak one „poetske energije” koja je krasila „nemi” film.⁵

Brazilski reditelj Alberto Kavalkanti (Alberto Cavalcanti) ističe specifičan odnos između slike i zvuka u „nenaturalističkom” smislu. Po njemu, slikama prenosimo literarne rečenice a zvukom prenosimo neliterarne asocijacije. Za Kavalkantija, film nije sredstvo reprodukcije realnosti. Kavalkanti smatra, kao i Pudovkin, da zvukom možemo oslikati realniju sliku prirode, ali i da zvuk filmu daje specifičnu sugestivnost na emocionalnom nivou koja je u „nemom” periodu i te kako nedostajala.

Najstrašnji napad na „zvučni” film je izveo Rudolf Arnheim (Rudolf Arnheim) u svom delu iz 1938. godine *Umetničke forme i govorni film (A new Lagoon: The Artistic Composites and Talking Films)*. On obračunajući se svima sa stavom da je film reprodukcija realnosti, poistovećujući sa time i „zvučni” film (mислеći na govor na filmu), optužuje ga za sakaćenje potencijala filma kao umetničke forme. On tvrdi da svaka umetnička forma u sebi sadrži specifičnosti medija kojim se prenosi i kao takva određuje sopstvena sredstva ekspresije.

„Kao što je književnost pisani medij, slikarstvo i vajarstvo prostorni i vizuelni medij, a pozorište vizuelni i auditivni medij kojim dominira govor – filmom, u najgorem slučaju ako zvuk ostane, mora da dominira slika!”⁶

Po njemu je „glas” slike u konfliktu sa „glasom” koji dopire iz zvučnika. Zvuk je uvek redundantan ili u suprotnosti sa slikom, onemogućujući umetničku sintezu dva medija a samim time i estetsku validnost „zvučnog” filma. Arnheim dodaje da govor na filmu ni najmanje ne doprinosi savršenoj ekspresivnosti pokretnih slika, naprotiv, smanjuje moć slike da prenese željenu informaciju zbog „privilegovane” percepcije govora nad objektima, koji nekada artikulirani kao ljudi, sada kao žrtve „čistog” filma moraju ostati nemi.

Mađarski teoretičar Bela Balaž (Bela Balazs), iako veoma skeptičan prema tehnološkoj revoluciji i ekspanziji⁷, smatra da najnoviji tehnološki produkt – „zvučni” film, predstavlja povratak izgubljenog. On takođe osuđujući govor, film smatra „svejezičnim jezikom”⁸ jer je sam govor uvek manje ekspresivan od panlingvističkih gestikulacija koje ga prate. Za Balaža, potencijal zvuka na filmu leži u spo-

5 Vidi u: Clair, Rene. *Cinema Yesterday and Today*. Dover, NY, 1972.

6 Arnheim, Rudolf. *A new Lagoon: The Artistic Composites and Talking Films*. LA, California. 1938. 199–230.

7 Tvrdio je da pronalazak prese za štampanje rezultira gubitkom intimnosti, a tranzicija na isključivo štampani jezik otudnjem.

8 Balazs, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Dover, NY, 1970. 194–241.

sobnosti da povratimo kontakt sa svetom i prirodom (zvukom različitih objekata i prostora, pa i zvukom tišine) formirajući novi govor stvari i prirode.

Kao i Balaž, teoretičar Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) je bio veoma obazriv prema produktima moderne nauke i tehnologije, smatrajući da su to najmoćnija sredstva otuđenja. Čovek, pokušavajući stvari da razume, konceptualizacijom gubi dodir sa stvarima i sa sobom samim.

Kracauer film vidi kao sredstvo „produbljanja” realnosti, prikazujući ono što nismo ili nismo mogli da vidimo pre pronalaska filma. Smatrao je govor na filmu formom konceptualizacije *par ekselans*, i zagovarao upotrebu dijaloga u sinematskom smislu, odnosno potiskivanje semantičke konceptualizacije u drugi plan. Za Krakauera, i govor i muzika i zvučni efekti treba da služe istom cilju: „povratku čistoti izraza i komunikaciji kakvom se čovek nekada u prelingvističkom periodu služio”⁹.

Iako zagovornik „čistog” filma, reditelj Žan Epsten (Jean Epstein) zagovarao je „jednakost među zvucima”. Za njega je dijalog – govor nosio istu težinu i imao ista prava kao i zvuk nekog ambijenta ili objekta, rušeći time nadmoć govora u hijerarhiji među zvucima koja je toliko izbežumila teoretičare kao što je bio Arnhajm.

Kao što možemo zaključiti, prelazak na „zvučni” film je izazvao svojevrsnu krizu klasične teorije filma. Ono što je zajedničko u razmišljanjima svih ovih velikana tranzicije „nemog” u „zvučni” film, je njihov odnos prema dijalogu (govoru) na filmu. Smatrali su da konkretne verbalne strukture narušavaju figurativne pseu-doverbalne sisteme koje su oni videli kao temelj filmske umetnosti.

Gomile elaboriranih teorija konstruisanih u prvih tridesetak godina su morale da se adaptiraju, prilagode verbalnom jeziku – govoru kao novoj formi sinematskog izraza, ili da ostanu zaboravljene u istoriji. Teoretičari tranzicionog perioda su našli svojevrsan kompromis, ne prihvatajući bilo koju od opcija oni su odlučili da se prilagode zvuku, ali ne i verbalnoj komponenti – govoru.

Savremena teorija se, za razliku od prethodno navedenih, nikada nije našla u sličnoj situaciji jer je *a priori* prihvatala zvuk i govor kao sastavni deo filma, pri tome ne ispitujući podobnost porekla bilo koje od njegovih komponenti, uvažavajući ga kao potpuno ravnopravno izražajno sredstvo. Savremeni teoretičari koji su izučavali zvuk na filmu, za razliku od svojih prethodnika, veličaju govor kao esencijalni element i u najmanju ruku ravnopravno sinematsko sredstvo.

9 Krakauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, 1960. 102–32.

Možemo reći da, ako je klasična teorija dala legitimitet „zvučnom” filmu, savremena teorija je otkrila da „zvučni” film govori!

Dok su stariji teoretičari filma, kao što je Rene Kler, (a)sinhroni zvuk smatrali sredstvom „služenja” slici, njihovi savremeniji sunarodnici kao što je Rober Breson (Robert Bresson) zvuku su davali nezavisan i ravnopravan status kakav je od početka uživala slika. Za Klera „zvuk van kadra”¹⁰ služi kao sredstvo komplementa slike, a po Bresonu zvuk treba da „zameni” a ne „komplementira”. Kler smatra da zvuk „oslobađa” sliku eliminišući potrebu za prikazivanjem akcije van kadra, dok Breson tvrdi da zvuk „dominira” nad slikom ili slika „dominira” nad zvukom (zavisno od toga koji kanal nosi veću količinu informacija za gledaoca u jedinici vremena, postajući primarni)¹¹.

U svom delu *Direktan zvuk (Direct Sound)*, Žan–Mari Strob (Jean–Marie Straub) sa suprugom Danijel Ilje (Daniele Huillet) promoviraju pojam „direktan zvuk”. „Direktan zvuk”¹² kao rezultat sinhronog snimanja zvuka i slike, u suprotnosti sa naknadnim snimanjem i postprodukcijom praksom kakva je upražnjavana prvenstveno u italijanskoj kinematografiji u to vreme, kombinujući Renoarovsku (Jean Renoir) autentičnost i Bresonovski koncept implementacije zvuka, regeneriše poetsku jednostavnost i integritet iz perioda „nemog” filma. Bilo kakvu postprodukcijonu manipulaciju sa zvukom su smatrali „buržoaskim” sredstvom obmane jer se time proizvode priče, karakteri i prostori koji su bespogovorno lažni, i nasilno narušava prirodni harmoničan odnos zvuka i prostora. Iako i „direktan zvuk” na neki način transformiše prostor, on ga za razliku od navedenih „manipulativnih” pristupa uvažava. Za Strobove, naknadno snimanje zvuka¹³ ne samo da „izdaje”¹⁴ sliku, već i „zatupljuje” gledaoca čineći ga „gluvim i neosetljivim”. „Direktan zvuk” osim što „uvažava” integritet filmskog prostora, „uvažava” i slobodu gledaoca da ga na sopstven način protumači.

Po Kristijanu Mecu (Christian Metz), zvuk doživljavamo kao atribut i karakteristiku nekog objekta. Zvuk, iako i sam objekat, publika ne tumači na primarnom

10 engl. “off – screen sound”.

11 Vidi u: Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. New York, 1977.

12 Koncept koji su dalje razvili Erik Romer (Eric Rohmer) i američki reditelj Robert Altman (Robert Altman), direktno utičući na razvoj višekanalnih snimača zvuka (Altman je čak svojim parama finansirao konstrukciju prvog terenskog višekanalnog magnetofona marke “Stevenson”). Poznato je da je Altman, za razliku od italijanskog reditelja Felinija (Frederico Fellini) koji je kompletan zvuk u svojim filmovima rekonstruisao naknadno u fazi postprodukcije ne koristeći ama baš ništa od sinhrono snimljenog zvuka, insistirao da se sve snimi na samom objektu za vreme trajanja kadra i da se kasniji zahvati svedu samo na miks – oblikovanje snimljenog materijala. Kasnije je ovaj koncept prihvaćen kao jedno od ključnih pravila “Dogma” filma.

13 Kod nas poznatije kao „nahsinhronizacija” što vodi poreklo iz nemačkog jezika (“nah” – naknadno, ekvivalentno sa “post” na engleskom).

14 izdati – izneveriti.

nivou kao samosvojestven objekat, već kao karakteristiku nekog drugog objekta. Drugim rečima, naša percepcija dozvoljava implementaciju procesa identifikacije koji se baziraju na prethodno stečenom iskustvu i doživljaju sveta oko nas. Zvuk je „sociološka konstrukcija naše percepcije”. Mec kaže da mi doživljavajući zvuk zapravo mobilizujemo sve objekte našeg sistema znanja u cilju njegove percepcije.¹⁵

Poredeći „nemi” i „zvučni” film, Meri En Doan (Mary Ann Doane) navodi da je „nemi” film posedovao „jedinstvo izraza” gde, iako glumci nisu mogli da govore, njihova tela, facijalne ekspresije i gestikulacije su vizuelizovale dijalog, dok „zvučni” film pretili da naruši to „jedinstvo”. Po njoj, film se bazira na „materijalnoj heterogenezi” slike i zvuka a može se spasiti samo „srećnim brakom” u cilju očuvanja jedinstva filmskog (sinematskog) jezika. Interesantna su njena razmišljanja o upotrebi govora, toliko osporavanog sredstva:

„Sinhroni dijalog svakako garantuje integritet glumca kao konstrukcije zvuka i slike, jer lako povezujemo izgovoreni tekst sa njegovim mrđanjem usana i telesnim gestikulacijama. *Off – dijalog* predstavlja izazov jedinstvu, jer zvuk koji dolazi izvan ekrana vezujemo za prostor koji ne vidimo, tako da zvuk u ovom slučaju homogenizuje ova dva prostora, a naturalizujemo ga vezivanjem za zamišljeni karakter koji postaje deo narativne strukture, ili konvencionalizujemo tretirajući ga kao *off – naratora*.”¹⁶

Pošto naša percepcija teži da minimalizuje distancu između objekta i njegove reprezentacije (slike koju smo zvukom stvorili), stvaramo takozvanu „iluziju prisutnosti” koju Doan naziva „fantazmatskim telom glumca”. Možemo reći da „zvučni” film „operiše” u tri odvojena prostora: diegetskom ili zamišljenom, prostoru u kadru, i u auditorijumu.

Najpreciznija i svakako najodređenija razmišljanja o zvuku u audiovizuelnim umetnostima koja se svakako mogu primeniti na sve ostale oblike izražavanja zvukom i medije koji se koriste zvukom kao izražajnim sredstvom, je dao Mišel Šion (Michel Chion).

Francuski kompozitor, reditelj i teoretičar, Mišel Šion, u svoje četiri knjige (*Le Son au cinema*, *La Voix au cinema*, *La Toile trouee* i *Audio – Vision*) je do tančina izučio odnos između slike i zvuka u audiovizuelnim medijima i „dodatnu vrednost”¹⁷ koju dobijamo iz sinteze zvuka i slike.

15 Metz, Christian. *Aural Objects*. Yale French Studies. 1980. 24–32.

16 Doane, Mary Ann. *The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space*. Yale French Studies. 1980. 33–50.

17 engl. “Added value” – „pojam koji predstavlja ekspresivnu ili informativnu vrednost kojom zvuk obogaćuje sliku tako što ga percipiramo kao deo same slike.” (Chion, Michel. *Audio – Vision*. New York. 1994. 221.)

Prvi korak u njegovim teorijama je pretpostavka da „ne postoji niti je ikada postojala prirodna harmonija između slike i zvuka”, baš kao što je Bresson govorio da su slika i zvuk „stranci koji su se slučajno sreli na zajedničkom putovanju”¹⁸.

Prema Šionu, u analizima umetničkih dela koja sadrže zvuk, slušamo na tri različita načina:

Semantički, kada slušamo u cilju prikupljanja informacija o tome šta je rečeno u zvuku.

Redukovano, kada slušamo u cilju fokusiranja na sam kvalitet zvuka: glasnoću, visinu, tembr, frekvencijski opseg, izobličenja i slično.

Kauzalno, kada slušamo u cilju prikupljanja informacija o izvoru zvuka.

U svojim teorijama Mišel Šion ide i dalje potpisujući sa nama „audiovizuelni ugovor”, kao neku vrstu simboličkog pakta na koji pristajemo uvek kada „doživljavamo” audiovizuelno delo kao jedinstven entitet i svet.

Možemo reći da je najveća vrednost rada ovog velikog teoretičara i praktičara, autora preko dvadeset knjiga i renomiranog kompozitora *musique concrete*, u tome što se uhvatio u koštac sa ovom novom i umetnički nedovoljno egzaktnom i istraženom disciplinom, uspešno sistematizujući većinu pojava i pojmova koje svi koji se praktično bave ovom disciplinom veoma dobro poznaju.

Šion promovise niz teorijskih stavova, definicija i pojmova kao što su: sinhreza (synchresis), procesovani zvuk (rendered sound), akuzmetar (acousmetre), zvuk “en creux” (sound “en creux”), pa i sam termin “audio – vision”. On izvodi sistematizaciju od neprocenjivog značaja za dalji akademski razvoj discipline dizajn zvuka (iako je neke pojmove izuzetno teško, gotovo nemoguće prevesti) i definiše stvari koje odavno znamo ali ih sada prepoznajemo elegantno preobučene u egzaktno akademske termine.

Sinhreza (synchresis) je „spontana i neodoljiva mentalna fuzija, oslobođena svake logike, koja se dešava između slike i zvuka kada se pojave tačno u isto vreme.”

Šion je ovaj pojam izveo kao akronim reči sinhrono i sinteza, a najbolji primer je da zvuk udarca sekire u drvo koji je stavljen sinhrono sa snimkom udarca pesnicom u vrata publika ne doživljava kao grešku već kao jači i ubedljiviji udarac.

Moglo je biti i drugačije. Ljudski mozak je mogao zahtevati potpunu odanost istini, ali zbog niza estetskih i praktičnih razloga sretni smo što nije. Upravo mo-

18 Bresson, Robert. *Notes on Cinematography*. New York, 1977. 23.

gućnost reasocijacije slike i zvuka predstavlja fundament na kome se zasniva disciplina dizajn zvuka.

Na sinhrezu se oslanjamo u pozorištu, svim scenskim događajima izvedenim uživo i svim multimedijalnim prezentacijama u sistemu slika – zvuk, kao na osnovni aksiom koji se podrazumeva i adut na koji uvek možemo računati.

Zamislimo, naprimer, koncert na kome ne bi verovali da muzičari sviraju jer zvuk njihovih instrumenata čujemo pojačan kroz audio sistem, ili pozorišnu predstavu u kojoj ne verujemo da telefon zvoni jer njegov zvuk dopire sa zvučnika. Umetnički život ove discipline bi zaista bio nezamisliv, a dizajn zvuka bi se doslovno sveo na reprodukciju realnosti.

Procesovani zvuk (rendered sound) je „zvuk koji podražava ono što mislimo da bi se trebalo čuti u zadatoj situaciji prikazanoj slikom”. Upotrebljavamo ga kada želimo „realniju” sliku realnosti podražavajući ga nekim drugim zvukom.

Ovakvu upotrebu zvuka srećemo još u antičkom pozorištu kada su zvuci nadolaska oluje i gromova simulirani pokretanjem velikih limenih ploča.

Možemo reći da je u današnje vreme formirana estetika „procesovanog zvuka” koja se smatra standardnom, polaznom osnovom u vrednovanju kvaliteta audiovizuelnog dela. Prosto, publika više veruje stilizovanom nego realnom zvuku.

Akuzmetar ili Fantom akuzmetra je „odlaganje fuzije slike i zvuka do ekstrema”. Reprodukujuci samo zvuk, prikazivanje njegovog izvora odlažemo skoro uvek do samog kraja ili raspleta.

Šion „akuzmatskim” naziva medije kao što su radio ili telefon, kod kojih nikada ne vidimo izvor zvuka a oslonjeni smo samo na svoju maštu. Po njemu su bilo kakvi “off” zvuci (čiji se izvor ne vidi u slici) „akuzmatski” (postoji veliki broj primera upotrebe zvuka kao „akuzmatskog” sredstva – recimo glas Velikog Brata, kompjutera Hala u Kjubrikovoj (Stanley Kubrick) *Odiseji u svemiru 2001.* ili Normana u Hičkokovom (Alfred Hitchcock) *Psihu...*).

Zapravo, fenomen „akuzmetra” ima veze sa našom percepcijom koja dozvoljava neograničenu sugestivnu moć zvuku koji dolazi „odozgo” i kome ne znamo izvor.

Zvuk “en croix”¹⁹ se odnosi na „negativ prostora” koji u relaciji audio / vizuelno (slika / zvuk) formira rezultantu između dešavanja u slici i evociranog u glavi

19 „Negativ zvuka”, „Fantomski zvuk”, „Zvuk u ogledalu”.

recipijenta. Drugim rečima, odnosi se na upotrebu zvuka kao sredstva metafore u cilju otvaranja „percepcijskog vakuma” u koji publika instiktivno upada. Što je „percepcijski vakum” veći to je i „dodata vrednost” umetničkom delu veća.

Kreativnu tenziju proizvedenu „metaforskom” distancom između zvuka i slike možemo uporediti sa percepcijskom tenzijom izazvanom fizičkom razdaljinom između dva oka. Mozak, nesvestan ovoga, dve dvodimenzionalne slike koje nam reprodukuju naša dva oka zasebno „izjednačava”, kreirajući treću dimenziju kao rezultatnu reprodukciju stvarnosti koju vidimo. Što je distanca veća, veća je i dubina kao treći parametar trodimenzionalnosti do određenih granica – ako ukrstimo oči, mozgu ćemo poslati slike toliko različite da neće moći da ih protumači, a kao rezultat dobićemo konfuznu dupliranu sliku. Ako zatvorimo jedno oko, eliminisaćemo razlike i dobiti tačnu sliku, ali bez „dodate vrednosti”.

Volter Marč (Walter Murch), američki dizajner zvuka, montažer, reditelj i teoretičar, nadovezujući se na prethodno rečeno govori da ta rezultatna trodimenzionalnost nije nestvarna, laž ili halucinacija, nego je način na koji je svako od nas percipira i tumači jedinstven. Dakle, ta trodimenzionalnost je fuzionisana sa slikom / zvukom – audiovizuelnim delom i doživljavamo je kao sastavni deo, a ne kao nešto što nam dolazi iz glave zato što naš um teži da percipiramo informaciju iz primarnog izvora. Rezultat svega ovoga je da „vidimo” ono što zapravo postoji samo u našim glavama, u svojim najfinijim detaljima različito, i jedinstveno za svakog gledaoca ponoasob.

U odnosu na Šionov rad u knjizi *Audio – Vision*, on kaže da mi „ne vidimo i ne čujemo film ili pozorišnu predstavu, mi je vidimo / čujemo”²⁰. Trodimenzionalna fuzija slika levog i desnog oka se dešava momentalno jer se distanca između njih ne menja. S druge strane, „metaforska” distanca između slike i zvuka koji je prati nije i ne sme da bude konstanta, što bi rezultiralo latentnijom percepcijom kod publike. Navodeći primer iz „svog”²¹ filma *Apokalipsa danas (Apocalypse Now)*, Marč potvrđuje praktičnu implementaciju Šionove teorije:

„Sliku zatvaranja vrata i zvuk zatvaranja vrata publika fuzionise trenutno, ali to predstavlja nizak *audio – vision*”²². Međutim, slika golog čoveka samog u hotelskoj

20 Ondaatje, Michael. *The Conversations: Walter Murch and the Art of Film Editing*. New York, 2004. 32–43.

21 Film je režirao Frensis Kopola (John Francis Ford Copolla), a Marč je za zvuk u ovom filmu ponovo dobio nagradu Oskar (prvi put je Oskara dobio za film *Conversation* istog reditelja, a poslednji put za zvuk u filmu *The English Patient* Entonija Mingele – Anthony Mingella). Marčov rad na ovom filmu predstavlja prekretnicu u pristupu zvuku u modernoj kinematografiji i ustoličenje termina dizajn zvuka u kinematografskoj praksi.

22 Vidi u: Chion.

sobi u Sajgonu i zvuk ptica iz džungle, kada se fuzionišu predstavljaju relativno visok *audio – vision*.”²³

Dobar „dizajn zvuka” podrazumeva ne samo adekvatnu podršku slici, nego i svojevrsnu „konceptualnu rezonancu” između slike i zvuka. Zvuk treba da nam sliku prikaže drugačijom, zatim nas ova „nova” slika tera da drugačije čujemo zvuk, što nam opet otkriva nove stvari u slici, što ponovo rezultira drugačijim zvukom... Ovo predstavlja suštinu fenomena sinestezije i vrhunac „filmskog” izražavanja.

Verovatno najinteresantnija teorija Voltera Marča, „teorija treptaja”²⁴, promovisana u njegovoj knjizi *U treptaju oka (In the Blink of an Eye)*, vezana je isključivo za montažu i filmsku umetnost. On smatra da postoji veza između mesta na kojima osoba trepće i putanje misli te osobe. Treptaji su ekvivalenti mentalnim znacima interpunkcije i obezbeđuju bolju artikulaciju misli. Shodno verovanju da putanja rezova mora da koincidira sa putanjom misli karaktera u filmu, a samim time i publike, proizlazi relacija „treptaj = rez”. Montažer u stvari „namiguje” gledaocima i time na najsinematskiji način komunicira sa publikom.²⁵

Ovakvi inicijalni intelektualni momenti u sprezi sa evolucijom medija i neprestanim revolucijama u audio tehnologiji, rezultirali su pojavom velikog broja sledbenika i poklonika zvuka, pre svega kvalitetnijeg umetničkog izraza, koji disciplini dizajn zvuka obećavaju svetliju budućnost.

23 Ondaatje, 60–65.

24 Marč tvrdi da mu je ideju dao Džon Hjuston (John Houston) kada je gledao njegov intervju na televiziji.

25 Vidi u: Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Silman-James Press. 2001.

A SURVEY OF SOUND IN CINEMA

Summary

This essay is about theories on film sound. Through excerpts of theories of most renowned critics and artists in film history, it explores why it has never been fully accepted since it had been introduced in 1927. It explores how come that sound design as unwanted child has become one of the most powerful means of cinematic expression. This paper is also about aesthetic aspects of the use of sound. It represents questions and confusions that people had in interpreting sound on film, even understanding the benefits in any aspect of use of sound. That has resulted firstly in avoiding to consider sound, then neglecting speech, and finally in complete affirmation.

FILMSKA DELATNOST RUSKIH EMIGRANATA U BEOGRADU I JUGOSLOVENSKIM ZEMLJAMA U PRVOJ POLOVINI XX VEKA

791(=161.1)(497.1)*1900/1950*
791(=161.1)(497.1)*1900/1950*

U radu se ukazuje na značajan doprinos ruskih emigranata razvoju filma na prostorima bivše Jugoslavije, sa naglaskom na Srbiju i Beograd. Dela filmskih autora ruskog porekla kontekstualizuju se unutar istorije srpskog i jugoslovenskog filma i unutar problematike ruske emigracije.

Ključne reči:

film, kinematografija, ruska emigracija, Srbija, Kraljevina SHS, Jugoslavija, Beograd, Rusija, Sovjetski Savez, Sergej Tagac, Aleksandar Čerepov, Mihajlo Ivanjikov

Prvi ruski film prikazan u Beogradu verovatno je *Kod grofa Lava Tolstoja*, reditelja Drankova, 11. januara 1910, a prvi igrani *Petar Veliki*, u režiji K. Ganzena i V. Gončarova, četiri meseca kasnije¹. U beogradske bioskope, kroz potpunu dominaciju francuske i nemačke produkcije, do početka Prvog svetskog rata, probilo se tek nekoliko ruskih filmova, između ostalih *Dimitrije Donski* reditelja Ganzena, *Dvoboj Metra*, *Napoleon u Rusiji* Vasilija Gončarova ili *Princeza Tarakanova* istog reditelja². S druge strane, postoji podatak da je u Rusiji 1912. za producenta D. Haritonova snimljen film rađen prema drami kralja Nikole Petroviča – *Balkanska carica* (*Балканская царица*)³. Prvi svetski rat donosi prve ozbiljne rusko-srpske kontakte u oblasti filma. Kao rezultat intenzivne prosrpske kampanje prisutne u Rusiji naročito u prvoj godini rata, reditelj Vladimir Gardin snima film *Pod paljbom nemačkih varvara* (*Под пулями немецких варваров*, 1914), posvećen srpskoj borbi protiv agresora⁴. Takođe, zagonetni Samson Černov, ruski Jevrejin, jedan je od istaknutijih ratnih snimatelja koji su radili direktno pod patrona-

1 V. Slijepčević, 95 i 101.

2 Ibid, 101.

3 V. Kosanović (2000), 87.

4 Ibid, 75.

tom srpske vlade i premijera Nikole Pašića. Iako sumnjičen za špijunažu u korist Austrougarske, Samsonu Černovu nikada ne biva onemogućen rad na beleženju srpskih ratnih dejstava. Posle rata, Černovu se gubi svaki trag i ne postoji dokaz da se ikada više bavio filmom. Glasine o njegovom odlasku u Ameriku do sada nisu potvrđene⁵.

Završetak Prvog svetskog rata obeležava utapanje Srbije i Rusije u nove, nadnacionalne tvorevine, te prekid diplomatskih odnosa između zvaničnih predstavnika ove dve, do juče, savezničke nacije. Kao posledica toga, svaki zvaničan kontakt dve kulture biva sveden na najmanju moguću meru. Kada je film u pitanju, ove veze biće obnovljene tek početkom Drugog svetskog rata kada Sovjeti najpre snimaju nekoliko filmova čija se radnja događa u Srbiji i Jugoslaviji (*Noć nad Beogradom*, 1942, u režiji Leonida Lukova ili *Sto za jednoga*, 1941, Herberta Rapaporta)⁶, a od 1944. počinju i sa snimanjem filmova na tlu Jugoslavije. Sovjetski autori će, na taj način, tek pobedom komunizma u Jugoslaviji, završetkom Drugog svetskog rata, biti u prilici da značajno doprinesu stvaranju nove jugoslovenske kinematografije. Takođe, tek po završetku Drugog svetskog rata doći će do većeg prisustva sovjetskog filma u jugoslovenskim bioskopima.

No, prekid kulturnih veza sa novom sovjetskom državom, za Srbiju i Jugoslaviju nije značio i prekid odnosa sa ruskom kulturom. Rusofilija Karađorđevića, sa Moskve i Peterburga, sada Lenjingrada, usmeriće se na mnogobrojne ruske izbeglice raštrkane širom Evrope i sveta. Preko četrdeset hiljada takvih raseljenih lica boraviće, u dužem ili kraćem periodu, na tlu tadašnje Kraljevine SHS i Jugoslavije⁷. „Zvaničan stav koji je novostvorena Kraljevina SHS zauzela po pitanju ljudi koji su izbegli iz Rusije nakon Oktobarskog prevrata 1917. godine, odnosno tokom i po okončanju građanskog rata koji se vodio u toj zemlji do 1920/21. godine, bio je formiran pod izrazitim uticajem političke elite Kraljevine Srbije koja se na političkoj pozornici pojavila nakon Majskog prevrata 1903. godine i čija se spoljna politika bazirala na čvrstom vezivanju za Rusiju (i svakako Francusku), a koja je iznela ujedinjenje zemlje i nakon 1. decembra 1918. godine zauzela dominantan politički položaj u novostvorenoj državi”⁸. Regent i kralj Aleksandar je oslonac za takvu politiku nalazio kako u proruskom osećanju srpkog običnog naroda, zasnovanom na pripadnosti istoj veri i na ratnom savezništvu, tako i na panslovenskim simpatijama jednog sloja hrvatske elite. „Među ruskim izbeglicama u Kraljevini SHS našao se procentualno prilično velik broj pre svega vojnika i oficira, zatim izvestan procenat (nikako zanemarljiv) intelektualaca različitog

5 O Černovu v. Mitrović, Kosanović, Slijepčević.

6 V. Kosanović (2000), 130 i 186.

7 V. Jovanović (1996), 58. V. i Jovanović (2006).

8 Ibid, 59.

profila, ali i dosta običnog sveta⁹. „Većina Rusa imala je srednje i visoko obrazovanje, znala strane jezike, nije birala mesto nastanjivanja i zadovoljavala se skromnim приходima i smeštajem. Ruska inteligencija je, prirodno, težila da ostane u Beogradu ili kulturnim centrima – Zagrebu, Novom Sadu, Subotici, Ljubljani, Sarajevu. Univerzitetkim profesorima, visokim državnim činovnicima, takozvanoj stvaralačkoj inteligenciji i umetnicima to je i uspelo. Njima umnogome dugujemo obnavljanje rada mnogih kulturnih institucija, uzlet i kvalitativnu promenu univerzitetske nastave, začetke naučnih institucija u Beogradu, utemeljenje Opere i Baleta u Beogradu i Novom Sadu, fakulteta u Subotici i Skoplju, bržu izgradnju i evropeizaciju patrijarhalnog, prizemnog Beograda¹⁰. „Taj doprinos odlikovao se ne samo kvalitetom, visokim profesionalnim dometima već i masovnošću, zamašnim umetničkim potencijalom i sposobnošću da se organizuje i obogati kulturni život, pogotovo u provinciji¹¹. Masovan priliv ruskih izbeglica, većinom obrazovanih muškaraca, značajno doprinosi obnovi i napretku biološki ugrožene i kulturološki anahrone srpske većine, ali i unapređenju kulturne samosvesti hrvatskog naroda, pritisnutog bremenom vekovne strane dominacije. Hrvatski panslavizam, nipošto većinski, dobija značajnu podršku prilivom jednoplemenih pridošlica, dok srpska uglavnom prozapadna elita, dobija značajnu konkurenciju i podsticaj da svoje vidike proširi i van granica evropocentričnog dogmatizma. Takođe, preko ruske izbegličke elite, najčešće levih esera među njima, domaća javnost prvi put ima priliku da se sretne i sa dostignućima, u Kraljevini SHS zvanično proskribovane, sovjetske kulture. Levi eseri i komunisti, prisutni među izbegličkom, mahom monarhističkom¹², populacijom, svakako će doprineti prevazi levih ideja i pobedi komunizma po završetku Drugog svetskog rata na tlu Jugoslavije. S druge strane, utemeljenje vizantologije i inauguracija najsavremenijih naučnih saznanja i metoda, koje umnogome opovrgavaju zapadni historiografski i kulturološki dogmatizam, kao i obnova (ženskog) i unapređenje (muškog) monaštva uz pomoć Ruske pravoslavne zagranične crkve, stvoriće, uz Srbima do tada nesvojstven monarhistički ekstremizam, osnove za utvrđivanje jednog ozbiljnog konzervativizma prilagođenog trenutku. Sve ove ideološke i kulturološke paradigme značajno će se prelamati i kroz rad, a naročito živote i sudbine, ruskih filmskih stvaraoca emigranata na tlu Jugoslavije.

Srpski i jugoslovenski film između dva svetska rata odlikuje izrazita prevlast distribucije nad proizvodnjom. Pravi rat između američkih i nemačkih filmskih kompanija oko dominacije nad domaćim filmskim tržištem, uz nepostojanje svesti jugoslovenskih vlasti o ideološkom i kulturnom značaju novog medija, saseći će gotovo u korenu svaki pokušaj stvaranja ozbiljnije domaće produkcije

9 Ibid, 292.

10 Arsenjev, 195.

11 Ibid, 196.

12 V. Jovanović (2006), 61 i dalje.

koja bi mogla da parira razvijenijim kinematografijama ili makar apsolutnoj prevlasti strane produkcije na domaćem tlu. O bilo kakvom prisustvu jugoslovenskog filma na međunarodnom tržištu nije mnogo bilo govora.

Zahvaljujući saradnji sa austrougarskim filmskim kompanijama, u Hrvatskoj već 1917. preduzetnici Hamilkar Bošković i Julijus Bergman osnivaju filmsko preduzeće pod nazivom *Kroacija*. Bošković će se, od 1917. pa sve do 1923, zajedno sa Bergmanom, a potom Teodorom plemenitim Milićem-Žumberskim, nalaziti na čelu ukupno pet preduzeća pod nazivom *Kroacija* ili *Jugoslavija*, a koja će nasledivati jedno drugo u različitim vlasničkim transformacijama¹³. „Tako se 1917. godine kinematografija u Zagrebu pojavila u potpunom obliku, sa proizvodnjom, prometom i prikazivanjem filmova”¹⁴. Iako planirana još od 1917, zbog različitih birokratskih prepreka tek 1922. zvanično će u okviru Boškovićevog preduzeća *Jugoslavija D. D.* početi sa radom *Škola za kinematografsku glumu*, namenjena pretežno školovanju filmskih statista, dok su ozbiljnije uloge i dalje tumačili pozorišni glumci. Na spisku predavača *Škole za kinematografsku glumu* nalaze se čak tri ruska emigranta: „Dr Grohman, emigrant iz Rusije, gde je glumio u većem broju filmova. U školi će predavati *Praktičnu interpretaciju*. Dr Bazarov, bivši nastavnik Filmske škole u Kijevu. Njegov predmet je *Tehnika mime*. A.A. Vereščagin, takođe ruski emigrant. U Rusiji režirao i bio direktor pozorišta. Za poznatog producenta Drankova snimao filmske skečeve – *kinodeklamacije*. Predaje *Dramu*.”¹⁵ Pomenuti Bazarov i Vereščagin izuzetno su značajni za razvoj filmske, odnosno pozorišne umetnosti u Jugoslaviji. Anatolij Bazarov, rođen u Odesi 1882, filmski je snimatelj sa iskustvom još iz carske Rusije. Kao emigrant, najpre je svirao po lokalima u Beogradu, a zatim se zaposlio kao snimatelj u preduzeću *Jugoslavija D. D.* u Zagrebu. Od 1929. radio je kao snimatelj *Škole narodnog zdravlja* Higijenskog zavoda u Zagrebu, gde je potpisao 17 dokumentarnih i kratkih igranih zdravstveno-prosvetnih filmova, sam ili sa Aleksandrom Gerasimovom¹⁶.

Aleksandar Aleksandrovič Vereščagin (1885–1965) jedan je od najznačajnijih ruskih umetnika emigranata koji su u Jugoslaviji proveli nešto duži vremenski period. Kao glumac i reditelj, učenik Vere Komisarževske i V. E. Mejerholjda, u pozorištu prihvata koncept karikature i groteske. „Protivnik scenskog iluzionizma i naturalizma, on je smatrao da pozornica nije ni *goli život* ni *kopiranje života*, pa mu je stoga bila strana realistička režija štimunga, koju je donosio Stanislavski... Scena i teatar za Vereščagina odražavaju život u krivom ogledalu, ili razbijenom ogledalu, ili isprljanom ogledalu, znači: povećano karikirano, izlom-

13 V. Jovanović, S., 89 i dalje.

14 Ibid, 89.

15 Ibid, 181.

16 V. Kosanović (2000), 25. Opširnije v. Majcen.

ljeno, deformisani – nikada kao vjernu sliku ili potresni *isječak iz života*. Scena je koncentrat života, zato je njen ritam drugačiji nego u životu¹⁷. „Nemiran i skitalački duh¹⁸, on još pre Revolucije napušta Rusiju i u Parizu prihvata „filmski angažman u tvornici *Lux*. Fotogeničan, izražajne mimike i plastike, on uspješno tumači glavne uloge u filmovima *Smrt vojnika*, *Jao nepovjerljivima*, *Bogorodičina crkva*, *Kćerka nadzornika pruge*, *Poltava*.”¹⁹ U Jugoslaviji Vereščagin najpre glumi i režira u Narodnom pozorištu u Beogradu, zatim u Skoplju, a 1922. i 1923. u Sarajevu i Zagrebu. 1922. započinje rad u pomenutoj *Školi za kinematografsku glumu* pri preduzeću *Jugoslavija D. D.*, gde kao ispitni film svoje klase režira svoj prvi i jedini jugoslovenski film, *Strast za pustolovinama*. Vereščagin u svom filmskom rediteljskom debiju tumači glavnu ulogu, a verovatno je i autor scenarija²⁰, dok glavnu žensku ulogu poverava svojoj supruzi Aleksandri Leskovej, takođe ruskoj emigrantkinjini, glumici i rediteljki pozorišta u Skoplju i u Sarajevu. „Film je imao izuzetno složen zaplet, pa je zaista neobično kako su u nemom filmu, služeći se samo međunatpisima, uspeli postići da gledaoci shvate tok radnje.”²¹ „Prema pisanju tadašnje štampe, *Strast za pustolovinama* je bio nešto bolji od ranijih *Jugoslavijinih* (*Jugoslavija D. D.* – prim. V. K.) filmova.”²² Časopis *Zabavnik*, na primer, piše: „*Strast za pustolovinama* bio je u Zagrebu vrlo lijepo primljen. Mnogo je tome doprinela i lokalna boja samog filma”²³. „Vereščagin je imao filmskih pretenzija, to se moglo videti i u ovom filmu, čak je pomišljao i na verziju *Hasanaginice* i zalagao se za obimniju i slobodniju produkciju.”²⁴ Međutim, *Jugoslavija D. D.* već 1923. pada pod stečaj i prestaje sa radom, pritisnuta konkurencijom stranih kompanija, koje su već potpuno, zahvaljujući lošoj zakonskoj zaštiti domaćih proizvođača, preuzele domaće tržište i zahteve i očekivanja publike digle daleko iznad produkcionih mogućnosti savremenog jugoslovenskog filma. Vereščagin nastavlja da radi u pozorištima širom Jugoslavije, a 1944. prelazi u Ameriku. Njegov jedini jugoslovenski film nije sačuvan.

Drugi značajan proizvođač filmova u Zagrebu bio je Higijenski zavod sa svojom *Školom narodnog zdravlja*, namenjenoj proizvodnji dokumentarnih i zdravstveno-prosvetnih filmova. Ovaj zavod, koji je 1927. osnovao doktor Andrija Štampar, međunarodno priznat lekar i „propagator korišćenja filma u cilju zdravstvenog prosvjećivanja”²⁵, postigao je vremenom obimnu i kvalitativno zavidnu produkciju namenskog tipa. Pored pomenutog Anatolija Bazarova,

17 Lešić, 89.

18 Ibid, 434.

19 Ibid 434.

20 V. Jovanović, S., 183.

21 Ibid, 183.

22 Ibid, 182.

23 Ibid, 183.

24 Volk (1973), 40.

25 Kosanović (2000), 213.

za kvalitet ove produkcije presudno je zaslužan Aleksandar Gerasimov (1894–1977), još jedan ruski emigrant, elektrotehničar iz Peterburga, koji tek u Zagrebu počinje da se bavi najpre fotografijom a zatim i filmom. Filmskim profesionalcem postaje radeći za zagrebački *Stella film*, a od 1930. pa sve do odlaska u penziju snimatelj je *Škole narodnog zdravlja doktor Andrija Štampar* Higijenskog zavoda u Zagrebu, „za koju je do 1960. snimio preko stotinu zdravstveno-prosvetnih, dokumentarnih, animiranih i kratkih igranih filmova. Njegov snimateljski rad se odlikuje velikim fotografskim i likovnim vrednostima kadrova”²⁶. Snimio je i režirao filmove *Tuberkuloza kostiju i zglobova: državno lječilište Kraljevica* (1931), *Plitvička jezera* (1932), *Plesovi i pjesme otoka Krka* (1936), *Dubrovnik* (1939) i mnoge druge. „Konstruisao je uređaj za snimanje zvuka i ozvučio prve tonske filmove Škole narodnog zdravlja.”²⁷ Posle Drugog svetskog rata Gerasimov radi na Medicinskom fakultetu u Zagrebu, gde snima nastavne filmove i predaje fiziku i hemiju.²⁸ Njegov film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* iz 1932. prati prosečan radni dan jednog proširenog seoskog domaćinstva, proveden u neprestanom radu i poštovanju stroge hijerarhije. U ovom čisto i precizno snimljenom filmu Gerasimov, ne izneveravajući dokumentarizam i faktografiju, simboličari prolaznog, vremenitog, kroz vizuelno akcentovanje igre elemenata (vode, vatre, dima, svetlosti), suprotstavlja simboliku večnog, neprolaznog, izraženu u slici kandila koje se na kraju dana gasi pred ikonom Bogorodice, suprotstavljajući tako nevidljivu svetlost vidljivoj, večno vremenitom. Optimizam ovog filma ne počiva na neprestanom požrtvovanom radu već na postojanosti vere. Nije sunčeva svetlost ono što daje život, već svetlost nezalazna. To je ono što u svojoj lepoti i čistoti sugerise ovaj nesporno i nenametljivo hrišćanski film.

Možda najznačajniji filmski stvaralac ruskog porekla koji je delovao na tlu Hrvatske, moguće i čitave Jugoslavije, bio je Sergije (Sergej) Tagac (1889–1973), pre odlaska u emigraciju filmski tehničar i snimatelj u preduzeću *Jermoljev* na Jalti. Tagac je, redom, autor prvih animiranih filmova nastalih u Jugoslaviji, i to u obliku kratkih reklama za *Admiral laštilo* i *Alda čaj* (oba 1922). Snimatelj brojnih dokumentarnih i reklamnih filmova, kao i jednog nedovršenog igranog – *Ciganin hajduk Brnja Ajvanar* (ili *Ciganska krv*, 1927, režija Franjo Ledić), Tagac je i realizator prvog jugoslovenskog filma u boji, snimljenog po sopstvenom postupku, *Euharistički kongres u Zagrebu* (1930), ali i, pomoću uređaja koji je sam konstruisao, *Prvog jugoslovenskog tonskog filma* (takođe 1930)²⁹. Pored pionirske delatnosti, snimateljskog rada i inovacija u filmskoj tehnici, Tagac je pisao i tekstove o filmu, dok je posle Drugog svetskog rata snimao za *Filmske novosti* i *Kinotehnikum* u Zagrebu. O svojim zagrebačkim počecima sam Tagac

26 Ibid, 77.

27 Ibid, 77.

28 Volk (1986), 66.

29 Kosanović (2000), 217.

kaže: „Biću opet iskren: nikad nisan bio naročito dobar crtač, nije mi ni padalo na pamet da sebe zamišljam kao nekog pionira kinematografije. Zapravo me na to nateralo siromaštvo... Bila je to borba za opstanak, spoticanje na svakom koraku, hiljadu nerešenih problema: bez novca, bez tehnike, bez velikog iskustva, gotovo sve je trebalo sam napraviti, učiti na greškama, pa opet pokušati. Ne znam ni sam koliko vredi ono što je iz toga proizašlo”³⁰. U *raju lijepih žena*, film Stevana Kertesa iz 1930. godine, a koji je snimao Sergije Tagac, duhovita je i naglašeno erotična slika poratnog i međuratnog hedonizma, vizuelno osmišljena po ugledu na razglednice sa letovanja. Svojevrsni populistički rafinman ovog filma umnogome objašnjava zbog čega je Sergije Tagac bio možda najangažovaniji snimatelj prve Jugoslavije.

U Zagrebu je delovao i Dmitrij Gruzinski, koji je glumio u filmovima *Rožica* (1924) i *Njih dvoje* (1927), reditelja Josipa-Đuke Berkeša³¹, zatim Jelena Lukatela, glumica u zdravstveno-prosvetnom filmu *Škole narodnog zdravlja Grešnica* (1930)³² i Anatol Manoševski, operski pevač koji je „pevao uz gitaru jednu rusku pesmu u *Domaćem ton filmu* koji je po svom sistemu... 1930. realizovao Stanislav Novorita”³³.

Prvi poratni (Prvi svetski rat) snimci Beograda načinjeni ruskom rukom potiču još iz 1919. i dokumentarnog filma *Beograd*, sačuvanog tek u delovima, čiji je snimatelj Ivanov (Iwanoff), a producent (i možda reditelj) V. Matušević (Matuschevich). O ovim autorima ne znamo ništa, i ne postoje nikakvi dokazi da se radi o ruskim emigrantima, još manje o emigrantima nastanjenim u Jugoslaviji. Snimci su napravljeni profesionalno i predstavljaju vredan dokumentarni materijal. Sačuvani kadrovi uglavnom beleže prepoznatljive topose onovremenog Beograda: Kalemegdan, Terazije i rezidenciju regenta Aleksandra, popularnu kuću Krsmanovića.

Posledice rata, pritisak stranih filmskih kompanija i želja domaćih distributera za profitom, uz kratkovidost državnih i kulturnih institucija, onemogućili su stvaranje ozbiljnije filmske produkcije u Beogradu između dva rata. Umesto dobre organizacije i proizvodnog kontinuiteta, beogradski filmski krug odlikuje filmofilija, amaterski entuzijazam i izraziti individualizam. Film u Beogradu nisu stvarale institucije, nego pojedinci, što je ponekad dovodilo do zanimljivih i dobrih rezultata. Jedna od izrazitijih ličnosti beogradskog i srpskog filma bio je Kosta Novaković, najpre član *Kluba filmofila*, osnovanog 1924, a zatim proizvođač sopstvenih filmova namenjenih bioskopima i oslobođenih bremena subvencija

30 Volk (1973), 69

31 V. Kosanović (2000), 84.

32 V. ibid, 129.

33 Ibid, 136.

i državnih dotacija³⁴. U njegovom preduzeću *Novaković film* biće angažovano i nekoliko ruskih emigranata. Njegov najpoznatiji film *Kralj čarlstona* (1927) upošljava čak dvoje: glumicu Ninu Rahmanovu i snimatelja Aleksandra Vasiljeva. Dok o Nini Rahmanovoj ne znamo mnogo, Aleksandar Vasiljev je, navodno, na filmu radio još u Rusiji, a za *Novaković film* je, pored snimanja žurnala i dokumentarnih filmova, konstruisao tonsku kameru. Potpisan je kao jedan od snimatelja *Proslave 550 godišnjice Kosovske bitke* 1949. godine.³⁵ U Beogradu i Srbiji su, nezavisno od Novakovića, delovali i drugi ruski emigranti. Sergije Janjenko jedan je od osnivača *Jugoslovenskog film kluba* (1930) i tumač epizodnih uloga u filmovima *Kroz buru i oganj* (1930) i *Na kapiji Orijenta* (1932), preduzeća *Adria National film*.³⁶ Aleksandar (ili Leonid) Veličko radio je kao snimatelj *Jugoslovenskog prosvetnog filma* i učestvovao je u snimanju nedovršenog filmskog serijala *Nespretni Buki* Aleksandra Čerepova.³⁷ Takođe, u filmovima Čerepova glumila je i Olga Solovjova, glumica i balerina rođena u Odesi 1900. godine, koja je posle nekoliko uloga u filmovima koje su u Jalti snimali Jermoljev i Hanžonkov, 1919. emigrirala u Jugoslaviju. Tu radi kao balerina Narodnog pozorišta u Beogradu, a od 1924. do 1929. provodi nastupajući po Sjedinjenim Američkim Državama. U filmovima glumi manje baletske uloge, najpre u Italiji, a onda 1929. i u Holivudu. Vraća se u Beograd i glumi u filmovima *Avanture doktora Gagića* i *Nespretni Buki*, oba u režiji Aleksandra Čerepova. Posle Drugog svetskog rata Solovjova radi kao koreograf Dubrovačkih letnjih igara. Umire u Cavtatu 1975. godine.³⁸

Pored toga, nekoliko Rusa bili su vlasnici bioskopskih sala po Srbiji³⁹, a filmske kritike pisao je čak i veliki filolog i slavista, profesor Univerziteta u Skoplju, Petar Aleksejevič Mitropan⁴⁰.

Ipak, dva najznačajnija filmska delatnika ruskog porekla u Beogradu i Srbiji svakako su Aleksandar Čerepov i Mihajlo Ivanjikov. Veliki scenograf Narodnog pozorišta u Beogradu i Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu Vladimir Žedrinski, takođe je imao jednu filmsku avanturu, o kojoj će tek biti govora.

O radu Aleksandra Filipovića Čerepova (1893–1946) pre odlaska u emigraciju znamo samo iz njegovih sopstvenih navoda, često osporavanih, pa i od samog Jurija Rakitina, pozorišnog reditelja i verovatno najznačajnijeg ruskog umetnika-emigranta nastanjenog u Jugoslaviji.⁴¹ Čerepov je, navodno, „rad u pozorištu

34 V. Volk (1986), 76.

35 V. Kosanović (2000), 229.

36 Ibid. 99.

37 Ibid. 231.

38 Ibid. 199.

39 V. Arsenjev, 207.

40 V. Kosanović (2000), 150.

41 V. Marković, Čolić, 135.

započeo u Kujbiševu i Moskvi, pohađao školu MHAT-a, igrao i režirao u pribaltičkim zemljama, Poljskoj i Čehoslovačkoj⁴². U studiju MHAT-a „školuje se dve godine. Takođe, Čerepov se često predstavljao i kao učenik poznatog ruskog tragičara (Nikolaja Petroviča) Rosova, kod koga izučava osnove dramske umetnosti, i koji je negirajući značaj pozorišnih škola sebe nazivao *glumcem transa i nadahnuća* i isuviše je verovao u stvaralačku intuiciju. Ovakvo shvatanje glume uočićemo kasnije i u scenskim ostvarenjima Čerepova⁴³. Prvi kontakt Aleksandra Čerepova sa filmom bilo je pisanje filmske kritike za časopis *Kino-Rampa*, koji je izlazio u Rigi (Litvanija)⁴⁴. „Prvo veliko predstavljanje Čerepova beogradskoj publici bilo je 20. novembra 1929. u Narodnom pozorištu na sceni *Manjež* sa predstavom *Smrt Ivana Groznog* A.K. Tolstoja u izvođenju Ruskog dramskog društva. Čerepov je vodio režiju i kreirao glavnu ulogu cara Ivana⁴⁵. Zatim je osnovao Pozorišnu školu pri Učiteljskoj školi u ulici kralja Milutina. „Otvaranjem Ruskog doma imperatora Nikolaja II, rešilo se i pitanje scenskog i gledališnog prostora i ovdje Čerepov odmah osniva svoje *Rusko dramsko pozorište za narod* (*Русский ойцегостийный драматический театр*) koje je davalo predstave sve do nemačke okupacije Beograda 1941. godine.⁴⁶ Osnovano 1933, *Rusko dramsko pozorište za narod* „izdržavalo se isključivo od prihoda svoje blagajne a završavalo sezone bez deficita. Bez ikakvih materijalnih sredstava sa strane, sa prilično brojnim personalom (preko 30 članova), uspesi su postizani krajnjim zalaganjem i požrtvovanjem⁴⁷. „Što se izbora repertoara tiče gospođa (Julija) Rakitin (vlasnica druge ruske pozorišne trupe u Beogradu – prim. V.K.) je polazila od uverenja da pozorište mora da bude u duhovnoj vezi sa događajima u zemlji čiju umetnost predstavlja i sistematski je prikazivala dela savremenih sovjetskih dramskih autora. Čerepov pak misli da rusko pozorište u Beogradu ne sme da zaboravi i svoju kulturno-prosvetnu dužnost, pogotovo što je najveći deo publike sačinjavala omladina koja nije imala prilike da vidi klasična dela ruske književnosti.⁴⁸ Čerepov voli Tagora (Takhur), Jesenjina, Puškina, Bloka, a u svom pozorištu postavlja dela Lava Tolstoja, Gribojedova, Dostojevskog, Turgenjeva, Čehova, Ostrovskog, Leonida Andrejeva⁴⁹. „Plav, visokog rasta, van scene često namičući cviker na oči, bio je, citiraćemo jednog recenzenta, *interesantna pojava, sav glumac od rase, kao stvoren za pozornicu, otmene pojave, izrazitih očiju i muzikalna organa*.⁵⁰ Za Čerepova „jedini objektivni sudija je pozorišni gledalac⁵¹.

42 Kosanović (2000), 46.

43 Marković, Čolić, 130.

44 V. ibid, 131.

45 Ibid, 132.

46 Đurić, 40.

47 Marković, Čolić, 133.

48 Ibid, 133.

49 V. ibid, 131 i 134.

50 Ibid, 135.

51 Ibid, 135.

„Ovo pozorište je krajem tridesetih godina doživelo prvi ozbiljan posrtaj. Razboleo se njegov rukovodilac Čerepov i napustio Beograd. Odmah iza toga osetilo se njegovo odsustvo, otanjile su se probe i jenjavale predstave, a u ljude se uselio nemir.“⁵² Čerepova je na čelu *Ruskog dramskog pozorišta za narod* zamenio Oleg Mikloševski i pozorište je nastavilo sa radom. Čerepov odlazi najpre u Banja Luku, gde kao reditelj provodi dve sezone, od 1938. do 1940⁵³. „Drugi svetski rat Čerepova zatiče u Nišu na dužnosti reditelja u Oblasnom moravskom narodnom pozorištu gde dolazi po svemu sudeći na poziv upravnika doktora Živojina Petrovića koji je upravnikovao i za vreme Čerepovljevog boravka u Banja Luci... Čerepov radi u Propagandnom odeljenju nemačke Komande za jugoistok⁵⁴ i rukovodi Ruskom trupom.“⁵⁵ „Uoči oslobođenja napustio 1944. Jugoslaviju, mentalno oboleo i umro u Nemačkoj oko 1946.“⁵⁶

Kada je film u pitanju, Čerepov 1932. osniva *Društvo prijatelja filma*, čiji je cilj „staranje o napretku jugoslovenske filmske produkcije, pomaganje stručnih listova i knjiga a po mogućstvu i njihovo izdavanje, osnivanje i pomaganje škola i kurseva, priređivanje predavanja, prijateljskih sastanaka, umetničkih zabava, slanje svojih članova kao i drugih sposobnih lica na usavršavanje u inostranstvo itd“⁵⁷. Sve svoje filmove Čerepov radi sa Mihailom Karakašem (1887–1937), takođe ruskim emigrantom, operskim pevačem, glumcem, rediteljem i vlasnikom privatne filmske škole u Beogradu⁵⁸. Populistički nastrojen u pozorištu, ali ipak sa naglaskom na dramskoj tradiciji, u filmu Čerepov insistira na amaterskom entuzijazmu i zabavljačkom populizmu. Čerepov je snimio ukupno tri filma, sva tri zamišljena kao začeci filmskih serija povezanih glavnim junakom: *Avanture doktora Gagića* (1932. ili 1933), *Nespretni Buki na kupanju* (1932) i *Nespretni Buki na aerodromu* (iste godine, sačuvan samo nemontiran materijal). Siže filmova o Bukiju, zasnovanih na neposrednosti i geg humoru, temelji se na želji usamljenika i nespretnjakovića Bukija da se priključi nekoj već formiranoj grupi. Izvestan anarhizam ovih filmova kad je u pitanju odnos likova prema institucijama, ali i autora prema tretmanu materijala, pojačan je naglašenim emigrantskim osećanjem izmeštenosti. Bolna odsečenost Bukija od sveta koji ga okružuje priziva emigrantsku poziciju, kao i kompromisi koje mora da čini kako bi se prilagodio većini. Nespreman na izolaciju, Buki se veselo, gotovo bez unutrašnjeg

52 Đurić, 41.

53 V. Kosanović (2000), 46.

54 „Popularisanje nemačkih ideja u Srbiji vršila je specijalna propagandna jedinica – Propagandno odeljenje Jugoistok. Odeljenje su sačinjavali provereni eksperti: političari, psiholozi, novinari, književnici, znalci umetnosti. Zadatak odeljenja bio je da utvrdi mere koje bi trebalo preduzeti na propagandnom planu, kako bi srpski narod prihvatio novi poredak“ V. Živković, 11.

55 Marković, Čolić, 137.

56 Kosanović (2000), 46.

57 Marković, Čolić, 133.

58 Ibid. 132.

otpora, odriče sebe, ali to odricanje nije tragično, jer mi i ne znamo ko je Buki: on je definisan upravo ovim odricanjem. Emigrantska *hamartia* tako nije tragična, već komična (*hamartema*⁵⁹, dakle), ona je podvojenost i nedosegnutost sama.

Avanture doktora Gagića estetski je i kulturološki nešto složeniji proizvod. Doktor Gagić, kom se „pacijenti smenjuju, ali on je uvek isti” (međunatpis), u ovom pilot filmu prihvata izazov lečenja pijanca, i to na prilično morbidan način. Sklonost artificijelnom, poetska samosvest i ironija, čine ovaj film bezmalo popkulturnim draguljem i izdankom jedne istinski dekadentne svesti. Morbidnost, fetišistička erotika usmerena na ženski kip spomenika Francuskoj na Kalemegdanu, orijentalni ples („Pusto tursko!” glasi replika u međunatpisu), izmenjena stanja svesti (san i pijanstvo), shizofreničnost lika pijanca izražena kroz igru sa ogledalom, te deziluzionističke replike tipa „Ovde se odigrava jedna komedija”, približavaju ovaj frivolno i nepretenciozno režiran film onim esteticističkim, ironijskim i kemp senzibilitetima legitimizovanim tek u posleratnoj Americi. Glavni doprinos ovog filma upravo je u toj prividnoj lakoći, u tom gotovo „sort of” (kao) i „so what?” (pa šta?) senzibilitetu, tako nesvojstvenom srpskoj umetnosti. Snimatelj ovog filma je bio legendarni Mihailo Mihailović – Mika Afrika, a autor muzike (tonska kopija nikad nije snimljena) Svetomir Nastasijević, brat velikog srpskog pisca Momčila Nastasijevića.

Mihail Dimitrijevič Ivanjikov, u srpskom filmu Mihajlo Ivanjikov (1904–1968), u Beograd je stigao tek sredinom ili krajem dvadesetih. Pre toga, kao emigrant, studirao je na Poljoprivrednom fakultetu u Brnu, Ruskom pravnom fakultetu u Pragu, u Parizu na ruskoj duhovnoj akademiji *Sergijevsko Podvorje*, i objavljivao priče u ruskim emigrantskim časopisima u Francuskoj⁶⁰. Kao pripovedača Ivanjikova porede sa Bunjinom, Solženjicinom, Nabokovom, Gazdanovom, a prepoznaju se uticaji Turgenjeva, Čehova, Andreja Belog, Remizova ili Leonida Leonova⁶¹. Ivanjikov nastavlja da objavljuje i u Beogradu, postaje član književnog kružoka *Književna sreda* koji je osnovao Ilja Goleniščev-Kutuzov⁶², a 25.3.1935. stupa u članstvo *Saveza ruskih pisaca i novinara u Jugoslaviji*. Ivanjikov u svojim beogradskim pričama piše o „moralnoj nesreći ruskog čoveka”⁶³. O tim pričama

59 „Komična hamartema analogna je kasnijoj tragičkoj pogrešci (hamartia). U komediji za Aristotela je hamartema oznaka pojedinačne pogreške i smiješne radnje, dok je hamartija u tragediji trajna zabluda s mogućim i vjerovatnim tragičnim posledicama.” V. Aristotel, 94.

60 V.Đurić, 124 i dalje, Kosanović, 95.

61 V. ibid 125, 126.

62 Literarno kompetentan i otvoren, ovaj kružok, i časopis koji su izdavali” ipak se, u ideološko-političkom smislu povezuje sa tzv. mladorusima: „Savez mladorusa bazirao je svoju aktivnost na veoma raznorodnim, ponekad čak i krajnje protivrečnim političkom osnovama, pokušavajući da ostvari svojevrsnu desno-levu sintezu. Sjedinjavao je u svojoj ideologiji monarhističke tradicije sa socijalističkim i nacionalističkim idejama... Savez mladorusa se zalagao za tzv. srednji put... Isticali su parolu Ne crveni, ne beli, već Rusi.” V. Jovanović, 76 i 77.

63 Đurić, 125.

pesnikinja Jekaterina Tauber kaže sledeće: „Da li mačak po imenu Lord, ili Saša, ili junak iz *Puti* – sve njih sjedinjuje jedna tema: ispuštenog i kao slepo mače u baru bačenog čoveka, njegove tuge zbog izgubljenog ognjišta i potpune nesposobnosti da u životu bilo šta trajno i pravo začne”⁶⁴. U transideološkoj priči *Saška*⁶⁵, „strašnoj ljudskoj kukavnosti i nemoći u tom ogromnom i surovom svetu” Ivanjиков suprotstavlja erotiku, žudnju za slobodom i nikad ugaslu ljudsku potrebu za (dečijom i devičanskom) čistotom⁶⁶. Njegovu prozu odlikuje „realistički, gotovo naturalistički prosede i kompozicija neuobičajeno dugih rečenica”⁶⁷, a kritičar Sergej Rafaljski poredi Ivanjikova sa Solženjicinom „tvrdeći da oba pisca neguju stil takozvane polifone proze (reči samog Solženjicina) koji je karakterističan po tome što u delu nema glavnog junaka, već je svaka ličnost glavni junak u onom trenutku kada se na nju usmeri pažnja”⁶⁸. Priča *Lord* je „priča čiste narativne linije i dokumentarističke forme koja Ivanjikova oslanja o turgenjevljevsku i čehovsku tradiciju, a koju osvetljava difuzna bunjinovska svetlost”⁶⁹. Neke od ovih stilskih obeležja prepoznaćemo i u nekolicini uspešnijih filmova koje je Ivanjиков snimio ili režirao.

Dragan Momčilović u svom diplomskom radu iznosi pretpostavku da je Ivanjиков u Beograd stigao kao već formirani filmski stvaralac⁷⁰, što je teško dokazati. Izvesno je samo da se Ivanjиков pre započinjanja rada na filmu, u Beogradu bavio najrazličitijim poslovima, između ostalog i molerajem. O svojim filmskim počecima Mihajlo Ivanjиков 1952. godine govori: „Jedan deo generacije, koja je imala toliko toga da kaže, video je u filmu najjače sredstvo za umetničku konkretizaciju doživljaja stvarnosti: Verovatno je u tome ležao razlog što sam se priključio nizu oduševljenih amatera koji su sa malim kamerama u ruci krenuli od ateljea do ateljea, od pejzaža do laboratorija u podrumima. Oni su snimali, razvijali, montirali i eksperimentisali. Neki sa uspehom, neki bez njega. U tim raznim strujanjima u radu i profesionalaca i amatera počeli su da se javljaju prvi oblici estetike nemog filma uopšte. Kada sam došao u Beograd naišao sam situaciju potpuno sličnu onoj koju sam napustio u Parizu. Naišao sam ljude koji su napustili svoje dotadašnje pozive, položajne grupe i obezbeđene mesečne plate i posvetili se filmu. I još nešto više. Naišao sam na ljude koji su celokupnu imovinu rizikovali, ulažući novac u filmove koji su sami snimali, bez pretenzija na dobit i na slavu. Od tih ljudi stvorena je ona, kako je vi nazivate, *stara garda*. Ostavši ubrzo bez sredstava za rad, ona je bila primorana da stupi u službu profitera i

64 Ibid, 125.

65 V. Ivanjиков

66 O poziciji Rusa pojedinca u emigranjskoj situaciji v. Jovanović (2006), 443–527.

67 Đurić, 126.

68 Ibid, 126.

69 Ibid, 125.

70 V. Momčilović, 5.

da na tom mestu za malu platu vrši poslove i kamermana, i reditelja i laboranta i montažera. Uslovi za neko slobodnije stvaranje van okvira i želje onih koji su finansirali film bilo u reklamne ili propagandističke svrhe svih vrsta, nisu postojali, izuzev nekoliko primera za koje se, sa malim izuzetkom može reći da su bili naivni. Međutim, bez obzira na teškoće uslova pod kojima se radilo, bez obzira na to što su se jedna preduzeća dizala, a druga padala, ostalo je u pitanju filma jedna nepromenljiva stvar: danas ili sutra on je morao da dobije svoju punu slobodu i svoj pun zamah. U želji i kvalitetima ljudi za ispunjavanje te želje nalazila se snaga za održavanje zdravih osnova. Danas kad posmatram sve ono što nama stoji na raspolaganju u meni se sve više pojačava neverica u verovatnoću postojanja onoga što sam zajedno sa ostalim članovima *stare garde* preživio⁷¹.

Do početka Drugog svetskog rata Ivanjikov snima uglavnom za dva preduzeća: *Jugoslovenski prosvetni film* i *Artistik film*. „*Jugoslovenski prosvetni film* osnovan je 1931, godine sa sedištem u Beogradu i filijalom u Zagrebu... Veći deo filmova sniman je po narudžbini Centralnog pres biroa Ministarstva socijalne politike i Dvora. U periodu od 1931. do 1941. godine *Jugoslovenski prosvetni film* proizveo je oko 275 dokumentarnih, putopisnih, obrazovnih i informativnih filmova.”⁷² „*Artistik film*... osnovan još 1926. godine, koncentrisao se na promet tehničkog materijala potrebnog bioskopima, na izvesne distributerske poslove i snimanje žurnalskih reportaža, dokumentarnih filmova i raznih porudžbina za filmsku dokumentaciju... Od svog osnivanja bavio se zastupanjem francuske i nemačke produkcije. Raspolagao je dobro opremljenom laboratorijom za tehničku izradu filmova, a kasnije su pored ostalih uređaja nabavili i tonsku kameru.”⁷³ Ivanjikov je „snimio preko stotinu reportaža, žurnalskih storija i dokumentarnih filmova, od kojih su najznačajnija ostvarenja *Jugoslovenski potpuri* (1933), *Dolazak zagrebačkih studenata na Oplenac* (1934), *Beograd, Spasovdan* (1938), *Pioniri odbrane nešeg neba* (1938), *Srednjevekovni manastiri u Srbiji* (1940), *Put džinova* (1940, takođe i režija), *Priča jednog dana* (1941), *Demonstracije 27. marta u Beogradu* (1941). Sa Antonom Smehom snimio (je) nedovršeni igrani film *Ljubica i Janja* (1941, režija Miodrag-Mika Đorđević)”⁷⁴.

Film *Put džinova*, konvencionalna reportaža o međunarodnoj biciklističkoj trci kroz Srbiju, snimljena je sa ciljem da svedoči o uklapanju naše zemlje u međunarodne tokove i da promoviše turizam. *Priča jednog dana* u režiji Maksa Kalmića, a koju je snimio Ivanjikov, svakako je jedan od najboljih međuratnih filmova snimljenih u Beogradu. Slika jednog prosečnog prestoničkog dana, praćenog od svitanja do sumraka, odiše atmosferom sete i prolaznosti, dok je

71 D.J., 2.

72 Momčilović, 10.

73 Volk (1986), 85.

74 Kosanović (2000), 95.

špica urađena u avangardnom maniru, gde i stvari i pojave dobijaju tretman „lica”. Snimatelj Dragan Momčilović Ivanjickovljević doprinos opisuje ovako: „Briljantna holivudska fotografija sa pažljivo biranim žižnim daljinama objektivima i dobro odabranim uglovima. Farovi, stabilna kamera vođena sigurnom rukom, ponegde namerno malo pomerena iz ose ali ne da bi nam dočarao neko psihološko stanje već kao doprinos kompoziciji. Atmosfera jutarnjeg štimunga do večeri je potpuno održana i sjajno dočarana”⁷⁵. (Reditelj ovog filma, Maks Kalmić, od nacista je kasnije streljan kao Jevrejin.)

„Za vreme Drugog svetskog rata (Ivanjickov) je zaposlen kao snimatelj *Jugoistok filma* u Beogradu koji je organizovao snimanja za nemački *UFA žurnal*, ali nije poznato šta je Ivanjickov snimio.”⁷⁶ „Nemačke filmske novosti *UFA-MAGAZIN* objavile su mnogobrojne reportaže snimljene u okupiranoj Srbiji. Organizovanje snimanja vodilo je beogradsko Odeljenje filmske reportaže, koje je krajem 1942. osnovala Nemačka filmska komora. Za ovo odeljenje radila su trojica domaćih filmskih snimatelja: Stevan Mišković, Mihailo Ivanjickov Deduška i folksdojčer Karl Damiš (Damisch), koji je bio šef Odeljenja.”⁷⁷

Takođe, postojala je pretpostavka da je Ivanjickov jedan od autora snimaka četnika Draže Mihailovića, načinjenih u Boljevcu. Miroslav Savković dovodi u pitanje ovu tvrdnju, autorstvo nad snimcima pripisujući američkim ratnim snimateljima. „Verovatnoću da su saveznički filmski snimatelji zaista snimali u jedinicama Draže Mihailovića i da se ti filmovi možda čuvaju u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama povećava i dokument sa predlogom Dobrosava Jevđevića i majora Bačovića Draži Mihailoviću, da se, uz pomoć saveznika, organizuju filmska snimanja.”⁷⁸ Ovu pretpostavku potvrđuje i Aleksandar Erdeljanović, upravnik Arhiva Jugoslovenske kinoteke, negirajući svaku mogućnost o Ivanjickovljevom autorstvu nad snimcima četnika u Boljevcu⁷⁹.

Dolazak partizanskih i sovjetskih jedinica Ivanjickov dočekuje u Beogradu, dok njegova supruga pesnikinja Lidija Aleksejeva Develj, u književnosti Lidija Aleksejeva⁸⁰, napušta Beograd zajedno sa nemačkim okupatorom, da bi svoj književni rad nastavila u Americi. Kao snimatelj Filmske sekcije Vrhovnog štaba NOV i POJ Ivanjickov je snimao „reportaže sa fronta i storije za prve filmske žurnale”⁸¹. „Naredbom o organizaciji propagandnog i kulturno-prosvetnog rada u Narodnooslobodilačkoj vojsci Jugoslavije (NOVJ), pri propagandnom

75 Momčilović, 14.

76 Kosanović (2000), 95.

77 Savković, 51.

78 Ibid, 88.

79 Usmena tvrdnja Aleksandra Erdeljanovića, 5.11. 2007.

80 Politički bliska Nacionalnom savezu novog pokolenja. O tome v. Jovanović (2006), 78 i dalje.

81 Kosanović (2000), 95.

odeljenju Vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske i partizanskih odreda Jugoslavije (VŠ NOV i POJ) organizovana je i Filmska sekcija Vrhovnog štaba Narodnooslobodilačke vojske i partizanskih odreda Jugoslavije (*Filmska sekcija Jugoslavije*).⁸² „Izvestan broj predratnih beogradskih filmskih snimatelja-reportera, neposredno po oslobođenju Beograda, bez ikakvih priprema, odmah je bio upućen na front. Stavljani su na raspolaganje I korpusu NOVJ, koji je dejtvoovao na Sremskom frontu. Druga grupa filmskih snimatelja-reportera ostala je u Beogradu. Bili su snabdeveni objavama koje su im omogućile nesmetano kretanje po gradu i rad, uz obavezu da stalno dežuraju u sedištu *Filmske sekcije Jugoslavije*. Kada je bilo potrebno, upućivani su na snimanja svih važnih događaja u zemlji. Sledeći korak *Filmske sekcije Jugoslavije* bio je priprema tečaja za školovanje i osposobljavanje mladih fotoreportera, filmskih snimatelja-reportera i ostalih budućih stručnjaka za rad u kinematografskim zanimanjima... Kurs za filmske snimatelje-reportere, Filmska sekcija Jugoslavije organizovala je od 7. decembra do 5. marta 1945.”⁸³ U dokumentu iz arhiva *Filmskih novosti* nalazimo sledeće: „Glavni predavač na ovim kursovima je Kosta Novaković, vlasnik bioskopa i stari je pionir kod nas. Za vreme okupacije držao se po strani i ispravno. Za praktično snimanje uzet je u obzir Rus emigrant Ivanjikov, čiji se rad stalno kontroliše. On je jedini pravi stručnjak posle Koste Novakovića i Antona Smeha koji je uhapšen... Svi kursevi usred nedostatka materijala (negativa) funkcionišu sada isključivo u laboratorijama. Prilikom snimanja učenici koji su pouzdaniji od učitelja vrše ujedno i kontrolu u laboratoriji.”⁸⁴

„Posle 1945. (Ivanjikov je) snimio 16 dokumentarnih filmova (od kojih je 2 režirao) i igrane filmove *Barba Žvane* (1949, režija Vjekoslav Afrić) i *Major Bauk* (1951, režija Nikola Popović).”⁸⁵ 1949. godine Ivanjikov se ženi Ljubov Mihajlovnom Leščuk, udovicom emigrantskog pesnika i partizana Alekseja Petrovića Durakova⁸⁶, a od 1959. radi kao snimatelj Televizije Beograd⁸⁷.

Iako baziran na ideološkoj propagandi i poluamaterski urađen, film *Barba Žvane*, zahvaljujući humoru, odličnoj filmskoj glumi Dragomira Felbe i profesionalnoj kameri Mihajla Ivanjikova, dostiže izuzetnu popularnost. Kao odraz sukoba sa Sovjetskim Savezom 1948. godine, *Barba Žvane* se, posvećen inače integrisanju stanovništva Istre u novu državu i utemeljivanju kulta Josipa Broza Tita, oslanja više na iskustva američkog nego sovjetskog filma, potvrđujući još jednom generalnu sklonost beogradskog filmskog kruga ka amerikani. Scene nacističkih orgija

82 Savković, 151.

83 Ibid, 163.

84 Ibid, 163.

85 Kosanović (2000), 95.

86 V. Đurić, 108.

87 V. Kosanović, 95.

jedine ovom filmu pribavljaju epitet umetničkog. U njima Ivanjikov, kao retko ko u domaćem filmu, demonstrira sposobnost za rafinirani tretman ženskog erotizma⁸⁸.

Najzad, Vladimir Ivanovič Žedrinski (1899–1974), scenograf i kostimograf Narodnog pozorišta u Beogradu, Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu i mnogih drugih pozorišta širom Jugoslavije, najplodniji pozorišni scenograf u Jugoslaviji između dva rata⁸⁹ i autor jednog stripa⁹⁰, u Zagrebu 1944., za *Hrvatski Slikopis* realizuje, kao autor scenografije i kostima, film *Lisinski*, u režiji Oktavijana Miletića. „Žedrinski je prihvatio ideju rediteljskog pozorišta, u kome scenograf nije samo u harmoniji sa dramskim delom, već zajedno sa rediteljem istražuje nove oblike scenske izražajnosti u prostoru, podređujući svoj rad celovitosti umetničkog ostvarenja. Njegovo grafičko majstorstvo, sklonost ka duhovitoj stilizaciji, sintetičko korišćenje dekorativnih elemenata, racionalizam oblika i boja i nadahnuti pozorišni univerzalizam, koji ima korene u ruskoj pozorišnoj avangardi, omogućili su ovom umetniku da u Beogradu postane jedan od najznačajnijih učesnika srpske pozorišne avangarde.”⁹¹ Upravo rad Žedrinskog predstavlja najveći kvalitet ovog sterilnog državotvornog endehavskog ostvarenja posvećenog kompozitoru Vatroslavu Lisinskom i stvaranju prve hrvatske opere. Scenografija i kostimografija Žedrinskog uspešno svedoči o evropskom identitetu hrvatske kulture, što je i bila namera producenta, dok stilizacija koja gotovo ukida granicu između sveta stvarnosti i sveta opere, daje ovom propagandnom filmu izvestan umetnički pečat.

Ruski emigranti srpskoj i jugoslovenskoj kinematografiji nisu dali koliko pozorištu, operi, baletu, stripu, visokom obrazovanju ili Crkvi, ali su svakako unapredili njen profesionalni nivo, dodatno razgoreli ljubav prema filmu i nesumnjivo proširili granice slobode. Ruski emigranti time su trajno obeležili kinematografije svih zemalja nastalih raspadom poslednje, sa istorijske scene zbrisane, Jugoslavije.

Literatura:

- Aristotel. *O pjesničkom umijeću*. Zagreb, 2005.
- Arsenjev, Aleksej. „Pokazaćemo da i ovde, daleko iza granica otadžbine, živi moć stvaranja...”: Ruski umetnici u Kraljevini Jugoslaviji. U: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, broj 15. Novi Sad, 1994., strana 191–209.

88 „Ljubav prema ženi najjača je od svega.” V. Ivanikov, 144.

89 V. Milanović, 100.

90 V. Bogdanović, 76.

91 Milanović, 102.

- Bogdanović, Žika. „Rusi su došli”. U: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka – zbornik radova*, tom II. Beograd, 1994., strana 70–76.
- Đurić, Ostoja. *Ruska literarna Srbija 1920–1941*. Gornji Milanovac–Beograd, 1990.
- Ivanikov, Mihail. „Saška”. U: *Ruski almanah*, broj 2. Beograd, leto-jesen 1992., strana 137–156.
- D.J. „Portreti – Mihajlo Ivanjиков”. U: *Film*. Beograd, 15.4.1952, strana 2.
- Jovanović, Miroslav. *Doseljavanje ruskih izbeglica u Kraljevinu SHS 1919–1924*. Beograd, 1996.
- Jovanović, Miroslav. *Ruska emigracija na Balkanu (1920–1940)*. Beograd, 2006.
- Jovanović, Sreten. *Metodološki pristup istoriji jugoslovenske kinematografije sa posebnim osvrtom na kinematografiju u Zagrebu 1917–1923*. Magistarski rad (rukopis), FDU. Beograd, 1976.
- Jovičić, Stevan. „Filmski umetnici ruskog porekla u našoj kinematografiji”. U: *Program za veče u Muzeju Jugoslovenske kinoteke*, Beograd, 8. aprila 1993.
- Kosanović, Dejan. *Leksikon pionira i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja (1896–1945)*. Beograd, 2000.
- Kosanović, Dejan. *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896–1918*. Beograd, 1985.
- Lešić, Josip. *Istorija jugoslovenske moderne režije (1861–1941)*. Novi Sad, 1986.
- Majcen, Vjekoslav. *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja Andrija Štampar (1926–1960)*. Zagreb, 1996.
- Marković, Olga, Čolić, Dragana. „Aleksandar Čerepov i Rusko dramsko pozorište za narod”. U: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka – zbornik radova*, tom II. Beograd, 1994., strana 129–138
- Milanović, Olga. „Doprinos ruskih umetnika razvoju scenografije u Srba”. U: *Ruska emigracija u srpskoj kulturi XX veka – zbornik radova*, tom II. Beograd, 1994., strana 92–105
- Mitrović, Jeremija D. „Zaboravljeni ratni slikar i snimatelj Samson Černov”. U: *Zbornik istorijskog muzeja Srbije*, broj 15–16. Beograd, 1979.
- Momčilović, Dragan. *Mihailo Ivanjиков – Život i delo*. Diplomski rad (rukopis), FDU. Beograd, 1992.
- Savković, Miroslav. *Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata 1941–1945*. Beograd, 1994.
- Slijepčević, Bosa. *Kinematografija u Srbiji, Crnoj Gori, Bosni i Hercegovini 1896–1918*. Beograd, 1982.
- Volk, Petar. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd, 1986.
- Volk, Petar. *Svedočenje – Hronika jugoslovenskog filma 1896–1945*. Beograd, 1973.
- Živković, Nikola (priređivač). *Srbi u ratnom dnevniku Vermahta*. Beograd, 2003.

THE FILM ACTIVITY OF RUSSIAN EMIGRANTS IN BELGRADE AND YUGOSLAV COUNTRIES OF THE FIRST PART OF 20TH CENTURY

Summary

This paper points out to a significant contribution of Russian emigrants to the development of film art in the ex-Yugoslav area, and especially in Serbia and Belgrade. The works of the authors of Russian origin are contextualized within the history of Serbian and Yugoslav film and, also, within the problematic of Russian immigration. The author – basing his views on available historical materials – describes in detail the works of the most significant film authors through the analyses of particular films and contoured the productional and socio-political circumstances of the author's activities. Even though the contributions Russian emigration was less crucial for Serbian and Yugoslav cinematography than, for instance, to theatre, ballet, comics, high education or church, they certainly added to its professional level and to busting interest in film, thereby expanding the limits of its free expression.

ФОТОГРАФИЈА НАДРЕАЛИЗМА ИЗМЕЂУ ЧУДА И ЧИЊЕНИЦЕ

Низање и мултипликовање предметних сликарских слика из светла реалности у фотографијама и фотограмима српских надреалиста око 1930. године има извесне сродности с Дишановим концепцијом редимејда. На другој страни, ипак, то је био процес кроз који је фотографија надреализма успоставља синтаксу аутономној и авангардној визуелној језика. Никола Вучо је анализирао овај проблем израдање визуелних смислених сликарских слика у неколико варијанти: некад долази од низова сликара, а некад од неправилних кругова кристалала на лустеру или кулици на столу. Ване Бор је мултипликовао разбијене фрагменте сликарске слике, коцкице леда или сјајалица у серијама фотограма, док је Марко Ристић ионављао и јомилао сувенире љубави у својим фотограмима из 1928. године. У суштини, скупи мање-више прекознајљивих елемената сликарности, тражећи документарни слој фотографске слике, постаје и материјал од кога се обликује визуелна сликарна надреалистичка дела као специфичне слике/сликарне слике негде између чињенице и чуда.

Кључне речи:

надреализам, српски надреализам, фотографија, реадумаге, авангардна сликарност

Марко Ристић, вођа српских надреалиста, са одушевљењем је говорио и писао о фотографијама париских улица објављеним 1928. године у *Нађи*, првом роману Андре Бретона. Он је нарочито истицао револуционарно нове квалитете читавог надреалистичког романа који се огледају како у равни литературе тако и у сфери визуелног сведочанства. Ристић је писао да је највеће „чудо” појављивање баш Буафарових (Jacques André Boiffard) ноћних снимака париских шетњи, јер су, како он каже, „фотографије као знамење истинитога, свакодневнога, документарнога, непрерушенога и реалнога

у вези са натприродним.”¹ Мада су те фотографије „обичне”, писао је даље Ристић, оне су „својом пригушеном речитошћу и халуцинантне. Оне само означавају да је надреално иманентно реалном.”²

Дакле, српски надреалисти знају, као и њихови савременици из Бретоновог круга, да фотографија има ретку способност да у конкретним предметима и појавама открије и документује атипичне и ирационалне аспекте. Као аутоматско писмо она може ухватити визије, снове и халуцинације, понекад само једним лаким притиском на дугме камере. Као чудо, али и као нужност нове методологије како перцепције света тако и изградње уметничког дела, Ристић је разумео Буафарове фотографије у Бретоновој *Нађи*. Ту специфичну комплементарност између фантастичног у текстуалној и документарног у визуелној нарацији, Марко Ристић је онда са одушевљењем пренео, најпре, у структуру алманаха *Немогуће-L'impossible* 1930. године, тог првог гласила српских надреалиста, а онда и свих каснијих публикација.

У кратком потсећању треба рећи да су се најпре појавиле Ман Рејеве (Man Ray) фотографије у часопису *La révolution surréaliste* (1926), па Буафарове у *Нађи* (1928), а у контексту српског надреализма првенство припада фотомонтажама и фотографијама у *Јавној йишици* Милана Дединца (1926), па затим долази алманах *Немогуће* (1930) и часопис *Надреализам данас и овде* (1931–1932). Многобројне фотографије које се ту појављују не понављају и не одсликавају збивања у тексту. Оне не илуструју ни неке изоловане фрагменте поетске нарације, већ уживају у самосталности оригиналног уметничког дела које хоће да понуди револуционарно нови приступ у опажању и представљању света. Надреалисти у Паризу, Београду или Прагу, управо су због тога и дали тако истакнуто место фотографији – новој медијској слици која настаје „без помоћи људске руке”. И Валтер Бењамин је сматрао да је Бретонова *Нађа* „постигла истинску стваралачку синтезу уметничког романа са документарним романом” баш зато што је фотографији, а не неким традиционалним илустрацијама, поверила задатак да региструје те узбудљиве ноћне шетње Паризом главних јунака у књизи.³

Неке од најранијих фотографија Николе Вуча, од којих се само за *Кров над йрозором* поуздано може тврдити да је из 1926. године, снимљене су „по тексту”, односно настале су са намером да се као документарно/визуелни слој укључе у истоимену поему Александра Вуча, старијег Николиног бра-

1 Ристић, Марко. „Њелуст дијалектике”. У: *Немогуће – L'impossible*, Београд, 1930, 45; Тодић, М. *L'impossible, l'art du surréalisme*. Београд, 2002. 127; www.serbiansurrealism.com

2 Исто.

3 Benjamin, W. „Надреализам, последњи тренутни снимак европске интелигенције”. У: *Есеји*, Београд, 1974. 262.

та, која је објављена те исте године. Неке друге фотографије, сачуване у малом париском фото-албуму, Никола Вучо је могао направити и нешто раније, јер је он стигао на студије у Париз 1921. године. Дакле, треба нагласити да су прве надреалистичке фотографије Николе Вуча, једнако као и колажи Марка Ристића, настали у Паризу – у тој креативној атмосфери која је владала око првог надреалистичког манифеста.

У замрзнуту структуру фотографске слике Никола Вучо је унео осећање за ритам поезије и динамику музике, употребивши чисто фотографска средства. Једном је кроз Бетовенову гипсану маску пролазила клавијатура, а други пут су умножене руке летеле по диркама клавира док је мултипликована гитара била ехо основне музичке и визуелне теме. На фотографијама Николе Вуча и монументални гвоздени Ајфелов торањ могао је имати двојника и бити дематеријализован тако да личи на фину чипку или кулу од „пепела и од сна”. Ако „извлачење речи из њиховог уобичајеног контекста постаје резултат свесног напора да се живот представи као чињеница која измиче логици”, како каже Јелена Новаковић,⁴ онда и поступак кадрирања и исецања фрагмената из целовите представе о свету указује на рушење природног опажања. Оптички ефекти дупле експозиције, као слојевите и конфузне представе реалног света, фиксирале су различите временске интервале и сабијале их у један квадрат, кадар. Уместо континуитета перцепције фотографија надреализма је открила нове законитости механичког и аутоматског оптичког записивања утисака о свету.

Немилосрдни резови у континуитету простора и времена као и преклапање фрагментарних слика различитих ствари били су само неки од авангардних фотографских поступака који су водили Николу Вуча, Вана Бора и Марка Ристића ка изградњи надреалистичке фотографије. Може се чак рећи да је од кључног значаја за њихово разумевање надреалистичке слике била концепција удвајања, мултипликовања и преклапања истргнутих фрагмента реалности. Та основна идеја је онда варирана и комбинована у складу са могућностима медија: као одраз у огледалу, рефлекс на ретровизору или сјајној површини стола, у низовима лоптица, цигли и чипканих орнамената. Сва та мултипликовања снимљених фрагмената реалног присуства била су осмишљена већ пре снимања, у равни концепта, а нису накнадно постигнута као плод компликованих и накнадних манипулација у лабораторији.⁵

4 Новаковић, Ј. *Брејтонов надстварни свет*. Београд 1991. 11.

5 У разговору са Николом Вучом сазнала сам да он никада није ни имао ништа сем фотографске камере и филма, а негативе и фотографије је израђивао у професионалним фотографским атељеима, као уосталом и Ристић и Бор. То је била уобичајена пракса и многих других фотографа аматера.

Један од најзначајнијих програмских текстова београдских надреалиста, *Узјред дуди речено*, објављен је у алманаху *Немојуће – L'impossible* у пратњи фотографија Николе Вуча и фотограма Вана Бора. Фотографски радови ове двојице били су на истој семантичкој равни са текстом у коме се износе принципи надреалистичке авангардне активности. Само комплексне и хибридне структуре текста и слике дефинисане су као пожељан модел надреалистичког уметничког дела. Та мултимедијална и често колективна креација преносила је кључне ставове и поруке српског надреализма дефинишући идеологију читавог покрета. Фотографије и фотограми Николе Вуча и Вана Бора функционисали су као визуелни манифест српског надреализма јер су језиком фотографске слике саопштавани исти они идеолошки ставови као и у бунтовнички интонираним текстовима. Ако би се одвојено анализирао свака слика-манифест, онда фотографијама *Задржано бекство надстварности* и *Зид аиносцизма* Николе Вуча заједно са Боровим фотографијама припада најзначајнија позиција у уметности надреализма. За фотографију *Зид аиносцизма* се онедавно зна да је настала у Паризу 1929, дакле, годину дана пре издавања *Немојуће*. Ристић ју је одабрао зато што је баш она била визуелни документ о зиду неразумевања који се дизао између надреалиста и представника грађанске културе. У онедавно сређеној и доступној за проучавање заоставштини Марка Ристића налазе се писма Николе Вуча, а у једном од њих стоји: „Журим се да ти пошаљем моју последњу продукцију, ако се ова мршава количина може назвати продукцијом... Међу њима, сигурно ће ти се највише допасти ‘поређане шупље цигле или шупљи циглани зид’; мени се та слика огромно допада (хвалим се), и ако буде примљена у Алманах, мислим да ће бити много лепша ако се увелича онолико колико је формат, односно, да покрије цео лист.”⁶ Мада фотографија *Зид аиносцизма* није повећана онолико колико је то њен аутор прижељкивао, она је, ипак, истакнута централним положајем на страници.

Визуелна порука ове, као и других Вучових фотографија, могла би се, у најкраћем, прочитати у складу са надреалистичким ставом по коме је „аутоматско писање за невидљиве предмете исто што и фотографија за оне видљиве”⁷. Односно, аутоматски ток мисли може бити визуализован па и документован фотографском сликом, као што се фикција може открити у фактима, или чудо у чињеницама. Низање и мултипликовање предметних структура из света реалности у фотографијама и фотографијама српских надреалиста има извесне сродности с Дишановим концептом редимејда али,

6 Писмо Николе Вуча Марку Ристићу, Париз, 17. фебруар, 1930. Заоставштина Марка Ристића. Архив САНУ, Београд, 14882, кут. II.

7 Hollier, D. “Surrealist Precipitates: Shadows Don’t Cast Shadows.” У: *October*, The Second Decade 1986–1996. London, 1996. 16.

исто тако, то је и процес кроз који фотографија надреализма успоставља синтаксу аутономног визуелног језика. У суштини, тај поступак је типичан за настанак језика уопште, јер се удвајањем слогова долази до значења – као у оном познатом примеру када је *ша* само бесмислено тепање, а *шаиша* већ реч. Никола Вучо анализира овај проблем изградње визуелних смислених структура у неколико варијанти: некад полази од низова тањира, а некад од правилних кругова кристала на лустеру или куглица на столу. Ване Бор мултипликује разбијене фрагменте стаклене бочице, коцкица леда и спајалица у серијама фотограма, док Марко Ристић понавља и гомила сувенире љубави. Скуп мање-више препознатљивих елемента стварности, градећи документарни слој слике, постаје и материјал од кога се обликује визуелна порука надреалистичког дела као специфичне слике/метафоре. Фотографије и фотограми које наглашавају удвајање и понављање визуелних елемената представљиво поткрепљују тезу Розалин Краус о изванредним способностима фотографије надреализма да обликује синтаксу и артикулише језик слике. Низањем облика, њиховим правилним понављањем и умножавањем долази се до смислене визуелне целине, обликује се „језички ефекат”, а то се делимично препознаје у процесу формирања значења код свих лингвистичких структура.⁸

Првобитан реалистичко-миметички однос између фотографије и света толико је потиснут и замагљен „језичким ефектом” у *Зигу агностицизма*, да је скоро доведена у питање и препознатљивост реалног мотива – фотографисане су послане цигле.⁹ Ако је фотографија *Зид агностицизма* преузела на себе део терета у образлагању нових сазнајних метода надреализма, онда су неке друге, *Ми немамо која да убеђујемо* и *Задржано декоративно надреалистичко*, учествовале у одбрани програмске позиције овог авангардног покрета. Другим речима, концепцију надреализма саопштену у тексту фотографија је могла да изрази у визуелном регистру.

Пошто нема фотографије без светлости, можда се може рећи и обрнуто: да нема ни слике светлости пре фотографије. Фотографија *Ми немамо која да убеђујемо* бележи атмосферу пустих улица у Београду. Мрак је супротстављен светлости, по узору на Буафарово снимање ноћног Париза за Бретонову *Нађу*. Другим речима, у ноћним снимцима контуре реалних ствари

8 Krauss, R. Livingston, J. *Lamour fou*, Photography and Surrealism. Њујорк, 1985. 25–28.

9 Када су фотографије Николе Вуча, после шездесет година заборавља, први пут анализирани и представљени јавности у докторској дисертацији М. Тодић, *Историја српске фотографије 1839–1940*, (Филозофски факултет, Београд 1989), у неким новинама и часописима али и озбиљним каталозима, фотографија *Зид агностицизма* објављена је наопачке, јер већина посматрача не препознаје цигле. *Фотографија код Срба 1839–1989*. Галерија САНУ. Београд, 1991. 309.

добијају замућене обресе сна, а светлосни акценти и нагли продори светла, попут резова, праве прекиде у континуитету опажања и доживљавања стварности. Ране надреалистички фотографије снимљене ноћу, једнако као и фотограми, где предмети као рефлекси светла израђају из таме папира, дају се упоредити са сликама сна. Фотографија надреализма баш као и сан агресивно укида логичне везе у континуитету опажања и замрзава динамичне сцене.¹⁰ У њој се целовита миметичка представа света губи и нестаје заједно са звуцима стварности – слике познатих предмета и ликова претварају се у халуцинантне визије надстварног, а метафизичка симболика ноћи, некада блиска романтичарима обновљена је у надреалистичкој фотографији са новом енергијом.¹¹

Душан Матић је тачно приметио да су представници српског надреализма понешто знали и пре доласка у Париз, а неки од њих, као Ване Бор понео је из Београда озбиљно интересовање за филм коме је посветио много времена у Паризу, између осталог и као сарадник у листу *Du Cinéma*.¹² Ма колико да се говори о широко распрострањеној појави интересовања за филм у круговима авангардне уметности, као о општем месту, ипак треба посебно нагласити огроман значај филмске нарације не само за настанак Борових већ исто тако и Ристићевих фотограма па и фотографија.

Фотограм, на неки начин, представља један од најранијих фотографских поступака, који је тек са надреализмом изнова прихваћен као специфична техника на маргини медија. Поводом Ристићевих фотограма из 1928, Жагер (Jager) је први приметио, да он гради „квази кинематографску атмосферу, увођењем сасвим неоштрог женског портрета.”¹³ Многи други, тек недавно, 2002. године, откривени фотограми Марка Ристића, до којих се дошло у склопу припрема за рад на књизи и изложби посвећеној фотографији надреализма, граде исту квази – кинематографску структуру.¹⁴ Они користе „филмску” технику претапања ликова и преклапања сцена, какву познајемо из праксе немог и авангардног филма. Његови фотограми се не баве само истраживањем света објеката, што је било уобичајено за радове те врсте, него се, изнад свега, труде да пренесу емотивне поруке љубави у раван квази-кинематографске нарације. Марко Ристић симултано компоњује фрагменте раније снимљених портрета (своје веренице) и различитих

10 Сонтаг, С. *Есеји о фотографији*. Београд, 1982. 85.

11 О Бретоновим и Ристићевим симболичким конструкцијама таме и светла в. Новаковић, Ј. *Брејтонов надстварни свет*. 19–25, 63–71. 113–141.

12 Б. Алексић, *Хронологија (Chronologie)*. У: *Ване Живадиновић Бор*, Музеј савремене уметности, Београд 1990. 142.

13 Jager, E. *Les Mystères de la chambre noire, Le Surréalisme et la photographie*. Pariz, 1982. 36.

14 Тодић, М. *L'impossible, l'art du surréalisme*. Београд, 2002. 132–135.

предмета (сувенирач – љубави) како би обликовао нову, визуелно сложenu, структуру механичке слике. У суштини, ови Ристићеви фотограми, негирају традиционалне представљачке конвенције и успостављају модел нове слике – екрана, на чијим су транспарентним површинама силуете предмета исто толико прозирне или стварне колико и сенке људи од крви и меса.

Монтажа доводи у јукстапозицију снимљене сцене и портрете са одразима предмета: ланчић са срцем и чипком је у комуникацији са портретом жене (Шева Ристић), на пример. Овај типичан пример Ристићевог фотограма опажа се као поетска слика у којој доминира атмосфера дневника са нагомиланим интимним успоменама и сувенирима. Он је тешко читљив необавештеном посматрачу. Серија од петнаест оваквих фотограма гради отворену структуру и херметичан ланац значења који је се у континуитету опажања може идентификовати са визуелном нарацијом филма. Наравно, поступак вишеструких сучељавања предмета и фигура ослања се још и на искидану оптичку реторику колажа, коју Ристић такође користи и која се не обазире на правила конвенционалне логике у представљању света. Да би се докучила слика метареалности, надстварности, како су говорили теоретичари српског надреализма, треба изумети нове технике. Једна од њих била је техника фотограма, посебно цењена у заједничким експериментима Ристића и Бора. Она је била погодна за истраживање тајних енергетских веза између предмета, којима су тада били заокупљени и други надреалисти – од Бретона до Ман Реја и Далија. Суштински је важно још знати да фотограми Марка Ристића и Вана Бора граде визуелне наративне структуре, односно, серије слика од којих би се, условно, могла изградити једноставна кинематографска форма такозваног трик-филма. Оба ауторска приступа су сложна у ставу да је фотографија као и филм првенствено оптичка и динамичка, а не епска и статична визуелна структура. Њихова истраживања су, у крајњој линији, водила ка утврђивању различитих поступака монтаже којима би се техника фотограма прилагодила филмском језику и синтакси слике/екрана. Уосталом, на површини папира, као на екрану, пројектује се фотограм који редукује односе међу тродимензионалним стварима на дводимензионалну игру сенки и светлости. Другим речима, фактичко стање ствари преводи се, језиком слике/фотограма, у фикцију на препарираној површини папира.

У фотограмима се непосредно, као у древном позоришту сенки, рефлектују само силуете предмета, па се онда, разумљиво, поништава текстура и ментална слика о тродимензионалном објекту. Али, није реч само о томе да фотограм редукује представу предмета и да игнорише перспективу у интерпретацији простора, већ треба знати да је он потпуно лишен могућности приказивања реалних, или боље, било каквих реално/просторних односа.

Фотограм чак и не додирује сложене проблеме перспективе и просторног опажања тродимензионалних облика, јер је он слика-екран. То је механички поступак пресликавања предмета на дводимензионалну раван препарираних и осветљених папира. Он може да представи само тренутак, кратак интервал светлости бачене на одабране и режираних сцене. Кратко осветљени предмети на папиру претварају се у сенке или светлосне трагове лишавајући се реалног контекста. Раван фотограма, као екран, „поништава референце објекта” и уводи фотографију у зону имагинарног и фиктивног.¹⁵

Ване Бор је посебно инсистирао на новом и другачијем концепту времена и простора у фотограмима. Његова серија фотограма разоткрива специфично нов документарно/инсцениран однос међу предметима, тачније, скривену реалност чуда које настаје у сукобу светла и сенке. Његови фотограми поткрепљују тезу Мохољи-Нађа по којој је за фотографију основно светло, а не камера, па када се ово има у виду, лакше је разумети зашто је многим надреалистима било заједничко баш интересовање за експериментисање са различитим транспарентним материјалима, какви су стакло, коцке шећера, кристали, велови и сл.¹⁶ Један такав Боров фотограм, а не неко друго ликовно дело, објављен је заједно, на истом листу чак, са манифестом београдске надреалистичке групе у алманаху *Немојће-Impossible*. Он је ту имао функцију визуелног манифеста надреализма. Он је израз „чисте креације духа” и припада оној врсти уметничког стваралаштва за коју је Бретон веровао да може послужити као средство у зближавању „привидно противуречних стања сна и јаве у некој врсти апсолутне стварности, надстварности”.¹⁷

„Као што је познато”, писао је Бор, „Ристић је од почетка био против аутоматског сликарства. Није имао ништа против механичких техника, високо је ценио *фрoйiдiјaтeс* Макса Ернста, али је имао велике резерве према сликарству...”¹⁸ Дакле, није реч о случајности, него о намери београдских надреалиста да своје визуелне поруке саопште у тој новој структури механичке слике – фотограму, односно, фотографији. Манифест тринаесторице српских надреалиста објављен је, дакле, у форми мултимедија – симултано у два различита језичка система – речју и фотографијом, тачније, фотограмом.

Ване Бор, један од најзанимљивијих аутора у српском надреализму између осталог и зато што је своју уметничку активност поставио на интердисциплинарном плану: он је теоретичар, песник, сликар, фотограф и реди-

15 Krauss, R. Livingston, J. Наведено дело. 125.

16 Tausk, P. *Photography in the 20th Century*. London 1980. 101–102.

17 Breton, A. *Manifest nadrealizma*. Крушевац 1961. 29, 21.

18 В. Живадиновић Бор. „О аутоматизму у ликовној уметности”. У: *Сиван Живадиновић Бор*, 085.

тељ једног изгубљеног документарног филма о Београду. Да би остварио кинематографску структуру у серијама фотограма морао да одустане од кључног надреалистичког принципа о атоматизму мисли. Тако је у оним са коцкицама шећера – а треба се подсетити да је и Марсел Дишан са њима правио занимљиве тактилне и оптичке варке – може се открити поступак инсценације и режије, који је потпуно супротан чистом диктату мисли. Ипак, у настанку сваког фотограма, као и фотографије, остаје сачуван принцип механичког аутоматизма више него у традиционалној слици. Баш ове технике су, донекле и због тога, уживале поверење како француских тако и српских надреалиста. Уосталом, Бор и Ристић су и упознали фотограм за време свог боравка међу француским надреалистима између 1926. и 1931. године. Ване Бор је размишљајући о односу ирационалног и рационалног у конструкцији нове слике записао следеће: „Једном су ме питали, да ли у фотограму може да постоји неки аутоматизам. У фотограму видим премало простора за чисти психички аутоматизам. Али, покоји може настати ‘квази-аутоматски,’ под ограниченом контролом ума. Тридесетих година сам сам направио неколике. Уместо да намерно на фото-папиру уређујем разне предмете, чекићем сам малу стаклену боцу разбио директно на папиру и без икаквих промена то сам изложио осветљењу. Резултат је, дакле, настао случајно, а не намерно.”¹⁹ Међутим, пошто су остала сачувана три различита фотограма са разбијеним комадићима стаклене боце, а може се претпоставити да их је било и више, онда треба, поштујући законе случаја, мислити да је сваком фотограму претходило разбијање једне боце, па су тако они настали у комбинацији случајног и намерног, како Бор каже. Другим речима фотограми су производ режије и инсценације која је у баналним предметима откривала скривене слојеве надстварности.

Ако је Ване Бор свесно градио, тачније, режирао атмосферу филма у фотограмима, онда је у духу са том истом концепцијом обликована и квази – кинематографска структура у његовим фотографијама. Настале су од 1928. до 1936. године, а представљају сасвим разнородне мотиве који се крећу од кровова кућа на француској обали и предела са морским динама до гробља и портрета пријатеља. Али све оне, без обзира на садржину, доносе занимљиве покушаје интерпретације кретања у статичној структури фотографске слике. Једном је то приказ разливене и неоштре светлости у кадру са крововима кућа, а други пут је то кретање изражено мултипликовањем портрета Владе Хабунека. Најбољи пример су свакако две фотографије: *Милица С. Лазовић као сенка* и *Један минута ње злочина*, које је Ване Бор снимиио 1935. године, можда у склопу припрема за документарни филм

19 В. Живадиновић Бор. „О аутоматизму у ликовној уметности”. У: *Стеван Живадиновић Бор*, 085.

о Београду на коме је интензивно радио 1936. године. Изразита филмска оптика, наглашена и подигнутом тачком снимања, успешно сугерише типично филмски доживљај саспенса на који алудира и назив *Један минути пре злочина*. На темељу визуелног искуства немог и надреалистичког филма, а пре свега, наглашеним драматичним контрастима светло-тамног Бор је изазвао тензију и подстакао nelaгодност код посматрача. Дубоке сенке заклањају лица портретисаних стварајући напетост између видљиве и невидљиве, рационалне и подсвесне представе.

Фотографије и фотограми Николе Вуча, Вана Бора и Марка Ристића потврђују тезу да се надреалистичка фотографија, у суштини, не интересује за документарност нити жели да региструје само ону видљиву страну предмета. Будући да разоткрива надреално у домену реалног, фотографија се понаша и као захват у **визуелно несвесно**. Њу, осим тога, занима и она артифицијелна, конструисана и режирана стварност. Посебно занимљив фотографски подухват Николе Вуча, у том смислу, представља снимак који је базично компонован као слика у слици, али функционише као сложена и тешко разумљива игра сенки. На фотографији *Без наслова* из 1930. године представљен је човек снимљен с леђа у контра-светлу, који држи огледало са ликом човека окренутог анфас, а он, опет у рукама подигнутим изнад главе, држи још једно огледало. Фотографија надреализма је променила уобичајене процедуре снимања и представљања. Као што смо видели у описаном примеру инсценације, она не указује само на присуство реалног субјекта, него заједно са баченом сенком, или одразом у огледалу, отвара друге нивое реалности. Ту је реч, заправо, о изградњи новог система приказивања у коме се преплићу неколико различитих сфера реалности – као што у „руским бабушкама” из једне лутке вадите једну, па још једну мању, тако и у фотографисаној сцени опажамо једну другу ситуацију, па још једну, итд. Наравно, први и основни ниво реалности је обавезно садржан у документарној равни фотографије, али изван тога, фотографска слика оставља довољно простора за импутацију и режију како у сфери реалног тако и у простору имагинарног. Баш тај моменат јукстапонирања реално/режирано и документарно/фиктивно учинио је да фотографска оптика буде једнако убедљива и објективна и када представља стварност и када хоће да заустави надстварност сна.

PHOTOGRAPHY BETWEEN THE FACT AND THE FICTION

Summary

In connection with the photographs of the streets of Paris published in Breton's Nadja, Marko Ristic, like W. Benjamin, laid special emphasis on their documentary nature as an exceptional quality of this novel. He thought that it was "not unimportant" that these very photographs had appeared, since "photographs as signs of the truthful, everyday, documentary, undisguised and real, are linked to the surreal." However, as these photographs are "ordinary, but hallucinatory with their subdued eloquence, they only indicate that the surreal is immanent in the real." Ergo, like their other contemporaries, the Serbian Surrealists knew that photography had that rare ability of discovering and documenting atypical and irrational aspects of concrete objects and phenomena. Like automatic writing it, too, can capture visions, dreams and hallucinations, sometimes with just one spontaneous push on the button of the camera.

Experiments involving multiplied structures, doubling, reframing, the rotation of figure and light, as well as the visual effects of a picture within a picture and quasi-cinematographic structures, contributed to the new paradigm of the photograph in Serbian Surrealism. It especially valued experimentation and new technical processes, primarily the photogram, already from 1928, just a few years after its debut in Man Ray's Parisian atelier. And, the drapes and the screens, the lace and the nets, the shadows and the mirrors came in as just a few of the well-known props employed by Surrealism in order to attain perfect visual mimicry in a setting of perplexing photographic surreality in which tension between the known and the unknown, the transparent and the opaque, the fact and the fiction constantly resurges.

БЕЛГРАД В ПОСТЮГОСЛАВСКОМ КИНО РУБЕЖА ХХ–ХХІ ВВ.

В статье предпринимается попытка создания описательной типологии образа Белграда в игровом кинематографе стран бывшей Югославии. Рассматриваются разные грани „текста города”: негативные, позитивные, амбивалентные. В итоге прослеживается трансформация образа Белграда и выстраивается система все граней экспликации этого образа, которая может быть обозначена как „Белградский текст” современного балканского кино.

Ключевые слова:

кино, Белград, Югославия, текст города, миф города.

В данной статье мы рассмотрим некоторые примеры показа Белграда в игровом кино, созданном на Балканах после распада СФРЮ. Сразу оговорим, что фильмы, о которых пойдёт речь, отнюдь не исчерпывают весь кинематограф бывшей Югославии этого периода, но выбранные фильмы являются известны за пределами Балкан; более того, в российском прокате эти фильмы представлены как так называемое «культовое югославское кино»¹. И самое для нас важное то, что во всех фильмах, о которых пойдёт речь, в той или иной степени действующим лицом оказывается Белград. Конечно, степень участия Белграда в каждом из фильмов различна, что во многом обуславливает и специфику функционирования образа Белграда в том или ином фильме. Между тем все эти фильмы могут быть рассмотрены как своего рода система, в каждом элементе которой эксплицируется та или иная грань смысла образа Белграда, а в итоге вся система даёт сравни-

1 Во всяком случае, DVD, на котором были записаны эти фильмы, назывался именно так: «Культовое югославское кино».

тельно целостное представление о специфике «белградского текста» рубежа веков в балканской кинематографической культуре.

В фильме «Бочка пороха» («Bure Baruta»), режиссёр Goran Paskalević, по драме Dejan Dukovski действие разворачивается в Белграде 1990-х годов. Это вечерний и ночной город, большинство людей в котором думает о бегстве из страны; город, где профессор вынужден работать водителем автобуса, где в порядке вещей отключение газа, света, воды; город, куда прибывают беженцы из других балканских стран... У жителей этого города есть оружие: ножи, пистолеты, гранаты, а если оружия под рукой нет, то в ход идут «розочка» от бутылки, монтировка, весло. Создаётся впечатление, что жители Белграда почти не сидят дома – они в постоянном движении, всегда в пути: на такси, на автобусе, на поезде. И повсюду – посягательство на чужую независимость, на чужое здоровье, на чужую жизнь. Шесть человек погибает в Белграде за одну ночь действия фильма. И это при том, что финальный взрыв на автостоянке унёс, по всей вероятности, жизни и других людей. А ведь фильм не о войне. У каждого из персонажей фильма своя судьба, но всех их объединяет зависимость от внешних обстоятельств и полная невозможность самим сделать себя счастливыми.

Белград в «Бочке пороха» непосвящённым зрителем может быть прочитан только в номере машины Георгия; каких-то же более значительных указаний – вербальных или визуальных – на точное место действия нет. Из этого можно сделать вывод, что перед нами не только и не столько Белград, сколько **обобщённый образ Балканского города** 90-х, квинтэссенция «балканского городского текста». И самая, пожалуй, точная характеристика такого города даётся в реплике одного из персонажей – Топуса: «...попал ты в плохое время на грешное место». Мрачная картина одной ночи в балканском городе не становится светлей даже от появления оркестров – на автобусной остановке и у реки.

Если итожить даже эти беглые наблюдения над местом действия «Бочки пороха», то можно сказать, что Белград как обобщённый балканский город абсолютно и беспросветно мрачен.

Белград как место действия оказывается эксплицирован в фильме «Раны» («Rane»), режиссёр Srdjan Dragojevic). Этот фильм сделан в ином, если сравнивать с драмой «Бочкой пороха», жанровом ключе: это то ли чёрная комедия, то ли трагикомедия. В этом фильме о судьбе юных горожан первой половины 1990-х годов (титр-посвящение: «Фильм посвящается поколениям, рождённым после Тито») Белград оказывается полноправным персонажем. Название сербской столицы возникает в титрах по ходу фильма,

меняются только годы: 1996, 1991, 1993... Рассказ о становлении двух подростков сопровождается сценами из жизни Белграда конца прошлого века: демонстрации среди белградских новостроек, подготовка к маршу пустых кастрюль, воровство бензина, раздача булок на улице. На происшедшие события на Балканах горожане прореагировали по-разному: одни в бедности, но поклоняются портрету Милошевича как когда-то поклонялись портрету Тито (таков отец главного героя Пинки); другие нашли себя в бандитской деятельности – как, например, кумир подростков Куре, едущий «на заработки» в Германию. Именно о таких, как Куре, рассказывает популярная телевизионная передача «Пульс асфальта». Всех – и детей, и взрослых – интересует национальность соседа, товарища – серб он или хорват? Всё то, что происходит по всей Сербии, происходит и в Белграде. А значит, и в этом фильме Белград нельзя назвать строго оригинальным образом – перед нами вновь обобщение, только на этот раз не балканского города, а города сербского, вместе со всем народом переживающего кризис. Своеобразной квинтэссенцией такого образа оказывается вид места, где любят собираться юные персонажи фильма: старое кладбище, полуразрушенный павильон, среди могил – брошенные автомобили; а чуть дальше – район белградских новостроек, перед которым видна церковь; если же посмотреть в другую сторону – старый большой плакат авиакомпании JAT. Все эти элементы и формируют **обобщённый образ именно сербского города**.

И позволим себе указать на ещё один элемент «белградского текста» из фильма «Раны», элемент, связанный с футбольной тематикой. В одном из вставных эпизодов Пинки (получивший имя в честь полуполюгендарного спасителя Тито в годы Второй мировой войны) представляет партизанские действия на Балканах: чёрно-белые кадры, на которых погибает то ли Пинки, то ли однополчанин его отца с внешностью Пинки. Он лежит мёртвый, а на нём *цветные* шарф и шапка «Црвены Звезды». Позволим себе предположить, что эти кадры как нельзя лучше воплощают жанровую специфику фильма, основанную на сочетании несочетаемого (например, чёрно-белого кино и красно-белых шарфа и шапки); и, как видим, выразителем этого во многом оказывается именно белградский текст².

2 Попутно заметим, что футбольная тематика эксплицирует «белградский текст» и в фильме Эмира Кустурицы «Жизнь как чудо». Вот уже полтора года, как сербская семья инженера Луки покинула Белград и живёт на боснийской границе. Но и здесь юноша Милош продолжает грезить футболом. Мечта Милоша – играть в белградском «Партизане». Шарф и плакат этого клуба висят в изголовье кровати юноши. Однако мечтам не суждено сбыться – в жизнь вмешивается война.

Можно сказать, что в фильме Кустурицы эксплицирована ещё одна грань «белградского текста»: Белград как некий идеал, как мечта, как иллюзия, но, к сожалению, недостижимая.

Показательно, что пример «белградского текста», который показался нам наиболее интересным, находим в фильме не сербском, а македонском. Это фильм «Balcansan» (режиссёр Darko Mitrevski). Герои этой трагикомедии волею судьбы попадают в разные края и страны – в Италию, Македонию, Болгарию, Черногорию, Боснию, Косово... Встречают разных людей, по большей части – из мира криминала. Шестиминутный эпизод посвящён Белграду. Двоюродные братья македонец Трондофил и итальянец Сантино³ попадают в Белград в поисках ковра, в который оказалась завёрнута и вместе с которым таинственно исчезла умершая в Болгарии тёща Трондофила. Именно в Белграде, по словам одного из персонажей, живёт Веселин Кабадаич, контролирующий территорию от Дуная до Дрины.

Попробуем пересказать белградский эпизод из этого фильма.

Дорожный знак, на двух азбуках означающий начало Белграда, на фоне голубого неба и железнодорожного красно-белого столбика; ветер несёт бумажки. Далее камера медленно движется вдоль серой стены с граффити, на фоне которой застыли люди разных полов, возрастов, разного, если судить по внешнему виду, социального положения. Тем временем за кадром звучит голос Сантино:

«Белград. Сербия. Ребята, я сам далеко не Красная Шапочка, но этот город – жуткие и тёмные джунгли, убожество и величие бывшей империи».

Белградец Веселин – легализовавшийся бандит – принимает Трондофила и Сантино на своей богатой вилле. У роскошных ворот охрана пытается сметать мусор, летящий по ветру; братьев обыскивают. Появляется сам Веселин – он бежит по улице в сопровождении оркестра, музыканты которого одеты в оранжевые рубахи. Общение сначала идёт почему-то через переводчицу. Во время разговора на Веселине фрак, галстук-бабочка, по верх белой рубахи золотая цепь; Веселин курит сигару:

«Я серьёзный бизнесмен. Издаю два журнала, три газеты. У меня радиостанция и телеканал; две фабрики: по упаковке и мясопереработке <...>. Если захочу, куплю миллион ковров и устелю ими весь город <...>. Я или тут убью, или сдам в полицию».

Эти слова Веселин произносит сидя, но после того, как Сантино говорит о том, что знает, что Веселин боится нового правительства, потому что имеет

3 Кстати, разговор о футболе можно продолжить и здесь: в машине Трондофила висит вымпел «Вардара», а Сантино в одном из моментов фильма смотрит матч с участием «Ромы» по телевизору в шарфе этого клуба; да и в его машине висит вымпел римской команды.

отношение к организованной преступности, «что и как он урвал во время Балканской войны и что на него выписан международный ордер на арест», Веселин встаёт и, что называется, раскрывает все карты:

«Время было такое. С одной стороны толпы скотов, с другой – мешки денег. Что делать человеку? Отдать деньги скотам? Я не псих. Насчёт войны: во-первых, это неправда; во-вторых, это они нас спровоцировали <...>. А если я убил кого, то случайно и ради правого дела. А если кто-нибудь попробует утащить меня в Гаагу, охрана сумеет меня защитить. Вот таких плакатов я напечатал десять тысяч штук. Если надо, организую демонстрации, заминурую все подходы к моему дому, обвешаюсь гранатами сам. Я не намерен пожизненно садиться в тюрьму <...>. Кража машин – один миллион, обманные пирамиды с недвижимостью – два миллиона, спекуляция сигаретами – три миллиона. А ещё фальшивая валюта, подделка шенгенской визы, провоз арабов в Европу <...>. Я торговец; покупаю тут, продаю там...»

По наводке Веселина братья едут в Черногорию. А снайпер на крыше при их уходе говорит: «А жалко...», имея в виду молчаливый приказ не стрелять по братьям.

Итак, Веселин Кабадаич – тип белградца среди типов других жителей Балкан: болгарских торговца, врача, полицейского, могильщика; черногорских контрабандистов; боснийских мусульман и хорватов, враждующих семьями; албанских гангстеров, торгующих органами детей... Можно сказать, что Веселин – выживший и повзрослевший герой фильма «Раны», белградец в контексте Белграда. А Белград в фильме «Балканкан» – **элемент в черед балканский локусов, в системе «балканского текста» рубежа веков, но элемент оригинальный, элемент со своим лицом и смыслом.** Смысл же этот – в корреляции экс-имперского «текста» Белграда (вспомним закадровые слова Сантино и движение камеры вдоль серой стены) и «текста» белградца Веселина (используя российское клише 1990-х, «нового серба»), его внешности и его слов.

И ещё один кинофильм: «Жизнь и война» («Rat Uživo», режиссёр Darko Vajić). Действие начинается 24 марта 1999 года и разворачивается в Белграде в дни НАТОвских бомбардировок. Это своего рода метатекст – кино о кино: о том, как снимается художественный фильм, главной темой которого является любовь сербской девушки и американца. Фильм делает продюсер Сергей, его жена мечтает о Германии, а курирует фильм сотрудник службы государственной безопасности. Роль же американца в фильме

должен сыграть американец Харви, волею судьбы оказавшийся в Белграде в 1999-м году.

В фильме «Жизнь и война» Белград – не тип, не обобщение; Белград здесь оригинален и самодостаточен в силу участия города в уникальных исторических событиях. Оригинальные общие планы Белграда узнаваемы – это красивый весенний город. В таком антураже разворачиваются события марта 99-го, показывается характерная атмосфера на улицах. Важный смысл формируется благодаря включению в фильм кадров кинохроники о бомбёжке Белграда фашистами 6 апреля 1941 года. Однако примечательно, что трагические события конца прошлого века оборачиваются игрой – это связано с тем, что перед нами, как уже было сказано, кино о кино. Вот только игра не выдерживается до конца, а превращается всё-таки в череду трагических событий: бомбёжка больницы, гибель некоторых участников съёмки фильма, отъезд жены и дочери Сергея в Германию, исчезновение самого Сергея – то ли инсценировка самоубийства перед камерой, то ли действительное самоубийство... Заканчивается же всё успехом снятого фильма на премьерном показе, но не в Белграде, а в Афинах – в сентябре 2000-го года. И при всём при этом Белград красив, Белград живёт даже в условиях бомбёжек. Вот один показательный диалог, расположенный ближе к финалу:

Сергей (глядя на город с высоты смотровой площадки): «Милый городок!»

Татула (старик-звукооператор): «Да, красивый. И эту войну пережил».

Сергей: «Жаль только, я его больше не увижу».

Думается, что здесь очевидно проступает амбивалентность Белграда. Но при всей этой амбивалентности фильм «Жизнь и война» является примером презентации Белграда как **уникального и самодостаточного города**.

Итак, каждый из рассмотренных фильмов формирует определённую грань образа Белграда рубежа XX–XXI веков, что позволяет через Белград показать типичный балканский город, типичный сербский город, оригинальный город в системе других балканских локусов, наконец, показать Белград как Белград – как город уникальный и самодостаточный. То есть можно говорить о многоплановости, многоуровневости возможностей включения Белграда в кинотексты и об амбивалентности значений и смыслов образа Белграда в постюгославском кино.

В заключении добавим, что похожим образом оказывается организован и городской текст в ряде российских кинофильмов этого периода. Показательный пример – некоторые фильмы Алексея Балабанова. Так, действие фильма «Брат» начинается в провинциальном городе, из которого главный герой уезжает в Петербург. Именно Северная столица становится подлинным действующим лицом фильма. Такими же действующими лицами в фильме «Брат 2» оказываются Москва, Нью-Йорк и Чикаго. В фильме «Жмурки» – это крупный провинциальный город (съемки велись в Нижнем Новгороде). В фильме «Груз 200», действие которого разворачивается в 1984-м году, – вымышленные районный центр Верхний Волок и областной город Ленинск, и настоящий Ленинград.

То есть можно резюмировать, что и в постюгославском, и в российском кино в последние годы в последние годы наметилась знаковая тенденция – внимание к городской конкретике, к городу не просто как месту действия, а к городу как к полноправному действующему лицу со своим характером, со своей судьбой.

Јуриј Домански

БЕОГРАД У ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКОМ ФИЛМУ КРАЈА XX И ПОЧЕТКА XXI ВЕКА

Резиме

У шекспију је направљен покушај стварања описне историологије града Београда у ираном јосијујословенском филму. Размајрају се разне стирани „шекспиа града”: неаишвне, иозишвне, амбивалентне. Као резултатаи истраживања ираи се ирансформација лика Београда и гради се сисџем мноосиране ексџликације иоџ лика, која се може означити као „Београдски шекспџ” савременоџ балканскоџ филма.

ЖАНРОВЫЙ КОЛЛАЖ КАК СРЕДСТВО КИНОЯЗЫКА – 1980-Е ГОДЫ („Живот је леп” Б. Драшковича и „Асса” С. Соловьёва)

791.22(497.1)“1970/1980”
791.22(470)“1970/1980”

Рубеж 70-х – 80-х годов XX века и для Югославии, и для СССР, является порой абсолютного безвременья, застоя, „нехватки воздуха”. В искусстве двух стран актуальным становится так называемое «авторское кино», к которому, в одной или другой степени, можно причислить и рассматриваемые в докладе фильмы С.Соловьёва и Б.Драшковича. Жанровый коллаж представляет форму выражения основной идеи данного направления – концепции ненормальности, дисгармонии и разрушения человеческого бытия. В плане исторической поэтики данное средство представлено в связи с традициями европейского киноавангарда.

Ключевые слова

жанр, авангард, авторское и экспериментальное кино, „черный фильм”, кинопоэтика

В центре внимания доклада находится анализ двух фильмов, которые в 1980-е годы представил миру восточноевропейский кинематограф: «Живот је леп» режиссера Боро Драшковича и «Асса» Сергея Соловьёва. Акцентом анализа, как следует из заглавия, является жанровый коллаж в двух работах. Отправной точкой интерпретации является мысль о существовании особой семантики данного жанрового решения в плане художественных форм того времени и рестрации авангардных тенденций в них.

Тенденция к «расшатыванию» жанрового канона в кино 80-х годов повторяет аналогичную тенденцию в эпоху авангарда начала XX века. В те времена чуть ли не каждое новое произведение означало пришествие нового стиля, нового вида искусства. В какой-то степени кино осталось в русле этой авангардной способности достраивать вокруг себя жанровые инфраструктуры. Однако загадочные термины *жанровое* и *авторское* имеют в

восточноевропейском контексте не только технический, но и идеологический оттенок. Поэтому против авторского начала в 70-е годы конъюнктура выдвинула начало жанровое.

В принципе существование жанра основывается в большей мере на существовании сюжета. Именно природа сюжета чаще всего дает наименование соответствующей жанровой структуре – драма, мелодрама, комедия, боевик и т.д. В этом контексте важно напомнить, что авангардисты 1920–30-х годов целенаправленно пренебрегают сюжет.

Кинематограф 80-х годов прочно связан с тенденциями, идущими из предыдущих двух десятилетий. И в Советском Союзе, и в Югославии важным явлением 70-х годов является так называемое «авторское кино». В нем автор выступал в качестве субъекта. Первые поиски этого экспериментального кино связаны с исследованием кинематографической авторрепрезентации, континуальности кадра, а также интер- и автотекстуальности. Авторское кино внесло некоторое смятение в систему жанров. Уже сама личность автора, совсем в духе авангарда, становилась маркером некоторого типа жанра. Кроме того, в так называемом «черном фильме» в югославском кино семидесятых появились особенности, которые актуализировали довольно непопулярные для искусства социализма жанры, особенно «черную комедию»¹. Кинорассказ начал обращаться к судьбе маргинальных групп, активно пользовался возможностями эпатажа, шока, эстетизации «некрасивого». Субъективная личность режиссера ставила свою индивидуальную точку зрения в абсолют и так преодолевала ограничения созданных клише, особенно в фильмах о войне и сопротивлении. Появился мощный интерес к герою-аутсайдеру во всех его инвариантах: национальных, этнических, социальных, психологических. В России искусство „оттепели“ начало реабилитировать кроме всего прочего и тему частной жизни человека, личные переживания, интерес к бытовым подробностям и деталям.

Начало 80-х годов и для Югославии, и для СССР являлось порой абсолютного безвременья, застоя, „нехватки воздуха“. В этой эпохе в двух странах начало функционировать экспериментальное кино, которое связывало авангард и авторское кино и таким образом создавало то зеркало, в которое преломлялась эта эпоха. «Авторское кино» было неприемлемо и давало много поводов для цензурного вмешательства, особенно в СССР. В начале 80-х возникла «новая волна» экспериментального кино, искусство

1 Milenković N. „Jugoslovenski kritički film – obračun sa Crnim talasom“// B92 Blog, www.blog.b92.net/text/786/

так называемых «параллельщиков». Оно объединяло творчество художников, работавших вне официальной системы.

Итальянский режиссер Джузеппе Феррара в одной из своих книг писал: «Художник второй половины XX века будет анализировать взаимоотношения между людьми, между человеком и обществом, между человеком и вещами с той же любовью, с тем же упоением, какие испытывал художник эпохи Возрождения, открывая тайны перспективы, объемность и физические законы тел, когда <...> со скальпелем в руках он изучал анатомию»²

Интерпретация фильмов Сергея Соловьева и Боро Драшковича может быть вполне справедливой, если ориентироваться на наблюдение итальянского режиссёра. В них сюжет есть, они не отрекаются от него, как это делали авторы-авангардисты начала века, но они строят свои «послания» на основе особо клишированного, мелодраматического сюжета. Эта стандартность является удачным способом дискредитации сюжетной значимости. Рассказ становится только поводом для накопления метафор и интертекстуальных связей. Самый важный момент в обоих произведениях является эффект остановки нормального хода бытия, неадекватность мира.

У Драшковича это отражено в эпизоде остановки поезда, который в своем движении очень напоминает о социальной атмосфере Югославии после смерти Иосифа Броз Тито – ощущение многолюдности, переполненности, духоты. Пассажиры готовы всё это перенести, они молятся лишь о том, чтобы «поезд» не останавливался. У Соловьева неадекватность бытия закодирована в самом хронотопе рассказа – в образе зимней Ялты, в передоксальном сочетании снега и пальм, в изображении страшного, отталкивающего и одновременно манящего зимнего моря. Образная система двух фильмов довольно проста: ее основа – мелодраматический треугольник, в котором есть любовь и ревность, свидания и убийства. Но назвать эти фильмы мелодрамами не представляется возможным. Сюжет обрастает инородными, не характерными для этого жанра признаками, и первоначальная мелодрама обретает некий сверхсмысл, ведущий к глубоким философским, социальным и эстетическим обобщениям. Конкретика сюжета ассимилирована стилистическим многоголосьем, что сразу же наталкивает на мысль о родстве рассматриваемых произведений с полифоническим романом Ф.М. Достоевского /по Бахтину/. В повествовании накапливается очень много микросюжетов и они своим «соседством» начинают влиять друг на друга, обеспечивая сложное перекрещивание смыслов и образов.

2 Феррара Дж. Новое итальянское кино, цит. по: М. Медведев «Позднесоветский авторский кинематограф» // „Киноведческие записки”, 2003, №53, с. 56–85

В жанр мелодрамы периодически врываются элементы балагана, бытового фильма, мюзикла, телевизионной передачи³. Драшкович более сдержан в плане приемов: форма «подводного течения» в сюжете скрыта, словесное выражение не настолько ярко. Режиссер включает в киноповествование довольно клишированные образы: соцмафии, «балканској крчме», бродящих музыкантов, проституток, мародеров, маленьких людей. Но у каждого из этих до боли знакомых образов уже есть своя собственная история, которую режиссер только маркирует, тем самым нагнетая эмоциональное напряжение до самого предела. В его фильме параллельно осуществляется *мифологизация* и *демифологизация* всех элементов текста. Вторжение иных (недраматических и немелодраматических) жанров реализовано ненавязчиво, но довольно последовательно. Из серой, словно взятой с картин передвижников истории вдруг высвечиваются яркие образы и картины из другого мира: павлин, сцена охоты на китов, антураж телевизионного «кабинета чуда Артура Кларка».

«Разрушение» мира у Соловьёва осуществляется благодаря повышенной степени интертекстуальности – фильм начинается с представления зрителю режиссера как демиурга. Читается библейская легенда о Ное и после этого речевого «сотворения мира» поставлены рядом вставные исторические сюжеты со времен заговора против царя Павла I в начале XIX в., сны авангардиста Банана, фотографии и отрывки из концертов и оперетных спектаклей.

Фильм Драшковича также ориентирован на мысль о «разрушении» мира, но у югославского режиссёра оно основано прежде всего на гипертрофированности материи. Очень много еды, напитков, плоти, мяса, крови. Каждый намек на тонкие душевные сдвиги воспринимается персонажами как болезненное волшебство на фоне этой физиологической пресыщенности.

Существенным противовесом всему отвратительному и низкому в обоих произведениях становится музыка. Жанровое многоголосье реализовано и на этом уровне. Помимо уже известных широкой публике Бориса Гребенщикова и Виктора Цоя, к работе над «Ассой» были привлечены «новые художники» (чья подпольная галерея и дала, собственно, название фильму): использована анимация Олега Котельникова, объекты Вадима Овчинникова, в эпизодах снимались Андрей Крисанов, Георгий Гурьянов и Тимур Новиков, а Сергей Бугаев сыграл одну из главных ролей. Так, Соловьёв открыто заявляет о своих связях с эпохой авангарда.

3 Соловьёв С. „Как я попал к старикам Хоттабычам“ // „Нова газета“, №70, 23. 09. 2004.

Характерно и название трилогии, включающей кроме «Ассы», фильмы «Черная роза-эмблема печали/красная роза-эмблема любви» и «Дом под звездным небом», – «Три песни о Родине». Данное название перекликается с произведением Дзиги Вертова 30-х годов «Три песни о Ленине» (1934). Мальчик Бананан цитирует Маяковского, а интерьер его комнаты представляет собой своеобразный «коктейль» из кубистских и футуристических элементов.

Для героев фильма Соловьева музыка андерграунда – освобождение, форма правды, бегство от смерти. Сам режиссер признается, что «Асса» отнюдь не хвалебный гимн «мальчику Бананану», а элегическая песнь Крымову, «уходящей натуре» брежневских времен, обреченному романтику, выродившемуся в респектабельного мафиози. Его *Крымов*, сюжет о котором разворачивается именно на фоне *Ялты*, в одной из начальных сцен фильма напевает «Песню о друге» Владимира Высоцкого, а в его CV, идущем как текст на глазах у зрителей, отмечено, что он закончил Институт иностранных языков в Москве.

Говоря о музыкальной теме, которая, несомненно, является одним из основных семантико-формальных приемов обоих произведений, мы хотим отметить, что она имеет разные акценты. Если Соловьев находит свои сильные точки в подпольной контркультуре и песнях питерских рок-н-рольщиков, то Драшкович использует оппозиции «низкие-высокие» музыкальные жанры, «повторяемость-единственность». Название его фильма дублирует заглавие музыкального лейтмотива в нем – песни «Живот је леп», опровержение текста которой проводится на всех возможных уровнях, в том числе и многократной повторяемостью ее исполнения. Музыкальные мотивы, которые слышны в „крчми” можно объединить в несколько семантических групп:

- репертуар бродячих музыкантов несет значение повторяемости, примирения, статичности бытийного тупика
- Дуэт девушки-певицы /Соня Савич/ и гармониста /Раде Шербеджия/ (сопротивление и стремление к свободе).
- песня „Айде село да селиме” из сербского фольклорного эротикона – крик сломанной человеческой судьбы, полной экзистенциальной тоски

В фильме отметим также две „внешние” мелодии:

- ария „Каста дива” Беллини, которую слышат по радио во время ночной сцены Шербеджия и Савич – это звук другого, гармоничного, светлого мира
- популярная мелодия по телевизору, превращающаяся в фон для финальных убийств – это мысль о далеком мире, непонимающем и не связанном с происходящим в изображенном бытийном и бытовом рассказе.

В фильме Соловьёва функцию пуанты выполняет появление Виктора Цоя, заменившего в группе мальчика Банана и поющего свою песню-легенду „Мы хотим перемен”.

В фильме Драшковича такой светлой надежды нет – в самом конце выплывает красное, кровавое солнце, которое, хотя и зловеще, но все-таки возвещает о начале нового дня.

В 1990-е годы полноправным хозяином в искусстве станет постмодернизм со своей идеей о фрагментированности мира. В кино эта идея будет воплощена при помощи «рваного» калейдоскопического монтажа. Эти фильмы будут насыщены цитатами из фильмов едва ли не всех возможных жанров, тем самым они будут подрывать устоявшуюся жанровую парадигму. Этим приемом будет утверждаться не только хаотичность и фрагментированность самого мира, но и превосходство текста над реальностью, которая «уже не анализируется текстом, а по существу, этим всеобщим Текстом творится»⁴.

4 „Восьмидесятые в целом”// „Кино, история”, www.krugosvet.ru/articles/106/

GENRE JIGSAW AS MEANS FOR CINEMA LANGUAGE ("Life is beautiful" by B. Draskovic and "Assa" by S. Solovjev)

Summary

Border between 70th and 80th years of XX century was both for Yugoslavia and Soviet Union era of absolute timelessness, halt and "suffocating atmosphere". In art cinema in both countries were developing so called "author cinema" in which we could place films of B. Draskovic and S. Solovjev which were the theme of this article.

Genre jigsaw is basic form of articulation in this kind of cinema-concept of abnormality, disharmony and destruction of man's being. "Destruction" in Solovjev is brought by magnifying the scope of intertext.

The Draskovic's film is also grounded in concept of "destruction" of the world, but in Yugoslav author this is based on hypertrophy of material.

Regarding history of poetic the means of cinema language is portrayed in connection with tradition of European cinema avant-garde.

СТУДИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

**«ПОКЛОНЕНИЕ, СТОЛЬ МАЛО ПОХОЖЕЕ
НА ЛЮБОВЬ ...»
МАРСЕЛЬ ПРУСТ И «ЧИСЛА»**

821.133.1.09-31
821.161.1(4).09

Статья посвящена влиянию романа Марселя Пруста на творчество младшего поколения эмиграции – Гайто Газданова, Юрия Фельзена и других. Рассматривается также рецепция Пруста в эмигрантской критике и в литературной критике в СССР 1920–1930-х годов. Особое место уделено журналу-альманаху «Числа» (Париж, 1930–1934), который был центром для литераторов младшего поколения.

Ключевые слова:

Русская литература, Литература русской эмиграции, Французская литература, Марсель Пруст, История журналистики и печатного дела

Поскольку эмиграция лишена земли реальной, она с особым тщанием вынуждена ткать карты земли идеальной.

Литературоцентричность предопределила ориентиры и в изгнании: писатель оказался тем штандартом, вокруг которого собирались полки даже в эмиграции.

Именно эмиграции принадлежит честь открытия имени Марселя Пруста русской литературе. Статьей Бориса Шлецера, опубликованной в 1921 году в «Современных Записках», начинается библиография русских работ о Прусте¹. Особая роль в русском прочтении Пруста принадлежит т.н. младшему поколению эмигрантов.

«Числа», собравшие на своих страницах многих представителей этого поколения, очевидно наследовали традиции «Аполлона», но были построены

¹ Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000. С. 169–235.

уже по принципу эстрадного ревю 20-х. Издание совмещало в себе структуру традиционного «толстого» литературно-художественного журнала с многообразием тем, напоминающим о «бульварной прессе» – от бокса и тенниса до Джойса и Шагала. Ничего подобного эмигрантские газеты и журналы, замкнувшиеся на внутрироссийской тематике, либо захваченные геополитическими играми, себе не позволяли. „Числа” в этой среде смотрелись инородно. О кино, живописи и актуальной музыке альманах писал с энтузиазмом, неведомым «Современным запискам» и другим неспециализированным журналам. То же можно сказать и о французском театре: мало кто решался рецензировать текущий театральный сезон в Париже, а в «Числах» писали как о драматургах первого ряда, таких как Моэм, Франк или Кокто, так и о «низких жанрах». Что не отменяло, конечно же, статей о классиках, будь то Комиссаржевская или Дягилев.

Русская эмиграция 1920-х-1930-х, особенно если речь идет о представителях ее старшего поколения, сдержанно относилась к современной ей зарубежной литературе, не говоря уже о зрелищных искусствах. То ли знания языка у многих не хватало для чтения на языке оригинала, то ли и впрямь проблематика, нацеленная на европейскую современность, казалась слишком далекой людям, погруженным в споры о прошлом.

Зато в каждом номере „Чисел” помещались статьи и заметки как об иностранных новинках, так и о классике. Адамович писал о Бодлере, Поплавский о Джойсе, Фельзен о французских современниках, прежде всего о писателях религиозной тематики – Берносе, Шардуне. Писателем же, повлиявшим и на самоопределение молодого поколения, и на стиль некоторых из литераторов, стал Марсель Пруст, чье творчество воспринималось не так однозначно представителями «отцов».

Имя Пруста упоминалось в статье, открывавшей первый номер и исполнившей роль манифеста, оно постоянно появляется на страницах «Чисел». Прусту посвящена первая – что само по себе является знаком – из анкет альманаха (анкеты были излюбленным жанром «Чисел», печатавших вопросы о самых разных явлениях, от Ленина до русской живописи в Париже). Многие упрекали молодых „числовцев” в западничестве, в отходе от традиционной линии русской литературы, в преклонении перед Джойсом и особенно Прустом. Автора эпопеи «В поисках утраченного времени» особенно недолго любили литераторы старшего поколения, от Пильского до Шмелева. Последний уничижительно высказался о Прусте прямо на страницах «Чисел».

Анкета содержала три вопроса: «1) Считаете ли Вы Пруста крупнейшим выразителем нашей эпохи? 2) Видите ли в современной жизни героев и атмосферу его эпохи? 3) Считаете ли, что особенности Прустовского мира, его метод наблюдения, его духовный опыт и его стиль должны оказать решающее влияние на мировую литературу ближайшего будущего, в частности, на русскую?»².

Уже формулировки отражают редакционное отношение к писателю, хотя и содержат определенную долю провокационности. Тем самым для русской фактически литературы предлагались новые ориентиры, создавалась новая для читателя карта литературного поля. Воспоминаниям, на первый взгляд незначительным, лишенным общественного градуса событиям придавался статус важных, определяющих настоящее.

К участию в анкете были приглашены семь литераторов. Марк Алданов, Георгий Иванов и Михаил Цетлин высоко оценили творчество Пруста, восторженно высказался и французский критик и эссеист Рене Лалу (1891–1960), а также К. Суарес. Лишь Сирин-Набоков фактически уклонился от ответов, оспорив формулировку самих вопросов, хотя и не утаил собственного отношения: «Всякая страна живет по своему, и всякий человек – по своему. Но есть кое что вечное. Изображение этого вечного только и ценно. Прустовские люди жили всегда и везде»³. При этом Пруст оставался одним из наиболее ценимых Набоковым писателем⁴.

Возмутителем спокойствия выступил Иван Шмелев. Ему принадлежит наиболее резкая оценка Пруста, сравнение его с писателем школы Писемского и Достоевского Михаилом Альбовым (1851–1911), который якобы уже совершил литературные открытия, позднее обнаруженные у Пруста. Высказывание Шмелева вызвало скандал. Георгий Адамович, например, назвал такую оценку «комически-высокомерной, расейски-заносчивой»⁵.

Из сегодняшней перспективы пренебрежительное отношение к Альбову не выглядит обязательным. Б.Л. Бессонов, соглашаясь с тем, что «поэтика его прозы не была всюду выдержанной», тем не менее ссылается на высокие оценки альбовского творчества, данные Гаршиным и Лесковым, пишет о предвосхищении особенностей Чехова и Леонида Андреева⁶. Приходит-

2 Числа, N 1. С. 272.

3 Там же. С. 274.

4 Своему другу, лепидоптерологу Николаю Раевскому, Набоков признался в том же 1930 году, что «прямо-таки обожает» Пруста и перечел все двенадцать его томов (см.: Брайан Бойд. Владимир Набоков: русские годы. М. – СПб., 2001. С. 415).

5 Г. Адамович. Комментарии. СПб., 2000. С. 90.

6 Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 1. М., 1989. С. 55

ся согласиться и с точностью шмелевского прогноза: «О «решающем влиянии» Пруста на литературу ближайшего будущего, в частности – на русскую литературу, нельзя никак говорить», хотя сама мотивировка такого предположения, тем более финал статьи, выглядят одиозно: «Наша дорога – столбовая, незачем уходить в аллейки для прогулок»⁷.

При всей резкости и несправедливости оценок Пруста, прогностика не подвела Шмелева: эпопея «В поисках утраченного времени» и впрямь радикально не повлияла на русскую литературу, что, в общем-то, и понятно для автора таких масштабов, как Пруст, в силу своей уникальности не способного создать школу, как не создал ее Достоевский.

Однако тогда увлечение Прустом казалось чуть ли не всеобщим. Георгий Иванов предлагал через призму Пруста по-новому взглянуть на русских классиков: «Прустом можно пробовать «устойчивость» того или иного литературного явления – эта проба дает явственный результат. Гоголь, например, и в соседстве с Прустом «остается» целиком. Остается Лермонтов, Тютчев. А вот с Толстым, на глазах, «что-то делается» – как-то Толстой перестает «сиять», вянет, блекнет. Неприятное зрелище – тем более неприятное, что чувствуешь, что не в литературном превосходстве тут дело, а в чем-то поважней.

Пушкин – тот продолжает сиять, – ледяным холодом «звезды Маир» – которой нет дела до земли и до которой земле тоже мало дела»⁸.

Здесь проявляется и та новая иерархия русской литературы (во главе ее отныне оказывался Лермонтов), утверждавшаяся на страницах Чисел и породившая в итоге обширную полемику в эмигрантской прессе⁹. Творчество Пруста тоже стало поводом для размежевания литературных поколений, отношение к нему словно проводило границу между теми, кто смотрел назад и теми, кто пытался смотреть вперед.

Впрочем, отношение к Прусту не оставалось стабильным. Алданов, в чьих ответах на вопросы анкеты сквозит неприкрытое восхищение автором «В поисках утраченного времени» («самый замечательный писатель последне-

7 Числа, N 1. С. 277–278.

8 Там же. С. 273.

9 Этому посвящена, например, статья А.Л. Бема «Кульг Пушкина и колеблющие треножник» («Руль», 1931, 18 июня, N 3208). Подробнее о дискуссии см.: А.Б. Мокроусов. Лермонтов, а не Пушкин. Споры о «национальном поэте» и журнал «Числа» // Пушкин и культура русского зарубежья. М[»] 2000. С. 153–166, а также Т.Н. Красавченко. Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоэмигрантов // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на перекрестке традиций и культур. М., 2005. С. 27–49.

го десятилетия»), еще в 1924 году рецензировал французское издание одного из томов. В статье он рассказал о несостоявшейся встрече с Прустом в ночном Париже, на площади Трокадеро в два часа пополудни, в пору, когда сам Алданов еще не знал, кто это такой. И позже об этой не-встрече сожалел:

«В книгах Пруста утомляет все, вплоть до избранной им типографской строчки... и раздражает тоже почти все, вплоть до посвящения – Леону Додэ.

Но от книг этих нельзя оторваться. После прочтения первой же из них мне стало ясно, что в истории мировой литературы открыта новая страница и что в ту ночь, на площади Трокадеро, я пропустил случай увидеть самого замечательного писателя двадцатого столетия. (...)

Некоторые страницы Пруста нельзя назвать иначе как гениальными. Во книгах есть то (то единственное), что может служить безошибочным признаком художественного гения: в них действуют *живые люди*»¹⁰.

Спустя лишь год после анкеты «Чисел» Алданов уточняет свою позицию не в пользу Пруста: «Человек он был гениальный, но больной и очень злобный. Я его и перечитывать не могу, а это безошибочный признак»¹¹.

В эмиграции было кому перечитывать Пруста. Борис Поплавский в статье «О смерти и жалости в «Числах», в качестве источника вдохновения называет Пруста: «Проблема смерти стоит на первом плане у Сосинского, Сирина, Яновского – у всех без исключения «молодых» поэтов. Проблема исчезновения всего – у Газданова, Шаршуна, Варшавского и Фельзена. Ибо Пруст открыл нам, что не раз только, в конце, смерть настигает жизнь, а вся ткань ее насквозь пронизана исчезновением»¹².

В «Письмах о Лермонтове» Юрия Фельзена, печатавшихся в «Числах» фрагментами, речь в романе „идет не о Лермонтове, конечно, а все о том же путешествии вглубь подсознания”¹³. В зрелости рассказчик зачарован Прустом, его отношение к создателю мира Германтов напоминает былую детскую завороченность Лермонтовым: это не «влюбленность и не друж-

10 Современные записки, 1924, N 22. С. 454.

11 Марк Алданов – Александру Амфитеатрову, 10 ноября 1931 г. – Цит. по: Минувшее, вып. 22, Спб., 1997. С. 563.

12 Новая газета, 1931, 1 апреля, N 3. Цит. По: Борис Поплавский. Неизданное. М., 1996. С. 263–264.

13 Г. Федотов. О парижской поэзии. Нью-Йорк, 1942. С. 197.

ба, а попытка слушаться и вникать, и сознание, что кто-то за нас, жертвуя всем, в одиночестве думал, искал, мучился»¹⁴.

В шестом письме романа его герой признается: «я в самые трезвые свои минуты считаю, что если было какое-нибудь чудо, нам известное, это, конечно, Пруст, чем-то уже затмивший Толстого и Достоевского, непревзойденная удача (если такая судьба-удача) медленного и тяжелого человеческого восхождения»¹⁵.

Герой Фельзена грезит об особой миссии эмигранта: «От этого долгого «романа с Прустом» я незаметно вовлекся во французскую литературу и, с нею сжившись, сбросивши с себя (конечно, в одном, не слишком распространенном смысле) стеснительную кожу «однородности», я хотел бы прибавить ко многим обязанностям заграничных русских также и обязанность в России «привить» французов и Пруста (как раньше эмигранты французские «открыли» для Франции немцев и англичан – Байрона, Гете, Шекспира), и мое поклонение, столь мало похожее на любовь – от новой возвышающей цели – сохраняется и должно сохраниться еще более прочно и несомненно»¹⁶.

Подобный восторг перед Прустом разделяли не все. В том же номере «Чисел» Петр Пильский, скрывшийся за инициалами П.П-ий, рецензирует роман Фельзена «Обман»: «Все необычно, – и в этом интерес книги. Она – не русская. Без труда отмечаются иностранные влияния. Они пронизали дух повести, они отпечатались на ее языке. Для некоторых шармером стал Пруст, – модное поветрие, недолгий учитель, мэтр без школы, беспотомственный дворянин литературы: оригиналы – не наставники, большая индивидуальность – не закон. Кельи для отшельников, простор – здоровье. Фельзен посадил себя в тюрьму. В ней долго не выдержать»¹⁷.

Но другие критики оценивали прустовское «поветрие» иначе. В первом номере «Чисел», где опубликована анкета о Прусте, появилась рецензия Николая Оцуца на роман Газданова «Вечер у Клэр». Рецензент указывает на очевидное для него влияние Пруста на Газданова, равно как и на творчество Фельзена. Об этом в 1930 году писал в «Последних новостях» и Адамович: «Пожалуй, из всех новейших русских беллетристов Фельзен – единственный, у которого следы увлечения Прустом действительно заметны. Он выбрал его своим учителем не по капризу литературной моды, а по

14 Числа, N 4. С. 85.

15 Там же. С. 83.

16 Там же. С. 84–85.

17 Там же. С. 268.

душевному, неодолимому притяжению. Не подражая, а участь у Пруста, он остался самостоятелен»¹⁸.

Тем не менее замечание О.А. Коростелева о том, что никто еще не взялся определить, в чем же именно выразилось «влияние французских писателей, от Рембо до Пруста включительно, о чем часто упоминают, говоря об эмигрантской литературе»¹⁹, представляется по-прежнему актуальным. Требуют отдельного исследования и такие вопросы как переключки эстетических предпочтений авторов «Чисел» с интересами Пруста и его героев. Это касается и музыки²⁰, и театр, и живописи (вкусы Пруста, впрочем, были консервативны, он ориентировался на художников Возрождения и на современный ему Салон, в отличие от младоэмигрантов, предпочитавших последователей кубизма и новых авторов). Необходимо отметить важность театральности и театра у Пруста, занимающих особое место в поэтике романа. Постоянно возникающие на его страницах мир сцены и кулис, образы актрис отображаются в общей структуре повествования, напоминающей о постоянной самоинсценировке в жизни рассказчика.

Как и во многих других случаях, появление Пруста в русской эмигрантской культуре сопровождалось явной или неявной полемикой с советской критикой. Оглядка на советские литературные журналы была обязательной и неизбежной частью эмигрантской культуры. Иностранцы писатели оказываются наиболее удобным материалом, чтобы увидеть разницу в подходах к оценке художественных текстов на рубеже 20–30-х годов.

В 1920–1930-е годы отношения советской критики с Прустом выглядели сложными. Пруст был едва ли не пропущенным автором для советской реальности. Прижизненных публикаций о нем практически нет, русские корреспонденты в Париже, такие как Максимилиан Волошин, его не заметили, и первые переводы на русский появились уже после смерти писателя.

Здесь сыграли свою роль и обстоятельства времени – революция, гражданская война, – но невозможно уклониться и от содержательных проблем прустовской эпопеи. Пассеизм Пруста входил в противоречие с тем культуром будущего, который складывался в Советской России. А для формальной школы, задававшей тон в литературоведческих дискуссиях, он выглядел тоже чужеродным материалом. Тем не менее уже в 1927–1928 гг. были опубликованы сразу три перевода первого тома эпопеи – Л. Гуревич сов-

18 Цит. по: Г. Адамович. Литературные заметки. Кн. 1. СПб., 2002, с. 393

19 См.: Георгий Адамович. Комментарии. СПб., Алетейя, 2000. С. 604.

20 См.: В.С. Турчин. Читая Пруста... В поисках олитературенных образов искусства на рубеже XIX – XX вв. // В сторону Пруста... Моне, Дебюсси и другие. М., 2001. С. 17–31.

местно с С. Парнок и Б. Грифцовым, самого Б. Грифцова, а также А. Франковского. Но первенство здесь все же принадлежит эмигрантской прессе: в 1924 году К. Мочульский напечатал фрагмент из «Пленницы», год спустя А.Ф. Даманская опубликовала перевод фрагмента под названием «Смерть Альбертины»²¹.

Немногочисленные публичные реакции на Пруста в Советской России 20-х годов сочетают в себе, как правило, близкую к восторженной оценке его художественного таланта с довольно грубой социологизированной критикой. Так, Маяковский присутствует на похоронах Пруста. Федор Гладков пишет Горькому о Прусте как о литераторе, вышедшем из моды еще пять лет назад²². Сам же Горький в замечаниях о докладе Киришона «За социалистический реализм в литературе» утверждает: «Бессюжетность» началась Прустом, и ее смысл – тоже уход из действительности»²³. Горький, как известно, иностранных языков не знал, и о Прусте мог иметь представление лишь по переводам.

Одновременно возникают попытки мифологизировать роль и значение Пруста для писателей новейшего времени. Так, в некрологе Андрея Белого, автора «В поисках утраченного времени» не любившего, утверждается: «Перекликаясь с Марселем Прустом в мастерстве воссоздания мира первоначальных ощущений, А. Белый делал это полнее и совершеннее. Джеймс Джойс для современной европейской литературы является вершиной мастерства. Надо помнить, что Джеймс Джойс – ученик Андрея Белого»²⁴.

Полемика вокруг творчества Пруста начала разворачиваться еще 20-е годы. Одна из наиболее ярких статей принадлежит Б. Рейху, продемонстрировавшему и стремление к аналитике, и способность к афористичности («общество Бальзака выезжает на грабеж, общество Пруста пожирает добычу»). Рейх отмечает принципиальную новизну Пруста: «...то, что называется интригой, для Пруста несущественно. (...) В этом коротком изложении [сюжета «Под сенью девушек в цвету». – А.М.] не только утратился характер и аромат произведения, как это бывает обычно при пересказах,

21 См.: Пруст Марсель. Разговор о Достоевском (Из посмертного неизданного романа Пруста «Пленница») / С французского перевел К. Мочульский // Звено. 1924. 4 февраля. № 53. С.2. (благодарю за указание на эту публикацию О.А. Коростелева), а также: «Воля России», 1925, N 11, с. 3–17. Перевод не указан в библиографии переводов, опубли. в кн.: Марсель Пруст в русской литературе (М., 2000).

22 Литературное наследство. Т. 70, М., 1963. С. 120.

23 Там же. С. 193.

24 Некролог, подписанный Пильняком, Пастернаком и Г. Санниковым, опубликован в «Известиях», 1934, 9 янв., N 8 (цит. по: Андрей Белый: pro et contra. Спб.: РХГИ, 2004. С. 851). О возникшей в связи с этим полемике см.: Там же. С. 994–995. Своим появлением фраза обязана, видимо, Пастернаку, поклоннику Пруста.

– оно вообще ничего не передает, не передает даже содержания, настолько лишена у Пруста значения фабула, настолько мало является она основным стержнем произведения»²⁵.

Спустя несколько лет стилистика литературоведческих статей меняется радикально. Так, С.С. Динамов начинает «Заметки о творчестве Марселя Пруста» практически экономическим анализом: «Пруст – крупнейший представитель потребительского, рантье́рского ответвления империалистического стиля. (...) Пруст жил в эпоху промышленного капитализма, он был включен и в период монополистического капитализма»²⁶. И далее следует блестящий образец вульгарного классового анализа: «С лицом, обращенным назад, с мыслями, далекими от окружающего, с не стертыми шагами времени воспоминаниями о маленьких делах маленьких людей проходил Пруст свой творческий путь. Идти все время назад, не останавливаясь и не раздумывая о данном дне и даже веке, – это подвиг, до которого может подняться лишь художник класса, у которого нет даже проблеска будущего»²⁷. Подобная серьезность критика не может не обернуться комическим: «Герои Пруста слишком много обедают, гуляют, болтают и спят, у них не остается времени ни для чего другого»; «творческий метод Пруста как раз такой, какой нужен классу, обременяющему собой землю, но в эту землю не желающему уходить»²⁸.

Впрочем, дело может быть не столько во времени, сколько в личности самого критика. Три года спустя Луначарский диктует предисловие к переводу Франковского (это оказывается его последней работой, она возникла за два дня до его смерти), где указывает, в частности, на особую кинематографичность этой прозы: «...кинматограф его воспоминаний... Лежа с пером в постели, он действительно отдается какой-то творческой кинематографии, одинаково могущественной оптически, акустически, рационально и эмоционально. (...) Несколько мутноватый, медово-коллоидальный, необычайно сладостный и ароматный стиль Пруста – единственный, при помощи которого можно принудить десятки тысяч читателей восторженно переживать с вами вашу не так уж особенно значительную жизнь, признавая за ней какую-то особенную значительность и предаваясь этому растянутому наслаждению с явным восторгом»²⁹.

25 Б. Рейх. Марсель Пруст // Печать и революция, 1927, N 8 (декабрь). С. 111.

26 С.С. Динамов. Заметки о творчестве Марселя Пруста // Литература и марксизм, 1931, N 1. С. 78.

27 Там же. С. 79.

28 Там же. С. 83, 86.

29 А.В. Луначарский. Марсель Пруст – в кн.: Марсель Пруст. В поисках за утраченным временем. В сторону Свана. Пер. А.А. Франковского. Л., 1934. С. XII. Кинематографичность Пруста, о которой пишет Луначарский, связана, видимо, с принципиальной невозможностью его экра-

Содержательным оказывается и предисловие Н. Рыковой к следующему тому эпопеи. Хотя критик и следует теории «вопрекизма»³⁰, это не отменяет ценности многих ее наблюдений. Так, Рыкова пишет, что «чувство, ощущение времени как текучести вещей, у него на первом месте, и одно из самых острых проявлений этого чувства – тема постарения у Пруста, образы измененных возрастом людей. Другое следствие того, что внешний мир дан только в сознании рассказчика – это специфическая у Пруста затушеванность событий. В романе в сущности ничего не происходит: все узловые моменты, на которых должен был бы держаться сюжет, отодвинуты куда-то вглубь, буквально загнаны за кулисы»³¹.

Видимо, и тема старения, и затушеванность событий сыграли свою роль в популярности Пруста в среде советской интеллигенции. Во многом это объяснялось тем восприятием Пруста, что нашло отражение у французского эссеиста Эдмона Жалу: «Текущие события его совершенно не занимали. Он казался выходцем из кошмарного сна, из другой эпохи, даже из другого мира: но из какого?»³².

Словно в продолжение этого высказывания Ахматова в 1937 году заметила о Прусте: «Думаю, что мы его любим так, как современники любили Байрона»³³.

В эмиграции такого единения по отношению к Прусту не наблюдалось. Неожиданную конкуренцию ему составил Джеймс Джойс, отношение к которому тоже напоминало культ. Зачастую имена Пруста и Джойса употреблялись буквально через запятую, хотя спор между их поклонниками не утихал на протяжении 20–30-х. Их противопоставляли по степени новаторства, причем Джойс воспринимался скорее как формалист. Слава Джойса пришла как раз на середину 20-х, ее зарождение и расцвет

низировать. Все известные мне постановки, начиная с «Любви Свана» Фолькера Шлендорфа, говорят об этом. С другой стороны, известно наблюдение о принципиальной фрагментарности прустовского текста, напоминающей об эстетике телесериала: «Пруста можно читать как угодно, сплошь или урывками; но то, что его не надо обязательно читать сплошь, то, что читатель, обремененный заботами нашего трудного времени, может принимать глоточками легко делимое на части «чтиво», как пациент лекарства, – в этом и заключаются несомненные шансы Пруста на успех». (Б. Рейх. Марсель Пруст // Печать и революция, 1927, N 8. С. 113.

30 Ср.: «универсальный и по сути своей декадентский, упадочный пессимизм Пруста, отрицающий объективную ценность всякой практики, всякой активности, принимает, помимо него, обличье «разумного» социального пессимизма». – Цит. по: Н.Рыкова. На последнем этапе буржуазного реализма (Творчество Марселя Пруста) // Марсель Пруст. В поисках за утраченным временем. Германт. Пер. А.А. Франковского. М., 1936. С. 32.

31 Там же. С. 13.

32 Цит. по: Клод Мориак. Пруст Марсель. М., 1999. С. 263.

33 В записке Н. Н. Пунину, цитируемой В.Я. Виленкиным в его «Воспоминаниях с комментариями» (цит. по: Лица. Сб. 9. Спб., 2002. С. 487).

эмиграции не только могла наблюдать лично, она принимала в становлении мифа Джойса непосредственное участие. Некоторые авторы «Чисел» боготворили Джойса настолько, что печатали даже заметку о случайной встрече с ним в библиотеке, осознавая ее как событие метафизическое (Сергей Шаршун).

Успехи «джойсовцев» в их «борьбе» с Прустом оказались столь велики, что Фельзен выступил в защиту своего кумира. В статье «О Прусте и Джойсе» он противопоставил природному дару одного механический талант другого: «Пруст отбирает и обобщает и оттого кажется беспрерывно напрягающимся. Он также явно распоряжается своим материалом. Наоборот, Джойс как бы механически записывает свои впечатления в их случайной и неуправляемой последовательности, его цель – поддаваться этой последовательности, он неминуемо подчиняется материалу...»³⁴. Соответственно различно их значение для истории: «Бывают случаи, когда писателю удается высказать то самое, что его современники смутно чувствовали, но чего не могли додумать и договорить, и один из таких писателей – Пруст. Бывает и по иному: писатель только называет собственным именем то, что другие отлично знали и без него, однако сами назвать стеснялись и не хотели. Нередко в этом новизна Джойса, на мой взгляд, наивная, недостаточная и поверхностная»³⁵.

Не менее существенной, чем любовь к живописи, оказывается близость, возникающая из отношения ко времени. «Гениальная эпопея Пруста – о времени», завершает Константин Мочульский статью «Наследие Марселя Пруста»³⁶. Время остается и главным героем размышлений «младшей эмиграции», пытавшейся определить собственное будущее через отношение к прошлому. Пассеизм Пруста оказывается важнейшим элементом сознания, фактически лишенного опыта жизни на Родине, вынужденного додумывать, довоссоздавать его, и в то же время сопротивляющегося тому образу прошлого, что возникает в прозе авторов старшего поколения.

Георгий Адамович в статье «О литературе в эмиграции» пишет о внутреннем конфликте «отцов и детей», возлагая особую ответственность на пер-

34 Ю. Фельзен. О Прусте и Джойсе // Числа, N 6 // Цит. по: «Русская одиссея» Джеймса Джойса. М., 2005. С. 83.

35 Там же, с. 84. Ср. с высказыванием Муратова о Прусте: «Анализ здесь становится анализом «бесконечно малых» слагаемых собственных впечатлений, ассоциаций, мыслей и чувствований. В несколько карикатурном виде встречаем мы нечто подобное у скучного и напрасно прославленного ирландца Джеймса Джойса» (П. Муратов. «Искусство прозы» 1926 // Цит. по: «Русская одиссея» Джеймса Джойса. М., 2005. С. 59).

36 Звено, 1926, 24 января, N 156. Цит. по: К. Мочульский Кризис воображения. Томск, 1999. С. 261.

вых: «Миры рушатся, а те все описывают природу, как ни в чем не бывало, или рассказывают о былом житье-бытье. У Жида или у Пруста можно все-таки найти кое-что другое. Еще больше можно было бы найти в России, вернее – у нее. Но России нет»³⁷.

Новая реальность связана с Западом, не столько с его повседневным бытом, сколько с его эстетическим опытом.

В спорах, возникавших вокруг Пруста, особенностей его художественного метода, места во французской литературе, возможного влияния на литературу русскую, просматриваются очертания других проблем. В неявной форме здесь вновь ставился вопрос о том, что такое эмиграция, в чем состоит ее предназначение, внутренний смысл ее существования, помимо простого физиологического выживания, насколько реалистичным либо утопичным был тезис «мы не в изгнании, мы в послании». Является ли интерес к Прусту свидетельством появления вечно нового персонажа русской культуры – русского европейца, вынужденно оказавшегося на Западе и воспринявшего это перемещение не трагически либо стоически, но как возвращение домой? Попавшего наконец в ту культурную среду, к которой он принадлежал по рождению?

С другой стороны, в поэтике Пруста ощущалось то, что могло быть воспринято молодым читателем в эмиграции как обещание защиты. Точнее других это сформулировал Б. Шлецер: «Читая Пруста, кажется, будто работа его, и очень упорная, состоит не в том, чтобы анализировать, разложить действительность, но в том, чтобы сохранить ее цельность, единство, чтобы ограничить свой кругозор, сократить горизонты свои и не потеряться среди подробностей»³⁸.

Для эмигрантского восприятия Пруста интересны две особенности: это и мотив зачарованного повторения и повторяемости, погружения в некую реальность, не связанную с сегодняшним днем, и представление о том, что время самого Пруста для русской литературы еще не наступило.

В начале 1920-х традиционное русское франкофильство обернулось встречей с миром, в котором изменились сами ожидания от литературы: «В другой раз скажу о том, чем был Париж для нас, когда мы были его вольными гостями, – писал А. Левинсон. – Но то, что я увидел сегодня, поразило

37 Георгий Адамович. «О литературе в эмиграции» // Современные записки, 1932. Кн. 50. Цит. по: Русский Париж. М., 1998. С. 261.

38 Б. Шлецер. Зеркальное творчество (Марсель Пруст) // Современные записки, 1921, N 6. С. 230.

меня: хмурое отчуждение. Мало того: раздражительная заносчивость. Во Франции, может быть, что-нибудь и было – такова формула – но сегодня нет ничего. То, что мы сегодня нежеланные гости в чужом пиру, ожесточило мысль, ограничило понимание. Отрезанные от родной почвы, мы стали беспочвенными и здесь, где раньше так глубоко пускали корни»³⁹.

В этой ситуации формальная сторона творчества, его художественная форма, оказывалась менее важной, чем психологическая, экзистенциальная составляющая. В попытке выбора между Прустом и Джойсом эмигрантский читатель склонялся в сторону пассаизма, а не поиска новых форм (новизна самого Пруста понималась в то время скорее как новизна психологическая, сам же роман представлялся едва ли не опасным разрушением формы). Как мало кто другой из новых авторов Пруст оказался близок этому не до конца сформулированному ожиданию новой метафизики в кругу младшей эмиграции. В каком-то смысле она была связана и с ощущением собственной ущербности: когда Поплавский пишет о «фобическом экстазе» у Пруста, он очевидно вписывает ему собственный опыт, явно или неявно отсылая к огромному числу фобий самой эмиграции. Видимо, главной среди них для молодых авторов оставалось само отсутствие времени. “Worship So Little Reminiscent of Love...”

39 А. Левинсон. Свое и чужое. «Мир искусства»: два художника // Современные записки, 1921, N 6. С. 248.

Alexey Mokrousov

MARCEL PROUST AND NUMBERS

Summary

The article is about the influence of Marcel Proust's novel on the creative work of the younger generation of émigrés, including Gaito Gazdanov, Yuri Felzen, etc. It also deals with the reception of Proust in émigré critique as well as in the Soviet critique of the 1920s and 30s. Special attention is given to the journal-almanac Numbers (Paris, 1930–34) that united many writers of the younger generation.

U tekstu se razmatra odnos avangarde i tradicije, pri čemu se avangarda posmatra kao objedinjujući pojam za različite umetničke prakse s početka dvadesetog veka. U tekstu se polazi od stanovišta da su već sami avangardni pravci, zahvaljujući svom izrazito negatorskom odnosu prema celokupnoj evropskoj tradiciji, ali i često sukobljenim shvatanjima unutar samog avangardnog pokreta, pre svega bili okrenuti uspostavljanju novih obavezujućih teorijskih principa, a ne njihovom konačnom ukidanju, kao postupku oslobađanja umetničkog izraza „postojećih stega”. U tom smislu se i avangardna pobuna protiv tradicije posmatra kao rad na redefinisaniu tradicije, koja paradoksalno postaje deo nove evropske tradicije. Cilj teksta jeste da pokaže da je promena odnosa prema tradiciji, i uključivanje avangardnih postupaka u korpus ovako redefinisane evropske tradicije, ukinulo mogućnost razumevanja antitradicionalističkog bunta u umetnosti kao prevratničkog postupka.

Ključne reči:

avangarda, dada, ekspresionizam, teorija umetnosti, tradicija, zenitizam

Avangarda, kao nadređeni pojam različitim prevratničkim umetničkim praksama, može s jedne strane biti sagledavana kao posebna umetnička ili kulturološka formacija unutar modernizma, dok se s druge strane, ona može shvatiti kao nadstilski pojam za različite eksperimentalne umetničke strategije tokom dvadesetog veka. Reč je o umetničkom zahtevu za potpunim preobražajem umetnosti, kulture i društva. Avangardni pokreti su, početkom dvadesetog veka, odlučno odbacili teorijska shvatanja uspostavljena unutar evropske umetničke tradicije, odbacujući istovremeno i umetnost nastalu na ovim osnovama. Zahvaljujući svom izrazito negatorskom odnosu, ne samo prema celokupnoj evropskoj tradiciji, već i drukčijim shvatanjima unutar samog avangardnog pokreta, avangardni pravci se mogu sagledati kao pre svega okrenuti uspostavljanju obavezujućih teorijskih

principa, a ne njihovom ukidanju, kao postupku oslobađanja umetničkog izraza „postojećih stega”. Institucionalizacijom avangardnih zahteva, avangardni pokret je vremenom i sâm postao deo evropske tradicije, a teorijska shvatanja avangardista dobila status novih obavezujućih kanona. Cilj teksta jeste da pokaže da je promena odnosa prema tradiciji, i uključivanje avangardnih postupaka u korpus ovako redefinisane evropske tradicije, ukinulo mogućnost razumevanja antitradicionalističkog bunta u umetnosti kao prevratničkog postupka.

Bogdan Popović, kao prvi tumač moderne srpske poezije, već je 1903. godine naslutio „prevratnički duh” u Ćurčinovim stihovima. U pesmi *Pustite me kako ja hoću!* Milan Ćurčin uzvikuje:

„Zašto uvek jedno i isto,
Zar sve mora biti jasno i čisto,
I svuda propisan broj!?”¹

Ovo je bio otvoren poziv napuštanju tradicije, prihvaćenih formi i konvencija. Iako još uvek ne silovit napad na postojeće pesničke norme, to je bio glas koji je u srpskoj poeziji najavljivao promene koje će uslediti u narednom periodu. Povodom Ćurčinovog manifesta *O mojim pesmama*, Popović u „Belešci Uredništva SKG-a” iznosi komentar da ono što je novo ne mora uvek i biti dobro.² Međutim, promene koje su u umetnosti pokrenute još krajem devetnaestog, a zatim se prenele na čitav dvadeseti vek, upravo su u prvi plan postavile pitanje kriterijuma ocene jednog umetničkog dela. Programi avangardnih autora, izraženi kroz manifeste i polemičke tekstove, često prožeti radikalnim stavovima, zahtevali su uvođenje novih teorijskih normi koje bi kroz svoje suprotstavljanje tradiciji otvorile nove pristupe razumevanju umetničkog dela i njegovoj oceni. Nakon dovođenja u pitanje tradicionalnih kanona, stihovima Ćurčinove pesme *Pustite me kako ja hoću!*, Stanislav Vinaver, gotovo čitavu deceniju kasnije (1911), u pesmi *Geteu*, donosi još jedan otvoren poziv napuštanju tradicije:

„Novog i novog na tle plačno ovo
Novog i novog na tle ovo plačno
I dajte zračnog na tle ovo mračno,
I sve raskujmo što je Gospod skov’o”³

1 Ćurčin, Milan. „Pustite me kako ja hoću!”. U: *SKG*, knj. VI, sv. 6, XII, 1902. 1066.

2 Popović, Bogdan. „Beleška uredništva SKG-a”. U: *SKG*, knj. X, sv. 3, 1903. 234–235. Citirano prema knjizi M. Ćurčina *Sabrane pesme*, priredio Vasa Pavković, Sveske, Pančevo, 1991. 128. (Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005. 15.)

3 Citat preuzet iz: Tešić, Gojko. „I sve raskujmo što je Gospod skov’o”. U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005. 161.

Oslobađanje kulturnog prostora od uticaja tradicije i kanona, prvih decenija dvadesetog veka, najavljivalo je veliki „pogled unapred”. To je bio početak rada na utemeljenju antitradicionalističke borbe koja će obeležiti čitav dvadeseti vek.

Okretanje ka radikalnom rušilačkom duhu, u srpskoj poeziji načinio je, po rečima Gojka Tešića, Miloš Crnjanski, 1917. i 1918. godine, pesmama *Himna, Serenata, Grotoska, Naša elegija, Oda, Pisma, Pobedi, Robovima* i *Zdravica*.⁴ Nova retorika, kojom je Crnjanski osvajao srpski poetski prostor, bila je oštro suprotstavljanje prihvaćenom shematizmu i tradicionalnoj tematici. Zaokret koji je načinio Crnjanski, sopstvenim poetskim istraživanjima nastavili su Stanislav Vinaver, Siba Miličić, Todor Manojlović, Tin Ujević, Milan Dedinac, Rastko Petrović, Ranko Mladenović, Marko Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Boško Tokin, itd. Obeležen rušilačkom poetikom Miloša Crnjanskog, kraj druge decenije najavljivao je intenzivnu kulturnu aktivnost, koja će preko mnogobrojnih „izama”, poput sumatrizma, kosmizma, hipnizma, ekspresionizma, dadaizma, zenitizma, nadrealizma, konstruktivizma itd., biti usmerena na prevazilaženje postojeće tradicije.

Sedamnaest godina nakon Ćurčinovih stihova, godine 1920, na molbu Bogdana Popovića, Miloš Crnjanski za *Srpski književni glasnik*, u svom „Objašnjenju ‘Sumatre’”, iznosi objavu: „pale su ideje, forme i, hvala bogu, i kanoni!”⁵ Svakako, ove reči Miloša Crnjanskog ne treba shvatiti kao objavu razrešenja jednog sukoba, već upravo kao neminovnost njegovog razvoja. Sukob između „starih” i „novih” postaje, po rečima Gojka Tešića poetička paradigma u dvadesetim godinama.⁶

Međutim, ovaj sukob između „starih” i „novih”, samo se uslovno može bipolarno odrediti. Naime, zahtevi za uspostavljanjem diskontinuiteta sa postojećom tradicijom nisu ostvarivani unutar jedinstvenog umetničkog fronta. Različiti „izmi”, iako saglasni u postavljanju zahteva za rušenjem postojeće tradicije, često su međusobno bili suprotstavljeni. Različito razumevajući proces raskida sa tradicijom, srpski umetnici su razvijali različite umetničke postupke, razrađujući svoja stanovišta kroz mnogobrojne polemičke tekstove i objašnjenja sopstvenih umetničkih projekata.

Suprotstavljane tradicionalnim vrednostima i učvršćenim kanonima akademizma, početkom dvadesetog veka predstavljalo je tendenciju snažno izraženu u različitim umetničkim pokretima širom Evrope. Već uzdrmanim autoritetima sve radikalnije su se suprotstavljali avangardni umetnici donoseći nove vredno-

4 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje* 22.

5 Crnjanski, Miloš. „Objašnjenje ‘Sumatre’”. U: SKG, knj. I, sv. 4, 16. X 1920. 265–270. Citirano prema knjizi: Crnjanski, Miloš. *Itaka i komentari*. Prosveta, Beograd. 1959. 176.

6 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje* 16.

sti, nove misli, nove zakone i nove umetničke pristupe. Zaokret koji su načinili impresionisti i postimpresionisti, u slikarstvu na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, početkom dvadesetog veka prihvatili su fovisti i ekspresionisti, koji su još više radikalizovali odvajanje od tradicije akademizma. Gogenov (Paul Gauguin) zahtev za vraćanjem praizvora, tzv. „detinjstvu čovečanstva”, gotovo da je postao program nove umetnosti. U potrazi za novim uzorima Matis (Henri Matisse) odlazi u Maroko (1911. i 1912. godine). On izvore za svoj rad nalazi u islamskoj ornamentici i persijskoj minijaturi. S druge strane, ekspresionisti se pak okreću afričkoj skulpturi, gotičkim drvorezima, narodnoj umetnosti i folkloru. U svom programu oni pozivaju na ponovno uspostavljanje veze s prirodom i napuštanje urbane kulture zarad vraćanja samim „izvorima života”. Na odbacivanje evropskih umetničkih doktrina i okretanje Istoku poziva i Vladimir Markov. Svoj zahtev on obrazlaže sledećim rečima:

„Savremena Evropa ne shvata lepotu nerazboritog, nelogičnog. Naš umetnički ukus, odgojen na surovim pravilima, ne može da se pomiri s raspadanjem postojećeg pogleda na svet, da se odrekne ‘ovoga sveta’ i preda se svetu osećanja, ljubavi i snova, ne može da se prožme anarhizmom što se izruguje razrađenim pravilima i da pređe u nekonstruktivni svet”⁷

Međutim, avangardni pokreti s početka dvadesetog veka, dvadesetih godina i sami postaju meta novih umetničkih shvatanja razvijenih u novonastalim društvenim okolnostima nakon Prvog svetskog rata. Kao odgovor na ratne strahote, 1916. godine u Cirihu nastaje dada, kao kulturni pokret koji će ubrzo dobiti međunarodne razmere. To je bio protest protiv buržoaskih interesa i savremenih akademskih i umetničkih vrednosti. Marsel Janko (Marcel Janko) uzvikuje:

„We had lost confidence in our culture. Everything had to be demolished. We would begin again after the ‘tabula rasa’. At the Cabaret Voltaire we began by shocking common sense, public opinion, education, institutions, museums, good taste, in short, the whole prevailing order”⁸

U Sjedinjenim Državama Marsel Dišan (Marcel Duchamp), Frensis Pikabija (Francis Picabia) i Man Rej (Man Ray) postaju nosioci novog pokreta. Dišan počinje da izlaže *radymades*, a 1917. godine potpisuje svoj rad *Fontana*, koji je žiri *Društva nezavisnih umetnika* (*Society of Independent Artists*) odbio da uvrsti u svoju izložbu. Svoj program dadaisti obrazlažu kroz čitav niz publikacija i manifesta u kojima se poziva na rušenje građanskog sistema vrednosti i savremene akademske tradicije. U *Manifestu* iz 1916. godine Hugo Bal (Hugo Ball) izjavljuje:

7 Markov, Vladimir. „Principi nove umetnosti”. U: Mijušković, Slobodan, *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika. Beograd, 2003. 29.

8 Citat preuzet sa internet adrese: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>

„I shall be reading poems that are meant to dispense with conventional language, no less, and to have done with it. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Dalai Lama, Buddha, Bible, and Nietzsche. Dada mđada. Dada mhm dada da. It's a question of connections, and of loosening them up a bit to start with. I don't want words that other people have invented. All the words are other people's inventions. I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own. If this pulsation is seven yards long, I want words for it that are seven yards long”.⁹

U okvirima srpske avangarde, programski tekstovi dvadesetih godina postaju svojevrsni dokument radikalizma. Pored programskih tekstova Miloša Crnjanskog, Stanislava Vinavera i Rastka Petrovića, za srpsku avangardnu umetnost od posebnog je značaja manifest dadizma objavljen u časopisu *Zenit*. Zenitizam je proglašen za novu balkansku umetnost. To je „[...] oslobođenje od sviju akademskih okova i priznatih laži evropskog klasicizma i barnumske civilizacije”.¹⁰ Reč je o radikalnom i politički angažovanom proglasu, izrazito antievropski i anti-tradicionalistički orijentisanom, koji poziva na „Vaskrs jugobalkanskog pratipa Čovekoheroja u unutrašnjoj duhovnoj inkarnaciji BARBAROGENIJA”.¹¹

Od posebnog su značaja i Micićev tekst „Kategorički imperativ zenitističke pesničke škole”, objavljen u prologu (čiji je puni naziv „Prolog jednog ludaka”) pesničke knjige *Stotinu vam bogova*, koja je najpre zabranjena, da bi se kasnije pojavila u cenzurisanom izdanju pod naslovom *Kola za spasavanje*, zatim „Program hipnizma” koji 1922. godine objavljuje Drainac, „Intuitivna lirika” Todora Manojlovića, itd.

Svojim tekstovima zenitisti izgrađuju netrpeljiv stav ne samo prema tradiciji, već i prema drugim avangardnim pokretima. U odbacivanju drukčijih teorijsko – umetničkih shvatanja, posebnu je ulogu odigrao Ljubomir Micić, koji u svojim manifestima sve avangardne pokrete proglašava mrtvima, određivši zenitizam za „jedinu zdravu duhovnu i poetsku struju iz koje se rađala barbarogenizacija”, odnosno balkanizacija Evrope.¹² Negatorski stav prema ostalim avangardnim pokretima preuzeće nešto kasnije i nadrealisti, koji nisu priznavali uticaj avangardnih stvaralaca dvadesetih godina, pre svega Miloša Crnjanskog, Moni de Bulija (Monny de Bouilly), Rista Ratkovića, Dragana Aleksića i drugih. Ovakve stavove nadrealisti su naročito manifestovali u svojim polemičkim tekstovima. Ovo pre svega važi za Marka Ristića i Daviča, dok Milan Dedinac u predgovoru svoje

9 Ball, Hugo. „Dada Manifesto”. (1916). Tekst preuzet sa internet adrese: http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_%281916%2C_Hugo_Ball%29

10 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko, *Otkrovenje ...*, 241.

11 Isto, 241.

12 Tešić, Gojko. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!” U: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...* 28.

knjige *Od nemila do nedraga* priznaje veličinu avangardnih tendencija dvadesetih godina.

Avangardno odbacivanje Šekspira (Shakespeare) i Dantea (Dante), Mikelandela (Michelangelo) i Žak Luj Davida (Jacques-Louis David), predstavljalo je rad na definisanju novog umetničkog jezika. Teorijska shvatanja i umetnički kanoni starog akademizma bili su odbačeni zajedno sa starom umetnošću. Iz tog razloga urlik Barbarogenija „Treba zatvoriti sva pozorišta u kojima natežu ‘Umišljenog bolesnika’ i izigravaju ‘Otela’. To sve zaudara ko lešina!”¹³ treba pre svega shvatiti ne kao oslobađanje umetnosti kompozicionih principa, već upravo kao poziv na utemeljenje nove tradicije, zasnovane na određenim kanonima, manifestima, normativima, itd.

Razvoj novih umetničkih pristupa, kao što su napuštanje centralne perspektive u slikarstvu ili odustajanje od formalne koherentnosti u književnosti, postavio je zahtev za izmenom načina percepcije umetničkog dela. Redefinisanje odnosa publika – umetničko delo, značilo je istovremeno redefinisavanje normi razumevanja, kao i unutrašnje organizacije umetničkog dela. Otuda avangardno anti – delo to jeste jedino posmatrano iz jednog, za avangardu, tradicionalističkog ugla. Kako je prevazilaženje prefiksa *anti* uvek uslovljeno izmenom dominantnog teorijskog okvira, to je i oslobađanje od postojećih umetničkih normi postalo preduslov prepoznavanja avangarde kao umetničke prakse. Marko Ristić modernu poeziju određuje kao „produkt anti – poetske buržoaske kulture”, odnosno kao produkt istinske umetnosti u kontekstu njenog izričitog negiranja.¹⁴ Time određenje avangarde kao anti-umetnosti postaje vezano isključivo za anti – umetničku kulturu, te je avangardnu negaciju zapravo potrebno shvatiti kao negaciju negacije umetnosti. To ujedno znači da je i sâm akt priznavanja avangardi umetničkog statusa istovremeno negacija kulture na kojoj ona nastaje, te je i avangardnu aktivnost potrebno shvatiti kao suštinski reakcionarnu.

Kroz čitav niz manifesta, programskih tekstova, diskusija, kao i putem same umetničke prakse, avangardni umetnici s početka dvadesetog veka, postavljali su temelje jednom novom umetničkom jeziku. „Nova umetnost” koju je trebalo izgraditi nije bila umetnost oslobođena kanona i unapred utvrđenih modela izražavanja i tumačenja. Teorijska podloga, koju su kroz čitav niz tekstova razrađivali avangardisti, postavljala je okvire mogućeg umetničkog delovanja. Novi jezik avangarde nije bio samo prelazni stupanj u učvršćivanju nove tradicije, već je i sâm bio normativistički. Naime, nije moguće govoriti o umetničkom jeziku avangarde izvan bilo kakvog sistema, odnosno oslobođenom od konvencij-

13 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko, *Otkrovenje ...*, 241.

14 Ristić, Marko, „Moralni i socijalni smisao poezije”, u: Petrović, Sreten, *Marksizam i književnost, I*, Prosveta, Beograd, 1983, 363–364.

ski utvrđenih kompozicionih načela. Ono po čemu je ovaj jezik specifičan, jeste njegovo radikalno odstupanje od nasleđenih evropskih normativa, ali ne i po ukidanju kanonizacije.

Razumevanje jednog umetničkog dela podrazumeva razumevanje jezika, odnosno znakovnog sistema, u okviru kojeg je to delo sačinjeno, kao i razumevanje socijalnog okvira koji određuje načine njegovog dekodiranja i vrednovanja. Da bi jedno umetničko delo bilo kao takvo prepoznato, ono treba da bude oblikovano prema konvencijski utvrđenim kriterijumima na osnovu kojih se sprovodi diferencijacija umetničke od neumetničke prakse. Tek putem određenja osnovnih teorijskih načela, umetnička produkcija sebi obezbeđuje okvir unutar kojeg može biti sagledavana. Odnosno, tek putem sprovedene standardizacije, umetnost sebi obezbeđuje uslove da kao takva bude prepoznata.

Jedno umetničko delo dobija svoj smisao jedino smeštanjem u okvire poznatih društvenih i kulturnih identifikacija umetničke produkcije. Razumevanje umetničkog dela, kao i same umetnosti, uslovljeni su čitavim nizom razrađenih konvencija unutar umetničke teorije i prakse. U tom smislu je i svaka negacija kanona i umetničko – teorijskih shvatanja, moguća jedino u okviru postupka njihovog (re)definisiranja. U protivnom, umetnost bi postala nečitljiva, a u krajnjoj liniji i neprepoznatljiva kao takva.

Savremena tržišna praksa imenovanja umetničkih vrednosti, u svojoj suštini jeste antiumetnička. Umetnost, da bi to ostala, mora ostati verna svojim unutrašnjim principima. Odnosno ona mora istrajati na kompozicionim načelima sopstvenog jezika i na adekvatnoj teorijskoj utemeljenosti. Prepoznavanje umetnosti putem različitih forenzičkih metoda, fizičkih i hemijskih analiza, ili rendgenskih snimanja, do krajnjih granica relativizuje njen status. U tom smislu ukidanje načela teorije umetnosti, namesto njihovog (re)definisiranja, značilo bi potpuno ukidanje razgraničenja između umetničke i vanumetničke produkcije. Umetnički rad bi na taj način postao isključivo tržišno uslovljena aktivnost, određena marketinškim zakonitostima i berzanskom potražnjom.

Ono što određuje formu, značenje ili status jednom umetničkom delu upravo jeste teorijski sistem unutar kojeg se to delo posmatra. Da bi jedno delo bilo čitljivo neophodno je poznavati jezičke kodove na osnovu kojih je to delo sačinjeno, i ne samo to, već je i postojanje ovih kodova upravo uslov određenja samog umetničkog dela kao takvog. Avangardna negacija evropske umetničke teorije i prakse bila je sastavni deo borbe za novu umetnost. To je bio zahtev za (re)uspostavljanjem jednog iskonskog umetničkog izraza. Avangardni pokreti su početkom dvadesetog veka započeli borbu za jednu, na drukčijim osnovama, izgrađenu umetnost, ali ne i borbu za konačno ukidanje teorije umetnosti. Upravo

u tom smislu avangardni proglassi, brojni manifesti i teorijske razrade, postavljaju obavezujuće okvire jednoj redefinisanoj umetničkoj teoriji, istovremeno obezbeđujući avangardnim delima umetnički status.

Negiranje tradicionalnih modela umetnosti izazvalo je sukob između „starih” i „novih”. Ovakav odnos rezultirao je oštrom polarizacijom snaga, praćen snažnim napadima i potpunom diskreditacijom suprotnih umetničkih stanovišta. To je bio sukob između mladih autora koji su nastojali da uspostave umetničke sisteme zasnovane na teorijskim stanovištima avangarde, dok su se s druge strane našli autori starije generacije koji su nastojali da zaštite stare institucije i već uspostavljene umetničke principe. Pobuna protiv dotrajalog sistema vrednosti svoju energiju crpla je iz vere u mogućnost konačnog oslobođenja čoveka, iz vere u mogućnost stvaranja slobodnijeg izraza neopterećenog krutim „kanonima” etabliranih institucija.

Na početku dvadeset prvog veka, Aleksićev antitradicionalistički poziv: „Kulturu razoriti kao dosadu, buržuasku ludost, lepo oličenu i u safijan umotanu: do krajnosti idemo – [...] – Od temelja rušimo, neka se rasprsnje jezik i ostane veliki DADA”¹⁵, paradoksalno postaje deo jedne nove, čitav vek stare tradicije. Avangarda, kao prevratnička formacija s početka dvadesetog veka, postavila je temelje savremenoj kulturi. Umetnički jezik, formiran unutar avangardnih pokreta, danas obezbeđuje okvire delovanja umetničke teorije i prakse. Gotovo čitavo stoleće nakon avangardne pobune, avangardni bunt i sâm je postao deo tradicije, a avangardni umetnici priznati utemeljivači sada dominantnih umetničkih shvatanja, pristupa i postupaka. Zahvaljujući institucionalizaciji kritičke misli putem mehanizama oficijelne historiografije, buntovni zahtevi avangardnih umetnika pretvoreni su u obavezujuće kanone. Nove, izmenjene vrednosti svečano se proslavljaju u akademijama, pozorištima, muzejima i aukcijskim kućama. Dišanova poruga *Mona Lize* kanonizovala je sam bunt umesto da ga učini ubojitim, a tradicija je i ovoga puta, namesto da bude srušena samo transformisana. Zenitistički povik „Historia NON vitae magistra!”¹⁶ ponovo ustupa mesto izreci starih Latina protiv koje ustaje. Istorija se još jednom poigrala sa revolucionarima koji su želeli da uzdrmaju njene temelje. Institucionalizacijom, avangarda je i sama postala deo onog nataloženog iskustva protiv kog se borila, uvodeći u njegov korpus sopstvene postupke i shvatanja. Na taj način, iako su nameravali da u osnovi uzdrmaju mehanizme očuvanja tradicije, avangardisti su ih institucionalizacijom antitradicionalističkog bunta u umetnosti zapravo osnažili. Na taj način pokret evropske avangarde još jednom je potvrdio staru mudrost da je najbolji oblik borbe protiv subverzije njena institucionalizacija.

15 Aleksić, Dragan. „Dadaizam”. U: *Zenit*, I/3, 1921. 5–6. Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...*. 255.

16 „Zenit-Manifest”. Preuzeto iz: Tešić, Gojko. *Otkrovenje ...*, 241.

Budući da se oslanjao na niz razrađenih teorijskih studija, često oštro suprotstavljenih drukčijim umetničkim shvatanjima i pristupima, i budući da je bio okrenut ne samo negiranju postojećih umetničkih normi već i čitave umetnosti izrasle na ovako postavljenim principima, pokret umetničke avangarde izrastao je kao pokret nove / obnovljene tradicije. Otuda i avangardnu pobunu protiv tradicije treba shvatiti kao, danas već ostvaren, zahtev za revizijom postojećih umetničkih normi razumevanja, stvaranja i ocene umetničkog dela, a ne kao poziv na konačno oslobađanje umetnosti. Budući da je kao jedna reakcionarna formacija postala deo tradicije, avangarda je institucionalizovala umetničku borbu protiv tradicije kao upravo tradicionalistički postupak. Umetnička negacija tradicije, u ovako stvorenim okolnostima, gubi svaku revolucionarnu snagu, postajući jedan od načina učvršćivanja postojeće kulture.

Literatura:

- Ball, Hugo. *Dada Manifesto*, (1916). Tekst preuzet sa internet adrese: http://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_%281916%2C_Hugo_Ball%29
- Crnjanski, Miloš. *Itaka i komentari*. Prosveta, Beograd. 1959.
- Ćurčin, Milan. „Pustite me kako ja hoću!“. U: SKG, knj. VI, sv. 6, XII, 1902.
- Kosanović, Bogdan. „Micićeva ‘Kola za spasavanje’ kao avangardna drama“. U: Kosanović, Bogdan. *Slavističke komparativne teme*. Old commerce. Novi Sad, 2005.
- Markov, Vladimir. „Principi nove umetnosti“. U: Mijušković, Slobodan. *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*. Geopoetika. Beograd, 2003.
- Ristić, Marko. „Moralni i socijalni smisao poezije“. U: Petrović, Sreten. *Marksizam i književnost*, I, Prosveta. Beograd, 1983.
- Selenić, Slobodan. „Avangardna tragikomedija“, predgovor u: Selenić, Slobodan (ur.). *Avangardna drama*. Srpska književna zadruga. Beograd, 1964.
- Tešić, Gojko (ur.). *Avangarda: teorija i istorija pojma*, Narodna knjiga – Alfa. Beograd, 1997.
- Tešić, Gojko. *Otkrovenje srpske avangarde*. Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa. Beograd, 2005.
- Tešić, Gojko. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Institut za književnost i umetnost, Svetovi. Beograd, Novi Sad, 1991.
- Trifunović, Lazar. *Slikarski pravci XX veka*. Prosveta. Beograd, 1994.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Dada>

AVANT-GARDE IN TRADITION

Summary

The text analyses the relations between avant-garde and tradition, during which the avant-garde is observed as common concept which refer to different artistic practises from the beginning of twentieth century. The text aim is to show that avant-garde movements, because of their extreemly negative relation to the whole european tradition, but also because often oposit approaches they had, intended, first of all, not to repeal theoretical principles, but to establish new theoretical framework. In that sense, there is a need for understanding avant-garde insurrection against tradition as demand for revision established artistic norms of understanding, creating and evaluating some artistic work, but not as a call for final liberation of art. By institutionalizing avant-gardists' demands, avant-garde movement becomes a part of european tradition, and theoretical aproaches of avant-gardists got a status of new obligated canons. According to the fact that avant-garde movement, as revolutionary formation became a part of european tradition, avant-garde institutionalized artistic struggle against tradition as a traditional act. Artistic denying of tradition, in this circumstances, lose their revolutionary strenght, becoming one of manners of manifestation established culture.

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

SURVIVING THE CULTURE SHOCK CULTURAL INSTITUTIONS FACING GLOBALIZATION AND MULTICULTURALISM

The present position and effectiveness of traditional cultural institutions is put at severe test by the explosive growth of the cultural industry that creates demands for steady flow of uniform products and at the same time changes the patterns of cultural consumption. Furthermore, migration has created all over Europe multicultural societies to which traditional cultural institutions cannot relate properly because they have been historically created as an emanation of the national state and national culture, on the assumption of cohesion and homogeneity rather than cultural diversity and divergence. This presentation will explore the transformative strategies that can make cultural institutions into active agents in furthering intercultural competence and celebrating cultural diversity as a societal resource.

255

Dragan Klaić

Key words:

culture, globalization, multiculturalism, Western and Central-Eastern Europe

The troubles, challenges and pressures experienced by the established cultural institutions in Europe today are rather similar. Fifteen years after the end of the Cold War the cultural policy agenda in the Western and Central-Eastern Europe has coalesced into one, rather coherent set of issues and challenges. The differences exist, between the national cultural systems, between the regions, between large cities and smaller places, but are not of essential character.

All over Europe a sort of pervasive institutional fatigue is visible in culture, and it is not only the consequence of a reduced support and commitment of public authorities. The performance of many traditional cultural institutions is being put to the test by the explosive growth of the cultural industry, by the digital revolution, and by intensified and altered patterns of migration.

Cultural industry creates a steady flow of uniform products, but also changes the patterns of cultural consumptions, and thus affects the functioning and the impact of the cultural institutions. Even very sophisticated cultural institutions, those with very careful programming and consistently high quality of output, struggle to sustain their level of performance. They face raising operational costs, cannot compete with a steady avalanche of industrial cultural goods that are disseminated worldwide at very low cost and offered on multiple digital platforms. The digital revolution has also altered the expectations we all have in accessing to information, any sort of information, also about the cultural goods. If you have a steady and very fast internet connection, you are used to access everything immediately for free, twenty-four hours a day, from wherever you are: information, entertainment, debate, polemics, opinions, image, music and text. A moody cultural consumer who has become an internet surfer will not have much patience with the limited opening hours of cultural institutions that are closed Monday, that work from 10 to 5, or from 10 to 1 and from 3 to 5. With their sloppy service, with the five exhibit halls that are today closed because there are not enough guardians. With the slow librarians who are so unhelpful in providing service. With the stern watchman and rude coat room attendants. With the long lines before the box office that test one's patience, even if you reserved your ticket in advance on the internet but now are forced to stand in line to retrieve it – as it happened to me in Arcimbaldi in mid May.

Cultural institutions have underestimated this shift in expectations and attitudes, they have reacted to it with delay and hesitantly. They have been very slow to develop good websites, or any websites, and make them informative, but also interactive, multilingual and user-friendly, and they still do not understand that the websites are not just a way to communicate that they exist, but that the websites are *the way* how they exist. Through the websites they can shape the community of their core audience and create a platform to disseminate not only the information about their programmes, but develop the programmes themselves. I made a quick test coming to Milano, looking t the Agenda Milano and Comune Milano websites. I saw, for instance, that of 27 theatre venues in this city, several have no website, several have websites but they don't work or they are under construction, several have old information, but no information on immediately forthcoming events. Only two-three have information in English, only two-three offer the chance of direct sale of tickets. La Scala does that but the electronic form asks all kind of unnecessary questions that are invasive for one's sense of privacy. And only two or three websites are really ambitiously constructed to keep attention and to offer something special, to reward the visitor. Piccolo, for instance, is obviously trying to create a community of loyal Piccolo Teatro viewers. Among the Milano museums, 45 museums are nicely listed on Comune Milano site, quickly described, but again some don't have websites, some have old websites and infor-

mation on old events, not on new events, convey what happened in March, but not what's happening in May. Very few have English text, but Castello, Museo Diocesiano and Bagatti Valsecchi have more sophisticated websites that also have some visual features and a virtual tour. It is not only a delay in investment, in usage of internet opportunities, it is a delay in understanding that the information and communication technology revolution changes in an essential manner the relationship between a cultural institution and the cultural public.

Migration has created all over Europe multicultural societies, especially in the big cities. Traditional cultural institutions have troubles responding to this altered demography properly, because they have been historically created as an emanation of the national state and of the national culture, on an ideological assumption of national homogeneity. Now, they have to deal with cultural diversity. And yet, they have not been created for cultural diversity, but to embody and reinforce the spirit of the nation. A new demographic constellation goes in a way against the grain of many traditional cultural institutions.

Under the influence of these three factors – globalisation with the cultural industry, revolution of information & communication technology, and migration – certainties that have been valid for 200 years, about stable audiences, coherent taste, loyalty to some traditional forms of high culture, are not valid any longer or are being quickly eroded. Institutions that have enjoyed prestige and support of private and public bodies because of their cultural and educational mission, venerable tradition and their ideologically constructed prestige are finding themselves under a raising pressure to operate like business. They are constantly being told to better earn some money and generate their own income to supplement the shrinking subsidies. But they have not been created for business operations and as they are trying, even trying very hard, they often fail and slide into demoralization and institutional fatigue. It is moreover a kind of institutional disorientation, and in some cases, institutional panic.

Redress is sought in political patronage, even if this means compromising own independence for the sake of political support that will come from one party or one prominent political leader, who will then ensure the continuity of public subsidy. Other institutions expect some personal policy miracle, like in La Scala, the appearance of some messianic top leader who will suddenly solve like a magician, with one trick, all the accumulated problems and usher a period of stability, prestige and affluence. Third option is to embark on exhausting, repeated institutional reorganisations to cut costs, and thus risk sliding into some kind of institutional anorexia, spending a lot of money on very expensive consultants. That is very much the Dutch way, but also the British way.

Those and other pseudo-strategies seek to avoid a thorough reconsideration of the institution in its surroundings and radical conclusions whose implementation could turn out to be painful as it would affect the staff, its habits and routines, assumptions and institutional mythology. Traditional and reputable institutions invest their prestige in self-defence and display a great deal of institutional resilience to change. They are capable of mimicking change, to pretend that they are changing, but seek to keep things as they used to be. And if they try to make themselves more appealing to culturally diverse public by some marketing tricks alone, it will also quickly be seen through as posturing.

A more constructive direction for many cultural institutions is to examine how can they endow their core cultural mission with some civic mission, and how can they make themselves useful in enhancing intercultural competence. No cultural institution, however, can be expected to make a significant contribution to the intercultural competence in a city unless this institution starts working very carefully at the development of intercultural competence of its own leadership, its own board, its own staff, of its associated artists and ultimately own audiences. This build up of intercultural competence has to become a matter not just of goodwill but of institutional strategy, of an internalised and implemented policy, thus a process: to change the attitudes and the mentality within the institution, to build some skills and sensitivities that are presently lacking and to develop connections and networks, often using not so conventional scouts, ambassadors and intermediaries.

In practice, most cultural organisations will discover that they can hope to achieve this goal if they take their educational mission more seriously, if they acknowledge that the educational work is not something additional to their central cultural mission, but that the educational engagement is a primary trajectory to carry out their cultural mission and appeal to an altered demography in their surroundings, and reach a more culturally diverse audience. In practically every multicultural city the primary and secondary school population is much more diverse than the adult population, in some of the Dutch cities like Rotterdam and Amsterdam, more than 50% of children in the elementary schools have at least one non-Dutch parent. Pupils in the elementary and secondary schools are easier to reach than a population in general, and the teachers are valuable intermediaries. In the perspective of acquiring intercultural competence as a strategic objective, educational efforts of a cultural institution, a theatre, museum, gallery, cannot be viewed as something auxiliary, something that one lonely educational officer or an overworked, understaffed educational department will do. Today, the persistent educational engagement is the central trajectory to build a new, culturally diverse audience, despite all the entrapments, paternalism, and risks of institutional arrogance.

A closer look at the widespread dysfunctionality of so many cultural organisations over Europe indicates that it is very much the consequence of a very narrow typology of cultural organisations that we have inherited from the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Centuries, and that has not been modified and not expanded a lot in the course of the Twentieth Century. What characterises this typology? Traditional cultural institutions are rather narrowly specialised, tend to focus on artistic excellence, but that sometimes leads them into an artistic ghetto and leaves them open to charges of elitism, and if they are perceived as elitist they might have problems getting public subsidies. The inherited institutional typology is also marked by a certain average size, presumptions of continuity, narrow locus of activity, rigid programming models and lines, one-sided external associations. All these markers need to be re-examined in view of these contemporary challenges shaped by global cultural industry, digital revolution and migration.

A range of objective factors make it additionally difficult for some cultural organizations to overcome the restraints of this inherited typology with its characteristic features. Museums are primarily determined by their own collections, that have been historically formed, and not developed for the sake of cultural diversity and not in order to enhance intercultural competence. However, as many museums have discovered, despite their collections, with them and along them, there are many ways that a museum can engage in a productive way to enhance intercultural competence of its audience, by making public groups contribute to the collection or offer on loan own objects for specific temporary exhibitions. There are other inhibiting aspects, such as location, type of housing, commonly intimidating nineteenth century architecture, lacking clear routing and transparency. Pricing policy, opening hours, specially designed programmes for families with small children on weekends: these are essential elements how even historically conditioned cultural organisations could improve their accessibility and appeal today.

But it is also a moment, I think, to really think about the new types of cultural organisations that still need to be invented and that are being slowly invented today here and there in Europe, that will be much more capable to deal with globalisation, compete with the cultural industry, rely on the digital revolution and respond to migration – because they will be purposefully designed to cope with these challenges and designed to function as democratic, inclusive public spaces. In the midst of the multicultural urban life, taken as a fact but not as a fatality, they will be seeking to probe the cultural differences, to negotiate them, and to demystify them, to see them as dynamic altering forces and not as some sort of impenetrable obstacle. If I try to stretch my imagination, seeking to sketch out what this new typology should encompass, I would name, tentatively, a few

characteristics: accessibility, the fluidity of public space so that the public is not departmentalised and fixed in the space, transparency of spaces, small to medium size – too big is again a problem – offering at the same time a variety of different engagements, flexible in handling different publics in different parts of the day. Thus also cultural organisations need to adjust to the 24-hour economy and 24-hour lifestyle, enhanced by the 24-hour internet using habits.

Institutions need to integrate an artistic dimension or a cultural function with an educational and social function, so that they can have a broad appeal as places of learning, artistic enjoyment and enrichment, and as places of socialisation, as theatres used to be in the seventeenth century, but are hardly today. Spaces should be open the whole day, and for the better part of night, appealing throughout the day to different generations and different lifestyles, having perhaps more senior citizens in the morning, but more young people in the evening. But also function as destinations where people might come with one purpose but end up doing something completely else than why they came for, and yet go home happy and satisfied. Territories that obviously need to have some sort of safety, but not an obsessive, intrusive control that increasingly marks the shopping malls.

If these spaces are not shy in combining cultural, artistic and educational content, they perhaps also need, for the sake of sustainability, to include some commercial functions and services, and not be shy about them, but understand them as something that belongs there but should not become the dominant purpose, otherwise they will end up as a shopping centre. A good bookstore and a good cafeteria are a must, but it is not the end of the range, but only the beginning. Rotterdam World Museum that used to be once a traditional ethnological museum hosts now a travel agency whose service desk one encounters first upon entering. The logic is that people who come to a world museum are also people interested in travelling to all far places, and they are creating maximum synergy out of this coincidence. The museum is also expanding the café and the restaurant, and the menu and the design, to reflect the world cultures that are so magnificently presented in a wonderful collection. There are dancing events, and the opening hours are to be stretched to 11 pm, while most museums in the Netherlands, as in Milano, close at 5 pm. The Rotterdam Museum is furthermore developing a partnership with Hewlett Packard and Tiscali because it wants to keep in touch with people who travel to faraway places, and wants also to be digitally in touch with the visitors while they travel around the world and email back home their photos from their mobile phones for an instantaneous display. And the museum is seeking to reinforce the communication with those people who have lent own cultural artefacts to the museum for temporary exhibits.

The Rotterdam Museum director was recently asked after a presentations of his innovative plans whether his organisation is till a museum? “Well, it’s a very good question,” he answered, “and we have been posing it to ourselves seriously, but yes, we are a museum but one that transcends the traditional boundaries.” And indeed, they still have the core museum features, because they have their own collection and they have to take care of it by engaging in all this usual collection management and conservation work that is essential for a museum. But in its presentation, in complex programming, in its communication with the public, they are going well beyond the traditional and historically determined shape of activities, appropriate to most museums.

The new Museum of World Cultures in Goteborg is also challenging the traditional paradigm by not having permanent exhibits, by insisting on complex temporary programs, enhanced with sophisticated digital image and sound and not just based on well lit objects, displayed behind glass with an accompanying text, by programming films, concerts, lectures, symposia and running a café and a restaurant in a splendid, purposefully constructed building, erected on a strategic location in the city.

Diverse programming features will hopefully elicit loyalty of diverse audience groups. Equally important is the loyalty of various artistic teams and ensembles, programmed and regularly brought back, but it does not mean that any artistic group should assume the monopoly on the artistic usage of the space. There is not much future for the traditional concept of the repertory theatre with a steady ensemble, controlling the public playhouse. Instead, a venue will thrive by programming and sometimes producing work of various artistic teams, invited for an evening, a week or a 3 months long residency, in complex templates of daily programming.

This is not a plea for the rejuvenation of the concept of houses of culture in the way Malraux invented them as De Gaulle’s minister of culture, nor am I invoking the model of fortresses of high culture such as the New York Lincoln Centre for the Performing Arts embodies. A consideration of a new typology of cultural institutions needs to examine what is the real problem with the new Museum Quartier in Vienna, one of these pioneers of spaces with combined functions, and why La Villette in Paris works quite well? What are the real chances of the Millennium space in Budapest to overcome the abuse and corruption that have marred its inception? And what are the perspectives of Arcimbaldi, now that La Scala went back with operation to its richly restored 18th century building, what are the perspectives of the entire La Bicocca area, with factories, former factories and a huge university complex whose architectural sterility and coldness shocked me upon a recent visit and reminded me of what I forty years ago I saw in Jean-

Luc Goddard film *Alphaville* as a dystopian projection of a remote future. Within forty years this dystopian future has beaten us up, and we are expected to see those intimidating and alienating type of spaces as places of discovery, learning, intensive sociability, young people' socialisation. This is not just a Milano problem since this asocial campus architecture one can see everywhere in Europe. Obviously, the quality and sort of architecture that will enable the emergence of inclusive public space, responsive to cultural diversity and multiple functions cannot be left aside.

Frequently, it is easier and more promising to recycle old buildings than to build new ones. Rather than to imagine and design in advance a space that is supposed to fulfil all those complex expectations it might be better to let the usage determine and dictate the transformation of the place and its gradual conversion. If someone thinks of recycling a former factory or hospital or military barracks to turn it into a complex cultural space with marked educational, recreational and social functions, it is perhaps better to think of a prolonged, phased process where the utter outcomes will not be predetermined at the very beginning in an assertive and imposing blueprint but gradually adjusted and converted, according to the patterns of usage and manifested needs and aspirations. Practice driven gradual recycling instead of finality imposed from the staring premises.

It an altered urban situation, with its economic, logistic and ecological pressures, intercultural tensions and social dynamic, traditional institutions need to undergo radical overhaul of programming, production, operation, mentality and ethos. Simultaneously, the inherited typology of cultural institutions needs to be enriched with eclectic, synergetic models, needed to revitalize a democratic public sphere, sustained primarily, but not exclusively, with public subsidies.

KAKO PREŽIVETI KULTURNI ŠOK: KULTURNE INSTITUCIJE U SUOČAVANJU SA GLOBALIZACIJOM I MULTIKULTURALIZMOM

Rezime

Sadašnja pozicija i efektivnost tradicionalnih kulturnih institucija su na velikoj probi unutar eksplozivnog rasta kulturne industrije koja, s jedne strane, stvara potrebu za stabilnim protokom uniformnih proizvoda i, u isto vreme, menja modele kulturne potrošnje. Štaviše, na delu je kretanje širom evropskih kulturnih društava u odnosu na koje kulturne institucije ne mogu valjano odgovoriti, budući da su istorijski nastale kao emanacija nacionalne države i nacionalne kulture, dakle na osnovu kohezije i homogenosti a ne kulturnog diversiteta i divergencije. Ova prezentacija ima za cilj da istraži transformativne strategije koje će kulturne institucije proizvesti u aktivne agente za potrebe unapređenja interkulturalnog takmičenja i slavljenja kulturnog diversiteta kao društvenog resursa.

КУЛТУРНИ ТУРИЗАМ – МОСТ ИЗМЕЂУ КУЛТУРНЕ И ТУРИСТИЧКЕ ПОЛИТИКЕ

Туризам постоје развојна област за коју владе на свим нивоима јавне управе у Србији показују знатно више интересовања него у претходном периоду. Нарочито се развија интересовање за развој културног туризма, пошто је он заснован на бољој културној понуди локалних заједница, а по дефиницији је намењен и локалном становништву као и посетиоцима из других градова, региона и држава. Међутим, владине активности на развоју туризма морају бити остварене у партнерству великог броја различитих ресурса и заинтересованих актера у јавном, приватном и цивилном сектору друштва, укључујући и област културе. На тај начин све владине активности и мере (било на нивоу државне управе или локалне самоуправе) биле засноване на стварним развојним тенденцијалима и одговарајућим решењима за њихово туристичко активирање од којих се неке односе на општински амбијент, а неке на градски, покрајински и републички ниво. То подразумева и висок степен међувладине сарадње која је неопходна за успостављање повољније амбијента на мезо и макро плану. Истовремено је неопходно укључити различита интердисциплинарна знања која поред културе и туризма обухватају и урбанизам, географију, економију, финансије, право, маркетинг и многа друга са акцентом на менаџменту и јавној политици.

Кључне речи:

културни туризам, партнерство, међусекторска сарадња, међуресорна сарадња, међувладавина сарадња

Увод

Тренд развоја туризма у Србији је у највећој мери изазван чињеницом да је Скупштина Србије усвојила Закон о туризму 2004. године, као и да је надлежно ресорно Министарство трговине, туризма и услуга Републике Србије током 2005. године израдило стратешки документ „Стратегије (мастер плана) развоја туризма Србије” као званичног и за све учеснике у развоју туризма обавезујућег дугорочног плана развоја ове области.

Са друге стране, у области културе од 2000. године до данас није донет ни један нови закон, а ни дугорочна стратегија развоја. Културни развој стога није заснован на званичном планском документу, нити су закони који су на снази још од времена Милошевићевог режима дизајнирани тако да подржавају и омогућавају стратешку визију развоја културе.

Зато је циљ овога рада да проучи постојеће инструменте туристичке политике и сагледа капацитете туристичке привреде Србије за успостављање партнерске сарадње са свим заинтересованим актерима у области културног и уметничког стваралаштва који културни туризам виде као свој стратешки циљ развоја. На основу тога биће идентификована могућа решења за ефикаснији и ефективнији развој туризма уопште, а пре свега културног туризма.

Рад је заснован на полазној претпоставци да култура и туризам представљају природне партнере, али да то партнерство није успостављено зато што надлежна ресорна министарства немају подједнако развијене капацитете за стратешко планирање развоја културног туризма. Док ресорно министарство у чијој је надлежности туризам већ ради на изменама и допунама Закона о туризму донетог 2004. године, дотле Министарство културе није успело ни да стави нове законске предлоге на дневни ред скупштинског заседања, а пре свега кровни закон о култури који, поред осталог предвиђа да Скупштина Србије усваја национални програм за културу. Пошто њега предлаже Министарство, а Министарство нема програм јер кровни закон још није усвојен, мора се претпоставити да ће и у ближој будућности инструменти туристичке и културне политике за развој културног туризма бити неједнако развијени што не погодује равноправним партнерским односима. Међутим, на нивоу локалних заједница партнерство између културе и туризма је не само могуће него и пожељно. Могуће зато јер градови и општине воде самосталне развојне политике независно од републичких ресорних министарстава и Владе РС. Пожељно зато што сваки град и општина у Србији располажу одређеним културним потенцијалима који могу бити атрактивни за туристе, те би њиховим активирањем и већом туристич-

тичком посетом били остварени знатно већи ефекти који би допринели бржем економском и социо – културном развоју локалне заједнице.

Приступ проблему туризма

Туризам се све више препознаје као област која може да буде значајан чинилац развоја, иако до сада он није сагледаван као област која може да буде носилац привредног, економског, социјалног и културног развоја. Ово превасходно због тога што је наслеђени туристички систем са постојећом туристичком инфраструктуром био не само нефункционалан, већ и због тога што током последњих 15 година није било инвестиционих улагања у његово одржавање и развој. Таква ситуација захтевала је дубинску анализу ефикасности постојећег модела, као и оцену конкурентности туризма у односу на кретања на светском туристичком тржишту, да би се на основу добијених резултата могла развити стратегија развоја туризма до 2015. године. С обзиром да је затечени систем са постојећом туристичком инфраструктуром стваран током друге половине XX века за укупну територију Републике Србије и да је био јединствен и примењиван у свим општинама и градовима Србије, било је неопходно сагледати ситуацију на макро плану да би се могле пројектовати развојне стратегије локалних заједница. У том смислу документ Министарства трговине, туризма и услуга РС „Стратегије (мастер плана) развоја туризма Србије”, који се у тренутку писања овог документа налазио у завршној фази усвајања, представља дубинско истраживање и анализу туризма у Србији и неопходни оквир за анализу стања и могућих решења за подизање капацитета локалних самоуправа за нове иницијативе у циљу ефикаснијег и ефективнијег подстицања и унапређења развоја туризма. У документу се истиче да иако Србија поседује разноврсну атракцијску структуру, њу не прати адекватан профил туристичких производа. Наиме, у оквиру свих кључних туристичких атракција, све иницијалне понуде су обликоване пре 20-так и више година, које су још додатно, због одсуства Србије са међународног туристичког тржишта остале немодернизоване и недовољно привлачне и атрактивне. Наслеђена туристичка супраструктура је углавном створена за потребе домаћег туристичког тржишта, а нарочито социјалног, омладинског и дечјег туризма захваљујући чињеници да је главни фокус туристичког развоја био на јадранском мору. Тако су главни данашњи производи које прати и национална статистика Србије бање с климатским лечилиштима, планине и административни центри, међу којима је на првом месту град Београд. У том смислу Београд се стратешки позиционира као заводљива, узбудљива, креативна и иновативна метропола и као космополитиски град добрих вибрација. Београд са својим окружењем је тренутно једини кластер који може

глобално да конкурише на туристичком тржишту и који се према расположивим и акумулисаним атракцијама, ресурсима, инфраструктуром, опремом, услугама, административном организацијом и другим садржајима подршке може носити с конкурентским дестинацијама. Кључни производи кластера Београд су: пословни туризам, градски одмор, догађаји (фестивали, манифестације и тд), специјални интереси и наутика.

Нормативни оквир Европске Уније у области туризма

Европска Комисија је усвојила и публиковала извештај „Основни правци одрживости европског туризма” који треба да буде основа за вођење политике у оквиру развоја туризма у Европској Унији.¹

Основни елементи који се истичу као кључни за развој туризма Европске Уније су: конкурентност, квалитет, одрживост, интерес туриста. Сви наведени елементи треба да учествују у дизајнирању политике Европске Уније у корист развоја туризма, који треба да стимулише конкурентност, квалитет и одрживост у циљу задовољења потреба туриста, повећања запослености и очувања околине у свим њеним аспектима.

На основу већег броја публикација, које је објавила посебна група ангажована од стране Европске Комисије за формирање плана развоја европског туризма, установљени су следећи принципи којима се треба руководити у процесу управљања развојем туризма:

- Принцип интеграције: мере за унапређење квалитета морају бити интегрисане у све туристичке функције дестинације.
- Принцип аутентичности: посетиоци траже истински доживљај. Добра културног наслеђа треба да буду поштована и да се разуме њихов значај. Она морају бити презентирана на реалистичан начин, који неће умањити вредност њиховог квалитета.
- Принцип дистинктивности: посетилац је кренуо на туристичко путовање у жељи да доживи „различитост”, у противном би остао код куће. Стога високи квалитет туристичке понуде подразумева реализацију таквих активности које ће омогућити доживљај дистинктивности дестинације.
- Принцип тржишног реализма: управљање квалитетом треба да буде засновано на реалистичној процени потенцијала туристичке

1 (http://europa.eu.int/comm/enterprise/services/tourism/tourism-publications/coms/sustainability_)

- дестинације на туристичком тржишту, идентификацијом компетитивне предности и обезбеђивањем да оне не буду умањене.
- Принцип одрживости: многе туристичке дестинације имају места која могу бити подложна, релативно лако, разним оштећењима, а поред тога локална заједница не прихвата понекад изражену наментљивост туриста, или претрпаност дестинације услед великог броја туриста. Стога, сви релевантни фактори на дестинацији, који желе да учествују у управљању квалитетом туристичке понуде, треба да се у одређеној мери баве мерењем утицаја туризма на окружење.
 - Принцип оријентације ка потрошачу: управљање квалитетом подразумева приближавање посетиоцима у смислу разумевања њихових потреба и жеља, и уз континуирану контролу њихове испуњености.
 - Принцип инклузивности: ангажовање туристичких радника на дестинацији не треба да је усмерено на пружање високо квалитетних услуга само мањем броју „одабраних посетилаца”, и давање осталим посетиоцима осредњих услуга. Квалитетан доживљај треба омогућити свим посетиоцима, а нарочито онима са посебним потребама.
 - Принцип усмерења пажње на детаље: квалитетне услуге подразумевају креативност, али оне значе и указивање пажње детаљима, као што су: довољна информисаност посетилаца, снабдевање посетилаца екстра квалитетим, квалитетан смештај и слично.
 - Принцип рационализације: побољшање квалитета услуга се може постићи и уз мањи број добрих иницијатива, уместо великог броја активности, од којих многе „не испоручују” висок квалитет.
 - Принцип успостављања партнерства: управљање квалитетом подразумева и укључивање у процес управљања већег броја људи, малих туристичких предузећа, организација и локалних група са заједничким циљем омогућавања туристима квалитетног доживљаја.
 - Принцип међузависности: високи квалитет туристичких услуга на дестинацији зависи од подршке коју туризам има од свих инволвираних фактора на дестинацији.
 - Принцип ангажовања: фундаментална претпоставка за успех туристичких радника је њихов ентузијазам и ангажовање у постизању високог квалитета. Успех туристичке дестинације ће се постићи укључивањем великог броја људи са дестинације у стварању добре атмосфере.

- Принцип мониторинга: управљање квалитетом подразумева и регуларни мониторинг и евалуацију утицаја туризма на посетиоце и окружење.
- Принцип комуникације: битан услов за успех дестинације је сталан проток информација према свим факторима у туризму.
- Принцип тајминга: планирање развоја туризма треба да је реално са становишта потребног времена за постизање предвиђених циљева.

Правни оквир развоја туризма у Србији

Закон о туризму који је ресорно Министарство трговине туризма и услуга донело 2004. године представља основни нормативни оквир којим се регулише област туризма у Републици Србији. Овим законом уређују се планирање и развој туризма услови и начин обављања делатности путничких, односно туристичких агенција, угоститељске делатности, научичке делатности, као и пружање услуга у туризму.

Према овом закону уређење односа у области туризма заснива се на начелима:

1. интегралног развоја туризма и комплементарних делатности као чинилаца укупног привредног и друштвеног развоја
2. уређивања туризма као скупа специфичних делатности усмерених на стварање, понуду и коришћење услуга и роба које чине туристички производ
3. одрживог развоја туризма
4. обезбеђивање основних стандарда за пружања услуга у туризму
5. заштита националне економије, корисника туристичких производа и туристичких професија

Делатности и услуге дефинисане овим законом обављају се и пружају у складу и са другим законима, прописима донетим на основу овог и других закона и добрим пословним обичајима.

Овим законом дефинисани су туристички простори (туристичка регија, туристичко место) као и просторне организационе јединице, туристичке организације (национална туристичка организација, туристичке организације аутономне покрајине, регије и локалне самоуправе) које имају функцију промоције и унапређења туризма. Уз то, 33. члан овог закона предвиђа могућност да туристичке организације у сарадњи са правним лицима и предузетницима који обављају делатности из области услуга,

туризма, саобраћаја, културе спорта и др. могу оснивати непрофитну организацију због унапређења оперативних, маркетиншких и промотивних послова.

Према важећем Закону о туризму, а у складу са стратегијом просторног развоја Републике Србије, земљиште и предели уређене природе, излетишта, као и мање просторне целине са израженим рекреативним, атрактивним и пејсажним одликама могу се прогласити за просторе од значаја за развој туризма. Акт о проглашењу туристичког простора доноси Влада Републике Србије, на предлог Министарства који садржи процену оправданости за проглашење туристичког простора. Туристички простор или његов део се путем јавног тендера може дати на коришћење привредном субјекту за обављање делатности путничких, односно туристичких агенција, угоститељских делатности, неутичке делатности, као и пружање услуга у туризму.

Овај закон туристичку регију дефинише као географску и функционалну просторну целина са одређеним именом, обликованим природним и створеним туристичким вредностима, на којој се може формирати интегрална туристичка понуда. Туристичка регија мора да испуњава следеће услове: 1. најмање 1000 лежаја у основним смештајним капацитетима, 2. најмање 150.000 ноћења остварених у претходној календарској години, 3. да има основану туристичку организацију на нивоу туристичке регије, 4. да има туристичко – информативне центре у најмање два туристичка места. С обзиром да је град Београд у Стратегији развоја туризма Србије идентификован као једини кластер у Србији који у овом тренутку већ може глобално да конкурише на туристичком тржишту, као и с обзиром на чињеницу да се у Београду у просеку оствари 2.460,7 хиљада ноћења у 714 постојећих објеката за смештај са 30.462 лежаја, те да постоји Туристичка организација Београда и други законом предвиђени услови, то представља основ да се Београд прогласи туристичком регијом. Туристичка регија се такође утврђује актом министра надлежног за послове туризма, на предлог општина, односно града. Акт о проглашењу издаје се са важношћу од 5 година.

Туристичко место је законом дефинисано као организациона и функционална целина са формираном туристичком понудом, природним, културним, историјским и другим знаменитостима значајним за туризам, комуналном, саобраћајном и туристичком инфраструктуром, као и објектима и другим садржајима за смештај и боравак туриста. Туристичка места се разврставају у категорије, актом министра, на захтев јединице локалне самоуправе. Таква законска одредба омогућава великом броју општина у Србији да сагледају свој интерес за проглашењем у туристичко место, али

истовремено и обавезу да створе услове из овог члана закона који омогућавају проглашење туристичког места. Грубом анализом ситуације, може се закључити да већина општина у овом тренутку не испуњава услове за проглашење туристичког места јер пре свега нема формирану туристичку понуду иако поседује значајне потенцијале за развој туризма, а такође нема ни неопходну туристичку инфраструктуру у смислу туристичко – информативних центара, путоказа итд. Изузетак свакако чини град Београд који пролази своју урбану трансформацију и игра на карту лидера на Југоистоку Европе. Изражава се као град добрих вибрација, забаве, догађања, уметности, културе, спорта, конгреса, а пре свега као мотор покретач укупног отварања туристичке привреде Србије. Осим базичне трансформације хотелског сектора Београда, покренут је велики пројекат којим се Београд окреће ка рекама као туристичким атракцијама што може имати неизмеран утицај на дугорочну атрактивност града а тиме и на производњу благостања посредством туризма и рекреације. Истовремено, Град Београд је у области туризма покренуо веома важан пројекат и приступио интерном туристичком структурисању према систему искуства који су водећи европски и светски градови већ одавно извршили.

Стратегија развоја туризма у Србији

Интегрално планирање и развој туризма према важећем закону о туризму обезбеђују се у оквиру стратегије просторног развоја Републике Србије и стратегије развоја туризма Републике Србије. У том смислу битан документ и будући важан нормативни оквир за област туризма представља стратегија развоја туризма (презентација Стратегије – мастер плана развоја туризма Србије одржана је у оквиру Сајма туризма 20. априла 2006. године) којом се дефинише визија развоја туризма Србије за област туризма и акциони план за спровођење предложених мера са јасно дефинисаним роковима и одговорностима, на бази претходно анализираних резултата досадашње туристичке политике у земљи и актуелних промена на светском туристичком тржишту.

Резултати анализе спроведени у процесу израде ове стратегије упућују да је туризам у Србији досад био мало искоришћени потенцијал за њен привредни раст, да Србија данас има само компаративне, а не конкурентске предности у туризму, а није ни стратешки позиционирана на светском туристичком тржишту и да мора битно подићи атрактивност својих туристичких производа. Отуда се смисао туристичке политике Србије своди на изградњу конкурентности њених туристичких кластера (дефинисана четири кластера Србије) а не досадашњих административних граница.

У оквиру стратегије дефинисани су предуслови за ефикасну политику развоја туризма Србије, које се могу схватити као препоруке за даље правце развоја националне туристичке привреде:

- у средњерочном периоду израдити мастер планове и планове регулације за све туристичке дестинације и туристички атрактивне просторе;
- значајно проширити количину заштићених подручја у разним режимима, с циљем достизања заштите од 15% до 20% укупне територије Србије;
- уз ослонац на мали и средњи бизнис, оспособити најмање три до четири јака домаћа играча, од којих једног у агенцијском иницијативном бизнису;
- обезбедити стандарде интернационалног квалитета у хотелској индустрији;
- кроз циљану приватизацију преостале имовине у хотелијерству, настојати анимирати неколико већих инвеститора у туристичку индустрију;
- посебно стимулисати интернационалне брендове за улазак у Србију;
- обликовање српског руралног, бањског и планинског туристичког производа обавезно извести централно и под јединственом визијом;
- обликовање и увођење у функцију „Пројекта Дунав”;
- изградити додатне артифицијелне атракције и тематске паркове, а посебно уредити неколико атрактивних панорамских итинерера и
- извести план опремања услужним садржајима свих значајнијих туристичких атракција Србије.

Да би овакав туристички производ могао бити створен, предвиђа се успостављање партнерства кроз умрежавање с другим секторима и ресурсима:

- развити и успоставити посебан систем управљања простором у туризму Србије;
- развити и применити културну стратегију туризма Србије;
- укључити робне марке српских агропроизвода и формирати систем туристичких „шопова”;
- унапредити институционалну сарадњу са свим јавним, као и невладиним удружењима повезаним с туризмом и
- ускладити целовито регулисање трговине и других јавних служби, с обзиром на интересе и приоритете туристички активних дестинација.

Систем националног туристичког маркетинга треба да:

- дефинише српски туристички бренд;
- изведе интернационалну рекламну кампању српског туризма;
- формулише стратешки маркетинг план и нову хијерархијску организацију унутар ТО Србије и подручних ТО;
- успостави целовити систем управљања маркетингом туристичких микродестинација;
- успостави српски туристички маркетинг и букинг систем на интернету и
- дефинише јасне пословне мисије и извршити професионализацију рада туристичких организација.

У области организације, управљања и подстицања развоја туризма неопходно је:

- успоставити реалне локалне и регионалне визије, концепте и програме развоја туризма;
- успоставити јединствену туристичку статистику, као и систем праћења утицаја туризма на националну економију (сателитски биланс);
- успоставити јединствени и целовити систем контроле квалитета у туризму и
- извести потребну ревизију постојеће, те обликовати нову регулативу туризма Србије (на бази европских стандарда).

Туристички производ Београда

Посебно значајно за развој београдских општина је чињеница да се стратегијом туризма Србије као посебан кластер од 4 дефинисана издваја Београд, као подручје које се већ до сада позиционирало као најконкурентнија дестинација, и што се у оквиру њега препознају туристички производи који, уз најмањи напор, могу да дају најбоље ефекте у што је могуће краћем року.

Један од таквих производа је производ *Градски одмор* (који обично траје између једног и четири дана, понекад и дуже, а представља други, трећи или четврти одмор у години) односно да је Београд већ постао врло интересантна дестинација градског одмора, и то без значајнијих координисаних промотивних активности, да се већ у релативно кратком року Београд, може презентовати интернационално на тржишту градских одмора. У том смислу, потребно је, уз релативно мала улагања, да се хитно започне са тржиш-

ним прилагођавањем овог производа захтевима тражње, посебно у сфери најслабије оцењених кључних фактора успеха (информације о производу, систем комерцијализовања, разноликост / ширина понуде и / или пакета, уређење пешачких и зелених зона, уређење трговине, понуда сувенира, туристичко обележавање, интерпретациони центри).

Као други производ Београда издвојен *Производ њословној туризма* (укључује индивидуалце или групе људи који путују у одређене дестинације из професионалних разлога). Другим речима, реновирање и тржишно репозиционирање постојеће хотелске понуде, као и модернизација постојећих МИЦЕ капацитета, уз одговарајући професионализам у сфери људског потенцијала, требало би да представљају један од најбржих и најфикаснијих путева привлачења пословних (страних) гостију у Београд. Производ *Долађају* треба да представља још једно подручје активности усмерених на стварање атрактивних туристичких производа који, уз најмањи напор, могу да дају најбоље ефекте у што је могуће краћем року, пошто потенцијал раста овог производа има маркетиншку снагу, а са друге стране у Београду се већ традиционално одржавају велике интернационалне и низ локалних манифестација. С друге стране констатовано је да Београд има шансу да искористи своје стратешке предности и међународном тржишту понуди одређен број атрактивних производа у сфери *специјалних интереса* при томе водећи рачуна о уравнотеженом коришћењу сопствених природних ресурса. При том је као најважнија активност у правцу бржег комерцијализовања производа посебних интереса предвиђена подршка развоју локалног менаџмента дестинације са циљем преузимања одговорности за припрему појединих производа.

С обзиром да град Београд нема локалну стратегију развоја туризма, поред националног стратешког документа за развој туризма, као нормативни оквир битан је и Регионални просторни план административног подручја Београда (припремљен према одлуци Владе Републике Србије од 5. априла 2002. године и усвојен 24. маја 2004), којим се дефинишу секторски задаци и просторно развојна концепција развоја туризма подручја Београда, као и низ других сегмената који утичу на одрживи развој града (заштита и коришћење природних и културних добара...), а који су у директној или индиректној вези са развојем туризма.

Оно што је битно истаћи је да дефинисана стратегија туризма Србије и спровођење њених стратешких циљева није још увек довољно усклађена са актуелним законским оквиром, не само са законом о туризму већ и другим законима који се рефлектују и на туризам (закон о локалној самоуправи, закон о саобраћају, закон о заштити културних добара...) и структуром и

поделом улога „стакехолдера” у туризму Србије. Стога се завршна разматрања анализе постојећег стања и перспектива туризма у стратегији требају схватити као изазов и за будући развој туризма на територији главног града. Изазови се односе на то да се конкурентска предност туристичких дестинација мора заснивати на успостављању јаког лидершипа, структурним променама, подржавању иновативних решења и партнерским односима између приватног и јавног сектора, као и међусекторском сарадњом привредног, културног и других друштвених сегмената.

Визија будућности и улога заинтересованих актера

Јавна практична политика у области културног туризма се може развијати једино као мултидимензионални систем међусекторске, међуресорне и међувладине сарадње. За дугорочно планирање развоја ове нове туристичке «нише» потребно је успоставити активну сарадњу између јавног, приватног и невладиног сектора, као и хоризонталну и вертикалну међувладину сарадњу између различитих ресурса унутар државне управе (туризам, култура, урбанизам и просторно планирање и др) на свим нивоима државне управе – почев од локалне самоуправе, преко покрајинске до републичке.

Републички, покрајински и градски органи управе, поред постојећих подстицајних активности и мера, могу у наредном периоду да допринесу стварању повољнијег амбијента за развој туризма пре свега коришћењем два основна инструмента јавних политика – законодавством и стратешким планирањем. Њихово промишљено коришћење би имало за циљ са једне стране да допринесу доношењу нове законодавне регулативе у области културе, као и измени и допуни постојеће законодавне, номативне и планске регулативе у области туризма. Са друге стране потребно је створити механизме ефикасније и ефективније имплементације, контроле и евалуације практичне политике у области туризма и културе и стратегије развоја културног туризма које су у директној међузависности. Ове активности и мере се могу груписати око законодавних и извршних органа републичке управе и надлежних градских органа јавне управе. При том се под законодавним органом подразумевају ресорни одбори Скупштине Србије надлежни за област туризма и културе, док се под извршним органом подразумева ресорно Министарство трговине, туризма и услуга РС, Министарство културе и медија РС као и покрајински секретаријати за културу и привреду Војводине. На нивоу градске управе, под ресорним органом управе се подразумева Секретаријат за привреду – сектор за туризам и ТОБ – туристичка организација Београда надлежна за унапређење и промоцију туристичке понуде града, као и Секретаријат за културу града. Ове активности

које треба да допринесу стварању повољнијег амбијента за развој туризма, груписане према њиховим потенцијалним носиоцима, су следеће:

Ресорни одбори Скупштине Србије за туризам и културу²

- покретање скупштинске иницијативе за доношење нових закона у области културе који би јасније сагледали културу као туристички потенцијал и начине његовог активирања, као и стратегије развоја која би садржала део о стратешким циљевима и приоритетима развоја културног туризма
- разматрање потребе за доношењем одговарајућих измена и допуна постојећег закона о туризму и друге законодавне и нормативне регулативе којима би се отклонили постојећи недостаци и култура видела не само као додатна туристичка вредност или као препрека, већ као потенцијал развоја туризма
- отварање јавне дебате свих заинтересованих актера и стејкхолдера, не само у туризму већ и у области културе и уметности, како би њихово мишљење и примедбе на постојећу законодавну и нормативну регулативу (нпр. путем интерактивног веб сајта) било укључено у законске пројекте;
- анализа тренутног стања у туризму, са акцентом на недовољно дефинисаној улози установа и организација културе у стварању туристичког производа, али и улоге локалних самоуправа и туристичких организација у туристичком систему Србије како би заинтересовани актери у свим секторима друштва и ресорима на свим нивоима државне управе и локалне самоуправе представнике на свим нивоима државне управе (републички, покрајински, градски и општински) сагледали постојећи правни оквир за стварање, промоцију и пласман туристичких производа на националном и међународном туристичком тржишту; конкретно, за велики број потенцијалних актера није довољно јасан део Закона о туризму који се односи на просторе од значаја за туризам као и којој категорији туристичког простора може да припада укупна територија општине у којој се поред природних могу наћи и културни и уметнички туристички потенцијали;
- кроз доношење транспарентне националне туристичке политике у демократској процедури која омогућава свим нивоима државне управе и заинтересованим стејкхолдерима да учествују у њеном доношењу; циљ туристичке политике је да створи повољно окру-

² Одбор може да покрене предложене иницијативе на основу Пословника Народне Скупштине РС којим се регулише надлежност одбора и других радних тела да разматра и претреса сва питања из Надлежности Народне Скупштине, као и да сагледава стање вођења политике, извршавање закона и других прописа и аката од стране Владе РС у области за коју је одбор задужен.

жење које пружа максимум користи за све укључене стејкхолдере и минимализује све потенцијалне негативне утицаје; то значи да градови и општине у Србији који представљају потенцијалне туристичке регије и места треба да буду укључени у процедуру доношења националне практичне туристичке политике у области туризма, која би била оквир за дефинисање општинске практичне политике у овој области;

- јасним дефинисањем улоге градова и општина у процесу имплементације стратегије развоја туризма кроз израду оперативне стратегије у форми задатака, пројеката и активности свих стејкхолдера; оперативна стратегија је повезана са формулисањем планова конкурентности, инвестиција и маркетинга груписаних у неколико туристичких дестинација (кластера), међу којима је један кластер сам град Београд и његов туристички производ; то значи да органи управе града Београда и свих градских општина заинтересованих за развој туризма треба да буду упознати са њиховом улогом у имплементацији националне стратегије, пре свега са становишта потребе да локалне стратегије развоја туризма буду усклађене са националном стратегијом;

Скупштина Града Београда, секретаријати за културу и привреду – сектор за туризам, ТОБ

- повезивање са свим градским као и приградским општинама и стварање услова за њихово ефикасније и ефективније укључивање у све активности града у области развоја туризма и културе, а пре свега кроз развој културног туризма;
- доношење стратегије развоја града Београда у области туризма и дефинисање практичне политике града која би ујединила све актере туристичког и културног развоја, прецизно дефинисала њихове улоге и активности у одређеном периоду за који се доноси стратегија; ова политика треба да буде донета у демократској процедури која омогућава свим градским и приградским општинама и заинтересованим стејкхолдерима да учествују у њеном доношењу;
- вредновање туристичког потенцијала града, са посебним акцентом на препознавање простора од значаја за туризам у светлу закона о туризму; потребно је да град дефинише транспарентне критеријуме за вредновање потенцијала и простора како би све градске и приградске општине на основу тих критеријума могле да сагледају своје потенцијале и просторе, како би на основу тога могла бити направљена листа потенцијалних производа и мапа туристичких простора (простор, регија, место);

- на основу тако створене мапе туристичких простора треба покренути законске процедуре за проглашење које доноси Влада Републике Србије на предлог ресорног Министарства који садржи процену оправданости; притом, пошто у Закону није наведено на основу којих критеријума се врши процена оправданости, Секретаријат треба да захтева тумачење ове законске одредбе како би знао коју документацију и податке о туристичком простору на територији града треба да прикупи и достави на процену ради проглашења;
- на основу законских одредби у вези са актом о проглашењу туристичког простора, покретати иницијативе и спроводити обавезе у погледу очувања, заштите и развоја простора (простор, регија, место) и друге активности неопходне за даљи развој и унапређење туризма на територији града Београда;
- изградња туристичке инфраструктуре на укупној територији града, што подразумева постављање туристичке сигнализације на атрактивним туристичким локацијама у свим градским и приградским општинама, оснивање и управљање радом туристичко – информативних центара на подручју свих туристички активираних и атрактивних градских и приградских општина, израда туристичких проспеката, филмова и другог маркетиншког и ПР материјала за сваку туристички активiranу и атрактивну градску и приградску општину, успостављање линкова са веб презентацијама туристички активираних и атрактивних градских и приградских општина, представљање свих атрактивних туристичких производа на националним и међународним сајмовима туризма;
- увођење инструмената контроле и ефикасније наплате туристичких такси и надокнада, стварање фонда за подстицање развоја туризма и дефинисање транспарентних критеријума коришћења и редистрибуције приходованих средстава; део ових средстава може користити култура за улагање у интегративну заштиту споменика културе, реконструкцију музеја који су највише туристички посећени итд.;
- јачање културе самозапошљавања и бављења предузетништвом и подизање свести становништва и сектора малих и средњих предузећа – МСП о значају предузетничке иницијативе у области културних и креативних индустрија (сувенири, стари занати, меморабиле, издавачка, музичка, видео и модна индустрија и др), категоризације приватног смештаја као основног или додатног извора прихода, што би истовремено увећало број кућа за одмор, станова за одмор, соба за изнајмљивање и туристичких апартмана, а тиме и атрактивност и разноврсност понуде смештајних капацитета у граду Београду.

Активности локалних самоуправа у области туризма треба да буду усмерене на стварање атрактивних туристичких производа који ће бити у складу са трендовима на светском туристичком тржишту. Да би тај циљ био остварен потребно је предузети следеће активности:

- успостављење вертикалне међувладине сарадње и двосмерне комуникације са надлежним законодавним и извршним органима на републичком и градском нивоу ради размене информација (нпр. о актуелним конкурсима за финансијску подршку, активностима у чијем спровођењу треба да учествује општина – наплата туристичких такси и надокнада, категоризација приватност смештаја, туристичка манифестација Дани европске баштине, представљање општинских туристичких производа на туристичким сајмовима, постављање туристичке сигнализације, израда промотивног материјала и сл), подстицања интерактивног односа и активнијег учешћа општинских органа у процесу доношења кључних одлука у области туризма, као и ради тумачења одређених законских одредби од интереса за развој туризма (нпр. процедура за проглашење туристичког простора, места, регије и сл);
- успостављање хоризонталне међувладине сарадње и двосмерне комуникације са другим градским и приградским општинама на територији града Београда и покретање иницијативе за вредновање туристичког потенцијала града, са посебним акцентом на препознавање простора од значаја за туризам у светлу закона о туризму;
- успостављање међусекторске вертикалне и хоризонталне сарадње између републичких, покрајинских, градских и општинских ресорних органа задужених за туризам, културу, спорт, пољопривреду, екологију и других области развоја значајних за развој туризма, а посебно културног туризма;
- Јачање институционалних и кадровских капацитета општине за управљење развојем туризма могуће је на основу одређених могућности које пружа Закон о локалној самоуправи, уколико су законске норме пренете у општински статут. То подразумева пре свега могућност избора једног члана општинске владе који би био задужен за развој туризма у општини, или додавање менаџеру општине резидуалних надлежности у области туризма ако се ова област сматра приоритетном за развој општине; према тумачењу Закона о локалној самоуправи, функција задужења у области туризма може бити уређена и тако што би је обављала и одређена асоцијација предузетника који раде у области туризма, али и та мера мора бити предвиђена општинским сатутутом; у вези са овим је и перманентна едукација свих заинтересованих актера и то пре свега

кроз учешће у стручним семинарима и програмима намењеним за истраживање и примену иновативних метода дестинацијског менаџмента али и реформе јавне практичне политике;

- створити одговорну општинску владу, тачније створити одговарајуће институционалне механизме и процедуре који омогућавају утицај главних друштвених група и стејхолдера на одлуке које се доносе на општинско нивоу у области туризма; један од могућих начина је оснивање Савета за туризам при органима државне управе или локалне самоуправе који би чинили представници органа управе, грађана, привредника у јавном и приватном сектору, као и експерата у области туризма, културе, образовања и других сродних области. Овакве савете може да оснива орган управе с циљем да доноси стратешке одлуке у области туризма и координира све неопходне послове, активности и мере у процесу доношења дугорочне стратегије развоја туризма на територији на којој овај орган има надлежности управе. Поред тога, може се успоставити интерактивна комуникацију са грађанима и свим заинтересованим странама и преко интерактивне веб презентације на којој постоји могућност да они дају своје предлоге, мишљења и коментаре везане за даљи развој туризма, а приватне, јавне и невладине организације предложе пројекте који могу бити реализовани у партнерској сарадњи са органима државне управе и локалне самоуправе;
- примена нове генерације мера за демократизацију одлучивања које имају за циљ да успоставе партнерство и умање јаз између државе и заинтересованих кључних друштвених група, могла би да буде схваћена и као интерес да се оствари више утицаја на развој туристичке привреде и предузетничке иницијативе у области туризма. У том смислу се може основати туристички форум који би у име свих заинтересованих група и страна код државних органа на свим нивоима јавне управе лобирао за доношење важних одлука у области туризма; у оснивању и раду туристичког форума би могли учествовати сви стејхолдери, а пре свега заинтересовани грађани – појединачно или удружени у невладине организације (уметници и културни ствараоци, менаџери и продуценти, клубови љубитеља, групе за заштиту природе, културни форуми и др), привредници у јавном и приватном сектору (власници хотела, мотела и других смештајних капацитета у домаћој радиности, грађевинских објеката, туристичких организација и агенција, малих и средњих предузећа за пружање туристичких и осталих услуга), као и заинтересовани професионалци и стручњаци у области културе и туризма.

Литература:

- Чомић, Ђорђе и Пјевач, Невенка. *Туристичка Географија*. Савезни центар за унапређење хотелијерства и угоститељства. Београд, 1997.
- Дојчиновић, Ђукић Весна. *Културни туризам, менаџмент и развојне стратегије*. Клио. Београд, 2005.
- Дојчиновић, Ђукић Весна. *Сеоски туризам у Србији*. Туристичка штампа. Београд, 1992.
- Хаџић, др Олга. *Културни туризам*. ПМФ. Нови Сад, 2005.
- Попеску, Јован. *Маркетинг у туризму*. Чигоја штампа и Центар за одговорни и одрживи развој туризма (ЦенОРТ). Београд, 2002.
- Томка, Драгица. *Култура, кроз простор, време и туризам*. ПМФ, Институт за географију. Нови Сад, 1998.
- *Стратегија развоја туризма Републике Србије*, први фазни извештај, новембар 2005, Министарство трговине, туризма и услуга
- *Закон о туризму* www.minttu.sr.gov.yu

CULTURAL TOURISM – A BRIDGE BETWEEN CULTURAL AND TOURIST POLICY

Summary

Tourism is becoming a developing area for which the public government in Serbia, on all levels, is showing a growing interest, compared to the previous period. The interest is the greatest for the cultural tourism development, as it is based on a rich cultural offer from the part of local communities, by default intended for local inhabitants, as well as the visitors from other cities, regions and countries. On the other hand, the government activities, concerning tourist development, should be realized in the partnership of a great number of various resources and activists in public, private and civil sectors of society, including cultural area. In that way, all government activities (be they on the level of state government or local self-government) would be set on the real developmental potentials and relevant solutions for their activating within tourism, in local communities, city, regional or republic level. It includes a high level of inter-governments cooperation which is essential for creating more suitable environment on mezo and macro level. At the same time, it is necessary to include various interdisciplinary knowledge which, apart from culture and tourism themselves, encompass urbanism, geography, economy, business, law, marketing and many other, but with the special emphasis on management and public politics.

SUBVERZIVNE PRAKSE V SODOBNI UMETNOSTI – STRATEGIJE MAJHNEGA ODPORA

7.01
7.037/.038.01

Umetnost išče izhode iz obstoječih paradigem, značilno obstaja kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij ter do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Takšno delovanje je pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

Ključne besede:

sodobna umetnost, subverzija, aktivizem, informacijski mediji, dominacija, diskurzivnost, sodobna družba, kritična zavest

Če je znanost proizvodnja vednosti, bi lahko rekli, da je umetnost proizvodnja pomenov? To vprašanje je povezano z vprašanjem odnosa umetnosti do obstoječih (dominantnih) diskurzov oziroma z vprašanjem njenih možnosti v zvezi s tem razmerjem. Po drugi strani pa je problematično tudi pojmovanje umetnosti kot proizvajanja določenih (»trdnih«) pomenov, ki bi bili neodvisni od samih bralnih procesov. Pomen je namreč vedno »pomen za nekoga«. Dejansko je sodobna umetnost značilno interaktivna, išče razne načine komunikacije z gledalcem (ali poslušalcem), ki je predvsem bralec t. i. umetniškega teksta. A tudi bralec se je iz pasivnega sprejemnika preobrazil v aktivnega uporabnika »aplikacije«. Takšen uporabnik zdaj sooblikuje pomene. Obenem se umetnost ne ukvarja le z označevalnimi (izraznimi) niti le z označevanimi (vsebinskimi) ravnmi, temveč tudi s samimi načini oziroma principi kodiranja, torej z relacijami med označevalnim in označenim, ki jih preizprašuje. Zanimajo jo torej tudi pravila formacije form, pravila formacije pojmov ter pravila formacije razumevanj. Na ta način je umetnost bistveno vezana na diskurzivnost. Ne moremo je razumeti zgolj kot prakso proizvajanja pomenov, temveč prej kot preizpraševanje obstoječih diskurzivnih praks. Sodobna umetnost je tako mesto boja, ki s svojimi taktikami bodisi preverja dominantne sile, se jim izmika ali upira, s čimer deluje značilno subverzivno.

Vprašanje izhoda iz obstoječe paradigme

Znanost raziskuje na osnovi obstoječih znanj, pri čemer se lahko vprašamo, ali na ta način resnično išče izhod iz obstoječega diskurza v nova spoznanja; kakšne možnosti ima za to glede na predpostavljane določenih »dejev« ali teorij, ki jih upošteva kot predhodno obstoječe »resnice«, na katerih gradi »nova« spoznanja. A če znanost vendarle proizvaja nove vednosti, se lahko vprašamo, na kakšen način se to dogaja. S tega stališča se pri umetnosti srečamo s podobno situacijo – tudi pojavljanje umetnosti lahko temelji na predpostavljaju določenega bistva umetnosti in s tem njenih domnevnih določenih zavezanosti (pri čemer je bilo v zgodovini zahodne umetnosti smiselno govoriti o določenih slogih in usmeritvah, kar je še zlasti postalo očitno z modernizmom in njegovimi številnimi –izmi, ki so s svojo številnostjo in raznolikimi cilji obenem že sami kazali na problematičnost kakršne koli osnovne zavezanosti v stremljenju umetnosti). S koncem modernizma oziroma s pojavom t. i. sodobne umetnosti se zdi, da zanjo nobena usmeritev in definicija nista več obvezujoči. Če se umetnost po eni strani širi na razna področja kulture, se s tem obenem dogaja tudi obratni vdor širšega družbenega oziroma političnega diskurza v polje umetnosti. Umetnost prične svoje cilje locirati v družbi, geopolitiki in znanosti. Pri tem njena naloga nikakor ni potrjevanje obstoječih diskurzov, ideologij, pomenov ter mitologij (če si sposodim izraz Rolanda Barthesa), temveč prej ravno nasprotno – preizpraševanje le-teh. Na ta način je sodobna umetnost subverzivna. Vendar subverzivnost v svoji tendenci danes običajno ni utopično prevratna v smislu neposrednega upora in z zahtevo po popolni dekonstrukciji obstoječe družbene, politične ureditve, tako torej ne vključuje zahteve po totalni spremembi (družbe, lahko tudi le umetniške institucije), kakršno pa lahko srečamo v modernih avantgardah.¹ Subverzivnost v sodobni umetnosti tudi ni vezana na politizacijo umetnosti (ki jo npr. zahteva Walter Benjamin v eseju »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«) v smislu podrejenosti oziroma služenju določenim političnim ideologijam, temveč gre prej za izvajanje mehke subverzije, za sugestije majhnih družbenih sprememb.

Če profesionalnega znanstvenika razumemo kot kompetentno osebo za proizvodnjo vednosti, pri čemer profesionalnost temelji na kompleksnem posebnem znanju,² potem se v tej zvezi ponuja pojem znanstvene paradigme, ki ga je razvil

1 S tem mislim zlasti na levoheglovske avantgardne tendence, ki so se razmahnile v drugi polovici devetnajstega stoletja in zahtevajo totalno spremembo družbe – kot takšno avantgardo se npr. razume partijo v komunistični revoluciji. Poleg teh se v začetku dvajsetega stoletja pojavlja še vrsta radikalnih avantgardnih tendenc, ki sledijo različnim političnim usmeritvam – tako npr. italijanski futuristi ne podpirajo komunizma, temveč fašizem.

2 Kot je to razumevanje s sklicevanjem na A. Abbota predstavil John Gibbons z Univerze Newcastle on Tyne v svojem prispevku »Doctorates, Employability and Professionalization in Contemporary European Research: The Generic« na konferenci Education, Media and Art v okviru projekta

Thomas S. Kuhn v svojem slovitem delu *Struktura znanstvenih revolucij* iz leta 1962. Oziroma se ob tem pojavi vprašanje, ali znanost morda ne proizvaja vednosti, ki izhaja iz dominantnega diskurza oziroma je na ta način znanost vednost ideologije, iz katere izhaja. Kuhn verjame, da tako imenovana normalna znanost deluje po principu »reševanja ugank«, kajti pri »normalnem« znanstvenem raziskovanju je rezultat poznan že vnaprej, pri raziskovanju se zato obseg pričakovanja komaj širi, kajti znanstvenik v tem primeru ni usmerjen na nepričakovano novost. Tako normalna znanost po Kuhnu temelji na paradigmi, ki v tistem času velja za gotovo in ki daje merilo za izbiranje problemov, za katere domnevamo, da imajo rešitev. Kuhn paradigme razume kot »splošno sprejete znanstvene dosežke, ki skupnostim znanstvenikov začasno zagotovijo vzorec problemov in rešitev.« (9) Normalna znanost kot »dejavnost, ki ji večina znanstvenikov neizogibno posveča skoraj ves svoj čas, stoji na domnevi, da znanstvena skupnost ve, kakšen je svet.« (16) Normalna znanost tako deluje na podlagi preteklih dosežkov, ki jih priznava za temelj svoje nadaljnje prakse. Toda včasih se problem, ki bi moral biti rešljiv z znanimi pravili in postopki, vztrajno upira reševanju in tako prihaja do anomalij. Normalna znanost tako po Kuhnovi razlagi nenehno zahaja s poti. Ne navadne epizode, ko se zgodi totalna sprememba, ki prinese tudi menjavo paradigme, po njegovem predstavljajo znanstvene revolucije. V skladu s Kuhnom bi tako lahko trdili, da znanost normalno (torej kadar deluje kot normalna znanost) ne proizvaja nove vednosti, temveč zlasti potrjuje obstoječo paradigmo, s tem pa tudi dominantni diskurz. Sprememba se zgodi, ko pride do znanstvene revolucije in s tem do nastopa nove paradigme, pri čemer se potlej spet ponovi znana zgodba. Kuhnov model revolucije temeljni na številnih modernih paradigmah; tako na primer Kuhn pravzaprav še verjame v totaliteto paradigme in revolucije, ki je že sama značilno moderna zahteva, a po drugi strani že kaže pluralnost znanstvenih diskurzov in pozicioniranje določenih diskurzov kot dominantnih, pri čemer se ob menjavah pokaže problem zgodovinenja oziroma konstruiranja zgodovinskih pripovedi. Kakor koli, danes bi radi (še vedno ali spet) verjeli, da znanstveniki svetu darujejo zmogljivost, da se izumlja nova vednost (Gibbons), pri čemer pa zaradi načina znanstvene proizvodnje še vedno lahko govorimo o problemu možnosti izhoda znanosti iz dominantnega diskurza, še zlasti ob dejstvu profesionalizacije, ki znanstveniku zagotavlja seznanitev z veččinami in vednostjo, ki temeljijo na preteklih dosežkih in s tem na obstoječi paradigmi, ki je povezana z obstoječimi oziroma dominantnimi diskurzi.

ADAM TEMPUS (Univerza za umetnost, Beograd, 12. oktober 2007). John Gibbons, ki je predaval o zaposljivosti doktorandov in profesionalizaciji znotraj evropskega izobraževalnega sistema na področju znanosti, razume profesionalnega raziskovalca kot tistega, ki zna izvajati raziskovalne veščine, pri čemer po njegovem znanstveniki svetu darujejo kapaciteto, da se izumlja nova vednost; pri tem je po Gibbonsovem mnenju izjemnega pomena, da doktorandi iz katerega koli področja prek študija pridobijo predvsem splošno večinskost, ki naj bi jim omogočala širše možnosti zaposljivosti.

S podobno težavo se srečamo tudi na področju umetnosti – lahko bi npr. govorili o dominantni formi, ki potrjuje dominantni diskurz. Takšno formo umetnik bodisi sprejme bodisi si lahko zada nalogo iskanja izhoda iz obstoječe paradigme – s tem v zvezi se dandanes rado postavlja tezo, da je umetnost pravzaprav vselej politična (tako npr. verjame Raymond Williams). V sedemdesetih letih Roland Barthes, ki v tem času izrazito razvije svoje levičarsko angažirano stališče, verjame, da sistem jezika uteleša logiko dominantnega diskurza, zato po njegovem prepričanju jezik s svojo normativnostjo podreja. »Jezikovni sistemi so skrivne inkarnacije moči; z njimi je človeku že vnaprej predpisano, kako naj dojema svet in klasificira stvari ter ljudi v njem. To dominacijo sistema jezika je treba razbiti, jezik 'pregoljufati' in ga skušati zaznati onkraj moči sistema,« meni Barthes leta 1976 v svojem nastopnem predavanju na Collège de France (kot povzame Barthesovo predavanje Virk, 117). Možnost za razbitje jezika, preseganje jezika kot sistema vidi Barthes tedaj kot nalogo, ki si jo lahko oziroma mora zadati literatura. Barthes tako vidi smisel literature v dekonstrukciji jezika, ki že sam poseblja dominantni diskurz. A v skladu s to zahtevo se umetnost še vedno na moderni način angažira predvsem z razbitjem forme, ki pa jo razume v skladu s spoznanjem, ki ga prinese jezikovni obrat; to je v smislu tesne prepletenosti forme in vsebine, pri čemer vsebine niso neka zunaj (jezika) obstoječa resničnost, torej ne predhodijo formi in niso položene vanjo kot v prazno konzervo, temveč so proizvedene skupaj z jezikom – z njim se tako realnost ne odseva, temveč tvori. Obenem pa na ta način v jeziku zakodirani pomeni prenašajo in potrjujejo dominantni diskurz, ki tako predhodi naši uporabi jezika oziroma smo z enostavno (predvideno) rabo jezika zavezani potrjevanju dominantnega diskurza.

Zahteva po takšni dekonstrukciji jezika, ki naj ga izvaja literatura, je vendar značilno moderna – od umetnosti pričakuje delovanje znotraj svojega avtonomnega polja. Sorodnosti takšni nalogi dekonstrukcije jezika lahko pravzaprav iščemo v kakršni koli dekonstrukciji (umetniškega) medija, ki nam je lahko poznana iz katerega koli področja umetnosti v 20. stoletju. Gre torej za značilno modernistično tendenco.

Spremenjena narava sodobne umetnosti

Sodobne umetniške prakse niso več zavezane artefaktičnosti, saj sodobno »umetniško delo« ni več samoumevna samozadostna entiteta z zaprto strukturo, temveč je njena struktura vse bolj mrežna, sama pa postaja prostor igre, proizvodnje, intertekstualnosti ter bralnih procesov. Ne nazadnje živimo v družbi posplošene komunikacije, kot je to ugotovil že Gianni Vattimo (1). Zahodna umetnost se po šestdesetih letih vse manj ukvarja s formalnimi raziskavami, raziskavami medija in samoanaliziranjem. Vse manj se zapleta v preizpraševanje lastnega diskurza,

s čimer se, mimogrede, vendarle ukvarjajo tudi umetniškozgodovinske avantgarde – če se le spomnimo znanega primera Duchampove *Fontane* – oziroma je to razvidno iz naloge, ki naj bi si jo v skladu s prepričanjem Petra Bürgerja zastavile, tj. iz samega napada na avtonomijo umetnosti. Sodobne umetniške prakse so primarno vezane na širša družbena vprašanja. Po tako imenovanem koncu umetnosti (ki ga Arthur C. Danto locira v šestdeseta leta z Warholovo *Brillo škatlo*, 1964),³ ko značilno pade prejšnja ločnica med visokim in nizkim;⁴ v širšem smislu pa ta moment sovпада s družbenim, političnim in intelektualnim vrenjem iz šestdesetih let, lahko vse manj govorimo o umetnosti v modernem smislu (torej zlasti v navezavi na njeno avtonomijo).⁵ Svet umetnosti se je od sredine osemdesetih tudi značilno razširil na druga področja kulturnega in ekonomskega življenja. Prej kot o svetu umetnosti (pa tudi o polju umetnosti) lahko govorimo o polju kulture. Umetnik je postal kulturni delavec. Vloga umetnika oz. kulturnega delavca tudi sovпада s številnimi drugimi vlogami, ki jih opravlja, saj deluje na številnih področjih.

Čeprav so se tudi umetniške prakse zgodnjega modernizma razumele kot subverzivne v smislu dekonstruiranja dominantne (prej etabrirane) forme oziroma načina in avantgardne v tem, da so se oblikovale kot odziv na razmah množične kulture, kiča oziroma kulturne industrije (tako na primer Clement Greenberg v tridesetih letih piše o Picassu, Braqueu in Miroju), pa sodobne umetniške prakse s svojim poseganjem v širši kulturni oziroma družbeni prostor prej izhajajo iz zapuščine umetniškozgodovinskih avantgard. Že pri njih je namreč opaziti širše družbeno delovanje, procesualnost, neposredno družbeno oziroma politično angažiranost in značilno dematerializacijo estetskega objekta. Drugačne oblike subverzivnosti v sodobni umetnosti pa so vezane tudi na to, da se umetnost vse manj izvzema iz družbenega življenja, pa tudi iz ekonomskega sveta in se tako vse manj romantično zapira v prostor umetniške avtonomije, kot je to počela moderna umetnost; pač pa si sodobna umetnost prizadeva za širšo angažiranost.

Za razliko od umetniškozgodovinskih avantgard delujejo sodobne umetniške prakse veliko bolj sistematično in organizirano. Srečamo se s kompleksnim konceptom umetniškega projekta (Tratnik, »Contemporary Art Projects«). Prek analogije z znanostjo gre pri tem za neke vrste (umetniško) raziskavo. A te prakse niso postale le temeljno raziskovalne po svoji naravi, temveč so same operacije

3 Tako po Dantovem kot po mnenju Hansa Beltinga se s tem konča doba umetnosti. Glej tudi: Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?* Oziroma glej dopolnjen angleški prevod: Belting, *Art History after Modernism*.

4 Med drugimi o tem razpravlja Fredric Jameson v eseju »Kulturna logika poznega kapitalizma« (Postmodernizem 9).

5 To kompleksno razložim v svoji doktorski disertaciji (Tratnik, *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*).

postale tako kompleksne, da jih dejansko vodi skupina ljudi, ki deluje kot v podjetju. V takšnem raziskovalnem projektu lahko sodeluje tudi po dvajset ljudi ali več. Potrebuje se uspešno vodenje, pa tudi inženiring (organizacija in izvedba dela od osnutkov do realizacijske faze), marketing (uravnavanje investicij in proizvodnje) in stiki z javnostjo oziroma neke vrste propaganda. Takšno podjetje značilno temelji na sodelovanju, skupnost sodelavcev pa mora biti dobro sistemsko organizirana. Pogosto so v takšno raziskavo vključeni strokovnjaki iz raznih področij (lahko tudi naravoslovnoznanstvenih), s čimer se pri sodobni umetnosti srečujemo z značilnim konceptom interdisciplinarnosti. Prav tako bi lahko rekli, da sodobni umetnik oz. kulturni delavec ali umetniška skupina gradi na svoji blagovni znamki, kot na področju ekonomije podjetja pridobivajo prepoznavno ime, ki zagotavlja zanesljivost in kvaliteto. V današnjem poznem kapitalizmu se umetnost pojavlja precej drugače, kot je o tem pisal Fredric Jameson v osemdesetih letih (na primer v *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*). Umetniško poslovanje in politike se ne kažejo le v enem izmed trendov trgovanja sodobne umetnosti, temveč bolj splošno v sami funkcionalni organizaciji polja umetnosti, ki postaja temeljno ekonomsko strukturirana in politično delujoča. Sodobni umetniški projekt si zagotavlja svoj obstoj le s kompleksnim pozicioniranjem v širšem družbenoekonomskem in političnem kontekstu oziroma sistemu. Na ta način sodobni umetniški projekti in »podjetja« vodijo k dejanski nadgradnji v osemnajstem stoletju osnovanih temeljev umetnostnih paradigem (od avtorstva ter originalnosti do pojmovanja umetniških del in umetnikov ter umetnosti nasploh) in se prej uravnavajo glede na realnost 21. stoletja.

Padec modernih paradigem, hibridizacija in kompleksnost družbenih polj

Pomembno je tudi poudariti, da se v luči padca modernih konceptov enotnosti, totalitete, resnice in napredka, zahteva po dekonstrukciji enotnega dominantnega diskurza, torej Zahodnega diskurza, izkaže za moderno utopično zahtevo, podobno zahtevi (modernih) zgodovinskih avantgard po totalni spremembi nečesa, kar obstaja v svoji integriteti, enotnosti, pri čemer je po drugi strani tudi tisto, kar se zahteva, po svoji naravi prav tako totalno. Prej kot predpostavljanje rezultatov in popolni nadzor je pri sodobnih praksah relevanten princip eksperimentalnosti, na osnovi katerega se računa z določeno stopnjo nepredvidljivosti. To je bržkone povezano s sodobnim spoznanjem, da nič ni zares resnično, zaključeno in trdno, temveč zgolj tavamo v sferi neskončnega razmotavanja in prepletanja horizontov interpretacije oziroma razumevanja (Hans-Georg Gadamer piše o neskončnem razgovoru), pri čemer ni absolutne poti do resnice in ni univerzalne vednosti. V tem smislu je namreč težko govoriti o enem samem dominantnem diskurzu; prej smo vpeti v številne diskurze, ki se med seboj prepletajo.

Opozorim lahko še na eno izmed bistvenih značilnosti sodobne umetnosti, namreč na zavezanost principu mešanja (npr. medijev), ki v marsikateri izpeljavi pomeni hibridizacijo. Principi hibridizacije so pravzaprav značilni za pojav postmodernizma v umetnosti, ko se značilno pričnejo mešati mediji in se pojavi t. i. nomadstvo po zgodovini umetnosti; v principu montaže, kolaža in »assemblagea« pa hibridizacija v umetnosti korenini vsaj v kubizmu in umetniškozgodovinskih avantgardah z začetka 20. stoletja. A v nedavnih teoretskih spisih o sodobni umetnosti se večkrat poudarja prav princip hibridizacije; tako npr. Lev Manovich piše o vizualni hibridnosti oziroma o hibridnem vizualnem jeziku gibljivih podob v času med 1993 in 1998, ko se mešajo in ponovno mešajo različni mediji in z njimi vsebine, tehnike in delovne metode; na ta način danes pravzaprav nobene tehnike ne najdemo več v njenem čistem, izvornem stanju (»After Effects«). Tudi Julian Stallabrass opaža opevanje »prednosti mešanja kultur ali hibridnosti« v svetu umetnosti, pri čemer Stallabrass v tem prepoznava odločitev za politično liberalno plat govorjenja o globalizaciji, podiranju kulturnih meja, ki naj bi spremljalo domnevno rušenje trgovinskih meja ter posledično veličastno prepletanje kulturnih vplivov, dejansko pa se po njegovem v tem močno odraža splošna vizija tega pristopa – sanje o globalnem kapitalu. Stallabrass to povezuje še z ustanavljanjem bienalov in drugih umetnostnih prireditev v devetdesetih, z graditvijo novih muzejev sodobne umetnosti in širjenjem starih muzejev v mestih, pa tudi s posvojenimi poslovnimi ideali muzejev, katerih dejavnost je postala bolj tržno usmerjena in so se tako pričeli povezovati s podjetji. Obenem Stallabrass še opaža, da se je sodobna umetnost tesneje povezala z izbranimi elementi množične kulture, kar po njegovem včasih napačno razumemo kot nov pristop k »resničnemu življenju« (18). Težnja k hibridizaciji je pravzaprav značilna za sodobne družbe in sovпада s spremenjeno obliko pojavljanja kultur danes. Kot piše Wolfgang Welsch, tradicionalni koncepti ločenih kultur, ki težijo k homogenizaciji in separaciji, kot tudi koncepta multikulturalnosti in interkulturalnosti, ki še vedno predpostavljata ločene kulturne otoke, ne ustrezajo več sodobnemu času, ko obstajamo kot kulturni hibridi, saj so naše kulture bistveno zaznamovane z mešanjem in prežemanjem. Prav mrežno delovanje in hibridizacija ključno označujeta tudi sodobne umetniške prakse oziroma obstoj sodobne umetnosti, vključno z umetniško institucijo. Welsch opaža, da je vsaka kultura postopoma postala notranja vsebina oziroma satelit. Verjame, da se to nanaša tako na populacijo, trgovanje kot informacijo. Nove oblike prepletenosti so posledica migracijskih procesov, pa tudi svetovnih materialnih in nematerialnih komunikacijskih sistemov in ekonomskih medodvisnosti ter odvisnosti, pri čemer se seveda pojavlja vprašanje razmerij moči.

Pierre Bourdieu opisuje, kako je diferenciacija družbenih aktivnosti vodila h konstituciji različnih, relativno avtonomnih družbenih prostorov, v katerih se tekmovanje osredotoča okoli določenih vrst kapitala. Takšne družbene prostore

Bourdieu imenuje polja. Dinamika samega polja izhaja iz bojevanja družbenih agentov, ki poskušajo zasesti dominantne pozicije znotraj polja. Polje je tako sistem pozicij, ki so notranje strukturirane v smislu relacij moči; polje je družbena arena boja za prisvojitve določene vrste kapitala, pri čemer je kapital tisto, kar je za socialne agente pač ključnega pomena (najbolj očiten primer je monetarni kapital). Med družbenim, političnim ali kulturnim poljem po Bourdieuju obstajajo številne strukturalne in funkcionalne homologije – v vsakem od njih obstajajo dominirajoči in dominirani, konservativne in avantgardne težnje, mehanizmi reprodukcije in subverzivni boji («The Intellectual Field» 11–12). Polja, ki so sicer pogosto relativno avtonomni, neodvisni prostori družbene igre, so organizirana tako vertikalno kot horizontalno – polje moči je specifično v tem, da obstaja horizontalno skozi vsa polja. Boji znotraj njega nadzorujejo menjalno razmerje vseh oblik kulturnega, simbolnega ali fizičnega kapitala med samimi polji. Vsako polje je po Bourdieuju področje bojev in je tako polje sil, ki težijo bodisi k preoblikovanju ali ohranjanju ustanovljenih relacijskih sil, pri čemer se vsak izmed agentov zavezuje s kapitalom, ki ga je dosegel s preteklimi boji (isto 13). Čeprav ima kulturno polje relativno avtonomijo in intelektualci zasedajo posebno mesto znotraj dominantnega razreda, pa so zanj umetniki dominirani v svojih odnosih s tistimi, ki posedujejo politično in ekonomsko moč (isto 15). Vendar pa gre pri tem po njegovem obnem za protislovno oziroma dvoumno pozicijo dominantnega-dominiranega.⁶ Kulturni proizvajalci za Bourdieuja, četudi dajo svojo moč v službo dominantnega, namreč posedujejo posebno moč – določeno simbolno moč prikazovanja stvari in pa moč doseganja, da ljudje vanje verjamejo. Kulturni proizvajalci imajo po njegovem moč, da na konkreten način razkrijejo bolj ali manj nejasne, celo neizrazljive izkušnje naravnega in družbenega sveta, to je, imajo moč, da jih prinašajo v obstoj (isto 16).

Kritiške, odporniške in politične strategije v sodobni umetnosti

Lahko bi dejali, da imajo kulturni proizvajalci prek svoje simbolne moči prikazovanja in zmožnosti razkrivanja skritega ali spregledanega možnost izumljanja modelov odpora proti dominantnim diskurzom. Kritiške, odporniške in politične strategije so v sodobni umetnosti velikega pomena. Igor Zabel v eseju »Sodobna umetnost in institucionalni sistem« našteje nekaj takšnih strategij, ki so lahko uporabljene v umetnosti, te pa so: 1. razkrivanje spregledanih in skrivnih mehanizmov, ki jih moč uporablja za družbeni nadzor in discipliniranje, 2. odkrivanje alternativnih rab obstoječih mehanizmov in tehnologij, 3. iskanje in razvijanje alternativnih modelov ekonomskega, socialnega in političnega ravnanja in 4.

6 Tako je dvoumnost po njegovem razvidna zlasti v primerih krize, ko je pozicija kulturnikov v družbenem redu zares ogrožena; v takšni situaciji na primer tisti, ki se upirajo tako imenovani buržoaziji, ostanejo lojalni buržoaznemu redu (takšen primer je za Bourdieuja Zola).

iskanje možnosti za paralelne (včasih le začasne) skupnosti oziroma družbene skupine (191–192). Zabel poudari dva ključna koncepta odporiških strategij – avtonomijo (v smislu »začnih avtonomnih con«, kot jih razlaga Hakim Bay) in invencijo. V avtonomiji se ustvarijo vzporedni prostori, mehanizmi in skupine, ki se lahko izmaknejo vladajočim družbenim sistemom, v invenciji pa umetnost bodisi najde ali izumlja nove pripomočke ali rabe, ki tako avtonomijo omogočajo. Primer takšne umetniške prakse je delo Marka Peljhana, ki svoje delo opiše kot »strategije minimalnega odpora«, s čimer Peljhan poudarja, da je odporiška umetnost, četudi velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi z velikanskimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči.⁷ Umetnost ima zmožnost, da razkrije skrita razmerja moči in nadzorne mehanizme družbene dominacije, prav tako pa lahko pokaže tudi možne alternative tem odnosom in modelom.

Čeprav lahko z Welschem verjamemo, da smo kulturni hibridi, in tako sklenemo, da mora logika temeljne (politične) orientiranosti odpovedati, pa po drugi strani nikakor ne moremo trditi, da v sodobni družbi ne obstajajo centri moči. V neprestanem boju teh sil se pomembnost in moč posamezne pozicije lahko meri glede na njeno zmožnost distribucije in upravljanja oziroma manipuliranja z informacijami. Ne nazadnje družbo, v kateri živimo, imenujemo informacijska.

Za informacijsko družbo naj bi bila po mnenju Leva Manovicha specifična »infoestetika«, kot je bila za moderniste in industrijsko družbo specifična »estetika novega«. Tako smo prešli od »novih medijev« k »software« kulturi. Množični mediji so od svoje sprva predvsem distributivne vloge prešli na komunikacijsko. Tako je vsak sprejemnik pri sodobnih elektronskih medijih tudi potencialni oddajnik oziroma vsak uporabnik potencialni distributer. Interaktivnost je za sodobne kulture izjemnega pomena. Obenem pa smo ključno vezani na računalniško logiko delovanja in je računalnik dominantna podatkovna tehnologija današnjega dne. Jos de Mul poudarja pomen podatkovnega manipuliranja v sodobni umetnosti, pa tudi skrajno stopnjo interaktivnosti, ki jo danes pri njej zasledimo (»The Work of Art«). Na ta način je kvaliteta umetniškega dela zdaj po njegovem lahko merjena glede na stopnjo, do katere je umetniško delo odprto za manipulacijo. Lev Manovich poudarja pomen interakcije v sodobnem svetu umetnosti in oblikovanja – interakcija se zdaj pojavlja kot estetski dogodek. Tako oblikovalci po njegovem ne delajo več vidnih vmesnikov, temveč se sama interakcija pojmuje kot dogodek v nasprotju z nedogodkom v prejšnji »paradigmi nevidnega vmesnika« (»Interaction as Aesthetic Event«). Po drugi strani pa velja tu omeniti zgodnje oblike net.arta, še zlasti HTML dekonstrukcije, ki jih dela tandem Jodi v drugi polovici devetdesetih (1996–97). Po mnenju Inke Arns te oblike net.arta, ki delajo z materialnim okvirom internetnega

7 Projekt Macrolab Marka Peljhana (1997–) se je pričel z namenom ustanovitve neodvisnega in samozadostnega pojava in raziskovalne strukture v izolaciji. Macrolab se osredotoča na telekomunikacije, klimatske spremembe in migracijske vzorce. <<http://makrolab.ljudmila.org/>> 28. 1. 2008.

medija, gradijo na tehničnem disfunkcioniranju oziroma na motnjah v medijski komunikaciji – interakcija je na ta način radikalno dekonstruirana («The Birth of Net Art»). Tandem Jodi izjavlja, da se opira na hackerski slogan: ljubimo vaš računalnik, pri čemer računalnik umetnika razumeta kot napravo, prek katere stopaš v nekoga, v njegove misli, in pravita: »Ko gledalec gleda najino delo, sva v njegovem računalniku.« (Baumgärtel) Sicer pa je Vilém Flusser že v osemdesetih letih verjel, da je sodobni svet digitalen in da smo zaznamovani z digitalnim videzom. A umetniške prakse so po drugi strani z novim tisočletjem pomembno prešle od računalniške kulture devetdesetih in programskosti na dejansko manipuliranje z živim materialom pri t. i. »networks« (Tratnik, »(Bio)umetnost«).

Sodobne umetniške prakse, ki se zavedajo principa, da je uporabnik tudi potencialni distributer, na ta način niso le interaktivne, temveč značilno stremijo k lastni zmožnosti manipuliranja z informacijami. Vzpostavljajo razne medijske matrice, znotraj katerih upravljajo in manipulirajo z informacijami – s tem so bistveno vezane na preizpraševanje, pozicioniranje in manipuliranje s kulturno, družbeno, ekonomsko oziroma politično močjo.

Taktični mediji in medijski aktivizem

Pri tem lahko govorimo o aktivizmu kot o načinu kulturno in družbenopolitično angažiranega delovanja znotraj umetniškega sistema. Dejansko pa se sam »umetniški sistem« ob tem razširja do te mere, da postaja, kot pri taktičnih medijih, pravzaprav nezamejliv oziroma gre v prvi vrsti za aktivistično delovanje znotraj množičnih medijev. Takšne prakse se osredotočajo na taktično rabo informacijske in komunikacijske tehnologije ter elektronskih medijev. Toshiya Ueno leta 1997 razlaga medijski aktivizem in pravi, da je medijski aktivist tista oseba, ki se zani- ma za politične in socialne zadeve ter uporablja alternativni način za reševanje problema oziroma pride do medijskega aktivizma takrat, kadar nekdo nasprotuje obstoječemu sistemu oziroma institucijam (npr. muzejem, šolam, mrežam) in pri tem uporablja (množične) medije. Medijski aktivist tako uhaja vsakršni dogmatični politiki. Vendar pa po mnenju Toshiye Uena naloga medijskega aktivista ne sestoji le v spreminjanju družbe in družbenih sistemov na splošno, temveč tudi v spreminjanju javne sfere v nekaj drugega. Kot verjame Ueno, je za aktivizem najpomembnejša in najbolj radikalna gesta iznajdba ali zasedba virtualnega ali realnega prostora (npr. zasedba stavbe, oddajanje piratskih medijev, »hacking« na računalniku ipd.). Pri tem »squatting« aktivist zasede stavbo in realni prostor, medijski aktivist pa ustvari prostor v kiberprostoru. Pri tem Ueno kot medije ne razume le elektronskih medijev in tehnologij, temveč tudi medije v alternativni javni sferi, piratsko televizijo, svoboden radio, internet, časopisje, pa tudi govori- ce in druge oblike medijev, ki zadevajo javno komunikacijo.

David Garcia in Geert Lovink, ki pišeta o taktičnih medijih, prav tako leta 1997 v manifestu »The ABC of Tactical Media« zapišeta, da so taktični mediji tisto, kar se zgodi, ko poceni 'naredi-sam' medije, dostopne zaradi revolucije v potrošniški elektroniki in razširjenih oblik distribucije (od javnega dostopa kabelskih mrež do interneta), izkoriščajo skupine in posamezniki, ki se čutijo ogrožene ali izključene iz širše kulture. Taktični mediji o dogodkih ne le poročajo, ampak jih, glede na to, da nikoli niso nepristranski, tudi (so)oblikujejo in to je tisto, kar jih bolj kot karkoli drugega ločuje od mainstream medijev. (»The ABC«) Tako so to mediji krize, kritike in opozicije, kar je tako njihov vir moči, kot tudi njihova omejitev, še zapišeta Garcia in Lovink. Pri aktivističnem delovanju znotraj sodobnih množičnih medijev gre opozoriti na dve zadevi – po eni strani je drugo polovico 20. stoletja močno zaznamovala revolucija informacijskih in komunikacijskih tehnologij, ki pa so – po drugi strani – v večini primerov rezultat raziskovalnih in eksperimentalnih projektov vojaške industrije in znanstvenoraziskovalnih institucij. Na ta način tehnološko kompleksnejši in strateško uporabni sistemi prehajajo od vojaške in znanstvene elite v ekonomsko in civilno sfero. Vendar pa primat nad televizijskimi in radijskimi frekvencami, internetom, satelitskimi sistemi in kabelskimi omrežji še vedno ohranjajo vojska, multinacionalne korporacije ter medijski konglomerati. Tako pa tudi investiranje v telekomunikacije tem institucijam daje moč, vpliv in nadzor nad pretokom informacij v signalnem teritoriju. Prav v tej zvezi se je pojavil interes za raziskovanje, odkrivanje in razvijanje alternativnih uporabnih načinov tehnologij ter eksperimentiranje, s čimer se oblikuje kritičen pogled na politične, družbene, ekonomske in kulturne posledice, ki so jih vpeljale tehnološke spremembe. Takšna delovanja se potemtakem pojavljajo kot strategije odpora oziroma kot strategije ozaveščanja globalne javnosti.

Številne aktivistične prakse se torej usmerjajo v centre medijskega nadzora ter ekonomske oziroma politične moči, pri čemer izvajajo parazitiranje, uzurpiranje in subvertiranje dominantnih sistemov sodobne informacijske družbe. Luther Blissett si prizadeva za sabotažo centrov medijskega nadzora in moči z akcijami kulturne gverile, s katerimi povzroča paniko v raznovrstnih medijih. Brian Springer opozarja na možnost elektronskega upornišтва in gverilske akcije z uporabo satelitske tehnologije – s standardnim potrošniškim satelitskim TV sistemom izkorišča možnost vključitve v odprte TV kanale in prestreza surov, še neobdelan videomaterial. Etoy je umetniški kolektiv, ki razkriva možnosti manipuliranja mednarodnega podatkovnega omrežja. ^{®™} mark izvaja sabotažo korporativnih izdelkov – tako so posegli v računalniško videoigro in vanjo vnesli homerotične vsebine ter zamenjevali glas igračam. Skupina Monochrom opozarja na poseganje v zasebnost posameznika z globalnim obveščevalnim sistemom, mrežo kamer CCTV (Closed Circuit TV) v mestnih središčih in nakupovalnih centrih in elektronskimi sistemi, s katerimi podjetja vse bolj izvajajo preverjanje

in nadzorovanje zaposlenih.⁸ Lep primer medijskega aktivizma je tudi projekt Saša Sedlačka *Infokalipsa zdaj!* (2007), ki predstavlja iniciativo za ustanovitev avtonomne medijske cone na 700 MHz. Sedlaček predstavlja navodila za sestavno enostavnega in poceni mobilnega TV oddajnika, prek katerega je mogoče oddajanje poljubnih vsebin – še zlasti bo ta možnost prišla v poštev leta 2012, ko naj bi Slovenija povsem prešla od analognih na digitalne frekvence. Analogni frekvenčni spekter naj bi bil razprodan na dražbi, čeprav gre pravzaprav za javno dobro. *Infokalipsa zdaj!* je tako iniciativa za civilno oziroma neodvisno delovanje na lokalnem komunikacijskem omrežju, ki na polju medijskih informacij lahko obeta vdor vsebin, ki jih ne obvladujejo in posredujejo velike (komercialne) korporacije. V marsičem je temu soroden tudi projekt *Insular Technologies*, ki ga koordinira Marko Peljhan in ki predstavlja iniciativo za svetovno visokofrekvenčno radijsko oziroma internetno omrežje.

Toshiya Ueno pravi, da taktike medijskega aktivizma močno precenjujejo mikropolitike nad makropolitikami. Medijskega aktivista seveda zanima situacija v makropolitiki, čeprav se posveča mikropolitikam na posamičnih področjih, a njegova kritika in akcija sta v tem, da analizira in dekonstruira makrosituacije z mikrostališča. Po drugi strani pa kritika in akcija medijskega aktivista potekata pod pretvezo amaterskosti, s čimer se aktivist izogiba težjim načinom delovanja.

Umetniške prakse so lahko aktivistične tudi z načini infiltracije v umetniški sistem, s čimer manipulirajo z razmerji moči znotraj umetniškega oziroma kulturnega polja, pri čemer npr. z namernimi sabotажami preizprašujejo uveljavljene umetnostne norme in kanone ter jih prilagajajo novi komunikacijsko-informacijski realnosti. Takšen primer je praksa skupine 0100101110101101.org, ki ima celo dvoumno identiteto. Naslanja se na možnosti spletne manipulacije, da prikaže protislovja vsakdanjih kulturnih sistemov (zlasti glede pojmov izvirnosti in avtorstva). Podoben primer je Luther Blissett, ki ima tudi nenavadno identiteto, saj gre pravzaprav za kolektivno ime, ki ga lahko uporabi kdorkoli. Luther Blissett in 0100101110101101.org so v letih 1998–1999 realizirali projekt *Darko Maver*, ki je bil velika umetniška potegavščina. Maver naj bi bil srbski »vojni« umetnik, ki je leta 1999 celo razstavljal na Beneškem bienalu, vendar pa je bil ta umetnik in njegovo umetniško delovanje zgolj konstrukcija omenjenih avtorjev, ki je v »svetu umetnosti« obstajala na osnovi rabe spleta. Fotografije domnevnih Maverjevih del so bile dejansko fotografije vojne fotografije razmesarjenih trupel. Projekt *Darko Maver* je bil način upora proti kakršnim koli razširjenim umetniškim oblikam (Blissett).

8 Leta 2001 je bila v galeriji Škuc v Ljubljani v okviru Sveta umetnosti pripravljena razstava z naslovom Medij je orožje, vzemi ga v roke, ki se je osredotočila ravno na aktivizem kot način kulturno in družbenopolitično angažiranega delovanja znotraj umetnostnega sistema. <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm>

Sklep

Nekateri kritiki sodobne umetnosti verjamejo, da med samopodobo sodobne umetnosti in njeno dejansko funkcijo zija globok prepad, saj je umetnost upravljana in vključevana v novi svetovni red, na ta način pa služi interesom neoliberalne ekonomije. Tako Julian Stallabrass sodobno umetnost kot »območje svobode« vidi v tesni zvezi s svobodno trgovino; obe naj bi bili namreč »dejavnika, ki družno ustvarjata prevladujoč sistem in njegovo dopolnilo.« (13) Četudi kritike te vrste prinašajo marsikateri pomemben uvid v delovanje sodobnega umetniškega sistema, takšen pogled vendar preveč posplošuje in s tem izkrivlja subverzivnost mehanizmov, ki jih lahko zasledimo v nekaterih praksah sodobne umetnosti (kot na primer pri medijskem aktivizmu oziroma pri rabi taktičnih medijev), v svoje nasprotje. Medijsko(umetniško)aktivistične skupine ali posamezniki se upirajo pasivni drži družbenih individuumov do aktualnih družbenih in političnih vprašanj. Z umetniškimi eksperimenti kritično reflektirajo uporabo tehnoloških inovacij, institucije politične, ekonomske, medijske oziroma informacijske moči, družbeni nadzor in poseganje v zasebnost ipd. Po eni strani na derridajevski način iščejo razpoke v dominantnih tekstih, do katerih ne nazadnje nujno prihaja ob kompleksnih razmerjih in igrah moči v družbenem prostoru, in na ta način izvajajo dekonstrukcijo. Po drugi strani iz protislovij oziroma disruptivnih sil,⁹ ki jih najdejo v takšnih hegemonških tekstih, razvijajo strategije opozicijskega branja,¹⁰ ki vodijo k oblikovanju tistih pomenov, ki tvorijo strategije odpora do dominantnih diskurzov. Razvijajo torej kritične in odporniške strategije do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij, ki pa so dejansko kulturno in zgodovinsko pogojeni (torej do t. i. »vsakdanjih mitologij«) oziroma do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Pri tem so izjemnega pomena načini kodifikacije, ki pomenijo »oformiti in hkrati postaviti forme«, kot pravi Bourdieu v eseju »Kodifikacija« (*Sociologija kot politika* 131) Kodifikacija namreč »vpliva na to, da so stvari preproste, jasne, sporočljive« (133) in je »tesno povezana z disciplino in z normalizacijo praks.« (132) Uspešna kodifikacija je tako v tesni zvezi z vzpostavljanjem diskurzov kot dominantnih, povezana je z dominantnimi načini mišljenja, vrednostnimi sistemi in ideologijami. Subverzivna umetnost, ki ji je posvečen ta prispevek, je tako mesto boja, kjer se preizprašujejo vladajoči diskurzi in njihovi načini kodifikacije, v katere umetnost zdaj aktivno posega: pokaže na njihovo logiko in mehanizme ter ponuja drugačne poglede nanje, jih transformira, deformira in nastopa celo kot neke vrste virus. Kot motnja v sistemu je takšno delovanje pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

9 Izraz si sposojam od Johna Fiskeja, glavnega predstavnika kulturnih populistov (»Televizijska kultura«).

10 Ob odkodiranju televizijskega diskurza Stuart Hall, eden glavnih predstavnikov birminghamske šole kulturnih študijev, razmišlja o dominantno-hegemonškem, pogajalskem in opozicijskem branju (»Encoding, Decoding«).

Povzetek:

Če je sicer že moderna umetnost subverzivna (zlasti v času modernizma), pa je subverzivnost sodobne umetnosti specifična v tem, da pri njej ne gre za umetniškoreferencialno subverzijo obstoječih kanonov in form (kot pri /visoko/modernistični umetnosti), pa tudi ne za radikalne zahteve po spremembi umetniške institucije ali celotne družbe (kot jih srečamo pri umetniškozgodovinskih avantgardah), temveč prej za strategije majhnega odpora. Če znanost razumemo kot proizvodnjo vednosti, pa umetnost neprestano išče izhode iz obstoječih paradig in je temeljno preizpraševalna. Sodobne umetniške prakse svoje cilje značilno locirajo v aktualnih družbenih in političnih vprašanjih, v znanstvenih diskurzih in na polju množičnih oziroma informacijskih medijev. Subverzivne prakse v sodobni umetnosti, ki temeljijo na aktivističnem pristopu, npr. pri t. i. taktičnih medijih, se odločajo za neposredno politično delovanje, a odporniška umetnost je, četudi velikopotezna, le majhna točka odpora v primerjavi z velikanskimi sistemi ekonomske, vojaške in politične moči (Peljhan).

Sodobna družba sestoji iz relativno avtonomnih družbenih polj, v katerih se tekmovanje osredotoča okoli določenih vrst kapitala, pri čemer polje moči preči vsa druga družbena polja (Bourdieu). Dominantni segment družbe predstavljajo tisti agenti, ki posedujejo politično in ekonomsko moč, ter tisti centri moči, kjer se izvaja medijski nadzor oziroma nadzor nad distribucijo in kroženjem informacij. Sodobne umetniške prakse, ki sledijo logiki komunikacijsko-informacijske družbe, kjer je vsak sprejemnik tudi potencialni oddajnik oziroma vsak uporabnik potencialni distributer, stremijo k vzpostavljanju matrice, znotraj katere upravljajo in manipulirajo z informacijami – s tem so bistveno vezane na preizpraševanje, pozicioniranje in manipuliranje s kulturno, družbeno, ekonomsko oziroma politično močjo. Kritični in aktivistični pristopi, ki jih najdemo tudi na področju umetnosti, funkcionirajo kot mesto preizpraševanja vladajočih diskurzov in njihovih načinov kodifikacije oziroma kot mesto odpora do obstoječih domnevno naravnih vzorcev in ideologij ter do vsakdanjih oblik družbene in politične dominacije. Takšno delovanje, ki ne nazadnje tudi presega moderne paradigme umetnosti, je pomembno pri vzpostavljanju kritične zavesti širše javnosti.

Literatura

- Arns, Inke. *Avantgarda v vzvratnem ogledalu: sprememba paradigem recepcije avantgarde v (nekdanji) Jugoslaviji in Rusiji od 80. let do danes*. Ljubljana: Maska, 2006. (Transformacije, 20).

- Arns, Inke. »The Birth of Net Art Stems from an Accident. Comments about net.art in Europe from 1993–2000.« <http://www2.dortmund.de/do4u_intern/artnet_archiv/eng/per/inke_jpgs/arns.html> 22. 04. 2008.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Pariz: Seuil, 1957.
- Baumgärtel, Tilman. »Interview with Jodi.« <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6187/1.html>> 22. 4. 2008.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Belting, Hans. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München: Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« Prev. J. Vrečko. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH Zavod za založniško dejavnost, 1998. 145–176.
- Blais, Joline in Jon Ippolito. *At the Edge of Art*. London: Thames & Hudson, 2006.
- Blisssett, Luther. *Velika umetniška potegavščina: imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?* Prev. P. Mesec. Ljubljana: Založba /*cf., SCCA, Zavod za sodobno umetnost, 2001. (Žepna zbirka, 9).
- Bourdieu, Pierre. *Sociologija kot politika*. Prev. Z. Skušek. Ljubljana: Založba /*cf., 2003. (Rdeča zbirka).
- Bourdieu, Pierre. »The Intellectual Field: A World Apart.« *Theory in Contemporary Art since 1985*. MA, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Fiske, John. »Televizijska kultura: branja poročil, bralci poročil.« *Medijska kultura: kako brati medijske tekste*. Ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Prev. Š. Virant. Ljubljana: Študentska založba, 2000. (Zbirka Koda).
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Verlag, 1960.
- Garcia, David in Geert Lovink. »The ABC of Tactical Media.« <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/74.htm>> 28. 1. 2008.
- Gregorič, Alenka, Jarc, Pavla, Sajovic, Sandra, Trampuš, Meta, Zavrtanik, Sonja, Zorko, Simona, Tečajnice Sveta umetnosti. »Medij je orožje, vzemi ga v roke!« <http://www.worldofart.org/0001/tekst_tecajnice.htm> 28. 1. 2008.
- Greenberg, Clement. »Avantgarda in kič.« Prev. A. Jereb. *Likovne besede* 47–48 (1999): 142–149.
- Gibbons, John. »Doctorates, Employability and Professionalization in Contemporary European Research: The Generic.« Konferenca *Education, Media and Art*. Beograd: Univerza za umetnost, 12. oktober 2007.

- Hall, Stuart. »Encoding, Decoding.« *The Cultural Studies Reader*. Ur. During, Simon. New York: Routledge, 1993.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizem*. Prev. A. Bogovič, B. Čibej, P. Klepec idr. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001. (Zbirka Analecta).
- Kuhn, Thomas S. *Struktura znanstvenih revolucij*. Prev. G. Jurman, S. Krek. Ljubljana: Krtina, 1998. (Zbirka Temeljna dela).
- Manovich, Lev. »After Effects, or Velvet Revolution in Modern Culture.« <<http://www.manovich.net/>> 22. 4. 2008.
- Manovich, Lev. »Interaction as Aesthetic Event.« <<http://www.manovich.net/>> 22. 4. 2008.
- Mul, Jos de. »The Work of Art in the Age of Digital Reproduction.« *XII. Mednarodni kongres za estetiko*. Ankara, 2007.
- Rush, Michael. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson. 2005.
- Stallabrass, Julian. *Sodobna umetnost. Zelo kratek uvod*. Prev. L. Klančar. Ljubljana: Krtina, 2007. (Zbirka Kratka, 4).
- Tratnik, Polona. *Razumevanje konca umetnosti – od Hegla do Danta*. Doktorska disertacija. Koper: Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem, 2007.
- Tratnik, Polona. »Contemporary Art Projects in the Late-Capitalist World.« *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti. Anthology of Essays by the Faculty of Dramatic Arts*. Beograd: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, 2008.
- Tratnik, Polona. »(Bio)umetnost in manipuliranje z živim.« *Annales – Series historia et sociologia* 18. 2 (2008).
- Tribe, Mark in Uta Grosenick. *New Media Art*. Köln: Taschen. 2006.
- Ueno, Toshiya. »Who is a Media Activist?« <<http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/13.htm>> 22. 4. 2008.
- Vattimo, Gianni. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999.
- Welsch, Wolfgang. »Transculturality: the Changing Form of Cultures Today.« *Filozofski vestnik* 22.2 (2001): 59–86.
- Zabel, Igor. *Eseji I: o moderni in sodobni umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf., 2006.
- <<http://makrolab.ljudmila.org/>> 28. 1. 2008.
- <http://www.sasosedlacek.com/shranjeno/projects_infokalipsa.htm> 22. 4. 2008.

SUBVERZIVNE PRAKSE U SLOBODNOJ UMETNOSTI – STRATEGIJE MANJEG OTPORA

Rezime

Umetnost traži izlaz iz postojećih paradigmi, opstaje kao mesto preispitivanja vladajućih diskursa i njihovih načina kodifikacija, odnosno istrajava kao otpor postojećim dominantnim pogledima na svet i ideologijama svakidašnjih oblika društvene i političke dominacije. Takvo delovanje je značajno pri uspostavljanju kritičkog suda šire javnosti.

TAKTIKE IZVOĐENJA (NEPOSLUŠNIH) SUBJEKATA KULTURE

130.2:141.78
316.72

Tekst preispituje činove samo – pozicioniranja u / na polju kulture. Izvedeći tezu da je kultura praksa ne / materijalne proizvodnje, i da je kao takva konstantno u procesima nastajanja, predlažem 'prljavu' ili 'zagađenu' analizu koja bi u svojim protokole i procedure upisala efekte svog izvođenja.

Ukoliko smo u kulturu uronjeni, odnosno, kako i mi učestvujemo u (pro)izvođenju kulture, onda događaji mišljenja, pisanja, analize zahtevaju pitanje – kakvi smo subjekti u igri (pri čemu je 'igra' ideološki / ekonomsko / politički determinisana). Razmatrajući Virnoovu tezu o građanskoj neposlušnosti (po Hobbesu) u savremenom društvu, pozivam na kulturalnu neposlušnost, odnosno: 'prljavu' analizu, menjanje pozicija, zakrčenja, vraćanja i nagomilavanja informacija, nova pravila igre, i/ili subjekte kulture čije je mišljenje/analiza/pisanje/govor (o) kulturi 'svestan' da mu ona ne prethodi, kao što on ne prethodi njoj, već da je i on bezizborno proizvodi.

Ključne reči:

kulturalna analiza, diskurs-atmosfera, Internet protokoli, državni ideološki aparati, virtuelni domen, građanska neposlušnost.

U savremenom decentralizovanom društvu, mnoštvo pitanja o potencijalnim značenjima i učincima kulture, njenom jeziku, terminologiji, pismu, postaje sve kompleksnije. Ukoliko se umetnička praksa suočava sa problemima svog statusa, ukoliko društvene klasne formacije ustupaju mesto procesima (online) izvođenja, ukoliko je naše, savremeno društvo post-istorijsko, post-identitetsko, post – umetničko ako želite, kako misliti kulturu, ili, kako misliti kulturu u epohi informatizacije, novih komunikacionih tehnologija, post-fordističkog kapitalizma?

1. Kulturu možemo misliti kao statično polje, skup javnih, izvedenih praksi, uspostavljeno nasuprot prirodi, ili, dinamično, kao promjenjiv skup protokola i procedura mapiranja, indeksiranja i izvođenja aktuelnih društvenih (klasnih) formacija i / ili različitih identiteta i / ili bihevioralnih matrica i / ili modela percepcije, procesuiranja, izvođenja stvarnosti, itd. Ideja statičnosti odgovara konceptu progressa i kontinuiteta, i obećava jasne obrazce analize, mišljenja, kritike. Odnosno, mogući fiktivni scenario koji bi odgovarao prvoj pretpostavci mogao bi da glasi ovako: suočen / suočena sa svetom oko sebe čovek / žena konstruiše polje materijalne i nematerijalne produkcije / delatnosti kako bi na simboličkoj ravni omogućio / omogućila red u društvu, odnosno društveni poredak nasuprot iskustvu nasumičnosti samog života. Predloženi scenario se oslanja na antropološke studije sa polovine dvadesetog veka orijentisane na kulture, običaje, rituale marginalnih i marginalizovanih, *otkrivenih* društava trećeg sveta. Isti model je primenljiv, a kasnije primenjivan i na primere iz evro-atlantskog, zapadnog, prvog sveta – uglavnom na manjinske ali i druge izdvojive društvene grupacije. Ovakav pristup podrazumeva omeđivanje delatnosti, i što je važnije značenja i efekata kulture, a zatim primenu različitih (rodno, političko, ideološko, itd. determinisanih) analitičkih postupaka pri čitanju već prepoznatog / uspostavljenog objekta naučnog istraživanja / oglada. Ipak, ovakav pristup kao da izaziva na opiranje, deluje isuviše 'čisto', čini se kako je jedino njegovo nesigurno mesto pozicija autora / autorke i nivo neizbežnog učitavanja (naknadnog ili ne) njegovog / njenog kulturnog, rodnog, političkog, ideološkog diskursa, ili sasvim slučajnih subjektivnosti¹. Kako bi, ili zašto trebalo problematizovati 'čiste' analize? Ukoliko lociramo, prepoznamo, proglasimo i izdvojimo objekat istraživanja kritici, (samo)pre – ispitivanju, preostaju pitanja ili izbora uzorka ili procesa obrade i / ili nivoa učitavanja. Tako je naša pažnja neizbežno usmerena na onog / onu koji / koja omeđuje / obrađuje, i dok se sam objekat izučavanja potencijalno re-organizuje (određeni segmenti se uključuju ili isključuju) on i dalje ostaje izdvojena, konstruisana, statična celina. Sa druge strane (ali ne nasuprot tome) da li je moguće izvesti 'prljavu' analizu? Kako (i da li) možemo / smemo misliti 'prljavo'?²

1 Zanimljivi su primeri antropoloških studija čije se razlike zasnivaju na rodno određenim pozicijama autora (videti: Malinowski, 1922, i Weiner, 1988), ili preispitivanje Winckelmannovih taktika izbora umetničkih dela za Istoriju umetnosti od strane Alex Potts-a (videti: Šuvaković, Diskurzivna analiza).

2 Termin 'prljavo' preuzimam iz umetničke prakse, odnosno dosadašnjeg rediteljskog rada i iskustava. 'Čista' režija bila bi ona organizovana i izvedena tako da onemoguću greške u čitanju/percepciji, što bi podrazumevalo poštovanje jedinstava, doslednost, nedvosmisleno označavanje na sceni, jedinstven ritam, dobro uređeno trajanje, itd. odnosno pretpostavku o savršenom poštovanju dogovora o razumevanju pozorišnih konvencija od strane izvođača i publike. Sa druge strane ono što nalazim neuporedivo uzbudljivijim su efekti koji se ostvaruju namernim 'greškama', npr. uspostavljanjem pa zatim narušavanjem 'četvrtog zida' (jedne od osnovnih pozorišnih konvencija), promenama ritma, dvosmislenim označavanjem, itd.

1.1. 'Prljavu' analizu trebalo bi usmeriti upravo na slabe tačke 'čiste' (što ne znači i obavezno je isključiti), na njene margine, izuzetke, neobrađive podatke, jer zapravo mišljenje ili pisanje ili govorenje nikada nije i ne može biti nevino, odnosno čisto. Ovakvu pretpostavku možemo uzeti za osnovu postupka koji ćemo nazvati 'prljavim'; u pitanju je upisivanje 'svesti' o efektima u protokole i procedure konstruisanja i izvođenja mišljenja, analize, pisanja. Ili drugačije, naše govorenje ili pisanje je segment materijalne produkcije, i koristi se označavanjem, indeksiranjem, identifikovanjem, odnosno činovima interpelacije, i tako dalje, to jest upravo mehanizmima imanentnim kulturi. Kritička, predlažem 'prljava' analiza bi trebalo da otvara, pre nego zatvara probleme, pitanja, pravce daljeg kretanja i mišljenja; da misli promenjivost u kojoj učestvuje, koju pokreće, pre-usmerava, zaobilazi, itd. Mišljenje o kulturi / kulture bi tako zahtevalo 'svest' o njenoj fluidnosti, o efektima pojedinačnog / kolektivnog izvođenja kulture, diskurzivnu i / ili komparativnu analizu, pre-ispitivanje odnosa / uticaja drugih naučnih ili ne, polja (studija roda, politike, ekonomije, ali i literature, popularne kulture, masovnih medija, itd.) – jer oni operišu simultano i među – zavisno, interdisciplinarnu platformu i metodologiju rada, itd. A fiktivni scenario broj 2 glasilo bi: dok pišem o kulturi (koja je u pokretu), znajući ili ne, nameravajući ili ne, moj jezik, moj govor, moja misao je oblikuje, izvodi, procenjuje (učestvuje u pokretu).

2. Nakon izbora pristupa moramo se zapitati kakvo je to polje delatnosti / proizvodnje o kojem mislimo / pišemo / govorimo, ili, kakvim ga vidimo / otkrivamo / uspostavljamo? Dok upiremo naš pogled ka kulturi, da li tragamo za jedinstvenim poljem potencijalno heterogenih praksi, ili registrujemo sve (moguće) mnogostruke prakse, da li uživamo u produkciji, prezentaciji i klasifikaciji umetničkih artefakata, ili se kritički odnosimo prema produkciji društvenih fantazama, ili zapravo (možemo da) činimo sve to? (Ni pri ovoj odluci ne možemo ostati 'čisti', čin izbora raz-okriće i naše pozicije, pogled takođe nije nevin.) U svom delu *Postmoderno stanje* Lyotard izvodi tezu o nemogućnosti uspostavljanja jedinstvenog metadiskursa, i zapravo diskurs-atmosferi postmodernog doba. Legitimna sumnja u mogućnost jednako dominantnih diskursa može se zasnivati na pitanjima o ekonomskim pozicijama institucija (ne isključivo u tradicionalnom smislu) koje određene diskurse (pro)izvode, tj. na pitanjima o moći u idealizovanom pluralnom polju diskurs atmosfere. Ipak, Lyotardov termin atmosfere neodoljivo priliči savremenom dobu, jer polje kulture danas teško da je jedinstveno, jednoslojno, jednostrano. Prisutan je osećaj kompleksnosti, neuhvatljivosti, gotovo efemernosti, kretanja kroz maglu (ne usled smanjene vidljivosti već gustine) mnoštva govora, različitih (manje ili više vidljivih) društveno političko ekonomskih uticaja. Slici kulture / o kulturi tako bi mogla da odgovara zamišljena scena sukoba; klasnih borbi; promene pozicija, parametara, paradigmi; odnosno scena konstantnih previranja, re-organizacija, re-strukturacija, re-artikulacija, itd. U prilog ovakvoj slici ide i uslovnost savremene mnogostruke paralelne 'svesti' o

naprimer globalnoj i lokalnoj sceni. Naime (f. scenario broj 3) dok gledam jednu repertoarsku predstavu u Beogradu, mogu istovremeno da mislim o predstavama iz Nemačke, ili Francuske (koje sam ne / posredno iskusio ili ne), ali i da je poređim sa drugim predstavama u Beogradu, ujedno u moju misao uključujući svest o kući / producentu, njihovoj društveno, političko, ekonomskoj poziciji u gradu, koji je glavni grad jedne zemlje opet društveno, političko, ekonomski određene itd. Niz se može dalje razvijati, mišljenje o kulturi postaje nalik Deleuzeovoj i Guattarijevoj shemi rizoma. Savremeno društvo je decentralizovano, samim tim i njegova mnogostruka polja delatnosti – pred nama je bezbroj podjednako legitimnih pravaca i staza (paths) i mi se kroz njih krećemo / probijamo manje ili više uspešno, ali slobodno. Da li je tako?

3. U svojoj knjizi *Protocol, How Control Exists after Decentralization*, Galloway izdvaja dva protokola neophodna za prenos informacija, odnosno postojanje, operativnost, delotvornost Interneta: TCP / IP i DNS. TCP je protokol koji se brine da li je poruka stigla u celini, dok je IP odgovoran za prenošenje malih delova podataka ‘datagrama’ sa jednog mesta na drugo, za usmeravanje putanje (routing) i fragmentaciju (fragmentation). Struktura TCP / IP protokola odgovara strukturi umreženog rada (meshwork) ili rizoma. Komunikaciju omogućava i DNS (*Domain Name System*), protokol zadužen za prevođenje Internet adresa u brojeve. Ovo je hijerarhizovani protokol decentralizovane mreže (decentralizovane jer svaki njen element sadrži samo informacije isključivo o zoni ispod), i struktuiran je kao obrnuto stablo. DNS je projekat konstrukcije jedinstvenog, iscrpnog indeksa za sve stvari. Tenzija između ova dva osnovna protokola – jednog koji deteritorijalizuje i drugog koji reteritorijalizuje stvara protokolarni sistem i omogućava mu da bude tako sveobuhvatan i moćan. Ili: da, savremeno društvo je decentralizovano ali njegovi centri moći nisu raspršeni. Mehanizme kontrole, upravljanja, nadzora omogućiće bolje poznavanje pravila igre.

3.1. Opiranje ‘čisto’ ideji kulturnog prostora izvan i bez uticaja pokreće pitanja idološkog učinka na više ravni. Po Althusseru *idologija je predstava imaginarnog odnosa individua prema njihovim stvarnim uslovima egzistencije*. Ne samo da je kultura idološki aparat ³ sa određenim efektom / učinkom već je i čin izbora, pristupa, omeđivanja, proglašavanja ili *kretanja* idološki određen ili konsekvantan. Marina Gržinić u svojim pro-aktivističkim tekstovima o kulturi, medijima, umetničkim praksama i institucijama izjavljuje: *It is all about activism from the real space in the virtual domain for real people*. Možemo li kulturu misliti kao virtuelni domen stvarnih ljudi za stvarne ljude. Pri tom, ne *virtuelni* kao ne-stvarni, tj. manje-posledični, izdvojeniji, izolovaniji, ogledniji. (Nemoguće je odrediti

3 Althusser kao državne ideološke aparate (DIA) navodi: religijski DIA, školski DIA, porodični DIA, pravni DIA, politički DIA, sindikalni DIA, informacioni DIA i kulturni DIA.

nivo stvarnost virtuelnog danas, nezavisno od izbora parametara.) Već *virtuelni* jer su njegovi mehanizmi kodiranja, odnosno protokoli i procedure njegovog konstruisanja, izvođenja i konstituisanja potencijalno transparentniji. Kultura je samo naočigled manje efektivna od drugih DIA, ali je možda usled toga lakše kritički delovati/raditi sa njom i u njoj. U njoj svi učestvujemo, nemoguće je podeliti se na one koji je proizvode ili konzumiraju, svi se kroz nju krećemo, kao oni koji šaljemo, prenosimo, koristimo se podacima. Ukoliko idologija ne postoji bez subjekata, odnosno postoji za njih, važno pitanje je koji i kakvi su subjekti trenutno u igri. Ili, želeli to ili ne, pitanje glasi: kakvi *smo* subjekti u igri?

3.2. Kako je naše *kretanje* konsekventno? Po Paolo Virnou jedino moguće političko delovanje u savremenom društvenom životu je građanska neposlušnost ili egzodus. Kako egzodus nije glas / *vice* već izlaz / *exit* (*Ukratko, exit se sastoji u beskrupuloznoj intervenciji koja prelazi preko pravila igre i izluđuje protivnikov kompas.*), građanska neposlušnost je osnovna forma političkog delovanja mnoštva. Kako Virno navodi, nije u pitanju nepoštovanje zakona, već dovođenje u pitanje same državne prirode zapovedanja. Institucijom *političkog tijela* prema Hobbesu, obavezujemo se na poslušnost prije nego i znamo što će nam biti naloženo: *Obaveza na poslušnost, prema kojoj važe civilni zakoni, prethodi bilo kojem civilnom zakonu* (Hobbes, iz: Virno, *Gramatika mnoštva*). Ako smo u kulturu 'uronjeni', predlažem kulturalnu neposlušnost. Predlažem prljavu analizu, svojeglavo kretanje, menjanje pozicija, zakrčenja, vraćanja i nagomilavanja informacija, nova pravila igre. Predlažem (f.sc.broj4) subjekte kulture čije je mišljenje / analiza / pisanje / govor (o) kulturi 'svestan' da mu ona ne prethodi, kao što on ne prethodi njoj, da je u nju 'uronjen' i da je on (za druge subjekte takođe) bezizorno proizvodi.

Literatura:

- Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Bratstvo-Jedinstvo. Novi Sad, 1988.
- Galloway, Alexander. *Protocol, How Control Exists after Decentralization*. MIT. Massachusetts, 2004.
- Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses*. U: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New Left Books. London, 1971.
- Gržinić, Marina. *Situated Contemporary Art Practices: Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. ZRC Publishing. Ljubljana, Revolver, Frankfurt am Main, 2004.
- Virno, Paolo. *Gramatika mnoštva, Prilog analizi suvremenih formi života*. Jesenski i Turk. Zagreb, 2004.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivne analize*. Univerzitet umetnosti. Beograd, 2006.

Vlatko Ilić

TACTICS OF PERFORMING (DISOBEDIENT) SUBJECTS IN/OF CULTURE

Summary

This text re-questions the acts of one's self-positioning within the field of culture. It proposes a 'dirty' or 'polluted' analysis that will intentionally include in its protocols and procedures the awareness of one's role in constructing, performing, and constituting culture, which is fluid and always/already in process of becoming.

KULTURNA POLITIKA I IDEOLOGIJA VS. SEOSKA KULTURA

316.72:316.75(497.11)"1947/1964"
821.163.41:005.745(497.11)"1947/1964"

Posle Drugog svetskog rata kreatori kulturne politike su na sve moguće načine nastojali da svoju novu ideologiju inkorporiraju u sve segmente kulturnog života. Bilo je izuzetno važno novu ideologiju i kulturnu politiku nametnuti seljacima. U tom slučaju mit o Vuku St. Karadžiću kao i manifestacija njenu u čast, Vukov sabor, mogli su odigrati veoma važnu ulogu. Mnogi ideolozi, ali i ozbiljni naučnici primetili su i otvoreno naglašavali da je Vuk prešao put od nepismenog čobančeta do doktora nauka. To je postao „preporučeni model” za svakoga. Sledeći Vukov primer svi pripadnici društva mogli su radom, naporom „suprostavljanjem moćnim neprijateljima” (tradicionalizmu, nepismenosti, antirevolucionarnim snagama) postati aktivni članovi novog socijalističkog društva.

U toku ovog rada pratićemo zbivanja na Vukovim saborima od 1947. do 1964. godine kako bismo potvrdili tezu da su idolozi i tvorci kulturne politike na svaki način želeli da eliminišu kulturne potrebe seljaka i nametnu im željene, propisane njima sasvim spoljašnje kulturne potrebe.

Ključne reči:

seoska kultura, ideologija, Vukov sabor, kulturne potrebe, elitni modeli kulture, upotreba tradicije.

Srpsko selo, seljaci i seljačke vrednosti, od kada je moderne Srbije, ne prestaju da budu među ključnim političkim simbolima oko kojih zauzimamo pozitivan ili negativan stav. KP (Komunistička partija) je prema selu i seljačkim vrednostima zauzela negativan stav¹, jer je selo u ideologiji Partije trebalo da pretrpi korenite izmene. Naime, selo je bilo „egzemplar za „različito” i „drugačije”, zbog svog od-

1 Vidi: Đukić Dojčinović, Vesna. *Pravo na razlike, selo-grad*. Beograd, 1997. 31 i dalje.

nosa prema tradiciji iz koje je crpelo elemente za oblikovanje, zbog svoje seljačke ekonomije, privrednog mentaliteta i svog kulturnog identiteta.

Veliki poznavalac seoske kulture sociolog M. Mitrović piše: „Tradicionalnu seljačku kulturu karakteriše sinkretizam kulturnih procesa i tvorevina, nerazlučivost racionalnih i iracionalnih sadržaja, individualnih i kolektivnih radnji i postupaka, svakodnevnog života i rada i kulturnog stvaralaštva. Kulturni stvaraoci su anonimni, a kulturne vrednosti se prenose usmenom predajom (pošto je većina stanovništva nepismena). Tradicionalno seljačko društvo je u sebe zatvoreno, sporo se menja, pa mu je i kultura takva....Umetnost i zabava prate rad, a ritam rada i odmora je podvrgnut prirodnim ciklusima. ...Promene u načinu života (rada, stanovanja, kulturnih obrazaca, međusobnih odnosa) dolaze u selo uglavnom spolja, obično iz grada i podržane od šireg društva.”²

Vesna Đukić Dojčinović u knjizi *Pravo na razlike, selo-grad* iznosi tezu da je partiji na vlasti u situaciji brojno nadmoćnog seoskog stanovništva koje je, kako smo već naveli, činilo 74% sveukupne populacije nakon Drugog svetskog rata, bilo neobično važno da „neutralizuje eventualno političko istupanje seljaštva na pozicijama ideologije neke druge političke snage...”³ Socijalistički režim je na ruralnu kulturu gledao kao na nazadnu, povezujući je sa jedne strane sa svrgnutom srpskom monarhijom koja je bila seljačkog porekla, a delom i sa ratnim suparnicima partizana u Srbiji, četnicima, koje je uglavnom podržalo srpsko seljaštvo. Zato je ideolozima bilo važno da preobrase homogenu seosku zajednicu i utiču na korenite izmene kulturnog života na selu, tako što će se eliminisati različitost kulturnih potreba i kulturnih identiteta.

Kako je Partija koja je sebe zvala „avangardom radničke klase” u „posleratnoj proleterskoj državi” u kojoj je „bilo samo 700.000 radnika-proletera”, i u kojoj je „radnička klasa bila malobrojna i nerazvijena grupacija”, mogla izbrisati tu razliku i razoriti tu alternativu u vidu izbora da se živi po principima seoske kulture ili u skladu sa nekim drugim autentičnim kulturnim potrebama? Vesna Đukić Dojčinović piše: „Mi ćemo razloge za uobličavanje kulturne politike kakva je vođena prema selu tražiti u političkom i ekonomskom programu koji je Jugoslaviji i u republikama bio na snazi od 1945. do 1990. godine. Ovo činimo polazeći od pretpostavke da je kultura bila instrument ostvarivanja političkog interesa, tj. da je ispod proklamovane humanističke orijentacije da se *likvidira kulturna zaostalost* sela, postojala namera da kulturne delatnosti budu onaj homogenizujući agens koji će poništiti na prvom mestu ideološke, a zatim i ekonomske, socijalne

2 Mitrović, Milovan M. *Sociologija sela*. Beograd, 1998. 356.

3 Đukić Dojčinović, 51.

i kulturne razlike između sela i grada, ostvarujući *savez* između seljaka i radnika (proletera).⁴

Kulturna politika druge Jugoslavije preporučivala je određene kulturne modele kao „pretpostavljene” ili željene okvire kulturnog ispoljavanja seoskog stanovništva. Ne moramo posebno naglašavati da oni nisu bili odgovarajući ili nisu korenspodirali sa seoskom kulturom koja nema svojstva apstraktne kulture, već sasvim konkretne kulture vezane za seljakov rad. Bila je to klasična zamena „stvarnog stanja željenim”. Naime, KP je svojom ideologijom želela da po hitnom postupku ratara preobrati u poljoprivrednog proizvođača, pripadnika usmene, patrijarhalne kulture uvede u red pismenih, obrazovanih pripadnika „preporučeneog kulturnog modela”, i samim time da seljak postane aktivni učesnik revolucionarno demokratskih promena u socijalističkom društvu.

Posle Drugog svetskog rata kreatori kulturne politike su na sve moguće načine nastojali da svoju novu ideologiju inkorporiraju u sve segmente kulturnog života. Bilo je izuzetno važno novu ideologiju i kulturnu politiku nametnuti seljacima. U tom slučaju mit o Vuku St. Karadžiću kao i manifestacija njenu u čast, Vukov sabor, mogli su odigrati veoma važnu ulogu. Mnogi ideolozi, ali i ozbiljni naučnici primetili su i otvoreno naglašavali da je Vuk prešao put od nepismenog čobančeta do doktora nauka. To je postao „preporučeni model” za svakoga. Sledeći Vukov primer svi pripadnici društva mogli su radom, naporom, „suprostitavljanjem moćnim neprijateljima” (tradicionalizmu, nepismenosti, antirevolucionarnim snagama) postati aktivni članovi novog socijalističkog društva.

Patrijarhalna institucija saborovanja u Srbiji tog vremena imala je izuzetan značaj, ali sabor za seljaka nikada nije bio isključivo stvar kulture već društveni događaj vezan za trgovinu ili svetkovinu religioznog tipa. Tako da je umetanje kulturnih sadržaja tog tipa u segment života na selu, onima kojima je bio namenjen ostao stran i potpuno izvan njegovog kulturnog kruga. Seoska kultura integralni je deo ukupnog seoskog života. „U tom smislu tradicionalno selo ne poznaje *kulturu* kao jedno posebno funkcionalno područje i strukturni segment seljačkog društva, pa ni zabavu, rekreaciju i slične oblike korišćenja tzv. slobodnog vremena u okviru seljačkog načina života...”⁵ Tako su i svi sadržaji koje su organizatori Vukovog sabora nudili seljacima, dugo ostali izvan njihovog interesovanja.

Prateći pokušaje instrumentalizacije i ideologizacije Vukovog sabora posle Drugog svetskog rata, a posebno jubilej „pobede narodnog jezika” koji je proslavljen 1947. godine, zapazili smo u novinama *20. oktobar* od 09. 09. 1947. godine da

4 Ibid, 22.

5 Mitrović, 342.

ideolozi nameću novu dimenziju rada na selu koja je proistekla iz dogmatsko prosvetiteljskog kulturnog modela Agitpropa. Naime, „masovne organizacije” gradova preuzele su na sebe da one budu „donosioci kulture” seljacima, onom „manje naprednom” delu stanovništva. U tim novinama čitamo da su „u okviru proslave Vuka Karadžića, Đure Daničića i Branka Radičevića, masovne organizacije Beograda primile posebne obaveze.” Smatrajući da proslava ne treba da ima samo manifestacioni karakter i da obuhvata samo Beograd, rejonski odbori fronta doneli su odluku da, uz pomoć sindikalnih podružnica svojih rejona, organizuju posete raznim selima u okolini Beograda. U toku septembra organizovaće se posete u 27 sela. U svim selima održaće se predavanja o Vuku Karadžiću i izvesti kulturni programi u vezi s proslavom. Ova predavanja doprineće još većem zbližavanju frontovskih organizacija ovih sela i članova masovnih organizacija Beograda. Pokloni koje su pojedini rejonski odbori spremili za sela doprineće kulturnom uzdizanju ovih sela. Naime, pribaviće se pokloni za biblioteke. „Svi ovi razni vidovi pomoći za kulturno uzdizanje sela pružiće veliku korist na putu učvršćivanja jedinstva između sela i grada... Narodni front će razviti široku kampanju na upoznavanju naroda sa delima Vuka Karadžića. Biće pojačana i delatnost na otvaranju novih čitaonica i knjižnica, na stvaranju novih kulturno-umetničkih ekipa i priređivanju specijalnih bioskopskih i pozorišnih predstava.”⁶

Šta je ovim potezom ideologija demonstrirala? Ona je ovim jasno poručila da svi moramo biti „jednaki u pogledu prava i u pogledu potreba”. „Ono što jeste bitno sadržano je u nastojanju „...da se homogenizuju svi društveni slojevi”. U toj homogenizaciji, neposredno posle rata, vrlo značajnu ulogu imaju kulturno-umetnička društva ili kulturno-prosvetna društva koja su bili transmittori ideološkog željenog modela ponašanja. Na Vukovom saboru, u tom prvom posleratnom periodu, KUD su bili veoma prisutni i to upravo one sekcije koje su afirmisale folklorni amaterizam. Naime, negirajući tradiciju, kulturna politika se našla pred provalijom. Kako obezbediti transfer političkih ideja kojima je težila Partija onim sredinama koje potiču iz seoske tradicije? Spas je pronađen u kulturno – umetničkim društvima, pogotovo u njihovim folklornim sekcijama. Folklor je trebalo da bude spona koja vezuje nove masovne oblike kreativnog ispoljavanja sa tradicionalnom narodnom kulturom. Ili tačnije, to je bio surogat autentične narodne kulture. Ujedno to je i najbolji pokazatelj koliko su ideolozi KP pogrešili verujući da će uspeti da „privedu” seosko stanovništvo željenim modelima kulture tako što će im ponuditi tradiciju „isečenu” iz vlastitog konteksta i obrađenu shodno zahtevima željenog kulturnog modela. Savremena obrada je u tradicionalne muzičko – igracke forme unosila izmene i prilagođavala ih zahtevima jedne seljacima potpuno strane, apstraktne kulturne forme koja nema veze sa njihovim svakodnevnim životom i potrebama. Ovde je reč o procesima u okviru

6 Dnevne novine 20. oktobar, 9.9.1947.

kojih su elementi tradicije isecaju iz svog osnovnog konteksta i koriste za ostvarivanje ciljeva koji im po sebi nisu imanentni. To je primer *upotrebe tradicije*.

Seosko stanovništvo koje je najčešće posećivalo Vukove sabore, ostalo je zabeleženo, najbolje se provodilo na narodnom veselju koje je sledilo nakon oficijelnog dela programa koji su mnogi posećivali samo u cilju zadovoljavanja forme ili su to shvatali kao „nužno zlo”. Vukov sabor je od njegovog nastanka pratio taj „kermes”⁷ ili veselje, kao i tipični vašarski sadržaji na koje su se organizatori tokom dugog niza godina uvek sa nipodaštavanjem osvrtnali i nisu ih smatrali „dostojnim imena i dela Vuka Karadžića”. Dok se upravo u tim prezrivo odbacivanim sadržajima mogao naći ponekad i neki trag autentične seoske kulture: razne rukotvorine od pletenih korpi, preko veženih peškira i košulja do tkanih ćilima, domačice su prodavale sir, kajmak i slaninu, poneki usamljeni proizvođač narodnih instrumenata bio je i virtuoz na istim.

Vesna Đukić Dojčinović sasvim precizno zaključuje: „Niti je seljak bio slobodan od nametnute, spoljašnje kulture niti je kultura bila slobodna od politike i ideologije partijskog vrha”.⁸

Gospodin Sveta Pantić, učitelj, dugogodišnji društveno – politički radnik, poslanik lozničkog kraja u Prosvetno – kulturnom veću Srbije, koji je dugo godina bio direktno uključen u organizaciju Sabora, u svojoj priči o Saboru primetio je nešto veoma značajno. Naime, pred kraj 50 – ih i početkom 60 – ih godina došlo je do „lutanja u sadržaju” i koncepciji programa. Prema njegovim rečima do toga je došlo jer je direktiva bila da se sve više u program uključuje radnička omladina koja je svoja samoupravna prava počela iznositi izvan fabričkih krugova,⁹ dok je sve veći broj KUD-ova iz Loznice, Šapca, Bijeljine prijavljivao svoje učešće na Saboru. O čemu se ovde zapravo radi? Postrevolucionarni socijalizam oslanjao se na „radnike, seljake i poštenu inteligenciju”. Međutim, upravo u ovom periodu koji napominje gospodin Pantić, došlo je do potpunog eliminisanja seljaka iz ove „boljševičke trijade”. Seljaci su čitavu deceniju unazad već nazivani „kulacima”, kao i „sitno buržoaskim elementima” koji je po svom društvenom biću remetički faktor komunističkog totalitarizma. „Inteligencija je upregnuta u službu režima i dobila je tehničku ulogu ideološkog manipulatora. Radnici su proglašeni za *jedini istorijski subjekt*, a ustvari su poslužili kao glavni objekt ideološke manipulacije. Tako je stvarno razorena tradicionalna struktura srpskog društva u kojoj se ideja srpstva zadržala samo kao *zaostala svest* kod nekog lukavijeg

7 „Vukov sabor”, br. 1. septembar 1970.

8 Đukić Dojčinović, 69.

9 Vidi: Lejn, Kristl. „Ritual i ceremonija u savremenom sovjetskom društvu”. U: *Kultura*. Broj 73/74/75. Beograd, 1986. 181–204.

političara.”¹⁰ U tom periodu, krajem 50 – ih i početkom 60 – ih, kaže gospodin Sveta Pantić (a zabeleženo i u zapisniku svečane sednice Predsedništva kulturno prosvetne zajednice Opštine Loznica koja je održana 20. 9. 1959. godine) rečeno je da Sabor mora da bude „opšte jugoslovenskog karaktera” te da se „moraju izbeći sve lokalističke tendencije i zatvaranje u republičke okvire”. Na toj sednici bili su prisutni gosti iz Beograda: Vlada Zečević, savezni poslanik, Aleksandar Bakočević, sekretar Kulturno prosvetne zajednice, Đorđe Stanimirović Baja, predsednik KPZ NR Srbije, Đuro Gavela, profesor, Golub Dobrašinović, profesor i kustos Vukovog i Dositejevog muzeja. Sednici je predsedavao Petar Mandić, sekretar Opštinskog komiteta Saveza komunista Loznice.

Sastanak je održan u susret velikoj godišnjici – proslavi stogodišnjice Vukove smrti, 1964. Ta godišnjica smatrali su prisutni treba da bude obeležena „veličanstvenom manifestacijom u jugoslovenskom duhu”. Diskusija je išla u tom pravcu ali su se svi saglasili „da prostor oko Vukove kuće postaje tesan za sve one koji žele da pokažu svoju privrženost Vuku”. Čini se da je ovo eufemizam za „privrženost drugu Titu” jer u periodu o kojem je reč KUD – ovi su svesrdno klicali Titu tako što su pevali: *Uz Maršala Tita* (ta pesma je čak tri puta izvedena 1953. godine u okviru istog programa Vukovog sabora), *Graditeljima omladinskih pruga*, *Naš prvi petogodišnji plan*, *Ovde je mladost*, *Steg partije*.

Sadržaj Vukovog sabora tokom 50 – ih postao je „bogatiji” za „fiskulturna takmičenja radničke omladine”, a prikazivani su i „filmovi za narod”. Takođe su održavana i takmičenja na temu „Koliko poznaješ Vukov život i rad”. Sabor 1961. pratila je i izložba o privrednom razvoju Loznice, kao i biciklistička trka i takmičenje u streljaštvu.

Kako se približavala još jedna velika godišnjica, ideolozi KP postajali su sve agresivniji u svom nametanju elitnog modela kulture u sredinu u kojoj su eliminisali sve što im je smetalo – u ovom slučaju seljake i njihove kulturne potrebe. Na Vukovom saboru 1962. beležimo i prvo gostovanje jednog profesionalnog pozorišta. „Atelje 212” odigrao je predstavu *Zlatna kolajna*. Elitni model kulture dobijao je primat koji će izgradnjom pozornice, odnosno velikog amfiteatra u Tršiću, postati trajno obeležje ove manifestacije u određenom periodu.

Na primeru Vukovog sabora od 1947. do 1964. godine videli smo kako su idolozi i tvorci kulturne politike na svaki način želeli da eliminišu kulturne potrebe seljaka i nametnu im željene, propisane, njima sasvim spoljašnje kulturne potrebe.

10 Mitrović, 282.

Rezime

Srpsko selo, seljaci i seljačke vrednosti od kada je moderne Srbije ne prestaju da budu među ključnim političkim simbolima oko kojih zauzimamo pozitivan ili negativan stav. KP je prema selu i seljačkim vrednostima zauzela negativan stav¹¹ jer je selo u ideologiji Partije trebalo da pretrpi korenite izmene. Naime, selo je bilo egzemplar za „različito” i „drugačije”, zbog svog odnosa prema tradiciji iz koje je crpelo elemente za oblikovanje i svoje seljačke ekonomije, i svog privrednog mentaliteta, i svog kulturnog identiteta.

Socijalistički režim je na ruralnu kulturu gledao kao na nazadnu, povezujući je sa jedne strane sa svrgnutom srpskom monarhijom koja je bila seljačkog porekla, a delom i sa ratnim suparnicima partizana u Srbiji, četnicima, koje je uglavnom podržalo srpsko seljaštvo. Zato je ideolozima bilo važno preobraziti homogenu seosku zajednicu i uticati na korenite izmene kulturnog života na selu tako što će se eliminisati različitost kulturnih potreba i kulturnih identiteta.

Kulturna politika druge Jugoslavije preporučivala je određene kulturne modele kao „pretpostavljene” ili željene okvire kulturnog ispoljavanja seoskog stanovništva. U radu je na više mesta dokazano da oni nisu bili odgovarajući ili nisu korenspodirali sa seoskom kulturom koja nema svojstva apstraktne kulture, već sasvim konkretne kulture vezane za seljakov rad. Bila je to klasična zamena „stvarnog stanja željenim”.

Prateći pokušaje instrumentalizacije i ideologizacije Vukovog sabora posle Drugog svetskog rata, a posebno jubilej „pobede narodnog jezika” koji je proslavljan 1947. godine, zapazili smo u štampi iz tog perioda da ideolozi nameću novu dimenziju rada na selu koja je proistekla iz dogmatsko prosvetiteljskog kulturnog modela Agitpropa. Naime „masovne organizacije” gradova preuzele su na sebe da one budu „donosioci kulture” seljacima, onom „manje naprednom” delu stanovništva.

Ujedno to je i najbolji pokazatelj koliko su ideolozi KP pogrešili verujući da će uspeti da „privedu” seosko stanovništvo željenim modelima kulture tako što će im ponuditi tradiciju „isečenu” iz vlastitog konteksta i obrađenu shodno zahtevima željenog kulturnog modela.

11 Vidi: Đukić Dojčinović, 31. i dalje.

CULTURAL POLICY AND IDEOLOGY VS COUNTRY CULTURE

Summary

After the Second World War, the creators of cultural policy were making efforts to incorporate their new ideology into all segments of cultural life. It was very important to impose new ideology and cultural policy upon the peasants. In that respect, the myth about Vuk St. Karadzic, as well as the manifestation held in his honour – Vuk`s Fair, could have played an important role. Many ideologists stressed the fact that Vuk himself passed the way from an illiterate sheperd to the Master of science. That kind of a model became a recommended one for all people. Following Vuk`s example, all citizens of society could have become active members of a new socialist society, with their work, efforts, “resistance to powerful enemies” (traditionalism, illiteracy, anti revolutionary forces).

In this paper, we shall follow the events happened during Vuk`s Fair, held from 1947. to 1964, in order to confirm the thesis that the ideologists and creators of cultural policy had in mind the elimination of all cutural needs of peasants, imposing upon them desired and entirely external cultural needs.

СТУДИЈЕ МЕДИЈА

MEDIJI, ZNANJE, REVOLUCIJA?316.774
316.72:316.42

Tekst tretira problemski korpus teorijskih i praktičkih potencijala ideje promene, a u kontekstu delovanja savremene medijske kulture. Nova perceptivno – receptivna paradigma, generisana u doba prevalencije tzv. optičkog uma nad tradicionalno shvaćenim logosom, utiče ne samo na promenu uloge i statusa savremenog mišljenja (a u odnosu na svet komercijalne, masovne zabave tj. spektakla), već principijelno menja i njegovo polazište, odnosno ontološku osnovu same stvarnosti, čime se ujedno transformišu i predmet i metodologija mnogih danas aktuelnih istraživanja, što kao posledicu ima i promene koje se tiču novog poimanja revolucionarne prakse. Da li su ove promene, izvršene pod uticajem savremenih, tehnološki definisanih komunikacija, zasnovanih na višku informatičkih vrednosti, samo viši stupanj razvoja znanja, njegov regres, ili je pak ovde reč o redefiniciji samog koncepta znanja, a s ovim u vezi i pojmova filozofije, nauke, umetnosti, kulture, kao i revolucije, u ambijentu koji postavlja nova pravila igre „starim režimima” mišljenja i delovanja.

Ključne reči:

mediji, znanje, umetnosti, kultura, revolucija

Pitanje odnosa filozofski konstruisanih pojmova kontinuiteta i diskontinuiteta ovde ćemo sagledati u kontekstu razvoja i difuzije sfere medijske kulture, čitajući ih u ključu ispitivanja delotvornosti fenomena evolucije, odnosno revolucije znanja, a samim tim i ukupne ljudske prakse, sagledane u svetlu procesa globalizacije¹, što, ujedno, obuhvata i problem ekonomije i uloge rada u poznom kapitalizmu

1 „Mediji postaju najmoćnije promotivno sredstvo današnjice, direktno ulazeći u privatne živote globalne zajednice. Iste slike narkotički zavode gledaoce mejnstrim medija, koji tako sanjajući iste snove, konstruišu iste vrednosti, nade i želje. Začaravanje je dug i postepen proces jer recipijent kroz ogledalo ne vidi odraz onakvim kakav jest, već kakvim bi želeo da bude! Medijalizovani moralno-duhovni autoriteti forsiraju izmenjene etičke kriterijume, namerno stvarajući konfuziju oko ciljeva,

i postkapitalizmu, korišćenja tzv. slobodnog vremena, te statusa i perspektiva naučnog mišljenja, kulture, civilizacije, umetnosti i sveta zabave, odnosno društva u celini. Naime, rasprostranjenost i veliki uticaj medija masovnih komunikacija na savremene životne stilove pojedinca, pa i čitavih društvenih grupacija (identifikovanih kao X, Y i Z generacije) koji, povratno gledano, danas u sve većoj meri zastupaju osnovne tekovine i standarde mišljenja tzv. zapadno – evropske civilizacije, iznova otvara pitanje tretmana ideje, pojma i prakse „progresa”, a u relaciji s aktuelnim razvojnim tokovima kretanja svetske povesti, društva, nauke i kulture.

Izvesno je, naime, da je ideja napretka, u odnosu na doba modernizma i Moderne – najčešće identifikovanih s naglim porastom urbaniteta, industrijalizacije, naučnog i tehničkog uma, kao i skepticizma u odnosu na ranije dominantne vrednosne sisteme i relativno postojane ideološke matrice (a posebno na crkvene dogme) – danas u krizi, u smislu opadanja vere u samu mogućnost revolucionarne izmene sveta. No, da li je ova ideja aktuelno skopčana s gledištima koja zagovaraju kompleksnu, slojevit i stupnjevit evoluciju u smislu sveopšteg napretka čovečanstva, u domenu razvoja čiji je nosilac savremena nauka, odnosno tehnologija, a u sprezi sa sve većom demokratizacijom, aplikovanom u svim sferama ljudskog delovanja, ili je pak svojevrsni revolucionarni patos marksističke provenijencije možda poslednje stecište nade i očekivanja u pogledu jedne moguće, sveobuhvatne i korenite izmene sada već gotovo iscrpljene paradigme mišljenja i delovanja, čiju je ideologiju sve do današnjih dana pronosilo moderno doba.

Ideja napretka svakako nije nova vizija vezana za današnje vreme. Njeni pojmovni predikati – kontinuitet i diskontinuitet progresije, odnosno evolutivni i revolucionarni put realizacije napretka, pa čak i njihova dijalektička perspektiva kretanja i prožimanja, etimološki su locirani daleko u prošlost², a nužno reaktualizovani najpre u Kantovim (Kant), Fihteovim (Fichte) i Hegelovim (Hegel) učenjima, da bi se sve ovo prenelo i u današnje doba, kao predmet vrednosnih i svih drugih preispitivanja, i to u jednom komunikacijski izmenjenom ambijentu delovanja. Otuda i pitanje kako je moguća revolucija danas, pokreće niz potpi-

vrednosti, kvaliteta ili principa društvenog delovanja.” Zoran Jevtović, manuskript saopštenja s međunarodnog naučnog skupa: „Tehnologija, kultura, razvoj”, održanog od 8. do 11. septembra, 2008. na Paliću, u organizaciji Ekonomskog fakulteta u Subotici, Elektrotehničkog fakulteta u Podgorici i Centra za istraživanje razvoja nauke i tehnologije Instituta „Mihajlo Pupin”, Beograd.

2 U knjizi *Etika ili revolucija* Milana Kangrga, koja načelno raspravlja o smenama etičkih, odnosno revolucionarnih paradigmi mišljenja i delovanja, što nikada ne padaju zajedno i uzajamno se isključuju, ugledni filozof piše: „S obzirom pak da sam pojam revolucije može se dakako ukazati na to da se u traganju za prvobitnim određenjem pojma (ili: i samog termina) revolucije dospijeva ili na Kopernika, ili čak na Augustina, itd. Međutim, premda to ima svog smisla samo za to da se općenito utvrdi historijski prvo pojavljivanje, upotreba i značenje same riječi revolucija (re-evolucija), u modernoj novovjekovnoj mehanici, ipak time još nipošto nismo na pravom tragu pitanja o upravo povijesnom podrijetlu revolucije”, čiji je inaugurator, nakon Hegela, bio Karl Marks. Kangrga Milan.”Uvod”. U: *Etika ili revolucija*. Nolit. Beograd, 1983. 26.

tanja o eventualnom kraju povesti, pa samim tim i svih pokreta koji uz to idu, a što bi nju (povest), umesto ideje kontinuiranog diskontinuiteta ili permanentne revolucije, svelo na evolucionistički koncept čiji je subjekt kretanja *tehnika*, bilo kao biopolitika, estetika okruženja ili postmedijski svet kulturnih softvera.

Situacija u kakvoj se nalaze kako teorija tako i sveukupna društvena i kulturna praksa današnjice posebno je intenzivirana propašću poslednjeg subverzivnog pokušaja izvedenog u XX veku, da se ideološke i (kontra)kulturne promene sprovedu globalno, pokrenute kritičkom teorijom i praktičkim studentskim (intelektualnim), te, šire gledano, konkretnim građanskim angažmanom, s jedne strane, i ekspanzijom novih medija i komunikacijskih tehnologija, s druge strane. Preciznije rečeno, ideja napretka, utemeljena na aktuelnoj političkoj, kao kulturnoj promeni, koju je promovisao studentski pokret '68, iz svog početnog revolucionarnog *pathos*-a, postepeno je „pacifikovana” i transformisana u nereflektovanu veru u civilizacijski, naučni i tehnološki progres, čiji je nosilac i eksponent tzv. „medijska kultura” tj. interaktivna sfera realizovanja jedne posve nove ideje (post)povesnog kretanja i subjektivnosti.

Iako se čini da je ova promena, ako se izuzme aspekt njenog tehnološkog usavršavanja, pre svega ideološke, odnosno vrednosne prirode (jer uglavnom zastupa ideje liberalnog tržišta), i da je pitanje progressa, stagnacije i regresa uvek već stvar recepcije, interpretacije i konstrukcije – dakle opštevažućih konvencija i dominantnih mnjenja jedne epohe ili kulture / kultura, što vredi i za kriterijume revolucionarnog delovanja, odnosno evolutivnog razvoja, ostaje problem da li progresivne tendencije mišljenja i delovanja u današnje vreme vezujemo za pitanje razvojnog kontinuiteta ili diskontinuiteta (ili oba ujedno), te u kakvoj su relaciji akteri tog razvoja s medij(um)ima koji posreduju samu teoriju i praksu subjektivnosti, kao mogućnost i referentni okvir za njeno ostvarenje kao revolucionarne prakse.

Osnova za promenu o kojoj govorimo, pripremljena je mnogo ranije – kako Hajdeger (Heidegger) tvrdi, još u Antici – dok je u filozofiji Moderne dostigla svoj razvojni vrhunac, što je posebno uočljivo u Hegelovoj varijanti idealizma, o čemu svedoči Jürgen Habermas (Habermas) u svojoj studiji *Tehnika i znanost kao 'ideologija'*. Polazeći od subjektivističkih filozofija Kanta i Fichtea, a u poređenju s Hegelovim spekulacijama na temu konstituisanja domena subjektivnosti, odnosno subjekt – objekt odnosa, Habermas zaključuje: „Zato što Hegel konstituciju jastva ne veže uz refleksiju usamljenog jastva o samome sebi, već je shvaća iz procesa obrazovanja, naime, komunikativnog sporazumijevanja suprotstavljenih subjekata, refleksija kao takva nije presudna, već je presudan *medij* (potcrtala D. V.) u kojem se uspostavlja identičnost općeg i pojedinačnog”³.

3 Habermas Jürgen. *Tehnika i znanost kao 'ideologija'*. Školska knjiga. Zagreb, 1986. 37, 38.

Medij kao takav je, dakle, ona instanca koja, na višem razvojnem stupnju (momentu) kretanja apsolutnog duha, dijalektički ukida i realizuje pojedinačnost u sferi opštosti. Zapravo, bez medijuma po sebi nema ni posredovanja ovih dijalektičkih razlika. U nastavku interpretacije Hegelove filozofije iz ranog jenskog perioda, a potom i iz *Fenomenologije duha*, ideja duha dovodi se u relaciju sa Habermasovom originalnim filozofemom „komunikacionog delovanja”, što će, zapravo, imati dalekosežne posledice po ukupnu teoriju i praksu kraja XX i početka XXI veka: „Hegel govori i o ‘sredini’ kojom svijest zadobija egzistenciju. Prema našim dosadašnjim razmatranjima”, navodi se dalje, „smijemo očekivati da će Hegel uvesti komunikaciono djelovanje, kao medij procesa oblikovanja samosvjesnog duha”.⁴

Nije li ovakav Habermasov stav već neka vrsta značenjskog pomeranja i „prevođenja” marksistički mišljenog pojma *praxis*-a u sfere komunikacione prakse, u kojoj se danas, u stvari, događa „revolucija”, ukoliko ona još čuva neke sličnosti s prethodnim idejama revolucije. I kako je, uopšte, došlo do transformisanja svake prakse, pa i one refleksivne, u komunikaciono delovanje, odnosno onu radnju koja je po sebi komunikabilna. Da li se, nadalje, u ovom smislu reči, išta promenilo što bi se ticalo razumevanja teorije, kao i prakse, a u njihovim ranijim, tradicionalnim značenjima pojma, gledano još od Aristotela, ako se uzme u obzir razmatranje savremenog konteksta u kome je sav duhovni progres, kako izgleda, nekritički supstituisan komunikacionom ekspanzijom i redukovan na svoju tehnološku dimenziju, te posredovan mrežom najrazličitijih interakcija, jezika i komunikacionih sistema, konstitutivnih za pojam nekakve nove subjektivnosti.

Da bi se ovo objasnilo, valja registrovati jednu bitnu promenu, koja nije samo tehničke, već je i ontološke prirode. Naime, i za Hegela i za Habermasa, pod medijumom posredovanja subjekt – objekt ili subjekt – subjekt relacije, podrazumevao se jezik u tradicionalnom smislu pojma, pri čemu je samo „komunikaciono delovanje” mišljeno kao ona jezičko – refleksivno – posredujuća radnja koja omogućava utemeljenje u jednoj komunikacionoj zajednici. No, danas je situacija svakako izmenjena, jer je medijsko polje posredovanja tehnički prošireno sferom tzv. masovnih komunikacija, što dijalošku kulturu transformiše u interaktivnu, dok medijsku fetišizuje do te mere da ona prelazi u vlastitu suprotnost, sam impuls i osnovu interakcije.⁵ Tokom proteklog veka, ekonomska i politička kretanja u vodećim zemljama Zapadnog sveta, sistemski potkrepljuju ove procese, čime se bitka za „priznanje samosvesti” između roba i gospodara, premešta s područja

4 Isto, str. 38.

5 Vid. Vuksanović Divna. „Kultura dijaloga vs. interaktivne komunikacije”. U: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu – Čigoja štampa. Beograd, 2007. 113–127.

refleksije, u domen komunikacija, pri čemu slobodno tržište čini osnovnu klimu ovakvog vida (samo)potvrđivanja.

Šezdesete i sedamdesete godine XX veka, zaista se čine prelomnim u tom smislu reči. Ekonomski prosperitet Evrope i Amerike tokom „revolucionarnih šezdesetih” i „zlatnih sedamdesetih”, opšta klima što je delom već postala, ako ne konstituens, onda makar nagoveštaj jedne represivne potrošačke paradigme, koju uveliko pripremaju holivudski film u usponu, bulevarska štampa, različite komercijalne televizije i radio programi, oglašavanje, reklama i propaganda, uglavnom zanemarujući probleme nerazvijenih, siromašnih i medijski nevidljivih pojedinaca, socijalnih grupacija, pa i čitavih kultura, danas grubo nazvanih – „Treći svet” ili, sofisticiranije artikulirano, „prekarijat”⁶, dovode se u pitanje u ime klasnog osvešćenja i revolucionarne borbe potlačenih građana širom sveta, okupljenih oko zajedničke vizije i ideje progresa, kreirane većinom na univerzitetima, što je podrazumevalo i redefinisane sfere rada, slobodnog vremena, kulture i umetnosti, klasnih podela, te novih religija i utopija, kao i ulančanih (tj. umreženih) svetova spektakla, o čemu je kritički pisao čitav krug teoretičara levičarske orijentacije, od Maksa Horkhajmera (Horkheimer) i Teodora Adorna (Adorno), preko Herberta Markuzea (Marcuse) i pomenutog Jirgena Habermasa, zatim, Eriha Froma (Fromm), Vilhelma Rajha (Reich) i Anri Lefevra (Lefebvre), pa sve do Gi Debora (Debord) koji je, inspirisan revolucionarnim Marksovim (Marx) učenjem, fragmentarno kritikovao „društvo spektakla”, odnosno totalitarnu tržišnu ideologiju i njene postavljene medijske derivate, pojednostavljeno obuhvaćene Kelnerovom (Kellner) zvučnom i vrlo problematičnom sintagmom „medijska kultura”.

Naličje ovakvog shvatanja prosperiteta svakako predstavlja globalna hladnoratovska atmosfera tenzija i konflikata vođenih između država predstavnica tzv. Prvog i Drugog sveta, odnosno članica NATO saveza i zemalja potpisnica Varšavskog ugovora, koja, doduše, nije proizvela militantni konflikt između dve supersile i njihovih saveznica, ali se on ipak vodio u oblasti ideološke propagande, kao i u raznim drugim domenima društvenog, kulturnog i ekonomskog života

6 Prekarijat je opšti pojam kojim se referira na status i socijalni položaj velikog dela građana koji su u novije doba, zahvaljujući visokoj tehnologizaciji i procesima nestajanja, odnosno dematerijalizacije i digitalizacije rada, prepoznati kao subjekti fleksibilne eksploatacije (niski i nesigurni prihodi, visoki stepen ekonomskog uslovljavanja, neredovne isplate, i dr.), i egzistencijalnog prekarijata (visoki rizik društvenog isključenja zbog siromaštva, niskih primanja, previsokih troškovi života, itd.). Pobjroni uslovi prekarijata utiču na sve oblike rada koji se tiču prevashodno servisne ekonomije, mišljene u užem smislu reči, ali oni, istovremeno, zahvataju i celokupno stanovništvo, a posebno omladinu, žensku populaciju i emigranate, dok danas, u sve većoj meri, postaju i refleksivni stav, odnosno aktuelna praksa kulturnih i umetničkih elita koje se dobrovoljno „podvrgavaju” društveno – ekonomskoj marginalizaciji, a u otporu prema neoliberalnom kapitalizmu i njegovoj difuznoj hegemoniji. Upor. [www. http://en.wikipedia.org/wiki/Precarity](http://en.wikipedia.org/wiki/Precarity).

– pre svega u sferi industrijalizacije, urbanizacije i ekonomskog rasta, te na polju medija i ubrzanog tehnološkog razvoja, a posebno u kontekstu osnaživanja vojne industrije (konvencionalno i nuklearno naoružanje, i drugo), kao i razvitka sve-mirskih programa.

Sinergija ekonomskog rasta, urbanizacije i tehnološkog progressa, pripremila je pojavu medijske spektakularizacije i sveopšte digitalizacije društvenog života⁷ i omogućila primat tzv. „optičkog uma” koji je, posredstvom delovanja „mašina vizije”, čitave „nevidljive gradove” (Luis Mamford /Mumford/)⁸ pretvorio u multimedijalno opažajnu mrežu složenih i posredovanih interakcija. Istovremeno, kako kaže Gi Debor, „Tu su i oni koji slepo idu putevima naučenim jednom za svagda, koji ih vode do njihovih poslova ili kuća, ka njihovoj predvidljivoj budućnosti.”⁹ I dodali bismo, „inteligentnih” zgrada, megamarketa i slušaonica, namenjenih „glupim” građanima koji, oslobođeni tereta fizičkog rada, kritičkog mišljenja i autentične osećajnosti, beskrajno estetski uživaju, investirajući svoje slobodno vreme u glomaznu industriju zabave i različite artificijelne svetove, čiji su osnovni pokretači mediji masovnih komunikacija.

Simbolički gledano, padom Berlinskog zida (1989) otpočinje nova era političkih odnosa u svetu, dok se u teoriji, najšire posmatrano, kao i u umetničkoj i medijskoj praksi tog doba događa svojevrсно preokretanje i prevrednovanje paradigme revolucionarnog delovanja, a u korist medijskog pluralizma, kao i akumuliranja znanja kao kapitala informatičkih vrednosti, što dovodi, s jedne strane, do dekonstrukcije celokupne strategije kritičkog delovanja kao takvog (svodeći, pri tom, stratešku kritiku na određene vidove taktičke građanske borbe ograničenog dometa), kao i preispitivanja ideja progressa i karakterističnih modernističkih

7 Na ovo se, uglavnom, svode težnje SAD za realizacijom tzv. „informatičkog društva”, odnosno formulišu strateški ciljevi EU u oblasti obrazovanja, usmereni ka dostizanju tzv. „društva znanja”.

8 Govoreći o reorganizovanju velegradskog prostora, kao rezultatu „dematerijalizacije ili eterizacije postojećih institucija” i njihovog pretvaranja u tzv. „nevidljivi grad” Luis Mamford se kreće u spektru viđenja grada, isprva kao makluanovski zamišljenog „globalnog sela”, preko benjaminskog gubitka auratičnosti, tj. nestajanja „ovde” i „sada” recepcije grada, a posredstvom sredstava za masovnu reprodukciju, pa sve do virtuelizacije gradskog prostora, njegovim pretvaranjem u imaterijalne tekovine rada savremene nauke, primenjene u polju novih tehnologija, što odista karakteriše današnje „apstraktne okvire” nevidljivog grada. „Nevidljivi je grad odraz stvarnosti jednog novog svijeta u kome smo počeli živjeti, svijeta koji nije otvoren samo na površini, iza granica horizonta, nego i u unutarnjim perspektivama, jer u nj prodiru nevidljive zrake i zračenja što ih izazivaju snage kojih djelovanje nije dostupno običnom opažanju. Mnoge od prvobitnih funkcija grada, za koje je nekoć bila potrebna fizička prisutnost svih učesnika, sada se transponiraju u oblike koji se, zahvaljujući brzim prometnim sredstvima, sistemu elektronskih uređaja za masovnu komunikaciju i sredstvima za reproduciranje, mogu širiti po čitavom svijetu. Ako čovjek i u najudaljenijem selu može gledati isti film ili slušati isti radio – program kao i stanovnik velegrada, onda više nema potrebe da živi u tom gradu ili da odlazi u nj kako bi mogao prisustvovati toj priredbi”. Mumford Lewis. „Nevidljivi grad”. U: *Grad u historiji: njegov postanak, njegovo mijenjanje, njegovi izgledi*. Naprijed. Zagreb, 1988. 570.

9 Debor Gi. *Urluci u slavu De Sada*. Porodična biblioteka br. 9, anarhija/blok 45, 41.

kih utopija koje uz to idu, s druge strane, a posebno s obzirom na njihove (ne) moguće društveno – političke ambicije, ciljeve i implikacije. Kriza same ideje revolucije, pojačana je nemogućnošću njenog konkretnog izvođenja, osim kao poželjnog „izvoznog proizvoda” velikih sila.

Nasuprot pojmovnog para koji je zagovarao Milan Kangrga sučeljavajući etiku s idejom i praksom revolucije, danas stoje mediji, s jedne, i terorizam s druge strane – prvi kao merilo ostvarenih ljudskih prava i demokratizacije, a drugi kao subverzija prethodnih. Kako je poznato, koincidencija ovih suprotnosti dogodila se 11. septembra 2001. godine, rušenjem Svetskog trgovinskog centra, odnosno destrukcijom kula bliznakinja u Njujorku, kao i napadom na Pentagon, pri čemu je akt terorizma postao globalni medijski događaj od presudne važnosti za današnji svet, dok je njegova slika oživela kao paradigma nemogućnosti izvođenja revolucionarnog prevrata. Otuda je borba protiv „svetskog terorizma”, koju je isprva medijski i praktično zagovarala Amerika, da bi joj se potom, bar nominalno, u tome pridružile i druge svetske sile i države, ujedno označila i definitivni kraj ove ideje, inaugurišući isključivo ekstremna ponašanja, i to kao medijske pojave od krucijalnog značaja za čovečanstvo.

U stvari, polarizam terorizma i mas – media istovremeno ukazuje na njihovu uzajamnu bliskost i povezanost, jer kao pojmovni, ali i stvarnosni korelati, ovi fenomeni, nesumnjivo, u današnjem vremenu predstavljaju onu paradigmu koja postavlja osnovne vrednosti današnjeg sveta, kao što su to nekad činili ideali etike i revolucije. Otuda se aktuelna kriza etike i opšta relativizacija moralnih vrednosti, koja se medijski najčešće eksponira kroz sporadične pojave širenja i pospešivanja „medijskih panika” (Tomson /Tompson/), najčešće praktično razrešava „s one strane dobra i zla”, tj. u postinformatičkom dobu kontrolisane zabave, dok se njoj s pripadajuća ideja revolucije supstituiše različitim oblicima terorističkih akcija izvedenih bilo u realnosti, a koji su medijski interpretirani, ili u tzv. *cyber* prostoru nove medijske stvarnosti. U svakom slučaju, ustanovljeno je da mediji masovnih komunikacija igraju ključnu ulogu u komunikacionim procesima koji se tiču savremenog terorizma.

U kontrapunktu s ovim, terorizam se u novom svetlu dejstva medijske kulture pojavljuje istovremeno i kao oponent i kao komplement različitim medijskim interakcijama, što govori u prilog tome da se strategije otpora „medijski zasnovanom kapitalizmu” (Džejmson /Jameson/) ne temelje više na nekadašnjim resursima revolucionarnog prevrata, nego na posve novim afinitetima koji su po svom dejstvu ili poreklu medijske prirode. Preveden u digitalne kodove tehničkih medija, u novije vreme terorizam sve više postaje medijatizovan, o čemu svedoči postojanje najrazličitijih aktivističkih grupa što deluju u medijskom, odnosno virtuelnom prostoru. Iako najčešće ideološki različite, sve ove terorističke ak-

tivnosti metodologiju svog delovanja, kao i poželjne „mete” postepeno prabacuju iz realnog u virtuelni prostor i vreme, čime „cyber ratovi” (koji su, u teoriji, najčešće prepoznati kao jedan od zastupljenijih oblika tzv. „kulturnih ratova”) i teror zadobijaju, kao zajedničko polazište i ishode, svoje medijsko – tehničko utemeljenje.

No, ovim ne samo da se, putem medijskog posredovanja, svakom vidu terora ili otpora obezbeđuje konstantna virtuelna prisutnost u svetu medija, kao posebnog vida realnosti, već se izmenom načina komuniciranja s pripadnicima svoje ciljne grupe na globalnom tržištu spektakla, transformišu i sami ciljevi ovakvih napada. Jedna od kontroverznih, i u izvesnom smislu spornih akcija ovog tipa jeste i organizovani hakerski napad na CERN-ove (Evropski centar za nuklearna istraživanja) računare, koji je bio motivisan potrebom da se preuzme civilna kontrola nad savremenim naučnim istraživanjima, odnosno znanjem.¹⁰ Problematičnost ovog pokušaja pokazuje se, pre svega, u tome što su pripadnici hakerske grupe „Grčki bezbednosni tim”, ovaj dobro pripremljeni i organizovani napad, kao i mnoge prethodne, navodno izveli u svrhu „da se obelodanjivanjem slabosti računara i mreža poboljša pouzdanost”, odnosno podigne stepen bezbednosti samih građana, koji su nedovoljno upoznati s ovakvim naučnim eksperimentima, pa otuda i izloženi različitim vrstama opasnosti.

Poput terorizma, i različitim socijalnim pokretima XX i početka XXI veka, pokazalo se, neophodna je što veća medijska „pokrivenost” i podrška, kako bi se u potpunosti, ili makar delimično, ostvarilo realizovanje postavljenih ciljeva. U ovom smislu reči, socijalni aktivizam novijeg doba kao da ne može ni da postoji bez izvesnog stepena ispoljenog konformizma u odnosu na medije masovnih komunikacija, a ovo rezultira ne samo otupljenjem njegove nekadašnje kritičke oštrice s revolucionarnim pretenzijama, nego i upadljivim adaptiranjem i „dramatizovanjem”, izvedenim najčešće u duhu pukog senzacionalizma, osmišljenog u funkciji visokog stepena spektakularizacije različitih vidova subverzivnih akcija, demonstracija i građanskih protesta, kako bi se privukla odgovarajuća medijska pažnja ciljanog auditorijuma.¹¹

Osim toga, socijalni ambijent u kome se potenciraju medijska kao profesionalna etika, elektronsko novinarstvo, kao i koncept društvene odgovornosti medija¹²,

10 Stojilković, Stanko. Vid. „Hakeri napali CERN-ove računare”. U: *Politika*. Beograd, 23. septembra 2008. 28.

11 Upor. Croteau David & Hoynes William. „Media and Social Movements”. U: *Media Society, Industries, Images and Audiences*. Pine Forge Press, An imprint of Sage Publications. Thousand Oaks, CA, 2003. 248.

12 Upor. „Social Justice” U: *Media Ethics, Cases and Moral Reasoning* (Fifth Edition), Ed. Clifford Christians, Mark Fackler, Kim B. Rotzoll, Kathy Brittain Mckee, Longman, An imprint of Addison Wesley Longman, Inc. New York, 1998. 91–92.

takođe na izvestan način pacifikuje različite pokušaje dovođenja u pitanje dominantnih modela društvenog ponašanja, nudeći zauzvrat tehnološki kreirani svet privida, u kome se demokratija, ljudska prava i građanske slobode ostvaruju umesto u realnom, u *cyber* prostoru.¹³ Time znanje, u sprezi s tehnološkim rastom i napretkom, postaje instrument supstitucije revolucionarnih stremljenja evolucijom komunikacionih strategija što obezbeđuju interaktivnost i participativnost građana samo u ograničenom domenu virtualne stvarnosti. Stoga i svaki pokušaj reakcije i suprotstavljanja organizovanih grupa građana na lokalnom nivou multinacionalnim kompanijama, recimo, ukoliko nije „formatiran” tako da odgovara potrebama medijskog plasiranja informacija na lokalnom, a katkad i na globalnom nivou, mobilisuju njihovu pažnju, pada u vodu, nalikujući na prepoznatljiviji mit o borbi nejakih protiv moćnika, odnosno Davida protiv Golijata.¹⁴

Povratno gledano, i u realnom prostoru, mogućnost subverzivnog delovanja putem medijskog posredovanja, prerasta u nemogućnost – o čemu svedoče mnogobrojni primeri ne samo iz društvenog, nego i iz kulturnog i umetničkog života današnjice. Još 90 – tih godina prošlog veka, u opsegu prakse kontrakulturnih strategija ranijeg perioda, recimo šezdesetih i sedamdesetih godina, deluje britanski umetnik koji stvara pod pseudonimom Banksi (Banksy), isprva ispisujući politički angažovane grafito po ulicama Bristola i Londona, a potom i dovodeći u pitanje kompletnu sferu elitne i institucionalizovane umetnosti. Međutim, njegovi šokantni likovni gestovi i terorističke „diverzije” postavki čuvenih svetskih muzeja i galerija (Tejt galerija, Luvr, i dr.), iako pod elektronskom prismotrom i istragom FBI-ja, u osnovi ne pretenduju na korenitu izmenu bilo stvarnosti, bilo sveta umetnosti, već se hipostaziraju u stavu ekscesa – pri čemu umetnik – aktivista postaje prepoznatljiv svetu kritičara i komentatora kao „antiinstitucionalista”, „antikapitalista” i „antiratni terorista”. Ovdje je važno napomenuti da je tokom godina, odnosno u rasponu od svega nekoliko decenija, i relacija prema terorizmu suštinski izmenjena, i to tako što je on danas percipiran ne više kao uvod u revoluciju, već kao sinonim za globalno zlo, što je u sebe asimilovalo ova-ke izolovane pokušaje umetničkog delovanja u duhu pokreta ‘68.

Ilustraciju sličnog nastojanja u domaćim prilikama predstavlja performans iz 2008. godine – autorski projekat Danila Prnjata, pod nazivom „Tempo”, premijerno izveden, odnosno prezentovan na pančevačkom 13. Bijenalu savremene umetnosti, pod nazivom: „Pančevo republika!”¹⁵ Ovaj umetnički rad trebalo je da demonstrira kako se, putem medijskih manipulacija, na koje ukazuju kvani-

13 Vid. „The Electronic Highway”, isto. 92–95.

14 Vid. Media Society, Op. Cit. 248.

15 „Prva polovina 2008. godine u Srbiji je bila obeležena stalnim tenzijama u domenu medija uzrokovanih proglašenjem i priznavanjem nezavisnosti pokrajine Kosovo. Kako je Slovenija bila trenutno predsedavajuća Evropskom Unijom, koja je u vreme nastanka ovog projekta bila pozitivno nastrojena

tativna merila analize sadržaja domaćih medija, jedno ideološko pitanje, vezano za antikapitalistički umetnički angažman, tj. subverzivnu intervenciju u materijalnom svetu, može interpretirati u sasvim različitom ključu, i *vice versa*. Moguće je, dakle, da se isto delo medijskim putem transformiše u problematiku s prevashodno nacionalnom konotacijom (pitanje priznavanja nezavisnosti Kosova), te aktivizma preusmerenog u tom pravcu. Kontroverze ovog rada ne sastoje se, pri tom, samo u različitim interpretativnim verzijama ovakvog i njemu sličnih poduhvata, kao ni u njegovim nesumnjivim etičkim, političkim ili umetnički problematičnim značenjskim slojevima, već su one pre praktična ekspertiza jedne nemogućnosti, koja ukazuje na to da je revolucionarna delatnost danas zasnovana na pokušajima pojedinaca da, svojim aktivizmom koji koristi kako sredstva terora, tako i mas – medije, kompenziju ovu prazninu.

Iako je u ovom trenutku možda preuranjeno reći da je, u uslovima ubrzanog tehnološkog napretka, a, samim tim, i ekspanzije medijske kulture, korenita izmena sveta, kao povesna instanca koja u sebi čuva izvesni potencijal prevrata u medijumu slobode, uistinu jedna nemogućnost, osim kao eksces, subverzija ili teror(izam), što su sve različita imena za aktivizam unutar medijske paradigme ostvarenja naše civilizacije, kontinuirana evolucija mišljenja i ukupne stvaralačke prakse ipak ne obećava previše: tamo gde je nekadašnji povesni subjekt sveden na matematičku funkciju okruženja, dok tehno – kultura preuzima primat nad humanitetom i *Homo ludensom* u gotovo svim mrežnim interakcijama, diskontinuitet je moguć samo kao hipoteza tehničkog uma, ka čemu sve brže, kako izgleda, vode današnji informatički ratovi.

prema budućoj nezavisnosti ove pokrajne, veliki broj supermarketa „Merkator“, slovenačkih vlasnika u Srbiji, našli su se na meti anonimnih bombaških dojava i napada.

S obzirom na kompleksne (delom navedene) okolnosti, ovakvi vidovi radikalnog, antikapitalističkog ponašanja u javnoj sferi, posredovani putem medija, posmatrani su isključivo u kontekstu uskih nacionalnih i političkih interesa i bili pripisivani nekim od nacionalističkih organizacija u zemlji.

Moj projekat je podrazumevao dostavljanje lažne dojave supermarketu koji je u vlasništvu srpskog investitora („Tempo“) da je u jednom od objekata lanca ovih megamarketa postavljena bomba i, tim putem stvorene medijske manipulacije, izmenu konteksta javne recepcije svih ranijih dojava / napada.

Naime, odmah nakon realizacije ovog projekta (8. februar 2008.), od 17. januara do 8. marta u Beogradu je bilo 114 lažnih dojava o podmetanju bombi upućenih ključnim državno – ideološkim institucijama u našem društvu (školama, bolnicama, sudovima...).

S tim u vezi, možemo pretpostaviti da je ovaj projekat doprineo *izokretanju kritičkog fokusa javnosti sa spoljno – političke određenosti problema na ideološki aspekt nacionalne politike*. Drugim rečima, cilj ovog projekta je bio pokazati da je centralni problem sa kojim se naša zemlja suočava – pitanje Kosova – zapravo problem (nacionalizma) u potpunosti određen unutrašnjom politikom nas samih, a ne stvar spoljne politike u šta je javnost u Srbiji, medijskim mehanizmom, do tada bila podstaknuta da veruje.

Dovodeći u vezu megamarket kao kapitalističku formaciju i značaj Kosova koji je aktualizovan kao pitanje od najvećeg nacionalnog interesa, ovaj rad je zapravo postavio pitanje smisla nacionalizma i njegove isključive materijalne determinisanosti u našoj zemlji.“ Prnjat Danilo. Koncept projekta „Pančevo republika“!. 13. Bijenale savremene umetnosti. Pančevo, 13. IX – 10. X 2008.

MEDIA, KNOWLEDGE, REVOLUTION?

Summary

This essay analyses the problematic corpus of theoretical and practical potentials of the idea of change within the context of contemporary media culture. The new perceptive/receptive paradigm is generated in the age of prevalence of the so-called optical reason over the traditionally conceived logos. It causes – in respect to the universe of commercial, mass entertainment, i.e. spectacle – not only the change of role and status of contemporary thought, but it also essentially changes its starting point, i.e. the ontological basis of reality. Consequently, the object and methodology of the majority of contemporary researches are transformed, thereby effectuating changes in respect to new understanding of the revolutionary practice. Are those changes – caused by contemporary technologically determined communications, based on the surplus of informatical values – only the next stage of the development of knowledge – practically, of its regression? Or, it is about the redefinition of the very concept of knowledge and – in respect to it – the notions of philosophy, science, art, culture, and revolution within the environment that sets the new rules to the “old regimes” of thinking and acting?

FILMSKI PORTRET RADIJA791.2:654.1
791.41:654.1

Kraj 19. i početak 20. veka obeležili su promocija i ustoličenje dva medija, dve umetnosti, danas već dva društvena fenomena – filma i radija. Za razliku od televizije sa kojom je radio uvek bio u nekoj vrsti takmičarskog, kompetitivnog odnosa, istorije filma i radija tekle su usaglašeno i paralelno. Programima radio stanica vrlo često su korišćeni u svrhe promocija filmske umetnosti i marketinga filmske delatnosti. Recipročno, određeni broj filmskih stvaralaca omaž radiju su davali predstvaljajući u svojim filmskim ostvarenjima neke aspekte radija – najznačajnije etepe njegove istorije, autentične radio voditelje, neobične DJ-eve. U tom smislu ovaj rad za cilj ima da predstavi i prikaže ona filmska ostvarenja koja predstavljaju radio u tonovima koji laviraju od satire i humora do nostalgije za vremenima kada je ovaj medij imao dominantnu društvenu ulogu.

Ključne reči:

radio, film, radio na filmu, DJ, radio voditelji

Radanje radija kao tehničkog sredstva, a potom kao medija sa autentičnom estetikom, i filma kao umetnosti „pokretnih slika” poklapa se u hronološkom smislu. Prve filmske projekcije obeležile su kraj 19. veka (1895), a prvi uspešni eksperimenti u bežičnom prenosu signala početak 20. veka (1901) kada je Guljelmo Markoni radio telegrafskom porukom povezo Evropu i Ameriku. Pojava i razvoj zvučnog filma¹ odvija se istovremeno kada i ekspanzija komercijalnih (na tlu SAD) i nacionalnih radio stanica u velikom broju evropskih zemalja². Dakle film i radio su „slučajni partneri”, „vršnjaci” među kojima nikada nije postojala

1 Prvi zvučni film je *Džez pevač (The Jazz Singer)* iz 1927. godine.

2 Prvom komercijalnom radio stanicom u svetu smatra se KDKA koja je emisioni rad započela iz Pitsburga 1920. godine. Kada je reč o Evropi, među najstarijim nacionalnim radio stanicama svakako najznačajnije mesto pripada BBC-ju koji sa radom započinje iz Londona 1922 / 23, Radiola u Parizu 1921, Radio Lozana 1923, Deutsche Rundfunk u Berlin 1923, Radio Oslo 1923, Studio Rawag u

kompeticija, međusobno ugrožavanje, smanjenje popularnosti jednog medija, umetnosti, na račun drugog. Svojom brzinom i sveprisutnošću, spremnošću da pravovremeno odgovori brojnim zahtevima slušalačke publike, u smislu sadržaja, tema i ukupne prezentacije realnosti, radio stanice i njihovi programi, autentični ili imaginarni voditelj, u istoriji filma su bili vrlo česta inspiracija za brojne filmske scenariste, reditelje, producente...

Prve uloge radija na filmu

Veliki broj filmova, nemih ili zvučnih, koji su nastali u periodu 1920–1940. godine za temu imaju, ili u samom naslovu nose, neku vezu sa radijom. Među takvim naslovima zapaženo mesto pripada filmovima poput: *Saved by Radio* (1922), kratkom američkom crno-belom filmu, melodrami, reditelja Vilijama Džejmisa Kraftha (William James Craft); *Broadcasting* (1926), kratkom britanskom crno-belom filmu; *Listening In* (1926) kratkoj američkoj crno-beloj filmskoj komediji, reditelja Čalisa Sandersona (Challis Sanderson); *Radio Racket* (1931), kratkom američkom animiranom filmu, reditelja Džona Fostera (John Foster)...

Ipak, najistaknutije mesto među ovim vrlo starim filmovima koji u nekom aspektu imaju vezu sa radijom svakako pripada filmovima *The Radio Bug* (1926), reditelja Stivena Roberta (Stephen Roberts) i *Radio Bugs* (1944) Saja Endfilda (Cy Endfield). Reč je o dve verzije istog filma koji je realizovan kao nemi i kao zvučni film i čija je produkcija poverena De Forestovom Fonofilm studiju (*De Forest Phonofilm*). Komični zaplet ove filmske priče vezana je za situaciju u kojoj običan čovek dobija na kućnu adresu nov radio prijemni uređaj. Nemogućnost da novi uređaj prvo bude unesen u kuću, a potom i instaliran, dovodi do niza komičnih situacija čija kulminacija dovodi do potpunog demoliranja kuće.

Film *Bridge Wives* (1932) koji je režirao Rosko Arbakl (Roscoe "Fatty" Arbuckle) je nemi film, komedija, pun gegova karakterističnih za ovaj žanr. Ovo je priča o maratonskom turniru u bridžu koji se odigrava u domu porodice Smit. Gospođa Smit je učesnica turnira, a čitavo događanje je predmet radio prenosa. Međutim, kada se meč završi nerešenim rezultatom i donese odluka o nastavku turnira, gospodin Smit pokušava da se oslobodi akumulirane negativne energije upravo uništavajući radio prijemni uređaj.

Larceny on the Air (1937) je triler priča o doktoru koji koristi radio talase kako bi skrenuo pažnju javnosti na negativnosti i neregularnosti u proizvodnji lekova,

Beču 1924, Radio Rim 1924, Radio Beograd Rakovica 1924, Radio Budimpešta 1925, Radio Varšava 1925.....

od kojih neki dugotrajnom upotrebom dovode i do smrti. Film je snimljen 1937. godine, a režirao ga je Irving Pichel (Irving Pichel).

Love Is on the Air (1937), reditelja Nika Grejnda (Nick Grinde) je filmska drama koja govori o pritisku kome je izložen novinar, u ovom slučaju radio reporter, kada pokuša da razotkrije društvene negativnosti vezane za korupciju. Čak i kada biva prebačen na mesto voditelja dečijeg programa, on pronalazi način da nastavi svoju misiju. Kuriozitet filma je što glavnu ulogu, ulogu radio reportera Endija Mek Kejna (Andy McCaine) tumači bivši predsednik SAD Ronald Regan (Ronald Reagan).

Airwaves (1939) je kratki dokumentarni film reditelja Frederika Ulmana (Frederic Ullman Jr.) koji prikazuje prve godine razvoja radija i njegovu ulogu kao sredstva zabave, izvora informacija i moćnog edukativnog medija u životu Amerikanaca. Zanimljivo je da montažu ovog filma potpisuje Slavko Vorkapić³.

Među filmovima čija je produkcija vezana za period pred početak Drugog svetskog rata, a u kome se na neki način pojavljuje radio, svakako je i film *Great Dictator* (*Veliki diktator*) iz 1940. godine koji je režirao i u kome glavnu, dvostruku ulogu tumači Čarli Čaplin (Charles Chaplin). U filmu je nedvosmisleno parodiran nemački nacistički vođa Adolf Hitler, koji se vrlo često javnosti obraćao putem radija, u to vreme dominantnog medija. U ovom, prvom Čaplinovom zvučnom filmu, prikazana je komična (i dramatična) zamena identiteta jevrejskog berberina i autoritarnog vođe koji izgledaju identično. Završnicu filma predstavlja sekvenca u kojoj berberin dobija priliku da se „svojim” trupama i naciji obrati putem radija. Njegov krajnje pacifistički govor o miru i ljubavi, predstavlja odličan kontrapunkt realnosti i govorima Adolfa Hitlera koji se masama obraćao frenetičnim govorima u kojima su i on i masa padali u neku vrstu simbiotičkog transa – transa za čiju brzinu širenja su delom zaslužni i krivi radio talasi.

Radio je stvorio paniku, a film ju je rekonstruisao

Jedan od školskih primera filmske demonstracije moći drugog medija, pa i umetnosti, pošto je u epicentru filmske priče radio drama, svakako je televizijski film *The Night That Panicked America* (*Noć koja je uspaničila Ameriku*) reditelja Džozefa Sardženta (Joseph Sargent) u produkciji *Paramount Pictures Corpora-*

3 Do 1945. godine realizovano je još nekoliko filmova koji se bave nekim od aspekta radija. Takvi filmovi su: *Oscillation* (1926), *The Barnyard Broadcast* (1931), *Africa Speaks English* (1933), *Toyland Broadcast* (1934), *Radio Antwerpen 4ED* (1935), *Every Night at Eight* (1935), *The Game That Kills* (1937), *Mickey's Parrot* (1938), *Danger on the Air* (1938), *Radio City Revels* (1938), *Radio Hams* (1939), *Flying Wild* (1941), *Listen to Britain* (1942), *Symphony Hour* (1942), *Listen to Britain* (1942), *Stand By All Networks* (1942), *Hot Rhythm* (1944), *Radio Stars on Parade* (1945)....

tion iz 1975. godine. Film je istovremeno rekonstrukcija realizacije radio drame *The War of the Worlds (Rat svetova)* koja je rađena prema istoimenom romanu Herberta Dž. Velsa (H. G. Wells), koju je Radio Teatar Merkur (*Mercury Theatre on the Air*) emitovao na mreži CBS (*CBS – Columbia Broadcasting System*) kao specijal za praznik Noć veštica (30. oktobra 1938.), i reakcija koje je ona izazvala. Ono što je bilo tako specifično za samu produkciju drame i što je odlično dočarano u filmu je činjenica da je čitav postupak osmišljen kao simulacija živog programa u kome se vrši direktan prenos invazije Marsovaca na Zemlju, koja je urađena tako verno da su mnogi slušaoci širom Amerike podlegli panici⁴. Film dočarava atmosferu koja je pratila pripremu, realizaciju i živo emitovanje ove radio drame, kada su Vels i ostali glumci uvežbavali dramatičan način glume slušajući snimak reportera koji je uživo prenosio eksploziju cepelina Hindenburg, 1937. godine. Zanimljiv detalj filma je i scena kojom se pokazuje kako član radijske ekipe zadužen za specijalne efekte zavrće poklopac tegle u WC šolji, što je slušaocima trebalo da dočara otvaranje poklopca letećeg tanjira u kome su bili Marsovci.

Ozbiljne filmske role radija

Veliki je broj filmova, pa čak i kontinuiranih rediteljskih opusa, čiji sadržaj ili okosnica priče ima vrlo eksplicitne veze sa radijom. Radio i zaposleni u radio stanicama vrlo često su portretisani u dnevnim i nedeljnim novinama, televizijskim serijalima, sitkomima⁵ i, konačno, u filmovima. Neki od zanimljivih detalja iz istorije filma koji dokumentuju predstavljenu tezu o nekoj vrsti simbioze između filma i radija, potvrđuju se u velikom broju vrlo raznorodnih primera. Sam naslov, sadržaj, centralna tema, glavni ili sporedni zapleti, najjednostavniji su način da se izvrši analiza oblika i načina filmskog portretisanja radija, postupka u kome se umetničkim sredstvima govori o drugom mediju, umetnosti – radiju i njegovim najrazličitijim mogućnostima, od ekspresivnosti i persuzivnosti do društveno – političke angažovanosti.

Kako je radio izgledao nekada – Zlatno doba radija

Radio Days (Dani radija) je film iz 1987. godine za koji je scenario napisao i režirao ga Vudi Alen (Woody Alen). Ova nostalgična filmska priča, prateći život jedne jevrejske porodice, istovremeno gledaoce vodi u zlatne godine američkog

4 Neka od kasnijih istraživanja su pokazala da je prezentacija panike koja je nastala povodom ove radio drame deo mita, kao i da su neki od izveštaja o panici, samoubistvima, ustvari bili neistiniti.

5 Neki od poznatih serijala i sitkoma u kojima se beleži aktivna reprezentacija radiofonije i radija kao medija su: WKPR in Cincinnati, Newsradio, Frasier, Midnight Caller, Remember WENN...

radija (period 1930–1950.) i suštinski za glavni lik ima Radio u svoj njegovoj personalnosti, koja je danas pomalo zaboravljena ili marginalizovana. Centar ove filmske priče je radnička, jevrejska porodica i njen najmlađi član Džo⁶, koji sanja o glamuru Menhetna. Neraskidivi saveznik u ovim maštanjima je radio program koji njegova porodica prati svake večeri. Tako je kroz prizmu života jedne obične porodice ispričana priča o ulozi radija, radio talasa, veličini imaginacije koju oni bude, izlazima na koje sugerišu u ne tako optimističnoj svakodnevi. Brojni kritičari su se vrlo pozitivno izrazili o ovom filmu, posebno ističući uspeh Alena koji je od radija napravio centralnu figuru, glavni lik filma, predstavivši ga kao člana porodice koji najuspešnije komunicira sa spoljnim svetom. Istovremeno, reč je o filmu koji je uspeo da uhvati duh vremena davno zaboravljenog Njujorka u kome je od svih medija najzapaženije mesto imao radio.

A Prairie Home Companion (Radio) je poslednji film poznatog reditelja Roberta Altmana (Robert Altman) iz 2006. godine. Film koji je reklamiran pod sloganom *Radio kakav nikad ranije niste videli*, gledaoce vodi u osamdesete godine i prikazuje „radio koji se gleda”, tačnije sve ono očekivano i neočekivano što se dešavalo iza scene jednog radio šou programa koji se odigrava u pozorišnoj sali i uživo prenosi putem radio talasa. Reč je o tipu programa koji je bio izuzetno popularan kako za gledaoce u sali tako i slušaoce u njihovim domovima. Zanimljivo je da je scenarista i jedan od glumaca u filmu Garison Kejlror (Garrison Keillor), upravo bio voditelj jednog ovakvog programa, što mu je verovatno pomoglo u gradnji lika. Kombinujući istorijske podatke sa elementima fikcije, Altman pravi galeriju zanimljivih i zabavnih likova među kojima svakako centralno mesto zauzimaju izvođači u scenskom i radijskom programu. Premijera ovog filma održana je u Ficdžerald pozorištu (*The Fitzgerald Theater*)⁷, prostoru koji je u svojoj istoriji služio za pozorišne predstave, vodvilje, koncerte, filmske projekcije, ali i prostoru u kome je realizovan i živo prenošen radio program Minnesota Public Radio koji je u centru priče filma *A Prairie Home Companion*.

Kakve smo sve radio voditelje i DJ – jeve imali priliku da gledamo

Radio voditelji, lekari ili psiholozi u ulozi radio voditelja, i DJ-ejevi, su vrlo često glavni akteri filmova koji se bave radijom. U žanrovskom smislu reč je o filmovima koji laviraju od komedija do angažovanih drama.

U filmu *Talk radio* (1988), reditelja Olivera Stouna (Oliver Stone), Erik Bogosijan (Eric Bogosian) glumi kontroverznog voditelja radio programa, koji dobija pret-

6 Autobiografski element reditelja.

7 Ficdžerald pozorište je nastalo transformacijom Šubert pozorišta iz 1910. Ovo zdanje igradili su Li i Džej Džej Šubert u spomen na njihovog brata Sema.

nje od neonacista na čijoj meti se našao kako njegov program, tako i on lično. Ova filmska priča je bazirana na istinitom događaju i vrlo neprijatnoj situaciji koja se odigrala u Denveru (Kolorado). Kao i u realnosti, tako i u filmu, radio voditelj je završio svoj život tragično, smrću, pri čemu celokupna priča pokreće brojna pitanja vezana kako za položaj, status i bezbednost medijskih radnika, tako i za izraženu militantnost i agresivnost mladih ljudi u svim delovima sveta.

Neprijatni događaj iz Denveru u kome je stradao voditelj Alan Berg i za čiju smrt je odgovornost preuzela organizacija poznata kao Red / Poredak (*The Order*), pojavljuje se kao segment filma *Betrayed* (1988)⁸ reditelja Koste Gavrasa (Costa Gavras). Iako film nema najdirektniju vezu sa prezentacijom ili reprezentacijom nekog aspekta radija, vrlo je upečatljiva početna scena filma u kojoj je prikazan atentata na radio voditelja, Jevrejina, u Čikagu. Ovaj incident pokreće istragu FBI-ja sa ciljem da locira i spreči dalje aktivnosti organizacije koja je preuzela odgovornost za ovaj zločin, a u čijem načelima dominiraju rasizam i antisemitizam. Opisani segment filma suštinski pokazuje da su u svim situacijama u kojima se teži demonstraciji moći i sile, mediji i medijski radnici viđeni kao podesna meta, s obzirom da nasilje nad njima privlači veću pažnju medija od drugih vesti o nasilju, a potom se razvijaju i brojne debate o ugroženosti ovih profesija.

Uz film *Talk radio*, TV serijal *Midnight Caller* koji je emitovan na mreži NBC od 1988. do 1991. godine, skrenuo je pažnju na format govornog radija, radio kontakt programe i njihove voditelje. Glavni lik ovog serijala je Džek Kilijan (Jack Killian) koga tumači Geri Kol (Gary Cole). On je bivši policijski detektiv koji napušta službu i odaje se akoholu, nakon što mu je u jednoj akciji nastradao partner. U želji da mu pomogne, njegov prijatelj, istovremeno vlasnik radio stanice KJCM FM, daje mu priliku da bude voditelj noćnog programa. Kroz kontakt sa slušaocima, Džek se nalazi u epicentru različitih zločina i kriminalnih događaja, koje uspešno rešava. Jedna od specifičnosti ovog serijala bio je tekst koji je Kilijan izgovarao na kraju svake epizode „Laku noć, Ameriko... gde god da si”⁹.

Straight Talk iz 1992. godine još jedan je iz serije filmova koji su varijacija na temu govornog formata radio programa Reč je o ženi koja odlučuje da napusti mali grad u kome živi i preseli se u Čikago. Kao kod ostvarenja „američkog sna” i u ovom filmu glavna junakinja postiže senzacionalni uspeh kao voditelj radio programa. U kontakt programu koji vodi, Širli Kenjon (Shirlee Kenyon), koju tumači Doli Parton (Dolly Parton), slušaocce osvaja svojom prirodnom neposrednošću i spremnošću da izrazi svoj stav, koji je vrlo često baziran na životnim iskustvima. Zanimljivo je da radio stanica insitira da skroma i obična Širli u programu bude

8 U našoj zemlji film je distribuiran pod naslovom *Skakavac*.

9 „Good night America...wherever you are”.

predstavljena kao „doktorica Širli”, kako bi ovo zvanje dalo veću vrednost njenim savetima i kometarima. Ovaj film, koji žanrovski pripada komediji, potkrepljuje dve iluzije: sa jedne strane, da radio slušaocima i uopšte auditorijumu, menadžeri i producenti mogu ponuditi autoritet kakav oni kao slušaoci žele i onakav kakav oni kao menadžment iskonstruišu. U realnosti koju radio kreira ima dosta elemenata manipulacije, pošto skriven iza svog glasa, dobar voditelj, prezenter, istovremeno može biti i dobar tumač sudbine, pronalazač, psiholog, ekspert u nekoj oblasti. U tom smislu uspešan ne znači edukovan, već kvalitetan u komunikaciji sa slušaocima i uspešan u zadovoljenju njihovih očekivanja. Mera svega su slušaoci, njihove potrebe, navike, vrednosni stavovi. Sa druge strane, film ukazuje na realnu situaciju u sferi produkcije radio programa, a to je da je od svih medija najlakše i najbezbednije oprobati se, okušati sreću ili talenat upravo na radiju, i to kao radio voditelj. Da bi neko postao saradnik štampanih medija mora bar minimalno da ima talenat za pisanje, za pojavljivanje pred kamerama i televizijskim gledaocima neophodno je iskustvo, lep izgled, talenat, dok radio pruža apsolutno najveće mogućnosti da se neko okuša, proveriti svoje mogućnosti i sposobnosti.

Neobični, šokantni, naivni i nepredvidivi... radio voditelji!

Neki autori u svojim filmovima bavili su se atipičnim radio voditeljima. Među najznačajnijim svakako su filmovi: *Howard Stern's Private Parts* (1997), *Morgan's Summit* (2005), *Play Misy For Me* (1971), *Power 98* (1996), *Good Morning, Vietnam* (1987) ...

Jedna od bitnih karakteristika savremenog medijskog prostora je svakako produkcija medijskih zvezda. Za razliku od perioda pre pojave i ekspanzije televizije, kada je status zvezda bio rezervisan za novinare, muzičare i radio voditelje, danas se teško možemo setiti aktuelne i autentične zvezde radio programa, što slikovito potvrđuje naslov muzičke numere *Video killed radio star*. Još po neka zvezda radio voditelj obeležava programe u Americi, Britaniji, Kanadi ili Australiji, ali je istih iz godine u godinu sve manje. Međutim, ono što je prilično zabrinjavajuće je činjenica da ove zvezde čiji programi beleže visoke rejtinge u svom radu često afirmišu tzv. *shock jock* stil koji koriste da progovore o raznim društvenim devijacijama, mada ima i onih na čijoj meti su se našli pripadnici drugih nacionalnih, verskih, kulturnih zajednica, što njihov stil čini autentičnim, ali socijalno neprihvatljiv.

Liderska uloga među zvezdama, prvo radijskih, a kasnije i televizijskih programa, svakao pripada Hauardu Sternu (Howard Stern), čoveku koji se samoproklamovao za „kralja svih medija”¹⁰. Ovaj danas pedesetčetvorogodišnji glumac, radio

10 www.howardstern.com

i tv voditelj, humorista, vrlo često je ispoljavao visok stepen kontroverznosti u vođenju radio programa, ne libeći se da uz dozu humora da prostor različitim oblicima rasizma i seksizma. U svojim šou programima on je „jadikovao nad svojim malim penisom”, iznosio stav da je u SAD vrlo „teško biti Jevrejin”, da je „omiljeni sport njegovog oca bio vrištanje”, kao i da je u Njujorku gde je rođen i gde je pohađao školu osetio šta to znači biti manjina, pošto je bio jedan od retkih belaca u odeljenju u kome su većenu učenika činili Crnci. Jedan od najpoznatijih neukusnih ispada koje je Stern imao u svom programu bila je situacija gde je, neposredno nakon ubistva poznate latino pevačice Selene, emitovao jednu njenu numeru sa efektom pucnja i uz komentar da „Španci imaju najgori ukus za muziku”. Ovaj kontroverzni voditelj koji od 2006. godine svoje radio programe emituje samo satelitskim putem, centralna je ličnost i glavni akter filma *Howard Stern's Private Parts* iz 1997. godine. Reč je o humorističkoj filmskoj autobiografiji u kojoj je centralni aspekt Sternova „trka” ka poziciji jednog od najprominentnijih i najpoznatijih radio voditelja. Film dočarava svu raskoš lucidnosti i slobodnosti ove ekcentrične radio zvezde.

Triler *Play Misty For Me* iz 1971. godine kao rediteljski debi režirao je i glavnu ulogu tumačio Clint Istvud (Clint Eastwood). U fokusu filmske priče nalazi se DJ radio stanice KRLM u gradiću Karmel u Kaliforniji, Dejvid Dejv Garver (*David Dave Garver*), koga tumači Istvud. Opušteni DJ nesmotreno pravi klasičnu grešku i upušta se u kratku romasu sa slušateljkom Evelin Draper (Evelyn Draper), koja je njegov obožavalac. Za njega je to jedna prolazna romansa, dok je za nju to mnogo više. U trenutku kada on odlučuje da prekine ovaj odnos, počinje progon od strane ostavljene žene koja ga prati i gotovo ubija. Naslov filma vezan je za običaj, naviku zaljubljene i opsesivne slušateljke da svog omiljenog DJ-a, Garvera, poziva u program i traži da emituje muzičku numeru, hit Erola Garnera (Errol Garner) *Misty*. Zanimljivo je da ovaj film pokreće i problematizuje pitanje kako javna ličnost, u ovom slučaju radio voditelj, DJ, može da očuva svoju privatnost, odnosno kako obavljanje jednog rutinskog ali javnog posla, kakav je vođenje programa, može da dovede do vrlo različitih imaginacija i projekcija kod slušalaca. Glas u etru rasplamsao je maštu, probudio čežnju i konačno isprovocirao destruktivnost kod osobe kojoj ljubav nije uzvraćena. Kako se zaštititi od psihopata, frustriranih slušalaca, osoba koje ne mogu da shvate da se glas sa radija ne obraća samo njima i da nije samo njihov, već da ga dele sa drugim slušaocima i nekom drugom realnom osobom, što je u ovom filmu Istvudova devojka. Lajt motiv filma *Play Misty For Me* vrlo uspešno je ekspolatisan u velikom bioskopskom hitu *Fatal Attraction* (*Fatalna privlačnost*), a doživeo je i specifično redefinisane u popularnoj video igrici GTA III (*Grand Theft Auto*) u kojoj se prva misija zove *Drive Misty For Me*.

U niskobudžetnom trileru *Power 98*, program koji vodi DJ Karlin Pickett (Karlin Pickett), posle uključenja u program psihopate i ubice, ostvaruje vrlo visok rejting. Pažnju javnosti podjednako privlači i ubica svojim izjavama i najavama novih zločina, ali i umešni voditelj koji u maniru dobrog psihologa pokušava što je moguće više da sazna i spreči nove zločine. Iako film ima konzistentnu liniju priče najveće iznenađenje nosi kraj u kome se otkriva pravi identitet psihopate – ubice, koji je u isto vreme i nepoznat i poznat slušaocima. Zahvaljujući auditivnosti radija, mogućnosti zapisa i odložene reprodukcije snimljenog materijala, popularni DJ je bio u mogućnosti da odigra dvosturku ulogu – voditelja i slušaoca. Film podstiče na razmišljanje o tome kako sve slušaocima mogu da manipulišu ljudi u medijima, ali i na šta sve su spremni prosečni ili devijantni radio stvaraoci u želji da ostvare magičan rejting.

Morgan's Summit je film iz 2005. godine koji je režirao Tom Šulman (Tom Schuman) i u kome glavnu ulogu radio voditelja tumači Brus Vilis (Bruce Willis). Dobra i blagi voditelj radio šou programa, u svom radu i kroz kontakt sa slušaocima, u filantropskom maniru promovise Božiju volju. Međutim, posle napada kriminalne bande on se transformiše u agresivnog i osvetoljubivog momka koji je karakterno potpuno drugačiji od lika sa početka filma.

Radio voditelj ili DJ u svom svakodnevnom obraćanju slušaocima, kontakt programima i različitim talk show emisijama, sreće se sa vrlo različitim situacijama, slušaocima, problemima. Međutim, iznenađenja, opasnosti i delikatne situacije svakako su neslućeno većih razmera u vreme poremećenih društvenih odnosa, kakve su velike katastrofe, krize ili ratovi. Problemi i izazovi koji se postavljaju pred radio voditelja, izveštače i medijsko-propagandna odeljenja u ratnim uslovima i na nepoznatoj teritoriji, groteskno su prikazani u filmu *Good Morning, Vietnam* iz 1987 godine, reditelja Bari Levinsona (Barry Levinson). Robin Vilijams (Robin Williams) glumi lik Adrijana Kronauera (*Adrian Cronauer*), radio voditelja, DJ-a, koji je sa Krita prekomandovan u Sajgon (Vijetnam) kako bi poboljšao rad stanice Radio Sajgon. Atipično obučen, šaljivdžija koji je prečesto opsednut lepim ženama, Kronauer unosi totalnu pometnju u rad ove stanice, što je prilično opasno iz razloga njene primarne funkcije – plasman cenzuriranih informacija i informisanje u skladu sa vojnim i političkim ciljevima, kojima je osnovno obeležje da moraju da održe morala i doprinesu pobi. Film maestralno prikazuje magični trenutak u kome se sa paljenjem crvenog svetla i oznake *on air* odigrava transformacija uspavanog čoveka u nadahnutog i lucidnog radio voditelja. U tom trenutku, prema izjavi vojnika propovednika, „božje čudo – radio” dobija novu dimenziju i postaje nov, mlad, funkcionalan medij na meti čije kritike će se naći i predsednik Vijetnama i američki predsednik, na čijim talasima će se čuti zabranjena moderna i džez muzika, program u režiji i izvođenju jednog čoveka koji svojim glasovnim i interpretativnim spo-

sobnostima uspeva da dočarava ansambl jednog manjeg pozorišta. Iako je film žanrovski definisan kao dramska komedija, zapravo je reč o prvom filmskom projektu u kome se tema vijetnamskog rata tretira sa primesama humora, u kome se stanovnici Vijetnama tretiraju kao ljudska bića, i konačno filmu koji je na kritički način progovorio o neetičnosti medija i lažima koje za cilj imaju jačanje morala i borbene kohezije, koji su toliko često prisutni da smo se privikli i pomirili sa tom anomalijom.

Radio kao medijator komičnih zamena

Film *The Truth About Cats & Dogs* iz 1996. godine, prema žanru je romantična komedija. Veterinarka dr Abi Barns (Abby Barnes) uspešna je i kao voditelj radio programa u kome daje savete u vezi sa životinjama. Jedan od redovnih slušalaca ovog programa, Brajan, zaljubljuje se u veterinarku koja je u njegovoj imaginaciji onakva kakva bi trebalo da bude idealna žena. Plašeći se da svojim izgledom ne razočara Brajana, doktorica Ebi smišlja da njena najbolja prijateljica Noel, visoka zgodna plavuša, zauzme njeno mesto, pošto veruje da kao niska ljupka brineta nema nikakve šanse. Film obiluje komičnim situacijama iz kojih se može zaključiti da Brajan shvata da postoje razlike između Ebi sa kojom razgovara telefonom i čiji program redovno sluša, i atraktivne i zgodna Noel sa kojom se viđa i koja je fizičkim izgledom san svakog muškarca. Uz romantične elemente komedije zabune, film je jasna prezentacija prednosti i mana jednodimezionalnosti odnosno auditivnosti radija. Radio voditelj / voditeljka lepi su onoliko koliko mi to želimo i prema samo nama znanim parametrima. Budeći našu imaginaciju radio nas čini kreativnim, ali oko životnih stvari, kakva je na primer izbor partnera, koji je uz to i radio voditelj, svakako da nas dovodi u veliku opasnost.

Da opasnost zamene identiteta može imati mnogo ozbiljnije razmere, slikovito dočarava komedija Majkla Ričija (Michael Ritchie) iz 1988, *The Couch Trip*. Dok je pravi doktor prihijatar bio na službenom putu, pacijent Barns zauzima njegovo mesto specijalnog gosta u programu radio stanice. Ova komedija zabune, puna je zanimljivih obrta od kojih se mnogi odigravaju baš u studiju radio stanice. Film pokreće i jednu dilemu: ko su i da li su svi psiholozi, lekari, astrolozi, savetnici ili veterinari koji nam se obraćaju i sa kojima komuniciramo preko radio programa, baš uvek to za šta se izdaju, odnosno koliko možemo biti sigurni da u studiju neke radio stanice sedi zaista kompetentna osoba, a koliko neko ko se za takvu osobu samo izdaje.

Filmski desanti na radio stanice

Komedija *Air Heads (Zanesenjaci)* iz 1994. godine, na potpuno nov i komičan način govori o moći radija kao sredstva tako bitne promocije neafirmisanih umetnika, u ovom slučaju jednog demo benda. Čez (Chazz), Reks (Rex) i Pit (Pit) su članovi benda „Usamljeni rendžeri”. Oni bi učinili sve kako bi njihova demo numera bila emitovana na talasima lokalne radio stanice, čak ako to znači preuzeti je, a zaposlene držati kao taoce. Svaki od članova benda pripada redu totalnih posvećenika rokenrola, zbog čega su krajnje neshvaćeni u svojim sredi-nama. „Opsadu” lokalne radio stanice izvode prlično nevešto i naivno – vodenim pištoljima, a cela akcija se odvija uživo, *on air*, pred mnogobrojnim slušaocima. Među taocima, zaposlenim u stanici pojavljuje se zanimljiva plejada likova: crni DJ, koketna sekretarica, voditelj i producent, rigidni administrativni službenik... Kraj filma obeležava spektakularni koncert „Usamljenih rendžera” ispred stanice KPPX, pred gomilom fanova koji su se okupili tokom opsade. Zanesenjaci su ostvarili svoj san – potpisali su ugovor sa diskografskom kućom, a kao izraz pobeđe rokenrola je i uzvik lidera grupe Čeza „Rok zvezde ne idu u zatvor”, što biva demantovano već u sledećem kadru u kome novopromovisane zvezde imaju koncertni nastup upravo u zatvoru gde se nalaze na odsluženju kazne. Jedno od pitanja koje nameće ovaj film je da li je moć medija u smislu promocije mladih umetnika, muzičara, stvaranju zvezda zaista presudna, i da li su „Usamljeni rendžeri” toliko dobar bend da zaslužuje ugovor sa izdavačkom kućom ili je pak reč o velikoj medijskoj popularnosti koju je upad u radio stanicu proizveo tako da će se dok traje sećanje na ovaj događaj sve u vezi sa „Usamljenim rendžerima” izvrsno prodavati. Film istovremeno pokazuje mogućnost koju radio ima u smislu mobilisanja javnosti koja bi trebalo da zauzme negativan, a zauzima pozitivan stav u pogledu jedne ovakve suštinski subverzivne i kriminalne aktivnosti grupe zanesenjaka.

Radio stanica ne mora biti zauzeta i oteta samo od strane muzičara i neafirmisanog demo benda već to mogu da učine zaposleni, kakva je situacija koju oslikava film *FM* (1978) koji je režirao Džon Alonzo (John A. Alonzo). U trenutku kada je rejting jedne radio stanice vrlo visok, pojavljuju se pritisci da se poveća kvantitet reklama što dovodi do situacije da kontrolu u svoje ruke preuzimaju DJ-jevi, voditelji. U nameri da sačuvaju imidž i identitet stanice zdušno im se pridružuje i glavni menadžer stanice, koji ih podržava u njihovim namerama. U osnovi priče je pohlepa onih koji brinu o prodaji reklamnog prostora i koji se čak ne libe da programsko vreme ustupe emitovanju reklama koje imaju neku vezu sa vojskom i vojnim ciljevima. S obzirom da je film snimljen 1978. godine, vrlo je verovatno da je prisutna motivacija da se posredno iskaže antiratni stav. Ako ovu temu i sadržaj aktuelizujemo, apsolutno je jasno da i danas imamo brojne stanice koje iz komercijalnih razloga i potrebe da se opstane na tržištu doživljavaju ero-

ziju kvaliteta programa upravo zbog pritisaka vezanih za kvantitet, često i nizak kvalitet reklama koje se emituju na njihovom programu.

U naslovu *radio*, a od njega ni traga ni glasa

Jednu specifičnu grupu filmova mogli bi da predstavljati filmovima koji u naslovu nose neku konekciju sa radijom, ali svojim sadržajem nemaju mnogo veze sa ovim medijem. Takvi su na primer filmovi *Radio* (2003), *Radio Flayer* (1992), *Radio On* (1980)...

Film *Radio* (2003) svojim naslovom najdirektnije asocira na radio, ali sa njim ima samo posrednu vezu. Radnja filma koji je režirao Majkl Tolin (Michael Tollin), smeštena je u šezdesete godine i za temu ima neobično prijateljstvo između trenera školskog ragbi tima Harolda Džonsa (Harold Jones) i mentalno hendikepiranog mladića Džejmisa Roberta Kenedija (James Robert Kennedy) – Radija. U želji da pomogne i zaštiti mladića, trener Džons počinje da se druži sa Kenedijem, čak ga angažuje na manjim poslovima oko kluba, škole, vodi ga na utakmice na kojima on postaje neka vrsta maskote kluba. Neobični nadimak ovog još neobičnijeg mladića – Radio, vezan je za njegovu opsesiju, radio – prijemni uređaj, kojim je fasciniran jer mu pruža mogućnost da čuje različite sadržaje. Tumarajući oko škole Radio gura kolica iz supermarketa u kojima je neizbežan rekvizit radio aparat, njegov najomiljeniji božićni poklon je ponovo radio, predmet rasonode dok se vozi kolima trenera Džonsa je radio i konačno omiljena igračka u čijem rasklapanju uživa opet je radio. Sreća, ushićenje i zadovoljstvo koje se može videti iz pogleda i svakog gesta ovog mladića kada je u kontaktu sa radiom, predstavljaju uzbuđenje jednako idolopoklonstvu. Scenario po kome je film snimljen, baziran je na novinskom članku i istinitoj priči iz jednog malog američkog grada i suštinski je priča o uspešnoj socijalizaciji društvenog autsajdera.

Film *Radio Flayer* je priča o zlostavljanju dece. Nasilni očuh King (King) često maltretira dečake. Bežeći od stvarnosti, jedan od dečaka, koji je opsednut letenjem, modeluje avion na daljinsko upravljanje Radio Flayer, koji mu u mašti pruža mogućnost da pobege od nasilnika i teškog života.

Britanski crno-beli film *Radio On* iz 1980. godine, takođe u naslovu ima reč radio, međutim, radio ovde predstavlja sveprisutni, ali sekundarni element filma. Radnja filma se odigrava 70-tih godina u Velikoj Britaniji i prati priču u kojoj fabrički radnik putuje iz Londona u Bristol kako bi istražio smrt svog brata. Njegov put je pun neočekivanih obrta i neobičnih događaja. Svo vreme nezaobilazni pratilac na ovom putu mu je radio. Program koji sluša predstavlja neku vrstu poluotvorenog programa, u kome centralno mesto zauzima DJ koji stilom

i načinom vođenja programa ima za cilj da prvenstveno zadrži pažnju i zadovolji potrebe fabričkih radnika. Bitno obeležje filma je karakteristična muzika koja boji ukupnu atmosferu filma, a čiji izvođači su *Kraftverk* (*Kraftwerk*), Dejvid Bouvi (David Bowie), Jan Duri (Ian Dury)...

Epizodne uloge radija

Radio nije imao samo centralne i bitne filmske role. Moguće je identifikovati izuzetno veliku grupu filmova u kojima osnovna dramaturška nit priče nema veze sa radijom, ali se on pojavljuje kao aktivan činilac sporedne radnje filma, deo scenografije ili ima upečatljivo funkcionalno mesto.

Zanimljiv primer navedenog svakako je film *The Paper Moon* (*Mesec od papira*, 1973), Pitera Bogdanoviča (*Peter Bogdanovich*). Radnja filma koji ima elemente *road movie* je smeštena u Kansas i vreme velike depresije i prati život oca Mozesa (Moses) i njegove počerke i Edi (Addie). Pošto se veliki deo radnje filma odigrava u kolima, neizbežni pratilac putešestvija ova dva filmska junaka je upravo radio koji se nalazi u kolima i koji je izvor informacija i sredstvo persuazije, što se posebno ističe u momentu kada devojčica citira radijsku poruku: „Ruzvelt je rekao da nam je svima bolje”. I kada ne putuju, radio je neizbežni pratilac ovog para. U hotelskoj sobi, veliki radio aparat koji je i deo scenografije, izvor je velikog zadovoljstva za usamljenu devojčicu koja ne propušta priliku da odsluša jedan od najpopularnijih radio šou svih vremena *Amos i Endi* (*Amos and Andy*). Čak i u sceni obračuna sa kriminalcima radio ima zanimljivo mesto, pošto se u kadru vidi veliki radio aparat i čuje umirujuća muzika, dok se u istoj prostoriji odigrava tuča i scena puna nasilja.

Radio je indirektno jedan od pokretača priče u filmu *Working Girl* (1988). Mlada i neafimisana, ali za biznis i ulaganja talentovana službenica, ostvaruje poslovni i privatni uspeh zahvaljujući radiju. Njena procena da veliki magnat Trask treba da investira novac u Metro radio mrežu a ne u televiziju, kao i visprenost koja joj je pomogla da uoči nedostatak u ugovoru vrlo popularanog DJ, zbog čega je bio u mogućnosti da „rupu u ugovoru” iskoristi u svoju korist, njoj su doneli ne samo poslovni, već i uspeh na privatnom planu.

Kultni film koji kod određenog broja gledalaca može da probudi nostalgичna sećanja na šezdesete godine svakako je film *American Graffiti* (1973) reditelja Džordža Lukasa (George Lucas). Filmska priča prati dešavanja u noći nakon koje će se svršeni maturanti uputiti u gradove u kojima se nalaze univerziteti na koje su se upisali. S obzirom da se najveći deo radnje filma odigrava na ulicama i u automobilima, neizbežni pratilac je misteriozni radio voditelj Volfmen Džek

(Wolfman Jack) koji svojim šalama, animacijama i izborom muzike daje poseban ton toj specifičnoj noći.

U naučno – fantastičnom filmu *The Fifth Element* (1997), reditelja Lika Besona (Luc Besson), zapažena je epizoda koju gradi voditelj radio programa koji u futurističkom maniru najavljuje nove mogućnosti u emitovanju radio programa koga će biti moguće realizovati sa svakog, mesta – bez glomazne tehnike, reportažnih kola, ogromne ekipe.

U komediji *O Brother* (2000), braća Koen (Cohen) prate trojicu odbeglih zatvorenika među kojima se ističe uglađeni i slatkorečivi Evert Magli. Bežeći iz zatvora i u potrazi za 1, 2 miliona dolara, upadaju u niz neprijatnih i komičnih situacija. S obzirom da je radnja smeštena na jug Amerike i u vreme depresije, u kome su se ljudi pre odlučivali da prodaju šporet ili neki deo kućnog nameštaja nego radio prijemnik, junaci filma pronalaze vreme da snime ploču za lokalnu radio stanicu. U filmu su vrlo upečatljive scene snimanja, nastupa i efekata velike popularnosti ove autentične grupe koja je sebe nazvala *Soggy Bottom Boys*. U nekim scenama ovog filma veoma uspešno su demonstrirane neke od prvih tehnika audio snimanja, ali što je još zanimljivije, demonstrirana je moć medija u pravljenju zvezda od običnih ljudi, čak i kriminalaca, te njihova moć da svojom pojavom zasene i vrlo visoko rangirane ličnosti političkog života.

Efemernost kao jednu od dominantnih odlika radija svakako demantuje scena jutarnjeg buđenja protagoniste filma *Groundhog Day* (*Dan mrmota*), reditelja Harolda Remisa (Harold Ramis). Glavni junak, novinar koji prati vremenske prilike, po četvrti put pravi priču o mrmotima koji su najbolji „vremenski prognostičari” i koji će svojim ponašanjem dati odgovor da li je kraj zime ili se nastavlja ružno i hladno vreme. Čitava situacija je prilično frustrirajuća i umesto da rutinski uradi ono što se od njega očekuje, njegov najgori dan se ponavlja i ponavlja i ponavlja... Uvertira „još jednog najgorog dana u životu” je jutarnje buđenje uz uvek iste zvuke radio programa i numeru *I got you babe*. Svaki dan je isti, sve se ciklično ponavlja, glavni lik je zarobljen u klepsidri vremena iz koje nema spasa i u kojoj nema ni traga od efemernosi radija.

I kako najveći broj primera ne bi bio iz domena američke kinematografije, zanimljiv je i Fassbinderov (*Fassbinder, Rainer Werner*) film iz 1979. godine *Die Ehe der Maria Braun* (*Brak Marije Braun*), koji u epicentru priče ima položaj žene u posleratnoj Nemačkoj. Zanimljive su poslednje scene filma u kojima radio kao sekundarni medij zauzima centralno mesto. U završnoj sceni i tokom dijaloga dva glavna junaka, sve vreme u pozadini se prvo tiho, a potom sve jače, može čuti radio program. Reč je o direktnom prenosu jednog sportskog događaja – fudbalske

utakmice između Mađarske i Nemačke¹¹. Tragičan kraj filmske radnje ne prekida tok radio programa koji i dalje nezavisno teče. Odjavna špica filma praćena je ushićenim glasom komentatora koji objavljuje kraj vrlo dramatičnog meča i pobedu Nemačke nad favoritom Mađarskom. Ova scena predstavlja sjajan kontrapunkt životne i radijske realnosti.

11 Finalnu utakmicu na svetskom prvenstvu u fudbalu 1954. godine igrale su ekipe Zapadne Nemačke i Mađarske, koja je pre početka meča proglašavana za favorita. Na kraju prvog poluvremena rezultat je bio nerešen, 2:2. U drugom poluvremenu Zapadna Nemačka je postigla treći gol, a nekoliko minuta pred sam kraj utakmice i mađarski reprezentativac Ferenc Puškaš. Međutim zbog ofsajd pozicije u kojoj se Puškaš nalazio prilikom šuta, gol za mađarsku reprezentaciju nije priznat.

A CINEMA PORTRAIT OF RADIO

Summary

Film was born at the end of the 19. century (1895) when the first projection was organised. The first succesfull experiment in wireless transmittion started at the begining of 20. century (1901) when Guglielmo Marconi sent a wireless message from Europe to America. Radio an Television have always been competing, when television was invented radio suffered a loss in popularity, so radio always tried to be better than TV. Radio and film never competed, in contrast they have been supporting each other. In its radio program, radio always made a good conection with movie and film authors. It made a good presentation of film, broadcasted commercials about movies and informed auditorium about new film productions. Also radio has been portrayed in TV sitcoms, movies and is constantly commented and reported in newspapers and magazines. The history of film is full of very interesting representation of radio as media, radio journalists, music in radio program, DJs, producers. Some films told us with nostalgia about history of this media (Radio Days by Woody Alen; A Praire Home Companion, by Robert Altman, O Brother); some of them are demonstrate the power of radio (The Night That Panicked America); some describe the radio hosts (Howard Stern's Private Parts, Power 98, Good Morning, Vietnam); some try to represent how dangerous is to be a radio journalist (Talk radio by Oliver Stone, Betrayed by Costa Gavras, Play Misy For Me by Clint Eastwood); some are very ironic(The Couch Trip); and some of them with lots of humor tell about the radio (The Truth About Cats & Dogs, Air Heads)....

ТРАНСФЕР ЕМОЦИЈА ЈЕЗИЧКИМ И ВАНЈЕЗИЧКИМ ОБРАСЦИМА ПУТЕМ ЕС-ЕМ-ЕС ТЕХНОЛОГИЈЕ

ИЛИ

ВОЛИ МЕ НА ПЛАСТИКУ!

316.776-053.6(497.11)
81'371:316.776-053.6(497.11)

Цео свет је пун чудеса, али ми смо на њих навикли,
па их називамо свакидашњим стварима.

Х. К. Андерсен

Оно што овај културолошки феномен чини посебно привлачним за научно-теоријско разматрање јесте све чешића ујошреба одређених језичких и визуелних образаца приликом оваквог вида ошштења, њихова пројресивна ујошреба у различитим полним, старосним и социјалним структурама, као и њихово даље ширење на друје, новије, телекомуникационе технологије. Основна тема овог текста јесте кориштење уштељеној језичкој и ванјезичкој семиотичкој израза као кода руке, чије је семантичко обележје емоција. Теоријским разматрањем и исјраживањем извршеним на једној истинаној труји, покушано је да се овом феномену присјуи са више аспеката: културолошкој, социолошкој, психолошкој и линвистичкој.

Друи наслов овог рада – Воли ме на пластину! – проистекао је из раније линвистичкој исјраживања жаргона међу српским средњошколцима, током које се дошло до чиставе жаргонски постављене синтаксичке структуре: Цимни ме на пластину! (Позови ме мобилним телефоном!). Основној формулацији теме овог рада одговарао би овакав пандан као друи наслов или, можда, што модерној човека.

Кључне речи:

трансфер емоција, језички и ванјезички обрасци, Ес-Ем-Ес, емошкон, оштеност, технологијација, телекомуникација

Савремено друштво подразумева неколико аксиома који обликују његов идентитет: брз начин живљења, потреба за економичношћу (и времена и емоција и језичких средстава), отуђеност, муњевито напредовање техно-

логизације и њен уплив у све сфере људске егзистенције. Оваква слика друштва доводи до следећих хипотетичких увида: човек, својом природом предодређен да бивствује као емоционално биће, емоције исказује на „лакши” начин, који је сам себи цивилизацијским развојем одредио, и у том емоционалном трансферу успева да „сачува” себе од непосредног суочавања са туђим емоцијама, али и од последица које његове емоције остављају на другога. На тај начин се формира нови семиотички, али и семантички систем комуникације, који одговара отуђености као императиву (или неминовности!) савременог друштва. У складу са тим поставља се питање да ли је човек свесно себе „омеђио” у сопственој емоционалности и експресивности.

Ако је љубав способност зрелог, продуктивног карактера, онда способност да се воли у индивидуалном животу, у било којој датој култури, зависи од утицаја који ова култура врши на карактер просечног човека.¹ Модерни човек је отуђен од себе, од свог ближњег и од природе. Он је преображен у робу, своје животне снаге доживљава као инвестицију која мора да му донесе максимално могући профит у постојећим тржишним условима. Људски односи су, сматра Фром, у суштини односи отуђених аутомата који своју сигурност заснивају на томе што свако од њих остаје близак крду и што се не разликује по мислима, осећањима и деловањима.² Мада покушава да буде близак са осталима, свако остаје безнадежно сам, прожет дубоким осећајем несигурности, тескобе и кривице, који су увек резултат немогућности да се превазиђе сопствена одвојеност.

Модерна цивилизација пружа многе могућности које људима помажу да не дођу до свести о својој самоћи. Механички рад укуцавања Ес-Ем-Ес поруче само је још једна рутинска радња која удаљава човека од његове природне, исконске потребе за трансценденцијом и јединством. Ако узмемо у обзир да се емоционално општење у свакодневной комуникацији Ес-Ем-Есом превело у форму устаљене јединице, обрасца, поставља се питање није ли човек своје емоционално егзистирање у заједници поставио на један посебно нов ниво. Уколико савремени пошљалац поруче механички, у виду устаљеног језичког или ванјезичког израза, свакодневно шаље информацију о својој емоцији, колико сама емоција успева да се одржи пред толиким присуством рутинских радњи? Да ли је и човекова емоционална интелигенција прешла на један другачији начин „обраде” доживљаја, који такође носи обележја „рутинског”? Овакво тумачење нас поново доводи до многопомињаног питања истине и смисла човековог бивства.

1 Фром, 1996, 77.

2 Фром, 1997, 62.

Читав постмодернистички плурализам подразумева ставове који комбинују старе реторичке обрасце са дериватима тзв. „електонске културе”. Према мишљењу естетичара Дивне Вуксановић, резултат ове појаве је криза културних, друштвених, комуникацијских и свих осталих вредности, чији је крајњи исход свеопшти „релативизам”, који негира све оне битне разлике које твори дијалог, свдећи га на „толерантна” хоризонтална информатичка повезивања у једну импловивну „слику” смисла и постојања. Тако дијалог постаје само један од мноштва могућих комуникацијских светова, који као да све више уступа место разменској активности што стоји изван домета дијалектизирања, а то, надаље, као своју претпоставку, али и исход самог процеса разговора, има ону игру идентитета и разлике, остварену у једној динамизираном простору појмовног нестајања.³

Можда би најтачнија дефиниција модерног човека била управо она слика коју Хаксли (Haksli) описује у *Врлом новом свећу*: добро ухрањен, добро обучен, сексуално задовољен, а ипак без оствареног јединства унутар себе самог, без икаквог додира са ближњима, осим најповршнијег, вођен паролама: „Када појединац осећа, заједница посрће!”

Један лингвистички осврт

Говор је често ијра, али ијра коју вреди зајочињати само ако онај који је ијра познаје њена йравила.

А. Маршине

Задатак човеков је да гради и мудро употребљава знаковне системе, стављајући у њихов центар сопствену имагинативну способност. Дакле, језик је катализатор имагинације. Долазимо до битног психолингвистичког питања: У коликој мери имагинација подстиче језик приликом преношења емоција путем Ес-Ем-Еса, у односу на усмено општење?

Да бисмо дошли до одговора, поћи ћемо од три основна обележја знака у Ес-Ем-Ес технологији: економичност, редукација и негирање самог језичког знака.

1. Економичност

Прво на шта помислимо при приступу овом појму јесте потреба да штедим, да економишемо изразом.

³ Вуксановић, 116.

Андре Мартине (A. Martine), позивајући се на један Зипфов (Zipf) рад⁴, развио је теорију о језичкој економији као равнотежи између два „антиномична” чиниоца: с једне стране потребе за комуникацијом и потребе говорника да пренесе своју поруку и, са друге, принципа најмањег напора, због кога он смањује произвођење енергије, менталне и физичке, на минимум довољан за остварење намере⁵.

Јасно је да пошиљалац Ес-Ем-Ес поруке поседује вољу за комуникацијом, самим тим што је шаље. Колико је ту присуство жеље и мотивације, питања су која се не тичу директно лингвистике. Економичност језичких средстава се огледа и у суженој лексици и устаљеним језичким обрасцима Ес-Ем-Ес поруке, које и сама нова технологија у готовој форми нуди. Оно што је овде посебно занимљиво, а надовезује се на Мартинеов став, јесте да је човек приступио начину који не захтева менталну и физичку енергију за сусрет са говорником, већ механички мануелни рад (куцање поруке), мобилни телефон, вештину његовог коришћења као новог „фонолошког апарата”, као и елементарну (не)писменост.

2. Редукција језичке грађе

Лајонс (Layons) упозорава на једну честу појаву у језику, коју он назива „контекстуализацијом”, а која се тиче односа експлициране грађе на нивоу израза и количине информације:

„Разговор који би се у целини састојао од граматички потпуних реченица, био би, као текст уопште, неразумљив. Саставни део језичке компетенције говорника једног језика јесте његова способност да продукује граматички непотпуне, али контексту прилагођене реченичне фрагменте”⁶.

Можемо ли овде говорити о прелажењу граматике писаног израза на граматику усменог? Није ли свака особина разговорног функционалног стила постала и обележје Ес-Ем-Ес комуникације?

У исказивању емоција новом технологијом редукција је лако уочљива. Реченице „окрњене” структуре постале су језички образац на крају основне информације, или сама основна информација:

Љубим. (ум. Љубим те)

4 Види у: Zipf.

5 Мартине, 162.

6 Layons, 157.

Љубац. (ум. Пољубац)

Позз / Поз. (ум. Поздрав)

Посебно снажна редукција израза захватила је знаке интерпункције, те се они или уопште не користе, или се постављају у редукованом облику (две тачке ум. три на крају исказа и сл.).

3. Негирање језичког знака

„Речито” ћутање има комуникативну вредност, уз прикладан гест или мимику. Али, треба бити опрезан – овакав вид комуникације значи негирање језика. Занимљиво је да се у трансферу емоција Ес-Ем-Есом, као нови комуникациони знак који „успева” да пренесе пошиљаочеву мимику, увелико употребљава ванјезички облик – емотикон (или „смајлић”, како га често у разговорном стилу срећемо).

Емотикон – лице пре или после језика

вероватно не постоји цртани лик толико популаран и толико употребљаван као „смајли”. У компјутерском смислу ради се о низу знакова, као што су двотачка, заграда, цртица или телефонски већ подешена „сличица”, која би требало да представља израз лица, расположење и осећања особе која је пошиљалац. Сматра се да емотикон представља облик „парајезика” који се родио у и-мејл порукама, собама за „чет” и „онлајн” огласима. Етимолошки гледано, сам назив је сложен од енглеске речи „*emotion*” (осећај) и француске „*console*” (конзола; пластично кућиште на компјутеру прилагођено за играње видео-игара). Често се други део сложенице погрешно интерпретира као „*icon*” (сличица).

Појава емотикона као нултог језичког знака, али важног комуникацијског, који има високу експресивну вредност у Ес-Ем-Ес емоционалном општењу, јавља се из више разлога:

1. Човек је, пре свега, биће које *доживљава* информације из спољашњег и сопственог, унутрашњег света. Као социјално условљено биће, он има потребу да, у већој или мањој мери, своје емоције исказује другоме и тако потврђује сопствену стварност. Већина емоција су сложене, тј. представљају склоп различитих осећања и ретко када су чисте (нпр. само осећање беса или жалости). Вербални опис емоција и адекватност изабране речи у односу на карактеристике емоционалног стања често представља проблем за

онога који се изражава. Управо због тога их није увек лако описати, па се начелно сматра да богатство и суптилност емоционалног доживљаја пркосе расположивом речнику⁷. Због тога емотикон можемо посматрати и као свестан одабир човеков да изађе на један виши, ванјезички ниво емоционалног општења, који би пружио вернију слику емоција од оне вербално исказане.

2. Немогућност комуникације „очи у очи”, настала због просторне удаљености, донекле је компензована употребом емотикона, а самим тим и „говор лица” који пошиљалац нуди.

3. Наша позитивна емоција изазива туђу позитивну емоцију и обратно.

Емотикон којим пошиљалац поруке представља позитивне емоције без сумње ће примаоцу поруке сугерисати на позитивност самог односа, као и развијање невербалне поруке: *Прихваћен си. Можеш и ти миени да покажеш своја осећања.*

Пол Екман (Paul Ekman), амерички психоаналитичар, идентификовао је осамнаест врста осмеха⁸. Истински осмеси спонтаног задовољства са највећом вероватноћом ће изазвати узвратне осмехе. Та радња знак је рада неурона „огледала”, чији је задатак да открију осмехе других и заузврат покрену наше, надовезује се његов колега Р. Провен (R. Proven)⁹.

За нашу тему овај податак је драгоцен: у Ес-Ем-Ес трансферу емоција неурони примаоца бивају активирани не лицем пошиљалоца, већ његовом рационализованом представом сопствене емоције, у виду слике осмеха на дисплеју. Прималац сада постаје нови пошиљалац и, одговарајући на овакав емоционални подстицај, и сам даје визуелну представу сопствене емоције. На тај начин се формира и одржава један нови лук „емоционалне комуникације”, ванјезички, али у основној семиотичкој и семантичкој структури одржив.

Осмеси су у предности над свим другим емоционалним изразима: људски мозак више воли срећна лица; он их препознаје спремније и брже него негативне изразе – дејство познато као „предност срећног лица”¹⁰.

7 Марић, 37.

8 Ekman, 14.

9 Види у: Provene.

10 Види у: Големан, 51.

На тај начин се може објаснити много већа фреквентност размене позитивних емоција у односу на негативне, путем Ес-Ем-Еса. Смех је најкраћа веза између два мозга, незаустављива зараза која сместа гради социјалну повезаност. Међутим, оно што је велика слабост комуникације емотикомом као знаком, јесте управо њихов сужени „емоционални опсег”, без обзира на интенције најновијих телекомуникационих технологија. Ако пођемо од претходно наведеног Екмановог открића о осамнаест врста осмеха¹¹, и упоредимо их са понуђених четири до шест „смајлија” просечног мобилног телефона, долазимо до закључка да језик Ес-Ем-Еса није у потпуности катализатор имагинације.

Слично је стање и са емотиконима негативне конотације. Технички расположивих такође четири до шест у просеку, која се у основном значењском смислу много не разликују, представљају следеће емоције: бес, збуњеност, тугу и љутњу.

Нека од питања која произилазе из претходног разматрања јесу: Колико емоција на тај начин не бива исказано? Шта се догађа са оним емоцијама које мозак „припреми” за саговорника, али их техника „не подржи”? Да ли човек који „емоционално” општи Ес-Ем-Есом временом учи да своје емоције „спакује” у пар основних образаца?

Можда ће за одговоре на нека од ових питања од помоћи бити резултати истраживања вршеног код оних који редовно „емоционално” комуницирају Ес-Ем-Есом.

Истраживање

1. Ранија истраживања

Истраживањем објављене литературе и интернета нисмо дошли до података о релизованом истом, а ни сличном истраживању, као ни о теоријском разматрању ове теме.

2. Циљ истраживања и хипотезе

Циљ овог теоријског разматрања и истраживања јесте утврђивање присутности трансфера емоција језичким и ванјезичким обрасцима путем Ес-Ем-

¹¹ Екман, 14.

Ес технологије, као и утврђивање узрока, учесталости и значаја ове појаве у савременом друштву.

Претпостављамо да ће истраживање потврдити следеће хипотезе:

- 1) исказивање емоција путем Ес-Ем-Еса је општеприсутан начин општења савременог човека
- 2) при овом виду комуникације често се користе језички и ванјезички обрасци позитивне емоције се обрасцима исказују чешће него негативне
- 3) позитивне емоције се, путем Ес-Ем-Еса исказују чешће него негативне
- 4) узроци ове појаве јесу отуђеност људског бића у савременом друштву, лична несигурност и просторна удаљеност саговорника

3. Узорак истраживања

Испитивање је изведено на узорку од 140 испитаника. Узорак је имао следеће карактеристике:

Старосно доба испитаника је од 18 до 20 година.

Према полу, узорак је сачињавало 72 испитаника мушког пола и 68 испитаника женског пола. Можемо видети да је полна структура испитане групе била уједначена.

Према образовању, узорак је сачињавало 78 испитаника матураната Пете београдске гимназије и 62 испитаника студената прве године Филолошког факултета у Београду.

4. Инструмент истраживања

Упитник који је коришћен састоји се из три дела:

У првом делу упитника прикупљени су подаци који се односе на пол, образовање, године старости и место живљења.

Други део упитника чине понуђени одговори на дата питања, чији је циљ утврђивање коришћења Ес-Ем-Ес технологије за изражавање емоција, утврђивање коришћења језичких и ванјезичких образаца, утврђивање узрока употребе Ес-Ем-Ес технологије за исказивање осећања, утврђивање разлике у фреквентности изражавања позитивних и негативних емоција.

Трећи део упитника чине реченице које испитаник треба да доврши, а чији је циљ утврђивање става субјекта истраживања према исказивању емоција путем Ес-Ем-Еса.

5. Спровођење истраживања

Истраживање је спроведено у периоду од 20. до 29. децембра 2007. године у Београду.

Упитници су задавани индивидуално. Одговори су давани анонимно. Примењен је метод намерног узорка одређене социјалне групе, због чињенице да је ученицима завршне године гимназије и студентима познат и доступан највећи број средстава комуникације.

Упитник је, због неубичајности теме којом се бави, изазвао велико интересовање испитаника. Претпостављамо да није постојао проблем искрености испитаника.

6. Резултати истраживања и њихово тумачење

Табела др. 1: Најлакши начин изражавања емоција

пол	непосредно, „очи у очи”	путем Ес-Ем-Еса	путем интернета	телефонским разговором
мушки	51–71%	15–21%	/	6–8%
женски	61–90%	6–9%	/	1–1%

Наша почетна хипотеза је, неочекивано, само делимично потврђена. Резултати показују да испитана група ипак сматра да је непосредан разговор најлакши начин комуникације. Занимљиво је да је процентуално већи број испитаника женског пола одабрао комуникацију „очи у очи”, односно да се већи број испитаника мушког пола определио за Ес-Ем-Ес комуникацију.

Табела др. 2: Изражавање позитивних емоција путем Ес-Ем-Еса најчешће је у виду утврђеној језичкој и ванјезичкој обрасца (емојикона)

пол	Љубим те	Кис/Kiss	Пољубац	емотикон	ништа од наведеног
мушки	23–32%	13–18%	4–6%	16–22%	17–24%
женски	34–50%	8–12%	10–15%	12–18%	4–6%

Хипотеза о исказивању позитивних емоција обрасцима је потврђена. Но, овде ваља указати на још једно потврђивање резултата из претходне табеле, који сугеришу на разлику између полова у начину исказивања емоција: особе женског пола у много већем броју јасно исказују наклоњеност према саговорнику (формулација: *Љубим ње*), што нас подсећа на чињеницу да је природа женама доделила другачији емоционални програм због бриге о потомству. Женске емоције, па и њихово исказивање путем Ес-Ем-Еса, јесте комплексније, богатије и квалитативно другачије. У прилог овоме иде и већа употреба краћих језичких образаца код мушкараца, као и прелажење на нематерњи језик при комуникацији. Формулација „Кис/Кiss” у сваком случају подразумева већу дистанцу од „Љубим те” и „Пољубац”.

Значајан број испитаника користи емотикон, као и комбинацију емотикона и неког од наведених језичких образаца (напоменуто у одговору: *нишиа од наведеној*).

Табела бр. 3: Речи којима се, њућем Ес-Ем-Еса, изражавају њозићивне емоције, у њејосредном вербалном оишићењу имају друћачију фреквенћносћи уиоћиреде

пол	никад их не изговарате	реће их изговарате него што их пишете	чешће их изговарате него што их пишете
мушки	14–20%	21–29%	37–51%
женски	3–4%	14–21%	51–75%

На испитаној групи уочљиво је да се речи позитивне конотације ипак чешће изговарају него што се пишу. Овај резултат иде у прилог хипотези да је Ес-Ем-Ес технологија, као инструмент за исказивање позитивних емоција, само помоћно средство општења.

Очигледна је и разлика у фреквентности употребе код између полова, која се надовезује на претходно обрађене резултате.

Табела бр. 4: Узрок исказивања емоција њућем Ес-Ем-Еса

пол	немате могућности да их искажете директно	непријатно бисте се осећали када бисте их лично изговорили	ништа од наведеног
мушки	48–67%	24–33%	/
женски	50–74%	18–26%	/

Наша хипотеза је овим одговорима потврђена – Ес-Ем-Ес технологија је, првенствено, постала добро средство за трансфер емоција из практичних

разлога (просторна удаљеност од саговорника и сл.), али и адекватан начин да се емоције покажу, а да се избегне осећај „стида”. Такође, на овај начин је одржива емоционална дистанца коју саговорник рационално поставља, што опет иде у прилог хипотези о отуђености савременог човека.

Табела бр. 5: Нејативне емоције се, у односу на још јативне, љућем Ес-Ем-Еса исказују:

пол	чешће него позитивне	ређе него позитивне	не правим разлику у фреквентности употребе
мушки	4–6%	47–65%	21–29%
женски	3–4%	55–81%	10–15%

Резултати потврђују ставове изнете у теоријском разматрању фреквентности исказивања позитивних и негативних емоција – човек има већу потребу за исказивањем оних са позитивном конотацијом. И овде треба истаћи да постоји извесна разлика између полова, што је опет у складу са са другачијом социјалном и психолошком условљеношћу женског пола.

Табела бр. 6: За изражавање нејативних емоција љућем Ес-Ем-Еса користи се језички и ванјезички образац (емоћикон)

пол	устаљени језички израз	немам утврђени језички образац	емоћикон	не изражавам негативне емоције Ес-Ем-Есом
мушки	/	32–44%	40–56%	/
женски	/	25–37%	43–63%	/

Из ове табеле уочљиво је да, за разлику од исказивања позитивних емоција, испитаници не користе утврђени образац за изражавање негативних емоција. Узрок ове појаве треба тражити у сложеној психодинамици људских односа и чињеници да се негативне емоције иначе ређе исказују. Занимљиво је и да се велики број испитаника определио за визуелни комуникативни знак (емоћикон), за разлику од ситуације са позитивним емоцијама (в. табелу бр. 2).

Одговори на последње питање показали су се као најбољи показатељ општег става испитане групе према исказивању емоција путем Ес-Ем-Еса. Издвојићемо оне које се највише понављају:

Ес-Ем-Ес је добро средство за изражавање емоција зато што:

- на тај начин је избегнуто директно суочавање са реакцијом саговорника

- прија и омогућава да неког боље упознате
- можеш да комуницираш са особом која ти није просторно близу
- некада је лакше да се напише, него да се изговори
- пружа могућност да изненадите и обрадујете саговорника, што није случај када вас он већ гледа

Ес-Ем-Ес је лоше средство за изражавање емоција зато што:

- пошиљалац и прималац поруке могу лако да буду неискрени, а да не буду откривени
- порука може да „залута” на погрешан број и тако створи непотребне компликације
- лепше је уживо
- тиме се задовољава потреба за одређеном особом, а заправо се све више удаљавамо од ње
- није могуће доживети своју и туђу емоцију у потпуности
- све је посредно, а самим тим и далеко када нема додира, мириса, погледа
- људи све мање говоре
- можете лако да заборавите праву, непосредну комуникацију с људима, и почнете да живите у свету Ес-Ем-Еса

7. Закључци истраживања

На испитаној групи јасно је утврђено да се Ес-Ем-Ес технологија увелико користи при исказивању емоција. Такође и да се сматра једноставним и лаким средством емоционалног општења, али да се ипак предност даје непосредном разговору.

Узроци за коришћење Ес-Ем-Еса су практичне, али и дубље, психолошке и социјалне природе: физичка удаљеност потенцијалних саговорника тиме се елиминише, али је Ес-Ем-Ес порука идеалан начин и за превазилажење сопственог стида при исказивању осећања, или пак, сопствене „искрености”.

Позитивне емоције се, путем Ес-Ем-Еса, много чешће размењују него негативне. Оне се најчешће и исказују путем језичких образаца, док то није случај са негативним, које се чешће представљају визуелно – ванјезичким знаком (емотиконом).

Опште мишљење о трансферу емоција путем Ес-Ем-Еса јесте да је његова употреба оправдана и потребна, али да има и своје слабости. Занимљиво је да оно што су поједини испитаници сматрали недостатком „Ес-Ем-Ес

емоционалног општења”, други су видели као предност (нпр. немогућност непосредног суочавања са туђом реакцијом).

Податак да се код одређеног броја испитаника јавља свест о томе да људи мање говоре и полако улазе у „Ес-Ем-Ес емоционални живот”, упозоравајућа је за даљи културолошки, социјални, психолошки и лингвистички развој човека и друштва уопште.

Литература

- Вуксановић, Дивна. *Филозофија медија: онџолоџија, естетика, критика*. Чигоја штампа. Београд, 2007.
- Големан, Данијел. *Социјална интелијенција*, Геопетика. Београд, 2007.
- Ekman, Paul. *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace*. Norton. New York, 1985.
- Zipf J. K. *Human Behavior and the Principle of Least Effort*, Cambridge/Mass 1949.
- Lyons J. *Semantics I-II*. Cambridge University Press. Cambridge, 1977.
- Марић, Јован. „Емоције”. У: *Клиничка психијатрија*, Меграф. Београд, 2001.
- Мартине, Андре. *Језик и функција*. Сарајево, 1973.
- Provene, Robert. *Laughter: A Scientific Investigation*. Viking Press. New York, 2000.
- Фром, Ерих. *Здраво друштво*. БИГЗ. Београд, 1997.
- Фром, Ерих. *Умеће љубави*. БИГЗ. Београд, 1996.

**TRANSFER OF EMOTIONS THE USE OF VERBAL
AND NON-VERBAL CODE BY SMS TECHNOLOGY**
or
LOVE ME ON THE CELLY!

Summary

The thing that makes this cultural phenomenon especially attractive for scientific-theoretical consideration is a more frequent use of certain verbal and visual patterns during this kind of communication, their progressive use in different sex, age and social structures, as well as their spreading on other, newer, telecommunication technologies. The principal subject on this text is the use of standard verbal and non-verbal semiotic expression as the message code, the semantic characteristic of which is emotion. By a theoretical consideration and research performed within one tested group, the idea was to approach this phenomenon from various aspects: cultural, sociological, psychological and linguistic.

The other title of the paper – Love me on the celly! – resulted from an earlier linguistic research of the jargon used among Serbian highschool students; during which an entirely jargon-set syntactic structure was established: Ring me on the celly! (Call me on my cellular phone!). The basic formulation of the subject of this paper would find this match rather suitable, as the second title, or the motto of the modern man.

PSIHOLOGIJA REKLAME: KAKO DA TI KAŽEM DA ME KUPIŠ?

316.773:159.9
659.1.013

„I kao što opsesivna potrošnja nikad ne utažuje želju za samim predmetom, nego indukuje još veću konzumentsku potrebu klijenta, odlažući time obećano uživanje u predmetu želje, savremena reklama, svojim sistemskim i serijskim dejstvom na potrošača, izaziva glad za onom vrstom senzacija, koje više ne čuvaju nikakvu relaciju s predmetnim svetom.” (Vuksanović, 108)

Kako smo postali zavisnici od kupovine i nepresušne potrebe za posedovanjem i pokazivanjem robe i robnih marki? Takav odnos prema potrošnji, stvaran je tokom proteklih 50 godina, a najvažniju ulogu u ovom zadatku, preko medija, imale su komunikacija i psihologija. Istraživanje motiva, o kojima je pisao Packard (Packard, 1994) razotkrilo je tehnike manipulacije kojima se služe autori reklama i predstavio 8 skrivenih potreba koje se u reklamama nude potrošačima uz određene proizvode. Istraživanje je, takođe pokazalo da: 1) potrošači, zapravo, ne znaju šta žele (iako su uvereni da znaju) i da 2) svi na prvo mesto stavljaju svoje želje i potrebe. Ove dve činjenice su psiholozima, sociolozima i stručnjacima za komunikaciju ostavile dosta mogućnosti za kreiranje predstava o idealnom JA, ali i za manipulaciju, tj. zloupotrebu nesvesnih i skrivenih potreba kod potencijalnih kupaca i potrošača. Kako jednu potrebu zameniti drugom, kako materijalna svojstva predstaviti potpuno nematerijalnim i naučiti potrošače da čitaju i konzumiraju komunikološka značenja koja imaju roba i robna marka – deo su psihologije marketinga koji, iz decenije u deceniju, postaje sve važniji u komunikaciji proizvođača sa potrošačima. Reklama je danas, sve manje deo marketinga, a sve više je kombinacija komunikacije, sociologije i psihologije. To je multidisciplinarna i multimedijalna predstava koja svoje konzumenta nagoni na razne aktivnosti i ponašanja. Potrošači su zadoovoljni i srećni dok kupuju, u stalnoj su potrazi za robom i komunikološkim svojstvima robe, novim identitetima i značenjima koja im se nude u reklamama, a koja se, opet stalno menjaju kao i moda, podstičući na taj način potrošače da konstantno budu aktivni.

Ključne reči:

potrošač, identitet, kupovina, zadovoljenje potreba, robna marka.

Odluka o kupovini i odlazak u kupovinu, nekada su bile planirane aktivnosti ograničene realnim potrebama, vremenom i novcem. Danas to više nije tako, jer se za nekoliko minuta ili sati mogu kupiti potrebne ili nepotrebne stvari, veoma jeftine i veoma skupe. Nekada su se kupovali proizvodi koji su zaista bili potrebni čoveku, tj. domaćinstvu i koji su, uglavnom, imali upotrebnu i materijalnu vrednost. Danas je kupovina postala više komunikološka stvar kojom se kupuju predstave i identiteti i zadovoljavaju razne potrebe koje, u suštini, nemaju nikake veze sa proizvodima koji se kupuju. Nadin Lekler (Lekler, 61–89) smatra da se zadovoljenje viših potreba događa u prvoj etapi kupovine kada se i rađa potreba za kupovinom. Rezultati istraživanja, sprovedenog polovinom osamdesetih godina XX veka, pokazali su da su aspekti uključenosti u kupovinu sledeći:

1. lični interes za kategoriju proizvoda, njegovo značenje i važnost za osobu;
2. vrednost znaka ili simbola koje potrošač dodeljuje proizvodu – koji razlikuje funkcionalni rizik od psihološkog;
3. hedonistička vrednost proizvoda, njegov emocionalni potencijal, njegova sposobnost da pruža zadovoljstvo, uzbuđenja;
4. izlaganje rizicima usled jačine negativnih posledica lošeg izbora i
5. subjektivna verovatnoća greške u odluci (Salengros, Bogerts, 7–38).

Reklamne poruke i mediji bitno su promenile čovekove navike u kupovini i njegov odnos prema proizvodima, tj. objektima koji se kupuju. Reklama i mediji motivišu potrošača da poseduje robu i da je pokazuje drugima. „Potrošačka kultura ima zaslepljujući asortiman roba i usluga koje navode pojedinca da učestvuje u sistemu potrošačkog zadovoljstva” (Kelner, 8). Kupovina je danas postala ritual pun „prisilnih” radnji koje su nametnute potrošačima. Kupovati, posedovati i pokazivati robu ili robnu marku, konzimirati značenja koja one nude i zadovoljavati nematerijalne potrebe, predstavljaju aktivnosti važne i za društvo i za pojedinca. „Jezik oglašivača hrani našu želju za dramom, fantazijom i snovima na javi. On nam pruža slike proizvoda i opskrbljuje našu imaginativnu težnju ka uživanju” (Kent, 165). Reklama vodi potrošače u kupovinu, bira robna imena, boje, modele, donosi odluke, kreira stavove, čine da se potrošači ponose ili stide u društvu, da ističu znak na odelu, osećaju sigurnost u autu i značajno mašu novim tašnom, satom, mobilnim telefonom, nakitom – robnom markom. „Reklama diktira način života, stil oblačenja, tip muškarca ili žene, naš izgled i ponašanje, omiljenu marku parfema pa sve do najintimnijih snova i planova za buduće akcije” (Tadić, 47).

Cilj reklame je da skrene pažnju na proizvod i da potrošača navede na kupovinu, tako što će mu pri samom obraćanju „prodati” predstavu o robi, robnoj marki ili o njemu samom. „Da bi se uspešno uticalo na potrošača, potrebno mu je pristupiti onako kako on očekuje – laskati mu, provocirati njegove najiskrenije želje, pružiti mu iluziju sopstvenog dobrog mišljenja o samom sebi, aktivirati potrebe kojih on nije ni svestan” (Tadić, 69). Robu danas više prodaju polisemija i bogatstvo značenja stvorenog sistema vrednosti, nego upotrebna vrednost, njena namena ili funkcija. Biti deo visokog društva i živeti dobro, znači umeti odabrati dobru robu i dobro je platiti. „U bilo kojem društvu roba uvek deluje kao posrednički instrument između čoveka i njegovog ponašanja, i ta njena čisto društvena uloga pridaje joj raznorazna značenja, gotovo se može reći da je *semantifikuje*” (Kodelupi, 66). To znači da je veći deo vrednosti proizvoda i robne marke nematerijalan, komunikološki, ali društveno validan. Iako nematerijalan, taj aspekt je veoma bitan za potrošača. „Potrošač može svaku vrstu robe da upotrebi da bi konstruisao značenje vlastitog bića, vlastitog društvenog identiteta i društvenih odnosa” (Fisk, 11). To znači da potrošač kupuje i troši date društveno poželjne (i u reklamama ponuđene) identitete. I upravo je to plan na kojem potrošnja dolazi do izražaja: zajedno sa sistemom masovnih komunikacija i reklamom, potrošnja stvara društvene identitete koji su svima dostupni i koje je moguće razmeniti na tržištu u cilju redukcije društvene kompleksnosti.

Kakvu predstavu proizvođači najčešće nude potrošačima u reklamama? Pakard kaže da su reklame, zapravo, predstave o nama samima i o našim projekcijama. Naime, studije narcizma pokazale su da ljudi ništa ne vole kao sebe same i „zašto ne pomoći ljudima da kupuju projekcije samih sebe? Na taj način predstave će unapred imati svoju potrošačku publiku, sastavljenu od ličnosti koje imaju afinitet za određenu predstavu” (Pakard, 59). Ti identiteti, nastali čitanjem ideološke poruke određene reklame, nosioci su značenja i vrednosti koje kupci žele da imaju i konotacija koje idu uz taj proizvod, objašnjava dalje Pakard. Zahvaljujući predstavi u reklamama, potrošač je zadovoljan, veruje da je drugačiji, da ima svoj stav, moć da bira i slobodu da kupi ili ne kupi neki proizvod, iako je on, u suštini, samo jedan od milion potrošača koji pripadaju ovoj ili onoj ciljnoj grupi, kupuju jedan, drugi, treći ili peti proizvod, u svakom slučaju – kupuju. Zadovoljenjem viših potreba kroz kupovinu, a posebno kupovinu robe poznatih proizvođača, upija se „magija” brenda, „doživljava” mit reklame, oslobađa se tenzija kroz uživanje i zadovoljstvo i ispunjavaju različite potrebe: za pripadanjem, uvažavanjem, priznanjem, ličnim ispunjenjem, samopoštovanjem, ljubavlju, sigurnošću, sticanjem društvenog statusa, za lepim i skladnim (a time potvrđuje i dobar ukus i smanjuje rizik od greške zbog lošeg izbora, finansijskog gubitka i izgubljenog vremena).

Komunikološka svojstva robe, a posebno ona izražena u reklamama, iako uspostavljaju vezu sa nesvesnim delom ličnosti, postala su izražena u realnom životu.

Nekada je ispijanje votke predstavljalo nebitnu radnju i obično konzumiranje alkohola, danas je konzumiranje *Apsolut vodke* ritual koji ima svoje šire značenje i dodatne vrednosti. *Apsolut* je modni brend čija se jedinstvenost bazira na dve stvari: imenu i kristalno čistoj flaši transformisanoj u ikonu, na kojoj je umesto etikete, utisnut tekst – ističe Žan-Mari Dru (Dru, 29) otkrivajući uspešnost stvaranja mita i „energije” koja se prodaje potrošačima uz jedno ime i robnu marku. Poruka koja im se upućuje uz ovo piće, koje je skuplje od obične votke, je da nju konzumiraju privilegovani hedonisti, muževni, i neodoljivi osvajači, tj. oni kojima se uz ritual ispijanja votke „uručuje” i „priznanje” za posebnost. Prihvatajući date vrednosti, konzument zadovoljava potrebe za uživanjem, moći i poštovanjem, ali i potrebe za samoostvarivanjem i samodokazivanjem. Najbitnije od svega je što konzument ove robne marke, zaista veruje da, upotrebom dodatih vrednosti i značenja, zadovoljava stvarne potrebe. Kako je došlo do toga? Zadovoljenje nekih potreba, zapravo je, čisto komunikološka stvar, koja je postala toliko ubedljiva i „realna” da se može usmeriti na zadovoljenje bilo kojih potreba. Ovu tezu potvrdio je i Fisk u istraživanju o popularnoj kulturi i džinsu kao najtraženijem upotrebnom artefaktu. Epiteti kojima su korisnici objasnili značenja džinsa, upućuju na konotacije iz reklamnih poruka, identitete koje su potrošači prisvojili konzumirajući dodatne vrednosti datih robnih marki. Neki od nosioca značenja skupova bili su pridevi (Fisk, 11–20):

prirodan – ovaj epitet se odnosio na neformalnost i udobnost džinsa; prijatan je „koliko i sopstvena koža”. „Džins jeste telo – rastegljiv je, savršeno prijanja i prija, pokreti koje pravite vaši su pokreti, i time se poistovećujete sa svojim džinsom”, poruka je koju šalje Žitano pauer streč džins (Gitano Power Stretch Jeans);

uniseks – iako džins nose i muškarci i žene, oba pola su uspela da zadrže identitet i pol i da iskažu konotativna značenja tog dela garderobe. Mnoge žene poklonile su se „muškijim” značenjima fizičkog aspekta džinsa, baš kao što su mnogi muškarci bili skloni onim „ženskijim”, seksualnim;

slobodan – je objašnjavao osobine poput: samo svoj, siguran u sopstvenoj koži i u džinsu. Isticanje seksualnosti kroz snagu ili snage kroz seksualnost, mit je koji konzumira potrošač robne marke Kelvin Klajn (Calven Klein) i

besklasan – džins nose mladi i stari, bogati i siromašni u gradu i na selu. Kupuju ga radnici u fabrici isto koliko i vlasnici fabrika, poznati i obični ljudi, i tu ideju propagira *Livajs (Levi's)*.

Odakle potreba proizvođača za predstavom? Većina proizvođača odlučuje se za predstave, jer upravo zbog njih, potrošači kupuju određeni, a ne bilo koji proizvod. „Dok konkurencija može lako proizvesti proizvod koji je sličan vašem

proizvodu po sastavu i kvalitetu, privlačnu individualnu sliku vaših proizvoda je mnogo teže imitirati i zato je predstava o proizvodu pouzdaniji faktor u prodajama (Pakard, 56–58). Kakve će biti predstave odlučuju sami potrošači, odnosno njihova podsvest i „skrivena potreba” koje im se, upakovane u reklamu, vraćaju kroz konotacije i značenja robe ili, češće, robne marke. Te skrivene potrebe su (Pakard, 85–98):

1. prodavanje emocionalne sigurnosti,
2. prodaja uverenosti u sopstvenu vrednost,
3. prodaja zadovoljenja sopstvenog ega,
4. prodaja mogućnosti za kreativno izražavanje,
5. prodaja objekata ljubavi,
6. prodaja osećanja moći,
7. prodaja osećanja ukorenjenosti i
8. prodaja besmrtnosti.

Potrošnja, dakle, stvara „reklamne” i „prefabrikovane” predstave sa kojima se potrošači identifikuju i zahvaljujući kojima komuniciraju sa drugim akterima na tržištu (Kodelupi, 6). To znači da poznata robna marka svom konzumentu uliva poverenje i sigurnost, identifikuje ga kao pripadnika određene ciljne grupe i daje mu identitet (Hart, Marfi, 2003), koji on može da pokaže na tržištu, jer su vrednosti robne marke, zahvaljujući reklamama i medijama, postale društveno validne i prihvatljive. „Posredstvom delovanja medija se, dakle, identitet (ljudske) pojave transferiše u tržišnu vrednost, a ova je, u reklamnom svetu, kako je poznato, posve fluidno i nestabilno zasnovana, a neretko je i virtuelna po svom kvalitetu i poreklu (Vuksanović, 81–84). U potrošačkom društvu identitet nije stalan, niti može da bude, jer bi to zaustavilo potrošnju. I identitet i moda, stalno zastareva i neprekidno se menjaju, kako bi ustupili mesto nečem novom i drugačijem i podstakli opsesivno traganje za identitetom. Mada to može biti i mnoštvo identiteta? „I u okviru svoje vrste, međutim, čovek gubi jedinstveni identitet, tako što se on sve više fragmentarizuje i multiplikuje, s obzirom na mnoštvo različitih društvenih uloga (*specijalizacija*) koje zajednice pripisuju pojedincu, odnosno koje mu te funkcije dodeljuju (Vuksanović, 83). Koristeći određenu robnu marku potrošač se identifikuje sa njenim značenjima i zahvaljujući toj personalizaciji, robna marka je postala ono što danas jeste: oličenje mita, ideala, potrošačkog sna.

Breton (Breton, 2000) smatra da je reklama samo kombinacija različitih tehnika ubeđivanja i da ona zadovoljava potrebu za zajedništvom i zajedničkim identitetom koje je moderno komunikacijsko društvo potpuno razbilo. Mediji i komunikacija u elektronskom društvu od potrošača su napravili skup konformista koji žive, funkcionišu i komuniciraju sa robom i njenim predstavama. U potro-

šačkom društvu u kojem roba šalje poruku, ljudi žive predstave koje im društvo nameće. „Mediji, bez sumnje, doprinose brkanju vrednosti o kojima je reč, ali usput svedoče o njihovoj večnosti, kao i o potrebi da se na njih pozivamo kao na vodiče” (Bal, 107). Moderno društvo je razdvojilo dušu i telo, ističući važnost i prednost tela. Ono je nateralo potrošače da naglašavaju značaj robne marke i dokazuju sopstvenu vrednost kroz kupovnu moć, garderobu, automobile i druge artefakte. Zbog otuđenja i povlačenja u sebe, pojedinac oseća stalnu potrebu za ponovnim okupljanjem, za pripadanjem grupi i društvu. „Ta želja se najvidljivije zadovoljava tehnikama stapanja, kojima se deluje na ponašanje i mobilizacijom osećaja vrši uveravanje (Breton, 150). Na ovaj način se manipuliše potrošačem, njegovim potrebama i osećajima. Manipulativne tehnike, koje se koriste u reklamama i komunikaciji sa potrošačima, razvio je čuveni Bernez, koji se vešto igrao sa potrošačima i njihovim nesvesnim potrebama (Mandić, Milović, 2). U globalnoj kampanji za reklamiranje cigareta (*Laki Strajk/Lucky Strike*) *Baklje slobode*, 1929. godine, Bernez je ženama koje nisu pušači, pušenje predstavio kao izraz slobode, uspešnosti i moći. „Bernez je koristio jednu neverovatno jednostavnu šemu – duboke iracionalne ljudske potrebe je prevodio u iskonstruisane konzumentske želje održavajući sujetu nepovređenom. Time je stvarao konzumenta novog tipa, koji je *verovao* da izražava svoj autentični self kupujući ono što mu Bernez prodaje (Mandić, Milović, 13). Zadovoljenje nesvesnog kroz reklamu i komunikološka svojstva robe, stručnjacima za manipulaciju ostavljaju velike mogućnosti, jer nesvesno informacije obrađuje simultano i analogno, koristeći se subjektivnom realnošću.

Kako upravljati nesvesnim i manipulisti masama, objašnjeno je u narednih osam tačaka (Mandić, Milović, 8–13):

1. Identifikacija bazične, snažne, iracionalne potrebe;
2. Korišćenje mehanizma cepanja. Identifikovanu potrebu potrebno je otcepiti od celine identiteta. Logično je da je lakše manipulirati sa jednom potrebom ili dve, nego sa celim identitetom;
3. Dekonstruisanje smisla identifikovane potrebe;
4. Pomeranje i izolacija identifikovane potrebe.
5. Transformacija i zamena identifikovane potrebe u nešto drugo. Sada se duboke ljudske potrebe pretvaraju u površne želje. Umesto „Potrebna mi je sloboda” verujem „da želim novi automobil koji će mi pružiti slobodu”. Ako mi je potrebno da me vole – poželim novu garderobu;
6. Održavanje potisnutog se postiže različitim oblicima modernih društvenih represija, nuđenjem eskapizma i razvijanjem čitavih civilizacijskih rituala, namenjenih zaboravljanju autentičnih potreba;
7. Navesti, sad već kupca, a ne ličnost, na akciju (“Acting out”) i
8. Potkrepiti ga i nastavljati potkrepljivati ga

Reklama „obećava” bolji kvalitet života, naglašava zadovoljstva, lične potrebe, uživanja, „otklanja” stres tj. nudi zadovoljenja sličnih potreba, kao i do sada. To je način da se potrošač oseti srećnim i zadovoljnim, ne zbog kupovine, već kada u trenutku kupovine prevaziđe želju za zadovoljenjem materijalnih potreba i prepusti se emocijama i uživanju u komunikološkim svojstvima robe. Na tome se bazira i emocionalno brendiranje čija je suština uzdizanje kupovine do sfere žudnje i dostizanje zadovoljstva zbog posedovanja robnih marki.

Literatura:

- Bal, Fransis. *Moć medija: mandarin i trgovac*. Beograd, 1997.
- Breton, Filip. *Izmanipulisana reč*. Beograd, 2000.
- Dru, Marie-Jean. *Beyond Disruption: Changing the Rules in the Marketplace*. New York, 2002.
- Kodelupi, Vani. *Tržišna komunikacija*. Beograd, 1995.
- Fisk, Džon. *Popularna kultura*. Beograd, 2001.
- Hart, Susan; Marfi, Džon. *Robna marka*. Beograd, 2003.
- Kelner, Daglas. *Medijska kultura*. Beograd, 2004.
- Kent, Raj. „Protestantska etika i duh marketinga”. U: *Apokalipsa i marketing: Eshatologija, eskapologija i ilizija kraja*, Beograd, 2003.
- Lekler, Nadin. „Proces odlučivanja o kupovini”. U: *Psihologija u marketingu – prostupi i razmatranja*, Beograd, 2004.
- Mandić, Tijana. *Komunikologija*. Beograd, 2003.
- Mandić, Tijana; Milović, Nataša. „Zar stvarno misliš da sam toliko glupa”. U: *Mediji i obrazovanje*. Beograd, 2003.
- Pakard, Vans. *Skriveni ubeđivači*. Beograd, 1994.
- Salengros, P; Bogerts, L. „Proces odlučivanja o kupovini”. U: *Psihologija u marketingu*. Beograd, 2004.
- Tadić, Darko. *TV reklama, televizijska reklama kao propagandno sredstvo*. Beograd, 2006.
- Vuksanović, Divna. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*. Beograd, 2007.

Danijela Pantić

PSYCHOLOGY OF COMMERCIALS: I`LL TELL YOU HOW TO BUY ME

Summary

Nowadays, the most important thing in a modern society is to be a consumer! That's not only a message sent by media and commercial programme, but real need for everyone who is assume to be a part of consumer society. Happiness is a matter of shopping; pleasure is a point of wearing or collecting brands. But, how it comes? Media and ad (since 1956) started to present and to sell brands, dreams and mythology instead of goods and services. From then by now every commercial is presenting communication value of good or a service and it is hiding the persuader for someone's sub consciousness.

ГРАЂА

„НАШТО ЈЕ ТАКА ШКОЛА И ШТА ЈОЈ ЈЕ ПОСАО”

930.85:792(497.11)”18”

„Кад би се појавио на позорници, занео би нашу публику, сва би планула љубављу према вештини”.

Овако се говорило о маркантном глумцу из будимских позоришта Шандору Вархидију.

Он је прешао у Београд и постао стални члан Народног позоришта по наговору пријатеља, познатог српског сликар Стевана Тодоровића.

Стеван Тодоровић је човек који је у Србији започео наставу из области уметности. У свом београдском атељеу још 1857. основао је „сликарско цртачку школу” у којој су се предавали музика, певање, телесно вежбање и мачевање.

Сликарство је студирао у Бечу 1850-их година. Сачувано је 37 његових акварела народних ношњи. Бавио се графиком и позоришном сценографијом, радио портрете, и сликао иконостасе у Вазнесенској цркви у Београду, Топчидерској цркви и Смедеревској цркви, као и композиције: *Смрт Хајдук Вељка*, *Поспорижење Свештој Саве* и друге.

У лађу, у Будиму укрцао се 1869. познати глумац и редитељ Шандор Вархиди, а на београдском Савском пристаништу из ње се искрцао Алекса Бачвански како му је, заправо, било рођено име.

Да већ нису биле исклесане «велике степенице», којима се од пристаништа пењало преко Косанчићевог венца и хитало у град, уметник Алекса Бачвански би до Народног позоришта гацао блатњавом косином. На тим великим степеницама наишао би прво на неколико „цубрингерских” радњи у којима се посредовало при запошљавању оних који су лађама долазили из Зе-

муна и Панчева. Како год, прошао би поред многих „ситничарских“ радњи трговачког центра на Зереку код Варош капије и сигурно запазио наочиту фирму „Антонијевићи“, познатих београдских трговаца „Фирма људи“!

Можда би и свратио у партер куће Ивана Станимировића, касније познате као „кућа Крсмановића“, у изнајмљени простор на ћошку, код данашње амбасаде Аустрије, а тада познатог кафеције, извесног Тоше, под фирму изнад улаза: „Кафана код Тоше на ћоше“.

У Народном позоришту је потписао уговор о ангажману и тиме прихватио и обавезу преписа познатих позоришних комада као и израду дисциплинских правила за глумце позоришта.

Годину дана раније, у јануару 1868, у истом позоришту један други уметник, глумац и редитељ, оснивач Народног позоришта Јован Ђорђевић, основао је и прву професионалну уметничку школу у Србији. За чланове позоришног ансамбла држао је, једном недељно часове из области позоришне науке. То је исти онај велики човек, оснивач и директор Српског Народног Позоришта у Новом Саду. Рођен је у Сенти 1826, студирао медицину у Пешти и бавио се књижевношћу. Био је уредник Матице Српске, професор Новосадске српске гимназије и министар просвете. Написао је латинско – српски речник, спев *Кнез Паво*, као и алегорију *Маркова сабља*, у два чина изведену у Народном позоришту. У овом комаду певана је по први пут *Боже ђравде*, садашња српска химна.

„Уја“ (Јован Ђорђевић), како га је ословљавао десетогодишњи сестрић, Александар Дероко, носио је диван штап од вишњевог дрвета који је чувао топлину његових руку. Њиме се помагао када се пео на спрат до свога стана, у центру Београда између кафане „Хајдук Вељко“ и познате деликатес радње „Карла Перола“. Овде су трговци из „Кнез Михаилове“ пре ручка свраћали на пиво и мезе, како би уживали седећи за мермерним столовима, са ливеном ногом у стилу сецесије. Узаним степеницама долазио му је у посету професор Јован Туроман. С врата су се поздрављали „Amice... Amice..“ и даље све на латинском, док су их деца забезекнуто гледала. Доазио је ту и „Ујин“ пријатељ, Тома Хаџић из Новог Сада, онај што је носио црвену свилену пантљику преко чела, јер је патио од главобоље.

Јован Ђорђевић, је био самац, нежења, па како га је „мрзело“ да живи сам довео је своју родбину из Сенте, Бечкерека и Мокрина. Тако се ту нашла и мајка Александра Дерока, ћерка Јованове сестре. Деца нису имала приступа његовој соби са полицама пуним књига. Виђали су га у дугачком шлафроку са зеленим штитом на челу, нагнутог над папирима распрострајим по столу

поред велике петролејске лампе. „Уја” је из Сенте довео и своја три сестрића, који су остали без родитеља. Један се дао у лимаре, други у снајдере, а трећи је учио добро, био је то Стеван Сремац. Често је долазио недељом, и док се кувала супа Дерокова мајка, Сремчева сестра од тетке, би га упитала: „Докле ћеш тако Стево, имала бих добру прилику, што се не би оже . . . ?” Не би стигла ни да доврши реченицу, а он би већ зграбио шешир и штап и нестao без речи. „Чекај Стево . . . ево супа” . . . Оде он. Сестра се љутила на њега због тога што је исмевао банаћанске девојке, њене старије рођаке и пријатеље, нарочито у спису *Бал у Елемиру или човекова тираедија*. Тај рукопис у стиховима није могла да му опрости.

Београд краја деветнаестог века упечатљиво је дочарао сам Александар Дероко у својим записима и цртежима.

Јован Ђорђевић је умро 1900. У годинама које су уследиле многе Београђане разонодили су први биоскопи, као онај путујући, што се сместио испод велике шатре, на платоу где се данас налази павиљон „Цвијета Зузорић”. Испред шатора, тутњала је велика парна локомотива, сва од углачаног месинга, она је правила струју за биоскоп и окретала вергл за музику. Унутра се давао актуелни ратни филм: Јапанци, који испрекидалим покретима трче и скачу у воду, прелазећи реку Јалу. Касније је било и савршенијих филмских остварења, као оно Савићево, *У шуйи*, што се налазило у великој дрвеној дворани, у Коларчевој улици, а имало је на средини разапето велико платно, тако да се слика гледала са обе стране. Гледаоци су седели за кафанским столовима, јели и пили. Таквих биоскопа је било и код кафана „Париз” и „Таково”, на „Теразијама”. Много раније, био је „паноптикум”, импровизиован у неком дућану, негде на „Теразијама”. То је био један кружни зид на коме је около било двадесетак отвора за очи. Испред сваког таквог отвора било је седиште. Седне се и гледа, као кроз двоглед, унутра се види једна непокретна стереоскопска фотографија. То тако стоји ваљда један минут, затим звонце – „цин” – и слика оде, па дође нова, и тако редом док све не прођу. Ко је тада могао и да замисли да ће једног дана за та „чуда” постојати и школе! Али са позориштем је стајало мало другачије.

По угледу на тадашње школе у Немачкој и Мађарској, сачињен је правилник школе глуме и режије „Нашто је така Школа и шта јој је посао”.

Тако ова школа добија стални карактер, а њен циљ је да школује глумце не само за Народно позориште, већ и за друга наша позоришта. Била је то заправо прва институционална школа уметности са унапред одређеним планом и програмом наставе.

Трајање школе предвиђено је на две године.

„Питомаца у позоришној школи свега може бити највише 16, од прилике осам мушких и толико женских”. Број питомаца са платом ограничен је на четири, с тим да тек у другој години примају плату од 1200 талира годишње. О њиховом изласку на позорницу одлучује редитељ, према њиховој даровитости. После завршене школе најспособнији постају чланови Народног позоришта, са обавезом да у њему остану најмање 3 до 4 године. Испити се у школи држе два пута годишње, у марту и октобру. Први испит је интерни и контролни, а други је јавни, а полаже се и теоријски (у школи) и практично (на позорници). «Глумачко образовање биће истовремено теоријско и практично».

Управу Школе чине: управитељ Народног позоришта, професори и наставници.

*

Шта ће се предавати ?

Теоријски предмети:

1. Теорија драмске поезије са историјом драмске књижевности домаће и стране
2. Теорија позоришне уметности
3. Историја позоришне уметности
4. Српски језик и познавање стихова
5. Естетика
6. Историја Српског народа и општа историја

Практични предмети:

1. Декламовање
2. Игра лицем и удовима (мимика и пластика)
3. Тумачење улога и читање комада и како их ваља беседити
4. Мачевање (код мушкараца)
5. Певање
6. Играње
7. Пантомима

за питомце се траже следећи услови:

- а. Да има одређене године. Женске да нису млађе од 15, а мушкарци од 18 година.
- б. Да има звучан, непогрешив, чист изговор.
- в. Да је непрекорног понашања и доброг моралног владања.
- г. Да има толико школског знања колико се може тражити од особе којој је 15 или 18 година.

Предавачи у школи су: **Јован Ђорђевић** – предаје: Српску и светску књижевност са освртом на драму и позориште
Алекса Бачвански – предаје: Теорију глуме и режију, Декламовање, Мимику и Пластику, Тумачење комада и улога, Позоришни говор
Јован Бошковић – предаје: Српски језик и књижевност
Драгутин Реш – предаје: Певање
 капетан **Миоковић** – Мачевање
Дуцман – предаје: Јахање

Први питомци школе били су: Мара Гргурова, Рахила Поповић, Анђелија Новић, Петар Јовановић, Светозар Бркић, Лазар Лугумерски.

Остали ђаци су били: Тоша Анастасијевић, Петар Добриновић, Димитрије Дукић, Коста Ђорђевић, Коста Живковић, Софија Ђорђевић, Анка Рудић.

*

У време бурних догађаја с краја деветнаестог века у време превирања и ратова, ова два велика уметника и прегоаца постају први званични професори уметности у Србији. До будућег Универзитета уметности у Београду, средином двадесетог века, следиће многа искушења и велике промене.

А Београд је тада био варош са једном електричном централом и када слети кајиш са замајца све задуго остаје у мраку. Прва трамвајска пруга полазила је од Калемегдана и ишла преко Теразија до Славије. Коњи су је вукли и кад је продужена све до Топчидера.

Београђани су лако постали „позоришни људи” још док им је варош била налик на учмалу турску касабу, далеку од европских навика.

Прво је Јоаким Вујић покушао да позоришну уметност приближи књазу Милошу и његовим војводама, али је имао више успеха међу крагујевачким

ђацима који су радо постајали глумци аматери. Кад се почетком четрдесетих година деветнаестог века, престоница преслила у Београд, овде су приказиване аматерске „театралне представе” у којима је учествовао и Никола Христић, коме је историја наменила другу улогу. Десетак година касније отворена је нека врста позоришта у Царинарници (Ђумрукани) на Сави, у којем су гостовале позоришне трупе из Војводине.

Дилетантско позориште је прерасло у праву позоришну трупу 1864 год, на челу са редитељем Адамом Мандровићем. Четири године раније 1860, у познатој „Молерској кафани”, својеврсној молерској берзи на самом углу Скопљанске улице, касније Пашићеве, па Нушићеве и Македонске, појавио се молер, Сплићанин цика-Доменико д` Андреа, отац будућег познатог адвоката Андреја Андрејевића. Доменико није умео да изговори слово ч, па су га зато назвали цика Доминго. Он је умео „из главе” да молује таванице правећи на њима анђеле и цвеће, Аполоне и Флоре. Да би сличио сликару Тицијану, носио је кратку белу брадицу. Од те године он постаје наш први позоришни сликар и бави се тим занатом све до 1914. У његовом кулисном декору играли су још Тоша Јовановић, Марија Јеленска, Алекса Бачвански, Милка Гргурова.

Тих шездесетих година деветнаестог века, прво позориште било је у про-страној сали „Кнежеве пиваре” на углу Босанске и Балканске улице. У тој сали одржана је Светоандрејска скупштина. Позорница је била мала и осветљена гасним лампама које су димиле, а загревала се „бубњаром” која би често експлодирала на сцени усред представе. Дворана је имала само двадесетак редова са обичним столицама, али је позоришна завеса била дивно осликана. Сликара композиције био је Стеван Тодоровић. Композицију је чинила једна стена на којој је окружен музама стајао млади гуслар, поред стена је био поточић са анђелчићима, а у даљини Београд.

У ово позориште често је долазио Кнез Михаило Обреновић, а тада би за њега донели велику фотељу и поставили је испред првог реда. Публика је поштовала Кнеза и дочекивала га устајањем, али кад почне представа страсти би се узбуркале па су се неки поистовећивали са актерима драме и бучно навијали. На премијери комада у коме је Краљевић Марко осумњичен за издају неки ватрени јорганџија је скочио као опарен: „Није Марко издајица, срам вас било! – огорчено је викнуо глумцима, што је уз звиждуке и буру негодовања прихватило цело гледалиште. На позорницу су полетели разни предмети, настала је гужва, а на Кнеза се заборавило.

Позориште није имало своје реквизите, па су потребни предмети за представу позајмљивани по виђенијим кућама и било је нормално да усред представе неко из публике довикне пријатељу: – Панто, ено ми га канабе!

Појавили су се и први глумице, мајка и кћи, Марта и Јелица Јовановић. Једном приликом Јелица је глумила у представи *Смрт Сјефана Дечанског* и њен последњи опроштајни пољубац са партнером изгледа да није био баш маркиран, па се публика након тога урнебесно смејала. Она се уплашила да нешто није у реду са костимом, а било је друго у питању, при пољупцу партнер јој је на усници оставио своје лоше залепљене бркове.

У позоришту су углавном приказиване родољубиве драме – *Сан Краљевића Марка*, *Бој на Косову*, *Смрт Сјефана Дечанског*, Малетићеви *Хајдуци*, Суботићев *Херцег Владислав*, а касније и страни комади иначе популарни на сценама европских позоришта. Позориште у пивари је затворено 1865, а представе су настављене у сали „Српске круне” и ту су већ били велики прави глумци Лаза Телечки, Димитрије Ружић, Мита Коларовић, Драга Ружићка, Јулка Степићева и велика Милка Гргурова. Крајем 1867. позориште је прешло у Космајску улицу у Сушићеву дворану где је било више простора за игру. Редовни посетилац је био кнез Михаило и памти се да је у тој дворани у недељу 26. маја 1868, три дана пред погибију, свечано обећао управнику позоришта Јовану Ђорђевићу да ће подићи право позориште.

Кнез Михаило није оставио тестамент, али се знало да цело свије огромно имање „жели дати за државне и општенародне циљеве”, а подизање позоришта је често помињао. Осамнаест дана по његовој смрти, 17. јуна 1868, његови законити наследници сестра Перка Бајић и сестрићи Феодор и Михајло Николић издали су 6.500 дуката „сходно обећању блаженоупокојеног кнеза” за зидање Народног позоришта. Већ подигнутој београдској болници дали су још 1000 дуката, а по 500 дуката дали су удовичком, инвалидском и школском фонду.

Одлучено је да се позориште подигне на месту негдашње Стамбол капије. Камен темељац свечано је положен 19. августа 1868, у присуству малолетног кнеза Милана, будућег краља. Кад је архимандрит осветио водицу, председник позоришног одбора Филип Христић је одржао говор, а онда су кнез Милан и намесници потписали споменицу која је спуштена у темељ и узидана, а у којој пише „во имје Отца, Сина и Свјатаго духа овај дом намењен српском Народном позоришту, првом позоришту у српској престоници, поста вољом и знатном новчаном помоћу Кнеза Српског Михаила М. Обреновића”.

Зидање је брзо напредовало. Архитекта Александар Бугарски је прерадио и примено један стари пројекат италијанског архитекте Касана. Док се још зидало, сликар Стева Тодоровић је отишао у Пешту да набави декорације, намештај и најбољу гардеробу. После четрнаест месеци, 30. октобра 1869. позориште је свечано отворено.

По писању Косте Христића: „Увече 30. октобра 1869. блистало је Народно позориште у пуној светлости. Публика је улазећи, застајала да се диви његовој лепоти. Широки пламенови гаснога осветљења, дотада непознатог Београду, избијали су из многобројних лустера у плафону, дужином ложа и на галеријама. Ликови наших знаменитих људи у медаљонима, у реду, под првом галеријом, грбови српских земаља под другом галеријом, профил кнеза Михаила изнад позорнице, ложе оперважене црвеном кадифом, балдахин са круном изнад кнежеве ложе, тешка завеса са позлаћеним ројтама која се тихо таласа, седишта нова и угодна, са ливеним нумерама, све је то било ново, укусно и одисало пријатном свежином. У дворску ложу громко поздрављен, ступио је кнез Милан с намесницима, праћен нарочитом депутацијом. Друге ложе заузеле су министри, конзули, државни великодостојници...“

За ту прилику Ђорђе Малетић је написао драму *Посмртна слава кнеза Михаила*, која је измамила много аплауза, суза и уздаха, јер су сећања на кнеза Михаила и његову погибију још била свежа. Кнеза је играо Дуцман, учитељ јахања у Војној академији, који је ликом, високим витким стасом и уз добру шминку био права слика кнежева. У позоришном архиву је записано да је на премијери, за добро тумачење улоге, из позоришне касе добио два дуката у злату.

У истом архиву нисмо пронашли записане наведене „причице“, али су оне ипак упамћене и пренете нам с колена на колена.

Шапгач:

Паја Степић, је био отац глумице Јулке, супруге ненадмашног Тоше Јовановића. Чика Паја је био изванредан шапгач, „спасео“ је многе представе кад глумце изда памћење. Међутим, био је преосетљив, и у тужним сценама је јецао заједно са осетљивим гледаоцима, па није могао да буде глумцима од помоћи, а умео је и да се зацени од смеха при комичној сцени и његов смех се чуо у целој дворани.

Фијакер:

Официри и студенти, тада најцењенији као кавалџери и младожење, чекали су пред позориштем да заврши представу изврсна и прелепа глумица Народног позоришта, миљеница публике Олга Илић, а онда би испрегли коње из њеног фијакера и сами га вукли. Овај обичај, да се вуку фијакери славних глумица, примењивали су кавалџери у Паризу, Лондону и Петрограду.

Извори:

- *Београд њоред која њролазимо*. Миљан Лакетић. Народна књига, Београд, 2003.
- *Београд у сећањима 1900–1918*. Група аутора. Српска књижевна задруга. Београд, 1877.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

**ЗБОРНИК радова Факултета драмских
уметности** / главни уредник Ениса
Успенски ; одговорни уредник Светозар
Рапајић. – 1997, бр. 1– . – Београд :
Факултет драмских уметности, Институт за
позориште, филм, радио и телевизију, 1997–
(Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Годишње.

ISSN 1450–5681 = Зборник радова Факултета
драмских уметности
COBISS.SR-ID 132673031

© 2008.

Сва права задржана. Ниједан део ове публикације не може бити репродукован у било ком виду и путем било ког медија, у деловима или целини без претходне писмене сагласности издавача.

ISSN 1450-5681



9 771450 568006