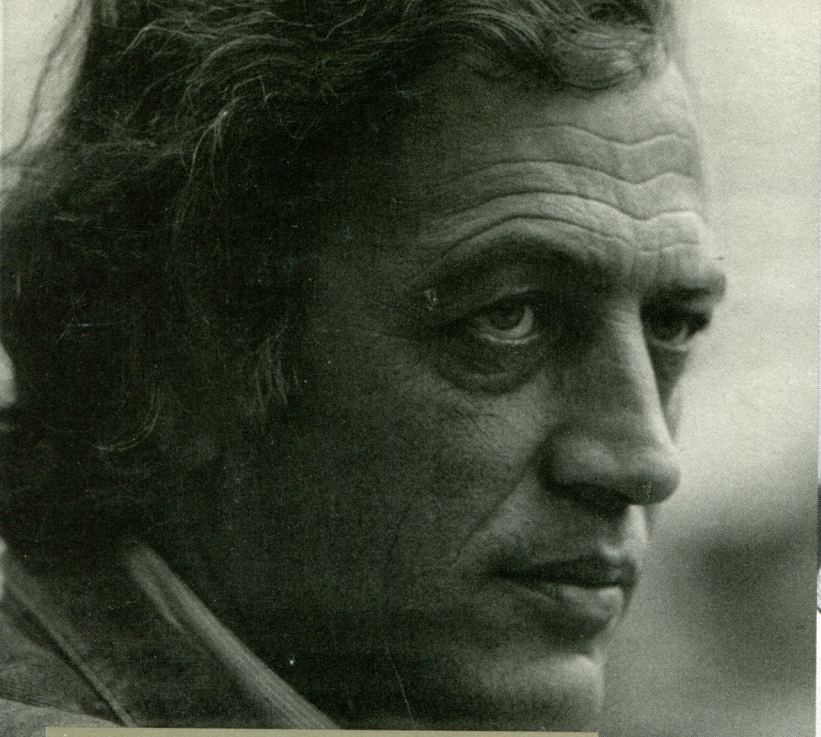
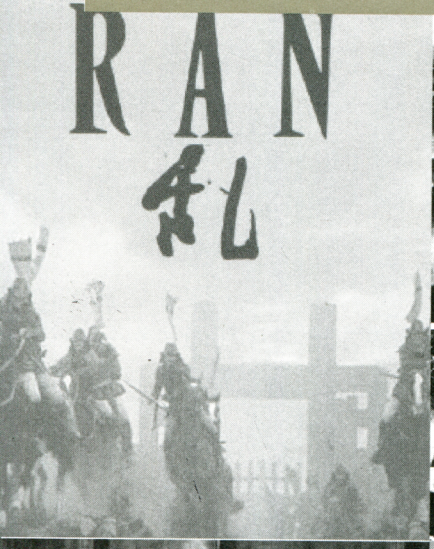


ZBORNIK RADOVA FAKULTETA DRAMSKIH UMETNOSTI

15T

A



BEOGRAD 2001

5

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI

Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Beograd

ZA IZDAVAČA

Dr Ljiljana Mrkić Popović, dekan

UREDNIŠTVO

dr Nevena Daković, vanr. prof. (glavni i odgovorni urednik)

Svetozar Rapajić, red. prof.

dr Aleksandra Jovićević, vanr. prof.

dr Petar Marjanović, red. prof.

dr Radoslav Đokić, red. prof.

dr Iva Draškić Vićanović, naučni saradnik

YU ISSN 1450-5681

ZBORNIK RADOVA FAKULTETA DRAMSKIH UMETNOSTI

5

BEOGRAD
2001.

AVANTURA TALENTA I DUHA
Razgovor sa MIROM STUPICOM

U okviru nastave pozorišne režije često su pozivani najznačajniji umetnici našeg pozorišnog prostora da u okviru razgovora prenesu studentima deo tajni iz svoje stvaralačke radionice.

Na času pozorišne režije održanom 1993. godine u klasi profesora Ljubomira Draškića sa studentima je razgovarala Mira Stupica trudeći se da da odgovor na upitanost studenata o suštini odnosa reditelja i glumca.

Ljubomir Draškić: Mira Stupica ima da ispriča jako mnogo, mislim da joj nije dovoljan jedan dan, ali to ćemo vam ostati dužni; danas – ona će pričati o svom radnom iskustvu u radu sa rediteljima. Radila je s raznim rediteljima, i sa našim najvećim rediteljem Bojanom Stupicom, tako da ćemo čuti iz prve ruke neka njena iskustva i tu bih vam skrenuo pažnju da ovog puta jako dobro zapamtite ono što ćete čuti, a ja ću Miri povremeno pomagati pošto smo dosta dugo zajedno radili.

Mira Stupica: Dobro dušo, ja i volim tako, nisam navikla da držim predavanja. Navikla sam da budem pitana, pa da na neki način odgovaram, da namestim ono malo "klikera" što mi je ostalo.

(Smeh)

Mira Stupica: Ja ću samo da vam kažem ovako, nekoliko rečenica, uvodnih, da... Pa posle možemo da razgovaramo... Ja mislim... Ja sam glumica koja duboko veruje da je reditelj ključna i najvažnija osoba u stvaranju jedne predstave. Ja uvek, stvarno s velikom pažnjom i koncentracijom, i sa velikom prisutnošću, slušam šta govore reditelji. I to ne samo reditelji koji imaju renome i neki omnibus zasluga. Ja isto tako, sa istom pažnjom, sa istom koncentracijom slušam mladog reditelja – početnika. Naravno, ne zato što sam ja neka sažaljiva i dobra osoba, nego zbog toga što mislim da je to strašno korisno i za mene i za njega. Tom svojom koncentracijom, tom svojom pažnjom, tim svojim prisustvom u njegovom izlaganju, ja mu ukazujem poverenje, što je neobično važno za svakog umetnika, za svakog kreativca. Ja ga oslobađam nekog svog, recimo glumačkog autoriteta, koga već ima. Ja nisam

ignorant, ja nisam sveznalica pozorišna, ja sam isto tako čista i bezazlena pred novim tekstom kao, tako reći, što ste vi. Bez obzira na sva moja iskustva... A s druge strane, šta ja dobijam od tog mladog čoveka? Ja od tog mladog čoveka dobijam... Oslušnem neki novi puls, oslušnem neki novi ritam, neke nove boje, neku novu vizuru na materiji u kojoj sad treba zajedno da budemo i u kojoj ja sada treba da nađem svoje glumačko mesto.

Tako, mislim, da je neophodan preduslov za stvaranje jedno veliko a priori poverenje glumca prema reditelju i reditelja prema glumcu. To može u kuršlusima da nestane, tog poverenja, ako reditelj nije dorastao tome što treba da radi, ako se bilo šta dogodi, i tako dalje, ali a priori čovek treba da bude otvoren i čist. Oslobođen čovek, čist čovek, mnogo lepše ume da kaže sve što treba da kaže, mnogo lepše ume da prenese, mnogo čistije, mnogo sublimnije, mnogo radosnije.

E, sad, u svom dugogodišnjem iskusvu *(preko pedeset godina kako sam glumica)*, sretala sam velike glumce, majstore, voluminozne glumce, koji su imali ogroman talenat, koji su imali maštu, lucidnost, neki scenski šarm, koji su imali lavovsku snagu; i uvek, naravno, gledajući njih, uvek sam bila prosto zapanjena pred tim blagoslovom koji je nad takvim glumcima. Sretala sam ih posle u privatnom životu, i najčešće sam nailazila na čoveka u kome nema ni traga od onog sjaja koji je imao na pozornici. Ne samo da nema tu lucidnost, ne da nema taj šarm, nego je neke prosečne pameti, nekih prosečnih konvencionalnih reakcija i ostavlja utisak koji je prosto nespojiv sa onim što me je očaralo dok sam ga gledala na sceni. Znači da taj glumački talenat nosi u sebi sve što je glumcu potrebno, pa ima čak i neku svoju vrstu pameti.

Ali, nikad nisam srela reditelja koji nešto vredi a da nije imao obrazovanja i da nije imao visoku, visoku kulturu. Mislim da je ono najvažnije što morate imati jedno ogromno obrazovanje, jedna ludačka strast, jedna potpuna... *(Pauza)*. Jedan upijač znanja morate biti, i to ne znanja koje će tek tako da stoji u vašoj glavi, vi morate "pojesti" to znanje, vi ga morate ukrasti, "sažvakati", da ono postane integralni deo vašeg bića, da stoji u svakoj vašoj ćeliji, a ne samo u vašoj glavi. Sigurno ste sretali i među profesorima ljude, *(ja sam sretala more takvih intelektualaca)* koji imaju mnogo znanja a nisu inteligentni. E, vi morate da budete inteligentni. *(Pauza)*. Morate imati i inteligenciju i znanje. Često sam pomišljala da glumac, možda, iako nema visoko obrazovanje, ali ima svu hemiju koju mu daje talenat, sve sokove, sve boje, sav spektar, svu maštu, da on, u stvari, krade rediteljevo znanje. Jer reditelj je taj koji će mu onu trasu, što je u određenom komadu morala da bude iracionalna, dati, a glumac će je samo preplaviti svim bogatstvom koje on ima, tako da se više neće ni znati čije je šta.

Volim reditelja koji ume da dobrim kvascem zamesi brašno, hleb; to brašno, taj hleb smo mi glumci. Volim reditelja koji će da mi ispriča priču, da

mi ispriča taj san koji svi treba da odsanjamo do kraja, volim da mi kaže zašto radi tu predstavu, šta je u njoj važno, volim da mi kaže koji je stil predstave, volim da mi kaže koji je to volumen, volim da slušam njegov ugao gledanja, volim da sve to uradi preda mnom i volim da mi kaže ovako: "E, sad sve to što sam Vam ispričao to je sad naš stav, a vidite onu tačku tamo, onu tačku, e, svi zajedno moramo, družeći se, da odšetamo tamo".

A ne volim reditelja koji ne ispriča sve to što ima da ispriča, pa mi onda kaže: "Ja sam vam prosekao ovu trasu, ona ide ravno na onaj cilj; to je bilo izbetonirano a vi jedan, dva, tri – korakom vojničkim, da stignete do tamo." Može i tako. I tako se pravi nešto što se zove ČISTA PREDSTAVA, a čiste predstave ja mnogo ne fermam; ja volim predstavu koja mora da bude zajednička ljubavna scena, ta saradnja između glumca, reditelja i glumca partnera, to je jedna vrsta ljubavi. Jedna vrsta čežnje za ljubavlju. Ja čeznem da me reditelj voli, reditelj čezne da ga ja volim, partner čezne da se mi volimo. To je jedna ljubav i u toj ljubavi se dešavaju neka čuda, koja čak ne mogu neki put racionalno da se objasne, da se stave u nekakve fioke, u neke okvire. Jer, pogledajte, ako je potrebno da se zajedno poigravamo, da se igramo dok dođemo do cilja, da se prošetamo, igrajući se, to znači ne ići tom betonskom stazom, nego švrljati, pođeš malo levo, pa vidiš neke nove pejzaže, pa ideš mnogo ustranu, on te samo malo poravna, vratiš se natrag na stazu, tako da ti skupljaš neka bogatstva sa strane koja nisu direktna a koja pri tom strašno mnogo znače za jednu predstavu.

Ja ne znam da li sam ja vama, deco, jasna, da li sam nešto...?

Ljubomir Draškić: Jasna, jasna.

Mira Stupica: Jel'? Jesam li?

Ljubomir Draškić: Moja deca nisu baš tako glupa, znaš!

Mira Stupica – Pa ne, nego sam možda ja glupa... Nije stvar u deci. Jaoo! Šta sam htela? Nešto sam htela...

E da, reditelj uvek treba da interveniše ako odeš stranputicom, i te intervencije, deco, moraju da budu kratke i jasne. Vrlo jasne, vrlo kratke; ako su duhovite utoliko bolje, ako nisu, bar da budu talentovane.

Znate, kad glumac dobije svoju temperaturu, radi mu sve harmonično, i racio i duša i mašta polako se usklađuju, to još nije savršeno, ali se tu negde napipava, onda reditelj koji takvog glumca prekine daveći ga esejem, ako počne da gnjavi... Reditelj mora tačno da zna da ne sme da spusti glumčevu temperaturu. I da glumac, u stvari, ako mu reditelj kratko, talentovano i jasno kaže primedbu a ne esej koji ga ohladi, da taj glumac prosto samo usisa primedbe kao pogonsko gorivo za dalje; a ako ga reditelj ugnjavi, on spadne, sparuši se, pa ne možeš da ga nateraš da opet krene... *(Pauza)* Kod dosadnih reditelja tako ide beskrajno: glumac krene – ti ga ubiješ, on opet krene – ti ga

opet ubiješ, to ti je kao u ljubavnom činu kad ti tri puta zvoni telefon, i tri puta kažeš: "Izvini, drugi put", onda od ljubavi nema više ništa. Jer, glumac ne sme da se ohladi. Intervencije su same po sebi dobre, one moraju biti tu, ali moraju biti talentovane i jasne i pojednostavljene; to nagvaždanje: "Ja mislim to, a ti misliš to, ja mislim, bla, bla, bla ..." Uf ! Gotovo. Nema ništa od predstave. Znači, reditelj ne sme da bude davitelj.

Dobro, šta još da vam pričam?

Da, lepo je kad kažete glumcu da je nešto dobro, a mora da bude neki eho, mora da bude neki odjek, morate mu reći da je to u redu, i da je to jako dobro ili: "Tu si, blizu si, samo ovo ili ono"; to treba reći glumcu, zato što glumac, ako je nemušt reditelj, dođe kući pa kaže: "... Ono smo radili al' izgleda nije to dobro, sutra ću da probam drugačije". Pa onda sutra kreneš drugačije, reditelj opet ćuti, ti kažeš: "... Nije ni danas zadovoljan, aha, možda bi sutra, preko-sutra mogla ovako"; i ako tako potraje onda ti kažeš: "Izgleda ja ne mogu ovu ulogu da igram..." Morate glumcu reći kad je dobro, ne smete ga ostaviti dezorijentisanog.

(Obraća se Draškiću)

Pitaj nešto?

Ljubomir Draškić: E, hajde da te ja pitam nešto... Kako ti recimo reaguješ na jednu... Kako reaguješ na nešto što ti reditelj kaže a što ti ne odgovara? Da li to probaš da uradiš odmah bez razmišljanja ili se suprotstaviš?

Mira Stupica: Znaš... Reditelj, kad mi na početku to kaže, naravno da odmah pristajem. To je početak. A kad nije početak, negde u sredini, prva trećina... kad je u tom intervalu rečeno nešto što me malo "žulja" ja već na osnovu onoga što smo do tada radili imam prava da mislim da li ta primedba leži .

Ljubomir Draškić: Odnosno rešenje...

Mira Stupica: Da li to rešenje leži uz ono što sam do tada uradila. Ja mogu da se bunim u sebi a mogu da kažem: "Možda ga nisam sasvim dobro razumela". Ja sam, ipak, vrlo poslušan glumac.

Ljubomir Draškić: Jesi...

Mira Stupica: Ja uvek hoću nešto da napravim, nešto određeno. Pa onda ili napravim pa je to OK, dobro je, ili se mučim, ne mogu i kažem: "Meni se čini da to ne ide... Pusti me još dan – dva pa ću da vidim, možda ću doći do toga..." Eto tako.

Ali, mislim, nikad tu nema stava: "TO NEĆU, TO MI SE ČINI GLUPO"; uvek hoću: "HAJDE DA VIDIM, DA PROBAM...", i mislim da svaki glumac treba tako da radi. Naravno da reditelj mora da pusti glumca da se raspeva, jer reditelj je imao svoga pisca koga je "sažvakao" pa je to nadogradio svojom režijskom maštom i svojom vizijom. Reditelj mora da dozvoli glumcu da i on

napravi jedan svoj segment iznad toga. Jer, stvarno, glumci, pravi dobri glumci, su blagoslov božiji, treba ih pustiti da rade, treba ih pustiti, pa čak i kad ti se čini da malo... treba sačekati. Naravno, deco, velike predstave su velika retkost, mogu na prste da se izbroje. Da, ima dobrih predstava, ima mnogo dobrih predstava, ali ne volim dijetalne predstave, ne volim čiste predstave koje ništa ne znače. Volim avanturu talenta i duha pa makar ne izračunali dobro statiku predstave pa se ona slomatala, nego "dijetalnu predstavu". Eto, to su moja neka *ad hoc* razmišljanja, iskazivanja *ad hoc*, ali iskustvo je staro.

Ljubomir Draškić: Hajde mi sad da pređemo na vas, deco, da pitate Miru šta vas zanima.

Student: Evo ovako. Pričali ste mnogo o ljubavi u jednom projektu a ja sam čitao da neki reditelji imaju čak manir da se u jednom trenutku, u jednoj deonici pravljenja predstave, posvađaju, namerno, iz taktičkih razloga. Šta vi mislite o tome?

Mira Stupica: Hm...Zar ti misliš da u ljubavi nema svađa?

Student: Ne, ja sam siguran da ih ima, ali ....

Mira Stupica: Čekaj, čekaj, ti si još mlad, da su te svađe i namerno napravljene da bi posle svađe bilo ... To je još jedan vid zajedničke ljubavi i, recimo, Bojan Stupica je znao često da napravi to, da "sipa Boga oca", ali, taj metak bi udario na pravo mesto, ta njegova galama... to je bilo njegovo sredstvo da postigne nešto, on je znao da mene mora uvek da naljuti, on je morao mene da naljuti jer ja sam inače pomalo lenčuga, volim lepe probe, ali imam po tri probe pa me nešto mrzi, nešto kao: "Dobra sam već pa mogu, ima vremena". E, on to nije trpeo, Slovenac. Ja – lenja Srpkinja, on – vredni Slovenac, pa to je užas jedan! Ali on je znao da će iz moga besa da iskoči ona prava varnica, znao je, uvek je znao da glumca potrefi na pravo dugme, da mu zasvira ono što treba, bilo to vikanjem DOBRO, DOBRO...

Ljubomir Draškić: Podrškom ili besom.

Mira Stupica: Podrškom ili besom, i umeo je... njegove primedbe nisu bile esejističke primedbe, babažvakosane, nagvaždanja, njegove primedbe su bile otprilike ovakve: " Govori mu o ljubavi a u sebi mu majku!". I kud ćeš da ti bude jasnije! Nema tog eseja koji bi ti to tako objasnio: "Govori mu o ljubavi a u sebi mu psuj majku". Meni je onda jasno kao dan šta treba da radim. Nažalost, svu dragocenu građu Bojanovog rada nismo snimili na magnetofone... On je bio jedna božanstvena luda, lucidan, šarmantan, pametan, neodoljiv čovek, izuzetno talentovan za sve... i svestran... i nikad nije izigravao intelektualca. A bio je pametniji od mase intelektualaca koje poznajem.

Eto, nešto malo sam vam rekla... Pustite me da idem kući.

(Smeh)

Ljubomir Draškić: Ne, ne, ne puštaju te.

Student: Evo jedno konkretno pitanje koje je vezano za neki početni rad na predstavi: zanima me šta Vi kao glumica očekujete da čujete od reditelja na prvoj probi, pošto su nama stvorili taj neki strah od prve probe i uopšte šta očekujete da čujete tokom rada za stolom pre nego što izađete u prostor?

Mira Stupica: Ja ne očekujem mnogo, ja i ne volim te koji mi sruče odjedanput celu šerpu svoga znanja preda me, jer ja tog trenutka ne mogu ni da se razbirikam u tome šta reditelj priča. Za mene je moj tekst još uvek nepoznata stvar, i džaba mi on nešto priča.

Volim ljude koji otprilike kažu neke stvari, zašto su uzeli taj komad, šta je lepota, svrha tog komada, da tu ima takvih i takvih uloga, ličnosti, da bi to trebalo da liči na to i to, koji je stil komada, da li je to neka farsa, ili možda masna komedija, ili neka gogoljevska komedija... da se već malo u tim najnotornijim stvarima razumemo... I ja očekujem od njega da svi počnemo da, iako on zna već sve unapred, *(on zna mnogo više, jer je bar mesec dana pre mene dobio delo i ima već neku svoju viziju o delu)*, ja očekujem od njega da ne počne da me "mamuza" i da ne počne da me "tera u kas" pre nego što sam ja spremna, pre nego što namestim sve mišiće; a mišići se polako, jedan po jedan nameštaju, glumački mišići... Isto tako, kako da vam kažem, to je kao kad razgovarate s nekim: razgovor mora da teče jednostavno, polako, prirodno, pa se nadovezuje, pa ako su dva sagovornika dobra onda se polako taj razgovor penje, dobija neki volumen, dobija neku lepotu, dobija nešto, nešto inspirativno, a ako meni neko 'ladno drži monolog, onda sam nekako i ja indiferentna; saslušam monolog ali ne mogu, nisam spremna da se uključujem. Ostajem dosta hladna. Mislim da sve to mora da ide spontano i normalnim jednim polaganim rastom; ne sme da zajaše ni glumac ulogu ni reditelj glumca, nego lepo polako, polako... da se otvaraju. Mada reditelj mora vrlo dobro da zna kuda vodi predstavu, ali da to ne bude nikakva nasilna stvar. Ne očekujem prosipanje pameti na prvim probama. Ne očekujem.

Student: Zato pitam, jer su nama mnogo pričali o tim prvim probama, prosto, od te prve probe je stvorena misterija.

Mira Stupica: Da, da, napravili bauka od te prve probe; to je kao tvoja prva prezentacija, pa, verovatno ćeš propasti na toj prvoj probi i svi će da kažu: "Budala, neću s njim ni da radim ".

Student: Otprilike tako.

Mira Stupica: Ne, ne, to ne, znate šta deco, verujte u sebe, to verovanje u sebe... i nemojte... Recimo, desi se neki izuzetan trenutak jednog reditelja, pa se sve sroči, pa on napravi jednu ludu predstavu sa nekim potpunim inovacijama koje su prirodne, koje leže u toj predstavi, toliko prirodne, nenameštene i onda, sad počinju drugi reditelji da prave sličnu stvar i to je kao

trend. Nemojte nikad da uđete u nešto što se zove rediteljski trend, neka moda rediteljska; morate iz svoje srčke da radite, morate da verujete u sebe i morate da otvorite usta koliki vam je zalogaj, vremenom, polako, polako, i morate uz sebe, to je jedna fenomenalana stvar, što je vrlo teško mladom čoveku steći, retki su mladi ljudi koji su jako samouvereni, koji jako veruju u sebe, retki su čak i mladi glumci koji jako veruju u sebe. Ja recimo verujem u sebe, ja imam toliko kredita da imam prava da verujem u sebe, je li tako? I to je lepo što verujem u sebe, ali verujte, ja se na prvim probama toliko izbrukam, ja se tako izbrukam na prvim probama, zato što, ovaj, zato što od tog obilja stvari koje nije selekcionisano hoću da uradim nešto, pa onda... Eto, to je taj rad reditelj-glumac, reditelj mora da bude taj koji će tačno da zna šta glumac od sveg obilja koje nosi u sebi može da iskoristi u predstavi. Evo, na primer, kad prvi put pročitam neko novo delo, nemam reditelja, tu smo samo ja i delo. Delo, crna slova na belom papiru, smisao čitam, to delo mene bombarduje, traži tačke u meni koje treba, koje su potrebne toj priči, toj građi, toj fakturi koja leži u delu. One tačno bombarduju i izazivaju kod mene ono što je potrebno. E sad, naravno da to nije definitvno... tu je samo ona velika masa iz koje treba nešto izvući. Reditelj je taj koji zna šta njemu a priori treba u komadu, a šta je malo manje važno. Ja, kao glumica, nabacaću sve u istu ravan, a reditelj će da napravi selekciju šta će da povuče u stranu, šta će malo da razgrne a šta će da prebaci u prvi plan da sija.

Ljubomir Draškić: Pa tu i leži... saradnja.

Mira Stupica: E, to je to. Saradnja.

Ljubomir Draškić: Saradnja, selekcija glumačkih sredstava, odnosno formiranje.

Mira Stupica: Najlepše je imati talenat a imati i pamet. Pamet je mnogo važna, mnogo. Neko misli dovoljno je biti samo talentovan, a nije! Znaš kako ta kontrola tu, u glavi, kako ona brusi, kako ona rafinirano zna koji špic treba da se otupi, gde treba sjaj da se istakne; vrlo je važno biti pametan glumac, a reditelj ne treba uopšte da dolazi ako nije pametan.

Student: Imam ja pitanje. Nama je jedan naš profesor ispričao na časovima jednu pozorišnu zgodu o vama. Mislim da se radi o reditelju Unkovskom i o predstavi koju ste radili u "Zvezdara teatru", da li su to bile *Tetovirane duše*?

Mira Stupica: Da, da, a šta ?

Student: Na jednoj od poslednjih, možda čak i na generalnoj probi Vi ste Vaš lik igrali u jednom smeru, jednom pravcu koji se njemu nije dopao, ili je smatrao da to nije dobro, i on Vam je rekao: "Pa, Miro, nemojte tako, nego idite, ne znam, u tom nekom drugom pravcu". Vi ste onda tražili da se

povučete na nekih deset-petnaest minuta, da se usamite i onda, valjda, na sledećim probama izgurali to.

Mira Stupica: Premotala traku, samo, premotala traku.

Student: Eto, ja Vas molim da se prisetite situacije, da nam kažete kako je to zapravo moguće?

Mira Stupica: Davno je to bilo, ali ja se toga sećam, jako dobro sećam. Jeste to je bilo tako, a uostalom bilo je slično i sa tobom *(obraća se Draškiću)* u *Mariji*.

Ljubomir Draškić: Jeste, jeste.

Mira Stupica: Ja ne bih sad umela da se setim tačno u čemu je bila stvar, ja sam izgleda malo preradikalno shvatila svoju glumačku dužnost na sceni, svoj glumački izraz na sceni, ja sam pre... dobro, izraz je dobar, radikalno, a on je želeo da to bude mnogo mekše, i da to bude još duhovitije, da to bude mnogo duhovitije, da ja malo olabavim, da odustanem od nekih stvari.

Student: Mene prosto interesuje kakva je to hemija koja se dešava Vama, kad Vi kažete sebi: "E, sad to, to, to pa to ispadne posle"?

Mira Stupica: Mogu da ti kažem da je to prilično teška stvar za glumca, jako teška; to samo rasni glumci mogu sebi da dozvole da naprave taj salto tri puta i da se dočekaju na noge. To može i da te jako uznemiri i da te jako deprimira i sve može loše da se završi. Dakle, samo veliki glumci mogu to da urade, koji, opet kažem, moraju pažljivo da slušaju reditelja; ne možeš ti sa nekom svojom predstavom u glavi, tvrdom i neprikosnovenom, da se ogradiš u gard pa da ne daš; "Ja sam to, ja valjda znam!" Ne, nikad ti ne znaš sve. Kao što ni reditelj nikad ne zna sve, tako ni glumac ne zna. U ljubavi, u saradnji, u tom kontaktu između reditelja i glumca rađaju se važne stvari i u tom beskrajnom poverenju jedog prema drugom. Mnogo je važno poverenje, ljudi moji, jako je mnogo važno poverenje.

Ljubomir Draškić: Ja bih se sad samo nadovezao na ovo što si ti rekla zato što sam ja iskoristio tu priču Unkovskog, koji mi je impresioniran rekao da si ti premotala film za petnaest-dvadeset minuta i rekao: "U ćošak, tamo, preslišavanje, i sve je bilo u redu". E, sad šta je? Nije samo pitanje velikog dara nego i velike tehnike. Znači da Mira sve ono što je on govorio ranije a ona nije uradila kako treba, odnosno kako ona reče "je radikalizovala", kad joj je Unkovski skrenuo pažnju da je to prejako, ona se vratila na početnu situaciju; ali zahvaljujući svojoj tehnici, svom iskustvu, uspela je to brzo da uradi. Nekom bi trebalo još deset proba, bilo bi odlaganja premijere i tako dalje. Znači to je sve pitanje i zanata, što smo uvek i govorili da je zanat na prvom mestu, jer ako nema zanata, ni talenat ne može da dođe do izražaja. Talenat je preduslov da bi se time bavio, ali je zanat uslov da bi se bavio i režijom i

glumom. E, tu je tajna Mirine brzine u reakciji, zato što ima veliko iskustvo, zato što ima talenat, ali zato što ima i zanat. Ona bi čak mogla biti manje darovita, osrednje darovita, ali sa ovim velikim zanatom ona bi opet isterala tu stvar, ne na tom nivou, ali na jednom urednom *(okreće se Miri Stupici)*, što ti kažeš, dijetalnom nivou bi to bilo u redu. Bilo bi čisto. Znači, to je sve stvar iskustva, učenja... Imali smo mi sličan slučaj i na *Mariji*, samo malo drugačije.

Mira Stupica: Jeste, na *Mariji* je bilo baš čupavo.

Ljubomir Draškić: Da, čupavo, zato što je promenjena neka šifra iz njenog iskustva i tako dalje, pa smo se našli, ali da nismo imali poverenja jedno u drugo ne bismo uspeli.

Mira Stupica: Ta poverenja su strašno važna.

Ljubomir Draškić: Došli smo u totalan ćorsokak u jednom trenutku zato što sam ja mislio da je to odlično, a ona je mislila da to ništa ne valja, pa je bilo i malo suza i tako dalje.

Mira Stupica: Bilo je odlaženja u garderobu i plakanja, i čekanja, i vraćanja, a sutradan je bilo u redu. Sutradan.

Ljubomir Draškić: To je u tom poslu što mi ne baratamo matematičkim činjenicama nego utiscima. Utisak koji ja ostavim na nju nekim zahtevom i utisak koji ona ostavi na mene svojim glumačkim izrazom je bitan preduslov da bismo mi uopšte sarađivali.

Znači na bazi utisaka radimo a utisak je opet pozadina; mora da postoji i znanje i iskustvo, naravno, i talenat, ali zanat obavezno; bez zanata nema razgovora. Moraš da imaš alat, glumački alat je vrlo važna stvar u savlađivanju tih stvari, i pošto sam ja mnogo radio s Mirom (iz drugog reda), hoću da kažem da je Mira, kao orgulje, moraš da znaš na koje dugme da je pritisneš.

Radeći sa Stupicom sedam-osam godina gledao sam kako on radi s glumcima; ja sam to iz drugog-trećeg reda, kao asistent režije, gledao, kako se ta hemija dešava. Znači jedan izuzetno temperamentan čovek kakav je bio Stupica ali s velikom ekonomičnošću u izrazu; Stupica je bio čovek velike ekonomije. O tome smo pričali, na temu prvih proba, on je pogađao tačno u cilj. Nikad nije gubio vreme u objašnjavanju. To su bile po jedna, dve, tri, reči.

Sličan je bio i Mata Milošević. Mnogo hladniji čovek, bez temperamenta, ali je imao dara da pokrene. Ali potpuno suprotnog temperamenta od Bojana, on je bio leden, potpuno nezanimljiv u prirodi, ali tačno zna šta da ti kaže. To je nešto što je i iskustvo i talenat. Da bi došao do tako nečeg, da znaš da skratiš postupak – moraš da imaš dar opservacije. Jedan ljudski odnos može biti jako komplikovan, a sa dve-tri vrlo kratke reči...

Mira Stupica: Da, da se glumac ne ohladi, nikad nemojte da ohladite glumca.

Ljubomir Draškić: Sa malim dobacivanjem iz partera, kažeš, na primer: "Uhvati ga brzo za ruku!"

Daš glumcu jedno rešenje, koje mnogo više znači nego što znači ta reč. Ali ako ti sad zaustaviš tu scenu, pa vratiš na Frojda, Adlera, teoriju, levo, desno, ode sve dođavola. Vodite o tome računa, vreme u pozorištu je dragoceno. Moraš da uđeš u taj život u sceni, moraš da budeš jako kratak. Koliko je u životu sve brzo! A u pozorištu – još brže! Sve deset puta brže.

Sećam se jedanput kada sam radio sa Stupicom, *Kavkaski krug kredom* Bertolda Brehta, sa Turetom Boškovićem nikako nije išlo. Bio sam klinac, asistirao tamo, bio iza scene, i meni Bojan viče, generalna proba: "Ispusti trinaestu sliku!". "Zašto", rekoh, "da ispustim trinaestu? Ona baš ne ide, nju treba raditi". A on: "Ispusti danas trinaestu sliku, idemo odmah na četrnaestu". Ja se vratim dole, Bojan kaže: "Znaš danas ide dobro proba, a Ture ne valja, neću da ga gledam". *(Smeh)*. "On je baksuz".

I sutra, neverovatno, proradi i Ture. On je sigurno doživeo šok što nije probao tu trinaestu sliku, pa se probudio, i sutra išla trinaesta, nikad bolje. Pazi, to je takav jedan slučaj... tek posle tri dana je meni bilo jasno da je Bojanu u stvari bio odličan potez što je ispustio tu trinaestu sliku. Stupica je to objasnio ovako: "Pazi, kad nešto dobro ide, a postoji neki baksuz, izbaci ga van tog dana." To je kod njega bila velika intuicija. To nije ni pamet, ni znanje, nego baš intuicija povezana s iskustvom. Škola je jedna stvar, a ono što je direktan kontakt sa živim ljudima, i donošenje brzih odluka – nešto drugo; on je doneo odluku u sekundi. E to je nešto što se zove iracionalnost u tom poslu, to osećanje, jer to je nedokučivo, to ne može da se nauči.

Mira Stupica: A Bojan je, i recimo Muci... oni su reditelji koji znaju kako se proba počinje, kako se proba zagreva. Mi nikad nismo ušli i poređali se sa svojim tekstovima, a on seo na drugu stranu i rekao: "Molim počinjemo". Uvek je to bilo "E, Đoko, donesi kafu; e, šta hoćeš ti, šta ima od novih viceva; e, jeste li sinoć gledali onu predstavu, jeste li gledali na televiziji onu glupost ..." A mi svi dolazimo sa paketom kućnih stvari, neko nije spavao dobro, nekom je trčalo dete, neko je igrao karte, neko se zapio... Tako reditelji puste da se glumci malo ugnezde, da malo zaborave ono što je bilo. Naravno, mi smo u početku stvaranja Jugoslovenskog dramskog pozorišta imali čitav jedan ritual kako se zagreva čovek, kako se zagreva glumac. Prvo, došli smo iz svih krajeva raznih: Slovenci, Hrvati, Dalmatinci, Srbi, dole Makedonci, pogrešni akcenti i sve to. Onda smo svi seli, jedan lektor nam je govorio tekstove a mi smo svi u horu govorili, da uskladimo melodiju rečenice, da uskladimo akcenat, i tako dalje; posle toga smo išli da radimo ritmiku. Došla je jedna divna balerina sa kojom smo vežbali mi klinci – savitljivi, kao i tetka Ana Basta – od sto kila i Tomislav Tanhofer – sedi gospodin; svi smo mi to tamo, ovamo, smejemo se, padamo, onda smo došli na čitaću probu, pa smo slušali klasičnu

muziku. Da, posle tih vežbi smo išli da se tuširamo, tu je bila i jedna maserka. I, onda, posle masaže, onako očišćeni, lepi, razmigoljeni, svaki mišić na svom mestu, sve blago u telu, sve lepo u glavi slušamo jednog Čajkovskog, Verdija. I onda Bojan pita: "Hoćemo li, deco?" Kad odjedanput čuješ: "Hajdemo!!" Svi smo već tu, sve je u nama nameštено. Sad toga više nema, život je tako brz, u drugom svetu smo, ali, eto, te male pričice, to malo razmigoljenje, to malo naručivanje kafa, to treba pustiti, deco, pustite glumce da se razmigolje malo. Jel' se slažeš?

Ljubomir Draškić: Slažem se.

Mira Stupica: Dobro, deco, ja bih sad natrag na svoj posao kućni, nisam vam bog zna šta ispričala ali eto, za prvu rundu neka bude toliko, pa otom potom kad budete radili sa mnom, a ja ću još da radim *(Smeh)*. Videćemo se, koja ste godina? Prva!? Da prva, bože. Nisam bila nikad đak glumačke škole i ne znam kako se to uopšte radi. Šta se to dešava u toj rediteljskoj ili glumačkoj školi? Šta se tu radi?

Ljubomir Draškić: Otkud znam... *(Smeh studenata)*

Mira Stupica: Jel' tako, nemaš pojma?

Ljubomir Draškić: Pa pokušavamo da prenesemo ono što mi znamo, svako na svoj način, ne verujem da tu postoji, da ima tu neki školski program, sve je to vrlo širok pojam... A, s druge strane – ovo nije škola nauke, nego škola iskustva, zanatska škola, svaki čovek koji ovde nešto predaje uči studente iz svog iskustva.

Mira Stupica: A da li postoje neki udžbenici?

Ljubomir Draškić: A ne, pa ima nekoliko knjiga za orijentaciju, ali je najbolja škola posmatranje. Tako smo svi naučili. Tako sam ja učio od mog profesora.

Mira Stupica: Ko je bio tvoj profesor?

Ljubomir Draškić: Afrić. Od njega sam naučio da sumnjam u sve. Stalno nas je vraćao na najgore situacije. Ali me je naučio da sumnjam u sve, što nije loše kao osobina, da imaš rezervu za sve. Tera te da tražiš. Kaže: "Jel' misliš da to može bolje?"

Mira Stupica: Pa jel' znaš šta, i glumci koji veruju u sebe i oni imaju jednu prateću dozu sumnje da li je to dobro; i stalno te ta sumnja prati.

Ljubomir Draškić: Evo recimo, skoro smo videli kako je Bata omašio premijeru *Oca*.

Mira Stupica: Nemoj da snimaš, života ti!

Ljubomir Draškić: Pošto sam ja gledao pet generalnih proba, primetio sam da je na premijeri krenuo na četvrt tona više. Sve je to tu ali nije ono što je

bilo. Pazi on je iskusan glumac, ali je izgleda bila trema u pitanju. Na premijeri je išao četvrt tona više, disonanca, ne možeš da prepoznaš. Trema je užasna stvar. Reprizu je igrao hiljadu puta bolje.

Mira Stupica: Jao, kako premijera pojede glumca, užasno mnogo! Svaka proba mi je bila deset puta bolja, računajući zrele probe. Dobro, bila sam oslobođena, radila sam mnogo, jedro, bez primisli da sam gledana, kontrolisana, prosuđivana, a ta premijera, kad dođeš, pa ti je celo biće u grču od psihoze i napetosti a osećanje da te procenjuju, da tamo nisu sve benevolentni ljudi pred kojima možeš da se otkriješ, nego da su to kreteni, sve neke budže, majku im njihovu, pojeli su mi živce.. to je strašno, bože.

Ljubomir Draškić: E, vidi još jedno pitanje i puštam te kući. Jednu stvar koju sam ja primetio kod tebe a to je recimo brz dolazak do rezultata, odnosno, ne do rezultata, nego do rešenja; i recimo na nekim predstavama koje sam radio s tobom kao asistent, imaš jednu fazu kada si došla do jednog rezultata, kada si bila najbolja a onda počneš malo da kvariš to, jer čekaš druge partnere, i počinje dosađivanje, počinje šlajfovanje, ti si gotova a partner je daleko zaostao; taj sinhronitet je ponekad problem. Kada se radi predstava moraju uvek da se uzimaju glumci koji imaju istu brzinu jer u slučaju te disharmonije u brzini rada biva pogubno ili po jednog ili po drugog.

Mira Stupica: Tačno, tačno, vrlo tačno si to primetio.

Student: Šta mislite o improvizaciji, kada Vi, u stvari, dođete do tog nivoa kada improvizujete?

Mira Stupica: Kad sam jako oslobođena, jako sigurna, i tog dana jako duhovita za skok u improvizaciju. Ja je retko kad, ako nisam sigurna u nju, retko kad je ponovim. A kad mi dođe, znaš to ti je neki sklad, to ti nešto dođe i kažeš: "Moram da stavim tačku na ovo." *(Pauza)*. I to bude sjajno. I kažeš sebi: "Moram ovo da zapamtim", i pamtim sve u sebi, kako se penje do izvesne tačke. Ali, ima dana kad nisi, kad ne proradi biće, kad udariš tačku, a ono ...*(pauza)* padneš; onda čekaš, čekaš kad će ti doći taj trenutak da možeš da zabodeš koplje.

Student: Da li ima neka tehnika, pričali smo o zanatu?

Mira Stupica: Nema tu tehnike, ne, apsolutno nema, to zavisi od duha ljudi. *(Obraća se Draškiću)*. Jao, ja sam tako volela da igram kod tebe, ono "Dreigroschenopera", gospođa Pičam, jao, uvek sam bila duhovita u tome, a nisam... ja nisam imala... mislim da sam imala petnaest rečenica u tri čina. Ali, toliko sam bila duhovita u tih petnaest rečenica, to mi je tako nekako leglo.

Ljubomir Draškić: Da, i odnosi su bili duhoviti, imala si onaj, što kažu, trijangl.

Mira Stupica: Da prostor... U ravnom odnosu ništa ne mogu, tu moraš da obavljaš svoj posao.

Čim imaš kombinaciju, ooooo, onda možes da se igraš.

Student: Mogu li samo da pitam, da li je imao Bojan Stupica tu osobinu da sumnja?

Mira Stupica: Da, on nije priznavao sumnju ali se sumnja osećala kod njega. On je imao kontra reakciju. Kao što je bio užasno osetljiv, a pravio se neosetljivim. On je bio osetljiv, užasno. Do bola osetljiv čovek, a vrlo se pravio onako rabijatnim, da mu nije stalo ni do čega a bio je boooolan, ranjen kao lav, samo je u samoći lizao te svoje rane.

Ljubomir Draškić: Sad ću da vam ispričam jednu svoju anegdotu baš o toj sumnji.

Pošto sam ja bio njegov medijum za razgovore, on me zvao na jednu probu *(obraća se Miri)* kada ste radili *Idiota*, bilo je to negde pred premijeru, i gledamo mi tu probu, a jedna scena je bila katastrofalna. To je bila ona slika u parku, nije bila ni dramaturški jasna, potpuno je bila neartikulisana. Tamo je bilo sjajnih scena, ali ta scena nije valjala. Naravno, nisam smeo to da mu kažem, pošto sam znao, naravno, *(pauza)*, udario bi me. Tu ima protok vremena, mutno u dramatizaciji, nerešena scena, on nije umeo da je reši, napravio je tu milion prolaza, dve tilske zavese, granje neko, prolaz vremena, sve, i odemo mi posle toga na pivo, a on kaže: "Kako ti se čini?". Ja sad sve pričam ono, sve mu analiziram scene, sedma slika je bila u pitanju, sećam se, ja sve ono, sve oduševljeno, savršeno, kad on raspali: "Najbolja je sedma slika!". *(Smeh)* I onda on počne da priča, i dokaže mi da to ne valja! I to traje četrdeset minuta. U stvari vidim da se on preslišava, da nije zadovoljan time, nego sad traži kroz priču sa mnom rešenje za scenu koja ne valja a ne može da ga nađe, jer je loše napisano, scena nije uopšte dobro uvezana, jednostavno bi je trebalo izbaciti, ili je prepričati... On meni razglaba tu priču, ja odobravam, i tek sam posle shvatio.

Student: Kakav je glumac Ljuba Tadić?

Mira Stupica: Dobar, dobar. Ljuba je uopšte glumac koji... *(Pauza)*. Postoje dve vrste glumaca, postoje glumci koji su precizni, fantastični, virtuozi, koji su kao hirurzi, rez je čist, sve je savršeno, a ima glumaca koji su čarobnjaci, koji nešto... *(Pauza)*. Ljuba nešto bubonja, al' magla oko njega, znaš, on je stalno u nekim izmaglicama, a ja volim ove koji imaju maglu oko sebe, imaju tajnu.

Vidiš ovi sa tajnom brzo odapeše, a ja još uvek trajem. *(Smeh)*. Neda jadna, i Slobodan Perović i Alija i Zokica, sve su to bili glumci s tajnama... sve...

Ja još trajem.

UDK 82.09-2

Petar Marjanović

TEATROLOŠKA ANALIZA DOKTORSKE DISERTACIJE

Nebojša Romčević, *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva, Kir Janja)*

Poznato je da su karakteristike pozorišta Evrope i u XIX stoleću zavisile od osobenosti dramskih dela na kojima je počivalo. Samo se uslovno može reći da je tako bilo i s istorijom srpskog pozorišta. Polovinom XIX veka u Srba su mogućni nosilac nacionalnog pozorišnog repertoara mogla da budu samo dela Jovana St. Popovića (1806-1856). Iako u njegovim dramskim delima ima shvatanja bliskih piscima prosvetiteljstva i sentimentalizma, a u istorijskim dramama bitnih odlika nacionalnog romantizma, on se već u prvim komedijama oslobađa mnogih klasicističkih shema i nacionalne romantike i postaje prvi srpski pisac s izrazitim obeležjima realističkog pristupa književnoj i pozorišnoj materiji. U okvirima srpske književnosti, idući nekoliko decenija ispred svog vremena, on je u ranim komedijama, baveći se društvenim manama i običajima stvarao likove po živim uzorima i otkrivajući komično u njihovim naravima, dao osobene analize mentaliteta i duha sugrađana, a u dubljem sloju i sliku sveta i čovekove egzistencije. Uprkos pomenutim vrednostima Popovićevih dela, u vreme dok je bio živ mogli su da ih igraju amateri i putujuće pozorišne družine – od kojih bi valjalo pomenuti Leteće diletantsko pozorište, te Pozorište "Kod jelena" u Beogradu (čiji je inicijator bio Nikola Đurković). Kada budu formirana prva srpska profesionalna pozorišta, u drugoj polovini XIX veka, Popović će postati nosilac nacionalnog repertoara, ali to neće biti njegove komedije nego istorijske drame skromne umetničke vrednosti. Još tokom XIX veka Popovićeve komedije omogućile su istaknutim srpskim glumcima da ostvare niz uverljivih uloga, od kojih su neke ušle u legendu. Njegove najbolje komedije i danas su sačuvale scensku svežinu, satirički savremenu oštricu i otvorenost prema sadašnjem i budućem vremenu, zato što se u njihovoj suštini nalaze večne pratilje sudbine ljudi: nemogućnost da se ostvare želje, zavisnost od drugih, ukrštaj komičkog i tragičkog, a stalnu i nerealnu težnju ka sreći usmerava sumorni i ironični piščev pogled na svet. Taj skriveni sloj Popovićevih komedija omogućio je darovitim i misaonim reditelјima da u XX veku ostvare nekoliko predstava koje su u samom vrhu umetnički najznačajnijih ostvarenja srpskog pozorišta.

Tema doktorske disertacije *Rane komedije Jovana Sterije Popovića (Laža i paralaža, Pokondirena tikva, Kir Janja)*, a naročito njena teorijska zasnovanost, teatrološko-analitički metodski pristup i ostvareni rezultati, opravdali su polaznu tezu Nebojše Romčevića: da, i pored mnogih ozbiljnih analiza i tačnih zapažanja književnih istoričara i teatrologa, Popovićeva dramaturška tehnika još nije bila dovoljno proučena. Zato se on, sa razlogom, u svojim analizama bavio odgonetanjem Popovićevog dramaturškog postupka, koristeći savremena teorijska i praktična saznanja naučnog područja teatrologije (najčešće njenu disciplinu-teorijsku dramaturgiju). Romčević je, u veoma suženom izboru, prihvatao poznata saznanja južnoslovenskih analitičara (iz sociološke, antropološke, psihološke i biografske sfere), te je svoja istraživanja u pretežnoj meri zasnovao na teorijskoj osnovi koju su postavili neki od poznatih svetskih teoretičara drame. Najvidljiviji trag ima delo Manfreda Pfistera (Manfred Pfister) *Teorija i analiza drame,* čija je teorija komunikacionih nivoa bila od presudnog značaja za teorijsku postavku ovog rada, a naročito poglavlja koja se bave dijalogom, gde Pfister, oslanjajući se na komunikacijske modele Romana Jakobsona (Roman Jakobson) i Kvintilijanovu teoriju retorike (logos-etos-patos) stvara sopstveni model analize govora u drami. Za osnovu svojih analiza o problemima vremena u drami, Romčević se služio delom Petera Pica (Peter Pütz) *Vreme u drami (ka tehnici dramske napetosti)*. Pic se u tom radu bavio problemom napetosti u drami, kao tehnike koja može da postoji i nezavisno od naracije, dok je vreme posmatrao kao postepeni prenos informacija, kao proces najave, ostvarenja i rekapitulacije. Podsticajna za ovaj rad bila su i istraživanja odnosa forme i sadržine kojima se bavio Folker Kloc (Volker Klotz), dok se u metodskom postupku analize likova oslanjao na radove Bernarda Bekermana (Bernard Beckermann), koji likove u dramskom delu posmatra kao izdvojena, statična bića, ali i kao dinamični deo mreže odnosa. U radu se nije mogla zaobići ni numinozna knjiga savremene teatrologije An Ibersfeld (Ann Uebersfeld) *Čitanje pozorišta*. Njeno ustanovljavanje funkcionalnih konstanti (aktanata) u tekstu drame pokazalo se kao prvi korak u analizi likova kao dinamičnog skupa karakteristika. Takođe, njeno "stepenovanje" u individualizaciji likova (personifikacija – tip – uloga – lik) pokazalo se kao dobrodošlo, naročito u Popovićevim delima gde postoji sukob na liniji lik – tipovi.

Razmatrajući Popovićeve rane komedije i kao predložak za predstavu, Romčević je nastojao da u njima otkrije scenske slike suštinski sadržane u njihovoj strukturi. Podsticajno je bilo i njegovo proučavanje žanra Popovićevih ranih komedija (tačno je zapazio njihov moderni sinkretizam i dvosmislenosti, te su one od drame i tragedije odvojene "tankom i često neuhvatljivom niti"). Zato se u fragmentima analiza uporno nastoji na onome što se najčešće

ispoljava kao "melanholija, seta, bolno rušenje iluzija glavnog junaka" itd. Otud i naglašenije, nego u radovima njegovih prethodnika, isticanje teze da u Popovićevim komedijama postoje tzv. *opsesivni motivi* – termin je preuzeo od Džeksona Dž. Berija (Jackson Barry) – od kojih neki pripadaju Popovićevoj prosvetiteljskoj opredeljenosti, dok drugi predstavljaju temelj njegove poetike (usamljenost glavnog lika, brak iz računa, lažno predstavljanje, teror grupe i drugi). Romčević se bavio i tumačenjem problema odnosa i razdvajanja konvencija vremena kada je reč o prosvetiteljskoj misiji pozorišta i Popovićevog ličnog stava koji njegove rane komedije sadrže. Zato sve tri rane komedije liče na ideološku raspravu prosvetitelja koji svojim čitaocima i gledaocima želi da pruži pouku i "poleznu zabavu" i umetnika zainteresovanog da prati ljudsku sudbinu svojih likova i njihovu individualnost. "Poroci" i odstupanja od uobičajenog ponašanja likova njegovih ranih komedija nisu samo povod da se to ponašanje izvrgne ruglu, nego je uzrok "poroku" tih likova-prestupnika ličan, doživljen i nimalo smešan. Ta dubina i slojevitost Popovićevih komedija izdvaja ga u odnosu na standardna dela prosvetiteljskog pozorišta u kojima je nedvosmislenost i jasna poruka uslov bez koga se ne može.

U analizi likova ranih Popovićevih komedija došle su do najvidljivijeg izražaja analitičke sposobnosti Romčevića. Koristeći savremene metode teorije drame, on likove tumači u složenom spletu bioloških, psiholoških, antropoloških, sociolоških i etničkih osobenosti, ne propuštajući da ih komparativnim metodom odredi u evropskom kontekstu, odnosno da prouči i njihov jezik i druga svojstva koja bi mogla da budu od koristi stvaraocima pozorišne predstave. Taj složeni teatrološki pristup omogućio je, dosad najtemeljnije, tumačenje ovih likova, iako Romčević nije uvek dovoljno jasno naznačio i sva tumačenja prethodnih analitičara. Karakterističan je u tom kontekstu lik kir Janje. Iz ovoga rada – jasnije nego u analizama koje su mu u južnoslovenskoj istoriji književnosti i teatrologiji prethodile – vidi se da kir Janja nije preterana patološka tvrdica koja ne štedi jedino na rečima (predstavnik nove kompjuterske generacije teatrologa Romčević precizno određuje da kir Janja izgovara 50,88% svih reči u komediji) i ljudsko biće za kojeg su škrinja sa dukatima i zatvoreni prostor kuće topografski i simbolički centar sveta. U Romčevićevom tumačenju, kir Janja je duboko nesrećan i usamljen čovek koji ne može da se ponaša u skladu sa svojim unutrašnjim životom – zato što je stranac u nenaklonjenoj i zavidljivoj sredini čiji mentalitet ne poznaje. U porodici je samo formalno gospodar kuće, jer ne vlada situacijom: on je nevoljeni muž, kojem supruga otvoreno kaže da se udala iz računa, i da voli drugoga. Tačno je ocenjeno da je odnos Juca – kir Janja jedan od vrhunaca Popovićeve dramaturgije: to je svet čamotinje koji živi bez ljubavi, jer kir Janja istovremeno i voli i mrzi svoju suprugu zato što zna da mu ona suštinski ne pripada. Iz toga

spleta spoljnih i porodičnih odnosa javlja se kir Janjino osećanje nesigurnosti, straha, nepoverenja i tragično saznanje da može da veruje samo u moć novca koji ga jedini može zaštititi od nemaštine u starosti. Tako se novac pretvara u njegov zao duh, i on mu postaje žrtva. Čini se da je tačno zapažanje da u suštini lika, i u najdubljem sloju njegovom, nije težnja za bogatstvom i neutaživi nagon sticanja, nego neostvareni san o spokojnom životu u kojem bi mogao "mirno da spava". Prostor ne dopušta da se bavim svim detaljima Romčevićevih zapažanja, ali ću pomenuti karakterističan primer: nelogičnost činjenice da najveći škrtac u gradu ima najbolje (čitati: najskuplje) konje, tumačio je ugroženošću stranca koji u svakom trenutku mora biti spreman za bekstvo. Zato kir Janja ne ulaže novac u nekretnine, nego u zlatnike i srebrnjake, i zato su mu potrebni brzi konji Miško i Galin.

Tumačeći sve likove Popovićevih ranih komedija (uz razumljive nijanse pažnje i prostora koje im posvećuje u zavisnosti od njihove važnosti) Romčević utvrđuje njihovu koncepciju (antropološki model i način na koji su zamišljeni) i karakterizaciju (formalne tehnike korišćene u karakterizaciji). Pri tom polazi od saznanja da svaka epoha ima svoju karakterologiju i shvatanje čoveka. Likovi su posmatrani u zbiru njihovih odnosa s okruženjem, ukazuje se na odnose između njihovog spoljnog ponašanja i unutrašnjeg života. Polazeći uvek od teksta, pronicljivo pokazuje kako se na postupke likova odražava njihov prethodni život i psihološka priroda (to ilustruje primerima njihovog ponašanja prema različitim licima i reagovanjima u raznim situacijama). Oslanjajući se na svoje teorijske uzore, opaža sve osobenosti likova, ukazuje na njihovo često protivurečno ponašanje i utvrđuje da li nose neku "tajnu" ili su potpuno "objašnjeni".

Došavši do saznanja da je razdešena porodica konstanta Popovićeve dramaturgije, detaljno se bavio analizom pokušaja likova da promene svoj porodični i društveni položaj. Zbog te težnje – koju ovaploćuje strasna žlja za Bečom, a ne zbog pomodnosti – Jelica, u *Laži i paralaži* gubi "kontrolu", veruje da je Aleksa baron, dopušta "telesni kontakt" posle nekoliko minuta udvaranja, ali posle minhauzenovskih preterivanja Aleksinih, postaje očito da je Baron Golić u istoj meri i njena kreacija koliko i Aleksina. Romčević sa razlogom misli da je njeno ponašanje uslovljeno ličnom neslobodom: kao kći, ona duguje poslušnost ocu i mora da se uda za Batića, koga ne voli i ne ceni. Sveobuhvatno, i još pronicljivije, analizovao je lik Feme u *Pokondirenoj tikvi*. Rekonstruisao je, kao i kod većine likova, njenu prošlost (težak život u doslovnom smradu opančarske radionice na periferiji Vršca, primitivni muž je tuče, prisiljava je da naporno radi, često mora da spava u štali); kao presudan činilac koji je podstiče na preobražaj označio je njeno suočavanje sa smrću supruga – pri čemu je skrenuo pažnju na tanatološki vid Popovićevog stvara-

laštva. Razume se, Femin preobražaj može se tumačiti i drugim činiocima, i on to i čini: *biološkim* – Fema je mlada udovica (ima manje od četrdeset godina), neugašenih erotskih potreba, i zato Evičino brzo zavođenje Ružičića predstavlja njen najteži poraz, jer je povređuje kao ženu i ruši sliku koju ona gradi o sebi; *sociološkim* – nepodudarnost socijalne grupe kojoj pripada i one kojoj teži uz pomoć bogatstva nasleđenog od supruga. Romčević tačno zapaža, od pisca naznačene, suprotnosti Feminog lika; *sukob biološke i socijalne starosti* – života željna, relativno mlada i bogata udovica, prema shvatanjima malograđanske sredine kojoj pripada, završila je svoj životni ciklus: devojka – supruga – majka – udovica; *fizičke radnje* – na putu ka "noblesu" nju diskredituju nagla i nepromišljena narav, grubost, priprosti maniri, te neke scene sa Femom deluju groteskno; *kostim* – šešir, veo, bela i crvena haljina koje oblači dan-dva posle četrdesetodnevnog parastosa, pokazuju njenu strasnu ljubav prema životu, ali u njenom okruženju izazivaju zbunjenost i negodovanje; istu funkciju ima i *rekvizita* – lepeza, šteher, srebrni sat, cvancigeri, Hofmanove kapi, predmeti su pripadnika višeg građanskog sloja i teško idu uz Femine ispucale ruke i nezgrapno ponašanje. Posebno je naglasio – to je, uostalom, retko koji od ozbiljnijih analitičara propustio da istakne – da je Femin *jezik*, slično jeziku i ostalih likova ranih Popovićevih komedija, dramaturški funkcionalan i da je značajno sredstvo u njihovoj karakterizaciji. Osnovu jezika koji Fema koristi čini narodski govor (stalež zanatlija, smešten u predgrađe Vršca, precizno je određen jezičkom praksom), ali pisac jasno naglašava njenu težnju da odbaci jezički kôd svoje sredine i da koristi lažno-pomodni, izmišljeni jezik, kojim podražava Saru, svog "mentora" na putu u "visoko društvo". Romčević misli da to dovodi do Feminog izdvajanja iz okruženja i svoju tezu potvrđuje nizom trezvenih zapažanja. Tokom pretežnog dela komedije, dok glumi damu i ima moć, gotovo svaki njen iskaz je govorna radnja koja se najčešće manifestuje u tome da ona naređuje ljudima oko sebe, ali posle raskida veridbe sa Ružičićem, ona gubi svoj identitet, te njeni iskazi više nemaju vezu sa radnjom i ona ostaje bez socijalne pripadnosti i jezičke određenosti (u poslednjoj sceni komedije ona se izražava najčešće kratkim, gotovo nemuštim rečenicama). Romčević ne propušta da Femin govor dovede u vezu sa njenim žestokim temperamentom (na nivou fabule, pisac to ilustruje drastičnim podatkom da je Fema pesnicom usmrtila mačora): izbrojao je 108 njenih uskličnih rečenica (kada govori s ukućanima) i 101 upitnu (kada govori sa Sarom), zapazivši pri tom da govoru Feminom nedostaje jasnost i logika. Neću komentarisati Romčevićevu znalačku analizu jezika ostalih likova Popovićevih ranih komedija, ali ističem da ta zapažanja mogu da budu korisna za scenske stvaraoce.

Polazeći od saznanja Jurija Lotmana (Jurij Lotman), Romčević nije svodio prostor na činjenicu da je svakoj priči potrebno mesto zbivanja, koje isto-

vremeno može da karakteriše likove, nego je naglašavao naročitu ulogu estetskog prostora u tekstu u formiranju modela (prostor u drami predstavlja se semantički, što ga suštinski razlikuje od stvarnog). Zato je Romčević ispitivao: *scenski prostor* (u kojem se odigrava radnja vidljiva publici), *prostor radnje* (scenski skrivene radnje), *prostor drame* (koji obuhvata oba prethodna i najširа topografska određenja koja se u delu pominju), *prostor fikcije* (koji je plod mašte likova). Precizno je odredio sve te prostore u Popovićevim ranim komedijama, pokazujući smisao da zapazi niz njihovih oblika i funkcija. Pokazaću to na primeru *Laže i paralaže: scenski prostor* su ulica i kuća Marka Vujića (soba za primanje); *prostor radnje* čine kuhinja (na koju je usmeren Mita) i "druga soba" (u koju otac odvodi Jelicu da bi ispitao njena osećanja prema Baronu Goliću); *prostor drame* na nivou fabule posmatra od doseljenja Vujićevih iz Požarevca u Vršac, preko smrti Jeličine majke i Jeličinog odlaska u Beč, do njenog povratka u Vršac; drugi tok priče rekonstruiše od ranijih Aleksinih i Mitinih prevara – od kojih je za radnju bitna ona vezana za Mariju koja ih goni i stiže tek u Vršcu; na nivou sižea, prostori skrivene radnje su Batićev dom (u kojem Aleksa prevari Batićevu majku), kao i mesta na kojima boravi Marija posle dolaska u varoš, odnosno Mitine avanture u kuhinji o kojima saznajemo preko "izveštaja glasnika"; *prostor fikcije* objašnjava, pomoću primera, potrebu za bekstvom u prostore mašte: za Jelicu to su Beč i prostori romana, za Aleksina neobuzdana sanjarenja to su Španija, Rusija, Amerika i Mesec, a za večno gladnog Mitu to su varoši sa "sokaci od sami' kobasica načinjeni". Činjenicu da Popović u ranim komedijama konkretni scenski prostor ostavlja uglavnom nedefinisanim, dok prostorima fikcije posvećuje naglašenu pažnju, Romčević tumači spacijalizacijom sukoba koji se u ovim delima odvija na odnosu pojedinac – društvo, a u širem značenju kao suprotnost racionalnog i intuitivnog.

Razmatrajući problem vremena u drami, daje sažet pregled shvatanja toga pojma kroz istoriju pozorišta i drame. Polazeći od saznanja da su tri dimenzije vremena (sadašnje, prošlo i buduće) u drami od jednakog značaja, on u analizi vremena u ranim komedijama Popovića, uz pomoć teorijskih razmatranja Petera Pica, ima u svesti da se u "svakom trenutku drame nešto *već* desilo i nešto će se *tek* desiti", odnosno "da svaki novi momenat preuzima neki aspekt prošlosti i anticipira buduće događaje". Informacije o vremenu tražio je u didaskalijama pisca, iskazima likova koji tačno određuju vreme, izgledu kostima (koji određuju istorijski period, godišnje doba ili doba dana); obaveštavanja iz teksta omogućila su mu rekonstruisanje predistorije likova i minulih događanja, a rasplet na kraju dela mogućnost da nasluti buduće događaje. Kao i prostor, i vreme je razmatrao semantički.

Analizirajući *Kir Janju*, naglašava piščevu želju da priču komedije u potpunosti uklopi u svoje vreme i društvene okolnosti života (pre svega ekonomske i

pravne), te da na taj način izbriše vremensku udaljenost između teksta i publike. *Kir Janja* je za njega "komad prezenta" koji bi mogao da nosi alternativni naziv "Najcrnji dan Janjinog života". Pri tom se možemo i sporiti o tačnosti teze da scenska zbivanja u *Kir Janji* počinju "jednog popodneva, posle ručka, i bez značajnijeg diskontinuiteta teku do večernjih sati istoga dana", a podržavam njegovo mišljenje da vreme ne igra značajnu ulogu u stvaranju napetosti na sceni. Isto tako ne podleže sumnji da je, pažljivim čitanjem ranih komedija, utvrdio da pisac ne daje podatke o godišnjem dobu, danu u sedmici i istorijskom trenutku; da se primarno vreme (obeleženo radnjom koja se zbiva na sceni) poklapa sa vremenom trajanja predstave; da se sekundarno vreme (koje obuhvata i sva vremena hronološki skrivene radnje) ne poklapa potpuno sa primarnim, jer zahteva znatna zgušnjavanja vremena – te zato upozorava na paralelna dešavanja: Mišićevu poteru za prevarantima i kir Dimin bankrot; da tercijarno vreme (poklapa se sa vremenom fabule i obuhvata sva događanja u prošlosti, sadašnjosti, kao i najdalju tačku u budućnosti) nema neposredno vidljivog uticaja na scenski prezent, ni jasnije određivanje događanja u budućnosti. Zato misli da se u *Kir Janji* može govoriti o gotovo potpunom poklapanju primarnog, sekundarnog i tercijarnog vremena (to delu daje karakteristike zatvorene dramske forme, odnosno klasicističke dramaturgije) i da je Popović uspeo da ostvari spoj statične radnje (glavni lik se opire promenama) u dinamičnom vremenu. Zato u *Kir Janji* škrtost više nije porok nego tragička greška, a vreme koje donosi ispaštanje postaje oruđe sudbine.

Priklanjajući se savremenoj anglosaksonskoj terminologiji, kada je reč o *priči* i *zapletu* (predstavnici starije generacije naših teatrologa prihvatali su, češće, termine ruskih formalista: *fabula* i *siže*), Romčević u opširnom teorijskom uvodu, oslanjajući se na analize poznatih teoretičara sveta, tumači ove pojmove, a zatim sve tri rane Popovićeve komedije detaljno i znalački analizuje u zadatom kontekstu. Utvrđuje uzročne veze koje postoje među fazama priče, ukazuje na radnju komedija i na trijadni obrazac njihovih promena: početna situacija, pokušaj da se situacija promeni i nova situacija u *Laži i paralaži* i *Pokondirenoj tikvi*; pokazuje da su scenski predstavljene faze priče u funkciji isticanja glavne teme, dok skrivena radnja doprinosi strukturisanju zapleta i motivaciji likova; u *Pokondirenoj tikvi* (koja ima sasvim otvoren kraj i sastoji se od glavnog zapleta i nekoliko podzapleta – jasno naglašava problem koji je Popović imao u sve tri rane komedije: da stvori dovoljno veliki glavni zaplet u koji se podzapleti ulivaju dajući mu dodatne podsticaje), u predstavljanju priče koristi i neposrednu scensku prezentaciju i narativna posredovanja, te otuda i njegov zaključak da kompozicioni postupak nije preuzeo od Molijera nego od Šekspira, Šilera i Kocebua; u *Kir Janji*, na nivou priče,

pronicljivo rekonstruiše pet njenih prethodnih faza, te vidimo da je tek šesta ono što pratimo na sceni kao zaplet (siže) u kojem se otkriva princip uzajamne zavisnosti. Romčević misli da je kir Janjino ponašanje posledica istorijskih okolnosti u kojima se odvijao njegov život i dokazuje da je zasnovan na sažetoj, valjano sklopljenoj i burnoj priči (pri čemu je scenska radnja posledica scenski skrivene radnje).

Odnos prema tekstu i njegovom potencijalu neizvesnosti – od koje zavisi i pojačavanje napetosti – Romčević je razmatrao kao problem spisateljskog zanata, polazeći od saznanja da "perfekcija zanatske veštine nikada nije bila Popovićeva preokupacija". Kako je i sâm dramski pisac, nije odoleo izazovu da povremeno ukaže i na dramaturška rešenja koja bi pojačala potencijal napetosti. (U *Laži i paralaži*: propuštena mogućnost da se, u prologu, Aleksa požali Miti da ga progone Marija i njena porodica; da Jelica pruža ocu ozbiljniji otpor, da su Marija i Batić angažovaniji u odbrani svojih interesa; da je Marko, umesto što je pitomi mediokritet, mogao biti nepoverljiv i opasan čovek – sve bi to doprinelo da potencijal neizvesnosti i napetosti bude veći). Nizom uverljivih primera dokazao je da je, sa stajališta neizvesnosti i napetosti, *Pokondirena tikva* Popovićeva najuspelija komedija. Razume se da se sva ova domišljanja, i mnogi drugi "iskoraci" tokom cele disertacije (uprkos tome što Romčević ponekad i preteruje), čine opravdanim, ne samo zato što su najčešće potvrđeni znalačkom analizom tekstova ranih komedija nego i zato što su zasnovani na pozorišnom načinu mišljenja i korisno usmereni na tekstove budućih predstava.

Celina ove doktorske disertacije potvrđuje da Romčević temeljno poznaje klasične i moderne metodske pristupe dramskom delu, da ima sposobnost da zapazi osobenosti dramskog dela i otvorene mogućnosti za njegovo oživljavanje na sceni, i da se u radu uspešno koristio svojim iskustvom dramskog pisca i pozorišnog praktičara. Ceneći temeljnu teorijsku osnovu rada i teatrološki metodski pristup – koji su Romčeviću omogućili da svežim i darovitim okom znalca dramaturških zakonitosti pročita rane komedije Jovana St. Popovića i u njima otkrije nove pojedinosti korisne za buduće scenske stvaraoce – želim, sa dobrim namerama, da upozorim na nespornu činjenicu da je Romčević u radu istorijske i pozitivističke reference svesno sveo na najneophodniju meru i time, da navedem njegove reči, "iskoračio izvan okvira standarda koji se podrazumevaju za ovakvu vrstu rada". To, razume se, ne dovodi u sumnju teatrološki domet ovog rada. A to što zaslužene pohvale na ovom mestu prekidam, posledica je mog saznanja da i Nebojša Romčević pripada generaciji koja je na svoj način revitalizovala stav Larošfukoa (La Rochefoucauld): "Ma koliko nas ljudi hvalili, nikada nam neće reći ništa novo".

Petar Marjanović

THEATROLOGICAL ANALYSIS OF A DOCTORAL DISSERTATION

Summary

This essay analyses the methodological approach, and the theatrological properties, of the doctoral dissertation of Nebojsa Romcevic. In his thesis "Early comedies of Jovan Sterija Popovic". Romcevic selects and reviews the findings of the older generation of Yugoslav literary historians and theatrologists, representative of the sociological, psychological and anthropological approaches. His own research is mainly based on the theoretical foundations established by world renowned theorist of drama such as Manfred Pfister, Peter Pit, Folker Kloc, Bernard Bekman, An Ibersfeld, etc.

Romcevic views Popovic's early comedies as blueprints for performance and provides insights into the essential stage images contained within their structure. He notes their modern syncretism and ambiguity, as well as the thin, almost imperceptible line that separates them from tragedy (the melancholy, sadness, and painful disillusionment of the main characters). Quite accurately he observes that *Laža i paralaža, Pokondirena tikva, Kir Janja* resemble ideological tracts intent on enlightening the readers and the viewers, offering them advice and useful entertainment. He also notes that they reveal the author's profound concern with the individuality of his characters, and the development of their human destinies.

Romcevic studies the characters in Popovic's comedies in all their biological, psychological, anthropological, sociological, and ethnical complexities. He uses the comparative method to set them in their European context, and gives due attention not only to the properties of the language they speak but also to all the other characteristics they possess, useful for the staging of the text.

The essay deals with Romcevic's complex analysis of dramatic space, time, and problems of composition. Romcevic displays detailed knowledge of classical and modern methodological approaches in this field, and possesses, to an outstanding degree, the ability to spot properties in the dramatic texts which open up possibilities for their renewed life on the stage. Special emphasis in this essay is put on the fact that in the composition of his doctoral dissertation Romcevic used to his adventage his own experiences as a playwright and theatre practitioner.

UDK 929 : 82 Nušić.B

Dragana Čolić-Biljanovski

BRANISLAV Đ. NUŠIĆ – SVESTRANA STVARALAČKA LIČNOST

> *"... Pozorište kao ustanova izražena figurom koja bi je uporedila sa živim organizmom, predstavljala bi biće kod kojega je finansiranje i ekonomija stomak koji traži i održava organizam; telo i svi njegovi organi predstavljali bi osoblje, trupu, dok bi repertoar predstavljao dušu toga bića... Samo se cirkusi na svojim plakatima razmeću brojem klovnova i konja da bi imponovali publici. Dobro organizovana pozorišna trupa ne imponuje kvantitetom, no kvalitetom. Da to postigne, trupa mora biti sastavljena iz što većeg broja talenata, a što manjeg broja 'umetnika'..."*
>
> Branislav Đ. Nušić (iz *Memoranduma* Upravnom odboru Društva za SNP, 9/22. maj 1904.)

Branislav Nušić, konceptant pozorišnog sistema na prostoru jugoslovenskih i južnoslovenskih zemalja u periodu od 1900. do 1929. godine bio je svestrana i univerzalna stvaralačka ličnost, i na rukovodećim funkcijama u kulturnom životu Kraljevine Srbije, Kraljevine SHS i Kraljevine Jugoslavije.

On je, pre svega, dramski pisac, dramaturg, direktor drame, upravnik pozorišta, osnivač pozorišta i pozorišni organizator, teoretičar pozorišta, izdavač i urednik pozorišnog lista, poslenik kulture u širem smislu reči, i kao takav, s manje ili više uspeha dao je doprinos u oblasti pozorišnog zakonodavstva i organizacije, u idejnom koncipiranju mikro i makroorganizacionog pozorišnog sistema zemlje. Do Prvog svetskog rata, a i posle, učestvuje u mnogim javnim akcijama: kao student u Gracu sekretar je Akademskog društva "Srbadija", u Beogradu je sekretar studenskog društva "Pobratimstvo", predsednik pevačkih društava "Vojislav" i "Jakšić", sekretar Društva za ulepšavanje Kalemegdana, sekretar društva za podizanje spomenika Svetom Savi, predsednik Udruženja novinara, potpredsednik Društva srpskih književnika itd. Za vreme emigracije, 1917. godine, u Parizu u pozorištu "Fonteblo" prisustvuje postavci svog komada *Knez Ivo od Semberije*, a budući da je znao dobro francuski bio je tumač kao i predavač mnogih tema o Srbiji. U to vreme je nastao njegov *Nacrt*

planova za obnovu i kulturni preporod nacionalne kulture posle oslobođenja, koji upućuje 1917. godine (Švajcarska, Ženeva), ministru prosvete na Krf. Osnovu obnove u *Nacrtu*, Nušić vidi u formiranju visokoškolske ustanove lepih veština, pre svega književnosti i umetnosti. Organizacionu strukturu ove visoke škole čine Školski savet i Prosvetno-umetnički savet koji rukovode radom slikarsko-vajarskog, muzičkog i pozorišnog odseka. Zalažući se za sistematsko obrazovanje umetnika, Nušić smatra da takav jedan konzervatorijum mora da bude u sklopu Narodnog pozorišta, ali sa posebnom zgradom. Pri tom, sugeriše da se nizom zakona reguliše kulturni preporod zemlje. Smatra da u tom cilju svaki okrug nove države mora imati Narodni dom (Dom kulture), u kojem su institucije poput istorijskog, etnografskog i privrednog muzeja, biblioteka sa čitaonicom, dvorana za izložbe, zabave, koncerte, predavanja i pozorišne predstave. Što znači, to je centar kulture multidisciplinarnog karaktera sa univerzalnom salom i programskim sadržajima koji doprinose demokratizaciji kulture i opštem kulturnom razvoju bez improvizacija. Na osnovu Nušićevog *Nacrta* formirano je Umetničko odeljenje pri Ministarstvu prosvete. Pošto pojedinac ne može da izmeni kulturne prilike, Nušić je za organizovanu *kulturnu akciju* u savremenom smislu reči, jer samo tako se možemo svrstati u red modernih evropskih država. Problem nije u našim *duhovnim moćima* već u *ekonomskim* i *moralnim* domaćim prilikama, jer *kulturni izrazi, akcije i pokreti* su kod nas na "poslednjem mestu a graditelji kulture su suvišni ljudi čija se reč ne važi ni onda kada se radi o vitalnim pitanjima u kulturi". Sve ovo, Nušić razrađuje 1937. godine na osnivačkoj skupštini Udruženja naučnika i pisaca definišući kulturu, opet biologističkim principom, kao "mladu biljku koja traži zračnu atmosferu da bi se rascvetala u stablo i postigla punu cvast". Stoga, samo *zajednička kulturna akcija* doprinosi uzdizanju duhovnih vrednosti i daje im onaj značaj koji im pripada.

Kompleksnost njegove genijalnosti, jer Nušić je genijalan duh koji pripada umovima našeg podneblja i veka, u pravom smislu reči, otežava prikazivanje Nušića kao organizatora pozorišta, jer je sve složene poslove u teatru i oko teatra, ostvarivao istovremeno i paralelno.

Zagovarao je ideju o jedinstvenom kulturnom prostoru jugoslovenskih zemalja. Kao patriota, u pozorištu i umetnosti video je sredstvo za širenje nacionalnih, kulturnih i humanističkih poruka i ideja. Zalagao se za ujednačavanje kulturnog nivoa nacije jer je bio uverenja da se samo kulturom i umetnošću snaži država i postiže "kulturni renesans čijim svetlim zracima kulture i prosvete treba da umijemo krvavo lice naše napaćene Otadžbine". Ali, kuturni preporod se ne sme prepustiti slučaju već je to zadatak države i njene brige, to jest deo njene politike, i zato Nušić pod kulturom u širem smislu podrazumeva – pored umetnosti i prosvete – obavezno i privredu jedne države.

Branislavu Nušiću pripada mesto najznačajnijih organizatora pozorišnog života u nas kao što su to bili Joakim Vujić, Jovan Sterija Popović, i drugi, jer je svojim konkretnim, univerzalnim i dugogodišnjim radom težio rešavanju fundamentalnih problema pozorišne organizacije.

U neposrednom kontaktu s publikom, po Nušiću se mogla ostvariti direktna i plodonosna transmisija širenja humanističkih i duhovnih težnji jednog naroda. Ove teze potkrepljujemo činjenicama:

1. Kao upravnik i dramaturg Narodnog pozorišta u Beogradu u periodu od 1900. do 1902. godine na samom početku vrši unutrašnje reforme, počev od reorganizacije književno-umetničkog odbora, kao savetodavnog tela, imenovanja glavnog reditelja i direktora pozornice, razmatranja materijalnih primanja glumaca i tehničkog osoblja, rešenja problema pozorišnog orkestra, razrade plana rekonstrukcije i doziđivanja pozorišne zgrade, iniciranje zabrane rada orfeuma u vreme rada pozorišta, pokušava da obnovi rad Glumačke škole, angažuje mlade slikare i arhitekte, doprinosi nabavci pozorišnih istorijskih kostima, pokreće ideju izlaženja *Pozorišnog lista, Zbornika dramske književnosti*, kao i osnivanje prvog Pozorišnog muzeja, do podizanja ugleda Narodnog pozorišta u inostranstvu i organizovanja gostovanja slovenskih umetnika, učešća u koncipiranju novog nacrta *Zakona o Narodnom pozorištu* (1901), i na kraju do koncipiranja memoranduma o ukidanju putničkih diletantskih družina i umesto njih formiranja "Putničkog odeljenja Kraljevskog narodnog pozorišta". Da bi postigao disciplinu u ansamblu zalaže se za raspisivanje *nagrade za revnost* (marljivost). Pod pojmom *revnost* Nušić podrazumeva tačan dolazak na probe i predstave, znanje uloga bez obzira na talenat i veličinu uloge, pravilno šminkanje i kostimiranje. Primedbe se upisuju u knjigu o svim glumcima bilo da su oni stalni, redovni ili privremeni. Angažovanje saradnika pozorišta Nušić predviđa isključivo putem ugovora u kojem su precizno određene obaveze ugovornih strana. Okupiran je stalnom brigom za uštedu u pozorištu kao i privlačenje i animiranje nove potencijalne publike. Shvata da se ugled domaćeg nacionalnog teatra u svetu može postići gostovanjem stranih umetnika iz evropskih metropola. Sve to doprinosi ne samo umetničkom već i širem političkom značaju pri zastupanju srpskih interesa u inostranstvu. Takođe, zalaže se za zakonsko regulisanje i uređenje "Putničkog odeljenja Narodnog pozorišta", jer je ono škola glumačkog podmlatka. U organizacionoj strukturi ovog odeljenja on insistira na instituciji pozorišnog odbora koji se stara o gostovanjima i opremi predstava, o pretplatnicima, o dočeku i ispraćaju trupe, kao i godišnjoj subvenciji gradova koji žele teatar.

2. Iz patriotskih pobuda i ubeđenja, krajem 1903. godine, pokušava, mada bez uspeha, da organizuje pozorište, koje bi lično vodio na turneje po Bosni i Hercegovini, Dalmaciji, Slavoniji i Hrvatskoj i pri tom sugeriše vlastima da

pozorište ne može nikako opstati i delovati bez materijalne pomoći, pogotovo u okolnostima gde direktno zavisi od zakona tržišta i volje ćudljive publike, jer pozorišna umetnost zahteva mnoga odricanja i energiju za formiranje složenog sistema koje podrazumeva ljudsku, tehničku i organizacionu strukturu.

3. Kao upravnik Srpskog narodnog pozoršta u Novom Sadu od 1904. do 1905. godine tvorac je *Memoranduma za reorganizaciju SNP-a* obuhvatajući tri komponente bez kojih nema pozorišta: repertoara kao "duše pozorišta", osoblja i finasijsko-ekonomske konstrukcije; potom predlaže uvođenje "konduit liste" za sve članove ansambla, kao i regulisanje penzionog fonda i osiguranje članova SNP-a, organizuje gostovanja ansambla po Bosni i Hercegovini, koje je realizovano uz velike otpore i jedan je od uzroka napuštanja upravničkog mesta u Pozorištu. U *Memorandumu za reorganizaciju SNP*, Nušić uvodi termin *produkcije* i *monopola*. Operete su *monopolisane produkcije* nad kojima izdavač ima sva prava koja se kod nas ne poštuju, jer se ne plaćaju autorske tantijeme, a to je krivični prestup. Takođe, Nušić *produkcijama* naziva sve ono što se podrazumeva pod pojmom predstava i izvodi na sceni za javnost. U istom *Memorandumu* primenjuje termin *organizacija trupe*, te insistira da je za *dobro organizovanu trupu* važan kvalitet a ne kvantitet ansambla koji čine umetnici-nosioci rola, glumci-srednjeg talenta (epizodisti) i glumački podmladak.

4. Kao idejni tvorac *Nacrta za organizaciju i otvaranje profesionalnog pozorišta na Cetinju* 1907. godine smatra da pozorište na Cetinju treba organizovati po ugledu na SNP, kao putujuću trupu, sa centralnom zgradom na Cetinju i dve sa strane – u Dubrovniku i Mostaru, repertoarsku osnovu vidi u nacionalnoj drami i daje tri varijante naziva takvog pozorišta (Knjaževsko crnogorsko pozorište, CNP i CN "Njegoš").

5. Kao osnivač i upravnik Narodnog pozorišta u Skoplju od 1913. do 1915. godine, vrši adaptaciju stare zgrade koja je ustupljena pozorištu za rad, a kada zgrada strada u požaru, preduzima mere za podizanje nove zgrade, dajući kompletan projekat, od izgleda pozornice i njene modernizacije, izgleda foajea, partera, loža, celokupnog gledališta, uz uvođenje parnog grejanja, i to pokreće za vreme Prvog svetskog rata. No, posle rata, on se pojavljuje, 1919. godine, u Skoplju kao obnovitelj pozorišnog života.

6. Kao načelnik Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete u Beogradu u periodu od 1919. do 1923. godine sarađuje i intenzivno razmišlja o potrebi stvaranja novih pozorišta u Kraljevini SHS, član je Komisije za reformu *Zakona o narodnom pozorištu* i Komisije za izradu projekta uredbe o penzionom fondu, inicira rad i pomoć oblasnih, gradskih i putujućih pozorišta te je, stoga, zaslužan za osnivanje gradskih pozorišta u Kragujevcu i Vršcu, traži rešenja o autorskim pravima domaćih i stranih autora, ukazuje na potrebu za

osnivanjem konzervatorijuma kao i ujednačavanje pozorišne terminologije, jezika, rečnika i akcenta na pozornici, kao i formiranje, radi smanjenja troškova, jedne zajedničke radionice za kostime i dekor za sva pozorišta u zemlji. Kao načelnik, angažovan je i na širem kulturnom planu: predsednik je Hora i Družine "Stanković" (1922), a potom i osnivač Udruženja prijatelja umetnosti "Cvijeta Zuzorić" u Beogradu (1922) kao i podružnice Udruženja u Sarajevu (1925), inicijator za organizovanje putujućeg pozorišta u Bosni i Hercegovini. Na ovoj funkciji, kao konceptant teatarskog sistema, zalaže se za *adaptivni model* pozorišne organizacije koji je baziran na postojećim modelima proverenim u praksi, ali nadgrađen novim varijantama. Zalaže se za reforme zakona i uredbi o pozorištu, penzionom fondu, povlašćenim putničkim družinama itd. U tom smislu, termini *projekat* i *projektovati* kod Nušića znače organizovati ili osmisliti delatnost institucije ili zakonske uredbe koja pomaže održavanju i radu pozorišnog mehanizma. To znači projektovanje kombinacija za uprave novih pozorišta, jugoslovenske autorske agencije, projekat zajedničke ilustrovane pozorišne revije, projektovanje stručnog jeziko-slovnog odbora, organizovanje zajedničke radionice za dekor i kostim itd.

7. Kao upravnik Narodnog pozorišta u Sarajevu od 1925. do 1928. godine, pokušava da sanira finansijske prilike, zajmovima, kreditima, ličnim sredstvima i od Ministarstva, reorganizuje repertoar uvodeći i forsirajući kao žanr operetu i vodvilje u kojima vidi mamac za privlačenje publike višenacionalnog sastava, podržava dela lokalnih dramskih pisaca, animira javnost putem štampe, po potrebi i režira, a upušta se u rizične poduhvate oko adaptacije pozornice i neakustičnog gledališta u prostoru Društvenog doma gde je pozorište delovalo. Radi izlaska iz krize koja je nametnuta izvan teatra, Nušić predlaže veće turneje, a ideje o obnovi pozorišta izlaže u predlogu o fuzionisanju sarajevskog i splitskog teatra kao jednom pozorištu sa dve subvencije, zajedničkim fundusima, inventarom uz redukciju personala i manje izdatke. Ovaj Nušićev predlog biće od strane Ministarstva prosvete iskorišćen u suprotne svrhe, te dolazi do bojkota ansambla i do najtužnije epizode u Nušićevoj karijeri, i napuštanja upravničkog mesta. Posle svega okreće se književnom radu od 1928. godine pa do smrti – 1938. godine, a u međuvremenu jednim izuzetkom, iako već bolestan, 1937. inicijator je osnivanja čuvenog "Rodinog" dečjeg pozorišta u Beogradu.

Nušić kao organizator i upravnik pozorišta je pre svega praktičar. Pozorište je živi umetnički organizam koji impulse dobija od publike, a ne apstraktna umetnička ideja. Iz toga proizilazi da je za njega pozorište specifična ustanova u određenoj sredini, sa konkretnim ljudima, materijalnim sredstvima i uslovima.

Svojim svestranim, univerzalnim stvaralačkim radom i idejama, (jer je u teatru obavljao mnogo poslova), u domenu savremene pozorišne organizacije,

Nušića možemo smatrati pozorišnim organizatorom-producentom, posvećenog teatru celim svojim bićem. Začetnik je i idejni tvorac savremenog pozorišnog sistema, bez obzira na greške i teškoće kroz koje je, svojom ili tuđom voljom, prolazio.

U pozorišnom sistemu Kraljevine Srbije i Kraljevine SHS, odnosno Kraljevine Jugoslavije, Nušić je neprestano težio reorganizaciji i modernizaciji postojećeg osnovnog modela pozorišne organizacije, sposobnog, fleksibilnog, stalnog, profesionalnog, repertoarskog teatra, sa svim osobinama poznatog građanskog evropskog teatra, sa razvijenim tehničkim sektorom (kompletne i kompleksne proizvodne teatarske mašinerije) i repertoarskom politikom orijentisanom prema većem broju savremenih domaćih dramskih dela. Suštinu njegovih koncepata, odakle je moguće izdvojiti savremene, ključne termine *organizacija, produkcija*, *projektovanje* i *kulturna akcija*, kao i biologističku definiciju organizacije pozorišta, ne čini neki nepoznati model kome treba težiti, već postojeći model, kojeg permanentno treba nadgrađivati i modernizovati u skladu sa vremenom i napretkom društva.

Tokom celog života, kako na sceni tako i u literaturi, suprotstavljao se svojim delima i radom onima koji su želeli da umanje njegov značaj i doprinos napretku na planu kulture i umetnosti. To su bili oni koji su mu zamerali da nije dovoljno "akademska figura" da bi bio primljen u Akademiju nauka. Takve, koji žive u svakom vremenu, prikrivaju svoj nerad mistifikacijama i nadobudnošću, Nušić demistifikuje objašnjenjem, u pismu kćeri Giti Nušić-Predić: "Akademska figura je onaj koji trideset godina čeprka po starim knjigama, i nakon napornog rada, učini otkriće da je Dositej prvi put posetio Hopovo 27. marta a ne 14. aprila, kako se to dotle mislilo; akademska figura je onaj koji četrdeset godina ćaska o značenju slova 'o' kao reči; akademska figura je onaj koji po deset godina zbira u kakvom srezu narodno kazivanje o Svetom Savi; akademska figura je onaj koji po četiri i pet decenija čeprka po istoriji Srba da bi napisao brošuru od sedam strana; akademska figura je onaj koji se zariva u tuđe arhive, pretura tuđa pisma, tuđe knjige i koregira dane rođenja i smrti u biografijama; akademska figura je najzad, onaj, koji živi na račun onih koji su stvarali, a da nije kadar da ništa stvori. Jednom rečju, 'akademska figura' je onaj besmrtnik koji umre još za života, onaj besmrtnik čije se ime zaboravlja već posle sedmodnevnoga pomena".

Nušić je bio čovek izuzetnog elana, energije i velikog optimizma. Provodio je u pozorištu mnogo vremena. Njega je sve interesovalo i svuda je bio prisutan, od rekvizite do glumačkih problema. Najzad, glumce je veoma voleo jer kako piše: "Glumci su kao deca. Učinite im stotinu usluga a samo jednu odrecite, pa će oni zaboraviti onu stotinu, a ovo odricanje, ovu nepravdu dobro zapamtiti. To je u duhu dečje psihologije. Ili u vezi sa prirodom posla

koji glumci vrše". Od pojave dela *Protekcija* 1889. godine do početka Drugog svetskog rata 1941. godine, na sceni beogradskog Narodnog pozorišta prikazano je premijerno šezdeset osam komedija, drama i jednočinki Branislava Nušića, koje doprinose razvoju i formiranju nekoliko glumačkih generacija. Svoju umetničku zrelost i umeće one su upravo formirale tumačenjem njegovih likova. Predstava *Protekcije* afirmisaće popularnog Čiča Iliju Stanojevića, a takođe Svetislava Dinulovića i Milevu Radulović. Njima će se pridružiti Aleksandar Milojević, Julka Jovanović i Sava Todorović, izvođači *Narodnog poslanika.* Do 1910. godine, kada se završava prvi ciklus Nušićevih premijera u Narodnom pozorištu, bilo je stvoreno jezgro značajnih komičara srpske scene. U razdoblju između dva rata, Žanka Stokić najznačajniji je tumač Nušićevih likova, uz Iliju Stanojevića, Persu Pavlović, Savu Todorovića, Dušana Radenkovića, Nikolu Gošića, Aleksandra i Zoru Zlatković, Frana Novakovića, Marka Marinkovića, Anu Paranos, Leposavu Petrović, Anku Vrbanić, Milevu Bošnjaković i Viktora Starčića. Režijom Nušićevih komada manje ili više uspešno bavili su se Ilija Stanojević, Milorad Gavrilović, Svetislav Dinulović, Mihajlo Isailović, Dimitrije Ginić, Vitomir A. Bogić, Radoslav M. Vesnić, Josip Kulundžić, koji će se izdvojiti svojom inventivnošću i originalnošću.

Glumačke generacije Narodnog pozorišta posle Drugog svetskog rata predvodila je legendarna Ljubinka Bobić. Ona je stvorila stil tumačenja Nušićevih ženskih likova. Uz glumce starijih generacija, kao što su bračni par Zlatkovići, Jovan Gec, Marko Marinković, značajan doprinos od 1945. do 1998. godine daju i Pavle Bogatinčević, Nevenka Urbanova, Salko Repak, Ljubiša Jovanović, Joviša Vojnović, Stanko Buhanac, Mirko Milisavljević, Severin Bijelić.

U istom periodu, na sceni Narodnog pozorišta zabeleženo je dvadeset šest premijera koje rediteljski postavljaju Strahinja Petrović, Vladeta Dragutinović, dr Hugo Klajn, Predrag Dinulović, Raša Plaović, Braslav Borozan, Dušan Vladisavljević, Milenko Misailović, Jovan Putnik, Gradimir Mirković, Cisana Murusidze, Pavle Minčić.

Posebnim inovatorskim radom posle Drugog svetskog rata, 1948. godine, smatra se predstava *Sumnjivog lica* u režiji Soje Jovanović u Akademskom pozorištu.

Od osnivanja 1948. godine do danas na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta prikazano je trinaest Nušićevih dela koja su doprinela velikim umetničkim i estetskim dostignućima srpskog i jugoslovenskog pozorišta.

Reditelj Mata Milošević postavkom *Ožalošćene porodice* na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta otvara novo poglavlje u sagledavanju i modernoj interpretaciji Nušićevog dela. Njegova postavka proslavlja JDP i van granica Jugoslavije. Takođe, i Bojan Stupica, jedan od osnivača ovog teatra, razigrao je svoju maštu na Nušićevoj *Gospođi ministarki.* Ali, visoke umetničke

domete dostizzzu predstave u rezzzijama Miroslava Belovića i Dejana Mijača. Vredno je spomenuti i rediteljska viđenja Ljubomira Draškića, Steve Žigona i Nikole Simića. U svim ovim postavkama, kao izraz posebnog poštovanja prema piscu zaigrali su skoro svi velikani ovog ansambla od Milivoja Živanovića, Viktora Starčića, Milana Ajvaza, Rahele Ferari, Mire Stupice, Ljubiše Jovanovića, Mije Aleksića, Branke Veselinović, Slavka Simića i najnovije "ministarke" Mirjane Karanović.

U prvoj etapi razvoja Beogradskog dramskog pozorišta od 1947. do 1959. godine, do fuzije sa Beogradskom komedijom, izvedene su tri predstave, dok ih je u drugoj, od 1975. do 1998., relizovano pet, što znači ukupno osam premijera. Za prvu etapu karakteristična je režija *Sumnjivog lica* Soje Jovanović sa Mihajlom Viktorovićem, Radetom i Oliverom Marković, Mihajlom Paskaljevićem, Ljubom Tadićem i Brankom Jovanovićem. To je predstava koja će prethodno obeležiti rad Akademskog pozorišta, pre osnivanja BDP-a i opredeliti Soju Jovanović za zvanje reditelja. U drugoj fazi rada scene na Crvenom krstu, u Nušićeve reditelje na prvom mestu izdvajamo Aleksandra Ognjanovića kao stalnog reditelja ovog teatra, a tu su i zapaženi gostujući reditelji Branko Pleša, Milenko Maričić i Miroslav Belović. U njihovim inscenacijama pamte se kreacije popularnih glumaca poput Radmile Savićević, Žike Milenkovića, Đuze Stojiljkovića, Ljiljane Lašić, Tome Kuruzovića, Predraga Lakovića.

Ukupno je devetnaest premijera izvedeno od 1951. do 1975. godine, na scenama Humorističkog pozorišta, Beogradske komedije i Savremenog pozorišta. Nušićevo delo tumačilo je i na ovim scenama, takođe, nekoliko glumačkih generacija kao što su Jovan Gec, Vuka Kostić, Petar Matić, Branko Jovanović, Branko Đorđević, Evka Mikulić, Mileva Bošnjaković, Kaja Ignjatović, Pavle Bogatinčević, Sima Janićijević, Dobrila Kostić, Stevan Minja, Slobodan Stojanović, Miodrag Gavrilović, Aleksandar Stojković, Dušan Antonijević, Miodrag Naunović, Radoslav Pavlović-Đaša, Đokica Milaković, Mirjana Kodžić, Dragutin Dobričanin, Ljubomir Didić, Miodrag Petrović-Čkalja, Mića Tatić. Prekretnicu u rediteljskom viđenju Nušića na scenama ovih pozorišta označiće ostvarenja dr Marka Foteza, Aleksandra Glovackog, Aleksandra Ognjanovića, a zapažene su inscenacije i Nebojše Komadine, Predraga Dinulovića i Radoslava Zlatana Dorića, koje je publika sa oduševljenjem prihvatala.

U Pozorištu na Terazijama, kasnije u Teatru T, od 1975. do 1998. godine igrano je pet Nušićevih dela koja režiraju Radoslav Dorić, Josip Lešić i Milenko Maričić. Pored već spomenutih glumaca, na ovoj sceni u novim inscenacijama plenile su pojave Tatjane Bošković, Milenka Pavlova, Danice Maksimović, Radeta Marjanovića, Milenka Zablaćanskog i drugih.

Pozorište "Boško Buha", nastavlja tradicije predratnog dečjeg "Rodinog" pozorišta (1937) i posleratnog Pionirskog pozorišta (1945) kojima je, s mnogo entuzijazma, rukovodila Nušićeva kći, Margita-Gita Predić-Nušić. Od osnivanja "Boška Buhe", 1951. godine do danas, zabeležene su četiri postavke, u kojima skoro da nije bilo promašaja zahvaljujući rediteljima kao što su Srboljub Stanković, Milenko Maričić, Milan Karadžić i Dejan Mijač.

Na sceni "Ateljea 212" bila su dva pokušaja, ne tako slavna, da se inovira delo Branislava Nušića u postavkama svestranog umetnika Zorana Radmilovića i reditelja Ljubomira Draškića.

I na kraju, popularizaciji Nušićevog dela pridružuju se Večernja scena "Radović" i Zemunski teatar Gardoš, rediteljskim ostvarenjima Čedomira Petrovića i Petra Zeca, uz pomoć nadahnute igre, publici omiljenih beogradskih umetnika.

Sagledavajući, na posletku, sve premijere dela Branislava Nušića koje su se odigrale na scenama beogradskih pozorišta, i trajale više od jednog veka, od 1889. do 1999. godine možemo nabrojati ukupno sto pedeset sedam premijernih izvedbi, od kojih je sedamdeset sedam bilo u razdoblju od 1945. godine do danas.

Izuzetan značaj popularizaciji i institucionalizaciji ličnosti i dela velikana srpskog pozorišta i komediografije, književnosti i umetnosti doprinela je manifestacija "Nušićevi dani", osnovana 1984. godine u Smederevu, gradu u kojem je Branislav Nušić proveo detinjstvo i mladost. Aktuelizovanje Nušića u našem vremenu ostvareno je pri Domu kulture Smederevo sa više aspekata: gostovanjem pozorišnih predstava i pozorišnih kuća iz zemlje i inostranstva, naučnim skupovima, tribinama, izložbama, izdavačkom delatnošću, specijalizovanim dečjim programima. Posebno mesto zauzima dodela Nagrade za životno delo-glumcu komičaru. Od 1990. do 2000. godine nagradu su ponele najzaslužnije zvezde srpskog i jugoslovenskog glumišta: Mija Aleksić, Miodrag Petrović-Čkalja, Nikola Simić, Branka Veselinović, Ljubomir Ubavkić, Radmila Savićević, Ivan Bekjarev, Živojin Milenković, Dobrila Šokica, Svetlana Bojković i Pavle Minčić.

Sve ovo dokazuje da je Branislav Nušić stvaralac i veliki humanista, univerzalna ličnost i komediograf koji je obeležio dvadeseti vek.

Nušićevo delo i duh, istrajali su kroz vreme i prostor, u svim individualnim i kolektivnim raznovrsnim umetničkim, uspelim i neuspelim, interpretacijama. Komadi Branislava Nušića igrani su kao realističke komedije, ozbiljne drame, farse, surove satire, vestern stripovi, muzičke revije, mjuzikli i operete. Danas, sto deset godina od izvođenja prve komedije na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, lepeza žanrova i rediteljskih rešenja dokazuje Nušićevu veličinu i

genijalnost kao živog pisca prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Tako je i sa njegovim prethodnikom Sterijom jer, svaka postavka naših klasika, u pozorišnom životu zauvek nalazi svoje mesto, na radost publike zbog koje su stvarali.

Na kraju, istinito deluju Nušićevi zapisi u *Alfi i omegi*: "Taj sam život ne samo zapazio već i živeo njime, i kao feniks, sa svakom novom generacijom, sa svakim dobom, sa svakom epohom društvenog razvitka, umirao i opet se rađao da živim novim životom, životom novih ljudi i novoga društva."

Odlomak iz obimnije studije: *Branislav Đ. Nušić kao pozorišni ogranizator.*

LITERATURA

Adamović, Bojan, *Razgovor sa Sojom Jovanović*, "Teatron", br. 103, MPUS, Beograd, 1998.

Andrić, Bojana, *Vodič kroz dramski program Televizije Beograd 1958-1998*, RTV Beograd, 1998.

Bajić, Stanislav, *Značajni eksperiment*, "Savremenik", br.3, Beograd, 21. januar 1955.

Belović, Miroslav, *Moja traganja za Nušićevim smehom*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1989.

Bergson, Anri, *Smeh (Esej o značenju komičnog)*, LAPIS, Beograd, 1993.

Bunuševac, Radmila, *Prve premijere na sceni novog doma Beogradskog dramskog pozorišta*, Politika, Beograd, 17. april 1949.

Vesnić, Radoslav, *Autobiografija*, MPUS, Beograd, 1998.

Vlatković, dr Dragoljub, *Prvi Nušićev boravak u Prištini*, "Stermljenja" , br.1, Priština, 1962.

Vlatković, dr Dragoljub, *Sto godina "Narodnog poslanika" u Narodnom pozorištu.* GRO "10. oktobar", Smederevska Palanka, OOUR Grafika, Beograd, 1986.

Vlatković, dr Dragoljub, *Nušić i Srpsko narodno pozorište 1890-1980*, SNP, Novi Sad, 1982.

Vlatković, dr Dragoljub, *Nušić naš Šekspir,* Dom kulture Smederevo, Smederevo, 1995.

Volk, Petar, *Sumnjivo lice, Ilustrovana politika, Beograd, 12. januar 1982.*

Volk, dr Petar, *Pozorišni život u Srbiji (1944-1986), Institut FDU, Beograd, 1990.*

Volk, Petar, *Ožalošćena porodica*, Ilustrovana politika, Beograd, 24. decembar 1994.

Volk, dr Petar, *Pisci nacionalnog teatra (1835-1994)*, MPUS, Beograd, 1995.

Volk, dr Petar, *Srpski film*, Institut za film, Beograd, 1996.

Volk, Petar, *Tako je moralo biti*, Ilustrovana politika, Beograd, 4. mart 1996.

Volk, dr Petar, *Iluzije na Cvetnom trgu*, MPUS, Beograd, 1998.

Vukadinović, Zora, *Rodino pozorište.* Beograd, MPUS, 1996.

Vučo, Vuk, *Nenadmašna Ljubinka Bobić,* Ekspres, Beograd, 22. februar 1964.

Gligorić, Velibor, *Iz književnog i pozorišnog života,* Privatno izdanje, Beograd, 1937.

Gligorić, Velibor, *Pozorišna kritika*, Prosveta, Beograd, 1946.

Gligorić, Velibor, *Branislav Nušić,* Prosveta, Beograd, 1964.

Glišić, Borivoje, *Nušićev "Svet"*, NIN, Beograd, 14. mart 1954.

Glišić, Borivoje, *Dva Nušića*, NIN, Beograd, 9. decembar 1956.

Glišić, Borivoje, *Narodni poslanik, NIN, Beograd, 9. decembar 1956.*

Glišić, Borivoje, *Genije i pesnik mediteranskog smeha,* Pozorište, Tuzla, br. 5-6, septembar-decembar, 1964.

Glišić, Borivoje, *Ožalošćena porodica,* Živa umetnost glume, Teatron, br. 56/7/8, MPUS, Beograd, 1987.

Grlić, dr Danko, *O komediji i komičnom*, Filozofsko društvo Srbije, Beograd, 1972.

Dedinac, Milan, *Narodni poslanik*, Politika, Beograd, 11. februar 1946.

Dimirtijević, Vojin, *Novo u "Gospođa ministarki",* Student, Beograd, 1. april 1955.

Domazet, dr Slavko, *Nušić i Smederevo,* Dom kulture Smederevo, Smederevo, 1989.

Dragutinović, Branko, *Pokušaj muzičke transformacije Nušićeve komedije "Put oko sveta"*, Politika, Beograd, 23.mart 1963.

Dragutinović, Vladeta, *Otkud, kako i zašto*, Teatron, br. 103, MPUS, Beograd, 1998.

Đoković, Milan, *Branislav Nušić,* Nolit, Beograd, 1964.

Zaharov, Lav, *Obnova "Gospođe ministarke",* Republika, Beograd, 29. april 1952.

Zbornik, *Nušić naš savremenik,* Dom kulture Smederevo, Smederevo, 1985.

Zbornik, *Nušićevo delo i savremena jugoslovenska komediografija*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1989.

Zbornik, *Radovi sa naučnog skupa "Nušićevi dani" 1995*, SO Smedervo, Smederevo, 1995.

Janić, Siniša, *Od Sterije do Nušića*, MPUS, Beograd, 1974.

Jovanović, Komanin Žarko, *Smeh naš nasušni,* Večernje novosti, Beograd, 27. oktobar 1970.

Jovanović, dr Zoran T, *Osnivanje Narodnog pozorišta u Skoplju*, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku, 22-23/ 1998.

Jovanović, dr Raško V, *Pozorište i drama*, "Vuk Karadžić", Beograd, 1984.

Jovanović, dr Raško V, *Nušićev komički teatar danas*, Teatron, br. 101, MPUS, Beograd, 1997.

Jovanović, dr Raško V, *Jedan drugi Nušić*, Dom kulture Smederevo, Smederevo , 1998.

Jovanović, Slobodan A, *Pozorišne studije i kritike*, MPUS, Beograd, 1993.

Jovičić, Stevan, *Nušić prvi srpski filmski scenarista i "Hadži Loja"*, Dom kulture Smedervo, Smederevo, 1996.

Josimović, dr Radoslav, *Nušićeve "Nekoregirane misli",* Zbornik Branislav Nušić (1864-1964), MPUS, Beograd, 1964.

Klaić, Dragan, *Pravi razlog,* NIN, Beograd, 20.april 1980.

Klaić, Dragan, *Privrženost Nušiću,* Politika, Beograd, 14. april 1983.

Kovijanić, dr Gavrilo, *Nekoliko podataka o Nušićevom radu na unapređenju Narodnog pozorišta u Skoplju,* Zbornik, MPUS, Beograd, 1964.

Kovijanić, dr Gavrilo, *Jedan Nušićev plan iz god. 1917. o organizaciji kulturnog života,* Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knj. 15, sv. 1, Novi Sad, 1967.

Kovijanić, dr Gavrilo, *Građa Arhiva Srbije o Narodnom pozorištu u Beogradu 1835-1914*, Arhiv Srbije, Beograd, 1971.

Komanin, Žarko, *Povratak Nušiću*, Borba, Beograd, 14. januar 1969.

Komanin, Žarko, *Tromo oko sveta,* Večernje novosti, Beograd, 3. oktobar 1972.

Komanin, Žarko, *Nesumnjiva zbrka,* Večernje novosti, Beograd, 13. januar 1976.

Korenić, Jurislav, *Nušić u Sarajevu,* Zbornik, MPUS, Beograd, 1964.

Kujundžić, Miodrag, *Bivak ispred "Vile Mara",* Dnevnik, Novi Sad, 20. decembar 1980.

Kulundžić, Josip, *Zapisi o Agi,* Pozorište, br. 5-6, septembar-oktobar, Tuzla, 1964.

Lešić, dr Josip, *Nušić i Bosna,* Pozorište, br. 1-2, Tuzla, 1988.

Lončar, Ljiljana, *Branislav Nušić kao organizator pozorišta,* Diplomski rad, FDU, Beograd, 1979.

Marenić, Vladimir, *Scenografski prostor u Nušićevim komedijama,* Nušićevo delo i savremena jugoslovenska komediografija, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1989.

Marković, Živko, *Memorandum Branislava Nušića za reorganizaciju SNP-a*, Spomenica 1861-1961, SNP, Novi Sad, 1961.

Martinović, dr Niko, *Pozorište "Zetski dom" na Cetinju,* Zbornik, MPUS, Beograd, 1962.

Miletić, Slobodan, *Ostajem veran Nušiću,* Večernje novosti, Beograd, 10. april 1958.

Miloradović, Mirko, *Narodni poslanik,* Student, Beograd, 10. decembar 1956.

Milosavljević, Aleksandar, *Stari dobri Nušić,* Dnevnik, Novi Sad, 21. mart 1991.

Milosavljević, Aleksandar, *Još jedan Nušićev uspeh,* Politika, Beograd, 11. juli 1994.

Milosavljević, Aleksandar, *Ledi Živka,* Vreme, Beograd, 20. januar 1996.

Milošev, Milan, *Pozorišni život Vršca između dva svetska rata (1918-1941),* NP "Sterija" u Vršcu i Sterijino pozorje, Novi Sad-Vršac, 1975.

Milošević, Mata, *Kako sam i zašto postavio "Ožalošćenu porodicu"*, Pozorišni život, br. 2-3, Beograd, 1956.

Mirković, Milosav, *Branislav Nušić: "Uje",* Borba, Beograd, 17. februar 1962.

Mirković, Milosav, *Smeh u talasima,* Beogradska nedelja, Beograd, 31. maj 1964.

Mirković, Milosav, *Svi smo mi poslanici,* Ekspres, Beograd, 9. maj 1970.

Mirković, Milosav, *Naš najbolji Nušić,* Ekspres, Beograd, 7. mart 1973.

Mirković, Milosav, *Nušićevi glumci i glumice,* Nušić i savremena jugoslovenska komediografija, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1989.

Mirković, Milosav, *Glumci velika deca*, Prosveta i MPUS, Beograd, 1994.

Mirković, Milosav, *Čkalja naš nasušni*, Nušić naš nasušni, Dom kulture Smederevo, Smederevo, 1994.

Misailović, dr Milenko, *Komediografija Branislava Nušića*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

Misailović, dr Milenko, *Ustanovljenje komičke krivice kao kategorije u Nušićevim komedijama,* Teatron, br. 66/67/68, MPUS, Beograd, 1989.

Mišić, Milutin, *Između rutine i talenta,* Borba, Beograd, 31. oktobar 1969.

Mišić, Milutin, *Srpska komediografija u par štosova,* Borba, Beograd, 24. decembar 1980.

Mišić, Milutin, *Svak za sebe,* Borba, Beograd, 13. decembar 1984.

Mišić, Milutun, *Nušić naših dana,* Borba, Beograd, 12. decembar 1990.

Monografija, *Rade Marković,* Priređivač: dr Zoran T. Jovanović, SDUS, Beograd, 2001.

Mujčinović, Avdo, *Zbrisan humor,* Politika ekspres, Beograd, 24. novembar 1982.

Mujčinović, Avdo, *Kaubojska verzija,* Politika ekspres, Beograd, 16. januar 1988.

Mujčinović, Avdo, *Propuštena šansa,* Politika ekspres, Beograd, 24. februar 1988.

Mujčinović, Avdo, *Moć i nadmoć iluzija,* Politika ekspres, Beograd, 24. novembar 1992.

Nikolić, Miloje, *Nušić kao upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu,* Zbornik, MPUS, Beograd, 1964.

Nušić, Đ. Branislav, *O Jovanu Steriji Popoviću,* Politika, br. 9206, 1933, Beograd.

Nušić, Đ. Branislav, *Zašto pišem?*, Pravda, Beograd, 31. maj 1936.

Nušić, Đ. Branislav, *Pismo kćeri (1. mart 1924. Beograd),* Prema Siniši Paunović, *Pisci izbliza,* Beograd, 1958.

Nušić, Đ. Branislav, *Listići,* Dela Branislava Nušića, knj. 2, Beograd, 1958.

Nušić, Đ. Branislav, *Izabrane drame i komedije,* Priređivač: Raško V. Jovanović, Nolit, Beograd, 1987.

Branislav, Nušić, *Neznani i malo znani spisi,* Priredio dr Aleksandar Pejović, Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 1989.

Paunović, Siniša, *Pisci izbliza,* Prosveta, Beograd, 1958.

Paunović, Siniša, *Nušić o ratu i fašizmu,* Stvaranje, br. 6, Titograd, 1964.

Pašić, Feliks, *Vlast i ostali,* Večernje novosti, Beograd, 4. februar 1977.

Pašić, Feliks, *Tragedija po Mijaču,* Večernje novosti, Beograd, 11. maj 1977.

Pašić, Feliks, *"Pokojnik" bez poente,* Večernje novosti, Beograd, 20. april 1983.

Pašić, Feliks, *Loša šala,* Večernje novosti, Beograd, 4. mart 1986.

Pašić, Feliks, *Nušiću, s ljubljvlju,* Večernje novosti, Beograd, 26.januar 1988.

Pašić, Feliks, *Mali, slatki komadi,* Večernje novosti, Beograd, 6. mart 1988.

Pervić, Muharem, *Apsurdi birokratskog mentaliteta,* Politika, Beograd, 1. novembar 1969.

Pervić, Muharem, *Komedija satire,* Politika, Beograd, 16. maj 1970.

Pervić, Muharem, *Komedija "starih dobrih vremena",* Politika, Beograd, 10. maj 1973.

Pervić, Muharem, *Između šablona i izvornosti,* Politika, Beograd, 1. juni 1973.

Pervić, Muharem, *Nasmejani životopis,* Politika ekspres, Beograd, 18. novembar 1975.

Pervić, Muharem, *Ipak, korak napred,* Politika, Beograd, 3. novembar 1978.

Petrić, Vladimir, *Scenska modernizacija Nušića,* Književnost, Beograd, br. 2, 1957.

Petrović, Živojin, *Domaći dramski repertoar (1868-1968),* Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu, Beograd, Narodno pozorište i Nolit, 1968.

Popović, Vasilije, *Narodni poslanik,* Student, Beograd, 10. decembar 1956.

Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha,* Dnevnik i Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1984.

Protić, Predrag, *Stvaralac i politika,* Nolit, Beograd, 1972.

Putnik, Jovan, *Nužnosti i odstupanja,* Večernje novosti, Beograd, 13. april 1958.

Putnik, Radomir, *Pola tuceta smeha,* Politika, Beograd, 29. februar 1988.

Putnik, Radomir, *Vrline prevazilaze nedostatke,* Politika, Beograd, 16. decembar 1990.

Putnik, Radomir, *Žudnja za vlašću,* Politika, Beograd, 25. juni 1991.

Putnik, Radomir, *Po pravilima žanra,* Politika, Beograd, 19. april 1992.

Radosavljević, Vladan, *Pravi Nušić,* Politika ekspres, Beograd, 17. februar 1988.

Selenić, Slobodan, *Sinoćna premijera Narodnog pozorišta u Beogradu,* Borba, Beograd, 8. oktobar 1960.

Selenić, Slobodan, *Predstava Miodraga Petrovića Čkalje,* Borba, Beograd, 2. novembar 1962.

Selenić, Slobodan, *Ćepenak i plutokratija,* Borba, Beograd, 9. oktobar 1964.

Selenić, Slobodan, *Hijerarhija,* Politika ekspres, Beograd, 18. oktobar 1974.

Selenić, Slobodan, *Preobični Nušić,* Politika ekspres, Beograd, 27. mart 1977.

Selenić, Slobodan, *Komična drama,* Politika ekspres, Beograd, 10.maj 1977.

Stamenković, Vladimir, *Eksperimenti u Savremenom pozorištu,* NIN, Beograd, 15. oktobar 1961.

Stamenković, Vladimir, *Beograd nekad i sad,* NIN, Beograd, 15. novembar 1970.

Stamenković, Vladimir, *Nevolje s Nušićem,* NIN, Beograd, 4. januar 1987.

Stamenković, Vladimir, *Nušić nekad i sad,* NIN, Beograd, 22. mart 1991.

Stamenković, Vladimir, *Bura u čaši vode,* NIN, Beograd, 19. januar 1996.

Stojadinović, Rajko, *Kragujevačko pozorište 1835-1951,* Kragujevac, Svetlost, 1975.

Stojković, Borivoje S, *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba,* (Drama i opera), MPUS, Beograd, 1979.

Teofrast, *Karakteri,* I. P. "Veselin Masleša", Sarajevo, 1975.

Ujes, Alojz, *Organizacija scensko umetničkih delatnosti,* Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1981.

Ujes, Alojz, *Sterija na sceni,* Sterijino pozorje, Novi Sad, 1982.

Finci, Eli, *Branislav Nušić "Mister Dolar", prva premijera u Beogradskoj komediji,* Politika, Beograd, 23. oktobar 1954.
Finci, Eli, *Gospođa ministarka,* Politika, Beograd, 22. maj 1955.
Finci, Eli, *Eksperiment sa "Sumnjivim licem",* Politika, Beograd, 13. novembar 1955.
Finci, Eli, *Jedan tradicionalni Nušić,* Politika, Beograd, 28. novembar 1956.
Finci, Eli, *Branislav Nušić"Vlast",* Politika, Beograd, 9. februar 1958.
Finci, Eli, *Branislav Nušić: "Gospođa ministarka",* Politika, Beograd, 17. april 1958.
Finci, Eli, *Bez jasne koncepcije,* Politika, Beograd, 2. novembar 1962.
Finci, Eli, *Kirija,* Politika, Beograd, 2. april 1964.
Finci, Eli, *Smeh u talasima,* Politika, Beograd, 10. oktobar 1964.
Finci, Eli, *Nušić za decu,* Politika, Beograd, 19. oktobar 1964.
Hristić, Jovan, *Pozorište, pozorište 1,* Prosveta, Beograd, 1977.
Cvetković, Sava V., *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu (1868-1965)*, MPUS, Beograd, 1966.
Čolić-Biljanovski, Dragana, *Miodrag Petrović Čkalja,* MPUS, Beograd, 1995.
Čolić-Biljanovski, Dragana, *Dela Branislava Nušića na beogradskim scenama*, MPUS, Beograd, 1998.
Čolić-Biljanovski, Dragana, *Nušić pozorišni stvaralac dvadesetog veka,* Nušićevi dani, Dom kulture, Smederevo, 2000.

Dragana Čolić Biljanovski

THE VERSATILITY OF BRANISLAV Đ. NUŠIĆ

Summary

Branislav Nušić (1864-1938) is known primarily as an all-around sman of the theatre: playwright, director, theorist, producer, columnist, editor of theatre journals. The role he played in theatre organization is less well known, the fact, for instance, that his ideas provided the groundwork for the development of theatres in Yugoslavia, in the period from 1900 to 1929. This paper throws light on these aspects of his life and career. It provides a detailed account of his numerous activities, and lists all the government post he held in the areas of arts and education. It also emphasizes the fact that, among his other efforts to enhance the life of the theatre in his country, he served as the director (or helped found) National theatres in Belgrade, Novi Sad, Skoplje, and Montenegro.

UDK 792.028 : 792.027

Vladimir Jevtović

VRLO POŠTOVANI GOSPODINE KREG!

Vrlo poštovani Gospodine Kreg!

Oprostite mi, molim Vas, što Vam pišem sa ogromnim zakašnjenjem. Moje pismo kasni 95 godina. Vi ste o glumcu pisali u Firenci 1907. godine a ja Vam se, povodom Vaših stavova o glumi, javljam iz Beograda 2002. godine.

Nisam odoleo da Vas ne izvestim o svom otkriću: poželeli ste Nemoguće – u svom vremenu. Međutim, Vaša zamisao da glumca zamenite "nadmarionetom" je, zahvaljujući razvoju tehnike, ostvarljiva danas. Vi niste bili shvaćeni od svojih savremenika, ali Vaš predlog danas je izazvao toliko žestokih reakcija i protivljenja, kao u Vaše breme. Međutim, i Vi biste tek danas shvatili suštinu predloga o zameni glumca. Suočeni sa hologramskom slikom u pozorištu, primenom elektronike za animaciju bilo kog lika u savremenom filmu, sredstvima kojima danas raspolaže Njegovo Veličanstvo Reditelj stegli biste svoje odvažno englesko srce da ne zaplače od žalosti što ste rođeni samo jedan vek ranije. Jeste živeli skoro jedan vek: od 1872. do 1966. godine, ali u knjizi objavljenoj 1957. godine već u naslovu priznajte da su "Vaši dani" vezani za prvu petinu XX veka.

Vaša majka, Elen Teri (Ellen Terry), je bila vodeća engleska glumica a otac, Edvard Vilijam Godvin (Edward William Godwin), arhitekta.[1] Vi ste se još kao dete pojavili na sceni. U sedamnaestoj godini postajete glumac Irvingove kompanije i devet godina igrate mnoge naslovne uloge, uključujući Hamleta 1897. godine u teatru Olimpik. Vaša sestra, Edit takođe je uspešna glumica.

Kako je moguće da Vi, glumac koji igra Hamleta, sin glumice, brat glumice u prvoj engleskoj teoretskoj knjizi o pozorištu[2] – pišete da glumac "... poznaje umjetnost koliko i kukavica graditeljstvo. Sve što valja učiniti prema planu ili

1 Phyllis Hartnoll, *The Oxford companion to the theatre,* London, Oxford university press, 1964, str. 167.

2 Edward Gordon Craig, *The Art of the theatre* (1905).

nacrtu strano je njegovoj prirodi"[3]. On nema znanje, već instikt i iskustvo. On nije umetnik.

"Jer, slučajnost je neprijatelj umjetnika. Umjetnost je upravo antiteza pandemonija koji nastaje spajanjem brojnih slučajnosti. Umjetnost nastaje tek hotimice. Prema tome, da bismo načinili umjetničko delo, jasno je da se možemo poslužiti samo onim materijalima na koje možemo računati. Čovjek ne spada u takve materijale. Celokupna čovjekova priroda teži ka slobodi, prema tome on u sebi samome nosi dokaz da je kao materijal neupotrebljiv u Kazalištu. U modernom kazalištu, zahvaljujući upotrebi tijela glumca i glumice kao materijala od koga se stvara predstava, priroda svega što se uprizoruje tek je akcidentalna. Kretanje glumčeva tijela, izraz njegova lica, zvučanje njegova glasa, sve je to prepušteno hirovitosti koja je prisutna kod svakog umjetnika, koja ga pokreće, a da ga pri tome ne izbaci iz ravnoteže. Ali glumac je opsednut osjećajima, oni su šćepali njegove udove i pokreću ih kako i kamo im se prohtije. Prepušten im je na milost i nemilost, kreće se kao u snu ili kao da je sišao s uma, posrćući tamo-amo. Njegova glava, ruke, noge, ako i nisu sasvim izvan kontrole, toliko su nemoćne oduprijeti se bujici osjećaja da ga svakog časa mogu izdati."[4]

Poštovani gospodine Kreg, pozorišna predstava nemoguća je bez plana koga se drže svi učesnici, prema svom mestu delovanja: na sceni, oko scene, u garderobama, u šminkernici, u kabinama za ton i svetlo. Garderoberi glumcima oblače kostime koje je kreirao kostimograf, prema koncepciji i zahtevima reditelja ali su ih izradili krojači u pozorišnoj radionici. U toku jedne predstave glumci ne smeju da zakasne ni sekundu na presvlačenje, na različitim mestima oko scene. Jer, ako glumac kasni sa presvlačenjem i ne izađe na scenu na vreme, gde su kolege izgovorile sav tekst ili je završena prethodna scena, na probama se ubrzava presvlačenje, odustaje se od nekog dela kostima, uvode se nove scenske radnje, glumci u predhodnoj sceni probaju da govore sporije. Mnogo puta u toku predstave glumci podsećaju na akrobate na trapezu koji u tačnom, uvek istom trenu, hvataju kolege za ruke ili – padaju u mrežu. Pogotovu ako je reč o brzoj predstavi kao što je na primer Fejdoova (Feydeau) *Buba u uhu*; matematičkom preciznošću glumci moraju da ostvaruju partituru postupaka, velikom brzinom, u mnogim kratkim scenama kakve zahteva žanr-vodvilj, glumci kao tim igraju predstavu decenijama sa velikim uspehom. Čuvar tajne uspeha, čuvar plana, ritma, mizanscena, gegova je prvi glumac – Nikola Simić. U istoriji svetskog pozorišta dugo je bila, do pojave

3 Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, Prilog, Zagreb, 1980, str. 25.

4 *Ibid.*, str. 52.

reditelja, vrlo značajna institucija prvog glumca. Prirodno je da glumci poštuju najboljeg među sobom. Takođe je prirodno da glumci žele da svoju predstavu igraju što duže – da imaju što više gledalaca. Glumci igraju za publiku, a ne za reditelja. U publici su kraljevi i mecene, kritičari, đaci i vojnici. Glumci se nužno drže plana – svega što je utvrđeno na generalnim probama, jer im je to lakše: svako unapred zna šta će se dogoditi u sledećem trenutku. Ako se lanac postupaka prekine to je uvek stres, nepoželjan i štetan po zdravlje. Glumci umeju da oproste kolegi koji to nije učinio namerno, ali se surovo svete onom ko to učini namerno – više puta.

Kako bi glumci stigli do kraja predstave koja traje više sati kad ne bi pratili nit plana: svi pamte test, šlagvorte, znakove i postupke iz cele predstave? Moj prijatelj, glumac, ove sezone igra jedanaest različitih predstava. Jedanaest različitih glumačkih ansambala, partitura, prostora, priča – jedanaest planova. Takvo pamćenje može imati samo visoki profesionalac koji svako jutro mora da proba ulogu koju će igrati uveče. Izuzetaka ima u svakoj profesiji, ali tvrdim da su glumci odgovorni u ispunjavanju svojih obaveza jer bi inače izgubili svoj posao. Svaki sledeći put svaki glumac može biti i NEIZABRAN!

Kada bi zaista pozorišna predstava bila samo "bujica slučajnosti", kako bi bilo moguće da predstava svaki put ima isto trajanje? Kako bi bilo moguće da uglavnom u istom trenutku publika reaguje smehom ili aplauzom?

Vaša jednačina glasi: Čovek teži slobodi, nezavisnosti. Umetnost se stvara samo prema unapred utvrđenom planu. Čovek nije pouzdan materijal ili građa za realizaciju plana, za stvaranje umetnosti. Umetnost budućnosti može omogućiti bolja "građa", pravi "materijal" oslobođen od svojih emocija, razmišljanja, svoje volje, svoje ličnosti. A to je, po Vama – "nadmarioneta". Danas bi se to biće zvalo ROBOT, KOMPJUTER.

Za Vas je glumac – rob svojih osećanja. Za Vas je "glumčeva misao podređena emociji kojoj polazi za rukum da razori sve što je ta misao htela da stvori; i tako emocija trijumfuje, a nastaje niz slučajnosti. Možemo, dakle, zaključiti da emocija – stvaralac svih stvari u njegovom začetku – biva i njegov razoritelj. Jer, umetnost ne oprašta slučajnost. I to do te mere da ono što nam glumac prikazuje nije uopšte umetničko delo već niz nesvesnih radnji."[5]

Glumac je živ čovek. Kao i svaki drugi živ čovek, glumac ima i misao i emociju. U privatnom životu glumac ima sve psiho-fizičke funkcije, osobine, vrline i slabosti kao i ljudi drugih profesija. Kao profesionalac, on radi ono što se od njega traži i što se adekvatno plati u konkretnom društvenom kontekstu.

---

5 *Estetika modernog teatra*, priredili Radoslav Lazić i Dušan Rnjak, Vuk Karadžić, Beograd, 1976, str. 177.

Ako mu to ne pođe za rukom, onda radi dodatni posao iščekujući uskoro ponudu – ulogu, ili sasvim napušta glumu.

Profesionalni glumac kontroliše svoj glas, svoje lice i svoje telo, kao što kontroliše i svoje emotivno pamćenje, maštu, postupke. Ono što nam glumac prikazuje na sceni je uvek niz namernih, osvešćenih, svrsishodnih radnji. Postupci glumaca su uvek svrsishodni. Sasvim je drugo pitanje svrhe: za koga glumac radi. Za publiku, za reditelja, za troje prijatelja u sali, za pisca koji je umro, a koga je lično poznavao, za članicu ansambla – lepu i šarmantnu – kojoj se svi, svako na svoj način, udvaraju, za upravnika od koga se očekuju bolje uloge ili veća plata. Profesionalni glumac je uvek u istoriji igrao za nagradu, ali je ta nagrada imala bezbroj oblika.

Može glumac da postane i nad – marioneta reditelju-ako to želi, ako ga je ovaj ubedio, hipnotisao, zaveo, osvojio, kupio. Svaki postupak glumca je njemu koristan te nije nesvestan i haotičan. Glumac koji vlada svojim zanatom želi da bude što više na sceni, da što više radi, a to nije moguće ako on postupa nepredvidljivo, ponaša se nepouzdano i stvara haos!

Glumac nije toliko osećajan da ne može da misli i da ne može da shvati – šta je za njega najbolje.

"Ljudsko telo, po sopstvenoj prirodi, nepodobno je da služi kao oruđe umetnosti"[6].

O kojoj umetnosti je reč? Koja to umetnost ima za "oruđe" ili "građu" ili "materijal" ljudsko telo? Arhitektura? Naravno, ne. Koji to umetnik ima svoje telo kao svoj instrument? Glumac. Ali ne, po Vama on uopšte nije Umetnik. Ko je onda Umetnik u toj Vašoj Umetnosti, ako nije glumac? Pisac? Glumac je samo glasnogovornik pisca koji nema sposobnost da svoje delo predstavi sam već mu je neophodan neko drugi ko može da izazove "dobar utisak".[7]

To znači da ipak, priznajete kako glumac može biti "oruđe" piščeve umetnosti. Ali, šta Vi predlažete?

"... Pozorište će produžiti da se razvija, a glumci će biti ti koji će još izvesno vreme kočiti njegov razvoj. Ali naslućujem izlaz kojim bi se mogli izvući iz svoje sadašnje potčinjenosti. Oni će ponovo stvoriti nov način igranja koji će se velikim delom sastojati iz simboličkih pokreta. Glumac se danas trudi da personifikuje karakter i da ga interpretira: sutra će pokušati da ga predstavi i interpretira; jednog će ga dana on sam stvarati. Tako će se ponovo roditi stil."[8]

---

6 *Ibid.*, str.179.

7 *Ibid.*, str. 178.

8 *Ibid.*, str. 180.

1907. godine u Firenci pišete da će glumci prestati da budu kočničari razvoja pozorišta jer će otkriti važnost "simboličkih pokreta", napustiće personifikaciju karaktera i otkriće stil. Vi želite da glumac, umesto podražavanja prirode, imitiranja postojećih stvari, kao slikar ili muzičar saopšti suštinu neke ideje publici, duh same stvari a ne obavezno i samu stvar, "kao fotografski aparat".

Ali, šta će glumac upotrebiti umesto crta i boja, tonova i nota? Kako se umetnička ideja može materijalizovati u pozorištu, kao što je to slučaj u muzici i slikarstvu? Ako tamo umetnik koristi mrtav materijal u kome može da opredmeti svoju ideju, da li je moguće u pozorištu ostvariti ideju kroz scenografiju, svetlost, boje, muziku, projekcije – bez glumca? I lutke mogu da se kreću ako im glumci-animatori udahnu život: pokret, glas, govor.

"Za slikara pojam života znači nešto vrlo različito od realnosti; za ostale umetnike, pojam života ima jedan potpuni idealan smisao; a samo su glumci, tvrdite Vi, govorači iz trbuha i naturalisti, oni za koje udahnjivanje života u delo znači stvaranje materijala, grube, neposredne imitacije stvarnosti."[9]

Zašto samo glumci pojmu života moraju da pridaju neophodnu povezanost sa realnošću? Zato što glumci sami realno postoje kao živi. Zato što je život glumaca izvor njihovog stvaranja u profesionalnim zadacima. Zato što glumci koriste sami sebe, svoje telo i dušu, svoju realnu fizičku ali i psihičku komponentu, u konkretnom, precizno određenom vremensko-prostornom kontekstu. Sve je na pozorinici trodimenzionalno. Sve traje određeno, ograničeno vreme. To je jedini dijalog u svim umetnostima u kome su suočene dve grupe prisutnih – živih ljudi. Suština pozorišne umetnosti zasnovana je na kontaktu, razumevanju, rezonanci između života koji pulsira na sceni i u sali. Ukinuti bilo koji od ova dva pulsa –značilo bi ukinuti pozorište. Zameniti glumca marionetom bilo koje vrste značilo bi isto kao kada bismo gledaoce zamenili lepim lutkama, bez zvuka, bez reakcija, ili sa snimljenim reakcijama, kao kod dečijih lutaka koje plaču ili kažu "mama".

Ako je u stvari jedini umetnik u pozorištu Reditelj koji želi da sprovede svoju koncepciju, svoj plan, koristeći sva sredstva da izbegne "haos", "pobunu", "urotu" onda bi posle zamene glumaca marionetama koje pokreće on sam, Reditelj, trebalo zameniti i gledaoce marionetama koji aplaudiraju onda i onoliko koliko želi Umetnik, Reditelj. Preostalo je da Reditelj sam napiše kritiku. Da li je to Vaš san, godspodine Kreg? Biti kralj u državi bez podanika. Lav u pustinji. Kako Vam se dogodilo da pozzzelite da pozorište kakvo je postojalo vekovima zamenite pozorištem u kome postoji Red, Izvesnost, Pred-

9 *Ibid.*, str. 181.

vidljivost, Pobeda razuma nad emocijom? Šta biste Vi bili u tom pozorištu? Zašto bi Vam to neko omogućio? Ko ste Vi?

Dozvolite mi da Vas upoznam sa mišljenjem Vašeg velikog sunarodnika koji nije patio od skromnosti, ali je nastojao da se prilagođava pozorištu a ne da pozorište prilagođava sebi, koji nije bio glumac ali je verovatno najveći reditelj posle Drugog svetskog rata, Pitera Bruka (Peter Brook) o "realizmu" koje mi je lično rekao 28. 4. 1983. godine u svojoj radnoj sobi i pozorištu Buf di Nor, u Parizu: "Takozvano odbacivanje realizma opasna je stvar. Ima malo glumaca koji su toliko kreativni da mogu da stvore nov jezik. Ideja da jedan glumac bude Pikaso koji bi mogao da ide preko granica materijalističkog, u formalne tehnike pokreta, teško je ostvarljiva. Tome se opire interpretativna priroda glume. A isto tako i kolektivna priroda glume: jer grupa treba da ima zajednički jezik. Nije moguća komunikacija između glumca koji vlada potpuno stilizovanom tehnikom i glumca koji glumi realistički. Glumci moraju biti povezani kroz materijalne, ili kako bi ih neko nazvao naturalističke veze. Njima je potrebna čvrsta osnova – zajednički jezik, kontakt. Zatim, publici je poznata "prepoznatljiva istina", što je vrlo bitno kad se u pokušajima da se odbaci realizam nude apstraktne, vrlo intelektualističke forme, koje vrlo retko imaju neko značenje... Realizam nikada ne može biti odbačen, niti uzdrman."[10]

Pojam "život" je od vitalnog značaja za pozorište. Piter Bruk dosadno, nekomunikativno pozorište naziva mrtvačkim. Živo pozorište je ono koje stvara optimalnu komunikaciju između glumaca i gledalaca, bez obzira na žanr. Sklad interesovanja za određene teme, za određeni način kako se te teme tretiraju omogućava opstank pozorišta.

Čehovljev Trepljev u *Galebu* traži "nove forme", ali njegova predstava koju izvodi Nina se prekida jer je publici nerazumljiva. Za razliku od "superiornog" slikarstva, u pozorištu reakcija stiže odmah. Osim, ako iz nekih nepozorišnih razloga, publika, kao što je premijerna, protokolarna publika igra podanike iz bajke *Carevo novo ruho* i lažno prikazuje svoje oduševljenje lošom predstavom. Ali to je zloupotreba pozorišta.

Vaše je stanovište da treba što pre odbaciti "podražavanje prirode". "Dokle god ta ideja bude postojala, pozorište nikada neće izaći na pravi put. Glumci će i dalje dobijati klasično obrazovanje... i vrlo će se čuvati bezumnog iskušenja da udahnjuju život u svoju igru; jer u najvećem broju slučajeva, takva igra izaziva preterane pokrete, prenaglašenu mimiku, kreštavu dikciju, upadljiv dekor zbog lažne i tašte ideje da se takvim sredstvima može postići utisak života."[11]

---

10 Vladimir Jevtović: *Siromašno pozorište*, FDU i Naučna knjiga, Beograd, 1992, str. 193.

11 *Estetika modernog teatra*, ibid., str. 187.

Da li Vi to opisujete rad studenata u Firenci 1907. godine? Uostalom, i Vi ste sami profesor. Da li ste nezadovoljni svojim studentima u Italiji? Ali zašto ne vaspitavate engleske studente glume u Londonu? Vi ste ipak engleski glumac i reditelj. Ili je Vaša rezignacija i nezadovoljstvo pozorištem posledica neostvarenih ambicija u svojoj zemlji? Nije li slava Vaše gospođe majke, Elen Teri, bila opterećenje za Vašu karijeru? Kakav je bio njen odnos prema Vašem radu? Niste valjda prepoznali situaciju iz *Galeba*: u odnosu Arkadine prema Trepljevu. Mogli ste videti tu predstavu u Moskvi gde ćete raditi Šekspirovog *Hamleta* u MHATU, kod Stanislavskog. Tada Vam neće zasmetati realizam i naturalizam Vašeg domaćina, s obzirom na njegovu tolerantnost u odnosu na Vaš stil rada sa glumcima i na scenografiji.

Da li je moguće da te, 1909. godine niste upoznali i Mejerholda koji je igrao Trepljeva u *Galebu*? Vas dvojica ste mogli biti saveznici po radikalnosti, neću reći revolucionarnosti, zahteva za promenom u teatru. Vi rado navodite reči slavne glumice Eleonore Duze kako bi pozorište trebalo razoriti i kako bi bilo dobro da svi glumci i glumice pomru od kuge, jer su učinili umetnost nemogućom.[12]

Uvek sam se pitao zašto je uslov za stvaranje Novog neophodna destrukcija, uništenje Starog. Zar je neophodan taj pepeo iz koga treba graditi Novo. Takođe možemo da zapazimo da posle uspešne destrukcije dolazi do zastoja u konstrukciji Novog. Kao da je predlog za Novo pozorište bio samo izgovor za rastur postojećeg. A iza mnogih poziva u uzvišeno i Novo stoji, pokazuje se posle, borba za vlast.

"Čim ukinete glumca oduzimate grubom realizmu mogućnosti da se rascveta na pozornici. Tada više neće biti živih ličnosti koje u našem duhu stvaraju zbrku između umetnosti i realnosti; neće više biti živih ličnosti kod kojih će slabosti i drhtaji tela biti vidljivi. Glumac će iščeznuti; umesto njega pojaviće se neka beživotna ličnost koja će se zvati super – marionetom sve dok ne bude stekla neko slavnije ime."[13]

Šta je to marioneta? Potomak kamenih idola antičkih hramova. To su figure nepomičnog tela, bezizražajnih lica. Navodite kako je Herodot bio očaran u VIII veku pre nove ere figurom tamnopute kraljice, kako je otkriveno dejstvo egipatskih figurina. Kada kažete: "Možda će se marioneta jednom ponovo vratiti?"[14] ja Vas pitam: "Kako će se pokrenuti? Ko će je pokrenuti?" Nevidljivo može da se učini vidljivim kroz akt, kroz postupak. Vi iz estetskog

---

12 *Ibid.,* str. 189.
13 *Ibid.*, str. 190.
14 *Ibid.,* str. 192.

dejstva figurina iz Afrike i Azije pretpostavljate pokretača, ne otkrivajući nam ko bi to mogao biti. "Pogledajte egipatske skulpture: njihove beživotne oči čuvaju svoju tajnu sve do sudnjeg dana. Njihova kretnja je puna neke tišine koja liči na smrt. A u isti mah tu otkrivamo i neku nežnost, čar, neku ljupkost sličnu snazi i ljubav koja prožima čitavo delo... Nijednog trenutka se ne može videti ništa što bi ukazivalo na to da se umetnik, ma i za tren, udaljio od zakona kojima je potčinjen. Sjajno! To je pravi umetnik."[15]

Poštovani gospodine Kreg, Vi govorite o skulptoru a ja Vas pitam o glumcu. Ogromna je razlika između ta dva umetnika. Ne navodite zakone kojima su potčinjeni. Kada govorite o ljupkosti i tišini koja liči na smrt, Vi nam saopštavate svoj estetski doživljaj figura, ali kakve to veze ima sa pozorištem? Vi se izražavate kao prorok, kao mesija koji objavljuje proročanstvo koje se ne može razumeti.

Umetnost ne može dostići egzaktnost prirodnih nauka. Pozorišna predstava ne može dostići apstraktnost, imaterijalnost muzike. Glumci ne mogu bez teksta, odnosno pisca. Glumci ne mogu bez publike. Ali ni publika, u pozorištu, ne može bez glumaca.

Vi ste poželeli da u pozorištu budete ono što je slikar na otvaranju svoje izložbe. Slikar može da bira sredstva: boje, podlogu, vreme kada će raditi, mesto rada. Sve zavisi samo od slikareve sopstvene volje. Slikar u potpunosti vlada situacijom u kojoj stvara svoje delo. Dakle, priznajte da Vi želite, kao slikar, potpunu vlast nad umetničkim delom i ekskluzivno autorstvo nad pozorišnom predstavom.

Ali, glumci nisu boje. Publika u pozorištu i publika u likovnim galerijama se razlikuju po načinu prijema: predstava ima tačno određen početak i kraj, pa se samo u tom intervalu gledaoci mogu sresti sa njom, dok ljubitelji mogu doživeti sadržaj slike bilo kad, dok je izložba otvorena. U principu mnogo bolje posle otvaranja, na kome gužva i protokol same slike bacaju u zasenak. Ne slažem se sa Vama da je slika čisto umetničko delo – proizvod inteligencije. Bilo koje umetničko delo je pre proizvod mašte, emocija, snova, podsvesti, inspiracije, talenta nego inteligencije. Ne slažem se sa Vama da su slikari pre svega inteligentni ljudi koji mogu da ostvare savršene forme. Zar u procesu stvaranja nema sumnje, uspona i padova, zar očajan slikar ne uništava svoje skice jer mu ne polazi za rukom da ostvari zamišljeno? Zar slikar ne može da zapadne u rezignaciju i depresiju? Na kolikim platnima vidimo baš haos dok je slika nastajala? Vaš slikar je inženjer, optimista i suveren Umetnosti. Vlasnik savršenog dela bez konflikta sa bilo kim. Idila.

---

15 E. G. Craig, *O umjetnosti kazališta,* str. 97.

Vašem idealu su se u prošlom, Vašem veku približili neki filmski reditelji – potpuni autori svojih filmova, u kojima su svi ostali saradnici "slikareve boje" sa kojima on "slika svoje platno". Zahvaljujući tome što je proces snimanja uvod u najvažniji momenat u nastanku filma – montažu, u kome filmski reditelj zaista ima potpunu vlast nad materijalom, a zato i odgovornost i slavu, moguće je da se film najavljuje kao delo svog reditelja. Ali, osnovni uslov za ostvarenje potpunog autorstva filmskog reditelja je producentov novac. Osnovni razlog da producent ponovo ukaže poverenje istom filmskom reditelju je profit.

Zašto niste pokušali da se bavite filmom? Jer glumac u filmu može biti sve ono negativno što mu pripisujete u toku snimanja, kao što slikara dok slika može naljutiti "ponašanje" neke boje. Ali reditelj ga odmah može zameniti nekim drugim glumcem. Drugo, u procesu montaže reditelj može:

a) da potpuno izbaci scene koje mu se ne sviđaju, pa se dotični glumac uopšte i ne pojavljuje u filmu;

b) da promeni glas glumca jer uzima drugog glumca za nahsinhronizaciju, da promeni dimenzije glumca, boju lica, boju očiju;

c) da glumca ulepša i poružni, da izgleda kao đavo ili anđeo. Glumac Edi Merfi u svom filmu igra desetak likova iz svoje familije. On je svoj deda, svoja baba, svoj ujak, svoja tetka.

Da li je glumac na filmu Vaša "nadmarioneta"? Jer za vreme prikazivanja filma, koji je potpuno delo reditelja, na ekranu pred gledaocima se, na mrtvom materijalu projektuju pokretne slike sa zvukom koje daju vrlo uverljivu iluziju života. Realnost na filmu ne mora uopšte biti realistična, već sasvim fantastična, simbolična, apstraktna.

Sam glumac koji gleda sebe na platnu je bespomoćan – od njega više ništa ne zavisi. Za određen honorar glumac je pristao da na ekranu bude sve što reditelj hoće.

Gospodine Kreg, da li ste pokušali da radite na filmu? Vaše interesovanje za scenografiju, kostime i opšte vizuelni aspekt događanja na sceni morao Vas je povesti ka filmu gde su mogućnosti, u odnosu na pozorište, da se vizuelno stvore novi, nadrealni prostori mnogo veće. A ono što je Vama još značajnije – mogućnost kontrole glumaca je potpuna. Zagarantovana. Sve to bi bilo moguće u filmu, koji može i bez glumaca. Dugo smo gledali animirane filmove, a sada možemo da gledamo DVD film, u potpunosti realizovan kroz elektronsku animaciju. Dok uživamo u akcijama ovog filma koji su potpuno konstituisani u računarima novije generacije, možemo u trenu da se setimo da smo napustili – pozorište!

Vratimo se pozorištu. Vaše potpuno oduševljenje ruskim pozorištem dovelo Vas je, posle poređenja sa engleskim, do razočaranja i – zavisti! Naime,

1908. godine u Moskvi Vi pišete: "U ovome času nalazim se u Rusiji, živopisnoj Moskvi, kojoj slavu pronose glumci vodećeg kazališta, najveličanstveniji ljudi na svijetu. Osim što su divni domaćini, oni su i izvrsni glumci... Ovdašnje Umjetničko kazalište živo je, ima svoj značaj i inteligenciju. Njegov ravnatelj Konstantin Stanislavski, postigao je nemoguće: uspjelo mu je zasnovati nekomercijalno kazalište. On vjeruje u realizam kao medij putem kojega glumac može iznijeti psihologiju dramatičara. Ja u to ne vjerujem."[16]

Vi ste oduševljeni što glumci probaju jedno delo po stotinu puta, što su na probama spremni da rade na svakom detalju, što su ozbiljni, strpljivi, inteligentni i Vi im prognozirate veliki uspeh u Evropi.

"Imam dojam da glumci Moskovskog umjetničkog teatra za vrijeme predstave proživljavaju dublje intelektualno zadovoljstvo nego bilo koji glumac u Evropi. Sve njihove predstave dostojne su divljenja."[17]

Ruski glumci rizikuju, ne boje se moguće greške. Ali Vi ste upoznali i način finansiranja tog pozorišta: desetak vrlo bogatih ljudi daju novac za pozorište ne tražeći u kratkom roku profit, jer su svesni koliko Umetničko pozorište može u inostranstvu doprineti promeni stereotipa o varvarskim Rusima. A kod kuće Umetničko pozorište ima misiju istinskog pozorišta za narod. Obe funkcije ovog velikog nekomercijalnog pozorišta bile su značajne za desetak uspešnih ljudi iz ruskog komercijalnog sveta. Da li je to patriotizam?

Vi govorite o superiornosti ruske metode, tehnike i dejstva ruskih glumaca, obrazovanja ruskih glumaca, ali verujete da sve te uslove i okolnosti povezuje jedan čovek. "U njemu leži tajna i ona će biti pokopana zajedno s njim."[18] Ipak, otkrivate da je tajna: "Strasna ljubav za Kazalište. I mogu vam reći, bez bojazni da budem profan: "Nema veće ljubavi za čovjeka, nego da žrtvujete život za svoj rad."[19]

Vi ste bili rado primljen gost. U tom pozorištu ste radili Šekspirovog *Hamleta*.

Da li ste posle Vaše premijere u Moskovskom pozorištu 1912. godine poželeli da ostanete? Da li je to bilo moguće? Da li je Vaša ljubav za pozorište bila dovoljno strasna? Da li ste bili spremni da žrtvujete svoj život za rad u tom pozorištu? Da li ste bili pozvani od direktora "u kome leži tajna" da ostanete? Ili ste, kao svaki gost, morali da se vratite kući? Šta Vas je tamo dočekalo?

---

16 *Ibid.*
17 *Ibid.,* str. 98.
18 *Ibid.*, str. 141.
19 *Ibid.,* str. 142.

"Očajniji sam no ikada u životu, jer sam shvatio beznadnu učmalost engleskog kazališta, njegovu beznadnu ispraznost i lakoumnost, krajnju glupost svih onih koji imaju bilo kakve veze s Umjetnošću u Engleskoj, usmrćujuće samozadovoljstvo Londona koji smatra da je djelatan i razborit u tim stvarima, idiotizam onog djela novinstva koji naziva ekscentričnošću svaki hrabri pokušaj da se ponovo vrati život u umjetnost, zato što sam spoznao da u Londonu nema suradničkog prijateljstva, što sam shvatio požudu da se po svaku cijenu zaradi neka para. Engleski glumci nemaju nikakvih izgleda, jer im je sistem upravo loš: nemaju prilike da uče ili stječu iskustvo, a ne usuđuju se pobuniti jer bi u tom slučaju izgubili svoj kruh svagdanji."[20]

Obeleženi rođenjem, kao i svi mi, Vi ste gospodine bili i ostali Englez, ma koliko poželeli da budete Italijan u Firenci ili Rus u Moskvi. Pokušao sam svojevremeno da otkrijem razloge zašto je Piter Bruk, slavni engleski reditelj, napustio London i englesko pozorište i nastanio se u Parizu i osnovao svoj Internacionalni centar. Nije bio zadovoljan uslovima, kao ni Vi. Uspeo je da nastavi svoj rad u Francuskoj, kao gost. Samo kao gost.

Uviđamo da kada Vi govorite o glumcu ili pozorištu Vi to govorite o engleskom glumcu i o engleskom pozorištu, a ne o ruskom glumcu i ruskom pozorištu, te da se ne biste složili sa Eleonorom Duze da "pomru od kuge" i ruski glumci. Podrugljivost, ironija, odsustvo emotivnosti ili iskrenosti, površnost o kojoj govorite kao pojavama u engleskom pozorištu Vas je navela da se pobunite, na svoj način.

Vaš način je mogao uticati na sledbenike u Vašoj kulturnoj sredini, ne van nje.

Gospodine Kreg, Vaše teorije o pozorištu na početku prošlog veka imale su značaj u promeni podele rada u pozorištu: glumce je trebalo čvršće organizovati u ansamble, strože podrediti zahtevima drame i reditelja, reditelju dati sve veća ovlašćenja, sve veća prava u svim aspektima pozorišne predstave. Reditelj je sam radio scenografiju, kostime, svetlo, muziku i najzad je pisao i komad.

Reditelji su Vašu teoriju prihvatili kao podršku i osnovu na kojoj legitimno postaju Gospodari pozorišta, dirigenti orkestra i kompozitori istovremeno, vlasnici celine, čuvari smisla predstave. Tako je prošli vek u pozorištu bio vek reditelja. Pisci su samo u jednom periodu, koji je označen kao Apsurdna drama, pokušali da povrate svoje privilegovano mesto, ali za kratko. Pozorište je, pokušavajući da očuva svoj položaj pod naletima velikog i malog ekrana, sve nade položilo u nove lidere – reditelje. Prostor u pozorišnim kritikama koji je posvećen režiji ima dominantno mesto, a rediteljski honorar može biti i

20 *Ibid.,* str. 98.

trideset puta veći od glumačkog. Na pokušaj nekog od glumaca da se bavi režijom, što u predhodnim vekovima dok se profesija reditelja još nije ustanovila nije bilo neprirodno, sada se reaguje sa čuđenjem i podsmehom od strane reditelja i kritike. Pozorišni reditelji pokušavaju da se ponašaju kao filmski reditelji, te možemo videti predstavu određenog reditelja "po Čehovu" ili "po Šekspiru".

Ali je izvesno da je pozorište svoj razvoj, upotrebu novih tehnika svetla, tona, montažu mnogih atrakcija, precizno korišćenje žanrova, doživelo zahvaljujući rediteljima. Međutim, uvek s glumcima.

Da bi glumci opstali, bili izabrani od reditelja oni su morali u toku prošlog veka da svoja sredstva obrazuju prema najvišem nivou očekivanja: morali su biti i akrobate i pevači i igrači. Zahvaljujući pozorišnim školama i uspehu profesije – konkurencija je postajala sve veća. Glumci koji nisu igrali u pozorištu igrali bi na estradi, na televiziji, na filmu, u reklamama. Oni ponekad rade i u novim, srodnim profesijama, kao radio i televizijski spikeri i voditelji.

Ličnosti reditelja su postale važne za stil predstave. Temperament, ukus, takt, način ophođenja sa saradnicima, trikovi, slabosti reditelja – postali su važni elementi u projektovanju željenog uspeha premijere i što dužeg igranja neke pozorišne predstave. Najbolji reditelji jesu "zvezde" pozorišta. Pozorište koje može da angažuje najbolje reditelje mirno čeka sezonu. Ali najbolji reditelji su to upravo zato što umeju da iskoriste potencijale glumačkog ansambla, što umeju od svakog glumca, bez obzira koliko malu ulogu igra, da izvuku maksimum.

Najbolji reditelji su uverljivi, razumljivi i sugestivni. Oni često imaju neku vrstu harizme koja privlači i motiviše glumce. A mudri glumci dolaze do zaključka da im je reditelj potreban i zato sarađuju i iznose predloge. Najbolji reditelji i najbolji glumci zajedno stvaraju najbolje predstave.

Prema tome, uspeh reditelja nije doveo: "do oslobađanja scene od glumaca". Pogotovo ne kod onih reditelja koji motivišu grupu glumaca da predlažu rešenja ne samo za svoju ulogu već za celu predstavu. "Postepeno sam otkrivao, kaže Piter Bruk, da uvođenje života znači – animiranje glumca na izvestan način. Jednu od prvih predstava radio sam sa vrlo mladim glumcima i rad smo potpuno zasnovali na grupnoj energiji... Počeo sam istraživanja o mogućnostima grupe, koliko se one mogu razvijati. To mi je bilo interesantnije nego pojedinačni karakter, scenografija, svetlo, jer sam otkrio da je grupa mnogo uzbudljivija nego svetlo ili scenografija."[21]

Događaj u pozorištu je susret glumaca i gledalaca koji u određenom vremenu trajanja predstave komuniciraju, deleći doživljaj zasnovan na konkretnoj

21 Vladimir Jevtović, *Siromašno pozorište*, str. 188.

priči, situaciji. Suštinska odlika tog odnosa jeste obostrana želja da se učestvuje u scenskom događanju: kao u šahu glumci sa belim, a gledaoci sa crnim figurama. Na svaki potez belih reaguju crne – tako se odvija partija, odnosno predstava.

Glumac nije samo objekt, već i subjekt. Ali ni gledalac nije samo subjekt, već i objekt. Ako gledaoci ne učestvuju u predstavi onda ona ne postoji. Tačnije, predstava je onakva kako u njoj učestvuju, reaguju, primaju sve što dolazi sa scene kao glumačka radnja, gledaoci. Sve to za njih je pripremio reditelj – prvi gledalac. U procesu probanja reditelj je zamislio (koncepcija) unapred budući oblik susreta glumaca i gledalaca (žanr) a onda je sa glumcima pripremio jedan tim. Na premijeri reditelj može, kao neki sudija na mreži u tenisu, pored portala da se uveri u tačnost sredstava koje je odabrao za susret sa drugim timom – publikom. A onda – da se udalji i prepusti reprize gumcima.

Reditelji dolaze i prolaze, a glumci ostaju.

Gospodine Kreg, živeli ste dugo, ispunjenim životom. Vaš sin Edvard Antoni (Edward Anthony), rođen 1905. godine, nastavio je porodičnu tradiciju, bavio se scenskim dizajnom i pozorišnom arhitekturom, pod imenom Edvard Karik (Edward Carrick). Izgleda da je i tu poštovao porodičnu tradiciju: Vaš se otac prezivao Godvin, a majka Teri.

Ne zamerite mi ako se nisam složio sa Vama. Imam još samo jednu sumnju, jedno pitanje za Vas, glumca: Niste li celu priču sa nad-marionetom izmislili i odglumili da biste privukli pažnju, izazvali skandal i bučne reakcije? Jer, Vi u stvari volite glumce, zar ne?

U Beogradu, Iskreno Vaš,

10. 02. 2002. *Vladimir Jevtović*

Vladimir Jevtović

TO EDWARD GORDON CRAIG

Summary

This paper, written in the form of a polemical letter addressed to Gordon Craig, rejects Craigs conception of the ideal actor as the'übcer-marionette', and defends the type of theatre to which vibrant and unique bodies, intelligences, emotions and imaginations of the actors are central. The letter reminds Craig that the control over the actor he wishes the director to have is possible in the medium of film, not theatre. Craig's attitude is contrasted to the views of another 'Englishman abroad', Peter Brook, who never ceased to explore and extend the possibilities of theatre, but never at the expense of the actor.

UDK 820.09-2

Ljiljana Bogoeva Sedlar

EKSPLICITNO O IMPLICITNOM: O PROMENI VERE U DRAMAMA MARKA REJVENHILA, STIVENA BERKOFA I STIVA TEŠIĆA

"Mi ćemo im reći da smo poslušni tebi i da vladamo u tvoje ime. Mi ćemo ih obmanuti opet... Ono što imam da ti kažem, sve ti je poznato, to čitam u tvojim očima. I zar ću ja sakriti od tebe tajnu našu? Možda ti baš hoćeš da je čuješ iz mojih usta, onda čuj: mi nismo s tobom, nego s njim, to je naša tajna! Mi već odavno nismo s tobom, nego s njim..."

Braća Karamazovi, knjiga V, poglavlje 5: *Veliki Inkvizitor*

Na Univerzitetu u Bradfordu, u Velikoj Britaniji, održana je krajem marta 2000. godine, povodom prve godišnjice NATO napada na Jugoslaviju, internacionalna konferencija "Jugoslovenska kriza: inostrane reakcije i put razrešenja".[1] Namera ovog teksta je da dovede u vezu dva različita pristupa krizama: s jedne strane interese i interesovanja za krize raznih organizatora

1 Zvaničan naziv konferencije bio je: *"The Yugoslav crisis – international responses and the way forward: an international conference held on the anniversary of NATO's attack on Yugoslavija",* 24-26 March, 2000, Bradford University. Autor ovog teksta je na konferenciji, u okviru sekcije "Culture and the Yugoslav wars", govorila o revizijama istorije koje su već duže vremena na svim frontovima u toku. Poseban naglasak bio je na razlikama između revizija kojima se bave političari, i revizijama kojih se poduhvataju umetnici. Primeri političkih revizija istorije obuhvatali su fenomen istoričara koji danas traže dodatne dokaze da se holokaust uopšte desio, i stavove američkog istoričara Artura Šlezindžera. Šlezindžer je posebno zanimljiv zato što je 1968. godine napisao knjigu u kojoj je analizirao i oštro osudio američko nasilje i na domaćem terenu i na internacionalnoj sceni *(Violence: America in the Sixties*, Signet, New York, 1968), da bi 1994. godine, u tekstu povodom inauguracije Bila Klintona, žalio što Amerikanci predstavljaju samo 6% stanovništva na ovoj planeti, zbog čega neće biti u stanju da je očiste od korupcije i nasilja kojom je zagađuju drugi. Suprotnu vrstu "čitanja" istorije u radu izloženom u Bradfordu, predstavljali su (pored američkog dramskog pisca Dejvida Rejba i južnoafričkog romanopisa Džejmsa Kucija) Stiv Tešić i Emir Kusturica. Trudeći se da u svojim dramama *(Speed of Darkness, Square One, On the Open Road*) do kraja razume i kontekstualizuje vijetnamski rat, Stiv Tešić je, pre svoje smrti 1994. godine jasno predvideo razvoj događaja koji su uništili Jugoslaviju. Slično njemu, Kusturica je u svojim filmovima na briljantan način uspeo da Jugoslovenskoj krizi priđe iz veoma precizne istorijske i arhetipske perspektive. Jedan osvrt na konferenciju u Bradfordu svojevremeno se pojavio u časopisu "Republika".

"mirovnih" konferencija, a s druge poimanje kriza nekoliko umetnika sa engleskog govornog područja, u delima koja prate završne decenije dvadesetog veka. Cilj je da se etičke pozicije sa kojih se oglašavaju stvaraoci (kreativan život kao merilo vrednosti i životna "politika"), razluče od rasprostranjene životne prakse koja počiva na drugačijim etičkim polazištima, koja ima drugačije ciljeve, i koja ljudske tvoračke sposobnosti u svim oblastima instrumentalizuje i stavlja u službu destruktivnih ideologija. Posebna pažnja biće posvećena dramama Marka Rejvenhila (Mark Ravenhill), od kojih su dve – *Polaroidi* (1999) i *Shopping and Fucking* (1996) – trenutno na repertoaru beogradskih pozorišta.[2]

UVOD

"Pitanja ima vrlo mnogo, a ja sam naveo samo decu zato što je tu kao dan jasno ono što je meni potrebno da kažem."

Braća Karamazovi, knjiga V, poglavlje 4: *Pobuna*

Kao dodatak bradfordskoj konferenciji o Jugosloviji, 25. marta 2000. godine, drugog dana zasedanja, organizovano je prikazivanje pozorišne predstave *Is normal!* britanskog pisca Reja Brauna (Ray Brown). Gospodin Braun i njegova partnerka Ros Marsden su 1985. godine, kao obični turisti, otkrili Sloveniju i Hrvatsko primorje. Drama prati sudbine prijatelja koje su u našoj zemlji stekli, posebno njihova stradanja za vreme političkih razdora i ratova koji su usledili ubrzo posle Braunovih prvih idiličnih poseta. Iz beleške u programu saznajemo da delo dopunjuje i kruniše Braunove izveštaje iz Hrvatske koji su tokom osamdesetih i devedesetih "krasili programe BBC4 radija". Sam autor glumio je sebe u drami koju je o svom balkanskom iskustvu napisao, a konferenciji, i predstavi u Bradfordu, prisustvovao je slikar Bojan Bem, jedan od Rejovih prijatelja čiji je život u drami prikazan.

Drama se uklapala u koncepciju konferencije koja je, u nizu upriličenih događanja i susreta, težila da što jasnije istakne šta drugi misle o nama, i kakva su njihova dalja politička iščekivanja u regionu. Međutim, za učesnike iz Jugoslavije boravak u Bradfordu bio je prilika da provere šta i sami misle o drugima, pošto su iz prve ruke (makar i u prolazu) mogli da vide neke sličice iz života Britanaca u Bradfordu.

Put do pozorišta Alhambra, gde se Braunov komad prikazivao, vodio je kroz centar Bradforda subotom uveče. Autoru ovog teksta prizor se učinio

---

2 O dramama Marka Rejvenhila (posebno o *Shopping and Fucking)* vidi tekst Ljiljane Bogoeve Sedlar u Zborniku 2, FDU, Beograd, 1998, str. 172-188.

sablasnim. Iako je vreme u martu sveže, ulice koje su u toku dana izgledale poluprazne bile su u sumrak prepune devojaka i mladića koji su u beskrajnim redovima, slabo odeveni, nestrpljivo cupkali pred vratima podrumskih diskoteka. U njima se bučno proslavljao kraj radne nedelje, a na potezima između poznatih bradfordskih sastajališta već su po trotoarima ležali obeznanjeni (a u grupicama po ulicama bauljali i povraćali) pijani i drogirani mladići.

Ovaj nemili prizor, zabeležen samo krajem oka i u magnovenju, sigurno bi ostao po strani bitnijih sećanja na Bradford i dane posvećene našim problemima i nevoljama, da se, nenadano, Bradford nije ponovo nametnuo pažnji, iskrsnuvši ubrzo po povratku u Beograd u nekim neočekivanim situacijama i kontekstima. Jedan takav "ponovni susret" zbio se u filmu britanskog režisera Alana Klarka (Alan Clarke) *Rita, Su i Bob (Rita, Sue And Bob Too)*, pozajmljenog iz fonda videoteke Britanskog saveta. Sudeći po načinu na koji je Bradford prikazan u Klarkovom filmu, neprijatni utisak zabeležen marta 2000. godine nije slučajan već reprezentativan. Ispostavilo se da je, kao pokazatelj stanja u kojem se deo britanskog stanovništva danas nalazi, Bradford već više puta korišćen u raznim savremenim delima.

Sam film snimljen je 1987. godine po drami koju je 1982. godine napisala dvadesetjednogodišnja žiteljka tog grada, Andrea Danbar (Andrea Dunbar). *Rita, Su i Bob,* drugi po redu od tri komada koja je Danbarova napisala pre iznenadne smrti od izliva krvi u mozak u dvadeset devetoj godini, naručio je, i režirao, Maks Staford Klark (Max Stafford-Clark), u to vreme umetnički direktor čuvenog londonskog pozorišta Royal Court, koje se posebno bavi negovanjem mladih dramskih talenata u Britaniji. Radnja prati odrastanje dve petnaestogodišnje devojke koje žive u Bateršou, državnom stambenom bloku izgrađenom za bradfordsku radničku klasu i socijalne slučajeve. Krajem 2000. i početkom 2001. godine, skoro dvadeset godina posle prvog izvođenja, Maks Staford-Klark je komad ponovo obnovio, spojivši ga, u predstavi koju je sa grupom "Out of Joint"[3] pripremao u Liverpulu, sa tekstom još jedne tek nastale drame.

Iz prikaza Staford-Klarkove dvodelne predstave, objavljenim u časopisu "Theatre Record", saznajemo da se i drugi tekst bavi Bradfordom i stanjem u pomenutoj radničkoj četvrti. Komad *A State Affair (Državna posla),* autora Robina Sounsa, nastao je iz intervjua koje je Souns vodio sa ljudima koji u Bateršou žive danas. U Staford-Klarkovoj predstavi sedam glumaca prvo

3 Vredi napomenuti da je prvo izvođenje Rejvenhilovih *Polaroida*, 1999. godine, režirao upravo Maks Staford Klark, sa istom pozorišnom trupom "Out of Joint". Trupa je svoj naziv preuzela iz *Hamleta*, da bi što eksplicitnije istakla svoj cilj: da svojim radom pomogne da se ispravi vreme koje je, kako Hamlet kaže, "out of joint" – iščašeno, ispalo iz zgloba.

prikazuje Bradford iz osamdesetih, a potom šta se na prelasku u 21. vek tamo događa: "zlostavljanje dece, porodice sa jednim roditeljem, alkoholizam, nezaposlenost, kriminal, droga, nedostatak novca da se bilo šta istinski promeni."Džon Piters (John Peters), kritičar nedeljnog "Tajmsa" koji hvali ovu predstavu, kaže da bi želeo da svi ministri vlada Margaret Tačer, Džona Mejdžora i Toni Blera pogledaju ovaj komad i suoče se sa činjenicom da je u protekle dve decenije život za prikazane Britance postao mnogo gori, a ne bolji, kako su im političari i birokrate obećavali.

Zajednica čiji život najnoviji zapisi iz Bateršoa dokumentuju doživela je potpuni kolaps, ističe jedan drugi pozorišni kritičar, uništena pogubeljnom socijalnom politikom i heroinom. Crne rupe očaja koje se u njoj otvaraju gutaju prvo najneotpornije – decu. Mladi izbegavaju školu, drogiraju se, i ne umeju da se izbave iz sredine u kojoj je "svakolika ljudska kreativnost posvećena kriminalu". Komad se završava izjavom ćerke Andree Danbar, koja je i sama bivši narkoman, i koja kaže: "Da je moja majka danas pisala svoju dramu Rita i Su bi bile na kokainu i sigurno bi se bavile prostitucijom i spavale sa svim i svakim zbog novca".

* * *

Sounsov dramski apel iz Bradforda prikazan je britanskoj javnosti početkom 2001. godine. Šest meseci kasnije, u julu 2001. godine, svet su obišle slike žestokih rasnih okršaja u Bradfordu. Krajem godine život u sličnom stambenom bloku prikazan je na isti način i u tek objavljenom romanu Minete Volters *Acid Row*. Istu sliku pokazao je svetu i poznati britanski glumac Geri Oldman, u impresivnom autobiografskom filmu *Nil by Mouth*, koji je režirao 1997. godine.

U velikim gradovima SAD situacija je još gora, što često i sami britanski izveštači iz Amerike priznaju. Na bradfordskoj internacionanoj konferenciji o Jugoslaviji raznim radnim grupama predsedavali su mahom američki eksperti iz Vašingtona, prestonice koju je analitičar britanskog časopisa "New Statesman" 1998. godine uporno (i obrazloženo) nazivao Apartheid City.[4] Pre nego što su 11. septembra porušene zgrade Svetskog trgovinskog centra u Njujorku vlada države Mizuri platila je ogromnu sumu novca da se stambeni blok u St Luisu, koji je projektovao isti poznati arhitekta Minoru Yamasaki[5], sravni sa

4 Vidi tekst Andrew Stephen, *Sex, slaves and racism at Monticello*, New Statesman, 6. November 1998, str. 27.

5 Minoru Yamasaki je, sa 100.000 američkih građana japanskog porekla, Drugi svetski rat proveo u koncentracionim logorima koji su za njih podignuti po pustinjskim predelima Amerike. Vidi Greg Robinson, *By Order of the President: FDR and the internment of Japanese Americans*, Harvard University Press, Boston, 2001.

zemljom o državnom trošku jer je postao leglo kriminala koji se nijednom drugom metodom nije mogao iskoreniti.[6] Nobelovac, dramski pisac i pesnik Derek Volkot (Derek Walcott), komentarišući američku nespremnost da se suoči sa sopstvenim imperijalizmom, u razgovoru sa Bil Mojersom (Bill Moyers) vođenim 1989. godine, između ostalog napominje: "Kad prođem pored geta u 125. ulici (u Njujorku) užasnem se stanjem u kojem se ta kolonija u okviru imperije nalazi. Zašto bi Amerikanci brinuli o Nikaragvi, kad postoji 125. ulica? Niko u Nikaravi ne živi tako".[7]

Sve ove nemile činjenice ne bi vredelo navoditi da na konferenciji u Bradfordu iščekivanja za dalji razvoj događaja u našoj zamlji i regionu nisu jasno bila usmerena ka jednom cilju: da se preuzme politički i ekonomski sistem koji oličavaju UK i SAD. Tema jednog izlaganja, koje je jasno podržavalo takvo rešenje naše krize, bila je statistička analiza stanja u kojem se jugoslovenska omladina trenutno nalazi. Analiza nije bila komparativna, niti je u njoj za procenu uspeha/neuspeha u životu bilo predvidjeno bilo koje drugo merilo osim kupovne moći. Kompleksnije komparativne analize nisu dolazile u obzir jer bi otežale donošenje željenog zaključka: da sistem u Jugoslaviji ne valja i da ga, milom ili silom, treba zameniti suprotnim, superiornim zapadnim modelom, koji sve usrećuje i oslobađa.[8]

Pitanje da li je to baš tako nije politički korektno postavljati. Čak ni pošto je Kolin Pauel (Bušov državi sekretar koji je više od dve decenije proveo na čelu NATO-a kao stručnjak za "threat assessment" – procenu opasnosti) izjavio 1997. godine da najveća opasnost koja preti Americi nije spoljna već unutrašnja, i da leži u mladima koji nemaju izgleda za zaposlenje i "koji ne veruju u američki san".[9] Pauel je te godine (nizom predavanja od kojih je

---

6 O rušenju tog kompleksa (15. jula 1972. godine u 3.32 poslepodne) vidi: Richard Appignanesi and Chris Garratt, *Postmodernism for Beginners*, Icon Books, Cambridge, 1995, str.115. Priču je ponovila "Politika", u jednom od komentara o "napadu na Ameriku" 11. septembra 2001. godine

7 Vidi Bill Moyers, *A World of Ideas: Conversations with thoughtful men and women about American life today and the ideas shaping our future,* Doubleday, New York,1989, Interview with Derek Walcott, str. 451.

8 "Slobodan dan za dvanaest hiljada učenika jer nastavno osoblje štrajkuje... Bonovi za benzin i kilometarski redovi na pumpama... Akutna nestašica toalet papira, šećera, struje i uglja... Polovina nacije štrajkuje, a druga polovina na trodnevnoj radnoj nedelji... Kupovina novogodišnjih poklona uz svetlost sveća... Televiziski ekrani se, po nalogu vlade, gase posle vesti u 22h." Ovi podaci ne beleže stanje u Jugoslaviji nastalo posle deset godina embarga i sistematskog uništavanja privrede spolja nametnutim sankcijama. Ovo je samo deo naslova sa prvih strana engleskih dnevnih listova koje je 1973. godine zabeležio američki putopisac Bil Brajson, kada je te godine stigao u Britaniju. Krizu je izazvala odluka OPEK zemalja da Britaniji uskrate jeftinu naftu. Vidi Bil Bryson, *Notes From A Small Island*, Black Swan, London, 1995, Prologue, str. 18-19.

9 Vidi *Powell's New War*, "Newsweek", 28. april, 1997, str. 30-35.

svako naplaćivao 70.000 dolara) pokušao da pobudi interesovanje za ovaj problem, citirajući statistike koje u Bradfordu niko nije pominjao: da je u SAD maloletnički kriminal u stalnom porastu, da se broj maloletničkih ubistava utrostručio, da novi talas nasilja tek sledi kada stasa nova generacija "super-predatora", da više od pola miliona tinejdžera pripada bandama, da tri miliona dece trpi svakodnevno zlostavljanje, da se stopa samoubistava maloletnika udvostručila, da polovina učenika osmog razreda nije u stanju ni da valjano čita.

Pauelovo interesovanje za mlade Njuzvikov izveštač cinično prikazuje kao već viđenu predizbornu predstavu, ali slični podaci izriču se i u ozbiljnim i iskrenim javnim opomenama. U predavanju naslovljenom "Demokratija i obrazovanje"[10] koje je 1994. godine održao na Lojola univerzitetu u Čikagu, Noam Čomski je naveo slične pogubeljne statistike vezane za društvo koje se smatra najuspešnijim i najbogatijim na svetu. On je citirao rezultate istraživanja koje je o periodu od kraja sedamdesetih do prve polovine devedesetih za UNICEF sastavila poznati američki ekonomista Silvia En Hjulet. U istraživanju, naslovljenom "Child Neglect in Rich Societies" ("Zapostavljanje dece u bogatim društvima"), posebno se anglo-američki model pokazao katastrofalnim za decu i porodice koje ih odgajaju.[11] Nastalu situaciju autorka pripisuje "ideologiji slobodnog tržišta", pri čemu Čomski napominje da se borba za opstanak na slobodnom tržistu zapravo predviđa samo za siromašne, jer bogatima stoje na raspolaganju obimne subvencije, olakšice i razni drugi oblici državne zaštite.

Svrha ovakve politike je da se stvori mali broj bogatih koji će se stalno sve više bogatiti (kako časopis "Fortune" ponosno izveštava, navodeći detalje o uspehu 500 najuspešnijih), dok će sve veći deo stanovništva zapadati u siromaštvo i bedu. Scenario nije nov. Nije čudo što sve veći broj kritičara forsiranje ovakve prakse vidi kao kraj prosvećenosti i povratak srednjovekovnom mraku. Taj mrak, međutim, ima svoje moćne zagovornike: Čomski citira nobelovca, ekonomistu Džejmsa Bjukanona, koji sa svog uglednog položaja otvoreno insistira "da svi težimo 'idealnoj situaciji' koja bi nam omogućila da postanemo gospodari nad svetom punim robova".[12]

Kontradikciju koja postoji između demokratije i kapitalizma uviđali su, i danas jasno vide mnogi. Iz te tradicije Čomski izdvaja (i izvanrednim citatima potkrepljuje) poglede na svet Adama Smita, Džefersona, Džona Djuija, Ber-

---

10 "Democracy and Education", str. 37-55, u knjizi *Chomsky on MisEducation,* edted and introduced by Donaldo Macedo, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2000.

11 *Ibid.*, str. 48-51.

12 *Ibid.*, str. 39.

tranda Rasela. Kada je Mark Tven, slično pripadnicima ove tradicije, insistirao da nije moguće istovremeno održavati imperiju na Istoku i republiku kod kuće, i kada je predlagao da se, u skladu sa pravim stanjem stvari, pruge i zvezde na američkoj zastavi zamene mrtvačkom glavom i ukrštenim kostima, ignorisan je jer je bio "samo pisac koji govori smešne stvari".[13] S druge strane, Teodoru Ruzveltu, predsedniku SAD, tvorcu američke imperije i apostolu rata koji je insistirao da nijedan trijumf postignut mirnim putem ne može da se meri sa trijumfom postignutim oružjem i silom, dodeljena je 1916. godine Nobelova nagrada za mir.[14]

Bruks Adams (Brooks Adams), istoričar i jedan od Ruzveltovih savetnika, upotpunjuje komentarima iz svojih beležaka sliku preokupacija kojima su se (za razliku od smešnog i neozbiljnog Marka Tvena/Mark Twain) bavili "ozbiljni". Adams je bio poznat po tome što je često izricao ono što nije bilo za javnost. Jedan takav nesmotreni zapis je i procena da je "bez sumnje najveći problem savremene epohe kako zaštititi privatnu imovinu od vladavine naroda". Strah ove vrste u potpunosti je neopravdan, smatra Gor Vidal (koji se posebno bavi razvojem američkog imperijalizma i koji je u stalnom polemičkom dijalogu sa trenutnim američkim vlastodršcima), "obzirom da u Americi narod nikada nije, niti će ikada biti u prilici da vlada". Vidal objašnjava: "Naša jedina politička partija ima dva desna krila čiji se članovi na jednom kraju zovu Republikanci, a na drugom Demokrate."[15]

"Mi imamo jedinstven sistem", tvrdio je slično njemu i Bruks Adams: "u tom sistemu jedina briga je cena po kojoj će se proletarijat kupovati i prodavati, troškovi oko hleba i igara". Javno, Amerika je bila posvećena misiji da čovečanstvu donese slobodu i mir, ako je nužno i upotrebom rata i porobljavanjem. Privatno, jedina joj je briga bila da se nemoćne mase nikada ne ujedine i ne pobune protiv moćnije manjine, i oduzmu joj novac. Još 1876. godine, kaže Vidal, socijalizam je naznačen kao ogromno zlo koje ne sme da zagadi čisto američko društvo. Kada je hrišćanstvo postalo prirodni neprijatelj svih onih koji bi povukli granice bogatstvu i pokvarili bogatašima njihove bogataške igre, "kombinacija krsta i dolara pokazala se, i još uvek se pokazuje, kao nepobedivo oružje".[16]

---

13 Na ovu anegdotu podseća svoje čitaoce istoričar, romanopisac, dramski pisac, i scenarista Gor Vidal. Vidi esej *The day the American empire ran out of gas*, u knjizi Gore Vidal, *Armagedon: Essays 1983-1987*, Grafton, London, 1989, str. 120-123.

14 Kada je Henri Kisindžer dobio Nobelovu nagradu za mir, jedan američki umetnik je rekao: "Posle ovoga, čemu satira?"

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

BOBUJI U RAJU I MARK REJVENHIL

Ovakav uvod, onima koji su čitali ili gledali drame Marka Rejvenhila, može se činiti suvišnim jer svako Rejvenhilovo delo predstavlja umetničko viđenje krize koju dokumentuje UNICEF-ova studija o "zapostavljanju mladih u bogatim društvima". U njegovim dramama na svetlost scene izlaze mladići i devojke sa bradfordskih ulica; mladi iz izveštaja koje spominje Čomski, deca čije sudbine skrivaju i otkrivaju statistike Kolina Pauela. Takve umetničke intencije čine ga izuzetnim i dragocenim, upravo zato što se na britanskim pozornicama danas pod reflektorima češće nalaze junaci iz neke druge priče. U osvrtu na pozorišnu sezonu 2000. godine kritičar "Tajmsa" Benedikt Najtigejl (Benedict Nightingale) konstatuje da se Britanija veoma približila stanju "terminalne trivijalnosti," opsednuta "prolaznim šikom" i "komadima koji navode na pomisao da je svrha života sakupljanje donjeg veša sa Madoninim potpisom".[17] Zabrinjavajuće odlike sezone uočavaju i ostali kritičari koji komentarišu rastući broj dramatizacija popularnih filmova na britanskoj sceni, i mini invaziju loših francuskih i španskih mjuzikla.[18]

Društvo čije potrošačke potrebe odslikava i zadovoljava trivijalno pozorište analizira i tekst *Toster šik*, prikaz knjige *Bobuji u Raju: kako su se nove više klase uzvisile*, Amerikanca Dejvida Bruksa. Tekst je objavljen u nedeljniku TLS, 9. juna 2000. godine.[19] "Bobuji" ili "bobuazija" – članovi novokomponovanog visokog društva u razvijenim demokratijama, su ljudi koji izgledaju kao boemi a žive kao buržuji, odnosno koji misle da svojim životnim stilom izmiruju revolucionarne šezdesete/sedamdesete i reakcionarne, materijalističke osamdesete/devedesete. Oni smatraju da je moguće trgovati a ne prodati se; odnosno veruju da je opravdano latiti se prvo sticanja bogatstva, pa tek onda poduhvata koji istinski ispunjavaju. Kako bavljenje prvim utiče na kvalitet i

---

17 Vidi Benedict Nightingale, The Times, 26. 12. 2000, Critics' Views of 2000, Theatre Index 2000: the annual index to *Theatre Record,* str. 4.

18 *Ibid*., str. 4-6, stavovi kritičara Olivera Džonsa i Sema Marloa. Pomenuti Sem Marlou (Sam Marlowe), u tekstu za časopis "What's On", objavljenom 10. 01. 2001. godine, kaže: "The cutesy name 'Theatreland' begins to seem increasingly apt, as the West End becomes a kind of low-rent theme park. It's not that the work on offer is too low-brow or too populist, simply that it's bad – bad because it's lifeless, lazy and dull. Theatre doesn't have to be 'difficult' or elitist to be good, nor does it have to be brainless, titillating or mawkish to be entertaining. Why should anyone part with a sizeable wad of cash to watch something that will patronise and bore them stupid? Theatre-goers – both the professions and the ticket-buying public – should not be afraid to criticize and to demand better from the theatre. And if theatre doesn't rise to the challenge, it will not only die – it will deserve to."

19 David Brooks, *Bobos in Paradise: The new upper class and how they got there*, New York, Simon and Schuster, 2000. Svi citati su iz prikaza koji je napisao Andrew Stark, TLS June 9, 2000, str. 6-7.

količinu energije koja preostaje za drugo, većina bobuja u svom "drugom životu" samo nastavlja da neguje stečene potrošačke navike i životni stil.

U eri populizma i anti-elitizma bobuji više ne nadvisuju "plebs" superiornim duhovnim i intelektualnim potrebama i sposobnostima, već samo kupovnom superiornošću u domenu običnih stvari. Iz prikaza saznajemo da su nove više klase mecene ekskluzivnih krompirića iz južne Francuske, a ne jeftinog domaćeg krompira "Ajdaho". Njihovu svekoliku superiornost oličava toster pomenut u naslovu teksta, deset puta skuplji od onog koji proletarijat nabavlja za samo 29 dolara. Tekst pominje da novoj klasi pripadaju i univerzitetski profesori koji sve od sebe daju da postanu javne medijske ličnosti, čiji se prestiž meri brojem učešca u televizijskim panel emisijama.

"Bobuji su mnogo uradili za američki kapitalizam, a mnogo unapredili i intelektualni život" smatra autor knjige, iako napominje da su dodatni uspesi neophodni. Primera radi, novac kao spoljni kriterijum za određivanje vrednosti u bobujskom visokom društvu mogao bi i u visokom školstvu biti prisutniji. U biznisu se unutrašnje formalne hijerarhije sve češće ukidaju, i svi zaposleni nazivaju "saradnicima", zato što se ukinuta unutrašnja stratifikacija spolja rekonstituiše preko razlike u kupovnoj moći: potrošači se sada do najbanalnijih detalja "precizno hijerarhijski identifikuju prema ceni špatula i tostera koje koriste."

U visokom školstvu se, međutim, unutrašnja akademska hijerarhija uspostavlja po drugačijim vrednostima. Iz visokog školstva, svako ko poželi da prihvati novac kao spoljno objektivno merilo sopstvene vrednosti, može da se uključi u biznis i uspešno i neometano prevrednuje. Iz biznisa je, međutim, nemoguće samo po kriterijumu finansijske uspešnosti lako prodreti u akademske strukture. Iako one ne počivaju na pouzdanom objektivnom sistemu vrednovanja, još nije slomljen otpor jednostavnom rešenju koje novac kao kriterijum predstavlja. Primera radi, iako "ne postoji moralni ekvivalent novcu na intelektualnom tržištu" nobelovac, ekonomista Robert Solov, diskreditovao je i odbacio kao iznenađujuće banalnu knjigu o krizi globalnog kapitalizma bogataša Džordža Soroša.[20] Završna rečenica u TLS prikazu knjige izvlači iz ovog slučaja naravoučenije da su ljudi iz poslovne prakse otvorenijeg uma i širih pogleda od onih iz akademskih krugova, pa se očekuje da će bobuji uspeti da i akademski svet uskoro saobraze svojim nazorima i potrebama.

---

20 *Ibid*., str. 7.

OSVRNI SE U GNEVU

Promena vrednosnih sistema, globalizacija ciljeva i metoda koje podržavaju bobuji, predstavlja proces koji se odvija u svim oblastima života, pa i na pozorišnoj sceni. Mnoge predstave i spektakli danas promovišu taj proces, dok samo izuzetna dela pokušavaju da kritički razotkriju njegovu pravu prirodu, i samo izuzetna traže strategije otpora.

Britanski dramski pisac Džon Ozborn se još 1956. godine uhvatio u koštac sa tim procesom, u drami *Osvrni se u gnevu*, koja je proslavila rad pozorišta Royal Court. Već u prvoj sceni drame on iznosi pred publiku monstruozne moralne paradokse koji se svakodnevno događaju, nad čijom se kontradiktornošću i besmislom niko ne potresa. Samo se Ozbornov glavni junak Džimi osvrće na okruženje u kojem svoj život treba da živi i besni nad svetom u kojem se nagrađuju graditelji imperija, državne birokrate i porobljivači, a odbacuju i preziru oni koji žele slobodu i pravdu (njegov sopstevni otac, dobrovoljac u Španskom ratu, "pogrešna manjina" u svetu u kojem se bogati smatraju jedinom manjinom kojoj vredi pripadati).

Ipak, u Ozbornovoj drami, gde postoje samo likovi koji su vitalni ali nedovoljno obrazovani i svesni, i oni koji su zbog privilegovanog ali zloupotrebljenog pristupa znanju postali anti-životni ili beživotni, glavni junak ima magičnu privlačnost za sve upravo zato što je očuvane svesti i savesti, sposoban da makar gnevom osudi moralno nedosledan svet koji mu je pred očima. Kao i Hamletu i njemu je teško da u takvom svetu dela.[21] Ogromna je energija potrebna za samo očuvanje usred tuđih pogubeljnih moralnih metamorfoza. Kao i Hamlet, da bi razbio moralnu obamrlost i nesvest ljudi oko sebe, Ozbornov junak odlučuje da bude svirep, da bi bio dobar.

Četrdeset godina kasnije sličan junak pojavljuje se u drami *Polaroidi* Marka Rejvenhila, obeležen zubom vremena koji je tokom post-modernih završnih decenija dvadesetog veka, promenio još neke odlike savremene svesti, okrnjio još neke moralne kvalitete i principe na kojima ljudski život može da počiva[22]. Onima koji se danas osvrću da bi osmotrili i procenili prirodu promena koje se u njihovom vremenu dešavaju, Rejvenhil u *Polaroidima* nudi kao temu za

---

21 Veoma zanimljivu paralelu sa Hamletom povukla je 1959. godine Meri Makarti, u eseju *A New World*. Vidi *John Osborne, Look Back in Anger: A Selection of critical essays edited by John Russell Taylor*, Macmillan Casebook Series, London, 1968, str. 150-160.

22 U knjizi Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber, London, 2001., u petom poglavlju posvećenom Rejvenhilu, autor navodi da je kao inspiracija za *Polaroide* poslužila drama Ernsta Tolera *Hopla, mi živimo!* (1927), o revolucionaru koji se, posle osam godina zatočeništva, po povratku suočava sa drugovima koji su, u međuvremenu, svi postali korumpirani. Iako je Rejvenhilov Nik u tom pogledu sličan Tolerovom junaku (a i Rip Van Vinklu), odjeci Ozbornove drame u *Polaroidima* su isto toliko prisutni, i možda još značajniji.

razmišljanje bolne i veoma moćne slike o najnovijim oblicima stradanja mladih, otvoreno podsećajući u završnici svoje drame da se osećanje griže savesti i gneva nad njihovom sudbinom ne sme izgubiti. Polaroidi, iz naslova, su slike manje kvalitetne od profesionalnih umetničkih fotografija. Bez obzira na estetska savršenstva koja se u brzom, "instant" beleženju stvarnosti gube, etički obrisi savremenog sveta i savremene svesti, koje Rejvenhilovi polaroidi ističu, savršeno su jasni i neizbrisivi.

* * *

Ozborn, Rejvenhil i Staford Klark (u dramama o Bradfordu), koriste u svojim delima strategiju koja je u milenijumskom svođenju računa bila od koristi i drugim umetnicima. Pored ove trojice Britanaca promenu etičkog sistema pratili su, direktno preispitujući i poredeći vrednosti koje su inspirisale različite vremenske periode, i sledeći dobitnici Pulizerove nagrade u Americi: Vendi Vaserstin u *Hajdinoj hronici* (1989), Robert Šenkan u *Kentaki ciklusu* (1992), i Toni Kušner u *Anđelima u Americi: Milenijum dolazi* (1993).

U Kanadi su sličan poduhvat preduzeli režiser Pol Tompson i glumica Linda Grifits. Oni su 1996. godine obnovili predstavu *Megi i Pjer* – o kanadskom predsedniku Tridou i njegovoj supruzi Margaret, koja je premijerno prikazana 1980. godine. Evo kako Linda Grifits, koja u toj monodrami virtuozno glumi sve likove, opisuje reakciju publike na priliku da se, kao Kanađani, podsete kakvi su, u odnosu na osamdesete, bili samo nekoliko decenija ranije: "Ja sam prikazivala jedan društveni ideal koji je za mnoge u publici danas potpuno nedostupan". "U to vreme postojala je nada u Kanadi – Trido se 1968. godine u svojoj kampanji borio za "Pravedno Društvo" – i ljudi su mislili, govorili i ponašali se u skladu sa tim idealom uspostavljanja i odražavanja pravedne nacionalne zajednice. Posetioci u publici koji su lično proživeli taj period su plakali, dok mlađi nisu imali pojma da je takav idealizam u Kanadi ikada postojao: za njih je predstava bila lekcija iz istorije."[23]...

U Australiji je sličan kontrast između iščekivanja koja su pobuđena šezdesetih godina i procesa koji su ih preinačili osamdesetih, analizirao Džon Pildžer u knjizi *Skrivena zemlja (A Secret Country*).[24] Knjiga je inspirisana proslavom dvestagodišnjice britanskog osvajanja Australije i u njoj se Pildžer bavi aspektima australijske kolonijalne istorije koji su sistematski potiskivani, preinačavani, prikrivani. "Već duže vremena osećao sam svoju zemlju kao tajnu, teritoriju polu-osvojenu, priču do pola ispričanu, kaže on u predgovoru, kao da je njena prošlost bila neka druga zemlja, misteriozna i neobjašnjena".

---

23 John Kaplan "The Royal Family", *American Theatre*, March 1997, str. 9.

24 John Pilger, *A Secret Country*, Vintage, New York, 1989.

Podsticaj da priču dopriča i skrivane tajne obelodani dala mu je i knjiga *Popularna istorija Australije*, čiji su autori, Veriti Bergman i Dženi Li, insistirali da se istorija Australije može razumeti samo ako se analiziraju životi potlačenih u njoj. "To je i mene vodilo", kaže Pildžer: "Nacija koja počiva na krvoproliću i patnji drugih mora da se suoči sa tom istorijskom istinom".[25]

Najveći podsticaj za nastanak knjige ipak je bila situacija u kojoj se Australija našla krajem osamdesetih godina. "Ono što se danas dešava u Australiji samo je opomena da se liberalna društva vraćaju pasivnosti, pokornosti i tajnovitosti, i da se potčinjavanje umova i džepova sada nalazi u rukama novih menadžera, i sprovodi novim rečnikom"[26], kaže Pildžer. Od razvoja Australije u dvadesetom veku se mnogo očekivalo upravo zato što se u njoj nije težilo za obaranjem rekorda u proizvodnji i potrošnji, već za blagostanjem koje bi bilo moguće za sve, posebno za radnike. Pildžer napominje da je šezdesetih godina Australija čak bila društvo sa najravnomerenije raspoređenim dohotkom. Sve je to, po njegovom mišljenju, u poslednjim decenijama dvadesetog veka izgubljeno i promenjeno.[27]

Govoreći o novom poretku Pildžer navodi podatke Ministarstva za socijalnu zaštitu o beskućništvu i bedi koje je taj novi poredak Australiji doneo, kao i činjenicu da se Australija sada može pohvaliti najvećom stopom samoubistava među maloletnim dečacima. Može se pohvaliti i Rupertom Mardokom, u čijim rukama se nalaze dve trećine medija u Australiji. Pildžer govori o sve češćoj cenzuri putem izostavljanja informacija, sve većoj netrpeljivosti prema suparničkim idejama, i "novoj demokratiji" koja počiva na uspešnom inžirenjeringu (tj. insceniranju) saglasnosti. "Nadam se da će knjiga *Skrivena Zemlja* (*A Secret Country*) poslužiti kao upozorenje onima koje ovakva 'nova demokratija' izneverava", kaže Pildžer.[28]

Insistrajući na svojoj ljubavi prema Australiji, i svom dubokom patriotizmu, Pildžer sebe poredi sa Gor Vidalom i deli njegovu izjavu da se ne stidi svoje zemlje, već samo užasava nad onim što njeni vladari čine. Odričući ih se, Pildžer se u isto vreme solidariše i priključuje svim čestitim, brižnim i odgovornim ljudima na ovoj planeti koji žele drugačije uređeni svet, ali ne i ono što trenutni vlastodršci nude: najmračnije poroke ljudske istorije prepakovane u "novu demokratiju" i novi svetski poredak. Knjigom koju je napisao Pildžer pozdravlja sve svoje anonimne i postojane saborce.[29]

---

25 *Ibid*., Introduction, str. 2-3.

26 *Ibid.*, str. 3.

27 *Ibid.*, str. 4.

28 *Ibid*., str. 5.

29 *Ibid.*, str. 6.

ZAKLJUČAK

> *"One day my dad said to me: Son, what are the first few words in the Bible?... I don't know Dad, I say, what are the first few words in the Bible? And he looks at me, he looks me in the eye and he says: Son, the first few words in the Bible are... get the money first. Get. The Money. First. It's not perfect, I don't deny it. We haven't reached perfection. But it's the closest we've come to meaning. Civilization is money. Money is civilization. And civilization – how did we get here? By war, by struggle, kill and be killed. And money – it's the same thing, you understand? The getting is cruel, is hard, but the having is civilization. Then we are civilized. Say it. Say it with me, Money is... civilization."*
>
> Mark Ravenhill, *Shopping and Fucking*, Scene Fourteen[30]

U drami *Polaroidi,* i ranijem delu *Shopping and Fucking,* Mark Rejvehil otkriva, slično Pildžeru, "skrivenu zemlju" – prizore brojnih pojava koje se danas sve lakše prihvataju kao "normalne", iako se nad njima treba užasavati. Pojave se uglavnom tiču dece i mladih, i u biti su vezane za sistem vrednosti na koji se deca prevode, iako je očigledno da je taj sistem, na tome drame Marka Rejvenhila insistiraju, za svaki deo njihovog bića (i dušu, i srce, i telo) izopačujući i smrtonosan. Detalj koji se pojavljuje kao zajednička pozadina i u drami *S&F* i u *Polaroidima* je tržište robe i usluga (supermarketi u jednoj, internet u drugoj predstavi) na kojem se danas omladina prodaje kao "treš", kao prezrena i bezvredna roba.[31] Mark Rejvenhil prati širenje razornog dejstva tržišnih "vrednosti" kako u Britaniji tako i u drugim sredinama: u Sovjetskom Savezu i zemljama Istočne Evrope u *Polaroidima*, a u drami *Faust (Faust je mrtav)* u Francuskoj, SAD, Japanu, Holandiji.[32]

Završni duhovni inžinjering za potrebe vrlog novog globalnog sveta u Rejvehilovim dramama obavlja nova psihijatrija. Po njenim uputstvima odgo-

---

30 "Jednoga dana otac mi reče: Sine, ponovi mi prve reči iz Biblije? Ne znam oče, kažem ja, koje su prve reči u Bibliji? A on me gleda, pravo u oči me gleda i kaže: Sinko, prvi reči u Bibliji su: "Nađi pare prvo! Nađi. Pare. Prvo – Nije to savršeno (rešenje), ne poričem. Savršenstvo nismo još dostigli. Ali, tu smo se najviše približili smislu. Civilizacija, to su pare. Pare su civilizacija. A civilizacija, kako smo do nje stigli? Ratom, sukobima, ubij i budi ubijen. A novac – to ti je ista stvar, razumeš? Sticanje je svirepo, mučno, ali posedovanje je civilizacija. Onda si civilizovan. Kaži. Ajde kaži zajedno sa mnom: Novac je civilizacija."

31 Civilizaciju koja je sposobna da svoju decu prodaje i konzumira (dosledno praksi po kojoj se ljudi vrednuju kao potrošna roba) prepoznao je još 1729. godine Džonatan Svift. On je u pamfletu *A Modest Proposal for preventing the Children of poor People in Ireland, from being a Burden to their Parents and Country, and for making them beneficial to the Public* upotrebio svoju nenadmašnu ironiju da ismeje jezik marketinških kampanja i logiku tržišta. On je, u svom 'skromnom predlogu', na decu primenio moralne racionalizacije koje se inače u svim ostalim oblastima koriste za odbranu beskrupuloznog profiterskog ponašanja.

32 Mark Ravenhill, *Faust (Fausti is Dead)*, Methuen, London, 1997.

vornost za uništene živote skida se sa počinioca klasnih, rasnih i seksualnih zlodela i prenosi na pojedinca, ali ne zato da bi pojedinac u buntu promenio svet koji ga tlači i obezvređuje, već da bi sebe prevaspitao i od promene sveta odustao, savetovan da svoju kapitulaciju, i mirenje sa nasiljem koje drugi nad njim čine, protumači kao lični duhovni rast i trijumf razumevanja i tolerancije. Kako je ovako inscenirano prihvatanje neprihvatljivog neodrživo, "sreća" do koje se strateškim podvalama dolazi je neubedljiva te se mora neprestano potkrepljivati Ekstazom ili nekim drugim usrećujućim poštapalicama.[33]

Proces promene vere u drami *Shopping and Fucking* eksplicitno je prikazan u sceni zamene stare Biblije novom, koja vernije odslikava duh zapada, odnosno civilizacije koja se poistovetila sa novcem, sa materijalnim. Praćenju istog procesa posvećene su i drame Stivena Berkofa (Steven Berkoff) i Stiva Tešića. Stiven Berkof je na BITEF-u 2001. godine gostovao sa predstavom *Messiah.* Sasvim očigledno, to je predstava u kojoj se i on osvrće u gnevu na dve hiljade godina pređenog puta, i u svojoj drami civilizaciju na kraju drugog milenijuma vraća na njen početak, na trentutak zamene sistema vrednosti iz kojeg se razvila. "Nije moguće služiti Bogu i novcu"[34] kaže njegov Isus, da bi ga vođe jevrejskog naroda, sluge rimskih imperijalnih okupatora, u dosluhu sa "civilizatorima", uklonili, jer se isprečio razvoju sveta onakvog kakav je njima bio potreban, i kakvog u dvadesetom veku zatičemo u dramama Marka Rejvenhila. Pre nego što je do biblijskih kostiju ogoleo proces koji u svojem okruženju prepoznaje, Berkof ga je naslućivao i scenski pratio i istraživao u Kafkinim *Metamorfozama* i *Procesu,* predstavama koje je u više navrata veoma uspešno režirao, i u kojima je često i sam glumio.

Godine 1992. sličnim putem išao je i Stiv Tešić. Drama *Na otvorenom drumu*[35] sklopljena je oko Tešićeve obrade priče o Isusovom drugom dolasku, iz poglavlja o Velikom Inkvizitoru u romanu *Braća Karamazovi*. Da bi svet bio slobodan da čini zlodela koja racionalizuje i veliča kao civilizaciju, Isusa je neophodno u svakom vremenu ponovo ubijati, shvatio je Tešić. Proces ubijanja Boga, o kojem govori njegova drama ali i brojna druga umetnička dela, tiče se gašenje instinkta za sve što je u čoveku i u svetu koji ga okružuje najdragocenije. Bez takvog moralnog kompasa, otuđen od sopstvenog bogolikog, tvoračkog bića, čovek ne može da nađe pravi put, a ne može ni da voli besmisao koji ga na stranputici okružuje. Živi tako što se sveti, šireći pustoš iz ponora koji se u njemu otvorio, a u kojem je (pre "učitelja" koji su ga svojim savetima opustošili i preveli u drugu veru) prvobitno postojala punoća, kreativnost, ljubav. Pišući ovu svoju dramu Tešić je neprestano imao na umu

---

33 Mark Ravenhill, *Shopping & Fucking,* Methuen, London, 1996..

34 Steven Berkoff, *Messiah: scenes from a crucifixion* (act 1 scene 5) skripta iz Ateljea 212, str. 27

35 Steve Tesich, *On the Open Road*, Applause Book, New York, 1992.

pritisak koji se već početkom devedesetih godina vršio na Jugoslaviju da "promeni veru", globalizuje se i postane "kao sav ostali svet".[36] Sasvim je precizno shvatio suštinu krize kojom je njegova nekadašnja domovina bila zahvaćena. U drami o otporu takvom pritisku koju je napisao, progovorila je najmudrija slovenska umetnička tradicija.

Film o Isusu, koji je po romanu Nikosa Kazancakisa (Nikos Kazantzakis) 1988. godine režirao Amerikanac Martin Skorsese (Martin Scorcese), cenzurisan je, kada se pojavio, u većem delu Amerike. Skorsese je bio zaprepašćen takvom reakcijom: roman po kojem je scenario napisan bio je sjajan, dobro poznat i prihvaćen; muzika je bila izvanredna; film zanatski pristojno urađen.[37] Jedan slučajni namernik, pisac Stiv Erikson, koji je kao novinar u to vreme u Kaliforniji pratio predsedničku izbornu kampanju, gledao je film i uspeo da shvati šta je u njemu za mnoge "politicki nekorektno". Film prikazuje Isusa kao herojsku ličnost, a heroizam proizilazi iz njegove humanosti i napora da, živeći svoj život, otkrije i dosegne sopstvenu bogolikost.[38] Odlike koje Isus u filmu poseduje nisu svojstva potrebna politički korektnim i pokornim građanima Amerike.[39] Od njih se ne očekuje da traže, slušaju i slede unutrašnji glas savesti (boga u sebi), već kako bi rekao Dostojevski, "one druge".

I u životu, i u delima u kojima se pomenuti umetnici bave napuštanjem etike i prelaženjem u "drugu veru", uspeh takvog poduhvata zavisi od učitelja, ljudi od sile ili autoriteta, čije se preporuke slušaju.[40] Američki dramski pisac

---

36 O tome svedoči tekst u "Njujork Tajmsu" *Morality's the Thing for This Playwright*, objavljen povodom drame *The Speed of Darkness* koja je u Njujorku prikazana 1991. godine; tekst u časopisu "American Theatre" objavljen avgusta 1992. godine (*Steve Tesich: The Only Kind of Rebel Left, He Figures Is a Moral Person*); pisma upućena "Njujork Tajmsu" posle početka sukoba u Bosni, koja nikada nisu objavljena, ali koja su do skora bila dostupna preko interneta (*Niggerization: Everything, not just charity, begins at home*, *The Whimping of America*), itd.

37 Skorsese govori o tome u dokumentarnom filmu iz serije *First Works.* Film je posvećen njegovom umetničkom razvoju, pedagoškom radu, i filmskom stvaralaštvu.

38 Steve Erickson, *Leap Year*, Futura, London, 1989, str. 116-118.

39 Sličnim motivima inspirisano je i milenijumsko svođenje računa i tumačenje Hristovog stradanja (zbog opasnosti po postojeći poredak koje je njegovo radikalno učenje o socijanoj pravdi predstavljalo) vidi Gerd Lüdemann, *Jesus After 2000 Years*, SCM, Canterbury, 2000. Sam Lüdemann je zbog takvog tumačenja Isusa "sklonjen", na Univerzitetu u Gotingenu, sa svoje katedre na neko drugo odeljenje, nad kojim zvanična crkva nema presudan uticaj.

40 O veri koja se istinski zagovara iza obaveznog deklarativnog pozivanja na hrišćanstvo pisao je, u svom prvom romanu *Gospodar muva* (1954), budući britanski Nobelovac Vilijam Golding. Golding je, kao srednjoškolski profesor, dugo godina bio vezan za nastavu, tako da je odlično poznavao pravu prirodu ideoloških procesa koji se u školi odvijaju. Temi kojom se roman bavi produženi život u drugom mediju obezbedio je istomišljenik Piter Bruk, koji je 1963. godine režirao film po ovom Goldingovom čuvenom delu. Taj isti ideološki proces koji se odvija u školama, viđen na savremeni (američki) način, zabeležio je i Dejvid Memet u svojoj *Oleani* (1992).

Toni Kušner (Toni Kushner) pisao je 1998. godine sa ogorčenjem o stanju na američkim univerzitetima. Obišavši brojne visokoškolske ustanove, povodom nagrada koje je za dramu *Anđeli u Americi (Angels In America)* primio, došao je do zaključka da u Americi obrazovanje više ne postoji, već samo obuka: proces kojim se proizvodi efikasna radna snaga, radnici koje je lako eksploatisati zato što su zaglupljeni i nesposobni da procene pravu prirodu onoga što im se dešava.[41]

Manevar je, smatra Kušner, namerno sproveden, da se Americi nikad ponovo ne dese šezdesete: buntovna studentska populacija, mladi obrazovani i spremni da kritički misle i sami kroje svoju sudbinu. "Mnogo akcije malo mozga", kaže Kušner, nije samo recept za Švarcenegerove filmove, već odgojni recept za čitavu Ameriku.[42] U drami Stivena Berkofa *Messiah,* sveštenik-namesnik Kajaf šalje Isusa u smrt, i obrazlaže: "Začepite usta iz kojih kulja istina ili ćemo se u njoj podaviti. Našu moć štite debeli zidovi neznanja, ojačani predrasudama, lažima, glupošću. Istina se gomila, diže, i kao bujica sve obara."[43] Kušner je, na svojoj turneji, na mnogim mestima u Americi prepoznao Kajafovu ideologiju, i pogubeljni proces pomoću kojeg se ona sprovodi. Rezultat su mladi od kojih se sistematski sklanja sve najbolje što je ova civilizacija stvorila, da bi oni, lišeni znanja i istine, lako postali žrtve i saučesnici najgoreg.

Zato Kušner profesorima u Americi poručuje da nađu načina da u školske programe, vezane isključivo za praktičnu obuku, ubace i malo etike, malo Tolstoja ili Kanta. Ovog poslednjeg spominju, u poslednjim trenucima života, i Tešićevi junaci u drami *Na otvorenom drumu*. Kada razapeti na krstu (pošto nisu hteli da ubiju Isusa) nisu više u stanju da fizički putuju, njihovo unutrašnje, duhovno putovanje se ubrzava. "Zvezdano nebo nad nama, i moralni zakon u nama", navodi jedan junak reči svog omiljenog filozofa, dok se sjaj zvezda nad njihovim raspećem pojačava. "Kako to lepo zvuči", kaže drugi. "Boli, koliko je lepo. ... Da li mi dozvoljavaš da i ja to još jednom ponovim?"[44]

Ubistvo Isusa Hrista je naslov pod kojim se predstava *Mesija,* koju smo 2001. godine gledali u Beogradu, na drugim mestima prikazivala. Svi umetnici pomenuti u ovom tekstu vraćali su se u svojim delima na ovaj čin zato što su želeli da istaknu da se na simboličan način to ubistvo bez prestanka ponavlja, i

---

41 Toni Kushner, *A Modest Proposal*, "American Theatre", January, 1998, str. 20-22 i 77-89. Naslov teksta Kušner je pozajmio od Džonatana Svifta, odlučivši se da Sviftov sarkazam upotrebi u sopstvenoj osudi intelektualne i moralne gladi kojom se mori i uništava američka omladina.

42 *Ibid.*

43 Steven Berkoff, *Messiah*, Act II, Scene VII, str. 76

44 Steve Tesich, *On the Open Road*, Act II, Scene IV, str. 82.

svet ostaje zarobljen u rukama Cezara. Političke konferencije organizuju i kontrolišu oni.[45] Umetnici se trude da se iza deklaracija, i dokumentata koji se tamo potpisuju, jasnije vidi kakvi se procesi u životnoj praksi zapravo podstiču, i kakva se sudbina na ovoj planeti zagovara.[46]

P.S.

Režiser Maks Staford-Klark i kompanija Out of Joint još uvek igraju predstave *Bob, Sue, and Rita too* i *State Affair*. Početkom 2002. godine pozvani su na gostovanje u Novi Zeland, u strogoj selekciji od samo šest komada iz sveta koje je tamošnji Pozorišni festival odlučio da ponudi svojoj publici.

---

45 "Vatreno nezavisni" govornici koji su, prema prospektu, svojim prisustvom trebali da uveličaju bradfordsku konferenciju, nisu se pojavili. Skup je, umesto njih, otvorio predstavnik Srpske pravoslavne crkve, najavljen uz posebnu napomenu da je prethodnog dana imao duži razgovor sa britanskim državnim sekretarom Robinom Kukom. Stavove našeg duhovnika (o daljim intervencijama i nasilnom obaranju tadašnjeg predsednika Jugoslavije) podržao je u potpunosti drugi govornik, predstavnik anglikanske crkve Pol Ostričer, kanon katedrale u Koventriju, stručnjak za spoljnu politiku, posebno za područje Istočne Evrope i Južne Afrike. Konferencija je, posle ovakvih uvodnih izlaganja, "iskočila iz predviđenih okvira" zato što su se, sa burnim negodovanjem, od iznetih viđenja razrešenja Jugoslovenske krize ogradili brojni učesnici konferencije iz publike. Bili su to, pokazalo se, mahom predstavnici organizacije Hrišćani protiv NATO-a, i brojni građani Britanije koji su 78 dana, u raznim gradovima širom ostrva, bez prestanka demonstrirali protiv napada na Jugoslaviju. Tumačenje hrišćanstva ovih učesnika bilo je dijametralno suprotno hrišćanskim shvatanjima političkih stručnjaka iz redova državne crkve, koji su u ime britanske vlade došli da inspirišu bradfordski skup. Sličan nepredviđeni razvoj događaja zbio se i na još jednoj konferenciji, koja se septembra 2001. godine održavala u Durbanu, u Južnoj Africi. SAD i njeni istomišljenici demonstrativno su napustili ovaj skup jer crnim stanovnicima ove planete nisu želeli da plate reparaciju i upute izvinjenje za više stotina godina robovlasničke eksploatacije. Iako je konferencija bila posvećena rasizmu, rasnoj diskriminaciji i predrasudama, suočavanje ovakve vrste nije bilo predviđeno okvirima koje su organizatori za tu konferenciju prećutno postavili. Dva izveštaja o prekidu konferencije iz ovih razloga (*Slavery was theft: we should pay*, str. 4-5; i *In Durban a black woman peer did the white manž s dirty work,* str. 22) objavljena su u britanskom nedeljniku "New Statesman" 10. septembra 2001. godine. Događaji koji su sledećeg dana, jedanaestog septembra, potresli Ameriku, bacili su u zasenak nepredviđeni prekid i neuspeh jedne ovako važne konferencije, od koje su mnogi, a ne samo autori tekstova u časopisu "New Statesman", očekivali da će omogućiti pomak ka miru, i ispraviti makar mali deo nepravdi koje su beli civilizatori naneli ogromnoj većini obojenih ljudi na ovoj planeti. Pomak ka izmirenju se nije desio, a civilizatori, koji nisu bili spremni za pravdu, spremno su ušli u svoj sledeći rat.

46 Pored umetničkih dela koja govore o ovoj temi, ubijanju Hrista i prevođenju hrišćanstva (pod istim imenom) u drugu veru, posvećene su nebrojane studije, od kojih su najlakše dostupne i posebno relevantne sledeće: Vil Djurant, *Istorija civilizacije, tom III: Cezar i Isus*, Paul Johnson, *History of Christianity*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1976; Paul Johnson, *A History of the Jews*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1987; Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels,* Random House, New York, 1979.

LITERATURA

Berkoff, Steven, *Decadence and Other Plays (East/West; Greek*), Faber, London, 1989.

Berkoff, Steven, *Messiah: Scenes from a Crucifixion*, 2000.

Bigsby, Christopher, *Contemporary American Playwrights*, Cambridge University Press, 1999.

Brooks, David, *Bobos in Paradise: The new class and how they got there*, Simon and Schuster, New York, 2000.

Bryson, Bill*, Notes From a Small Island*, Black Swan, London, 1995.

Dostojevski, Fjodor, *Braća Karamazovi*, Rad, Beograd, 1973.

Durant, Will, *The Story of Civilization,* Volume III: *Caesar i Christ*, Simon and Scuster, New York.

Durant, Will, *The Story of Philosophy*, Simon and Scuster, New York, 1926

Erickson, Steve, *Leap Year,* Futura, London, 1989.

Golding, William, *Lord of the Flies*, Faber, London, 1954.

Johnson, Paul, *A History of Christianity*, Wedenfeld and Nicolson, London, 1976.

Johnson, Paul, *A History of the Jews*, Wedenfeld and Nicolson, London, 1987.

Kushner, Tony, *Angels in America: Milennium Approaches*, Theatre Communications Group, New York 1992, 1994.

Kushner, Tony, *Slavs!* pozorišni komad objavljen u knjizi *Thinking About the Longstanding Problems of Virtue and Happiness: Essays, a Play, Two Poems and a Prayer*, Theatre Communications Group, New York, 1995.

Kushner, Tony, *Homebody/Kabul,* TCG, New York, 2000.

Lüdemann, Gerd, *Jesus After 2000 Years*, SCM, Canterbury, 2000.

Macedo, Donaldo, *Chomsky on MisEducation*, Rowman & Littlefield, Lanham, 2000.

Mamet, David, *Oleanna*, Vintage, New York, 1992.

Moyers, Bill, *A World of Ideas,* Doubleday, New York, 1989.

Osborne, John, *Look Back In Anger,* Faber, London, 1957.

Pagels, Elaine, *The Gnostic Gospels*, Random House, New York, 1979.

Pilger, John, *A Secret Country*, Vintage, New York, 1989.

Ravenhill, Mark, *Shopping and Fucking,* Methuen, London, 1996.

Ravenhill, Mark, *Faust (Faust is Dead)*, Methuen, London, 1997.

Ravenhill, Mark, *Handbag*, Methuen, London, 1998.

Ravenhill, Mark, *Some Explicit Polaroids*, Methuen, London, 1999.

Robinson, Greg, *By Order of the President: FDR and the internment of Japanese Americans*, Harvard University Press, Boston, 2001.

Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Faber, London, 2001.

Schenkkan, Robert, *The Kentacky Cycle,* TCG, New York, 1992.

Swift, Jonathan, *Modest Proposal* (1729) in *The Oxford Anthology of English Literature,* Volume I, Oxford University Press, London, 1973.

Tesich, Steve, *On the Open Road*, Applause, New York, 1992.

Vidal, Gore, *Armagedon: Essays 1983-1987*, Grafton, London, 1989.

Walcott, Derek, *The Odyssey*, Farrar Straus Giroux, New York, 1993.

Wasserstein, Wendy, *The Heidi Chronicles and Other Plays*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, New York, London, 1990.

Ljiljana Bogoeva Sedlar

EXPLICITLY ABOUT THINGS IMPLIED: ON FORCED ETHICAL CONVERSIONS IN THE PLAYS OF MARK RAVENHILL, STEVEN BERKOFF AND STEVE TESICH

Summary

This paper attempts to correlate the political crises of the XX century (including the destruction of Yugoslavia) with the critical assessment of Western Civilization found in the works of Mark Ravenhill, Steven Berkoff, and Steve Tesich. These authors (whose works this text comments, but does not paraphrase), speak of the ethical subversions that precede all political catastrophes. They dramatize the process through which these subversion are carried out as variously attempted revisions, or reinterpretations of the Bible. They chose this strategy because they wish to assert their belief in 'the moral law within us', and wish to examine how and why it is betrayed. If, as Steve Tesich puts it, "To love without a motive is Art. That's the free for what of freedom. To love without a motive. That's what defines a human being", then these authors wish to know how men are converted to violence, and how 'ethical' rationalizations and justifications of violence are produced.

UDK 882.09 – 2

Enisa Uspenski

"VANJKA KLJUČAR I PAŽ ŽEAN": DRAMA FJODORA SOLOGUBA I NJENO IZVOĐENJE NA SCENI NARODNOG POZORIŠTA

Fjodor Sologub, autor poznatog traktata *Teatar jedne volje*[1], tvorac je zanimljivog i prilično obimnog dramskog dela[2]. Opus od pet drama koje su ušle u VIII tom njegovih sabranih dela sačinjava struktuiranu celinu koja predstavlja jedinstvo suprotnosti: dva, poput lica i naličja, suprotsavljena dela[3]. U prvom je ostvaren *mitotvorbeni*[4] aspekt, dok se u drugom on negira. Upravo ta polaritetna struktura pruža ključ za razumevanje vodviljske, ili kako ju je nazvao kanadski istraživač *fantasi-satire*[5] – *drame Vanjka Ključar i paž Žan*.

Fjodor Sologub se okrenuo dramskom stvaralaštvu već kao afirmisani liričar i prozaista. Na ovaj čin ga je navela mašta o *tvorbi života* i *preobraženju* stvarnosti koju su simbolisti preuzeli od Dostojevskog i Vladimira Solovjova. Mladosimbolisti su verovali da se kroz dramu preobraćenu u misteriju može ostvariti prelaz iz sveta nužnosti u carstvo slobode, odnosno od *"reala"* ka *"realiora"*. U tom smislu neophodno je da se drama vrati svojim iskonskim korenima – ritualnom dejstvu u kojem će ponovnim ukidanjem granice (rampe) između glumaca i gledalaca biti ostvarena željena religiozna *sabornost*.

---

1 Ф. К., Сологуб, *Театр одной воли, Книга о новом театре*, Сборник статей, С.- Петербург, 1908, стр. 179-198. Prevod ovog teksta objavljen je u zborniku koji je priredila Mirjana Miočinović, *Drama. Rađanje moderne književnosti*, Nolit, Beograd, 1975.

2 F. Sologub je napisao oko dvadeset drama. Desetak je s velikim uspehom izvođeno na scenama Peterburga i Moskve, popularnost nekih od njih se mogla takmičiti s ostvarenjima tada vodećeg dramskog pisca Leonida Andrejeva.

3 Ovim je Sologub ostao veran dualizmu dobra i zla, koji dominira njegovim umetničkim modelom sveta, a programski je koncipiran u pesmi Dva sunca, kao sunce "blagog" i "zlog" vladike. Ф Сологуб, *Стихотворения*, Биболиотека поэта, Болъшая серия, Ленинград, 1979, стр. 309.

4 Mitotvorba, stvaranje mita, nastaje kako piše Vjač., Ivanov "posredstvom providencijalne moći vere, ono je proročki san, otkrivanje "astralne" (kao što su govorili drevni mudraci i poznavaoci bića) hieroglife o stvari koja je vaistinu suštinska". Вяч, Иванов, *Две стихии в современном символизме*, Родное и вселенское, Москва, 1994, стр. 158.

5 George Kalbouss, *From Mystery to Fantasy: An Attempt to Categorize the Plays of the Russian Symbolists,* Canadian-american Slavic Studies, VIII, 4, str. 489-500

Sologub je uglavnom prihvatio estetsko-filozofsku koncepciju simbolističkog teatra i, oblikovanu prema Šopenhauerovom ubeđenju da je volja određujuće načelo bića, propagirao u svojim esejima, dok je njenu najdosledniju umetničku realizaciju ostvario u drami *Dar mudrih pčela*. Mejerholjd je bio oduševljen ovim Sologubovim tekstom i uvrstio ga u idealni repertoar svog Teatra budućnosti, on je takođe tih godina bio ponesen mišlju da se pozorište može pretvoriti u hram a pozorišna predstava u liturgijsko činodejstvo[6] i pokušavao je tu ideju da sprovede u delo u studiju pri Moskovskom hudožestvenom teatru, poznatom kao "Teatar-studio u Povarskoj ulici". Prema pisanju G. Čulkova, program ovog studija se pod uticajem pozorišne estetike Vjač. Ivanova realizovao kao pokušaj stvaranja "novog teatra mistične drame", a njegov razvoj je bio put "dionizijstva"[7]. Pored režije Meterlinkove *Smrti Tentažila*, koju je smatrao programskom, ovde je planirao da postavi i dela G. Hauptmana, H. Ibzena, E. Verharena, A. Strindberga, ali i tek napisane drame ruskih autora – *Tantala* Vjač. Ivanova i *Zemlju* V. Brjusova[8]. Međutim, da li zbog nespremnosti publike, ili ograničenih tehničkih mogućnosti tadašnje scenografije, ili nečeg trećeg, tek nijedna od tih predstava nije imala uspeha. To je uglavnom bio razlog što je većina, inače vrhunskih u literarnom smislu, simbolističkih dramskih dela nikada nije dospela na pozorišni reportoar. Samo će nekoliko komada izvedenih u Sankt-Peterburgu, u Teatru Vere Fjodorovne Komisarževske doneti ovoj kući reputaciju simbolističkog pozorišta[9]. Međutim, bez obzira na uspeh Mejerholjdovih postavki Meterlinkove *Sestre Beatrise* ili Sologubove *Pobede smrti* ni u jednoj nije dovedena do kraja simbolistička zamisao da pozorište mora da prevaziđe samo sebe, to jest da pređe granicu umetničke uslovnosti i postane realan događaj[10], i još manje od

6 Vidi u vezi s tim Mejerholjdova razmišljanja o Meterlinkovoj umetnosti: "Ona poziva ljude na mudro sozercanje Usuda i njegov Teatar dobija značenje hrama (....) religiozna pitanja mogu biti rešena u takvom teatru. I ma kako da je mračan kolorit njegovog dela pošto je to misterija ono skriva u sebi neugasivi priziv k životu". В. Э. Мейерхолєд, *Литературные предвестия о новом театре,* Материалы к изучених кулєтуры конца XIX – начала XX вв. Составителъ: Лена Силар, Budapest. 1989, str. 107.

7 Г., Чулков, *Театр-студия*, Вопросы жизни, 1905, N. 9, str. 246-249.

8 Pored ovoga postojao je još jedan pokušaj formiranja pozorišta ovog tipa, nazvanog Donisov teatar. Osnovao ga je 1905. godine bivši glumac Hudožestvenog teatra N. Vaškevič. Ovde je postavljena drama K. Baljmonta *Tri rascveta*, koja takođe nije imala uspeha.

9 Mnogi memoaristi i teoretičari kao jedinu predstavu u kojoj su se realizovale simbolističke pozorišne težnje (naročito u vezi s razbijanjem rampe) pominju Mejerholjdovu postavku Kalderonovog *Poklonjenja krstu* u Pozorištu na kuli (Башенный театр), to jest u stanu Vjač. Ivanova.

10 "Ona (dramska umetnost – E. U.) je nastala iz realnog događaja i teži da se vrati tom realnom događaju". Вяч, Иванов, *Эстетическая норма театра*, Собрание сочинений, Брхселъ. 1974, T II, str. 207.

toga ostvarena je Skrjabinova maštarija o misterijalnom svejedinstvu[11]. Bilo je očigledno da su ovakve teorijske zamisli u praksi bile neizvodljive i Andrej Beli se s pravom pitao: ”Zašto bi teatar morao da postane hram, kada uporedo s teatrom imamo i hram"[12] i kada se “u hramu obavljaju bogoslužbena dejstva?”[13].

Reakcija, ili bolje reći negacija simbolističke misterije rodila se u samim nedrima ovog pravca. Potvrđujući Mejerholjdovu tezu da teoriju i pozorišnu tehniku diktiraju književni tekstovi, Aleksandar Blok se sa svojim *Balagančikom* suprostavio Vjač. Ivanovu i grupi okupljenoj u kružoku i oko izdavačke kuće, pod nazivom "Baklje"[14]. Susret s *Balagančikom* i njegovim autorom, koji je za Mejerholjda bio “pozorišni mag”, imao je sudbinsko značenje. Režija ovog dela otkrila mu je tehniku *balagana*[15] *i tako pružila rešenje za ćorsokak u koji je zapalo pozorište “odrekavši se svojih osnovnih zakonitosti”*[16]*. Ali nije samo Mejerholjd bio ponesen Blokovim Balagančikom*, među njegovim pristalicama i, više od toga, stalnim posetiocima na probama u Teatru V. F. Komisarževske[17] bio je i F. Sologub. Pa je i u njegovom stvaralaštvu, upravo pod uticajem ovog dela, došlo do zaokreta od tragedije prema balaganu. U skladu s tim Sologub je za dramu *Pobeda smrti*, specijalno prilagođenu Mejerholjdovoj režiji, napisao predgovor, koji će njenoj tragičnosti dati značenje uslovnog i zaodenuti je u plašt ironije. Međutim, najviše domete na polju

---

11 Čitavo A. N. Skrjabinovo stvaralaštvo stremilo je opštoj integraciji, ispunjenju teurgijskog zadatka sveopšteg sjedinjenja. Misterija koju je on zamišljao izvodila bi se u prirodnom ambijentu, koji bi po svojim odlikama činio njen organski deo, čime bi se postiglo prevazilaženje raskola između umetnosti i prirode. Ovde, po njegovoj zamisli, obični slušaoci ne bi imali šta da traže, svi kojima bi bio dozvoljen pristup misterijalnom dejstvu, učestvovali bi u njemu bilo kao članovi hora ili učesnici svečane procesije.

12 А, Белы́й, *Теа́тр и современная драма*, Книга о новом театре, str. 272.

13 Mišljenju A. Belog ubrzo će se pridružiti i Mejerholjd: “Uveren sam sve dok tvorci neomisterije ne prekinu sve veze s pozorištem, dok ona konačno ne ode iz pozorišta, sve do tada će misterija smetati pozorištu, a pozorište misteriji”. В. Э, Мейерхолъд, *Балага́н, Ста́тьи, пи́сьма, речи, беседы́,* Частъ первая, 1891-1917, Москва 1968, str. 209.

14 *Baklje* (Факелы́) je književno-umetničko-pozorišno udruženje, koje se rodilo u atmosferi revolucije (1905) u ime “slobodnog saveza ljudi, zasnovanog na ljubavi prema budućem preobraženom svetu”. *Редакционная програ́мма*, Факелы́. Спб. 1906. “Centralna ideja *Baklji* bila je organizacija sopstvenog pozorišta, zamišljenog kao načelo ”kulturnog angažovanja na putu k svenarodnoj umetnosti". А. Л, Порфиръева, *Вячеслав Иванов и некоторы́е тенденции развития условного театра в 1905-1915 годах*, Русский театр и драматургия 1907-1917, Ленинград 1988, str. 43.

15 Vidi Milivoje Jovanović, *Balagan,* Rečnik književnih termina, Beograd, 1985, str. 56.

16 Вяч, Иванов, *О существе траге́дии*, Собрание сочинений, Брхселє, 1974, str. 195.

17 Mejerholjd je krajem 1906. godine u Teatru V. F. Komisarževske uporedo radio na *Balagančiku* i Sologubovoj drami *Dar mudrih pčela*, čije je izvođenje cenzurisano i zabranjeno. Sologub će kasnije po Mejerholjdovoj porudžbini preraditi tekst ove drame u scenario za film, koji ipak neće biti realizovan.

umetničke obrade balagana Sologub će ostvariti u komadu *Vanjka Ključar i paž Žean.* Mejerholjd je visoko ocenio ovo Sologubovo ostvarenje svrstavši ga u žanr *groteske*, koja po njemu "tragajući za nadrealnim, sintetizira ekstrakte suprotnosti, stvara sliku fenomenalog, primorava gledaoca da odgoneta zagonetku nedostižnog"[18].

Ipak, Mejerholjd nije režirao *Vanjku Ključara i paža Žeana*, već Nikolaj Jevrejinov – drugo veliko ime ruskog pozorišta s početka XX veka[19]. Sologub i Jevrejinov predstavljali su idealan spoj režisera i autora, kojima je bio zajednički negativan odnos prema "realnom svetu, ubogoj i zloj stvarnosti, životu od kojeg se možemo izbaviti prevladavajući ga umetnošću, odnosno pozorišnim preobražajem"[20]. Jevrejinov je u Sologubu prepoznao istomišljenika na planu pozorišne filozofije, koja se i kod jednog i kod drugog uzdiže do nivoa filozofije života. On ga je u jednom od svojih najznačajnijih teorijskih dela – *Teatar za sebe,* smestio među one koji se, po njemu, u pozorište najviše razumeju – Šopenhauera, Lava Tolstoja, Ničea, Hofmana, Oskara Vajlda, Leonida Andrejeva i Bergsona. I dok s drugima polemiše, Sologuba podržava i potpuno se slaže s njim, kada kaže: "Uzimam komad života grubog i bednog, i stvaram od njega slatku legendu, jer sam pesnik. Odumiri u tami neprozirna svakodnevice, ili bukti u jarkom požaru – nad tobom ćemo život i ja, pesnik uzdići *stvorenu legendu* o čarobnom i prekrasnom!"[21]. A neposredno posle prve premijere *Vanjke Ključara i paža Žeana,* N. Jevrejinov je za štampu dao izjavu: "Fjodor Sologub je jedan od retkih savremenih pisaca kojeg iskreno volim i zato je režija njegove drame za mene pravi praznik"[22].

Ova Sologubova drama, koja u "najboljem svetlu prezentuje piščev talenat u realizaciji čudesnog"[23], naizgled se ni po čemu ne razlikuje od lakog žanra komada pisanih za pozorišta minijature. Ona, na primer, podseća na *Ljubav kroz vekove* N. Tefi – "simpatičnu anegdotu o flertu u različitim vremenskim periodima"[24]. Sižejnu osnovu *Vanjke Ključara i paža Žeana* predstavljaju dve varijacije – ruska i francuska – paralelno napisane na listu podeljenom na dva stupca, i paralelno odigrane na pozornici podeljenoj na dva dela. To je

---

18 В, Мейерхолєд, *Балаган*, str. 226.

19 Mejerholjd je u Teatru V. F. Komisarževske proveo manje od dve godine (1906-1907). Raskid je nastupio posle postavke Meterlinkove drame *Pelej i Melisanda* koju je Mejerholjd režirao pod snažnim uticajem V. Brjusova i njegove teze da je "glumac dramaturgov materijal". Predstavljajući stilizaciju neurotičnog Melisandinog stanja Komisarževska se bila odrekla svog prirodnog glasa i nežne plastičnosti pokreta.

20 Ц., Маковский, *На Парнасе Серебряного века*, Москва, 2000, str. 510.

21 Х. Евреинов, *Театр для себя*, Петроград, 1917, str. 77.

22 Биржевые ведомости 1908, 7 дек, str. 6.

23 Х., Евреинов, *Всегдашние шашни*, Театр и искусство, Спб, 1912, N.47, str. 188.

24 Л, Тихвинская, *Кабаре и театры миниатюр в России 1908-1917*, str. 74.

kliše-priča o ljubavnom trouglu između gazde, gazdarice i njihovog sluge. Mladi i lepi sluga Ivan, odnosno Žean odnekud dolazi u kneževski-grofovski dvor i odmah zapavši za oko kneginji-grofici, lepoj Ani-Žeani biva primljen u službu u svojstvu konjušara. Knez-grof, želeći da udovolji svojoj voljenoj ženi, daje slugi, Vanjki-Žeanu položaj ključara-paža. Kneginja-grofica sablažnjava mladog slugu koji je već uspeo da zavede služavku i upozorava ga da ne ide u krčmu i ne pije vino kako se ne bi izrekao i otkrio njihovu vezu. Vanjka-Paž, međutim, nije mogao da odoli iskušenju da se u kafani, pred prijateljima, ne pohvali svojim ljubavnim uspesima. Kada Knez-grof sazna za prevaru izdaje naređenje da se Vanjka-Paž kazni i pogubi. U ruskoj verziji Kneginja potplaćuje dželate da puste Vanjku i da glavu odrube "poganom Tatarinu", a u francuskoj grofica uspeva da ubedi muža da pusti Paža. Na kraju se sve srećno završava, supruge će biti kažnjene i posle pokajanja će se vratiti u okrilje porodičnog života. Reakcije pozorišne kritike na prvo izvođenje *Vanjke ključara i paža Žeana* "uglavnom su se svodile na izraz tri osećanja: zbunjenost, razočaranje, protivljenje"[25]. Prema svedočenju očevica jedan deo publike "jednostavno nije shvatao šta se to dešava na sceni Teatra Komisarževske, podeljenoj na dva dela, dok su drugi shvatali da se Sologub nekom podsmeva, ali nisu shvatali ni kome ni čemu"[26]. A jedan od najuglednijih kritičara, koji je pisao pod pseudonimom Homo Novus[27], nazvao je ovu predstavu "nepodnošljivom tautologijom" i izrazio žaljenje što Sologub "rasipa svoj ogromni i zanimljivi talenat i zadovoljava se poput nekog lakrdijaša efektom koji njegove šale mogu da izazovu kod neupućenih naivaca"[28]. U pozitivnim recenzijama su uglavnom hvalili Sologuba za vešto konstruisan kontrast stilizovanih načina ruskog i francuskog života, u kojem se ubogost i prostota prvog jasno ističe na fonu otmenosti drugog. Najradikalniji u tom smislu bio je kritičar V. Azov, koji je pisao da je Sologub u 24 slike zadao 12 zvonkih šamara "Rusiji, sramnog dobrovoljnog ropstva, Rusiji koja se kiti grubim i bednim životom, koja baca anatemu na umetnost, koja veru zamenjuje sujeverjem, koja povija crnu nepravdu i negira ustav, koja se evropske kulture odriče kao satane, koju sablažnjava vašarski stil i koja riga na svetu lepotu". Tupom, snenom, ružnom suprotstavlja "istančani život, lak i elegantan, u kojem se zna cena bisernom zrnu poezije i u kojem se fluidom lepote zaodeva zoologija"[29].

---

25 А. Д., Семкин, *Евреинов и Сологубъ*, Русская литература, Спб, 2000., str. 112.

26 В. Азов, *Двенадцатъ плюх*, О Федоре Сологубе, критика, статьи и заметки. Составлено А. Чеботаревской, СПб, 1912, str. 347-348.

27 Homo Novus, pseudonim N. Kugelja, vodećeg pozorišnog kritičara, urednika časopisa "Teatr i iskustvo" kao i direktora poznatog pozorišta satire "Krivo ogledalo".

28 Новая Русє, 1909, 10 янв, str. 5.

29 В. Азов, *Двенадцатъ плюх*, str. 348-349.

Nesumnjivo je da se *Vanjka Ključar* u prvom planu može pročitati kao opozicioni odnos dve estetski suprotstavljene varijante. Ovakvo viđenje je pre svega u skladu s opštim umetničkim modelom sveta F. Sologuba, kojim dominira "simbolistički panestetizam" s jasno izraženim kontrastom Lepota/rugoba. Z. Minc je u svom radu *U prilog problemu Simbolizam simbolista* dala iscrpnu analizu realizacije antiteza između dva nacionalno-kulturna tipa Sologubove drame, pa ćemo se radi ilustracije zaustaviti samo na nekim od njih. Kao prvo, odmah pada u oči jezičko-stilska razlika. U domaćoj varijanti ona je orijentisana na prizemni govorni jezik, koji obiluje vulgarizmima, dok se "zapadni" likovi izražavaju književni, koristeći se poetizmima. Razumljivo je da takav govor inicira i način ponašanja. Navešćemo jedan od slučajno izabranih primera. Scena udvaranja:

Kneginja: Vanjka, o Vanjka!
Vanjka: Molim, izvolite. Kneginjo!
Kneginja: Nešto mi je vruće, Vanjka.
(Vanjka namiguje)
Kneginja: Ah, vrag te odneo!
Vanjka: Hi-ii (Odlazi zadigavši nos)
Kneginja: Vanjka, Vanjka!
Vanjka: Molim, izvolte. Kneginjo.
Kneginja: Nešto me, Vanjka, leđa svrbe.
Vanjak: Stani, kneginjo uz brezu pa počeši leđa.[30]

Grofica: Mili Žean!
Žean: Na usluzi, milostiva gospođo!
Grofica: Sunce je tako visoko i žarko nebo je bez ijednog oblačka, Eolovi sinovi zajedno s ljubomornim Zefirom, čuče pritajeni u žbunju kraj reke. Tako me guši i vruće mi je, oči mi se zamagljuju i nemirno srce šapuće – znaš li šta mi ono šapuće?
Žean: Milostiva grofice. Ne razume mladalački sluh jezik srca!

Antiteza između ove dve varijacije ostvaruje se i na nivou podteksta. Tako je leva strana orijentisana na "stihiju narodne pesme, lirsku i epsku, a čas zvuči poput šlagera početka XX veka", dok desnom stranom "preovlađuju auto-reminiscencije iz Sologubove ili domaće i prevedene strane lirike"[31]. Na datom nivou tumačenja semantičko značenje poprima i opozicija kratkih i dugih replika kao suprotstavljanje "primitivnog" i "komplikovanog" sveta. Tako, na primer, scena sa čvorkom koja je na "zapadnoj" zauzela pune dve stranice potpuno odsustvuje u "ruskoj" varijanti. Da bi dobio blagonakloni grofičin poljubac Žean je morao da uhvati čvorka, da ga nauči da govori "Grozni grof neprijatelju zadaje strah" i "Grofica je prekrasna"[32], zatim da se maže ružinom

30 Ф, Сологуб, *Ванъка Ключник и паж Жеан*, драма в двенадцатч двойны́х сценах. СПб, 1909, str. 10-11.

31 З. Г., Минц, *К проблеме "символизма символисто́в" (пъеса Ф. Сологуба и "Ванъъка Ключник и паж Жеан")*, Учен. зап. ТГУ 1987, Вы́п, 754, str. 106.

32 Ф. Сологуб, *Ibid.*, str. 6.

mašću kako bi ubio zadah štale i tako dalje. Dok je Vanjki bilo dovoljno da se jednom baci Kneginji pred noge i da ga ona primi za "uslužnog momka" i protežira kod kneza. Z. Minc je bila u pravu tvrdeći da je "estetski oblik 'zapadnog' sveta u drami povezan s kultom Dame" i da upravo iz njega proizlazi "kurtoazni" stil "života u grofovskom zamku"[33], dok "ruski" svet ne zna za ovaj kult i junaci se ponašaju prema Kneginji jedino kao prema ženi – objektu muškog zadovoljstva (ruski: baba). U tom smislu najbolji je primer scena kada Knez/Grof ispituje Vanjku/Žeana"

Knez: Pokloniću ti čardake nezavršene nepopločane. Reci mi samo istinu živiš li s mojom kneginjom?
Vanjka: Baćuška-kneže naš! Sve ću ti po pravdi kazat – živim s tvojom, ženom, golubicom Anuškom.
Knez (glasno) Vanjka, Vanjka podlače! Kako si smeo to da uradiš?
Vanjka: (pljuje) Po zajedničkom dogovoru. Služio sam ti cele tri godine veran sam ti bio, nisam lag'o, nisam krao. Zaššt se ne bih cmakao sa snašom. Tja, valjda tome one služe![34]

Grof: U krčmi si pričao, da me supruga vara s tobom.
Žean: (nisko se klanja grofu) Govorio sam ono što nikad nije bilo!
Grof: Kako si smeo to da uradiš?
Žean: (ponovo se klanja) U pijanstvu i po gluposti. Palo nam je na pamet da se hvalimo jedan drugom i i ja sam napričao svakakve laži.

Ovakva diferencijacija nalazi duboko opravdanje u poetici F. Sologuba gde je žensko načelo od početka do kraja podeljeno na uzvišeno (oličeno u simboličnom liku Dulcineje, ili zagonetne Lilit) i prizemno (koje predstavlja prosta Alfonsa, odnosno ovozemaljska pramajka Eva). Iz svega navedenog sledi vrlo logičan zaključak da je Sologub u vrednosnoj oceni zauzeo "zapadnjačku" stranu a prezreo ruski život metaforično označen kao "debela, rumena ženetina"[35]. Negativan odnos prema ruskoj stvarnosti kulminira u grotesknoj sceni hvatanja i pogubljenja, umesto Vanjke, nedužnog Tatarina koji se tu slučajno našao:

Kneginja: (s prozora) Pustite tog junaka uzmite poganog Tatarina, može i mrtvog gada, odrubite mu plahu glavu i recite knezu da ste Vanjki plahu odrubili glavu za njegova dela nerazumna.
Pogani Tatarin: (ulazi i viče) Halat, Halat
Dželati: Evo ovoga ćemo!

---

33 З. Минц, *К ūроблеме "символизма символисūов"*, str. 109.

34 Ф, Сологуб, *Ibid.*, str. 15.

35 "Debela rumena ženetina" (румяное, дебелое бабище) je metafora za sivilo svakodnevnog života.

(Zarobili su Tatarina, a Vanjku pustili)
(...)
Dželati: Hajde pogani Tatarinu, da ti ludu odrubimo glavu!
Pogani Tatarin: Zašto moju ludu glavu. Meni luda glava i samome treba!
Dželati: E onda crkni.
(odvode poganog Tatarina).[36]

U desnoj varijanti ne postoji analogna scena, umesto nje razotkriva se milosrđe i sposobnost praštanja. Kada grofica začuje pesmu voljenog Paža, kojom joj poručuje da ga vode na vešala, ona posle blagih i koketnih prekora za brbljivost, ("premda je u njegovom uzrastu sasvim opravdano maštati o prekrasnim damama"), odlazi k "milom mužu", da moli milost za "bezumnog junošu". Muž galantno usliši molbu voljene supruge i daruje život "nestašnom dečaku"[37], doduše uz naredbu da ga bičuju i proteraju na tri okruga daleko od zamka.

Pa ipak, uprkos izraženoj piščevoj naklonosti prema zapadnoj varijanti koja se u prvom planu čitanja drame čini nedvosmislenom, već u drugom sloju analize otkrivamo i drugu vrstu antiteze, ovoga puta ostvarenu na etičkom planu i vrednosno na strani ruske varijante. Jer ako su "zapadnjaci" galantni, kurtoazni, blagoglagoljivi itd., oni su istovremeno licemerni, podli i perverzni, dok "mi Rusi" jesmo grubi, neotesani i svirepi, ali "smo" zato iskreni i otvoreni. Tako, iako je svim likovima drame poznato da grofica vara grofa, niko i ne pomišlja da to javno izrekne. Za razliku od Vanjke, koji se prostodušno pravda da je njemu "dobrom junaku pao mrak na oči"[38], mladi paž se baca pod noge grofu i ljubeći mu čizme uverava ga da je nevin. Čak ni u predsmrtnim trenucima on ne zaboravlja da se pretvara, pa na kneginjino "Jadni Žeane, šta si to uradio" odgovara takođe licemerno. "Bezumno sam izdao moj slatki san, zameniši ga neobuzdano bujnom maštom"[39]. I dok ruskom knezu ne pada na pamet da igra igre, on jednostavno svirepo mlati svoju ženu, a ona mu u suzama priznaje da joj je "đavo pomutio mozak"[40], dotle grof prekoreva groficu rečima : "Ti se Žeana, usrdno pomoli Bogu, da ubuduće tvoja lepota ne sablažnjava slabe"[41], pošto se Satana "može izgoniti iz tela molitvom i postom" ali i "bičevanjem"[42], dodaje on ne bez aluzije na

36 Ф, Сологуб, *Ibid.,* str. 28.
37 *Ibid.,* str. 31.
38 *Ibid.*, str. 26.
39 *Ibid.*, str. 31.
40 *Ibid.*
41 *Ibid.*
42 *Ibid.*

sladostrašće. Inače motiv bičevanja[43] se na desnoj strani, odnosno "zapadnoj", kroz čitavu dramu pojavljuje čak pet puta, dok na levoj (premda Knez govori Vanjki da će ukoliko ga izda "živog odrati i obesiti"[44]) ipak odsustvuje. Tako Žean, zvani Mili, pričajući o svom detinjstvu pominje da monah Toma, kako bi ga naučio čitanju i pisanju, "nije štedeo ni truda ni šibe"[45]. A na grofovu primedbu da mora biti poslušan, jer će se inače s njim obračunati "po kratkom postupku"[46], Žean odgovara da njegova sorta i ne može da živi bez batina. Kamdžija se pominje i u replici starog sluge Agobarda, kada on kaže da bi njome trebalo išibati i "derana i njegovu ljubavnicu, sluškinju Rajmondu"[47]. Najzad, na samom kraju knez izdaje naredbu da se paž preda bičevanju, dok bičevanje kneginje ostaje pod znakom pitanja. Funkcija ovog motiva postaje jasnija, kada se ispita njegov podtekst koji potiče od Sologubove pipovetke *Mili paž*[48]. Ovde se takođe prelama sižejna struktura čiju okosnicu čini ljubavni trougao grof-grofica-paž, s tom razlikom što je komični element zamenjen istančanim erotskim sadržajem. Naime, u *Milom pažu* prelepa mlada grofica lično od svog supruga, vremešnog i impotentnog grofa, dobija blagoslov da stupi u vezu s mladim slugom. Ali, pri tom suprug postavlja uslov da prisustvuje njihovim polnim odnosima, koji se povremeno, takođe na njegovo insistiranje, pretvaraju u uzajamno bičevanje. Na kraju mladi ljubavnici će se zasititi jedno drugim i njihova ljubav će prerasti u mržnju. Grofica će ubiti paža i roditi grofu "naslednika".

No i ako se "evropskoj" strani daje estetska prednost, a "ruskoj" etička, ipak sve različitosti dvojnih scena se na najdubljem nivou čitanja razotkrivaju samo kao varijante nekog jednog, invarijantnog teksta, kao odeća u koju je preobučena izvesna Jednost. Da je Sologub smišljeno izjednačio obe strane potvrđuju pre svega imena glavnih junaka Žean i Žeana, a ne Žan i Žana. Te, ako je na levoj strani uslovna, stilizovana srednjevekovna Rusija, na desnoj je takođe samo uslovna Francuska, na "nekom prevedenom književnom dijalektu"[49]. Ono što objedinjuje oba izomorfna sižea "predstavlja *simbolističku*

---

43 "Bičevanja" je veoma složen i vrlo rasprostranjen motiv u stvaralaštvu F. Sologuba, što je pružilo povod njegovim savremenicima da ga nazovu "ruskim markizom De Sadom". O njegovoj primeni i pozitivnoj semantici kod Sologuba, u nauci o književnosti bilo je dosta reči. Po našem mišljenju, taj motiv je ipak polisemantičan, iako u jednom delu ima pozitivno značenje u drugom ono može biti krajnje negativno. Ovde ćemo se ograničiti samo na analizu ovog motiva u okviru konkretne drame.

44 *Ibid.*, str. 6.

45 *Ibid*., str. 3.

46 *Ibid.,* str. 8.

47 *Ibid.*

48 Reč je o verziji ove pripovetke objavljenoj 1904. godine u 5. broju simbolističkog almanaha "Vaga" ("Весы"), koja za razliku od savremenih publikacija sadrži pasaže vezane za motiv "bičevanja".

49 Н, Евреинов, *Всегдашние шашни*, Театр и искусство, 1912, No 47, str. 186.

suštinu teksta"[50]*. U skladu s estetikom solovjovista*, simbolistička umetnost "u potpunosti utvrđuje svoj princip kada razotkriva stvari kao simbole, a simbole kao mitove"[51]. Svako simbolističko delo, a ono za pisce ovog pravca čini njegovo ukupno stvaralaštvo, ima "svoj mit o svetu"[52]. Za Sologuba je to večni dijalog između ljubavi i smrti, koji se, prema Solovjovu uzdiže do opšte simbolističke sinteze duhovnog i materijalnog načela. Njegova prva drama *Dar mudrih pčela*, bazirana na starogrčkom mitu (o trojanskom junaku Protesaliju i njegovoj vernoj ženi Laodamiji), u kombinaciji s folklornom tradicijom, religijom i realijama savremenog života – poseduje sve elemente mitotvorbene tragedije: ona se vraća svojim iskonskim korenima, ritualnom dejstvu dionizijskih orgija; horskom načelu produbljenom do religiozne sabornosti; a glavni junaci se identifikuju s večnom žrtvom i pojedinačni lik kosmičkog mučeništva se osveštava liturgijskim vencem; njen uzor je prapozorišno čovekovo iskustvo u okviru dramenona, to jest izlazak iz empirije u sfere višeg duhovnog života. Laodamija i Protesalije, junaci Sologubove tragedije, prošavši kroz vrata smrti, ne bez orijentacije na hrišćansko "smertiju smert poprav", nalaze put u transcendentno, gde se sjedinjuju u ljubavi i večnoj komunikaciji "Psiheje s Nebeskim Verenikom"[53], odnosno u misterijalnom braku između Duše Sveta i Logosa[54].

Upravo u vreme kada je u teatru V. F. Komisarževske Mejerholjd održavao probe *Dara mudruh pčela*, F. Sologub je pisao *Vanjku Ključara i paža Žeana*, dramu koja u pogledu poimanja pozorišta predstavlja obrnutu projekciju ove prethodne. Mitotvorbeno načelo je dato u izvrnutom vidu, ili bolje reći, kako se izrazila N. Pustigina, ono je ovde "eksplodiralo"[55]. Tema je ostala ista, ljubav i smrt, ali to je sada nemoćna, besmislena i ordinarna ljubav. Jer otkako je veka i sveta u toj se oblasti ništa novo ne može reći, nikakve nove fabule, nikakve intrige, jer su svi zapleti već odavno zapleteni, a svi raspleti odavno predskazani. Nama se samo čini da "hodamo i govorimo po svojoj volji" trudeći se da ostvarimo svoje navodne želje, pošto nam na putu ne stoje zakoni prirode ili želje drugih ljudi, i "obično nismo svesni da naše samostalne volje nema, da su unapred predodređeni svi naši pokreti i svaka naša reč" i da je sve "odavno predviđeno u demonskom stvaralačkom planu svetske igre"[56]. I

---

50 З. К, Минц, *Ibid.,* str. 110.

51 Вяч, Иванов, *Две стихии в современном символизме*, str. 143.

52 З. Минц, *О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов,* Учен.зап, ТГУ, 1979, Вып. 459, str. 78.

53 Ф, Сологуб, *Дар мудрых пчел*, Петроград, 1918, str. 66.

54 Вяч, Иванов, *Ibid.,* стр. 159.

55 Н. Г, Пустыгина, *Драматургия Федора Сологуба 1906-1909 гг,* Учен. зап. ТГУ, 1984, Вып. 621, str. 103.

56 Ф. Сологуб, *Театр одной воли*, *Ibid.*

nikakva inicijacija, saborno dejstvo ili žrtvovanje ne mogu nas izvesti iz sveta nužnosti. Otuda se sve, o čemu je u prethodnoj tragediji pisano uzvišenim stilom, ovde podvrgava parodiranju. Na prvom mestu na udaru su se našli sami koreni tragedije, oličeni u dionizijskom dejstvu, koji u *Daru mudrih pčela* zauzima čitav čin, i to centralni, treći od ukupno pet. Laodamija, junakinja Sologubove tragedija saziva svoje drugarice da se okupe oko Dionisovog kipa i obave drevni obred, kako bi dozvale umrlog Protesalija. Njihov bezumni orgijastični ples uz zvuke cimbala i citri, koji se vremenom pretvara i u rusko nacionalno kolo, i neobuzdani hlistovski[57] ritual postiže misteriju sabornosti i ograda smrti pada, otvaraju se teške dveri Hada: Laodamija i Protesalije dobijaju tri sata za ljubavni sastanak. *Saborno dejstvo* u *Vanjki Ključaru i pažu Žeanu* izvrnuto je naopačke, i umesto sakralnog, horskog jednistva na delu je raznoglasje kafanske cike i dreke. Oko Vanjke Ključara okupljaju se razuzdane kafanske žene koje mu se vešaju oko vrata i bestidno pričaju o svojim ljubavnim uspesima, dok ga podrugljivi pijanci opsedaju zajedljivim opaskama. Sam Vanjka je takođe u izvesnom smislu karikatura Dionisa – žrtva koja se prepušta da ga bahantkinje rastrzaju, čak i ispija čašu meda koju mu podnosi jedna od njih, što, kao što je poznato, predstavlja sastavni deo drevnog rituala. Ali uzvišeni tragizam žrtvovanja ovde je pretvoren u banalnu Vanjkinu samoizdaju, kada se u pijanom stanju izbrblja o vezi s kneginjom. Slično se dešava i na drugoj strani, s tom razlikom što je sabornost u "ruskoj" varijanti zaodenuta u narodni kolorit, dok je "evropska" poslužila Sologubu da iskarikira aktuelne filozofske rasprave ruske intelektualne elite na temu individualizma i sabornosti, koje su najzad i dovele ruski simbolizam do kraha. Tako, "Vesela devojka", poziva Žeana da se pridruži društvu u kafani "Zlatni rog" i na njegovo nećkanje ona mu odgovara: "Nećeš! E pa onda ostani sam i truni u svom individualizmu. A s nama je vesela sabornost"[58].

U izvrnutoj projekciji mita ljubav nema značenje slobodnog čina, ona je samo nevoljni, marionetski postupak čija su pravila u svesti svakog pojedinca zakodirana od pamtiveka. U predgovoru za dramu Sologub piše: "I živimo kao u bajci: otac je imao tri sina, Hama, Judu, i Budalastog Ivanušku. I ma ko da si, ma koliko se visoko uzdigao, ako nisi odvažni Ham, ni plemeniti Juda, ti si Budalasti-Ivanuška. Sve dok se ne zaljubiš. A kad se zaljubiš postaćeš Vanjka Ključar. Usisaće te ono što je zapisano i što ne zna za rod i postaćeš podlac"[59]. I upravo je tu dimenziju gorčine i smeha nad našim zlehudim fatumom, N. Jevrejinov predstavio u svojoj postavci Sologubove drame još 1909. godine, u teatru V. F. Komisarževske, da bi je 1912. godine produbio u novoj režiji njene

57 Hlisti – jedna od najpoznatijih ruskih hrišćanskih sekti, čije je ime nastalo od reči "хлы́ст" (bič)

58 Ф. Сологуб, *Ibid.,* str. 17.

59 Citirano prema: Н. Евреинов, *В школе остроумия. Воспоминания о театре "Кривое зеркало"*, Москва, 1998, str. 269.

proširene verzije. Naime, onaj isti Homo Novus koji se u početku negativno izrazio o ovom Sologubovom delu, preporučio je N. Jevrejinovu da za njegovo pozorište minijature, "Krivo ogledalo" režira *Vanjku ključara i paža Žeana*. N. Jevrejinov je prihvatio ponudu, ali uz molbu upućenu autoru da komad dopuni sa još jednom varijantom istog sižea, ovoga puta prizorima iz savremenog života. Inače kapriciozni Sologub nije dugo oklevao i ubrzo se pojavio novi komad pod naslovom *Svagdašnje intrige*[60]. To je, potpuno originalno, dotad nenapisano pozorišno štivo koje se sastoji iz (ovoga puta) osam trojnih scena. Stilizaciji srednjevekovne Rusije i zapadno-evropske atmosfere dodata je i situacija ljubavnog trougla u stilu "Čehovljevog birokratizma", sa glavnim likovima – Njegovim i Njenim prevashodstvom i činovnikom Ivanom Ivanovičom. Ako su u prethodnoj drami varijante sižea predstavljene u opozicionom odnosu na estetskom i etičkom planu, ova poslednja u izvesnom smislu ima funkciju sinteze. Grubost i prostakluk oličeni u Vanjki Ključaru presvučeni su u prividnu galantnost paža Žeana. Ivan Ivanovič (kojeg žena njegovog pretpostavljenog, Ana Nikolajevna ne želi da oslovljava vulgarnim kočijaškim imenom već inostranim – Žan) za razliku od Vanjke Ključara ume da bude, poput nekog trubadura, romantično-poetičan: "Mila Aneta, vi morate ovenčati moje želje, ili ću ovde pred vama pucati u sebe i pašću mrtav pred vaše noge: i krv iz moga srca poprskaće vašu belu haljinu"[61]. Ali, kada ga pretpostavljeni optuži za preljubu i kada zapreti opasnost njegovom službenom položaju onda se nikakav Vanjkin prostakluk ne može uporediti s njegovim lakejstvom i spremnošću da karijeri pretpostavi sve ideale ovog sveta. "Vaše prevashodstvo – kaže Ivan Ivanovič – usudiću se da vam saopštim. Spreman sam da se zakunem pred ikonama, njeno prevashodstvo su sami izvoleli, ja sam uvek molio njeno prevashodstvo da me oslobodi od te dužnosti, pošto sam ja, znate li, vaspitan prema strogim pravilima morala, i pritom ja veoma poštujem vaše prevashodstvo, kao rođenog oca"[62]. Ana Nikolajevna je stilska figura dame svog vremena, ona učestvuje na dobrotvornim večerima, patetično i parodično zvuče njene biblijske parafraze o "svetoj obavezi" svakog od nas da briše ljudske suze, kojih je "toliko mnogo", brišeš ih i brišeš, a one "liju bez prestanka". Ona je dakako "nesrećna" i nju "niko ne razume", Ivan Ivanovič odlično zna da ona želi da čuje kako se "muči i pati u ovom hladnom svetu" i kako je njena duša "suviše plemenita" i "osećanja suviše uzvišena – kako oni koji je okružuju nisu dostojni tako čistog i svetlog anđela"[63].

60 Ф. Сологуб, *Всегдашние шашни* Архив No 52673, Театралєная библиотека, С. Петербург.

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*

Međutim, ma koliko da se razlikuju junakinje sve tri varijante, one će se u određenim situacijama ponašati potpuno identično, baš kao i Vanjka Ključar, paž Žean i Ivan Ivanovič. "Sadržaj tih komada" je prema N. Jevrejinovu u tome "što su oni postavljeni jedan pored drugog i scena jednog se prepliće sa scenom drugog, što nas prirodno navodi da pretpostavimo još jedan komad na istu temu, pa onda još jedan i još jedan, do beskonačnosti, sve dok se ne završi začarani krug fatalne ponovljivosti u evoluciji događaja". U ovoj Sologubovoj drami se, kako kaže Jevrejinov, osećamo "kao u središtu grandioznog ciklona, sastavljenog od banalnih životnih scena"[64].

I kada bi Sologub bio realistični satiričar poput Ostrovskog ili Saltikova-Ščedrina, a Jevrejinov upravo takvog Sologuba režiser, onda bismo na ovome mogli i da završimo naše izlaganje. Međutim, Sologub je bio pre svega simbolista bilo kada je kao liričar pisao o "mogućem", ili kada je, koristeći se ironijom, pisao o realnom svetu u kome nema mesta za Boga. Takav bezbožni svet, koji "ne želi Boga i koga Bog neće"[65] je upravo svet u kome žive Vanjka Ključar, paž Žean i Ivan Ivanovič. To je svet u kojem su svi putevi u transcendentno zatvoreni i njegovi junaci ne samo da ne sanjaju o putu u Damask, već on za njih uopšte i ne postoji[66]. No, to još uvek ne znači da je svet nužnosti nepremostiv, izlaz je u čistom stvaralaštvu[67] u "mističnoj snazi ironije" [68], njenoj moći da "razobličuje protivrečnosti sveta"[69]. Sveta, koji je inače i za Sologuba kao i za A. Belog samo opna, samo bezbroj ličina koji prekrivaju suštastvo Jednoga. Kada se pomoću ironije skine njegova odeća onda se ukazuje Suština. Ona je za *solovjevce* nešto prekrasno – Lepota koja će, kako se izrazio Dostojevski, "spasiti svet". U datoj Sologubovoj drami Lepota se realizuje kroz umetničku formu[70]. Naprotiv, ljubavni siže je ovde dijametralno suprotan Sologubovom idealu tragične ljubavi-pobednice smrti i identifikuje se sa, njemu toliko mrskom, "svakodnevnom maglom". A kao što je poznato

64 Н. Евреинов, *Всегдашние шашни*, *Ibid*., str. 187.

65 Ф. Сологуб, *Стихотворения*, str. 405.

66 U Sologubovoj pripoveci *Putovanje u Damask* glavni junaci ostvaruju svoju ljubav, što u prenosnom smislu označava njihov mistični susret u Damasku.

67 "Istinski život je stvaralački proces (...) samo stvaralaštvo u svim njegovim vidovima pretvara čovekovo prebivanje na zemlji u život. Umetnost je upravo viša forma života" Ф., Сологуб, *Замѣтки*, Дневник писателя, No 2 (апр. 1914 г.), Спб, 1914, str. 19.

68 Ф. Сологуб, *Театр одной воли // Книга о новом театре...* С. 181.

69 Ф. Сологуб, *Дар мудрых пчел... Ibid.,* str. 181.

70 Ovde se ne možemo složiti s gledištem Z. G. Minc de je načelo "preobraženja sveta" u drami *Vanjka Ključar...* predstavljeno kroz siže ljubavi i lepote, koji, iako je ironično snižen, ima bezuslovno "srećan rasplet" (З. К, Минц, *К проблеме "символизма символистов"*... str. 116.

ružno u životu ne mora biti ružno i u umetnosti, jer, kako je povodom *Vanjke Ključara* zapisao Jevrejinov, "lepota je moguća i u ružnom"[71].

Sologubov diskursivni odnos prema umetničkom tekstu, uslovna, stilizovana, *preobražena* stvarnost za Jevrejinova su bili najbliži njegovom shvatanju teatralizacije života, "onom arhaičnom osećanju koje svi posedujemo i koje pre svega žudi za pravim i do bezumlja smelim preobražajem" [72]. Težeći da postigne maksimum stilizacije Jevrejinov *Vanjku Ključara* režira u stilu groteske svagdašnjeg života, "Paža Žeana" u stilu groteske romantičarske prefinjenosti, a "Ivana Ivanoviča" u stilu groteske buržoasko-modernističkog manirizma. U skladu sa zamisli samog dela, paralelne ljubavne peripetije su predstavljene u tri potpuno različita koncepta. "Staro-ruska", leva strana je jarka, bučna, sočna... Za njom ide nežna, slatka, malčice potamnela "francuska" strana, dok je desno "savremenost" – siva, neurotična i do očaja banalna. Levo su jarke, omiljene ruske boje – crvena, plava, žuta; u sredini ljubičasta, nežno žuta, ružičasta. Desno je svakidašnje crnilo zajedno s pretencioznim šarenilom. Levo su gusle, harmonika, balalajka, pesme sa pocikivanjem i zvižducima, u sredini lutnja, gitara, violina, zanosni zvuci sa uzdasima, desno... suvi zvuci klavira. Levo brze grube replike, u sredini prigušeni tonovi, usporen govor, desno neurotična škripa[73].

Izvođenje *Svagdašnjih intriga* u "Krivom ogledalu" imalo je, za razliku od predstave *Vanjka Ključar i paž Žean* u Teatru Komisarževske, apsolutni uspeh, "pohvalnih recenzija je bilo i na pretek"[74]. Tome je pre svega doprinela "zapanjujuća podudarnost teoretskih stavova i psihološkog podzemlja autora i režisera"[75]. Rad na ovoj Sologubovoj drami imao je izuzetan značaj za stvaralačku karijeru Jevrejinova, ona je postala rodonačelnica niza pozorišnih ostvarenja koja su dala osnovni pečat njegovom ukupnom stvaralaštvu[76].

Posle oktobra 1917. godine nijedna drama F. Sologuba nije izvedena u Sovjetskom Savezu, Srebrni vek je otišao u podzemlje ili je nastavio život u razgranatom ruskom kulturnom zagraničju. Beograd je bio četvrti po veličini centar ruske emigracije i upravo je ovde, 1933. godine ova *složena i pozorišna, u višem smislu te reči*, drama F. Sologuba doživela svoju novu premijeru.

---

71 Н. Евреинов, *Всегдашние шашни*... str. 188.

72 Н. Евреинов, *Театр как таковой, Москва*, 1923, str. 27.

73 "Svagdašnje intrige" Jevreinov je opisao u prikazu ove predstave, prvi put objavljenom u časopisu "Театр и искусство" (1912. Br. 47.) a zatim u knjizi *Про сцена суа*, Петроград, 1915.

74 Н. Евреинов, *В школе остроумия*, *Ibid.*, str. 300.

75 А. Д. Семкин, *Сологуб и Евреинов*, str. 119.

76 Prema šemi *Vanjke Ključara i paža Žeana* napisane su Jevreinove drame *Revizor; Kujna smeha ili Svetska škola oštroumlja; Ciganska pesma kroz vekove; Hamlet u množini, Muž žena i ljubavnik* i dr.

Doduše, to je bila njena nova postavka samo u izvesnom smislu, jer se radilo o istoimenoj operi N. N. Čerepnjina. Kompozitor je bio i tvorac libreta, koji je napisao prema Sologubovoj drami, koristeći se, za razliku od dramskih postavki, samo "ruskom" varijantom sižea, to jest pričom o Vanjki Ključaru. Režija je prirodno bila poverena Juriju Rakitinu, takođe Peterburžaninu, po duhovnoj i kulturološkoj orijentaciji. Nema sumnje da su i kompozitor i režiser bili dobro upoznati s predstavama Jevrejinova u Teatru Komisarževske i "Krivom ogledalu". Čerepnjin je u vreme njihovih izvođenja, kao profesor Peterburškog konzervatorija (1905-1918) imao pristup u najviše umetničke i intelektualne krugove[77]. Njegov život se odvijao u atmosferi mnogobrojnih i različitih kontakata sa slavnim ličnostima svog vremena, pored kompozitiora S. Rahmanjinova, A. Skrjabina, S. Prokofjeva i drugih, on je blisko sarađivao i sa članovima poznatog umetničkog društva "Svet umetnosti" u čiji su sastav između ostalih ulazili i S. Djagiljev, L. Bakst, M. Fokin, A. Benua[78]. Ovo Sologubovo delo moralo je biti još bliže J. Rakitinu, koji je bio dobro upućen u Mejerholjdove planove i njegov književni ukus. "Rakitin je još kao mlad glumac primljen u moskovski Teatar-studio u Povarskoj"[79], no najdužu i najplodotvorniju saradnju s Mejerholjdom ostvario je kao reditelj u Aleksandrinskom teatru (1911-1918)[80]. Upravo je reportoar ovog pozorišta bio presudan za Rakitinov rediteljski rad u beogradskom Narodnom pozorištu. Mnogi komadi koje su Mejerholjd i Rakitin postavili, ili iz nekih razloga nisu postavili (a imali su u planu) doživeli su svoju novu ili prvu premijeru na sceni srpskog nacionalnog teatra. Što se tiče Sologuba, već smo rekli da je on bio Mejerholjdov omiljeni autor. Pored *Pobede smrti* u Teatru Komisarževske, Mejerholjd je sa velikim uspehom u "Aleksandrinki" režirao i njegovu dramu *Zatočenici života*. Pozorišne sezone 1912-1913 ona je bila jedna od najgledanijih predstava sa najvećim brojem recenzija i prikaza. Rakitinu je najverovatnije bilo poznato da je Doktor Dapertuto[81] nameravao da postavi i druga Sologubova dela, a među njima svakako *Vanjku Ključara*... koji je najviše odgovarao izgradnji repertoara prema zakonitostima balagana i predstavama poput kabaretskog komada *Kolombinin šal*, ostvarenim na alternativnim sce-

77 O tome u *Золотая книга русской эмиграции, Энциклопедический биографический словарє,* Москва, 1997, str. 683-684.

78 Treba napomenuti da su Ruske sezone, u organizaciji S. Djagiljeva, u Parizu 1907. godine bile otvorene izvođenjem prvog baleta N. N. Čerepnjina *Armidin paviljon,* za koji je libreto (prema T. Gotjeu) napisao A. Benua a scenografiju su uradili takođe A. Benua i M. Fokin.

79 А. Арсенєев, *Юрий Лєвович Ракитин*, У излучины Дуная, Москва, 1999, str. 194.

80 Svoj stav prema Mejerholjdu kao i raskid s njim i odlazak iz Aleksandrinskog teatra Rakitin je opisao u članku "Apolonov četvoropreg" ("Новое время", 10 апреля, Белград, 1924, str. 4) i tekstu *Pozorišne misli* ("Новое время", 17 мая, Белград, 1924, str. 4).

81 Pseudonim Mejerholjda koji je on koristio u radu na alternativnim scenama.

nama malih pozorišta "Doma intermedije" i "Morskog zaliva"[82]. Može se reći da je režija *Vanjke Ključara...* u Narodnom pozorištu predstavljala realizaciju davnašnjih Mejerholjdovih težnji kao i delimičnu rekonstrukciju Jevreinovljevih postavki, što je dalo povoda "Politikinom" recenzentu, dr Miloju Milojeviću da za postavku J. Rakitina, koji je "umeo da oseti duh dela", napiše kako je to "pravo pozorišno delo u kome ne postoji ništa drugo nego radnja i goli život i gola istina duše na sceni; "pozorišta" jednom reči, sposobnog da nam dočara realni život sa scene"[83].

Ipak, sudeći prema Milojevićevim opisima beogradskog *Vanjke Ključara* na ovo ostvarenje je pored postavki Jevrejinova i Mejerholjdovih zamisli veliki uticaj izvršila još jedna peterburška predstava. Reč je o operi *Vampuka, Afrička nevesta* – "*biseru pozorišne parodije"*[84], kultnoj predstavi "Krivog ogledala". Jer je "upravo Vampuka" – prema N. Jevrejinovu – " u svojstvu negativnog primera, a ne Moskovski hudožestveni teatar kao pozitivni primer u toku niza godina usmeravala kako režiju, tako i dramsku umetnost operskih dela"[85].

"Vampuka", "vampukisti", "vampukasto" i druge izvedene reči postali su "originalni termini za rusku opersku scenu". Umesto da se pevačima kaže "To nije prirodno", govorilo se "To je kao u Vampuki". "Vampuka" se pretvorila u "magičnu reč kojom je poljuljana i konačno srušena šablonska operska umetnost, kako bi ustupila mesto suprotnoj, originalnoj, a što je najvažnije, koliko je moguće, prirodnoj i ubedljivoj umetnosti"[86]. Konstatujući da je *Vanjka*... komponovan na osnovama "moderne tehnike" na "ekspresionističkom principu" Milojević piše da kompozitor "nijednog trenutka nije pomišljao na površne ambicije operskih pevača da pomoću melodije golicaju sluh publike, već je muziku u svim njenim elementima: ritma, melodije (rođene iz akcenatskog gibanja reči), harmonije i zvučne (orkestarske) boje, stavljao u službu *drami, scenskoj radnji*"[87] (kurziv naš – E.U.). Najzad, prema Milojeviću, "iznošenje na scenu ovog teškog i neobičnog dela" urodilo je punim plodom jer se nakon njegovog izvođenja "mirne duše" moglo reći "da je već mnogo

82 Zanimljivo je da je i Rakitin svoju pozorišnu delatnost u Beogradu organizovao slično Mejerholjdovom režiranju u pozorištima Sankt-Peterburga. I kao što je Mejerholjd podelio svoj rad na oficijalni (u okviru konvencijalnih pozorišnih normi u imperatorskim pozorištima: Aleksnadrinskom i Marinskom) i alternativni, eskperimentalni (u kabareima i pozorištima minijature), tako je Rakitin zvanično režirao za Narodno pozorište dok je parodiju i sobodnije dramske forme režirao na sceni u Manježu.

83 "Politika", 7. jul 1933, str. 10.

84 Н. Евреинов, *Б школе осѣроумия*..., str. 84.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

87 "Politika", 9. jul 1933, str. 8.

veći broj onih iz redova naše publike, koji uviđaju da ima i nešto dramski (i muzički) istinitije od površnih melodijskih arabesaka 'oprobanog' operskog reportoara"[88].

Završimo naše izlaganje Milojevićevom ocenom da je premijerno izvođenje opere *Vanjka Ključar*, pod dirigentskim vođstvom N. N. Čerepnjina "jednog umetnika slovenske krvi čiji je rang u svetskoj muzičkoj kulturi tako vidan", a u režiji J. L. Rakitina i sa scenografijom V. Žedrinskog – bila "prilika kojom se naš kulturni Beograd"[89] mogao dičiti.

LITERATURA

Азов, В., *Двенадцать плюх // О Федоре Сологубе, критика, статьи и заметки, Составлено А. Чеботаревской, С. Петербург, 1912.*

Арсенєев, А., *У излучины Дуная*, Москва, 1999.

Белый, А., *Театр и современная драма* // Книга о новом театре, С.-Петербург, 1908.

Бирибевые ведомости, 1908, 7 дек.

Евреинов, Н, *Всегдашние шашни* // Театр и искусство, С.-Петербург, 1912, Но 47.

Евреинов, Н., *В школе остроумия*, *Воспоминания о театре "Кривое зеркало"*, Москва, 1998.

Евреинов, Н., *Театр для себя*, Петроград, 1917.

Евреинов, Н., *Театр как таковой*, Москва, 1923.

Золотая книга русской эмиграции, *Энциклопедический биографический словарє*, Москва, 1997.

Иванов, Вяч., *Две стихии в современном символизме* // Родное и вселенское, Москва, 1994.

Иванов, Вяч, *О существе трагедии* // Собрание сочинений, Брхселє, 1974, т. II

Иванов, Вяч, *Эстетическая норма театра* // Собрание сочинений, Брхселє, 1974.

Kalbouss, George, *From Mystery to Fantasy: An Attempt to Categorize the Plays of the Russian Symbolists* // Canadian-american Slavic Studies, VIII, 4.

Маковский, С., *На Парнасе Серебряного века*, Москва, 2000.

Мейерхолєд, Вс., Эмилєевич, Балаган // Статєи, писма, речи, беседы, Частє первая, 1891-1917, Москва, 1968.

Мейерхолєд, Вс. Э. Литературные предвестия о новом театре // Материалы к изучених кулєтуры конца XIX и начала XX вв, *Составителе*: Л. Силард. Будапест. 1989.

Минц, З. Г., К проблеме "символизма символистов" (пъеса Ф. Сологуба "Ванєка Ключник и паж Жеан") // Учен. зап. ТГУ, 1987, Вып. 754.

Минц, З. Г, *О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов* // Учен. зап. ТГУ, 1979, Вып. 459.

"Новая Русє", 10 янв. 1909.

"Новое время", 10 апр. 1924.

"Новое время", 17 мая. 1924.

88 *Ibid.*

89 "Politika", 7. jul 1933, str.12.

Порфиреева, А. Л., *Вячелав Иванов и некоторые тенденции развития условного театра в 1905-1915 годах* // Русский театр и драматургия 1907-1917, Ленинград, 1988.

"Politika", 7. jul 1933.

Пустыгина, Н. Г., *Драматургия Федора Сологуба 1906-1909 гг.* // Учен.зап. ТГУ, 1984, Вып. 621.

Re~nik knji`vnih termina, Nolit, Beograd, 1985.

Семкин, А. Д. ,*Евреинов и Сологуб* // Русская литература, С. Петербург, 2000, No 3.

Сологуб, Ф. К. *Ванека Ключник и паж Жеан*, драма в двенадцати двойных сценах, С. Петербург, 1909.

Сологуб, Ф. К., *Всегдашние шашни*, Архив Но 52673, Театралєная библиотека, С. Петербург.

Сологуб, Ф. К., *Дар мудрых пчел*, Петроград, 1918.

Сологуб, Ф. К., *Милый паж* // Весы, 1904, Но 5.

Сологуб, Ф. К., *Заметки* //Дневник писателя, Но 2, С. Петербург 1914.

Сологуб, Ф. К., *Стихотворения*, Библиотека поэта, Болєшая серия, Ленинград, 1979.

Сологуб, Ф. К., *Театр одной воли // Книга о новом театре: Сборник статей,* С. Петербург.1908.

Тихвинская, Л., *Кабаре и театры миниатюр в России 1917-1918*, Москва, 1995.

Чулков, Г., *Театр-студия* // Вопросы жизни, 1905, No. 9.

Enisa Uspenski

FYODOR SOLOGUB'S *NAN'KA THE LACKEY AND JEAN THE PAGE* AT THE NATIONAL THEATRE

Summary

This paper represents an analysis of the play *Nan'ka the Lackey and Jean the Page* by the Symbolist author F. Sologub. In contrast to previous interpretations which consider the play in the light of symbolist poetics (the work of Z. Minc) we have considered the play in the context of F. Sologub's entire literary oeuvre. In our view the play is coherent and has a polar structure which can be described as the unity of opposites, of the mythological and the antimythological text. Thus, the fantasy satire *Van'ka the Lackey and Jean the Page* can be seen as the inverse projection of the mythological mystery *Gift of the wise bees.*

The paper also deals with the theatrical performance of *Van'ka the Lackey*, directed by N. Evreinov, as well as with the opera version of the play by N. Cherepnin, first performed in Belgrade in 1933, under the direction of J. Rakitin.

UDK 792.075 : 340.134

Maja Ristić

PREDLOGOM ZAKONA O POZORIŠTU DO NOVOG ORGANIZACIONOG MODELA DOMAĆEG TEATRA

Pravna regulativa i organizaciona problematika domaćeg teatra u proteklih deset godina

Beogradski pozorišni sistem prilagodio se u poslednjih deset godina novom duhu vremena, tržišnim oblicima poslovanja zadržavajući tradicionalni model organizacije. Tako da sliku menadžmenta domaćih pozorišta u poslednjih deset godina možemo da definišemo kao kombinaciju, "integraciju" tržišnog i institucionalnog, "tradicionalnog". Pokušavajući da "opstane" i prilagodi se "improvizovanom" zakonsakom "osnovu" domaći teatar pronašao je, ne tako srećno rešenje. Polutržišni i "poludržavni" organizacioni model doneo je improvizaciju, kako u pogledu estetske "vizije" teatra, ponavljanja i angažovanja istih rediteljskih imena i glumačkih zvezda, tako i u pravcu organizacije koja se nije trasformisala pružajući "uspešnije" i optimalnije uslove za "kreaciju". Tržišni teatarski način rada zahteva planiranje sigurnih poteza i projekata, ponekad bez pravog posvećenog, istraživačkog rada, dok rad u stalnim repertoarskim pozorištima omogućava formiranje ambicioznijeg repertoara, ali i glomaznu operativnu "strukturu", koja usporava realizaciju projekta. Uspeh pozorišne predstave je uvek neizvestan i nepredvidiv i zavisi od "energije" između glumaca i publike. Nedefinisana situacija javlja se i u pogledu finansiranja i statusa umetnika. Naime, pozorišta su zadržala svoj status institucija sa stalnim ansamblima, sektorsku podelu rada i dotaciju od strane osnivača, ali sa druge strane veliki broj članova ansambla ne igra, kadrovski kapaciteti pozorišta su neiskorišćeni, unutar institucija se rade samostalni projekti, a budžetska sredstva nisu dovoljna da pokriju troškove realizacije predstave i troškove održavanja zgrade. Glumci su i u stalnom angažmanu i potpisuju ugovore sa drugim kućama u kojima rade po projektu. Marketinške službe su nedovoljno razvijene, a "slika" u javnosti koje pozorište treba da izgradi zavisi isključivo od "popularnosti" i menadžerskih sposobnosti upravnika. Osnivač, znači grad, kada su u pitanju gradska pozorišta (Atelje 212, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beogradsko dramsko pozorište, Pozorište na Terazijama) postavlja pred pozorište uslov da izvede 7–10 premijera u

toku jedne sezone, što je objektivno nemoguće ostvariti. Tako se javlja jedna "virtuelna" situacija u kojoj zakon tržišta nameće ideje, organizacione modele i sisteme upravljanja i menadžmenta. Zadržavanje sektorske tradicionalne organizacije takođe predstavlja dodatnu poteškoću. "Stvaranje sektora kao posebnih organizacionih jedinica sa čvrsto određenim delokrugom i nadležnošću, neminovno vodi zatvaranju sektora i slabljenju međusobnih veza, tako da s vrmenom njihove linije prestaju da predstavljaju spone, već čine pregradne zidove. Usled nedovoljno razvijenih horizontalnih međuveza njihove interakcije, po pravilu, nisu direktne i koordinirane. One se najčešće odvijaju posrednim putem preko rukovodilaca sektora, što u jednom složenom sistemu kakva je pozorišna organizacija, znatno usporava kretanje informacija i preduzimanje akcija. Ova tradicionalna organizacija davala je prednost operativnom rukovođenju i vertikalnom povezivanju".[1] Tromost i neefikasnost sektorske podele rada naročito se vidi u modelu organizacije Narodnog pozorišta koje ima "sektor" drame, opere, baleta, hora i orkestra pod jednim "krovom", što uslovljava nedovoljan broj termina kako za probe, tako i za redovno izvođenje predstava, probleme u planiranju i realizaciji datih zadataka i poteza neophodnih kako bi predstava "doživela" premijeru. Pojedine delatnosti u nacionalnom teatru imaju veću samostalnost od samih sektora, ali opet ne dovoljnu, jer one zavise od glomaznog tehničkog i operativnog sistema "upravljanja i odlučivanja".

Zakon o delatnostima od opšteg interesa u oblasti kulture donesen je 1992. godine, i on postavlja Narodno pozorište pod posebnu brigu države i pomaže programe ovog pozorišta. Nacionalno pozorište predstavlja najviši "nivo" umetnosti u jednom društvu i samim tim ono treba da ima "zaštićen" status. Misija jednog nacionalnog teatra je višestruka, jer ono neguje i edukuje pozorišnu publiku, treba da podstiče savremenu domaću dramaturgiju, ali i prikazuje "klasičnu" dramu, koja razrešava neke suštinske istorijske, sociološke teme. Nacionalni, umetnički interesi jedne države ogledaju se u delovanju svakog nacionalnog pozorišta, te su njihovi upravnici od Burg teatra, pa do danas "političke" ličnosti, što reflektuje neminovnu povezanost teatra i politike, jer se sa scene najlakše anticipira stvarnost. Kulturni dometi jedne nacije reflektuju se u predstavama Narodnog pozorišta u kojima treba da igraju najbolji glumci, koji će adekvatno biti motivisani, jer se kroz nacionalne scene formiraju ukusi, kako oni kulturni, tako i životni, čuva se identitet, a uz pomoć organizovanja gostovanja predstava iz sveta razmenjuju iskustva i proveravaju sopstveni dometi.

1 Danka Muždeka Mandžuka, *Projektna organizacija u pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti i Omega plus, Beograd, 2000.

Sredstva za ostvarivanje opšteg interesa u oblasti kulture obezbeđuju se iz budžeta Republike, kao i visina sredstava za ostvarivanje "pomoći" ustanovama od opšteg interesa za kulturu. Ministarstvo kulture ostvaruje Odluku na osnovu programa i predračuna troškova "potrebnih za ostvarivanje tih programa po svim osnovama finasiranja, koje ustanove, druge organizacije, umetnici i njihove grupe, koji obavljaju poslove kojima se ostvaruje opšti interes, dostavljaju najkasnije do 1. oktobra tekuće godine za narednu godinu".[2] Ministarstvo za kulturu daje saglasnost i na opšte akte o načinu obavljanja delatnosti, broju i strukuturi zaposlenih za ostvarivanje delatnosti od opšteg interesa i vrši nadzor nad namenskim korišćenjem sredstava. Iz budžeta grada dotiraju se gradska pozorišta u Beogradu: Jugoslovensko dramsko pozorište, Atelje 212, Beogradsko dramsko pozorište, Pozorište na Terazijama, Pozorište "Boško Buha", Malo pozorište "Duško Radović", Bitef teatar, Pozorište lutaka "Pinokio". Odlukom o izmeni i dopuni odluke o određivaju ustanova od značaja za grad Beograd (Službeni list grada Beograda, br. 26/92) navedena pozorišta pripadaju ustanovama kulture od značaja za grad Beograd. Grad ovim *Zakonom* odlučuje o visini sredstava za ostvarivanje pozorišne i kulturne delatnosti, odnosno grad obezbeđuje sredstva na osnovu kriterijuma koje utvrđuje i programa i predračuna troškova za "ostvarivanje tih potreba po svim osnovama finasiranja, koje ustanove i druge organizacije, pozorišta, umetnici i njihove grupe, koje obavljaju poslove kojima se ostvaruju potrebe u kulturi, gradu dostavljaju najkasnije do 1. oktobra tekuće godine za narednu godinu."[3]

Grad, kao osnovni finansijer gradskih pozorišta u Beogradu, je dužan da na zahtev Ministarstva kulture podnese godišnji program korišćenja sredstava za ostvarivanje kulturnih delatnosti. Navedenim *Zakonom* ukinuti su fondovi o finasiranju kulture i kategorizovano je finasiranje pozorišta na nivou republike (Narodno pozorište, Srpsko narodno pozorište, kao nacionalne ustanove) i na nivou grada.

Organizaciono funkcionisanje pozorišta utvrđeno je i *Zakonom o javnim službama*, koji je donet 1991. godine. Pozorišta su *Zakonom o javnim službama* "proglašena" javnim službama, odnosno teatri postaju organizacije koje obezbeđuju "ostvarivanje prava građana – zadovoljenje potreba građana i organizacija".[4]

Osnivač ustanove obezbeđuje potrebna sredstva za rad javne ustanove – pozorišta, pri tome je ustanova pravno lice i upisuje se u sudski registar kod nadležnog organa uprave. Organi uprave su direktor, upravni i nadzorni

---

2 *Zakon o delatnostima od opšteg interesa u oblasti kulture*, Službeni glasnik, broj 49, 1992.

3 *Zakon o delatnostima od opšteg interesa u oblasti kulture*, Službeni glasnik, broj 49., 1992.

4 *Zakon o javnim službama*, Službeni glasnik, broj 42, 1991.

odbor, dok direktora ustanove imenuje i razrešava osnivač pozorišta, kao i upravni odbor koji se sastoji od tri člana. Upravni odbor donosi statut ustanove, odlučuje o njenom poslovanju, usvaja izveštaj o poslovanju i godišnji obračun, donosi program rada ustanove, odlučuje o načinu korišćenja sredstava u skladu sa *Zakonom*. Nadzorni odbor takođe postavlja i razrešava osnivač. Broj članova određuje se aktom o osnivanju, ali je uobičajeno da tri člana budu iz pozorišne ustanove, a da dva predstavlja osnivač.

Ovaj *Zakon* nije doveo do značajnih inovacija u pogledu pozorišne organizacije, upravljanja i finasiranja pozorišnih institucija. Izjednačavanje pozorišta sa drugim javnim službama ne uzima u obzir specifičnost teatarske umetnosti i složenosti pozorišne organizacije. Način finansiranja određen je za instituciju kao celinu čime se zapostavlja pozorišni projekat, odnosno pozorišna predstava kao jezgro pozorišne delatnosti. Organizacija pozorišta ovim *Zakonom* dobija samo "usmerenje", pravni okvir, koji ne "uspostavlja" teatar kao autohtonu instituciju i delatnost "duha".

Odnosi u pozorištu, bilo ono gradsko ili republičko, regulisani su posebnim kolektivnim ugovorom za pozorište. Njime se uređuju prava i obaveze i odgovornosti zaposlenih u teatru i poslodavca iz oblasti rada i radnih odnosa u pozorištu, operi i baletu. Ugovor se potpisuje između poslodavca, odnosno direktora pozorišta i osnivača; kada je u pitanju gradsko pozorište, ugovor se potpisuje sa Skupštinom grada kao osnivačem.

U skladu sa procesom rada i kadrovskim potrebama, direktor je taj koji raspoređuje zaposlenog glumca, pravnika ili scenskog radnika na određeno radno mesto, shodno njegovoj stručnoj spremi, znanju i sposobnostima. Kolektivni ugovor za pozorište predviđa da se raspoređivanje kadrova vrši u smislu:

- uspešnog i efikasnog obavljanja poslova određenog radnog mesta,
- potpunijeg korišćenja radne sposobnosti zaposlenog,
- usavršavanja postojeće i uvođenja nove tehnologije organizacije rada,
- prestanka potrebe za radom zaposlenog na određenom radnom mestu,
- smanjenja obima poslova i
- otvaranja novih radnih mesta.

Kadrovska politika je složena i sveobuhvatna "strategija" koja direktno utiče na kvalitet umetničkog "proizvoda". Ona treba da bude optimalna, i u skladu sa programima teatra, finansijskim mogućnostima i organizacionom strukturom. Kako bi svaki pojedinac, umetnik i autor na jednom projektu dao maksimum od sebe, potrebno je adekvatno ga stimulisati. Inovacije u kadrovskoj politici za teatar su nesumljivo pozitivne, jer "protok" ljudi znači i "protok" kreativnosti, ideja, energije. A od dobre ideje i koncepta zavisi i uspeh pozorišta na tržištu.

Međutim, u beogradskim pozorištima, usled smanjene produkcije i recidiva samoupravljanja, postoji balast zaposlenih, koji aktivno ne doprinose funkcio-

nisanju institucije. Tako pojedini glumci nisu igrali dvadeset godina, a još uvek se nalaze na platnom spisku. Novi *Zakon o pozorištu* predviđa drugačiji, ugovorni angažman radnika, autora i umetnika kako bi se poboljšala "produktivnost" pozorišnih institucija i pojačala konkurencija na tržištu.

Shodno umetničkoj profesiji, koja se ne može ograničiti na osmočasovno radno vreme, niti se može "meriti" po vrednosnom ili radnom učinku, kolektivni ugovor o pozorištu kaže da je puno radno vreme četrdest časova u radnoj nedelji, ali da direktor – u skladu sa osobenostima delatnosti – može da uvede duže ili kraće radno vreme. Zarade zaposlenih utvrđuju se na osnovu cene rada, koje utvrđuje *Zakon* i koeficijenta za određeno radno mesto, koji se određuje na osnovu stručne spreme, grupe poslova i zahteva stručnosti koje radnik obavlja u pozorištu. Sa spoljnim saradnicima u okviru jednog projekta direktor ugovara visinu honorara, shodno tržišnim cenama i kvalitetu saradnika i sa njima formira ugovorne odnose. "Pozorišta su obavezna da vode posebnu evidenciju o namenskom trošenju sredstava za realizaciju svakog projekta pojedinačno, koji se finansira delimično ili u celini, iz budžeta Republike ili drugih izvora".[5]

Kolektivni ugovor predviđa da pozorište može pružiti usluge u okviru svoje delatnosti i na taj način sticati sredstva za rad, dok može sklapati ugovore i sa drugim organizacijama o ostvarivanju drugih programa. Na taj način pozorištima su omogućeni i "alternativni" načini finansiranja putem iznajmljivanja sale, stvaranja određenih koprodukcija sa "agencijama" koje bi uložile sredstva u projekat. Ovakvo pravno rešenje je logično, jer jedno gradsko pozorište dobija od osnivača 70% do 80% za realizaciju samo jedne predstave, ne računajući troškove plata, održavanja zgrade. Pozorišta koja ostvaruju sredstva i izvan sredstava budžeta mogu zaposlenima, u skladu sa pojedinačnim i kolektivnim ugovorima, uvećati zarade u vidu stimulacije. Pozorište je dužno da vodi brigu i o stručnom usavršavanju svojih zaposlenih, što je do sada bila prava retkost u domaćim institucijama. Ovakva pravna regulativa dovela je do haotične i nedefinisane organizacije u beogradskim pozorištima. Čitavo poslovanje kuće uglavnom zavisi od sposobnosti upravnika, koji ima najveće ingerencije. Svako pozorište je pojedinačno formiralo svoje "inidividualne" strategije poslovanja, koje pri tom nisu vezane za repertoar i estetsku misiju teatra.

NEKI ASPEKTI I PROBLEMI PREDLOGA NOVOG *ZAKONA O POZORIŠTU*

Improvizovani način organizovanja u domaćim teatrima trebalo bi da razreši nova zakonska regulativa, od koje se previše očekuje. Kultura u

5 *Poseban kolektivni ugovor za pozorište*, Službeni glasnik, broj 7, mart 2000.

tranziciji zahteva povezivanje različitih modela kulturne politike, čije ciljeve treba precizno definisati, u korist "umetnosti", iskoristiti iskustava susednih zemalja i uvesti ekspertsko rukovođenje institucijama kulture, pa i pozorištem.

Novi *Zakon o pozorištu*, čiji će predlog do leta ući u skupštinsku proceduru i koji je izrađen u saglasnosti sa novim *Zakonom o radnim odnosima*, treba da redefiniše statuse radnika i umetnika u pozorišnim insitucijama, da unapredi pozorišnu profesiju i pruži "drugačije" smernice kuda i kako krenuti u budućnost – novi menadžment. Od *Zakona* se očekuje da decentralizuje kulturu u Srbiji, da poveća i pojača tržišnu konkurenciju i "probudi" mnoge pozorišne kuće koje rade u "ustaljenom" hodu, bez dobrih poteza, dobrih produkcija i adekvatnih reakcija publike. *Zakon* u svom predlogu daje novu kategorizaciju i stavlja veće obaveze kako pred osnivača, tako i pred samu ustanovu kulture. U organizacionom pogledu *Zakon* će omogućiti formiranje "slobodnih" trupa, koje će predstavljati "revoluciju" projektong pozorišta kod nas i, barem na papiru, dati bolje uslove repertoarskim, stalnim pozorištima, jer pozorište "mora" biti subvencionisano, jer ono nikada nije nezavisno. *Predlog Zakona* daje mogućnost formiranju pozorišta koje bi bilo servis, scena "stađone" upravo ovakvim "trupama", koje sada mogu da realizuju svoj projekat. *Zakon* će doneti i kadrovske promene, tako će upravnici pozorišta biti birani na osnovu konkursa, a ne postavljanjem od strane osnivača pozorišta.

Međutim, *Zakon o pozorištu* je deo celokupne promene društvenog sistema i prodora tržišne orijentacije u kulturu i pozorište. Ako teatar izgubi svoju "osetljivost" i istančanost u prikazivanju "savremenih sudbina", stvaranju moderne domaće dramaturgije i nastojanju da dostignuća sa ovih prostora odu u Evropu, onda će ovaj zakonski akt doživeti sličnu sudbinu; uvešće određena pravila koja je nemoguće sprovesti, jer za to ne postoje adekvatni preduslovi.

Predlog Zakona o pozorištu objašnjava da je pozorište delatnost koja predstavlja deo kulturne i umetničke baštine čime *Zakon* postavlja savremenu pozorišnu problematiku u istorijski i nacionalni kontekst. "Pozorišta su ustanove, koje javno predstavljaju dramska, dramsko – muzička, operska, opersko baletska, koreografska, pantomimska, lutkarska i druga scenska dela."[6] Kako definiše *Zakon*, pozorište ili pozorišna grupa imaju status pravnog lica i Statutom pozorište može utvrditi teritorijalni dislocirani organizacioni deo. Predviđa se da pojedina pozorišta nemaju svojstva pravnog lica, ali *Zakon* ne informiše o tome koja su to pozorišta. Kategorizacija pozorišta biće izvršena prema teritorijalnom principu i obliku vlasništva, što je preuzeto iz zakonodavnog iskustva. Pozorišta mogu biti osnovana i delovati kao:

---

6 *Predlog Zakona o pozorištu*, Ludus, vanredni broj, Beograd, 11. decembar 2001. godine, str. 6.

– *nacionalna,*
– *matična,*
– *gradska,*
– *opštinska,*
– *privatna.*

Zakonom su zadržani oblici nacionalnog, opštinskog pozorišta kao bazične organizacione forme, ali se uvode matična pozorišta, koja svojim gostovanjima treba da unaprede kulturni život van prostora prestonice. To je neka vrsta i regionalnog lociranja pozorišne trupe, koja će imati i svoje stalno sedište u određenom gradu. Kategorija matičnih pozorišta omogućava da repertoar pojedinih pozorišta sada bude dostupan i gledaocima širom Srbije, kako bi se obezbedio kvalitet uz optimalno trošenje finansijskih sredstava. Matična pozorišta bi izvodila repertoar na teritorijama koje su utvrđene kao matične, te bi određene skupe produkcije postale dostupne svima koji žive na određenim teritorijama. Jedino se postavlja pitanje da li pojedine sale u unutrašnjosti imaju prostorne i tehničke kapacitete da "prihvate" jednu opersku ili baletsku produkciju ili dramsku predstavu sa velikim ansamblom i zahtevnim svetlosnim i tonskim efektima. Pojedina pozorišta su rekonstruisana, ali ako imamo u vidu da se proteklih godina malo ulagalo u kulturu, pitanje i dalje ostaje potpuno otvoreno. "Pozorišna kuća je prostor koji je funkcionalno pogodan za predstavljanje scenskih dela sa potrebnim osobljem u kome se povremeno ili stalno izvode predstave matičnih pozorišta, gostujućih pozorišta i pozorišnih trupa."[7] Prema *Predlogu Zakona*, matična i nacionalna pozorišta se osnivaju *Zakonom*, gradska i opštinska pozorišta osnivaju se odlukom osnivača, dok se privatna pozorišta ili trupe osnivaju odlukom osnivača, ako ih osniva jedan osnivač, ili ugovorima osnivača ukoliko postoji više osnivača. Nacionalna, matična i gradska pozorišta imaju, kao i do sada, satus javne ustanove, dok će privatna pozorišta biti registrovana kao akcionarska društva. Ministarstvo za kulturu će utvrditi posebne kriterijume, koje pozorišne kuće moraju zadovoljiti da bi bile osnovane i radile na tržištu. Predviđa se postupak za dobijanje dozvole za rad pozorišne insitucije, sastav i način rada, kao i organi koji će rukovoditi pozorišnom kućom. Ministarstvo će posebno regulisati rad privatnih trupa, uskladiti njihovu organizaciju što je neophodno s obzirom na to da mnoge trupe, pogotove one alternativne, nemaju adekavatan sistem upravljanja i organzacije, koji ne znači da bi sputavao "razbijanje" tradicionalne pozorišne organizacije, već bi trupi omogućio profesionalizam koji je glavni preduslov za "opstanak". Ministarstvo kulture će takođe utvrditi i stručna tela sastavljena od nezavisnih stručnjaka, koji će odrediti merila po kojima će se određivati status matičnih pozorišta. Teško je definisati termin

7 *Ibid.*

"nezavisni stručnjaci" upravo zbog "nesamostalnosti" delatnosti, kojoj treba odrediti status i kriterijume po kojima ona treba da funkcioniše. Kriterijumi treba da budu "opšti", prihvatljivi i u skladu sa osnovnim postulatima pozorišne profesije. *Zakon o pozorištu* će stimulisti formiranje samostalnih pozorišnih trupa, što svakako predstavlja inovaciju i širenje pozorišnog tržišta, formiranje novog "kruga" publike i razvoj teatarskih žanrova i pravaca. Publika je, kaže Grotovski, stvar zajednička svim formama pozorišta i to nije samo fraza, jer publika "zatvara celinu procesa stvaranja".

Novi *Predlog Zakona o pozorištu* omogućiće formiranje samostalnih pozorišnih trupa, koje će se okupljati po projektu i predstavi, ali i precizno definiše odnos trupe prema državi. Tako se pozorište i pozorišna grupa osnivaju aktom o osnivanju, dok akt o osnivanju mora da sadrži odredbe o:

1. nazivu i sedištu,
2. delatnosti,
3. pravima, obavezama i odgovornostima osnivača prema pozorištu i pozorišnim grupama, kao i pravima, odgovornostima i obavezama pozorišta i pozorišnih grupa prema osnivačima,
4. organima, njihovom delokrugu i načinu rada organa,
5. načinu obezbeđivanja sredstava za osnivanje,
6. načinu obezbeđivanja sredstava za obavljanje delatnosti,
7. oblicima odgovornosti za obaveze,
8. drugim pitanjima za rad pozorišta i pozorišne grupe.[8]

Pozorišne trupe se registruju u registar koji vodi Ministarstvo kulture, i upisom u isti grupa stiče status pravnog lica. Ukoliko pozorište i pozorišna kuća pored delatnosti određene ovim *Zakonom* odluči da se bavi i privrednim delatnostima, onda se takva delatnost mora upisati u sudski registar. Sredstva za osnivanje pozorišta, pozorišnih grupa i pozorišnih kuća obezbeđuje osnivač, koji mora da obezbedi i prostor za obavljanje scenske delatnosti.

Nacionalna, matična, gradska i republička pozorišta biće i dalje dotirana od strane budžeta republike, grada ili opštine, ali i iz prihoda ostvarenih pozorišnom delatnošću, odnosno prodajom karata, iz sredstava ostvarenih obavljanjem druge delatnosti ukoliko je ta "aktivnost" institucije sudski registrovana. *Zakon* omogućava da pozorišta i sponzorskim putem, donatorstvom, sredstvima različitih fondacija, legata, ostvaruju "uslove" za svoju produkciju. Sredstva za rad privatnih pozorišta i pozorišnih trupa mogu se ostvarivati iz budžeta republike, grada ili opštine ukoliko se pokaže da je repertoar ovih trupa od opšteg interesa. Sredstva se određuju godinu dana unapred, što

8 *Ibid.*

omogućava blagovremeno planiranje svih aktivnosti i elemenata, koji čine pozorišnu predstavu – projekat, koja se "menja" svakim svojim izvođenjem.

"Pozorišna predstava sa idejnog aspekta ili kao estetski fenomen, čini jedan nedeljivi totalitet pojava. Složenost ovih pojava je takva, da njihova analiza ne dovodi ni do kakvih pojedinačno nezavisnih elemenata. To ukazuje da je potrebno poći od složenog pojma predstave. Sa organizacionog stanovišta pozorišna predstava kao jedna celina sastoji se od delova i elemenata, koji su u određenom uzajamnom odnosu. Istraživanje te celine, odnosno delova i elemenata, kao i njihovo mesto u strukturi, pokazuje da tu strukturu ne treba tretirati kao statičku kategoriju i da ne treba dati akcenat na formalističkom pristupu."[9]

Tako i zakonska regulativa treba da obuhvati sve "podsisteme" složenog pozorišnog organizma kako bi omogućila adekvatno funkcionisanje ove delatnosti u socijalnim i političkim uslovima. Oblici i "hijerarhija" upravljanja, koje predviđa *Predlog Zakona* nisu mnogo promenili dosadašnje stanje u pozorišnim kućama. Organe upravljanja i rukovođenja čine: upravni odbor, koji imenuje i razrešava osnivač, član upravnog odbora ne može biti i član upravnog odbora neke druge kuće, što se u dosadašnjoj praksi dešavalo. Upravni odbor nacionalnog i matičnog pozorišta čiji je osnivač Republika, imenuje i razrešava Vlada Republike Srbije. Upravni odbor donosi statut pozorišta, usvaja predlog direktora o poslovanju pozorišta, usvaja predlog programa i plan rada, koji daje direktor, odlučuje o predlogu direktora da se osnuje teritorijalno izmešteni deo, predlaže osnivaču, za direktora, između prijavljenih kandidata, onoga za koga smatra da najviše odgovara konkursu i potrebama pozorišta; usvaja predlog finansijskog plana, koji daje direktor na osnovu programa i plana rada; usvaja uzveštaj direktora o korišćenju sredstava po namenama. Upravni odbor "rukovodi" pozorišnom institucijom i priprema sve potrebne uslove na mikro planu, koji će usloviti pozorišnu produkciju. Nadzorni odbor prema *Predlogu Zakona*, kao i do sada, imenuje i razrešava osnivač, on vrši nadzor i kontrolu nad zakonitošću finansijskog poslovanja, podnosi izveštaj Upravnom odboru o rezultatima izvršenog nadzora, obustavlja odluku upravnika ukoliko zaključi da ona nije u skladu sa Ustavom. Novi *Zakon o pozorištu*, koji tek treba da bude usvojen i prođe "stručnu" raspravu po prvi put uvodi "instituciju" javnog konkursa, na osnovu koga će se birati upravnik teatra. Do sada su upravnici gradskih pozorišta dolazili na tu funkciju na predlog osnivača. *Zakon* pravi i distinkciju između upravnika i direktora pozorišta. "Nacionalnim pozorištima rukovodi upravnik pozorišta, ostalim pozorištima, pozorišnom grupom i pozorišnom kućom rukovodi direktor. Direktora imenuje i razrešava osnivač na osnovu javnog konkursa.

9 Danka Muždeka Mandžuka, *Ibid.,* str. 85.

Upravnika pozorišta čiji je osnivač Republika imenuje i razrešava Vlada Republike Srbije."[10]

Međutim, *Zakon* uvodi i jednu novinu u "odlučivanju" o "ekipi" koja kreira programe pozorišta. Tako pozorišta mogu formirati i stručne organe radi formiranja repertoara, oni mogu imati trajni i privremeni karakter, čime se obezbeđuju uslovi za što bolje estetske inovacije, "drugačije" ideje i komunikaciju između ljudi iz kuće i novih reditelja, dramskih pisaca, scenografa, ali se sa druge strane usložnjava proces donošenja odluka, što može da dovede do usporavanja realizacije i proseca "projektovanja" pozorišne predstave. "Trajni stručni organi su programski savet, a privremeni stručni organi mogu biti formirani kao saveti za konkretan projekat. Odluku o osnivanju, zadacima, vremenu i izboru stručnih organa donosi Upravni odbor, na predlog direktora pozorišta, pozorišne grupe ili pozorišne kuće."[11] Programski saveti su kao ideja o formiranju timova profesionalaca, afirmisanih ljudi iz profesije, "preuzeti" iz organizacije festivala (BITEF, FEST), koji su po svom obimu i repertoaru, broju izvođača, ambiciozni i složeni organizacioni oblici te zahtevaju "preciznije" planiranje. Programski saveti primenljivi su kod velikih projekata, multumedijalnih, operskih ili baletskih produkcija u okviru jedne gradske, matične ili nacionalne kuće. *Zakon* predviđa i uvođenje savetodavnog organa, koji je sastavljen od predstavnika međunarodnih i domaćih organizacija, koje se bave unapređenjem pozorišne delatnosti.

Najveće promene *Zakon* bi trebalo da uvede u pogledu radnog "angažmana" zaposlenih, koji je u skladu sa donešenim *Zakonom o radnim odnosima*. Regulativa zasnivanja radnih odnosa ima za cilj da poboljša kvalitet pozorišne produkcije, stvori jaku konkurenciju između glumaca i drugih radnika u pozorištu, "oslobodi" institucije balasta koji postoji još od vremena samoupravljanja i afirmiše pozorišnu predstavu – projekat, gde će se sada "saradnici" okupljati oko jedne "ideje". Tako se radni odnosi zasnivaju ugovorom, na određeno vreme, sa punim radnim vremenom za period koji može trajati najduže tri godine. Radni odnos se može obnoviti zaključenjem novog ugovora o radu. Rad se može obavljati i na osnovu ugovora o angažmanu, koji se zaključuje po propisima obligacionog, autorskog prava, dok se prava i obaveze iz ugovora mogu utvrđivati po sezoni, projektu, predstavi, probi.

Predlog Zakona o pozorištu daje nove organizacione pozorišne modele i unapređuje pozorišnu delatnost u pogledu planiranja, "zdrave" tržišne konkurencije, kategorizacije koja će "zaštititi" interese postojanja nacionalnih pozorišta, unaprediti i profesionalizovati pozorišni repertoar u gradovima van

10 *Predlog Zakona o pozorištu*, *Ibid.*

11 *Predlog Zakona o pozorištu*, *Ibid.*

prestonice, ali i dati mogućnost za osnivanje pozorišnih grupa drugačijih senzibiliteta od zvanične "struje". Osnivač će zahtevati od rukovodstva pozorišta dobro pripremljene planove (finansijske, repertoarske, kadrovske), kako bi blagovremeno obezbedio sredstva za produkciju. Ako se osvrnemo na značaj planiranja u pozorištu, shvatićemo koliko je ova zakonska stavka savremena i koliko planiranje ima oslonac u ekonomskom, društvenom i kulturnom razvoju. Planiranje omogućava utvrđivanje strategije svake pozorišne kuće kako bi se repertoari i pristupi razlikovali, što do sada nije bio slučaj u domaćem teatru. Naime, komadi, angažmani reditelja i glumaca se preklapaju, te pozorišta gube jasnu profilisanost i počinju da liče jedna na druga. Planiranje unapređuje i usmerava proces "kreiranja" omogućavajući da se odaberu optimalni uslovi i pronađu racionalni putevi za realizaciju postavljenih ciljeva. Unaprediti sopstvene stavove, zadatke i "predrasude" – prednost je planiranja. On na mikro planu utiče na realizaciju predstave, dobru koordinaciju između pozorišta u jednoj sredini, poboljšanje operativnih poslova, ali je važno da planovi budu jasno i precizno definisani i u skladu sa osobenostima pozorišne delatnosti.

"Planiranje inače zahteva punu toleranciju pri iznošenju i razmatranju stavova, kao i mogućnost usaglašavanja kriterijuma na raznim nivoima... upoređujući planiranje i organizaciju u pozorištu u odnosu na postavljene ciljeve i zadatke, čini se da je reč o dva kategorijalna pojma uzajamno zavisna i komplementarna, ako se posmatraju u procesu projektovanja, planiranje fungira kao osnovno, a organizacija kao njegov instrument pomoću koga se zamišljeno sprovodi, a ako se pak posmatraju u postupku realizacije, dobija se utisak da se obe u krajnjoj liniji stapaju, tako da planiranje predstavlja neodvojivi, sastavni deo organizacije. Stoga, svako suprotstavljanje planiranja i organizacije ne samo da je neumesno, već je i bespredmetno."[12] *Zakon* "posmatra" pozorišnu predstavu kao projekat. Tako će projekti uz podršku Ministarstva kulture ili grada moći da se ostvaruju u različitim prostorima i samostalnim ulaganjima "osnivača".

Oblici finansiranja pozorišta pored budžetskog dobiće i svoje zakonske "alternative" u obliku sponzorstva, donatorstva, koji su i do sada bili sprovođeni u praksi, ali će teatri moći da ostvaruju koproducentske odnose ili da obavljaju druge delatnosti kako bi ostvarivali sredstva, koja će uložiti u produkcije. Ukoliko se ovo "privredno" opredeljenje ne pretvori u opštu komercijalizaciju i neadekvatne zakonske odnose, *Zakon* će stimulisati uprave da samostalno pronađu sredstva za produkciju. Organi, koji bi postojali u pozorištima, predviđeni radnom verzijom, proističu iz postojećeg stanja i potrebe da postoji kontinuitet delovanja, a u cilju prevazilaženja grešaka, na koje ukazuje praksa.

---

12 Danka Muždeka Mandžuka, *Ibid.,* str. 127.

Tako je osnivačima data mogućnost da aktima o osnivanju preciznije definišu prava i obaveze upravnih i nadzornih odbora. Uvođenje programskih saveta za jedan projekat omogućiće da se i u repertoarskim pozorištima rade "pojedinačne" predstave, kao što to pokazuju primer predstave *Zlatnog runa*, prema tesktu Borislava Pekića, a u režiji Nebojše Bradića. Naime, *Zlano runo* je urađeno kao samostalni projekat ekspertskog tima G17 plus, dok je stacioniran na sceni Beogradskog dramskog pozorišta. Honorare glumaca i tekući troškovi prikazivanja pokrivaju se od ostvarenog prihoda sa blagajne. *Zakon* stimuliše formiranje novih pozorišnih grupacija, a sistemom ugovornog angažovanja pored toga što će usloviti svrsishodniji angažman glumaca, reditelja i drugih autora predstave, "pokreće" operativne službe, koje su se u dosadašnjoj praksi pokazale neefikasnim, "zastarelim" i nedovoljno aktivnim u praćenju potreba realizacije pozorišne predstave. *Zakon* će omogućiti na makro planu proširenje pozorišne mreže, u skladu sa finansijskim mogućnostima gradova i opština, formiranje dugoročnije repertoarske politike i strategije, a na mikro planu pojednostaviti, ali i preciznije defnisati modele pozorišne organizacije, koji će sada biti u cilju "igranja" pozorišne predstave, a ne "opstanka" prema zakonu inercije pozorišne kuće. Čitajući *Zakon* možemo da zaključimo da je sada veća inicijativa data upravniku teatra i njegovim kadrovskim i finansijskim potezima, nego osnivaču. Adekvatnim "merama" *Zakonom* bi trebalo da se obezbede uslovi za raznovrsniju i kvantitativniju produkciju uvođenjem pozorišnih grupa i privatnih pozorišta, kao novih "oblika" organizacije.

Pozorišni *Zakon* predstavlja samo jedan deo pozorišne politike i njegovo sprovođenje u delo ne zavisi samo od onoga što je zapisano. Ukoliko budžetska sredstva namenjena pozorišnim institucijama ne budu dovoljno stimulativna, upravljanje bude "tromo" i nekreativno, "rešenja" o formiranju novih privatnih pozorišnih trupa budu "paušalna", bez dublje vizije i stimulacije "viših" vrednosti, neće doći do "definisanja" nove pozorišne politike i efikasnijeg modela organizacije.

Pri razmatranju teksta prednacrta *Zakona* važno je imati na umu da ne postoji zakon koji sam po sebi može doneti bolju i uspešniju pozorišnu produkciju; međutim, *Zakon* ipak ne pruža jasnu sliku dominantnog organizacionog modela i postavlja ulogu Ministarstva za kulturu kao glavnog nosioca odlučivanja, formiranja "statusa" nezavisnih i samostalnih pozorišnih trupa. Iako će postojati mogućnost da se pozorišne trupe formiraju kao akcionarska društva, *Zakon* ne predviđa "samostalno obavljanje umetničke delatnosti", koje je bilo regulisano *Zakonom*, čime je umetnicima pružana mogućnost "slobodnog udruživanja". Definicija i kategorija matičnih pozorišta je takođe dosta neadekvatna; jasno je da je ona preuzeta iz "istorijskog konteksta" i nasleđa Srpskog narodnog pozorišta, kao putujućeg "oblika" "prosvećivanja", ali opet se postavlja pitanje "dominacije" "povlašćenih" od strane Ministarstva za kulturu. Podsetimo da i pozorišne sale u gradovima u Srbiji imaju svoju

stalnu produkciju, koja ima svojih manjkavosti, ali je nemoguće izbrisati je preko noći. *Zakon* uvodi i pozorišne savete kao "unutrašnje" organizacione modele, što samo usložnjava sistem odlučivanja, koji je i sada dovoljno glomazan i birokratizovan, "ličan" i nedovoljno objektivan. Čini se da *Zakon* samo "sistemski" reguliše haotično stanje u domaćim teatrima, da nije u sebe dovoljno "ugradio" iskustva ranijih dobrih delova *Zakona o pozorištu*, da opet nije "dopustio" samostalnost pozorišnih institucija i sve podredio "ukusu" Ministarstva za kulturu. Terminološki, *Zakon* je nedorečen i nejasan, a jedini savremeni organizacioni model koji uvodi jeste angažman po ugovoru. Nesamostalnost pozorišne umetnosti i time uslovljene organizacije ostaće i dalje glavna prepreka u "savršenijem" i "stabilnijem" pozorišnom životu u nas.

LITERATURA:

1. Danka Muždeka Mandžuka, *Projektna organizacija u pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti i Omega plus, Beograd, 2000.
2. Isak Adižes, *Menadžment u kulturi*, Adižes menadžment konsalting, Novi Sad, 1995.

Zakoni:

1. *Zakon od opšteg interesa u oblasti kulture*, Službeni glasnik Republike Srbije, broj 49, 21. jul 1992.
2. *Zakon o javnim službama*, Službeni glasnik Republike Srbije, broj 42, 18 jul 1991.
3. *Zakon o samostalnom obavljanju umetničke i druge delatnosti u oblasti kulture*, Službeni glasnik Republike Srbije, broj 39, 1993.
4. *Posebni kolektivni ugovor za pozorište*, Službeni glasnik Republike Srbije, broj 7, 6. mart 2000.
5. *Predlog Zakona o pozorištu*, Ludus, vanredni broj, Beograd, decembar 2001.

Maja Ristić

TOWARDS A NEW ORGANIZATION OF DOMESTIC THEATRES: THE NEW DRAFT OF THE BILL ON THEATRE

Summary

The new Bill on Theatre, drafted in accordance with the new Law on Labour Relations, is to re-define the status of employees and artists at domestic theatrical institutions, improve the theatrical profession, and provide new and different guidelines for modern management. The Bill is expected to de-centralize culture in Serbia, to strengthen market competition among institutions of culture, and to revive many theatres which have, in the past, functioned without a precise strategic plan and long-term repertoire policy.

UDK 792.075

Dragana Čolić-Biljanovski

ISTORIJSKI KONTINUITET I SAVREMENA ORGANIZACIONO-PRODUKCIJSKA PROBLEMATIKA TEATRA "JOAKIM VUJIĆ" U KRAGUJEVCU POČETKOM XXI VEKA

Februara 2002. godine, u Beogradu je održana Međunarodna konferencija *O evropskom iskustvu* o modelima kulturne politike zemalja u tranziciji. Reč je o dugoročnoj strategiji u oblasti kulture, a naravno i pozorišta. Međunarodnu konferenciju o pitanjima tranzicije u kulturi organizovali su Ministarstvo kulture Republike Srbije i Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. Aktuelni ministar kulture, Branislav Lečić, govorio je o neophodnosti međusobnog povezivanja institucija kulture-prvo u našoj zemlji, a potom sa susednim državama i svetom. U tom cilju, predložio je formiranje "međuministarskog tela" koje bi koordiniralo rad Ministarstava kulture, prosvete i finansija.

Na simpozijumu su istaknuta različita iskustva zemalja koja su u proces tranzicije ušle pre naše zemlje. Dometi više ili manje uspešni, pre svega zavisili su od samih sredina.

Decentralizacija, globalizacija, multikulturalnost, evaluacija, samoevaluacija i drugo, sve malo prenaglašene i prejake reči kod nas su u "trendu". No, treba ih oprezno primenjivati, jer u okviru terminoloških odrednica može se mnogo neprihvatljivog i neprimerenog obuhvatiti u širem kulturnom kontekstu. Pogotovo u oblasti osetljive produkcije, umetnosti pozorišta.

Pomodarstvo, po svaku cenu, po pravilu vodi devijantnim manifestacijama života i umetnosti. Poznato je, kroz istoriju, da su naši prostori plodno tle, kako pozitivnih, tako i negativnih tendencija, posle kojih smo se kako politički, ekonomski, tako i kulturno, prosvetno i umetnički- dugo i teško oporavljali. Vratimo se samo dva veka unazad, nije potrebno više. Primetićemo da smo po pitanjima politike, ekonomije, kulture, umetnosti, a naročito pozorišta, opet na samom početku, iako već "gazimo" u XXI vek.

Pored pozitivnih, globalizacija i multikulturacija imaju, za umetnost i medije, i negativnih posledica. U svetska kretanja treba ulaziti koliko otvo--reno, toliko i oprezno, čuvajući vrednosti dugovekovnog stvaranja sopstvenih kulturnih tekovina i tradicije.

Zapaženo je, na primer, da se decentralizacijom u kulturi nekih zemalja dolazi do stvaranja više kulturnih centara koji gravitiraju, pre svega, susednim zemljama. Regionalizacija pokazuje da su određeni delovi nekih zemalja, vremenom, bili nejednako kulturno razvijeni. U zemljama Istočne Evrope, zalaže se da država obezbedi infrastrukturu na polju kulture, a da kulturne institucije moraju same, u svojoj sredini, pronaći modele i puteve saradnje sa privatnim biznisom. Kod nas, poslenici u kulturi i umetnosti, smatraju da je privatizacija u kulturi primenjiva i na našim prostorima. Samo, pitamo se ko, kako, s kime i čime ? Postoji opasnost, od vladavine moći raznih lobija u kojima su često prisutni oni, kako to popularno nazivamo, "ljudi za sva vremena". Nabeđenih vrednosti, vešti manipulanti u kulturi i umetnosti, koji što bi Šekspir rekao, žele da "zasene prostotu". Jer umeju, što je najlakše, ne zaista konkretnim stvaralačkim radom, "milozvučno zboriti, besediti" kako u kulturi i pozorištu treba delovati.

Donošenje raznih zakona u kulturi zemalja u tranziciji, podrazumeva i zakon o izdvajanju novca za kulturu od prodaje duvana, alkohola, lutrije i dr. Na našim prostorima, pojam je poznat, još od vremena između dva svetska rata (1918-1941) kada je propisima uveden, takozvani "pozorišni dinar".

* * *

Istorija pozorišne produkcije i organizacije grada Kragujevca je raznovrsna i bogata. Ona je svima dobro poznata, i ne bi je ovom prilikom trebalo, po ko zna koji put, do detalja prepričavati.

O kragujevačkom pozorištu postoji već bogata objavljena i detaljno proučena istorijska građa i studije.

Opšta istorija, kao i istorija pozorišne produkcije grada Kragujevca može se pratiti od davnina, još od nastanka same varoši za koji je od presudnog uticaja bio geografski položaj, plodno tle bogato vodama, u srcu Šumadije. Potom, aktivna je uloga ovoga kraja u borbama za nacionalno oslobođenje, u vremenu Prvog, pod vođstvom Đorđa Petrovića Karađorđa, u Orašcu, i Drugog srpskog ustanka, pod vođstvom kneza Miloša Obrenovića u Takovu (1804, 1813, 1815). U periodu 1818- 1841. godine, za vreme dinastije Obrenovića, Kragujevac je u dva navrata bio i prestonica Srbije kada doživljava prve uspone u ekonomskom i kulturno-prosvetnom smislu. Za vreme prve vlade kneza Miloša Obrenovića održana je od 14-16. februara 1835. godine čuvena Sretenjska skupština, za čije održavanje se vezuje početak rada Knjažesko serbskog teatra pod vođstvom Joakima Vujića, prvog direktora pozorišta. Posle Prvog svetskog rata (1914-1918), započinje nagli urbani razvoj varoši.

Prvu osnovnu školu Kragujevac dobija još za vreme turske vlasti 1724/25. godine, zatim, 1805. pa 1826. godine. Temelje muzičkoj kulturi u Srbiji postavlja Josif Šlezinger, 1831. godine u Kragujevcu. Na poziv kneza Miloša

osniva "Knjaževsko-serpsku bandu". Šlezinger, pored komponovanja za orkestar, bio je i organizator, kapelnik, nastavnik muzike ali i autor muzike za pozorišne komade Joakima Vujića.

Velika škola počinje sa radom 1833. godine. Kao viši stupanj, 1838. godine osnovan je Licej u Kragujevcu, a iste godine i Gimnazija. Rektor i profesor kragujevačkog Liceja bio je Atanasije Nikolić, a jedan od profesora je Jovan Sterija Popović. Prve novine u Srbiji, čuvene "Novine serbske", štampane su takođe, u Kragujevcu 1834. godine u "Knjaževsko-serbskoj pečatnji". Prvi urednik novina Dimitrije Davidović, zato je s pravom nazvan "ocem srpskog novinarstva". Iste godine Gligorije Vozarević u gradu otvara prvu knjižarsku radnju, a Čitalište počinje sa radom 1846. godine, da bi u periodu između dva svetska rata (1918-1941), Kragujevac postao istaknuti centar štamparstva i izdavaštva. U tom periodu, 1935.godine, osnovan je dnevni list "Svetlost", za društveni i kulturni život, a Ljubiša Manojlović postaje glavni i odgovorni urednik.

Pri Gimnaziji 1866. godine radi i Narodna biblioteka, 1870. godine u Kragujevcu je osnovana prva Učiteljska škola u Srbiji, a 1881. godine nastaje Pevačko društvo "Šumadija", čiji je osnivač i horovođa Fridrih Hofman, Nemac, majstor Vojno-tehničkog zavoda.

Prve bioskopske predstave održavaju se u Kragujevcu od 1901. do 1909. godine-takozvani putujući bioskopi. Kupovinom "kinematrografa", za čije pokretanje električnu struju daje jedna dinamo mašina, 1909. godine u kafani "Talpara" otvoren je prvi stalni bioskop.

Već smo pomenuli da je kontinuirani pozorišni život počeo sa Joakimom Vujićem i osnivanjem Knjaževsko serpskog teatra u sezoni 1834/35. Obnove pozorišnog života prihvataju se 1840. godine Atanasije Nikolić i Jovan Sterija Popović, profesori Liceja. Od 1850. godine pa sve do kraja XIX veka za dinamičan pozorišni život zaslužno je Kragujevačko dobrovoljno društvo. Ono će se skoro pola veka boriti, no bez uspeha, da Kragujevac dobije stalnu pozorišnu zgradu, koja je veoma često kroz istoriju produkcije bila veliki i osnovni problem grada. Društvo je jedno vreme vodio, u duhu novih tendencija evropskog pozorišta, Stevan Vladislav Kaćanski – poznati književnik i pesnik.

U Kragujevcu su često gostovala amaterska društva i poznate putujuće družine kao što su: "Pozorište Paje Stepića" (1867), Družina "Mihaila Risantijevića" (1886), Pozorište "Mihaila Dimića" (1870), Trupa "Fotija Iličića" (1893), a najčešće gostuje poznata družina "Sinđelić" iz Niša (1894). Pozorište "Sloga" počinje rad sa amaterima u Kragujevcu 1895. godine, da bi mu se sledeće, 1896. godine, priključili i poznati profesionalci srpskog glumišta onog vremena. Takođe, 1898. godine gostuje pozorište "Srbadija". Tih godina u

Kragujevcu nastupaju Lenka Hadžić, Dobrica Milutinović, Kosta Delini, Brana Cvetković, Dimitrije i Leposava Nišlić. Godine 1903. osnovano je Radničko pozorište, a 1906. formirano je društvo "Abrašević". Reorganizacijom rada putujućih pozorišnih družina 1907. godine i uvođenjem u praksu *Pravila o putničkim pozorištima u Kraljevini Srbiji*, u Kragujevcu, 1912. godine, dolazi do formiranja teatra Mihaila Lazića, pod nazivom Srpska kraljevska povlašćena pozorišna družina "Toša Jovanović".

Između dva rata (1918-1941) u Kragujevcu deluju Ljubomir Rajičić Čvrga sa Pozorištem "Gundulić". Branislav Nušić, načelnik Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete, inicira osnivanje Gradskog pozorišta u Kragujevcu 1919. godine. Međutim, formiranje teatra je odloženo još za neko vreme. Ali, rad Akademskog pozorišta počinje 1924. godine proslavom 60 godina života i 40 godina umetničkog rada Branislava Nušića. Na sceni Akademskog pozorišta 1925. godine, gostuju Ljubinka Bobić i Ana Paranos, članice beogradskog NP-a.

Tridesetih godina u Kragujevcu deluju (do 1941. godine): Pozorišni odsek Sokolskog društva – Matica (1929) kojim rukovodi Safet Haznadarević, muslimanski vojni sveštenik i pasionirani pozorišni amater, potom Diletantsko pozorište Radničke kolonije (1930) i Pozorišni odsek Sokolskog društva-Kragujevac, koje je nastavak ovog drugog pozorišta. Gosti "Matice" su Ljubinka Bobić, Ilija Jovanović, Katica Lazić, Dobrica Milutinović i Žanka Stokić, a 1933. godine pod njenim okriljem osnovano je i "Lutkovo pozorište" za najmlađu publiku grada. Godine 1935. Nušić ponovo pokreće akciju da Kragujevac dobije stalno pozorište. Donet je i projekat *Pravilnika Narodnog pozorišta grada Kragujevca*, a štampa donosi vest 19. septembra 1935. godine da se osniva Gradsko pozorište. Međutim, 1936. godine u zemlji se razmatra pozorišno pitanje u okviru banovina. Time je otpočela i kriza u kragujevačkom pozorištu, te je osnovano banovinsko pozorište sa stalnim sedištima u Novom Sadu, Kragujevcu i Subotici. Narodno pozorište u Kragujevcu trajalo je samo jednu sezonu. Tokom maja 1936. godine, osnovano je Pozorište Dunavske banovine, u Petrovgradu (Zrenjaninu). Početkom 1938. godine "Sekcija" banovinskog pozorišta osniva u Kragujevcu svoju Čitaonicu sa bibliotekom, koju vode Aleksandar Vereščagin i Milutin Tomić. Pokrenut je i "Pozorišni list". Čuveno Pozorište "Dušana Životića" gostuje tokom 1940. godine, a posle njega dolazi Državno povlašćeno pozorište iz Niša.

Za vreme Drugog svetskog rata od 1942. do 1944. godine, deluje Kragujevačko pozorište pod rukovodstvom glumca Ilije Jovanovića-čika Ike. Pozorište dobija, uskoro, novo ime – Srpsko narodno pozorište okruga Kragujevačkog čiji je upravnik Aca Đorđević, intendanstki oficir. Karijeru započinju Vasa Pantelić, Mija Aleksić, Dragomir Felba, Milena Šavlija, Nada Ostojić, Stevan Maksić, Radoslav Pavlović-Đaša, Živojin Petrović i drugi.

Po oslobođenju grada, sa istim ansamblom – 21. oktobra 1944. godine – osnovano je Narodno pozorište u Kragujevcu. Prvi upravnik je Bora Glišić. Do 1951. godine rad Narodnog pozorišta obeležiće umetnici, glumci reditelji, upravnici, scenografi i kostimografi kao što su: Momčilo Stanković, Kosara i Miloš Rajčević, Milutin i Dobrila Džimić, Petar Petrović Pecija, Desa Glišić, Ranko i Nada Bradić, Miloš Rajčević, Miodrag Naunović, Branko Jovanović, Milorad Brkić, Čeda Žuravica, Dušan Perković, Rajko Radojković, Milan Stojanović, Mila i Rajko Stojadinović, Mira Cekić, Branka Crnomarković, Ružica i Stevan Mišić, Zlata Milanković, Ljubomir Kovačević, Ljuba Tadić, Miodrag Ognjanović, Ljubica Janićijević, Ivo Erman, Miloš i Darinka Petrović, Kora Ajher, Miodrag Marić, Zorica Mihajlović, Ružica Stepanović. Tih godina režiraju Braslav Borozan, Teja Tadić, Milan Popović, Srbislav Todorović, Sava Komnenović, Sveta Milutinović, scenografije rade Ananije Verbicki, Jovan Križek, Oto Grabner, a kostime realizuje Milica Babić-Jovanović.

* * *

Od 1951. godine upravnik Ljubiša Ružić, vrši reorganizaciju i stvara repertoarski plan pozorišta. Vodi novu kadrovsku politiku teatra, uvodi studioziniji rad i disciplinu, te brine o uštedi i restrikciji, a prvi put pozorište odlazi na gostovanja po Kosovu i Makedoniji. Takođe, vrši se i prva adaptacija pozorišne zgrade. Reformama u pozorištu stvara se Pozorišni savet i Umetničko (rediteljsko veće). Ružić animira nove reditelje koji dolaze da rade, kao što su Milenko Maričić, Dimitrije Đurković, Ilija Nikolić, Josip Lešić. Scenografiju i kostime realizuju Milenko i Sonja Šerban, a tu su i glumci Đorđe Vukotić, Nada Marković, Jovanka Krasnić.

Dalji razvoj pozorišta u Kragujevcu, karakteriše etapa od 1955. do 1983. godine, sa promenljivim uspehom. U tom periodu režiraju Boško Pištalo, Dušan Mihailović, Jelašin Sinovec, Miodrag Gajić. Međutim, početkom marta 1959. godine Narodni odbor sreza kragujevačkog donosi odluku o ukidanju pozorišta. Glumci animiraju javnost i na intervenciju Izvršnog veća Srbije 16. juna 1959. godine poništena je odluka o ukidanju.

Tokom pedesetih i šezdesetih godina dolaze novi upravnici, glumci reditelji i scenografi: Dušan Vladisavljević, Petar Dobrović, Sava Baračkov, Petar Govedarević, Dušan Dinić, Budimir Jeremić, Mileva Žikić, Radomir Šaranović, Milka Radošević, Ljubomir i Radmila Ubavkić, Nemanja Severinski, Ljiljana Govedarević.

Od 1965. godine Narodno pozorište u Kragujevcu ponelo je naziv Pozorište "Joakim Vujić", a od 1970. godine zvanično menja ime u Teatar "Joakim Vujić".

U sezoni 1966/67 u pozorištu gostuje Bogdan Jerković, reditelj iz Zagreba. Do poremećaja u radu pozorišta dolazi 1969. godine kada je buknuo požar u kojem stradaju radne prostorije. Pozorište obustavlja rad, ali zato gostuje po domovima kulture širom Srbije. Nova sezona (1969/70) zato počinje premijerom u Svetozarevu, 8. oktobra 1969. godine, predstave *Kako mogu da te čujem dok voda teče* Roberta Andersona, u režiji Aleksandra Đorđevića.

* * *

Najveći uspeh i zlatno doba kragujevačkog teatra počinje 1971. godine predstavom *Prozivka za večnost* Dimitrija Tadića u režiji Bode Markovića u kolektivnoj igri koju nose Buda Jeremić, Ljuba Kovačević, Sima Erčević, Nikola Jurin, Miodrag Marić, Nemanja Severinski i Ljubomir Ubavkić. Aprila 1972. godine na XVII Jugoslovenskim pozorišnim igrama "Sterijino pozorje" u Novom Sadu, ova predstava kragujevačkog teatra nagrađena je Vanrednom "Sterijinom nagradom" za najbolju predstavu. Bio je to najviši domet i uspeh u periodu od 1944. godine do savremenog doba.

Godine 1975. pozorište obeležava trideset godina svoga delovanja te gostuje na Susretima pozorišta Srbije i Saboru glumaca u Titovom Užicu, Danima komedije u Svetozarevu, Smotri jugoslovenske umetnosti "Mermer i zvuci" u Aranđelovcu, a iste godine kolektiv je poneo prestižnu "Vukovu nagradu", za doprinos širenju kulture i stvaranju pozorišne umetnosti u Srbiji.

Vrhunac sezone 1976/77 bila je predstava *Naši sinovi* Vojislava Jovanovića Maramboa u režiji Miroslava Belovića, sa scenografijom Save Baračkova, kostimima Slavice Lalicki, u kojoj glumački dominira Ljubomir Kovačević. U to vreme, upravnik pozorišta je Aleksandar Milosavljević. Predstava učestvuje na XIII Susretima profesionalnih pozorišta Srbije "Joakim Vujić" u Leskovcu. Proglašena je za najbolju predstavu festivala, a osvaja i druge nagrade: Miroslav Belović za najbolju režiju, Mileva Žikić ponela je glumačko priznanje "Mila Stojadinović", Mirko Babić nagradu za najuspeliju glumačku kreaciju, Rajko Stojadinović za najbolju epizodnu ulogu, Slavoljub Fišeković proglašen je najboljim mladim glumcem, a Miodrag Marić je nagrađen za negovanje scenskog govora.

Sledeće 1978. godine gostuje Dimitri Kjostarov, reditelj iz Makedonije, te režira *Jegora Buličova* Maksima Gorkog. Predstavom Ljubomir Kovačević obeležava trideset godina umetničkog rada, a uz njega igraju Mileva Žikić, Mirko Babić, Buda Jeremić, Nemanja Severinski, Bruno Rajić i drugi.

Reditelj Jovan Gligorijević postavlja *Kamen za pod glavu* Milice Novković i ova predstava 1978. godine donosi devet nagrada na XIV Pozorišnim susretima Srbije "Joakim Vujić" u Nišu. Stručni žiri nagrađuje glumce: Miodraga Marića i Milevu Žikić. Prve nagrade za najbolju muziku, kostime i tehničku

realizaciju takođe pripadaju Kragujevčanima. Nagradu "Sima Krstović" dobija Buda Jeremić, a Udruženje dramskih umetnika Srbije nagrađuje Mirka Babića kao najboljeg mladog glumca festivala.

Osim pomenutih prestižnih priznanja Teatar "Joakim Vujić" je dobitnik i drugih: Ordena zasluga za narod prvoga reda, Diplome grada Kragujevca, Statuete "Jovanča Micić", Statuete "Joakim Vujić" i drugih.

* * *

Na razmeđi sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka u pozorištu se veoma ambiciozno radi. Na repertoaru su predstave *Prošlog leta u Čulimsku* Aleksandra Vampilova u režiji Raka Rakčević, *Oslobođenje Skoplja* Dušana Jovanovića u režiji Jovana Gligorijevića. Jednim od ekskluzivnijih poduhvata smatra se postavka Dejana Mijača *Laže i paralaže* Jovana Sterije Popovića, kojom je obeležena 145-godišnjica Knjažesko serpskog teatra u Kragujevcu. U predstavi dominiraju glumci Ljubomir Ubavkić, Nada Jurišić i Mirko Babić.

U periodu od 1983 do 1993. godine, za vreme upravnika Dušana Mandića, izvršene su kadrovske promene, te je zadržan visok umetnički nivo. Uz savremenu domaću i stranu dramaturgiju u repertoaru je zastupljena klasična književnost, a tu su i predstave za decu i omladinu.

Teatar gostuje na "Sterijinom pozorju", Festivalu MESS u Sarajevu, Danima Komedije u Jagodini. Stručni žiri Susreta "Joakim Vujić" 1987. godine proglašava predstavu *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušana Kovačevića, u režiji Jovice Pavića, za najbolju predstavu festivala. Godine 1989. ovo priznanje će, takođe, poneti *Ruženje naroda u dva dela* Slobodana Selenića u režiji Aleksandra Lukača. Drugu nagradu na istom festivalu, stručni žiri dodeljuje 1988. godine predstavi *Klaustrofobična komedija* Dušana Kovačevića u režiji Vladimira Lazića, potom inscenaciji dela *1918* Božidara Zečevića u režiji Aleksandra Lukača, 1990. godine.

Ostvarena je razmena predstava, reditelja i scenografa sa Narodnim pozorištem iz Bidgošća (Poljska). Najznačajniji reditelji u ovom periodu su: Petar Govedarević – stalni reditelj, Radoslav Milenković, Branislav Mićunović, Miša Radaković, Mima Janković, Željko Orešković, Stevo Jovica Pavić, Vladimir Lazić, Nenad Ilić, Aleksandar Lukač, Slavenko Saletović, Gradimir Mirković, Dragan Jakovljević i drugi. Među scenografima su: Sava Baračkov, stalni scenograf, Vladimir Marenić, Geroslav Zarić, Miodrag Tabački, Todor Lalicki, Boris Maksimović i drugi. Od kostimografa rade: Slavica Lalicki, Angelina Atlagić, Ljiljana Dragović, Božana Jovanović, Boris Čakširan, Milanka Berberović i drugi. Tu su i kompozirori: Zoran Erić, Ksenija Zečević, Enco Lesić, braća Vranešević, Vojislav Kostić, Miodrag Azanjac, Baronijan Vartkes, Gabor Lenđel, Ljuba Ninković i drugi. U realizaciji predstava scenski pokret

postavljali su: Ivica Klemenc, Petar Rajković, Dragoslav Janković-Maks, Ferid Karajica, Bata Grbić, a lektorskim radom iskazuju se dr Branivoj Đorđević, dr Ljiljana Mrkić-Popović, Radovan Knežević.

U godini 1985., povodom proslave 150 godina osnivanja pozorišta, otkriven je spomenik Joakimu Vujiću, rad vajara Nikole Jankovića. Ustanovljena je i posebna nagrada Teatra, Statueta "Joakim Vujić". Ovo priznanje su poneli umetnici, kritičari i institucije: Mira Stupica, Mira Trailović, Mija Aleksić, Sterijino pozorje, SNP Novi Sad, NP Beograd, Dušan Kovačević, Marija Crnobori, Jovan Ćirilov, Danilo Bata Stojković, Mira Banjac, Branislav Jerinić, Lazar Ristovski, Ljubomir Kovačević, Svetlana Bojković, Dejan Penčić-Poljanski, Sava Baračkov, Pozorišni muzej Srbije, do novih dobitnika, Ljube Tadića i Mileve Žikić, 2002. godine.

* * *

U poslednjih deset godina Teatar ima uspešnih sezona, ali sredinom devedesetih zapada u veće krize. Dolazi doba najveće krize u istoriji najstarije umetničke kuće u Srbiji.

Za period od 1991. godine do kraja XX veka pomenućemo samo neke karakteristične momente.

U sezoni 1992/93. najznačajniji projekat je *Kralj Lir* Viljema Šekspira u režiji Petra Govedarevića. Sezone 1993/94. upravnik Teatra je Mirko Babić, koji ulaže poseban napor da publiku animira i vrati pozorištu. Povećava se broj novih ali i obnovljenih predstava. Jubilarni XXX Susreti pozorišta Srbije povereni su Teatru "Joakim Vujić", kao najstarijem pozorištu. Uz pomoć grada, Festival, iako u teškim finansijskim prilikama, bio je dobro organizovan i realizovan. Predstava *Kralj Lir* na XXX Susretima pozorišta Srbije, osvaja drugu nagradu stručnog žirija, "Gran pri" – nagradu za najboljeg glumca dobija Mirko Babić, za najboljeg mladog glumca proglašen je Dejan Cicmilović. Žiri grada za najboljeg glumca proglašava takođe Mirka Babića.

Iste godine i druge predstave nižu uspehe. Komad *Srpska drama* Siniše Kovačevića učestvuje na Festivalu u Mladenovcu; za najboljeg glumca proglašen je Radiša Grujić, dok delo *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušana Kovačevića na festivalu u Kninu osvaja III nagradu stručnog žiriji. Predstava *Briši od svog brata* učestvuje u zvaničnoj selekciji na festivalu Dani komedije u Jagodini.

Pozorište uspostavlja saradnju sa Pančevom, Vršcem, Kikindom, Somborom, Novim Sadom, Kulom, Herceg Novim, Kotorom, Tivtom i drugima. No, Teatar se često obraća svom osnivaču, Skupštini grada, za pomoć u rešavanju kadrovskih problema i normalno odvijanje rada. Usled restriktivne politike smanjena je materijalna osnova i broj članova pozorišta. Mnogi odlaze u zasluženu penziju a neki napušataju Teatar.

Za 1995. godinu planirana je proslava obeležavanja 160. godišnjice Teatra. Napravljen je ambiciozan program proslave, ali osnovni cilj je program obnove pozorišne zgrade i kompletna zamena tehnike. Planirane su, ali nisu realizovane, premijere: *Joakim* Dobrivoja Ilića, u režiji Slavenka Saletovića i *Refuz mrtvak* Vidosava Stevanovića, u režiji Nikite Milivojevića.

Godine 1996. sastaje se Reviziona komisija za rekonstrukciju i projektovanje Teatra u sledećem sastavu: arh. Milivoje Debljević, dr Veroljub Atanasijević, arh. Slobodan Mašić, arh. Dušan Milosavljević, ing. Milomir Popović, arh. Dušan Šević, prof. FDU Alojz Ujes (predlaže programska, tehnološka i organizaciona rešenja), prisutan je i Jovan Gligorijević operativni direktor i reditelj Teatra. Potpredsednik IO Skupštine grada Dušan Mandić rukovodi stručnom raspravom kojoj prisustvuju: Dobrilo Nikolić ing-projektant i Radmila Nikolić, arh-projektant, predstavnici firme "Scenska tehnika", Violeta Popović, arh-projektant, i Miodrag Popović, arh-projektant iz Kragujevca.

Glavne preokupacije Teatra 1998. godine bile su poboljšanje rada i problemi rekonstrukcije. Što se predstava tiče, najveće inreresovanje izaziva postavka teksta Joakima Vujića *La Perjuz* u režiji dr Dušana Mihailovića.

Na inicijativu Upravnog odbora Skupštini opštine grada predloženo je da se u Ministarstvu kulture Vlade Republike Srbije započne sa pregovorima o priznavanju specifičnog statusa Teatra "Joakim Vujić", kao najstarije kuće u Srba od 1835. godine. Za v.d. direktora pozorišta postavljen je Dimitrije Lukić.

Tokom 1999. godine, alarmantna situacija u Teatru kulminira, gradska vlast čini sve, u granicama mogućnosti, da pomogne Teatru jer se dugovanja nagomilavaju. Veoma su sporna i problematična dugovanja prema autorima pozorišnih projekata, dok sanacija i adaptacija zgrade takođe, iziskuje velika materijalna potraživanja. Tako je, na pragu XXI veka, egzistencija Teatra dovedena u pitanje. Najveći problem vezan je za samu zgradu pozorišta, jer su se do sada uvek iznalazila samo privremena rešenja.

Sada, 2002. godine, uz novog upravnika Zorana Petrovića, Teatar "Joakim Vujić" ima koliko-toliko saniranu i renoviranu zgradu. Treba uložiti napore, te organizaciono postaviti i revitalizovati kuću u kadrovskom i repertoarskom smislu, po principu: pravi i stručni ljudi na pravom mestu. Prema novim predlozima nacrta *Zakona o pozorištu*, svaka sredina će morati da iznađe svoj model projektne organizacije u skladu sa vremenima u kojima živimo. Naravno u tom smislu će svi u pozorištima biti angažovani po principu projekta, ugovorima u trajanju do tri godine. Teatar "Joakim Vujić" novom vremenu mora prići spremno i odgovorno da bi se aktivno uključio u pozorišni život ne samo grada, već i Srbije. Na to obavezuju istorijsko produkcioni aspekti i

brojni umetnički rezultati ostvareni tokom 167 godina kontinuiteta i trajanja. Godine 2005. Teatar primerenom, transparentnom projektnom organizacijom i produkcionim modelom, treba da obeleži i 170 godina postojanja.

* * *

Zbog svega toga, razmotrimo, u najkraćim crtama, zakonsku regulativu u Srbiji, kroz istoriju, do najnovijeg nacrta predloga *Zakona o pozorišnoj umetnosti*, koji je od strane SDUS-a predložen javnosi na uvid 2001.godine.

Prvim pravnim pozorišnim aktom možemo smatrati odluku kneza Miloša Obrenovića o osnivanju "Knjažesko-srbskog teatra" u Kragujevcu 1835. godine i postavljenju Joakima Vujića za direktora.

A prvi pozorišni zakon je *Zakon o uređenju Narodnog pozorišta u Beogradu* donet 15. oktobra 1868. godine. Najveći protivnik ovog zakonskog rešenja je upravnik pozorišta Jovan Đorđević. *Zakonom* je bio sputan u svakodnevnom radu. Drugi *Zakon o Narodnom pozorištu* potvrđen je na Skupštini u Kragujevcu 8. oktobra 1870. godine. Na osnovu *Zakona* tročlana komisija, u kojoj su Đorđe Maletić, Jovan Đorđević i Milan Šapčanin, sastavlja *Pozorišna pravila*. Kada su *Pravila* pročitana, 20. februara 1871. godine, glumci stupaju u štrajk i *Pravila* su morala biti povučena. Nova *Pravila* su doneta 1. septembra 1871. godine, da bi već 25. februara 1874. godine, bila zamenjena drugim, liberalnijim. Ona se pre svega odnose na ponašanje i dužnosti glumaca.

Pet godina kasnije 1875. godine, *Pravila* zamenjuje *Uredba o Narodnom pozorištu u Beogradu*. Stupivši u Narodno pozorište 1899. godine, kao sekretar dramaturga, a potom i kao upravnik pozorišta, Milan Grol, posle dvogodišnjeg stručnog usavršavanja u Parizu, primećuje da se od 1901. do 1911. godine punih deset godina vodi diskusija o reformi pozorišnog zakona. Prvi pokušaj čini Nušićeva uprava iz 1901. godine. Drugi pokušaj zakonske reforme je iz 1902. godine, za vreme uprave Dokić-Odavićeve, po duhu savremeniji.

Godine 1909. na predlog upravnika Milana Grola, ministar Ljuba Stojanović imenuje komisiju za donošenje *Zakona*, pod predsedništvom Andre Nikolića. Ovaj treći pokušaj, ozakonjen je 1911. godine. Istovremeno je dopunjen *Uredbom*. Takozvanim Grolovim *Zakonom* iz 1911. godine, postavljena je dobra zakonska regulativa u Kraljevini. *Uredba o Narodnom pozorištu u Beogradu* doneta 15. juna 1911. godine, raščlanjava sve vitalne umetničke i organizaciono-produkcijske probleme. U 152 člana, uz propratno pismo Jaše Prodanovića, ministra Prosvete i crkvenih poslova, Upravi nacionalnog teatra naglašen je zadatak i pravac po kojem ustanova treba da radi.

Posle stvaranja Kraljevine SHS, 1918. godine, usvojen je Grolov predlog da kao osnov uređenja pozorišne delatnosti bude uzet *Zakon o NP* iz 1911. godine, s tim što je izvršena nova kategorizacija pozorišta na nacionalna,

subvencionisana oblasna narodna pozorišta i potreban broj povlašćenih gradskih pozorišta, koja bi vršila ulogu i putujućih pozorišta. Predlog je usvojen oktobra 1919. godine.

Ali, pri Umetničkom odeljenju pod predsedništvom načelnika Branislava Nušića, od 21. do 24. marta 1921. godine raspravlja se i usvaja *Zakonski projekat u novoj redakciji*, koji se bazira na starom *Zakonu* iz 1911. godine.

Godine 1925. Milutin Čekić dobija zadatak, kao inspektor Ministarstva prosvete, da podnese izveštaj o stanjima državnih pozorišta u Kraljevini i da na osnovu toga predloži novi nacrt *Zakona*. Svoj nacrt Čekić bazira na *Zakonu* iz 1911. godine i *Projektu zakona sa dopunama* iz 1921. godine.

Rasprave o novim zakonskim rešenjima trajale su tokom čitavog međuratnog doba, do marta 1941. godine, kada je dr Miho Krek, ministar Prosvete, odredio komisiju za izradu *Uredbe o narodnim pozorištima sa zakonskom snagom,* jer se izdvajanjem Banovine Hrvatske, 1940. godine, iz pozorišnog sistema Kraljevine Jugoslavije komplikovalo donošenje novih zakonskih rešenja. Zbog rata sve pada u zaborav.

Posle Drugog svetskog rata od 1945. do 1956. godine među privremenim rešenjima nalaze se *Uredba o regulisanju prinadležnosti državnih službenika Srbije* iz 1945. godine i *Uredba o radnim odnosima i platama umetnika* iz 1952. godine.

Prvi zakon *Opšti zakon o pozorištima* donet je 1956. godine. Njime se uvodi društveno upravljanje u pozorištima i definišu se upravljajuća tela. Godine 1959. Savezno izvršno veće donosi *Uredbu o radnim odnosima i nagrađivanju umetničkog osoblja*. Za ovaj akt bitno je da uvodi ugovore o radu na dve godine, s tim što se početnici primaju godinu dana na probni rad. Deceniju kasnije, 1969. godine, dolazi do izmena, sprovođenjem *Zakona o upravljanju u ustanovama u oblasti kulture*. Bio je to opšti Zakon koji samo u jednom svom delu govori o pozorištima. Umetnici nisu bili zadovoljni ovakvim tretmanom, pa su na Saboru pozorišnih radnika Srbije, 1973. godine, sačinili *Teze Zakona o pozorištima, pozorišnim družinama i pozorišnim centrima*.

* * *

Godine 1974. dolazi do izmene *Zakona* iz 1969. godine. Potom, 1976. godine, donošenjem *Zakona o udruženom radu* (*ZUR*-a) dolazi do usklađivanja svih zakona. Te zakonske odrednice ostaju na snazi sve do 1990. godine, kada se *Zakonom o društvenim delatnostima* ukida samoupravljanje i uvode fondovi, koji se vremenom ukidaju.

Pri Udruženju dramskih umetnika 1989. godine, bila je formirana radna grupa koja je posle trogodišnjeg rada dala prvu verziju predloga *Zakona o pozorišnoj delatnosti*. Verzija je 1990. godine prosleđena Ministarstvu kulture

Republike Srbije. Predlog je imao 99 članova. Na predlog Ministarstvo odgovara svojom verzijom *Zakona o pozorišnim, muzičkim i scensko-umetničkim delatnostima*. Strukovno udruženje je odbacilo ovaj *Zakon* zbog neprimerenog, nestručnog, katastrofalnog teksta.

Nova grupa pri strukovnom udruženju radi na novom tekstu *Zakona* uz konsultacije sa ministrom kulture. Trud rezultira radnim tekstom *Zakona o pozorištu* iz 1997. godine, koji je prosleđen Ministarstvu. Ministarstvo nikada nije odgovorilo na predlog.

Nalazimo se, opet, pred novim predlogom nacrta *Zakona o pozorištu*, koje je sačinila radna grupa pri Savezu dramskih umetnika Srbije. Predlog *Zakona* objavljen je u listu "Ludus", vanredni broj, 11. decembra 2001. godine.

Po stručnim, nezvaničnim procenama, predlog ima mnogo nedostataka i nedorečenih članova, ne reguliše obaveze i dužnosti umetnika prema pozorištu, u kategorizaciji koja je pogrešno postavljena, ni reči nema o operi, baletu, mjuziklu, dečjim, lutkarskim i drugim oblicima pozorišta, takođe nije regulisan ni odnos pozorišta sa medijima, i tako dalje. Mnogo toga nedostaje i treba raditi na njegovoj dopuni i ispravkama, ali uz konsultovanje kompetentnijih pozorišnih i pravnih stručnjaka.

(Uvodno izlaganje na tribini posvećenoj
Teatru "Joakim Vujić", u Kragujevcu, 28. februara 2002.
godine)

LITERATURA

Čekić, Milutin, *Pozorišno pitanje*, Pregled br. 4, Beograd, 1909.

Čekić, Milutin, *Pozorišno pitanje,* Novi Sad, 1926.

Čolić Biljanovski, Dragana, *Povodom pedeset godina Saveza dramskih umetnika Srbije*, Zbornik radova FDU, br. 4, Institut FDU, Beograd, 2000.

Čolić Biljanovski, Dragana, *Nušić – pozorišni stvaralac XX veka,* Dom kulture "Nušićevi dani", Smederevo, 2000.

Finci, Eli, *Novi projekat o finansiranju scensko-umetničkih ustanova*, Politika, Beograd, 7. januar 1968.

Grol, Milan, *Iz pozorišta predratne Srbije,* SKZ, Beograd, 1952.

Grol, Milan, *Zakon i Uredba o Narodnom pozorištu,* knj.27, SKG, Beograd, 1911.

Jovanović, T. Zoran, *Narodno pozorište Dunavske banovine (1936-1941)*, MPUS i Matica srpska, Beograd-Novi Sad, 1996.

Jovanović, T. Zoran, *Građa i publikacije o Narodnom pozorištu u Beogradu,* katalog "125 godina NP-a", SANU, Beograd,1994.

Kovijanić, Gavrilo, *Arhivska građa o Narodnom pozorištu u Beogradu 1835-1914,* Arhiv Srbije, Beograd, 1971.

Maletić, Đorđe, *Građa za istoriju Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu,* Beograd, 1884.

Marković, Olga, *Joakim Vujić,* Katalog izložbe, MPUS, Beograd, 1997.

Mojsić, Ana, *Analiza stanja Teatra "Joakim Vujić" u Kragujevcu i projektovanje novog teatra,* diplomski rad, Katedra za Pozorišnu i radio produkciju, Beograd, 1999.

Nikolić, Milan, *Bez maske,* Kragujevac, 2000.

Nikolić, Milan, *Veliko malo pozorište,* Kragujevac, 1983.

Radovanović, Aleksandar, *Pregled istorije Narodnog pozorišta u Beogradu 1868-1993,* Narodno pozorište, Beograd, 1994.

Radovanović, Boriša, *Kragujevac, srce Srbije,* Kragujevac, 1996.

Radovanović, Boriša, *Stari Kragujevac,* Kragujevac, 1996.

Selenić, Slobodan, *Dotirano pozorište danas,* Scena br. 2, Novi Sad, 1967.

Spasić, Živomir, *Prestonica Kragujevac*, Kragujevac, 1998.

Stojadinović, Rajko, *Kragujevačko pozorište 1835-1914,* Svetlost, Kragujevac, 1975.

Stojković, S. Borivoje, *Istorija srpskog pozorišta,* MPUS, Beograd, 1979.

Ujes, Alojz, *Pozorišno stvaralaštvo Joakima Vujića,* SANU, Beograd, 1988.

Ujes, Alojz, *Pozorišno stvaranje i trajanje Joakima Vujića 1805-1985,* Katalog izložbe, Kragujevac, 1985.

Volk, Petar, *Pozorišni život u Srbiji 1944-1986,* MPUS i Institut FDU, Beograd, 1990.

Vujić, Joakim, *Putešestvije po Srbiji,* kniga I, Beograd, 1901.

Projekat zakona o pozorištima, Gluma, IV/V, sv. 1-2., Beograd, 1921.

Teze Zakona o pozorištima, pozorišnim družinama i pozorišnim centrima, Scena br. 2, Novi Sad, 1973.

Dragana Čolić Biljanovski

HISTORIAL CONTINUITY AND THE TASK OF MODERNIZING THE *JOAKIM VUJIC* THEATRE IN KRAGUJEVAC

Summary

This is the text of the opening speach delivered on February 28, 2002, at a meeting set up to discuss the problem related to the reorganization of the *Joakim Vujic* Theatre in Kragujevac. Intended as an introduction, the study surveys the historical continuity of theatrical productions in Kragujevac, from the year 1835 to the beginnings of the XXI century. The first part emphasizes the problems the theatre has had to deal with in the last ten years. The second part is the study of the growth of legal regulations through history, from 1835 to the present, and covers developments under all the changes of regimes that have taken place. The report also emphasizes the shortcomings of the drafts of the Law regulating theatres in Serbia drawn in the period from 1989 to 2001. The study raises the following question: How should the *Joakim Vujic* Theatre in Kragujevac, the oldest theatre in Serbia, be reorganized so that, in the period of transition and the era of globalization and multiculturalism, its repertory, and the work of its artists, administrators, and production managers, become compatible with the model European theatres?

UDK 791. 43. 01

Nikola Stojanović

PRINCIPI DRAMSKE REINTERPRETACIJE: ŠEKSPIR I KUROSAVA

ISTORIJSKI BEKGRAUND

Nakon okončanja perioda *Kamakura*, krajem 14. veka, nastupa u Japanu uzburkana epoha permanentnih sukoba između severnih i južnih dinastija, koji će se proširiti u građanske ratove u mnogim oblastima; ova epoha poznata je po imenu novog šoguna kao Ašikaga, odnosno prema njegovom novom sedištu kao *Muromaći* period. Početak 16. stoleća označava se i kao *Sengoku đidaji* ("epoha zemlje u ratu"); ovaj pod-period predstavlja istorijsku podlogu upravo za većinu Kurosavinih samurajskih filmova.

Poziciju samuraja u periodu *Muromaći* karakteriše najpre uspon, kako u smislu društvenog i političkog ugleda, tako i u domenu oduhovljenja prihvatanjem *zen* filozofije.[1] Zatim sledi dekadencija i materijalno osiromašenje, odnosno pojava *ronina* ("samuraja bez gospodara"). Posebno je 16. vek predstavljao period istorijskog ključanja, pred odlučujuće i prelomne događaje koji će dovesti do bitnih političkih promena. Na jednoj strani, tokom ovog stoleća afirmisale su se značajne kulturne i umetničke tekovine – slikarstvo, muzika, literatura i, posebno, *no* teatar, a na drugoj – bespoštedni ratovi gramzivih feudalaca rasparčali su zemlju u niz sitnih državica. Poslednjih dvadesetak godina 16. stoleća predstavljaju kulminaciju velikaških borbi za prevlast i označavaju se kao *Momojama* pod period; po njihovom okončanju trijumfovaće Ijejasu Tokugava (Iyeyasu Tokuganja) i od 1600. godine započeće

1 Osnovu samurajske etike sačinjavaju uticaji *šintoizma* (obožavanje prirode i predaka, posebno *cara*, kao ovaploćenja Univerzuma, zatim smernost i pasivnost) i *konfučijanizma* (koji potcrtava etički odnos prema dužnosti, hrabrosti i časti). *Zen,* kao budistički sistem meditacije, nadograđuje šintoistički obred *harai* (čišćenje), oslobađanjem čovekovog karaktera do stanja *mu* (praznine, čistoće, nepostojanja). "Sa stanovišta filozofije, zen podržava intuiciju nasuprot intelektualizaciji, jer je religija snage volje, a snaga volje je ono što je preko potrebno ratnicima, mada ona mora biti prosvetljena intuicijom." (Dajsec T. Suzuki, *Zen i samuraji,* "Svetovi", Novi Sad, 1992, str. 11-13.)

epoha šogunata pod njegovim imenom, takođe poznata i kao *Edo bakufu,* prema novoj prestonici Edo (Tokio). Kurosava će iz traumatičnog 16. stoleća crpeti inspiraciju i za dva *par exellence* šekspirijanska istorijska epa *Krvavi presto* i *Ran*.

SUBLIMACIJA STRAVE: *KRVAVI PRESTO*

Život je samo lutajuća sen,
Kukavni glumac koji se boči i koči
Na daskama svoj čas, a onda se
Više i ne čuje; to je pripovest
Jednog idiota puna buke i besa,
A ne znači ništa...

Šekspir *Makbet*, V čin, 5. pojava

Siže Šekspirovog *Makbeta* zasnovan na škotskom predanju iz 11. veka, zabeleženom u Holinšedovoj (Holinshed) *Hronici*. Osnovnu dramsku liniju ove povesti Šekspir nije bitno transformisao, ali ju je obogatio svojom spisateljskom leksikom, retorikom i tehnikom do te mere da se *Makbet* uvažava kao "jedna od njavećih tragedija cele svetske lietrature"[2]. Pisac je pre svega intervenisao na planu usložnjavanja karaktera ključnih protagonista, bračnog para *Makbet:* njih dvoje su u *Hronici* ovlaš karakterno naznačeni – on kao relativno sposoban vojskovođa, nešto svirepiji od ostalih, a njegova ledi kao supruga junaka, puna energije ali i rafiniranog intelekta i imaginacije; u tom smislu uporediv je više sa likom Hamleta negoli Ričarda III, a moguće su i karakterne analogije njegovog lika sa *intelektualnim zločincima* Dostojevskog. Ledi Makbet je kod Šekspira takođe slojevit karakter, koji ispoljava strasnu energiju vlasotljublja ali i delikatnu žensku nežnost i strepnju, zbog čega će i okončati u griži savesti, somnabulizmu i ludilu. Kada sazna za njenu smrt, skrhani Makbet izgovara, napred citiranu, zastrašujuću ocenu smisla života. U povratnoj perspektivi aura njegovog zlodela ukazuje mu se kao simbol raspada svih humanih vrednosti, a ljudska egzistencija tek kao groteskna, nihilistička igra apsurdnih sila.

Kao pre toga sa Dostojevskim, bilo je zakonito da će se Kurosava suočiti sa Šekspirom, drugom od njegovih stvaralačkih podsticajnih *duhovnih sila*; iako je scenarističku adaptaciju *Makbeta* najpre radio kao narudžbu za drugog reditelja, bio je zadovoljan što mu je poverena režija ovog projekta: "U periodu

2 Vilijam Šekspir, *Makbet*, prevod i predgovor Svetislav Stefanović, "Vreme", Beograd, 1927 str. X.

građanskih ratova u Japanu bilo je mnogo incidenata sličnih onima, opisanim u *Makbetu*. Zvali su ih *ge-koku-đo* (ge-koku-jo, u prevodu: ubistvo gospodara radi prigrabljivanja vlasti). Uostalom siže *Makbeta* me veoma privlačio i bilo mi je lako da ga adaptiram. (...) Ljudska bića opisana su sa velikim intenzitetom. U tom smislu, mislim da ima nečeg u *Makbetu* što je zajedničko svim mojim ostalim radovima"[3]. Kao u prethodnom đidai geki (istorijskom) projektu "Sedam samuraja", Kurosava smešta siže, *KRVAVI PRESTO (Kumonosu – jo / Dvorac paukove mreže,* 1957) u *Sengoku* period; ovog puta, međutim, nije u pitanju epska saga sa populističkim predznakom o pravu na *egzistenciju i slobodu*, već se prsten sižejne strukture koncentriše oko problematizovanja prava na *moć i prevlast.* Izrazito politički predznak tematike kvalifikuje u određenoj meri ovaj projekat kao elitistički. Impresija o elitizmu se u svesti recipijenata, posebno na Zapadu, uvećava činjenicom da je posredni izvor za Kurosavinu adaptaciju delo književnog velikana *evropske* kulturne baštine. Međutim, pretekst za Šekspirovo delo je narodno predanje, naknadno zabeležno u letopisu, što afirmiše tezu o relativno samostalnoj i pozajmljivačkoj prirodi sižejne strukture, kao povoda iz kojeg mogu nastati nove, medijski potpuno različite i nezavisne artikulacione celine. U ovom slučaju, Kurosava ispoljava zaista, prvi put, tendneciju da uđe u svet gospodara rata, odnosno predstavnika političke i društvene oligarhijske elite i, tako, zadre u mikrokosmos feudalnih silnika i velikaša, zbog čijih zlodela – u lančanom sledu – trpe negativne posledice i *ronini*, i *seljaci*, i predstavnici ostalih društvenih klasa. Sličnu ambiciju, tragom Šekspirovog uticaja, ispoljiće, mnogo kasnije, u *Kagemuši* i *Ranu*.

Šekspirov *Makbet* sadrži pet činova, a po strukturi pripada najkraćim i najkonzistentnijim tekstovima. Sižejni punktovi po činovima su sledeći:

I čin: Na povratku iz boja, gde su razbili vojsku norveških uljeza, glamski tan Makbet i vojskovođa Banko nailaze na grupu veštica koje im proriču unapređenje; nešto kasnije, na dvoru kralja Dankana, ovo proročanstvo se obistinjuje. Kralj, zatim, posećuje Makbeta u njegovom dvorcu, koji je ranije pripadao izdajniku tanu kodorskom. Ledi Makbet nagovara svog supruga da ubije kralja da ne bi, navodno, on sam bio ubijen.

II čin: Makbet ubija kralja u scenskom *off* – prostoru, a Ledi Makbet stavlja krvave noževe u ruke opijenim kraljevim slugama.

III čin: Nakon što je, još jednom, na nagovor svoje supruge, angažovao ubice da likvidiraju sumnjičavog Banka i njegovog sina Fliansa, Makbet se priprema za prijem koji organizuje u preuzetom kraljevom dvoru. Flians je umakao ubicama, a tokom prijema Makbetu se priviđa duh ubijenog Banka.

---

3 Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*, I. M. Dent & sons, London, 1971, str. 102.

IV čin: Veštice u pećini proriču Makbetu da može biti pobeđen samo od ruke "nerođenog deteta" i to tek kada se "šuma u okolini dvorca pokrene". Fajfski tan Makdaf, plemić odan kralju, sklonio se sa kraljevim sinovima u Englesku; tamo mu stiže vest da su Makbetovi ljudi pobili celu njegovu porodicu.

V čin: Ledi Makbet hoda u snu i uzalud "pere" okrvavljene ruke; vojska plemića odanih kralju približava se dvoru i odlučuje da poseče drveće. Makbetu javljaju da je ledi Makbet preminula i da se "šuma kreće". Makdaf, koji je na svet došao carskim rezom, ubija Makbeta – u scenskom *off* – prostoru – i donosi njegovu glavu. Malkolm, kraljev sin, poziva prisutne na svoje krunisanje.

Kurosavin koncept sižejne strukture *Krvavog prostora* ne razlikuje se u osnovnoj liniji kretanja radnje od Šekspirovog:

1) U prologu, nad ruševinama Zamka paukove mreže i nadgrobnom stelom, hor oplakuje sudbinu junaka zavedenog slepom ambicijom svoje supruge.[4] Zavesa od magle se diže i otkriva kapije nekadašnjeg dvorca i glasnike koji stižu sa bojišta, javljajući o pobedi kapetana Vašizua Taketokija (Washizu Taketoki) nad pobunjeničkom vojskom. U povratku, Vašizu i njegov kolega Miki Jošiaki (Miki Yoshiaki), lutajući kroz šumu Paukove mreže, nailaze na sedokosu staricu – utvaru koja im proriče unapređenje. Posle dugog lutanja po gustoj magli stižu u dvorac; proročanstvo se obistinjuje – gospodar Kuniharu Cuzuki (Kuniharu Tsuzuki) unapređuje ih u generale.

2) Vašizuova supruga, gospa Asađi (Asaji) podstiče muževljeve ambicije i ljubomoru protiv Mikija. Gospodar Kuniharu stiže sa pratnjom u tajnoj ratnoj misiji. Ledi Vašizu je ubedila muža da će biti ubijen ukoliko ne ubije gospodara; pošto je ona stražarima dala opojno piće, Vašizu izvrši zločin – takođe u filmskom *off* – prostoru. Omamljenom stražaru stavljaju okrvavljeno koplje u ruke. U panici koja nastaje Vašizu organizuje poteru za Kuniharuovim sinom, optužujući ga za ubistvo oca. Miki, koji čuva gospodarev dvorac, ne pušta gospodarevog sina unutra; ovaj uspeva da umakne u planinu, a Vašizu sa telom ubijenog gospodara ulazi u dvorac.

3) Vašizu planira da imenuje Mikija za naslednika, ali ga supruga odgovara, objavljujući da je zatrudnela. Pred svečani banket nagovara muža da likvidira

---

4 *Gledaj ovo pusto mesto, gde nekada dizao se gordi zamak; zapleten u paukovu mrežu žudnje za vlašću, gde živeo je ratnik jak i silan, a ipak slab*
zbog jedne žene koja ga je navela
da raspe svoje snage
krvavoga prestola radi.
Đavolja staza u propast vodi
i nikada pravac svoj promeniti neće.

Mikija i njegovog sina. U toku banketa, pod dejstvom pića, Vašizuu se priviđa duh ubijenog Mikija – dva puta, kao u Šekspirovoj sceni. Banket se rastura; stiže ubica sa jednom odrubljenom glavom u povoju – Mikijev sin je pobegao. Vašizu ubija slugu koji je doneo glavu.

4) Olujni vetar kovitla prašinu oko dvorca. Stražari konstatuju: "Čak i pacovi napuštaju dvor!" Gospa Asađi rađa mrtvu bebu. Glasnici javljaju o napadima na utvrđenje. Uznemireni Vašizu traži u šumi utvaru – proročicu. Ona mu se javlja u obličju ratnika koji ga podstiče na konačni obračun, uveravajući ga da neće izgubiti nijednu bitku sve dok "šuma Paukove mreže ne počne da se kreće". Trupe lojalne ubijenom gospodaru opkoljavaju dvor i približavaju se kroz šumu. Vašizu ubeđuje svoje ratnike u pozitivan ishod bitke.

5) U toku noći zvuci tupih udaraca dopiru u dvorac; zatim jato zalutalih ptica uleće u dvoranu, uznemireno udarajući o zidove. Žene plaču; Vašizu zatiče gospođu Asađi kako pokušava, uzaludno, da opere ruke od zamišljene krvi. Paniku u redovima vojnika izaziva vest da se "šuma kreće". Kada Vašizu komanduje da se vrate na svoja mesta, zasipaju ga kišom strela. Poslednja mu probada grlo, ali on se i dalje kreće; posežući uzalud za balčakom mača, ruši se na zemlju. Sledi epilog sa završnim komentarom hora i pejzažom srušenog dvorca u izmaglici.[5]

Tabela
KRVAVI PRESTO (MAKBET) – KOMPARATIVNA PODELA

KOMAD	*FILM*
MAKBET	VAŠIZU TAKETOKI
Ledi MAKBET	Gospa ASAĐI
BANKO	MIKI JOŠIAKI
FLIANS	JOŠITERU, Mikijev sin
DANKAN	CUZUKU KUNIHARU
MALKOM	KUNIMARU, Cuzukijev sin
MAKDAF	ODAGURA NORIJASU
Većtice	Proročice

Za razliku od pristupa adaptaciji romana *Idiot* kada ga je uvažavanje Dostojevskog suočilo sa brojnim problemima, Kurosava se u sižejnim okvirima *Makbeta* kreće slobodno i suvereno. Pre lociranje radnje u medijevalni Japan

5 Ako bismo sravnili ova dva sinopsisa sa Holinšedom, uočili bismo sižejne podudarnosti, koje bi išle u prilog tezi da je Kurosava mogao da zasnuje svoj siže i na tekstu "Hronike", a da se ništa bitno u njemu ne bi promenilo. Harizma Šekspirovog poetskog govora sudeluje tek indirektnim uticajem u Kurosavinom koncipiranju artikulacione strukture.

obezbedilo mu je dopunsku sigurnost, a distanca prema karakterima ključnih protagonista demijurgijsku nadmoć. Zadržavajući elementarnu liniju dramske radnje Šekspirovog kondenzovanog teksta, on ga još više sažima i *eliminiše* sve digresivne motivsko-tematske rukavce, koncentrišući pažnju na sudbinski luk bračnog para Vašizu – Asađi. Zbog toga isključuje sve likove koji nisu u neposrednom dodiru sa ovo dvoje, odnosno ne utiču direktno na razvoj njihovog odnosa i na razvoj ideativne supstance sižea, sadržane u progresivnoj moralnoj degradaciji glavnog protagoniste. U isto vreme Kurosava eliminiše i višak scenskog prostora; paradoksalno, u ovoj *filmskoj* verziji skrupuloznije je uvažavan *princip jedinstva vremena, mesta i radnje* nego u Šekspirovom komadu. Kvantum likova je sveden na ukupno osam – dva glavna i šest epizodnih (vidi uporednu tabelu), a broj globalnih lokacija na ukupno tri: *Šuma paukove mreže, Zamak paukove mreže i Severni dvor.* Obezbeđena je veća kompaktnost sižejne strukture eliminacijom onih segmenata dramske radnje koje Kurosava i nije bio u obavezi da ispoštuje; na primer, izbeglištvo kralju lojalnih plemića i njihovo udruživanje u savez protiv Makbetove tiranije. Kurosava je uočio da lokacija Dankanove palate u Šekspirovom tekstu nosi naziv *Fores* (Forres), što označava pojam *šume* (*forest*), a onda je povezao tu činjenicu sa japanskom srednjovekovnom tradicijom da se zamkovi grade od drveta koje raste u šumi *lavirintnog* rasporeda stabala, tako da se "to drvo nazivalo 'drvo paukove mreže', podrazumevajući da se u takvoj šumi može izgubiti kao u paukovoj mreži"[6]. Na ovaj način došao je do inspiracije za naziv šume, zamka i samog filma, ali, što je za sižejnu strukturu značajnije, došao je do kompaktnog lokacijsko-dramskog okvira i do ideje povezivanja motiva šume, od samog početka, sa motivom završnog proročanstva o "šumi koja se kreće". Opravdano je isključio drugi deo proročanstva, vezan za motiv "od žene nerođenog deteta", kao potpuno suvišan.

Na drugoj strani, minimalne su ali skrupulozno izvedene Kurosavine *dopune* Šekspirovog sižea, od kojih dve posebno delikatno doprinose uravnoteženju i ucelinjenju sižejne strukture: najpre motiv trudnoće gospe Asađi, kojim se razrešava Vašizuova dilema da li da se suprotstavi Mikiju, odnosno proročanstvu o Mikijevom sinu kao nasledniku imanja, a zatim motiv sa uznemirenim jatom ptica uoči odlučne bitke kojim se učvršćuje tenzija strepnje ali i povezuje motiv zlokobnog *sovinog huka*, pomenut i kod Šekspira, a vizuelizovan kod Kurosave već uoči prvog Vašizuovog zločina.[7]

---

6 Roger Manvell, *Ibid.,* str. 104. (Citat Kurosavinog razgovora sa T. Sapoom).

7 Izvesnu inspiraciju Kurosava je mogao naći u legendi, vezanoj za odlučujuće bitke iz gimpejskog rata,*Azuma Kagami* (Ogledalo Istoka), gde se navodi da su se progonjene trupe Taira klana "stravično uplašile buke koju su stvarala jata ptica iz obližnjih močvara,uznemirenih neprijateljevim noćnim izviđanjima. Priča se da je zvuk ptičijih krila u letu ličio na marširanje ogormne vojske i tek pred zoru Taire su počele da se povlače." (Ričard Stori, *Život samuraja*, "Jugoslovenska revija", Beograd, 1987, str. 34

Međutim, ključno odstupanje od Šekspirovog teksta, zbog kojeg Piter Bruk (Peter Brook) ovaj film negira kao "šekspirijanski"[8], ostvareno je na nivou ignorisanja Šekspirovog dijaloga u pentametarskoj versifikaciji; ne samo da je izbegnut stih i njegova metrika, nego je potpuno zaobiđena šekspirova fraza i retorika. Dijalog je redukovan na minimum; junaci izgovaraju samo onoliko teksta kolilko je neophodno radi međusobnog komuniciranja. Praktično u filmu nema nijedne Šekspirove rečenice. Bez obzira na moguće prigovore zastupnika anglo-saksonskog kulturnog miljea, ovakav pristup je primeren Kurosavinom transpozicionom odelu, u koji je on – po mišljenju zastupnika japanske tradicije – veoma hrabro uključio strukturne elemente teatra *no*. Ova činjenica upućuje na osnovnu motivaciju eliminisanja Šekspirovog stiha i dijaloga; kod ovog pisca celokupna arhitektura sižejne i dramske konstrukcije, kao i karakterologije, počiva na dijalogu i njegovom ritmu, izraženom kroz metriku stiha. Opredeljenjem za primenu *no* kôdova u artikulacionoj strukturi Kurosava se opredeljuje za otklon u konstituisanju karaktera glavnih protagonista već u sižejnoj postavci. U definisanju likova bračnog para Taketoki on se služi striktno *no* elementima, pre svega kroz simboličnu masku i stilizovani gest, eliminišući tako potrebu za psihološkim ili psihoanalitičkim obrazlaganjem njihovih postupaka, kojem tendira Šekspir u retorički poetizovanim dijalozima i, posebno, minijaturnim filozofemama monologa. Energija glumca se komprimira i kondenzuje u primeni *no* metoda, tako da svaka pauza i odsustvo kretnje u koreografisanom mizanscenu akumulira tenziju, koja se, u prizorima oslobađanja pritiska tenzije, rasprskava u freneziju pokreta.[9] Primena ove metode čini karaktere protagonista monolitnim ali ne i jednoobraznim; bogatstvo nijansi manifestuje se kroz diskretne znakove, čije "čitanje" ne moramo da poznajemo, jer značenje naslućujemo. Maska sugeriše karakter, a gest raspoloženje. "Pokazao sam svakom od glumaca odgovarajuću *no* masku da bi se približili svojoj ulozi; rekao sam im da je maska deo njihove uloge. Toširu Mifuneu (Vašizu) pokazao sam masku *Heida*, to je maska ratnika. (...) Gospođi Isuzu Jamada (Asađi) pokazao sam masku *Šakumi*. To je maska već uvenule lepote i predstavlja sliku žene koja tone u ludilo. (...) Ova maska predstavlja stanje nadzemaljskog osećanja tenzije, a Ledi Makbet zapada u takvo stanje".[10]

---

8 Brukova izjava navedena je u knjizi Entoni Dejvisa (Anthony Davies): *Filming Shakespeare's Play*, Cambridge University Press, New York, 1988, str. 154). U isto vreme, Bruk odaje priznanje izuzetnim umetničkim vrednostima filma ("najbolja filmska prerada Šekspira").

9 Energija glumca usmerava se saobrazno njegovom prisustvu u prostoru: dok je u enterijeru strogo kontrolisana ritualnim kodovima, u pleneru ih razara svojim prenaglašenim eksponiranjem.

10 Roger Manvell,*Ibid.,* str. 103.

Makbetov karakter se u standardnim dramskim analizama tretira prevashodno kao objekat igre ženske sujete. Zadirući u suštinu ovog kompleksnog lika, uočavamo princip psihološke rascepljenosti ličnosti na *personu* (snaga) i *animu* (neodlučnost), što odgovara tezi da u svakom ljudskom biću počivaju potencijalne sile *konstrukcije* i *destrukcije,* a sticaj okolnosti može da stimuliše jedne ili druge. To znači da je u Makbetovom karakteru, naporedo sa njegovim humanim potencijalima, sadržan takođe embrion negacije ljudskih vrednosti i poništavanje morala utvrđenog konvencijama. Kao inteligetnu, čak rafiniranu osobu, Šekspir ga stavlja pred iskušenje *izbora*, u kojem ovaj gubi orijentaciju i opredeljenje za sile destrukcije. Prema mišljenju mnogih kritičara (Blumental, Riči) Kurosavinim konceptom karaktera glavnog junaka, za razliku od Šekspira, dominira predestiniranost, sudbinska *predodređenost* ka tragičnom ishodu, u kojoj nema mesta izboru. Takav, nedovoljno tačan utisak proishodi iz činjenice da je Kurosava tretirao Šekspirov koncept glavnog junaka kao *polazište,* a junakove dileme kao *korelative* za ustanovljenje *simbol-karaktera*, koji će zadržati sve odluke ali transmutovane u esentivne oblike, prilagođene drugom mediju i senzibilitetu. Junakove humane dileme su i dalje prisutne u dubini ličnosti i skrivene iza znakovnih nijansi kodifikovanog glumačkog iskaza zasnovanog na elementima *fušikadena* (rascvetavanja glume). Iz tih nijansi naslućujemo da je Vašizu protagonist parabole o procesu razaranja individualnog *integriteta* pod dejstvom sila sopstvene *podsvesti* (veštice, proročanstvo) i sopstvenog *alter-ega* (gospa Asađi). Osnovne principe *fušikadena,* sadržane u glumčevoj umešnosti ostvarivanja *tanane ljupkosti,* na jednoj strani, i *silovitosti*, na drugoj, Kurosava globalizuje i transponuje u naizmenični sraz *statičnih* (enterijernih) i *ekstatičnih* (eksterijernih) prizora. U tom kontekstu, gospa Asađi, uvek povezana sa enterijerom ovaploćuje princip tradicionalne glumačke ekspresije, koji karakteriše maksimalna kompresija energije, tako da najmanji gest proizvodi najintenzivniji učinak.

Uvođenjem metoda *no* stilizacije, ali i mogućnostima filmske inscenacije i ikonografije, kao i montažne dinamike, Kurosava ne samo da nadoknađuje već i obogaćuje i usložnjava metrički ritam sižejne i artikulacione strukture. Osnovni parametri ove nove metrike jesu, dakle, *maska* i *ritual,* na kojima se zasniva ekspresivan *ideogramski ritam* kinematske celine na način koji je anticipirao Ejzenštejn u svojim tekstovima o japanskom filmu.[11]

U Kurosavinom stvaralačkom mentalitetu, međutim, nema programske ili *konceptualističke* premeditacije; *intuicija* je njegovo ključno kreativno oruđe. Činjenica da ovaj film postiže apsolutno sižejno i artikulaciono jedinstvo navodi na utisak o postojanju autorskog, kreativnog *modela*, kojim je ovde

11 Kurosavina montažna estetika premošćuje suprotstavljene stavove Pudovkina (montaža kao *spajanje*) i Ejzenštajna (montaža kao *sudar)* (Deteljnije razmatranje sledi u tekstualnoj jedinici o *montaži*).

dosegnut ideal estetičke perfekcije. Bio bi to pogrešan utisak i netačan zaključak. Tačno je da se Kurosavina spontana vizija materijalizuje kroz autorski *metod* u funkciji napredovanja kao određenom kreativnom cilju i da za svaki pojedinačni projekat on inauguriše artikulacione strukturne *module*, ali ne po zakonima programskog koncepta već po meri *ludističke igre*. Kristalizovani perfekcionizam režije u *Krvavom prestolu* poseduje takođe taj kvalitet zaigranosti, koji čitavu strukturu čini, u isto vreme, artistički superiornom i duhovno trajno atraktivnom.

Simptomatična su sporenja među kritičarima oko stepena "formalizma" i "apstrakcije", ispoljenog u strukturi ovog filma. Dok Riči insitira da je upitanju "najformalnije od svih Kurosavinih filmova"[12], Mišel Estev otkriva u njemu "reljefni realizam"[13]. U suštini, spora nema: kao produktivni amalgam Šekspira, *no*–a i filma, *Krvavi presto* objedinjuje efikasnom stvaralačkom osmozom apstraktno i čulno, prirodno i nadrealno, prošlost i savremenost, privremenost i večnost. U estetičkom smislu integriše klasično i moderno, alternativno i konvencionalno, eksperiment i fundament. Njegova tekstura deluje poput uglačane površine crnog dijamanta; ali u toj tamnoj polituri, između portreta obezljuđenih kreatura u spazmatičnoj akciji samopotvrđivanja, u onirički apstraktnom prostornom univerzumu, naslućujemo reflekse likova iz našeg vremena. Iz tog odbljeska javlja se osećaj hladne jeze, koja pordire do kostiju i posredstvom koje se ustanovljuje, u negativnoj inverziji, Kurosavin antropocentrični princip. Vašizu, u suštini, jeste inverzivna projekcija autorovog *ega*: u prvom sloju autor se identifikuje sa motivom junakove ambicije, a u drugom odbacuje junakove okrutne metode kroz neku vrstu autorskog samoočišćenja. Zapažamo u karakteru Vašizua određenu čednost, čak i naivnost; on ima snagu džina ali srce deteta. Postizanje ambicioznog cilja – dosezanja političke moći – nije plod njegovog častohleplja, već želje za posedovanjem *velike i skupocene igračke.* Autor ga, srazmerno surovosti njegovih metoda, nemilosrdno kažnjava kroz grotesknu agoniju produženog umiranja pod kišom strela; u pitanju je oblik samokažnjavanja, odricanja od *negativne polovine* sopstvenog *ega*, na putu prema katarzi i purifikaciji. Ne radi se, dakle, o *amoralnom univerzumu*, kako tvrde mnogi analitičari,[14] već se, dubinskom sondažom sižejne i artikulacione strukture, ustanovljuje složeni proces autorske projekcije i udvajanja.

Izvesno je da Kurosavin koncept transpozicije Šekspirovog dramskog predloška dejstvuje kao "transmutacija, destilacija *Makbetove* teme, a ne kao adap-

---

12 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa,* University of California Press, 1965, str. 115.

13 Michel Esteve, *Le reaslisme de Kumonosu-jo* (u zborniku *Akira Kurosawa)*, "Etudes cinematographique" 30/31, 1964, Paris, str. 66-74.

14 Stephen Prince, *The Warrior's Camera,* Princenton University Press, Nju Džersi, 1991, str. 149.

tacija".[15] Bespredmetno je raspravljati o žanrovskoj pripadnosti ovog projekta; kao pseudoistorijski *đidai–geki* siže *Krvavog prestola,* doduše sadži elemente *ken–gekija,* odnosno *ćambara* žanra, i srednjevekovnih evropskih *feerija* ili japanskih *bake monoa*, odnosno *kaidan* filmova, ali se, u krajnjoj instanci, konstituiše kao nadžanrovski, demijurški esej o opčinjenosti zlom, odnosno kao metafora o demonizaciji duše. Dramaturška razvojna linija jeste ciklična – kako ustanovljuje Donald Riči – ali nije zasnovana na principu proste zatvorene kružnice, već oniričke *spirale* koja, u danteovskoj analogiji vodi u sve dublje koncentrične kružnice entropije humane enegije i do njenog konačnog metastaziranja u katatoniju nasilja. Nije teško u ovom konceptu prepoznati *kumonosu* formu, to jest princip *pukove mreže*, izveden iz dramaturške potke sižea.

Kurosavina kreativna transmutacija sižea *Makbeta* dostiže u *Krvavom prestolu* stepen sublimacije upravo one "šekspirovske strave" o kojoj govori Jan Kot, a koja je sržna komponenta svih tragedijskih tekstova ovog pisca. Uprkos silini rustične, gotovo elementarne energije koja izbija iz kinematskog naboja izlagačko – morfološkog segmenta strukture, postignut je najviši stepen uravnoteženja artikulacione celine, tako da se može ustanoviti da je Kurosava ovim filmom ostvario onaj ideal kojim se definiše sama suština procesa filmske režije: *sublimiranje ideje kroz kristalizovanu strukturu*. Jan Kot je, upravo povodom Kurosavinih transpozicija Šekspira, konstatovao: "Što je dalje od elizabetanske Engleske to drugo vreme – mesto Šekspirovih drama, slika utoliko češće prestaje da prati tekst: prestaje da bude ilustracija, postaje *srž i znak*".[16]

KATATONIJA HAOSA: *RAN*

> Mi smo bogovima ko muvenestašnim dečacima;
> oni nas ubijaju radi zabave.
>
> Gloster, *Kralj Lir,* IV čin. 1. scena

> Čovek se rađa plačući. Kad se isplače on umire.
>
> Kjoami, *Ran*, scena u ruševinama dvorca Asuza

U literarnoj osnovi za scenario projekta HAOS (*Ran*, 1985) očigledno je prisustvo sižea Šekspirovog *Kralja Lira*, ali znatno transformisanog i izmenjenog. Kurosava tvrdi da njegova inicijalna ideja i ne potiče od Šekpira, već od hipoteze šta bi se dogodilo da jedan od najmoćnijih japanskih velikaša Motonari Mori (1497-1571) nije imao tri složna sina, kao što je to bilo u stvarnosti. "Upravo na tom pitanju počelo je preplitanje mog projekta sa

15 Roger Manvell, *ibid.,* str. 107.

16 Jan Kot, *I dalje Šekspir,* "Prometej", Novi Sad,1994, str. 230.

Kraljem Lirom: ostvarila se mešavina tradicionalne japanske istorije i moje mašte."[17] Konkretan projekat uobličavao se dugo i mučno usled nepoverenja japanskih producenata da to može biti komercijalan film. Tek kada je Serž Silberman (Serge Silberman), francuski producent, koji je, između ostalog, stajao iza poslednjih filmova Bunjuela, pružio podršku projektu, ovaj je mogao biti realizovan.

Okosnicu sižea predstavlja sudbina ostarelog gospodara Hidetore Ićimonija (Ichimonji Hidetora/ Lir) u trenutku kada odluči da ustupi vlast najstarijem od tri sina – Taru, savetujući istovremeno svu trojicu da moraju biti složni kako bi opstali u sukobu sa neprijateljskom vlastelom. Od tog trenutka sled događaja obrušava se u neumitnu porodičnu, ljudsku i istrijsku tragediju epskih razmera. Srednji sin Điro (Jiro) sukobiće se sa Tarom, a obojica će surovo otkazati gostoprimstvo svom ocu. Najmlađi, buntovni Saburo koji je predvideo porodičnu neslogu, pokušaće da pomogne prognanom ocu, koji je zakoračio u duboku depresiju i ludilo. Međutim, već je kasno. Usud opšteg haosa (ran) zahvatio je i zdrobio svojim čljustima nekad složnu porodicu gordih velikaša, a na razbojištu njihove nesloge, nad ponorom spaljenog zamka, ostaje da luta tek silueta ubogog Curumarua, koga je nekada. u jeku svoje moći, oslepeo sam Hidetora. Poslednji zrak sunca pada sa zlatnim odsajajem na ravnodušni lik odbačene Budine ikone.

Pod okriljem globalno prihvaćenog Šekspirovog dramaturškog koncepta, Kurosava je načinio više značajnih kreativnih intervencija. Likove triju Lirovih kćeri – Regane, Gonerile i Kordelije – transformisao je u Hidetorine sinove; ovaj postupak je motivisan samom logikom lociranja dramske radnje u Japan i u njegove feudalne kastinske odnose. Imena – Taro Takatora ("prvorođeni sin"), Điro Masatora ("drugorođeni sin") i Saburo Naotora ("trećerođeni sin") – afirmišu hijerarhijsku lestvicu, utvrđenu striktnim kodeksima organizacije samurajske porodice; u Kurosavinom kreativnom vokabularu potvrđuju takođe njegovu brigu za onomastički pristup u funkciji dramaturške identifikacije junaka.[18] U odnosu na koncepciju karaktera centralnog protagoniste, kralja Lira Kurosava zapaža: "Uronjeni smo direktno u agoniju njegovih sadašnjih dilema, bez informacija kako je dopseo u to stanje. Kako je Lir stekao vlast da bi je, kao starac, ispustio sa tako katastrofalnim posledicama? Ako ne znam njegovu prošlost, ne mogu da razumem toliku svirepost u reagovanju njegovih kćeri nakon njegove odluke da odstupi od kraljevske vlasti."[19] Zakon apso-

17 Akira, Kurosava, *Moji filmovi nemaju poruku*, "Sineast" 69/70, str 122.

18 Akira Kurosava: "Kaede evocira sliku javora, vrlo čvrstog drveta. To je snažno ime. Sue je žrtva političkih pokreta i njeno ime znači kraj sveta." (*Knjiga o Ranu, Le Livre de Ran*, Seuil, Cahiers du cinema, 1985, str. 12.)

19 Peter Grilli, *Kurosawa directs a cinematic Lear*, "New York Times", 15. 12. 1985, sekcija 2, str. 17.

lutne nemilosrdnsoti, shodno nalozima već revidiranog i periodu okrutnih građanskih ratova prilagođenog kodeksa *bušido*, dominirao je ratničkim mentalitetom srednjovekovnih velikaša – osvajača. Hidetora, kao eminentni predstavnik daimjoa, vladajuće feudalne kaste, praktikovao je, radi osvajanja teritorija, najsurovije metode. Recidivi njegovih zločina, koji su bili isključivi u funkciji profesionalnog naloga sticanja političke moći, sa drastičnim humanim posledicama sustižu vinovnika i njegove bližnje, naknadno, kada se te vlasti, nesmotreno, odrekao.

Shodno ovome, prvo od krucijalnih pitanja u dramaturškoj egzegezi bilo bi: Zbog čega se Hidetora/Lir odrekao vlasti?

Lir: *Sada, naš tajniji otkrićemo smer.*
Dajte mi tu mapu. Podelili smo, znajte,
Natroje kraljevstvo, i čvrsta nam je volja
Stresti brige i trud sa naše starosti
Dajući ih mlađim snagama, da lakše
Milimo smrti.

(1. čin, 1. scena)

Već u prvom nastupu Lira na sceni, Šekspir definiše njegovu odluku o predaji vlasti, obrazlažući je prostom željom kralja "da strese brige i trud sa svoje starosti". Dramatičar prelazi preko motivacije Lirove odluke lako i užurbano, tretirajući je kao *irelevantan povod*, a ne kao *pokretačku snagu* dramaturgije kataklizme. Hidetorinoj odluci, međutim, prethodi scena ceremonijalnog lova na divlje svinje i scena njegovog sna na odmorištu. U toku razgovora sa sinovima i velikašima, njemu klone glava od premorenosti i tako, sedeći, on utone u san. "San je, u trenutku kada nema mesta za njega, slabost nedostojna vladara. Mit o gospodaru je poljuljan!"[20] Saburo, najmlađi sin komentariše: "A samo je bio u lovu. Nekada bi pobedio celu vojsku i ne bi se zadihao." Ispostavlja se da je Hidetorin san košmar: "Bio sam u neobičnoj zemlji... Prostrana divljina... Dugo sam išao ali nikoga nisam sreo. Dozivao sam, vikao, ali niko nije odgovarao. Bio sam potpuno sam. Sam na ogromnom svetu." Tek posle ovog, verbalnog priznanja sopstvene slabosti, Hidetora saopštava odluku da vlast nad teriotijama koje je osvojio prepušta najstarijem sinu Taru.

U Šekspirovom sižeu pokretač negativne dramske energije je čudovišni Edmund, hendikepirani lik, kopilan grofa od Glostera. Kao u slučaju Jaga, u pitanju je jednodimenzionalno negativan karatker, kojeg motiviše isključivo snaga zla. Njegova negativna energija podsticajno se prenosi na pohlepne sestre Reganu i Gonerilu i, lančano, sustiže Lira. Ostareli kralj je u središtu

20 Milan Cvijanović, *Potpuno uređen haos,* "Sineast", 69-70, 1986, str. 119.

koncentričnih krugova zla, za koje niije direktno odgovoran a koji će se stezati oko njega i nemilosrdno razarati porodične odnose, pojedince i najzad, njega samog.

Kao što u prologu logički sondira motive vezane za Hidetorinu abdikaciju, Kurosava u razvijanju sižejne okosnice obrazlaže ponašanje pojedinih protagonista reagovanjem na postupke iz vladareve prošlosti i, na taj način, ne samo motivaciono opravdava njihove akte, već dijalektički usložnjava karakterologiju likova, a dramatršku obradu narativa čini slojevitijom. Sve dramaturške niti, pri tom, koje su vezane za sudbinu ostalih likova, polaze od lika Hidetore ili se ka njemu usmeravaju, što ga čini eminentno centralnim junakom drame, odnosno antropomorfnim stožerom celokupne sižejne i artikulacione strukture. Osim Lira/Hidetore i njegovih kćeri/sinova, teško je u dramaturškoj paraleli Šekspirovog teksta i Kurosavinog scenarija direktno sravnjivati ostale likove. "Kao u slučaj *Krvavog prestola*, ovaj film poseduje snažnije intertekstualne relacije sa Šekspirom u smislu figurativnog jezika, komada nego u smislu događaja, karakterizacije ili deskripcije."[21]

Lik Kjoamija (Kyoami) u Kurosavinoj verziji sižea je hibrid karaktera Šekspirove Dvorske lude i slobodne interpretacije jedne varijante japanskog dvorskog zabavljača. U srednjevekovnom Japanu nije postojalo zvanje *dvorske lude* u evropskom shvatanju njegove funkcije: "Međutim, japanski velikaši su, tradicionalno, pored sebe držali nekog ko ih je zabavljao ili ko je bio privilegovani sagovornik. To nije bila *luda* nego glumac koji je mogao igrati razne likove."[22] U koncipiranju ovog lika Kurosavi je presudnu inspiraciju pružio sam interpret, popularna estradna figura u Japanu, transvestit Peter (Pita) sa svojom nadarenošću za interpretaciju, muziku i ples. Kjoamijeva mladost, vitalnost i hermafroditska lepota kontrapunktiraju sa Hidetorinom grubošću, oronulošću i senilnošću, a pravo na sarkastične komentare čini ga *glasom savesti* svog gospodara, odnosno *portparolom* samog autora.

Hidetora: *Izgubljen sam!*

Kjoami: *To je ljudsko stanje!*

Gospa Kaede, najpre Tarova pa Đirova supruga, po surovosti svoje ambicije usmerene protiv Hidetorine porodice, najbliža je Edmundovom karakteru. Za razliku od njega, ona poseduje jak alibi za svoja zlodela u motivu osvete: celu njenu porodicu, u svoje vreme, nakon što se udala za Tara, uništio je Hidetora da bi osvojio njihov dvorac i posede. Njen lik je aktivnija varijacija karaktera gospe Vašizu (Ledi Makbet) iz *Krvavog prestola* i, u tom smislu, predstavlja ekskluzivni primer snažne ženske ličnosti u Kurosavinom opusu.

---

21 James Goodwin, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema,* The John Hopkins University Press, Baltimor i London, 1994, str. 198.

22 Akira Kurosava, *Moji filmovi nemaju poruku, ibid.,* str. 123.

Gospa Sue, Đirova prva supruga čija je porodica takođe žrtva Hidetorinih osvajačkih pohoda, potpuno je opozitni karakter: sa budističkim moralnim opredeljenjima, ona stoički prihvata ovozemaljske patnje kao oblik iskupljenja. Moralni ekvivalent njenom liku u Šekspirovoj podeli je karakter Vojvode od Olbenija, Gonerilinog muža, ali on nema ni tako važnu funkciju ni tako tragičnu poziciju u razvoju sižea.

Među retkim likovima lojalnim gospodaru – uprkos tome što ih on odbacuje – u Šekspirovom komadu ističe se grof od Kenta, koji se, prerušen, uključuje u kraljevu pratnju kako bi ga štitio. Pandan u Kurosavinoj galeriji likova njemu je telohranitelj Tango, prognan od Hidetore zbog solidarnosti sa Saburom, koji kasnije, takođe prerušen, prati gospodara.

Provodeći slobodnu inverziju pojedinih delova sižejne strukture Šekspirovog komada, Kurosava uvodi lik Curumarua, brata gospe Sue, koga je silni Hidetora svojevremeno oslepeo; u komadu je Vojvoda od Kornvala, Reganin muž, na njen podsticaj, a iz čiste obesti, oslepeo Glostera. Osim što menja subjekt žrtve, Kurosava posledicu zamenjuje uzrokom i tako učvršćuje dramaturšku organizaciju sižea. U Hidetorinom karakteru zato nema mesta Lirovoj jadikovci:

Čovek sam spram koga
Grešilo se više no što je grešio.

(3. čin, 2. scena)

Naprotiv, Hidetorin odnos prema svojim bivšim žrtvama prožet je naknadnom grižom savesti. Smrtno ranjenom Saburu on se obraća rečima: "Ne smeš umreti! Imam puno da pričam, da tražim oproštaj!" U konstituisanju kreativnog univerzuma Kurosava izbegava svaki oblik voluntarizma; osnovni princip njegove dramaturgije počiva na zakonima kauzaliteta. U sticanju političke moći Hidetora je mnogima nanosio patnju; ova mu se vraća sa višestrukim intenzitetom. Nije u pitanju božja odmazda; hidetorin svet počinje da se ruši onog trenutka kada je on sam nesmotreno narušio pravila poretka na kome taj svet počiva i preneo vlast u pogrešne ruke. Analogno Kordelijinom istupu, Saburo iskreno, ali mnogo oštrije i direktnije, upozorava oca na razloge protivljenja njegovoj abdikaciji: "Zar ne vidiš, oče, u kakvom to svetu živimo? U svetu lišenom odanosti i osećanja. (...) Prolio si more krvi. Nisi bio milosrdan. I mi smo deca ovog doba, zadojeni borbom i haosom. Tvoji smo sinovi, a računaš na našu vernost. Zato si u mojim očima lud. Senilna, stara luda."

Kordelija je navukla gnev oca samo zbog toga što nije želela da mu laska: "Ne mogu da dignem srce do usta; vaše veličanstvo volim jer sam dužna; ni više ni manje." (I čin, 1. scena)

Ljubav Kordelije, odnosno Sabura ispostaviće se na delu, a ne na rečima, zato će Lirovo i Hidetorino kajanje biti istovetno u trenutku smrti najmlađeg deteta:

Lir: *Ne, nema života!Zašto da pas, konj*
I pacov imaju živote, a ti
Ni daha?

(5. čin, 3. scena)

Hidetora (Tangu, pratiocu):
Znam kad je neko mrtav... Ti i ja smo živi,
ali Saburo...Zašto da ti i živimo, a on ne?
Je li to pravda?

Okrutna dijalektika Kurosavinog koncepta tragedije je zasnovana na premisama Dostojevskog: dobročinstvo pokreće nesreću, alternativa jednom obliku patnje je samo drugi oblik patnje. Tragedijski bilans je katatoničkih razmera: svi junaci drame umiru ili su mučki ubijeni.[23]

Da li je posredi bespredmetni pesimizam, poslednje odstupanje od humane aure nade, snažnije izraženo nego u Šekspirovoj tragedijskoj poetici? "Ne, naprotiv, verujem da je moj film manje pesimističan od Šekspirovog *Kralja Lira*. (...) Za razliku od Lira, koji nema kajanja, koji nikada ne misli na svoju prošlost, koji se nije urazumio ni nakon strašne drame kroz koju prolazi, Hidetora razmišlja o svojoj prošlosti i on se kaje." U završnoj sceni, na zakoraku u provaliju srušenog zamka Asuza, slepi Curumaru ispušta svitak sa Budinim likom, koji mu je dala njegova sestra da bi ga zaštitila. "Poslednjom scenom želeo sam da kažem kako treba da prestanemo da računamo na Boga ili Budu. Treba da učinimo napor da sami preuzmemo odgovornost za svoj život."[24]

Već smo konstatovali da u svom dramaturškom postupku Kurosava manipuliše detaljima iz Šekspirove dramaturgije na principu *licencie poetike.* U pojedinim od tih detalja ispoštovao je uzorak: kruna od cveća i trave, koju pravi Kjoami za svog gospodara, odgovara analognoj sceni (4.4.) kod Šekspira, a Hidetorin vapaj: "Zlo činite što me vadite iz groba!" – istovetan je Lirovoj reakciji (4.7.). Izvesne detalje Kurosava transponuje mnogo slobodnije: Saburov znak pažnje, kada pravi hlad usnulom ocu Hidetori odsečenom lisnatim granama, preuzet je od Edgarovog postupka prema svom ocu Glosteru. Glosterov pad sa stene u Doveru (4.6.) Kurosava transponuje u dramatičan prizor

23 *Ibid.*, str. 124.
24 *Ibid.*, str. 123.

nerazumnog skoka poludelog Hidetore sa stene u blizini spaljenog zamka Asuza.

Šekspir je fiksirao *mesto* zbivanja radnje, navodeći Britaniju; rediteljima je ostavio slobodu za *vremensko* lociranje radnje. Kurosava se vraća Sengoku periodu kao metafori apsolutne političke i društvene nestabilnosti. "U japanskom srednjem veku, u rušilačkim ratovima feudalnih klanova Kurosava je pronašao Šekspirovu okrutnost i istovremeno strogost gesta, na koje je, u potrazi za novošću, čini se, već zaboravilo englesko pozorište."[25]

Ran nije delo koje se može svrstati u kategorije i podvoditi pod bilo koja specifična žanrovska načela; zbog toga atributske odrednice koje mu se pripisuju, kao *pesimizam* ili *defitizam*, nemaju dejstvenu snagu. Autor, još jedanput, preispituje svoju stvaralačku premisu, definisanu pitanjem: "Zašto ljudi ne mogu da žive srećno zajedno?", i to čini sa punim kreativnim intenzitetom koji dokida arbitarne kategorije. Ostvareni sklad potpunog uvažavanja unutarnjih zakonitosti strukturalnog ucelinjenja eliminiše svaki oblik aksiološkog procenjivanja, kao efemeriju kritičkog čina. Poput *Krvavog prestola* i, u velikoj meri, *Riđobradog, Ran* je produkt apsolutne autorske ostvarenosti čija, naglašeno reprezentativna izlagačka struktura počiva na načelima *formativne estetike*; to znači da od autora izgrađeni arte-svet poseduje svoj autonomni život i da je taj život uređen po internim zakonima te autonomije. Sagledavan u takvom kontekstu, *Ran* pripada *nedodirljivim* umetničkim delima, koja se mogu prihvatiti samo u globalnoj strukturnoj celovitosti, a njihove osobenosti se analizuju bez upuštanja u arbitrarno licitiranje.

Proces artističko-stilističke transgresije, latentno najavljen u *Riđobradom,* a manifestno prisutan od *Dodeskadena*, odnosno od početka faze produkcionih teškoća, evoluira u pravcu koji sve više prostora ustupa kontemplaciji i u tom smislu potpuno se definiše u artikulaciono izlagačkoj strukturi *Rana*. Kurosava, koji je bio vibrantni i aktivni kreativni *učesnik* u dijegezi većine svojih ranijih filmova, manipulišući njihovom strukturom i neposredno usmeravajući recipijentovu mentalnu i emocionalnu pažnju, sada zauzima poziciju meditativnog *posmatrača*, kontemplativnog motrioca iz kreativne zasede. Međutim, to nije pasivno oko, već oko demijurga, svevideće i sveznajuće, zamućeno oko rezigniranog maga, nemoćnog boga. On tka raskošni goblen sopstvene vizije Univerzuma sa visokoestetizovanim rafinmanom, ali ne da bi tom lepotom zasenio i ublažio razmere tragedije, već, naprotiv, da bi, sukobivši lepotu sa morbidnom okrutnošću pred kojom ova gubi bitku, njenim besprizivnim razaranjem mogući efekat katatonije doveo do transcedencije. Povezujući proces *kosmomorfizma* i *antropomorfizma* u svojoj demijurškoj viziji, a imajući

25 Jan Kot, *ibid.,* str.16.

na umu da ovi procesi "uzajamno ubrizgavaju čovečanstvo u spoljašnji svet, a spoljašnji svet u unutrašnjost čovekovi"[26], Kurosava tvori izlagačko-morfološku strukturu koja u ključnim upozorenjima tendira ka emanaciji uzvišenog, odnosno ka sublimiranju supstrata Univerzuma. Sekvenca osvajanja trećeg zamka, u kojem se grčevito brani Hidetora pred naletom Tarovih i Đirovih trupa, reprezentativna je za ovu tendenciju: u sinkopiranoj montaži jukstaponiranih fragmenata kadrova i nedovršenih projekata, jezovita koreografija smrti odvija se u potpunoj tišini, podcrtanoj razređenim zvucima divinske muzike, koja, kao vanzemaljski komentar, naglašava svu stravu rušilačkog nagona i čina. Potvrđujući, u isto vreme, opsesivnom inscenacijom i dramaturškom logikom, dijalektiku neminovnosti čina destrukcije, reditelj tvori krucijalni katarzični učinak pre samog finala i tragedijskog definisanja drame. U ovom prizoru, kao i u scenama smrti protagonista, u muzici dominira snažno bolećivi, prodorni zvuk flaute *nakon*, karakterisitičnog instrumenta za isticanje dramatičnih momenata u *no* teatru.

Za razliku od *Krvavog prestola*, sinkopirani elementi japanskog tradicionalnog teatra ovde su korišćeni sa manje frenezije i većom diskrecijom, pre svega kroz naznake ritualnih kretnji kostimiranih junaka. Uprizorenje u enterijernim i ansambl scenama podvrgnuto je fiksno kadriranju u opštim i srednjim planovima, analogno *kabuki* i *no* scenskoj postavci. Karakteristična japanska praskavost u interpretiranju dijaloga zatomljena je, a glumci kreiraju karaktere prevashodno telesnim prisustvom u prostoru i odnosima prema partneru, te odgovarajućom maskom i kostimom. Koncept sistematskog izbegavanja ilustrativnog psihologiziranja obezbeđuje monolitnost i epsku dimenziju junacima ovog prevashodno epskog sižea. Nužnost raspoznavanja pripadnika različitih vojnih formacija Kurosava transponuje u estetičku nadgradnju, kodiranjem pojedinih boja: žuta, crvena i plava za kostime i heraldičke znake sinovima, a bela – u ovom slučaju boja smrti i ludila – za Hidetoru. Dakle, osnovne boje spektra sukobljene su međusobno i sa sopstvenom sintezom – bojom sunčeve svetlosti, koja je ujedno hromatski simbol poništavanja vrednosti ostalih boja. Intenzivno prisustvo boja na skulptoralnoj plastici upozorenja, za koje smo konstatovali da snažnije karakteriše njegove crno-bele filmove, i *približili* se, specifičnije japanskoj, tehnici bojene grafike.

U zaleđu stvaralačkog procesa prepoznajemo princip projekcije autora u centralni lik drame: Hidetora je usamljenik koji, u stalnom okruženju laskavaca i izdajica, teško prepoznaje privrženike. Opčinjen profesijom ratnika-osvajača, upućen u rafinirana lukavstva i opake brutalnosti tog teškog zanata, gubi tle pod nogama u elementarnim životnim situacijama, u pokušaju časnog

---

26 Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte,* Institut za film, Beograd, 1967, str. 66.

opštenja sa ljudima. Nije posredi prosta manifestacija morenovskog "trećeg stupnja antropomorfizma" – *udvajanja*, kao projekcije autorovog bića u halucinantnu viziju telesne utvare tog bića, već složeni proces *projekcije* i *identifikacije*, odnosno antropocentričnog upijanja Univerzuma u sebe, sa svim kontradiktornostima koje Univerzum ali i autorovo biće sadrže. U Hidetorin heraldički znak ukomponovani su, na crnoj podlozi, zlatnožuto sunce i mesec. Japanski idiogram za ove pojmove sintetiše se u reč *akira,* što znači *svetlost*. Nije, dakle, slučajno Kurosava izabrao ovaj heraldički znak za svog junaka, nekad moćnu, ponosnu i slobodnu ličnost, a onda razočaranog starca, zbunjenog okrutnošću mladih ali i zapitanog koliki je njegov udeo u tome. Hidetorin san na lovačkom odmorištu nudi potencijalnu šifru za sravnjivanje mentalnog portreta junaka sa autorovim portretom. Fobičan strah od potpune usamljenosti, projektovan u snoviđenju vizija kao manifestaciji podsvesne protivteže sopstvenom egoizmu, svedoči o zapitanosti junaka, i autora s njim, o smislu sopstvenih aktivnosti u prošlosti, bez obzira koliko različite one bile. I junak, i autor pripadaju onoj vrsti ličnosti koje "nekad srećno, a nekad sasvim nesrećno, poveruju da je lik – koji im nameće profesija ili položaj – njihova puna, trajna i jedino moguća ličnost."[27] Analogne ambicije su pohranjivale njihovu *personu*: odgovarajuće konsekvence sustižu njihovu *animu*.

Svaki fotograf izlagačke strukture *Rana* naliven je energijom uznemirujuće autorske rezignacije ali i fascinirajuće rediteljske supremacije koje idu u prilog zaključku da je u pitanju definitivno umetnikovo zaveštanje, njegov stvaralački testament. Filmovi posle *Rana* predstavljaju eho tog zaveštanja.

LITERATURA

1. Brkić, Svetozar, *Maska kralja i bit čoveka*, (u knjizi: Vilijam Šekspir, *Kralj Lir*, uvod), "Svjetlost", Sarajevo, 1969.
2. Cvijanović, Milan, *Potuno uređen haos*, "Sineast", 69-70, 1986.
3. Davies, Anthony, *Filming Shakespeare's Plays*, Cambridge University Press, New York, 1988.
4. Esteve, Michel, *Le realisme de Kumonosu – jo,* "Etudes cinematographique" 30/31, Paris, 1964.
5. Goodwin, James, *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*, The John Hopkins University Press, Baltimor i London, 1994.
6. Grilli, Peter, *Kurosawa directs a cinematic Lear,* "New York Times", 1985
7. Kot, Jan, *I dalje Šekspir*, "Prometej", Novi Sad, 1994.

27 Svetozar Brkić, *Maska kralja i bit čoveka* (u knjizi: Vilijam Šekspir, *Kralj Lir*, uvod), "Svjetlost", Sarajevo, 1969, str. 6.

8. Kurosava, Akira, *Moji filmovi nemaju poruku*, "Sineast", 69/70.
9. Manvell, Roger, *Shakespeare and the Film,* "I.M. Dent & suns", London, 1971.
10. Moren, Edgar, *Film ili čovek iz mašte*, Institut za film, Beograd, 1967.
11. *The Warrior's Camera*, Princeton University Press, Nju Džersi, 1991.
12. Richie, Donald, *The films of Akira Kurosawa*, University of California Press, 1965.
13. Stori, Ričard, *Život samuraja,* "Jugoslovenksa revija", Beograd, 1987.
14. , *Zen i samuraji,* "Svetovi", Novi Sad, 1992.
15. Šekspir, Vilijam, *Makbet*, "Vreme", Beograd, 1927.

Nikola Stojanović

THE PRINCIPLES OF DRAMATIC REINTERPRETATION: SHAKESPEARE AND KUROSAWA

Summary

The influence of Dostoyevsky, one of the two spiritual dominants in Kurosawa's films, is related to the intimate and moral traumas of mankind, stemming from psychological dilemmas. The influence of Shakespeare, the second major influence on Kurosawa's work, is related to the epic component of his artistic endeavor, and is primarily evident in his *jidai-geki* (historical) films. Most frequently the historical background for these films is the traumatic sixteenth century, the time when the struggles for power in Japan reached their climax.

Throne of Blood transposes the motivations of Shakespeare's *Macbeth* into the centre of this epoch. It remains faithful to the dramatic structure of the original, but utilizes, from the point of view of directing, a very bold and innovative concept, which combines specific cinematic effects with rigid theatrical stylizations of the Noh. In this film, from the aesthetic point of view, what Jan Kott calls "Shakespearean nightmare," the essential component of all of Shakespeare's works, is sublimated superbly.

Ran, inspired by motifs from Shakespeare's *King Lear*, can be considered Kurosawa's testament. In this film, the superbly aesthetically rendered vision of the morals, traditionally followed by medieval knights, triumphs in even darker and more pessimistic hues. In Kurosawa's advanced years the process of aesthetic transgression allows increasingly more space for contemplation, tending towards transcendence of tragic motifs, and sublimated catharsis. Every detail of the expressive structure is imbued with the unsettling energy of Kurosawa's resignation, but also with the fascinating superiority of his directing; it is definitely Kurosawa's final testament, consistent with his life-long artistic preoccupation with the question: "Why can't people live together more happily?"

UDK 791.43.04

Nevena Daković

URBANI MIT I FILMSKE ADAPTACIJE: 1991-2001

Srpska književnost (Svetlana Velmar-Janković, Radoslav Petković, Vladimir Arsenijević, Mileta Prodanović i dr.) i film (Radoslav Andrić, Srđan Dragojević, Ljubiša Samardžić, Emir Kusturica, Oleg Novković, Gorčin Stojanović) poslednje decenije dvadesetog veka (1991-2001) obiluju reprezentacijama *urbanog mita* – slikama života, prizorima ulica i znakovima senzibiliteta grada. No, samo u manjem broju slučaja, liste naslova se preklapaju, pa prizori metropole oživljavaju i u slici i u reči – u filmskim adaptacijama literarnih predložaka koje najupečatljivije svedoče o dijalektici razvoja metropole. Iz plejade naslova kao *case study* odabrana su tri filma: *Underground* (1995, r. Emir Kusturica), *Ubistvo s predumišljajem* (1996, r. Gorčin Stojanović) i *Normalni ljudi* (2001, r. Oleg Novković) – adaptacije pozorišnog komada, romana i pripovetke[1].

OSVIT URBANIZACIJE I NASTANAK MITA

Inspirativna tvrdnja Dejvida Norisa (David Norris) da je dugotrajna urbanizacija "na Balkanu sa njegovom istorijom punom iznenadnih prekida stvorila ekstremne reprezentacije gradskog života" (Norris: IX), usmerava ka analizi značenjski dihotomnih slika; ka sistematizaciji diskurzivnih strategija; a pre svega ka mapiranju značenja urbanosti i urbanizacije na ovim prostorima. U fokusu istraživanja su znaci grada, grad kao kolektivno nastojanje, te stalno prožimanje i uslovljavanje politički iniciranog i ideološki motivisanog života i smrti (urbicida) grada. Filmovi označeni kao primeri *urbanog neorealizma* ili *neo socrealizma* bave se neuralgičnim društvenim temama i, razotkrivajući drame života, doprinose spoznaji gorke svakodnevice. Govore o urbanom mitu natopljenom nacionalizmom (nacionalistički koncept rata), izolacionizmom,

1 Analiza zasigurno najsloženijeg i najsveobuhatnijeg primera kakav je *Bure baruta* (1998, r. Goran Paskljević) ostavljena je za poseban tekst.

agresijom, brutalnošću, ali i crnim humorom, ironijom. Druga grupa, *urbane bajke* i proizlazeće bekstvo od realizma, predstavlja otklon od standardne srpske filmske žanrovske ili stilske prakse. Reditelji ispituju, u tmurnim devedesetim, marginalizovane manifestacije autentične urbanosti koje su opstale uprkos razarajućim ratovima. Urbana slika je eskapistička (svet likova je "zaštićen" od mračne stvarnosti), kosmopolitska (evropeizacija Srbije) i postmoderna (eklektički filmski stil).[2]

Urbani mit opisuje kulturu, ideologiju, stil život, moral, imaginarnu geografiju, pojavnost neopipljivog a prisutnog urbanog duha čije su mene i krize pospešene haotičnom lokalnom istorijom. Mit je ispisan kroz slike života i topografiju urbanog centra, a formulisan kao narativ stalnog konflikta: života i smrti grada; trajuće urbanizacije izložene pretnjama deurbanizacije koju nose *drugi* – ne-urbani. Asimilacija opasnog ne-urbanog u urbane tokove preko niza tranzicijskih kulturnih modela, klasični je obrazac razvoja grada. Shema vekovima ostaje ista, samo nove grupe i generacije dobijaju uloge "starih" (protagonista) i "novih" (antagonista); dobrih i loših. Njihov sukob je utemeljen i na rodnoj i društvenoj nejednakosti; nacionalnoj, civilizacijskoj različitosti; ideološkim oprekama; kontroverznoj klasnoj dinamici i iskonskoj nelagodi suprotstavljenih stilova života, kulture i slično. Opozicija urbano/neurbano, obogaćena novim značenjima, se prevodi i kao Balkan vs. Evropa, seljaštvo vs. građanstva; autoritarni komunizam vs. buržoaske demokratije, plemensko društvo (evropskog) III sveta vs. ostatka Evrope.

U knjizi *U osvit mita Balkana (In The Wake of the Balkan Myth,* 1999), Dejvid Noris genezu urbanog mita povezuje sa prosvetiteljstvom, modernom, usponom građanstva i buržoazije, formacijom identiteta, prodorom zapadnih modela. Kao i ostali istraživači Balkana (Todorova, Stojanović, van de Port, etc.), Srbiju prevashodno vidi kao ruralno, plemensko društvo koje se opire svetskim uticajima. Krajem 19 v., gradovi u ekspanziji su retka mesta u kojima su evropske ideje dobrodošle. Ali i tu su prihvaćene uz posebnu brigu o očuvanju nacionalno-regionalne *differentia specifica* čime srpski gradovi postaju začudni prostori hibridizacije Orijenta i Zapada, Istanbula i Beča, prosvetiteljstva i moderne i pagansko-ruralno-vizantijske tradicije. "Tradicionalno balkansko urbano iskustvo se u mnogome razlikuje od Zapadnih modela (...). To je prostor koji kontroliše region i koji region povezuje sa centrom političke moći. Grad je kulturni model koji iznova *govori (obraća se*) svakoj novoj *generaciji*" (Norris: 91). Termin *generacija* treba pojmiti ne samo kao grupu vezanu godinom ili datumom rođenja, već kao bilo koju društvenu grupu nosioca novih

2 Posebno je pitanje zašto nijedan od naslova druge (optimističke, humorne) grupe nije nastao kao adaptacija literarnog predloška.

trendova; a *govori*/*obraća se* kao dijalog sučeljenih strana. Razvoj grada je onda pregovaranje zagovornika etabliranog kulturnog urbanog modela o inovacijama koje nose pridošlice – neurbana populacija – a koji vodi prilagođavanju i menjanju kulturnog obrasca. Lokalni grad postaje poprište večnog sukoba različitih – kulture (urbanog) i nekulture (neurbanog). U istorijskoj perspektivi susret Drugih je samo verzija pradavnog konflikta evropeiziranih gradova i njihovih stanovnika i balkansko-otomanskih provincija i njihovih naseljenika.

Život Beograda u devedesetim je paradigma ovakve kontroverzne (de)urbanizacije koja je dobila populističko istorijsko-sociološko objašnjenje. Tako, ratovi kraja veka izazivaju masovne migracije stanovništva ne samo iz jedne u drugu republiku, već i u granicama jedne republike skoro uvek iz provincije u gradove čime se pokreće antiurbani mehanizam. Kao posledica politike "svi Srbi u jednoj državi" Beograd je preplavljen mahom ogorčenim, očajnim, nacionalistički raspoloženim izbeglicama. Urbanu kulturu pridošlice identifikuju kao stranu, sa podozrenjem gledajući život prestonice, odbacujući njen kosmopolitski, otvoreni duh. Miloševićev režim kontroliše i za svoje ciljeve uspešno instrumentalizuje iskazano nerazumevanje. Došljaci predstavljaju glavninu Miloševićevih političkih pristalica, dok režim zauzvrat podstiče njihove rastuće ambicije. Ranih devedestih "antiurbana koalicija" – režim i neurbana populacija – nameće dominaciju turbo folka[3] – i kao muzike i kao stila života. Groteskna kombinacija pseudo folklornog, deformisanog ruralnog i tehno diskursa kao specifični misaoni kontekst devedesetih reartikuliše gradske odnose moći. Bivstvovanje Beograda devedesetih je ravnoteža bolne deurbanizacije i tihog otpora marginalizovne urbane kulture.

Urbani mit *neorealizma* je zaplet o sudbinama u "ratu uživo" i teškoj posleratnoj stvarnosti[4] koji su mehanički postulirani naspram beogradskog cityscape-a. Filmovi beleže simptome opšteg (socijalnog, finansijskog, moral-

3 Videti knjigu Eric D. Gordy: *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999). Autor polazi od teze da kultura moći – jedina kultura moguća u totalitarnim režimima – počiva na uništavanju alternativa u svim sferama života elaboriranim sistemom represija. Srpska "kultura moći" je ambiciozno segmentirana kao uništavanje alternativa u politici (supresija multipartijskog sistema); medijima (hronologija padanja "medijskog mraka" u Srbiji) i popularnoj muzici. Centralni deo istraživanja posvećen je sudbini jugo roka u devedesetim. Uništavanje rok muzike i pratećeg beogradskog života je komplementarno favorizovanju novog muzičkog ukusa – neo i turbo folka čiji su obožavaoci poluurbanizovana, hibridna populacija.

4 Veliki broj filmova se bavi nizom post-trauma: šok povratkom kući nasilno mobilisanih vojnika *(Tamna je noć,* 1995, r. Dragan Kresoja); moralnim raspadom društva, nasiljem i kriminalom (*Do koske*, 1997, r. Slobodan Skerlić; *Rane,* 1998, r. Srđan Dragojević; *Bure baruta*); izbeglicama *(Tri letnja dana,* 1997, r. Mirjana Vukomanović); siromaštvom i nestašicama *(Dnevnik uvreda* 1994, r. Zdravko Šotra); brain drainom (*Ni na nebu ni na zemlji,* 1994, r. Miša Radivojević) i konačno NATO bombardovanjem (*Nebeska udica*, 2000, r. Ljubiša Samardžić; *Rat uživo*, 2000, r. Darko Bajić).

nog itd.) sloma, svesno koristeći ratni realizam kao glavni interpretativni okvir.[5] "Veliki", realistički narativ zasićen je društveno reprezentativnim likovima, stereotipima koji lako postaju nacionalne alegorije. Pored očekivanog modela pravolinijske klasične naracije, usled spontano nastale potrebe preispitivanja prošlosti i njenog kauzalnog povezivanja sa sadašnjošću i budućnošću pojavljuje se i naracija umnoženih vremenskih nivoa. Urbani film je strukturisan kao dvostruka ratna storija: spoljnjeg rata/rata epohe (Drugi svetski rat, ratovi devedesetih) i trajućeg konflikta urbanih i neurbanih. Ponovno čitanje prošlosti (napr. Drugog svetskog rata) otkriva naprsline u značenju, vodi reartikulaciji istorije ali, nedvojbeno, kao mitsko čvorište potvrđuje sukob *des ancienes et des modernes*, plemenitog starog i robusnog novog, uvreženog urbanog i prevratničko neurbanog datog u popularnoj ikonografiji. Janusovska struktura stapa epohe, pretvarajući filmske kadrove doba u delezovsku sliku vremena "sliku kristal: hrono znak" (Deleuze: 92-151). Film se *delimično* odriče empiričkog predstavljanja zbivanja. Radnja, povremeno, stagnira, zamenjena bogatim, deskriptivnim slikama – čaršavima prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, *slikama kristalima doba*.

URBANO PODZEMLJE

Film *Ubistvo s predumišljajem* je ekranizacija romana poznatog beogradskog pisca Slobodana Selenića. Selenićev opus (od *Memoara Pere bogalja*, preko romana *Očevi i oci*, *Timor mortis* do *Ubistva...*) karakterišu repetitivne teme vivisekcije istorijskih previranja; slikanje životnih preokreta u hronotopu okupiranog Beograda; strasne i "začudne" ljubavi; incesta; kulturoloških sukoba; uspona i pada klasa. Radnja *Ubistva...* smeštena je u dva vremenska toka: doba rata i studentskog protesta 1992. godine i vreme oslobođenja Beograda jeseni i zime 1944/45. godine. Dok se u romanu dve vremenske ravni spontano pretapaju jedna u drugu, u scenariju su prelazi svedeni na monotnu shemu smena osam parova sadašnjosti i flešbeka. Usled mimikričnosti zbivanja dva doba, narativ uspostavlja model čitanja istorije kroz prošlu istoriju; prustovskog proživljavanja izgubljenog vremena. Ironični dijalog prošlosti i sadašnjosti odvija se kroz ogledalo, a nerešeni problem je reflektovan u novom vremenu, prepisan u drugom registru – jedanput kao melodrama drugi put kao tragedija.

Devedesetih godina, Bulika (Branka Katić), beogradska studentkinja, potomak građanske porodice, zaljubljuje se u rekonvalescenta i junaka sa hrvatskih ratišta. Bogdan (Nebojša Glogovac) je patrijarhalan, pošten ruralni Srbin

5 Nesporno, rat je uzrok svih srpskih nedaća, ali su uzroci rata različito tumačeni – fatalistički, nacionalistički, metaforički, itd.

iz dijaspore, ponekad zapanjujuće uskih svetonazora. Zajedno, Bulika i Bogdan čitaju nađeni dnevnik Bulikine bake, lepe Jelene (Ana Sofrenović)[6], dok bizarna romansa zaživljava pred njihovim očima. Ljubavni trougao četrdesetih Jelene, njenog "brata" Jovana (Dragan Mićanović) i opasnog i moćnog majora državne bezbednosti Krsmana (Sergej Trifunović) okončao se na najtragičniji način. Ostalo je nerazrešeno pitanje Bulikinog porekla – ko je njen deda: Krsman ili Jovan. Pročitani dnevnik i zagonetka očinstva anticipiraju nesreću devedestih – Bogdanovu smrt po povratku na front. Zajedno sa likovima sadašnjice mi (re)konstruišemo prošlost kroz pačvork dnevnika, pisama, zabeleški, dokumenata. Stvoreni *Inventarium Helenae*[7] postaje bartovski tekst koji zahteva da se po njemu i preko njega stalno iznova piše; onaj otvoren za brojne interpretacije.

U romanu nema ni lamentovanja ni trijumfa zbog jedne ili druge strane, već samo puke konstatacije o nemilosrdnom i destruktivnom istorijskom toku. Partizani nisu vitezovi u sjajnom oklopu već reka blata koja je preplavila ulice Beograda, daveći starosedeoce. Romantično predratno doba je nestalo u vihoru revolucije sa nepismenim idealistima, propovednicima promena. A građanski život je u sebi već nosio klicu pada junaka Viskontijevog (Visconti) *Sumraka bogova (La Caduta degli dei,* 1969). Uz sav šarm i lepotu građanstvo je bilo u stanju rafinirane manovske (Thomas Mann) dekadencije (*Buddenbrokovi, Doktor Faustus*) kada su intelekt i istančani osećaj za umetnost praćeni telesnim padom, materijalnim truljenjem. Pola veka kasnije, preteći arivisti, zaslepljene patriote – nacionalisti, brutalni ratnici, profiteri i rustične izbeglice se suočavaju sa uskrslom buržoazijom. Devedesete postaju kolektivna evokacija "barbarske invazije" četrdesetih, jer što se stvari više menjaju više ostaju iste: u godinama prevrata sukobljene strane mogu da postoje samo zajedno. Svakoj strani je potrebna ona druga usled psihoanalitičke potrebe za različitim, drugim; istorijske potrebe kad antagonisti mogu da idu samo ruku pod ruku ili kao neizbežni kontraugao, kontravizija. Zato Selenić spaja dve "opsade" Beograda, manihejske svetove u kojima su osvajači i pokoreni podjednako nesretni, neraskidivo i nevoljno vezani. U nove svetove "će Krsmani ući lako, a mi, ili uz njih, ili nikako" (Selenić, str. 205). Iako i književni i filmski autori odbijaju da se eksplicitno opredele za jednu stranu, možda izmena jedne od ključnih replika u adaptaciji ukazuje na interpretativni

6 Treba obratiti pažnju na semantiku imena: Bogdan – neko ko je dat, poslan od Boga, Krsman – neko ko nosi svoj krst, teret; Jelena – Helena antičke Grčke ali i carica-hodočasnik po Svetoj zemlji; Jovan – Jovan Krstitelj, Jovan Zlatousti.

7 Upadljiva je sličnost – otkrivanje prošlosti kroz kolaž materijalnih tragova – sa Ondatjeovim (Michael Ondaatje) romanom (1992) i Mingelinim (Anthony Minghella) filmom *Engleski pacijent (The English Patient,* 1996)

pomak. U romanu, posle tragedije Jelena telefonira i kaže: "Brano, Jovan ubio Krsmana". U filmu izgovara "Jovan se ubio" menjajući prioritet zbivanja. Možda je Selenić potajno želeo da sugeriše da je Jelenina prava ljubav Krsman a Gorčin Stojanović da je Jovan... Možda...

Podzemlje se bavi urbanim konfliktom u okvirima nacionalne istorije. Istorija druge Jugoslavije i socijalističke revolucije je kritički reformulisana kao građanski rat ("nema rata dok ne krene brat na brata"). "Revolucionari" su gradski vagabundi (Marko/Miki Manojlović i Crni/Lazar Ristovski) koji postaju slučajni ili pohlepom vođeni junaci revolucije.[8] Kao narativ preseka društveno-istorijskih zbivanja *Podzemlje* nudi dvostruku sliku Beograda – grada opskurne političke moći ali i sjaja komunističkog režima: savremenih rituala i obreda posvećenja. Mnogo manje vremena je posvećeno – ali je slika podjednako ubedljiva – predratnom i ratnom Beogradu. Pored prizora opijanja u noći pred bombardovanje; zoološkog vrta i skloništa kao savremene Nojeve Barke; ratnih terevenki pseudo revolucionara značenjski ključna je scena u pozorištu (u dve varijacije – tokom rata i šezdesetih godina). Dihotomno čitanje podrazumeva desakralizaciju sofisticiranog građanskog duha i parodiranje pokreta otpora podvlačeći koncepciju istorije kao *teatra mundi*, pažljivo izrežiranog spektakla ili gran ginjola. Dekonstrukcija pozorišnog rituala se odvija na doslovan fizički burleskni način braće Marks (Marx Brothers) (rasturanje predstave kao u *Noći u operi*/*A Night at the Opera,* 1935, r. Sam Wood) praćeno sociološkim konotacijama Frenka Kapre (Frank Capra, *Gospodin Dids ide u grad*/*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936 – elitisitičko pozorište kao simptom odrođavanja i korupcije). Istorijsko političke evaluacije *Podzemlja* i *Ubistva...* su iste, ali su protivnici kod Kusturice manje jasno odvojeni. Partizani – i sami urbani lumpenproleterski sloj – preuzimaju vlast ne sukobljavajući se sa nekadašnjim građanstvom jer ono u priči i ne postoji. Sada je periferni konflikt urbano/neurbano izmešten unutar jedne raslojene klase u trenutku kada Marko postaje "crvena buržoazija" a Crni ostaje polu urbani – populistički revolucionar. Dvostruki mizanscen i koncept prostora građenog po vertikali teret reprezentacije urbanog prebacuju na topografiju. Podzemni grad je oličenje harmonične II Jugoslavije; čudesni prostor koji živi u usporenom vremenu i evocira predgrađe *Čuda u Milanu* (*Miracolo a Milano*, 1951, r. Vittorio de Sica). Svet nad zemljom je u pokretu, ali oba vremensko-prostorna sloja napreduju po istoj shemi zatvarajući mitski vremenski krug. Vreme teče po zatvorenoj putanji, kroz repetitivne etape bez razvoja konflikta. Ideološki, politički, psihološki sukob je okamenjen, metaforički i bukvalno prostorno "isklesan" kao sukob onih iz gradova nad i pod zemljom.

---

8 Slično sitnim kriminalcima nehotičnim junacima filmova *General dela Rovere* (*Il Generale della Rovere*, 1959, r Roberto Rossellini) ili *Balkan Ekspres* (1983, r. Branko Baletić).

Normalni ljudi, snimljen na izmaku Miloševićeve epohe, je potvrda efikasnosti principa izmeštanja sukoba u različite hronotope tj. večnosti urbanog mita u aktuelnim prostorno-vremenskim okvirima. Na jednoj strani je srednja klasa dovedena na ivicu egzistencije (ili prisiljena na egzil), a na drugoj su beskrupulozni arivisti, *nouveax riches,* turbo folk mafijaši. Kolektivni junak je grupa socijalno reprezentativnih likova kvarta, od kojih većina funkcioniše epizodično da bi se što detaljnije prikazala sumorna normalnost doba. Film je artificijelan i predvidljiv a scenarista nije odoleo iskušenju da u galeriju aktuelnosti uključi i NATO bombardovanje. Po(r)uka je melodramski korektna i izvesna: kriminalci ispaštaju i umiru, ali i građani koji poštuju zakon su neizbežno uvučeni u svet podzemlja i zlehude sudbine ostrakizovane zemlje. U amoralno ili skoro antimoralno vreme niko ne može da ostane čistih ruku a normalni ljudi postoje samo kao ironija. Mafijaši i časni gubitnici, naivni nesrećnici i lukavi prevaranti, očajnici i slučajni stradalnici samleveni su sklopom socijalnih i istorijskih okolnosti.

Za razliku od prethodna dva filma, koji su relativno prepoznatljive ekranizacije pozorišnog komada odnosno romana, *Normalni ljudi* su samo inspirisani motivima pripovetke Srđana Valjarevića. Scenario koji je autor potom napisao, reditelj (Oleg Novković) i scenari-sta (Srđan Koljević) su u potpunosti preradili tako da je ovaj film teško odrediti kao klasičnu adaptaciju. Vizuelni idiom kompiliranja pripovetke i tuđih intervencija kao i upliva TV stila je motiv prozora. U eksterijeru, prozori su prikazani farovima duž fasada kao niz okvira iza kojih se kriju ljudi čije će se sudbine slučajno preplesti. U enterijeru figuriraju kao "okvir unutar okvira", "dvostruko kadriranje" koje (neuspelo) emotivno intenzivira prizore ovog u biti sporog i hladnog filma. Suštastveno, reč je o kamernoj drami patosa sedamdesetih godina sličnog onom u delima Dragoslava Mihailovića ili TV dramama Slobodana Cice Perovića.

Urbani mit se pokazuje kao večita sizifovska situacija. Nerešeni problemi prošlosti ispisuju sadašnjost i budućnost etablirajući mitsko, kružno vreme srpskog grada. Nezavršena urbanizacija je vrsta ubistva sa predumišljajem budućih generacija; materijalizacija melodramske sile pred kojom smo svi patetično bespomoćni. Kriza identiteta se obnavlja sa svakim pokolenjem. No, jedini sigurni identitet u Srbiji devedesetih "nesretnici u zlom vremenu" je izvesno postao nepovratna prošlost.

LITERATURA

1. Barthes, Roland, *S/Z*, Hill&Wang, New York, 1974.
2. Deleuze, Gilles, *L'Image – Mouvement; L'Image – Temps*, Les Editions de minuit, Paris, 1983.
3. Norris, David, *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Houndmills, London, 1999.
4. Selenić, Slobodan, *Ubistvo s predumišljajem*, Prosveta, Beograd, 1993.

Nevena Daković

FILM ADAPTATIONS OF URBAN MYTHS: 1991-2001

Summary

The analysis of representations of urban culture in the Yugoslav cinema of the nineties demands an initial definition of the very notion of the urban-film genre. The genre is characterized by the coherent urban discourse about popular culture, ideology, life style, events, morals, etc. In this text I would like to deal with the two prevalent contradictory forms urban films assume, each connected with a different historical tradition. The first is consonant with the legacy of the soc-realsitic cinema and is concerned with "the reality that bites", favoring nationalist topics, realistic presentation and classical narrative. The second signifies a break with this tradition. It is built upon escapism from national history and reality, and is marked by cosmopolitan aspirations and postmodernist style, expressed in texts saturated with new design, and extra semantic value assigned to landscape, fashion, music, etc.

UDK 791. 43. 041

Petrit Imami

PRIMARNA VAŽNOST LIKA NA FILMU

U dramskim umetnostima lik[1] predstavlja jedan od ključnih pojmova, kojim su vekovima bili preokupirani ne samo teoretičari već i stvaraoci. Teorijski je lik prvi definisao Aristotel u *Poetici*, u XV poglavlju, gde navodi da "što se tiče *karaktera*, četiri su stvari kojima treba težiti"[2], i to da su (a) *dobri*, dobri po opredeljenju, (b) *primereni*, da postupci dolikuju njihovom biću, (c) *slični nama*, to jest slični ljudima uopšte, i (d) *dosledni*, što pretpostavlja da je konzistentan u svojim postupcima. U teoriji drame i književnosti postoji mnoštvo definicija lika. Pa ipak, primećuje Cvetan Todorov (Tzvetan Todorov), "lik je, što je paradoksalno, ostao jedan od najmanje razjašnjenih kategorija u poetici"[3]. Ovaj teoretičar pri definisanju lika konstatuje sledeće njegove aspekte: (1) *lik i osoba* ("likovi *predstvaljaju* neke osobe, na način svojstven fikciji"); (2) *lik i tačka gledišta* ("lik se ne može bez ostatka svesti na njegovo viđenje sopstvene okoline; za lik su, čak i u modernim romanima, nužno vezani i mnogi drugi postupci"); (3) *lik i atribut* ("to što likovi imju određene atribute ne znači da se i oni sami daju svesti na atribute"); (4) *lik i psihologija* ("posebno je neopravdano svoditi lik na psihologiju; takav postupak je i doveo do odbacivanja lika od strane pisaca XX veka"), ali (a) "lik je subjekt pripovednog iskaza", (b) "u užem smislu, likom možemo nazvati skup atributa pripisanih subjektu u toku pripovesti", i (c) "čitalac 'veruje u to' da je lik neka osoba".

Sa aspekta formalne tipologije, Cvetan Todorov pominje da se likove dele (a) po toku pripovesti, i to na statične koji u toku pripovesti ne doživljavaju nikakve promene, i dinamične likove, koji se menjaju (posebnu vrstu statičnih likova predstavljaju tzv. "tipovi"); (b) po značaju, dele se na glavne (junaci,

1 U srpskom jeziku lik se terminološki označava i kao karakter, lice ili dramska ličnost.

2 *O pjesničkom umijeću*, preveo Zdeslav Dukat, August Cesarec, Zagreb, 1983, str. 33.

3 "Književni lik", *Enciklopedijski rečnik*, II, Osvald Dikro, Cvetan Todorov, prevela Sanja Grahek, Beograd, 1987, str. 95-103.

protagonisti) i na sporedne ("koji imaju samo epizodičnu funkciju"); (c) po stepenu složenosti, na "pljosnate" i "oble" likove, pri čemu se koristi terminima E. M. Forstera (E. M. Forster)[4], ali i dovodeći u pitanje njegove definicije da *obao lik* može "na ubedljiv način iznenaditi" a da *pljosnati lik* "nikada ne iznenađuje", već preporučuje da je "oble likove" bolje "definisati naporednim prisustvom protivrečnih atributa; po tome bi oni ličili na dinamične likove"; (d) po odnosu između pripovednih iskaza i zapleta, navodi likove koji služe zapletu (u uzročno-posledičnom sledu radnje) i likove kojima zaplet služi (karakteristični za psihološku pripovednu književnost). Na kraju, u okviru supstancijalne tipologije, objašnjava da su "uloge i karakteri likova (to jest, njihovi atributi) utvrđeni jednom zauvek" (tipske uloge, na primer, u *commedia dell' arte* ili određenim vrstama drama).

Teoretičar drame Vladan Švacov skreće pažnju na to da reč karakter za dramsko lice nije "prikladno za svako dramsko lice, je ono može biti manje od karaktera (*tip*, *obrazac*, *funkcija*), ili više od karaktera (*egzistencija*)". To stoga, što je karakter u tradicionalnoj psihologiji podrazumevao "određene psihičke osobine" u pojedinca, a "nerijetko se u toj riječi čuje i prizvuk moralnog određenja". Po njemu, lik kao egzistencija je najviši i najrazvijeniji oblik dramskog lica jer "sabire u sebi sve dotadašnje oblike... ona je *tip* (psihološki, ili socijalno), ona je *funkcija* (dramske radnje, ili ideje), ona je *karakter*, što znači osoba različita od svih drugih, s nedvosmislenim obilježjima svih svojih duševnih svojstava". Kao glavne tvorce *dramatske egzistencije* navodi Ibzena, Strindberga, Dostojevskog, Čehova i Pirandela. Napominje da se "stupnjevi i slojevi tih iskustava i spoznaja: funkcija, tip, karakter, egzistencija" javljaju u čistom obliku, a nekada su "nerazlučivo združeni", kao kod Šekspira. Na primer, u *Mletačkom trgovcu* Šajlok je *tip* škrtca i lihvara, u socijalnom i psihološkom smislu, on je i dramaturška *funkcija*, jer uporno zahteva da se izvrši pogodba kojom dužniku treba da se odreže "funta" živog mesa, što "predstavlja osnovu raslojavanja odnosa među mnogim licima u komadu", dalje, on je *karakter*, jer ima "vlastite neotuđive crte", i najzad, on je egzistencija, jer "njegovo bogaćenje nije samo sebi svrhom... To je jedini način da postane ravnopravan, čak i nadmoćan društvu u kojem se kreće". Autor napominje da ovi "slojevi dramskih lica" ne predstavljaju nikakvo vrednovanje, jer "ima bezbroj velikih drama koje uopće ne dopiru do egzistencijalne tematike".[5]

Kao što lik sâm utiče na dramsku situaciju, tako i ona utiče na njega, na njegove postupke, misli i emocije, s tim što se, kako upozorava J. L. Stajen (J.

4 E. M. Forster, *Vidovi romana*, "Izraz", Sarajevo, 1965.

5 Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 150-160.

L. Styan), "mi ne pitamo kako likovi deluju jedan na drugog, već kako deluju na radnju". Kakvo će njegovo konkretno ponašanje biti u pojedinim događajima, u okviru zapleta, zavisi ne samo od motivacije njegovih postupaka već i od teme, žanra i stila dela. U sredstva karakterizacije ubrajaju se, pored mizanscena i mikroglume, i način kadriranja i montaže filma, pomoću čega se lik profiliše shodno ideji koju ima autor.

Likovi na filmu se po funkciji dele na *glavne* (*main character*), kada su nosioci radnje ili protivradnje, *prateće* (*supporting character*), kada su bliski i važni glavnom junaku tokom zapleta, *sporedne* (*secondary character*), kada pripadaju bližoj okolini s kojima kontaktira povremeno glavni lik, *epizodne* (*bit character*), kada se sa glavnim likom susreću u samo pojedinim važnim scenama, *pomoćne* (*minor character*), kada samo pripadaju određenom ambijentu, i *nepojavljuće* (*noappearance character*), a to su likovi koji se samo pominju, ali se nikada ne pojavljuju.

Većina teoretičara i estetičara se slaže da je lik jedan od glavnih formativnih elemenata u drami i književnosti. Nasuprot njima, filmske teoretičare (Bela Balaš / Béla Balázs, Gvido Aristarko / Guido Aristarco, Žan Mitri / Jean Mitry, Zigfrid Krakauer / Siegfried Kracauer, Kristijan Mez / Christian Metz, Žil Delez / Gilles Deleuze i dr.) primarno je zanimala slika, šta nju čini filmskom (kadar, plan, montaža). Autori koji su se bavili tehnikama pisanja scenarija (Judžin Vejl / Eugene Vale, Dvajt V. Svejn / Dwight V. Swain, Luis Herman / Lewis Herman, Robert Gesner / Robert Gessner, Branko Belan, Sidni Fild / Syd Field, Mišel Šion / Michel Chion i dr.), u vezi s likom uglavnom su davali kratke definicije i pružali praktična uputstva šta treba da se ima u vidu pri njihovom formiranju. Veću pažnju od njih su liku posvećivali oni koji su proučavali filmsku naraciju (Simur Četmen / Seymour Chatman, Edvard Brenigen / Edward Branigan, Fransis Vanoa / Francis Vanoye, Šlomit Rajmon-Kenan / Shlomith Rimmon-Kenan, Hrvoje Turković i dr.), ali u njih dominira estetska problematika priče. O pojedinačnim filmskim likovima pisali su mnogi kritičari i estetičari (značajno mesto u tome zauzima Andre Bazen / André Bazin), ali to ne zadire u temu ovoga rada.

U igranim filmovima upravo lik ovaploćuje autorovo viđenje teme, kroz radnju koja se razvija unutrašnjom nužnošću i verovatnošću. Filmska sredstva se podređuju njemu, a ne on njima, jer u protivnom to bi bio filmski *l'art pour l'art*. Pre nego što padne odluka od strane producenta da finansira neki film, ili reditelja da se prihvati režije tog filma, najpre se pomno obraća pažnja na likove. U holivudskoj praksi producenti, ne retko, odluče se da finansiraju određeni film samo na osnovu "loglajna" (logline) koji mu se saopšti. Taj loglajn mora sadrži samo jednu rečenicu. Na primer, za film Sidnija Polaka (Sydney Pollack) *Tutsi* (1982) ta rečenica je glasila: "Nezaposleni glumac se

prerušava u ženu da bi bio angažovan u sapunskoj operi". Znači, ovaj lik je bio presudan za nastanak tog filma.

Radnja igranog filma nužno proishodi iz postupaka likova. Lik, odnosno, čovek primoran je da čini što ili da ne čini, zavisno od situacije u kojoj se nalazi. To činjenje ili nečinjenje je izvor njegove egzistencije i ostvarivanje njegovog vlastitog bića. Pojam praksis vezuje se za oblikovanje čovekove egzistencije. On je upućen na svet, na socijalni kontakt, jer živi u tom svetu. Ali u tom svetu žive i drugi. Nesaglasnost koja se pri tome javlja, ugrožava ne samo njegovu egzistenciju već i egzistenciju drugih. Među njima nastaje kolizija, sukob. U tom svetu su svi primorani da razvijaju odnose uzajamnog podešavanja različitih životnih interesa. Zbog toga je čovekovo postojanje nezamislivo bez delanja. Dramska radnja nastaje kada lik ne može izmaći prinudi na činjenje ili nečinjenje, jer i nečinjenje je delanje. Za Hegela radnja je "stvarno izvođenje onih unutrašnjih namera i ciljeva sa čijim se realitetom subjekt povezuje kao sa samim sobom i u kome nalazi i uživa sama sebe, usled čega mora celim svojim Ja da se zalaže za ono što, potičući iz njega, prelazi u oblast spoljašnjeg određenog bića".[6]

Aristotel je terminom "praksis" označavao ono delovanje u kome postoji svrha i koje je usmereno na dobro, pa stoga pretpostavlja etičku vrednost. Pre nego što je postao kategorija starohelenske filozofije, izraz praksis u grčkoj mitologiji bio je vezan za boginju Praksitija (boginja u dejstvu). Na staro-grčkom reč *praksis* (*praxis*) izvedena je od glagola *prásso* što je značilo prodirati ka nečemu, nastojati da se ostvari neki cilj, namera, odnosno voditi do cilja. Kasnije je, kao pojam, šire označavao činjenje, delanje, poduhvat, i posebno dramsku radnju.

Antiteza praksisu je patos (*páthos*). Aristotel je pod tim najverovatnije podrazumevao dramsku radnju koja dočarava propast i bol.[7] Na starogrčkom patos je označavao patnju, nesreću, zlo, nevolju, ali i zanos uzbuđenja. Grci su *patos* stavljali nasuprot *etosu*. Češki kritičar František Ks. Šalda (F. X. Šalda) piše: "Ako je etos rantoteža duše, patos je iskliznuće duše iz ravnoteže i po tome patnja, ali ne posve pasivna patnja, nego i nehotično traženje nove, više ravnoteže".[8]

Emil Štajger (Emil Staiger) ističe da *pathe* označava "strasti" u najopštijem smislu reči. "Patos ne deluje toliko diskretno. Pretpostavlja otpor, otvoreno neprijateljstvo, ili inertnost, i nastoji da ga silom slomi. Sama volja je sila

---

6 Hegel, *Estetika*, III, preveo dr Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, str. 566.

7 Zdeslav Dukat, *ibid.*, str. 210-213.

8 František Ks. Šalda, *Eseji o književnosti*, preveo dr Ljudevit Jonke, Mladost, Zagreb, 1958, str. 110.

onoga što treba da se ostvari. Samo zato što je ona i kadra da deluje još pre nego što je pojmljen cilj... Patetičnog čoveka, da tako kažemo uzbuđuje ono što treba da bude; i njegovo uzbuđenje usmereno je protiv postojećega... Postojeće uvek ostaje iza onoga što u patosu uzbuđuje".[9]

U omnibus filmu Aleksandra Saše Petrovića *Tri* (1965), radni naslov je bio *Tri smrti*, u svim trima pričama glavni junak Miloš (igra ga Velimir Bata Živojinović) nemoćan je da preduzme bilo šta da ne budu ubijeni neki ljudi. U prvoj, na jednoj železničkoj stanici, na početku rata, razularena masa pred njegovim očima ubija jednu nevinu osobu, samo zato što je neko posumnjao da je špijun; u drugoj, u borbi protiv Nemaca, on slučajno u močvari izmiče smrti, ali pred njegovim očima biva ubijen njegov saborac; u trećoj, kao komandant partizanske jedinice nemo posmatra s prozora jednu lepu devojku u seoskom dvorištu, dok komesar kuca smrtnu presudu za nju jer je bila saradnik okupatora. Film je trebalo da se završi Miloševim ispaljivanjem punog šaržera u lubenice koje se rasprskavaju na sve strane, kao "eksplozija" njegove nemoći, ali to nije moglo da se snimi jer je bila već prošla sezona lubenica. Zbog toga je ta scena zamenjena svadbenom povorkom na kočijama, koja vidi kako se udaljava.[10]

Likovi kojima će se baviti scenarista najpre zavise od motiva koji ga nadahnjuje da se opredeli za to. Motiv predstavlja pokretačku snagu u kreiranju. Sama reč vuče koren od starolatinskog *moveo* (pokretati) i poznolatinskog *motivum* (podsticaj, pokretač). U umetnosti se pod pojmom motiv najčešće podrazumevaju prizori ili zbivanja koji inspirišu umetnika na stvaranje. Uvek se javlja kao nešto opšte i neutralno, kao bezlična situacija, a tek dovođenjem u vezu s temom postaje posebno i konkretno, nastaje njegova individuacija. Književni teoretičar Volfgang Kajzer (Wolfgang Kayser) definiše da je motiv "situacija koja se ponavlja, ona je tipična, a to znači da je ona u ljudskom pogledu značajna... Do situacije je došlo i što njena napregnutost zahteva neko rešenje."[11] Folklorista Tompson definiše motiv kao element zapleta "koji može biti ispričan nezavisno od konteksta i koji je podložan, isti ili u varijantama, prelasku iz jedne priče u drugu". To znači da je motivima svojstveno da se povlađuje raznim temama i moguće je iste koristiti u sasvim različitim pričama i žanrovima.

---

9 Emil Štajger, *Umeće tumačenja i drugi ogledi*, prevela Drinka Gojković, Prosveta, Beograd, 1978, str. 143-144 i 147-148.

10 Za ovaj podatak zahvalnost dugujem pokojnom Sretenu Jovanoviću, dugogodišnjem profesoru na Fakultetu dramskih umetnosti, koji je bio organizator na snimanju ovoga filma.

11 Volfgang Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, preveo Zoran Konstatinović, SKZ, Beograd, 1973, str. 64.

Da li će neki motivi odgovarati filmskom medijumu zavisi od toga, kako kaže Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer), da li su oni "istovremeni sa nekim od svojstava filma ili izrastaju iz njega".[12] Ima primera da su dva autori stvorili dela po istom motivu, a za to nisu znali. U tom slučaju reč je o tzv. lutajućim motivima, odnosno sižeima. Film Robera Bresona (Robert Bresson) *Džeparoš (Pickpocket,* 1959) po motivima podseća na film Semjuela Fulera (Samuel Fuller) *Džeparenje u Južnoj ulici* (*Set Up on South Street,* 1952), dok je Pol Šreder (Paul Schrader) po motivima Bresonovog filma snimio *Američkog žigola (American Gigolo,* 1979). Isto tako, film Žan-Pjera Melvila (Jean-Pierre Melville) *Samuraj* (*Le samourai*, 1967), koji je u Jugoslaviji prikazivan pod naslovom *Bledoliki ubica*, po motivima podseća na američki film Frenka Tatla (Frank Tuttle) *Unajmljeni revolver* (*The Gun For Hire*, 1942), rađen je po motivima romana Grema Grina (Graham Green) *Plaćeni ubica*. Ni Breson ni Melvil ne navode da su bili inspirisani pomenutim filmovima, jedino to čini Pol Šreder.

U članku *O epskom i dramskom pesništvu*, Gete navodi pet vrsta motiva koji utiču na razvoj radnje: 1. *progresivni*, koji potpomaže radnju; njima se služi poglavito drama; 2. *regresivni*, koji radnju udaljuje od cilja; njima se gotovo isključivo služi epska poezija; 3. *retardirajući* (usporavajući), koji zadržavaju tok radnje ili odužuju put; njima se sa najvećom korišću služe oba pesnička roda; 4. *retrospektivni* (koji se vraćaju), čime se ono što se zbilo pre vremena kad se događa ep unosi i ističe; 5. *anticipirajući*, koji izlažu ono što će se zbiti posle vremena kad se ep događa; obe ove vrste potrebne su kako epskom tako i dramskom pesniku da bi upotpunio svoje delo."[13]

Motivi postaju relevantni tek kada se umetnik tematski odredi prema njima. Može se reći da je tema ona tačka gde se motiv sreće sa stvaralačkim duhom. (Na starogrčkom *thema* je označavala tvrdnju.) Filmski estetičar Žan Mitri ustvrđuje da je "tema dela njena *latentna sadržina*, ono što se sve izražava iako se nikada ne eksplikuje i što se postepeno pojavljuje u svesti gledaoca".[14] Po pozorišnom kritičaru Seržu Dubrovskom (Serge Doubrovsky), tema "nije ništa drugo do afektivna obojenost svakog ljudskog iskustva, na onom nivou na kome kroz njega progovaraju osnovni egzistencijalni odnosi, to jest posebni način na koji svaki čovek doživljava svoj odnos sa svetom, sa drugim ljudima i sa Bogom".[15] Po njemu, "afektivna tema" predstavlja onaj

12 Zigfrid Krakauer, *Priroda filma*, II, preveo Aleksandar Spasić, Institut za film, Beograd, 1972, str. 100.

13 J. V. Gete: *Spisi o književnosti i umetnosti*, preveo dr Miloš Đorđević, Kultura, Beograd, 1959, str. 123-124.

14 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, IV, *Oblici*, prevela Svetlana Stojanović, Institut za film, Beograd, 1972, str. 204.

15 Serž Dubrovski, *Zašto nova kritika?*, preveo Branko Jelić, Beograd, 1971, str. 122.

egzistencijalni izbor koji je u središti svakog "viđenja sveta". Reditelj Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard) kaže: "Odabrao sam tu temu jer me se neposredno ticala. Nije dovoljno praviti spontane iskrene filmove, već treba praviti filmove koji se tiču nas samih". Tema je formativni element u umetničkom strukturisanju. Tematski tok radnje omogućava stvaranje zapleta, konkretizaciju postupaka likova. Luis Herman posebno ističe da "najčešće osnovna tema koju hoćemo da ispričamo diktira i razvoj događaja".[16] Kao primer može da posluži Trifoov (François Truffaut) film *Žil i Džim* (*Jules et Jim*, 1961) to su "prijateljstva isprepletana s nemogućnošću da se živi utroje", kako kaže sâm autor, a "bračni nas život ne zadovoljava, ali drugog rešenja nema".

U istoriji kinematografije poznato je da u određenom periodu više autora snimi filmove koji pripadaju istom tematskom krugu. Tako se, početkom 70-ih u prošlom veku, pojavio jedan broj filmova u SAD koji demitologiziraju stvorene predstave i legende o Divljem zapadu, pri čemu se žanrovski mešaju burleska, folklor, nasilje i seks. Među najboljima su filmovi Roberta Altmana *Kockar i bludnica* (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971), Filipa Kaufmana (Philip Kaufman) *Banda Kola Jangera i Džesija Djejmsa* (*The Great Northfield Minnesota Raid*, 1971), u originalu: *Velika pljačka u Minesoti*, Dika Ričardsa (Dick Richards) *Pravi kauboji* (*The Culpepper Cattle Co.*, 1972), u originalu: *Stočna kompanija Kelpeper*, Klinta Istvuda (Clint Eastwood) *Nepoznati zaštitnik* (*High Plains Drifter*, 1972), u originalu: *Lutalica po visoravnima*, Stana Dragotija *Bili Kid je bio dripac* (*Dirty Little Billy*, 1972), u originalu: *Prljavi mali Bili*, Džona Hjustona (John Huston), po scenariju Džona Milijusa (John Milius), *Sudija za vešanje* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), u originalu: *Život i vremena sudije Roja Bina*, Roberta Bentona *Loše društvo* (*Bad Company*, 1971), Stjuarta Milera (Stuart Millar) *Kad legende umiru* (*When the Legends Die*, 1972).

Tek kada autor "oseti" temu može da suoči svoj lik sa situacijama i događajima, u kojima će sudbinski da učestvuje. Dž. L. Stajen dovodi situaciju u direktnu vezu s likom. "Lik sadrži u sebi odnos, a razvoj lika nagoveštava kretanje ka jednom određenijem, razvijenijem odnosu, ka zaključku koji mi izvodimo. Ne bi trebalo da bude zabune ako nazovemo taj odnos situacijom. Mi se ne pitamo kako likovi deluju jedan na drugi, već kako deluju na radnju."[17] Film Akire Kurosave (Akira Kurosawa) *Rašomon (Rashomon,* 1950) bavi se svedocima i žrtvama jednog zločina koji daju različite i protiv-

16 Luis Herman, *Scenario za film i televiziju*, prevela Božena Kosanović, Umetnička akademija, Beograd, 1976, str. 27.

17 Dž. L. Stajen, *Elementi drame*, preveli Nadežda Vuković i Svetozar Ignjačević, Umetnička akademija, Beograd, 1970, str. 150.

rečne opise tog događaja. Autor je pre snimanja objasnio svojim saradnicima: "Naš scenario je slika onih koji ne mogu da opstanu bez laži, jer se samo uz laž osećaju boljim nego što jesu. U tekstu se govori o njihovoj grešnoj potrebi za laskavom neistinom od koje ne odustaju ni posle smrti – pa tako i jedna od ličnosti iz priče, iako mrtva, ne odustaje od smrti kada se putem medijuma obraća živima".[18] Žan-Lik Godar je povodom svog filma *Udata žena (Une femme mariée,* 1964) izjavio: "Napravio sam jedan entimologijski film. Ja ženu promatram kao što bih promatrao jedan instrument: s tehničke tačke gledanja, *Udata žena* je, ako baš hoćete, žanr prospekt o ženi koja se sastoji od poljubaca, nogu i 'ja te volim'...".

Hegel je prvi govorio o "estetičkoj situaciji" koja u umetničkom delu postaje posebna. "Situacija uglavnom jeste, s jedne strane, stanje uopšte koje je *uposebljavanjem postalo određeno*, i koje, s druge strane, u toj određenosti ujedno podstiče određeno izražavanje sadržine koja na osnovu umetničkog predstavljanja treba da dobije određeno biće".[19] Po Žanu Mitriju nema "situacija koje iscrpljuju jedan lik, nego likovi iscrpljuju situacije".[20] Etjen Surio (Etienne Souriau) napominje da radnja mora vodi situaciju a situacija radnju. "Dramska situacija je... poseban oblik međuljudske i mikrokosmičke napetosti u određenom scenskom trenutku". Nju "obrazuje izvestan *sistem silâ*", i upravo "zahvaljujući njima, svako lice, samim tim što je postavljeno među druga lica i zajedno sa njima vezano za radnju dinamičkim oblikom trenutka, dobija *dramaturški smisao*, ključ svoje sudbine..."[21]

Situacija u kojoj se nalaze likovi za posledicu imaju određeni događaj. To je osnovna jedinica zapleta (grč. *pragma*). On sadrži jedno dramsko zbivanje koje je uzrokovano nečim i utiče na tok zapleta. Estetičar Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim) ističe da ono što razdvaja spoznaju događaja od spoznaje stvari je "to što smo svedoci jednog sređenog redosleda u kome faze osmišljeno slede jedna drugu... Kad je događaj nesređen ili nerazumljiv niz se raspada na običnoređanje". Po ovom filmskom teoretičaru ono što je najvažnije za događaj, to je "pripadanje sređenom kontekstu".[22] Važnost događaja uočava i estetičar Kristijan Mez. "Priča je skup *događaja*; ti se događajiređaju u sekvence i narativni čin ih, da bi opstao, počinje da realizuje... osnovna jedinica

18 Akira Kurosava, *Nešto kao autobiografija*, prevela Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1986, str. 178.

19 Hegel, *Estetika*, I, preveo dr Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, str. 198.

20 Žan Mitri, *ibid.*, str. 230.

21 Etjen Surio, *Dvesta hiljada dramskih situacija*, prevela Mira Vuković, Nolit, Beograd, 1982, str. 38 i 42-43.

22 Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, preveo Dušan Stojanović, Narodna knjiga, Beograd, 1962, str. 212-213.

priče uvek je događaj".[23] Odgovarajuće situacije i događaji kao "objektivni korelativ" omogućavaju da se izraze određene emocije, primećuje pisac i lucidni esjista T. S. Eliot. "Jedini način da se izrazi emocija u umetničkoj formi jeste da se nađe 'objektivni korelativ'; drugim rečima, grupa predmeta, izvesna situacija, lanac događaja, koji bi predstavljali formulu te *određene* emocije; i to tako da kad su dati spoljni faktori, koji moraju da se završe u čulnom iskustvu, emocija se neposredno evocira."[24]

Sled događaja čini priču, odnosno, zaplet. Ova dva termina, kao i termini fabula, siže pa i intriga, često se u praksi mešaju. Za razliku od *priče*, u kojoj se događaji izlažu u vremenskom sledu i isključivo sadrži njihov redosled, *zaplet*, kako ističe književni teoretičar Milovoj Solar, "zahteva spoznaju unutrašnjih veza i odnosa između ispričanih događaja, odnosno pojava". Po Somersetu Momu (W. Somerset Maugham) "zaplet je samo obrazac u kojem se priča aranžira". Treba razlikovati zaplet kao formu kojom se konkretizuje radnja od zapleta kao sredstva za održavanje interesovanja gledaoca, što se, kako navodi Frensis Fergason (Francis Fergusson), od XVII veka naziva *intriga*. Sâm termin zaplet (grč. *mythos*) u srpskom jeziku izaziva zabunu jer se meša sa terminom "zaplet" u smislu zaplitanja radnja (grč. *desis*), nasuprot raspleta (grč *lysis*). *Fabula* označava logičku strukturu dela, pri čemu događaji se smenjuju i proističu jedni iz drugih s unutrašnjom logičkom neophodnošću. Nasuprot fabuli, *siže* otkriva smisao prikazanih događaji u delu, u datoj strukturi. Viktor Šklovski napominje da je fabula, zapravo, "tek građa za sižejno oblikovanje". Naime, ruski formalisti su pravili razliku između fabule i zapleta, odnosno sižea. Pod fabulom podrazumevali su objektivnu stvarnost odraženu u umetničkom delu, a pod zapletom (sižeom) način na koji se ta stvarnost održava i struktuira. Ignjacio Ambrođio (Ignazio Ambrogio) pojašnjava da je "siže" za njih bio "nacrt izgradnje po kome se organizira ili 'deformira' ono što se obično shvaća kao 'sadržaj' romana ili novele: idejna problematika, motivi, lica, 'duševno raspoloženje', svi 'tematski' elementi". Tome dodaje da je temeljna formalistička dihotomija "postupka" i "materijala" upravo razlikovanje fabule i sižea.[25]

Važnost zapleta, odnosno priča, često su isticali teoretičari (počev od Aristotela), a i sami stvaraoci. Teoretičar drame Erik Bentli (Eric Bentley), na primer, kaže: "U umetnosti prepoznavanje treba pretpostaviti upoznavanju:

---

23 Kristijan Mez, *Ogledi o značenju filma*, I, prevela Gordana Velmar-Janković, Institut za film, Beograd, 1973, str. 21-22.

24 T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963, str. 58.

25 Ignazio Ambrogio, *Formalizam i avangarda u Rusiji*, preveo Aleksandar Flakar, Zagreb, str. 138.

dobra priča je ona koju smo već jednom čuli". Drugim rečima, ono što je prepoznatljivo, što se čulo već jednom, privlači pažnju. Stvaralac i teoretičar Gete, pak, misli da "greh piše priče – dobrota je mirna". Teorijski stav Žana Mitrija je da zaplet čine "događaji koji nam omogućavaju da dođemo u dodir sa izabranim bićima, sa nizom iskustava koja su im data da ih prožive i koja ih otkrivaju koliko nama, toliko i u njihovim sopstvenim očima".[26] Veliki broj filmskih reditelja, naročito američkih, naglašavali su važnost priče. Alfred Hičkok (Alfred Hitchcock) izjavio je: "Snimati filmove za mene, najpre i pre svega, znači ispričati priču. Ta priča može da bude neverovatna, ali ona ne treba nikada da bude obična". Po Hauardu Hoksu (Howard Hawks): "Film vredi onoliko koliko vredi priča koju on priča", a Semjuel Fuler napominje: "Pokretački element filma je priča... Ako je priča dobra od nje će uvek ponešto ostati". Mnogi holivudski stvaraoci držali su se pravila da "bez sukoba nema priče". (*No conflict no story*).

Zaplet je pretpostavljen žanru. U različitim žanrovima likovi se ponašaju i postupaju na sasvim različiti način. Osnovne odrednice žanra su: (1) variranje motiva u datim sižejnim obrascima, (2) tipske situacije u koje zapadaju likovi, (3) konvecija u postupcima likova, (4) prepoznatljiva ikonografija (ambijenti, kostimi, rekviziti i dr.), i (5) očekivani (ciljni) estetski doživljaj filma.

Melodrama, na primer, ima za junake tipične ljude, koji, kako kaže Edgar Moren (Edgar Morin), "pate i umiru umesto publike". Ona u svojoj osnovi predstavlja uprošćenu i sentimentalizovanu tragediju, koja kao dramski ovir sadrži junakovu osujećenu emotivnu vezu. Pozorišni reditelj Antonen Arto istakao je da je melodrama jaka jer pokazuje viziju ugroženosti. Ona kod publike izaziva "čista i jaka osećanja", što izaziva snažno poučno-katarzično dejstvo. Strasti i sredina glavni su pokretači radnje, upravljaju likovima. Zapleti se karakterišu napetim osećanjima likova, neočekivanim i naglim obrtima u zbivanjima i raspoloženjima, upečatljivim scenama emocionalnih potresa, kontrastima razne vrste, komplikovanim odnosima među likovima, dijalogom punim emocionalnih naboja, i donekle patetičnim, kojima se naglašava dramska situacija i neposredno izaziva tenzija, mnoštvom podtema o kojima se razgovara i koji se brzo smenjuju, uplitanjem raznih predmeta koji imaju sudbinsku važnost za likove itd. Na kraju treba reći i to da melodrama imanentno sadrži u sebi socijalnu kritičnost. Najčešće ima srećan kraj, jer, kako je izjavio reditelj Daglas Sirk (Douglas Sirk), američka publika "ne voli da zna da se u nečemu ne može uspeti". (Daglas Sirk je autor jedne od najboljih filmskih melodrama – *Imitacije života* / *Imitation of Life*, 1959).

---

26 Žan Mitri, *ibid.,* str. 203.

Zapletom se događaji dovode u međusobnu vezu i zajedno tvore jednu koherentnu celinu. Estetičar Milan Damnjanović ističe da se celina ne može odvajati od svojih delova, "delovi kao takvi, doduše, još ne obrazuju aktuelnu celinu, ali je potencijalno omogućuju"[27]. Po Aristotelu tragedija je podražavanje neke završene i cele radnje, "a celo je ono što ima početak, sredinu i svršetak", pri čemu "pojedini delovi događaja treba da budu tako povezani da se celina, ako se ma koji deo premeće ili oduzima, odmah remeti i rastura".[28] Ovaj sled, kojeg se pridržavala klasična dramaturgija, doveo je u pitanje Žan-Lik Godar kada je na pitanje jednog francuskog kritičara da li smatra da njegovi filmovi "treba da imaju početak, sredinu i kraj", odgovorio: "Svakako, ali nije nužno da to bude tim redom." Kristijan Mez napominje da "priča ima svoj početak i kraj, što je u isto vreme deli od ostalog sveta i suprostavlja 'stvarnom' svetu". Ovaj autor, takođe, ukazuje na činjenicu da neki tipovi priče "imaju osobinu da *izbegnu kraj*", a da pri tome dejstvo prekida ne dovodi u pitanje priču, koja "uspeva da sačuva svoj savršeno jasan kraj". Kao primer navodi engleski film *Gluvo doba noći* (*Dead of Night*, 1945), čiji kraj predstavlja "začarani krug" – "ali zato kao niz slika ipak ima svoj kraj, a taj kraj je poslednja slika filma".[29] Po filmskom teoretičaru Dušanu Stojanoviću, globalna struktura filmskog dela predstavlja "gromadu" koja se "ne deli, ne podnosi komadanje, pa ne trpi ni 'posebna značenja'...", a ta se "gromada" potčinjava najvišem estetskom činiocu: ritmu.[30] Ako celina nekog umetničkog dela (filma) ne "odiše" svojim ritmom, onda ono nije ostvareno. Estetičar umetnosti Gaetan Pikon (Gaëtan Picon) posebno naglašava da je ritam sklad između delova i celine složena igra proporcija. "Ritam je tajno jedinstvo grčkog hrama i rimske crkve, renesansne freske i kubističkog platna... magija slike potiče od ritmičkih konstanti".[31] Po Emilu Štajgeru "ako je ritam neke pesme dirnuo naše srce, ako naše osećanje ni u jednom trenutku ne zapinje, ako je pesma, ma i nejasno, ali ipak pametno, određena u *jednom* smislu, mi već opažamo njenu osobenu lepotu. Zadatak tumačenja je da ovo opažanje razjasni u saopštljivo saznanje i da ga do tančina dokaže".[32]

Zahvaljujući ritmu jedno umetničko delo se doživljava o kao celina. Ritam spaja intelekualni aspekt sa čulnim, odnosno, ritam angažuje svest i percep-

---

27 Milan Damnjanović, *Pojam celine u filosofiji istorije i istoriji filosofije*, u *Filozofskog fakulteta*, knj. VI, 1970/71, str 305.

28 Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, preveo dr Miloš Đurić, Zavod za izdavanje udžbenika, Beograd, 1966, str. 15-16.

29 Kristijan Mez, *ibid.,* str. 16.

30 Dušan Stojanović, *Film kao prevazilaženje jezika*, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavnih sredstava, Beograd, 1984, str. 225-226.

31 Gaetan Pikon, *Pisac i njegova senka*, prevela Dana Milošević, Beograd, 1965, str. 125-126.

32 Emil Štajger, *ibid.,* str. 208.

ciju, sjedinjuje ih pri estetskom doživljaju dela. Ritmičku strukturu dela sačinjavaju svi utisci koji se izazivaju u filmu kod gledaoca, ali glavni su svakako likovi, njihovi postupci, njihove sudbine. Žan Mitri izvodi estetički zaključak: "Kako za ritam nije važno stvarno trajanje, nego *utisak trajanja*, jedino ta osobina može da posluži kao merilo, a nikako određena metrička dužina... Drugim rečima, filmski ritam nikada nije apstraktna struktura koja se povinjava formalnim zakonima ili načelima koja bi mogla da se primene na bilo koje delo, nego naprotiv, struktura koja nužno uslovljava sadržinu".[33] Po njemu, filmski ritam je posledica nužnog poretka, a ne struktura koja organizuje i koja bi imala prvenstvo nad onim što organizuje.[34]

Ritam celine jednog dela manifestuje stil jednog stvaraoca koji identifikuje njegov kreativni prosede i ujedno njegov odnos prema svetu. Za francuskog filmskog reditelja Fransoa Trifoa "Stil je važniji od samog sadržaja". Stil je način na koji se kreativno oblikuje jedno delo. Imanentan je individualitetu stvaraoca. Filozof Artur Šopenhauer (Arthur Schopenhauer) smatra da je za pisca njegov stil tačan otisak toga *kako* je on mislio. "Stil je fiziognomija duha. Ona je pouzdanija od fiziognomije tela".[35] Već je Bifon primetio da se saznanja, činjenice i otkrića lako preotmu i prenesu, pa čak mogu dobiti i na vrednosti ako dospeju u spretnije ruke. "Sve su te stvari izvan čoveka, a stil je čovek sam". Emil Štajger ističe "da izraz *svet* u estetičkom istraživanju bez dvoumljenja smemo zameniti izrazom *stil*. Svaki pravi pesnik ima svoj stil, što znači – svoj svet".[36] Važno je reći da forma za sebe još nije stil,[37] stoga Žan Mitri napominje: "Stil je način na koji se uspostavlja forma". Po Karlu Drejeru: "Stil jednog filma, koji je umetničko delo, zavisi od brojnih osobina; od ritma i kompozicije kadra, od jačine odnosa boja, od odnosa svetlosti i senke, od pokreta kamere... Sve to i, ne naposletku, odnos reditelja prema materijalu određuje stilfilma".[38]

Indikativna je izjava američkog glumca Roberta Rajana (Robert Ryan): "Svi su vesterni već napravljeni. Jedina razlika je stil, a Sema Pekinpoov (Sam Peckinpah) je izvanredan". Naime, svi Pekinpoovi junaci već se unapred nalaze u izgubljenom položaju. Sâm Pekinpo je o njima rekao: "Oni više

---

33 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, II, *Strukture*, preveo Božidar Marković Beograd, 1972, str. 91.

34 Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma*, III, *Oblici*, prevela Gordana Stojanović, Beograd, 1972, str. 165.

35 Artur Šopenhauer, *O pisanju i stilu*, preveo Dragomir Perović, Beograd, 1982, str. 21.

36 Emil Štajger, *ibid.,* 163.

37 Herman Broh, *Pesništvo i saznanje*, preveo Svetomir Janković, Gradina, Niš, 1979, str. 102.

38 Karl Drejer, *Mašta i boja*, *Filmske sveske*, preveo Đura Udicki, Institut za film, Beograd, 1968, br. 8, str. 551.

nemaju nikakvih iluzija, oni predstavljaju avanturu bez interesa iz koje se ne izvlači nikakva korist, osim čistog zadovoljstva što su u životu". Za razliku od špageti-vesterna u kojima su autori posmatrali svoje junake sa distance, kroz ironiju i humor, ovaj reditelj je potpuno uz njih, stvarajući o njima romantičnu apoteozu. Film *Divlja horda* (*The Wild Bunch*, 1969) ima više od tri hiljade i šest stotina montažnih rezova. (Film traje 145 minuta, ali postoji verzija od 190 minuta, kao i od 135 minuta.) Prizori obračuna i krvoprolića, mizanscenskom koreografijom i montažom, narastaju u mitsku veličinu (završni obračun traje 3 minuta i 54 sekundi). S druge strane, stil špegeti-vesterna je karakterisala neobična kompozicija kadra, smenjivanje totala i krupnih planova u sinemaskop tehnici, gotovo nadrealistički karakter muzike i zvučnih efekata, ambijent se većinom sastojao od blatnjavih ulica, zapuštenih straćara, neurednih krčmi, koje su ujedno bordeli, a likovi izgovaraju škrte replike, ali vizuelno na upečatljiv način, s prenaglašenim pogledima i mikromimičkim radnjama. Za razliku od tradicionalnog američkog vesterna u kome glavni likovi uvažavaju opšte društvene norme, u špageti-vesternima oni uvažavaju samo svoje norme. O svojim filmovima je Serđo Leone (Sergio Leone): "Moji se filmovi sviđaju jer im se radnja odvija brzo, bez predaha, s lakomim i ciničnim ličnostima". U njima se nasilje, pa bilo ono i najzverskije, uvek prikazuje s dozom ironije i humora. Velika popularnost ovih filmova verno otkriva i senzibilitet publike u vremenu kada su nastajali (u 60-im i 70-im godinama prošlog veka).

Treba imati u vidu da zajednička stilska obeležja mogu da imaju dela koja pripadaju jednom istom, zajedničkom stilskom pravcu. Na primer, italijanski neorealizam je karakterisao odbacivanje snimanja u studijima (to je bilo i nužno jer je te objekte jedno vreme posle rata koristila američka vojska), glumci su na sebi imali obična, svakidašnja odela ljudi iz tog vremena, mesto profesionalnih glumaca često za glavne likove su angažovani tzv. naturščici, obični ljudi, otkriveni na ulici (na primer junak filma *Kradljivci bicikla* / *Ladri di biciclette*). Reditelj Roberto Roselini (Roberto Rossellini) ih je stalno upozoravao da replike izgovaraju običnim govorom, kao što bi to činili u životu. Većina prizora je snimana neposredno na ulicama gradova. Inače, kadraža i dramaturgija neorealističkog filma je bila sasvim konvencionalna.

Po mišljenju filmskog estetičara Pitera Volena (Peter Wollen) stil je "odlučno ideološki koncept, skoro bez ikakvog teorijskog statusa... kada se pobliže razmotri kao da isprva, nema nikakvog stvarnog značenja". Po njemu, to je zapanjujuća smeša "različitih, unapred stvorenih mišljenja". On citira misao Suzen Sontag (Susan Sontag) da "ono što je neminovno u jednom umetničkom delu jeste stil", i komentariše da je stil, zapravo, "ukidanje privida proizvoljnosti". To dovodi u vezu sa teorijom informacije, jer sama Sontag

kaže: "Svaki stil zavisi od nekog načela ponavljanja ili redundancije, te se može analizovati kroz to načelo".[39] U svakom slučaju, stil upravo na tim elementima nastaje. Po tome se prepoznaje osobeni "rukopis" nekog stvaraoca. Da li su mogući falsifikati, pita se Piter Volen. Imitacije originala da, ali ne i ekspresija jednog Sergeja Ejzenštejna, Karla Drajera (Carl Dreyer), Luisa Bunjuela (Luis Bunuel) i dr. Pogotovo je nemoguće falsifikovati čulni i duhovni odnos autora prema likovima.

Vrlo važnu komponentu u filmu predstavlja i faktura slike zahvaljujući kojoj su uspešno ostvareni mnogi filmski likovi. Američki reditelj Vilijam Velman (William Wellman), majstor vesterna, snimio je *Mačji trag* (*Track of the Cat*, 1954) crno-beli film na kolor traci, čije je dobio posebnu mekoću slike. Žan-Pjer Melvil Melvil prvobitno je hteo svoj film *Samuraj* da snimi u crno-beloj tehnici, ali se odlučio da radi u boji da bi plavičastim i sivim tonovima snažnije istakao bezosećajnost i beskrupuloznost glavnog lika, kojeg je glumio Alen Delon (Alain Delon) s "bledolikom izrazom lica". (Otuda i drugi naziv za taj film *Bledoliki ubica*).

Crno-beli film u tehničkom i estetskom pogledu podrazumeva vrlo širok spektar načina snimanja filmova. Karl Drajer je svoj film *Stradanje Jovanke Orlenke* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) snimio je u oštroj kontrasnoj fakturi kako bi što više istakao likove i njihove tamne kostime u odnosu na hladnu, ogoljenu i svetlu pozadinu, pri čemu su posebnu ekspresivnost dobijali izrazi lica glumaca. Snimatelj filma Žana Renoara (Jean Renoir) *Izlet (Une partie de campagne*, 1936/1946), njegov nećak Klod Renoar (Clod Renoir), uspeo je da ostvari impresionističku fakturu slike, srebrnastosivu i meku, u stilu dagerotipije. Posle Drugog svetskog rata u američkom filmu je dominirao tzv. "njuzril stil" (*newsreel*), crno-bela dokumentarna faktura poput slike filmskih žurnala. U toj fakturi snimili su Elija Kazan (Elia Kazan) *Na dokovima Njujorka* (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1945) i Džon Hjuston *Džungla na asfaltu* (*The Asphalt Jungle*, 1950).

Pojavom filma u boji primećeno je da boja oduzima fizičkoj realnosti njenu "enigmu", na čemu se gradila ekspresija crno-belog filma. Ejzenštejn je smatrao da upotreba boje treba da bude slično upotrebi muzičkog instrumenta u simfonijskom delu, a upozoravao je sineaste rečima "ne šareno nego u boji". Film u boji, po njemu, dobar je onda kada se boje u njemu primećuju. "To znači da je, kao i muzika, i boja umesna tamo i onda, gde i kada one i samo one mogu biti najizražajnije ili ako mogu da doreknu ono što u datom momentu radnje treba da bude rečeno, izraženo, dorečeno, izneto".[40]

---

39 Piter Volen, *Znaci i značenja u filmu*, preveo Branko Vučićević, Beograd, 1972, str. 71-73.

40 "Film u boji", u *Eisenstein – Život, delo, teorije*, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, 1957, str. 144.

Bela Balaš je isticao da "umetničku vrednost boja ima samo onda kada izražava posebni filmski doživljaj boje"[41]. Takođe je tvrdio da "boje imaju vrlo simbolično dejstvo, snagu asocijacija i znatno utiču na osećanja". Karl Drejer je 1955. godine uočio da boja može da bude važno sredstvo apstrakcije na filmu. "Bojom se sve može, a ipak film u bojama još nosi okove naturalističkog crno-belog filma". Nagovestio je da "u boji leže velike mogućnosti za obnavljanje filmske umetnosti". Poručio je da reditelji sa Zapada treba da uzmu za uzor japanski film *Vrata pakla (Jigokumon,* 1953), reditelja Teinosukea Kinugasa, jer u njemu "boja dostiže svoje najveće dejstvo".[42] Andre Bazen se suprotstavljao "realističkoj" primeni boje i zalagao da ona bude "*ekspresivna* i *simbolička* ". Poznato je u psihologiji da čovek u pojedinim stanjima i raspoloženjima reducirano vidi boje. Već je Aristotel isticao da boja i muzika utiču i na duševno i fizičko stanje čoveka.

Među zapadnim rediteljima prvi je pridao izuzetan značaj boji Mikelanđelo Antonioni (Michelangelo Antonioni). "Ideja od samog početka mora da sadrži u sebi boju, kao elemenat filma. Ideja koju autor ima u glavi treba da je u boji, u boji moraju biti slike koje autor ima u svojim predstavama pre nego što se pristupi konkretnoj fazi realizacije... Treba reći da je boja odnos između predmeta i psihološkog stava gledaoca u tom smislu, da imaju uzajamnog dejstva. I zato problem boje sam za sebe ne postoji". Ovaj reditelj je zamerao producentima što su navikli da čitaju scenarija nezavisno od boje i scenaristima što pišu scenarija bez obzira na ulogu koju imaju boje.

Japanski reditelj Jasudžiro Ozu (Yasujiro Ozu) snimio je svoj film *Plutajuća trava* (*Ukigusa*, 1959) u kojem je izbegavao plavu i zelenu boju (hladne boje), čime se isticao ambijent u odnosu na likove. Zanimljivo da svoj prvi film u boji Akiro Kurosava je snimio tek 1970. godine, *Dodeskaden* (*Dodes'ka-den*), a do tada se estetski opirao kolor filmskoj traci. U filmu Žan-Lika Godara *Ludi Pjero* (1965) crvena i zelena boja, pored simboličkog značenja boje smrti i boje života, imaju i dramaturšku funkciju, jer crvena uvek označava smrtonosni kontekst radnje, a zelena životnost u odnosima među likovima. Volter Hil (Walter Hill) u filmu *Južnjačka uteha* (*Southern Comfort*, 1981) monohromatski je koristio zeleno i belo, a u *Vatrenim ulicama* (*Streets of Fire*, 1984) svodio je fakturu slike na plavo i crveno, u kombinaciji sa crnim i belim, čime je stilizovano izrazio raspoloženje i osećanje likova ambijentu.

Na kraju, u vidu zaključka, treba reći da se svi navedeni estetski činionici kao svoj kranji ishod imaju otelovljenje zamišljenog lika. Na filmu je izgled glumca (njegov habitus) presudan za stvaranje lika. Karl Drajer je istakao da

41 Bela Balaš, *Filmska kultura*, prevela Sonja Perović, Beograd, 1948, str. 230.

42 Karl Drejer, *ibid.,* str. 552.

"glumce treba birati prema njihovoj duhovnoj sličnosti sa likom koji treba da glume, tako da se duša nekog čoveka prepozna po izrazu njegovog lica", a Džon Hjuston je izjavio da u njegovim filmovima "glumac treba da jeste lik, a ne da glumi lik". Tada se ispunjava glavni uslov da jedan lik koji je zamišljen u scenariju, i čiji su postupci vizuelno razrađeni u knjizi snimanja, može da oživi pred kamerom.

Petrit Imami

THE PRIMARY IMPORTANCE OF THE FILM'S CHARACTER

Summary

In feature films the author embodies the vision of his theme in the character, using plot-lines which develop according to inner laws of necessity and probability. All the film's means serve this end: anything else would be film *l'art pour l'artism*.

UDK 791.42.04

Aleksandar Janković

IMAGINARNA MESTA NA FILMU

"Negde gde nema nikakvih problema
...misliš li da postoji takvo mesto, Toto?
Mora da postoji. To nije mesto do koga možeš doći brodom ili vozom.
To je jako, jako daleko, iza meseca, između kiše.

Negde, iza duge, daleko iznad
Postoji zemlja o kojoj sam čula u uspavanci
Negde, iza duge, neba su plava
A snovi koji su usud da sanjaš, ostvare se
Jednog dana poželim da dosegnem zvezdu
I probudim se gde su oblaci iza mene daleko.
Gde se problemi tope kao od šale
Tamo, iza vrhova dimnjaka
Tamo ćeš me naći.
Tamo, iza duge, Plave ptice lete
Ptice lete iza duge
Zašto, avaj ne mogu ja?
Ako srećne male plave ptice lete
Iza duge, o zašto
Avaj ne mogu ja?"[1]

"Someplace where there isn't any trouble...
... do you suppose there is such a place, Toto?
There must be. It's not a place you can get to by a boat or a train. It's far, far away...
Behind the moon
Beyond the rain

Somewhere, over the rainbow, way up high,
There's a land that I heard of once in a lullaby.
Somewhere, over the rainbow, skies are blue,

1 Prevod A. Janković.

And the dreams that you dare to dream really do come true.
Someday I'll wish upon a star
And wake up where the clouds are far behind me.
Where troubles melt like lemon drops
Away above the chimney tops
That's where you'll find me.

Somewhere over the rainbow, bluebirds fly,
Birds fly over the rainbow,
Why then, oh why can't I?

If happy little bluebirds fly
Beyond the rainbow,
Why oh why can't I?"

Harold Arlen & E.Y.Harburg, *Over The Rainbow*

Marsel Prust je tvrdio da je pravi raj – izgubljeni raj. Ili da pogledamo na drugi način:

"Svaka utopija unutar sebe luči seme sopstvene distopije. Ovo se svakako dešava u filmskim utopijama, ali utopija podrazumeva zadovoljenje i zastoj, a film (kako je insistirao Semjuel Fuler / Samuel Fuller) je bojno polje. Filmska utopija zahteva da bude tretirana sa defektom ili u krajnjoj dekadenciji, zrelo arogantna, jer u drugom slučaju nema konflikta.[2] Ili da parafraziramo Tolstoja, sve utopije liče jedna na drugu, ali svaka distopija je paklena na sopstveni način."[3]

Kada je Amerigo Vespuči (Vespucci) otkrio Venecuelu, krajem 1497. godine, nije ni slutio da će dva ogromna kontinenta dobiti ime po njemu. Kasnije, novonastala američka nacija je sebe smatrala stanovnicima "Novog Jerusalima" zbog obećane slobode (govora, religije, političkih ubeđenja) i time postala "svetlucavi grad na brdu" za kojim traga Doroti iz Baumove knjige i Flemingovog filma *Čarobnjak iz Oza (Wizard Of Oz)*.

Džon Or, profesor sociologije na edinburškom fakultetu, je filmsko čitanje apokalipse podelio na 'toplu' i 'hladnu': "U ranoj 'toploj' apokalipsi nemačkog ekspresionzima još uvek je postojala distinkcija između rata i mira, između ratnohuškačkog, militantnog društva i mogućnosti mirnog, pravednog društva. Ovu razliku je još teže bilo stvoriti posle 1948. godine. Strah od nuklearnog rata je bio najveći u vreme dizanja Berlinskog zida i Kubanske krize 1962. godine koja je provocirala očekivanu reakciju filmske industrije, ne samo u komercijalnom smislu (*Na plaži* / *On the Beach*, 1959.), *Dr Strejndžlav*

2 Philip Kemp, *Utopia*, Sight and Sound, Volume 8, Issue 2, London, 1998, str. 26.
3 *Ibid.*, str. 27.

ili kako sam naučio da volim bombu (*Dr Strangelove*, 1964.). Pesimizam i strah od budućnosti, impuls življenja samo za sadašnjost i zaboravljenje prošlosti su bili najizraženiji kulturološki sindromi tokom četrdesetogodišnjeg hladnog rata. Sa druge strane, pripovedačka brzina 'hladne' apokalipse napravila je ruglo od konvencija našeg vremena. Kako se moderno u drugoj polovini XX veka ubrzavalo, napukla naracija je usporavala stvari. (Breson, Tarkovski, Bergman, Antonioni, Venders prave hipnotičke filmove u kome je narativ beskrajan, bez smera, determinante...)."[4]

Prvo imaginarno mesto na filmu je melijesovsko – vernovski Mesec u *Putovanju na mesec* (*A Trip To the Moon*, 1902) u kome izabrani naučnici odlaze na zemljin satelit gde nalaze zle vanzemaljce – Selenite.

"Glavni deo ove čarolije ipak je odlazio na fantastičan siže i njegovu izuzetno duhovitu filmsku transpoziciju. Melijes je za predložak imao jedan Vernov i Velsov roman o putovanju na Mesec – tako da se ovaj film može smatrati i prvom ekranizacijom jednog naučnofantastičnog književnog dela. Iz Vernove knjige *Od Zemlje do Meseca* Melijes je pozajmio zamisao o ispaljivanju rakete na mesec, a prema Velsovom romanu *Prvi ljudi na Mesecu* predočio zle Selenite, opake žitelje našeg prirodnog satelita."[5]

Već nekoliko godina kasnije (1924), Jakov Protozanov se vraća neistraženom kosmosu, ali u ideološki obojenoj *Aeliti: Pobuni robota* (*Aelita*) u kome sovjetski kosmonauti donose komunizam na "crvenu planetu".

Na neki način, fantazmagorična vizija kovitlaca u slikarstvu, pretočena u film *Kabinet doktora Kaligarija (Das Kabinett des dr Caligari,* 1919) Roberta Vinea, može biti još jedan pionirski uspeh u stvaranju filmskog imaginarnog mesta; ipak, ključni film za početak razmatranja o utopiji / distopiji je svakako *Metropolis* (1924) Frica Langa po romanu Tee fon Harbur. Filmovi o imaginarnim mestima se uslovno mogu svrstati u 6 grupa, u zavisnosti od centralne teme koju obrađuju:

1. Distopija (Košmarna budućnost)

a) totalitarni gradovi;

b) postapokalipsa;

c) virtuelna stvarnost;

d) groteskna budućnost;

Kao što smo već objasnili, Nedođija je daleko od idealnog mesta jer opasnost vreba svuda i uvek. Ustrojstvo Nedođije je anarhija uz prećutnu toleranciju. Totalitarni gradovi su ponikli na ideji nekontrolisane vlasti i

4 John Orr, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993.

5 Zoran Živković, *Zvezdani ekran*, Osam decenija SF filma, "Otokar Keršovani", Zagreb, 1984.

neočekivanih preokreta. Gotovo uvek mračan ton filmova o totalitarnim gradovima se prepliće sa idejom Nedođije kao Distopije za bezobrazne dečake koji se tamo nađu, te su osuđeni na svakodnevne opasnosti bez roditeljske brige. U kontekstu Postapokalipse, Nedođija može biti izgubljeni raj za kojim tragaju malobrojni preživeli posle nuklearnog rata dok veza sa virtuelnom stvarnošću leži u živopisnosti i razlici topografije ovog ostrva. Groteskna budućnost Nedođiji može da duguje raznolikost i izopačenost stanovnika, flore i faune. Sirene su, iako prelepe, maligne i cinične, gusari – opasni, a Indijanci su kanibali.

2. Iskrivljena stvarnost

a) iskupljenje

b) patologija

c) arkadije

Nedođija je definitivno iskrivljena stvarnost i objedinjuje nekoliko nespojivih vremensko prostornih determinanti na vrlo efektan način. Celo ostrvo je začudni spoj Kariba, Irske, Mediterana, afričkih savana i američkih šuma. Stanovnici nisu ništa manje živopisniji i nespojivi: gusari, Indijanci, sirene, siročići, vile, medvedi, zmije, pingvini (u *Kuki*)... Međutim, Bari nam je svoje izmišljeno ostrvo ipak dočarao kao rajski predeo u kome vlada avantura i zakon jačeg i veštijeg. Prava dečačka fantazija.

3. Birokratska nebesa

Kao što smo u jednom delu napisali, tumačenje Nedođije može biti i mesto na koje odlaze mrtva nekrštena deca. Bari je objasnio da u Nedođiju dolaze bebe dečaci koji ili pobegnu iz kolica ili ih negovateljice zaborave u parku. Vezu između birokratije i Nedođije, najbolje je pročitao Spilberg, shvativši ostarelog Pana kao bezosećajnog advokata.

4. Izgubljeni raj

a) rajska i kobna ostrva

b) empirijske Nedođije

c) na granici sna i jave

Nedođija je izgubljeni raj koji je poslužio za nebrojeno mnogo filmova, od *Plave lagune* (*Blue Lagoon*, 1949) i *King Konga* (1933) do *Plaže* (*Beach*, 1999) i *Izgnanika* (*Cast Away*, 2000.). Gotovo uvek, ova mesta su na početku prikazana u svojoj najblistavijoj lepoti da bi kasnije dobili sve mračnije i mračnije osobine. Nedođiju na početku doživljavamo kao egzotično i zanimljivo ostrvo da bi na kraju shvatili da predstavlja zatvor kako za Pana i "izgubljene" dečake tako i za frustriranog gusarskog kapetana, histerične indijance i egzaltirane sirene.

5. Edenska bašta

Nedođija je po Barijevoj ideji koncipirana kao Raj za 'izgubljene' dečake, prelomljen kroz priče koje su im čitane kad su bili manji (mitovi, gusarske avanture, indijanci...).

6. Fantastični svetovi

a) doppleganger

b) zasebni svetovi

Nedođija je, pre svega, imaginarno mesto, fantastičan svet sa sopstvenim zakonima i etikom. Ona nije nastala kao Barijeva replika na Morovu (Thomas Moore) *Utopiju*, Kampanelov (Tomazzo Campanella) *Grad sunca* ili Kerolovu (Louis Carrol) *Zemlju čuda*, već kao zaseban svet koji objedinjuje isključivo mašta. Kao takav, Nedođija je idealan svet i arhetip imaginarnih mesta na filmu.

1. DISTOPIJA:

a) Totalitarni gradovi

Još od već spominjanog Metropolisa[6], čovečanstvo je morila ideja o somnabulnoj, nekontrolisanoj ili staljinističkoj budućnosti. Filmska umetnost je ove težnje pravovremeno oslikavala kao košmarne slike moguće budućnosti od kojih se većina ostvarila na najbrutalniji način. Gotska stilizacija totalitarističkih gradova je plenila svojom monumentalnošću, ali i rastočenim životima stanovnika. Od Langovog *Metropolisa* preko *Atlantide* (*Atlantis*) Pabsta (1932) i Pala (1961) pa sve do Gotama redukovane sage o Betmenu (1989), ili fantazmagoričnog Projasovog (Alex Proyas) *Grada tame* (*Dark City*, 1998), radi se o ogromnim ledenim gradovima u kojima žive stanovnici razorenih života i bez dosegnute ljubavi. Mračnjaštvo ovih ljudi neretko vodi ka ostvarivanju bolesnih i sebičnih ambicija (*Betmen* 1, 2, 3, 4; *Metropolis*, *Gataka*) ili u ambis nadrealnog totalitarizma (*Kafka*, *Proces*). Gilijamov *Brazil* (1985) je na neki način dao pravosnažniju sliku Orvelove *1984* (*1984*), nego dve istoimene filmske verzije. Umetničke vizije reditelja spomenutih filmova su išle ka afirmaciji ideje o potpunom odsustvu normalne komunikacije u svojevrsnim mastodontima od gradova, te izopačenjima ograničenog života usred armiranog betona i među besmislenim građevinama. Ponekad su protagonisti pronalazili svoj mir bekstvom u proširenju horizonta svesti (*Grad tame*), pastorali u sopstvenoj glavi *(Brazil)* ili bekstvom u nepregledna kosmička prostranstva (*Gattaca*, 1997). Vizije totalitarnih gradova su gotovo uvek negativne i predst avljaju okove za normalnog čoveka tj. njegovu antropološku

6 Zamjatinov roman *Mi* (1917) je najverovatnije poslužio kao modus za sve Metropolis gradove.

nemoć da se vrati prirodi. Gotovo uvek, taj povratak prirodi je neuspeo, tj. podređen alternativnom rešenju.

b) Postapokalipsa

Strah čovečanstva od termonukelarnog armagedona je prisutan još od Herberta Džordža Velsa koji je knjigom *Vremeplov*[7] (*Time Machine*, 1960), još krajem XIX veka, anticipirao globalno ljudsko uništenje. Pandan ovoj odličnoj knjizi je istoimeni film koji je snimljen početkom šezdesetih u kome pratimo doživljaje vremenskog putnika koji u osvit novog (XX) veka kreće u budućnost zatičući samo razaranja i ratove. Kada se konačno pojavi, nekoliko hiljada godina posle atomskog rata, zatiče prividni raj u kome žive inertni i naivni Iloji (ljudi) i zli, izopačeni Morloci (u podzemlju) koji se njima hrane. Vremeplovac pomaže Ilojima dižući svojevrsnu revoluciju, spasavajući ljudski rod za neka buduća pokolenja, čak ostajući u dalekoj budućnosti.

Burmanov (John Boorman) *Zardoz* (1974) sem toga što je košmarna refleksija na žovijalne šezdesete, ujedno je i kritika totalitarnog društva i stvaranja malih božanstava. Apokaliptični *Zardoz* (igra reči sa zemljom Oz) je kastinski zamišljena zemlja besmrtnih vladara i nemoćnih potčinjenih. Mladi Šon Koneri (Sean Connery) diže bunu vodeći sve ljude ka ujedinjenju. Slična premisa je viđena i u filmu *Loganov beg* (*Logans Run*, 1976), koji prati radnju u podzemnom gradu daleke budućnosti u svojevrsnoj "lapot" zajednici u kojoj stariji nemaju svoju šansu. Radoznali Logan sa svojom pratiljom odlazi na površinu gde zatiče prazan[8] svet koji se oporavlja od nuklearnog holokausta. Logan shvata da je pronašao pravo utočište za nastavak života.

Vudi Alenov (Woody Allen) *Spavač* (*Sleeper*, 1973) je svojevrsna persiflaža postapokaliptičnih filmova i ideja koji sadrži sve stereotipe Alenovske vizije psihoanalize. Ekranizacija Metisonove (Richard Matheson) knjige *Ja sam Legenda* (*I Am Legend*), nazvana *Omega Man* (1971) vodi nas u Njujork posle biološkog pogroma u kome obitava klasa vampira, prilagođena novim uslovima i koja izlazi samo noću. Čarlton Heston (Charlton Heston) glumi jedinog preostalog čoveka, naučnika koji je prekasno pronašao serum za izbavljenje. Epifanija filma je njegova samospoznaja da je sam uljez u novom svetu. Antropošovinistička ideja da je čovek mera svemu se gubi i u *Planeti majmuna* (*Planet of the Apes*, 1968) sa fascinantnim preokretom na kraju, tj. saznanjem da je planeta majmuna ništa drugo do Zemlja hiljadama godina posle atomskog rata. *12 Majmuna* (*12 Monkeys*, 1997), apokalipsom opsednutog Terija

7 Sredinom tridesetih, po Velsovom scenariju je snimljen film *Stvar koja će doći* (*Things to Come*) o despotu iz distopije budućnosti.

8 Piter Justinov igra jedinog preostalog strarca.

Gilijama (Terry Gilliam), opet varira ideju putovanja kroz vreme zarad spašavanja sveta od smrtonosnog virusa, ovoga puta sa visokom poetskom stilizacijom i vizijom. Gilijamova distopija je takođe ispod zemlje, dok na površini vlada večita zima u čijoj se atmosferi nalaze letalni mikroorganizmi. Kevin Rejnolds (Reynolds) i Kevin Kostner su svoju postapokalipsu zamislili kao svet koji je pokriven beskrajnim okeanom *Vodeni svet* (*Waterworld*, 1996) i progonistima koji tragaju za mistkom utopijom, jedinim preostalim ostrvom. *Pobesneli Maks* (*Mad Max*, 1979), trilogija, varira ideju anarhije posle atomskog rata koji je mimoišao Australiju (režirao Džordž Miler) i gde je najveće blago – benzin. Ideja utopijske enklave postaje stvarnost u paradigmatičnom, ali manje ubedljivom trećem delu.

Spilberg je u *Veštačkoj inteligenciji* (*A. I.*, 2001) izneo postmoderno viđenje priče o Pinokiju uz lagano oslanjanje na Petra Pana. Dečak-kiborg, zamišljen kao zamena za sina ugledne porodice, prolazi lični pinokijevski put kroz pošasti sredine XXI veka, pronašavši u potopljenom Nju Jorku, suštinu svog postojanja. Tek 2000 godina kasnije, u novom Ledenom dobu, generacija super robota ga pronalazi otkrivajući mu da je poslednji "čovek" na svetu. Ironično, on nikada nije odrastao i uvek se neuspešno borio da dokaže sopstvenu ljudskost u nehumanom svetu koji ga je okruživao. Ponekad mašine imaju više topline od nas samih. Džon Karpenter (John Carpenter) je kraj milenijuma video kao distopiju[9] ekstremno povišenog kriminala i totalitarne vlasti koja je od najvećih američkih gradova (Njujork i Los Anđeles) stvorila zatvore, dok se Želimir Žilnik sa filmom *Lijepe žene prolaze kroz grad* (1988) pozabavio postnuklearnim Beogradom u kome obitavaju samo starci (prvoborci i kuriri socijalističke revolucije 1941-1945) i mlade, zgodne devojke. Oni, 2041. godine prave stogodišnjicu revolucije.

Poznati strip crtač Enki Bilal je svoje postnuklearne distopije locirao u Beograd (*Bunker Palais Hotel*, 1988) i na mesec (*Tykho Moon*, 1998). Junaci svih ovih filmova teže konačnom povratku u prirodu, što im je svakako onemogućeno zbog ultimativne ljudske gluposti koja je prouzrokovala potpuno uništenje. Iako se radi uglavnom o parabolama ljudske nezrelosti, savremena istorija nam pokazuje da je situacija još apsurdnija od filmskih fantazija.

c) Virtuelna stvarnost

Sada već kao legitimni metažanr, filmovi o virtuelnoj stvarnosti su kako refleksija globalizacije tako i uspešne i potpune kompjuterske ofanzive u celom svetu. Još od pionirske naivnosti Diznijevog *Trona* (1982) koji je začeo

9 *Escape from New York* (1981) – kod nas *Njujork 1999* i *Escape from LA* (1997) – kod nas *Bekstvo iz LA-a*

ideju, postojao je neobjašnjiv strah od kompjutera. Preko pivotalnog *Kosača* (*Lawnmover Man*, 1992), gledalac je postao svestan virtuelne distopije koju je najviše afirmisao *Matrix* (1999), nudeći sasvim nove standarde u percepciji filmske umetnosti uopšte i koketirajući kako sa dramaturškim i melodramskim stereotipovima tako i sa hongkongškim akcionim filmovima, antičkim tragedijama, mitologijom i urbanim mitovima, ali i sa hrišćanstvom.

Trinaesti sprat (*13*th *Floor*, 1999) i *Otvori oči* (*Abres Los Ojos*, 1999) su nastavili d a se poigravaju sa gledaočevom percepcijom i pragom pripovedačke osetljivosti, dok je *Čudesni dani* (*Strange Days*, 1995) ponudio jednu moguću budućnost narušene privatnosti i tehnicističke prevlasti čak i nad emocijama. Osobine virtuelnih svetova su pre svega nepostojanost i mimikrija. Ma koliko se činili realnim oni su su samo iluzija. Čovek je oduvek težio stvaranju Utopije koja bi uvek bila i lako dostupna i kontrolisana. Virtuelnom stvarnošću je ova ideja ostvarena na fascinantan ali zabrinjavajući način.

d) Groteskna budućnost

Distopija groteskne budućnosti nije posledica atomskog rata, već samo izopačenja društva ili jednostavno Darvinove teorije selekcije. *Zelena smeša* (*Soylent Green*, 1973) opisuje društvo koje se hrani neobičnom mešavinom soje i sočiva, tek na kraju shvatajući da je u pitanju čist kanibalizam, te da je jelo na njihovim trpezama, industrijski produkt starih[10] ili neprilagođenih građana. *Kad bi* (*If...*, 1968) je nadrealna slika navodne studentske revolucije, dok je *Paklena pomorandža* (*A Clockwork Orange*, 1971) Kjubrikova (Stanley Kubrick) lična vizija Entoni Bardžisove (Anthony Burgess) satire na blisku budućnost u kojoj se društvo neobičnim metodama nosi sa nasiljem. U *Razbijaču* (*Demolition Man*, 1993) pratimo Stalonea (Sylvester Stallone) kao super policajca u San Anđelosu (2032), pacifističkom raju u kome se heroina, Sandra Bulok (Bullock) zove Leontina Haksli (Huxley). *Rolerbol* (*Rollerball*, 1975) je još jedna studija o nasilju, ovoga puta u sportu, potpuno na tragu cikličnog kretanja potrebe čovečanstva za brutalnom zabavom od gladijatora iz rimskog koloseuma do "rolerbola". Pol Verhoven (Paul Verhoeven) nudi dve vrste distopije, u *Potpunom opozivu* (*Total Recall*, 1990), to je Mars, a u *Zvezdanim ratnicima* (*Starship Troopers*, 1997) u pitanju su naci nebesa urađena po modusu agit-prop filmova Leni Rifenštal (Lennie Riefenstahl). *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982) je hametovska (Dashiel Hammet) noar vizija Los Anđelesa u ne tako dalekoj budućnosti, dok je Bajićev, takođe futiristički *Crni Bombarder* (1991), tek odraz političkih kovitlaca u Srbiji s početka devedesetih. Trifoov (François Truffaut) *Farenheit 451* (1967) opisuje distopijsko

10 lapot

društvo koje zabranjuje knjige, te i paralelnu utopiju gde probrani uče književna dela napamet za buduća pokolenja. "Razlog ovog pogroma knjiga jeste paranoidni strah vlastodržaca da se na hartiji nalazi zabeleženo, u skrivenom ili neskrivenom obliku, seme pobune potlačenih."[11]

Tek Robert Zemekis (Zemeckis) *Povratkom u budućnost 2* (*Back to the Future 2*, 1989) tretira budućnost kao benigni progres tehnologije u službi čovečanstva. U stvari, bavi se paralelnim budućnostima i vremenskim paradoksima[12] na sličan način kao nekoliko godina kasnije Džejms Kamerun (James Cameroon) u sagama o Terminatoru (1984). Naravno, *Bilova i Tedova lažna avantura* (*Bill and Ted Bogus Journey*, 1991) na izuzuzetno šarmantan i duhovit način sagledavaju moguću distopiju budućnosti u kojoj je rokenrol najznačajnija tekovina čovečanstva, ali svoje junake vode i od pakla do Nebesa, dozvoljavajući im susret kako sa Smrću, đavolom, ali i samim Bogom.

Filmovi o Distopijama groteskne budućnosti omogućavaju gledaocima da sagledaju mogući razvoj stvari sa ljudskim rodom koji je, pogotovu krajem devedesetih, dokazao da se kreće putem samouništenja na sasvim bizarne načine.

2. ISKRIVLJENA STVARNOST

Pogubne želje pojedinca ili manje zajednice ili čak neka viša sila stvarale su razne svetove koji su omogućavali junacima da pre svega sagledaju istinu i sebe. Ova stvarnost je gotovo uvek u sklopu naše stvarnosti ili se ponekad sa njom prepliće pružajući šansu protagonistima da uz ili mimo svoje volje krstare kroz njih. Ponekad su ovi svetovi vekovna (ne)svesna težnja čovečanstva da svet učini lepšim ili ružnijim mestom za život, a ponekad tek želja Svevišnjeg da uputi ljude na pravi put.

a) Iskupljenje

"Mislio sam da je *Život je predivan* (*It's a Wonderful Life*, 1946) najbolji film koji sam ikada snimio. Mislio sam da je to najbolji film koji je ikada snimljen. To je bio 'moja vrsta filma' za 'moju vrstu ljudi'. U tom filmu ima više nego što sam stavio. U tom filmu ima više nego što je napisano. U tom filmu ima više vrednosti nego što smo i naslućivali da se upuštamo da ih prikažemo. To je film koji sam čekao da uradim celog života."[13]

---

11 Zoran Živković, *ibid*., str. 75

12 Mladi Majkl Džej Foks je primoran da sretne samog sebe kako u budućnosti tako i u prošlosti praveći nezaustavljive vremenske paradokse.

13 Frank Capra, *The Name Above The Tittle*, Mac Millan, NY, 1971, str. 384.

Prva poratna godina, 1946., stoji kao zanimljivi fenomen ljudske potrebe za iskupljenjem pred 22 miliona poginulih. Kapra je snimio svoj omiljeni i možda najbolji film[14] iste godine kada su svi Oskari otišli Vajleru za manifest poratnog realizma *Najbolje godine naših života* (*The Best Years of Our Lives*, 1946). Majkl Pauel (Michael Powell) i Emerik Presburger (Emeric Pressburger) su iste godine u Britaniji snimili *Pitanje života i smrti* (*A Matter of Life and Death*, 1946), živopisnu fantaziju sa posledicama rata.

"Film koristi tri osnovne razlike američke kulture u globalu i uopšte, njeno poratno osećanje:

– avantura / domaćinstvo
– individua / društvo
– uspeh / običan život

Kapra očigledno demonstrira iluziju ovih razlika, ali, suštinski, emotivnu težinu koristi iz osećaja realnosti."[15]

Kaprin junak, Džordž Bejli, grca u frustraciji što nije napustio svoju palanku, iako je, okružen ljubavlju i pažnjom. Odlučuje se za samoubistvo, te biva nagrađen "najvećim poklonom od svih"[16], mogućnošću da sagleda sopstveni život iz ugla uticaja na druge ljude. Zahvaljujući Svevišnjem i anđelu druge klase Klarensu, uspeva da osmotri svet u kome on nije postojao.

U stvari radi se o distopijskom, košmarnom odrazu u ogledalu na relaciji empirijski Bedford Folz – imaginarni Potersvil (noar predeo nasukanih života i jeftinog neona). Zahvaljujući ovom otkrovenju, Bejli konačno postaje svestan svoje greške te trenutak kasnije postajemo svedoci jedne od najsentimentalnijih katarzi u istoriji filma.

Slična fantazija o propuštenim prilikama je ovaploćena u skorašnjim filmovima *Frekvencija* (*Freqency*, 2000) i *Ljubav trijumfuje* (*Family Man*, 2000), ali ni izbliza toliko ubedljivo kao kod Kapre.

Spilberg je svom junaku Džou u filmu *Zauvek* (*Always*, 1989), inače rimejku fantazije *Tip koga zovu Džo* (*A Guy Named Joe*, 1943) dao posthumnu priliku da kao duh pomogne životima svojih najbližih. Rene Kler (Renne Claire) je u *Dogodilo se sutra* (*It Happened Tommorow*, 1944) svom junaku dao priliku da sagledava blisku budućnost, ali sa jasnom poukom da čoveku nije suđeno za tako nešto. U oba spomenuta filma, mrtvi junaci delaju u sosptvenom imaginarnom mestu naše stvarnosti.

---

14 Spisateljica Doroti Parker je nepotpisana radila na scenariju.

15 Robret B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-80*, Princeton, New Jersey, 1985. str. 183.

16 Film je snimljen po priči Filipa Van Dorena Sterna *Greatest Gifts of All*.

Bil Marej (Bill Murray) je u filmu Harolda Ramisa *Dan mrmota* (*Groundhog Day*, 1993) zatvoren u jednom jedinom danu, ispitujući sve moguće paralelne univerzume istog, shvata svoju grešku te se iskupljuje našavši pravu ljubav. I Kaprin i Ramisov film veličaju običnog čoveka i običan život, tj. protagoniste koji pokušavaju da održe svoje romantičarske (ili ironične) poglede na svet koji im to ne dopušta. Na neki način ovo je i subverzija na holivudski mit u kome osoba može učestvovati u događajima društva bez potrebe da se izgubi sopstvena individualnost. Ovim problemima je ponuđen odgovor u iskupljenju sopstvenih univerzuma na vrlo hrišćanski način.

b) Patologija

Poremećeni umovi protagonista, često su stvarali sopstvena imaginarna mesta kako unutrašnje tako i spoljašnje univerzume. Džozef Kotn (Joseph Cotton) je tokom celog filma Vilijama Deterlija (William Dieterle) *Dženin portret* (*Portrait of Jeanny*, 1948)[17] ubeđen da Dženi postoji, no shvativši da je ona samo duh umrle devojke, revidira svoj stav do trenutka kada shvati da u ruci drži njenu maramu, što znači da je Dženi zbog njega proživela svoj ceo život – ponovo. Iako nadrealan i konfuzan, ovaj film je definitvna sentimentalna fantazija Holivuda pedesetih. U filmu *Nebeska stvorenja* (*Heavenly Creatures*, 1994), dve poremećene devojčice stvaraju sopstvenu kosmos ovaploćen u melodramskim pričama o viteškoj lojalnosti. Dejvid Linč (David Lynch) je od američkog gradića Tvin Piks (*Twin Peaks*, 1990) stvorio patološki univerzum brutalnih ubistava, sekti, Inferna i vanzemaljskih aktivnosti, poigrajavjući se sa idiomima melodrame. *Vatro samnom hodi* (*Fire Walk With Me*, 1992), kao prikvel poznate serije, nudi još neobičnije odnose među protagonistima. Sam Linč je priznao da umesto mozga u svojoj glavi ima halucinogene supstance, što prilično objašnjava opus ovog bizarnog reditelja. Džordž Romero (George Romero) je uspeo da svojoj *Živi mrtvaci* (*Living Dead*) trilogijom napravi imaginarni svet u kome vladaju zombiji, i koji predstavlja uvod u Strašni sud "... kada mrtvi budu hodali zemljom".

Poseban odeljak čine tzv. vampirski filmovi. "U filmu Džoela Šumahera (Joel Schumacher) *Izgubljeni dečaci* (*The Lost Boys*, 1987), Petar Pan i njegovo pleme izgubljenih dečaka su vampiri. Šumaher naglašava usamljenost i marginalizovanost adolescensije. Njegovi izgubljeni dečaci se kreću kroz narod tokom dana, a noću iživljavaju svoje ekstremne fantazije o životu, smrti, okrutnosti i noćnoj strasti. Ali, njihov svet nije negde drugde, na drugom mestu, u drugom vremenu, već sada i ovde. Šumaher predstavlja red tame i svetla kao paralelne stvarnosti."[18]

---

17 Inače omiljeni film Luisa Bunjuela.

18 Ann Yeoman, *Now or Neverland*, Inner City Books, Toronto, 1998, str. 175.

Spisateljica En Rajs (An Rice) je knjigom *Intervju sa vampirom* (*Inteview with the Vampire*, 1994), u stvari, odala poštu svojoj prerano umrloj kćerci (umrla od leukemije u petoj godini života), stvorivši je kao vampira i netaknutu u vremenu. Nil Džordan (Neil Jordan) je snimio živopisan i blistav film u kome vampiri žive u sopstvenom imaginarnom paklu izoštrene percepcije i večnog života koji doseže od Nju Orleansa XVIII veka do Los Anđelesa XX veka.

Džoel Šumaher je nekoliko godina posle *Izgubljenih dečaka* snimio *Tanku liniju smrti* (*Flatliners*, 1990). Film o studentima medicine koji pokušavaju da dosegnu onostrano, ali ne uspevaju da vide dalje od materijalizacije sopstvenih frustracija, kako iz detinjstva tako i iz izopačenog života.

c) Arkadije

Spisatelj P. L. Travers i reditelj Robert Stivenson su stvorili prelepi svet Meri Popins (*Mary Poppins*, 1964), savršene žene i dadilje, u savršenom, imaginarnom, edvardijanskom Londonu. Popinsova, u Diznijevoj verziji filma, sa prijateljima odlazi u animiranu viktorijansku pastoralu konjskih trka i vašara, te u začarani svet londonskih dimničara koji izvode svoj "dance macabre" na krovovima britanske prestonice. Ovaj London je idealan kao i Popinsova. Živopisan, zanimljiv i pun različitih karaktera: jedni od grohotnog smeha počinje da lete, drugi, bankari, počinju da puštaju zmajeve. Meri Popins je u stvari medijator porodične harmonije i to je približava Petru Panu. Završivši svoj čaroban posao na zemlji kakvu znamo, ona odlazi u sosptvenu Nedođiju čekajući sledeći posao. Pan, nesvesno zbližava porodicu Darling omogućujući ultimativnu avanturu Majklu, Vendi i Džonu. Time ih uvodi u svet odraslih u koji on niti želi niti može da uđe. I Popinsova i Pan su u ovom slučaju metafora za odrastanje.

U Stivensovom sledećem filmu *Kreveti i metle* (*Bedknobs and Broomsticks*, 1971), sličnom formulom, ali u osvit II svetskog rata, stilizovana Meri Popins, u stvari, veštica, Anđela Lensbri (Angela Lansbury) vodi svoje prijatelje od bajkovitog Portobelo Rouda[19], preko animiranog ostrva u kome vlada životinjsko carstvo i okeanskog dna, do paradigmatične keltske legende o kralju Arturu, čiji vitezovi sprečavaju nacističku invaziju na Britanska ostrva.

Agnješka Holand (Agnieszka Holland) je Burnetov[20] klasik dečije književnosti *Secret Garden*[21] (1993) shvatila kao pokušaj nekoliko mališana na ulazu u adolescenciju da naprave savršeni vrt u kome će svi biti zadovoljni. Zaista, od

19 Najpoznatiji buvljak u Londonu. Postoji i danas.

20 Frances Hodhgson Burnett.

21 Treća verzija (1949, 187, 1993).

bašte zlokobne viktorijanske kuće, uz mnogo dobre volje, nastaje lekovito mesto u kome se mire generacije i isceljuju bolesni.

Tim Barton (Burton) je kroz tužni lik aseksualnog dečaka Edvarda Makazorukog (*Edward Scissorhand*, 1990) napravio sopstvenog Petra Pana, koji silazi iz svoje gotske kuće na brdu i projektuje samo dobrotu i lepotu. Pa, ipak, biva odbačen zbog nerazumevanja u ovom ciničnom svetu. Američka palanka je poslužila kao savršeni primer dosadnih i dvoličnih života koji ne mogu da se nose sa univerzalnom dobrotom. Lik Edvarda je rađen po modelu Roberta Smita, vođe britanske rok grupe "Kjur" (The Cure): "Petar Pan me stalno dovodi do suza. Pre nego što sam otkrio Beti Bup, bio sam zaljubljen u Zvončicu. Uvek sam želeo da Zvončica jednostavno dođe po mene i spase me. Ideja Nedođije je užasna jer je najbolja ideja na svetu. Bar polovina pesama koje sam ikada napisao je o Nedođiji. Trenutak kada Petar, Vendi i njena dva mala brata izleću kroz prozor pokušavajući da stignu Pana je savršeni momenat mog detinjstva. Kada razmišljam o filmu, uvek se setim trenutka kada Petar ubeđuje ostale da umeju da lete. Samo budala mu ne bi poverovala. Kada smo na turneji, uvek sviramo *You Can Fly*[22] kada završavamo koncerte!"[23]

Barton je kroz ovaj film, inače njegov najintimniji, odao poštu Petru Panu u sebi, ukazujući na more nerazumevanja i neodobravanja kako od kolega filmadžija tako i od publike.

Kada Makazoruki shvati da ovaj svet nije za njega, on se vraća svom domu, gubeći jedinu i najveću ljubav svog života, ostajući večno mlad, ali sveden na sopstvenu Nedođiju. Ruski reditelj Andrej Tarkovski (Andrei Tarkovsky) je u skoro svim svojim filmovima ukazivao na melanholične paralelne svetove života koji mogu (*Solaris*, *Stalker*) a ne moraju biti (*Nostalgija*/*Nostalghia*, 1983, *Žrtva*/ *Sacrifice*, 1986) metafora naših života. Visokostilizovani i metafizički svet Tarkovskog skoro uvek za temu ima Odisejevu potragu za Itakom. Ipak, na samom kraju potrage njegovih junaka, retko ko ima snage i čistoće da učini poslednji korak, spasavajući čovečanstvo od potencijalne pošasti ili pogroma. Nedođije Tarkovskog nose u sebi skriveni sjaj mogućih avantura, ali za odrasle, i predstavljaju, u stvari, VELIKO RAZOČARANJE univerzalnog nedostatka komunikacije, tj. nedostatka snage da se oslobodimo čemera, cinizma, griže savesti, taštine ili gneva. Barijeva Nedođija je nešto poput blaženog odraza u ogledalu, tj. poslednji trzaj detinjstva.

Volter Hil (Walter Hill) je visoko stilizovanim filmom *Vatrene ulice* (*Streets of Fire*, 1984) stvorio rokenrol Nedođiju u kome se prepliće etos pedesetih

22 Pesma iz Diznijevog filma

23 *Via Internet (www.thecure.com)*

(Brando u *Divljaku/Wild One*, 1954) sa procvatom desničarskog filma sedamdesetih (Zigel, Milijus/ Millius, Istvud/Eastwood, Pekinpo/Peckinpah...). Du vap se meša sa rokenrol stavom uz paradigmu rokenrola, vestern junaka, neprilagođenog Majkl Parea (Michael Parre), koji kao u Fordovim vesternima oslobađa svoju ljubu ali i poput glavnog junaka u Kazablanci odlazi od nje znajući da joj čini dobro.

Leni Rifenštal je dokumentarnim filmom *Trijumf volje* (*Triumph Der Willens*, 1936) stvorila svojevrsna naci nebesa u kome "Bogom-dani" vođa predstavlja mesijansku figuru među arijevskom rasom. Hiljade marširaju i kliču kao jedan, tvoreći skoro savršenu zabludu, naci-utopiju.

Dve verzije mita o kralju Arturu, *Kamelot* (*Camelot*, 1967) i *Mač kralja Artura* (*Excalibur*, 1981) su ponudile kako mjuzikl tako i ekscentrične vizije o vitezovima okruglog stola i potrage za Svetim Gralom. Oba Kamelota su koncipirana bajkovito u odnosu na vreme legende (IX vek naše ere), i samim tim predstavljaju imaginarni zamak lepote, beričetnosti i prosperiteta, ali i propasti, prljavštine, preljube i prevare.

Trumanov šou (*Truman's Show*, 1998) Pitera Vira je jasna alegorija na TV dominaciju i Makluanovu tezu o globalizaciji. Truman živi u najvećem studiju na svetu, napravljenom po uzoru na *Gradić Pejton* (*Peyton Place*) i njegov idealizam, nevinost i naivnost. Ipak, njegov avanturistički duh ga vodi ka konačnoj istini i bektsvu iz idealne Nedođije u pravi svet.

Srđan Dragojević je film *Mi nismo anđeli* (1991) koncipirao kao imaginarni Beograd koji kao da je zli opozit kič Nebesa pedesetih godina ovog veka ili replika na *Ljubav i modu* (1965).

Utopijska okruženja stvarnog sveta su omogućila svojim autorima afirmaciju kreiranja sveta po načelima protagonista u koji su upali svojom ili tuđom voljom. Na pojedincu je, međutim, da odluči koliko se snalazi u istom. Izazov ili pakao, ova vrsta utopije sadrži esencijalna ljudska nadanja i verovanja koja ponekad idu ispred, a ponekad iza svog vremena. Ponekad su idealna i potrebna (*Skrivena bašta* (*Secret Garden*), *Mary Poppins*), a ponekad – ne (*Mač kralja Artura*, *Edvard Makazokoruki*).

3. IZGUBLJENI RAJ

"Kako je moderni socijalizam anatema za Holivud, primitivna, pre Staljinova forma je slavljena kao nešto superiornije čak i od kapitalizma."[24]

24 Philip Kemp, *ibid.*, str. 26.

Čovečanstvo je uvek težilo neispitanim univerzumima, naivno verujući da će tamo pronaći kako odgovore na svoja cinična pitanja o postojanju i postanju, tako i savršen život ili večnu mladost, bilo da se radi o vaseljeni, okeanskim dubinama ili neispitanim delovima kopna. Šon Koneri i Majkl Kejn (*Čovek koji je želeo da bude kralj* / *The Man Who Would Be King*, 1975) putuju u imaginarni Kafiristan gde pronalaze izgubljenu Aleksandriju, mitski grad koji je izgradio niko drugi do Aleksandar Makedonski, inače osnivač masonske lože po Rajdardu Kiplingu (Rydard Kipling) i Džonu Hjustonu (John Huston). Ova utopija ubrzo postaje distopija za naše junake jer se otkriva da Koneri nije ovaploćeni vladar. Kafiristan je prikazan kao zemlja čestih plemenskih sukoba (zbog uriniranja niz reku jednih što ugrožava druge), ali sa poštovanjem sveštenika. Prodiranje otpadnika britanskog carstva koje je u to vreme bilo najveličanstvenije, nailazi na otpor lokalnog stanovništva tako da Koneri i Kejn kako pronađu utopiju, tako je i izgube.

a) Rajska i kobna ostrva

Najprilližnija Nedođiji, ova ostrva uzimaju od Panovog doma najbolje i najgore. U SF klasiku *Zabranjena planeta* (*Forbidden Planet*, 1956) i melodrami Pola Mazurskog (Paul Mazursky) *Bura* (*Tempest*, 1982), literarni predložak je Šekspirova (Shakespeare) istoimena poslednja drama. U prvom slučaju u pitanju je zlokobna planeta na kojoj Prospero ne može da kontroliše svoju moć, tj. Kalibana, u kasnijoj savremenoj psihoanalitičarskoj studiji krize srednjih godina, Prosperovo ostrvo je, u stvari jedan od nenaseljenih grčkih rajskih ostrvaca na kome leto provode Džon Kasavetas (John Cassavetes) (u celibatu), njegova ljubavnica Suzan Sarandon (Susan Sarandon), kćerka Moli Ringvald (Molly Ringwald) i raskalašni Grk Kaliban, Raul Hulija (Raul Hulia).

Plava Laguna u dve verzije priča o dvoje seksualno nezrelih tinejdžera kojima sama priroda govori svoje najintimnije tajne, dok Zemekisov *Izgnanik* slika modernog Robinsona koji preživljava osam godina samovanja. Uz ljubav Božju, jer nije odbacio "najveći poklon od svih", vraća se kući gde, očekivano, više ništa nije kao pre. Zemekis se već svojim prethodnim filmom *Kontakt* (*Contact,* 1997) bavio verom i hrišćanstvom, te se ovaj film može smatrati nastavkom njegove religiozne faze. *King Kong* u obe verzije prati sudbinu ogromnog gorile koji je zatočen u vremensko-prostornom procepu praistorijskog ostrva. King Kongova priča je priča svih nas o neprilagođenosti i neprihvaćenosti, iako se radi o najčistijim emocijama i pobudama. King Kong je svojevrstan Petar Pan na svom opasnom ostrvu na kome suvereno vlada, a njegova otmica znači pad oba sveta, netaknutog-prirodnog u kome je čovek prošao i ostavio pustoš, te modernog-ljudskog, kome Kong nije uspeo da napakosti. Stiven Spilberg je sa dva nastavaka sage o dinosaurusima u XX

veku (*Park iz doba Jure /Izgubljeni svet*) pokušao da nađe sličnu nit o ljudskoj potrebi poigravanja Boga na rajskom ostrvu i pokušaju rekonstrukcije praistorije. Sličnu temu, na mnogo eksplicitniji način prate dve verzije ekranizacije Velsovog romana *Ostrvo doktora Moroa* (*Island of Dr Moroe*, 1977, 1998) u kome pojedinac, genetskim inženjeringom na svom ostrvu, daleko od javnosti, stvara sintezu čoveka i zveri. Naravno, i u ovom filmu Bog/priroda će imati poslednju reč snagom biblijske pošasti Sodome i Gomore ili Vavilonske kule. I *Plaža* (*Beach*, 1999), Denija Bojla prati neuspešan pokušaj čoveka da potčini sopstveni poriv globalizacije. Mitska, ili imaginarna plaža na zabačenom tajlandskom ostrvu je specifična utopija na tragu nerazvijenog komunizma gde se uči srpski jezik i jedu morski specijaliteti. Tamna strana se ogleda u činjenici da je utopijska zajednica hermetičnog i elitističkog tipa, ali i u tome što narko mafija kontroliše drugi, nezanimljivi deo ostrva.

Dušan Vukotić je svoje imaginarno ostrvo zamislio kao repliku na Barijevu Nedođiju, tj. *Sedmi Kontinent* (1970) na kome žive samo deca i koja pokušavaju da spasu svet odraslih od rata. Naravno, u tome ne uspevaju. Kako je film nastao u možda najveselijem periodu posle Drugog svetskog rata, kada je izgledalo da svet može biti bolji i srećniji, sredinom šezdesetih, Vukotić je uspeo da pruži omaž multirasnoj, multinacionalnoj[25] harmoniji i ljudskom razumevanju, stvarajući možda najvelelepniju utopiju od svih – dečiju.

b) Empirijske nedođije

Ponekad, Izgubljeni raj možemo stvoriti i mi sami, bez mnogo truda, ali uz mnogo mašte i dobre volje. U ovom post-postmodernom svetu, oaze mira su retka pojava. Na žalost, poslednjih pedeset godina, ljudi teže usporavanju i opuštanju, pronalaženju skrovitih mesta na kojima bi bili u blagodetnoj osami. Nikita Mihalkov (Mihalkov) je u svom filmu *Varljivo sunce* (*Burned by the Sun*, 1994) uspeo da stvori čehovljevsku idilu koja će ostati netaknuta do samog kraja kada stupa staljinovski inferno urušavajući pojedince, porodice i sve pred sobom. Burman je ispričao čudnovatu istinitu priču o dečaku koga otima pleme iz amazonskih šuma i prihvata ga kao svog, (*Smaragdna šuma* / *Emerald Forest,* 1985), tako oštro kritikujući poremećaje biološke i životne sredine. *Mali veliki čovek* (*Little Big Man*, 1970) i *Ples sa vukovima* (*Dances With Wolves*, 1990) su u isto vreme pokajnički filmovi bele Amerike prema možda najvećem i najdužem genocidu ikada (istrebljenju starosedelaca Severne i Južne Amerike) kao i oda lepoti i čistoći indijanskog života i nemogućnosti belog čoveka da se uklopi u isti upravo zbog jednostavnosti. je u filmu *Svedok* (*Witness*, 1985) prvi put opisao Amiše, religioznu zajednicu u SAD koja odbija

25 SFRJ.

progres svake vrste, tvoreći ličnu Nedođiju u kojoj vreme stoji. U svakom od ovih filmova, samo pojedinac, iako sa najboljom namerom, bez zlih poriva, ruši svetove kao da su od karata, ne dozvoljavajući ništa što se protivi zakonima zapadne civilizacije. Čak je i Bertolučijev (Bernardo Bertolucci) *Poslednji kineski car* (*The Last Emperor*, 1987) filmski bedeker o marksističkoj kugi (evropskom eksperimentu, svakako) koja je uništila tradiciju dvadeset pet vekova starog kineskog društva.

Život ronioca Žaka Mejola (Jacque Mayol), svetskog rekordera u dubinskom ronjenju, inspirisao je Lika Besona (Luc Besson) da svojim najboljim i najsenzulanijim filmom *Veliko plavetnilo* (*Big Blue*, 1988) stvori imaginarni svet morskih dubina kojem teži čovek-riba Žan Mark Bar (Jean-Marc Barr) (u ulozi Majola). Umirujući mu na rukama, rival Enco Molinari (glumi ga Žan Reno/Jean Reno) progovara da ga pusti u "plavu grobnicu" jer je tamo sve lepše. Beson nije slučajno insistirao na aseksulanosti Majola, njegovom odbijanju da se uhvati u koštac sa životnim problemima, tvoreći od njega modernog Petra Pana koji je najbliži sindromu.

U strahu ili odbijanju vezivanja za bilo šta osim mora, Majol se odlučuje za smrt kao jedinu mogućnost i time postajemo svesni tragike Petra Pana potencijalno dovedenog na ovaj svet. Morsko dno je izvrsna metafora za Nedođiju, kao skoro jedino i najveće istraženo mesto na našoj planeti. Beson se i kasnije bavio neprilagođenim i jakim pojedincima koji su se uvek odlučivali za najekstremnije mogućnosti života, u filmovima *Nikita* (1990) i *Profesionalac* (*Leon*, 1995), međutim, nigde toliko poetično kao u *Velikom plavetnilu*.

c) Na granici jave i sna

"Šangri La je skriven van poznatih mapa Himalaja, hiljadama milja daleko ni od čega. Za te što se možda slučajno nađu u blizini, pristup se sastoji od penjanja i impulsivnog hodanja po miljama dugačkim provalijama oivičenim oštrim stenama i ledom, gde duvaju jaki vetrovi, odronjava se kamenje i nalaze se razna najgora iskušenja. Tek posle svega ovoga, dolazi se do skrivenog ulaza u dolinu koji nema stražara."[26]

Izgubljeni horizont (*The Lost Horison*, 1937) Frenka Kapre je jedan od najimpresivnijih filmova sa imaginarnim mestima. Dve i po godine je Kapri trebalo da ostvari svoju viziju[27] i da snimi film o mestu gde obitavaju samo dobri ljudi, koji su nagrađeni harmonijom i dugim životom.

Ova vrsta Nedođije (ime je ovoga puta bukvalnije nego u Barijevom slučaju) ima svog lamu, inače, dvestogodišnjeg belgijskog misionara koji je

26 Frank Capra, *ibid.*

27 Engleskom književniku je trebalo tek šest nedelja da napiše svoju vizionarsku istoimenu knjigu.

ustanovio Šangri La. Američki diplomata Robert Konvej, na početku filma beži iz distopije Kine pred početak japanske aneksije i dospeva u potpunu suprotnost skoro savršene utopije Šangri La. Ljudska slabost preovlađuje i posetioci beže ostavljajući iza sebe pustoš. Ali, Konvej se vraća, novonađenom raju gde, verovatno, ostaje do kraja svog dugog života.

Vili Vonka i fabrika čokolade (*Willy Wonka and the Chocholate Factory*, 1971) je nadrealistički film za decu koji je perverzno odan literarnom predlošku Roalda Dala (Roald Dahl), i priča o imaginarnoj fabrici čokolade koja krije svakakve zamke za glavnog junaka.

Protagonisti filma *Putovanje u središte Zemlje* (*Journey to the Center of the Earth*, 1959) prolaze svakakva iskušenja na putu ka zemljinom grotlu, da bi na kraju, našli izgubljeni kontinent Atlantidu. Utopija središta Zemlje zadrži čudesnu floru i faunu:

"Razume se, da bi ova ekspedicija uopšte bila moguća, nedra naše planete ne smeju da budu dostupna – i tako, umesto magme i usijanog jezgra, Vernove smele putnike tamo očekuje jedan nepoznati svet, pre sličan kakvoj egzotičnoj planeti, punoj svakovrsnih iznenađenja."[28]

Na kraju, najviše što će se Spilberg približiti Barijevom junaku pre filma *Kuka* je druga priča *Šut u konzervu* (*Kick in the Can*) celovečernjeg omnibusa *Zona sumraka* (*The Twilight Zone-The Movie*, 1983). Ostareli Sketmen Kvočers dolazi u staračku dom jednog američkog gradića, gde svojim prijateljima daje nesvakidašnju ponudu da ponovo postanu mladi. Kako većina prihvata, jedne letnje večeri svedoci smo podmlađivanja nekoliko penzionera, koji posle nekoliko sati infantilnih ludorija po parku, shvataju da treba da prođu sve što su već prošli, te odbijaju ponudu iz snova zbog najiskrenijeg straha prema sopstvenim neuspesima. Tek jedan od njih, uglađeni gospodin koji je imao beričetan život odlučuje da krene još jednom. Zbog ljubavi, seksa i avanture. Razočarani Kvočers kreće u sledeći staračka dom, shvativši da čovek odbija ono što mu je najsvetlije i najlepše – mladost zarad mirne, staložene smrti.

Slični motiv se pojavljuje u filmu Peni Maršal (Penny Marshall) *Veliki* (*Big*, 1988) u kome Elizabet Perkins (Elisabeth Perkins) odbija da se vrati sa Tomom Henksom (Tom Hanks) u detinjstvo zbog svih ružnih momenata odrastanja i puberteta.

Oba filma travestiraju ideju kako bi se ostareli Petar Pan zaista osećao da mu je ponuđeno da se vrati u dvanaestu godinu.

Suština Panovog nemezisa je u neizvesnosti koju budućnost (ne)donosi, tj neznanju šta se događa kada telo dospe u pubertet i krene da se razvija dalje.

---

28 Zoran Živković, *ibid.*, str. 63.

Svakom normalnom detetu, period sazrevanja i adolescencije je bolan i težak, možda toliko bolan i toliko težak, da tek odrastao čovek može da donese odluku da ne želi da se vrati u isti (Perkinsova, penzioneri). Ovim je povratak večne mladosti označen kao prokletstvo, međutim, to isto proklestvo, taj isti Spilbreg nije umeo da iskoristi nekoliko godina kasnije snimajući *Kuka*.

4. BIROKRATSKA NEBESA

Filmska vizija Nebesa je uglavnom skeptična i zbog toga neretko, Raj izgleda kao Zemlja.

"U filmu *Pitanje života i smrti* (*A Matter of Life And Death*) Majkl Pauel i Emerik Presburger predstavljaju Nebo kako gladuje za 'tehnikolorom' i kao krutu legalističku utopiju (satira na poratnu, laburističku Britaniju) koja primorana da popusti ljudskoj emociji pre nego joj uoči grešku, jer ništa nije snažnije od ljubavi."[29]

Presburger i Pauel predstavljaju Nebesa kao ustrojen pravni sistem u kome se slobodno šetaju američki revolucionari ili francuska buržoazija. Kada planirani dolazak pilota (Dejvid Niven), koji strada po bombardovanju nemačkih gradova, bude osujećen njegovim naglim zaljubljivanjem u američku obaveštajku (Kim Hanter), remeti se poredak stvari na Nebu. Reditelji kušaju svoje gledalište, prikazivajući Nivenov dijalog sa (crno belim) Nebom kao njegovo ludilo, međutim, jasno je da gledaoci ne mogu da se prevare. Šalter za primanje pokojnika u ovom filmu poslužio je kao modus u potonjim. *Sasvim neobičan život* (*A Life Less Ordinary*, 1997) koga je snimio Presburgerov nećak, Deni Bojl, slika Nebo kao policijsku stanicu u kojoj je sve belo, čak su svi obučeni u belo, uključujući i arhanđela Gavrila. U Bartonovom *Soku od buba* (*Beetlejuice*, 1988), ulaz u Nebesa je prikazan kao pakao adminstracije, pečata i papira. Takođe u *Gospodin Džordan* (*Here Comes Mr Jordan*, 1941), te u dva rimejka *Nebo može da čeka* (*Heaven Can Wait*, 1978) i *Dole na zemlju* (*Down To Earth*, 2001), pred Kapijama nebeskim stoji nekoliko uparađenih džentlmena u skupim odelima, koji ravrstavaju mrtve. U domaćoj komediji *Bokseri idu u Raj* (1967), Pavle Vuisić glumi Svetog Petra a Ljubiša Samardžić njegovog pomoćnika koji su na nebu obučeni u pilotske uniforme. Albert Bruks (Albert Brooks) je u svom filmu *Branim tvoj život* (*Defending Your Life*, 1992) primoran da odbrani sopstveni zzzivot posle smrti u gradu koji se simbolično zove Sudograd (Judgment City).

---

29 Philip Kemp, *ibid.*, str. 25.

Neretko, filmski moguli i reditelji, pokušavaju da sopstveni strah od smrti prikažu kao poznate ali ne prijateljske slike kroz filmove o birokratskim Nebesima. Vim Venders (Wim Wenders) je svoju viziju anđeoskih Nebesa snimio kao crno beli univerzum bez emocija i osećaja za vreme. Anđeli Gavrilo i Kasijel u sivim, dugačkim kaputima i repićima u kosi, posmatraju ljudske živote, ne pokušavajući da sakriju svoje oduševljenje palim svetom. Naravno, u *Nebu nad Berlinom* (*Der Humel Uber Berlin*/*Wings Of Desire*, 1988) smo svedoci pada Gavrila (Bruno Ganc), a u *Tako blizu a daleko* (*Faraway so Close*, 1993) pada Kasijela. Sineasti nam ovim vrlo konkretno daju savet da se trudimo da uživamo u životu, jasno manipulišući sa možda najneprijatnijom i najdosadnijom svetovnom avanturom – birokratijom.

5. EDEN

Opsednut smrću, Holivud je snimio i nekoliko zaista impresivnih filmova koji se bave idejom Edenske bašte. *Stvoreno u Raju* (*Made in Heaven*, 1987) Alena Rudolfa (Alan Rudolph), prikazuje Edenski vrt kao pastoralni krajolik švajcarske idile iz koga se duše mrtvog Timoti Hatona (Timothy Hutton) i još nerođene Keli Mek Gilis (Kelly McGillis) reinkarniraju na zemlji u potrazi jednog za drugim. Debra Vinger (Debra Winger), kao Hatonov anđeo-čuvar[30] pomaže da se ljubavni par sretne u danu isteka roka, tačno trideset godina posle.

Vinsent Vord (Wincent Ward) u filmu *Dok budan sanjam* (*What Dreams May Come*, 2000), snimljenom po noveli Ričarda Metisona, svoju viziju Edena duguje nemačkom romantičarskom slikaru Kasparu Dejvidu Fridriču (XIX vek). Ova metafizička romantična fantazija predlaže da je svako slikar sopstvenog Raja. Robin Vilijams živi u slici svoje supruge (Anabela Šjora/Annabella Sciorra) koja izvršava samoubistvo i odlazi u pakao. Vilijams hrabro ide po nju, prolazeći kroz možda najživopisniji pakao u stogodišnjoj istoriji filma, koncipiran čak fantazmagoričnije od čudesnih slika Hijeronimusa Boša.

Polja snova (*Field of Dreams*, 1989) sugeriše da na Nebu svako može da bude onakav kakav želi. Tako je Kevinu Kostneru, uz mnogo senzacionalnih mekgafina i mogućnošću da prođe kroz ključne momente američkih mitova pop kulture, u stvari, ponuđena šansa da se iskupi pred ocem s kojim se posvađao i nikada nije pomirio.

---

30 I u to vreme udata za Hatona.

Na kraju, Rouz Doson (*Titanik*) svoj raj pronalazi na okeanskom dnu, u olupini Titanika, gde je čekaju duše umrlih i, naravno, najveća ljubav njenog života – Džek Doson (Leonrado Di Kaprio).

Barijeva Nedođija je daleko od Edenske bašte, ali za dvanaestogodišnjeg dečaka, Nedođija je raj večitih avantura i izazova. Pre i posle puberteta nam se menja percepcija fenomena – ROMANTIČNOST. "Pre", romantičnost je jedna velika avantura, te lojalnost, prijateljstvo i pravda, dok je "posle" romantičnost tek nategnuto jeftino i sentimentalno filosofiranje o smislu života u cilju dosezanja ljubavi i u strahu od odbijanja. Zbot toga, Petar Pan-simbol, mora ostati dečak koji NIKADA ne može i ne sme odrasti. A ta utopija sa Petrom Panom kao suštinom Nedođije je jedina legitimna fantazija izgubljenog ili ponovo dosegnutog detinjstva.

6. FANTASTIČNI SVETOVI

a) Doppleganger

"Čak i kada je Oz vidljiv, odlazak je uvek naporan zadatak. Doroti je napuštala Oz uglavnom koristeći neke magične predmete kao što su grimizne cipelice, zle Veštice sa Istoka ili uz pomoć kaiša dobijenog od kralja Noma. U oba slučaja, ti predmeti su nestali kada je Doroti stigla u Kanzas."[31]

Ono što je prećutno sa Flemingovim (Victor Flemming) filmom *Čarobnjak iz* Oza (1939) je njegov deluzionistički karakter, tako omiljen i odobravan u američkoj literaturi uopšte. Iako se radi o raskošnoj tehnikolor bajci u najboljem smislu, sa mnogo vila, veštica, patuljaka, čarolija, suština je poražavajuća i gotovo foknerovski gorka. Veliki Čarobnjak iz Oza nije niko drugi no najobičniji šarlatan koji vuče konce svog pseudočarobnjaštva iza zavese. Naravno, i sama Doroti, samosvesna devojčica, ipak odlučuje da se vrati nazad u stvaran, izvestan i vrlo "crno-beli" život u Kanzasu.

U stvari, gledaoci su bili svesni njenog povratka pre nego je i stigla u Oz, jer, na kraju ekspozicije, pred oluju, ona izgovara: "Gde god ideš, dok ne nađeš mir kod kuće nikuda nećeš otići."

Fleming je, u stvari, napravio metafilm o utopiji koja predstavlja košmarnu Ameriku koja izlazi iz najveće krize, te želi svoje sinove na okupu. Kao i Džordž Bejli (*Život je predivan*/ *It's A Wonderful Life*), ni Doroti neće napustiti Kanzas, već samo otići u svoje unutrašnje svemire. Ova paradigma je vidljiva i u nastavku *Povratak u Oz (Return To Oz,* 1985), gde Doroti beži iz mentalne institucije posle serije jakih elektrošokova i volšebno dospeva u Oz. Na žalost,

31 Alberto Manguel and Gianni Guadalupi, *The Dictionary Of Imaginary Places*, Granada, London, 1981, str. 287.

i Vendi, u Diznijevom *Petru Panu* i Doroti su devojčice koje bolno odrastaju, raskrstivši sa devojačkim snovima jednom za svagda. Jednostavno i razočaravajuće za gledaoce, samo ih sanjajući.

"Zemlja Čuda je carstvo koje se nalazi ispod Engleske i naseljeno je špilom karata i sa nekoliko čudnih kreatura. Ulazak je siguran kroz zečiju rupu koja se verovatno nalazi na obalama Temze između Foli Bridža i Godstoua u Oksfordu."[32]

Luis Kerol (pravo ime Čarls Dodžson) je prvu knjigu o Alisi izdao 1865. godine kao posvetu svojoj maloj prijateljici Alisi koja mu je poslužila kao inspiracija. Diznijev film *Alice in Wonderland* je rasplinuta animirana fantazija nastala 1951. godine koja prati Alisine doživljaje u psihodelično intoniranoj Zemlji čuda. Za razliku od Nedođije koja eksplicitno prati dečačke snove, Kerolova imaginarna zemlja je puna neobjašnjivih preokreta, bizarnih stanovnika od kojih svaki ima zagonetku, ali je i sam enigmatičan. Kraljica Srca je svakako alegorija na kraljicu Viktoriju, dok Alisa može predstavljati Britaniju na putu po svojim kolonijama, u kojima neretko ne razume svoje podanike.

Mjuzikl *Jenki na dvoru kralja Artura* (*A Connecitcut Yankie in King Arthur's Court*, 1949) je kolokvijalni pokušaj treće ekranizacije poznatog romana Marka Tvena (Twain). Film prati doživljaje automehaničara koji dospeva u prošlost, na dvor kralja Artura u najblistavije vreme Kamelota.

Takođe mjuzikl, *Brigadun* (*Brigadoon*, 1954), Vinsenta Minelija (Vincent Minnelli) je priča o začaranom škotskom selu koje se pojavljuje svakih sto godina i u kome se nađu dvojca američkih turista. Džin Keli (Gene Kelly) se, naravno, zaljubljuje u prelepu Sid Čeris i snagom ljubavi, čini bivaju razbijene, te Keli doseže svoju ljubu. *Piter Ibeston*, (*Peter Ibbetson*, 1935) Henrija Hataveja rađen je po knjizi Džordža De Morijea (1891), inače Barijevog prijatelja, u kome ljubavnici Gari Kuper (Gary Copper) i En Harding (Ann Harding), koji ne mogu biti zajedno, stvaraju sopstveno imaginarno mesto u snovima. Iako fizički stare u snovima, na spiritulanom nivou, ostaju mladi, a posle smrti se konačno ujedinjuju. Sličan koncept "srodnih duša" je koristio Vinsent Vord u filmu *Dok budan sanjam*.

Plezentvil (*Pleasentiville*, 2000) je paralelni univerzum sitkom TV serija pedesetih u koji dospevaju brat i sestra tinejdžeri (Rouz Viderspun/Rose Witherspoon i Tobi Mekgvajer/Tobby McGuire). Političku korektnost pedesetih oni svojim ambivalentnim pristupom lagano uvode u revolucionarne šezdesete, kroz seks, rokenrol i liberalnu književnost. U ovom filmu, impresivno je prikazano kako je Američki način života[33], koji je rigidno čuvan posle

32 Alberto Manguel and Gianni Guadalupi, *ibid.*, str. 413.

33 Začudna smeša nacističke odanosti porodici i sistemu idealizma.

Drugog svetskog rata, konačno demistifikovan. Ova transformacija je alegorijski prikazana kroz stidljivo pojavljivanje boje na svakoj "oslobođenoj" ličnosti ili predmetu.

Tri verzije drame *Plava ptica* (*Blue Bird*) Morisa Meterlinka govore o putovanju brata i sestre kroz različite mikro i makrokosmose postojanja. Prva verzija (1940) je nastala tek godinu dana posle *Čarobnjaka iz Oza*, dok je druga verzija, u režiji Džordža Kjukora (George Cukor, 1976), prva američko-sovjetska filmska saradnja, neočekivano blistava i košmarna.

U hororu *Kućni duh – Poltergejst* (*Poltergeist*, 1982), da bi spasla svoju maloletnu kćer mlada i hrabra majka Džobet Vilijams (Jobeth Williams) odlazi u carstvo mrtvih koje čuva Zver. *Beskrajna priča* (*Neverending Story*, 1984) i *Lavirint* (*Labyrinth*, 1986) su zanimljive verzije Baumovog Oza. U njima junaci, dečak u prvom, a tinejdžerka u drugom filmu, prolaze kroz maštovita imaginarana mesta u potrazi za konačnim ciljem.

Kul svet (*Cool World*, 1992), *Svemirski basket* (*Space Jam*, 1997) i *Ko je smestio Zeki Rodžeru* (*Who Framed Roger Rabbit*, 1988) su krosover animacije i žive slike. U prvom filmu, paraleni univerzum je košmarni animirani svet zadojen seksom i korupcijom, dok u druga dva, postoji jasan svet holivudskih crtanih karaktera koji legitimno žive u oba kosmosa. U *Ko je smestio Zeki Rodžeru*, detektiv, koga igra Bob Hoskins, je primoran da poseti Toon Town, zloglasni grad u kome vladaju brutalni zakoni crtanog filma sa kojima normalan čovek ne može da se nosi.

Žuta podmornica (Yellow Submarine, 1968) Džordža Daninga (George Dunning) sažima umetnička stremljenja kasnih šezdesetih (Op art, pop art, art nuovo, nadrealizam, psihodelija...) kroz priču o Naredniku Peperu i njegovom klubu usamljenih srdaca u Peperlendu, koji bivaju osvojeni od strane Plavih Zloća. Četri momka iz Liverpula, poznatiji kao Bitlsi, pomažu narodu Peperlenda da vrati slobodu.

U komediji *Crkni Frede* (*Drop Dead Fred*, 1991), imaginarni prijatelj Fibi Kejts (Phoebe Cates), živi u njenoj uobrazilji. Na kraju je vodi u svoj svet koji je mnogo strašniji nego empirijski, ali je konačno pušta da živi sopstveni život.

Bila jednom jedna zemlja (*Underground*, 1995) Emira Kusturice prati raspad imaginarne SFRJ, te stvara sopstveni imaginarni univerzum podzemnog carstva, podzemnih hodnika i podzemnih života.

Imaginarni svetovi, koji egzistiraju kao dvojnici našeg, gotovo uvek dovode junaka do sazrevanja ili večne ljubavi, postojeći kao metafora, tj. mnogo privlačniji vid odrastanja, nego gorka melodrama, triler ili vestern. Na sreću, većina imaginarnih mesta je oslobođena opštih mesta psihoanalize i Frojda uopšte, tako da tumačenje istih nije uvek vezano za potisnute događaje iz

najranijeg detinjstva. Uglavnom je reč o teškim zadatim situacijama kojima oblanda imaginarnih mesta dozvoljava izvesniju slobodu u konačnoj ideji, bilo da se radi o napuštanju rodnog mesta zarad avanture (*Čarobnjak iz Oza*, *Beskrajna priča*) ili dosezanju idealne ljubavi (*Brigadun*, *Piter Ibetson*).

b) Zasebni svetovi

Bajkovite priče o imaginarnim mestima sa sopstvenom topografijom, zakonima i normama, su nastale kao travestija mitova. *Tamni kristal* (*Dark Crystal*, 1983) je produkcija Džima Hensona (Jim Hanson) (tata Mapetovaca), u režiji Frenka Oza, gde groteskni likovi pronalaze nedostajući deo tamnog kristala i spasavaju svet. *Krull* je britanski pokušaj da se parira holivudskoj produkciji ekranizovanih bajki, kroz priču o otelotvorenju zla koje teroriše majušnu i miroljubivu planetu.

Rože Vadim (Roger Vadim) je na izdisaju šezdesetih snimio *Barbarelu* (*Barbarella*, 1968) po poznatom francuskom stripu o heroini iz 41. veka (Džejn Fonda/Jane Fonda), natopljenu seksualnim aluzijama i kemp situacijama.

Legenda (*Legend*) (1985) Ridlija Skota (Ridley Scott) je vizuelno izdašna i zapanjujuća bajka o potrazi za devojkom (Mia Sara) koja predstavlja najčistiju nevinost koju drži zli demon (Tim Kari).

Vilou (*Willow*, 1988) je fantazija Rona Hauarda (Ron Howard) po scenariju Džordža Lukasa koji je ponovio dobitnu formulu *Ratovi zvezda* (*Star Wars*, 1977) fenomena o potrazi za magičnom bebom koja donosi harmoniju u mitsko carstvo.

Pisci vizionari su stvarali sopstvene fantastične svetove koji, sem ljudske populacije, nemaju nikakve veze sa Zemljom i njenim zakonima. Robert E. Hauard je svog Konana smestio u mitsku Harboriju koju je Džon Milijus (John Milius) vizuelno skoro savršeno prikazao u filmu *Konan varvarin* (*Conan Barbarian*, 1982). Ključni predstavnik epske fantastike je svakako Dž. R. R. Tolkin. Ralf Bakši se latio režije prvog dela velike trilogije *Gospodar prstenova* (*Lord of The Rings*, 1978) i stvorio konfuzan melanž animacije i živih akcionih sekvenci. Tek krajem 2001. godine je prikazan istoimeni, vizuelno fascinantan i literarno dosledan pokušaj Pitera Džeksona (Peter Jacson) da dočara Tolkinov svet.

Dina (*Dune*, 1984) Frenka Herberta (Frank Herbert) je svakako najlošiji film koji je Dejvid Linč snimio, ali vizija neobičnog sveta ogromnih crva i mesija je dočarana fascinantno.

ZAKLJUČAK

"Nedođija" ili "Nikad nikadzemlja" ili "Nevernever Land" ili samo "Neverland" sažima stremljenja čovečanstva u svekolikoj svetskoj istoriji. Iako zamišljena kao imaginarno mesto, Nedođija je zadivljujuće životna i živopisna, objedinjujući realne čovečije strahove: strah od smrti, strah od divljih životinja, strah od mraka i tame i strah od progresa. Za razliku od drugih imaginarnih zemalja kao što su Oz ili Narnija, koje sadrže neuporedivo više maštovitih detalja (Smaragdni grad, leteći majmuni, veštice, patuljci...) Nedođija stoji kao zanimljiv presek egzotičnih detalja duha vremena na prelazu XIX u XX vek (Indijanci, gusari, krokodili, dečaci koji beže od kuće, sirene...). Samim tim u mašti tadašnjih dečaka koji žive u Britanskom carstvu, Nedođija se čini kao istinitija i stamenija zemlja nego mnoge postojeće. Kako je tehnološka revolucija nezadrživo grabila napred, Petar Pan u Nedođiji je, u stvari, čuvar nevinosti prirode i večne mladosti avanture. Kao definitivna granica realnosti i mašte, univerzalnost Nedođije stoji kao neraskidivi deo svakog odraslog čoveka koji je pročitao Barijev roman (pre nego što je pogledao neku filmsku verziju) i potisnuo ga u nesvesno. Međutim, dualizam ideje Petra Pana i njegovog carstva je narušeno vulgarnom komercijalizacijom mita i time je prekinut kontinuitet istinskog koncepta. Petar Pan je pedesetih bio američki "nacionalni" heroj na istom nivou kao i Dejvi Kroket zahvaljujući Diznijevoj crtanoj verziji i, naravno, Diznilendu. Međutim, zahvaljujući Petru Panu, nastao je čitav ogranak popularne kulture koji zahvata fenomene od Supermena i Betmena[34], preko rokenrol idioma i večite mladosti, prognanog i neshvaćenog anti-heroja (i svakako sklonosti ka autodestrukciji), pa sve do mreže dečijih autobuskih i brodskih linija koje ponosito nose ime našeg heroja. Petar Pan i Nedođija su neraskidiv deo našeg vremena i naših života na posredan ili neposredan način. Reč "Nedođija" se neretko upotrebljava kako u literaturi tako i u kolokvijalnom govoru ili dnevnom novinarstvu kao pežorativan termin za daleku ili nepristupačnu zemlju. Petar Pan je gotovo uvek sinonim za "letećeg čoveka ili dečaka", dok se ređe koristi motiv "večne mladosti". Zvončica (i to Diznijeva verzija) je vrlo često u reklamama za deterdžent ili dečija obdaništa, dok se kapetan Kuka (takođe u Diznijevoj verziji) koristi u svrhe plašenja dece. Zaključak koji se nameće sam po sebi je taj da su Nedođija i Petar Pan deo svakidašnjice više nego bilo koja druga poznata bajka. Likovi u bajkama Andersena ili braće Grim su mahom ostali u školskim lektirama i debelim knjigama. Neki Diznijevi likovi poput Kralja Lava ili Male Sirene su obeležili određeni kratki period, međutim, Petar Pan i stanovnici Nedođije nastavljaju svoj zapanjujuće snažan simbolički život.

34 Te i celokupne industrije super heroja Marvela i DC-a.

Aleksandar Janković

IMAGINARY PLACES ON FILM

Summary

The aim of this paper is to summarize and categorize films which, directly or indirectly, have imaginary places as their topic. Such films can be classified into six categories:

1. Dystopias (nightmarish visions of the future)
2. Twisted Reality
3. Bureaucratic Heaven
4. Paradise Lost
5. Eden
6. Fantasy World

We can conclude that the NeverNever Land is the archetype of all film presentations of imaginary places.

UDK 791.45

Radenko S. Ranković

MULTIPLEX BIOSKOP – MODA ILI POTREBA JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE

"Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci
– Onaj ko spoji poučno sa prijatnim, te slušaoca
uči i zabavlja, steći će opštu naklonost"

Horacije, *Ars Poetica*

Posle nešto više od jednog veka, odlazak u bioskop je postao navika, ispunjenje dokolice, potreba za dobrom i jeftinom zabavom, kulturna potreba, jednom rečju deo našeg svakodnevnog života. Danas bioskopi više nisu na onom nivou popularnosti kakvu su imali do Drugog svetskog rata, jer borba sa konkurencijom sa jedne strane i promenama u svetu sa druge strane doveli su do drastičnog pada ukupnog broja bioskopskih posetilaca i prosečne posete u bioskopima. Borba sa konkurenciojom je počela početkom pedesetih sa pojavom i masovnom primenom televizije u svetu. Početkom osamdesetih pojava i masovna primena kućnog videa i krajem devedesetih uvođenja DVD i primena kompjutera i interneta privukli su sebi dobar deo bioskopske publike. Promene u svetu posle Drugog svetskog rata, nastale podelom na dva vojno-politička bloka koja su strogo odvajila svoje interesne sfere, podelile su i filmsko tržište, a pri tome pojavile su se nove nacionalne kinematografije koje su uvele zaštitu domaće filmske produkcije i svog bioskopskog tržišta. U bioskopima je nestala ili je smanjena ponuda većeg izbora filmova. Uz sve ovo, početkom šezdesetih godina uvođenje petodnevne radne nedelje, čime su nekada udarni dani za odlazak u bioskop (petak, subota i nedelja) zamenjeni nekim drugim sadržajima (putovanja, odlazak u vikendice, itd.), samo su dodatno odvojili publiku od bioskopa.

Međutim, bez obzira na sve ove izazove, bioskopi su bili i ostali mesta gde se za kinematografiju vodi bitka sa konkurencijom, koju možemo posmatrati iz dva ugla. Prvi je programski i ogleda se u uvođenju novih sadržaja (eksplicitno prikazivanje scena nasilja, sexa, pornografije) u filmove koji se prikazuju u bioskopima. Drugi je uvođenje tehnoloških inovacija u bioskope, kao što su film u boji, široki ekran (sinemaskop), stereo zvuk, kao uspešniji potezi od nekih drugih među kojima su mirisni film, trodimenzionalni film, TODA (70

mm široka filmska traka) koji su bili samo prolazni pokušaji. Za sada su bioskopi svim ovim izazovima konkurencije sa više ili manje uspeha odoleli i uspeli su ne samo da zadrže, već su poslednjih godina i povećali broj bioskopskih gledalaca.

Sa kinematografijom i njenim osnovnim proizvodom – igranim filmom, tokom svih ovih godina menjali su se i bioskopi. Međutim, ono što je opstalo za sve ove godine su filmovi, biletarnica, hol, sala sa sedištima, projekciona kabina sa projektorima za 35 mm, belo platno, polumrak u sali i kolektivno gledanje filma. Minimalni uslovi u kojima se odigrava bioskopska predstava su, prema tome, skoro identični u celom svetu. Francuski teoretičar filma, Žilber Koen-Sea, mišljenja je da se zahvalnost ovoj činjenici nalazi u tvrdnji da: "*Film spada u red spektakla koji su uneli revolucionarnu novinu u ovu vrstu spektakla. Ne menjajući u suštini zahteve gledaoca, film je jedini pokazao sposobnost da ispuni, da ukine svakojake razlike koje se odnose na mesta, kulture, stepen obrazovanja i na različitost oblika zabave."*[1]

Svake godine stvara se nova generacija gledalaca, a za sve one stare i buduće, snimaju se novi i novi filmovi koji dolaze u bioskope "tu pored nas". Zbog njih bioskopi su tokom svih ovih godina bili prinuđeni da menjaju svoju delatnost u više pravaca:

– u tehničkoj i tehnološkoj opremeljenosti za reprodukciju slike i zvuka;
– u arhitekturi i ambijentu bioskopskih dvorana;
– u nameni;
– u koncepciji programa;
– u načinu poslovanja.

U svetu su se izdvojili i dominiraju standardni ili "stalni" bioskopi pod kojima podrazumevamo "*Kompleks prostorija namenjen prikazivanju filmova.. Glavne prostorije bioskopa su dvorana (sala, gledalište) i projekciona kabina. U dvorani su sedišta za gledaoce, bioskopski ekran i zvučnici, a u kabini projektori sa pomoćnim uređajima. Sporedne prostorije su ulaz sa holom i blagajnom, čekaonica, garderoba, bife i sanitarni čvor..."*[2] Bioskopi u arhitektonskom smislu moraju da ispune dodatne uslove, kao što su: nagib sale, raspored sedišta (prored i razmak), akustika, a enterijer bioskopskih dvorana zavisi od ekonomskog potencijala tržišta na kojem se nalazi bioskop. Ovako nabrojano šta sve sačinjava standardni bioskop, liči nam i na sale za pozorišne, operske, muzičke, varijetetske predstave ili festivale i kongrese. Otuda, kako u svetu

1 Žilber Koen-Sea, *Ogledi o načelima jedne filozofije filma*, Institut za film, Beograd, 1971., str. 120.

2 *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, knjiga 1, Naučna knjiga i Univerzitet umetnosti, Beograd, str. 44.

tako i kod nas, pored standarnih, postoje i univerzalne dvorane, ali je njihov broj skoro zanemarljiv za održavanje redovnog bioskopskog repertora, sem jednog manjeg broja ekskluzivnih univerzalnih dvorana u kojima se održavaju domaći ili međunarodni filmski festivali.

Standardni ili "stalni" bioskopi dele se na premijerne i reprizne, a svi oni se mogu zatim podeliti prema broju predstava u jednom danu, odnosno u jednoj nedelji. Prema programu koji prikazuju, mogu se podeliti na bioskop za komercijalni, umetnički, eksperimentalni ili alternativni film. Pored standardnih, postoje i putujući bioskopi, letnje bioskopske bašte, bioskop za automobiliste, itd.

Do kraja sedamdesetih godina, filmovi u bioskopima su, kako u svetu tako i kod nas ostajali u distribuciji u proseku do pet godina. Tokom osamdesetih godina, pored pojave videa i uvođenja vikenda, otvaranje sve većeg broja novih komercijalnih televizijskih stanica i kanala, smanjili su period prikazivanja filmova u bioskopima do tri godine, da bi se danas to vreme svelo u proseku na svega nekoliko meseci.

Smanjenje broja bioskopskih dvorana u svetu se uglavnom nastavilo i danas, ali ne više na onom nivou koji je bilo najdrastičnije tokom šezdesetih godina. Na drugoj strani primetan je oporavak koji se ogleda u povećanju broja bioskopskih posetilaca i prihoda koji nacionalne kinematografije ubiraju sa bioskopskih blagajni.

Kako Jugoslavija pripada Evropi i deli sudbinu evropskog filmskog i bioskopskog tržišta situacija sa brojem bioskopa i posetilaca na primeru 32 države, u poslednjih pet godina bila je sledeća[3]:

DRŽAVA	1995.		1999.	
	bioskopa	gledalaca	bioskopa	gl;edalaca
Austrija[1]	250	11.993	213	15.024[3]
Belgija[1]	140	19.239	135	21.869
Švajcarska[1]	380	14.897	329	14.428
Nemačka[1]	1.898	124.485	1.730	148.996
Danska[1]	161	8.817	164	10.915
Španija[1]	1.269	94.638	1.334	131.348
Francuska[1]	2.119	130.235	2.163	153.570
Finska[1]	242	5.301	237	7.035
Grčka[1]	330	8.200	322	12.000
Italija[1]	2.086	86.520	2.259	98.772

3 MEDIA ALLES, edition 2000, str. 62, 72, 97 i 99.

DRŽAVA	1995.		1999.	
	bioskopa	posetilaca	bioskopa	posetilaca
Irska[1]	65	9.837	64	12.390
Island[1]	6	1.209	7	1.390
Luksemburg[1]	9	672	8	1.316
Norveška[1]	265	10.938	262	11.351
Holandija[1]	195	16.397	181	18.632
Portugal[1]	203	10.500	258	14.500s
Švedska[1]	854	14.899	815	15.982
V. Britanija[1]	748	114.558	751	139.059
Bugarska[2]	160	11.400	91	2.484
Kipar[2]	22	778	30	842
Češka[2]	817	9.253	740	8.371
Estonija[2]	214	1.012	174	875
Hrvatska[2]	–	–	141	2.295
Mađarska[2]	504	14.295	571	14.921
Letonija[2]	–	–	99	1.780
Litvanija[2]	245	1.020	119	1.375
Poljska[2]	759	22.200	860	26.621
Rumunija[2]	434	17.007	316	4.192
Slovačka[2]	365	5.643	342	3.030
Slovenija[2]	99	3.013	88	1.065
Turska[2]	366	12.600	694	24.843
Jugoslavija[2]	146	–	160	3.475

[1] države Evropske ekonomske zajednice; [2] ostale evropske države; [3] broj gledalaca (x 1000)

Prema ovoj tabeli može se primetiti jedna anomalija: da od 32 države u Evropi, 22 države beleže smanjenje, a ostalih deset zemalja, među kojima je i Jugoslavija, imaju izvesno povećanje broja bioskopskih dvorana, dok je na drugoj strani u zemljama Zapadne Evrope primetan porast broja bioskopskih gledalaca, za razliku od zemalja Centralne i Istočne Evrope gde se beleži čak osetan pad broja bioskopskih gledalaca. Za Jugoslaviju možda ne bi važila ova konstatacija da zbog NATO bombardovanja 1999. godine nije došlo do smanjenja za više od 50% u odnosu na 1998. godinu kada je bilo preko sedam miliona bioskopskih posetilaca.

Šta je mogući uzrok povećanju broja bioskopskih gledalca u zemljama Zapadne Evrope? Pre svega, mogu da zahvale:

– sveukupnoj kvalitetnijoj filmskoj produkciji u svetu;
– uvođenju novih kompjuterskih filmskih trikova, čime su neki istorijski periodi i događaji na filmu dobili na uverljivosti;

– uvođenju novih marketinških principa u filmsku produkciju, a pogotovu u filmsku distribuciju;
– uvođenju državnih subvencija za distribuciju umetničkog filma i filmova malih evropskih i svetskih kinematografija;
– uvođenju novih oblika stereo reprodukcije zvuka u bioskopima;
– uvođenju laserskog titlovanja filmova;
– povećanju komfora u bioskopskim salama i
– sve većem otvaranju novih bioskopa sa više od tri sale.

Ovi novootvoreni bioskopi su prvobitno u svetu bili poznati kao "multiplex bioskopi", pod kojima podrazumevamo: "*Vrsta bioskopa nastalog smanjivanjem i pregradnjom velike bioskopske dvorane podeljene na dve ili više manjih sala. Nastao je kao rezultat modernizacije i prilagođavanja bioskopa uslovima tržišta i konkurencije sa televizijom. Obično ima zajedničku projekcionu kabinu, čekaonicu, biletarnicu, sanitarni čvor i sl. Tipična velika bioskopska dvorana od 1200 do 1500 sedišta pregrađuje se na dve manje dvorane, jedna od 500 do 600 sedišta u donjem nivou i manja od 200 do 250 sedišta u gornjem delu (balkonskom). U manjim bioskopima se organizuju posebne predstave i po ukusu različitih uzrasta jedne porodice (deca, roditelji, i sl.). Zahvaljujući automatici, jedan kinooperater prikazuje više programa istovremeno. Multibioskop omogućuje ekonomičnije poslovanje sa istim brojem personala kao u jednoj velikoj dvorani.*[4]

Koji su bili razlozi za pretvaranje "starih" velikih bioskopa u više manjih, ali i izgradnja potpuno novih multiplex bioskopa:

– povećanje broja dugometražnih igranih filmova u bioskopskoj distribuciji;
– smanjenje vremena bioskopske eksploatacije i zatim veoma brzo prikazivanje na DVD, potom video-tržištu i nešto kasnije prvo na televiziji za koju gledaoci plaćaju gledanje televizijskog programa (pay TV), a zatim i na svim ostalim televizijskim kanalima;
– približavanje gledaocima, koji u ovim bioskopima imaju veću mogućnost biranja na jednom mestu: većeg broja naslova filmova koje će pogledati, kao i vreme u koje će ga pogledati (po ugledu na izbor televizijskog programa kod kuće);
– kvalitetnija reprodukcije slike, a posebno zvuka;
– dodatne pogodnosti, kao što su: obezbeđen parking, šoping, čuvanje dece ili kombinovanje sa nekim drugim aktivnostima u gradu, izlazak u šetnju, u kafe ili kafanu.

---

4 *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, *ibid.*, str. 45.

Evropa, koja je u okviru MEDIA projekta, nastao 1988. godine kao niz programa i akcija za stimulaciju evropskog filma u produkciji, koprodukciji, distibuciji, prikazivanju i školovanju kadrova, rešavala je i pitanje multiplex bioskopa. U državama EEZ-a tokom devedesetih, pojavili su se različiti nazivi za isti, odnosno slični oblik bioskopa, kao što su: "multiplex", "cinema complex", "multisreen", "megaplex", ili "mega cinema". Na prvi pogled ovoliki broj naziva izazivao je konfuziju, prvenstveno kod filmskih radnika. Zato se MEDIA SALLES (program za bioskope) obratio Ekonomskom institutu u Londonu, koji je napravio istraživanje da se odredi jedan pojam i osnovni kriterijumi za njegovo određenje na osnovu kojeg je usvojena definicija *"da bioskopi sa 8 i više sala se nazivaju* ***multiplex bioskopi"***, što je prihvaćeno u celoj Evropi Međutim, broj sala nije jedini kriterijum, jer je potrebno obezbediti i sledeće uslove:

– parking za bioskopske posetioce;
– kafee sa osveženjem;
– prostrane dvorane u kojima nije određeno koji je minimum ili maksimum sedišta po jednoj sali;
– udobna sedišta koja se ne preklapaju, već su fiksirana;
– rastojanje između redova;
– udaljenost platna od prvog reda;
– klimatizaciju svih sala, ali i ostalih bioskopskih prostorija.[5].

Oprema sale sistemom za reprodukciju zvuka za sada ne podleže nekom posebnom propisanom standardu, već sve zavisi od ekonomskog potencijala bioskopskog tržišta.

Prema podacima MEDIA SALLES u Evropi je 1999. godine bilo 471 multiplex bioskopa koji su imali od 8 do 15 sala pod jednim krovom, što je sačinjavalo 95% bioskopa sa više sala. Ostatak od 5%, ili 28 bioskopa, imaju 16 i više sala čime su prešli u novu kategoriju ***megaplex*** bioskopa.[6] Za sada najveći megaplex bioskop u Evropi sa 30 sala poseduje Velika Britanija i nalazi se u Birmingemu, a vlasnik je Vorner (Warner).

Pri kraju 2000. godine sistem multiplex i megaplex bioskopa posedovalo je u svojim nacionalnim bioskopskim mrežama 22 države Evrope sa pomenutih 599 bioskopa u kojima je bilo 6.338 dvorana, što je prikazano u sledećoj tabeli.[7]

---

5 "Cinema Exibition in Europe, White Book of the European Exibition Industrz", MEDIA ALLES, 1994, second edition, Vol. 2, str. 48.

6 MEDIA ALLES, edition 2000, str. 107.

7 *Ibid*, str. 111, 112.

DRŽAVA	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	23	24	25	30
Austrija	7	3	3	1	2	1	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Belgija	3	–	2	–	4	–	4	–	–	1	–	–	–	–	1	1	–
Švajcarska	2	–	2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Češka	1	–	1	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Nemačka	34	31	16	6	6	2	3	1	1	–	1	1	–	–	–	–	–
Danska	–	2	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Španija	36	28	19	10	11	2	1	4	–	–	1	–	1	–	2	1	–
Francuska	23	8	9	7	23	–	10	8	4	2	1	1	1	1	–	–	–
Finska	–	–	2	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Grčka	2	1	2	1	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–
Mađarska	1	2	4	2	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Italija	2	7	5	1	2	–	1	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–
Irska	–	2	2	1	3	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Luksemburg	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Norveška	3	–	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Holandija	3	1	1	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Portugal	1	1	3	1	–	–	–	–	–	–	–	–	1	–	–	–	–
Poljska	3	1	1	–	2	2	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Rumunija	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
Švedska	8	1	3	–	1	–	1	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–
Turska	1	–	1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–
V. Britanija	27	30	25	9	22	8	13	5	2	–	–	–	2	–	–	–	1

Po broju ovih bioskopa daleko ispred svih prednjače četiri države: Velika Britanija sa 144; Španija sa 116; Nemačka sa 102 i Francuska sa 98 multiplex bioskopa.

U Erlangenu (pokrajina Bavarska), koji je u neposrednoj blizini Nirnberga (Nürnberg), gradu u kojem živi oko 250.000 stanovnika, postoje tri bioskopa. Jedan multiplex iz sistema "Cine Star" sa deset sala, bioskop "Menheten" (Manhattan) sa tri sale i bioskop "LA mm-lichspiele" sa jednom salom. Sva tri bioskopa su smeštena u centru grada na pravcu najveće trgovačke ulice u Erlangenu. Programski ova tri bioskopa su podeljena tako što je "Cine Star" prikazuje velike američke, evropske i nemačke hitove, "Menhetn" prikazuje nezavisnu američku, kao i evropsku i nemačku produkciju sa umetničkim pretenzijama, odnosno filmovima sa značajnim nagradama na međunarodnim filmskim festivalima, a "LA mm-lichspiele" prikazuje isključivo za domaće, nemačke filmove.

Multiplex "Cine Star" pripada lancu koji se nalazi još u 48 gradova u Nemačkoj sa ukupno 63 multipex bioskopa, a kojim upravlja kompanija "Kieft& Kieft". Od gradova u Nemačkoj, Berlin prednjači sa 4 multiplex

bioskopa ove komanije. Pored Nemačke ova kompanija ima udeo i u multiplex bioskopima u Holandiji, Austriji, Švajcarskoj i Češkoj.

U Erlangenu, multiplex "Cine Star" je isključivo premijerni bioskop, smešten u novom trgovačkom centru, preko puta gradske kuće. Za njegovu lokaciju bitnije je da je u glavnoj trgovačkoj ulici u Erlangenu u delu gde su smeštene inače najveće i najpoznatije robne kuće u Nemačkoj. Pored multiplexa "Cine Star" je klasičan tržni centar sa prodavnicama i restoranima, a ispod tržnog centra je garaža, što je jedan od preduslova za ovakav tip bioskopa. Uz kupljenu bioskopsku ulaznicu korisnik garaže je oslobođen plaćanja za vreme trajanja filma. Kompleks bioskopa se prostire na tri sprata, povezanih stepenicama i liftom. Na prvom spratu se nalaze dve bioskopske sale sa lobijem u kojem se nalzi pet prodajnih mesta za bioskopske karte, koja više liče na šaltere u banci nego na klasične biletarnice u bioskopima. Prodaja karata se obavlja uz pomoć kompjutera, tako da se karte mogu unapred kupiti za bilo koji dan, vreme i film, uz mogućnost biranja mesta u sali. Dok se čeka na kupovinu karata ili na početak bioskopske predstave posetiocima, ali i svima ostalim, na raspolaganju je besplatni časopis u boji "Treffpunkt Kino Cine Star", koji izlazi jedanput mesečno sa najavama filmova za taj mesec, intervjuima sa glumcima i rediteljima, vestima iz video, DVD i filmske muzičke produkcije. Uz ovaj časopis svake nedelje se, takođe besplatno, nude nove afiše koje reklamiraju filmove, ali i razne druge proizvode koji imaju neke dodirne veze sa filmom. Ono što je veoma interesantno, za decu se, uz kupljenu kartu, dobija anatomski dodatak koji se postavlja u sedište, čime je obezbeđeno da im odrasli ne zaklanjaju vidik ka filmskom platnu. Po završetku predstave razvodnici su ti koji vraćaju na bioskopsku blagajnu taj dodatak sedištu. Uz decu, velika pažnja se poklanja starim licima i invalidima u kolicima, koji sami, bez pratnje, dolaze u bioskop, kupuju kartu, odlaze do sale i gledaju izabrani film. Lobi je povezan sa klasičnim kafeom koji je okrenut ka ulici tako da nije namenjen samo posetiocima bioskopa. Za razliku od prvog, na drugom spratu se nalazi veliki kafe za bioskopske posetioce u kojem dominiraju sponzori multiplexsa "Cine Star", kokice "Pop Corn" i "Pepsi-Cola" i na trećem spratu se nalaze tri bioskopske sale. Za sve sale cena bioskopske ulaznice je ista, ali je napravljena razlika u ceni za parter i ložu, zatim prema uzrastu i danu u nedelji. Deca do 12 godina starosti plaćaju bioskopsku ulaznicu 4,80 Eura. Odrasli plaćaju ponedeljkom i sredom 6,40 parter i 7,40 Eura ložu, petkom, subotom i nedeljom 7,70 parter i 8,70 Eura ložu. Četvrtak je dan za predpremijere[8] i cena karte za odrasle je 5,40 parter i 6,40 Eura loža, a za decu je ostala ista kao i svakim drugim danom U celoj Nemačkoj utorak je proglašen za dan u kojem su za sve uzraste cene

8 U nemačkom jeziku se koristi pojam "schupperpries am premierentag" što bi u slobodnom prevodu značilo – onjušiti premijeru.

umanjene za 50%, što znači da deca plaćaju 2,40 Eura, a odrasli 3,85 parter i 4,35 Eura ložu. Osnovne karakteristike svih deset sala multiplexa "Cine Star" Erlangen predstavljene su u sledećoj tabeli.[9]

SALA	BROJ SEDIŠTA	POVRŠINA (m²)	SISTEM ZA TON	BROJ K.
1	205	38,33	DTS; DD	20
2	464	119,64	SDDS; DTS; DD	42
3	147	31,54	DD	14
4	169	35,88	DTS; DD	14
5	119	33,56	DTS	11
6	147	32,37	DTS	14
7	135	31,82	DD	11
8	204	44,79	DTS; DD	19
9	259	59,00	DTS; DD	23
10	119	30,60	DD	11

Pored izuzetno udobnih sedišta, kristalnog platna, sve sale su klimatizovane. Najveća sala poseduje i uređaj za lasersko titlovanje filmova ako je to potrebno, mada u Nemačkoj strani filmovi za bioskopsku distribuciju se nahsinhronizuju. Međutim, postoje bioskopske sale, pogotovo u većim gradovima, koje su namenjene za prikazivanje filmova u originalnoj jezičkoj verziji, ali koji su titlovani na nemački jezik. U Erlangenu za prikazivanje filmova u originalnoj jezičkoj verziji namenjena je deseta sala, ali se to veoma retko dešava. Bioskopski repertoar se reklamira u dnevnoj štampi i u pomenutom specijalizovanom bioskopskom časopisu "Treffpunkt Kino Cine Star". Reklamiranje novih filmova prema medija planu sprovode distributeri preko odabranih radio i televizijskih kanala, termina i emisija, bilborda, afiša i plakata, a u Nemačkoj se koristi u velikoj meri i reklamiranje u velikim dnevnim i nedeljnim novinama, ali onda potencijalni gledaoci znaju da taj film mogu istovremeno pogledati na teritoriji cele Nemačke. U Jugoslaviji nije takav slučaj, jer se u distribuciju veoma retko kreće sa više od 5 kopija, pri čemu Beograd, kao najjače bioskopsko tržište, ima privilegiju. Multiplex bioskop je potpuno u službi gledalaca i tu se mogu dobiti sve informacije oko tekućeg programa, šta se novo priprema ze naredni mesec ili sezonu, za kada je zakazan start ili "opening dej" (*opening day*), odnosno dan kada je zakazana premijera novog filma. Prodaja video kaseta, DVD sa filmovima i CD izdanja sa filmskom muzikom su strogo odvojeni od bioskopa i pored specijalizovanih prodavnica, jedino se još mogu kupiti u posebnim odeljenjima pri velikim robnim kućama. Ista situacija je i sa proizvodima ili produktima iz oblasti

9 U "Cine Star" multiplex bioskopu postoje sedišta za dvoje bez pregrade u sredini, koje se u nemačkom zovu "kushelbänke", tako da je u poslednjoj rubrici upisan broj takvih sedišta po jednoj bioskopskoj sali.

"merčendajzinga" (*merchandising*) igračke, odevni predmeti, školski probor, hrana, a koji koriste imena ili likove iz popularnih filmova.

Gledanje filmova u multiplex bioskopu "Cine Star" u Erlangenu, ukazao mi je na moguće razrešenje dileme da li je to moda, ili potreba jugoslovenske kinematografije.

Prvi bioskopi sa više od dve sale pod jednim krovom u Jugoslaviji nastali su krajem devedesetih godina prošlog veka u Beogradu, inicijativom privatnih distributera, koji su iz ekonomske potrebe da bi pored bioskopa iz sastava "Beograd filma" što bolje eksploatisali svoje filmove na najjačem bioskopskom tržištu, uložili sopstvena finansijska srdstva za otvaranje dodatnih bioskopskih sala uz poboljšanje izgleda i uvođenje nove opreme i tehnologije u reprodukcije zvuka. Prvi je započeo "VANS", 1996. godine u prostoru Narodnog univerziteta "Đuro Salaj", danas poznat kao "Akademija 28", gde je pored velike univerzalne sale sa 376 sedišta, na drugom spratu adaptirao jednu slušaonicu i pretvorio u "Plavu salu" sa 76 sedišta, a u podrumu "Kafe bioskop" sa 50 sedišta. U Domu sindikata, "Metro film" (ranije "M export-import") je 1998. godinepored velike univerzalne sale sa 1733 sedišta i male sale od 300 sedišta, adaptirao u holu na balkonu treću bioskopsku salu sa 110 sedišta. U Domu inženjera i tehničara "TUCK" je 1999. godine otvorio prvi pravi bioskop sa više sala u Jugoslaviji – "Tuckwod-Cineplex", koji ima 5 sala opremljenih novim kinoprojektorima, savremenim uređajima za reprodukciju zvuka, udobnim sedištima i klimom. U njegovom sastavu se nalaze sale: "Merlin Monro" sa 222 sedišta, "Džems Din" sa 80 sedišta, "Rita Hejvort" sa 76 sedišta i "Lorin Bekol" i "Hemfri Bogart" sa po 50 sedišta.

Na primeru ovih bioskopa, a pogotovu "Tuckwod-Cineplex" pokazalo se da ovakva organizacija rada kao multiplex bioskopa, iako su četiri sale sa ispod sto sedišta, što se nekada smatralo granicom za ekonomsko poslovanje, danas ostvaruju dobre rezultate ne samo u poseti, već i u finansijskom poslovanju.

Ako u poređenju zanemarimo našu trenutnu ekonomsku situaciju, dodatni razlog za ovaj rad sam našao u poređenju Erlangena i Kragujevca, koji imaju približno jednak broj stanovnika (oko 250.000). Oba grada imaju svoj Univerzitet, veći broj srednjih i osnovnih škola, znači studentsku i školsku populaciju koja čini potencijalno najbrojniju bioskopsku publiku. Oba grada imaju svoje stalno pozorište i više lokalnih radio-stanica. Erlangen ne poseduje svoju lokalnu televizijsku stanicu, već se koristi uslugama regionalne televizijske stanice koja pokriva Nirnberšku regiju (gradovi: Nirnberg, Erlangen, Furt (Fürth), Forhajm (Forchheim) i Bamberg) i smeštena je u Nirnbergu. Za razliku od Erlangena, Kragujevac trenutno ima pet lokalnih televizijskih stanica: "RTV Kragujevac"; "Kanal 9"; "IN TV"; "TV 034" i "TV Globus". U oba grada postoje po tri bioskopa, a u Kragujevcu su to "Šumadija" sa 1041 sedištem, "Pionir" sa 650 sedišta i "Radnički" koji je preuređen kao sinema-kafe sa 150 mesta. Pored ova tri bioskopa koja su objedinjena u preduzeću "Šumadija film", postoje još dve univerzalne sale, sala Vojske Jugoslavije sa

380 sedišta i sala Doma samoupravljača sa 250 sedišta koje su opremljene i mogu da posluže i za prikazivanje filmova.

Po broju stanovnika, bioskopa, sedišta u bioskopima, Erlangen i Kragujevac su veoma slični, ali po broju gledalaca, posete po stanovniku i aktuelnosti repertoara, velika prednost je na strani Erlangena. Ova prednost se isključivo bazira na postojanju i radu multiplex bioskopa "Cine Star".

U poslednjih nekoliko godina u Jugoslaviji se godišnje eksploatiše u bioskopima oko 180 filmova, od kojih su 7 domaći, a ostalo strani filmovi. Pri tome domaći film ima nešto povlašćeniji položaj u izboru termina za prikazivanje, kao i dužine zadržavanja u bioskopima, a koja se određuje prema iskorišćenosti bioskopske sale na večernjim predstavama u poslednja tri dana i iznosi 50% za domaći, odnosno 60% za strani film, posle čega dolazi do promene filma na repertoaru. Kod nas bioskopska publika više voli domaći film koji je po gledanosti skoro uvek ispred stranih filmova, što potvrđuje i prošlogodišnji domaći filmski hit *Munje* koji je imao preko 450.000 gledalaca. Na drugoj strani, kako bioskopi u Jugoslaviji danas posluju i opstaju jedino od prodaje ulaznica, da bi poslovali uspešno potrebna je veoma brza promena repertoara kako bi se postojeća publika zadržala sa uvek novim naslovima. Zato mnogi strani filmovi dobijaju neadekvatan termin i nedovoljno vremena za minimum dobre bioskopske eksploatacije. Ovakva situacija je posebno izraženo u gradovima poput Kragujevca, gde jedan film juri drugi iz bioskopske sale.

Dosadašnja struktura jugoslovenske bioskopske mreže prema broju sedišta u 1999. godini je bila sledeća[10]:

BROJ SEDIŠTA	SRBIJA			CRNA GORA	JUGOSLAVIJA	
	Svega	središnji deo	Vojvodina		broj	%
Ukupno	145	123	22	17	162	100,0
do 100	9	9	–	–	9	5,6
101-200	9	6	3	1	10	6,2
201-300	26	21	5	3	29	17,9
301-400	42	35	7	5	47	29,0
401-500	24	21	3	3	27	16,7
501-600	16	14	2	3	19	11,7
601-700	6	4	2	1	7	4,3
701-800	6	6	–	–	6	3,7
801-900	2	2	–	–	2	1,2
901-1000	1	1	–	1	2	1,2
preko 1000	4	4	–	–	4	2,5

10 Radenko Ranković, *Bioskopi*, "Jugoslovenski pregled", br. 4., godina XLIV, 2000, str. 103-118.

Prema broju sedišta dominiraju sale veličine od 200 do 600 sedišta, što čini 122 bioskopa ili 75, 3% od ukupnog broja bioskopa u Jugoslaviji. Ovakvo stanje je nasleđeno iz predhodnih perioda u kojima se od bioskopa očekivalo da ostvare što veću posećenost, a koja je inače bila opšti trend u svetu da se grade bioskopi ovakvih kapaciteta. Takođe, mnoge od ovih sala kod nas, pogotovu u unutrašnjosti, iako su pripadale prikazivačkim preduzećima imale su univerzalnu namenu za potrebe scenskih i muzičkih priredbi, ali i za sindikalne, političke i druge skupove. Takav slučaj je i sa salom bioskopa "Šumadija" u Kragujevcu.

Od ukupno 162 bioskopa u 1999. godini svih sedam dana u nedelji radilo je 55 ili skoro jedna trećina, šest dana u nedelji 25 bioskopa, pet dana 6 bioskopa, 4 dana 15 bioskopa, 3 dana 11 bioskopa, 2 dana 17 bioskopa, jedan dan u nedelji 21 bioskop i povremeno 14 bioskopa. Te iste godine, po broju predstava u toku jedne nedelje samo jedan bioskop imao je više od 31 predstave, od 21 do 30 predstava imalo je 11 bioskopa, od 11 do 20 predstava imalo je 19 bioskopa, od 7 do 10 predstava imalo je 16 bioskopa, dok je ispod 6 predstava imalo 117 bioskopa u Jugoslaviji. Po organizacionom sastavu, najviše bioskopa, 102 ili gotovo dve trećine je u sastavu domova kulture, radničkih i narodnih univerziteta, 38 je u sastavu preduzeća za prikazivanje filmova (pri čemu se samo u sastavu "Beograd filma" nalazi 15 beogradskih bioskopa), 16 je u sastavu drugih preduzeća i ustanova, a osam su samostalni bioskopi. Ovakav odnos je veoma nepovoljan po prikazivačku delatnost, gde dominiraju sale kojima prikazivanje filmova nije osnovna i jedina delatnost. Međutim, u nedostatku finansijskih sredstava za realizaciju ostalih kulturno-umetničkih delatnosti usled smanjnejna dotacija i orijantacije na tržišno poslovanje, za sve njih prikazivanje filmova je organizaciono najprostija i najjeftinija delatnost, koja pri tome donosi i najveće prihode. Zato prikazivanje filmova i dominira u programima domova kulture, radničkih i narodnih univerziteta sa velikim univerzalnim salama od 500 do 1000 sedišta.[11]

Uspostavljanjem jednog ili više multiplex bioskopa u Kragujevcu dovelo bi do poboljšanja koje bi se ogledalo u:

– povećanju broj sala, pri čemu bi ukupan broj sedišta ostao isti ili bi se povećao;
– ukidanju nerentabilnih velikh sala i uspostavljanju manjih, od 50 do 200 sedišta, koje bi bile mnogo rentabilnije;
– bioskopi bi postali mnogo prijatnija mesta sa sređenim salama i udobnim sedištima;

11 *Ibid*, str. 103-118.

– uvođenju klime i poboljšanju grejanja što bi dovelo do produženja sezone odlaska u bioskop na celu kalendarsku godinu;
– novim i kvalitetnijim kinoprojektorima, platnima i uvođenjem novih sistema u reprodukciji zvuka (SDDA, DTS i DD) bitno bi se poboljšali uslovi gledanja filmova u bioskopima, koji bi bili na svetskom nivou;
– povećanju broja dnevnih projekcija;
– u programskom smislu filmovi bi se prikazivali u isto vreme kada i u Beogradu, što znači da kod publike "u unutrašnjosti" ne bi bilo kašnjenja u repertoaru;
– istovremeno prikazivanje na teritoriji Jugoslavije smanjilo bi troškove dodatne reklame u distribuciji i uvelo nove oblike promocije i reklame filmova koji za sada ne postoje kod nas;
– bioskopska publika bi po ugledu na televizijski program imala mogućnost većeg izbora filmova u istom trenutku, ili izbora vremena u kojem bi pogledala isti film (parni ili neparni sat);
– filmovi bi u bioskopima ostajali umesto sadašnjih, u proseku tri do sedam dana, minimum mesec i više dana, što bi omogućilo dodatnu usmenu reklamu koja je najpopularnija i najdelotvornija kod gledalaca, a time i potpuniju distributersku i bioskopsku eksploataciju;
– mogućnost uvođenja velikih i ekonomski jakih sponzora kako stranih, tako i domaćih od "Coca-Cole", "Pepsi-Cole" do "Sinalca", "Knjaz Miloša" ili nekih trećih, što bi podiglo nivo pratećih usluga u bioskopima;
– pokretanje kvalitetnog informativnog, ali i edukativnog filmskog časopisa koji bi se besplatno distribuirao na bioskopskim blagajnama;
– mogućnost da se u bioskopima nađu izuzetno kvalitetni filmovi manjih evropskih i svetskih kinematografija;
– mogućnost realizacije manjih festivalskih, revijalnih, kao i određenih programa u saradnji sa inostranim kulturnim centrima;
– širenje mreže Muzeja jugoslovenske kinoteke, (jedna od sala u unapred određenim danima i terminima prikazivala bi filmove iz Arhiva jugoslovenske kinoteke);
– mogućnost da se u određenom danu u nedelji na repertpoaru nađu i art, alternativni, pa čak i dokumentarni i studentski filmovi;
– ekonomičnije poslovanje, pri čemu bi se sa istim brojem zaposlenih opsluživao veći broj sala i veći broj bioskopskih gledalaca;
– kompjutersko povezivanje biletarnica i mogućnost kupovine karata unapred;
– u jugoslovenskim uslovima pri ovakvim bioskopima vezati prodaju knjiga i časopisa o filmu.

Uvođenje multiplex bioskopa u jugoslovensku kinematografiju podrazumeva nepohodnu promenu dosadašnjeg sistema i načina upravljanja bioskopima; kroz obrazovanje nove generacije menadžera za bioskope; školovanja nove generacije kinooperatera; pravno rešavanje vlasničke strukture i omogućavanje potencijalnim investitorima dokapitalizaciju i nova ulaganja, kao i obezbeđivanje potencijalno jakih sponzora za prateće bioskopske delatnosti.

Kako za svetsku, odnosno evropsku kinematografiju, tako i za jugoslovensku kinematografiju možemo zaključiti da bi izgradnja ili adaptacija, kojom bi se uveli multiplex bioskopi, imala višestruku korist. Pored već opisanih promena u distributerskoj i prikazivačkoj delatnosti, bio bi to veliki i dobar podsticaj za domaću filmsku produkciju. Veća ukupna gledanost bi donela i veće prihode na blagajni, koji bi se jednim delom usmerili u domaću filmsku produkciju

Multiplex bioskopi definitivno nisu moda, već potreba za budućnost jugoslovenske kinematografije.

Radenko S. Ranković

MULTIPLEX CINEMA – FASHION OR NECESSITY OF THE YUGOSLAV FILM INDUSTRY

Summary

In the last decade the Yugoslav film industry has passed through major organizational changes and has suffered great set-backs, caused by the economic and cultural sanctions. The film industry has been forced to fall behind the rest of Europe in all its aspects. Thus, the management of Yugoslav movie theatres is old fashioned, the projectors are old, the sound system largely mono, the seats worn out. This paper presents a comparison between Erlangen, a city in Germany, and Kragujevac, a city in Yugoslavia, one possessing a modern multiplex Star Cinema, and the other a classical cinema. The comparison is undertaken in order to find the best solution for the future development of Yugoslav cinematography. The paper demonstrates why introduction of multiplex cinemas should be considered necessary for the successful modernization and further development of the Yugoslav film industry.

UDK 654.195 : 65.012.3

Nikola Maričić

PRODUCENTSKI RADIO ILI NOVINARSKI RADIO

UVOD

Bavljenje elektronskim medijima u Srbiji najčešće se svodi na istorijsko-dokumentaristički pristup, u čemu, mora se priznati, malo toga ima naučnog, a često ni stručnog. Proučava se proces nastajanja radija ili televizije, procesi transformacije i postojeće stanje, ali gotovo nikada nemamo priliku da naiđemo na tekst koji će se baviti teorijom, funkcionalnim sistemima nastajanja i opstanka ovih medija, čime se, pre svega, gubi na učvršćivanju njihove fundamentalne osnove. Time činimo i lošu uslugu budućem razvoju ovih medija u svim njihovim elementima, od osnivanja i postavljanja funkcionalnog programa do eksploatacije i efikasnog finansiranja.

Budući da je radio prethodio televiziji, da je u svojoj istoriji pretrpeo radikalnije promene i, na kraju, da je osnovni predmet mog izučavanja, ovaj rad se tiče samo radija kao elektronskog medija, mada sam duboko uveren da se, u punoj meri, može odnositi i na televiziju. Osnovnu, neraskidivu vezu predstavlja frekvencija na kojoj se program emituje, jer je ona, za razliku od svih drugih medija, ograničeni resurs i nad njom pravo upravljanja zadržava država koja zakonski uređuje uslove njene eksploatacije.

Razlog zbog koga je ovaj rad nastao proističe iz procesa donošenja novih zakonskih okvira, načina na koji se ovaj zakonski okvir priprema, ali i očekivanih bitnih promena u načinu finansiranja elektronskih medija. Upravo način na koji je oformljena "radna grupa" za pripremu zakonskog predloga iziskuje da se preispita ukupan odnos prema elektronskim medijima. Drugim rečima, pitanje je da li su ovi mediji po svom karakteru "novinarski" ili su, ipak, nešto drugo?

Tržišna utakmica u osvajanju prava na vremenski ograničeno korišćenje frekvencija, u cilju emitovanja sopstvenog programa, koja predstoji, mora imati zakon utemeljen na elementima koji svim učesnicima podjednako moraju da obezbede egzistenciju i korist. Inače, može nam se dogoditi da u toj utakmici, nakon donošenja zakona, niko ne poželi da uzme učešće.

PORUKE IZ PROŠLOSTI

Da bismo se podsetili bitnih elemenata radija kao elektronskog medija neophodno je da se vratimo u vremena kada su iz "mora tišine" izronile prve bežične poruke i kada su, svaki na svoj način, Markoni (Guilelmo Marconi) i DeForest (Lee de Forest) uspostavili svoj koncept budućnosti radija. Markoni je, finansiran od strane vlade i vojske u Velikoj Britaniji težište stavio na prenos informacija, a DeForest je u sebi nosio viziju "da u svaki dom unese operu". To što je Markoni bio više trgovac nego tehničar, a DeForest više tehničar nego umetnik, vodilo je sinergizmu ovog medija da bude ono što je i danas. Radio može da bude samo spoj informativnosti, umetničkog doživljaja i tržišne konkurentnosti. Njegovo tehničko usavršavanje jeste samo bolja slikarska četkica, kvalitetniji muzički instrument ili savremeniji spisateljski pristup.

Medijska dominacija koju je radio izgubio pojavom televizije, donela je programsku diversifikaciju radija, regionalizaciju i lokalizaciju, a tehnički napredak, ulaskom u UKT frekventno područje, frekventno moduliranje nosećeg signala i stereofonski zvuk. Da bi sagledavanje transformacija bilo potpuno treba dodati da su se i tržišta razdvojila, tako da je televiziji ostalo nacionalno, pa čak i globalno tržište, dok je na lokalnom tržištu prevagnuo radio, koji je mogao da reklamira i ono što se televiziji ne bi isplatilo. Ukupno posmatrano, moglo bi da se postavi pitanje da li je radio uopšte nešto izgubio potiskivanjem u drugi plan od strane televizije?

Brige Sarnova (David Sarnoff) kako da se naplati prijem programa u Evropi su rešene pretplatom, a u SAD komercijalizacijom dela programa. Vremenom, oglašavanje je postalo dominantan izvor finansiranja u celini, a na lokalnim tržištima praktično i jedini.

Raslojavanje radija na mnoštvo lokalnih radio-stanica dovela je i do disperzije programskih struktura. Evropske orijentacije možda i nisu bile toliko eksplicitne, ali je lokalni tržišni radio u SAD ispoljio diferencijaciju programa u funkciji lokalnog okruženja i tržišta u punoj meri, jer je lokalna sociodemografska struktura bila osnovni kriterijum da li neki radio može da ima uspeha ili ne. To je, ujedno, i bio povod da se lokalni radio u SAD strukturira u niz radio formata, koji i danas funkcioniše, u manje ili više istoj nomenklaturi.

Ako se posmatraju radio formati može se uočiti da se osnovna podela može izvršiti na tri grupe: na muzički format radija (MFR), govorno-muzički ili Middle Of The Road (MOR) i govorni format ili News & Talks (N/T). Trendovi dalje diferencijacije, ali i amandmanske intervencije na Zakon o komunikacijama (Communication Act) iz 1934. godine i dopunu o kablovskoj mreži iz 1984. godine osim u nazivima formata, nisu dovele do bitnih promena. Format radio je nastajao i nestajao, ali se osnovna forma održavala.

Muzički formati su pokušali da se posle pravne deregulacije oslobode "suvišnog" informativnog programa, ali su im MOR formati toliko uspešno konkurisali da se, na kraju, sve svelo na to da formati imaju i muzički i govorni deo programa, samo u različitim udelima. Oštre granice između formata radija nisu nikada povučene.

Evropski radio je, sa druge strane, osnovni problem imao u činjenici da je i nacionalni radio bio, na neki način, regionalizovan. Postojanje pretplate nije eliminisalo potrebu da se radio diversifikuje. Poznato je iskustvo u Italiji gde je, nakon liberalizacije raspodele frekvencija i ograničenja njihovog dometa, nastalo preko deset hiljada radio-stanica. Tržišna praksa je to redukovala na razumljivu meru. Velika Britanija dugo, a Austrija do pre nekoliko godina, nisu prihvatale lokalni radio, ali su, na kraju, morale da otvore deo frekventnog područja tržišnom radiju. Može se dodati da je u NSR, prethodnoj Zapadnoj Nemačkoj, kao saveznoj državi, dugo egzistirao princip regionalnog radija.

Da se ne bismo zadržavali na pojedinostima koje ne utiču na predmet ovoga rada, treba istaći da je lokalni tržišni radio forma koja može i mora da opstane, bez obzira na tekući stav zakonodavnih akata. Ranije ili kasnije, zakoni moraju da se usklade tako da podjednako podržavaju, kako interese države i auditorijuma, tako i osnivača radio-stanica.

Ukupno posmatrano, strana iskustva o radiju, kao elektronskom mediju koji je uspešno preživeo pritisak televizije, govore o različitosti kao uslovu opstanka i o sinergiji sa lokalnim tržištem kao osnovi za finansijsko preživljavanje. Informativnost i muzičko-zabavni sadržaji su prisutni u svim formatima, s tim što udeo informativnih sadržaja raste od muzičkih (MRF) formata ka govornim (N/T) formatima, dok su ostali sadržaji obrnuto proporcionalni.

Organizacione forme radija su, od samih početaka, pratile menadžmentske principe, tako da se u njima lako razlikuju "linijske" i "pomoćne" jedinice. "Linijske" ili proizvodne jedinice predstavljaju odeljenja za produkciju programa i odeljenja za prodaju programa. Zavisno od veličine organizacije, odeljenje produkcije se kod radija diferencira na manje jedinice. Kao prva takva produkciona jedinica iz uopštene organizacione forme odeljenja produkcije izdvaja se informativni program. Zbog svog značaja, informativni program, u veoma velikim radio-stanicama, stoji na istom hijerarhijskom organizacionom nivou kao i preostali deo odeljenja produkcije.

U Srbiji, kao i u čitavoj prethodnoj SFRJ lokalni radio se pojavio u isto vreme kada i u ostalim delovima sveta. Osnovni problem, koji, čini se, nije ni do danas prevaziđen, je po svojoj sadržini sličan rešenjima iz Velike Britanije. Kao i tamo i u SFRJ lokalni radio je organizovan u sklopu nacionalnog radija. Ova praksa je u poslednjoj deceniji XX veka, kada je i u Velikoj. Britaniji

lokalni radio prevazišao kontrolu od strane nacionalnog radija, ispoljila suprotnu tendenciju. Kontrola lokalnog radija je, umesto da popusti, postala još doslednija. Formula po kojoj je ostvaren RTS predstavljala je korak unazad. "Divlji" elektronski mediji, kojima je dozvoljeno da nekontrolisano emituju svoje programe, bili su samo sredstvo da se svetu pokaže da postoji sloboda u prostoru informisanja.

Ako postoji želja da se problem, koji se u ovom trenutku ispoljava kroz pripremu novog Zakona o radiodifuziji, uoči i pravilno pozicionira u tematici elektronskih medija uopšte, neophodno je, pored pozivanja na poslednju deceniju dešavanja u ovim medijima, uzeti u razmatranje i ona prethodna, sve do samih početaka. Nacionalni ili matični radio je od svog osnivanja emitovao informativne i umetničke programske sadržaje. Sistematičniji teoretičari bi dali prednost detaljnijoj klasifikaciji programskih sadržaja, međutim, budući da je moj cilj da postavljeno pitanje što više pojednostavim, svodim ga na njegove osnove. Radio je bio i ostao: sinteza ciljeva Markonija i DeForesta.

Kadrovska pitanja bila su relativno jednostavno rešavana: novinari su pored pisanja morali da znaju da govore (ili bi ih u direktnom programu zamenjivali takozvani spikeri), muzičari su morali da znaju da sviraju, pevači da pevaju, a dramski umetnici da dobro odigraju svoje uloge. Režiseri su se bavili režijom. Specijalizacija praktično nije bila potrebna. Jedino su producenti morali da se osposobe za radio produkciju.

Jednom primenjena praksa, ako se pokaže korisnom, kasnije se teško menja. Tako su, pojavom televizije, primenjena ista rešenja. Čak su i unutrašnje organizacione jedinice u okviru odeljenja produkcije organizovane kao redakcije (redakcija muzičkog programa, na primer). Krajnji dometi inercije ispoljili su se pojavom lokalnog radija u Srbiji. Budući da je osnivački postupak bio jedinstven, odnosno, da su svi osnivači zvanično bili lokalni ogranci Socijalističkog Saveza Radnog Naroda, najlakše rešenje je bilo da se lokalni radio organizuje u okviru lokalnog informativnog glasila. Od pedesetak lokalnih radio stanica u Srbiji, osnovanih sedamdesetih godina prošlog veka, bar dve trećine su nastale na taj način. Ovde treba obratiti pažnju na Zakon o radiodifuziji (u pripremi), koji predviđa zabranu za osnivače (vlasnike) informativnih glasila da istovremeno budu i osnivači elektronskih medija. Motivi su krajnje nejasni, osim ako se time insistira na antimonopolskom kriterijumu, iako se u drugim zemljama medijski monopol ograničava na drugi način.

Domaće zakonodavstvo, koje se tiče informisanja i radiodifuzije, je u čitavom periodu postojanja elektronskih medija bilo suviše tesno međusobno povezano, kao da su ovi drugi isključivo informativnog profila. Prirodno, domaća praksa je uvek potvrđivala da su odnosi unutar elektronskih medija sledili takav pristup. U matičnoj radioteleviziji menadžer informativnog pro-

grama (želja mi je da osobu koja organizuje neki segment delatnosti nazivam pravim imenom) je uvek bila druga ličnost po ličnom uticaju, ako ne i prva. To je ujedno bila i pozicija sa koje se dolazi na čelo organizacije. Svi ostali segmenti produkcije elektronskog medija, bio on radio ili televizija, bili su od sekundarnog značaja.

Na kraju, da bi ukupna slika radija kao medija bila potpuna, treba razmotriti i edukacioni sistem koji je ovaj medij obezbeđivao neophodnim kadrovima. Multidisciplinarnost, kao glavna karakteristika radija, od njegovog nastanka uključivala je širok dijapazon stručnih ili manje stručnih profila u organizovanju ukupne delatnosti. Budući da na ovom mestu predmet interesovanja nisu sve funkcije, već samo one koje obezbeđuju produkciju i reprodukciju programskih sadržaja, treba se ograničiti samo na stručne profile koji učestvuju u stvaranju programa. Ostali stručni profili, bez obzira na to da li su organizaciono usmereni na prodaju programa ili tehničku podršku u emitovanju programa i održavanju tehnike, su manje ili više nespecifični, odnosno, mogu da se posmatraju kao deo bilo koje druge organizacije.

Odeljenje programa radija, koje je zapravo povod za ovaj rad, predstavlja "linijsku", proizvodnu jedinicu. Na ovom mestu se treba podsetiti da ovakvo odeljenje "proizvodi" segmente ukupnog programa, koji po karakteru mogu da budu informativni ili umetnički. Ova, uslovno rečeno, neuobičajena podela programskih sadržaja, proističe iz potrebe da se ne utopimo u svim dosadašnjim konvencionalnim podelama, koje su u fragmentaciji programskih sadržaja više tragale za raznovrsnošću, odnosno za razlikama, nego za suštinom i specifičnom izdvojenošću ovog medija. Meni se čini da je doslednije ostati na pristupu koji je radio učinio onakvim kakav je bio i ostao do danas – na sinergiji – DeForest ideje.

Informativni program se u nekoj daljoj segmentaciji može razviti na vremenski aktuelne informacije koje predstavljaju vesti internacionalnog, nacionalnog ili lokalnog značaja iz oblasti politike, društvenih, kulturnih i sportskih događaja, sve do servisnih informacija, odnosno, na trajno aktuelne informacije sa kulturno-obrazovnom funkcijom. Svi stručni profili angažovani u ovoj oblasti uvek su pripadali profesionalnom novinarstvu, gde, u edukativnom smislu, žurnalističko obrazovanje predstavlja prednost, ali iskustvo pokazuje da ovakvo obrazovanje nije presudno. Takođe je prednošću smatrano stručno usmerenje u pojedinim sferama od opšteg interesa, uz izražen žurnalistički afinitet. Ne sme se zanemariti ni individualni razvoj pojedinaca koji su u radio-stanice dospevali kao volonteri. Oni su uvek tu, ako im redovno školovanje ili studiranje ne uspe u potpunosti ili ako je volja da budu "u medijima" izazov kome se ne mogu odupreti.

Analiza umetničkog programa neće dati različite rezultate. Dalja diferencijacija će pokazati da su na jednoj strani muzički programski sadržaji, a na drugoj svi igrani programski sadržaji, u koje bismo morali da ubrojimo, pored radio drame i druge, redukovanije programske forme u koje spadaju i inspirativno DJ vođenje muzičkog programa, kao i brojni osmišljeniji reklamni sadržaji. Vreme "matičnog" radija je moglo sebi da dozvoli postojanje, odnosno, zapošljavanje niza specijalizovanih muzičkih ansambala, od simfonijskog orkestra i malih gudačkih sastava, do narodnih orkestara različitih usmerenja i hora Radio Beograda. Radio Beograd je imao i svoj izbor glumaca za potrebe snimanja radio drama i drugih sličnih sadržaja, uključujući i dečje dramske grupe i horove.

Svi učesnici u produkciji umetničkih programskih sadržaja su uvek imali i određeno umetničko obrazovanje. Nivo ovog obrazovanja je varirao od akademskog obrazovanja do samoukih umetnika, budući da, u umetničkoj sferi, talenat ima značajnije učešće u razmeri ukupnog obrazovanja, nego kod drugih profesija. To znači da su u čitavoj istoriji radija u Srbiji najznačajniji resurs ovih kadrova predstavljale akademije muzičkih umetnosti, srednje muzičke škole i fakulteti dramskih umetnosti. Značajan resurs su predstavljala i kulturno-umetnička društva. Čak i samouki muzički i dramski umetnici su retko propuštali neki vid stručnog usavršavanja.

Ukupna produkcija programa, bez obzira na karakter programskih sadržaja, uvek je predstavljala timski rad u kome su značajno mesto imali kadrovi zaduženi za produkciju i režiju programskog sadržaja – na jednoj strani i kadrovi zaduženi za realizaciju programskog sadržaja – na drugoj. Ovde treba uključiti analogiju radijske produkcije sa televizijskom produkcijom, ali i sa pozorišnom ili filmskom produkcijom. Bez obzira da li je radijski programski sadržaj informativan ili umetnički, njegovo ostvarenje je iziskivalo učešće producenta, režisera i tonskog snimatelja. Ove kadrove su uvek obrazovali fakulteti u okviru Univerziteta umetnosti, sem onih, karakterističnih za sve medije, koji su svoju urođenu veštinu unapređivali ličnim usavršavanjem.

Analogiju između elektronskih medija i isključivo informativnih štampanih masovnih medija, daleko je teže uspostaviti. Veza između producenta i urednika, bilo čitavog štampanog medija ili pojedinačnih rubrika, je nepouzdana, režisera ne možemo da prepoznamo u tehničkom uredniku, a tonsko snimanje ili televizijsku kameru nikako ne možemo da poistovetimo sa grafičkim majstorima koji pripremaju novinski slog.

Sledeće pitanje vezano je za *produkciju* i *reprodukciju*. Ne postoji radio sa 100% sopstvene produkcije, bez obzira na njegovu veličinu i programsko usmerenje. Program koji radio emituje, zavisno od njegove veličine (termin je uslovan da ne bismo zalutali u definicije koje decenijama pokušavaju da determinišu šta je šta u okviru ovog medija), sadrži manje ili više sopstvene produkcije.

Vesti preuzete u "desku" su sopstvena produkcija samo utoliko koliko urednik "interveniše" u njihovom sadržaju, a sve ostalo je delo najavljivača ili "spikera". Sopstvena produkcija pretpostavlja da je producent, odnosno urednik kako to odgovara redakcijskoj organizaciji, odlučio da neko od izveštača ili komentatora (novinari) "isprati" neki događaj i pripremi "rubriku". To se podjednako odnosi i na sve ostale informativne sadržaje.

Umetnički programski sadržaji se daleko ređe realizuju u sopstvenoj produkciji, a češće su reprodukcija nekog tuđeg produkcijskog poduhvata. To se posebno odnosi na muzičke programske sadržaje. Prirodno je da je muzička produkcija, budući da nije zavisna od zakonske regulative u oblasti radiodifuzije, organizaciono manje zavisna od radiodifuznih organizacija. To što je PGP nastao u okviru RTS, CITY produkcija u okviru Pink-a, pokazuje samo da raspolaganje studijskom tehnikom predstavlja bitan produkcijski uslov.

Ukupno posmatrano, moguće je zaključiti da je u programima radija, ako su oni balansirani između informativnih i umetničkih programskih sadržaja, odnosno da su orijentisani na MOR formate što je praksa većih radio stanica, odnosno radio- stanica sa AM klasifikacijom, udeo sopstvenih programskih sadržaja informativnog karaktera veći od udela programskih sadržaja umetničkog karaktera.

Potpuno drugačija slika se dobija analizom diversifikovanog lokalnog radija. Lokalni radio kao središte okupljanja lokalnog auditorijuma, a ujedno i kao tržišni medij koji mora da proda svoj program da bi obezbedio sopstvenu egzistenciju, uvek je više težio muzičkim radio formatima, na uštrb informativnih radio formata, posebno nakon što je televizija nadmoćno preuzela ukupnu informativnu funkciju. Ako se računa sa prostim brojevima, u SAD muzički formati radio-stanica pokrivaju preko 77,4% emitovanog programa[1]. Najveći deo emitovanog programa predstavlja reprodukciju sadržaja preuzetih iz drugih programskih studija. Tu treba uzeti u obzir da sve te radio stanice imaju i deo informativnog programa, ali i MOR radio-stanice, kao i manjinske (latino-američke) imaju deo muzičkog programa. Slična je situacija i sa regularnim i "divljim" lokalnim radio-stanicama u Srbiji. Tu, naravno, ne treba raspravljati o ukusima i da li su neki muzički programski sadržaji koji se emituju umetnički prihvatljivi.

Pitanje odnosa informativnog i umetničkog programa ima i političke implikacije. Budući da je radio persuazivni medij njegov ukupni program se može posmatrati i kao posledica političkih kretanja u društvu. Još u periodu pre Drugog svetskog rata, mada se tada mogao razdvojiti samo "muzički" od

1 B. L. Sherman, *Telecommunication Management*, The broadcast & cable industries, McGraw-Hill Series, 1987.

"govornog" programa, moglo se primetiti da je od 1930. godine, koja je mogla biti smatrana "mirnom" godinom, do 1937. godine, kao godine u kojoj smo već doživeli Abisinski rat Musolinija i Hitlerovu aneksiju Austrije, udeo "muzičkog" programa je oboren sa 72,64% na 59,49%, a "govorni" je sa 27,36% porastao na 40,51%[2]. Analitičari bi sigurno uočili slična kretanja u periodu od 1989. do 1999. godine. Zaključak bi bio da krizni periodi medije "guraju" u informativnu sferu i obratno. Neki naredni period, ako se očekuje smirivanje na našim prostorima, moraće da se dâ prednost umetničkim sadržajima i težnji da se auditorijum relaksira nakon dugog perioda spoljašnjih i unutrašnjih pritisaka i kriza.

NIŠTA NAUČILI, A SVE ZABORAVILI

Povod za kratak pregled značajnih mesta u razvoju, organizaciji, sadržini i funkcionisanju radija kao elektronskog medija proističe iz tekućih pokušaja da se reguliše najznačajniji spoljašnji faktor uticaja na organizaciju ovog medija – njegov institucionalni položaj. U opredeljenju za novi zakonski projekat postojala je prilika da se iskoriste sve suštinske prednosti radija, kao i da se eliminišu sva neprimerena rešenja, proistekla bilo iz načina na koji se ovaj medij kod nas razvijao, bilo iz nastojanja društvenog sistema ili pojedinaca u njemu, da ga iskoriste kao sredstvo za masovnu manipulaciju javnim mnjenjem.

Kao što je prirodnjak Vičman (Whichman) napomenuo još 1912. godine, a Džerod Dajmond (Jared Diamond) podsetio u svom delu *Treći šimpanzo* (*The Third Chimpansee*)[3], izgleda da iz proteklog perioda o negativnom delovanju "prilagođavanja regulative društvenim potrebama" ništa nismo naučili, a da smo o tome šta je, zapravo, radio, sve zaboravili (Nothing learned, and everything forgotten). Umesto potrebe da se radio, odnosno elektronski mediji uopšte, postavi na realne osnove, tako da jedan zakon dobije svoj osnovni kvalitet – trajnost, u pripremi Zakona o radiodifuziji prevagnuli su državni, esnafski i grupni interesi.

Suština uspešnog organizovanja medija sastoji se u uravnoteženju prava i obaveza svih učesnika u funkcionisanju tog medija. Prema svim istoriografskim i teorijskim pokazateljima to su:

– *država*, kao nosilac prava na eksploataciju ukupnog, međunarodno definisanog radio talasnog opsega;
– *osnivači*, odnosno *vlasnici* radio i TV stanica, koji za potrebe emitovanja svog programa, od čega očekuju određeni profit, iznajmljuju pojedinačne frekvencije;

---

2 N. Maričić, *Organizacioni aspekti radija u Srbiji, Period 1945. – 1990. godine, Institucionalni modeli*, Magistarski rad FDU, 1992.

3 J. Diamond, *The Third Chimpansee*, HarperCollins Publishers Inc., 1992.

– *učesnici* u produkciji, reprodukciji i emitovanju programa radio i TV stanica;
– *auditorijum* kome se posreduje program i
– *oglašavači* koji posredno finansiraju funkcionisanje elektronskih medija.

Navedenih pet zainteresovanih grupa logično predstavljaju grupe čije interese Zakon o radiodifuziji treba da uravnoteži. Međutim, logika zajedničkih interesa ukazuje da se broj ovih grupa može redukovati.

Na primer, država je zainteresovana da iz eksploatacije raspoloživog frekventnog opsega ostvari sredstva za finansiranje razvoja i održavanje sistema veza u Srbiji, što je od opštedruštvenog značaja, ali i da finansira funkcionisanje javnog radiodifuznog sistema za čije je postojanje, takođe, zainteresovana. Poslednji, ali verovatno ne poslednji interes jeste očuvanje umetničkih formi koje su iznedrili i neguju elektronski mediji.

Na ovom mestu se javlja prvi zajednički interes. Naime, ako smo radijski program podelili na informativni i umetnički, država je podjednako zainteresovana za oba segmenta. Neki od informativnih programskih sadržaja, posebno oni koji su određeni kao *trajno* informativni (u ranijim klasifikacijama smo ih nazivali obrazovnim programom), kao i određene grupe umetničkih programskih sadržaja, *muzičkih* ili *igranih*, predstavljaju interes društva u celini.

Iz tih razloga država podstiče postojanje javnog radiodifuznog servisa, ali i neprofitni radio društvenih zajednica. Istovremeno, tržišni radio, koji se samostalno finansira, manje je zainteresovan za takve programske sadržaje iz oba segmenta programa radija. To znači da će osnivači i vlasnici radija ili TV biti više okrenuti ka afinitetima lokalne populacije i oglašavačima.

Učesnici u produkciji su, prema svojim afinitetima, zainteresovani za sve vrste programskih sadržaja. Prirodno, oni koji stvaraju program u javnom radiodifuznom servisu više insistiraju na kulturnom i umetničkom značaju svojih emisija, oni u neprofitnim medijima imaju slično opredeljenje, ali ih osnivački ili vlasnički ciljevi u izvesnoj meri usmeravaju ka programskim sadržajima od regionalnog ili lokalnog značaja. U tržišnim medijima programska orijentacija je okrenuta ka što većem auditorijumu, odnosno, ka programima što atraktivnijim za oglašavača.

Vidljivo je da se ne pominje auditorijum. Populacija koja sluša radio traži samo mogućnost da odabere program koji će da sluša. Programi radija će pratiti trenutno raspoloženje populacije ili će pokušati da utiču na njega. To će zavisiti od toga da li je radio finansiran (od strane države ili lokalne zajednice) ili se finansira iz sopstvenih prihoda. Moramo verovati da će kompromisna rešenja pre trazzziti osnivači nego osoblje koje kreira program.

Ako se redukuje broj zainteresovanih za Zakon o radiodifuziji, preostaju samo država, osnivači ili vlasnici elektronskih medija. Država će lako ostvariti svoj interes bilo tokom pripreme Zakona, bilo kroz parlament koji isti Zakon

treba da usvoji. Osnivači ili vlasnici elektronskih medija imaju mogućnost da zakon prihvate ili da se distanciraju od njega. Ako Zakon u delu koji se odnosi na javni radiodifuzni servis i civilne medije zadovolji državu i lokalne društvene zajednice, a ne zadovolji buduće osnivače ili vlasnike, onda ćemo imati elektronske medije prihvatljive za državu, ali ne i svetsku zajednicu koja očekuje demokratske reforme u svim sferama našeg društva.

Dedukcija procesa pojedinačnih interesa vodi ka otkrivanju grupnog interesa. Time se saznaje i razlog zbog kojeg je priprema Zakona o radiodifuziji poverena kreatorima programa elektronskih medija. Regulativa koju oni predlože, ako bude odgovarala državi, regionalnim i lokalnim zajednicama i privatnim osnivačima, biće i prihvaćena. Ako bilo koja grupa bude zapostavljena, Zakon može biti prihvaćen, ali ne i trajan.

Posledica ovih razmatranja je da budući Zakon leži na plećima kreatora programa elektronskih medija. Njihov interes će biti zadovoljen jedino ako Zakon bude prihvaćen, te kreatori programa elektronskih medija moraju da prihvate da je sopstveni interes manje značajan od zajedničkog interesa.

Osnovni problem, zbog kojeg je Zakon o radiodifuziji krenuo stazama koje ne vode rešenju, leži u činjenici što je zadatak poveren grupaciji koja, po prirodi elektronskih medija, nije nosilac produkcije programa bilo radija, bilo televizije, već učesnik u kreiranju informativnog dela programa. Zakonski predlog, kao posledica toga, zadovoljava prevashodno interese ove grupacije. To što se štite i interesi države proističe iz želje da takav zakon bude usvojen.

Ranije sam napomenuo da mora da bude zadovoljen i interes budućih osnivača i vlasnika elektronskih medija. O tome malo ili nimalo znaju oni koji su zakonski predlog pripremali. Smatrali su da je dovoljno "nafilovati" zakonski tekst floskulama o demokratiji, slobodama izražavanja i nezavisnosti, da bi se progutala ogromna količina ograničavanja i uslovljavanja sadržine programa koja zadovoljava njihove esnafske interese, ali ne i interese ostalih učesnika u kompleksu koji nazivamo elektronskim medijima.

Da bi ovaj stav bio razumljiviji, potrebno je navesti i konkretne primere. Najpre, radio i televizija, iako se prema načinu medijskog izražavanja radikalno razlikuju, stavljeni su u istu ravan. To je naročito vidljivo u delu Zakona koji eksplicitno određuje udeo obaveznog "sopstvenog programa". Verovatno se tu misli na informativni program jer je značajan deo sopstvene produkcije, što je producentima jasno a novinarima nije, eksplicitno proglašen kao "nesopstveni program". Zaključak je da će tržišne radio ili TV stanice morati da se suočavaju sa obavezom produkcije programskih sadržaja za koji nemaju nikakav komercijalan interes. Sportski prenosi, značajni kulturni događaji, dobro snimljeni muzički ili reklamni spotovi, kao i niz drugih sadržaja, koji su za produkciju i producente programskih sadržaja neizostavne programske forme, proglašeni su nepoželjnim.

Vrhunac hipokrizije predstavljaju klauzule o obaveznom otkupu programskih sadržaja "nezavisnih" produkcijskih kuća. Jedna desetina takvog programa, kao zakonska obaveza, prostom računicom u kojoj svaki elektronski medij ima za cilj dvadesetčetvoročasovno emitovanje, a treba da ih bude oko 350, obezbeđuje tržišni prostor od preko 300.000 sati koje će godišnje da pripremaju "nezavisne" produkcije. To znači da je grupa koja je pripremala zakonski predlog pokušala da kroz zakonsku regulativu prisvoji monopol nad 10% ukupnog programa elektronskih medija u Srbiji. Apsurd je da dizajneri ovog megalomanskog zalogaja verovatno nisu svesni o kojim brojkama je reč.

Posebno pitanje je da li je za osnivače i vlasnike medija, ako se Zakon usvoji na ovim principima, možda povoljnije da osnivaju "nezavisne" produkcijske kuće, gde nemaju pomenuta ograničenja, gde nisu obavezni da iznajmljuju frekvenciju na veoma kratak period, da bez ikakvih zakonskih naznaka imaju prioritet u procesu obnavljanja ovog prava, i da obezbeđuju emisionu tehniku, a imaju zakonski obezbeđeno tržište? Kao kvalifikovani konsultant u oblasti radijske produkcije, uz ovakav Zakon, ja bih im savetovao ovu drugu mogućnost.

Na drugoj strani su obimna ograničenja reklamnog prostora u programu ovih medija. Zakonski predlog je, takođe, preopterećen definicijama i klasifikacijama reklama, određenjima kad smeju, a kad ne smeju da se emituju. Pre svega, tvrdim da ova materija pripada podzakonskoj regulativi, odnosno, nadležnostima Nacionalnog saveta, ukoliko bude uspostavljen. Pored toga, neophodno je računati da samo prodaja reklamnog prostora finansira tržišni radio. I nije isto reklamiranje na televiziji i reklamiranje na radiju. To je još jedan razlog zbog kojeg će budući osnivači i vlasnici elektronskih medija da razmisle da li iz ove privredne aktivnosti (namerno koristim ovaj izraz) mogu da pored finansiranja obezbede i profit.

Sve navedeno pokazuje koliko je pogrešno identifikovanje elektronskih medija sa informativnim medijima. Ova greška iz minulog vremena imala je politički karakter i ne sme da se ponovi. Poslenici iz informativnog dela programa ovih medija prirodno štite informativni prostor. Verovatno bi, u obrnutoj situaciji, poslenici orijentisani ka umetničkom aspektu programa, zastupali umetničke sadržaje.

Ukoliko se želi savremeno zakonsko regulisanje elektronskih medija, onda je neophodno da se posmatraju onakvim kakvi oni zaista jesu – kao idealni spoj informativnog i umetničkog, diversifikovani onoliko koliko auditorijum to može i želi da prihvati. U suprotnom, doživećemo unifikaciju elektronskih medija, što sigurno niko u ovom trenutku društvenih prelamanja ne želi.

Pošto je jasno pokazano da nosioci produkcije informativnih programskih sadržaja ne mogu nepristrasno da tretiraju elektronske medije, preostaje da se

sagleda ono što je unapred bilo jasno vidljivo. Radijski program, ovde ćemo se vratiti na radio, zapravo kreiraju producenti programa i pojedinačnih programskih sadržaja. Jedino su oni spremni da zastupaju sve pojedinačne i grupne interese, tragajući za pravom merom odnosa u emitovanom programu, koja odgovara potencijalnom auditorijumu, državi, vlasnicima i oglašavačima.

Već u organizacionim šemama, pokazao sam to u studiji o menadžmentu radija, menadžer programa, po vertikali, odgovara osnivačima, vlasnicima ili upravnom odboru (ako takav organ postoji). U horizontalnim šemama, obavezan je da sarađuje sa menadžerima prodaje programa. To znači da je u orijentaciji radija, kao i planiranju programa, sadržana težnja zadovoljenja potreba svih zainteresovanih strana, pomenutih u prethodnom odeljku. Najveće radio stanice, MOR orijentacije, na istom nivou imaju direktora vesti (informativnog programa), što ne isključuje saradnju sa menadžerom prodaje programa.

Unutrašnja organizacija odeljenja programa nigde, sem kod nas u poslednjih pedesetak godina, nije bila zasnovana na redakcijama. U stranoj literaturi na takvu organizaciju nisam naišao. Pominju se komentatori, izveštači, istraživači, voditelji i sl., ali ne i novinari. Elektronski mediji, jednostavno, nisu štampani mediji. Teško je radio poistovetiti sa dnevnim novinama ili magazinima. Daleko je lakše to učiniti sa pozorištem ili filmom.

Radio na nivou menadžmenta programa mora da vodi menadžer programa, a ne glavni i odgovorni urednik. Ko bi trebalo da odgovara za 75% programa koji je, uslovno, umetničkog karaktera? Na nivou produkcije pojedinačnog programskog sadržaja, ne možemo imati urednike rubrika već producente, emisiju će uvek osmišljavati režiser, a ne tehnički urednik itd. To važi kako za umetnički, tako i za informativni program.

Na kraju, ako su tesne veze između elektronskih medija i informisanja, kao i između Zakona o radiodifuziji i Zakona o informisanju, uspostavljene zbog dugogodišnje potrebe države za punom kontrolom javnog mnjenja, onda je vreme da se te veze prekinu. To je pravi zahtev moderne demokratije i jasnih tržišnih odnosa u svim oblastima proizvodnje i prodaje roba i usluga. Poslenici iz oblasti informisanja dali su veliki doprinos da do promena ovih odnosa dođe, ali moraju da shvate da se ne mogu postaviti kao novi nosioci ovih uticaja.

Ovakav zaključak ne znači kraj informativnog programa u elektronskim medijima, već samo prestanak da bude središte događanja i da je vreme da se ravnopravno mesto obezbedi i svim drugim programskim sadržajima, koji su, na ovaj ili onaj način, sve vreme i predstavljali program elektronskih medija, ali su bili potisnuti u stranu zbog načina na koji se država postavljala u odnosu na "podobne" i "nepodobne" nosioce javne reči.

Uspeh ili neuspeh radija treba da zavisi samo od sposobnosti menadžera programa da osmisle i realizuju upravo onakvu strukturu i kvalitet programa koji će privući auditorijum i oglašavače, te time zadovoljiti postavljene ciljeve svojih osnivača i vlasnika, bilo da je to država, regionalna ili lokalna zajednica ili privatni vlasnik. To znači da su pravi nosioci produkcije radija upravo producenti programa i pojedinačnih programskih sadržaja, a svi ostali učesnici u ovom procesu – deo tima koji daje svoj doprinos ukupnoj uspešnosti.

LITERATURA

1. Creech, CK, *Electronic media law and regulations*, Focal Press, Boston & London, 1993.
2. Keith, MC, *Selling radio direct*, Focal Press, London & Boston, 1992.
3. Maričić, Nikola, *Organizacioni aspekti radija u Srbiji, Period 1945 – 1990. godine, Institucionalni modeli*, Magistarski rad FDU, Beograd, 1992.
4. Pringle, PK, Starr, MF i McCavitt, WE, *Electronic media management*, Focal Press, Boston & London, 1991.
5. Pustišek I, *Istorija zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji*, Beograd. 1987.
6. Sherman BL, *Telecomm nications management*, The Broadcast & Cable industries, McGraw-Hill, New York, 1987.
7. Wren, DA, i Voich, D Jr., *Menadžment, Proces, struktura i ponašanje*, Privredni sistem, 1994.

Nikola Maričić

PRODUCERS' RADIO OR THE JOURNALISTS' RADIO

Summary

Ever since its invention as an electronic medium radio has been marked by the informative and artistic duality of its character. The bond between the two has been preserved elsewhere in the world, even after the fragmentation of radio into various local and regional formats occured. Due to social and political reasons, the emphasis in Serbia has, for decades, rested primarily on the informative. This anomaly was especially evident in the increasingly closely knit legal regulations in the radio broadcasting and information media, which set the institutional frames for the organization and running of radio. By comparative analysis of this factor, with other organizational factors, it is possible to demonstrate that success, when radio is concerned, depends primarily on program management, that is, on managers in charge of program-production and program-content, regardless of whether these are informative or artistic. This is due to the fact that only program producers are interested in serving equally well the interest of all the participants in the exploitation of radio: the state, the founders and owner of radio stations, the program creators, the audience, and the advertisers.

UDK 654.195 : 340.134 (497.1) "1918/1941

Mirjana Nikolić

NACIONALNO ZAKONODAVSTVO U OBLASTI RADIJA I RADIO-DIFUZIJE U PERIODU OD 1918. DO 1941. GODINE

Početak dvadesetog veka, kada je reč o radiju, i tridesete godine, ako je reč o televiziji, obeleženi su usponom ovih medija masovne komunikacije, koji su u tom trenutku predstavljali samo demonstraciju tehničkih mogućnosti i dostignuća u oblasti bežičnog transfera informacija i poruka. Nakon faza eksperimenata radio i televizija izgrađuju sopstveni jezik, izražajna sredstva, čine se prvi koraci ka njihovom čvrstom institucionalnom organizovanju uz nezaobilaznu komercijalizaciju. Postavljaju se temelji nove, radio-difuzne delatnosti[1] čiji su nosioci brojne radio i televizijske stanice. Ova geneza radija i televizije od tehničkih izuma do ozbiljnih institucionalnih i komercijalnih delatnosti, uzrokovala je potrebu da se razmišlja o mogućim oblicima njihovog zakonskog regulisanja. Uzme li se u obzir i činjenica da je granice jedne države moguće postaviti, ali ne i u etru koji je otvoren za prijem radiofonskih sadržaja iz drugih država, prisustvo nastojanja da se neka od ključnih normativno-pravnih pitanja u oblasti radio-difuzije regulišu na međunarodnom nivou postaju još opravdanija.

Nacionalno zakonodavstvo u oblasti radio-difuzije[2] samostalne Kraljevine Srbije, potom Kraljevini SHS i konačno Kraljevine Jugoslavije do 1941. godine, organizovano je i ustrojeno po principima mađunarodnog zakonodavstva. Istorije međunarodnog i domaćeg zakonodavstva u ovoj oblasti pružaju jasnu sliku o odnosu pojedinačnog društveno-političkog sistema jedne zemlje, međunarodne zajednice i radiofonije. Brojne restriktivne i stimulativne odrednice zakonskih akata svedoče da je razvoj, u tom trenutku novih oblika razmene i saobraćanja ljudskih ideja, informacija i estetskih poruka, tekao u skladu sa osnovnim tokovima razvoja jednog društva i svetske zajednice.

---

1 Radio-difuzija predstavlja pojavu i proces distribucije i difuzije akustičkih i vizuelnih poruka posredstvom spektra elektromagnetnih talasa uz pretpostavke institucionalnog organizovanja i ostvarivanja određenih efekata na auditorijum. Radio je pojam subordiniran pojmu radio-difuzije i najčešće se određuje kao ukupnost svih ili nekih relevantnih elemenata radio-difuzije.

2 S obzirom na to da je ovo vreme u kome je na našim prostorima prisutam samo radio, a ne i televizija, radio-difuziju i radio ćemo posmatrati kao sinonime.

MEĐUNARODNO ZAKONODAVSTVO U OBLASTI RADIO-DIFUZIJE DO 1941. GODINE

Prva asocijacija koja je u svetskim i evropskim okvirima regulisala odnose u žičnom, telegrafskom, saobraćaju bio je *Međunarodni telegrafski savez* osnovan 1. marta 1865. godine u Parizu[3]. Sa pojavom novih oblika transfera informacija – razvojem bežične telegrafije, razvijaju se novi oblici integracije i regulisanja odnosa među zemljama koje su prihvatale ove novine u sferi komunikacija. Tako je u Berlinu, 4. avgusta 1903. godine, održana Međunarodna konferencija o radio-telegrafiji, da bi tri godine kasnije, 2. novembra 1906. godine, takođe u Berlinu, bio osnovan *Međunarodni radio-telegrafski savez*. U Madridu, 9. decembra 1932. godine ova dva saveza – telegrafski i radio-telegrafski – su se integrisala u jedinstven *Međunarodni savez za telekomunikacije*[4]. Za pripremanje prvih međunarodnih propisa iz oblasti radio-difuzije od velikog značaja je osnivanje *Međunarodnog saveza za radiofoniju (UIR)*. Osnivačka skupština ovog Saveza održana je 3. i 4. aprila 1925. godine u Ženevi (Švajcarska) kada je donet i prvi međunarodni pravni propis kojim se regilišu odnosi u oblasti radio-difuzije. U sastav Međunarodnog saveza za radiofoniju u tom trenutku je ušlo 17 radio-difuznih društava i to: po jedno iz Nemačke, Austrije, Belgije, Holandije, Norveške, Jugoslavije, Švedske i Čehoslovačke, po dva iz Španije i Švajcarske i četiri iz Francuske[5]. Od 1929. godine ova asocijacija menja ime u *Međunarodni savez za radio-difuziju*, pošto se smatralo da je termin radio-difuzija celovitiji od termina radiofonija. Ne sme se zanemariti da je ovo vreme u kome je u Evropi radilo 87 radio-predajnika na srednjim talasima od 555 do 270 metara talasne dužine, dok je u planu bila izgradnja još 37. Sa ciljem uređivanja odnosa između postojećih radio-stanica, Tehnički komitet, a potom i Savet ove asocijacije, je 25. marta 1926. godine usvojio i podneo na davanje saglasnosti PTT administracijama evropskih zemalja, plan o raspodeli frekvencija, kasnije poznat kao *Ženevski plan*, koji je stupio na snagu 14. novembra 1926. godine. Ovim *Planom* Jugoslaviji su dodeljene tri frekvencije – jedna isključivo za rad Radio Beograda, odnosno Glavne radio-telegrafske stanice Beograd – Rakovica i dve frekvencije namenjene za Radio Sarajevo i Radio Zagreb, pri čemu su svoje frekvencije ove

3 Kraljevina Srbija je bila član Međunarodnog telegrafskog saveza od 9. februara 1866. godine.

4 Posle Prvog svetskog rata, Kraljevina SHS, kasnije Jugoslavija, član je oba međunarodna saveza, da bi u ovom statusu ostala i posle 1932. godine u ujedinjenom Međunarodnom savezu za telekomunikacije. Osnovni ciljevi ovog Saveza su se odnosili na: uređivanje, usklađivanje i planiranje svih tipova međunarodne komunikacije; poboljšanje, širenje i svrsishodno korišćenje službi telekomunikacija (telefon, telegraf, radio, televizija, svemirska telekomunikacija, vazduhoplovna i pomorska komunikacija i sl.); razvoj novih tehnika; standardizaciju u oblasti telekomunikacija i dodelu radio frekvencija.

5 "Telegraf i telefon", broj 3, Beograd, 1925, str. 911.

dve stanice delile sa nekoliko drugih evropskih stanica. Između dva rata, novi planovi raspodele frekvencija donošeni su sledećim redom:
– *Briselski plan*, prihvaćen 15. januara 1928. godine;
– *Praški plan*, usvojen, 30. juna 1929. godine;
– *Lucernski plan*, prihvaćen 15. januara 1934. godine i
– plan donet 1939. godine u Montreu.

NACIONALNO ZAKONODOVASTVO U OBLASTI RADIJA I RADIO-DIFUZIJE 1918-1941.

Nacionalno zakonodavstvo u oblasti radija i radio-difuzije moguće je sagledati kroz analizu normativnih akata koja su donošena u dva istorijska perioda:
– periodu od konstituisanja Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, dakle od 1. decembra 1918. godine do proglašenja Kraljevine Jugoslavije – 1929. godine, i
– periodu od proglašenja Kraljevine Jugoslavije, 1929. godine do početka Drugog svetskog rata na ovim prostorima 1941. godine.

S obzirom na to da se diferencirani istorijski periodi ne poklapaju sa dinamikom donošenja normativnih akata, drugi, svrsishodniji način proučavanja zakonodavstva u oblasti radija i radio-difuzije realizovali smo kroz analizu:
1) državnih organa nadležnih za poslove radio-difuzije od 1918-1941. godine;
2) normativnih akata kojima je regulisan odnos države i vlasnika radio-prijemnih aparata i normativna akta kojima se reguliše odnos države i pojedinaca, akcionara i organizacija koji su zaiteresovani za obavljanje radio-difuzne delatnosti od 1918-1941. godine i
3) zaštite autorskih prava tokom istog perioda.

1) Državni organi nadležni za poslove radio-difuzije 1918-1941. godine

U periodu od 7. decembra 1918. godine pa zaključno sa 3. aprilom 1929. godine, poslovi vezani za organizaciju i uređenje radio-difuzne delatnosti Kraljevine SHS bili su u nadleštvu Ministarstva pošta i telegrafa, odnosno njegovog ministra. Prvi pravni propis *Ustrojstvo državne pošte*, kojim se regulišu organizacija i funkcionisanje ovog Ministarstva, počeo je da se primenjuje od 1. maja 1919. godine. Prema njegovim odredbama Ministarstvo pošta i telegrafa bilo je organizovano u pet odeljenja, od kojih je za nas najznačajnija delatnost telegrafsko-telefonskog i tehničkog odeljenja koja su regulisala pitanja radio-difuzije.

Delatnost Ministarstva pošta i telegrafa u oblasti radio-difuzije prvenstveno je bila usmerena na donošenje pravilnika o radio-prijemnicima, davanje dozvola i sklapanje ugovora sa pojedincima, koncesionarima i akcionarskim društvima na planu izdavanja dozvola za emitovanje radio-programa. Što se tiče zakonskih propisa o tehničkim normama u oblasti radio-difuzije, ovaj državni organ ih nije donosio, već je samo vršio ratifikaciju međunarodnih konvencija[6].

U periodu od 3. aprila 1929. do 12. decembra 1930. godine po slovi organizacije, rukovođenja i eksploatacije pošta, telegrafa i telefona, prešli su iz nadležnosti Ministarstva pošta i telegrafa u nadležnost Ministarstva građevine, a od 12. decembra 1930. do 1. septembra 1935. godine u nadležnosti Ministarstva saobraćaja. U periodu od 1. septembra 1935. do 6. aprila 1941. godine poslovi iz oblasti radiofonije ponovo su u nadležnosti Ministarstva pošta, telegrafa i telefona i njegovih pet odeljenja[7]. Tokom perioda 1918-1941. godine na čelu nadležnih ministarstava za poslove radija, radio-difuizije i radiofonije nalazilo se ukupno 24 ministra, jedan u dva mandata.

2) Normativna akta kojima je regulisan odnos države i vlasnika radio-prijemnih aparata i normativna akta kojima se reguliše odnos države i pojedinaca, akcionara i organizacija koji su zaiteresovani za za obavljanje radio-difuzne delatnosti.

a) Pravilnici o radio-prijemnim uređajima doneti u periodu od 1918. do 1941. godine

U periodu od 1918. do 1941. godine, Ministarstvo pošta i telegrafa je donelo četiri pravilnika kojima se tretiraju različiti aspekti posedovanja radio-prijemnih aparata. Svi pravilnici su po usvajanju objavljivani u "Poštansko telegrafskom Vesniku", kao službenom organu Ministarstva pošta i telegrafa Kraljevine SHS.

Prvi *Pravilnik o privatnim radio-telegrafsko-telefonskim prijemnim aparatima* donet je 25. jula 1923. i potpisan od strane tadašnjeg ministra pošta i telegrafa Velje Vukićevića. U ovo vreme u Kraljevini SHS nije emisiono delovala nijedna radio-stanica, ali su zato njeni državljani bili u mogućnosti da prate programe inostranih stanica. Pomenuti *Pravilnik* je donet na osnovama *Uredbi*

---

6 Delovanje pomenutog Ministarstva se odvijalo uz izrazitu kontrolu države što potvrđuju brojni zakonski akti doneti u periodi od 1921. do 1923. godine. Između ostalih izdvajamo: *Uredbu o organizovanju Ministarstva pošta i telegrafa*, od 20. februara 1921. godine; *Zakon o oblasnoj i sreskoj samoupravi*, od 26. aprila 1922. i *Pravilnik o sastavu i delokrugu odeljenja Ministarstva pošta i telegrafa*, od 15. marta 1923. godine.

7 "Službene novine", broj 118, 1935.

o organizaciji Ministarstva pošta i telegrafa i po svom karakteru i sadržaju – ukupno pet članova – izrazito je restriktivan. Država je na sve načine pokušavala da se zaštiti od novog "sredstva informisanja i kulture"[8].

U članu 1. *Pravilnika* iz 1923. godine propisuje se:

– da se dozvola za instaliranje radio-telegrafsko-telefonskih aparata može izdati samo državljanima Kraljevine SHS;
– da je moguće tražiti dozvolu samo za instaliranje aparata za prijem, a da nijedno "privatno lice ne može imati radio-aparate za transmisiju"[9] i
– da se svaki molilac za izdavanje dozvole za posedovanje prijemnih radio-aparata pismeno obraća Ministarstvu i praktično potpisuje ugovor sa državom koga se mora pridržavati.

Članom 2. utvrđuje se da podnosilac molbe o svom trošku kupuje i namešta prijemni aparat i stara se o njemu, ali je dužan da da: opis aprata, ime fabrike – proizvođača, vrstu antene (vazdušna ili ram) i opis detektora – amplifikatora. Istovremeno se mora označiti gde će se postaviti vazdušna antena i u kojoj prostoriji će se nalaziti prijemni aparat.

Radio-pretplatnik se članom 3. obavezuje da "mora da čuva tajne vesti, koje nisu njemu namenjene, a koje je primio putem svojeg aparata". O ovim vestima može da informiše jedino specijalan organ Uprave telegrafa i telefona, koji je određen za kontrolu rada privatnih radio-telegrafskih i telefonskih stanica. Ova Uprava će prema potrebi vršiti kontrolu aparata, zbog čega oni moraju biti postavljeni tako da budu lako dostupni. Premeštanje aparata iz prostorije u prostoriju nije dozvoljeno "bez znanja i odobrenja Ministarstva pošta i telegrafa"[10].

Pitanje materijalne nadoknade za posedovanje prijemnih aparata regulisano je članom 4. ovog *Pravilnika*. Svaki vlasnik radio-telegrafskih i telefonskih aparata – stanica, dužan je da plaća telegrafsko-telefonskoj Upravi taksu od 240 dinara godišnje, ukoliko je vlasnik stanice sa ramom i 360 za stanice sa antenom. Vlasništvo nad stanicom se ne može preneti na neko treće lice bez znanja i odobrenja resornog ministarstva, dakle, Ministrastva pošta i telegrafa.

Ministar pošta i telegrafa može u svako doba i usled određenih potreba, da oduzme dodeljenu dozvolu za instaliranje ovih stanica i to bez davanja bilo kakvog obrazloženja. Ukoliko vlasnik radio-stanice nastavi sa nedozvoljenim

---

8 Dr Ivko Pustišek, *Istorija zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji*, Savremena administracija, Beograd, 1987, str. 126.

9 *Pravilnik o privatnim radio-telegrafsko-telefonskim prijemnim aparatima*, 1923.

10 *Ibid.*

korišćenjem, aparat će mu se, o njegovom trošku i uz pomoć policijskih vlasti, onesposobiti, odnosno, u krajnjem slučaju, oduzeti.

Iz člana 5. saznajemo nešto više o sadržajima koji se mogu primati putem radio-aparata. To su "vesti namenjene javnosti: meteorološki i berzanski izveštaji, razne novinske vesti, koncerti, opere itd..." Dalje se navodi da "sopstvenik ovih aparata ne sme saopštavati nekom trećem licu, bilo za novac ili besplatno, vesti koje bi na aparatima doznao"[11]. Zanimljivo je primetiti da su ovim članom praktično definisani sadržaji koje su emitovale postojeće evropske radio-stanice, a koje je bilo moguće primati putem radio-stanica na našim prostorima.

Kroz samo pet članova prvi *Pravilnik o prijemnim radio-telegrafsko-telefonskim* aparatima izražava očigledan strah naše države od novog medija. Uočljivi su restriktivnost i rigidnost u pogledu stvari koje sa današnjih aspekata izgledaju sasvim normalne, ali su dvadesetih godina prošlog veka bile hipermoderna, informativno-umetnička i tehnička inovacija.

Do 1941. godine doneta su još tri nova pravilnika:

Pravilnik o privatnim radio-telegrafskim i telefonskim aparatima iz 1924. godine, *Pravilnik o prijemnim radio aparatima za privatnu upotrebu* iz 1926. godine i *Pravilnik o prijemnim radioaparatima za privatnu upotrebu* iz 1928. godine. Iako su doneti u razmaku od četiri godine navedeni pravilnici su izrađeni na osnovnim smernicama koje su postavljene *Pravilnikom* iz 1923. godine. Njihovom komparacijom utvrdili smo neke od osnovnih i zajedničkih karakteristika:

– prema strukturi pravilnici usvojeni posle *Pravilnika* iz 1923. godine su složeniji i sa znatno većim brojem članova – od samo pet članova kroz koje je regulisana radio-difuzna delatnost prema *Pravilniku* iz 1923. godine do 34. člana u *Pravilniku* iz 1924. godine; 28 u *Pravilniku* iz 1926. godine i 38 članova koliko sadrži *Pravilnik* iz 1928. godine;
– restriktivnost države u odnosu na izdavanje dozvola i ugovorni odnos sa vlasnicima prijemnih uređaja prema kojima "država nije nikada i ničim obavezna";
– izrazita terminološka neusaglašenost, pri čemu se radio-prijemnik naziva: privatnim radio-telegrafskim i telefonskim aparatom, privatnom radioelektričnom instalacijom, aparatom, instalacijom, prijemnim aparatom, prijemnim radioaparatom, stanicom i prijemnom stanicom, dok je radio-pretplatnik: molilac, imalac, imalac dozvole, imalac aparata, sopstevik i sopstvenik aparata;
– prema pravilnicima iz 1923. i 1924. godine dozvole za posedovanje prijemnih aparata izdavalo je isključivo Ministarstvo pošta i telegrafa. Prema *Pra-*

11 *Ibid.*

vilniku iz 1926. godine to je pravo preneto na oblasnu Direkciju pošta i telegrafa, da bi prema poslednjem *Pravilniku* iz 1928. godine njihovo izdavanje bilo povereno najbližoj "Pošti, Telegrafu i Telefonu", nakon što bi se u "tri primerka ispunila prijava i uplatila taksa od pet dinara". Svođenjem ingerencija za izdavanje dozvola za posedovanje radio-aparata na organizaciono najniži nivo Ministarstva, uočljiv je nešto liberalniji stav države prema privatnim licima koja žele da poseduju ove uređaje;

– dozvole za posedovanje prijemnih aparata se izdaju samo "moliocu" pri čemu ovo pravo nije prenosivo na neko drugo lice. O pretplatnicima se vodi uredna kontrola i evidencija sa preciznim podacima o rednom broju pretplatnika, imenu, adresi, zanimanju, državljanstvu, uplati pretplate, datumu izdavanja dozvole i odjavi ili promeni adrese. Pravo na posedovanje dozvole može biti ukinuto bez ikakvog obrazloženja i naknade;
– prema *Pravilniku* iz 1924. godine strani državljani i stanovnici u blizini, i na 20 km od državne granice, nisu imali pravo da poseduju radio-prijemne uređaje. Pravilnicima iz 1926. i 1928. godine stranim državljanima je omogućeno posedovanje prijemnih radio-uređaja, s tim što je za izdavanje ove vrste dozvola ovlašćeno samo Ministarstvo pošta i telegrafa;
– sadržaji koji se prema ovim pravilnicima predviđaju za prijem *bežičnim*, radiofonskim putem su: vesti namenjene širokoj javnosti, meteorološki i berzanski izveštaji, "sravnjivanje časovnika", novinarske vesti, "govori sa raznih skupština i Konferencija, javna predavanja, muzičke i druge umetničke produkcije[12]: koncerti, opere i slično". U prvom članu *Pravilnika* iz 1928. godine kao jedan od sadržaja koji je predviđen za prenos je transmisija, "predavanje slika", što je verovatno vezano za, u svetu sve učestalije, eksperimente bežičnog *prenosa slike* – početke televizije. Sadržaji do kojih se došlo radiofonskim putem ne smeju se reemitovati bežičnim već samo telegrafskim, telefonskim ili putem štampe;
– u ovom periodu Kraljevina SHS nije posedovala sopstvenu industriju radio-aparata tako da su postojeći bili inostrane proizvodnje, iz uvoza. Država je strogo kontrolisala ovaj suštinski trgovinski proces. Svaki uvoznik je morao da poseduje naročitu dozvolu za obavljenje ovog posla, svaki uvoz i prodaju robe bio je dužan da prijavi Ministarstvu pošta i telegrafa, koje je sprovodilo kontrolu;
– ovim pravilnicima Ministarstvo pošta i telegrafa je predviđalo taksu koja je propisana na ime godišnje pretplate za posedovanje i služenje radio-prijemnim aparatima. Utvrđeni godišnji iznos ove pretplate zavisio je od kate-

12 Zanimljivo je primetiti da 1924. godine, u vreme kada u Kraljevini SHS nije produkciono delovala nijedna radio-difuzna stanica, *Pravilnik* govori o umetničkoj produkciji, tačnije, pravi razliku između emitovanja konzerviranih sadržaja sa nosača zvuka i sadržaja koji se odabiraju, uvežbavaju, pripremaju i živo izvode u prostorima radio-stanica, pozorišta, koncertnih sala.

gorija pretplatnika, odnosno da li je reč o građanima, prodavcima radio-aparata ili vlasnicima aparata koji imaju dozvolu za neograničeno primanje radi daljeg širenja vesti. Uz pretplatu, 1924. godine vlasnici radio-aparata su bili u obavezi da izdvajaju 150 dinara za "društvo ili lica, koja ima dozvolu za Broadcasting", emitovanje radiofonskog programa sopstevene produkcije. *Pravilnikom* iz 1926. godine za iste svrhe je predviđao izdvajanje u visini od 2/3 prikupljenih sredstava od pretplate, dok *Pravilnik* iz 1928. godine za iste svrhe predviđa izdvajanje od 60%;

– pravilnici i njihove dopune iz godine u godinu su predviđali i kategorije stanovnika koji se oslobađaju od plaćanja pretplate – Kralj, Dvor, delovi Ministarstva, tehnički fakulteti, "Đeneralštab"... i
– u slučaju rata ili mobilizacije prema odredbama svih pravilnika, sve stanice, osim državnih i vojnih, se ukidaju ili prelaze u ruke države, odnosno vojske.

b) Ugovori između države i prvih radio-stanica
u periodu od 1918. do 1941. godine

U periodu od 1918. do 1941. godine na tlu Kraljevine SHS, odnosno Kraljevine Jugoslavije, doneto je pet ugovora kojima su postavljeni temelji radio-difuzije na ovim prostorima. Reč je: *Ugovor o instalaciji i ekspolataciji jedne moderne radio-električne stanice u Beogradu ili okolini* iz 1922. godine; *Ugovor o instalaciji i ekspolataciji jedne radiofonske stanice Brodkastinga u Zagrebu ili okolini* iz 1925. godine; Ugovora Ministarstva pošta i telegrafa sa "Prosvetnom Zvezom", katoličkom organizacijom iz Ljubljane i osnivačem Radio Ljubljane; Društvom "Radio" D. D. Iz Zagreba, osnivačem Radio Zagreba i Društvom "Radio" A. D. iz Beograda osnivačem Radio Beograda. Nakon ovih ugovora, do 1941. godine na tlu Kraljevine Jugoslavije doneto je nekoliko, ne posebno značajnih, uredbi kojima se parcijalno reguliše radio-difuzna delatnost i njeni nosioci. Hronološki posmatrajući prvo su 1931. godine donete *Izmene i dopune ugovora sa radio-stanicama u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu*. Tokom 1939. godine zaključen je nov ugovor sa "Prosvetnom Zvezom" iz Ljubljanje, poznat kao *Ugovor o izgradnji i ekspolataciji radioemisione stanice u Ljubljani i relejne radioemisione stanice u Mariboru* kao i Uredbe o oduzimanju koncesija Deoničarskom društvu "Radio" iz Zagreba i Akcionarskom društvu "Radio" iz Beograda. Tokom 1940. godine usvojeni su dokumenti kojima se definiše privremeni način upravljanja podržavljenim radiofonskim stanicama Radio Beograd i Radio Zagreb, a 1941. godine *Rešenje o radu Radio Skoplja*.

Ugovor o instalaciji i ekspolataciji jedne moderne radio-električne stanice u Beogradu ili okolini potpisan je 11. avgusta 1922. godine u Beogradu između *La Compagnie Générale sans fil* iz Pariza i Ministarstva pošta i telegrafa Kraljevine SHS. Ovim normativnim dokumentom postavljeni su temelji radiofonije na tlu Kraljevine SHS, konkretno Srbije, i definisane brojne bitne pretpostavke programskih, organizacionih, tehničkih i finansijskih pitanja budućeg razvoja ra-

dio-difuzne delatnosti. Najznačajnija posledica ovog Ugovora je dozvola da od 1924. godine, na stalnoj talasnoj dužini, svakodnevno svoje radiofonske, komercijalne programe emituje *Glavna radio-telegrafska stanica Beograd – Rakovica*.

Nastojanja Beograda u pogledu radiofonije veoma brzo su postala karakteristična i za Zagreb i želju nadležnih da i ovaj grad dobije ovako važnu "ustanovu ne samo u kulturnom, već i u gospodarskom pogledu"[13]. Inicijativa je potekla od ljudi koji su bili okupljeni oko Radio-kluba "Zagreb". Period od inicijative i preduzimanja koraka da se dobije validno odobrenje države, do početka legalnog emitovanja programa u Zagrebu, bio je prilično dug – od sredine juna 1924. do avgusta 1925. Sa ciljem regulisanja delatnosti i egzistencije nove radio-stanice 5. avgusta 1925. godine sačinjen je i potpisan *Ugovor o instalacijii eksploataciji jedne radiofonske stanice Brodkastinga u Zagrebu ili okolini*. S obzirom da resorno ministarstvo nije priznavalo Radio klub, kao instituciju i pravni subjekt sa kojim bi sklopilo ugovor rešenje je nađeno u konstituisanju Deoničarskog društva Radio Zagreb. Ovim *Ugovorom* država je dala dozvolu za instaliranje i ekspolataciju radio-stanice, koja će služiti "za saopštavanje radiofonskih vesti namenjenih opštoj publikaciji: dnevne vesti, meteorološki izveštaj, berzanske kurseve, muziku svake vrste i sve vesti kojima se širi nauka i umetnost, pa razonoda"[14]. Ovaj *Ugovor*, u programskom smislu, obavezuje potpisnika da u toku dana najmanje 90 minuta emituju vesti i koncerte (član 5.). Finansijska pitanja su regulisana članom 6. prema kome nova radio-stanica ima pravo na 150 dinara godišnje i to od svakog pretplatnika koji se nalazi na udaljenosti do 150 kilometara u pravoj liniji od Zagreba. Ovim članom nova radio-stanica je u finansijskom smislu najdirektnije ugrozila finansijsko poslovanje postojeće *Glavna radio-telegrafska stanica Beograd – Rakovica*, koja je morala da se odrekne dela pretplate, tačnije da je podeli sa novom, zagrebačkom stanicom, što je dovelo do gubitaka u njenom poslovanju. *Ugovor* su potpisali sa jedne strane dr Benjamin Šuperina, u to vreme ministar Ministarstva pošta i telegrafa, i grupa uvaženih članova Radio-Zagreba D. D., kao druga ugovorna strana.

Na osnovu odobrenja Ministarskog saveta, od 29. decembra 1927. godine, 4. februara 1928. zbirno su zaključeni i potpisani ugovori između Kraljevine SHS, tačnije Ministarstva pošta i telegrafa, i osnivača i finansijera prvih radio-stanica na tlu Kraljevine. Reč je o Ugovorima Ministarstva pošta i telegrafa sa "Prosvetnom Zvezom", katoličkom organizacijom iz Ljubljane i osnivačem Radio Ljubljane, Društvom "Radio" D. D. iz Zagreba, osnivačem Radio Zagreba i Društvom "Radio" A. D. iz Beograda osnivačem Radio Beograda, čije je donošenje inicirano potrebom da se radio-difuzna delatnost, jedinstveno, nor-

13 Nikola Vončina, *Radio Zagreb 1926-1941. – Prilozi za povjest radija u Hrvatskoj*, Radio Zagreb, Zagreb, 1986, str. 29.

14 "Poštansko telegrafski Vesnik", brojevi 15 i 16, 15. avgust i 1. septembar 1925.

mativno-pravno utemelji na ovim prostorima. O važnosti postupka davanja odobrenja i ozvaničenja uslova ugovora svedoči činjenica da je dnevni list "Politika" kroz brojne tekstove tokom januara i februara 1928. godine propratio čitavu proceduru njihovog potpisivanja i pravosnažnosti[15]. Iako su sva tri ugovora potpisana 4. februara 1928. godine, njihovo objavljivanje ili pojavljivanje u javnosti nije bilo istovremeno. *Ugovor* sklopljen s "Prosvetnom Zvezom" iz Ljubljane objavljen je u "Poštansko telegrafskom Vesniku" već 29. februara, sa Deoničarskim društvom iz Zagreba 15. marta, dok je *Ugovor* sa beogradskim društvom obelodanjen tek 30. aprila, čitava tri meseca nakon potpisivanja. Realnih podataka za izvođenje zaključaka nema tako da bi svi bili na nivou spekulacija.

Ugovori sa beogradskim i zagrebačkim društvima, akcionarskim i deoničarskim, veoma su slični i karakteriše ih krut, autoritativan i rigidan odnos države prema budućoj delatnosti i delovanju ovih društava. U slučaju slovenačke stanice zakonodovac, Ministarstvo pošta i telegrafa, je blaži i liberalniji. Osnovni razlog je vezan za različiti oblik vlasništva nad radio-stanicama. U slučaju Beograda i Zagreba osnivač i vlasnik radio-stanice je deoničarsko, odnosno akcionarsko društvo, dakle, privatni kapital, dok je u Ljubljani situacija bitno drugačija, s obzirom na to da je "Prosvetna Zveza" društvena, prosvetno-verska organizacija. Nadležnosti i kontrola rada ovakve organizacije, spadali su u delokrug delatnosti organa unutrašnjih poslova, dok su ingerencije i izdavanje dozvola za rad akcionarskih, deoničarskih društava, bile vezane za Ministarstvo trgovine i industrije. Zvaničnu dozvolu za rad Deoničarsko društvo iz Zagreba je dobilo 26. marta 1926. godine, dok je na istu dozvolu akcionarsko društvo iz Beograda čekalo gotovo godinu dana duže, do 15. marta 1927. godine.

Sličnosti između ugovora i njima propisanih odredbi o radu sve tri stanice na Balkanu, odnosno u Kraljevini SHS, su sledeće:

– državna kontrola rada svih stanica se sprovodi kroz rad jednog ili dva državna službenika, koji uz kontrolu organizacije i sadržaja programa imaju uvid i u finansije, odnosno vođenje poslovnih knjiga;
– uslovi pod kojima se obustavlja emitovanje programa je identično za sve tri stanice i vezuju se za neispunjavanje nekih od odrednica Ugovora ili vanrednu političku situaciju;
– sve stanice moraju da emituju program u minimalnom dnevnom trajanju od 150 minuta, pri čemu bi u najmanje 60 minuta trebalo da budu zastupljeni umetnički, originalni koncerti, dakle, ne reprodukcija muzike sa ploča i
– kao programski sadžaj spominju se reklame kao segment komercijalnog karaktera.

---

15 *U toku godine u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani biće instalirane tri velike radiofonske stanice,* "Politika", broj 7077, 11. 1. 1928, str. 6 i *Dobićemo tri emisione radio stanice* – tekst o potpisivanju Ugovora, "Politika", broj 7123, 26. 2. 1928, str. 9.

Specifičnosti Ugovora sa beogradskim i zagrebačkim društvom ogledaju se u:

– detaljnom bavljenju i preciziranju tehničkih karakteristika stanice i uslova rada, što nije slučaj sa Ugovorom koji je potpisan sa stanicom u Ljubljani;
– predviđanju prenosa slike kao sadžaja budućih programa;
– limitiranoj dužini trajanja državnih izveštaja koji se besplatno emituju. Na programu beogradske i zagrebačke stanici njihovo trajanje je 30, a u Ljubljani 60 minuta;
– činjenici da su nakon petnaest godina od dobijanja koncesije, radio-stanice u Beogradu i Zagrebu trebale da pređu u državno vlasništvo, neki oblik ukidanja koncesije uz konfiskovanje osnovnih sredstava, što nije slučaj sa stanicom u Ljubljani za koju je predviđeno da se po isteku petnaeste godine, Ugovor produži na još pet godina i
– osnovna razlika, iz koje proizilaze sve razlike u Ugovorima, odnosi se na činjenicu da su stanice u Beogradu i Zagrebu inicirane i osnovane uz pomoć privatnog, pa i stranog akcionarskog kapitala. U slučaju Ljubljane, "Prosvetna Zveza" je samo inicijator osnivanja radio-stanice, ali je pravi njen pravi investitor i vlasnik država preko Ministarstva pošta i telegrafa.

Iz svega predstavljanog može se zaključiti da su osnovne karakteristike noramativnih akata u oblasti radio-difuzije koji su doneti u ovom periodu – visok stepen centralizacije i jaka državna kontrola kroz davanje velikih ingerencija ministru pošta, telegrafa i telefona čije su odluke morale da budu potvrđene i od strane predsednika ministarskog saveta. Brojna rešenja i odluke donete u ovom periodu nosile se predznak "privremene" ("Privremeni način upravljanja podržavljenim radio-stanicama...") što je verovatno bilo u vezi sa planiranim donošenjem obuhvatnije i opšte uredbe ili zakona o organizaciji radio-difuzne službe. Ovakav dokument nikada nije donet verovatno zbog napada Nemačke i njenih saveznika 6. aprila 1941. godine na Kraljevinu Jugoslaviju. Novonastala društveno-politička situacija snažno se odrazila na status i položaj radio-difuznih organizacija na našim, sada okupiranim prostorima. Na početku Drugog svetskog rata na prostoru Kraljevine Jugoslavije delovalo je pet radio-stanica: Radio Zagreb, Radio Beograd, Radio Ljubljana, Kratkotalasna radio-stanica Centralnog pres biroa pri Predsedništvu vlade[16] (od 8. marta 1936. godine) i od 27. januara 1941. godine Radio Skoplje, kao relej podržavljenog, etatizovanog, Radio Beograda. Ono što se može konstatovati kada je reč o broju radio-stanica tokom ovog perioda je prestanak rada Glavne radio-telegrafske stanice Beograd – Rakovica koja je delovala u periodu od 1. oktobra 1924. do 1. jula 1926. godine i koja po svojim osobenosti može poneti epitet prve radiofonske stanice na teritoriji Kraljevine Jugoslavije.

16 Čije delovanje i rad nisu bili regulisani nijednim normativnim aktom.

3) Zaštita radio i autorskih prava 1918-1941. godine

Prvi *Zakon o zaštiti autorskih prava* u Kraljevini Jugoslaviji donet je 1929. godine. Ukupno 80 članova ovog *Zakona* je podeljeno u pet delova: opšti propisi, sadržaj autorskih prava, trajanje autorskog prava, povrede autorskog prava i prelazne odredbe. Kada je radio-difuzija u pitanju, članom 22. ovog *Zakona* se ističe da autor ima isključivo pravo na prenos i javno izvođenje književnog ili umetničkog dela radio-električnim putem[17]. Jedno od spornih pitanja koje nije adekvatno regulisano ovim *Zakonom* je pitanje: da li su radio-pretplatnici koji koriste radio u javnom lokalu dužni da plate naknadu na ime autorskog prava? Po ovom pitanju poseban raspis u "Poštansko telegrafskom Vesniku" pod naslovom *Radio i autorska nagrada*[18] pokušao je da razreši ove pravne nedoumice. U njemu je istaknuto da se "naplata autorske naknade po članu 22, tačka 8, *Zakona o zaštiti autorskih prava*, odnosi samo na izvođenje i vršenje priredaba u kojima je potrebna fizička aktivnost muzičara"..., a "radio pretplatnik nije dužan da plaća autorsku nagradu zbog toga što ima prijemni radio-aparat instaliran u javnom lokalu, jer on ne vrši niti prenos, niti javno izvođenje, niti pak kakvu priredbu".

Centralna zadruga jugoslovenskih autora je 27. avgusta 1937. godine podnela tužbu Državnom savetu Kraljevine Jugoslavije sa zahtevom da se poništi navedeni raspis Ministarstva pošta, telegrafa i telefona. Državni savet je odbio ovu tužbu. Kompletna dokumentacija: tužba autora, stav Ministarstva i odluka Državnog saveta, objavljeni su u "Poštansko telegrafskom Vesniku", pod naslovom *Radio-prijemni aparati i autorska nagrada*[19].

U smislu zaštite autorskih prava tokom 1937. godine su doneti: *Uredba sa zakonskom snagom o autorsko-pravnom posredništvu*, *Pravilnik o bližim odredbama za autorsko pravno posredništvo*[20] i njegova dopuna iz 1939. godine.

Prema članu 8. *Pravilnika o bližim odredbama za autorsko-pravno posredništvo* postoji pet kategorija udruženja autora: za muzička dela, dramska dela, lepu književnost i nauku, likovna dela i fotografska dela. Dela dramskih i muzičkih stvaralaca, kako je naglašeno u *Pravilniku*, štitiće se i od mehaničke i radiofonske reprodukcije.

Na osnovu pomenute *Uredbe*, *Pravilnika* i dopune *Pravilnika*, utvrđena je "Tarifa autorskih nagrada za muzičke priredbe za koje ima pravo naplate ovlašćenom autorskopravnom posredništvu – Udruženje jugoslovenskih muzičkih autora UJMA". Prema ovim tarifama predviđeno je da radio-stanice plaćaju udruženju autora određeni procenat od neto prihoda ostvarenog

17 Dr Ivko Pustišek, *Ibid.,* str. 144.

18 "Poštansko telegrafski Vesnik", broj 1, 1. januar 1936.

19 "Poštansko telegrafski Vesnik", broj 4, 28. februar 1937.

20 "Službene novine", broj 18, 1937.

pretplatom. To znači da ukoliko stanica ima do 30 000 pretplatnika 2,5% sredstava od pretplate odlazi pomenutoj agenciji autora, dok u slučaju da broj pretplatnika prelazi cifru od 30 000, u ove svrhe se izdvaja 3%. Kratkotalasna radio-stanica Centralnog Presbiroa, koja je emitovala od 1936. godine, plaćala je mesečni paušal od 1 000 dinara na ime naknade autorskih prava za emitovana dela.

LITERATURA

1. "Poštansko telegrafski Vesnik" broj 1, 1.januar 1936.
2. "Poštansko telegrafski Vesnik", broj 16, 1. septembar 1925.
3. "Poštansko telegrafski Vesnik", broj 4, 28. februar 1937.
4. "Pravilnik o privatnim radio-telegrafsko-telefonskim prijemnim aparatima", 1923.
5. "Službene novine", broj 118, 1935.
6. "Službene novine", broj 18, 1937.
7. "Telegraf i telefon", broj 3, 1925, Beograd.
8. "Politika", broj 7077, 11. 1. 1928.
9. "Politika", broj 7123, 26. 2. 1928.
10. "Poštansko telegrafski Vesnik", broj 15, 15. avgust 1925.
11. Pustišek, Dr Ivko, *Istorija zakonodavstva o radio-difuziji u Jugoslaviji*, Savremena administracija, Beograd, 1987.
12. Vončina, Nikola, *Radio Zagreb 1926 – 1941. – Prilozi za povjest radija u Hrvatskoj*, Radio Zagreb, Zagreb, 1986.

Mirjana Nikolić

NATIONAL LEGISLATION IN THE AREA OF RADIO BROADCASTING FROM 1918 TO 1941

Summary

The regulation of radio broadcasting in the unitary kingdom of Serbs Croats and Slovenes, in the period between 1918 and 1941, formed part of the activities of the Ministry of Post Offices and Telegraphs, Ministry of Civil Engineering, Ministry of Transport, and the joined Ministry of PTT. Following fundamental characteristics of the legislation in this area are evident: application of current international conventions; partial normative and legal regulation of the area of radio broadcasting; passing of bills regulating the relationship between the state, the owners of radios, and the founders of radio stations; high degree of suspicion and caution towards the new medium; numerous restrictive state measures imposed on the subjects who wish to broadcast or listen to radio programs; insufficiently precise concern for problems of copy right protection and authorship.

UDK 654.197 (091)

Velimir Dejanović

PRILOZI ZA ISTORIJU TELEVIZIJE DŽON LODŽI BERD – OTAC MEHANIČKE TELEVIZIJE

Slika br 1. John Logie Baird

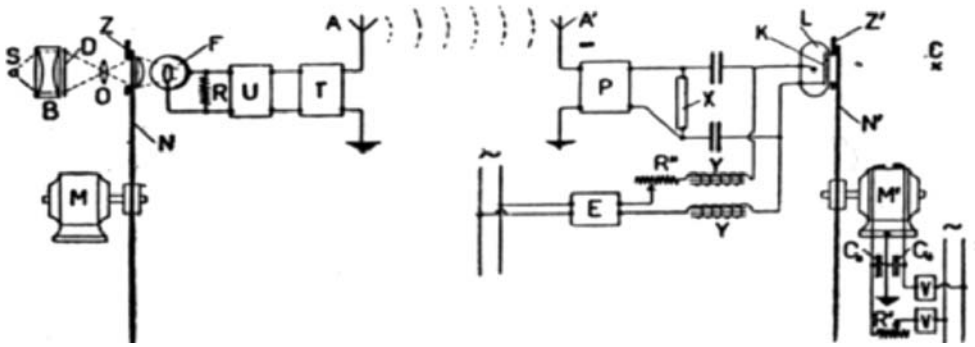
Džon Lodži Berd (John Logie Baird) je rođen u Helensburgu u Dumbartonšajru (Helensburgh, Dumbartonshire) 13. avgusta 1888. godine. Bio je najmlađe od četvoro dece sveštenika Džona Berda (John Baird) i njegove žene Džesi Morison Inglis (Jessie Morrison Inglis). Bio je čovek izuzetno interesantnog karaktera, veoma rano je pokazivao znake ličnog integriteta. Već kao dečak je uspostavio primitvnu ali upotrebljivu telefonsku vezu između svoje sobe i kuća svojih prijatelja preko puta uluce. U svojoj kući je bio "majstor za sve". Na Kraljevskom tehničkom koledžu u Glazgovu (Royal Tehnical College) završio je kurs elektrotehnike, a zatim se upisao na univerzitet u Glazgovu. U završavanju studija ga je omeo početak Prvog svetskog rata. Pošto je bio odbijen na mobilizaciji, Berd počinje da radi u električnoj centrali, ali i ovaj posao napušta zbog slabog zdravlja. Odlučio je da otputuje na Trinidad jer je verovao da će to biti dobro za njegovo zdravlje. Tu je osnovao malu fabriku, koja je poslovala više nego loše. Zatim je pokušao da se ogleda u prodaji sapuna ali i ovaj posao će, kao i mnoge tokom života, prekinuti zbog lošeg zdravlja.

Džon Lodži Berd je zapamćen kao pronalazač mehaničke televizije, radara i optičkih kablova. Berd je, takođe, uspeo da ostvari i prvi prekookeanski televizijski prenos. On je i pronlazač fonovizije koja je preteča današnjih videorekordera i koja je funkcionisala na mehaničkom principu skeniranja slike. Takođe je dao značajan doprinos gledanju u mraku pomoću infracrvene svetlosti (noktovizija), radio je na sistemu video projekcija na velike površine koje bi se mogle primeniti u javnom prikazivanju televizijske slike. Pre svoje smrti (1946. godine) Berd je postavio osnove televizijske slike visoke definicije sa rezolucijom od 1000 linija. Takođe je uspeo da patentira, upotrebljavajući

mehanički i elektronski princip skeniranja, televizijsku sliku sa rezolucijom od 1700 linija.

Berd se 1922. godine doseljava u Hestings, Saseks (Hastings, Sussex), stotinak kilometara južno od Londona, i vraća svojoj ljubavi iz dečačkih dana – pronalazaštvu. Mnogo godina Berd je radio u tišini, ali ovaj njegov talenat i strast nikad nisu krenuli ka profesionalnoj karijeri. U časopisu "Vajrles vorld" ("Wireless World") naišao je na reč televizija koju je upotrebio Konstantin Perski (Constantin Persky) 1900. godine na Internacionalnom sajmu elektrike u Parizu. Odlučio je da se koncentriše na problem prenosa slike na daljinu, što je bila želja mnogih naučnika već poslednjih pedesetak godina.

Berd se veoma zainteresovao za rad nemačkog pronalazača poljskog porekla Pola Nipkova (Paul Nipkow) koji je još 1884. godine patentirao uređaj koji je nazvao "električni teleskop". Osnovu ovog uređaja je predstavljala okrugla metalna ploča na kojoj su bile izbušene 24 rupice i koja je služila za deljenje slike koja se prenosi na daljinu. Nipkovljeve rupice su bile kvadratnog oblika i bile su izbušene po zamišljenoj spirali na disku, počevši od spoljne strane diska ka centru. Prilikom okretanja diska svetlost, koja se odbijala sa predmeta čiju sliku smo želeli da prenesemo, je prolazila kroz rupice a zatim je pomoću sistema sočiva bila usmeravana na selensku ćeliju. Promena količine svetlosti koja je padala na selensku ćeliju izazivala je i promenu količine elektriciteta koji je prolazio od izvora energije, kroz selensku ćeliju do sijalice. Promene količine elektriciteta dovodile su do slabijeg ili jačeg intenziteta svetlenja sijalice. Ispred sijalice je bio postavljen drugi skenirajući disk sa identičnim perforacijama kao i prvi, koji je takođe trebalo da se okreće istom brzinom kao i prvi disk. Ako ispred rupica postavimo mutno staklo kao površinu za projekciju, moći ćemo da na njemu ugledamo sliku predmeta koji smo osvetlili ispred prvog diska.



Slika br. 2 Shema mehaničkog principa prenosa televiijske slike prema Nipkovljevim i Berdovim principima. Shemu je objavio 1931. godine prof.dr. Josip Slišković

Postojala su dva osnovna problema zašto Nipkov nije uspeo još u devetnaestom veku da u praksi primeni svoj pronalazak. Prvi je bila teškoća sinhronizacije brzina okretanja diskova, a druga nedovoljna osetljivost selenskih ćelija koje su se tada mogle napraviti. Berd je odlučio da Nipkovljeve ideje ostvari u praksi.

Nije imao ni približno dovoljno novca da kupi sve potrebne delove za sastavljanje svog prvog aparata za prenos slika. Zato se snalazio kako je znao i mogao da bi uspešno sastavio svoj prvi televizijski aparat. Projekcionu lampu je smestio u kutiju za keks, osnova motora bila je kutija za čaj, skenirajući disk isekao je od stolića za kartanje. Ovu skalameriju je učvrstio koristeći se, između ostalog, iglama za krpljenje, voskom za pečaćenje, žicom i komadima drveta.

Berdov rad u Hestingsu nije ostao nezapažen. Tome je i on prilično doprineo, često odlazeći u London i kontaktirajući sa novinarima. Neki od njih su i sami dolazili u Hestings da se lično uvere u rezultate Berdovog rada. Njihovo pisanje je privlačilo pažnju javnosti iako su čitaoci u početku bili veoma skeptični prema novom pronalasku.

Berd osniva malo preduzeće koje uspeva da sakupi početni kapital – oko dve stotine funti. Ohrabren ovim uspehom Berd odlučuje da se preseli u London jer je mislio da će tamo imati bolje uslove za rad. Tu je, uz pomoć svog starog prijatelja kapetana Hačinsona (O.G. Hutchinson) i lokalnih radioamatera, sakupio nekoliko magneta, vakuumsku cev, selenijumske ćelije i još neke sitnice koje su mu bile potrebne za ostvarivanje njegovog sna.

U svom dvosobnom tavanu u Sohou (22, Firth Street) uspeo je 1924. godine da prenese sliku malteškog krsta na razdaljinu od jednog fita[1]. Berd je aparatom koji je imao "predajnik" i "prijemnik" na istoj ploči uspeo da 1925.

Slika br. 3 Berd pored svog aparata koji je danas izložen u Muzeju nauke u Londonu

1 Feet – engleska mera za dužinu, oko 30 santimetra.

godine u londonskoj robnoj kući Selfridžis prenese sliku slova sa jedne na drugu stranu pomenutog aparata. Tu, naravno, nije bilo ni govora o nekoj pravoj televiziji.

Berd je želeo da u svojim eksperimentima zabeleži ljudski lik. Zato su njegovi pomoćnici, dečaci iz komšiluka, često imali zadatak da stoje ispred diska i jakog izvora svetla. To baš nije bilo prijatno, pa su momci neretko gubili strpljenje. Berd je odlučio da napravi nekoliko identičnih lutaka koje je nazvao Stoki Bil (Stookie Bill) i koje su uspešno i bez pomeranja stajale ispred njegovog aparata. Odlučio je da svoj televizijski prenos ostvari na nekom većem rastojanju. Deo svog aparata sa diskom koji je analizirao sliku ostavio je u laboratoriji u potkrovlju svoje kuće. Ovaj uređaj je kablom dugim 27 metara spojio sa prijemnim uređajem koji je preneo u prizemlje iste zgrade, koji je ponovo sastavljao sliku. Eksperimentišući 25. aprila 1925. godine, u prizemlju se pojavila slika Berdovog mladog i radoznalog pomoćnika Viljema Tejtona[2] koji je za trenutak zamenio Stoki Bila. Tako je Tejton prva osoba u svetu čiji je lik prenet pomoću televizije. Ovaj prvi televizijski "prenos" ostvaren je sa pet slika koje su se smenjivale u jednoj sekundi a bile su formirane od 30 linija.

Uspeh je, konačno, došao 26. januara 1926. godine, kada je izveo prvu u svetu demonstraciju prave televizije u svom tavanu pred oko pedeset naučnika. Aparat koji je koristio tom prilikom se danas nalazi u Muzeju nauke u Londonu (Science Museum, South Kensington).

Berd se nije zaustavio na ovom uspehu. Nešto kasnije, iste godine, demonstrirao je noktoviziju *(noctovision)* – princip za gledanje u mraku uz pomoć infracrvenih zraka. Već 1927. godine Berd uspeva da televizijsku sliku prenese pomoću telefonskih kablova na razdaljinu od 438 milja[3] od Londona do Glazgova. U istoj godini je osnovao i "Berdovu kompaniju za razvoj televizije"[4]. Već naredne 1928. godine ova kompanija uspeva da ostvari prenos televizijske slike na rastojanju od Londona do Njujorka. Berd je uspeo da prenese sliku iz svog studija u Londonu do improvizovanog studija jednog tehničara u Hardsdejlu (Hardsdale, New York). Ovaj događaj izazvao je veliki porast cena deonica Berdove kompanije.

Međutim, još interesantniji događaj zbio se kada se ekipa koja je učestvovala u realizaciji prvog prekookeanskog prenosa vraćala brodom u Englesku. Oni su na brodu Berengarija postavili svoju opremu. Berdovi pomoćnici su pozvali brodskog telegrafistu da na sredini okeana vidi svoju verenicu koja je u tom trenutku bila u Berdovom studiju u Londonu. To je bila

2 William Tayton

3 Oko 710 kilometara.

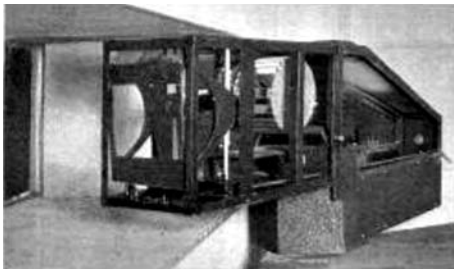
4 Baird Television Development Conpany, Ltd.

Slika br. 4. Reprodukcija snimka žene koju je 1929. godine Berd zabeležio na video ploči

prava senzacija za novine koje su pisale o "susretu zaljubljenih pomoću televizije". Bilo je i komentara o tome kako je telegrafista zbog lošeg kvaliteta slike jedva prepoznao svoju verenicu. Treba podsetiti da se televizijska slika zbog niske frekvencije na kojoj je emitovana u to vreme prenosila na mnogo veće udaljenosti nego što je to danas slučaj.

Berd je uspeo da ostvari 1927. godine i prvo beleženje – snimanje televizijske slike. Danas nam to prosto izgleda nezamislivo kada znamo da su Ampeksovi (Appex) inžinjeri prvi uređaj sa ovom namenom prikazali tek 1955. godine. No, treba imati na umu da je televizijska slika tog vremena imala svega 30 linija. To znači da je frekvencija koja je bila neophodna za beleženje takve nesavršene slike bila ne veća od one neophodne za beleženje zvuka. Mogli su se, dakle, i za snimanje televizijske slike primeniti isti metodi koji su bili u upotrebi za snimanje zvuka.

Berd je koristio ploče – diskove na koje je beležio sliku. Međutim, kvalitet te slike ga nije zadovoljio, pa ih zato nije javno prikazivao. Nadao se da će uspeti da prevaziđe probleme koji su uticali na kvalitet snimane slike i da će onda izaći u javnost.



Slika br. 5. Video skener – uređaj koji je Berd koristio prilikom snimanja televizijske slike

Slika br. 6 Video disk, ploča koju je Baird koristio

Slika je eksperimentalno, posebnim uređajem (skenerom), snimana na ploče po istom principu po kome su snimane i gramofonske ploče. Čak je za samo snimanje na ploče iznajmljena profesionalna oprema kojom je tada snimana muzika u kompaniji Kolumbija. Ovaj princip beleženja slike nazvan je fonovizija *(phonovision)*.

Glavni menadžer BBC[5]-ja Rajt[6] bio je veoma skeptičan prema Berdovim uspesima. Nije davao Berdu saglasnost da počne zvanično emitovanje televizijskog programa. Zato je Berd zapretio da će početi da emituje program piratski. To je, konačno, i učinio, ali je program emitovao iz Berlina. Tako je Berd stekao i titulu prvog televizijskog pirata u svetu. Kada je Berd na kraju ponudio demonstraciju svog televizijskog sistema u BBC-ju, morali su da pristanu. Tako je saradnja Berdove kompanije i BBCa počela 1929. godine i trajala uz stalne međusobne ratove do 1935. godine.

Slika br. 7. Scena sa snimanja prve televizijske drame u Berdovom televizijskom studiju 1930. godine

Tako je krajem dvadesetih godina Berdov mehanički sistem bio jedini sistem koji je bio u operativnoj upotrebi. Kompanija BBC, koja je do tada emitovala isključivo radio program, emituje od 1929. godine eksperinentalni televizijski servis zasnovan na Berdovim tehničkim dostignućima. U početku, slika i zvuk su emitovani odvojeno što je predstavljalo ozbiljan problem, kao i loš kvalitet i nedovoljna veličina televizijske slike, čak i kada je bila gledana kroz lupu. Tek 1930. godine BBCijevi inžinjeri su uspeli da pronađu zadovoljavajuće rešenje, pa su od tada slika i ton po prvi put emitovani simultano. Nedostaci koje je Berdov sistem imao brinuo je čelnike BBC-ja, koji su bili, pre svega, zabrinuti za ukupan komercijalni uspeh televizijskog projekta.

Pošto je dobio odobrenje za emitovanje programa na dva kanala, jedan u Londonu a jedan u predgrađu Londona, Berd od jeseni 1929. godine emitije televizijski program po pola sata, četiri dana u nedelji. Ovaj program mogli su da prate oni gledaoci koji su kod Berda kupili televizijski prijemnik koji je funkcionisao na njegovom mehaničkom principu. Veličina ekrana na ovim prijemnicima bila je 7,5 x 4 santimetra, a cena ovih aparata kretala se od 20 do 150 funti.

Uz finansijsku pomoć Britanskog Gomona (British Gaumont) u vremenu od 1930. do 1932. godine proizvedeno je 20 000 Berdovih televizijskih prijemnika koji su plasirani na tržište Velike Britanije i Evrope.

---

5 British Broadcasting Corporation

6 J.C.W. Reith

Slika br. 8. Devojke stoje pored mehaničkog televizijskog prijemnika Berdove proizvodnje (London, 1936.)

Već 1932. godine BBC preuzima programe koje je do tada emitovala Berdova kompanija. U isto vreme dolazi i do značajnijeg razvoja elektronskog skeniranja i prenosa televizijske slike. Iako je Berd ostvario značajne početne rezultate ulažući svu svoju energiju u mehanički sistem prenosa slike, morao je priznati prednosti koje je nad njegovim sistemom imao elektronski sistem.

Kada je ruski emigrant Vladimir Zvorikin (Zworykin) radeći za američku kompaniju RCA, 1933. godine usavršio katodnu cev za primenu u televiziji (ikonoskop), sudbina mehaničke televizije je bila zapečaćena. Slika koja je formirana uz pomoć ikonoskopa bila je daleko oštrija a nije bilo ni iritirajućeg treptanja.

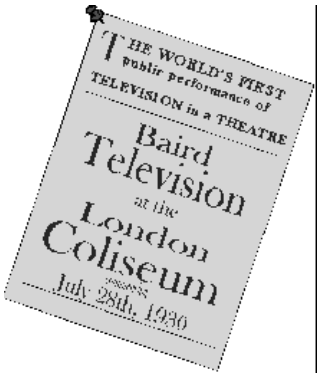
Berdovi finansijeri iz Britanskog Gomona naložili su Berdu da hitno stupi u kontakt sa mladim Amerikancem Filom Farnsvortom (Phillo T. Farnsworth) – tvorcem pronalaska koji je nazvao disektor slike[7] kada je Berd u Londonu organizovao promociju Farnsvortovog pronalaska bio je više nego iznenađen onime što je video. Najbolja Berdova rezolucija koju je patentirao imala je 180 linija a Fernsvortov pronalazak za to vreme neverovatnih 300 linija. Britiš Gomon je otkupio Fernsvortov patent za Evropu i naložio Berdu da ga ugradi kao centralni deo novog televizijskog sistema.

Iako je za štampu uspeo da demonstrira sistem od 700 linija, doneta je odluka da se u toku 1935. godine u Velikoj Britaniji paralelno koriste oba televizijska sistema – elektronski sistem koji je predlagala Markonijeva kompanija i koji je formirao sliku od 405 linija i Berdov mehanički sistem od 240 linija. Nepune dve godine kasnije, 1937. godine, Berdov mehanički sistem skeniranja i prenosa televizijske slike u javnom servisu je u potpunosti odbačen.

Berdovo ime povezano je i za druga otkrića koja su imala neke veze sa televizijom. U Londonskom Koloseumu[8] on je 28. jula 1930. godine izvršio demonstraciju televizije sa izuzetno velikim ekranom. Ekran veličine 215 x 275

7 Image Dissector
8 London Coliseum

santimetara bio je sastavljen od 2100 sijalica poređanih u sedamdeset redova.[9] Ove demonstracije je ponovio i u Berlinu, Parizu i Stokholmu. Za Berdovo ime vezuje se i prvi televizijski prenos nekog sportskog događaja realizovan uživo. On je 1931. godine prenosio konjičke trke sa čuvenog derbija u Epsomu[10].



Slika br. 9. Plakat za Berdovu promociju velikog tv ekrana u pozorištu Koloseum, London, 1930.

Tokom 1932. godine prvi je demonstrirao korišćenje ultrakratkih talasa u realizaciji televizijskog prenosa. U pozorištu Dominion, 1938. godine, blizu 3000 gledalaca je videlo prve televizijske slike koje su prikazane javnosti. Bila je to Berdova zasluga.

Berd je, ipak, napustio mehaničku televiziju jer je shvatio prednosti elektronskog sistema. Čak je i u toku Drugog svetskog rata radio u svom kućnom laboratoriju. Izmislio je sistem po kome je svetlost propuštana kroz rotirajuće kolor filtere. Ideja da se smenjuju "leteće tačke" bila je veliko otkriće. Uspeo je da ispreplete nekoliko skaninga od po 200 linija i tako dobije stabilan sistem od 600 linija. Svoj pronalazak je prezentirao 1943. godine Hanki komitetu (Hanky Comity) čiji je zadatak bio da ispita budućnost razvoja televizije. Ovom komitetu predložio je i sistem od 1000 linija koji bi u praksu trebalo uvesti posle završetka rata.

Svoj istraživački rad na polju televizije u boji, stereoskopske televizije i velikih televizijskih ekrana, nastavio je sve do svoje smrti u Bekshilu[11] – 14. juna 1946. godine.

Slika br. 10. Berd u Berlinu 1931. godine kod Manfreda von Ardene

9 *Leksikon filmskih i televizijskih pojmova*, FDU, Beograd, 1997.

10 Epsom Derby

11 Bexhill, Sussex

LITERATURA

1. Newby, Julian, *Inside Broadcasting*, Routledge, London, 1997.
2. Holland, Patricia, *The Television Handbuk*, Routledge, London, 1997.
3. Briggs, Asa, *The History Of Broadcasting In United Kingdom*, volume II, *The golden age of wireless*, University Press, Oksford, 1995.

Velimir Dejanović

JOHN LOGIE BAIRD, THE FATHER OF MECHANICAL TELEVISION

Summary

John Logie Baird was a Scottish engineer who managed to put to practical use the patent of the German inventor Paul Nipkow, related to the mechanical scanning of pictures. In 1925 Baird became the first person in the world to transmit an image from one place to another. He was also the first to transmit a television image over the Atlantic; to record a television image; to construct a screen several square meters large; to suggest the principle on which color television works.

Although his basic principle, mechanical television, could not compete with Rosinger's iconoscope, Baird will be remembered as the father not only of mechanical television, but of television in general.

UDK 654.197 : 355.426 (497.1)

Dejan Kosanović

TELEVIZIJA – PETI JAHAČ APOKALIPSE

Upotreba i zloupotreba televizije u savremenim konfliktima i građanskom ratu na tlu bivše Jugoslavije

UVODNA NAPOMENA

Ovo je prevod na srpski jezik integralnog teksta referata na međunarodnoj konferenciji "Nemirna Evropa – sukobi, identitet i kultura" (Turbulent Europe – Conflict, Identity and Culture) koja je održana u Londonu od 19. do 22. jula 1994. godine u orgnaizaciji Britanskog filmskog instituta (British Film Institute), znači u vreme kada su ratovi u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj još trajali. Konferenciji su prisustvovali i učestvovali u njenom radu predstavnici 27 zemalja Evrope i Latinske Amerike. Iako je organizator obećao da će ovaj tekst štampati u okviru zbornika sa konferencije, to nikada nije učinjeno. Ovo je prvo objavljivanje mog referata.

D. K.

Od ovog mog priloga za razgovore o nekim aspektima položaja i funkcije medija u današnjem uzburkanom svetu i delovima Evrope koje je zahvatio građanski rat ne treba očekivati neka posebna otkrića i nove, nepoznate istine. Nažalost, sve se već zna! Sve tužne činjenice o upotrebi i zloupotrebi televizije u ratnim uslovima već su poznate (druge medije ću ostaviti po strani). Ja ću samo pokušati da ukažem na njih, da ih delimično sistematizujem na osnovu iskustava sadašnjeg građanskog rata koji još uvek besni na tlu bivše Jugoslavije. To bih želeo da uradim i kao Jugosloven – *jugonostalgičar*, kako se danas često žigošu oni koji još uvek žale za Jugoslavijom i smatraju da nije bilo potrebno da se ona razgradi na ovako brutalan način, i kao intelektualac, liberalni građanin koji veruje u napredak savremenog čovečanstva, i kao profesionalac koji se bavi filmom i televizijom više od četrdeset godina. Ne bih želeo da mnogo zalazim u političke probleme jer o tome ovde nije reč. Nikoga, ni jednu zaraćenu stranu ne želim da optužujem niti mogu da pravdam; hoću samo da iznesem neka svoja zapažanja kao gledalac, znači istovremeno i cilj i žrtva televizijskog rata. Samim tim što živim u Beogradu najviše ću govoriti o Televiziji Srbije (RTS) kao primeru, ali takođe i o Televiziji Hrvatske (HRT)

koju sam pratio prvih ratnih meseci 1991. godine. Iako se ovde radi o iskustvima koja su oformljena na određenoj teritoriji i u određenom periodu, siguran sam da se ovo odnosi i može odnositi na sve savremene sukobe i na sve zaraćene strane u današnjim manjim, većim ili – ne daj, Bože – velikim ratnim sukobima.

PREDNOSTI TELEVIZIJE KAO RATNOG ORUŽJA

Da bismo mogli da razmatramo pitanja koja nas zanimaju treba, ipak, da se podsetimo nekih davno uočenih istina: celu istoriju ljudskog društva mogli bismo uprošćeno da svedemo na istoriju sukoba i ratovanja, pa da iz tog konteksta izlučimo jedan deo – ratovanje rečima i idejama. Stepen razvoja komuniciranje određivao je mesto i značaj reči u sukobima.

U početku bio je samo govor, živa kazivana reč pretnje, hvalisanja sopstvene snage, proklinjanja neprijatelja (setimo se *Ilijade* ili drugih klasičnih spevova). Pronalazak štampe je tu ratobornu neprijateljsku reč pretvorio u pisanu reč – letak, pamflet, novinski članak i slično. Trajanje takve pisane reči omogućavalo je nove oblike manipulacije, mogućnost cirkulacije do neprijatelja, iza njegovih linija, po neutralnim teritorijama. Značaj reči kao ratnog oružja samim tim je neprekidno rastao, stvorena je *propaganda* koja se u leksikonima definiše kao *sistem za širenje informacija, doktrina i ideja*.

U taj sistem, prvobitno zasnovan na štampanoj reči, vremenom se uključuju sva ostala sredstva komuniciranja i masovnog komuniciranja – slika, crtež, karikatura, fotografija, film, radio i najzad – televizija. O svakom od ovih sredstava mogle bi se napisati (i napisane su) istorijske studije prateći njihovu funkciju u političkim i ratnim sukobima. Šta se očekuje od propagandnog oružja u ratu? Komunikacija sa što je moguće većim brojem ljudi u sopstvenim redovima – što je lakše postići, i u tuđim redovima – što je teže postići. Za komuniciranje sa neprijateljskim ili neutralnim stranama korišćeni su prevodi, a za premošćivanje linija fronta zaobilazni putevi preko neutralnih zemalja (nekada), avioni koji bacaju letke na neprijateljsku teritoriju (savremenije) i, najzad, radio-talasi koji su tokom Drugog svetskog rata postali glavno sredstvo neposredne propagande. Posebnu prednost u propagandnom ratu su imale pokretne slike, naročito zvučni film koji je kao kombinacija smišljeno snimljene, efektno montirane, dobro zvučno obrađene i sugestivno komentarisane slike postao udarno propagandno oružje. Setimo se *Trijumfa volje (Triumph des Willen*, 1936) Leni Rifenštal (Leni Reifenstahl) ili serije *Zašto se borimo (Why We Figh?,* 1942) Frenka Kapre (Frank Capra). Međutim, vrednost filma je bitno umanjena problemom distribucije, odnosno dostupnosti onima kojima je namenjen.

Televizija, zbog svojih osnovnih tehničkih i medijskih odlika, objedinjuje sve prednosti ranije korišćenih sredstava: spoj pokretne slike i reči omogućuje

maksimalni propagandni efekat, elektronsko emitovanje premošćuje granice i linije frontova, posbeno savremena satelitska televizija, a mogućnost trenutnog reagovanja i brze difuzije programa obezbeđuju maksimalnu efikasnost ovog propagandnog oružja.

Sve ovo što sam pomenuo uočavano je i korišćeno tokom istorije ratovanja. Propaganda i psihološki rat postali su sastavni deo ratne veštine, a za vreme Prvog, a posebno Drugog svetskog rata formirane su vojne jedinice koje su se bavile isključivo propagandnim ratom. Danas je televizija sastavni deo svake ratne mašinerije; uz naoružanje ide i televizijska tehnika, snimajuća i emisiona. Jedan od ciljeva koje kod protivnika treba što pre uništiti je njegova televizija, kako bi mu se tako izbilo iz ruku važno oružje (naravno, to se odnosi i na druga sredstva komunikacije, posebno na radio).

Odlika svih političkih i oružanih sukoba u savremenom svetu je borba za kontrolu radija i televizije. Raspad nekada moćnog istočnoevropskog sveta *realnog socijalizma (komunizma)* u nekoliko prilika je pokazao da politički preživljava onaj ko drži televiziju. Režim Čaušeskua u Rumuniji je poražen u trenutku kada je kontrola nad televizijom prešla u ruke njegovih protivnika; to je i odredilo njegov kraj. U savremenom građanskom ratu na tlu Bosne i Hercegovine teže su borbe vođene i više je žrtava palo pri osvajanju ili odbrani nekih televizijskih repetitora nego nekih saobraćajnih raskrsnica ili drugih značajnih strateških tačaka. U sadašnjem tragičnom građanskom ratu na tlu bivše Jugoslavije televizija se pokazala i, nažalost, dokazala kao moćno oružje.

TELEVIZIJA I UVOD U GRAĐANSKI RAT NA TLU JUGOSLAVIJE

Ovde zalazimo u drugu oblast, o kojoj će biti mnogo reči, a to je *televizija i politika*. O tome su, takođe, napisane mnogobrojne studije, poznat je opšti značaj medija u političkom životu, a posebno uloga i mesto televizije. Onaj ko kontroliše televiziju lakše dolazi do vlasti i lakše se održava na njoj i obrnuto – ko je na vlasti ili dođe na vlast, odmah se bori za kontrolu i dominaciju nad televizijom. U totalitarnim sistemima između struktura na vlasti i televizije se može staviti znak jednakosti. Televizija, radio i druga sredstva masovne komunikcije samo su instrumenti sprovođenja vladajuće politike. U demokratskim društvima nezavisna sredstva informisanja – u šta je uključena i televizija – treba da pomognu održavanje principa političkog pluralizma i demokratije, ali ne treba imati iluzije da su i tu sredstva masovne komunikacije van političkih borbi i manipulacija. Javna ili prikrivena borba za utiucaj i kontrolu medija, posebno televizije, odlika je političkog života svuda u savremenom svetu.

Rat je samo jedan oblik raspleta političkih sukoba – svakako najgori. Zato ulogu televizije u ratu treba posmatrati u kontinuitetu i u funkciji prethodnog odnosa televizija/politika.

U političkim sukobima koji su rezultirali raspadom SFR Jugoslavije i prethodili građanskom ratu, televizija, kao produžena ruka političara, imala je značajnu ulogu. Na primeru raspada bivše Jugoslavije mogle bi se napisati čitave knjige o korišćenju i zloupotrebi televizije i njenom služenju najmračnijim političkim ciljevima. U stvari, jedinstveni televizijski sistem bivše Jugoslavije, opštedržavni i svakako politički kontrolisan u ime državnog jedinstva, od sedamdesetih godina postepeno se raspadao na republičke televizije koje su bile međusobno suprotstavljene, kao što su bili suprotstavljeni politički rukovodioci republika, bivši (formalni) komunisti koji su brzo prihvatali nacionalističko-šovinističku orijentaciju. Odgovornost za ovakav način razgrađivanja nekadašnje Jugoslavije svakako snose političari, ali je u tome veoma značajan i udeo medija, posebno televizije.

Odgovarajući na želje političara, utrkujući se u nacionalističkom udvorištvu, republičke televizije su skoro čitavu deceniju pre raspada otpočele sa sejanjem nacionalne mržnje i stvaranjem atmosfere sukoba. Na televiziji (svakako, ne samo na televiziji) sistematski je propagirano i podvlačeno sve što bi moglo da razdvaja narode Jugoslavije. Tendenciozno su isticani negativni primeri iz dalje i bliže istorije. Otrov šovinizma, netrpeljivosti, rasizma, uporno je podmetan kao patriotizam i nacionalni interes pojedinih naroda Jugoslavije (pre svega Srba, Hrvata, zatim Slovenaca, Muslimana i drugih). Mržnja se širila prostorima bivše Jugoslavije, a najuticajniji sejači mržnje su koristili moć televizijskog ekrana da bi do kraja obavili svoj zadatak. Bili su to mnogi pseudonaučnici koji su najmračnije nacional-šovinističke teorije osvete, etničkog rata i ispravljanja "*istorijskih nepravdi*" uvijali u veo nauke, drugorazredni književnici koji su, zahvaljujući političkoj i šovinističkoj beskrupuloznosti, postajali medijske ličnosti i – naravno – televizijski novinari koji su obavljali svoj posao za račun režima.

U takvoj medijsko-televizijskoj atmosferi, koja je krajem osamdesetih godina postajala sve razornija, svako drugačije mišljenje je gušeno, pre svega u sopstvenim televizijskim redovima. Nezavisna televizija, štampa i radio koji su tek bili u povoju, oslobođeni prethodnih političkih stega, gušeni su svim raspoloživim sredstvima. Nezavisne televizijske stanice nisu dobijale dozvole za rad, ostajale su bez frekvencija, bez mogućnosti korišćenja mreže repetitora i trasa koje su bile pod kontrolom državne televizije i državne PTT službe. A na državnim (republičkim) televizijama koje su imale skoro apsolutnu gledanost, svako drugačije mišljenje je automatski dovodilo do suspenzije i odstranjivanja. Kada je jedan poznati komentator Televizije Beograd (Goran Milić), komentarišući kadrove o događajima u Temišvaru 1990. godine i surovom ubijanju na ulicama tokom etničkih sukoba, samo opomenuo jugoslovensko (srpsko) gledalište "*... da Rumunija nije tako daleko od nas, da je bliža nego što mislimo...*", bio je odmah smenjen. Prodor informacija i komentara iz drugih

nacionalnih sredina bio je isprva brižljivo filtriran, da bi zatim postepeno bio potpuno onemogućen.

Uoči izbijanja oružanih sukoba na tlu bivše Jugoslavije zvanične televizije, radio i štampa bili su jedina mogućnost izbora, jedini autoritet, moćna mašina kojoj je prosečni gledalac verovao, koja je formirala njegovo mišljenje. Zahvaljujući, pored ostalog, televiziji, kreirano je ratoborno javno mnenje, političke zajednice su postepeno militarizovane, stvorena je ratna psihoza, pripremljeni su etnički sukobi. Iako je sve naizgled još bilo mirno (1989/1990/1991), teren za rat je bio obrađen, eksplozivna smeša je bila spremna, *čekala se samo varnica*...

Peti jahač apokalipse – TELEVIZIJA – sigurno je galopirao ispred ostalih, kao prethodnica, a za njim su dolazili svi ostali... Televizijski i medijski građanski rat na prostorima Jugoslavije već se vodio, davno pre nego što je ispaljen prvi hitac. Ko je umeo da pročita televiziju (i ostala sredstva masovne komunikacije) mogao je da nasluti i dalji razvoj događaja. Iz toga se može izvući i pouka: gledajte pažljivo televiziju u eksplozivnim sredinama i saznaćete lako šta se sprema!

TELEVIZIJA KAO RATNO SREDSTVO U JUGOSLOVENSKOM GRAĐANSKOM RATU

U savremenom svetu, uopšte, u današnje vreme je sasvim izvesno da zaraćena strana koja nema sopstvenu televiziju nije potpuno naoružana. Imati svoju televiziju znači: snimati i realizovati sopstveni program, emitovati taj program na što je moguće širem području – domaćem, protivničkom, inostranom; kontrolisati prijem programa na sopstvenom području koje treba da bude ograničeno samo na sopstveni program i sprečiti difuziju bilo koga drugog televizijskog signala. Svoja televizija ne mora uvek da bude i sopstvena – dobar saveznik uopšte ne mora da naoružava. Ponekad je umesto vatrene dovoljna samo medijska (televizijska) podrška iz inostranstva.

Na tlu bivše Jugoslavije, davno pre izbijanja građanskog rata, vodio se medijski, posebno televizijski rat. Sve kasnije suprotstavljene snage imale su na raspolaganju i svoju televiziju. O televizijskim kamerama i drugoj tehnici kao delu naoružanja, vodilo se računa. Najbolje naoružana strana u sukobu na tlu Bosne i Hercegovine, vojska takozvane Republike Srpske, koja je preuzela ogromne količine teškog i drugog naoružanja od Jugoslovenske narodne armije, takođe je dobila i (pokretnu) emisionu televizijsku tehniku koja je bila predviđena za ratne uslove, a koja je poslužila kao osnov za organizovanje televizije Republike Srpske na Palama. Time je naoružavanje kompletirano, a neosporna prednost u oružju dopunjena je medijskom prednošću.

Prvi sukobi na tlu nekadašnje Jugoslavije u Sloveniji i u Hrvatskoj – 1991. godine, pokazali su moć uticaja televizije na javno mnenje. Odmah je bilo

jasno da će ovaj ratni sukob unutar nekadašnje Jugoslavije biti takođe i medijsko-televizijski rat.

Druga faza građanskog rata u Jugoslaviji, sukobi u Bosni i Hercegovini (od proleća 1992. godine) samo su to potvrdili. Za razliku od kratkog sukoba u Sloveniji i znatno dužeg u Hrvatskoj, kada su zaraćene strane bile više ili manje nekadašnje republike sa svojim regionalnim televizijama, ratni sukobi u Bosni i Hercegovini su imali izrazit karakter građanskog rata, a zaraćene strane su se trudile (i još uvek se trude) da mu daju karakter etničkog i verskog sukoba. U takvim uslovima, na teritoriji koja je ispresecana linijama frontova, posejana manjim regijama i enklavama koje pripadaju suprotstavljenim stranama, televizijski rat je dobio na značaju, a televizija postala važno oružje psihološkog rata od koga su često zavisile i borbene akcije. Zato su u Bosni i Hercegovini od samog početka, od prvih ratnih sukoba, operacije zauzimanja, odnosno odbrane televizijskih primopredajnika imale ključni značaj. Osvojiti ili zadržati neki televizijski primopredajnik (Majevica, Hum, Bjelašnica itd) bilo je važnije od osvajanja neke raskrnice, grada ili strategijske tačke. Jer, dobar primopredajnik je značio dominaciju u medijskom ratu i propagandnu nadmoć u određenom delu zemlje.

Republika Bosna i Hercegovina, takozvana muslimanska strana u ovom građanskom ratu, uspela je da zadrži sve kapacitete Radiotelevizije Sarajevo. Jedan od ciljeva višemesečnog (sada već višegodišnjeg) granatiranja opsednutog Sarajeva bila je i zgrada Televizije na Alipašinom polju, izložena artiljeriskoj vatri kao na dlanu. Ipak, glomazno zdanje je izdržalo. Čak i u najtežim trenucima emitovanje programa nije prekidano, jer bi takav prekid predstavljao poraz, kapitulaciju u medijskom ratu. Srpska strana (Republika Srpska) formirala je svoju televiziju na Palama, kao i u Banja Luci, te se tako uz nadmoć topova svrstala i nadmoć u emitovanju. A u medijski rat su se najdirektnije uplele i televizije graničnih zemalja koje zvanično nisu učesnici sukoba: Srbije, Hrvatske i Crne Gore. Međunarodni embargo važi za oružje i municiju, ali ne i za teško naoružanje u medijskom ratu – za televiziju. Tako su, sada, u televizijskom ratu u Bosni i Hercegovini oštro sukobljene i mnoge televizije – Sarajevska, srpska sa Pala i iz Banja Luke, hrvatska iz Zagreba i Splita, srpska iz Beograda, Novog Sada i Prištine, crnogorska iz Podgorice. I svaka od njih se uporno i bezobzirno bori za svoje istine i svoje ratne ciljeve.

CILJEVI TELEVIZIJSKOG RATNOG ANGAŽOVANJA

a) Na unutarnjem planu

Objasniti i bezrezervno opravdati sopstvene političke ciljeve i sopstvenu politiku. Samim tim ubediti sopstvenu javnost u neophodnost i neizbežnost

ratnih akcija. Prikazivati se uvek i obavezno kao žrtva tuđe agresije, svakako nevina žrtva "*ničim izazvanog i nametnutog rata*".

Ukloniti svako dvoumljenje u odnosu na ratnu opciju koja je uvek nametnuta od drugih. U redovima sopstvenog naroda (nacije, države) osuditi kao izdajnike sve koji drukčije misle. Svaka alternativa zvaničnom načinu razmišljanja je akt izdaje koji u odsudnom trenutku ugrožava nacionalne interese. Bilo kakvo dovođenje pod sumnju zvanične nacionalne politike, razmišljanje o nekim drugim mogućnostima rešavanja političkih problema, ukazivanje na slabosti sopstvene (nacionalne, državne) politike, dovođenje u pitanje ratne opcije – neoprostiva je izdaja koju treba najoštrije žigosati.

Političke protivnike, drugu stranu u ratu, neprijatelja na bojnom polju treba potpuno ocrniti i dezavuisati, čitave narode treba satanizovati. Neprijatelj je bezrazložno izazvao rat, neprijatelj nas mrzi, tokom cele istorije neprijatelj se prema nama zločinački odnosio i nije prihvatao našu popustljivost i naivnu dobrotu, neprijatelj je genetski opterećen mržnjom protiv nas, genocidan, krvoločan, varvarski primitivan i želi da nas uništi po svaku cenu. Ali, pravda i istorija je na našoj strani i mi moramo pobediti...

Stalno treba isticati sopstvene žrtve, ukazivati na smišljene zločine druge strane – masakriranje civilnog stanovništva, ubijanje dece, rušenje bogomolja, silovanja, mučenje i zatvaranje nevinog stanovništva, maltretiranje zarobljenika itd. Zločina na sopstvenoj strani nema. Sopstvena strana je uvek dobronamerna, humana i plemenita prema neprijatelju, čak i kada to ovaj ne zaslužuje. Sopstveni ratni heroji se idealizuju i slave, ističu se uspesi u ratovanju, sopstvene pobede i protivnički porazi, što sve treba da dokaže da je neprijatelj unapred osuđen da izgubi rat.

Ovakav način korišćenja televizije u medijskom propagandnom ratu primenjuju sve sukobljene strane. Zbog toga, u okviru medijskog rata, treba sprečiti prodor i difuziju protivničke propagande, što je u slučaju radija i televizije relativno teško. Zato se jedan deo napora usmerava ka neutralisanju i negiranju svih "laži" druge strane, bilo da one prodiru direktno ili preko nekih stranih posrednika. Stalno treba isticati da neprijatelj uvek pokušava da obmane svoju sopstvenu, našu i svetsku javnost.

b) Na spoljnom planu (ka inostranstvu)

Osnovni ciljevi su isti: obezbediti prodor svoje istine i neutralisati protivničke laži! Postupak je, svakako, složeniji jer se radi o televizijskim sistemima nad kojima nema kontrole, pa se moraju naći drugi putevi prodora u svet.

U svim savremenim konfliktima stav međunarodne zajednice je važan, ponekad i odlučujući. Od toga za koju će se stranu međunarodna zajednica opredeliti i kako će reagovati (direktnom ili indirektnom intervencijom, sankcijama) u velikoj meri zavise konačni ishodi sukoba u svetu, jer danas više niko

ne živi samo u svojim okvirima. Obaveštenost svetske javnosti neposredno utiče na zauzimanje stavova i kasnija reagovanja međunarodne zajednice. To je bitna dimenzija koja prilikom unutarnjih ili lokalnih sukoba određuje spoljnopolitičko i ratno angažovanje televizije i drugih medija. Svedoci smo da često jedna televizijska reportaža i svega nekoliko drastičnih kadrova mogu da izmene odnos prema nekom problemu. I ta spoljnopolitička bitka je jedna od najznačajnijih u kojoj se televizija koristi kao veoma efikasno oružje. U širenje svojih istina prema inostranstvu i svetskoj javnosti zaraćene strane na tlu bivše Jugoslavije, konkretno, ulažu milione dolara: zakupljuju se satelitski kanali, plaćaju posebni programi, širokogrudo se prihvataju i pomažu (čak i finansiraju) inostrani reporteri i komentatori u čiju je naklonost neka strana sigurna, dok se nasuprot njima ometaju ili sprečavaju u radu oni za koje se zaključi da će tražiti neku svoju objektivnu istinu, umesto one "prave" koja im se servira.

NEKE OSNOVNE KARAKTERISTIKE METODA RADA RATNE TELEVIZIJE

Pokušaću da ukratko navedem najosnovnije oblike izražavanja preko kojih deluje ratno angažovana televizija.

Dnevne vesti (News)

Ovo je, svakako, najefikasnije oružje ratne televizije. Sadržaj vesti se prethodno pažljivo "pročešljava", određuje se šta je za snimanje i objavljivanje, a šta treba zaobići ili prećutati. Zavisno od trenutne situacije akcenat se stavlja na neprijateljske provokacije, zločine koji dokazuju bestijalnost neprijatelja, brutalne napade, kršenje dogovorenih primirja itd., ili na sopstvene pobede, hrabrost, plemenitost i požrtvovanost u borbi za pravičnu nacionalnu stvar. Svaka vest se obradi na najpogodniji način, uz korišćenje drastičnih, surovih, često neukusnih kadrova u kojima je već prilikom snimanja potencirana osnovna ideja (krv i suze), zatim je u montaži efekat pojačan, na šta se nadovezuje komentar. Vesti uopšte ne moraju da budu istinite, ali moraju da budu funkcionalne i da se uklapaju u opšte ratne napore, da podržavaju tezu koja je u tom trenutku aktuelna. A ako osnova za takvu vest nema, vest se može i izmisliti. Bio je to slučaj sa četrdesetoro srpske dece koju su hrvatski vojnici (navodno) poklali u Vukovaru krajem 1991. godine, u jeku borbi za taj grad. Ovoj izmišljenoj vesti je naseo čak i "Reuters" koji je to poslao u svet (da bi nešto kasnije istu demantovao i smenio one koji su prosledili netačnu informaciju). Takve – prave, obrađene ili čak izmišljene – dnevne vesti neprekidno se prezentiraju kao efektni sistem koji deluje u kontinuitetu i stvara sliku o ratnim (i političkim) sukobima tačno prema želji i narudžbini ratnohuškačke strane koja kontroliše televiziju.

U taj sistem se mogu veoma vešto utkati i vesti stranih televizija o zbivanjima na ratištu i oko njega, koje su obično, u primarnom obliku, objektivne. Ali tendencioznom selekcijom, montažnim zahvatima, obrađenim prevodom originalnog komentara i sličnim intervencijama, takvoj se vesti može potpuno izmeniti smisao i može se staviti u funkciju sopstvenog ratnog programa.

A šta je sa objektivnim izveštavanjem nezavisnih, domaćih ili stranih televizijskih reportera i ekipa? Vesti da i na sopstvenoj strani ima prekoračenja dozvoljenog u ratnim operacijama, rušenja tuđih civilnih objekata, surovog obračunavanja sa etnički nepoželjnim strukturama stanovništva, zločina raznih kategorija – za takve vesti nema mesta na programima zvanične, državne, strogo kontrolisane televizije. Ukoliko se takva vest pojavi na nekoj nezavisnoj televiziji ograničenog dometa ili na nekoj stranoj (satelitskoj) televiziji, osnovna je obaveza da se ona što energičnije demantuje i da joj se parira što je moguće ubedljivijom protivvešću.

Na unutarnjem planu u svim zemljama Jugoslavije zahvaćenim građanskim ratom TV dnevnik je udarno propagandno oružje. Svake večeri u 19,30 časova milioni gledalaca, po navici ili po opredeljenju, sedaju pred televizore da bi preko ekrana primili svoju dozu mržnje, nasilja, propagande ubijanja i smrti. Negde je ta doza veća i ubitačnija, negde manja, a sve zavisi od političkog trenutka i ratne taktike. Tako se formira ratničko-ratoborno javno mnenje i manipuliše milionskim auditorijumom koji će isporučivati topovsku hranu i pristajati da bude žrtva, ubeđen da drugog izlaza nema.

Komentari

Redovni, dnevni ili sedmični televizijski komentari se samo nadovezuju na dnevne vesti. Cilj im je da rezimiraju ono što su tokom dana ili sedmice servirale vesti, da podsete gledalište na ono što je važno za održavanje ratne psihoze. Komentatori su prst produžene ruke struktura na vlasti koji ukazuje na bitno – podlog neprijatelja, strance koji nas mrze, domaće izdajnike. U televizijskoj hijerarhiji uz urednike komentatori su najvažnije ličnosti za kreiranje javnog mnenja. Posebna je vrednost ako se neki "objektivni" stranac pojavi u ulozi komentatora i saopšti gledalištu da je jedina istina samo na ekranima baš te (državne, zvanične) televizije.

Dokumentarni program

Velike mogućnosti dokumentarnog filma/televizije koriste se za sistematsku obradu odabranih tema na određen i tendenciozan način. Daju se lekcije iz istorije sa poentom "*mi smo uvek bili u pravu, dobri i velikodušni, ali baš zato žrtve genocidnih protivnika koji su nas oduvek mrzeli*". Na zvaničnoj Televiziji Srbije se tokom ratnih godina, kao jedan dobro usmereni sistem, prikazuju u

kontinuitetu emisije koje treba da dokažu da je "*Srpski narod najstariji*", da je "*nebeski narod*", da je zbog toga uvek bio žrtva velikih sila koje su ovaj narod mrzele i koje su mu zavidele, da se tokom decenija radilo o "*zajedničkoj zaveri Kominterne i Vatikana protiv Srba*" i slično. Razni nadrinaučnici, od kojih mnogi sa pravim titulama, uz deklasirane glumice koje su se pretvorile u proročice i uz sulude slikare koji su se pretvorili u proroke, dobijaju udarne termine na zvaničnoj televiziji (u Srbiji). Nikada u istoriji srpske televizije nije bilo pred kamerama izrečeno toliko besmislica, laži i gluposti bez ograničnja. Jedino je merilo da se ono što je rečeno uklapa u propagandno-političke ciljeve i služi medijskom ratu.

Igrani program

Iako bi, bar teorijski, trebalo da spada u oblast umetnosti, i ovaj program može na posredan način da služi ratnoj propagandi. Pogodan je, pre svega, za širenje narcisoidnih legendi o veličini sopstvenog naciona, njegovoj plemenitosti i slavnoj prošlosti, što sve može da bude protkano negativnim stavovima o drugim nacijama – onim nekada bratskim kojima smo danas suprotstavljeni u građanskom ratu ili onim, velikim, evropskim i belosvetskim koje nas oduvek mrze. Takve paušalne ocene: poređenje naše iskrenosti sa tuđom zaverom, naše doslednosti sa prevrtljivošću drugih, poređenje sopstvene plemenitosti i tuđe podlosti, naše velikodušnosti i njihove genocidnosti i slično, sve se to najlakše i nenametljivo servira gledaocima kroz igrani program.

ELEMENTI REALIZACIJE PROGRAMA

Sva sredstva su dopuštena da bi se postigao postavljeni cilj. Televizija kao propagandno oružje u medijskom i u pravom, građanskom ratu na tlu bivše Jugoslavije, u produkcionom i tehnološkom pogledu deluje u širokom rasponu od visokoopremljene profesionalne televizije nekadašnjih jugoslovenskih republika, do improvizovane poluamaterske terenske televizije novoosnovanih državnih formacija (Televizija Republike Srpske).

Profesionalni nivo realizovanih emisija i programa je poželjan; većina ih je zaista odlično snimljena, montirana, realizovana, komentarisana. Ali, s druge strane, prihvataju se i diletantski realizovane emisije, amaterski snimci (nekada samo VHS), nepismeni i mucavi komentari, samo ako ispunjavaju onaj osnovni uslov – da se uklapaju u program ratne televizije.

Uloga snimatelja-reportera je u celom sistemu najbitnija. Stići na mesto zbivanja, snimiti autentični događaj, preneti gledalištu pravu sliku rata na autentičan način, to je uvek bio zadatak i veliki izazov za snimatelje-ratne reportere. Želja da se odgovori ovim zadacima koštala je života nekoliko televizijskih snimatelja i novinara (uz mnoge druge) na tlu zaraćene nekadašnje Jugoslavije. U principu, ta borba za autentičnu vest, bez obzira na

prethodnu selekciju događaja i scena koje će se snimiti i koje vrše zaraćene strane odobravajući ili određujući snimateljima gde da odu, predstavlja u osnovi pozitivnu odliku reporterskog poziva.

Način korišćenja snimljenog materijala predstavlja ključ za efikasnost ratno angažovane televizije. Osnovno je da se postigne zadati propagandni cilj i to na najupečatljiviji način. Zato se bez ikakvih etičkih ili estetskih merila koriste na najsuroviji način i zloupotrebljavaju drastični kadrovi ljudske patnje: unakaženi leševi, raskomadana ljudska tela (najefektnije je kada se radi o deci, ženama ili nemoćnim starcima), ranjenici koji pate, do ludila uplakana deca, zgarišta itd. Kadrovi mrtvih tela se koriste bez ikakvog osećanja pijeteta prema pokojnicima i njihovim porodicama, u snimku i montaži se insistrira na jezivim detaljima. A rat, nažalost, pruža mogućnosti da se takve scene snime – naročito ovako surov i bespoštedan rat kakav bukti na tlu nekadašnje Jugoslavije. Važno je da slika i reč stvore željeni utisak, bilo da se radi o dnevnoj vesti ili tematski usmerenoj dokumetarnoj emisiji (ili filmu).

U suštini, kadar – televizijska slika – ma kako drastičan, uvek je istinit jer je snimljen na licu mesta. Nažalost! Dalja manipulacija tom snimljenom istinom nosi u sebi sve mogućnosti upotrebe i zloupotrebe. Upotrebe – ako služi stvaranju objektivne slike ratnog užasa i samim tim pokreće u gledaocu antiratna osećanja kao odbrambeni mehanizam. Zloupotrebe – ako se koristi samo u jednom smeru, da prikaže isključivo krvoločnost protivnika koji se na taj način satanizuje, a time se objašnjava i opravdava sopstveno opredeljenje za rat kao jedinu mogućnost legitimne i nužne odbrane. Takav, dobro razrađeni, sistem zloupotrebe ratnog televizijskog snimka se zatim veoma lako uklapa u programsku šemu medijskog rata. Kombinuje se sa drugim emisijama ili vestima da bi se zaokružila osnovna teza: mi smo jedini u pravu, dobri, prinuđeni da ratujemo da bismo se odbranili, a "oni drugi" su agresori, krvožedni i zli, beskrupulozni i svakako bi nas uništili da se mi hrabro ne branimo.

Ovakve vesti i programi ratne televizije se zatim stalno emituju, ponavljaju u udarnim terminima i postepeno postaju jedina istina za gledalište koje nema (ili neće da ima) druge izvore informacija. Efekat je siguran i pomoću televizije se lako ostvaruje ono što se u istoriji propagande pripisuje Gebelsu: "*Svaka sto puta ponovljena laž postaje istina!*". Stoga televizija postaje sigurno, efikasno i ubojito ratno oružje u rukama onih koji stvaraju ili kontrolišu program.

DA LI JE GLEDALAC TELEVIZIJE ŽRTVA ILI SAUČESNIK?

O televizijskom gledaocu, lakovernom ili lako obradivom, mnogo je pisano u delima posvećenim psihologiji i sredstvima masovne komunikacije. Ja bih se

zadržao samo na nekoliko ključnih problema vezanih za temu kojom se bavim. Najteže je onom gledaocu koji stvarno nema mogućnosti da dođe do drugih informacija i koji se silom prilika obaveštava samo iz zvaničnih izvora, bilo da se radi o štampi, radiju ili televiziji. Otud veliki napori političkih struktura na vlasti da spreče prodor nezavisne štampe, radija ili televizije. Kad je reč o televiziji, to se radi pre svega administrativnim i tehničkim ometanjem nezavisnih televizijskih stanica, ali takođe i fizičkim sprečavanjem pristupa reporterima, otimanjem emisione opreme, pa čak i razbojničkim prepadima i zauzimanjem stanica. Kada gledalac može da bira, onda je izvor informacija već stvar njegovog opredeljenja. Ali i tu postoje (psihološki-?) problemi – najveći deo gledalaca veruje zvaničnoj (kontrolisanoj, državnoj) televiziji i dobrovoljno se podvrgava njenom uticaju. U tome pomažu i neke nijanse u političkoj borbi: stalno provlačenje teze da su nezavisni mediji izdajnički, plaćeni od spoljnog neprijatelja, da rade protiv nacionalnih interesa i tome slično.

Ipak, smatram da je, uprkos svim tim okolnostima, televizijski gledalac samo delimično žrtva medijskog rata, a dobrim delom i saučesnik jer bez mnogo razmišljanja prihvata ono što mu se nudi. Kada se stalno, mesecima, prikazuju snimci razorenih gradova kao što su Vukovar, Sarajevo, Mostar, Goražde, a pri tom mu se neprekidno govori da se sve to ruši u nužnoj samoodbrani, onda bi i taj televizijski gledalac morao da se zapita kakva je to samoodbrana u kojoj teška artiljerija razara Baščaršiju i spaljuje Narodnu biblioteku Bosne i Hercegovine? Gledati ratnu televiziju, izlagati se ubitačnoj vatri propagandnog rata, a ne zauzeti zaklon, ne razmišljati o tome čime vas zasipaju, već to bezrezervno prihvatati – to znači ne biti samo žrtva medijskog rata, već i saučesnik u njemu.

DA LI JE MOGUĆA OBJEKTIVNOST RATNE TELEVIZIJE?

Pre svega bi trebalo utvrditi šta je to i da li je moguća objektivnost u odnosu na ratne sukobe uopšte, a posebno u odnosu na građanski rat u bivšoj Jugoslaviji? Odgovor je veoma teško dati.

Objektivnost – to znači sagledati u istorijskom kontinuitetu celokupan problem rata i politike koja je do njega dovela, sagledati ga iz nekog drugog ugla, nezavisno od zvaničnih stavova zaraćenih strana. Utvrditi da li je bilo moguće i da li je moguće zameniti ratne sukobe nekim drugim postupcima, pre svega političkim pregovorima. Zatim preispitivati stavove sopstvene strane i tu potražiti deo krivice za rat (znači i za žrtve i razaranja). Sagledati i kod protivnika elemente koji bi omogućili rešavanje problema bez prolivanja krvi, odnosno koji bi doveli do prekida ratnog stanja. Ali svaka ovakva objektivnost je *à priori* suprotstavljena zvaničnoj politici, politici iz koje je proizišao i kojom se hrani rat. Znači, svaka objektivnost u prethodnoj, političkoj, a naročito u

akutnoj ratnoj fazi sukoba mora da dođe u sukob sa zvaničnom politikom i sa ratotvorcima. Samim tim se objektivnost svrstava u alternativno mišljenje, političku opoziciju, a antiratno delovanje je odmah izloženo jakom političkom (i policijskom) pritisku. Ratnopropagandna mašinerija se okreće protiv bilo kakvog antiratnog mišljenja, napadajući takve pojave kao izdaju, delovanje u korist neprijatelja, strano plaćeništvo. To nije samo iskustvo ovog jugoslovenskog građanskog rata, već daleko šire istorijsko iskustvo.

U kontrolisanoj, zavisnoj, državnoj televiziji nema nikakve alternative: svako odstupanje, makar i najbezazlenije, kažnjava se odstranjivanjem iz programa ili otpuštanjem sa televizije. Ne samo to – čak se i uzdržanost u odnosu na želje i stil ratnopropagandne mašinerije kažnjava premeštanjem u neku neutralniju oblast delovanja (obrazovni program, program za decu) ili prevremenim penzionisanjem, što se desilo mnogim izvanrednim novinarima i komentatorima televizija svih (zaraćenih) bivših jugoslovenskih republika. A pred kamere staju i postaju zvezde ratne televizije oni koji se bezrezervno pridržavaju utvrđenih metoda: u svakoj situaciji biti na "*pravoj*" strani, do krajnosti odan, oštar i nepomirljiv prema svakom neprijatelju na koga ukaže zvanična vlast.

Objektivnost neke televizije u ratom zahvaćenoj zemlji vezana je za njenu nezavisnost od države, odnosno od struktura na vlasti. To je i materjalni i organizacioni problem. Nezavisna televizija se guši, njen domet ograničava i svodi na minimalni broj gledalaca, napada se, izlaže cenzurnim intervencijama i kaznama, oduzimaju se frekvencije itd.

Ovako uporno gušenje nezavisnih medija (štampe, radija, televizije) predstavlja i odgovor na pitanje da li bi objektivnost, neka druga istina, mogla da utiče na javno mnenje u ratom zahvaćenoj sredini? Svakako da bi – jer inače ne bi bila gušena.

STRANA TELEVIZIJSKA IZVEŠTAVANJA I NJIHOVA OBJEKTIVNOST

U takvoj situaciji strani televizijski izveštači, u principu nezavisni od učesnika u ratu, imaju mogućnosti da budu objektivni. To se, pre svega, ostvaruje ravnopravnim televizijskim pokrivanjem i prenošenjem činjenica sa obe strane fronta. Ali, i tu ima ograničenja. Pre svega, stranim izveštačima se dopušta da vide, snime i komentarišu samo ono što domaćin odabere i odobri. Svi zahtevi stranih reportera se pažljivo razmatraju, teren se često priprema i čisti, dok se ekipama uvek dodeljuju poverljivi prevodioci, pratioci i oficiri za vezu. I ne treba zanemariti činjenicu da se izveštači, obično dobro vođeni, posle izvesnog vremena bar delimično solidarišu sa stranom na kojoj se nalaze.

Ipak, u ratnim sukobima, najbliže objektivnosti su one televizije koje imaju volju i mogućnost da saslušaju i snime obe strane, da porede podatke i da iz toga izvlače zaključke koji su celovitiji, pa samim tim i objektivniji. Uticaj tih stranih televizija ili međunarodnih televizijskih sistema (CNN, SKY, Reuters, Wisnews, ABC News, BBC i drugi) na svetsko javno mnenje je veoma značajan i ne sme se zanemarivati, naročito kada je ceo problem internacionalizovan, kao što je to slučaj sa sadašnjim ratom u Bosni i Hercegovini. Zbog toga sve zaraćene strane sa mnogo pažnje prate i pokušavaju da usmere rad inostranih reportera i novinara na teritoriji koju kontrolišu.

Uticaj televizijskih emisija iz inostranstva na same zaraćene strane daleko je manji (radio tu ima prednost). Mogućnosti direktnog prijema TV signala su minimalne, a vesti koje se eventualno preuzimaju pažljivo se odabiraju, filtriraju i obrađuju, da bi se uz naglašenu etiketu objektivnosti uklopile u programsku koncepciju ratne televizije.

I NA KRAJU – IPAK NEKI ZAKLJUČAK

Sve što sam dosad naveo odnosi se na SVE TELEVIZIJE ZARAĆENIH STRANA u sadašnjim sukobima na tlu bivše Jugoslavije. To što sam najviše tvrdnji ilustrovao primerima Televizije Srbije prvenstveno je rezultat činjenice da ceo problem posmatram iz Beograda. Verovatno bi samo neki primeri bili različiti, ali zaključci svakako isti, kada bih ovaj kompleks problema posmatrao iz Zagreba ili Sarajeva.

A šta bismo mogli da zaključimo na osnovu svega izloženog?

Da je televizija moćno oružje u ratu – *to je već davno poznato!*

Da pri korišćenju televizije kao ratnog i propagandnog oružja nema niti obzira niti objektivnosti – *to je savršeno jasno!*

Da je svaka eventualna objektivnost koja *u principu* vodi od rata ka miru, zbog toga nepoželjna od gospodara rata – *i to je jasno!*

Da u ratu imaju prednost oni koji uz ostalo naoružanje poseduju i jaku ratnu televizijsku propagandnu mašineriju – *pokazano i dokazano!*

Da se do objektivnosti u domaćim televizijskim programima zaraćenih strana dolazi veoma teško, a ukoliko se neka takva emisija i pojavi, ne može da ostvari bilo kakav značajniji uticaj na gledaoce – *dokazano!*

Objektivnost pogleda sa strane, to jest objektivnost inostranih televizija, može da utiče samo na širem međunarodnom planu. Može da doprinese da se problemi potpunije sagledaju i da pomogne međunarodnim mirotvornim naporima, a to je – *nažalost nedovoljno!*

U ratovima i građanskim ratovima savremena međunarodna zajednica se trudi da primeni neke norme koje su, bar kao principi, svestrano prihvaćene (Ženevske konvencije i slično). Ratnicima treba ublažiti muke, ranjenima

olakšati bolove, sprečiti da nedužno civilno stanovništvo pati, zaštititi decu od fizičkih i psihičkih traumi. Pod kontrolu se stavljaju bojni otrovi, nuklearno oružje, teško naoružanje. U datoj situaciji, u građanskom ratu na tlu bivše Jugoslavije, posebno u Bosni i Hercegovini, stavljen je embargo na uvoz oružja, u zaštićenim zonama teško naoružanje srpske strane je stavljeno pod kontrolu, insistira se na prekidima vatre.

Da li treba, da li je moguće isto tako staviti pod kontrolu i teško naoružanje propagandnog rata, ratobornu, jednoumnu, krvoločnu i ratnohuškačku televiziju? Na tlu nekadašnje Jugoslavije ona nije među poslednjim krivcima za pripremanje, izazivanje i vođenje ratnih sukoba sa tragičnim posledicama. I za televiziju, odnosno neke njene ratotvorne saradnike, dugogodišnje sejače mržnje, trebalo bi da se nađe mesto na nekoj budućoj optuženičkoj klupi za ratne zločine prema sopstvenom i drugim bliskim narodima (tu ne treba zaboraviti ni druge medije).

Neke međunarodne norme u ovoj oblasti postoje. Jedno od prava čoveka je i pravo na potpunu i objektivnu obaveštenost. Da bi se to postiglo treba obezbediti nezavisnost štampe i drugih sredstava masovne komunikacije, osloboditi ih državne kontrole i cenzure vlasti. O tome se govori i u dokumentima UNESCO-a i u Evropskoj konvenmciji o pravima čoveka.

Da li je to moguće primeniti? Uopšte? U tragičnom građanskom ratu na tlu bivše Jugoslavije koji je u toku? To bi svakako bio jedan mali, ali ipak značajni korak bliže miru u ovom delu sveta.

Pitanje je kako televiziji – tom *petom jahaču apokalipse* – njegov britki i ubojiti elektronski mač zameniti maslinovom grančicom???...

Beograd, jula 1994. godine

Dejan Kosanović

TELEVISION, THE FIFTH RIDER OF THE APOCALYPSE

Summary

This essay is concerned with the multiperspective analysis of the position occupied by, and the roles played by the TV media in former Yugoslavia. Its aim is to offer a systematization of the media's functions, exemplified and implemented in the programs broadcast during the 1992-1995 civil wars in former Yugoslavia. Some of the questions which the author raises concern the work of foreign correspondents, the impartiality and objectivity of presentation, the role of television as an accomplice or victim of war, etc.

UDK 654.195/.197 (497.11)

Goran Peković

NEOSTVARENI KORAK ZA KULTURNI NAPREDAK: – ZAKON O RADIJU I TELEVIZIJI

Najznačajnija bitka, iako ne jedina, koju su profesori Univerziteta umetnosti, na polju kulture, umetnosti i medija, vodili tokom 2001. i 2002. godine, ticala se pravnog regulisanja delatnosti radija i televizije. Shvatajući da ovaj zakon može ostaviti najdublje tragove po kulturu i umetnost jedne države, razumljiv je napor i želja Univerziteta umetnosti da se aktivno uključi u njegovo kreiranje.

Početkom 2001. godine dolazi do aktivnog praćenja prvih verzija *Zakona o radio-difuziji*, predlagača, Media Centra. Već tada su uočeni znatni nedostaci ovog teksta i njegove nimalo benigne posledice po delatnost elektronskih medija u Srbiji. Ovaj interes je na kraju kulminirao i konferencijom "Zakon o radio difuziji, korak za kulturni napredak?", koja je održana u zgradi Rektorata Univerziteta umetnosti 18. jula 2001. godine. Okupivši više od pedeset profesora, novinara, reditelja, glumaca i medijskih stručnjaka, kao i narodne poslanike, te ministra kulture Srbije i saveznog ministra telekomunikacija, konferencija je rezultirala jasnim zaključcima koji su u duhu profesionalizma i dobre volje želeli da unaprede postojeću verziju zakona. Iako su prolazili meseci i pojavljivle se nove verzije, a s vremena na vreme, javnost "podgrevana" vestima o skorom pojavljivanju zakona u skupštinskoj proceduri, nije se dešavalo zapravo ništa.

Polazeći od stava da su delatnosti radija i televizije od posebnog društvenog interesa, i izražavajući zabrinutost za stanje i budućnost medija u Srbiji, Univerzitet umetnosti je u skladu sa zaključcima konferencije, formirao medijsku ekspertsku grupu Univerziteta umetnosti.

Ekspertska grupa je uvažavajući opšti javni interes i posmatrajući elektronske medije kao informativne, kulturne, edukativne, zabavne, i privredne institucije, kreirala nacrt *Zakona o radiju i televiziji* kojim je pokušala da zaštiti i razvije domaće medijsko stvaralaštvo, nacionalnu kulturu i identitet, s jedne strane, i da omogući adekvatan razvoj medijskog poslovanja, pristup stranim investicijama i skladan odnos sa evropskim standardima, s druge strane.

Smatrajući da su radio i televizija najveće institucije kulture u državi, čiji programi dopiru do svih njenih stanovnika, posebna pažnja je posvećena zaštiti nacionalne kulture, srpskog jezika i jezika nacionalnih manjina kao i razvoju proizvodnje domaćeg programa. Insistirajući na visokim kvotama domaćeg programa pogotovo kod javnih televizija želeo se podstaći razvoj domaće proizvodnje i upoznavanje velikog auditorijuma sa delima nastalim u okviru domaće kulture. Time bi se istovremeno stvorili preduslovi za stvaranje jednog snažnog segmenta kulturne produkcije.

Osnovni uslov koji se ovim predlogom zakona postavljao pred sve radio i televizije je profesionalizam i ispunjavanje osnovnih programskih načela koja se zasnivaju na slobodi govora i pluralizmu mišljenja.

Zakonom bi se formirao Nacionalni savet, koji bi zastupao interese javnosti po pitanju delatnosti radija i televizije, a po svom sastavu predstavljao balans zakonodavne i izvršne vlasti kao i nezavisnih i stručnih tela. U svom radu Nacionalni savet odgovarao bi javnosti ali i Skupštini Srbije. U celokupnu proceduru uvedena je dvostepenost u skladu sa načelima našeg zakonodavstva.

Nacionalni savet bi bio ovlašćen da putem javnog konkursa izdaje koncesije za rad radio i televizijskih organizacija. Istovremeno sa izdavanjem koncesije izdala bi se i dozvola za korišćenje frekvencija a u skladu sa planom koji izrađuje ministarstvo nadležno za telekomunikacije. Pri tom je primenjen princip "jednog šaltera", tj. maksimalno pojednostavljene procedure i istovremeno uspostavljanje stroge i objektivne selekcije.

Ovaj zakon razlikuje tri tipa radio i televizijskih organizacija kombinujući model vlasništva i funkcije. To su javna, privatna i civilna radio i televizija.

Javne radio i televizije mogu osnivati republika, pokrajina, region, grad ili opština. Privatna stanica nema ograničenja u pogledu kapitala domaćeg ili stranog vlasnika, nezavisna je u kreiranju programske politike i dozvoljene su joj veće kvote u emitovanju reklama i manje kvote u emitovanju domaćeg programa.

Civilne radio i televizije mogu osnivati udruženja građana, nevladine organizacije, crkvena i religijska udruženja sa regulisanim pravnim statusom. One mogu emitovati program vezan isključivo za njihovu oblast delovanja bez mogućnosti emitovanja reklama i sponzorskih emisija.

Delatnost kablovske televizije se posebno reguliše sa ciljem da se građanima obezbedi najkvalitetniji mogući servis i optimalna programska ponuda, da se privuku strani investitori i obezbedi redovan prihod u državnom bužetu iz koga bi se izdvajala sredstva i za razvoj nezavisne produkcije.

Zakon je napisan u skladu sa preporukama Saveta Evrope i uvažava sva pozitivna iskustva zemalja u tranziciji, čiji se zakoni sa uspehom primenjuju.

Ekspertsku grupu Univerziteta umetnosti su činili: prof. Goran Peković, prof. Slobodan Marković, prof. Stanko Crnobrnja, prof. Milena Dragićević Šešić, prof. Nikola Maričić, prof. Aleksandar Lui Todorović, kao i eksperti iz G17 Plus, RTS-a i Ministarstva kulture.

Predstavljanje zakona javnosti održano je 18. januara 2002. godine u Rektoratu univerzita umetnosti na konferenciji "Korak za kulturni napredak – *Zakon o radiju i televiziji"*. I ovaj put su profesionalci iz medija, kao i profesori Univerziteta umetnosti dali kroz konstruktivne predloge svoju podršku ovom tekstu zakona. Više televizijskih stanica, od kojih je ART TV i direktno prenosila ovu koferenciju, izvestile su o ovom događaju. Dnevne i nedeljne novine su naširoko izveštavale o događaju apostrofirajući značaj učešća Univerziteta umetnosti u pitanjima tranzicije vezanim za kulturu i medije.

Istovremeno tekst zakona je upućen parlamentarnim strankama i Vladi Republike Srbije. Zakon je tokom održavanja Sajma medija predstavljen u direktnoj emisiji TV Novi Sad. Sledila su gostovanja na TV Panonija, Art televiziji, YU info kanalu, Trećem kanalu RTS-a, i mnogobrojnim lokalnim radio i televizijskim programima u Srbiji. U Udruženju novinara Srbije održane su dve konferencije. Poslednja, održana 4. aprila 2002. godine, istog onog dana kada je Vlada podržala predlog Media centra, završena je podrškom većine predstavnika Zajednice radio difuznih glasila Srbije koju čini preko 70 regionalnih i lokalnih radio i televizijskih stanica.

Sve ovo nije bilo dovoljno da Vlada Republike Srbije podrži predlog zakona Univerziteta umetnosti.

Iako predlog zakona Univerziteta umetnosti nije ušao u zvaničnu skupštinsku proceduru, on je svojim postojanjem izvršio značajan uticaj, kako na javnost, tako i na profesionalce u medijima. Rad koji je "pro bono" uložen od strane eksperata Univerziteta umetnosti, demonstrirao je i kvalitetno drugačiji pristup na radu teksta zakona koji se tiče tako značajnog aspekta socijalnog života. U svojoj suštini ovo je zakon "civilnog društva", stvoren i predložen od onih društvenih grupacija kojih se ovaj zakon posebno tiče a nisu u vlasti, ili u bliskim kontaktima sa vlastima.

Konsenzus koji je postignut oko ove ideje, uputio je i značajnu poruku vlastima – da se zakoni ubuduće moraju pisati uz obimnije učešće svih zainteresovanih strana. Naše društvo raspolaže mnogo većim intelektualnim resursima nego što su to po neki put ekspertske grupe formirane od strane vladine ili nevladine agencije. Svakako da je univerzitet taj najveći resurs. Ali ne samo on! Da bi neki zakon bio uspešan on mora nastati u klimi sveopšteg prihvatanja i odobravanja. Kada je u pitanju zakon koji reguliše delatnost medija tu, pored nevladinih agencija, moraju biti i univerziteti i strukovna udruženja, i vlasnici medija, novinari, kao i svi ostali čija je egzistencija vezana

za radio i televiziju. Ovako, s obzirom da su poverenje i odobravanje izostali, novi zakon o radio-difuziji predstavljaće samo još jedan administrativni namet, čije ćemo posledice po medije u Srbiji, dobre ili loše, imati prilike da analiziramo u budućnosti.

U želji da pomognemo teoretičarima medija koji će se u budućnosti baviti posledicama *Zakona o radio difuziji*, u nastavku dajemo integralnu verziju *Zakona o radiju i televiziji* koji su napisali profesori Univerziteta umetnosti.

ZAKON O RADIJU I TELEVIZIJI

I DEO
OPŠTE ODREDBE

Član 1.

1. Ovim zakonom uređuju se: javni interes u vezi sa radijom i televizijom, zadaci i vrste radija i televizije, uslovi za proizvodnju i emitovanje programa, institucija Nacionalnog saveta radija i televizije, sprečavanje medijske koncentracije i odgovornost radio i televizijskih organizacija i odgovornih lica u njima za povrede odredbi ovog zakona u Republici Srbiji.
2. Ovaj zakon se ne primenjuje na:
   a) program koji se emituje isključivo u okviru jedne zgrade,
   b) program koji se emituje u zatvorenom sistemu određenog pravnog subjekta registrovanog za obavljanje određene privredne ili druge delatnosti, pri čemu se sadržaj programa ograničava na pitanja povezana s tom delatnošću i upućen je zaposlenima ili saradnicima tog subjekta,
   c) program koji se emituje putem kablovske mreže (hoteli, škole, bolnice, kongresni centri i slično), ako broj priključenih radio ili televizijskih prijemnika ne prelazi 250.

Član 2.

U cilju ostvarenja javnog interesa, zadaci radija i televizije su:

a) pružanje informacija
b) afirmisanje građanskih prava i sloboda
c) afirmisanje i zaštita nacionalnih kulturnih interesa koji se ostvaruju kroz odgovarajuću zastupljenost nacionalnog kulturnog stvaralaštva u programu
d) olakšavanje korišćenja prosvetnih i naučnih dostignuća,
e) širenje obrazovanja,
f) omogućavanje zabave,
g) staranje o racionalnom i efikasnom korišćenju radiofrekvencijskog spektra kao i unapređenju opšteg tehničkog standarda proizvodnje i emitovanja programa.

Član 3.

Prijem programa domaćih i stranih radio i televizijskih organizacija je slobodan, uz poštovanje uslova koje određuje zakon.

Član 4.

1. Postoje tri oblika organizovanja radija i televizije:
   a) javna radio i/ili televizija
   b) privatna radio i/ili televizija
   c) radio i/ili televizija civilnog sektora.
2. Pravo na emitovanje programa imaju radio i/ili televizijske organizacije osnovane u skladu sa ovim zakonom koje su dobile koncesiju za takvu delatnost.

Član 5.

U ovom zakonu izraz:

a) "radio i/ili televizijska organizacija" označava pravno lice koje na sopstvenu odgovornost stvara, emituje i/ili ustupa drugome na emitovanje radio i/ili televizijski program;
b) "organizacija za kablovsku distribuciju programa" označava pravno lice koje na sopstvenu odgovornost reemituje program drugih radio i/ili televizijskih organizacija putem kabla, ili proizvodi sopstveni program
b) "emitovanje" označava prenos na daljinu bežičnim ili kablovskim putem programa namenjenog za istovremeni javni prijem,
c) "reemitovanje" označava istovremeni prijem i emitovanje u celini i bez izmene programa emitovanog od strane druge radio i/ili televizijske organizacije;
d) "program" označava sistematizovani skup emitovanih radio i/ili televizijskih emisija;
e) "nacionalni program" označava program koji se može čuti i/ili videti na celoj teritoriji Republike Srbije;
f) "regionalni program" označava program koji se može čuti i/ili videti na teritoriji pokrajne, odnosno regiona, ili prostoru koji je po površini uporediv sa pokrajnom ili regionom;
g) "lokalni program" označava program koji se može čuti i/ili videti na teritoriji jedne ili više opština, s tim da minimalnan broj stanovnika na toj teritoriji ne sme biti manji od 30.000 za televizijski program, odnosno 10.000 za radio program;
h) "emisija" označava deo radio i/ili televizijskog programa, koji sačinjava posebnu celinu s obzirom na sadržaj, formu, namenu ili autorstvo;
i) "reklama" označava onaj deo programa, koji se emituje uz plaćanje naknade ili drugu činidbu, i koji sadrži poruku čiji je cilj da unapredi promet određenih proizvoda ili usluga, ili bilo koju drugi profesionalni ili poslovni cilj subjekta po čijem nalogu se reklama emituje; deo programa sa porukom čiji je cilj unapređenje sopstvenih komercijalnih ciljeva radio ili televizijske organizacije koja emituje takvu poruku takođe se smatra reklamom; ne smatra reklamom oglašavanje na sportskim ili drugim priredbama, koje se ne može izbeći prilikom televizijskog prenosa, kao ni najava vlastitih radio ili televizijskih programa koji će biti emitovani;

j) "sponzorstvo" označava finansiranje u celini ili delimično, na neposredan ili posredan način, proizvodnje i/ili emitovanja emisija ili drugih programa, od strane lica koje nije angažovano na proizvodnji i emitovanju programa, u cilju popularisanja ili unapređenja renomea njegovog imena, firme, robnog ili uslužnog znaka, i/ili opšteg utiska o njegovoj ličnosti ili delatnosti;
k) "radio ili televizijski prijemnik" označava tehnički uređaj prilagođen za prijem emitovanog programa,
l) "tekstualna poruka" označava skup tekstova i nepokretnih slika emitovanih pomoću radio ili televizijskog signala uporedo s programom,
m) "radio ili televizijska prodaja" označava program koji se sastoji od neposredne ponude za prodaju robe ili pružanje usluge uz naknadu;
n) "kripto reklama" označava pominjanje ili prikazivanje imena, firme, robnog i uslužnog znaka, robe, usluge i delatnosti pravnog ili fizičkog lica u emisijama radija ili televizije sa namerom postizanja reklamnog efekta, a da pri tom javnost bude ili može biti dovedena u zabludu o cilju takvog pominjanja ili prikazivanja.

II DEO
NACIONALNI SAVET RADIJA I TELEVIZIJE

Član 6.

1. Osniva se Nacionalni savet radija i televizije (u daljem tekstu "Nacionalni savet"), kao nezavisni organ nadležan da se stara o samostalnosti, idejnoj otvorenosti i raznovrsnosti radija i televizije, kao pretpostavkama slobode formiranja javnog mnjenja u demokratskom društvu.
2. Nacionalni savet ima svojstvo pravnog lica.

Član 7.

1. Zadacima Nacionalnog saveta posebno su obuhvaćeni:
   a) planiranje politike i strategije razvoja u oblasti radija i televizije u saradnji sa Skupštinom Republike Srbije,
   b) određivanje uslova za obavljanje delatnosti od strane radio i/ili televizijskih organizacija,
   c) odlučivanje o izdavanju koncesije za emitovanje i kablovsku distribuciju programa,
   d) priznavanje i ukidanje radio i/ili televizijskoj organizaciji statusa radio i/ili televizijske organizacije civilnog sektora,
   e) nadziranje rada radio i/ili televizijskih organizacija i praćenje sadržaja emitovanog programa,
   f) organizovanje istraživanja o tehničkom kvalitetu prijema radio i televizijskih programa,
   g) određivanje takse za dodelu koncesije,
   h) izricanje sankcija za povredu odredbi ovog zakona ili odluka Nacionalnog saveta,

i) davanje mišljenja o pravnim aktima i međunarodnim ugovorima koji se odnose na radio i televiziju,
j) preduzimanje mera za naučno-tehnički napredak, obrazovanje kadrova u oblasti radija i televizije, kao i davanje ovlašćenja obrazovnim institucijama za izdavanje licence kadrovima u oblasti radija i televizije, u saradnji sa ministarstvom nadležnim za obrazovanje,
k) preduzimanje mera za očuvanje nacionalne radio i televizijske baštine,
l) saradnja sa inostranstvom u oblasti radija i televizije,
m) saradnja sa odgovarajućim organizacijama u oblasti zaštite autorskih prava, izvođačkih prava i prava proizvođača fonograma, videograma i emisija, sa ciljem doprinosa efikasnoj zaštiti tih prava,
n) obavljanje drugih poslova predviđenih ovim zakonom.

Član 8.

1. Nacionalni savet čini petnaest članova koji se ističu znanjem i iskustvom u oblasti masovne komunikacije i koje postavlja Skupština Republike Srbije na predlog sledećih organa, odnosno, institucija.

   Dva člana predlaže Skupština Republike Srbije, dva člana predlažu Skupštine Autonomnih Pokrajina, dva člana predlaže Vlada, dva člana predlaže Predsednik Republike i po jednog člana predlažu:
   - Srpska akademija nauka i umetnosti;
   - Rektorska konferencija;
   - Univerzitet umetnosti u Beogradu;
   - Udruženje novinara Srbije;
   - Udruženje filmskih i TV radnika i saradnika Srbije i Udruženje dramskih umetnika Srbije;
   - Udruženje likovnih umetnika i Udruženje primenjenih umetnika i dizajnera Srbije;
   - Udruženje kompozitora Srbije, Udruženje inženjera i tehničara.
2. Članovi Nacionalnog saveta ne moraju biti iz sastava, a svakako ne predstavljaju institucije, odnosno, organizacije koje su ih predložile, već prema sopstvenom znanju i savesti zastupaju javni interes u vezi sa radijom i televizijom.
3. Skupština Republike Srbije potvrđuje imenovanje članova saveta.

Član 9.

1. Funkciju člana Nacionalnog saveta ne može obavljati lice koje:
   a) ima vlasničke ili druge imovinske interese u radu bilo koje radio i/ili televizijske organizacije,
   b) lice koje je bračni drug sa licem iz tačke a) ovog stava, ili je sa njim u srodstvu, i to u bilo kojem stepenu pravolinijskog srodstva;
   c) poslanik savezne, republičke ili pokrajinske skupštine, funkcioner saveznih, republičkih ili pokrajinskih izvršnih organa i funkcioner političke stranke, saveza ili pokreta,
   d) lice koje u svojstvu zaposlenog profesionalno obavlja bilo koju plaćenu delatnost, sa izuzetkom obrazovno-naučne delatnosti u svojstvu univerzitetskog

nastavnika, i koje nema nameru da u skladu sa stavom 2 ovog člana zatraži od svog poslodavca neplaćeno odsustvo,

e) lice koje je pravosnažno osuđeno za krivično delo ili privredni prestup učinjen sa umišljanjem, koji su takve prirode da dovode u sumnju dostojnost počinioca za funkciju člana Nacionalnog saveta.

2. Poslodavac koji zapošljava člana Nacionalnog saveta daje mu, na njegov zahtev, neplaćeno odsustvo za vreme vršenja funkcije. Vreme odsustva uračunava se u radni staž.
3. Za vreme trajanja mandata člana Nacionalnog saveta, njegovo članstvo je zamrznuto:
   a) u političkoj stranci, savezu ili pokretu,
   b) u upravnom odboru i drugom upravnom telu preduzeća, ustanove, udruženja, sindikata, saveza poslodavaca, crkvene i druge društvene organizacije.

Član 10.

1. Mandat članova Nacionalnog saveta traje šest godina, računajući od dana imenovanja, s tim da se tokom prvih šest godina svake dve godine završava mandat 1/3 članova. Redosled članova Nacionalnog saveta kojima se završava mandat pre isteka roka od šest godina, određuje se žrebom.
2. Član Nacionalnog saveta obavlja svoju funkciju sve dok se ne imenuje njegova zamena.
3. Član Nacionalnog saveta ne može biti imenovan više od dva puta uzastopno za puni mandat.
4. Skupština Republike Srbije može opozvati člana Nacionalnog saveta ako:
   a) on prestane, bez opravdanog razloga, da obavlja svoje dužnosti duže od tri meseca,
   b) on trajno oboli od bolesti koja mu onemogućava vršenje funkcije,
   c) on bude pravosnažno osuđen za krivično delo ili privredni prestup izvršen sa umišljajem,
   d) nastupi okolnost predviđena ovim zakonom, zbog koje on ne može biti član Nacionalnog saveta,
   e) se utvrdi da je i pre njegovog imenovanja postojala bilo koja okolnost predviđena ovim zakonom, zbog koje on ne može biti član Nacionalnog saveta.
5. U slučaju ostavke, opoziva ili smrti člana Nacionalnog saveta pre isteka mandata, nadležna institucija imenuje novog člana Nacionalnog saveta na vreme do kraja mandata za koji je imenovan prethodni član.

Član 11.

1. Predsednika Nacionalnog saveta biraju članovi Nacionalnog saveta iz svojih redova.
2. Predsednik Nacionalnog saveta rukovodi radom Nacionalnog saveta, predstavlja Nacionalni savet i izvršava druge zadatke određene zakonom i podzakonskim aktima.
3. Nacionalni savet može da opozove predsednika sa njegove funkcije dvotrećinskom većinom glasova svih članova.

4. Nacionalni savet iz svojih redova bira, na predlog predsednika, zamenika predsednika Nacionalnog saveta.

Član 12.

1. U cilju izvršenja svojih zakonom propisanih nadležnosti, Nacionalni savet donosi pravilnike, poslovnike, rešenja, preporuke i opomene.
2. Protiv pojedinačnih odluka Nacionalnog saveta nije dozvoljena žalba, već se protiv te odluke može pokrenuti upravni spor pred Vrhovnim sudom. Tužba pred Vrhovnim Sudom ne odlaže izvršenje odluke Nacionalnog saveta.
3. Rad Nacionalnog saveta je javan.

Član 13.

1. Ako ovim zakonom nije propisano drukčije, Nacionalni savet punovažno donosi odluke ako u njegovom radu učestvuje najmanje (10) deset članova, pri čemu je za odluku dovoljno (8) osam glasova.
2. Nacionalni savet usvaja poslovnik o svom radu.

Član 14.

1. Nacionalni savet osniva Agenciju Nacionalnog saveta, čiji je zadatak da obavlja prateće stručno-tehničke poslove za Nacionalni savet.
2. Nacionalni savet donosi pravilnik o organizaciji i delokrugu Agencije Nacionalnog saveta.
3. Zamenik Predsednika Nacionalnog Saveta je direktor Agencije Nacionalnog Saveta.
4. Troškovi rada Nacionalnog saveta i Agencije Nacionalnog saveta obezbeđuju se iz budžeta Republike Srbije, a na osnovu godišnjeg plana rada.
5. Na zaposlene u Agenciji Nacionalnog saveta primenjuju se propisi koji se primenjuju na zaposlene u državnim organima.

Član 15.

1. Nacionalni savet svake godine do kraja marta podnosi Skupštini, Vladi i Predsedniku Republike izveštaj o svojoj delatnosti tokom prethodne godine, kao i informaciju o najvažnijim problemima radija i televizije, sa predlozima za njihovo rešavanje.
2. Skupština i Vlada prihvataju ili odbacuju izveštaj iz stava 1 ovog člana primenom pravila o glasanju, koja se primenjuju na zakonske predloge.
3. Odluka o prihvatanju izveštaja može sadržati primedbe i zapažanja.
4. U slučaju da Skupština i Vlada odluče da ne prihvate izveštaj iz stava 1 ovog člana, Vlada može predložiti Skupštini da opozove sve članove Nacionalnog saveta.
5. Do prestanka mandata Nacionalnog saveta neće doći ako ga u roku od jednog meseca od dana opoziva ne potvrdi Predsednik Republike.

Član 16.

1. Svako fizičko ili pravno lice, uključujući i radio ili televizijsku organizaciju, ima pravo da podnese Nacionalnom savetu predstavku ukoliko smatra da je emi-

tovanim programom ili drugom radnjom određene radio ili televizijske organizacije povređen zakon, odnosno protivzakonito ugrožen bilo čiji pojedinačni interes ili javni interes.

2. Ako Nacionalni savet, na osnovu predstavke ili po službenoj dužnosti, dođe do saznanja koja upućuju na verovatnoću da određena radio i/ili televizijska organizacija u svom delovanju postupa protivno ovom zakonu ili odlukama Nacionalnog saveta, Nacionalni savet će pozvati odnosnu radio i/ili televizijsku organizaciju, odnosno odgovorno lice u njoj da se izjasni o toj stvari.
3. Nacionalni savet je ovlašćen da od radio i/ili televizijske organizacije traži da mu dostavi materijale, dokumenta, snimke određenih emisija i slično, ako je to potrebno za ostvarenje njegove funkcije nadzora nad radom radio i/ili televizijskih organizacija i praćenje sadržaja emitovanog programa.

Član 17.

Ako nađe da je određena radio i/ili televizijska organizacija u svom delovanju postupila ili postupa protivno ovom zakonu ili odlukama Nacionalnog saveta, Nacionalni savet je dužan da preduzme jednu ili više sledećih mera:

a) podnese krivčnu prijavu, prijavu za privredni prestup ili prijavu za prekršaj protiv radio i/ili televizijske organizacije, odnosno odgovornog lica u njoj;
b) izrekne ogovarajuću sankciju u okviru svoje nadležnosti;
c) izrekne upozorenje radio i/ili televizijskoj organizaciji.

Član 18.

1. Sankcije koje Nacionalni savet izriče su: prva opomena, druga opomena, privremeno oduzimanje koncesije i trajno oduzimanje koncesije.
2. Svaka odluka o izricanju sankcije mora biti obrazložena, tako da iz nje bude jasno zbog čega je izrečena. Nacionalni savet mora radio i/ili televizijskoj organizaciji protiv koje izriče sankciju, izuzev sankcije trajnog oduzimanja koncesije, da naloži na koji način i u kojem roku je ona dužna da uskladi svoje delovanje sa zakonom, odnosno odlukom Nacionalnog saveta.
3. Prilikom izricanja sankcija, Nacionalni savet je dužan da se pridržava načela ravnopravnosti svih radio i/ili televizijskih organizacija, postupnosti u izricanju sankcija i primerenosti sankcije težini konkretne protivpravne radnje radio i/ili televizijske organizacije kojoj se sankcija izriče.

III DEO
PROGRAMI RADIJA I TELEVIZIJE
Opšte odredbe

Član 19.

1. Radio i televizijske organizacije samostalno uređuju i proizvode program i snose odgovornost za njegov sadržaj.
2. Odredba stava 1 ovog člana ne isključuje odgovornost drugih pravnih i fizičkih lica za sadržaj pojedinih emisija, reklama ili drugih delova programa.

Član 20.

Nametanje radio ili televizijskoj organizaciji obaveze ili zabrane emitovanja određene emisije ili programa dozvoljeno je isključivo na osnovu zakona.

Član 21.

1. Program radija i televizije ne sme propagirati delatnosti, ponašanja i stavove koji su suprotni zakonu, načelu poštovanja ljudskih prava i načelu jednakosti svih ljudi bez obzira na rasu, pol, versko opredeljenje ili nacionalnost.
2. U programu radija i televizije ne smeju se podstrekivati ponašanja koja ugrožavaju zdravlje ili sigurnost ljudi, kao i ponašanja koja ugrožavaju prirodnu sredinu.
3. Zabranjeno je emitovanje emisija koje ugrožavaju fizički, psihički i moralni razvoj maloletnika, a naročito one koje imaju pornografski sadržaj ili koje na neopravdano grub i prekomeran način prikazuju ili glorifikuju nasilje.
4. Emisije koje mogu ugroziti fizički, psihički i moralni razvoj maloletnika, a koje nisu obuhvaćene stavom 3 ovog člana, ne mogu biti emitovane između 6 i 23 časa.
5. Nacionalni savet je ovlašćen da bliže odredi kriterijume za ocenu emisija u smislu stava 3 i stava 4 ovog člana, kao i način najave emisija iz stava 4 ovog člana.

Član 22.

1. Radio i televizija su dužni da brinu o čistoti srpskog jezika u okviru svojih programa, i da deluju protiv njegovog kvarenja.
2. Radi očuvanja srpskog jezika, sve inostrane i domaće obrazovne emisije, crtani filmovi i serije, obrazovni programi namenjeni deci predškolskog i osnovnog školskog uzrasta, izuzev obrazovnih emisija za učenje stranog jezika, moraju biti sinhronizovani na srpski jezik.
3. Lica koja se pojavljuju u ulozi voditelja, najavljivača, spikera i voditelja emisija, a posebno emisija namenjenih deci, moraju zadovoljavati najviše profesionalne kriterijume, naročito u pogledu dikcije, akcentuacije i negovanja književnog srpskog jezika.

Član 23.

1. Proizvodnju i uređivanje programa obavlja redakcija radio ili televizijske organizacije, u skladu sa odredbama zakona koji reguliše javno informisanje.
2. Proizvodnju i uređivanje tekstualnih programa važe odgovarajuća pravila o proizvodnji i emitovanju radio i televizijskih programa.

ZAŠTITA NACIONALNE I EVROPSKE KULTURE U PROGRAMIMA

Član 24.

1. Javna televizija i televizija civilnog sektora u okviru svog programa posvećuju najmanje 40% mesečnog vremena emitovanja emisijama prvobitno nastalim na srpskom jeziku, odnosno, ako je reč o lokalnoj televiziji, na jeziku nacionalne manjine koja živi na toj teritoriji. U ukupno vreme emitovanja takvih emisija ne računaju se informativni programi, panel diskusije, emisije vesti, sportski prenosi, igre, reklame, televizijske prodaje i tekstualne poruke.

2. U strukturi emitovanog programa iz stava 1 ovog člana prednost imaju igrani, dramski, filmski, obrazovni, dečji, dokumentarni i religiozni sadržaji.
3. Javni radio i radio civilnog sektora u okviru programa govorno-muzičkog sadržaja posvećuje najmanje 30% mesečnog vremena emitovanja ostvarenjima koja su izvedena na srpskom jeziku.
4. Javni radio i televizija i radio i televizija civilnog sektora u okviru programa muzičkog sadržaja posvećuje najmanje 30% mesečnog vremena emitovanja muzičkim ostvarenjima koja su preko ličnosti izvođača (izvođački ansambl, solista ili dirigent), kompozitora ili autora obrade, povezani sa srpskom kulturom.

Član 25.

1. Privatna televizija u okviru svog programa posvećuje najmanje 25% mesečnog vremena emitovanja emisijama prvobitno nastalim na srpskom jeziku, odnosno, ako je reč o lokalnoj televiziji, na jeziku nacionalne manjine koja živi na toj teritoriji. U ukupno vreme emitovanja takvih emisija ne računaju se informativni programi, panel diskusije, emisije vesti, sportski prenosi, igre, reklame, televizijske prodaje i tekstualne poruke.
2. Privatni radio u okviru programa govorno-muzičkog sadržaja posvećuje najmanje 25% mesečnog vremena emitovanja ostvarenjima koja su izvedena na srpskom jeziku.
3. Privatni radio i televizija, u okviru programa muzičkog sadržaja posvećuje najmanje 20% mesečnog vremena emitovanja muzičkim ostvarenjima koja su preko ličnosti izvođača (izvođački ansambl, solista ili dirigent), kompozitora ili autora obrade, povezani sa srpskom kulturom.

Član 26.

1. Sve televizijske organizacije su obavezne da u svom programu koji se emituje od 17 do 23 časa, posvete 20% mesečnog vremena emitovanja emisijama iz člana 24 stav 1.
2. Među emisijama iz stava 1 ovog člana, najmanje polovina ne sme biti starija od 3 godine.
3. Među emisijama iz stava 1 ovog člana, reprize mogu činiti najviše polovinu ukupnog vremena predviđenog za emitovanje tih emisija.
4. Izuzetno, tokom meseca jula i avgusta televizijske organizacije imaju pravo da ne primenjuju odredbe stava 2 i stava 3 ovog člana.

Član 27.

1. Sve radio i televizijske organizacije posvećuju najmanje 10% tromesečnog vremena emitovanja (izuzimajući emisije vesti, igre, reklame, televizijsku prodaju, sportske prenose i tekstualne poruke) emitovanju televizijskih i radio emisija koje su proizveli domaći nezavisni producenti, pri čemu prednost imaju emisije prvobitno nastale na srpskom jeziku, proizvedene u toku poslednje tri godine pre emitovanja.
2. Emisije starije od pet godina mogu činiti najviše polovinu vremena emitovanja predviđenog u stava 1 ovog člana.
3. Smatra se da je nezavisni producent proizveo emisiju ako:

a) zajedničko učešće producenta, suvlasnika ili akcionara u organizaciji producenta, ne prelazi 10% osnivačkog kapitala radio ili televizijske organizacije koja emituje datu emisiju, ili
b) zajedničko učešće radio ili televizijske organizacije, suvlasnika ili akcionara u toj organizaciji ne prelazi 10% osnivačkog kapitala producenta emisije.

4. U slučajevima saradnje nezavisnog producenta sa radio ili televizijskom organizacijom, emisija će se smatrati proizvodom nezavisnog producenta samo kada on preuzima punu pravnu odgovornost za nju.
5. Lica koja su članovi organa upravljanja u radio ili televizijskoj organizaciji koja emituje emisiju nezavisnog producenta ne mogu biti članovi organa upravljanja tog producenta, niti lica koja su članovi organa upravljanja nezavisnog producenta ne mogu biti članovi organa upravljanja u radio ili televizijskoj organizaciji koja emituje emisuju tog producenta.

Član 28.

1. Sve radio i televizijske organizacije dužne su da emitovanju emisija koje su proizveli evropski producenti (izuzimajući emisije vesti, reklame, televizijsku prodaju, sportske prenose i tekstualne programe), posvete najmanje 40% tromesečnog vremena emitovanog stranog programa.
2. Smatra se da je evropski producent proizveo televizijsku emisiju ako je:
   a) producent ili koproducent emisije fizičko lice koje ima stalno mesto boravka u evropskoj državi, izuzev Jugoslavije, tj. pravno lice ili organizaciona jedinica pravnog lica čije se sedište nalazi u evropskoj državi, izuzev Jugoslavije ili
   b) većina stvaralačke grupe, kojoj posebno pripadaju reditelj, novinar, scenarista, scenograf, tumači dve glavne uloge i kompozitor, stalno nastanjena u evropskoj državi, izuzev Jugoslavije.

Član 29.

1. Sve radio i televizijske organizacije dužne su da besplatno emituju poruke od opšteg značaja, kao što su humanitarne, zdravstvene, poruke o opasnosti i slično.
2. Nacionalni savet odlučjuje da li konkretna poruka ispunjava uslov iz stava 1 ovog člana.

Član 30.

Nacionalni savet je ovlašćen da odredi način vođenja evidencije o propisanom vremenu trajanja pojedinih emisija i programa, kao i način čuvanja njihovih snimaka i dokumenata koji o tome svedoče.

VAŽAN DOGAĐAJ

Član 31.

1. U cilju obezbeđenja mogućnosti najširoj publici da na televiziji prati događaj koji je, s obzirom na njegov objektivni društveni značaj, kao i na stepen društvenog interesovanja za njega, od bitnog značaja (u daljem tekstu "važan događaj"), ni jedna televizijska organizacija ne može steći isključivo pravo emitovanja direktnog prenosa takvog događaja, izuzev televizijske organizacije ili udruženih televizijskih organizacija:
   a) čiji je program slobodno dostupan na nacionalnom nivou u Republici Srbiji, i

b) koja je od organizatora, odnosno domaćina važnog događaja ili lica koje je on ovlastio pribavila pravo na direktan prenos.

2. Program se smatra slobodno dostupnim u smislu tačke a) stava 1 ovog člana ako nije kodiran, ako za njegov prijem nisu neophodna dodatna tehnička sredstva i ako ne podleže obavezi plaćanja naknade za prijem.
3. Ako nema televizijske organizacije koja ispunjava uslove iz stava 1 ovog člana, stav 1 ovog člana se ne primenjuje.
4. Ako se predviđa organizacija važnog događaja u delovima, onda se svaki takav deo smatra važnim događajem.
5. Pod direktnim prenosom u smislu stava 1 ovog člana podrazumeva se i emitovanje sa zakašnjenjem, ako to zakašnjenje ne prekoračuje 24 sata i ako nastaje usled važnih razloga, a naročito:
   a) ako se važan događaj dešava između 24 časa i 6 časova, prema merenju vremena u Republici Srbiji,
   b) ako dolazi do vremenskog poklapanja važnih događaja ili njihovih delova.
6. Nacionalni savet je dužan da sačini listu važnih događaja, kao i da bliže odredi pravila za sticanje i korišćenje ekskluzivnog prava na prenos važnih događaja.
7. Svaka televizijska organizacija ima pravo da u sklopu izveštavanja o važnom događaju direktno prenosi ili emituje snimak u trajanju ne dužem od dva minuta.

REKLAME I SPONZORSTVO

Član 32.

1. Reklama u programu radija i televizije mora biti jasno izdvojena oznakom koja nesumnjivo ukazuje da je reč o reklami i da ona ne potiče od radija ili televizije. Isto važi za radio i televizijsku prodaju.
2. U okviru programa javnog radija i televizije reklame ne mogu zauzimati više od 10%, a reklame emitovane zajedno sa radio i televizijskom prodajom više od 15% dnevno emitovanog programa, odnosno ne mogu trajati duže od 12 minuta u toku 1 sata emitovanja programa.
3. U oviru programa privatnog radija i televizije reklame ne mogu zauzimati više od 20%, a reklame emitovane zajedno sa radio i televizijskom prodajom više od 25% dnevno emitovanog programa, odnosno ne mogu trajati duže od 15 minuta u toku 1 sata emitovanja programa.
4. U oviru programa civilnog radija i televizije nije dozvoljeno emitovanje reklama.
5. Programski blokovi isključivo posvećeni radio i televizijskoj prodaji ne mogu u programu zauzimati više od 3 sata dnevno emitovanog programa, pri čemu minimalno vreme trajanja takvog bloka iznosi 15 minuta, a broj takvih blokova ne može biti veći 8 dnevno.

Član 33.

1. Reklame i radio i televizijska prodaja se emituju između emisija.
2. Izuzetno od odredbe stava 1 ovog člana, emisija se može prekinuti u cilju emitovanja reklame ili radio i televizijske prodaje, ukoliko to bitno ne narušava kvalitet

emisije i nije u suprotnosti sa odredbama zakona kojim se štite autorsko pravo i srodna prava.

3. U prenosima sportskih takmičenja koja imaju pauze predviđene pravilima igre, prenosima drugih događaja koji imaju pauze, kao i u emisijama koje sačinjavaju zasebni delovi, reklame i radio i televizijska prodaja mogu biti emitovani samo u tim pauzama ili između pojedinih delova emisije.
4. Emitovanje igranih filmova, koji traju duže od 45 minuta moguće je prekinuti radi emitovanja reklama najviše jednom za svaki ceo period o d 45 minuta.
5. Nacionalni savet je ovlašćen da bliže odredi pravila za prekidanje igranih i televizijskih filmova u svrhu emitovanja reklame ili radio i televizijske prodaje, kao i emitovanje tekstualnih poruka paralelno sa prenosima sportskih događaja.
6. Emisije koje nisu obuhvaćene stavom 3 ovog člana mogu biti prekidane zbog emitovanja reklama ili radio i televizijske prodaje, ako vreme između prirodnih pauza u datoj televizijskoj emisiji iznosi najmanje 15 minuta, a u radio emisiji najmanje 10 minuta.
7. Zbog reklama i radio i televizijske prodaje nije dozvoljeno prekidati:
   a) emisije vesti i magazine povodom aktuelnih događaja,
   b) emisije religijskog sadržaja,
   c) emisije školskog programa.
8. Zbog emitovanja reklama i radio i televizijske prodaje nije dozvoljeno prekidanje emisija u programima javnog radija i televizije, sa izuzetkom emisija o kojima je reč u stavu 3 ovog člana.

Član 34.

1. Zabranjeno je emitovanje reklama za:
   a) duvanske proizvode, pušački pribor i proizvode koji imitiraju duvanske proizvode i pušački pribor,
   b) alkoholna pića sa izuzetkom piva,
   c) medicinske usluge i lekove koji se izdaju isključivo na lekarski recept,
   d) nadrilekarske usluge, proricanje sudbine, gatanje, skidanje magije i talismane,
   e) igre na sreću i opklade, sa izuzetkom brojčanih igara i novčane i robne lutrije,
   f) političke stranke i pokrete, odnosno političke programe i ciljeve izuzev tokom trajanja predizborne kampanje i prema pravilima predviđenimovim zakonom,
   g) oružje i ubojna oprema (vatrenog oružja i municije).
2. Zabranjeno je emitovanje reklama koje:
   a) neposredno nagovaraju maloletnike na kupovinu proizvoda ili korišćenje usluga,
   b) neposredno podstiču maloletnike da vrše pritisak na roditelje ili druga lica da bi ih nagovorili na kupovinu reklamiranog proizvoda, odnosno korišćenje reklamirane usluge,
   c) zloupotrebljavaju poverenje maloletnika u roditelje, učitelje i druga lica u sličnom položaju,
   d) na neodgovarajući način prikazuju maloletnike u opasnim situacijama, stvarajući mogućnost da maloletnik pokuša da oponaša lik iz reklame;
   e) na prikriven način utiču na podsvest publike.

4. Zabranjeno je emitovanje kripto reklame.
5. Reklama ne sme:
   a) narušavati ljudsko dostojanstvo,
   b) imati diskriminatorski sadržaj s obzirom na rasu, pol i nacionalnost ljudi,
   c) vređati religijska ili politička ubeđenja ljudi,
   d) ugrožavati fizički, psihički i moralni razvoj maloletnika,
   e) pogodovati ponašanjima koja ugrožavaju zdravlje, sigurnost i zaštitu čovekove okoline.
6. U reklami ne sme likom ili glasom učestvovati lice koje se kao najavljivač, voditelj ili komentator redovno pojavljuje u emisijama vesti ili emisijama o aktualnim društveno-političkim događajima.
7. Odredbe stavova 1, 2, 4 i 5 ovog člana primenjuju se i na radio i televizijsku prodaju.

Član 35.

1. Sponzorisane emisije označene su informacijom o sponzoru na njihovom početku i/ili na kraju. Ova informacija može sadržati ime, firmu, robni ili uslužni znak ili neku drugu individualnu oznaku sponzora, odnosno njegove delatnosti, robe ili usluge.
2. Informacija o sponzoru ne može sadržati robni ili uslužni znak, odnosno naziv robe, usluge ili delatnosti čije reklamiranje je zabranjeno na osnovu ovog zakona.
3. Sponzor ne može uticati na sadržaj emisije, odnosno programa, niti na mesto emisije u programu, na način koji bi ograničavao samostalnost radija ili televizije. Sponzorisanje ne oslobađa radio ili televiziju od odgovornosti za sadržaj emisije.
4. Sadržaj sponzorisane emisije ne sme biti takav da podstiče na kupovinu robe ili korišćenje usluga sponzora ili trećeg lica.
5. Zabranjeno je sponzorisanje emisija od strane:
   a) političkih partija,
   b) sindikata,
   c) organizacija poslodavaca,
   d) lica čiju osnovnu delatnost sačinjava proizvodnja ili prodaja robe, odnosno pružanje usluga čije reklamiranje je zabranjeno ovim zakonom, izuzev farmaceutske industrije.
6. Zabranjeno je sponzorisanje:
   a) emisija vesti, sa izuzetkom sportskih vesti i prognoze vremena, pod uslovom da su jasno odvojeni od emisija vesti,
   b) publicističkih emisija posvećenih aktualnim društveno-političkim pitanjima,
   c) savetodavnih emisija,
   d) emisija posvećenih političkim izborima.
7. Nacionalni savet je ovlašćen da bliže odredi pravila za proizvodnju i emitovanje sponzorisanih emisija.

ZAPISIVANJE I ČUVANJE ZAPISA PROGRAMA

Član 36.

1. Radio i televizijske organizacije dužne su da zapisuju emisije, reklame i sve druge delove emitovanog programa na odgovarajuće nosače zvuka, odnosno zvuka i slike, i čuvaju ih najmanje mesec dana od dana emitovanja. Po isteku tog vremena čuvaju se zapisi samo onih emisija, reklama ili drugih delova programa koji su predmet postupka pred Nacionalim savetom ili upravnim ili sudskim organom, sve do okončanja tog postupka, kao i onih čije je dostavljanje zatraženo u skladu sa stavom 2 ovog člana.
2. Licu koje verodostojno tvrdi da je sadržaj emisije, reklame ili bilo kog drugog dela emitovanog programa povredio njegovo određeno pravo, radio ili televizijska organizacija je dužna da o sopstvenom trošku, na njegov pisani zahtev, učini dostupnim zapis te emisije, reklame ili drugog dela programa najkasnije u roku od sedam dana od dana prijema zahteva.
3. U slučaju da radio ili televizijska organizacija ne postupi u skladu sa odredbom stava 2 ovog člana, lice iz stava 2 ovog člana može se obratiti Nacionalnom savetu koji će ceniti opravdanost zahteva
4. Na pisani zahtev Nacionalni savet traži od radio ili televizijske organizacije da najkasnije u roku od 7 dana:
   a) učini dostupnim podatke koji omogućavaju indentifikaciju porekla emisije, reklame ili drugog dela emitovanog programa, kao i odgovornih lica, i
   b) bez naknade preda zapis emisije, reklame ili drugog dela emitovanog programa.

Član 37.

Nacionalni savet je ovlašćen da bliže odredi način zapisivanja i čuvanja emisija, reklama i drugih delova emitovanog programa, kao i način dostavljanja tih zapisa sa pratećim informacijama zainteresovanim licima i Nacionalnom savetu.

IV DEO
JAVNI RADIO I TELEVIZIJA
Opšte odredbe

Član 38.

1. Javni radio i televizija je oblik radio i televizije koji postoji isključivo radi ostvarenja javnog interesa putem programa koji afirmišu kulturu srpskog naroda i nacionalnih manjina koje žive u Republici Srbiji, izgrađuju i unapređuju moralne i kulturne vrednosti pojedinca i društva, razvijaju patriotizam, doprinose ekonomskom prosperitetu i bezbednosti države, podstiču građansko učešće u javnim poslovima i slobodnu razmenu ideja.
2. Posebni zadaci javnog radija i televizije su:
   a) proizvodnja i emitovanje nacionalnih, regionalnih i lokalnih programa radija i televizije,
   b) uvođenje novih tehnika proizvodnje i emitovanja programa radija i televizije,
   c) uvođenje i razvoj proizvodne, uslužne i komercijalne delatnosti povezane sa audiovizuelnim stvaralaštvom,

d) podržavanje umetničkog i naučnog stvaralaštva i prosvetne delatnosti,
e) popularizacija nauke o srpskom jeziku, srpskog jezika i jezika nacionalnih manjina,
f) stvaranje i približavanje obrazovnih programa iseljeničkim centrima i zajednicama u inostranstvu,
g) postavljanje i održavanje visokog standarda kvaliteta u oblastima tehnologije emitovanja i prijema programa, programskih sadržaja i programskih oblika.

3. Organizacija javnog radija i televizije ima posebnu obavezu da u svojim programima:
a) ispoljava najviši stepen odgovornosti za javnu reč,
b) pažljivo ukazuje na svu raznovrsnost događaja i pojava u zemlji i inostranstvu,
c) omogući slobodno formiranje javnog mnjenja,
d) omogući građanima i organizacijama učešće u javnom životu putem prenošenja informacija i predstavljanja različitih pogleda i stanovišta,
e) omogući ostvarenje prava građana na društvenu kontrolu i kritiku,
f) služi razvoju kulture, nauke i prosvete, posebno vodeći računa o domaćem intelektualnom i umetničkom doprinosu,
g) podržava i popularišе pozitivne društvene vrednosti, uzimajući za osnovu univerzalne etičke principe,
h) služi učvršćivanju porodice,
i) služi zdravstvenom i ekološkom prosvećivanju,
j) služi suzbijanju društvene patologije,
k) vodi računa o potrebama nacionalnih manjina i etničkih grupa.

Član 39.

Organizacija javnog radija i televizije stara se da u skladu sa zakonom budu predstavljeni:
a) stavovi državnih organa i zvanične politike,
b) stavovi političkih partija o ključnim javnim pitanjima,
c) stavovi sindikata i udruženja poslodavaca o pitanjima iz njihovog delokruga.

Član 40.

1. Svim učesnicima u izborima za organe vlasti omogućava se predstavljanje političkih programa u emisijama javnog radija i televizije, i to prema pravilima koja za svaki predizborni period utvrđuje Nacionalni savet sa predstavnicima učesnika u izborima.
2. Stav 1 ovog člana primenjuje se i na izbore za predsednika Republike Srbije.

Član 41.

1. Organizacija javnog radija i televizije dužna je da prozvodi i emituje program na srpskom jeziku ili na jeziku nacionalne manjine.
2. Stav 1 ovog člana se ne primenjuje na informativne programe namenjene inostranstvu.

Član 42.

1. Organizacija javnog radija i televizije obavezna je da proizvodi i emituje obrazovni program za škole i druge vaspitno-obrazovne ustanove.
2. Obrazovni sadržaji moraju odgovarati zahtevima sadržanim u školskim programima.
3. Troškovi proizvodnje programa i emisija iz stava 1 ovog člana idu na teret državnog budžeta. Način pokrivanja ovih troškova određuje se sporazumom između nadležnih ministarstava i organizacija javnog radija i televizije.

Član 43.

1. Javnu radio i televiziju čine organizacije osnovane sa ciljem proizvodnje i emitovanja:
   a) nacionalnog programa,
   b) pokrajinskog programa,
   c) regionalnog programa i
   d) lokalnog programa.
2. Organizacija javnog radija ili televizije ima oblik javne ustanove (dalje: javna ustanova).

Član 44.

Skupština Republike Srbije osniva:

a) javnu ustanovu "Radio televizija Srbije", u cilju proizvodnje i emitovanja nacionalnih radio i televizijskih programa, kao i programa za gledaoce i slušaoce u inostranstvu;
b) javno preduzeće "Emisiona tehnika i veze Republike Srbije" u cilju tehničkog upravljanja mrežom predajnika i veza na teritoriji Republike Srbije, kojem su sve radio i/ili televizijske organizacije dužne da plaćaju realne troškove korišćenja i amortizacije mreže predajnika.

Član 45.

1. Skupština Autonomne Pokrajine, skupština grada ili skupština opštine mogu osnovati javnu ustanovu pokrajinske, regionalne i lokalne radio i/ili televizije u skladu sa ovim zakonom.
2. Javna ustanova mora biti u većinskom vlasništvu osnivača.
3. Izuzetno ukoliko ne postoji mogućnost osnivanja javne ustanove na određenom prostoru a postoji potreba za lokalnom javnom radio i/ili televizijom, onda se zadatak javne radio i/ili televizije može poveriti organizaciji privatnog radiju i/ili televizije, ali u procentu ne većem od 25%, što je ujedno procenat oslobađanja od plaćanja takse za koncesiju.
4. Osim izuzimanja plaćanja koncesije javne ustanove pokrajinskih, regionalnih i lokalnih radija i televizija su u obavezi da ispune sve ostale uslove koji se postavljaju odredbama ovog zakona o čemu Nacionalni savet posebno brine.

Član 46.

Nacionalni savet rezerviše kod ministarstva nadležnog za poslove telekomunikacija frekvencije neophodne za rad javnih ustanova i određuje uslove za korišenje tih frekvencija.

UPRAVLJANJE JAVNIM USTANOVAMA RADIJA I TELEVIZIJE

Član 47.

Organi javne ustanove su upravni odbor, generalni direktor, nadzorni odbor i programski savet.

Upravni odbor

Član 48.

1. Upravni odbor javne ustanove "Radio televizija Srbije" broji 9 članova, od kojih su tri iz redova zaposlenih u javnoj ustanovi.
2. Članove upravnog odbora postavlja i opoziva Nacionalni savet.
3. Mandat upravnog odbora traje 4 godine.
4. Upravni odbor donosi pravilnik koji reguliše način njegovog rada.
5. Upravni odbor bira predsednika iz svog sastava.
6. Upravni odbor donosi odluke većinom glasova ukupnog broja svojih članova.
7. Članovi upravnog odbora primaju naknadu za svoj rad, o čijoj visini odlučuje Nacionalni savet.

Član 49.

1. Upravni odbor Pokrajinske, regionalne i lokalne javne ustanove broji 9 članova, od kojih su tri iz redova zaposlenih u javnoj ustanovi.
2. Članove upravnog odbora postavlja i opoziva Nacionalni savet. Mandat upravnog odbora traje 4 godine.
3. Upravni odbor donosi pravilnik koji reguliše način njegovog rada.
4. Upravni odbor bira predsednika iz svog sastava.
5. Upravni odbor donosi odluke većinom glasova ukupnog broja svojih članova.
6. Članovi upravnog odbora primaju naknadu za svoj rad, o čijoj visini odlučuje osnivač.

Član 50.

Upravni odbor je nadležan da:

a) donosi statut javne ustanove, uz saglasnost Nacionalnog saveta,
b) usvaja planove rada, izveštaje o radu i periodične i godišnje obračune javne ustanove, o čemu obaveštava javnost, Nacionalni savet i Skupštinu;
c) postavlja i razrešava generalnog direktora javne ustanove, i to dvotrećinskom većinom ukupnog broja članova upravnog odbora, pri čemu odluku o imenovanju donosi nakon sprovedenog javnog konkursa;
d) postavlja i razrešava direktore radija i televizije i glavne i odgovorne urednike programa, i to dvotrećinskom većinom ukupnog broja članova upravnog od-

bora, pri čemu odluku o imenovanju donosi na predlog generalnog direktora, nakon sprovedenog javnog konkursa;
e) daje saglasnost na opšti akt generalnog direktora o sistematizaciji poslova i zadataka javne ustanove;
f) donosi investicione planove;
g) razmatra preporuke programskog saveta;
h) stara se o uređivačkoj nezavisnosti;
i) obavlja druge poslove, u skladu sa statutom.

Generalni direktor

Član 51.

1. Generalni direktor:
   a) zastupa i predstavlja javnu ustanovu;
   b) organizuje proces rada, upravlja njime i vodi poslovanje ustanove;
   c) obezbeđuje zakonitost rada i poslovanja;
   d) izvršava odluke upravnog odbora;
   e) razmatra preporuke programskog saveta;
   f) odgovara za ostvarivanje programske koncepcije i stara se o izvršavanju usvojenih planova rada;
   g) predlaže upravnom odboru imenovanje direktora radija i televizije, kao i glavne i odgovorne urednike programa;
   h) donosi opšte akte o sistematizaciji poslova i zadataka i o organizaciji rada javne ustanove;
   i) obavlja druge poslove utvrđene statutom.
2. Mandat generalnog direktora je 4 (četiri) godine, s tim da jedno lice može biti imenovano za generalnog direktora najviše dva puta uzastopno.
3. Za generalnog direktora ne može biti postavljeno lice koje je član upravnog odbora javne ustanove.

Nadzorni odbor

Član 52.

1. Nadzorni odbor javne ustanove "Radio televizija Srbije" broji 5 (pet) članova, od kojih četiri postavlja Nacionalni savet, a jednog ministarstvo nadležno za poslove finansija.
2. Nadzorni odbor donosi pravilnik koji reguliše način njegovog rada.
3. Nadzorni odbor bira predsednika iz svojih redova.
4. Nadzorni odbor donosi odluke apsolutnom većinom glasova.
5. Mandat članova nadzornog odbora traje 3 godine.
6. Nadzorni odbor kontroliše zakonitost poslovanja i daje saglasnost za:
   a) zasnivanje i raskidanje radnog odnosa sa licima na rukovodećim položajima, označenim u statutu javne ustanove, izuzev lica iz člana 50. tačka c) i d)
   b) sklapanje ili pristupanje javne ustanove kolektivnom ugovoru sa sindikatom zaposlenih,

c) prodaju nekretnina i stavljanje hipoteke na nekretninama.

Član 53.

1. Nadzorni odbor pokrajinske, regionalne i lokalne radio i/ili televizije broji 5 (pet) članova, koje postavlja osnivač.
2. Nadzorni odbor donosi pravilnik koji reguliše način njegovog rada.
3. Nadzorni odbor bira predsednika iz svojih redova.
4. Nadzorni odbor donosi odluke apsolutnom većinom glasova.
5. Mandat članova nadzornog odbora traje 3 godine.
6. Nadzorni odbor kontroliše zakonitosti i poslovanje i daje saglasnost za:
   d) zasnivanje i raskidanje radnog odnosa sa licima na rukovodećim položajima, označenim u statutu javne ustanove, izuzev lica iz člana 50. tačka c) i d)
   e) sklapanje ili pristupanje javne ustanove kolektivnom ugovoru sa sindikatom zaposlenih,
   f) prodaju nekretnina i stavljanje hipoteke na nekretninama.

Programski savet

Član 54.

1. Programski savet javne ustanove "Radio televizija Srbije" broji 15 članova, s tim da Skupština Republike Srbije postavlja 10 članova koje su predložile političke stranke srazmerno svojoj zastupljenosti u Skupštini, a Nacionalni savet postavlja 5 članova iz redova lica koja su afirmisana svojim doprinosom i iskustvom u oblasti kulture i medija.
2. Mandat članova programskog saveta traje 4 godine, a njegovi članovi zastupaju javni interes.
3. Programski savet razmatra predlog godišnjeg plana programa i ocenjuje kvalitet tekućeg i okvirnih programa, i daje preporuke za unapređenje programa. Odluke o programskim pitanjima donose se većinom glasova od najmanje polovine prisutnih članova saveta.
4. Članovima programskog saveta ne pripada novčana naknada za njihov rad.
5. Javna ustanova obezbeđuje Programskom savetu organizacione i finansijske uslove za rad.

Član 55.

1. Statutom javne ustanove određuju se obim delatnosti i zadaci pokrajinskih, regionalnih i lokalnih javnih ustanove.
2. Nacionalni savet, na predlog pokrajinske, regionalne ili lokalne javne ustanove, određuje minimalno učešće emisija koje proizvode regionalne i lokalne javne ustanove, u pojedinim nacionalnim programima.

Prihodi

Član 56.

1. Prihodi javne ustanove "Radio televizija Srbije" jesu sredstva koja potiču od:

a) pretplate iz člana 91, stav 6 ovog zakona,
b) naknada za emitovanje reklama,
c) sponzorskih priloga,
d) proizvodnje i prodaje programa,
e) pružanja posebnih usluga u vezi sa proizvodnjom programa,
f) organizovanja koncerata i drugih priredbi,
g) ostalih izvora.

2. Prihod ustanove može takođe da potiče od dotacije iz državnog budžeta.

Član 57.

1. Prihodi pokrajinske, regionalne i lokalne javne ustanove jesu sredstva koja potiču od:
a) naknada za emitovanje reklama,
b) sponzorskih priloga,
c) proizvodnje i prodaje programa,
d) pružanja posebnih usluga u vezi sa proizvodnjom programa,
e) organizovanja koncerata i drugih priredbi,
f) dotacije iz budžeta osnivača,
g) ostalih izvora.

Član 58.

Generalni direktori nacionalne, pokrajinskih, regionalnih i lokalnih javnih ustanove podnose Nacionalnom savetu jednom godišnje izveštaj o radu javne ustanove.

V DEO
PRIVATNI RADIO I TELEVIZIJA

Član 59.

Privatna radio i/ili televizijska organizacija je preduzeće koje je registrovano u nadležnom sudu za proizvodnju i emitovanje radio i/ili televizijskog programa, i čiji je većinski deo u privatnom vlasništvu pravnog ili fizičkog lica.

Član 60.

Privatni radio i televizija slobodni su u formiranju svojih programa u granicama određenim zakonom.

Član 61.

Ako ovim zakonom nije drukčije određeno, na privatni radio i/ili televiziju shodno se primenjuju odredbe zakona koji regulišu osnivanje i rad preduzeća.

Član 62.

Privatni radio i/ili televizija finansiraju se iz sopstvenih komercijalnih izvora, kao što su:
a) naknada za emitovanje reklama u skladu sa zakonom,
b) proizvodnja i prodaja programa,

c) pružanje tehničkih usluga u okviru registrovane delatnosti,
d) drugi izvori finansiranja.

Član 63.

Privatna radio i/ili televizijska organizacija podnosi Nacionalnom savetu jednom godišnje izveštaj o svom radu.

VI DEO
RADIO I TELEVIZIJA CIVILNOG SEKTORA

Član 64.

1. Radio i/ili televizija civilnog sektora deluje u obliku ustanove.
2. Ustanovu radio i/ili televizije civilnog sektora mogu osnovati:
   a) udruženje građana radi ostvarivanja statutarnih ciljeva,
   b) fondacija ili nevladina organizacija radi ostvarivanja statutarnih ciljeva,
   c) crkvena ili religijska udruženja sa regulisanim pravnim položajem.
3. Pravni subjekti iz stava 2 ovog člana moraju biti registrovani za obavljanje svoje delatnosti najmanje dve godine pre osnivanja ustanove iz stava 1 ovog člana.

Član 65.

Ustanova radio i/ili televizije civilnog sektora može emitovati samo lokalni program, i to na teritoriji na kojoj se nalazi njeno sedište.

Član 66.

Ustanova radija i/ili televizije civilnog sektora dužna je da organizuje uređivanje svog programa u skladu sa zakonom, s tim da se tematska oblast programa može odnositi samo na registrovanu i statutom određenu delatnost osnivača.

Član 67.

Na radiju i/ili televiziji civilnog sektora nije dozvoljeno emitovanje reklama, sponzorisanih emisija, programa radio i/ili televizijske prodaje, ustupanje programskog vremena u cilju sticanja materijalne ili druge koristi, niti prikupljanje bilo kojeg vida pretplate.

Član 68.

1. Radio i/ili televizija civilnog sektora se finansira:
   a) sredstvima od dobrovoljnih priloga,
   b) sredstvima fondova,
   c) sredstvima koja obezbeđuju osnivači, odnosno članovi osnivača,
   d) organizovanjem i izvršavanjem projekata iz registrovanog i statutom određenog delokruga osnivača,
   e) drugim izvorima u skladu sa zakonom.

Član 69.

Ustanova radio i/ili televizije civilnog sektora podnosi Nacionalnom savetu jednom godišnje pismeni izveštaj o svom radu i izvorima finansiranja.

Član 70.

Nacionalni savet je ovlašćen da organizaciji radija ili televizije civilnog sektora ukine taj status, ako ona prestane da ispunjava uslove iz članova 65, 67, 68 i 69 ovog zakona.

VII DEO
KONCESIJE ZA EMITOVANJE PROGRAMA

Član 71.

1. Emitovanje radio i televizijskih programa podleže obavezi dobijanja koncesije.
2. Nacionalni savet odlučuje o izdavanju koncesije dvotrećinskom većinom glasova svih članova.
3. Nacionalni savet vodi registar dodeljenih koncesija. Podaci koji se upisuju u registar određuju se Pravilnikom o registru koncesija, koji donosi Nacionalni savet.

Član 72.

1. Na osnovu prethodno objavljenog frekventnog plana izrađenog od strane ministarstva nadležnog za poslove telekomunikacija, Nacionalni savet u saglasnosti sa tim ministarstvom najmanje jednom godišnje raspisuje konkurs za dodelu koncesije za emitovanje radio i televizijskih programa, utvrđuje uslove učešća i rok za prijavljivanje na konkurs, koji ne sme biti kraći od jednog meseca od dana oglašavanja.
2. Nacionalni savet, pre donošenja odluke o dodeli koncesije, objavljuje listu učesnika na konkursu i upućuje pristiglu dokumentaciju o tehničkim podacima ministarstvu nadležnom za poslove telekomunikacija.

Član 73.

Koncesija može biti dodeljena samo pravnom licu registrovanom samo za proizvodnju i emitovanje radio i/ili televizijskog programa, koje ima sedište u Republici Srbiji.

Član 74.

1. U postupku za dodelu koncesije naročito se ocenjuje:
   a) stepen podudarnosti planirane programske šeme sa ciljevima i zadacima radija i/ili televizije, određenim ovim zakonom, uz uvažavanje stepena ostvarenosti tih ciljeva i zadataka od strane drugih radio i/ili televizijskih organizacija koje emituju program na prostoru obuhvaćenom koncesijom;
   b) mogućnost finansiranja proizvodnje i emitovanja programa od strane konkretnog učesnika na konkursu,
   c) planirana zastupljenost emisija, o kojima je reč u članovima 25 do 28 ovog zakona,
   d) za radio i/ili televizijske organizacije koje već emituju program, stepen zakonitosti rada i uspeh u ostvarivanju ciljeva i zadataka radija i/ili televizije propisanih ovim zakonom.
2. Koncesija se ne dodeljuje ako:

a) Ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacija odluči da konkretni učesnik na konkursu ne ispunjava zakonom propisane tehničke uslove za korišćenje radio frekvencije na kojoj bi emitovao svoj program,
b) bi emitovanje programa od strane konkretnog učesnika na konkursu ugrozilo nacionalnu kulturu, dobre običaje i moral ili bezbednost države,
c) bi konkretni učesnik na konkursu time stekao dominantan položaj u oblasti sredstava masovnog komuniciranja na području za koje se dodeljuje koncesija,
d) vlasnička struktura konkretnog učesnika na konkursu nije istinito predstavljena Nacionalnom savetu.

3. Koncesija se dodeljuje na rok od 7 godina u slučaju televizije, odnosno 5 godina u slučaju radija, s tim da se koncesija može obnavljati neograničen broj puta u skladu sa ovim zakonom.

4. Koncesija ne može biti predmet prometa. Svaka promena vlasničke strukture korisnika koncesije podleže obavezi dobijanja dozvole Nacionalnog saveta za nastavak emitovanja do prvog narednog konkursa, kada radio i/ili televizijska organizacija u kojoj je došlo do promene vlasništva konkuriše za dobijanje koncesije za emitovanje.

Član 75.

1. Odlukom o dodeljivanju koncesije se posebno određuje:
a) sedište radio ili televizijske organizacije,
b) predmet delatnosti obuhvaćen koncesijom (radio ili televizija),
c) način emitovanja programa (putem zemaljskih predajnika, putem satelita, kablovski i kombinovano) kao i:
d) za emitovanje preko zemaljskih predajnika i satelita sve relevantne tehničke podatke koje definiše ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacije,
e) za kablovsko emitovanje:
– lokalizacija glavne stanice,
– prostor obuhva}en kablovskom mre`om;
f) građevinska opremljenost radija i/ili televizije,
g) tehnički standard izlaznog audio video signala koji Nacionalni savet propiše,
h) kadrovska osposobljenost,
i) datum početka emitovanja programa,
j) termin isteka roka na koji se koncesija dodeljuje,
k) učešće u programima emisija koje proizvode domaći producenti,
l) iznos takse za korišćenje radio frekvencije, koju izdaje ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacija, koja u sebi sadrži i iznos mesečne takse za koncesiju za emitovanje programa.

2. Odlukom o dodeljivanju koncesije mogu biti određeni i drugi uslovi za obavljanje delatnosti radio ili televizijske organizacije, ukoliko su oni neophodni za sprovođenje odredbi ovog zakona.

Član 76.

Koncesija za emitovanje televizijskog programa obuhvata i pravo na korišćenje televizijskog signala za emitovanje tekstualnih poruka.

Član 77.

1. Koncesija za kablovsko emitovanje izdaje se na osnovu javnog konkursa za određenu teritoriju (na primer grad, opštinu ili region).
2. Pravo kablovske distribucije na određenoj teritoriji ima samo ona organizacija koja je korisnik koncesije.
3. Prednost pri dobijanju koncesije ima ona organizacija koja ponudi najbolje uslove i najnoviju tehnologiju kablovskih sistema.

Član 78.

1. Koncesija može biti dodeljena za emitovanje samo u kablovskoj mreži ili na satelitu programa posvećenih:
   a) isključivo radio ili televizijskoj prodaji,
   b) isključivo promociji sopstvene delatnosti radio i/ili televizijske organizacije.
2. Na programe iz stava 1 ovog zakona ne primenjuju se odredbe članova 25 do 28, 32 i 33 ovog zakona.

Član 79.

1. Ako radio i/ili televizijska organizacija ne koristi ili ne namerava da koristi u potpunosti jednu radio frekvenciju za emitovanje svog programa, Nacionalni savet može dodeliti koncesiju za emitovanje programa na istoj frekvenciji i drugim radio i/ili televizijskim organizacijama, s tim da ih ukupno ne bude više od tri.
2. U slučaju iz stava 1 ovog člana, zainteresovane organizacije zajednički konkurišu za sticanje koncesije, podnoseći Nacionalnom savetu, pored ostalih dokumenata, ugovor kojim su međusobno precizno regulisali vreme emitovanja programa svake od njih.
3. U slučaju iz stava 1 ovog člana, Nacionalni savet dodeljuje zasebnu koncesiju za emitovanje programa svakoj od radio i/ili televizijskih organizacija, određujući u svakoj od njih uslove zajedničkog korišćenja iste frekvencije.

Član 80.

1. Koncesija će biti oduzeta ako:
   a) se emitovanjem programa ugrožava interes bezbednosti i odbrane države,
   b) se u emitovanom programu, uprkos opomenama Nacionalnog saveta, koristi govor mržnje ili šire netačne informacije,
   c) ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacija nađe da konkretna radio ili televizijska organizacija uprkos opomena Nacionalnog saveta ne ispunjava tehničke uslove za korišćenje radio frekvencije, pod kojima je koncesija dodeljena,
   d) ustanovi radija ili televizije civilnog sektora Nacionalni savet ukine taj status,
   e) dođe do promene vlasničke strukture radio ili televizijske organizacije bez odobrenja Nacionalnog saveta, a sa ciljem preuzimanja koncesije.
2. Koncesija može biti oduzeta ako:
   a) sadržaj emitovanog programa bitno ugrožava interes nacionalne kulture,
   b) radio i/ili televizijska organizacija stekne nedozvoljen dominantni položaj u oblasti sredstava masovnog komuniciranja na određenom području,

c) delatnost obuhvaćenu koncesijom radio i/ili televizijska organizacija na produženi način i uprkos opomenama Nacionalnog saveta vrši suprotno zakonu ili uslovima određenim u koncesiji,
d) radio ili televizijska organizacija, bez opravdanog razloga, ne započne delatnost u terminu utvrđenom u koncesiji ili ne obavlja delatnost u vremenu dužem od 3 meseca,
e) radio ili televizijska organizacija, uprkos opomeni Nacionalnog saveta, propusti da uplati taksu za koncesiju,
f) radio ili televizijska organizacija, uprkos opomeni Nacionalnog saveta, ne podnese Nacionalnom savetu izveštaj o radu,
g) dođe do bitne promene kadrovske strukture propisane koncesijom.

Član 81.

1. Sticanje koncesije podleže obavezi plaćanja takse za koncesiju, koja obuhvata i taksu za korišćenje radio frekvencije, čiji iznos utvrđuje ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacija.
2. Taksa za koncesiju se utvrđuje za jednu godinu, a plaća se u dvanaest jednakih mesečnih rata za protekli mesec, i to do petog dana u mesecu.
3. Nacionalni savet, uz saglasnost ministarstva nadležnog za poslove finansija, utvrđuje način obračuna visine takse za koncesiju, i to uzimajući u obzir sledeće parametre:
   a) zona servisa (ukupna teritorija koja je pokrivena signalom sa jednog ili više predajnika i repetitora).
   b) broj stanovnika u zoni servisa,
   c) broj domaćinstava u zoni servisa (potencionalni auditorijum)
   d) programske orijentacije (zastupljenost obrazovnog, kulturno-umetničkog, dečjeg, informativnog programa) na osnovu godišnjeg plana programa.
4. Iznos koncesije ne sme biti veći od 10% od ukupnog bruto prihoda od reklama i sponzorisanja (za postojeću organizaciju na osnovu predatih izveštaja o poslosvanju, a za novu organizaciju na osnovu podataka iz biznis plana).
5. Taksa za koncesiju radio organizaciji iznosi 10% od takse za koncesiju televizijskoj organizaciji.
6. Visina takse se može korigovati najmanje jednom godišnje primenom jednakog sistema obračuna za sve radio i/ili televizijske organizacije.
7. Organizacije javnog radija i/ili televizije i organizacije radija i/ili televizije civilnog sektora oslobođene su takse za koncesiju.

Član 82.

1. Promena vlasnika udela ili akcija u radio i/ili televizijskoj organizaciji kojoj je dodeljena koncesija za emitovanje programa, podleže obavezi dobijanja odobrenja Nacionalnog saveta.
2. Odobrenje iz stava 1 ovog člana neće biti dato ako Nacionalni savet osnovano smatra da postoji namera da se promenom vlasnika postignu ciljevi suprotni ovom zakonu, odnosno da postoji visok stepen verovatnoće da će time doći do nepoštovanja uslova određenih koncesijom.
3.

Nacionalni savet odlučuje o davanju odobrenja iz stava 1 ovog člana na osnovu zahteva radio i/ili televizijske organizacije, praćenog pismom o namerama u vezi sa promenom njene vlasničke strukture. Rok za donošenje odluke o ovom pitanju je 15 dana od dana podnošenja zahteva.

Član 83.

1. Zahtev za produženje koncesije je radio i/ili televizijska organizacija dužna da podnese Nacionalnom savetu najranije 6, a najkasnije 3 meseca pre isteka važeće koncesije.
2. Na postupak za produženje koncesije se shodno primenjuju odredbe o postupku za dodelu koncesije, s tim da odlučujući značaj za odluku o produženju koncesije ima ocena Nacionalnog saveta o tome u kojem stepenu i sa kakvom pažnjom je podnosilac zahteva poštovao uslove pod kojima mu je koncesija dodeljena.
3. Ako radio i/ili televizijska organizacija u zahtevu za produženje koncesije traži da joj se bitno izmene uslovi koncesije smatra se da je reč o dodeli nove koncesije.

VIII DEO
DISTRIBUCIJA PROGRAMA U KABLOVSKOJ MREŽI

Član 84.

1. Kablovska distribucija radio i televizijskog programa, kao i proizvodnja programa namenjenog isključivo za kablovsku distribuciju podleže obavezi pribavljanja koncesije.
2. Koncesija daje isključivo pravo nosiocu da može na teritoriji za koju je dobio koncesiju slobodno primati i distribuirati preko svoje kablovske mreže:
   a) domaće i strane programe koji se emituju preko mreže zemaljskih predajnika,
   b) domaće i strane programe koji se emituju preko satelita,
   c) sopstvene programe namenjene isključivo kablovskoj distribuciji.
3. Organizacija za kablovsku distribuciju ima obavezu da reemituje uvek i besplatno programe javnog radija i televizije i programe radija i televizije civilnog sektora pod uslovom da se isti mogu primati sa prihvatljivim kvalitetom i uz korišćenje razumnih tehničkih sredstava, sve programe javnog radija i televizije i programe radija i televizije civilnog sektora koji se emituju preko zemaljskih mreža a namenjeni su zoni u kojoj se nalazi organizacija za kablovsku distribuciju.
4. Organizacija za kablovsku distribuciju ima obavezu da reemituje uvek, a u skladu sa pismenim ugovorom, i pod uslovom da se isti mogu primati sa prihvatljivim kvalitetom i uz korišćenje razumnih tehničkih sredstava, sve programe privatnih televizija i/ili radija koji se emituju preko zemaljskih mreža a namenjeni su zoni u kojoj se nalazi organizacija za kablovsku distribuciju.
5. Organizacija za kablovsku distribuciju slobodna je da bira ostale programe koje će distribuirati u skladu sa svojom komercijalnom politikom.
6. Organizacija za kablovsku distribuciju ima obavezu da pribavi pismenu saglasnost ili da potpiše odgovarajući ugovor sa vlasnicima programa koje distribuira.
7 Organizacija za kablovsku distribuciju programa obavezna je da reemitovane programe emituje istovremeno, bez ikakvih izmena i u celini.
8. U slučaju da organizacija za kablovsku distribuciju stvara i distribuira sopstvene programe, ona podleže obavezama iz članova 74, 75 i 76 ovog zakona.

9. Organizacija za kablovsku distribuciju programa nema prava ni da primora ni da odbije priključenje bilo kog domaćinstva koje se nalazi u zoni servisa.

Član 85.

1. Organizacija za kablovsku distribuciju programa uvodi programe u kablovsku mrežu sledećim redom:
   a) nacionalni programi javnog radija i televizije,
   b) pokrajinski, regionalni i lokalni programi javnog radija i televizije, koji su dostupni na teritoriji delovanja organizacije,
   c) programi radija i televizije civilnog sektora, koji su dostupni na teritoriji delovanja organizacije,
   d) programi drugih radija i/ili televizije,
   e) programi inostranih radija i televizije,
   f) sopstveni programi.
2. Nacionalni savet može, iz opravdanih razloga, doneti odluku kojom dozvoljava određenoj organizaciji za kablovsku distribuciju programa redosled uvođenja programa u kablovsku mrežu drugačiji od onog iz stava 1 ovog člana.

Član 86.

1. Nacionalni savet u dogovoru sa ministarstvom nadležnim za poslove finansija raspisuje konkurs za dodelu koncesija.
2. Organizacija koja želi da dobije koncesiju za određenu teritoriju ima pravo da podnese zahtev i mimo konkursa.

Član 87.

1. Postupak dobijanja koncesije otpočinje podnošenjem zahteva, koji zainteresovana organizacija za kablovsku distribuciju programa podnosi Nacionalnom savetu.
2. Prijava iz stava 1 ovog člana mora da sadrži:
   a) naznačenje imena podnosioca zahteva i njegovo sedište,
   b) naznačenje radio i /ili televizijskog izvora programa predviđenog za distribuciju,
   c) naznačenje teritorije na kojoj će program biti distribuiran,
   d) dokumentaciju o prijemnoj opremi na osnovu koje će ministarstvo nadležno za telekomunikacije moći da odluči o davanju dozvole i uslova za njeno korišćenje,
   e) dokument koji dokazuje da je podnosilac zahteva regulisao pitanja vezana za zaštitu autorskog i srodnih prava u vezi sa programima koji će biti distribuiran.
3. Koncesija koju izdaje Nacionalni savet obavezno sadrži pored elemenata navedenih u članu 76 ovog zakona i uslove rada organizacije i to u pogledu:
   a) kvaliteta servisa
   b) dozvoljenog trajanja prekida u slučaju kvara
   c) u slučajevima velikih kvarova nastalih primenom više sile, rok posle koga su korisnici oslobođeni plaćanja priključka a sve do ponovnog normalnog uspostavljanja servisa.
4. Nacionalni savet uz saglasnost ministarstva nadležnog za poslove finansija utvrđuje način obračuna visine takse za koncesiju i to uzimajući u obzir sledeće parametre:
   a) broj domaćinstava koja imaju tehničku mogućnost priključenja (pass by),

b) broj priključenih domaćinstava,
c) mesečnu cenu priključka,
d) eventualne komercijalne prihode koji potiču od emitovanja sopstvenog programa.

5. Taksa za koncesiju se utvrđuje za godinu dana i plaća se u dvanaest jednakih mesečnih rata za protekli mesec i to do petog u mesecu.
6. U prve dve godine rada organizacije za kablovsku distribuciju programa, Nacionalni Savet usklađuje cenu dva puta godišnje na osnovu broja efektivno priključenih domaćinstava. Posle toga se eventualno usklađivanje cene vrši jednom godišnje.

Član 88.

1. Nacionalni savet odbija zahtev za koncesiju ako:
   a) ministarstvo nadležno za poslove telekomunikacije ne izda odobrenje za korišćenje prijemne opreme,
   b) podnosilac zahteva nije regulisao pitanja vezana za zaštitu autorskog i srodnih prava u vezi sa programima koje ima nameru da distribuira.

Član 89.

Organizacija za kablovsku distribuciju programa dužna je da Nacionalnom savetu prijavi, u roku od 14 dana, promenu podataka obuhvaćenih koncesijom, do koje je došlo nakon dobijanja koncesije.

Član 90.

1. Nacionalni savet je ovlašćen da oduzme koncesiju organizaciji za kablovsku distribuciju programa ili da zabrani distribuciju određenog programa ako ona:
   a) ponovno ili stalno krši odredbe ovog zakona, uprkos opomenama Nacionalnog saveta,
   b) ne distribuira program u celini i istovremeno,
   c) ne poštuje redosled uvođenja programa u kablovsku mrežu, utvrđen ovim zakonom.
2. Nacionalni savet je dužan da zabrani rad organizaciji za kablovsku distribuciju programa ako ona izgubi ovlašćenje za korišćenje prijemnih uređaja i telekomunikacionih linija neophodnih za kablovsku distribuciju programa.
3. U slučaju zabrane iz stava 1 i 2 ovog člana, Nacionalni savet po službenoj dužnosti briše organizaciju iz registra, onosno upisuje u registar odgovarajuću promenu.

Član 91.

Na organizacije koje koriste bežičnu (ili kombinovano kablovsku i bežičnu) distribuciju programa, primenjuju se iste odredbe kao i za organizacije za kablovsku distribuciju programa s tim što se pri podnošenju zahteva za koncesiju pored elemenata navedenih u članu 88, podnosi i tehnička dokumentacija za emisione uređaje na osnovu koje ministarstvo nadležno za pitanja telekomunikacije može odlučiti o davanju saglasnosti za korišćenje frekvencije.

IX DEO
NEDOZVOLJENA MEDIJSKA KONCENTRACIJA

Član 92.

U cilju sprečavanja preovlađujućeg uticaja na javno mnjenje kojim se narušava princip idejne raznovrsnosti u sredstvima javnog informisanja zabranjeno je da:

a) pravno ili fizičko lice bude vlasnik ili akcionar sa preko 15% učešća u više od jedne radio i jedne televizijske organizacije koje imaju koncesiju za istu teritoriju.
b) pravno ili fizičko lice koje je vlasnik ili akcionar sa učešćem od preko 15% u jednoj radio ili televizijskoj organizaciji bude istovremeno vlasnik ili akcionar u dnevnim novinama ili novinskoj agenciji.

Član 93.

Ne smatra se nedozvoljenom medijskom koncentracijom kada je pravno ili fizičko lice akcionar ili vlasnik udela u više radio i/ili televizijskih organizacija koje imaju koncesiju za emitovanje programa, pod uslovom da koncesija nije dodeljena za istu teritoriju.

X DEO
PRETPLATNIČKA TAKSA

Član 94.

1. Za prijem radio i televizijskih programa naplaćuje se pretplatnička taksa (u daljem tekstu: pretplata).
2. Ministarstvo nadležno za poslove finansija određuje visinu pretplate, način i vid njenog plaćanja, s tim da može, iz socijalnih razloga, za određene kategorije imaoca radio i televizijskih prijemnika propisati smanjenje ili oslobođenje od obaveze plaćanja pretplate.

Član 95.

1. Sredstva o kojima je reč u članu 95 ovog zakona namenjena su za finansiranje delatnosti javne ustanove "Radio televizija Srbije".
2. Deo sredstava o kojima je reč u članu 91, stav 6 ovog zakona u visini do 1,5% namenjen je za proizvodnju domaćeg filma. Ovim sredstvima raspolaže Fond za razvoj kinematografije pri Ministarstvu kulture. Producenti koji dobiju novčanu podršku Fonda za snimanje filma, bez naknade ustupaju javnoj televiziji pravo premijernog emitovanja filma, u roku koji nije kraći od jedne godine od njegove bioskopske premijere u zemlji.
3. Deo sredstava o kojima je reč u članu 82, ne računajući taksu za korišćenje radio frekvencije u visini do 1,5% namenjen je za podsticanje nezavisne radio i televizijske produkcije. Ovim sredstvima raspolaže Fond pri Ministarstvu kulture.
4. Organizacija odnosno ustanova koja prikuplja pretplatu doznačava je bez odlaganja, a po dobijanju troškova prikupljanja pretplate organizacijama i ustanovama, a kojima po ovom zakonu pripadaju.

XI DEO
KAZNENE ODREDBE

Član 96.

1. Ko emituje ili reemituje radio i/ili televizijski program bez koncesije kazniće se za krivično delo novčanom kaznom ili zatvorom do dve godine.
2. Za krivično delo iz stava 1 ovog člana gonjenje se preduzima po službenoj dužnosti.

Član 97

Pravno lice koje emituje ili reemituje radio i/ili televizijski program bez koncesije kazniće se za privredni prestup novčanom kaznom i oduzimanjem opreme za emitovanje programa, a odgovorno lice u pravnom licu kazniće se novčanom kaznom ili zatvorom do dve godine.

Član 98.

1. Ako radio i/ili televizijska organizacija ne izvršava obaveze koje proističu iz člana 19, 21, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35 ili 36 ovog zakona, Nacionalni savet će kazniti tu organizaciju za prekršaj novčanom kaznom do visine od 50% godišnje takse za koncesiju za emitovanje programa, a u slučaju kada radio i/ili televizijska organizacija ne uplati taksu za koncesiju, novčanom kaznom do visine od 10% prihoda te organizacije, ostvarenog u prethodnoj poreskoj godini.

Član 99.

1. Ako lice koje rukovodi delatnošću radio i/ili televizijske organizacije ne postupi u skladu sa odlukom doneteom na osnovu člana 18 stava 2 ovog zakona, Nacionalni savet će ga kazniti za prekršaj novčanom kaznom do iznosa šestomesečne prosečne plate u Republici Srbiji.
2. Kaznom iz stava 1 ovog člana kazniće se za prekršaj i lice koje rukovodi delatnošću radio i/ili televizijske organizacije zbog uskraćivanja ili davanja neistinitih informacija traženih od Nacionalnog saveta na osnovu člana 16 stava 4 ovog zakona.

Član 100.

Kazne o kojima je reč u članu 97, 98, 99 i 100 ovog zakona uplaćuju se u budžet Republike Srbije.

XII DEO
PRELAZNE I ZAVRŠNE ODREDBE

Član 101.

Sve radio i/ili televizijske organizacije su obavezne da ovim zakonom predvi|ene procentualne kvote doma}eg programa i nezavisne produkcije dostignu najkasnije za 3 godine od po~etka emitovanja na osnovu koncesije dodeljene na osnovu ovog zakona, ali najkasnije za 4 godine od dana stupanja na snagu ovog zakona, s tim da se svake godine dostignuti nivo mora pove}ati za najmanje 30% od ukupno predvi|ene kvote.

Član 102.

Nacionalni savet je du`an da donese op{te akte predvi|ene ovim zakonom u roku od 4 meseca od dana odr`avanja svoje prve sednice.

Član 103.

1. Funkciju nadzora u odnosu na istraživačko-razvojne organizacije koje su u nadležnosti Skupštine Republike Srbije i Javne ustanove "Radio i televizija Srbije" preuzima Nacionalni savet.
2. Dozvole radio i/ili televizijskih organizacija za korišćenje telekomunikacionih uređaja namenjenih za emitovanje radio i televizijskih programa prestaju da važe u roku od jedne godine od dana početka emitovanja programa tih organizacija na tom istom području na osnovu koncesije dodeljene po ovom zakonu.
3. Subjekti koji distribuiraju programe u kablovskoj mreži moraju u roku od 6 meseci od dana stupanja zakona na snagu, zatražiti koncesiju u skladu sa ovim zakonom.

Član 104.

1. Pravo korišćenja zemljišta, koje na dan stupanja na snagu ovog zakona ima RTS, prelazi na Javnu ustanovu "Radio-televizija Srbije" danom njenog upisa u registar privrednog suda.
2. Zgrade, lokali, uređaji, instalacije i druga dobra koja se nalaze na zemljištu na kojem, na dan stupanja na snagu ovog zakona, pravo korišćenja ima RTS, postaju predmet trajnog prava korišćenja Javne ustanove "Radio-televizija Srbije" danom njenog upisa u registar privrednog suda.
3. Javna ustanova "Radio i televizija Srbije", koja se osniva ovim zakonom, postaje pravni sledbenik RTS-a u pogledu imovinskih prava i obaveza.

Član 105.

1. Zaposleni u RTS-u postaju, na dan stupanja na snagu ovog zakona, zaposleni u Javnoj ustanovi "Radio i televizija Srbije", izuzev onih na koje se odnosi stav 2 ovog člana.
2. Radni odnos lica zaposlenih na rukovodećim položajima, i to: ... prestaje danom upisa Javne ustanove "Radio i televizija Srbije" u registar privrednog suda. Prestanak radnog odnosa je po pravnim posledicama istovetan sa prestankom radnog odnosa usled raskida ugovora o radu od strane poslodavca. Ova lica mogu zasnovati radni odnos u Javnoj ustanovi "Radio i televizija Srbije" pod opštim zakonskim uslovima.

Član 106.

Javna ustanova "Radio i televizija Srbije", koja se osniva ovim zakonom, pravni je sledbenik RTS-a u pogledu prava na korišćenje frekvencija za emitovanje programa.

Član 107.

1. Prvu sednicu Nacionalnog saveta saziva i njome predsedava Predsednik Vlade. Prvi predsednik Nacionalnog saveta bira se na prvoj sednici Nacionalnog saveta.
2. Stupanjem na snagu ovog zakona prestaje da važi Zakon o radio televiziji ("Službeni glasnik Republike Srbije", br. 48/91, 49/91, 53/92, 55/92, 67/93, 48/94 i 11/01).

Član 108.

Zakon stupa na snagu osmog dana od objavljivanja u Službenom glasniku.

Peković Goran

UNFULFILLED EXPECTATIONS OF CULTURAL PROGRESS: THE NEW RADIO AND TELEVISION LAW

Summary

Radio and television are areas of special public interest. Led by the concern for the present state, and future development, of Serbian media, University of Arts has charged a committee of media-experts with the task of drawing a draft of the Radio and Television Bill. Besides providing support for all the roles radio and television play in the areas of information, cilture, and identity. These interests have to be kept in balance with the attention that must be given to the modernization of media management, foreign investments, and compatibility with European standards.

UDK 316.774 : 621.3.037.73

Milena Dragićević Šešić

DIGITALNA KULTURA – ZABAVA, UMETNOST, KOMUNIKACIJA

> "Interaktivna multimedija ostavlja vrlo malo prostora za maštu. Kao holivudski film, multimedijska naracija sadrži specifične reprezentacije koje sve manje prostora ostavljaju "unutrašnjem oku". Nasuprot tome, pisana reč priziva slike i pobuđuje metafore koje dobijaju smisao iz čitaočeve imaginacije i iskustva. Kada čitate roman, veći deo boja, zvuka i pokreta dolazi iz vas. Smatram da je potrebna ista vrsta lične ekstenzije da bi se osetilo i razumevalo šta za vaš život znači *biti digitalan.*"[1]

BUJANJE NATIVIZAMA

U savremenoj civilizaciji koja se sve više karakteriše "planetarnim" osobinama: ukusom, stilom, trendovima, "čitanjem *a tempo*" (Šopenhauer), buja i snaži sve više lokalizama, specifičnosti. Umesto da dođe do homogenizacije, ujednačavanja kulturnih modela unutar većinskih ili nametnutih kulturnih identiteta (masovna kultura američkog društva namenjena srednjim slojevima čitavog sveta, omladinske potkulture i sl.), internet je omogućio brojnim "marginalnim", specifičnim identitetima, pojedincima unutar svojih nacionalnih kultura ili većinskih kulturnih modela, da pronađu sebi partnere i grupe unutar kojih će zadovoljavati svoja interesovanja, razvijati svoje kulturne potrebe.

Mekdonaldizacija kulture ne zahteva više sociološku (kulturološku) imaginaciju – ona je tu. Narativi australijskog, američkog ili latinoameričkog TV serijala tako su upakovani da mogu odgovarati ne samo "publici celog sveta", jer to je opšti pojam, već raslojenoj publici svake pojedine kulture. Očišćeni od svega specifičnog, od svake "lokalne boje", svedeni na osnovne ljudske situacije: procese zaljubljivanja, sklapanja porodice, odrastanja i smrti... oni se mogu dešavati bilo gde i u bilo kojoj porodici sveta. Tu nema ni dilema

1 Nikolas Negroponte, *Biti digitalan*, CLIO, Beograd, 2000, str. 13.

specifičnih za pojedine kulture ili kulturne modele unutar njih. Emocije i likovi su čisti i jasni: ljubav, mržnja, sujeta, zavist, dobrota, plemenitost...

Naša svakodnevna potrošnja je takođe omeđena zahtevima globalizacije. Teško je – i samo se nostalgičnim razlozima može objasniti – preferiranje "domaće" čokolade. Najke su obaveza kao i italijanske cipele, mobilni telefon, rančić na leđima ili šanel kostim – zavisno od kulturnog modela kome pripadate...

Istovremeno, raste potreba i za "nacionalno specifičnim" – etno muzika je "cool" – i muzička industrija ostvaruje velike zarade kako na latino-američkim komercijalnim muzičkim proizvodima, tako i na "misteriji bugarskih glasova" i rumunskoj panovoj fruli.

Unifikacija s jedne (u smislu standarda, dizajna, pakovanja...) a diversifikacija s druge strane.

Internet učestvuje i u mekdonaldizaciji kulture, ali još više u njenoj diversifikaciji, razmrvljavanju na najsitnije moguće alternativne i marginalne kulturne modele. Doduše, prava kulturna razlika u korišćenju interneta nije ni nacionalne ni socijalne, već generacijske prirode. "Kada sretnem svog vršnjaka koji je otkrio CD rom, znam da ima dete između 5 i 10 godina. Ako kaže da je otkrio AOL – America Online, onda ima tinejdžera u kući. Prvo je elektronska knjiga, a drugo medij socijalizacije", piše Negroponte.

INDIVIDUALIZACIJA

Internet je omogućio i novo pozicioniranje čoveka u svetu, dajući privid beskrajnih mogućnosti direktnog kontaktiranja bez posrednika. Sami pred ekranom otkrivamo svet bez uputstava i bez učitelja. Opredeljujemo se za igru, tempo koji nam odgovara, društvo kakvo smo oduvek želeli. Ali ta dugotrajna "hladna" komunikacija provocira i novu potrebu, tako da sve više internet kafea prelazi u stvarne kafee, dajući mogućnost ljudima koji su ostvarivali svoje digitalne kontakte da se nađu i u realnom prostoru i vremenu. (Zatvoreni čet sistemi u južnom Londonu vremenom su počeli da zakazuju i "realni čaj" u Brikstonu).

MREŽE SU TU. DA LI ĆE NAS PROGUTATI?
(Manuel Kastels)

Rizom, granjanje Interneta, pridodavanje i spajanje najrazličitijih, opštih i pojedinačnih sadržaja, čini od njega simulaciju života samog. Svi oni kompleksi odnosa i mreža među ljudima koji postoje u realnosti – odslikavaju se i u mrežama. Tu ste sa svojom veb stranicom sa koje se linkovima skače ka svim mrežama u kojima ste član, ka novinama u kojima ste objavljivali tekstove,

konferencijama i festivalima na kojima ste učestvovali... I kao što nastojite da svojim oblačenjem i izgledom stavite do znanja kojoj kulturi pripadate, tako i vaša internet stranica to nastoji da pokaže... Jedino što sada niste opremljeni samo za susrete u ulici kojom prolazite, u gradu u kome živite, već je vaša ulica jedan veliki svetski autoput, na kome kružite i vi i mnogi drugi, i na odmorištima možete susresti ljude o kojima niste ni sanjali. Naravno, internet je zavistan više od slučaja no naši svakodnevni, racionalni i planirani kontakti u lokalnoj zajednici u kojoj čak i ako ne znamo lično sagovornike, znamo ih često kao javne ličnosti (stručnjake, umetnike). Internet nam dovodi u kuću brojne svetski poznate, ali i sasvim nepoznate ljude. Oni bolje opremljeni mogu čuti i njihov glas, neposredno razgovarati sa njima – ili im makar poslati poruku. To više nije samo prodor javnosti u našu sobu (kako je nekad označivana televizija), to je prodor "nepoznatih" u našu privatnost...

Retorika interneta jeste retorika zavodljivosti. Sličice se pojavljuju i gube, trepću i pozivaju da ih učitamo, da krenemo na put kojim inicijalno nismo hteli. Krećemo u skokovima s jednog elementa na drugi, s jedne pojave na drugu – istraživati, poslovati, komunicirati... praktično je sve moguće. Ono za šta su nekad bili potrebni meseci rada i istraživanja sada se može relativno brzo saznati... ali ta brzina vodi i do površnosti, lažne uverenosti da smo proučili određeni problem i da ga poznajemo. Upravo činjenica da nema centralne brige o internetu, da nema "klasifikacija" na koje je naš racionalni um naviknut i koje očekuje, pokazuje da sistemska informacija nedostaje i da ćemo o svetu za sada znati samo onoliko koliko su oni koji poseduju informacije želeli da nam kažu. (Sasvim banalno – ako ukucamo ime ulice Bulevar umetnosti, na Internet autoputu srešćemo mnoge ustanove i ljude, ali nećemo najznačajniju kulturnu ustanovu – Fakultet dramskih umetnosti. Njegovu internet stranicu još uvek ne preuzimaju najznačajniji svetski pretraživači).

INTERNET SUBVERZIJA

Internet je po definiciji najdemokratičniji medij. Svako može da ostvari svoju stranicu, da ulazi u dijalog, šalje hiljade poruka znanim i neznanim, glasa po mnogim važnim i nevažnim pitanjima... Ukucate ime prijatelja i vidite da ga možete susresti na mnogim tačkama web-a, nekada očekivanim, nekada sasvim neuobičajenim. Na sajtovima vezanim za njegov posao, ali i na sajtovima vezanim za neke društvene organizacije, subverzivne aktivnosti, protestne forme. Nad Internetom niko nema kontrolu u potpunosti. Naravno, totalitarni režimi nalaze načina da kontrolišu, poput kineskog koji kontroliše provajdere, ili našeg koji je sprečavao pristup određenim licima ili ustanovama preko subvencionisanih akademskih mreža, a preuzimajući Radio B92, preuzeo i njegove internet stranice i provajdersku mrežu za nevladine organizacije, i sl...

Od prenosa 9. martovskih događanja 1991. godine preko BBS-a (mreže u kojoj je u tom trenutku učestvovalo nekoliko stotina ljudi) do sistematske produkcije i distribucije informacija o uličnim protestima 1996-7. godine, prošlo je kratko, ali intenzivno vreme ovladavanja digitalnom tehnologijom u rubnim sferama društva. Prezentacije nevladinih organizacija su atraktivnije i interaktivnije od prezentacije javnih organizacija i organa uprave.

Internetom kruže i brojne političke peticije i zahtevi, od slobode za žene Avganistana do slobode za političke zatvorenike danas u Srbiji. Studentski pokret Otpor koristi internet prezentaciju i kao sredstvo informisanja javnosti, dokumentovanja onoga što rade i što im se dešava, te na kraju kao najlakše i najjednostavnije sredstvo komunikacije sa zainteresovanima.

SAJBERDEMOKRATIJA

Sajber prostor može da postane mesto
nove forme direktne demokratije na najširem planu[2]

Kako cenzure na internetu nema (uglavnom) – zamislite: možete sve reći, sve pokazati, u svakom trenutku, celom svetu, i što je "najgore", veoma jeftino... A kako se recepcija ne može kontrolisati to je očito da smo suočeni sa imanentno "demokratskim" medijem.

Uglavnom, vlasti ignorišu značaj, potencijal i moć interneta (recimo za demokratski dijalog o određenim pitanjima zdravstvene, ekološke ili kulturne politike...) sem kad im zatreba novo propagandno sredstvo u komunikaciji sa svetom, no proliferacija poruka koje se u kriznim trenucima šalju u suštini zamagljuje značenje svake od njih pojedinačno. Pojam *medijska saturacija* tek od satelitske TV i interneta dobija svoje pravo značenje. Informativni oblak je obavio planetu, a mreže informacija su rizomima uronile u zemlju nepravilno se granajući. No, da li postoji u stvari autoput informacija? U mreži puteva koji su isprepleteni na najrazličitije načine, brauzeri – kao totalitarna saobraćajna milicija, stalno vas skreću na najznačajnije, tj. ekonomski najmoćnije puteve. Dakle – potpuna sloboda kretanja internet putevima tek je privid – najčešće vas put nikada neće dovesti do malih, privatnih, alternativnih, istinski subverzivnih sajtova. Za takvo pretraživanje retko ko ima vremena i snage...

S druge strane naletećete na bolesne pojedince, na one koji će se u kafe četu predstaviti svojim lažnim identitetom, polom, godinama, profesijom... da bi realizovali svoje pedofilske, kriminalne aktivnosti. Upravo je završeno suđenje 36-godišnjaku koji je predstavljajući se kao šesnaestogodišnjak, naveo

2 Pierre Levy, *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace,* La Decouverte, Paris, 1995.

dvanaestogodišnju devojčicu da mu internetom šalje slike svog nagog tela i učestvuje u erotskim razgovorima. A sve to, u roditeljskom domu, faktički u prisustvu roditelja nesvesnih šta se dešava u dečjoj sobi.

HAKERI KAO HEROJI NOVOG MILENIJUMA

Zloupotreba interneta nije ništa različitija od zloupotrebe bilo koje druge medijske ili životne mogućnosti. Stvaraoci virusa su gusari novog medija, iako im većinom njihove akcije ne donose nikakvu ličnu korist sem uživanja u činu uništenja. To nije "herostratski kompleks", jer izumitelj virusa najčešće ostaje nepoznat. On uživa u skrivenoj moći nekoga ko "upravlja univerzumom" iz svoje sobe, ostavljajući pustoš u stotinama hiljada stanova tek prostim programom koga pošalje da luta internet autoputevima. Unosi nove i nove viruse koji razbijaju ustaljene sisteme komunikacija i rada, stvarajući nove brige ljudima koji su upravo otkrili kompjuter kao alatku. Sami nazivi programa kojima se distribuiraju virusi svedoče o nepromenjenoj ljudskoj naivnosti i želji da neko misli na njih. Srećna Nova godina! Nagrada! Ostrvo sreće!

No, haker je i junak novog doba. Usamljeni, marginalizovani pojedinac, daleko od svih centara moći, samo svojom pameću i inteligencijom uleće u najjače svetske sisteme – od Pentagona do berze. Vrlo često to je tinejdžer koji ni po čemu nije bio predodređen za klasičnog heroja, čak ni u svom razredu nije posebno cenjen, jer ono što on radi daleko je od očiju javnosti. I tada, kada njegov program uspe da uleti u zatvoreni sistem nekog centra moći koga doživljavamo kao otuđenu silu zla, u svima nama se razvija pobedničko osećanje da je pravda ipak moguća i dostižna.

OD HAKERSKE SUBKULTURE DO KOMPJUTERSKE KULTURE

Razvoj tehnologije obezbedio je oružje nove pravde, uzbudljive avanture ali i nove forme umetnosti. Kompjuteri i hakeri si stvorili "kapilarnu distribuciju" umetničkih dela ali i nove, drugačije prodore i eksperimente. Umetnici ne samo da su koristili nove tehničke mogućnosti od filma, preko televizije, a danas i videa, lasera, holografije, kompjutera..., već su i povratno uticali na njihovo dalje razvijanje.

Očito je da će u budućnosti utemeljeni jaz tehničkih i humanističkih kultura (kodifikovan i u inertnim sistemima školstva) morati da se premošćava i menja. Izvesno je da umetnik ili intelektualac koji ne zna da se služi kompjuterom, da koristi elektronske mreže, video tehnologiju, neće moći ni da se školuje ni da radi ili ostvaruje značajnija dela koja će biti dostupna kulturnoj javnosti pre svega preko tehnologije. Tako Vladan Radovanović govori da će

kompozitor morati da poznaje "osnove elektriciteta, elektroakustike i matematike da bi iscedio svaki potreban decibel, do maksimuma iskoristio prednosti naponskog upravljanja ili upotrebio amplitudnu modulaciju"[3].

Danas se već postepeno učvršćuju, bar u razvijenijim zemljama sveta, i u umetničkim pokretima koji su otvoreni za tehnologiju i nove eksperimente, veze između naučnika, tehnologa, umetnika kao razna lica inicijalnog odmetnika i pravednika – hakera.

U razvoju umetnosti i stvaranju novih umetničkih grana, tehnološki pronalasci mogu da predstavljaju samo impuls, a nikako rešenje. Ni najkvalitetnije tehnološko rešenje ne mora imati za posledicu takvu umetničku reakciju koja će voditi kvalitativno novim ili boljim delima.

To pokazuje i realizovanje Gropijusove ideje pozorišne sale ("Totalnog pozorišta") u domu kulture u Grenoblu, koja se vrlo malo (danas nimalo) koristi sa svim potencijalima koje ima. Projektujući Gropijus je smatrao da će njegovo "totalno pozorište dopustiti svakom reditelju da stvara svoju predstavu, zahvaljujući određenim tehničkim rešenjima i tokom same igre, na sceni sa perspektivom, na proscenijumu ili u kružnoj areni, ili istovremeno na trima scenama (...). Može se igrati na središnjoj sceni, ili na jednoj od bočnih scena, ili na svima odjednom (...) Iza stubova sale, u nastavku bočnih scena, prostire se prostran kružni kuloar koji se sa nizovima sedišta pretvara u amfiteatar i po kojem pokretna kolica mogu dospeti iz duboke scene, tako da se neka scenska zbivanja mogu odvijati oko gledalaca".[4] Međutim, otkako je ovaj projekat u Grenoblu realizovan, tek je deo mogućnosti iskorišćen u nekoliko predstava. U ostalim slučajevima pozorište normalno funkcioniše kao scena kutija.

Doduše, ovaj projekat je zakasnio da bude realizovan u vreme kada je mogao izazvati pažnju stvaralaca – Apije, Šlemera, Krega, pa i Rajnharta i Piskatora, doba kada je vera u tehniku bila deo borbe za ostvarivanjem utopijskog društva, deo težnje avangarde za ostvarivanjem "optimalne projekcije".[5]

Ipak, u kom će pravcu ići umetnost, iako je teško u potpunosti predvideti, može se naslutiti. "Futurologija umetnosti, pa i muzike, manje je nauka nego futurologija, recimo, ekologije. Malo je verovatno da će muzika postati ono što pretpostavljamo, mada nije isključeno, ako stvaramo onu muziku kakva verujemo da treba da bude, da ona takva i postane. U budućnosti muzika verovatno neće ličiti ni na jedan od svojih sadašnjih vidova, a jednom je verovatno više neće ni biti..."[6]

---

3 Vladan Radovanović, *Muzika i tehnika*, 4F, br. 12/13, 1983.

4 Mirjana Miočinović, *Surovo pozorište*, Nolit, Beograd, str. 255.

5 Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.

6 Vladan Radovanović, *Ibid.*

Naravno, ko je mogao i pretpostaviti da će likovni umetnici ostaviti platna i boje i "raditi sa otpornicima i poluprovodnicima, kao što danas rade sa četkama, violinama ili otpacima?" Nam Džun Pajk dalje kaže: "Ja sam tretirao katodnu cev (TV ekran) kao platno, dokazavši da ekran može biti superiorno platno. Odsad ću tretirati katodne zrake kao papir i pero. Kada bi Džojs živeo u naše vreme, *Fineganovo bdenje* bi sigurno radio na videotejpu zbog ogromnih mogućnosti manipulacije u vezi s uskladištenjem magnetskih informacija".

Danas, Fineganovo bdenje bi sigurno nastalo kao hipertekst!

URBANE LEGENDE – INTERNET MITOVI

Transfer umetnosti na novu tehnologiju u popularnoj umetnosti i kulturi ipak teče spontano bez osmišljavanja od strane bilo umetnika bilo inženjera. Kompjuteri i internet su danas specifična i nova mesta okupljanja "oko logorske vatre", usavršavanja umeća naracije (pričanja priča) i retorike. Vreme junaka u belom poršeu koji kruži Beogradom zaludujući miliciju, odavno je prošlo, kao i vreme okupljanja njegove publike na Slaviji. Sada se publika okuplja pred kompjuterskim ekranom iščitavajući nove legende: Bila Gejtsa, novog Robina Huda koji će vam na svaku poslatu poruku dodati određenu količinu novca te uskoro možete očekivati ček; poklon GAP-a (koji naravno nikad neće stići...), letovanje na egzotičnim ostrvima, čudesna dijeta Majo klinike (koja sa njom naravno nema nikakve veze)... No internetom kruže i mnoge druge – istinite i lažne poruke. Najviše lažnih je ekološko-zdravstvene prirode: o štetnosti dezodoransa, o zagađenju sredstava za higijenu, o zagađenju vode...

Zbog čega se tim pričama više veruje od priča koje pročitamo u novinama ili vidimo na televiziji? Otkuda ta čudna spremnost da poverujemo u svaku e-mail poruku koju dobijemo? Možda i stoga što oni koji šalju lažnu vest često koriste pseudo-naučni jezik – te u prvom momentu, površno pročitan tekst deluje kao značajno naučno otkriće. Ili stoga što često obećava neuobičajen, teško dostižan poklon? Ili zato što nas mole da prosledimo poruku dalje – pa ta briga za druge, altruizam koji pošiljalac pokazuje, obavezuje i nas da tako delujemo.

LANAC SVETOG ANTUNA

Dakle, nemojte prekidati lanac, ostavićete usamljenog i bolesnog malog Brajana, nećete biti srećni (a ukoliko prosledite e-mail možete očekivati srećan događaj u roku od nekoliko sati...), pa iako odbijate sujeverje, ipak ispunjavate zahtev... Koliko pričica je tako prosleđeno, anketa, pitalica... koliko novih legendi je stvoreno... Priča "oči duše" o dva bolesnika, pokretnom i nepokretnom stigla je do mene preko nekoliko kanala, a to je priča po kojoj već generacijama studenti FDU rade svoje filmove (bolesnik prepričava drugom

šta vidi kroz prozor, a u suštini, iza prozora je samo zid). "Perfektna šala" (o savršenoj ženi, savršenom muškarcu i Deda mrazu) koju sam sačuvala u svom folderu pod nazivom Mizoginija, završava porukom: ako pošaljete ovaj e-mail samo jednoj osobi, želja vam se neće ostvariti, ali bićete srećni, ako ga pošaljete na dve adrese – želja vam se ostvaruje za godinu dana, na pet adresa – za mesec dana, na 10 adresa – za nedelju dana, na 15 adresa – sutra, na 20 adresa – za 2 sata!

Nepalski tantra totem za sreću obišao je svet internetom mnogo puta i zaustavio se u mom e-mail box-u stigavši iz Engleske, Bugarske, Rusije i Francuske. Kao i takozvana "perfektna šala" i ovaj tantra totem završava obećanjem ili pretnjom – ne čuvajte poruku, tantra totem morate otposlati najdalje u roku od 96 časova osobama za koje mislite da im je potrebna sreća (možda je to razlog što mi je toliko poznatih poslalo ovaj mejl, više no njihovo sopstveno sujeverje): ako pošaljete ovaj mejl na manje od pet adresa, vaš život će se malo poboljšati, ako pošaljete na više od 5 – znatno će se poboljšati, na 9 do 14 adresa – doživećete bar 5 iznenađenja u sledeće tri nedelje, na preko 15 adresa – sve što ste ikada sanjali počeće da se ostvaruje. Moram priznati da odluka koju sam odavno donela da ovakve mejlove ne šaljem dalje, nije baš jednostavna – ponekad osetim grižu savesti da sprečavam ljude da se za trenutak učine samima sebi važni i srećni, da čine dobro delo. (Jedan broj mejlova podrazumeva da se čestitanje treba i da vrati ka osobi koja vam je poslala mejl).

Banalnost sadržaja ovakvih poruka ne umanjuje im kredibilitet – naprotiv, što je sadržaj poruke jednostavniji – to više ima šanse da se doživi kao iskrena poruka namenjena ostvarenju sreće u društvu!

STEREOTIPI POPULARNE KULTURE U DIGITALNO DOBA

Kompjuter je za nas što je bio seks za viktorijance, pretnja i opsesija, tabu i fascinacija[7]

Druga pričica koju sam dobila koristi činjenicu da u engleskom jeziku nema roda. Stoga đaci na kursu francuskog pokušavaju da odgonetnu kog li je roda reč kompjuter u francuskom jeziku. Grupa se podelila na žensku i mušku podgrupu, i svaka od njih je zaključila da je jedino logično da kompjuter pripada onom "drugom" rodu. Žene, dakle, ocenjuju da kompjuter mora biti muškog roda jer: iako su stvoreni da vam rešavaju probleme, najveći deo vremena oni su sami po sebi problem; puni su podataka, ali nemaju ključ

7 Sharry Turkle, *Life On The Screen: Identity in the Age of The Internet*, Simon and Schuster, New York, 1995, str. 327.

njihovog razumevanja; tek što ste ih pribavili, shvatili ste da ste sa malo čekanja mogli dobiti i bolji model.

S druge strane, muškarci su zaključili da kompjuter mora biti ženskog roda jer niko do njihov kreator ne shvata njihovu logiku; jezik kojim razgovaraju međusobno sa drugim kompjuterima nikom drugom nije razumljiv; svaka i najmanja greška se arhivira i aktivira mnogo kasnije; a kad se priklonite jednom modelu, tek onda se ispostavljaju veliki izdaci za razne nove i nove delove, poboljšanja i ulepšavanja.

Zašto citiram ovaj tekst pun stereotipa o razlikama muškaraca i žena? Upravo stoga da pokažem kako internet još uvek nije stvorio nove kulturne obrasce i vrednosti. Obrasci su isti, strukture mitova su iste, stereotipi i predrasude, samo se sadržaji mitova i legendi razlikuju. Polako se stvaraju novi heroji, ali još uvek imaju oblik i karakteristike onih koje je masovna kultura već odavno plasirala kroz filmove i video spotove. Uputstva za dobar život koji nam šalje nepalski tantra totem kao da su proizašla sa stranica žute štampe (Naučite napamet vašu omiljenu pesmu; Ne sudite ljudima prema njihovim rođacima; Govorite sporo ali mislite brzo; Ne dozvolite da mala svađa pokvari veliko prijateljstvo; Nasmešite se kad podignete telefonsku slušačicu – onaj ko vas je pozvao shvatiće to po vašem glasu; Atmosfera ljubavi u vašem domu je važna...) i zbog njihove banalnosti ne smemo odbacivati vrednost medija – medija koji predstavlja pravi novi lavirint kraja XX veka, lavirint u koga sve češće i sve rađe ulazimo bez mnogo želje da pronađemo izlaz.

Univerzitetski koreni interneta još uvek u mnogome određuju i njegovu logiku i način korišćenja. No svet trgovine prodire sve više i više u njegove hodnike i skloništa. Iracionalna ekonomija interneta (Negroponte) sve više postaje deo svetske ekonomije i najnovije spajanje dve gigantske firme: AOL-a i Varner-a pokazuju da će budućnost interneta biti sve više i budućnost masovne kulture, šou biznisa.

Internet nema fizičkih ograničenja koje imaju arhivi ili ma kako obimne i velike enciklopedije i knjige. Može se ići do maksimuma i u dubinu i u širinu, i u dopunu, komunikaciju – interaktivnost. Dakle, i naše mišljenje i stav mogu postati deo te enciklopedije budućnosti.

Neograničene perspektive i horizonti digitalizacije danas omogućavaju da sajberkultura reflektuje novu formu univerzalnosti – otvorene univerzalnosti. Ta "virtuelna agora" ne samo da olakšava navigaciju i orijentaciju u znanju i njegovom pribavljanju; omogućava multikriterijsku evaluaciju u realnom vremenu brojnih predloga, informacija i procesa, te pre svega favorizuje razmenu znanja: omogućavajući kolektivnu konstrukciju smisla – smisla života koji upravo živimo.

Delovi ovog teksta objavljeni su u nastavcima u dnevnom listu *Danas*, podlistku Com_medi@, april-maj 2000.

LITERATURA

1. Castells, Manuel (trilogy), *The information Age: economy, society and culture: I The rise of network society, II The Power of identity, III The end of millenium*; Blackwell Publishers.
2. Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja,* Školska knjiga, Zagreb,1984.
3. Guedon, Jean-Claude, *La planete cyber – Internet et cyberspace*, Gallimard, Paris,1996.
4. Levy, Pierre, *L intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, La Decouverte, Paris, 1995.
5. Miočinović, Mirjana, *Surovo pozorište,* Nolit, Beograd.
6. Negroponte, Nikolas, *Biti digitalan,* CLIO, Beograd, 2000.
7. Radovanović, Vladan, *Muzika i tehnika*, 4F, br. 12/13, 1983.
8. Ritzer, George, *The Mcdonaldization of society*, Sage publications, 1995.
9. Šopenhauer, Artur, *O pisanju i stilu*, Ars Longa V.B., Beograd, 1982.
10. Turkle, Sharry, *Life on the screen: Identity in the Age of the Internet*, Simon and Schuster, New York, 1995.

Milena Dragićević Šešić

DIGITAL CULTURE – ENTERTAINMENT, ART, COMMUNICATION

Summary

This paper is a collection of short essays in praise of the new technological revolution and the internet, written and previously published in the year 2000, in the April-May issues of the daily newspaper *Danas*.

UDK 111.852

Radoslav Đokić

ESTETIKA PREDSOKRATOVACA
I deo

1. PRETEČE

a) O ranim kosmološkim i gnomskim misliocima, kao i o potonjim, ima malo svedočanstava. Za većinu od njih se jedva zna, a neki smatraju da je postojalo ili dvojica ili više njih. Tako se smatra da je Ferekida bilo dva; oba sa ostrva Sira, jedan astrolog, a drugi teolog, kojem je Pitagora bio učenik.

Pretpostavlja se da je Ferekid jedan od prvih tumača Homera: "I razlažući Homerove stihove..., kaže (Kelsos) da su, riječi Zeusove u odnosu na Heru, riječi Boga u odnosu na materiju i da su te riječi izražene u zagonetnom obliku, u tom smislu da je bog Zemlju, koja je od početka bila neuređena, sveo na određene razmjere čvrsto vezao i uredio ju je; i da je izbacio one zemaljske demone koji su se uzoholili kažnjavajući ih prolaskom u ovaj svijet. Osim toga kaže da je Ferekid, shvativši na ovaj način te Homerove stihove rekao..." [1] To pominjanje tumačenja jednog pesničkog dela upućuje na zaključak da je Ferekid tom delu pristupao koristeći određene postupke i kriterijume, dakle, imao je određeni stav i pre i posle izvršene analize. Time je on svoje poglede približio sudovima relevantnim za određenu estetiku. Tu je, dakle, reč o svojevrsnoj hermeneutici pesničkog teksta, a to će reći i o estetici.

Po jednom drugom svedočenju vidi se da je Ferekid zalazio i u pojmovna razrešavanja pojedinih estetički važnih kategorija. Doduše, o tome se može posredno zaključiti: "'Smionost' (drskost) i Ferekidovi sljedbenici nazvaše dijadu i zovu je i 'naglost' i 'mnijenje' jer je u mnijenju istinito i lažno."[2] Uočavanje dvostruke prirode mišljenja nije toliko bitno za filozofiju koliko za estetiku jer je to primarna odlika samog estetskog fenomena.

Iz ovog perioda su i sedam mudraca za koje neki smatraju da nisu bili ni mudraci ni filozofi, nego razboriti ljudi i zakonodavci. U onome što su oni zastupali pretežno su ideje etosa i dobre usmerenosti dok se o umetosti ne

1 Hermann Diels, *Predsokratovci, Fragmenti*, I svezak, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 46-47.

2 *Ibid*., str. 48.

razmišlja. Čak ni ideja lepog nije isticana. Ona će biti nagoveštena kod jonskih mislilaca.

b) Jonska filozofija, zapravo, miletska filozofska škola, ima više predstavnika. Jedan od njenih začetnika, koji se istovremeno ubraja i u sedam mudraca, jeste Tales iz Mileta. Od brojnih učenja koja mu se pripisuju zanimljiva su ona o konciznosti govora i o tvoračkim elementima kosmosa od kojih je voda najvažnija. Prema kazivanju Lobona Argejca, Tales je napisao dve stotine stihova, a jedna od pesama glasi:

"Nije množina riječi pokazala misao mudrom,
jednu potraži mudrost,
jedno biraj dobro.
Jer (tim) ćeš brbljiv jezik satrt ljudi što zbore u zrak."

Tales je, dakle, imao određeni odnos prema jeziku i njegovim izražajnim moćima i time pokazao da može da prodre u srž pesništva i razume njegov dublji smisao. Uvideo je, zapravo, ulogu jezika za označavanje onoga što je najuzvišenije – mudrosti kao nečega što suštinski određuje ljude.

Za Talesa, za kojega se govori da je pronikao u mnoge tajne kosmosa, voda je bila tvorački element. Ovde nije toliko bitno što se on opredelio za jedan element kao tvorački; bitnije je što se on opredelio za tvoraštvo kao princip, što znači da se našao na domaku filozofije stvaralaštva koja se kasnije razvijala u tom znaku. Ovaj princip je bio opšteprihvaćen i na njemu počiva potonja filozofija umetnosti. Opredeljujući se za jedan element on je utro put shvatanju o Jednom što će biti centralno opredeljenje i filozofije i religije. Reč je, dakle, o prapočetku kao stvaralačkom elementu, koje se provlači još od Hesioda za kojeg je Haos pre svih stvari. Idući tragom Aristotelovog kazivanja može se celovitije sagledati Talesovo učenje o stvaralačkom prapočetku. Reč je o zametku, o nukleusu od kojeg započinje proces stvaralaštva. Za Talesa pranačelo nije Platonov Demijurg, nego stvaralački element, pokretačka snaga i izvorište sveg stvaranja. "Što se tiče broja i prirode pranačela ove vrste, piše Aristotel, svi se filozofi u tome ne slažu. Tales, osnivač ove vrste filozofije, kaže da je voda početak svemu (zbog toga je on i govorio da zemlja pliva na vodi); on je bez sumnje došao do ovog verovanja zapažajući da se sve stvari hrane vlagom i da iz nje proističe i od nje živi i sama toplota (međutim, ono iz čega sve stvari proističu je njihovo pranačelo). Zbog ovakvog zapažanja on je prihvatio taj način gledanja, kao i drugu činjenicu, a to je da je seme svih stvari vlažne prirode i da je voda uzrok prirode vlažnih stvari".[3] Ovde se ideja stvaranja javlja u svom rudimentarnom vidu ali dosta razgovetna da ukaže na smisao Talesovog razumevanja sveta kao nečeg stvorenog.

3 Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971, str. 11.

c) Moć apeirona. Anaksimandrova zagonetka. Za Anaksimandra se može reći da krči put ka biću, jer za pranačelo nije uzeo neku materijalnu stvar nego nešto između. Za njega je to kretanje i ono je "starije počelo od vode i uslijed njega jedne se stvari rađaju a druge propadaju".[4] Aristotel o njemu govori u *Fizici*, gde posebno ukazuje na pojam apeiron koji nema početka jer je bezgraničan, beskonačan i Anaksimandar ga uzima kao stvaralački princip.

d) Anaksimen, takođe važan predstavnik jonske filozofske škole, ne nastavlja Anaksimandrovo učenje o apeironu, iako je bio njegov učenik, nego se nadovezuje na Talesa jer je kao prapočelo uzeo vazduh. Ali postoji i sličnost sa Anaksimandrom jer je smatrao da je vazduh, kao i apeiron, bezgraničan. Time se otklanja sumnja da je on bio konzervativan jer se vraćao dosta udaljenim uzorima. Osnovnim svojstvima vazduha smatrao je hladnoću, toplinu, vlažnost i pokretljivost. S druge strane, opet, on je zgusnut i razređen. A "kad se rastvori u rjeđe, nastaje vatra, a vjetrovi su opet zrak koji se zgusnuo, (a) iz zraka stlačivanjem nastaju oblaci, zatim većim (stlačivanjem) voda, još većim stlačivanjem zemlja, a najvećim stlačivanjem kamenje".[5] Smatrao je, takođe, da "duga nastaje od sunčeva sjaja prema gustom, punom i crnom oblaku, pa budući da zato zrake ne mogu probiti prijeko sakupe se u njemu".[6]

To su, dakle, stvaralački principi koje ističu Milećani pri čemu ih ne treba smatrati materijalističkim ma koliko njihova počela bila materijalna. U to se vreme nije znalo za razliku između materije i duha jer im je duh bio nepoznat. Anaksimandrov apeiron to još uvek nije.

Jonskoj filozofiji treba još priključuiti Heraklita, poreklom Efežanina, koji je za osnovu svog učenja uzeo *logos* (reč). Za razliku od Anaksimandra koji je borbu suprotnosti smatrao incidentalnom, nešto što remeti jedno i jedinstvo, Heraklit ju je smatrao bitnom za jedno bez koje ono ne bi moglo ni postojati. Prema Antistenu on se odrekao kraljevstva u korist brata kako bi se posvetio filozofiji. Mislio je da je "sve sastavljeno od vatre i u nju se rastavlja. Sve se stvari zbivaju po usudu i spajaju se kroz okretanje u suprotnost... Gdjekad se u svome spisu izražava sjajno i jasno da ga i najtuplji čovjek može shvatiti i duhovno se uzdići. Jezgrovitost i težina tumačenja su neusporedljivi... Sve nastaje kroz suprotnosti i teče poput rijeke... A ona od suprotnosti, koja vodi do rađanja, zove se rat i svađa, a sloga i mir ona, koja vodi do spaljivanja. Mijenjanje je put prema gore i prema dolje i po njemu nastaje kozmos".[7] Iako u nagoveštajima, ove ideje se približavaju stvaralaštvu i estetskom.

---

4 Hermann Diels, *ibid*., str. 80.

5 *Ibid*., str. 87-88.

6 *Ibid*., str. 90.

7 *Ibid*., str. 138-139.

2. DUBLJE PONIRANJE U METAFIZIKU IDEJA ESTETSKOG KOD HERAKLITA

Ovoj ideji najviše doprinosi Heraklitovo insistiranje na logosu, dakle, na reči, na jeziku kao jedinstvenom izražajnom sredstvu. "Taj logos, stoji u jednom njegovom fragmentu, ljudi nikad ne razumevaju ni pre no što su ga čuli, ni pošto su čuli." Ovakva metafizičnost najviše je svojstvena umetnosti te se otuda može i zaključiti da Heraklit na nju i cilja. Dakle, logos je ključ njegove filozofije jer se pomoću njega dâ razumeti jedinstvo u mnoštvu i razlike u jedinstvu. Jer, "ako ste poslušali, veli Heraklit, ne mene, već Logos, mudro je složiti se da je sve jedno". A za postojanje tog Jednog bitan je sukob suprotnosti što je vidljivo iz gore navedenog iskaza o ratu i svađi. Suprotnost je apsolutna, ona je sam život, a i on sâm nije moguć bez promene. "Ne bi bilo harmonije da nema visokog i niskog, niti živih bića da nema suprotnosti žensko-muško." Dakle, suprotnost je bit logosa, odnosno jedinstvo suprotnosti, skup suprotnosti u borbi.

Analizirajući Heraklitov logos Jaspers ističe: "Heraklit ne razlikuje izričito načine kako su suprotnosti uzajamno vezane, oblike u kojima se one pretvaraju jedna u drugu, smisao u kojem se može govoriti o identitetu suprotnosti. Rukovodi se velikim sagledavanjem svega bivstvujućega u suprotnostima, zatim suprotnosti kao jedinstva suprotnoga i, najzad, svih suprotnosti kao jednog obuhvatnog jedinstva u božanstvu. Njegova tema nije neka metodski bar samo započeta logika suprotnosti (neka dijalektika), nego velika vizija da je svugde jedno isto".[8] Tu suprotnost je Heraklit video i u umetnosti jer slikarstvo meša na slici belu i crnu, žutu i crvenu boju, muzika meša visoke i niske, duge i kratke tonove i time ostvaruje jedinstvenu harmoniju, a veština pisanja meša samoglasnike i suglasnike.

Za Heraklita je vatra prapočelo, supstancija stvari ali i stvaralačka pokretačka snaga, simbol i jedna velika metafora. Ostajući u domenu onovremene kosmologije Heraklit logos vidi kao božanski princip koji nas dovodi do saznanja, do uma, ali je ugrađen i u našu stvaralačku moć time što je skriven jer "bit stvari voli da se skriva", o čemu će kasnije biti više reči. Heraklitov logos nema onaj nivo apstrakcije koji je stekao kod potonjih filozofa. Neki istraživači logos dovode u vezu sa misterijama dajući mu tako više svojstvo simbola, dakle, slojevite, slikovite i poetičke kategorije. Možda je to najvidljivije na Heraklitovom tumačenju *duše*. Saopštavajući o tome Aristotel je istakao da je za Heraklita "počelo duša ako je doista ona isparivanje iz kojeg se ostalo

8 Karl Jaspers, *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagarđuna*, Vuk Karadžić, Beograd, 1988, str. 19.

sastavlja. Heraklit, filozof prirode, kaže da je (duša) iskra zvjezdane esencije. Heraklit kaže da je duša kozmosa isparivanje iz vlage koja je u njemu, a duša u živim bićima potječe iz izvanjeg isparivanja i onoga koje je u njima, a srodna je onoj kozmosa".[9] Ovde je nagoveštena i ona druga, apstraktna, sa mitološkim svetom povezana duša. Bez obzira i na njeno konkretno, predmetno ispoljavanje ona je večna, znači kosmološka. Otuda "granice duše nećeš u hodu naći makar pregazio svaki put: tako dubok logos ima".[10] Dakle, logos ovde dobija svoju konkretnost čime se daje za pravo onim Heraklitovim interpretatorima koji ističu posebnu struktuiranost logosa ili njegovo dovođenje u vezu sa merom čime se približava za estetiku važnim pojmovima samerljivosti i simetriji.

Ali, ako se krene malo dalje od logosa kod Heraklita, nailazi se na nepregledna prostranstva ideja jednom saopštavanih jasno i razgovetno, a jednom mutno i nerazumljivo. Možda je najbolje to objasnio Euripid: "Što sam razumio izvrsno je, a mislim da je i ono što nisam razumio, samo je potreban neki delski ronac (gnjurac)."[11] Možda je ova nerazumljivost Heraklitovih tekstova podstakla mnoge da ga nazovu mračnim.

Heraklit nije sklon korišćenju apstraktnih kategorija, te otuda pribegava poetskim slikama i mitološkim simbolima čime su mogućnosti interpretacije njegovih tekstova skoro neograničene. To je istovremeno glavna osobina njegovog stila. Ovome valja dodati njegovo razumevanje protivrečnosti kao glavnog izvora harmonije, sazvučja. Međusobno slični elementi se ne suprotstavljaju jedan drugom i iz njihovog međusobnog odnosa ne nastaje harmonija. Na tom principu počiva i umetnost u kojoj je harmonija još izraženija jer je u pitanju nevidljiva harmonija, a "nevidljiva harmonija jača je od vidljive". Možda je u pitanju i ono što Heraklit naziva "unatrag okrenutom harmonijom kao kod luka i lire".[12]

Za razumevanje Heraklitovog pogleda na umetnost, njegove estetike, pa i estetike predsokratovaca, suštinsko je, zapravo, to razumevanje suprotnosti kako na univerzalnom planu tako i na pojedinim životnim područjima. Kao ilustracija ovoga je jedan njegov izvanredan fragment: "I priroda, mislim, teži ka suprotnom iz toga stvara sklad, a ne jednakog, kao što je doista sjedinila muški spol sa ženskim, a ne svaki od njih s istorodnim, i tako stvorila prvi sklad kroz suprotnost, a ne kroz jednakost. Čini se da to radi i umetnost oponašajući prirodu. Slikarstvo pomiješa sastojke bijelih i crnih, žutih i crvenih boja i stvori

9 Hermann Diels, *ibid*., str. 145.
10 *Ibid*., str. 153.
11 *Ibid*., str. 142.
12 *Ibid*., str. 154.

slike skladne s uzorcima. Muzika pomiješa visoke i duboke, duge i kratke tonove u različitim glasovima te stvori jednu (jedinstvenu) harmoniju. Gramatika pak pomiješa vokale i konsonante te od njih sastavi potpunu umjetnost."[13] Ovako duboko razumevanje smisla i bića umetnosti moguće je otuda što je Heraklit neizmernu protivrečnost u kosmosu i haos protivrečnosti shvatio kao pokretačku, stvaralačku energiju koja se razliva u sve međusobno suprotstavljene elemente i podstiče ih na sjedinjavanje, na jedinstvo, na Jedno. Tako nastaje čuveni Heraklitov krug u kojem se početak i kraj dodiruju, u kojem su isto.

Međutim, haos protivrečnosti kod Heraklita nije nešto što je izmaklo kontroli razuma, što se bez ikakvog smisla valja po kosmosu narušavajući jedinstvo koje se u njemu stalno uspostavlja. To jedinstvo se zasniva na tradicionalnoj tragičko-mitološkoj osnovi, na borbi suprotnosti i na harmoniji koja ima i svoju estetičku dimenziju. To nije ona harmonija koju su inaugurisali pitagorejci, nego dinamična, suptilna, emotivna igra suprotnosti. Jednom je to luk, zategnut, sa strelom upućenom ka određenom cilju i koja proizvodi određeni zvuk. Jednom je, opet, lira čije zategnute strune proizvode harmoniju zvukova na bazi visokih i niskih, dugih i kratkih tonova. Dakle, harmonija se ne postiže pomoću broja, nego pomoću određenih stvari i kategorija, pomoću delovanja i spoljašnjih i unutrašnjih sila, pomoću slučajnih i trenutno uspostavljenih odnosa. Kako nas obaveštava Teofrast, Heraklit je bio blizak uverenju da je svet uređen po principu slučajnosti: "Besmisleno bi se činilo i ono ako bi čitavo nebo i svaki pojedini od njegovih dijelova bio posve u redu, i razumu, i oblicima, i snagama, i u ophođenjima, a u počelima ništa takvo (ne bi bilo), nego je, kaže Heraklit, najljepši sistem svijeta (kozmosa) kao hrpa nasumce nabacanog smeća."[14] Teško bi se mogla prihvatiti ova Teofrastova interpretacija, a još manje njegovo tumačenje harmonije kosmosa, jer Heraklit kosmos vidi kao celinu, kao jedinstvo, kao jedno u kojem igra suprotnosti dovodi do kvalitativnih promena, dovodi do novog, autentičnog supstrata u kojem nastaju složene stvari koje ne zavise od unapred utvrđenog oblika nego se slobodno razvijaju. Time je on nagovestio produbljeno, filozofsko razumevanje sveta i odnosa u njemu, ali i vidljivo prisustvo mitološkog, intuitivnog viđenja tog sveta. Teško bi se moglo reći da je ovo dvojstvo potislo njegov odnos prema bitnim kategorijama filozofije umetnosti, jer je očito njegovo sagledavanje lepog kao centralne tačke oslonca onovremene estetike, doduše, još uvek u sferi božanskog, a ljudi ga mogu naslućivati. "Bogu je sve lijepo, dobro i pravedno, a ljudi jedno drže pravednim, a drugo nepravednim."[15]

13 *Ibid*., str. 150.
14 *Ibid*., str. 160.
15 *Ibid*., str. 158.

Zatim ističe da je "najljepši majmun ružan u poređenju s ljudskim rodom". Ili: "Najmudriji čovjek pokazat će se naprama bogu kao majmun, i u mudrosti, i u ljepoti i u svemu ostalome."[16] Dakle, lepota je vidljiva i različito je raspoređena u skladu sa hijerarhijom samih bića kojima pripada. Božanska lepota je nesumnjivo na vrhu lestvice, a zatim slede lepota čoveka i lepota životinja.

Smisao Heraklitovog estetičkog učenja svodi se, između ostalog, na njegovo poimanje lepog. U mnoge kategorije svog filozofskog učenja Heraklit je ugradio i pojam lepog. Za njega su i vatra i vatrena stihija, i logos, mudrost, mišljenje, reč, i bujica, more, munja, rat, zlato, duša, svetlo, toplo, isparenje, vreme, kosmos, kosmički ritam, večnost, demonska individualnost, odsjaj duše, simbol – elementi lepoga, i oni su međusobno čvrsto povezani. Za Heraklita je lepota i u borbi suprotnosti. S tim u vezi kaže: "Suprotno se sjedinjuje i iz različitoga najljepša harmonija (postaje)."[17] Ili: "Bogu je sve lijepo, dobro i pravedno, a ljudi jedno drže pravednim, a drugo nepravednim."[18]

Sudeći po navednim karakteristikama lepog očigledno se može govoriti o posebnosti Heraklitovog pristupa estetskom. On je estetsko dovodio u neposredan odnos sa bićem, što će reći da ga je ontologizirao, da ga je suštinski određivao. Nije ga, dakle, formalizovao, odnosno svodio na formalni izraz što ne znači da se iz savremene perspektive ne može govoriti i o formalnom aspektu u Heraklitovoj estetici. I samo biće ima svoju formalnu stranu pa je sasvim razumljivo da i ono što čini estetiku suštinski ima svoju formalnu stranu.

Heraklitova estetika ne bi bila potpuna ako bi se imalo u vidu samo njegovo zalaganje za lepo, kao i za druge kategorije moralne prirode. On je nesumnjivo svestraniji i njegova estetika sadrži u sebi supstrat subjektivnosti. Ono što se odnosi na logos i o čemu je bilo dosta reči kad je objašnjavan njegov filozofski sistem, nije dovoljno da nam otkrije suštinsku stranu estetike subjektivnosti. Njegovi fragmenti nam pružaju više mogućnosti da se učini vidljivim sloj estetskog. Jer, kako drukčije protumačiti Heraklitovu misao: "Suhi je sjaj najmudrija i najbolja duša. Suha duša je najmudrija i najbolja."[19]

Heraklitova estetika ima uporište u onome što se zove čovekov *etos* (karakter) koji se savim razlikuje od božanskog jer je "ljudsko biće nema moć spoznaje, a božansko ima".[20]

---

16 *Ibid*., str. 157.
17 *Ibid*., str. 149.
18 *Ibid*., str. 158.
19 *Ibid*., str. 160.
20 *Ibid*., str. 156.

3. TVORAČKA MOĆ BROJA. PITAGORINA REFORMA

Od Pitagore nije ostalo nijedno delo. Postoji sumnja da je on uopšte bilo šta napisao. Svoje učenje prenosio je usmeno. Međutim, po nekim svedočenjima reklo bi se da je on pisao i da su njegova dela bila poznata njegovim savremenicima ali i potonjim sledbenicima. Teško je zamisliti toliko jak uticaj na savremene i potonje filozofe bez pisanih dela. Usmena kazivanja i predavanja imaju određenu moć širenja ideja i uverenja, ali malo je verovatno filozofsko učenje, a još manje filozofski sistem, bez pisanih dela. Među brojnim Pitagorinim nastavljačima ima sigurno i onih koji nisu mogli imati prilike da ga slušaju, što znači da su do njegovih ideja i učenja došli preko njegovih dela. Ovo tim pre jer je Pitagoru i pitagorejce njihovo pripadanje bratstvu obavezivalo na ćutanje.

Osnovu Pitagorinog učenja čini broj, ali kao nešto što je ugrađeno u celinu učenja u kojem su dominirali ćutanje, delovanje muzike i izučavanje matematike. U dubljem filozofskom smislu broju se pristupalo i sa ontološkog i sa gnoseološkog stanovišta koje je polazna osnova i za pitegorejsku estetiku.

Iako je Jonjanin, za Pitagoru se ne može reći da je pripadao jonskoj filozofskoj školi, jer se njegova filozofija razvijala u okviru brojnog udruženja koje je dugo trajalo. Čak i za Pitagorino učenje nema mnogo dokaza jer se ono uglavnom može smatrati rezultatom čitavog pitagorejskog pokreta. Na stranu njegov doprinos filozofiji, a posebno geometriji i matematici, pažnju privlači njegovo tumačenje muzike kao harmonijske sfere.

U vezi sa pitagorejskim pokretom Koplston piše: "Pitagorejci nisu bili tek nekakva gomila Pitagorinih učenika, manje ili više samostalnih i odvojenih jedan od drugog. Oni su bili pripadnici jednog religioznog društva ili zajednice, koju je Pitagora sa Sama osnovao u Krotonu, u južnoj Italiji."[21]

S obzirom na to, više se ne može govoriti o pitagoreizmu nego o samom Pitagorinom učenju koje je, kao što je već napomenuto, malo poznato. U osnovi tog učenja je broj, brojna struktura i to struktura konačnih brojeva, za razliku od Anaksagorinog učenja o beskonačnim brojevima. Ovo učenje se nadovezuje na ono da je svaka pojava i nešto unutrašnje i nešto spoljašnje, pri čemu to unutrašnje formira ono spoljašnje i to ne unosi ništa novo nego samo gradi odgovarajuću strukturu. Umetnička ili geometrijska struktura data je u jedinstvu s kontinuitetom koji su atomisti prethodno isticali kao određenu sintezu kako samih struktura stvari, tako i večitog kretanja, te su od tih dveju strana bića izgrađivala kosmos. Dakle, i kontinuitet je ovde dat strukturno.

---

21 Frederik Koplston, *Istorija filozofije, Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd, 1988, str. 156.

Pitagorejstvo je u samom početku imalo praktično-mistički karakter i tek je posledično dobilo teorijsku, matematičku i muzičku zasnovanost. Svojim učenjem o brojevima oni su obuhvatali celovito biće jer su ga smatrali kao učenje o brojevima ili o bogovima kao brojevima; o kosmosu kao broju; o stvarima kao brojevima; o dušama kao brojevima i o umetnosti kao broju.

S obzirom na karakter ovog istraživanja neće se podrobnije ulaziti u sva učenja nego prvenstveno u učenje o umetnosti. Međutim, ne može se mimoići učenje o harmoniji broja jer je ono dubinski povezano s umetnošću.

a) Ponajviše svedočenja o pitagorejskoj filozofiji i estetici ima kod Filolaja, kasnijeg pitagorejca. Po njemu prirodu sačinjavaju neograničeni i ograničavajući elementi: "Nužno moraju postojeće stvari sve biti ili ograničujuće ili neograničene ili istodobno i jedno i drugo. A samo neograničene (ili samo ograničujuće) ne bi mogle postojati. Budući dakle da je očito da stvari koje postoje nisu sastavljene ni od samih ograničujućih ni od samih neograničenih elemenata, jasno je da su kozmos i sve stvari u njemu sastavljene od ograničujućih i neograničenih elemenata. To dokazuje i ono što se događa u stvarnosti. Stvari, naime, koje se sastoje od ograničujućih elemenata također su ograničujuće, ali one koje se sastoje od ograničujućih i neograničenih elemenata jesu i ograničujuće i neograničene, a one od neograničenih elemenata pokazat će se također neograničene."[22] Dakle, ograničavajuće i neograničeno označavaju princip raščlanjavanja i oformljenja.

Može se govoriti i o harmoniji broja, dakle, ne samo o njegovom poreklu od ograničenog i neograničavajućeg nego i o stvaralačkoj usmerenosti, kao i o njegovoj simetriji koju Pitagora naziva harmonijom. Pošto su počela nastala da bivaju raznorodna i nejednaka, "to bi očito bilo nemoguće da se njima uredi kozmos da nije pristupila harmonija bez obzira na koji je način nastala",[23] govori s tim u vezi Filolaj. Ovde je harmonija shvaćena kao "sjedinjenje mnogo pomišljanog i suglasnost različitih mišljenja". Valja imati u vidu da je harmonija nezamisliva bez simetrije, bez usklađenosti delova i bez odnosa prema sredini.

Slično o harmoniji razlaže i pitagorejac Euritos, Filolajev učenik, i svaku stvar razmatra kao broj i predstavlja je u vidu kamenčića "koji je jednak jedinicama za koje je rekao da definiraju čovjeka".[24] Aristotel je primetio da "nije uopšte određeno na koji su način brojevi uzroci supstanci i pojmova: da li kao granice – onako kao što, na primer, tačke određuju veličinu, odnosno, na način kako je Euritos utvrdio na šta se koji broj odnosi, nalazeći tako izvestan

22 Hermann Diels, *ibid*., str. 358.

23 *Ibid*., str. 359.

24 *Ibid*., str. 366.

broj za čoveka, a drugi za konja i prikazujući sklop živih bića pomoću kamenčića, na isti način kao što se brojevi svode na likove trougla i kvadrata; – ili, pak, pojam o brojevima predstavlja simfoniju, onako isto kao što svaka druga stvar takođe predstavlja brojni odnos?"[25] Time se, na izvestan način, nagoveštava konačna ideja samog broja i kao nečeg najmudrijeg, a i kao same duše harmonije. Pitagorejci su u traganju za suštinom broja, svakog pojedinačno, od jedan do deset, dekadu označili eidosom, zapravo, suštinom čitavog kosmosa.

Za Filolaja, a to znači i za čitavo pitagorejsko učenje, "broj je najmoćnija i nestvorena veza vječnoga trajanja stvari u kozmosu".[26] Za njega: "Priroda broja je naime takva da omogućuje spoznaju, da vodi i poučava svakoga u svemu što mu je sumnjivo ili nepoznato. Jer nikome ne bi bilo jasno ništa, ni stvari u njihovu odnosu prema njima samima ni u odnosu jedne prema drugoj, kad ne bi bilo broja i njegove biti. No ovako on unutar duše usklađuje sve stvari s opažanjem (percepcija) i čini ih time spoznatljivima i međusobno u pravilnom odnosu prema prirodi gnomona, ('kazaljke'), dajući tim tjelesnost i razlučujući odnose stvari svake za sebe, kako neograničenih tako ograničujućih.

Možeš pak ne samo u djelima demonâ i bogova vidjeti prirodu broja i njegovu veliku snagu kako djeluje, nego i svuda u svim ljudskim djelima i riječima, kako na području svih tehničkih uređaja tako i u glazbi.

A, nikakvu laž ne prima u sebe priroda broja ni harmonija, jer im nije svojstvena. Laž i zavist imaju udjela u prirodi neograničenoga, besmislenoga i nerazumnoga."[27] Filolaj će naznačiti da harmonija nastaje iz suprotnosti te da je ona "sjedinjenje mnogo pomiješanog i suglasnost različitih mišljenja". Jedinstvo protivrečnosti naročito se ispoljava u muzici, u njoj se na najbolji način sjedinjuje mnoštvo.

Harmonija broja završava se dekadom koja "ima, naime, mnoga vlastita svojstva koja dolikuju tako savršenom broju, a mnoga svojstva nisu njegova isključiva, ali ih savršen broj mora imati".[28] Za dekadu Filolaj kaže da je "velika, potpuno savršena, svedjelatna i početak i vodilja božanskog i nebeskog života kao i ljudskoga... Bez nje bi sve bilo neograničeno, nejasno, nevidljivo".[29] Ovako razmatran broj osvetljava njegovu bit, suštinu i u tom pogledu

25 Aristotel, *ibid*., str. 365.
26 Hermann Diels, *ibid*., str. 365.
27 *Ibid*., str. 360.
28 *Ibid*., str. 352.
29 *Ibid*., str. 360.

se može govoriti o ranije naznačenom ontološkom pristupu koji nas, doduše, na posredan način vodi ka estetici.

Već je bilo govora da se pomoću broja, putem percepcije, formira naše saznanje. Dakle, broj se može konstituisati i u samom biću ali i u saznanju, u mišljenju. Najpouzdanije saznavanje stvari, uočavanje njihovih međusobnih protivrečnosti i njihovog jedinstva najbolje se postiže putem mišljenja. A mišljenje kao svoju osnovu ima, u ovakvoj konstelaciji odnosa, harmoniju. Dakle, gnoseološki pristup, gnoseologija broja, vodi nas, zapravo, njegovoj estetici.

b) Govoreći o prirodi broja pitagorejci, Hipazovi sledbenici, ističu "da je broj prvi uzorak (paradigma) sastavljanja kozmosa i opet bogu koji uređuje kozmos sredstvo razlučivanja".[30] Dakle, broj stvari je njena duša, njena stvaralačka moć, njen smisao što je dovoljno da se broj razmatra i sa estetičkog stanovišta. Kad se ima u vidu odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg, a naročito da je prvo izraženo drugim te unutrašnje prestaje da bude samo unutrašnje, onda se, s pravom, može zaključiti da je reč o umetničkoj izgradnji stvari s jedne strane i estetskom doživljaju s druge.

Broj se posebno ispoljava u sferi muzičko-numeričkog kosmosa te se otuda može govoriti o estetici muzike u kojoj se, opet, najizrazitije javlja harmonija broja kao sinteza ograničujućeg i ograničenog. Struktura broja zamenjuje bogove i demone apstraktno-opštim kategorijama. Time se utire put novom viđenju sveta i nastajanju estetske svesti koja će na kosmos gledati kao na simetrično uređen i postavljen u skladu sa određenim tonskim sferama, a sve stvari, pa i čovekova duša, poseduju harmoničnu strukturu. Valja se potsetiti Filolajevog određenja potpune harmonije (oktava 1:2) koja "obuhvaća kvartu (3:4) i kvintu (2:3). A kvinta je veća od kvarte za cijeli ton (8:9)".[31] Ako se ovome doda brojčani odnos tonova (Hipaz), veza visine tona sa brzinom kretanja i količinom kolebanja (Arhit, koji se, uostalom najviše od svih pitagorejaca bavio muzikom: "Visoki zvukovi se gibaju brže, a duboki sporije"), onda se stiče jasnija predstava o estetici muzike pitagorejaca. Slično se može reći i za matematiku i matematičku proporciju tako da se s pravom može zaključiti da je muzičko-matematička harmonija temelj pitagorejske estetike koja se radikalno odvojila od antropomorfne mitologije.

Ovim se ne može zaključiti poglavlje o pitagorejskoj estetici jer su njene najvažnije ideje prisutne tokom čitave antike tako da se ni Platonovo ni Aristotelovo učenje ne može posmatrati nezavisno od pitagorejaca.

---

30 *Ibid*., str. 110.

31 *Ibid*., str. 359.

c) Neki istraživači antičke estetike, a među njima i Losjev, *epikurejsku estetiku* nazivaju *estetikom konačnih brojeva*. Da bi se osvetlila priroda ove estetike Losjev usmerava pažnju na Dionizov kult kojeg je najpotpunije istražio F. Zelinski. On je istakao tri glavna momenta tog kulta: 1. Melampova reforma, koja je ograničila Dionizijski orgiazam u vremenskom i prostornom smislu i uvela periodično praznovanje u čast Dioniza; 2. Orfejeva reforma kojom je Dionizam pretvoren u religijsko-filozofsko učenje u kojem se ističu dela: kosmogonijsko, etičko i eshatološko; 3. Pitagorina reforma, koja razvija učenje o duši na matematičko-filozofskoj osnovi.

Kao što je poznato, Dioniz simbolizuje aktivnu snagu prirode koja se ispoljava u čovekovoj psihi kao stvaralačko svojstvo. Dionizov kult se ogleda u orgiazmu, zanosu i snažnom, gotovo bezumnom, oduševljenju. Žan-Pjer Vernan ga naziva bogom tragičke fikcije jer se kod starih Grka "veza između Dionisa i tragedije nametala kao očiglednost". Ovo tim pre jer "Dionis ne otelovljuje vladanje sobom, umerenost, poznavanje sopstvenih granica, već traganje za božanskim ludilom, za ekstatičkim zanosom, nostalgiju za nekim potpunim drugde; ne stabilnost i red, već čari neke vrste magije, bekstvo ka nekom drukčijem obzoru; to je bog čiji nedostižni iako sasvim bliski lik odvlači svoje pristalice na puteve promene i otvara im pristup ka jednom religioznom iskustvu, skoro jedinstvenom u paganstvu, iskustvu radikalne promene vlastitog načina života".[32] Dionizov kult oličava prirodu beskrajne moći, stvaralačko bogatstvo i snažan život koji se večno obnavlja. Kad se sve ovo ima u vidu onda se svaka konkretna pojava i svaki postojeći kvalitet, s obzirom na takav estetski odnos prema prirodi, potiskuju u drugi plan.

Kako ove suprotstavljenosti uskladiti, dovesti u harmoničan odnos, pitanje je koje su pitagorejci postavljali kada su se opredeljivali da broj označe kao formirano, materijalno organizovano telo i kao dušu koja je kod njih aktivni princip tela, i kao zadatost na kojoj se temelji duša i ideje ugrađene u nju. Delimično se to objašnjava poretkom u kosmosu, a delimično i odnosima u muzici, a donekle i u likovnim umetnostima. Već "harmonija sfera" ukazuje na pitagorejsko viđenje i objašnjenje kosmosa i poretka koji u njemu vlada.

Kad je reč o muzici pitagorejci su imali prema njoj dvojak odnos. S jedne strane držali su da se muzika zasniva na proporciji, a s druge da snažno utiče na dušu. Muzika je bila ekvivalent onoga što bi se moglo nazvati "tročlanim horejom" u kojem su zastupljeni i reč, i gest i muzika. Grci su u početku mislili da horej deluje na emocije onoga ko sam igra i peva kao što se to zbiva u

32 Žan-Pjer Vernan i Pjer Vidal-Nake, *Mit i tragedija u antičkoj Grčkoj, II*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995, str. 22.

dionizijskom kultu. Pitagorejci su smatrali da muzika deluje podjednako i na gledaoca i na slušaoca, ne samo kroz pokret nego i gledanjem pokreta.

d) Traganje za novim idejama i pojmovima. Rana pitagorejska estetika svoj oslonac je našla u broju, harmoniji, proporciji, dok će kasnija tragati za novom pojmovnom strukturom. I postojeći pojmovi se obogaćuju novim sadržajima. Tako se, na primer, harmonija, kao centralni pojam pitagorejske estetike, ne oslanja samo na broj nego i na lepotu, dakle, na određena svojstva bića i stvari koja ih čine izuzetnim u prirodnom poretku. Postoji i harmonija svetla, duše i mnogih drugih svojstava bića i stvari.

Slično je i sa pojmom simetrija koji se kasnije obogaćuje i od malo korišćenog i nerazvijenog pojma kod ranijih pitagorejaca kasnije se učvršćuje, a u nekim umetnostima postaje dominantan, naročito u arhitekturi i slikarstvu.

Proporcija je sagledavana kao aritmetička, geometrijska i harmonijska; zatim, proporcija pet pravilnih geometrijskih tela; muzička proporcija tonova unutar oktave i proporcija osnovnih fizičkih elemenata. Proporcija je prevod grčke reči *ana logia* koja znači jednakost dva odnosa. Ovaj pojam će kasnije podrobnije razmatrati Platon, znatno više od Aristotela, o čemu će opširnije biti govora kad se budu analizirala estetička shvatanja ovih filozofa.

I za rane i za kasnije pitagorejce kao, uostalom, i za čitavu antičku estetiku, posebno je bila važna muzičko-akustička proporcija ili proporcija muzičkih predstava gde su simetrija i proporcija nužno zahtevale da se odredi sredina između dva tona koji čine oktavu. Pošlo se od onih suprotstavljenih elemenata koji su najočigledniji, od zemlje i vatre, od kojih je jedan nepokretan i težak, a drugi pokretljiv i lak. Iz odnosa zemlje i vatre izvedena je oktava.

Pitagorejsku estetiku muzike najpodrobnije je izložio Filolaj za čije je tekstove Platon dao mnogo novca kako bi ih dobavio. Ideje sadržane u njegovom *Timaju* bitno se oslanjaju na Filolaja koji je polazio od antiteze konačnog i beskonačnog na čemu se zasniva i izvorno pitagorejsko učenje. Upravo se u muzici ove protivrečnosti prevazilaze. "Muzika je, po Filolaju, harmonijsko jedinstvo protivrečnosti sistema, dovođenje mnoštva u jedinstvo i slaganje raznovrsnog." S obzirom na to da se u muzici odvija proces opšteg objedinjavanja suprotnosti može se govoriti i o muzičko-numerološkom kosmosu. Da se zaključiti da je muzičko-matematička harmonija prvo i osnovno područje njihove estetike, s tim što oni estetiku nisu videli kao posebnu nauku.

Dovodeći u vezu harmoniju sa dušom pitagorejci su stvorili odgovarajući etos muzike koji je dugo činio suštnu vaspitne uloge muzike. Budući da zvuk nailazi na snažan prijem u duši, između njih dolazi do sazvučja, do harmonije. Pošto muzika snažno utiče na dušu ona bitno utiče i na čovekov karakter koji pod uticajem dobre muzike može biti dobar, a pod uticajem loše može biti loš. Duša se, dakle, mogla usmeravati, te otuda nije svejedno da li su u pitanju

dobra igra ili muzika ili loša. Vaspitna uloga muzike će u čitavoj antici biti stalno isticana, a kod Platona će zauzeti posebno mesto u njegovom filozofskom sistemu.

Koliku su važnost pitagorejci pridavali muzici vidi se po njihovom svestranom i temeljnom pristupu ovoj umetničkoj disciplini. Pošto su je sveli na harmoniju broja, zapravo, na sintezu beskonačnog i konačnog, oni su odatle izveli; "1. kosmos sa sferama simetrično raspoređenim i izgrađenim u određeni muzički numerički niz; 2. duše i sve stvari koje u sebi imanentno sadrže kvantitativno-harmonijsku strukturu. Pritom duše putem katarze postižu harmoničnu ravnotežu takođe i unutar samih sebe, putem uspokojenja i isceljenja čovekove psihe, a iz stvari se izvlače elementarne akustičke činjenice, takođe zasnovane na 'harmonijskom' pristupu: a) brojčani odnosi tonova (Hipas), b) povezanost visine tona s brzinom kretanja i količinom kolebanja, a takođe i teorija konsonantnosti i disonantnosti (Arhit), c) različiti pokušaji podele tonova (Arhit i Filolaj)."[33] Ovako razrađena estetika muzike utirala je put pitagorejskoj filozofiji u kojoj su duša, broj i kosmos (harmonijska sfera) zauzimali centralno mesto. Time je, dalje, utrven put katarzičkoj ulozi muzike, zapravo, njenoj psihologičnoj moći.

Dionizijski, bahovski kult i mesto muzike, igre i govora u njemu, bio je snažno prisutan u svakodnevnom životu. Ali on je raspaljivao strasti, dovodio emocije do usijanja a individuu do zanosa koji ju je onesposobljavao za razumno delovanje. Zaveden na stranputicu tamnih sfera emocija čovek je morao biti vraćen u život kontrolisanih osećanja i ponašanja. To vraćanje nije smelo da bude naglo i represivno. Dioniz je simbol razuzdanosti i oslobođenja od svake sputanosti, simbol mahnite razularenosti mnogih želja. Trebalo je, dakle, smanjiti efekat takvog zahuktalog zanosa i stremljenja neobuzdanim željama; postavilo se pitanje granice, pa samim tim i ograničenja takvog delovanja. Valjalo je uhvatiti bika za rogove u njegovoj najžešćoj razjarenosti. Suptilna grčka ideologija posegnula je za muzikom. U mitologiji je već postojao model, takozvani orfički motiv. Zapravo se Orfeju pripisuje kolebanje između uzvišenog i izopačenog, između Apolona i Dioniza. Međutim, "Orfeju se može dogoditi da zloupotrebi liru i da je upotrebi sa ciljem da očara čudovišta i da pogladi izopačene nagone... U zgodi njegove ljubavi prema Euridici – koja se obično uzima kao sentimentalna i dirljiva povest – nalazi se simbolički izražena sva Dionizijska priroda Orfeja: rastrzanost željama svakako silnim ali ipak banalno protivrečnim".[34] Tradicija nam predstavlja Orfeja

33 A. Losev, *Istorijè êstetiki,* Višaè škola, Moskva, 1963. str. 272.

34 Pol Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991, str. 141.

kao čudesnog muzičara. Kad on peva i igra čitava priroda je raspevana i sva bića ga prate. I drveće i kamenje pokreću se da ga čuju.

Orfej je sav predan Dionizijskom kultu ali je svirao na Apolonovoj liri. Ta njegova ambivalentnost pogodovala je pitagorejcima koji su bili skloni da pomire suprotstavljene krajnosti, da dovedu do harmonije. Otuda njihovo insistiranje na orfičkim misterijama jer su polazili od stanovišta da muzika služi očišćenju od svih krivica zbog kojih je duša zatvorena u telo. Time ne bi došlo samo do etičke nego i do religijske katarze. Tu snagu očišćenja imala je samo muzika jer ona zvukom deluje na čulo sluha a preko njega i na dušu. Čulo vida već nema tu sposobnost. Muzika je za njih bila izuzetna umetnost božanskog porekla. Stajali su na stanovištu da je ritam ugrađen u prirodu te je i čoveku kao prirodnom biću svojstven. A ono što je duboko usađeno u čoveka jeste duša, te se ona prirodno ispoljava kroz muziku kao kroz svoj prirodni izraz. S pravom otuda zaključuje Losjev: "Muzička estetika pitagorejaca nastala je u neponovljivim socijalno-istorijskim okolnostima. Mitologija je prestala da bude nešto nepristupačno i neuporedivo čovekovoj ličnosti i zahvaljujući kultu Dioniz je počeo da otkriva svoje tajne. Samim tim se priprema nov, naturfilozofski pogled na svet. Umesto bogova i demona pojavljuju se apstraktno-predmetne kategorije od kojih struktura broja počinje da igra prvorazrednu ulogu. Pitagorejska estetika numeričkih struktura zato se tako uporno i održavala tokom čitave antike jer je ona bila forma ovladavanja prirodom i životom bez pomoći antropomorfne mitologije nego posredstvom misaonog sklopa, istina, još bliska samoj mitologiji."[35] Time pitagorejska estetika nije dovedena do kraja jer su za nju bitne još neke kategorije.

Ono što se još može reći o pitagorejskom shvatanju muzike svodi se na Plutarhov zaključak: "Kako su stari najviše vodili računa o moralnim vrlinama, to su kod stare muzike posebno poštovali uzvišenost i prirodnost. Priča se da su Argivci jednom uveli kaznu zbog stihije u muzici, a kažnjavali bi onoga muzičara koji bi se usudio upotrebljavati više od njihovih sedam žica i služiti se miksolidijskim modusom. Plemeniti je Pitagora muziku cijenio po opažanju, jer je govorio da se njezina vrlina može uhvatiti samo duhom, te je stoga nije cijenio prema sluhu, nego prema zakonima harmonije, i potom smatrao dovoljnim da se muzikologija ograniči na analizu oktave."[36] Isticanjem harmonije kao osnovnog načela pitagorejske estetike ova kategorija uspostavlja vezu i čini kontinuitet sa ranijim i potonjim estetičkim učenjima.

e) Polikletov kanon. Za razumevanje pitagorejske estetike posebno značenje ima Poliklet. Za tu estetiku, a posebno za njen rani period, karakte-

35 A. Losev, *ibid*., str. 272-273.

36 Plutarh, *O muzici*, Prosveta, Niš, Sfairos, Beograd, 1997, str. 144.

ristično je odnos prema umetničkom delu sagledavanom u vidu kosmosa sa svojom harmonijom sfera i sa analognim rasporedom fizičko-geometrijskih i muzičko-aritmetičkih elemenata. Kad je reč o konkretnom umetničkom delu ono je relativno retko tretirano u ranoj pitagorejskoj estetici. Jedan od filozofa koji o tome govori, a čije je delo *Kanon*, na sreću, delimično sačuvan, jeste Poliklet, poznati vajar iz V veka pre nove ere. Sačuvana je i njegova skulptura, takođe pod nazivom Kanon koja je dugo bila obrazac u onovremenoj skulpturi. Kako Plinije saopštava Poliklet je "izradio djelo koje umjetnici zovu Kanon, tražeći u njemu pravila umjetnosti kao u nekom zakonu, i on je bio jedini čovjek koji je, kako se smatra, načinivši umjetničko djelo načinio samu umjetnost".[37] Poliklet je nastojao da objasni šta je lepota i otuda je posegao za ostvarenjem umetničkog dela koje je stvoreno u skladu sa postavljenim pravilima. A osnovno pravilo je simetrija delova celine, a naročito simetrija živog tela.

Krajnje je zanimljiva činjenica da su se istovremeno pojavili i teorijski tekst i umetničko delo u skladu sa načelima pitagorejske teorije broja, njegove strukture i njegove regulatorske prirode za nastanak svakog ostvarenja, a posebno umetničkog dela. Ono što se podrazumeva pod estetikom broja nije u suprotnosti sa umetničkim ostvarenjem.

Polazno stanovište za razumevanje Polikletove estetike možda se nalazi u tekstu Filona mehanika: "Mnogi, nakon što su sastavili sprave od dijelova jednake veličine i upotrijebili isti raspored i jednake drvene i željezne elemente ne mijenjajući ni samu težinu, postigli su sad dugi i precizni pogodak udarcima, sad kraće od rečenih; upitani zašto se to dogodilo, nisu znali reći uzroka. Stoga treba reći da je riječ rečena od kipara Polikleta prikladna za budućnost: rekao je naime da nastaje... Na isti se način i kod umjetnosti događa da se djela svršavaju kroz mnoge brojeve te oni koji učine malo odstupanje u pojedinostima na kraju kao zbroj dobiju veliku pogrešku. Uspjeh se ostvaruje kroz mnogo brojeva (vodeći računa) o malim pojedinostima."[38] Dakle, Poliklet je, što se dâ zaključiti iz navedenog teksta, posebno insistirao na formi kao bitnoj za umetnost, da je ona suprotstavljena materiji, da ima tehnički, predmetni karakter, da je ona prefinjena i tanana, jer "umjetnici, naime, najprije stvaraju ne dajući konačne likove i oblike, a kasnije ih likovima raščlanjuju. Stoga je kipar Poliklet rekao da je najteži posao kad do nokta dođe glina".[39] To izvođenje do kraja, do krajnjih mogućnosti materije, moguće je zahvaljujući suptilnosti forme. Ako bi se glina dalje tanjila došlo bi do međusobnog poništavanja forme i materije, a time i do kraja umetnosti,

37 Hermann Diels, *ibid*., str 341.

38 *Ibid*., str. 343.

39 *Ibid*., str. 342.

umetničkog dela kao njene konkretizacije, te bi i estetički uvid u sve to bio nemoguć.

Kad je reč o onom suštinskom u umetnosti važna je Galenova interpretacija Polikletovog razumevanja kategorije lepog: "Jasno je to pokazao (Hrizip) u govoru koji sam maloprije naveo i u kojemu kaže da se zdravlje tijela sastoji u simetriji među toplim i hladnim, suhim i vlažnim elementima, jer su to očito elementi tjelesa, dok se ljepota, kako on misli, sastoji ne u simetriji elemenata, nego u simetriji dijelova tijela, očito prsta prema prstu i svih prsti prema pesti u zapešću, pa njih prema podlaktici i podlaktice prema cijeloj ruci, i svih dijelova prema svim dijelovima, kako je napisano u Polikletovom *Kanonu*. Pošto nas je u onom spisu poučio o svim simetrijama tijela, Poliklet je djelom potvrdio riječ načinivši kip čovjeka po pravilima postavljenim u spisu i nazvavši i sam taj kip kao i spis *Kanon*. Uostalom, ljepota tijela sastoji se u simetriji dijelova tijela, po mišljenju svih liječnika i svih filozofa."[40] Svakako je reč o zanimljivim idejama kako onih koje se odnose na zdravlje organizma tako i onih koji se odnose na lepotu tela ne kao simetrije sastavnih elemenata nego njegovih delova. Kod Polikleta se lepota ne zasniva na čulnosti nego na određenoj formi te čulnosti koja se matematički promišlja.

Poliklet je simetriju razumeo kao određeni odnos delova što je podrazumavalo postojanje sredine, toposa na kojem se delovi simetrično podudaraju. Tako je simetrija čovekovog tela usmerena ka određenom centru što sve zajedno čini celinu. S tim u vezi kod Galena nalazimo: "To je metoda, ali ne može svaki čovjek naučiti smjesta raspoznavati u svakoj vrsti životinje i u svakoj stvari pravu sredinu, nego je potreban krajnji napor i dugo iskustvo i veliko poznavanje svih dijelova da bi se mogla iznalaziti sredina. Tako dakle i modelatori i crtači i kipari i uopće portretisti crtaju i oblikuju u svakoj vrsti ono što je najljepše, npr. najljepšeg čovjeka, ili konja, ili govedo, ili lava, jer u onoj vrsti gledaju pravu sredinu. I upravo se hvali Polikletov kip koji se naziva Kanon koji je dobio takvo ime po tome što ima točnu simetriju svih dijelova međusobno."[41] Za Polikleta je ovde živi organizam u kojem se sučeljavaju svi faktori simetrije, i delovi i sredina, centar. Simetrija se ovde ispoljavala na realnom objektu a ne na nekoj zamišljenoj apriornoj jedinici.

Plinije ukazuje na još jednu osobenost Polikletovog umetničkog postupka i njegovog pogleda na umetnost, na kvadratnost jer su njegova dela bila kvadratna. To je izrazito vidljivo i na njegovom *Kanonu* jer su pleća široka i čine četvrtinu ukupne visine. Pravougaono postavljeni mišići torza takođe daju kvadratni oblik čitavog tela.

---

40 *Ibid*. str. 342.

41 *Ibid*., str. 341-342.

Razmatranje Polikletovih pogleda na umetnost je važno i stoga jer su sačuvana pouzdana svedočenja o njegovom delu kao i sama dela. Iako pitagorejac, Poliklet se ni kao stvaralac ni kao mislilac nije mogao u potpunosti pridržavati čisto aritmetičkih pravila i formula. Odnosi simetrije sigurno su bili vodeće načelo pa otuda i brojčani odnosi, ali to ne bi bilo dovoljno da se postigne autentično umetničko ostvarenje. Morao je biti aktiviran sistem novih ideja i stvaralačkih postupaka kako bi se dospelo do originalnog ostvarenja.

Broj je u antičkoj estetici imao dublji smisao od jednostavnog označavanja količine i veličine, te treba govoriti o ontologizaciji broja. Ta estetika je broj označavala kao nešto egzistencijalno, supstancijalno, pokretačkom snagom. To se ispoljilo i u samoj prirodi kanona koji je postao ideal u umetnosti čije se postojanje u prvom redu zasnivalo na numeričkim formama koje je prihvatala u realno-ontološkom smislu.

Za antiku je kanon najčešće bio obeležje svakog umetničkog dela. *Kanon* je u likovnim umetnostima bio isto što i *nómos* u muzici. Otuda je čitav dotadašnji razvoj umetnosti označavan kao kanonski i nekanonski i po tome su obeležavane etape u onovremenoj umetnosti.

Kanon je najranije ustanovljen u arhitekturi gde je dominirala proporcija kao obavezujuća i koja se izražavala brojem. Pomoću kanona postizalo se savršenstvo koje se ispoljavalo u utvrđenom odnosu. Slično je i u slikarstvu gde se savršenstvo ogledalo u odnosu glave i tela. Proporcije se nisu ogledale samo na opštem planu nego i u detaljima. Kanon je u prvom redu bio obavezan kod hramova, a posebno kod pozorišta. Kanon se zasnivao na preciznim matematičkim odnosima. Pomoću kanona u pozorištu je dobijana ne samo vizuelnost nego i akustika. Dobijao se ne samo snažan glas nego i željeni ton na bazi veoma tačnih proračuna. Čak i u izradi vaza primenjivan je odgovarajući kanon, a posebno "zlatni presek".

Grci su u odnosu na proporciju kao jedan od elemenata kanona, vodili računa o vizuelnom efektu. Kod njih je proporcija najčešće značila traganje za centrom, a on se, po Polikletovom uverenju, nalazio i čovekovom telu jer je ono tako srazmerno ustrojeno da pretpostavlja centar. Za razliku od Egipćana koji su proporciju utvrđivali bez obzira na vizuelne zahteve, Grci su ih uvažavali tako što su nastojali da savladaju vizuelnu deformaciju te su otuda slikanim ili vajanim figurama davali takve oblike koji nisu morali imati pravilnost ali su odgovarali vizuelnosti. Otuda Grci u određivanju proporcije nisu polazili od neke unapred određene jedinice merenja kako bi kasnije njenim umnožavanjem došli do određenog celog broja i dobili potrebne razmere pojedinih delova tela. Oni su, dakle, polazili od samih delova i njihove veličine ne vodeći računa o nekoj opštoj, unapred datoj meri koja bi služila kao simetrija. Poliklet je uzimao čoveka onakvog kakav on jeste i njegove se razmere nisu morale

svoditi na unapred utvrđene jedinice, što znači da se nisu morale svoditi na cele brojeve. Delovi kao takvi, po svojoj veličini različiti od jedinke do jedinke, dovođeni su u međusobni odnos i u odnos prema celini, te je jedinica uvek bila brojitelj a imenitelj je zavisio od stvarnih razmera određenog dela. Tako je odnos između određenih delova iskazivan još složenijim razlomcima pa i iracionalnim brojevima. Time se stiže do Polikletovog Dozitora gde proporcionalnost nije polazila od neke unapred date jedinice mere nego upravo nezavisno od svake apstraktne mere, a zavisno od jednog dela kakav on jeste prema drugom i njihovog odnosa prema čitavom telu. To je najviše dolazilo do izražaja u slikarstvu, a naročito u pozorišnom životu, jer je gledalac scenografiju gledao iz daljine tako da ona nije mogla biti kao i štafelajno slikarstvo. Otuda je to slikarstvo i nazivano scenografsko jer je uvažavalo zakone perspektive, za razliku od skiagrafskog koje je uvažavalo senku, dakle, postizalo iluziju pomoću boja koje su činile sklad samo ako su posmatrane iz daljine. Otuda i razlika ako se Fidijina *Atina* posmatra kad je visoko ili kad je nisko. Predstava Himere uključuje delove raznih bića i ima jedinstvenu strukturu proporcija, dok egipatska sfinga ima više tipova te strukture.

Može se, dakle, zaključiti da kanon ima tri osnovna oslonca: *opštefilozofski* jer je smatrano da postoje savršene proporcije koje utemeljuju svet kao celinu i koje imaju da posluže kao obrazac kod nastanka svake čovekove tvorevine. Kao takve, proporcije su obavezivale umetnost i nalazile su opštu primenu; *organski* jer su uzimana u obzir organska bića što je naročito bilo prisutno u likovnim umetnostima; zakoni *statike* naročito u arhitekturi jer je od visine i debljine stuba kao i od prirode upotrebljenog materijala zavisio njihov raspored.

4. ODLIKE ELEJSKE ESTETIKE

O elejskog filozofiji i estetici i danas se vode sporovi jer se javljaju različita, pa i međusobno suprotstavljena shvatanja, jedni su držali da je elejska filozofija dualistička, drugi da je monistička, zasnovana na čulima. Dosta oskudni tekstovi Ksenofana, Parmenida, Zenona i Melisa nude dovoljno argumenata da se njihova filozofija sagleda kao odnos čulnog i umnog, dakle, u krajnjoj liniji kao nešto sintetičko.

a) Ksenofanov antropomorfizam. Začetnik elejske filozofije je Ksenofan, iako ima istraživača koji poriču njegov doprinos filozofiji smatrajući ga pesnikom i satiričarom. S tim u vezi valja imati u vidu da se antička filozofija ispoljava i u tekstovima književnog karaktera. To se odnosi i na filozofe pre i posle elejaca, zapravo Ksenofana. Ni svedočenje Diogena Laerćanina da se "Ksenofan iz Kolofona prepirao s Homerom mrtvim",[42] nije dovoljan dokaz

42 *Ibid*., str. 118.

da je on isključivo književnik, a ne filozof. U svojim parodijama on je dospeo do kritike antropomorfizma čime je označen početak poricanja mitologije. O tome veoma slikovito govori jedna njegova rugalica:

"Nego, da volovi i konji i lavovi imaju ruke
i da rukama svojim slikati mogu i djelati kao i ljudi,
likove bogova na svoju bi slikali sliku,
konji konjima slične, a volovi volu podobne,
i tijelu bi davali oblik na svoju prispodobu."[43]

Ovim je stvaralački postupak krajnje uprošćen, gotovo detronizovan, ali i dovoljno snažan da se odupre svakoj mitologiji i mistifikaciji.

Možda je demitologizacija još izraženija u sledećim stihovima:
"Etiopljani kažu da su bogovi tuponosni i crni,
a Tračani da su očiju plavih i crvene kose."

Prema Hipolitovom kazivanju Ksenofan je "prvi potvrdio potpunu nemogućnost poznavanja stvari... Kaže da ništa ne nastaje ni nestaje niti se kreće i Jedno da je Sve i da je izvan promjena. Potom kaže da je bog vječan i jedan i jednak u svakom svom dijelu i ograničen i ima oblik kugle i ima osjetila u svakom svom dijelu. Da se Sunce svakog dana rađa od skupljanja malih varnica vatre, da je Zemlja beskrajna i da je svu ne ometaju ni zrak ni nebo. I da su beskrajna sunca i mjeseci i da sve stvari nastaju iz zemlje. Kaže da je more slano zbog mnogih smjesa koje se u njeg slijevaju".[44] Ksenofan se uzdigao do visokog stepena apstrakcije i da je materiju mislio kao jedino biće. Za njega je sve i organičeno i bezgranično; sve je jedno i mnoštvo, telesno i bestelesno. Sve je saznanje, osećaj, mišljenje i sve se završava u materijalnom. Bogovi u odnosu na ljude nisu bili štedri:

"Sve tajne bogovi nisu od iskona ljudima dali
nego su sami ljudi s vremenom tražeći otkrivali boljitak."[45]

Dakle, sve je u čoveku koji treba da ispolji svoju stvaralačku energiju i da se tako uspešno ponese sa prirodom. Ovde Ksenofan nije samo uzdrmao apsolutnu vrednost religije nego je izrazio i stanovište o relativnosti umetnosti što će kasnije kod sofista biti naročito potencirano.

Svoju naturfilozofiju Ksenofan kondenzuje u stihovima:
"Što se rađa i raste sve je zemlja i voda."

Ili:
"Iz zemlje i vode rođeni svi smo."

---

43 *Ibid*., str. 133.
44 *Ibid*., str. 125.
45 *Ibid*., str. 133.

b) Produbljivanje mističke filozofije. Diogen veli za Parmenida da je slušao Ksenofana ali da nije sve od njega preuzeo. "Prvi je on dokazivao da je zemlja kuglolika i da leži u sredini. Da postoje dva elementa, vatra i zemlja – jedna ima funkciju stvaraoca a druga materije. I da je nastanak ljudi pokrenulo najprije sunce: iznad sunca je toplina i hladnoća, od čega se sve sastoji. I da su duša i um isto, kako to spominje Teofrast u *Fizici*... Rekao je da je razum kriterij, a da osjetila nisu egzaktna."[46] Dakle, osećanja su lažna, a samo biće je nepokretno, beskonačno i nekvalitetno. Biće ili bivstvo se jedino može spoznati razumom:

"... jer isto je misliti (kao) i biti."[47]

Za bivstvo se može reći da je nepostalo jer se ne zna za njegov početak; da je neprolazno jer niti je bilo niti će biti nego je isključivo sada; ono je jedno i sebi jednako; ono je jedinstveno; ono je celovito i čini krajnju granicu; uporedivo je s loptom i ima granice; bivstvo je zamislivo.

Ono što karakteriše Parmenidovu filozofiju, a što je sa estetičkog stanovišta bitno i probitačno jeste svest privida koju on izjednačuje sa stvaranjem sveta. Za njega je stvaranje rađanje novog iz jednoga koje je za Ksenofana bilo nedeljivo. Dok su za Ksenofana voda i zemlja osnovni elementi počela za Parmenida su to svetlost i tama koji dele vatru i noć bez svetlosti. Svetlost je blaga i laka, a tama je gusta i teška. U pitanju je pre svega imenovanje. "Nastanak sveta i nastanak prividnog mišljenja (doxa) jedno je isto. Poreklo bivstva leži u rascepu Jednoga, a ovaj je povezan s davanjem imena." Zapravo, u tom imenovanju leži stvaralački princip; to je čovekov doprinos poretku stvari u vidljivom i nevidljivom svetlu i u tami. Imenovanje je, opet, složen proces u kojem naročitu ulogu igraju znaci (semata), čime se njegov estetički pogled širi ka semiološkoj sferi. S tim u vezi Parmenid ističe:

"... Jedino opis preostaje puta
prema kom (biće) postoji. Na njemu vrlo su mnogi
znaci da je nenastalo i neuništivo biće,
jer je cjelovito (ono), nepomično, bez završetka."[48]

U tim znacima su sadržane i ideja i bivstvo. Međutim, "tim 'znacima', napominje Jaspers, Parmenid ne prelazi put do znakovnog jezika, kao što to kasnije čine matematika i logistika, nego do idejnog šifrovanog jezika, svojstvenog metafizičkoj spekulaciji. Najpraznija ideja znači ono najčudovišnije. Ali kao prazna ideja, koju razum lako i brzo zamišlja, ona ne znači više ništa.

---

46 *Ibid*., str. 193.
47 *Ibid*., str. 208.
48 *Ibid., str. 211.*

Njeno značenje dolazi do izražaja u logičkoj prinudi mišljenja sematâ, ukoliko se s njim zajedno izvodi vizija bivstva i spoznaje spokoj u bivstvu. Pored prinude protivrečnosti i identiteta, semata su slike ideje lišene sagledavanja".[49] Vrhunac identiteta je u izjednačavanju mišljenja i ono o čemu se misli. Tako nastaje celovito, nedeljivo biće. A svemu ovome prethodi imenovanje:

"...Sve što su ljudi
nazvali, s vjerom da istinu vide, tek pusto je ime:
nastanak (kao) i propast, nebitak (kao) i bitak,
promjena mjesta (kao) i mijena blistavih boja."[50]

Ovim je proces označavanja dostigao svoj najviši stepen koji se završava imenovanjem, davanjem imena. U odnosu na to Parmenid je obazriv, na šta Jaspers skreće pažnju: "Sve je to puko ime, koje su smrtnici utvrdili svojim jezikom, ubeđeni da je to istina, kao postajanje i nestajanje, bivstvo i nebivstvo, menjanje mesta i smena jarkih boja i sve drugo."[51] U igri ovih protivrečnosti nastaje privid ne kao iluzija jednoga mišljenja nego kao dubinsko promišljanje bića. Privid je s onu stranu bića i on ga podržava, predstavlja njegovu drugu, reklo bi se metafizičku stranu.

Za razumevanje Parmenidove estetike bitno je njegovo shvatanje procesa stvaranja i nežive i žive prirode. U tome je došla do izražaja kako njegova naturfilozofija tako i njegova filozofija egzistencije. One su se na jednoj etapi sučelile, a između njih je stala posebna božanska sila – Afrodita:

"(Prsteni) uži nemiješane puni su vatre,
slijedeći (puni su) noći, gdje dio plamena struji;
u sredini je boginja koja upravlja svima.
Potpuno, naime, rađanjem mrskim i parenjem vlada,
šalje na parenje mužjaku ženku, i suprotno opet,
mužjaka ženki."[52]

Ovde je na poseban način izražena Parmenidova naturfilozofija sa naglaskom na kosmičku pa čak i običnu, svakodnevnu seksualnost. U centar vasione on stavlja boginju koja svima upravlja te je otuda ona zapravo ono biće ispoljeno kao stvaralački uzrok, jer ona vlada "rađanjem mrskim i parenjem". Valja imati na umu da stvaralački uzrok nije samo telo nego i bestelesno biće.

Parmenid je otkrivao temeljne suprotnosti koje vladaju svemirom. Ali to otkrivanje se ne postiže kontemplacijom, umom, nego čulnim postupkom,

49 Karl Jaspers, *ibid*., str. 29.
50 Hermann Diels, *ibid*., str. 212.
51 Karl Jaspers, *ibid*., str. 31.
52 Hermann Diels, *ibid*., str. 214.

putovanjem kao svojevrsnim stvaralaštvom. Ono nije obično, puko savladavanje razdaljine da bi se dospelo do postavljenog cilja, nego smeli izazov, duboka želja da se iz sveta tame pređe u prostore svetla. U tom putovanju se stiču dragocena iskustva, bogate svest i emocije. Opet se između tih suprotstavljenosti nalazi boginja kao rađajuće, stvaralačko načelo. Ponesen beskrajnom žudnjom on dospeva do dveri koje vode na putene Noći i Dana koji simbolizuju rušilačko i stvaralačko načelo. Boginja koja ga je blagonaklono primila upozorava da ga putem kojim ide nije nadahnula sudbina,

"nego pravda i pravednost. Potrebno sve je da spoznaš –
lijepo zaokružene Istine sigurno srce,
a i dokâzâ istine lišena smrtnikâ mnijenja.
Ipak, naučit ćeš i to kako je mišljenje takva
nužno ispitati brižljivo posve kroz sve u svemu".[53]

Ovde istina nije istina samog bića, istina filozofije u kojoj i ona sama nestaje nego istina do koje se dolazi mišljenjem kao istraživačkim postupkom kroz sve u svemu. S tim u vezi Jaspers ističe: "Ako nešto mislimo, moramo misliti jedno i drugo, o razlici i o odnosu. Ovo mišljenje je za Parmenida poreklo privida kao rezultat razdvajanja i davanja imena. A ono što se zamišlja kao istina, mora se bez razdvajanja zamišljati kao jedno, ali se, zato što je zamišljeno, odmah u razdvajanjima zamišlja: Parmenid zamišlja bivstvo koje stoji nasuprot Ničemu. A Ništa je nezamislivo i, zato što je varljivo, ne treba ga zamišljat."[54] To je, dakle, svojevrsna igra, Jaspers bi to nazvao intelektualnom igrarijom, u kojoj nastaje estetska slika bivstva i sveta u misaonim figurama što se razlikuje od logike, dakle, formalnog mišljenja i metafizičke spekulacije.

S obzirom na karakter ovih istraživanja, kao cilj se postavlja saznanje estetskog svojstva bivstva, a po strani ostaje sva dubina, gotovo bezdan njegovog razmišljanja o istini koju stalno treba otkrivati. Ako je na ovim prostorima i umetnost kao činjenica sveta i bivstva onda taj prostor valja temeljno istražiti.

c) Zenonovo apsolutno Jedino. Zenon je bio Parmenidov učenik i ljubavnik. Svojim učenjem znatno je unapredio elejsku filozofsku školu. Razvijao je učenje o jednom poričući svako mnoštvo stvari i njihovo kretanje jer to pripada sferi čulnosti.

Najviše svedočenja o Zenonu nalazimo kod Platona i Aristotela. Platon manje, a Aristotel više zalaze u samu suštinu Zenonovog dela stavljajući naglasak na sličnost njegovog i Parmenidovog učenja, a posebno o Jednome. Aristotel je još tvrdio da je Zenon stvorio dijalektiku a Empedokle retoriku.

---

53 *Ibid*., str. 207.

54 Karl Jaspers, *ibid*., str. 34.

Očigledno je izgubio iz vida da je on samo nastavljač Parmenidovog učenja o dijalektici. Međutim, Aristotel s pravom insistira na Zenonovoj dijalektici, jer se on dosta bavio protivrečnostima u domenu pojavnih oblika mnoštva ukazujući na beskrajno male stvari jer se mogu deliti u beskonačnosti, i na beskraj velike, jer nema kraja pojavljivanju novih delova.

On je tvrdio da ne postoji kretanje i to dokazivao čuvenom aporijom o Ahilu i kornjači i o bačenoj streli. S tim u vezi je i čuvena Zenonova dihotomija o podeli na dva dela, zatim jedne polovine na četvrtinu, ove, opet, na osminu i tako u beskraj što znači da kretanje i ne postoji jer treba preći beskonačan broj delova, a to bi zahtevalo beskonačno vremena te tako kretanje ne bi moglo ni početi.

Za Zenona biće je ono što je jedno i jedinstveno gde nema uvećavanja dodavanjem i smanjenja oduzimanjem. Dakle, biće je Jedno. Time se on ne razlikuje od svog učitelja Parmenida.

d) O elejcima se očigledno može govoriti kao o posebnoj estetičkoj školi na šta nas upućuje i prethodna analiza. Elejci polaze od bića kao nečeg jedinstvenog, kao Jednoga. Za njih nije samo biće jedino nego i stvari. S tim u vezi jedinstveni su i mišljenje i osećanje. To jedinstvo se ostvaruje u različitim medijima. Za Ksenofana jedino se ogleda u bogu. Dok je za Parmenida bog nepokretan, konačan, i u obliku zemaljske kugle. Tako sjedinjeni, mišljenje i osećanje imaju u vidu estetsku percepciju realnog sveta i umetničku konstrukciju samog bića.

Pod estetskim elejci podrazumevaju ono što se oseća čulima i to vidljivo, kao odražavanje neke ideje, neki unutarnji smisao koji su iz estetičke perspektive dati osećajno tako da čulom vida možemo u predmetu sagledati unutarnji život. Tako se, na primer, kod Parmenida estetska percepcija odnosi na čitavi kosmos zahvaćen i vođen ljubavlju. Svaki predmet i svako biće nastaju pod dejstvom sveobuhvatne kosmičke sile koja se ispoljava u ljubavi koja u simboličkom obliku dolazi do izražaja u svakom od tih predmeta i bića. Elejci stalno preispituju unutarnji život prirode kao i sve ono što se dešava na njenoj površini; njih zanima odnos spoljašnjeg i unutrašnjeg u jednoj pojavi ili slici i prožimanje subjekta i objekta u određenoj materijalnosti. Tako su oni otkrili ono što čini suštinu umetnosti i estetičke zakonitosti koje vladaju umetnošću.

Nisu ni svi elejci u podjednakoj meri pristupali fenomenu estetskog. Zenon je više bio okrenut izgradnji dijalektike, dok su Ksenofan i Parmenid otkrivali svet estetskog do kojeg se dospeva pomoću osećanja. Kako nas opširno obaveštava Aristotel Ksenofan govori o biću koje obuhvata ceo kosmos, koje je nedeljivo, zapravo, jednako u svim svojim delovima. U ovoj tački se koncentrišu njegovi napori da dokuči smisao bića i nebića i njihov dinamičan odnos i

prefinjenu dijalektiku koja je pouzdan ključ za razumevanje i njegove estetike. U Parmenidovoj simbolici, vidljivoj u njegovom putovanju kroz svemir do boginje pravde, ogledaju se njegovi čulni osećaji i racionalno sagledavanje sveta čime je otvoren put i za njegovo sagledavanje umetnosti.

Ono gde je najjasnije artikulisan estetski stav elejaca jeste njihov odnos prema lepom. Tako nas Ksenofan podseća da je naš odnos prema lepom relativan jer se sve začinje i traje u samom čoveku u kojem se formira i stav prema bogovima. Čovek gleda božanstvo iz sebe samog i u tome i jeste njegova stvaralačka moć. Jedino je iz tog položaja moguća kritika i prevazilaženje mitologizma i antropomorfizma.

5. IGRA SUPROTNOSTI. EMPEDOKLOVA BORBA LJUBAVI I MR@NJE

Empedokle je već počeo da spušta bogove na zemlju tako što ih je imenovao materijalnim elementima: "Zeusom naime naziva ognjenu vatru i eter, Herom životvornom zrak, zemlju Aidonejem, a Netisom i zemaljskim vrelom sjeme i vodu."[55] Elementi niti nastaju niti nestaju, nego se sjedinjuju te tako nastaju složenije stvari:

"... Od svega što smrtno postoji
nit' se što rađa a niti se u pogubnoj svršava smrti,
već se to samo miješa i smiješano rastavlja opet.
Jedino to se kod ljudi označava riječju rođenje."[56]

Iako je koristio pojam rođenja Empedokle je u odnosu na njega dosta suzdržan. Jer rođenje je nastajanje nečega čega ranije nije bilo, a njemu se čini da sve nastaje spajanjem već poznatih elemenata. O tome rečito govore stihovi:

"Neuki! Ne mare za to da misli budu im duboke
misleć da postajat može čeg nije ranije bilo
ili pak umrijeti nešto il' do kraja propadat posve."[57]

Dakle, nema nastajanja ni iz čega, niti propadanja u ništa. Nastajanje je, prema tome, spajanje, a time upravlja Ljubav. Dok Mržnja razdvaja. Kod Simplijusa ima upozorenje da razlike između Ljubavi i Mržnje nastaju iz njih samih. Međutim, njihov međusobni odnos sačinjava sklad i harmonija. U tome je i izvor stvaralaštva. To je, istovremeno, i suština njegovih estetičkih pogleda, što je decidirano izložio sledećim stihovima:

---

55 Hermann Diels, *ibid*., str. 260.

56 *Ibid*., str. 284.

57 *Ibid*., str. 285.

"Zavjetne dare dok slikar u više oslikava boja
– čovjek koga vještina u poslu baš stručnjakom čini –
pošto on dakle rukom mnogobrojne iscjetke uzme
skladno ih posve izmiješav, u omjeri većem il' manjem,
time izvlači slike što na sve ličiti mogu
i izgrađuje stabla, muškarce ili pak žene,
divlju zvjerad i ptice te ribe što voda ih hrani,
bogove dugo što žive i što ih obasipaju čašću."[58]

U pitanju je, dakle, dublje sagledavanje umetničkog postupka i razumevanje same prirode umetnosti. Reč je o "zavjetnim danima", o onome što je alfa i omega same umetnosti, bez čega je ona nezamisliva. Dalji postupak cilja na ono čulno, sadržano u ruci kojom "mnogobrojne izcjetke uzme". Dakle, umetnik ne uzima celinu pojave i predmeta, nego iscetke koji mogu biti raznovrsni, pa se može ići i do arhetipa.

Ovde je prilika da se postavi pitanje da li Empedokle više uvažava razum od čulnog osećaja? Na ovo pitanje nije jednostavno odgovoriti jer je kod njega gotovo u podjednakoj meri zastupljeno i jedno i drugo. On, doduše, na jednom mestu kaže da se u osnovi razuma nalazi božansko, a delimično i ljudsko. Ali ne propušta da se požali na efemernost i ništavnost čovekočulne osetljivosti koju nužno mora pratiti razum, pa čak njom vladati. Svestan snage čulnosti on zazire od nje i moli se da mu čula ne nadvladaju razum. Našavši se između dveju suprotnosti, one koja spaja (ljubav) i one koja rastavlja, razdvaja (Mržnja), Empedokle se ne koleba i um usmerava ka Ljubavi, a čula ka Mržnji: "Nju ti promatraj umom, a s divljenjem ne stoj u oku!" Time je on nagovestio i svoj odnos prema Harmoniji i Prijateljstvu bitnim za njegove estetičke poglede. Um je nadmoćan u odnosu na čula jer se nalazi u svakoj stvari.

Svoja estetička uverenja on temelji na svojim filozofskim gledištima. Empedokle svet vidi kao celinu koju čine četiri elementa: vatra, vazduh, voda i zemlja i dve sile – Ljubav i Mržnja. Ti elementi niti nastaju niti nestaju nego se samo na različite načine sjedinjavaju usled čega nastaju stvari. Iz ovog se može zaključiti da osnovu Empedoklevog učenja čini Heraklitovska predstava o svetu s tim što Empedokle precizno ističe određene etape Ljubavi i Mržnje u svakom kosmičkom razdoblju. S tim što i kod njega kao i kod Heraklita ima dosta nejasnih predstava i protivrečnih pogleda. Ti elementi su nepromenljivi i nepretvorivi u druge elemente. Njih, kao što je rečeno, sjedinjuje Ljubav, ali ne menja njihovu prirodu. Isto tako ih razdvaja Mržnja ne menjajući ih. Postoje razdoblja kad su elementi sjedinjeni i to je razdoblje Ljubavi, kao što

58 *Ibid*., str. 288-289.

postoje razdoblja kada svaki elemenat postoji sam za sebe i to je razdoblje Mržnje.

Komentarišući ovaj odnos Hipolit ističe: "Pogubna Mržnja je tvorac i učitelj rođenja svega što je nastalo, a Ljubav je to isto za izlaz iz svijeta onoga što je nastalo, i za promjenu i povratak u jedno (sc. kozmos); o njima Empedokle govori da su to dvije besmrtne i nerođene stvari i da uopće nisu imale početaka svog postojanja."[59] Empedokle je to izrekao na sledeći način:

"Dvostruki mi nauk: čas jedno iz mnoštva u bitak naraste,
čas se to jedno..."[60]

Kao i Ljubav i Mržnja je sveopšta i sveobuhvatna. I jedna i druga naizmenično vladaju:

"To je vidljivo dobro u gomili udova ljudskih.
Svojom snagom..."[61]

Empedokle je na ovako izgrađen filozofski sistem postavio i svoju estetsku misao koja je po svim svojim osobenostima predsokratovska.

U svoj estetički sistem Empedokle uključuje *harmoniju* koja svoje uporište ima u skladnom, prefinjeno dijalektičkom odnosu Ljubavi i Mržnje. Otuda kod njega harmonija nije brojčana ni supstancijalna. Ona svoje izvorište ima u erotici u kojoj i započinje život; ali i u kosmološkom shvatanju života. To je sasvim vidljivo u prethodno navedenim Empedoklovim stihovima. Ideja harmonije još je izrazitija u stihovima koji govore o odnosima između elemenata:

"Sunčevi udovi brzi razaznati tu se ne dadu,
a pogotovu more il' zemlje rutava snaga.
Tako počiva stalno u Harmonije skrovištu čvrstom
Stairos okrugla lika veseleć se kružnoj samoći."[62]

Taj odnos između elemenata se usklađuje na najfiniji način čineći organsko jedinstvo, što znači da on harmoniju tela shvata organski, što i njegovoj estetici daje poseban smisao.

Plutarh na jednom mestu komentariše Empedokleve stihove u kojima on govori o stanju posle rođenja "kad svakog od nas dočekuju i njime upravljaju dvije sudbine i po dva zla demona, tako da je svake od tih naše rođenje primilo pomiješano sjemenje patnje, i zbog toga ima mnogo raznovrsnosti, pa onaj koji je pametan, priželjkuje dakako ono što je bolje, ali očekuje i što je protivno tome te se služi jednim i drugim izbjegavajući pritom neumjerenost". Među-

59 *Ibid*., str. 285.
60 *Ibid*., str. 286.
61 *Ibid*., str. 287.
62 *Ibid*., str. 290.

tim, za nas je osim tog dvojstva, osim te pomešanosti i umerenosti, polaznih tačaka estetike, važnije ono što se neposredno odnosi na samu estetiku:

"Bjehu ti božica Zemlja i Sunce što vidi daleko.
Tu su i krvava Borba, Harmonija ozbiljna lica,
Zatim Ljepota, Ružnoća, Brzina i Sporost jošte,
Istina ljupka s njima, Neizvjesnost očiju crnih."[63]

Ovde se posebno ističe *lepota*, ali u okruženju boginje Zemlje i sunca, harmonije, ružnoće, brzine, sporosti, istine, neizvesnosti ili, možda bolje, neshvatljivosti. Lepoti je kod Empedokla podređena ukupna stihija što je veoma plastično izrečeno u već navođenim stihovima u kojima govori o zavetnim darovima slikara, a iz kojih se da jasno sagledati veza elemenata s lepotom što ukazuje na estetičku ulogu tih elemenata.

Za sagledavanje sveta, a posebno umetnosti, bitnu ulogu igra *percepcija*. Ona je raznovrsna: vizuelna, akustička, putem dodira, ukusa. U savremenoj estetici percepcija zauzima važno mesto što Empedoklove uvide u ovu problematiku čini još aktuelnijim.

Iz Teofrastovih komentara vidimo da Empedokle, zajedno s Parmenidom i Platonom, percepciju dovodi u vezu sa sličnošću, dok Anaksagora i Heraklit s oprečnošću. "Empedokle o svim percepcijama govori na isti način i tvrdi da se percipira na temelju prilagođavanja porama svake; osjetilo ne može prosuđivati svojstvo drugog osjetila zato što su pore nekih od njih slučajno nekako odveć široke, a nekih odveć uske za percepciju, tako da jedne prolaze bez dodira a druge naprosto ne mogu ući." Za oko Empedokle tvrdi da je njegov unutrašnji deo vatra, a spoljašnji voda, zemlja i vazduh. "Pore vatre i vode leže naizmjence, posredstvom onih od vatre percipirano bijelo, a posredstvom onih od vode crno: svako se naime od toga dvoga prilagođava svakoj od tih dviju. Boje se prenose u oko posredstvom tog istjecanja."[64]

Teofrast o slušnoj percepciji govori da ona "nastaje djelovanjem zvukova iznutra: kad se naime zrak pokrene glasom, odjekuje unutra (u uhu). Uho je naime, tako reći, zvono koje podjednako (?) odjekuje i naziva ga mesnata grana".[65] Slično govori i Platon: "Empedokle kaže da slušanje nastaje od udara zraka u opnu koja je pričvršćena iznutra u uhu i da se njiše i da je udarana poput zvona."[66] Slično je i sa ostalim čulima i percepcijom koja se ostvaruje pomoću njih: čulom ukusa, mirisa, dodira.

63 *Ibid*., str. 314.
64 *Ibid*., str. 274.
65 *Ibid*., str. 275.
66 *Ibid*., str. 281.

Može se zaključiti da je percepcija složen proces i nastaje usled prilagođavanja ostalim stvarima. "Ako se slično ne bi prilagođavalo, nego samo doticalo, ukomgod pogledu ne bi bilo razumno da nastaje percepcija: on (Empedokle) u stvari dopušta spoznaju na temelju toga dvoga, sličnosti i dodira, i zbog toga je rekao *slaže se*. Stoga, ako bi se manje dodirnulo s većim, nastala bi percepcija. Uopće, po njemu, ne treba se obazirati na slično, nego je dovoljan samo sklad. Zbog toga eto tvrdi da nema uzajamne percepcije, jer su pore neskladne; je li pak iztjecanje slično ili različno, ipak nije izrijekom definisano. Zato ili percepcija ne nastaje djelovanjem sličnosti ili ne ovisi o nekom neskladu s obzirom na to što ga ne razabiru, pa je potrebno da sve percepcije i sve što se može percipirati ima istu prirodu."[67]

Ovom Empedoklovom stavu mnogi su zamerali. Zamerke su se najviše odnosile na proces isticanja kao fiziološke osnove percepcije. Međutim, iz današnje perspektive, imajući u vidu svu manjkavost njegovog objašnjenja, učenje o percepciji je podsticajno za modernu estetiku.

Estetički subjekt je za Empedokla složena kategorija i sačinjava je koliko divljenje toliko i mudrost:

"Nju ti posmatraj umom, a s divljenjem ne stoj u oku!"

Dakle, um i saznanje su čulno određeni što i samom pojmu uma daje posebno obeležje, znatno različito od onog uobičajenog u srednjevekovnoj i kasnijoj evropskoj filozofiji, naročito filozofiji i estetici racionalizma. Da bi izrazio ovu subjektivnost Empedokle je stvorio poseban simbolički jezik koji, doduše, nije dosledno primenjivao jer je nailazio na neprihvatanje i protivljenje pošto nije bio razumljiv drugima. Otuda i on sam odstupa od tog načina govora:

"Kad na videlo dana počela smiješana dođu
ili u vidu ljudskih il' divljih il' zvijeri il' biljki
ili pak ptica, tad to nazivaju rođenjem;
a kad se odvoje ona to kobnim udesom zovu.
Nisu to izrazi pravi – iz navike i sam to kažem."[68]

Na to upozorava i Plutarh imajući u vidu pojam rođenja: "Toliko bi daleko (Empedokle) od toga da bi uklanjao postojeće i protivio se pojavama tako da iz uobičajene upotrebe nije izbacio ni taj termin (sc. rođenje) nego ga samo uklonio toliko koliko dovodi u zabludu koja sprečava procjenjivanje činjenica, te je iznova u tim imenicama uobičajeno značenje."[69] To odstupanje, svo-

67 *Ibid*., str. 276.
68 *Ibid*., str. 284.
69 *Ibid*.

jevrsno "popuštanje" u odnosu na upotrebu simboličkog izraza govori o prilagodljivosti Empedoklovog uma u odnosu na realnost i uobičajene zahteve onovremenog filozofskog i estetskog mišljenja.

Empedoklova subjektivnost kreće se u okvirima mitskog mišljenja i mitske čulnosti. U to je uklopljen i njegov estetski subjekt. On se podjednako oslanja i na svest i na čula, dva bitna činioca njegovog misaonog i estetičkog sistema.

Koloristika igra kod Empedokla važnu ulogu. U prethodnim napomenama skrenuta je pažnja na belu i crnu boju dovodeći plave, svetle oči u vezu sa vatrom, a crne sa vodom. Crna boja je u vezi sa dubinom, a svetla sa površinom:

"Na dnu se rijeke crna od sjene nalazi boja,
a u raspukloj spilji to isto se videti može."[70]

Empedokle je boju vezivao za predmete. On nije govorio o boji uopšte, a još manje o boji kao estetičkoj kategoriji. Međutim, onoliko koliki su domašaji naturfilozofije u ovom domenu, toliki su i estetički domašaji jer se vidi kao određena odlika stvari, ali posebna odlika koja se i na poseban način ispoljava – putem ispoljavanja. I mnoge savremene teorije u svojim tumačenjima o bojama polaze od svojstva same materije i načina na koji ona analizira svetlost, dakle, isijava.

Teško se može govoriti o Empedoklovoj estetici jer je teško govoriti i o antičkoj ili srednjevekovnoj estetici, naročito ne u savremenom značenju estetike. Ali, kategorije lepog i harmonije – o kojima govori Empedokle – svakako su temeljne kategorije i potonje estetike. Uvođenjem Ljubavi i Mržnje i njihovo dovođenje u vezu sa lepim, pri čemu Ljubav objedinjuje lepo a Mržnja ga razgrađuje i ruši, povećava se broj za estetiku relevantnih kategorija.

70 *Ibid*., str. 305.

LITERATURA

Aristotel, *Metafizika*, Kultura, Beograd, 1971.

Diels, Hermann, *Predsokratovci*, Naprijed, Zagreb, 1983.

Dil, Pol, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991.

Jaspers, Karl, *Anamsimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo*, *Laoce, Nagarđuna*, Vuk Karadžić, Beograd, 1998.

Koplston, Frederik, *Istorija filozofije, Grčka i Rim*, BIGZ, Beograd, 1998.

Losev, A., *Istorijè êstetiki,* Višaè škola, Moskva, 1963.

Plutarh, *O muzici*, Prosveta, Niš, 1977.

Vernan, Žan-Pjer i Vidal-Nake, Pjer, *Mit i tragedija u antičkoj Grčk*oj, *II*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1995.

Radoslav Đokić

PRE-SOCRATIC AESTHETICS

Summary

The aesthetic views of the pre-Socratic philosophers have been insufficiently explored. One reason may be the fact that their statements concerning aesthetics are not explicit enough. The research carried out thus far has mainly dealt with the small number of such statements. Only a few studies have undertaken deeper explorations of their philosophical views and uncovered numerous ideas which, one way or another, constitute an aesthetics. In line with the latter, the author of this text has set out to explore the aesthetics of the following pre-Socratic philosophers: Pherekydes the interpreter of Homer; Thales, who sought the fundamental substance from which all things proceed and found it in water; Anaximander, who looked for the apeiron, the Infinite, non-limited being as the first element of things; Anaximenes the Ionian, who did not follow Anaximader's teachings even though he was his pupil but found more affinities with Thales; Heraclitus, who emphasized logos, language, the Word, as the medium of human creativity; Pythagoras, who was a powerful reformer and who, like the rest of the Pythagoreans, considered numbers to be the primary elements of the whole of nature; Philolaus, Xenophanes, Parmenides, Zeno, Empedocles.

The study of these philosophers does not bring pre-Socratic aesthetics to an end, because Democritus marks the beginning of a new phase in which the seeds of materialistic philosophy can be found.

UDK 111. 852

Iva Draškić Vićanović

ZAČARANA UOBRAZILJA U ESTETICI DŽOZEFA EDISONA

U vreme kada su se u znamenitom časopisu "Spektator" (Spectator – Posmatrač), koji su uređivali Džozef Edison (Joseph Addison) i ser Ričard Stil (Richard Steele), godine 1712. pojavili Edisonovi *Ogledi o zadovoljstvima uobrazilje*, pojam ukusa kao sinonim za moć doživljavanja i prosuđivanja lepote bio je već uveliko na snazi u britanskoj filozofiji i kulturnom životu i imao velikog uspeha u britanskoj javnosti.

Džozef Edison, tipična figura britanske prosvećenosti, čovek izuzetnog filozofskog i opšteg obrazovanja, veliki poznavalac i ljubitelj književnosti, bio je u svoje vreme naročito poznat po prefinjenom i duhovitom stilu pisanja.[1] Za njega mi danas ne bismo rekli da je filozof u pravom smislu te reči, najviše zbog nefilozofskog metodološkog pristupa istraživanju; jer Edison piše lako, lepršavo, prihvata se teme koja ga interesuje kako mu se kad učini zgodno i nikad se ne kreće onim čvrstim hodom, pomalo nezgrapnim, ali koji je najčešće neophodan da se nijedan aspekt od značaja za neki filozofski problem ne izostavi i ostane zanemaren.

Edison je pisac koji prosto neće da preuzima takve obaveze na sebe; on piše kako ga pero nosi, zanimljivo, duhovito i poletno. Ali ipak, začudo, Edison se na ovaj svoj lepršavi način dotakao suštinskih estetičkih i gnoseoloških problema i njegovih jedanaest kratkih *Ogleda o zadovoljstvima uobrazilje* ne samo što su uspeli da ocrtaju jednu koherentnu estetičku koncepciju, već su načinili i svojevrstan kopernikanski preokret u filozofiji lepog svoga doba.

---

1 Takođe jedan veliki stilista pisane filozofske reči, Dejvid Hjum (David Hume), uzima Edisona kao neosporni primer lepog pisanja: "Za svakoga ko bi želeo da tvrdi da su Ogilbi i Milton, ili Banijan i Edison jednaki po uglađenosti i talentu, smatralo bi se da brani ništa manju ludost nego da je rekao da je neki krtičnjak visok kao Tenerifa ili neko jezerce veliko kao okean", piše Hjum u svom eseju *O merilu ukusa*. *(Of the standard of Taste, Essays Moral, Politicaland Literary*, Vol. I, ed. Green and Grose, London, 1882.)

POJAM UKUSA

Prezentaciju Edisonove estetičke pozicije započinjemo njegovim određenjem ukusa: "U većini svetskih jezika koristi se ova metafora", (misli se na prenošenje imena i funkcije čulnog, nepčanog ukusa među duhovne vrednosti), "da izrazi onu sposobnost uma koja otkriva najskrivenije greške i najlepša savršenstva u pisanju. Možemo biti sigurni da ova metafora ne bi bila tako opšteprisutna u svim jezicima, da ne postoji vrlo velika sličnost između duhovnog ukusa, koji je predmet ovog spisa i onog čulnog ukusa koji nam omogućuje osećaj za sve različite arome koje draže naše nepce."[2]

Razrađujući poređenje između telesnog i duhovnog ukusa, Edison piše: "Poznavao sam osobu koja je imala tako savršen ukus" (čulni) "da je, pošto okusi deset različitih vrsta čajeva, ne videvši pri tom njihovu boju, mogla da pogodi vrstu čaja koju je probala: i ne samo to, bila je čak u stanju da oseti i mešavinu dve različite sorte... Na isti način će čovek sa rafiniranim duhovnim ukusom moći da uoči ne samo lepotu i nesavršenstva u delu nekog autora, nego i način mišljenja i izražavanja koji ga razlikuje od drugih autora: isto tako, moći će da prepozna strane uticaje koje je pomenuti autor usvojio."[3]

Posle ovog zabavnog uvoda u problem, Edison iznenađujuće čvrsto i precizno definiše sam pojam ukusa: "Ja mislim da ga mogu definisati" (ukus) "kao onu moć duše koja povezuje lepotu sa zadovoljstvom, a nesavršenstvo sa nedopadanjem."[4]

U ovoj vrlo kratkoj definiciji postoje čak tri momenta vredna pažnje: Prvo, Edison govori o ukusu kao o moći duše, što asocira na nekakvu akciju. Već na prvom sledećem koraku asocijacija se ispostavlja tačna jer Edison konkretno navodi vrstu akcije koju ta moć duše vrši – ona "povezuje lepotu sa zadovoljstvom, a nesavršenstvo sa nedopadanjem." Dakle, ukus (duhovni) je ona moć duše koja ima sposobnost da u datoj situaciji poveže (spoljašnju, predmetnu) lepotu sa (unutrašnjim, subjektivnim) zadovoljstvom i na taj način odredi šta jeste lepo.

I treći bitan momenat u ovoj definiciji – u kome se može prepoznati uticaj značajnog britanskog estetičara toga doba, lorda Šaftsberija (Lord Shaftesbury), a preko njega i uticaj Džona Loka (John Locke) jeste vezivanje lepote za zadovoljstvo – za unutrašnji, sasvim subjektivni doživljaj – a ne za nekakva objektivna i po sebi postojeća svojstva samog predmeta koji se prosuđuje kao lep. Na lepotu predmeta se vrlo moderno, lokovski, onako kako to zahteva

2 Joseph Addison, *The Spectator*, New York, 1979, III, ogled 409, str. 270.

3 *Ibid*., str. 270.

4 *Ibid*., str. 271.

Lokova filozofska metoda poznata pod nazivom "novi put ideja", zaključuje na osnovu introspektivnog uvida u zadovoljstvo koje se javlja u posmatraču, to jest u subjektu.

Džozef Edison nas neprestano, kroz svih svojih jedanaest ogleda iznenađuje na isti način: Počne da piše lako i neobavezno o značajnim temama, čitalac ima blagu i diskretnu razonodu ne očekujući mnogo više od duhovitih i inteligentnih opaski, i onda, odjednom, Edison pogađa pravo u metu i daje preciznu i obuhvatnu definiciju pojma ili pojave, ne preskačući nijedan relevantan segment.

Odredivši sam pojam ukusa, Edison kaže da ova "moć mora, bar u izvesnom stepenu, biti urođena," naime, "vrlo se često događa da oni koji do savršenstva poseduju neke druge kvalitete budu potpuno lišeni ove sposobnosti."

Odmah potom sledi jedna od Edisonovih zabavnih ilustracija: "Jedan od najeminentnijih matematičara našeg doba uveravao me je da mu je najveće zadovoljstvo koje je imao dok je čitao Vergilija bilo da prati Enejino putovanje na mapi."[5]

Dakle, ukus kao moć da se uživa u lepoti mora u izvesnoj meri biti urođen, jer ljudi izuzetno obdareni u drugim oblastima (kao taj Edisonov znameniti matematičar) mogu biti, ne gubeći ništa od drugih svojih sposobnosti, potpuno lišeni ukusa.

Moramo prokomentarisati ovo Edisonovo zapažanje: Ono je, zaista, potpuno tačno. Mnogo je sveta visokoobrazovanog koji se čak u životu bavi nekim intelektualnim zanimanjima, koji pri tom nemaju ukusa ni za lek, kod kojih je ta moć očigledno sasvim zakržljala. Niko im to, naravno, ni u društvenom ni u ljudskom smislu, ne zamera, to nije nikakva negativna crta karaktera niti bilo šta što se može javno i argumentovano osuditi. Ali, ipak, kada procenjujemo čoveka u celini, dakle, ne kao stručnjaka za ovo ili ono, nego kao kompletnu ličnost, nedostatak ukusa, smisla za lepo kod njega, ostaviće nam gorak ukus u ustima i naš opšti dobar utisak biće prilično poljuljan. Jer ukus otkriva neku intimnu suštinu kod čoveka, nešto iskonsko i nepatvoreno što uvek baca jaku, izdajničku svetlost na ličnost koja nas interesuje i razotkriva nam sve ono do čega na drugi način nikako ne bismo mogli dopreti.

Ali da se vratimo Edisonu: "Iako je ova moć" (ukus) "u izvesnoj meri nama urođena", kaže on, "postoje razni načini da se ona kultiviše i poboljša, bez čega će biti vrlo nesigurna i od male koristi osobi koja je poseduje. Najprirodniji metod za postizanje ovog cilja je da se čitaju spisi najuglađenijih autora."[6]

5 *Ibid*., str. 271.

6 *Ibid*., str. 271-272.

Ovde prepoznajemo mišljenje tipično za epohu prosvećenosti uopšte: ukus, kao i bilo koja druga ljudska moć, iako nam je dat *a priori*, odnosno urođen, može se usavršavati i oplemenjivati i isto tako – može se deformisati i otupiti.

ZADOVOLJSTVA UOBRAZILJE I UMNA GIMNASTIKA

Pošto je ovako definisao ukus i označio ga kao moć koja je delimično urođena a delimično podložna promenama, Edison u Ogledu broj 411 neočekivano odbacuje termin "ukus" i odlučuje se za "uobrazilju (*Imagination*)". Zašto – ostaje tajna. Kad je već dao sebi truda da se pozabavi samim imenom "ukus" i metaforom telesni ukus – duhovni ukus, prirodno je očekivati da će Edison i dalje koristiti isti termin jer ga je već pripremio za upotrebu. Autor *Ogleda o zadovoljstvima uobrazilje*, međutim, veran svom skokovitom, nepredvidivom načinu, naglo prestaje da govori o ukusu i opredeljuje se za uobrazilju. Uobrazilja (*Imagination*, *Fancy*) je sinonim za ukus, a "zadovoljstva uobrazilje" su ona pozitivna unutrašnja afektivna stanja o kojima je gore bilo reči, na osnovu kojih se zaključuje o lepoti predmeta.

Prešavši, dakle, na novu terminologiju, Edison razlučuje zadovoljstva uobrazilje od čulnih zadovoljstava s jedne strane, ali i od zadovoljstava razuma s druge. Poštujući, očigledno, Šaftsberijevu ideju da je doživljaj lepote duhovni a ne čulni, Edison ima potrebu da distancira zadovoljstva uobrazilje od druge vrste duhovnih zadovoljstava, zadovoljstava razuma, jer se distinkcija između uživanja u lepoti i čulnog uživanja, u Britaniji osamnaestog veka već podrazumevala.

"Zadovoljstva uobrazilje, gledana u celini, nisu tako intenzivna kao čulna zadovoljstva niti su tako rafinirana kao zadovoljstva razuma. Ova poslednja uistinu treba više ceniti zato što se zasnivaju na nekom znanju ili unapređenju uma čovekovog; iako, moramo priznati da su zadovoljstva uobrazilje isto tako velika i prijemčiva. Lep vidik oduševljava dušu i ispunjava je ushićenjem isto kao i dokaz; a jedan Homerov opis očarao je više čitalaca nego bilo koje Aristotelovo poglavlje. Pored toga, zadovoljstva uobrazilje imaju tu prednost nad zadovoljstvima razuma što su očiglednija i što se lakše postižu."[7]

Ovde treba da zastanemo i ponešto razjasnimo: Prelomna razlika između zadovoljstava uobrazilje i zadovoljstava razuma je u tome što se zadovoljstva razuma zasnivaju na nekom znanju o predmetu. Moramo nešto znati, ili preciznije – moramo mnogo znati – da bismo uživali na način na koji nam to omogućuje razum. Jednom reči, zadovoljstva razuma nemaju onu neposrednost (u ovom kontekstu neposrednost kao nezasnovanost na diskurzivnom

7 *Ibid*., str. 277.

mišljenju, na bilo kakvoj argumentaciji) koja, po definiciji, karakteriše estetički doživljaj.

Edison ističe upravo neposrednost kao bitnu odliku doživljaja lepote. Evo kako on to formuliše: "Dovoljno je da samo otvorimo oko i prizor ulazi. Boje se odslikavaju u mašti, ne vodeći mnogo računa o radnjama uma kod posmatrača. Mi smo pogođeni, mi ne znamo kako, simetrijom neke stvari koju vidimo i smesta (*immediately*) uviđamo lepotu predmeta, ne ispitujući njene uzroke i uslove."[8]

Edison je ovde, kroz ovaj slikoviti odlomak, uspeo da prezentira sve bitne aspekte neposrednosti: i trenutnost u vremenu ("mi smesta uviđamo lepotu") i nezavisnost od volje ("mi otvorimo oko i prizor ulazi... ne vodeći računa o radnjama našeg uma") i nezavisnost od razumskog aparata, od diskurzije, logike, razloga: ("uviđamo lepotu predmeta ne ispitujući njene uzroke"). A možemo dodati i ovo: i da ispitamo i utvrdimo uzroke pojavljivanja lepote, to ne bi ništa doprinelo samom doživljaju, to jest uživanju.

Edison pronalazi još jedno vrlo zanimljivo svojstvo zadovoljstava uobrazilje, razgraničavajući ih i opet od zadovoljstava razuma i čulnih zadovoljstava: On, naime, kaže da zadovoljstva uobrazilje "ne traže takav napor mišljenja kakav je potreban za naše ozbiljnije angažmane, niti je s druge strane potrebno da um pati tonući u nerad i zapuštenost koji prate naša čulna uživanja; ona su" (zadovoljstva uobrazilje) "lagana vežba koja budi naše moći iz lenjosti i dokolice, a da ih pri tom ne napreže suviše niti im pričinjava neke teškoće."[9]

Ovaj mali odlomak nam je zanimljiv iz dva razloga: Prvo, zbog oštroumnih Edisonovih zapažanja na temu razlike između čulnog, razumskog i estetičkog uživanja. Ovde on u stvari prvi put na pravi način izdvaja zadovoljstva uobrazilje (estetska zadovoljstva) i tek sad prvi put jasno vidimo šta je to što daje prednost estetičkim uživanjima nad svim drugim: ona ne zamaraju um goneći ga da se suvišno napreže što je neophodno da bi se postigla takozvana zadovoljstva razuma – zadovoljstva koja je povremeno u stanju da nam pruži neko saznanje – ali, s druge strane, ne zamaraju um (ovde je Edisonovo zapažanje zaista briljantno) terajući ga da tone u nerad i zapuštenost, dakle, u potpuno mrtvilo, što neosporno jeste prateće svojstvo velikih čulnih uživanja.

Drugo pažnje vredno je Edisonovo pominjanje "lagane vežbe" naših moći što je prva njegova jasna aluzija da postoji neko dejstvo onog dela svesti podobnog za prosuđivanje i doživljavanje lepote, odnosno da je uobrazilja *alias* ukus, aktivna.

---

8 *Ibid*., str. 277-278.

9 *Ibid., str. 278.*

Doduše Edison, kao i skoro svi britanski estetičari toga doba, pominje uobrazilju, ukus, kao "moć" što već samo po sebi podrazumeva nekakvu sposobnost za akciju, ali pominjanje "vežbe naših moći" već je mnogo sigurniji korak u pravcu određivanja estetskog čula kao aktivnog.

Zatim, Edison još utvrđuje kako ova gimnastika estetskih moći, to jest njen neposredni proizvod – zadovoljstva uobrazilje, izvanredno koriste čovekovom zdravlju. Nama danas ova tvrdnja može zvučati prilično ekstravagantno, ali u Edisonovo vreme ona nije imala taj prizvuk.

RAZUMEVANJE UZVIŠENOG

U pregledima istorije estetike Džozef Edison se uglavnom pominje kao mislilac koji se prvi posle antičkih vremena pozabavio problemom uzvišenog i iznevši ovaj pojam ponovo na svetlo dana, izvršio veliki uticaj na estetiku Imanuela Kanta (Immanuel Kant) i njegovo razumevanje uzvišenog. I mi ćemo se sada dotaći Edisonovog shvatanja pojma uzvišenog ali u kontekstu teme koja nas trenutno interesuje – procesa aktivizacije estetskog čula u britanskoj filozofiji tog perioda.

"Pod uzvišenim" (Edison ne koristi reč *Sublime*, nego *Greatness* koja direktno ukazuje na veličinu predmeta) "ja ne podrazumevam masivnost nekog pojedinačnog predmeta, već veličinu čitavog izgleda, vidika... to su na primer panorame prostrane divlje pustinje, ogromnih planinskih vrhova, strmih stena i širokih voda."[10]

Postupajući dosledno svom neobičnom metodu: zanimljiv, popularan uvod u problem, pa odmah zatim – duboko i ozbiljno filozofsko objašnjenje, Edison, neposredno po uvođenju čitaoca u imaginarne predele uzvišenog, prelazi na stvar i upušta se u razjašnjavanje pojma. I Edisonov pristup problemu je sasvim u duhu novog puta ideja: osluškuju se unutrašnja zbivanja, zbivanja u svesti i pomoću njih se traži ključ rešenja svake zagonetke.

"Naša uobrazilja," kaže Edison, "voli da bude ispunjena nekim predmetom i voli da obuhvati svaku stvar koja je prevelika za njene mogućnosti." Poimanje ovakvih neograničenih vidika, zaključuje Edison, izaziva "očaravajući smiraj u duši". Jer "um čovekov po prirodi svojoj, mrzi svako ograničenje koje mu se nameće, "pa tako isto ne voli ni sužene, stešnjene vidike koji mu ograničavaju slobodu. "Nasuprot tome, prostrani horizont predstavlja sliku slobode (*Image of Liberty*) a pogled tu ima prostora da klizi naokolo... i da se izgubi u raznovrsnosti predmeta koji se nude opažanju. Ovi široki i neograničeni vidici su isto tako prijatni uobrazilji, kao što je spekulacija o večnosti i beskonačnosti prijatna razumu."

---

10 *Ibid*., str. 279.

UZVIŠENO I UMNA GIMNASTIKA

Dakle, kao što je to Edison već ranije naglasio, svaki element svesti ima svoje zadovoljstvo: razum uživa u metafizičkim spekulacijama o večnom i beskonačnom, dok uobrazilja uživa u nesagledivo prostranim, neograničenim vidicima koji imaju moć da sugerišu predstavu slobode. U pozadini i jednog i drugog zadovoljstva stoji gimnastika uma, "lagana vežba", kako ju je nazvao Edison. Um, kao nekakav antički atleta, uživa da napreže svoju snagu i da vežba svoje sposobnosti. Uobrazilja, kao jedan deo uma sa posebnom namenom i posebnim ovlašćenjima, isto tako uživa u gimnasticiranju; njeno protezanje i naprezanje da obuhvati u jednoj slici ono što izgleda neograničeno, pruža joj vrhunsko zadovoljstvo. Ako upotrebimo terminologiju koju smo koristili do sada u ovom našem istraživanju, možemo da kažemo da je vrhunsko uživanje uobrazilje (ili šire – uma u celini) uživanje u akciji, u delanju. Štaviše, uobrazilja uživa utoliko snažnije ukoliko se više napreže – veća količina akcije proizvodi veću količinu zadovoljstva.

Edison u svojim *Ogledima o zadovoljstvima uobrazilje* polako formira ideju subjektivnosti u širem smislu, to jest delimično formuliše stav da je uobrazilja (njegov sinonim za estetsko čulo) aktivna. Lativši se problema lepote posmatrane kroz prizmu subjektove svesti – zadovoljstva uobrazilje, Džozef Edison, što dalje i dublje ponire u problematiku teme koja ga je zaokupila, sve češće donosi zaključke koji idu u prilog tezi o "buđenju" estetskog čula u britanskoj filozofiji njegovog vremena. Drugim rečima, Edison sve određenije i sve preciznije plasira shvatanje da je uobrazilja delatna moć.

BUĐENJE UOBRAZILJE

U *Ogledu* od 24. juna u "Spektatoru" Edison se upušta u razmatranje koje čak preskače nekoliko generacija i ukazuje direktno na Dejvida Hjuma (David Hume) čije učenje smatramo vrhuncem razvoja ideje o aktivnom estetskom čulu u britanskoj filozofiji uopšte. Evo o čemu je reč: Zaključivši da sve što je "uzvišeno, novo i lepo, ima sposobnost da izazove zadovoljstvo uobrazilje" Edison kaže da je ipak za nas nemoguće da potpuno prodremo u prirodu uzroka ovog zadovoljstva zato što nam nije u potpunosti poznata "supstanca ljudske duše". Novi put ideja usmerio je istraživanje u najboljem pravcu – skrenuo je pažnju misliocima na osobine i principe funkcionisanja ljudske duše. Ali, smatra Edison, nemoguće je tim putem ići do kraja, sama "supstanca ljudske duše" ostaje za nas tajna a samim tim i neki aspekti uzroka zadovoljstava ostaju nerazrešivi, nedokučivi. "Ono što nam preostaje da činimo u spekulacijama ove vrste", skroman je i racionalan Edison, "jeste da razmatramo ona dejstva duše, operacije duše, koje su najprijatnije, da slažemo i svrstavamo ono što je prijatno umu a da odbacujemo ono što mu je neprijatno," ne

pretendujući pri tom da tačno označimo sve nužne uzroke "na osnovu kojih nastaje zadovoljstvo ili nezadovoljstvo".[11]

Ovo je po Džozefu Edisonu, u kratkim crtama, zadatak i cilj svakog razumnog estetičara.

Nastavljajući dalje da razmišlja o prirodi lepote i zadovoljstvu koje izazivaju lepe i uzvišene stvari, Edison dolazi i do božje promisli i u tom kontekstu, sasvim neočekivano, daje estetičku analizu za koju smo rekli da preskače nekoliko generacija i staje rame uz rame sa stavovima Dejvida Hjuma.

Vrhovni tvorac, tvrdi Edison, "dao je skoro svakoj stvari koja nas okružuje moć da pobudi neku prijatnu ideju u uobrazilji: Nama je stoga nemoguće da posmatramo njegova dela hladno i ravnodušno i da istražujemo tolike lepote bez skrivenog zadovoljstva i uživanja. Stvari bi dosta jadno izgledale oku, kada bismo ih mi videli u njihovim istinskim oblicima i kretnjama: Jer koji drugi razlog možemo pripisati njihovoj sposobnosti da izazovu u nama mnoge ideje koje su sasvim različite od bilo čega što zaista egzistira u samim objektima (to su, na primer, svetlost i boja) ako ne taj" (razlog) "da mi treba da dodamo ukrase svetu i učinimo ga prijatnijim uobrazilji."[12]

Vidimo ovde da Edison pominje činjenicu da mi imamo ideje različite od onoga što istinski postoji u objektima kao nešto što se samo po sebi razume i što nije potrebno posebno objašnjavati. Edison, u stvari, u ovom kratkom ali značajnom pasusu nije učinio ništa drugo nego izveo konsekvence Lokovog učenja do kraja i njegovu teoriju o primarnim i sekundarnim kvalitetima lucidno uveo u estetiku gde joj je i mesto. Ali da čujemo prvo sve što kaže Edison na ovu temu, pa da onda komentarišemo: "Mi svugde nailazimo na prijatne prizore i pojave, mi otkrivamo imaginarne lepote na nebu i na zemlji i vidimo nešto od ove vizionarske lepote kako se izliva na sav stvoreni svet; ali kakav bi nam se grub i neugledan komad prirode ukazao kad bi iz njega iščezla boja i igra svetlosti i senke! Ukratko, naše duše su, kako sada stvari stoje očaravajuće izgubljene i zbunjene u prijatnoj obmani i mi idemo naokolo kao začarani heroj u priči koji vidi prekrasne dvorce, šume i livade i čuje poj ptica i žubor potoka; ali po isteku neke tajanstvene čarolije fantastični prizor iščezava i tužni vitez vidi da se nalazi na goloj pustari. Nije nemoguće da je nešto slično ovome i stanje duše... u pogledu slika koje duša prima od materije stvari."[13]

Ovde Džozef Edison, na svoj slikovit i osoben način, nedvosmisleno izjavljuje da postoji razlika između predmeta kakvi zaista objektivno jesu i onoga što mi od njih vidimo. Uloga aktivnosti svesti u ovakvoj konstelaciji stvari

11 *Ibid*., str. 282.
12 *Ibid*., str. 283.
13 *Ibid*., str. 284.

postaje ogromna a njena moć neizmerna: jer svest čovekova sa svim svojim osobinama je ta koja vrši promene na predmetima, to jest, da budemo sasvim precizni, ona ne zadire u objekat po sebi, tu ona ništa ne može da promeni, ali zato modeluje (po Edisonu – ulepšava) ono što je od tog predmeta "za nas", ono što objektivno ne postoji i čemu je potrebna svest da bi zasnovalo svoju egzistenciju. Jednom reči, Edison je napravio razliku između predmeta spoljašnje stvarnosti i estetskog predmeta. Estetski predmet postoji "za nas" i on je taj kome je potrebna svest subjekta da bi mogao postojati.

Dakle, kao što rekosmo, Džozef Edison je izveo sve konsekvence Lokove filozofije i novim putem ideja otišao do kraja: jer logična posledica modernog načina rezonovanja, zaključivanja od reakcije svesti (zadovoljstva ili nezadovoljstva) na prirodu predmeta je prvo – stav da je svest u procesu svog odnošenja prema spoljašnjoj stvarnosti aktivna i drugo – da ta njena aktivnost ima neke posledice, to jest da ima mogućnost da oblikuje i menja predmet na koji je usmerena.

ESTETIČNA EPISTEMOLOGIJA DŽONA LOKA I ZAČARANA UOBRAZILJA DŽOZEFA EDISONA

Džozef Edison je prvi mislilac iz velike i blistave grupe britanskih filozofa sedamnaestog i osamnaestog veka koji je bio dovoljno slobodan, nesputan i neopterećen nekim filozofskim dugovima da izvede jedan ovako smeo potez i izvuče ovako radikalan zaključak. Edison je odlično osetio suštinsku estetičnost Lokove epistemologije, promislio njene stavove do kraja i uspešno ih presadio na polje estetike.

Završiviši svoje slikovito diferenciranje između predmeta "po sebi" i estetskog predmeta "za nas", Edison se i sam poziva na Džona Loka i njegovo učenje: "Ja sam ovde pretpostavio da je moj čitalac upoznat sa onim velikim modernim otkrićem koje je sada opšte priznato od strane svih istraživača koji se bave prirodnom filozofijom: naime da su svetlost i boje... samo ideje u umu a ne kvaliteti koji egzistiraju u predmetu (materiji). A to je istina koju su dokazali mnogi moderni filozofi i zaista jedna od najprefinjenijih spekulacija u toj nauci; ako engleski čitalac želi da vidi detaljno objašnjenje problema može ga naći u osmom poglavlju druge knjige *Eseja o ljudskom razumu gospodina Loka."*[14]

Tu Edison, na žalost, stavlja tačku. Tom je rečenicom njegov tekst od utorka 24. juna 1712. godine završen i već sutradan u novom eseju Edison prelazi na drugu temu.

---

14 *Ibid*., str. 284.

Velika je šteta što je to kod Džozefa Edisona uvek tako; kod njega se priča redovno završava posle dve stranice teksta i njegov sveži, radoznali i nestrpljivi um traži nove zanimacije i nove teme. On sve brzo i lako shvati, dočara to čitaocu u dva – tri sjajna poteza perom i – ide dalje. To je sa filozofskog stanovišta možda mana, ali daje beskrajnu draž Edisonovom stilu pisanja, stilu koji ga je učinio živom legendom svih ljudi sa literarnim ambicijama u Britaniji osamnaestog veka.

* * *

Edisonovi *Ogledi o zadovoljstvima uobrazilje* zauzimaju visoko mesto u britanskoj estetici osamnaestog veka. Džerom Stolnic (Jerome Stolnitz), filozof koji izuzetno dobro poznaje britansku misao ovog perioda, kaže da je Edisonova koncepcija bila "prvo iole sistematizovano stanovište u britanskoj estetici"[15] i tvrdi da razvoj britanske misli u osamnaestom veku počinje upravo sa *Ogledima o zadovoljstvima uobrazilje*.

Slažući se u osnovi sa Stolnicom po pitanju značaja Edisonove estetike, mi možemo dodati još i to da je Edison bio čovek koji je napravio svojevrstan "kopernikanski obrt" u filozofiji lepog svoga doba. Doduše, već kod lorda Šaftsberija (mislioca od velikog značaja za britansku estetiku osamnaestog veka koji je umnogome uticao na Džozefa Edisona) filozofska analiza je usmerena na procese koji se odigravaju u svesti subjekta, na reakciju subjekta. I Šaftsberi govori o zadovoljstvu kao o reakciji na lepotu predmeta. Međutim, ono što suštinski odvaja Edisona od Šaftsberija je činjenica da je lord Ašli još uvek imao u vidu i objekat kao takav. Zbog svoje odanosti Platonu i kembridžkim Platoničarima, Šaftsberi nije odoleo iskušenju da povremeno pokuša da odredi i imenuje lepotu objekta samog po sebi (harmonija).

Džozef Edison, pak, potpuno je imun na izazove ove vrste. Njega objekat sam po sebi uopšte ne zanima, on je sav orijentisan na nastrojenost subjekta – na "zadovoljstva uobrazilje". Kvalitet predmeta prvi put biva sasvim isključen iz igre upravo sa Džozefom Edisonom. Samo pozitivna reakcija svesti ukazuje na lepotu, to jest na estetsku vrednost, kako bismo mi to danas rekli.

Pored ovoga, videli smo u priči o "začaranom heroju" koji prolazi kroz go i pust predeo sa osećajem da šeta kroz rajske vrtove, da Edison estetsku svest doživljava kao "začaranu", u tom smislu što vidi ono čega de fakto na predmetu, objektivno i po sebi nema; zahvaljujući tome, svest ima doživljaj lepote. Edisonova "čarolija" je u stvari moć svesti da sagleda lepotu formirajući je.

---

15 Vidi Džerom Stolnic, *Dve studije o nastanku moderne estetike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1987., str. 63.

Dakle, kratko i jasno – da nije svesti, ili uže estetskog čula *alias* uobrazilje, ne bi bilo ni estetskog doživljaja.

Ovim svojim razmišljanjem Džozef Edison je stekao pravo da ga izdvojimo kao prvog britanskog estetičara ovog bogatog i plodnog perioda koji je precizno formulisao ideju da se ontološki temelj lepote, osnova njegove egzistencije nalazi u relaciji prema svesti subjekta i da je biće lepote uvek i svagda biće "za nas".

LITERATURA

1. Addison, Joseph, (and Steele, Richard), "The Spectator", ed. by Gregory Smith, London, 1945, last reprint New York, 1979.
2. Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Boston, 1812.
3. Bate, Walter Jackson, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth – Century England*, Harvard U., 1964.
4. Beardsley, Monroe, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Macmillan Co., New York, 1966, The University of Alabama press, 1975.
5. Brett, R. L., *The Aesthetic Sense and Taste in the Literary Criticism of the Early Eighteenth Century*, The review of English Studies, XX, 1944.
6. Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, Boston, Beacon Press, 1955.
7. Dickie, George, *Taste and Attitude: The Origin of the Aesthetics*, *Theoria*, 39 (1973).
8. Kojen, Leon, *Umetnost i vrednost*, Filip Višnjić, Beograd, 1989.
9. Stolnitz, Jerome, *Dve studije o nastanku moderne estetike*, Književna zajednica Novog Sad, Novi Sad, 1987.

Iva Draškić Vićanović

THE ROLE OF THE "ENCHANTED IMAGINATION" IN THE AESTHETICS OF JOSEPH ADDISON

Summary

The text involves an investigation into the meaning of the notion of taste, or, rather, the notion of the aesthetic sense in the British Philosophy of the Enlightenment. Joseph Addison was one of the most important figures of the British Enlightenment. When his essays concerning the pleasures of the imagination appeared in the famous journal the *Spectator*, in 1712, they caused a revolution in the aesthetics of that period. What was the point? Historically, until the eighteenth century, philosophers mainly followed the objective approach in aesthetics, busying themselves with the properties of the aesthetic phenomena such as harmony, proportion, etc. With his theory of the 'enchanted' imagination Addison reversed this approach and caused what contemporary investigators like to call a Copernican revolution in aesthetics. Addison's theory of beauty was a great contribution to the development of the idea of subjectivity, one of the most important ideas of the modern age, and very significant for contemporary aesthetics.

UDK 316.774

Divna Vuksanović

UNAKAŽENA LICA: OGLED IZ SAVREMENE ESTETIKE KOMUNIKACIJA

Estetika danas predstavlja jedan od značajnih medijuma komunikacije, time što posreduje čulnu "neposrednost" i "izvesnost" estetičkih saznanja sa teorijskim, odnosno, razumsko-spekulativnim diskursom. Naime, prvo posredovanje tzv. "čulne neposrednosti" jeste – kako je to u *Fenomenologiji duha* dosledno prikazao još Hegel (Hegel) – upravo jezičko posredovanje. Jezik, kao prvi medijum i medijator pojma istovremeno, apstrakcijom iz čulne neposrednosti u koju je uronjen kao *još-neizdiferenciran*, predstavlja prvo posredovano iskustvo kako razuma/uma tako i čulnosti. Sam način ovog posredovanja predstavlja, makluanovski iskazano, i medij i poruku istovremeno. Dakle, način realizacije čulnosti u jeziku (sfera komunikacija) jeste opšta paradigma estetizacije jezika, odnosno onaj jezik koji posreduje domen vlastite čulnosti, dajući mu prostor za realizaciju u široko primenljivom pojmu komunikacija.

Otuda je estetika komunikacija uslov svakog mogućeg iskustva koje je primarno jezičke prirode. Ali, ona je istovremeno i jedno *aposteriorno* znanje o tom iskustvu. Nadalje, ovaj razumsko-spekulativni diskurs je takođe posredovan, i to preko delovanja tehničke racionalnosti (refleksivnost i spekulativnost) koja je korenito zahvatila svet savremenih komunikacija. No, ova racionalnost je, ujedno, i pretpostavka svakog mogućeg iskustva *ovde* i *sada*, odnosno onaj medijum koji izvodi današnje posredovanje pojma, onako kako su to sugerisali Horkhajmer (Horkheimer) i Adorno (Adorno) u nezaobilaznom elaboratu *Dijalektike prosvetiteljstva*, analizirajući shematizovano delovanje "kulturne industrije", odnosno, savremene industrije zabave. Kako je poznato, sličan interes tehnike u odnosu na savremenu racionalnost iskazao je i Habermas (Habermas), iako je prvobitno teorijska levica, kako se čini, nekritički prihvatila moć tehnike u funkciji progresa ideje / prakse humaniteta.

Nepobitna je činjenica da tehnika danas stoji u osnovi kako čulnosti tako i racionalnosti, ali je njen čulno zahvaćeni um u potpunosti postvaren i instrumentalizovan u korist nje same. Tehnika je, dakle, vlastita mimetika, svet

beskonačnih komunikacijskih podražavanja i *nereflektovanih samorefleksija*, posredstvom kojih se do krajnjih granica estetizuje, odnosno, iscrpljuje stvarnost. Tako "prvobitna stvarnost", bivajući provučena kroz svet novih medija i tehnicizovanih komunikacija, zadobija svoju prividnu autonomiju, apstrahujući istovremeno od prvobitne "stvarnosti", prilikom kreiranja jednog sasvim posebnog estetsko-tehnološkog sveta u domenu modernih komunikacija. Medij je, otuda, realnost koja neprestano proizvodi realitet medijacije na relacijama: čulnost – jezik – tehnika.

Ova sfera je ujedno estetska i estetička ukoliko sadrži onaj minimum u sebi postvarene refleksije. To, praktično, znači da je današnja estetika, mišljena kao estetika komunikacija, već uveliko ostvarena u realnosti, i to kao komunikacijska teorija i praksa ujedno. O tome da je svet danas estetizovan u tolikoj meri da estetički "dizajn" diktira zakonomernosti mnoštva refleksnih stvarnosti, ne treba posebno raspravljati. Svet površina i odblesaka, potpuno je nalik lajbnicovskom monadičnom univerzumu, kao apsolutno perceptivnom i do kraja reflektovanom u jednom posve teorijski iskonstruisanom svetu monada. Pri tom je refleksija ovde izjednačena sa percepcijom, dok je komunikacija redukovana na ogledalne odbleske u kojima se umesto predmeta ogledaju sami odblesci, poput mnoštva monada bez "prozora". Zatečena komunikacijska / medijska praksa ovo dokazuje čak i na najjednostavnijim primerima.

Osvrnimo se, za trenutak, na popularnu BBC-ovu TV seriju za decu *Teletabisi* (*Teletubbies*). Medijski jezik, zapravo, ovde progovara kao samoreflektujuća činjenica: začudni svet teletabisa postaje primarni u odnosu na puki "realizam" detinjih svetova, koji se putem malih ekrana ugrađenih na stomačićima simpatičnih dečjih junaka – teletabisa, reflektuje kao sekundarni tj. izvedeni svet, odnosno realistički/objektivistički upakovan medijski produkt. Tako dečji jezik ili – preciznije rečeno – jezik beba direktno korespondira medijskom jeziku, tj. upravo elementarna poruka medija demonstrira perspektivu "rađanja" / "učenja" ovog infantilnog jezika, koji se samouspostavlja kao prvobitna jezička stvarnost. U doslovnoj ravni, objekt-jezik teletabisa je konstutitivan za tzv. realni svet, koji se refleksno-medijski otuđio od nas samih, njegovim tehničkim posredovanjem. Na meta-jezičkom nivou, on je odstupajući od sveta činjenica, i predstavlja neku vrstu interpretacije ili "objašnjenja" ovog sveta, artikulisanog jezikom medija.

Teorija koja je istovremeno i vlastita primena, svoju komunikabilnost realizuje u medijumu čulnosti koji predstavlja zamenu za tradicionalni pojam. Prostor i vreme kao – kantovski definisana – "estetska" čula, sada čine realnost koja je ujedno i realitet tehnički isposredovanog pojma. Svet spektakla, advertajzinga, neobaroknih medijskih slika, tehničko-tehnoloških odnosa i virtuelnih realnosti supstituiše nekadašnji svet tradicionalnog pojma,

brisanjem tzv. ontološke diferencije među njima. To praktično znači gubitak razlike između "suštine" i "pojave", "ideje" i "manifestacije", kako je to najavio Benjamin (Benjamin) u svom saznajno-kritičkom predgovoru *Porekla nemačke žalobne igre*, tvrdeći da nema "suštine" bez manifestacije, tj. mimo njenog ispoljavanja. Sva suština je u aktu manifestovanja, i to ne u bilo kakvom, nego upravo u perceptivnom aktu.

Pokušajmo ovu tezu da primenimo na neke od današnjih estetskih fenomena, iskustveno nepoznatih prethodnom dobu. Za to će nam kao primer valjano poslužiti pokušaj jedne nevladine organizacije sa ovih prostora da posredstvom estetskih intervencija na ljudskim licima ukloni razarajuće posledice balkanskih ratova XX veka. Reč je o novoosnovanoj NVO "Unakažena lica" koja je formirana s ciljem prikupljanja donacija u funkciji otklanjanja ožiljaka i različitih vrsta oštećenja kože na licima žrtava ratova u poslednjih desetak godina na prostoru Srbije. Nesumnjivo humana misija ove nevladine organizacije, demonstrira, međutim, i jedno drugo obeležje savremenog doba – nazvanog erom vladavine estetike i ekstaze komunikacija.

Radikalizam navedene Benjaminove teze o podudarnosti "suštine" i "manifestacije/a", apliciran na ovom primeru, ukazao bi na sledeće moguće posledice koje postavljamo u formi pitanja/zaključaka. Promena je vidljiva već na prvi pogled. Isceljenje ratnih trauma, pokrenuto na ovim prostorima posredstvom programa različitih vladinih i nevladinih organizacija koje deluju u domenu humanitarnog rada sa izbeglim i raseljenim licima ili traumatizovanim građanima – učesnicima ili žrtvama nasilja i ratnih razaranja, kao da je zapalo u ćorsokak. "Unakažene duše" čije su rane duboke i najčešće nevidljive, svakako je teško "sanirati". Aktuelni komunikacijski i drugi programi koji se realizuju u okviru postojećih trauma-centara, kratkoročno gledano, ne daju uvek poželjne rezultate. Otuda se može reći da "unakažene duše" i dalje žive s nama i pored nas. A šta se, u isto vreme, zbiva s "unakaženim licima" i da li estetika današnjeg doba preuzima na sebe politički zadatak da bar prividno niveliše razlike između "krvnika" i "žrtve", preostaje da se ispita.

Nije li sintagma "politička korektnost" u današnjem vremenu zamenjena zahtevom za "estetskom korektnošću" o čemu efektno govori čitava jedna, inače veoma popularna, grana medicine – estetska hirurgija, koja pomaže ljudima da se osećaju ("prirodno") jednakim sa ostalim pripadnicima njihove zajednice. Različite estetske intervencije na ljudskim telima danas, osim slobode eksperimentisanja posredstvom primena novih tehnologija u oblasti medicine koje poprimaju oblik svojevrsnih "telesnih" moda i komunikacija posredstvom veštačkim putem kreiranog personalnog *image*-a, do te mere "estetizuju" razlike, da ih svode na sličnost, odnosno gubitak razlike u ranijem smislu reči. Umesto nekadašnje političke, estetska sloboda i jednakost pre-

uzimaju primat u borbi protiv diskriminacije, nivelišući i otklanjajući sve estetski nepoželjne razlike, prema unapred osmišljenim "tehničkim" standardima humano(idno)g izgleda.

Tako današnja estetska hirurgija, i u manje drastičnim situacijama od onih ratnih i posleratnih, neposredno interveniše u domenu estetskih pojava, brisanjem tragova socijalno-istorijski nepoželjnih događaja, koji se održavaju još jedino u memorijama tzv. "virtuelnih prostora/vremena". Politički diskurs ovde je očito supstituisan pokretima hirurškog noža i lasera, u svrhu jedne humane estetizacije, te ovim zadobija nekakvu sasvim novu dimenziju, s tendencijom da, intervenišući u domenu pojava, utiče na samu "suštinu", odnosno identitet u nekadašnjem značenju pojma. "Unakažene duše" stoga ne postoje. One nisu prezentne u stvarnosti ukoliko se izbrišu tragovi patnje i razaranja ispisani na ljudskoj koži. Baš kao što smrt može biti privlačna ako se spektakularno estetizuje, zadobivši, uz pomoć savremene farmakologije, svoj humani lik kroz estetsko-komunikacijsku matricu savremene civilizacije.

Komunikacija je danas maksimalno tehnički isposredovana. Svet maski zamenjen je medijskim spektaklom, a estetika oblikuje jednu novu vrstu humaniteta, koji niveliše razlike. Fenomen "unakaženih lica" više nećemo sretati u "stvarnosti" osim na TV ili kompjuterskom ekranu. Horor filmovi i video-igrice sa scenama užasa i nasilja postaju naša primarna stvarnost, u onoj sekundarnoj smo nasmejani i lepi.

Divna Vuksanović

SCARFACE: ESSAY IN CONTEMPORARY AESTHETICS OF COMMUNICATION

Summary

This paper problematizes the status of two disciplines, contemporary aesthetics and media theory, especially in the new form in which they now appear: the aesthetics of communication. Aesthetics, as it is currently being applied in the vast area of communications, creates in the domain of values profound ethical and aesthetic problems. Today, through the electronic approach, the sensual medium of communications, with its sensual/digital language, has managed to affect and change our complete system of values. The outcome of this is, on the one hand, the radical split between ethical and aesthetic values, and on the other the emergence of the 'emancipated' aesthetic point of view, which has generated the global system of values called "the new aesthetic era," in which theoretical and practical aesthetics is reduced to an instrument in the hands of a brutally commercialized and profit oriented world.

UDK 159.923.2 : 616.89

Tijana Mandić

VIKARISKA TRAUMATIZACIJA[1]
(Umetnost u funkciji tanatosa)

I MALO PSIHOLOŠKOG RAZMIŠLJANJA O NASILJU

"Najbolje je pobediti bez borbe."
Sun Tzu[2]

Svet je uz mnogo galame, podsmeha i zloupotrebe, i nadasve nerazumevanja, ipak mnogo lakše prihvatio Frojdovu (Freud) teoriju o erosu nego o tanatosu. Koncept polariteta je prihvaćen u filozofiji, fizici i religiji. Znači, možemo razmišljati o dobru i o zlu, o tezi i o antitezi, o lepom i o ružnom, o pozitivnom i o negativnom, o jakom i o slabom, o anodi i o katodi, možemo čak govoriti i o anabolizmu i o katabolizmu, kad pokušavamo da shvatimo čovekov metabolizam, ali kad pređemo na tlo razmišljanja o psihičkoj energiji, polaritet se sa užasom ukida. Izučavamo li ljudsku motivaciju, ako se složimo da ta izučavanja spadaju u izučavanja dinamike sistema i da su motivi energetski fenomeni, primetićemo razne motivacione zaplete. Između ostalog motiv može da se zadovolji, može da bude frustriran, može da bude u konfliktu, ali može da dođe i do motivacione fuzije, fisije, transformacije, neutralizacije i harmonizacije. Izučavanja psihičke dinamike upravo pokušavaju da rasvetle neverovatne dinamičke zaplete tog energetskog plusa i minusa unutar tri međupovezana strukturalna identiteta. Frojd je smatrao da

1 Pojam nastao iz vikarnog učenja. Osnovno značenje reči vikar, po Morton Bensonu, je sveštenik i zamenik, a vikarno – zameničko ili ono koje deluje preko drugog. Izučavajući šta, kako i zašto učimo, naišli smo na zanimljivu oblast učenja kroz druge. U modernoj kliničkoj literaturi vikariska traumatizacija je traumatizacija nastala posredno, bilo tako što smo zatečeni događajem, samo smo slučajno bili tu kad se pred nama odigrala saobraćajna nesreća, ili manje ili više direktno posmatrali kako nekog maltretiraju, premlaćuju i ubijaju. Najzanimljiviji uzorak za početna izučavanja su bili pomagači. Ratni novinari, medicinsko osoblje, vatrogasci i razne druge vrste "spasilaca" su nam bili prvi uzorci otkrivanja iracionalnih fenomena traumatizacije, kao što su krivica preživelog, identifikacija sa agresorom ili mržnja iz ogledala. Moda rata uživo i ekspanzija elektronskih medija, ponovo nameće temu: da li samo posmatranje nasilja ostavlja posledice? I šta da radimo u vezi sa tim?

2 Sun, Tzu, *Umeće ratovanja*, Global Book, Novi Sad, 1995, str. 8. Sun Tzu je zagonetni kineski ratnik i filozof koji je živeo pre više od dve hiljade godina, koristio je paradoks, kao osnovni metod ratovanja i taoističke psihologije.

zdrav ego mora da poseduje neutralizovanu energiju (erosa i tanatosa) da bi uopšte postojao i bio normalan, sublimacija upravo predstavlja idealni oblik transformacije energije, nužne za funkcionisanje selfa, dok je energetska harmonija nužna za integraciju i individuaciju zrele zdrave osobe. Da ih je nazvao energetski plus i energetski minus, ili digitalno 1 i 0, možda bi prosečni građanjin shvatio, prihvatio i odobrio, naročito ako mu uz to shvatanje, kao bonus ponudimo digitalnu kameru.

U članku *S one strane principa zadovoljstva*[3], iz 1920. godine, Frojd počinje da veruje da, sem principa postizanja zadovoljstva i izbegavanja nezadovoljstva, postoji još jedan princip a to je repeticija kompulzije. Ne radi se o bilo kom prisilnom ponavljanju pogrešno rešenih problema, već je samo prisilno ponavljanje u funkciji nagona smrti, nanošenja bola i uništavanja. Sve sto živi teži da se vrati u anorgansko stanje, umire, ne iz spoljnjih već iz unutrašnjih, konstitucionalnih razloga. Po Frojdu, život je samo zaobilazni put do smrti, a iz individualnosti nastaje potreba da se umre na svoj način. Od te radne hipoteze, iz 1920. godine, do kraja života Frojd sve više biva ubeđen u postojanje tog principa. Nagon smrti je teško primetan zdravom razumu, naročito u razaranju unutrašnjeg bića, primetniji je kad se manifestuje kao energija upućena spolja, na druge. U čuvenoj *Nelagodnosti u kulturi*[4], Frojd je duboko uveren u izreku "Homo homini lupus est", I ništa ga više neće razuveriti. Naprotiv, i individualne i kolektivne destrukcije koje analizira samo potvrđuju njegova verovanja.

Osnovna kritika frojdizma nije to "što je sve sveo na seks" (viđenje Frojda kroz oči glupavog, površnog, i/ili zlonamernog čitaoca), jer ako spomenemo samo jedan od derivata erosa, ljudsku seksualnost, moramo automatski razmišljati i o derivatima tanatosa, na primer ljudskoj agresiji i destrukciji, a ponajviše o njihovim kompleksnim i višeslojnim međuodnosima.

Osnovna kritika frojdizmu je korišćenje referentnog okvira kulture i nauke sa kraja XIX i početka XX veka. Njutnovsko – darvinistički naučni model, pozitivizam, racionalizam i mehanicizam su naneli više štete modernoj psihologiji, no Frojdovi pokušaji da razume ljudsku seksualnost. Znači, usudimo li se da razmišljamo u okvirima polariteta psihičke energije, naićićemo na koncept tanatosa. Na stranu Frojdova ljubav prema grčkoj mitologiji, na stranu uzorak bečkih histeričnih gospođica s početka XX veka i njihove preokupacije edipalnom dramom, Frojd je uporno upozoravao na strahote neosvešćenog, negiranog i nesublimisanog tanatosa. Dok se ne suočimo sa takvim potencijalom u sebi, biće nerešivih konflikata, neobjašnjive mržnje i ratova. Dokle god projek-

3 Sigmund, Frojd, *S one strane principa zadovoljstva*, Treći Program RB, Beograd, 1984, str. 63.

4 Sigmund, Frojd, *Nelagodnost u kulturi*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.

tujemo, negiramo i potiskujemo, mi smo destruktivni potencijal. Mislim da je važno naglasiti da je Frojd ipak verovao, mada ga proglašavaju za pesimistu, da se ta energija, kao i sve ostale energije, može transformisati do najobičnije svakodnevne prodornosti, ambicioznosti, kritičnosti i kreativne igre. Iako je zadatak izuzetno težak. Ne samo zbog prirode tanatosa, već i kulturnog konteksta u kojoj osoba odrasta, iskustva koja stiče, modela učenja koje usvaja i neverice. Toliko laži, licemerja, opsesija i sumanutosti je upoznao u kulturama u kojima je živeo, da je bilo lako da ostane pesimista. Naslušao se toliko lepih bajki i legendi, koje su bile samo maska i racionalizacija za ljudsku destrukciju, tako da je bilo lako da postane cinik.

Isteran iz Beča kojeg je voleo, posmatrajući fašističku orgiju koja nadire Evropom, razjeden rakom, umro je usamljen i ogorčen, ipak verujući da ima nade za neke pojedince, a za čovečanstvo ne. Jedan od osnovnih razloga je bio taj što izbegavamo da se suočimo s tanatosom u sebi. Nemojmo da zaboravimo, nije poenta zauzdavanje, suzbijanje ili projektovanje neprihvatljive destrukcije u sebi, već njena transformacija.[5]

Jedan od ključnih Jungovih arhetipova je upravo "senka"[6]. Po Jungu, arhetipovi su urođene, nesvesne ljudske predispozicije za osmišljavanje mnogih ljudskih i prirodnih fenomena. Kroz njih se prepliću faktori koji utiču na ljudskost; biološki, društveni, psihološki, etički, estetski i spiritualni. Iz arhetipa senke proističu osnovni konstrukti o nastanku ili nestanku kosmosa i čoveka, reda i haosa, svetlosti i tame, života i smrti. Najčešća pozornica za senku je, pored podzemlja, džungla (bilo da govorimo o egzotičnoj prašumi ili o gradskoj džungli na asfaltu); na njoj se pojavljuju razni likovi i odvijaju razne priče. Obični ego nerado, krišom i retko baci pogled na tu stranu, i to samo u društvu i u sigurnosti svoje maske. Senka kreira, struktuira, motiviše i razvija ideje o ljudskim dubinama. Senku, na žalost, najlakše vidimo u drugom. Otcepljena, negirana, potisnisuta i projektovana, doživljava se kao zlo, ružno, nepravedno i neljudsko u neprijatelju. Arhetipovi često pričaju svoje priče

5 Neuspeh svih "kreativnih radionica" na temu "nenasilno rešavanje konflikata", njihova neverovatna blesavost i pseudo humanistička simplifikacija, dovele su do apsurda mnoga suštinska ljudska pitanja i upravo je užasavajući primer šta se događa kad ne razumete ljudsku destrukciju i konflikt. Deo problema je bio taj što su bili ubeđeni da znaju kako: u poslednjih desetak godina tumarala je gomila, uglavnom iskompleksiranih i pohlepnih humanitaraca, kojima su zapadnjački eksperti lečili i civilizovali ex-yu narode, prepotentno nudili formulice za rešavanje problema, smatrajući, posle jednog vikend-seminara obuke, da su kompetentni. Pošto smo primitivno i nezahvalno odbili da se izlečimo i civilizujemo, već smo se potukli, prosečan humanitarac nas je prezirao, napisao u Hajatu svoj prelepi nekonfliktualni izveštaj i otišao u Avganistan. (Članak Tijane Mandić u rukopisu: *Psihopatologija humanitarnih ustanova*.

6 Carl, G., Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1987. Poglavlje: *Upoznavanje sjene*, str. 168-176.

kroz maštu, snove i mitove, ali i kroz naučne konstrukte, na primer o kosmičkoj eksploziji ("Big Bang") i čovekovoj evoluciji, gde čovek najčešće izranja iz primordijalnog okeana DNK. Takvi konstrukti su sjajne tačke iz kojih ljudski razum može da počne svoj racionalni posao, ali nisu sami po sebi racionalni. Kad govorimo o čoveku, oni predstavljaju nepoznata ili manje poznata svojstva i osobine naše ličnosti iz donjeg sveta psihe, za čiju prirodu strahujemo da je mračna i primitivna. Međutim, senka *per se*, kao svi Jungovi arhetipovi nije "dobra" ni "loša", njena sudbina zavisi, između ostalog, od toga u kom kontekstu odrastamo, kako se identitet strukturalno organizavao, zatim od dinamske preraspodele energije unutar takve organizacije i individualnog razvojnog toka. Najpopularnija personifikacija Senke je, naravno, Sotona. Mračna strana "moje" jedinstvenosti je sklona zločinima, impulsivnostima, lako se da isprovocirati, indukovati, lakoverna je, infantilna i, kao takvu ju je izuzetno teško integrisati u self. Kolektivne zaraze senkom mogu skupiti razne ljude u jedinstvenu nerazumnu gomilu, kao što su mahnitale francuske kaluđerice iz XVII veka "obuzete đavolom", kao što je ples Sv. Vida iz srednjeg veka, kao što je čuvena španska inkvizicija, kao što je bio čuven po grozoti Mi Laj masakr iz Vijetnama, ili još uvek postojeće Ku-Klux-Klan destruktivne orgije. Spisak strahota koje je čovek u stanju da učini je skoro neiscrpan.

Pozitivna funkcija senke je upravo kritika zlog u nesvesnom, nalaženje svetla u tami i pobeda gradnje nad rušenjem, tako da prepoznavanje senke i njeno postepeno osvešćivanje donosi plime stida i osećanja krivice, zbog ukazivanja na grehe i potencijalne destruktivnosti, kojih se svesno odričemo. Potrebno je poznavati zlo u sebi, da bi ga prepoznali i borili se protiv njega. Senka upravo to ume. Bilo da nam ukazuje na duhovnu lenjost, egoizam, pohlepu, bezobzirnost ili kukavičluk, senka ukazuje na mane, što kod prosečnog građanina provocira neukrotivi bes, jer trlja so u stare narcisoidne rane. Osoba se oseća iracionalno, nepravedno kritikovana i proganjana, naročito zato što smatra da postoje mnogo veći zločinci od nje. Jung pretpostavlja da je susret sa drugom stranom traumatičan, te stoga nije čudo što se opiremo svim svojim snagama. Personifikacija senke je obično istog pola, za razliku od animusa koji se kod žena pojavljuje kao horda muškaraca koja hoće da je siluje. Kod introverta će se senka različito prikazati, na primer u snu[7], kao priča u kojoj čovek sanja da luta kroz lavirinte podzemlja, nailazi na putokaze koje ne razume, sreće konje bez jahača, pretpostavlja se da se nagoni otimaju kontroli, i tada konačno sreće starog školskog druga koji mu pomaže da nađe onu odlučnu snagu koja sanjaču nužno treba. Kod ekstraverta san plete drugačiju priču, o mladiću koji je navukao prekrivač preko lica jer je svestan da bi se prihvatio svakog zločinačkog posla. Radnja je opet smeštena u

7 Carl, Jung, G., *Ibid*., str. 170-172.

podzemlje, službenik je skovao urotu da ubije snevača a najmio seksualno veštog Francuza da to izvede. Tada se pojavljuje visok, krupan uticajan čovek, (možda preterana, nezasita nesvesna ambicija) koji se iznenada naslanja na zid, jer mu je u trenutku pozlilo, i omogućava snevaču da ubije službenika. Službenik i uticajni krupni čovek mogu biti ista osoba i predstavljati jedan od aspekata njegove senke, jer je sanjač izuzetno prodoran i agresivan u budnom životu. Francuz, koji je na kraju sna zadovoljan, može isto tako predstavljati izvesne aspekte senke, koja pokušava da upozori snevača. Tako se moć i seks prepliću, ali i međusobno savladavaju. Nadam se da niste razočarani ovim snovima, jer nema mučenja, sadizma, niti perverzija. Senka jeste potencijalno zlo u raznoraznim oblicima, ako se negira, odcepi, potisne i projektivnom identifikacijom veže za neprijatelja[8]. Sazdana je od mnogih elemenata, povezana sa ostalim arhetipovima i zavisi i od konteksta u kome individua odrasta i živi. Po Jungu, problem senke igra veliku ulogu u svim političkim sukobima. Oba opisana snevača su bili razboriti u vezi sa svojim osenčenim problemima, što se za većinu političara ne bi moglo reći. Projektujemo li, na bilo koji način, svoju senku na drugoga, deo naših kapaciteta ostaje zauvek van nas, na drugoj strani. Mi ostajemo pocepani, osakaćeni, živeći u zabludi o sebi i u stvari pomažemo svojim neprijateljima. Da li će senka biti prijatelj ili neprijatelj zavisi od mnogo faktora. Zanemarena, neshvaćena, odbačena, nemilosrdno obrađivana od raznoraznih mehanizama odbrane, postaje monstrum, ne bi li se sačuvale sujeta, ponos i inat ega.

Uporno odbijajući da se suoči sa svetlom drugih realnosti, Senka postaje mračna močvara zla u kojoj mnogi potonu. Spoznata, sublimisana i integrisana, omogućava integraciju unutrašnjem Velikom čoveku, kako je Jung voleo da naziva *self*, pruža neverovatnu moć koja se da itekako korisno iskoristiti. Otkrivanje, dijalog, integracija i preuzimanje odgovornosti za svoju senku, u velikoj meri vitalizuju self.

Senka, u stvari, nameće etičke dileme, stvara etičke teškoće i zahteva preispitivanje vrednosnih premisa u dimenzijama između dobra i zla. I to radi sa strašću, gnušanjem i hrabrošću koje bledoliki ego nema kad nam se u snovima, fantazmima i maštarenjima obrate mračni likovi koji uporno nesto od nas zahtevaju, bez garancija da li su opasni ili korisni po naš identitet. Teško je prihvatiti da su to naši delić i koje treba prihvatiti i ozbiljno razmotriti. Zato je senka verovatno jedan od najtežih problema koje susrećemo na putu ka individuaciji. To je zlo u borbi protiv sebe samog, od rođenja do smrti, sa neizvesnim završetkom. To je deo one moći, ako se integriše sa

8 *"Već pet godina taj čovek juri po Evropi poput ludaka u potrazi za nečim sto bi mogao zapaliti. Na žalost, on neprestalno nalazi plaćenike koji otvaraju vrata svoje zemlje tom međunarodnom palikući*." Tako je govorio Hitler o Churchillu. Jung, *ibid*., str. 172.

svim ostalim arhetipovima u self, koja tragajući za zlom nailazi na dobro, i upravo postiže suprotno od svoje prvobitne namere – pravi zaplet *made by* Jung. Negde na samom dnu svoga bića, u tamnim lavirintima podzemlja, postoje mračni likovi koji znaju kuda treba krenuti i šta treba uraditi. Čak i u najtežim etičkim problemima, Veliki čovek prepušta egu slobodu izbora, ali nudi i putokaze. Ko izdrži to mučno samoispitivanje, a pri tom ne beži isuviše u spoljašnju akciju (*acting out*[9]); ko poseduje hrabrost da se suoči sa manama, i iskrenost u preispitivanju, naučiće da čita putokaze, verovaće u pobedu dobra nad zlim, ovladaće umetnošću preobražaja i postići finalnu integraciju. Lepa nagrada za gadan posao. Junaci i neprijatelji u tragičnom zagrljaju borbe, kao i njihovi tvorci, u senci nalaze univerzalni uzorak postupanja sa zlim silama, bilo koje vrste i porekla. Junak, bilo da je vragolan, preobrazitelj, pobednik nad zlom i ujedinitelj (četiri osnovne faze razvoja junaka) na svojim putešestvijama sreće adekvatne neprijatelje, pomagače i odmagače. Mladić obučen u crno, kao personifikacija duhovnog mraka nije jednostavna suprotnost svesnom delu ega. Ego jeste u konfliktu sa senkom i može da regradira u sigurnost neizidiferenciranosti i fuziju u okrilju i zaštite arhetipa majke, ali može i da se suoči i žrtvuje, doživi neku vrstu smrti, koja obično označava prelaz jedne faze razvoja identiteta u drugu, zatim ponovnog rođenja i progresije. Misterija nuđenja ljudske žrtve jednim delom leži u odnosu prema senci.

Arhetip junaka je višestruko i višefunkcionalno povezan s arhetipom senke. Spomenuću jedno od novijih razmišljanja na temu modernog heroja. Izučavajući američke medije, Lefevr (LaFevr), Karo (Caro) i Kauden (Cowden)[10] su, opisujući šesnaest arhetipova, istakli osam, koji po njima prevazilaze koncept "alfa mužjaka". Klasičan primer rođenog alfa mužjaka je *poglavica*, vođa i osvajač. U američkom filmu dobijamo hrabrog, odlučnog, nemilosrdnog muškarca orijentisanog na ciljeve grupe (autori smatraju da je najbolji primer Marlon Brando u *Kumu*). Prevazilaženje takvog viđenja heroja bi mogli da budu: *loš momak* – buntovnik, gorak, nestalan i *street smart*. Često je zgaženi idealista koji se obično iskaljuje na drugima (Džek Nikolson/Jack Nicholson). Drugi je *najbolji drug* – odgovoran, uglađen, prisutan uvek kad treba i, uopšte, Mr. Nice Guy (Tom Henks/Tom Hanks). Treći je *šarmer* u dve varijante : neodoljivi *smooth operator* ili bitanga kojoj teško odolevate. Pomalo lenj, duhovit ali nesposoban da bude odan i privržen (Tom Selek/Tom Selleck). Četvrti je *izgubljena duša* – izmučen, tajanstven, kontemplativan, ranjiv i usam-

9 "Acting out" je ponekad kod nas prevedeno kao "agiranje". Spada u primitivnije mehanizme odbrane ega. Radi se o supstitutivnoj akciji koja neki psihički doživljaji, na primer misli, osećanja ili želje, u nemogućnosti mentalizacije impulsivno prazni u nerazumljivo ponašanje. (Tijana Mandić, *Komunikologija*, treće izdanje, Grmeč, Beograd, 2001. (str. 137.)

10 LaFever, Caro, Vinders, Sue i Cowden, Tom, *Beyond Alpha – A look at Eight Hero Archetypes*, teza predstavljena na "American Analitical Conference" 1999. godine, a objavljena u *Heroes, Heroines: Sixteen Master Archetypes*, Lone Eagle Publishing, Chicago, 2000.

ljen. Fatalista i sklon očajanju, ali pomaže devicama u nevolji (Nikolas Kejdž/Nicolas Cage). Peti je *razmetljivac* – njega interesuje akcija, akcija i samo akcija, pokret i izazovi (Indijana Džons). Šesti je *ratnik*, ali u ovom izdanju vitez na belom konju i sjajnom oklopu. Plemenit, nepopustljiv, uporan i nemilosrdan u borbi za slabijeg. Arhetip zaštitnika (Brus Vilis/Bruce Willis) i razni CIA i "Navy Ceal" agenti). I u ovom radu je istaknuta duboka povezanost arhetipova senke, heroja i anime (arhetip muškog psihoseksualnog identiteta), koja ili navodi na zlo ili je heroj koji spasava od zla, te je često osnovni pokretač njegovih akcija.

Po Robertu Muru (Robert Moore) i Daglasu Žileu (Douglas Gillette)[11], muški arhetip je obično kombinacija Kralja, Ratnika, Mađioničara i Ljubavnika. Ratnika upravo smatraju najkontraverznijim arhetipskim delom, zbog nerazumevanja senke, jer se fundamentalni rat odvija upravo u čoveku a ne između ljudi, a bez samodiscipline nema ni integracije.

Naravno da je arhetip persone (rezultat dotadašnje integracije privatnog i javnog identiteta) pod ogromnim uticajem kulture u kojoj individua odrasta i živi. Antropolozi su od davnina u naučnom konfliktu *"nature vs nurture"*, čvrsto zauzeli svoju poziciju i rekli svoje: kultura određuje sve, pa i senku. Setimo se samo fascinantnih istraživanja Margaret Mid (Margaret Mead) o tri plemena sa novogvinejskih ostrva.

Marej Štajn (Murray Stein) je pokušao da objasni probleme američke individuacije kroz sukob mnogih arhetipova, između ostalog i nasleđene persone. Senka je u dubokom konfliktu između strogog, hladnog, hodočasničkog uticaja Evropejaca, za koje smatra da su agresivni i eksplorativni (naziva ga apolonskim principom) i hedonistički razigranog Dionizijskog principa *latinosa* (latino muzika, latino droge, latino san). Na to je nakalemljena moderna američka persona, definisana Koka Kolom, Mekdonaldsom i holivudskom formulom življenja. I taman kad nam je postalo pomalo dosadno da čitamo i gledamo dobre i loše momke, pojavila se nova personifikacija senke, idealan za medijsku eksploataciju, Osama Bin Laden.

U članku Britanca Endrju Semjuelsa (Andrew Samuels) *Politika na (psihijatrijskom) kauču*[12] čitamo da je većina građana očajna i zgađena trenutnim vođama ovog sveta. Razočaranost hara, a samopoštovanje opada, ma kako ga mi spolja lepo upakovali, dok individualna i grupna paraliza rastu. Vođe radikalno odbijaju da se sretnu sa svojom senkom. Obični Građanin ima pogrešne *role models.* Iako smo očekivanja koja smo projektovali na vođe smanjili, nemoć i pasivnost su globalno u porastu. Semjuels smatra da su

11 Robert, Moore, i Gillette, Douglas, *King, Warrior, Magician, Lover*, 2000.

12 Samuels, Andrew, *Politics on the Couch: Citizenship and the Internal Life*, Profile Books, London, 2001.

psihoterapeuti oduvek bili društveno angažovani, ne samo čuveni Frojd i Jung, grlati Vilhelm Rajh (Wilhelm Reich), cinični Ronald Lang, već i blagi Abraham Maslov, Karl Rodžers (Carl Rogers) i Fric Prls (Fritz Perls), ali nisu mnogo uradili. Psihijatri vide gospođu Tačer kao personifikaciju britanske infantilne pohlepe, Bila Klintona kao personifikaciju američkog sekundarnog narcizma, ali su izuzetno protiv jeftine psihologizacije, tipa da je Bil Klinton nastradao zbog očuha alkoholičara, a da su Čerčila upropastili prelepa majka i neuspešni otac, a time i nas ostale. Samokritični i duhoviti Semjuels, koji se deklariše kao oprezni optimista, smatra da treba da prestanemo sa trenutnom šaradom i osnujemo globalno društvo za izučavanje neuspeha. U svom prepoznatljivom cinično-duhovitom stilu, preporučuje da se zadovoljimo "dovoljno dobrim" vođama i herojima (aluzija na "dovoljno dobru majku" da bi neko odrastao normalan), da naučimo jezik neuspeha, školujemo menadžere za neuspeh i kreiramo transformativnu politiku koja bi tragala za smislom, bila kreativna i brižna, za razliku od ove kojom dominiraju pohlepa, oportunizam, destruktivnost i brutalnost. Svoj članak završava citirajući Semjuela Beketa (Samuel Beckett): *"No matter. Try again. Fail again. Fail better."*[13] Za sebe smatra da je oprezni optimista.

Paradoksalno, isto to internacionalno jungijansko udruženje iz Čikaga IAAP, otprilike u isto vreme, objavljuje članak Ašoka Bedija (Ashok Bedi)[14], koji piše upravo sve ono čega se Semjuels užasava. Arhetipsku tragediju od 11. septembra, Bedi pokušava da objasni aktivacijom Hindu trojstva: Shive i njegove anime Shakti (podeljene u Parvati, domaćicu i Kali, ratnicu), Brahme i njegove anime Sarasjavati i Vishne i njegove anime Laxami. Tako otkrivamo da je Osama Bin Laden, sedamnaesti sin od pedesetero dece saudijskog bilionera, koji gine u avionskoj nesreći. Odatle avioni. Usamljeni Bin Laden luta po svetu tražeci novog oca. Privremeno ga nalazi u vladi SAD-a. Pošto ga i ovaj otac napušta, oceubistvo je na pomolu. Narcistička fragmentacija usamljenog ega i bes se iskaljuju, naravno, na falusne simbole Njujorka i Vašingtona. Terorizam je objašnjen očajničkim pokušajem da se spreči dalja fragmentacija ega, održi minimum kohezije identiteta, smanji dalja narcistička krhkost i ugrabi negativna pažnja celog sveta, kao što bi to uradilo svako zanemareno dete. Arhajsko negativno ogledalo u kome se ogleda senka i stvaraju neprijatelji, uvek je bolje no fragmentacija i napuštanje. Po Bediju bi Laura Buš personifikovala Parvati, Condelleza Rice Kali, i dalje vas neću mučiti, pročitajte "arhetipski skript 11. septembra", ali vas molim da ne pišete takve radove na ovom fakultetu, niti da se pri tom krijete iza Junga, i početnici

13 Iz knjige Samuels Andrewsa *On the Politics of Individuation in the Americas*, IAAP, International Association of Analytical Psychiatry, Chicago, 2001.

14 Ashok, Bedi, *The Archetypal Dimension of the New York Terrorist Tragedies of 9. 11.*, IAAP, Chicago, 2001.

će odmah primetiti zbrku Frojdovog i Jungovog objašnjenja osvete. Namerno sam navela dva suprotna moderna tumačenja Junga, a ima ih neverovatno mnogo.

Hekmi Dui (Hechmi Dhaoui)[15] smatra da je sukob između civilizacija zapad-istok stvorio novog sotonu, koji personifikuje konflikt između ja i mi, individualnog i kolektivnog, razvojni konflikt koji se u određenom kontekstu pogoršava sado – mazohističkim mehanizmima analnog perioda razvoja individue i društva. Po Duiju, stvari su gore od analne regresije. Osama Bina Laden je muslimanska senka. Nisu se opredelili za hrišćansku.

Da spomenem i nekog ovdašnjeg teoretičara. Velimir Popović[16] smatra da su i Frojdova i Jungova učenja monoteistička. Frojdovo je očiglednije[17], ali je u suštini i Jungovo, jer uz mnoštvo prividno paganskih digresija, završava u monoteizmu, u selfu, centralnom arhetipu čoveka. Frojd i Jung su ozbiljno poverovali u evolucionističku fantaziju iz monoteističke perspektive. Po Jungu, Faza preokupacije seksualnim identitetom (stupanj dominacije anime/animusa u našim snovima), odgovara politeizmu, dok krunisanje selfa za duhovnog vladara odgovara monoteizmu[18]. Zapadnjak je svoj razvoj zasnovao na istočnjačkoj knjizi Bibliji i nije svestan tog konflikta ni paradoksa, a Bibliju često doslovno tumači. Arhajski sadržaji monoteističke hrišćanske svesti otkrivaju svoje rušilačko dejstvo kad hrišćanska svest nije u stanju da izdrži konflikt. Sukob monoteizma i politeizma, po Popoviću, čine osnovne i nesvodljive sačinitelje ljudske psihe, a njegovo zalaganje za sinkretizam pokušaj da se ti sukobi razreše. Radikalni dualizam je po njemu samo borba između paralelnih monizama a monizam i dualizam dele istu perspektivu. Sukob može imati konstruktivne i destruktivne aspekte. Pri pobedi monoteizma, ostali bogovi bi bivali odbacivani, potiskivani i asimilovani i u individui i u društvu, a kada je to bilo nemoguće, projektovani, ili proglašeni za đavola, koji je izvor svakog zla, destrukcije i amoralnosti. Čitajući o Titanima, prelaznom periodu arhaičnog u civilizovanog čoveka, srećemo bića koja su još uvek divlja i nepodređena nikakvim zakonima. Po Kereniju (Kereny), oni su "izvorni kriminalci grčke mitologije". Personifikuju odsustvo moralnosti i zakona, pravila i poretka, granica i mere, neobuzdanost u postupcima i divljaštvo. Ukratko, antički psihopata. Titanska psihologija prisilna u svojoj rušilačkoj delatnosti, motivisana zlom, nepromišljena, oslobođena zakona, obuzeta okrutnošću, svakim svojim postupkom sve više tone u sumanutost praznine i ništavila, čak i kad se

15 Dhaoui, Hechmi, *If not him, It would have been his brother*, p. 10., IAAP, Chicago, 2001.

16 Velimir B., Popović, *Zlo i strepnja u kulturi*, članak u knjizi Tamna strana ljudske prirode, priredio Bojan Jovanović, Biblioteka treći Milenijum, Beograd, str. 45-58, 1992.

17 Sigmund, Frojd, *Mojsije i Monoteizam.*

18 C. G., Jung, *Collected Works 9 II*, str. 427.

na površnom nivou priče pokušava ostvarivanje velikih dela. Sjajno personifikuje senku. Za razliku od verovanja da destruktivnost nastaje frustracijama nekih osnovnih motiva, naročito seksualnih, voljom za moći i odbranom vere i ideala. Za razliku od verovanja da je zlo urođeno a da od nas zavisi da li ćemo ga sublimisati i integrisati u self, titanska psihologija vidi korene zla i rušilaštva u praznini, neumerenosti i projekciji krivice. Problemi shvatanja porekla i prirode zla su drevna i prevashodno filozofsko-teleološka pitanja. Prema manihejskom shvatanju, postoje dva kosmička principa – Svetlost i Tama, koji se bore za prevlast. Zlo je delo Vladara Tame (đavola, Sotone) a dobro je tvorevina Boga. Frojda optužuju da je najpoznatiji zastupnik ove "pesimističke filozofije čoveka", a njegovo učenje nabeđuju da je velika subverzivna zabluda.[19]

Na svu sreću po psihologiju, stiže konjica – humanistička psihologija. Trebješanin[20] je kod nas najpoznatiji zastupnik optimističke filozofije čoveka – zlo je reaktivno, naučeno infantilno i neurotično. Zrela, autentična i samoostvarena osoba nije destruktivna. Nasuprot Manijevom učenju stoji doktrina sv. Avgustina o neutemeljenosti zla, o nepostojanju zla kao posebnog principa. Zlo nema svoju ontološku utemeljenost, ono je ne-biće. Po ovoj čuvenoj monističkoj doktrini, zlo je odsustvo dobra. Sve što je Bog stvorio mora biti deo bića, dakle mora biti dobro. Nasilje je izopačavanje, kvarenje duše i uvek po prirodi reaktivno. Fromove knjige postaju biblija koja propoveda reaktivnost i agresije i destrukcije[21]. Agresija je, po humanistima, uvek stečeno, naučeno ponašanje, sekundarna mogućnost neostvarenog čoveka. Naravno da dubinci uzvraćaju udarac, a debata traje i dalje.[22]

II PUNO KLINIKE I OČAJAVANJA

"Bilo je potrebno mnogo miliona godina da se od jednoćelijskog organizma razviješ u dvonošca na zemlji. Tvoja biološka promena u čvrsto telo trajala je samo šest hiljada godina. A proći ce sto ili pet stotina ili pet hiljada godina, dok ne nađeš ponovo svoju prirodu u sebi samom, dok ponovo ne otkriješ u sebi amebu."

Vilhelm Rajh[23]

19 C., Kereny, *The Mysteries of Kaberiroi*, str. 45, u knjizi *The Mysteries*, Campbell, J, Bollingen Series XXX; Vol. 2. Princeton, 1978.

20 Žarko, Trebješanin, *Psihoanalitička i humanistička koncepcija agresivnosti*, u knjizi *Tamna strana ljudske prirode*, str. 153-176

21 Erih, From, *Anatomija ljudske destruktivnosti I i II*, Naprijed, Zagreb, 1978.

22 Većina humanističke literature je na žalost teorijskog porekla. Izuzetno malo humanista se bavilo praktičnim radom, a ako jesu, njihov uzorak je bio luksuzan, radilo se sa mladim, pametnim, zdravim i motivisanim ljudima.

23 Rajh, Vilhelm, *Čuj, Mali čoveče!*, Radio B92, Beograd, 1997, str. 39.

Smatra se da je savremeni koncept stresa stvaran tokom dva i po milenijuma, a dovoljno dobra teorija još nije ni približno integrisana. To se prvo zvalo život. Zatim preživljavanje. Prirodno je da su čoveka interesovale i tamne strane preživljavanja. Nezaobilazni Grci postavljaju idejne osnove za jedinstvenu i nedeljivu psihosomatsku prirodu čoveka i za današnja klinička razmišljanja o životu posle nesreće. Izuzetno su važna Heraklitova razmišljanja o živim organizmima kao o ne – statičkim, i u stvari predstavljaju uvod za teorije o dinamskim sistemima, a Empedoklevo insistiranje na unutrašnjoj harmoniji je začetak ideje o vezi zdravlja, prirode i ravnoteže. Hipokratova izjednačavanja fizičkog i mentalnog zdravlja sa ravnotežom omogućavaju pretpostavku da specifični oblici neravnoteže oblikuju ljudski karakter i donose određene oblike nesreće. Relevantni za ovu temu su i njegovi termini *dyscrasia* (poremećenost), za razliku od *idiosyncrasie* (jedinstvenoj, specifičnoj reakciji čoveka) na određeni događaj.

Kada preskočimo dosta vremena i mislilaca, za nauku su izuzetno važni: Hajnrot (J. Heinroth), 1818. s pojmom somatopsihički poremećaj, Klod Bernar (Claude Bernard), koji je u XIX veku ponovo povezao pojmove disharmonije i poremećaja i konačno, čuveni Volter Kenon (Walter Cannon) sa teorijom homeostaze.

Termin "psihoneuroimunologija" potiče od R. Adera iz 1981. godine[24], mada se naši stručnjaci[25] zalažu za definiciju stresa kao visoko individualne "psihoneuroendoktrinoimunološke" reakcije na stres, jer veruju da se radi o dvosmernim interakcijama. Holistički pristup zahteva cirkularni i spiralni determinizam, a ne linearni, ali je i to dovoljan pomak. Verujemo da je došlo vreme da zacelimo kartezijanski rascep duše i tela, pristanemo na multidisciplinarnu saradnju, slažemo se da je etiologija multifaktorska, da brojni činioci utiču na patogenezu, formiranje bolesti, te da će i prevencija i terapija biti multidimenzionalni. Prosečni psiholog je izuzetno zbunjen, skeptičan, pa i pomalo paranoidan: jesu li nas stavili prve u onoj definiciji zbog mode, trpe nas u raznim timovima, ali sve se bojimo da će materijalistički redukcionizam da udari ponovo. Empiricizam će da uzvrati udarac i sve svede ponovo na neki neotkriveni biohemijski proces, a nas opet izbaci iz nauke u književnost (što se na klinici tretira kao žestoka uvreda). Široko shvaćen imuni sistem, kao proces koji razlikuje *self* od *non-selfa*, omogućava pretpostavku da je shizofrenija autoimuno, a ne genetsko oboljenje, što je za mnoge još uvek jeretička pomisao. Čak se i u našoj kliničkoj literaturi događaju čuda, kad su se, na primer, Dimitrije Milovanović i Maksim Sternić, u čuvenom psihijatrijskom

24 R, Ader, *Psychoneuroimmunology*, Academic Press, New York, 1981.

25 Predrag, Kaličanin, i Dušica, Lečić-Toševski, *Knjiga o stresu*, Medicinska knjiga, Beograd, 1994, str. 72.

praktikumu iz 1973. godine obraćali studentima psihijatrije, mogli ste da pročitate sledeće: "U težnji da našim studentima medicine pružimo što realniji i iscrpniji prikaz psiholoških problema ličnosti našeg doba rukovodili smo se pre svega principima marksističke dijalektike. To se naročito ogleda u stavljanju akcenta na vodeću ulogu čovekove svesti u svakodnevnom ponašanju nad snagama impulsa iz njegove nesvesne psihike."[26]

Čovekovo biološko, društveno i psihološko biće (samo su ta tri bića bila naučno priznata) su bili uglavnom psihofarmakološki lečeni. Ima nečeg perverznog u tome kad suština psihoterapije postaje farmakoterapija. Na svu sreću, današnji studenti psihijatrije uče od Predraga Kaličanina i Dušice Lečic-Toševski[27], iz knjige o stresu iz 1994. godine, da su nam potrebna "psihoneuroendokrinoimunološka istraživavnja" (nije pravopisna greška) i "holistički pristup" u medicini. Kako je taj holistički pristup shvaćen i sproveden u praksi je druga tema. I dalje može da vam se desi da se požalite kliničaru na nesrećan brak i da dobijete psihofarmake. Ali, ne zakerajmo, dovoljno je dobro za početak. Američka i zapadnoevropska "Disaster Psychiatry" je konačno stigla i do nas.

Kanadski student medicine, Hans Seli (Hans Selye)[28], tridesetih godina XX veka, prvo primećuje nelogičnosti u nekim ljudskim istorijama bolesti, zatim aktivno eksperimentiše sa pacovima, pozajmljuje termin "stress" iz fizike, misleći na pritisak, naprezanje, napor i efekte dugotrajnog delovanja raznih činilaca na žive organizme, i tako nastavlja moderna istraživanja u ovoj oblasti življenja. Teške, dugotrajne situacije stresa ne samo što su naporne za doživljavanje, već mogu da utiču na etiologije mnogih bolesti, pa i da ubiju. Zaključuje da je stres opšta reakcija, tj. skup nespecifičnih reakcija organizma, na bilo koji zahtev za prilagođavanjem na izmenjene uslove spoljašnje sredine. Seli je ovu reakciju nazvao "opšti adaptacioni sindrom", a osnovna funkcija joj je održavanje unutrašnje homeostaze, koja je neophodna za preživljavanje. Radi se o procesu koji se odigrava u organizmu, kada korišćenje samo jednog specifičnog odbrambenog mehanizma nije dovoljno za rešavanje problema, a homeostaza je uznemiravajuće narušena.

Tek kada organizam počne da koristi sve svoje adaptivne, odnosno odbrambene mehanizme, radi se o stresu. Činioce koji izazivaju stres nazvao je stresorima. Ova razlika je upravo revolucionarni prekid u pukoj materijalističkoj mehanici prethodnih kliničkih istraživanja. Jedinstvena i nedeljiva, biološka, psihološka, socijalna, etička, estetska i spiritualna celina čoveka,

26 Dimitrije, Milovanović, i Maksim, Šternić, "Umesto predgovora", *Dijagnosticko terapijski praktikum. Psihijatriski Praktikum*, Minerva, Subotica-Beograd, 1973.

27 P. Kaličanin i Lečić-Toševski, *Ibid.,* str.10.

28 Hans, Selye, *The stress of life*, McGraw-Hill, New York, 1976. (rev. ed.)

zahteva holistički pristup. Po njemu je stres nerazdvojna komponenta života, uz presudnu razliku: da li se radi o *eustresu*, koji živa bića doživljavaju kao izazov i podsticaj za emocionalni i intelektualni razvoj te predstavlja, kratki i blagi poremećaj homeostaze, ili o *distressu* koji se doživljava kao neprijatan i štetan po zdravlje, i predstavlja slom adaptivnih kapaciteta. Seli je zaključio da se OAS odvija preko osovine koju čine hipofiza i kora nadbubrežne žlezde, što je praćeno porastom nivoa kortikosteroida u plazmi. Kasnije je otkrivena i uloga hipotalamusa, te se govori o kortikotropnoj osovini: *hipotalamus-hipofiza-kora nadbubrežnih žlezda*. Hormon prednjeg režnja hipofize – adrenokortikotropni hormon ACTH stimuliše koru nadbubrežne žlezde da luči kortikosteroide. Parvocelularni neuroni paraventrikularnog nukleusa hipotalamusa oslobađa kortikotropin CRF, peptid, koji između ostalog stimuliše lučenje ACTH. ACTH je peptid koji sadrži više od 250 aminokiselina. Pri tom nastaju i drugi peptidi, na primer beta-endiorfin (deluje kao prirodni opioid) i melanotropni hormoni, koji stimulišu melanogenezu. Deo ćelija nadbubrežne žlezde, luči glikokortikoide, kortizol i kortikosteron. Delovanja kortikosteroida su brojna, između ostalog regulišu ekspresiju oko 200 gena, koji imaju receptore za glikokortikoide. Preko različitih hormona peroferne endokrine žlezde utiču na cerebralnu aktivnost, prenoseći vitalne poruke. Kortikotropna osovina je pod kontrolom viših nervnih centara čiji se uticaji prožimaju. Vitalne informacije o stanju organizma u traumi, kao na primer informacije o fizičko-hemijskom stanju u krvi, o funkcionisanju kardiovaskularnog sistema, ili o energetskoj ravnoteži, presudne su za određene centralne odluke u budućim akcijama. Pošto je priča dovoljno složena spomenuću nužno postojanje povratnih sprega: inhibitorno i antagoničko dejstvo kortikosteroida. Kada je kortikotropna osovina hiperaktivna, opada osetljivost kontrolnih mehanizama povratne sprege. Takav nalaz se sreće kod nekih depresivnih ljudi u stanjima hroničnog stresa. Očigledna hiperaktivnost kortikotropne osovine je vidljiva i predstavlja prvu fazu opšte nespecifične reakcije na sve traume (na primer, pri brutalnom izlaganju hladnoći, ili mačke besnom psu), druga faza je specifična u zavisnosti od vrste pretnje organizmu.

Kao i većina neuroendokrinih sistema, kortikotropna osovina funkcioniše na cikličan način. Maksimum sekretorne aktivnosti se obavlja noću, a ciklus je sinhronizovan sa ciklusom prirodne svetlosti. Ovome se pridodaje dnevna cikličnost na oko 150 minuta s povećanom sekrecijom za vreme obroka. Smanjeno unošenje hrane aktivira kortikotropnu osovinu. Fantastični endokrini sistem, čiji je izvor u hipotalamusu, orkestrira veličanstvenu hormonalnu kaskadu kojoj je potrebno više od tri minuta da bi posle doživljene traume povećala koncentraciju kortikosteroida u krvi. Ta povećana koncentracija se održava više desetina minuta, i čini ovaj odbrambeni sistem, na izvestan način

sporim i inertnim. Mehanizmi su tipično endokrini: specijalizovane ćelije oslobađaju svoje proizvode koji putuju krvnim putem do ćelija gde ispoljavaju specifično dejstvo i tako prenose poruku. Nasuprot tome, simpatički sistem funkcioniše tipično neuronski i poruci je dovoljan hiljaditi deo sekunde da postigne željeni efekat, relejne stanice su po prirodi sinaptičke, a prenosilac poruke je uvek na raspolaganju. Informacija ne mora da ulazi u opšti krvotok da bi tražila kraj svog puta, već se direktno nervnim putem prenosi poruka u relevantni sitem.

Kenon je još 1927. godine istraživao ulogu *simpatikus-medula nadbubrežnih žlezda*[29], koja se tiče integralne reakcije adrenalina i noradrenalina u očuvanju stanja homeostaze. Pored tipičnih, sterotipnih reakcija kao što su: arterijska hipertenzija i hipotenzija, tahikardija, hipotenzija i hipertenzija, oligurija, hemokoncetracija, hiperlimfocitoza, leukopenija, modifikacija kapilarnih propustljivosti, varijacije glikemije, alkalne rezerve, hlora i natrijuma u krvi itd. Adrenalin i noradrenalin medule nadbubrežne žlezde ulaze u krvotok koji ih vodi celim organizmom do njihovog odredišta. Aktivacija simpatičkog sistema dovodi do promene u funkcionisanju efektornih organa. Delovanje kateholamina se ispoljava na svim tkivima te se na taj način obezbeđuje potrebna energija, kako mozga, tako i mišića u uslovima stresa, a i potrebni doživljaj toplote, spremnosti, čak i zaštićenosti. Dihotomija u funkcionisanju ova dva sistema, jedan definisan kao hormonski, a drugi kao nervni, je samo prividna. Svaki od ova dva sistema ima izvesne karakteristike ovog drugog. Adaptacija u stresu je složen proces.

Stres može da dovede do analgezije. Analgeziju izazvanu stresom nazivaju psihogenom analgezijom. Može biti opijatna i neopijatna. Odnosno hormonska i nehormonska. Bol se tako može izazvati, pojačati, ali i smiriti. Međutim, anksioznost i osećanje krivice obično pojačava bol, dok ponos i samopoštovanje mogu da smanje doživljaje bola. Novija istraživanja pokazuju da se u te laboratorije nezadrživo uvlače idiosinkrazije. Sem poremećene homeostaze spolja, svaka pretnja ljudskoj sigurnosti, u stvari svaka spoljašnja i unutrašnja promena može predstavljati stres i izazov integritetu identiteta. Na kraju da spomenem i fascinantni imuni sistem koji takođe ima nespecifične i specifične reakcije na stres. Od celog imunog repertoara, pomislimo samo na NK ćelije – "prirodne ubice" neprijatelja, koje napadaju i uništavaju tumorske i virusom inficirane ćelije, i već smo zavirili u bogati fascinantni svet našeg biološkog bića. A on je međupovezan. Korteks komunicira sa limbičkim sistemom, limbički sistem sa hipotalamusom, hipotalamus sa hipofizom. Hipofiza oslobađa hormone, kao što je ACTH, nadbubrežna žlezda aktivira kor-

29 W. B., Cannon, *The Wisdom of the Body*, Norton, New York, second edition, 1932.

tikosteroide. U isto vreme hipotalamus simpatičkom aktivacijom izaziva lučenje kateholamina i uzrokuje osam dodatnih hormona. Kortikosteroidi i kateholamini smanjuju efikasnost imunološkog sistema putem inhibicije makrofaga i limfocita. Posledica navedenih procesa je povećana osetljivost na bolesti. Hronični stres i burna emocionalna stanja mogu delovati inhibitorno na imuni sistem. Postoji pretpostavka da injekcije adrenalina pojačavaju NK ćelijsku aktivnost, s druge strane, kortizol i farmakološki glikosteroidi su imunosupresivni. Interesantni su i podaci o davanju opioda na imune funkcije. Deluju supresivno. Uostalom, izgleda da velika većina psihofarmaka deluje supresivno na imuni sistem. Solomon je 1987. godine naveo više od 30 postulata o vezi mozga i imunog sistema. Ono što je izgledalo neverovatno, postalo je naučna činjenica, a stvari koje su delovale očigledne postale su kontraverzne i naučno nejasne. Danas se tvrdi da hipofizni hormoni utiču na imune reakcije, da simpatička vlakna iz centralnog nervnog sistema inervišu mnoge periferne organe imunog sistema i da citokinin, na primer interleukin-1 (IL-1), proizvod ćelija imunog sistema, direktno stiže u mozak. Pert (Pert, C. B.)[30] je 1987. godine insistirala na važnosti veza limbičkog i imunog sistema. Našla je da postoji četrdeset puta više neuropeptidnih receptora u amigdalnim nukleusima i u hipotalamusu, za koje se veruje da su povezane sa emocijama, nego u drugim delovima mozga. Po njoj neuropeptidi imaju funkciju u biohemijskom prenosu emocija. Izučavajući neuropeptidne receptore na imunim ćelijama, ona veruje da postoji sposobnost ovih ćelija da pamte, da se sećaju i da produkuju neuropeptide. Pošto imunitet može da utiče na psihička stanja i raspoloženja, moguće je i obrnuto. Takođe je dokazano[31], opet na pacovima, da je moguće usloviti imuni sistem. Imuni sistem uči i pamti. Hronični stresori definitivno utiču na imuni sistem. Funkcionalna vrednost stresne reakcije se određuje pitanjem: da li ona vodi očuvanju ili narušavanju zdravlja, da li je adaptivna ili maladaptivna.

Izučavane su veze stresa i infektivnih bolesti: studenti muškog pola, introvertni, takmičarskog duha, željni dominacije i socijalne afirmacije, ugrožavaju svoj respiratorni sistem izlaskom na ispit. Dorijan, J. B. (Dorian, J. B.) Dorijan (Dorian) i saradnici[32] i Džemot (Jemmott) i saradnici[33] su izučavali ispitni stres. Istraživanja pokazuju da su kod studenata za vreme ispita češće infekcije gornjih respiratornih puteva, češće i ozbiljnije no kod ostalih studenata.

30 C.B, Pert, *Neuropeptides: the emotions and bodymind*, Science Review, no. 2, 138. Noeti, 1987.

31 R., Ader, *Psychoneuro immunology*, Academic Press, New York, 1981.

32 B. J., Dorian, E., Keystone, P.E, Garfinkle, *Aberations in lymphocyte subpopulation and functions during psychosocial stress*, Clinical and Experimental Immunology, 50, 132-138.,1982.

33 J. B, Jemmott, J. Z, Borysenko, M., Borysenko, *Academic stress, power motivation, and decrease in salivary immunoglobulin-A secretion rate*, Lancet 1, 1400-1402, 1983.

Merenjem imunih faktora nađeno je sniženje limfocitne proliferacije, NK aktivnosti i nivoa hiper T-ćelija, kao i smanjena sposobnost interferona – medijatora NK aktivnosti sa antivirusnim i antitumoroznim delovanjem. Registrovani su i viši nivoi antitela, Epštajn-Barov (Epstein-Barr) virus (EBV), što pretpostavlja reaktivaciju latentnog EBV. Nemam informacije o istraživanjima ispitnog stresa kod profesora, naročito kad je student glup, lenj i bezobrazan. Tugovanje posle smrti supružnika pokazuje veću smrtnost udovaca nego udovica, hiperaktivaciju vegetativnog nervnog sistema i imunosupresiju. Iako se stalno čuju reči opomene oko toga kako treba biti izuzetno oprezan prilikom zaključivanja, Hercing (Herzing) je 1988. godine zaključio da su žene biološki jače i da im društvo pruža bolju socijalnu podršku. Seksizam, uz rasizam, etnocentrizam, agizam (diskriminacija zbog godina starosti) je još uvek, jedna od najopasnijih političkih nekorektnosti XX veka. Istraživanja side, gde priča o infekciji varira od osobe do osobe, nužno uvode postojanje kofaktora: depresiju, anksioznost, loš imuni sistem, stres itd. Veza stresa i autoimunih poremećaja, u kojima se imuni sistem destruktivno okreće prema sopstvenom organizmu, kao stranom antigenu, nemogućnost razlikovanja ja od ne-ja, predstavlja pravu grčku biološku tragediju.

Hronično inflamatorno oboljenje nepoznate etiologije, koje se ispoljava neverovatno različitom simptomatologijom kod različitih bolesnika, pa čak i kod istog bolesnika, nazvano sistemski lupus (*lupus erythematosus*/SLE), zadaje glavobolje nauci, te ga neki svrstavaju u autoimune bolesti, a neki ne. Oboljenje uključuje poremećaje muskuloskeletnog, kardiovaskularnog, renalnog i centralnog nervnog sistema. Oboleli od ove bolesti su na MMPI testu pokazali značajno više skorove na skali depresivnosti, histeričnosti i hipohondrije. Solomon[34] je skovao termin "ličnosti sklone imunosupresiji". Kod ličnosti sklonih karcinomima, našli su sklonost beznadežnosti, bespomoćnosti, očajanje zbog gubitaka, loše podnošenje gubitaka, slabe coping sposobnosti i kumulaciju stresogenih doživljaja, vremenski blisku sa iscrpljivanjem adaptivnih snaga organizma. Pravi dinamički holizam je oduvek tvrdio da je sve povezano sa svim. Indijska medicina je od davnina tvrdila da je uspostavljanje veze sa prirodom lekovito, naročito za odbrambene snage sistema, Galen je tvrdio da su melanholične žene sklonije razvoju raka nego sangvinične, ali se danas nije lako snaći. Telesne promene ne predstavljaju samo prosti jednolinijski ishod stresne reakcije. Hormonske varijacije povratno deluju na mozak i time utiču na dalje odvijanje stresnog procesa, kao i na buduća reagovanja u sličnim stresnim situacijama. Modulacije funkcionisanja centralnog nervnog sistema utiču na pamćenje stresnog doživljaja. Neverovatna složenost našeg biološkog

34 S., Solomon, *Interventions for disaster victims: Preserving the social network*, Emotional First Aid. 3,4,5-16, 1986.

bića, međupovezanost različitih procesa, mogućnost antagonističkog, združenog, paradoksalnog i nerazumljivog reagovanja, senzitivnost na kontekst, druge oblike života, kulturu, emocije, učenje, a pogotovo na čitav sklop ličnosti, pa i etičke, estetske i spiritualne aspekte te ličnosti, očajnički komplikuje sliku. Telo nikako nije mašina, i nije dovoljno uzeti skalpel i izvaditi slepo crevo, telo je čudo prirode, duboko i višeslojno povezano sa svim aspektima naše prirode.

Ako se taj delić biološke priče koji sam spomenula, smesti u socijalni kontekst, priča menja tok. Evo zanimljivosti iz laboratorijskog života miševa[35]. Kada se potuku dva miša mužjaka, slabiji postaje submisivan. U ponovljenim tučama, slabiji miš koristi podčinjavanje kao adaptabilnije rešenje. Ako slabijem mišu, posle prve tuče damo ACTH ili kortikosteron, submisivnost se mnogo brže razvija, već pri prvom susretu. Međutim, ako mu se odstrani nadbubrežna žlezda, pre prve tuče, ne menja se dužina borbe. Naučnici zaključuju da su hormoni, između ostalog, i unutrašnja poruka kojom se informiše sistem o iskustvu koje ne bi trebalo zaboraviti. Znači, veliki deo procesa učenja organizma, a ne samo pukog preživljavanja. Hormonski mesendžeri između ostalog omogućavaju organizmu da shvati značenje traume, izabranih reakcija i preživljenih doživljaja. Uključimo li u eksperiment ženke, primećujemo, kod dominantnih mužjaka intenziviranje simpatičkog delovanja i produkciju kateholamina, a kod submisivnih mužjaka hiperaktivnost kortikotropne osovine i povećanja kortikosteroida u plazmi. To je samo jedna od priča o miševima.

Izgleda da će simpatički sistem reagovati hiperaktivnošću, u slučaju pritiska okoline na organizam. Tako su u ovom istraživanju shvaćene ženke miševi, dok se aktivacija kortikotropne osovine povezuje sa mogućnostima kontrole kojima organizam raspolaže. Neko je nekad istakao veliku vezu između limbičkog sistema i emocija, ali do tolikog holizma nismo jos stigli. Imamo suviše mobilni mozak za tako statična naučna istraživanja. Imamo suviše komplikovan mozak za tako jednostavna istraživanja. Imamo suviše paradoksalan mozak za tako zdravorazumsku logiku.

Upravo preko izučavanja stresa možemo primetiti kako se subjektivnost nezadrživo uvlači u laboratorije i klinike. Horor za empiricizam i racionalizam. Opravdanje, onima kojima je potrebno, može biti da su emocije deo subjektivne procene savladivosti izazova koji nam se nameće, a znamo koliko je neuroendoktrinoimuni sistem osetljiv na emocije. Postoje neverovatne individualne razlike u reagovanju, čak i na iste stresore istog intenziteta.

Stresogeno može biti sve i ništa. Kulture zasnovane na homeostazi, svaku promenu definišu stresno. Brza modernizacija primitivnih društava, nagla industrijalizacija, urbanizacija, promene vrednosnih i kulturnih (tzv. inkultura-

35 Kaličanin i Lečić-Toševski, *ibid*., str. 68.

cioni stres), globalizacija, mobilnost, emigracije (tzv. akulturacioni stres). Bankrotstvo, razvod, gubitak časti i ugleda, samopoštovanja – moderni koncept je *self esteem*, mogu biti izuzetno stresogeni. Tako govori Zapad. I sve više stvara i umire od PTSD.

Kulture koje veruju da je promena suština življenja pričaju drugačije priče. Da je promena jedina konstanta u svemiru. Čitaju knjige promena. Veruju da je svaka bolest jedna laž i jedna zabluda. Lažemo prvenstveno sebe o nečem krucijalnom, a zabludu u kojoj živimo zovemo "objektivna realnost". Tako govori Istok. Razlika oko upotrebe termina stresa i traume je nejasna i zavisi od autora do autora. Sama dijagnoza PTSD nosi zbrku u sebi. Pod traumom se uglavnom podrazumeva iznenadno i drastično delovanje činilaca koji ozbiljno narušavaju "psihobiološku ravnotežu jedinke", zahtevaju da ona pokrene svoje odbrambene mehanizme i snage da bi savladala tu kriznu situaciju. Ona obično to ne uradi, ne ume, ne veruje, ne zna, ne može, te dođe do sloma prethodne ravnoteže i uspostavlja se patološka homeostaza, gubitak kontrole, centracije, pasivnost, razni simptomi i bolesti.

Izučavajući karakteristike stresora, nalazi govore da su najvažniji: nedoživljenost, neočekivanost, intenzitet, fizička blizina, dužina delovanja, nemogućnost predviđanja daljeg toka radnje, neizvesnost trajanja, nemogućnost i besmislenost ublažavanja i izbegavanja, prestanak bola i procena aktuelnog i anticipiranog gubitka. Metrijsko ludilo, bez koga savremena nauka izgleda ne može obuhvata i skale za merenje stresa, traži se objektivna realnost ljudske nesreće. Kako izmeriti ljudsku patnju? Skale za merenje jačine stresora su uglavnom nezgrapne i nejasne. Neki su ipak pokušali: Holmes i Rahe[36] su 1967. godine pokušali da odrede, na skali od 1-6, 43 životna doživljaja, od – nema stresa, do – katastrofičan je, gde je razvod dobio 4, smrt supruge 5, a smrt deteta 6 (u Evropi). U Americi, na skali od 100 do 0: smrt bračnog druga je 100, razvod 73, a smrt deteta 63, po dr Holmesu. Tu su i "Skala socijalnog prilagođavanja" – Paykelova skala, sa 61 poenom; Horovic [37] sa 143 poena, "Strukturisana procena stresnih doživljaja SASE" (Stamn i Bieber, 1992), "Lista životnih stresora LSC Wolfe[38]", "TSI upitnik (kratka i dugačka verzija) Ian and Pearlman"[39], 1992.

36 T. H., Holmes, R. H, Rahe, *The social readjustment rating scale*, J. Psycosom Res, 1967, str. 27.

37 M. J., Horowitz, N. R., Wilner, W., Alvarez, *Impact of Event Scale: A measure of subjective stress*, Psychosomatic. Medicine, 41, 1979, str. 209-218.

38 B. H., Stamm, S.L., Bieber, *A methateoretical instrument: The Structural Assessment of Traumatic Stress*, teza predstavljena na "Eight Annual Meeting of the International Society for Traumatic Stress Studies", 1992.

39 J., Wolfe, *Life stressor Checklist. In Instrumentation in the field of Traumatic Stress*, Research and Methodology Interest Group of International Society for Treatment Stress Studies, 1992.

Ljudska bol je vrlo kontraverzna tema, a neko i sa bolom mora da radi. Moderna nauka bi najradije dala analgetik i tako rešila slučaj. Od mnogih ću spomenuti samo istraživanja razlike stresora nazvanog "delo Boga" i "delo čoveka". Postoje ogromne razlike, iako činjenice izgledaju isto. Ako ženi u zemljotresu poginu muž i dvoje dece, postoji verovatnoća da će reagovati vrlo različito nego ako ih ubije ljudska ruka, bez obzira sa koliko kilometara udaljenosti to uradila. Patogeneza i psihoterapija PTSD biće različite. Bez obzira na farmakoterapiju, religiju i društvo, ljudska bića u drugom slučaju gube poverenje, nadu i bliskost sa ljudima. Tako nam postaju nedodirljivi, a pošto verujemo da *homo homini curandum est*, onda smo svi zajedno neko vreme izgubljeni.

Pojavila su se i izučavanja veze između tipa ličnosti i bolesti. Hipokrat je tvrdio da je važnije znati koja ličnost ima neku bolest, nego koju bolest ličnost ima. Klasične psihodinamske škole su, sem teorije o fiksaciji i regresiji, jedno vreme izuzetno maštovito pisale o simboličkom izražavanju psihe kroz govor tela. Astma je bila vapaj za ljubavlju, rak samoubistvo, infarkt agresivno slomljeno srce... Sigmund Frojd je ostao u okvirima histeričnih konverzivnih i disocijativnih poremećaja, Sandor Ferenci 1910. godine Frojdov termin konverzija generalizuje na mnoga fizička oboljenja, a njegov student Franc Alezandar smatra da se tako nesvesno nerešeni konflikti, preko vegetativnog nervnog sistema prazne. Alfred Adler je u svojim prapočecima izučavanja kompleksa inferiornosti razmišljao o *locus minoris resistentise* organima, kao o podlozi za doživljaj inferiornosti i preduslovu oboljenjima. Kenon 1932. godine neverovatno simplifikuje priču (koja podseća na borbu erosa i tanatosa u nama), na parasimpatikotoniju i pobedu anabolizma i simpatikotoniju i pobedu katabolizma. Kasnija istraživanja nisu potvrdila takav metaforični govor organa, sve te istorije slučaja su lepe za čitanje ali irelevantne za naučna istraživanja.

Francuska škola na čelu sa Martijem (P. Marty) 1965. godine govori o operativnom mišljenju, nedostatku mašte i mogućnosti da se simbolički izraze nesvesni konflikti i problemi, a bostonska škola, na čelu sa Neimah i Sifneos 1977. godine ističu aleksotimiju osobe sklone obolevanju. Kada osećanja ne mogu da se ispolje (kroz plač, viku, smeh), ona deluju na unutrašnje organe remeteći njihove funkcije. Psihosomatska oboljenja bi tako predstavljala regresivni oblik intrapsihičkog dijaloga. Spomenula bih izuzetno važnu Martijevu podelu na integrišuće i dezintegrišuće regresije našeg psihičkog odbrambenog sistema. Fridman (H. Friedman) je mislio da su to ličnosti koje ispoljavaju anksioznost, depresivnost i neprijateljstvo, da su opsesivne, pasivno agresivne i narcisoidne, mada hipoteza o A i C tipu ličnosti nije potvrđena. Forbes je 1979. smatrao da je ličnost sklona stresu kompetitivna, radoholičar koji ne

ume da se opusti, sklon monolozima, ambiciozan i zavistan od pohvale spoljne sredine, uspeha i moći. Debata na tu temu se primirila izdvajanjem psihosomatskog poremećaja ličnosti od PTSD. Otporna ličnost, po Suzan Kobasa (Suzanne Kobasa) (1982), poseduje sposobnost: kontrole sebe i događaja koji se javljaju tokom života: sklona je akciji pri čemu odgovorno sledi određeni životni put: fleksibilna i elastična na promene. Rejmond Fleneri (Raymond Flannery) 1987. godine zaključuje slično: doživljaj ili realna kontrola sebe i sveta, angažovanost i nalaženje smisla u poslu, drže dijetu, redovno telesno vežbaju, nalaze tokom dana vreme za relaksaciju, znaju da traže pomoć i stvaraju socijalnu mrežu koja ih podržava kad je to potrebno. Tolika idiosinkratičnost ugrožava klasičnu kliniku, te moderna psihijatrija pristaje na definiciju stresa kao visoko personalizovanog procesa, zavisnog i od opštih adaptivnih sposobnosti, opšte i specifične ranjivosti na stres, otpornosti i brojnih karakteristika ličnosti. Organizam je primoran da koristi sve svoje odbrambene mehanizme; komponente ove opšte adaptivne reakcije utiču jedna na drugu i ponekad stvaraju sistemske konfuzije, paradokse i nerazumevanja smisla ponašanja. Začarani krug se zatvara.

Etiologija multifaktorska, patogeneza prevencija i terapija sistemske. Ishod nepoznat. Nesreća je složen, multidimenzionalan fenomen, kaže moderna klinika. Obično označava brzu, destruktivnu promenu, našu nemogućnost da sa njom izađemo na kraj, ili suviše visoku cenu koju plaćamo da bismo je amortizovali.

(Posttraumatic Stress Disorder)[40]
POSTTRAUMATSKI POREMEĆAJ LIČNOSTI

Posle rata u Vijetnamu smo počeli ozbiljnije, ali ne i uspešnije, da se bavimo "sindromom nesreće". Suviše veterana je bilo među nama, posledice su bile mnogobrojne i često nelogične. PTSD je ušao u kliničku literaturu 1980. godine. APA (American Psychiatric Association) ga je u svom najnovijem izdanju DSM-IV-TR (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – Fourth Edition-Text Revision) svrstala među poremećaje ličnosti (309.81). Nije neuroza, ali nije ni psihoza. Narodski, nije lud ali nije ni normalan, mada može prolaziti kroz psihotične faze, iako mu to nije suštinska karakteristika.

U početku je to izgledalo kao solomonsko rešenje: ličnost mu je poremećena. U tom izdanju iz 2000. godine se smatralo da je 8% Amerikanaca doživotno iztraumatizovano, a da od ratnika povratnika samo trećina pati od

40 DSM-IV-TR, American Psychiatric Association, Washington, DC., 2000, str. 463-469.

PTSD, dok za ostale ne pišu da li imaju psihopatsku strukturu ličnosti. Pubertetlije i devojčice su bile povredljivije. Posle 11. septembra očekujemo nove rezultate. Lečenje se oslanjalo na psihofarmakologiju, psihoterapiju i sociokulturologiju. Stvarane su mreže za podršku veterana, kao mreže bivših alkoholičara i pretučenih žena, i izuzetno su dobro funkcionisale, ma šta vi gledali u seriji *Ali Mekbil*. Isticalo se da upravo fiksiranje agresije i osvetoljubivosti otežava ozdravljenje i perpetuira nasilje. Sada se izgleda PTSD leči novim ratom. Živo nas zanima sledeća revizija DSM-V.

Postoji sedam kriterijuma koji moraju biti zadovoljeni, da bi osoba dobila dijagnozu PTSD:

1. Lično iskustvo koje uključuje pretnju ili smrt, ozbiljno ranjavanje ili raznorazne pretnje fizičkom integritetu (nazvaću to nesreća, da ne bih stalno spominjala smrt), ili prisustvovanje tuđim nesrećama, ili saznavanje da se nesreća dogodila bližnjem, ili bilo kom drugom ljudskom biću. Bilo koji oblik izloženosti ekstremnim nasiljima, povredama, ljudskoj patnji i bolu.
2. Reaguje se intenzivnim strahom, bespomoćnošću, hororom, dezorganizovanim ili agitiranim ponašanjem.
3. Razvijanje simptomatologije koja uključuje konstantno preživljavanje traumatskog događaja. Disocijativna stanja mogu da traju od nekoliko sekundi do nekoliko sati,ili čak dana, za vreme kojih se, ili delovi ili celokupna trauma, preživljava kao da se sada događa.
4. Perzistentno izbegavanje stimulacije koja je vezana za traumu, umrtljavanje opšte reaktivnosti.
5. Perzistentni simptomi povećane budnosti.
6. Potpuna simptomatska slika mora trajati više od mesec dana.
7. Poremećaj stvara klinički značajan distres i onesposobljava čoveka u mnogim značajnim životnim oblastima, na primer, nemogućnost funkcionisanja u društvenoj i profesionalnoj oblasti.

Podrazumeva se da ta simptomatologija može imati izuzetno individualni pečat. PTSD može biti akutni (simptomi traju manje od tri meseca), hronični (simptomi traju više od tri meseca) i sa odloženim nastankom (simptomi se pojavljuju šest meseci posle stresora). Posle neposredne faze udara, posle ugroženosti, fizičkih povreda, gubitaka i povređivanja bliskih osoba, nastaje zaprepašćenost, zbunjenost, povećana sugestibilnost, derealizacija sa apatijom do mogućeg stupora, strah, depresivnost, mržnja i ljutnja zajedno sa vidno dezinhibiranim ponašanjem i ponekad euforijom preživelih. Posle se kreiraju razni simptomi. Znači, govorimo o procesu koji ima sledeće faze: fazu šoka i zgranutosti, fazu velikog altruizma i herojsku borbenost, fazu neopravdanog optimizma, euforije i nekritičnog ponašanja, surovu fazu otrežnjenja, borbeni

zamor i krizno stanje i fazu definitivnog sređivanja i reorganizacije identiteta. Ako se sredimo. Statistike oko izlečenja PTSD su neodređene i zbunjujuće. Udate žene, na primer, pokazuju više psihopatoloških simtoma nego one koje su za vreme i posle traume živele same, tako da hipoteza o čvrstim porodičnim vezama, kada su u pitanju žene i trauma, više opterećuje nego što pomaže. Isto važi za ljude srednje dobi, koji su izgleda odgovorni i za one starije i za one mlađe od sebe. Starije osobe su manje povredljive od mlađih, a ponašanja dece u velikoj meri zavise od roditelja. Roditelji zavise od kulturnih obrazaca ponašanja u masovnim nesrećama. Jedan od preživelih povratnika iz Vijetnama, sada bankar, još i danas, na miris kebaba, traži najbliži auto i podvlači se ispod njega, dok ga odatle, uz njegovo žestoko opiranje, ne izvuku. Zna se šta je okidač, za njega orijentalni miris mesa, ali ne i kada će da proradi. Odbija bilo kakvu dodatnu terapiju i živi sa tim. Psihoterapeuti su progovorili, šta je "to", ko su eksperti, koliko im je verovati, tj. slušati ih prilikom terapije: najviše nas nerviraju oni sa komorbiditetom, čitaj etiologija multifaktorska. Najlakše nam je bilo kada smo mogli da kažemo da je kriva genetika, nesrećno detinjstvo, ili da mu je život dao sve, a on je sam sebe upropastio. Da li postoji ekspertski konsenzus oko dijagnoze i prognoze "Za sada, najiskreniji odgovor je, jednostavno, ne znam." Najrečitija i najbolnija rečenica iz ove moderne biblije, švedskog krema ovog čuvenog ekspertskog tima je "sponzorisani smo od farmaceutske industrije, što bi moglo da uvede biases."[41]

III KAD SE RATNIK VRATI KUĆI

"... najpre naivno, a potom sa čuđenjem i, konačno s užasavanjem, doživeo sam ono što mali čovek iz naroda čini sam sebi; kako pati, kako se buni, kako uvažava svoje neprijatelje i ubija svoje prijatelje, i kako, kad kao "predstavnik" naroda uzme vlast u svoje ruke, uvek zloupotrebljava tu vlast i koristi se njome okrutnije od pojedinih sadista viših klasa pod kojima je on sam morao da trpi."

Vilhelm Rajh

Kad prođe euforija rata, mnogi pobednici, gubitnici i posmatrači se nađu, s psihološke strane, u istoj fijoci, nazvanoj PTSD. Besmisleno je izjednačavati – žrtve, dželate i posmatrače. Naročito ako su dželati i posmatrači psihopatske strukture ličnosti. Međutim, svi imaju zajednički imenitelj: nešto ljudsko u njima što ih posle tragedije muči. Psiholozi smatraju da rat nije prirodna pojava, da je to ludilo nekih društava, što znači da spada u domen globalne, a ne lične psihopatologije, a ono što nas zanima je šta se događa sa prethodno zdravom osobom koja se nađe u tom bolesnom kontekstu. Opet izuzimam

41 Allen, Frances, *The Journal of Clinical Psychiatry*, 60, 1999, str. 9.

ekstremno psihopatske sklopove identiteta[42]. Naravno da je relevantno i to da li je ratnik otišao u rat milom ili silom, da li se brani ili napada, da li je na svojoj teritoriji ili na tuđoj, da li zbilja veruje u to što mu je uneseno u obliku bilo koje ideologije, da li je održavan drogama u svom ratničkom žaru, kako je vaspitavan (da li se radi o transgeneracijskom ludilu opsesije ratovanjem), koje su mu bajke i legende čitali dok je rastao, kako je školovan, kakav mu je identitet, kojom tehnologijom je naoružan itd. Priča je izuzetno multifaktorska i definitivno zavisi od istorijsko-političko-kulturološkog konteksta.

Četiri velike skupine simptoma prepoznatljive u ponašanju PTSD su:

1. Poremećaji memorije – ponavljanje traumatskog doživljaja
– intruzivna, nasilna prodiranja traumatskih događaja;
– disocijativna nametljivost *flashback*-ova u budnom stanju;
– mogućnost halucinacija;
– noćne more, frekventne i intenzivno užasavajuće;
– preterane emocionalne i fizičke reakcije na stimuluse koji podsećaju na traumatski događaj, dramatični akutni napadi straha, panike, agitacije deklansirajući stimulus;
– preterana osetljivost;.

2. Izbegavanje
– amnezija omogućava izostavljanje delova prethodnog života;
– fizičko i/ili mentalno bežanje sa mesta, od misli, emocija i ponašanja koje asociraju na traumu;
– traumatski događaj se ne spominje ni u naznakama;
– specifičnosti dijaloga. PTSD ličnost inicira razgovor, živo učestvuje u njemu, da bi naglo menjala temu, redefinisala stimuluse i situacije, izuzetno kontrolisala dijalog, upadljivo izbegavala kontakt očima da bi povremeno izuzetno prodorno fiksirala sagovornika, iako se razgovara o trivijalnoj temi (da ti se krv u žilama sledi), "ponašala se čudno" sa aspekta prosečnog građanina i njegovog načina razgovaranja;
– karakteristična naglost prekidanja razgovora, ustajanje i napuštanje situacije bez ikakvih emocionalnih ispada, klasičnih za običnu svađu. Sago-

42 Pošto je suštinska karakteristika psihopatskog poremećaja ličnosti neki od oblika distorzije super ega, nepostojanje vitalnih vrednosnih premisa, njihova izuzetna korumpiranost ili devijantnost, omogućava takvim ljudima da ubijaju, otimaju, lažu, kradu, čine svakojake gadosti, bez doživljaja krivice, kajanja, stida, empatije i mnogo toga za šta smatramo da nas čini ljudima. Kako je naivna tvrdnja da neko ne spava jer ga muči savest! Treba imati savest da bi imali nesanicu. Psihopate i posle najgorih zločina spavaju čednim snom. Treba imati super ego da bi se shvatalo i doživljavalo ljudsko. Ali ovog puta se ne bavimo psihopatama, mada postoji sumnja da oni bezdušno perpetuiraju traume ostatku čovečanstva, ne mareći za posledice.

vorniku obično nije jasno šta se dogodilo. Traumatski događaj ni izdaleka nije bio ni spomenut;
– nepoverljiv i neprijateljski stav prema svetu;
– povremena dezorijentacija u vremenu i prostoru.

3. Tupost
– suženje pažnje;
– motivaciona tupost, gubitak interesa za stvari koje su mu ranije mnogo značile, deluje kao da mu je sve svejedno, veliki izvor iritacije za okolinu, naročito selfa koji mu na kraju daje otkaz uz svoju omiljenu racionalizaciju, ahedonija;
– emocionalna tupost, "emocionalna anestezija"[43], deluje kao da ne oseća ništa, jedan od glavnih razloga zašto se članovi porodice osećaju zanemareno, odbačeno, i nevoljeno. Žena se obično razvodi i odvodi decu sa sobom, uz objašnjenje da je on prestao da ih voli, hrani i pamti njihove rođendane. Nemogućnost postizanja intimnosti, nežnosti i seksualnosti, nesposobnost da voli, doživljaj otuđenosti, osećaj praznine i bespomoćnosti;
– ekspresivna tupost i rigidnost. Ponekad se ponaša kao zombi;
– nepostojanje budućnosti, nedostatak planiranja i očekivanja "ovde i sada", doživljaj da se trajno promenio, da je trajno obeležen i da nikad više neće biti isti.

4. Spremnost na sve
– doživljaj trajne ugroženosti, doživljaj da si na ivici, ili ću ubiti ja njega ili on mene, ne postoji treća mogućnost;
– svi mogući, psihijatrijski zabeleženi, problemi sa snom;
– razdražljivost i provale nerazumljivog besa, krivice, stida, očaja, beznadežnosti;
– autodestruktivno ponašanje, impulsivnost, somatski problemi;
– problemi sa koncetracijom;
– hipervigilentnost (Hyperarousal);
– preterana reakcija trzanja (startle response);
– hiperaktivni fiziološki procesi;

Simptomi iz ove četiri velike skupine se ne pojavljuju nekim određenim redom, kod nekih pojedinaca se organizuju, dok se kod mnogih haotično pojavljuju i čine celu priču sve nerazumljivijom. Ako traju duže od tri meseca, osoba dobija dijagnozu PTSD. Vrlo često se pojavljuju razne adikcije, kod nas najčešće alkohol, mada sve češće i neke od droga. Česti su depresivni po-

43 *DSM IV*, *ibid*., str. 464

remećaji, zatim panični poremećaji, generalizovani anksiozni poremećaji, opsesivno kompulsivni poremećaji, i manično depresivni poremećaji, a od fobija je najčešća agorafobija i *social phobia*. Odlazak u psihozu je čest. Medicinska simptomatologija ukazuje na povrede CNS (povrede glave, epilepsija, moždani udar), povišeni krvni pritisak, srčana oboljenja, tiroidni poremećaji, šećerna bolest, respiratorni poremećaji (astma, *amphysema*), gastrointestinalni poremećaji (dijareje, čirevi) i problemi sa jetrom. Blago je rečeno, da je teško razumeti čoveka koga opsedaju sećanja, a ne želi da priča o njima, već nadugačko i naširoko raspreda o trivijalijama, deluje motivaciono i emocionalno tupo, čudno se ponaša (ne ponaša se onako kako bi zdrav razum opisao traumatizovanu ličnost), dok je, u isto vreme, kao progonjena životinja spreman na sve, ne spava, brzih je refleksa, pun agresije, izoštrenih čula, napetih mišića i mozga koji brzo obrađuje informacije. Polako se razboljeva, ali izbegava da ode i kod lekara opšte prakse. Najgore je to što ni on sam mnogo toga ne razume, ne prihvata i ne ume da osmisli. Ako želis da uništiš čoveka, šalji ga u rat. Pri tome ne mislim na psihopate koji od rata profitiraju iz sigurne daljine. Ne mislim ni na razne verske, političke i nacionalističke fanatike koji veruju da je rat neminovnost, već mislim na prosečnog građanina. Prosečni građanin ne želi ni da čuje o tome, ni da razmišlja o sopstvenoj destruktivnosti. Više voli da gleda virtuelni rat sa svog TV-a, iz virtuelne sigurnosti svoje fotelje. Tad može da raspreda o patriotizmu, hrabrosti i junaštvu. Posledice ga obično ne zanimaju. Živela negacija u funkciji civilizacije i zabave, ratnici, naročito tuđi, su dobili šta su zaslužili, a priče o trudnim ženama izbeglicama koje rađaju decu sa PTSD, izgubljenim generacijama prepunim nasilja, ratovima kojima se ni ne naslućuje kraj prepušta odgovornima.

IV U SIGURNOSTI SVOJE FOTELJE I TV

"Zato te se plašim Mali čoveče, neverovatno mnogo te se plašim. Jer od tebe zavisi dalja sudbina čovečanstva. Plašim te se, jer ni od čega ne bežiš toliko koliko od sebe samog. Bolestan si, veoma si bolestan, Mali čoveče."[44]

Na žalost, imamo loše vesti sa ove strane kauča. Virtuelni život je doneo i virtuelnu sigurnost. Laž, obmanu, zabludu i novokomponovanu civilizacijsku sumanutost da neki žive u sigurnom svetu. Deo loših vesti je taj da smo i tako sedeći u fotelji ispred TV-a iztraumatizovani. Imamo i loše vesti iz istraživačkih laboratorija. Agresiju je moguće indukovati. Traumu takođe. Naročito medijima. Nesigurni ljudi su bili opsednuti doživljajem sigurnosti tražeći je u drugom, obično u prvom autoritetu koji naiđe. U knjizi *Čuj, Mali čoveče*, Rajh

44 Vilhelm, Rajh, *ibid*., str. 21.

se trudio da dopre do Malog čoveka, da ga razdrma i vrati sebi. Još 1946. godine se zalagao da ljudi postanu odgovorni za svoj život, jer je po njemu njihova razorna strast za autoritetom vodila u neku od koljačkih ideologija. Što manje razume, to je više spreman da ukaže strahopoštovanje. Ako se nešto javno objavi, on veruje, bez obzira na to da li razume. Po Rajhu je takav čovek slobodan, ali od čega ? Ne mora da misli svojom glavom, ne mora da oseća, ne mora ni da ustane iz fotelje. Slobodan je da postane bilo čiji rob. Zadovoljan iluzijama. Najviše je oslobođen od kritike, jer se izuzetno plaši kritike."Ti si sam svoj sopstveni gonič robova"[45]. Njegova nesavesnost, uskogrudost i kukavičluk su nemerljivi. "...Strah te je da se vineš, plaše te i visina i dubina", piše Rajh u očaju,"... pre ćeš mučiti Galileja, Đordana Bruna i ubiti Linkolna, nego se okrenuti sam sebi"[46]. Autoritarci to znaju i, naravno, zloupotrebljavaju. Nude mu površinske istine, sigurnost i zadovoljstva. Mali čovek daje moćnim, ali zlonamernim nesposobnjakovićima da ga zastupaju. Prekasno otkriva da uvek ispadne prevaren. Boji se istine, lepote i slobode. Ali ko danas čita Rajha, kada se već daje "neki dobar film", na primer *Umri muški (Die Hard)*. Ne pitaju se, i ne treba da se pitaju kliničari o kvalitetu umetničkih produkcija, ali mi se nekako čini da se takvi filmovi i prave da mali čovek ostane Mali čovek, bedni i poslušni submisivac, po mogućstvu konzument. Rajhova ogorčenost i opravdani strah od novih Firera mi zvuči vrlo blisko i savremeno. Kako prepoznati sutrašnjeg firera, kad Mali čovek veruje da su istraumatizovani – drugi. On je ipak dobro prošao. Malo gunđa oko standarda života – kvalitet življenja mu je strana kategorija. Da ga Rajh vidi danas: urastao u fotelju, veruje svim vestima koje vidi, čuje, i pročita. Nosi Beneton trenerku, Najk patike, jede u Mekdonaldsu, pije Koka kolu, gleda rat uživo i oseća se globalnim građaninom. Na zidu su još uvek Rajhovi posteri "Dole sa suštinom stvari" i "Živele beznačajnosti"[47].

Proces zamene gospodara je utoliko perfidniji jer Mali čovek zavaljen u svoju fotelju u polutami svoje sobe, ne mora da pokaže i prikaže svoju poslušnost, može da se ugliblјuje u blato svoje bede, sakriven je proces sakaćenja, izveden je egzibicionističkije i brutalnije, ali bol ostaje ista. Implicitno ili eksplicitno mu kažu da je glup i pokoran, te da s njim svako može činiti šta god hoće. Vređaju mu inteligenciju otvoreno, preziru ga i uživaju da ga ranjavaju, sakate i manipulišu. Ta podlost nije čak mnogo ni prikrivena. Njegov život, njegova deca i njegova porodica ne znače ništa, ponekad ga sažaljevaju ali i to sažaljevanje mu naplaćuju. Njegovu zdravo rođenu decu, punu života i radosti, na njegove oči pretvaraju u bogalje, marionete i moralne

45 *Ibid*., str. 15

46 *Ibid*., str 34.

47 V. Rajh, *Ibid*., str. 112.

idiote, neke od njih šalju u rat, a kad se vrate stide ih se i zaborave na njih. Prazna medijska blebetanja, intelektualna beda u kojoj živi, emocionalni kič mu nanose veliku uvredu. Ismevaju ga otvoreno, zlurado, vekovima. Beda njegove egzistencije postaje sve očitija svakom njihovom produkcijom. Da ne bi osećao tu tugu, Mali čovek smišlja budalaste viceve i naziva ih narodnim humorom. Po Rajhu je drskost oduvek bila svojstvo robova. Drži psa kako bi i on nekome bio gospodar, a ne zato što ga voli. Njihovi, danas globalni, proizvodi su sve. Može lepo da kupi šta mu kažu pa da nestane. Sve to trpi da bi se neki iskompleksirani psihopata obogatio. Čak mu i ne obećavaju ništa, ni ličnu slobodu, nego nacionalnu, ni samopoštovanje, već respekt nekih velikih kompanija i iluziju učestvovanja u svetskim događanjima.

Pošto je tako porobljen, zaslepljen substitutima života, Mali i bedan čovek je nesposoban da voli i da stvara. Sposoban je da zlonamerno ometa druge, iscrpljuje, proždire i uništava. On ne peva pesme, on marširajući urla himne, a pošto je nesposoban da voli i stvara – ubija i uništava tuđe stvaralaštvo. Rajh je već tada zbilja bio očajan: "Mali fireru svih demokrata i svih proletera, prestani da tražiš vođu, stani ti sam pred ogledalo, prestani sa svojim monolozima koji imaju prostački prizvuk beščašća i oslušni život oko i u sebi, kaži da si spreman da radiš za život, a ne više za smrt, u bilo kojem obliku. Shvatićeš koliko je bolje živeti nego ubijati. Sem ubijanja, naravno, postoje mnoge stvari koje se ne rade: "ne kradu se srebrne kašike, niti žene, niti hrana sa švedskog stola u gostoljubivoj kući"[48]. Ta Rajhova knjižica skoro da ima efekat elektrošok terapije (ECT):

"Nadražene svinje ove ili one armije, sirote ćerke ove ili one revolucije, šta ste shvatile, šta ste promašile, imali ste sreću u svojim rukama i ispustili ste je. Niste imali toliko hrabrosti da sprečite Hirošimu i Nagasaki, i posle trećeg vodićete osmi rat, da biste okončali sve ratove. Malo ste više desno ili levo, ali ni za milimetar NAPRED!"[49] Ti strašni promašaji su doneli očajanje celom svetu, ali tek kad nas lično ugrozi, tek tada počinjemo da shvatamo užasnu devijaciju i patološku degeneraciju čoveka-zveri.

Nesloboda, neprirodnost, neodgovornost, ograničenost, nesreća i atrofija čovečnosti navode na nasilje. Ako to znamo, zašto onda učestvujemo u kreiranju takve realnosti? Zašto svojoj deci pričamo takve priče, puštamo ih da gledaju takve predstave i takve filmove? Verujemo da smo nedodirljivi i da to neće zakačiti naše domaćinstvo? Ne mislimo sistemski. Nasilje i surovost se prodaju – to se naziva političko-ekonomsko-kulturološka realnost? Mali čovek, konzument te realnosti, zablesavljen sopstvenim metabolizmom, na vr-

48 *Ibid*., str. 84.

49 *Ibid*., str113.

huncu katarze uspeva da izartikuliše rečenicu: "Što je film – da ti šikne adrenalin". Nadam se da su njegov deda, i da će njegov sin drugačije da stimulišu svoje nadbubrežne žlezde.

Da ne pomislite da je Rajh bio seksista, evo primera kako ni takva Mala žena nije prošla bolje: "Ali, ti si debela i izgledaš kao bure, nezgrapna si i neatraktivna. Već je to dovoljno da duboko i gorko mrziš svako dražesno i živo telo. Ne prebacujem ti što si debela i što izgledaš kao bure; ne prebacujem ti ni što nikada nisi osetila ljubav (nijedan zdrav muškarac nije hteo da ti je pruži); ne prebacujem ti to što ne osećaš ljubav dece. Ali, to što od svog jada, od svog razorenog burolikog tela, od svoje neatraktivnosti, od svog nedostatka gracioznosti, od svoje nesposobnosti za ljubav činiš vrlinu i s gorkom mržnjom gušiš ljubav u deci, radeći slučajno u nekoj "modernoj" školi, to je tvoj zločin, Mala ružna ženo. Štetnost tvoje egzistencije ogleda se u tome što zdravim očevima otuđuješ njihovu zdravu decu, što zdravu detinju ljubav smatraš simptomom bolesti, što se tako burolika kotrljaš kao bure, što misliš kao bure... i vaspitavaš kao bure, ružna Mala ženo! Zameram ti to što se skromno ne povučeš u skroviti ugao svog života, nego tom životu hoćeš da nametneš svoju ružnoću, svoj burasti izgled, svoju dvoličnost, svoju gorku mržnju koja se krije ispod licemernog smeška. Mala kancerogena ukočena gospođo ti nisi život, ti si njegova najveća pogrda. Mala ženo koja si izrodila generalne idiote."[50]

Neverovatno kako se stvari ponavljaju, naravno pratimo modu i menja se dekor, evo kako se Rajh obraćao njegovom konzumentu: "*Slušaš na radiju reklame za laksative i zubnu pastu ili kremu za cipele ili dezodorans, ali ne čuješ muziku propagande koja ide uz njih*."[51] A znao je da ne postoji laksativ za njegovu duševnu opstipaciju. Mali potomak velikih buntovnika propada na naše oči. Ali ne potcenjujmo brzinu, moć ni perverznost medija. Pre neko jutro se na "Fox news" pojavila ljupka ženica koja je obznanila da je 11. septembra umro američki narcizam. Kratko i jasno nam je saopštila kako su se kao nacija izlečili. Sad su naučili, pokajali se, saosećaju i imaće kvalitetniji život. Kohut i Kernberg, koji su godinama upozoravali šta će se desiti kulturi koja proklamuje NPD (narcistički poremećaj ličnosti), združen sa APD (antisocijalnim poremećajem ličnosti-čitaj psihopatijom), izgleda pišu knjige samo za malobrojne bizarne kliničare i bivaju zloupotrebljeni samo u nacionalne PR svrhe.

50 Rajh, *Ibid*., str.68.

51 *Ibid*., str. 35.

V NEŠTO KAO LIČNI ZAKLJUČAK, U OBLIKU AUTOUPITNIKA:

Da li je kultura u funkciji tanatosa, ili destrukcije? Mislim da jeste.

Da li je moguće posredno naneti traumu? Jeste.

Da li se traume akumulišu? Da.

Da li ta akumulacija može stvarati bolesna iskrivljenja individualnog i kolektivnog identiteta? Da.

Da li je prosečni građanin svestan? Mislim da nije.

Da li mediji igraju vitalnu ulogu? Da.

Da li treba nešo uraditi? Da.

Mali problem na vidiku: šta sa pokvarenim političarima, glupim generalima, pohlepnim producentima i narcisoidnim režiserima, koji su "snimili tržište", i veruju jedino u "Snimaj, prodaje se !".

LITERATURA

1. Capra, Fritjof, *The Web of life, A New Scientific Understanding of Living Systems*, Anchor Books, Doubleday, New York, 1996.
2. *DSM-IV-TR*, Published by the American Psychiatric Association (established in 1844), APA, Washington, DC, 2000.
3. Hamblen, Jessica, *PTSD in Children and Adolescents*, National Center for Post Traumatic Stress Disorders, Washington, 1998. Plavšić, Otalora Z. i Mijatović, B., *Međuljudsko ponašanje u TV programu za decu*, Izveštaji i studije, Beograd, 1900.
4. *International Association for Analytical Psychology*, IAAP, Books&Articles, Chicago
5. Jovanović, Bojan, priredio knjigu *Tamna strana ljudske prirode*, Biblioteka treći milenijum, Beograd, 1992.
6. Jung, Karl Gustav, *Čovek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1987.
7. Kaličanin, Predrag i Lečić-Toševski, Dušica, *Knjiga o stresu*, Medicinska knjiga, Beograd, 1994.
8. Reich, Wilhelm, *Čuj, mali čoveče!* Izdanje B92, Beograd, 1997. (izdanje omogućila Susan Ann Protter, New York)
9. Pierre, Marty, *La psychosomatique de l' adulte*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Tijana Mandić

VICARIOUS TRAUMATIZATION

Summary

Understanding violence is an eternal challenge for psychology.

Freud's conceptualization of the Tanatos drive, and Jung's analysis of the Shadow archetype have inspired numerous research projects dealing with human destruction, violence and aggression. Unfortunately, human destruction is much more creative than our theoretical conceptualizations, or our artistic imagination. PTSD (Post traumatic stress disorder) is a new clinical entity, emerging from wars and other disasters, and inspiring new research and new artistic productions. Presentations of the archetypal warrior are no longer merely black and white; they create confusion, impose paradoxes and threaten to be contagious. Traumatization can be indirect. Art can be one of the ways of spreading this transmission. We should seriously rethink when we play with the concepts of destruction. It can have a boomerang effect in our social constructions.

UDK 37:036

Maja Volk

UMETNOST U PREDŠKOLSKIM USTANOVAMA, OSNOVNIM I SREDNJIM ŠKOLAMA

ZA KULTURNU ŠKOLU ILI ŠKOLU KULTURE

Iz naših škola odavno je nestalo bilo kakvo osećanje zadovoljstva, bilo među nastavnicima, bilo među đacima. Insistiranje na suvoparnoj faktografiji, favorizovanje takozvanih glavnih predmeta, kao što su srpski jezik i matematika, pežorativan odnos prema umetničkim predmetima, poput likovnog i muzičkog, odsustvo svih drugih oblika umetnosti, od umetnosti pokreta do filma, doveli su dotle, da đaci završavaju škole, nesposobni da primene to znanje u svakodnevnom životu: oni ne umeju da razlikuju stilove, ni u muzici ni u slikarstvu, nemaju odnos prema pozorištu, operi, baletu, ne umeju da se ponašaju na koncertima, mada znaju rezerve uglja u Francuskoj i gustinu naseljenosti svih evropskih zemalja, ali ih to sigurno neće zainteresovati ni za putovanja, ni za dalja proučavanja drugih kultura. Jednom rečju, uspeli smo da postojećim sistemom iškolujemo nekulturne ljude. Parole i kampanje, poput one "nije teško biti fin", malo šta mogu da poprave u okoštalom mentalnom sklopu svršenih đaka. Fakulteti ne mogu više ništa, jer sa fakultetskom diplomom dobijamo stručnjake, ali ne i intelektualce. Vreme lekara koji su istovremeno bili i muzičari, pisci ili slikari, davno je, na žalost, prošlo. Sa roditeljima koji su sve više odsutni od kuće, *kulturno vaspitanje mora da prodre u školski sistem kao prioretni zadatak svih nas.*

Kako umetnost može da pomogne u postojećoj školskoj praksi?

U svakoj reformi, pogotovo našeg školstva suočenog sa dugogodišnjom inercijom i zabludama o dobroj školi, boljoj od svih drugih, treba postaviti ciljeve i dinamiku promena, globalnu strategiju i odmeriti praktične mogućnosti:

– ***Harmoničan razvoj senzibiliteta i racija***

U dosadašnjoj praksi, favorizovani su određeni predmeti i potpuno racionalno se pristupalo učenju, gde su činjenice, brojke, slova, učenje napamet i reprodukovanje mehanički stečenog znanja, obeležili naš školski sistem. Har-

moničan razvoj senzibiliteta, od ranih dana, upravo putem umetnosti, akcenat na duhovnom i kulturnom razvoju ličnosti đaka jedini je lek protiv primitivizma i zakorelog mentaliteta s kojim se nijedan zakon ne može izboriti.

– ***Stimulacija zanemarene emotivne inteligencije dece***

Emotivna inteligencija je ključna za snalaženje čoveka u životu. Emotivne blokade i nerazvijena emotivna inteligencija, potpuno anuliraju inteligenciju racija. Umetnost koja deluje oslobađajuće i pruža različite vidove izražavanja može puno doprineti razvoju emotivne inteligencije mladih ljudi.

– ***Razvoj kreativnog mišljenja***

Pasivnost je jedna od odlika našeg školstva. Kreativnost podrazumeva veliki broj različitih delatnosti, usmerene oko jednog projekta, i time se psihološki smanjuje pritisak na đaka, dok proces učenja postaje zadovoljstvo, bez uobičajenog zamora.

– ***Šire obrazovanje postojećeg nastavnog kadra***
– formiranje kreativnog nastavnika

Promenom životnog sadržaja dece, i nastavnici u novoj školi moraju da se izbore za svoj opstanak, upravo intenzivnim radom na sebi. Preneti sopstveno znanje je vrhunski zadatak nastavnika, a način kako se znanje prenosi je ključno u uspostavljanju kontakta sa učenicima. Dramske tehnike, teatralan pristup određenoj materiji, korišćenje ostalih umetnosti kao pomoćno ili čak glavno sredstvo i te kako će učiniti čas zanimljivijim. Profesor mora postati animator, ne bi li dobio bitku protiv ostalih sadržaja kojima je dete "bombardovano" tokom dana, bilo putem medija, kompjutera ili drugih aktivnosti.

– ***Uvođenje umetnika u škole***

Dosadašnje diletantsko učešće neobučenih a ambicioznih nastavnika u radu određenih umetničkih sekcija, ili pripremi određenih priredbi, u velikoj meri kontraproduktivno deluju na decu. Profesionalci, umetnici, mnogo primerenije i korisnije mogu da utiču na formiranje kreativnog u đacima, a istovremeno, smanjuje se pritisak na postojeći nastavni kadar.

– ***Stimulacija roditelja***

Roditelji, takođe potpuno pasivizirani i degradirani u postojećoj školi, godinama trenirani na snishodljivost i razne vidove sitne korupcije, mereni još od Nušićevog doba finansijskom težinom, volonterskim učešćem u pojedinim umetničkim projektima, svojim pravim veštinama i profesionalizmom baciće potpuno novo svetlo na sebe, svoje dete i mesto roditelja u školskom sistemu. Umetnici, koji su istovremeno i roditelji, apsolutno treba da se svojim radom nametnu školama gde im deca pohađaju nastavu. Veze između dece i roditelja

se time učvršćuju, naročito u doba puberteta, a relaksirajuće deluju na preopterećene nastavnike.

– ***Umetnost dostupna svim đacima***

Dosadašnji umetnički razvoj deci je omogućen isključivo kroz malobrojne umetničke škole, i razne komercijalizovane kurseve, koje pohađaju samo deca čiji roditelji to mogu da plate. Mnogi talenti se tako gube, bez ikakve nade da će se razviti. Ogroman kulturni potencijal nacije trune, bez ikakve šanse da otkrije sopstvene vrednosti i plasira ih korisno u društvu. Koliko li dece voli crtani film, i želi da se bavi animacijom, bez ikakve šanse da dođe do informacije, a kamoli mogućnosti da izrazi svoj talenat?

Umetničkim projektima, predviđenim za sve đake, tokom celokupnog školovanja, mogu se makar malo otškrinuti vrata mogućnosti ličnog izraza, i za trenutak osvetliti dalji mogući put.

– ***Razvoj duha***

Praktična primena umetnosti u životu, od umetnosti ukusa, negovanja stila, estetizacije svakodnevice, kroz proučavanje umetničkih vrednosti kroz vekove, uspostavlja kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti, predaka i potomaka, nasleđa i novoga.

– ***Negovanje kulturnog nasleđa***

Mora da počne u sasvim ranom uzrastu i da bude konstantan proces, jer jedino tako možemo da se odupremo invaziji lošeg ukusa, uništavanju jezika, uvoznoj nekulturi i drugim oblicima kulturnog nasilja, a da istovremeno stvaramo ponosnog građanina, čiji koreni nisu bukvalni, već u kolektivnom kulturnom nasleđu i baštini.

Da bi se postigli ovi strateški ciljevi, neophodno je da umetnost prodre u sve nastavne predmete, kao pomoćno sredstvo za bolje savlađivanje gradiva. Jedna slika, film, književno ili muzičko delo, i te kako mogu da pomognu da se prihvati, usvoji i razume nastavna jedinica iz istorije, geografije (zar *Put u središte Zemlje* Žila Verna nije najbolje štivo za objašnjenje zemljinih slojeva i sedimentnih stena), biologije (primer – ima li boljeg početka priče o genetici i kloniranju, od filma *Momci iz Brazila*/*The Boys From Brazil*?), pa čak i matematike (da li su ikada đaci na času matematike bilo u osnovnoj ili srednjoj školi govorili o istoriji matematike, ili videli bistu Pitagore ili Mike Alasa?). Profesori moraju da postanu ANIMATORI na času, a za to su im potrebne umetničke tehnike i dopunska znanja iz sopstvenih oblasti, vezana ili obrađena kroz umetnička dela. Jedino tako može se uspostaviti intiman, ličan odnos sa predmetom i od puke apstrakcije i racija, probuditi emocije u đaku, a one će ga jedino motivisati za dalji rad.

Škola je postala mentalno nezdrava sredina, gde nije potrebno sondiranje terena ni sprovođenje ankete da bi se došlo do spoznaje, da većina đaka, ako ne svi, mrze školu, i doživljavaju je kao nešto potpuno odvojeno od života (uobičajeni odgovori na pitanje, šta će da rade kad završe školu su – "Počeću da živim", "živnuću", "konačno ću da radim ono što želim", itd.). Ogromna količina fizičkih povreda u osnovnim školama, prisustvo droge, cigareta i alkohola ukazuje na potpuno nekontrolisanu energiju sabijenu kod đaka koja, neusmerena, deluje destruktivno. Nisu samo roditelji krivi za to, ni televizija, ni kompjuteri, ni "današnji način života". Konačno, neko treba da kaže da je i škola, sa zamorenim nastavnicima koji se godinama nisu usavršavali, u kojoj se provodi više vremena nego kod kuće, i te kako kriva za takvo stanje.

Umetnost, primenjena kroz zajedničke razredne projekte, angažovaće đake, motivisaće ih i kanalisati energiju u nešto što je plodonosno, a samim tim u sebi nosi pojam zadovoljstva sobom jer je nešto urađeno. Ocena više nije merilo zadovoljstva učenika. ĐAK ZADOVOLJAN SOBOM nema potrebe za drogom niti alkoholom. Po ocenama loš đak kroz zajednički umetnički projekat može naći SAMOPOTVRĐIVANJE i zadobiti divljenje i nastavnika i đaka.

Umetnost u sebi jedina nosi mogućnost i fizičkog i emotivnog pražnjenja, neophodnog u razvoju dece. U nastavi fizičkog vaspitanja najbolje se vidi mana isključivo fizičkog pristupa telu, gde fizičko pražnjenje nema nikakvog efekta na razvoj duha. Uvođenje baletskih tehnika, modernog baleta, plesa, telesnog izraza, joge ili savlađivanje cirkuskih veština akrobatike, žongliranja i slično, uz muziku, ritam i dinamiku kao neophodne elemente, mnogo bi više i zamorile i opustile đake, da ne govorim o stepenu njihovog duhovnog rasta i podignutog nivoa motivacije. Igra tela i umetnost cirkusa je već ušla u francuske škole uz pomoć profesionalnih koreografa i dala neslućene rezultate, kroz konkretne realizovane projekte, od kojih je festival modernog baleta osnovnih i srednjh škola u Šartru bio jedan od najznačajnijih kulturnih događaja 2000. godine. Šta je ovde novina – *rasterećenje postojećeg nastavnog kadra i uključivanje profesionalaca u školski sistem*.

Koliko đaka godišnje maturira u Srednjoj baletskoj školi "Lujo Davičo"? Kvalifikacija im nije priznata, ne mogu da dobiju nikakvo zaposlenje, ostaje im ili da nastave da se bave baletom ili da upisuju druge škole. To isto važi i za one maturante srednjih muzičkih škola koji neće nastaviti dalje studije na Fakultetu muzičkih umetnosti. Ministarstvo prosvete mora pod hitno da prizna njihove stručne kvalifikacije i da ih uključi u sistem školstva, od predškolskih do školskih ustanova. Time bi se istovremeno i pomoglo ovim mladim ljudima, a i kvalitet nastave podigao na viši nivo.

Francusko ministarstvo prosvete je otišlo korak dalje – omogućilo je i dopustilo nešto što je do sada bilo nezamislivo i zabranjeno.

– profesori koji poseduju i druge veštine nevezane za njihove stručne predmete mogu da to sada primene u nastavi – dakle, ako profesor matematike svira violinu, njegova je obaveza da se uključi u nastavu muzičkog vaspitanja, ili da objasni vezu muzike i matematike na svom času. Ovim se podstiče ANIMATOR u nastavniku, diže motivacija i samim nastavnicima a i đaci doživljavaju svog nastavnika kao ljudsko biće koga zanimaju i druge stvari osim sopstvenog predmeta.

POVEZIVANJE RADA DVA MINISTARSTVA – KULTURE I PROSVETE

Neophodno je da se škole orijentišu geografski prema najbližoj kulturnoj ustanovi, ali tada ta ustanova ima obavezu da svoje delatnosti približi đacima – pozorišta (OPERA I BALET) moraju da uvedu matinee, umetnički fakulteti moraju kao obavezni staž da uvedu volontiranje svojih studenata po školama, bilo kroz koncerte, izložbe, predavanja ili prave projekte.

U Parizu je počela da radi recimo DEČJA OPERA, gde su zapravo klasični školski horovi sa već dosadnim ili sumnjivim repertoarom transformisani u prave male operske predstave. Zašto se tako nešto ne bi moglo desiti i u manjim sredinama, koje nemaju opere niti balet? Višak školskih prostora, a to je već predloženo kao sjajna ideja, treba ustupiti umetnicima za njihove ateljee. Muzeji takođe moraju biti aktivniji – Muzej kinoteke bi, recimo, morao da ima programe namenjene školskoj deci, od retrospektive filmova Širli Templ, do festivala dečjeg filma ili ciklusa dece glumaca, i takođe da ima redovne prepodnevne projekcije, u vreme nastave. Muzej naive u Jagodini, za školsku decu Jagodine morao bi da osmisli projekte, slikarske radionice, fabrika keramike u Mladenovcu, da svoje dizajnere i keramičare pošalje po školama mladenovačke opštine itd. Muzejske izložbe više ne mogu da budu namenjene samo odraslima, gde su deca obično nepoželjna. Multimedijalni pristup, vizuelizacija kao edukativni metod i tematske izložbe kao na primer "Deca na slikama srpskih slikara 19. veka", "Igračke i dečje igre u Srbiji", "Školski pribor kroz vekove" itd., mnogo više mogu da učine na edukaciji dece, njihovih nastavnika i roditelja i deluju podsticajno u razgovoru koji ima za cilj da uspostavi kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti, kulturnog nasleđa i savremenog kiča.

GROBLJA treba tretirati kao muzeje znamenitih ljudi. I poseta groblju može biti početak projekta, u koji se uključuju predmeti kao što su istorija, geografija i drugo, gde treba "preorati" biblioteku, pričati sa ljudima, saznati.

Istraživanje kao metod treba vratiti u školu. Naši đaci su potpuno nesposobni da koriste arhive, biblioteke i druge baze podataka. Njihova pasivizacija je potpuna, oni slušaju, uče i ponavljaju naučeno. Za istraživanje je potrebno

više vremena, motivacije. Zato je neophodno maksimalno prorediti postojeću gomilu nepotrebnih činjenica, kojima su "bombardovani" đaci. Kopajući i tragajući za nekim podatkom, đaci će neosetno dobiti čitav niz drugih informacija, bez psihičkog pritiska i primoravanja na učenje. Zato služe projekti.

U Francuskoj su uvedeni obavezni kulturno umetnički razredni projekti na svim nivoima obrazovanja, sa ciljem da svako dete kroz 4 faze školovanja prođe kroz 4 obavezna umetnička projekta: po jednom u predškolskoj ustanovi, osnovnoj i srednjoj školi.

Za svaki umetnički razredni projekat predviđeno je 30 časova, raspoređenih interdisciplinarno, jer projekti zahtevaju timski rad svih nastavnika. Dakle, ako je projekat đaka Osnovne škole "Radoje Domanović", recimo, "Moj blok 28", sa ciljem da se napravi turistička brošura ovog naizgled krajnje nezanimljivog novobeogradskog bloka, đaci moraju da naprave fotografije, osmisle brošuru uz pomoć profesora tehničkog obrazovanja, istraže imena ulica, odu na bulevar Arsenija Čarnojevića, pa njega "obrade" na času srpskog i času istorije, pa pišu male pesme, priče, zanimljivosti ili intevrjue, pa otkriju na času geografije kako je izgledao blok pre izgradnje, sa barama i močvarama, pa nacrtaju to na času likovnog, pa istraže ko je od živih i mrtvih umetnika živeo u tom bloku, pa nađu violonistkinju iz opere Narodnog pozorišta, pa ona priredi mali koncert, pa je fotografišu, pa nađu FDU, pa posete sa profesorkom biologije park ili grčko kiparsku pijacu i popričaju na temu avokada i domaćih biljaka, na času geografije odrade nastavnu jedinicu o Grčkoj i Kipru, itd, itd. Na kraju projekta, sve to objave u knjižici uz nesebičnu pomoć roditelja, kada već ministarstvo ne može to da dotira, kao u Francuskoj, gde razredi po takvom projektu dobijaju 700 Eura. Rezultat ovakvog projekta je veliko zadovoljstvo đaka što su nešto uradili, zadovoljstvo-umesto kompleksa-što žive baš u tom znamenitom bloku, a tokom istraživanja će sigurno naučiti mnogo više nego na uobičajenih 30 časova nastave. Da ne pričam o tome kako bi ih ovaj projekat i kod kuće angažovao i prirodno smanjio gledanje TV PINK-a. Možete li zamisliti tek kako bi to bilo zanimljivo i opšte korisno u malim sredinama ili urbanim opštinama, istorijski važnim?

Od tih 30 časova nastave tokom jedne školske godine, predviđenih po projektu u Francuskoj, 15 časova je rezervisano za rad sa profesionalnim umetnicima. Tako bi u pomenutom projektu Bloka 28, umetnički fotograf govorio deci kako da fotografišu, glumci i reditelji sa FDU bi održali nekoliko časova, pomenuta violnistkinja i ja, kao jedini živi pisac (i ta podela u školama na žive i mrtve pisce je uvredljiva) u Bloku 28 bi takođe nešto priredile iz svoje oblasti, rediteljka Ivana Vujić koja stanuje u čuvenoj "potkovici" bi napravila predstavu na platou, Dejan Savić, dirigent, sa mog devetog sprata bi im održao čas dirigovanja uz mnogo smeha, itd, itd... Uz spisak radnji, video klubova i

malobrojnih kafana, turistički vodič Bloka 28 bi tako na kraju školske godine osvanuo i na kiosku lokalnog prodavca novina, kao i u opštini Novi Beograd, da uveseljava građane dok čekaju u redu ispred šaltera...

Projekte predlažu škole, zapravo, razredi, ali im u tome takođe treba pomoći. Neophodno je da Ministarstvo kulture konačno štampa brošuru sa svim kulturnim ustanovama i njihovima delatnostima, adresama, telefonima i osnovnim podacima, za celu Srbiju, i ta bi brošura morala biti u svakoj školi, kao vodič i orijentir školama kome da se obrate za pomoć u osmišljavanju projekta. Deca koja poseduju kompjutere bi se preusmerila sa igrica i haotičnog lutanja po internet sajtovima, u realizaciju ovih projekata.

KORPE SVETA

U Belgiji je pre nekoliko godina formirana organizacija pod nazivom KORPE SVETA, za lepše i zanimljivije obrađivanje stranih zemalja. U svakoj korpi se nalaze predmeti karakteristični za tu zemlju, od muzičkih instrumenata do predmeta iz svakodnevnog života, a animator, čovek sa korpom poseduje znanja o toj određenoj zemlji. Tridesetak studenata radi u ovoj ustanovi, sa 30 korpi, znači 30 obrađenih zemalja sveta. Deca, gledajući predmete, slušajući zanimljivosti, muziku i postavljajući svakojaka pitanja, dobijaju tokom jednog časa sa ovom korpom mnogo više KORISNIH I LEPIH INFORMACIJA o drugima, njihovoj kulturi, običajima i religiji, što će im u životu mnogo više značiti od podataka o zalihama uglja u Francuskoj... Do predmeta dolaze uz pomoć ambasada ovih zemalja ili turističkih agencija, kao donatora. Ova ustanova iznajmljuje svoje usluge školama, te gostujuće korpe sveta tako sa lakoćom odrađuju veliki deo gradiva iz svetske geografije i istorije. U sredini gde deca slabo ili uopšte ne putuju, kao što je slučaj kod nas, ovakve KORPE SVETA bi učinile mnogo na demokratizaciji, i razvoju tolerancije prema drugima. U korpama sveta, ključno mesto, naravno, imaju umetnički predmeti i istorija njihove kulture.

POJAM UMETNOSTI SE TAKOĐE ŠIRI KROZ RAZREDNE PROJEKTE

Fotografija, film, drama, pantomima, circus, dizajn, kostim, primenjena umetnost, animacija, lutkarsvo, dakle, umetnosti – su gotovo potpuno potisnute ili ne postoje u sistemu obrazovanja. Kroz umetničke razredne projekte, uz pomoć profesionalaca i one bi našle svoje mesto. U Francuskoj je, na primer, uveden i predmet umetnost ukusa, koji se bavi kulturom ishrane, od jela, do dekoracije stola, kroz istoriju i geografiju svetskih gurmanluka. Kultura nauke, ili umetnost nauke, takođe je novina, i omogućava interdisciplinarni pristup naučnim oblastima, kroz umetnost: primena fizike u sviranju

muzičkih instrumenata, hemije u kulinarstvu, matematike u arhitekturi, slikarstvu, muzičkoj kompoziciji, biologije i moderne fotografije, dokumentarnog filma i slično.

U okviru postojećih umetničkih predmeta, likovnog i muzičkog vaspitanja, takođe treba da dođe do radikalnih promena. Muzičko opismenjavanje đaka mora biti povezano sa ulogom muzike u svakodnevnom životu, dok u likovnoj kulturi, kulturno nasleđe mora biti primarno, kao i proširenje likovnih oblasti i uključivanje fotografije, vizuelnih umetnosti i primenjenih tehnika u rad sa decom. Projekti kao, na primer, "Slikajmo kao Konjović" (po uzoru na francusku slikovnicu namenjenu učenicima nižih razreda osnovnih škola "Slikajmo kao Matis"), "Šarene životinje od Gogena do Šagala", "Pikasovo odelo za maskenbal" – pružaju mnogo slobodniji i kreativniji pristup savremenoj umetnosti, gde će se akcenat staviti na INSPIRACIJU dece, o kojoj izgleda niko ne razmišlja. Ministarstvo prosvete i Ministarstvo kulture, zato, u saradnji sa odgovarajućim institucijama, moraju da pokrenu nove izdavačke projekte, gde će se planski štampati umetnički časopisi za decu, edicije sa našim kulturnim nasleđem, poput francuskog MALOG ARHEOLOGA, knjižica kao što su *Moj Narodni muzej*, (predlog je već na razmatranju u Narodnom muzeju), ili *Moj muzej na Ušću*, (po uzoru na *Moj mali Luvr*, *Moj mali Orsej*), ili izdanja Britanskog muzeja, poput slikovnice sa egipatskim hijeroglifima, razonode sa Starom Grčkom, ili nemačkih maketa od kartona za pravljenje mesopotamske kapije TOR i slično (na identičan način se mogu obraditi Stari Sloveni i Nemanjići). Španci su napravili knjižicu strip o Slikaru i princezi, po Velaskezovoj slici LAS MENINAS. Danas, zapravo, ne postoji muzej na svetu koji nema edukativne stalne programe ili koji, u okviru svoje knjižare, nema odeljak namenjen deci – od gumica sa reprodukcijama slika, razglednica i bedževa, do svezaka, penkala, olovaka i školskog pribora, na kojima su ilustracije slika i predmeti iz kulturnog nasleđa. Komercijalizacija umetničkih predmeta ima smisla upravo u ovoj edukativnoj nameni i služi za preusmeravanje neumerene konzumacije kiča ka konzumaciji umetnosti. I, naravno, navikavanju dece na muzeje kao mesta alternativne zabave.

NEOPHODNO JE DONETI PRECIZAN PETOGODIŠNJI PLAN DINAMIKE PROMENA

Francuzi su počeli realno da sprovode svoj petogodišnji plan, etapu po etapu. Prioritet prve godine je akcija JEDNA ŠKOLA, JEDAN HOR, gde se paralelno podstiče ozbiljniji rad sa horovima, i na postojećim visokoškolskim ustanovama, konzervatorijima ili posebnim specijalizacijama, spremaju horovođe, kao profesionalci. Horovi, dakle, nisu više prepušteni samo nastavnicima muzičkog vaspitanja, već profesionalcima. Na dugu stazu, predviđeno je da sve

umetničke akademije imaju svoje pedagoške odseke, kako bi se što pre obrazovao novi nastavni kadar.

Tako ova reforma podrazumeva i reformu nastave u srednjim umetničkim školama koje će iznedriti buduće umetničke pedagoge.

U prvoj godini reforme, budžetski omogućiti jedan broj razrednih kulturnih projekata, u predškolskim i nižim razredima osnovne škole. Svake sledeće godine, broj projekata bi se povećavao i širio na druge razrede. U privatnim i srednjim školama, projekte raditi fakultativno, eksperimentalno, u prve dve godine, a zatim, uz obezbeđivanje sredstava, učiniti projekte obaveznim delom nastave.

Omogućiti PARTNERSTVO sa školama. Povezivanje kulturnih institucija, fondova, instituta sa školama je ključ kvalitetnijih projekata. Očuvanje kulturnog nasleđa treba da bude deo školskog sistema. Zavod za zaštitu spomenika, ili lokalna opština, moraju postati partneri školama u akciji "MOJ SPOMENIK" gde određena škola štiti i brine o određenom spomeniku upravo kroz kulturno-umetnički projekat.

OBRAZOVANJE I REEDUKACIJA NASTAVNIKA, bila bi organizovana putem letnjih škola i seminara, gde bi se upoznali sa idejom o razrednim kulturno umetničkim projektima.

Pedagozi i psiholozi su odavno utvrdili vezu između kreativnog rada i razvoja umnih sposobnosti, ali, ipak, da ponovim – deca koja sviraju klavir, bolje razumeju matematiku, deca koja su vešta u crtanju i vajanju plastelinom, imaju kasnije bogatiji govor, pevanjem se ispravljaju govorne mane i savlađuje mucavost.

U NASTAVI SRPSKOG JEZIKA takođe mora da dođe do korenitih promena uz pomoć umetnosti. Lepota jezika, uživanje u izražavanju, ophođenju, to je ono što razlikuje kulturnog od nekulturnog čoveka. Umesto suvoparne gramatike, koja se na žalost, umesto u srednjoj, uči u osnovnoj školi, treba đake dramskim sredstvima učiti pravilnom govoru i izgovoru. Glumci su neophodni u nastavi srpkog jezika, jer osim u pozorištu i na po nekom radiju, više nigde ne može da se uživa u pravilnoj dikciji, izgovoru i frazama našeg jezika. U Francuskoj, koja je svoju kulturnu dominaciju izvršila, kao i Engleska, upravo putem jezika, svake godine se u celoj zemlji, u svim školama, univerzitetima, političkim ustanovama, sprovodi zajednički test poznavanja francuskog jezika. Čak i predsednik vlade, i svi delegati u skupštini, ali i književnici i akademici, moraju da prođu ovaj test ili kviz, čija se finalna proslava prenosi uživo putem televizije. Ne vidim bolji primer demokratizacije i motivacije da ljudi rade na sebi. Moj utopijski san je da se ta akcija KO NAJBOLJE GOVORI I PIŠE SRPSKI sprovede prvo u našoj skupštini, a zatim među novinarima i voditeljima privatnih i državnih televizija...

Zbog zabrinjavajućeg postotka polupismenih ljudi u našoj sredini, srpski jezik mora da se proučava na svim fakultetima, uključujući i medicinski, jer jedino tako možemo da obrazujemo kompletnog intelektualca, a ne samo sjajnog a nekulturnog zanatliju. Tužno je da čak na Fakultetu dramskih umetnosti, na odseku za dramaturgiju, gde se školuju budući pisci, ne postoji predmet Srpski jezik...

Osnovnu predrasudu koju treba razbijati na svim nivoima, i kod profesora i kod đaka i kod roditelja, je da je umetnost neobavezna, neozbiljna i usputna ljudska delatnost, da su igra i kreacija infantilna zabava i da se od toga ne može živeti niti izdržavati porodica. Vreme je da sa takvim primitivizmom i konzervativizmom završimo jednom za svagda, tako što ćemo odškolovati kulturne ljude, razviti njihove potencijale, obezbediti im samostalnu egzistenciju i sa tako obrazovanim ljudima ući u svet.

A, ako neko posumnja i kaže da je to kod nas nemoguće, podsetiću ga na scenu iz filma *Let iznad kukavičijeg gnezda (One Flew Over The Cuckoo's Nest*, 1975) Miloša Formana (Milos Forman), kada Džek Nikolson (Jack Nicholson), pred zbunjenim pacijentima psihijatrijske klinike, pokuša da isčupa mermerni stub sa mokrim čvorom. Kada mu to ne pođe za rukom, on se okrene bolesnicima i kaže: "Ja sam bar pokušao". Naša je dužnost da bar pokušamo.

Maja Volk

SCHOOL REFORMS AND CULTURE

Summary

It is a sad fact that our primary and secondary schools have become quite uninteresting for the young people who attend them. The knowledge they are forced to acquire there evaporates within days, leaving a void children usually fill with massive quantities of low quality entertainment and kitsch. This paper proposes three changes which could help remedy this situation: introduction of artistic projects into the classroom, enabling each child to experience, at some point during the first twelve years of his education, the thrill of artistic creativity; introduction of professional artists into schools, as resident artists or project coordinators; introduction of more contemporary art into the already established subjects dedicated to the study of art, because the children find modern art easier to understand, and can be lead from there into deeper and more complex appreciation of the past. What such reforms would offer the child is less passive knowledge and more culture. Pleasure in schools can only be obtained through art, that is through creativity: through creating, or observing the process of creation. Creative activities, freedom of expression, varied approaches and styles are the only way to learn tolerance and democracy.

UDK 792.028: 782.8

Marina Marković

GOVOR – PEVANJE

Poigravajući se govorom, ponekad svesno, nekad nesvesno, kao u igri sa decom, u šali ili izražavajući stanja i osećanja, koja rečima ne možemo da iskažemo, često prelazimo sa govornog na deklamatorski ili napevni, melodijski nivo, kombinujući određene govorne figure. U raznovrsnim oblicima komunikacije, govorna struktura transformiše se u pevani oblik izražavanja. Tako, često i nesvesno, pokušavamo da ubedimo sagovornika ili slušaoca, u ispravnost svojih ideja.

Upravo u ovom prostoru, u kome se govorna transformiše u pevanu reč, javlja se spoj nečeg pučkog i uzvišenog (o čemu govori i Ivo Andrić u *Znakovima pored puta*), vrhunski profesionalnog i artističkog, dečije naivnog i ubojito angažovanog. Ovi trenuci se u pozorištu ponekad javljaju, a tako i objašnjavaju, kao deo magije, čarolije koja nastaje u momentu kada sama reč više nije dovoljna da iskaže neku poruku, već je potrebno da bude pojačana u zvučanju. Za glumce je od posebnog značaja pronalaženje razlika i veza, kao i poređenje, govorenih i pevanih delova u različitim komadima, a posebno u odnosu na zahteve i karakteristike žanra.

Spone koje povezuju, naučno i književno istražuju i objašnjavaju dva nivoa – govorni i pevani, jesu: versifikacija – učenje o metrici i građi stiha i retorika, kao i razvijanje složenog sistema intoniranja i ritmičkog raščlanjavanja. U solo pevanju, kao i u glumi, ove se veštine posebno izučavaju, kao osnovna sredstva izražavanja. U solo pevanju, artikulaciji i dikciji, pridaje se posebna pažnja, u glumi specifičnim oblicima pevanja, u podvrstama određenog žanra, koji ćemo za sada nazvati: komad sa pevanjem.

Melodija je, u širem smislu svaki oblik uzlazno-silaznog, odnosno silazno-uzlaznog variranja intonacije i javlja se u govoru uopšte. Govorna melodija jeste sveukupna strana govora ili većih govornih celina, dizanje i spuštanje glasa u toku govornog čina. Karakteristična je za svaki izraz, za svaki jezik, pa i za svakog govornika. Kada je reč o melodiji stiha, razlikuju se (po Ejhen-

baumu) tri osnovna tipa stiha: deklamativni – oratorski, napevni – melodijski i govorni, pa se, shodno tome, javlja i podela na: deklamaciju, recitaciju i dikciju.

Odnos dramske literature i muzike, posmatran kroz istoriju pozorišta i muzike, gotovo je neraskidiv; on je kompleksan i višeznačan. Ovom prilikom ćemo posmatrati odnos pevane i govorene reči u okviru dramskog stvaralaštva, bez osvrta na operu, kao posebnog muzičko-scenskog oblika i Riharda Vagnera, koji uvodi posebne dramske elemente u operu.

Kada je reč o pevanju, upućujemo što se definicija tiče, na veoma obimnu literaturu o umetnosti solo pevanja. Navešćemo samo nekoliko iskaza, upravo muzičara, kompozitora, koji su u svojim delima razlikovali pevane, govorene i rečitativne deonice. Tako se kaže, između ostalog, i da je "pevanje idealizovani govor", ali i "pevaj kao što govoriš". Arnold Šenberg, poznati kompozitor bečke škole, koji je među prvima napustio područje tonalne i okrenuo se ka atonalnoj muzici, od izvođača svojih dela zahtevao je "govorni glas". Isticao je, takođe, da izvođač ima složen zadatak, jer treba da ostvari "govornu melodiju". Uz vokalne deonice, Šenberg stavlja oznaku: recitacija.

Posebno mesto zauzima ispitivanje odnosa pevane i govorene reči u određenim žanrovima, a sasvim specifično mesto – odnos pevanih delova u tzv. "ozbiljnim žanrovima". Po definiciji, žanr (vrsta, rod) je najčešće vezan za prirodu zbivanja i ličnosti u drami, ponekad i za neke druge elemente – dužinu drame, njenu namenu, idejne poglede iznete u njoj, broj ličnosti, broj činova, upotrebu proze i stiha, odnos teksta i muzike, itd. Najpoznatija i najuprošćenija je podela na tragediju, komediju i dramu u užem smislu. Pevanje glumaca u tragediji je čudan izuzetak, takođe u drami. Pevanje u komediji je česta i uobičajena pojava, gotovo da se podrazumeva.

Još kod Aristotela nailazimo na pojam *melopoia*: "Govor (dikcija) jeste samo povezivanje reči: šta je muzička kompozicija, to je svima jasno."[1] Melopoia, ili melopeja u grčkoj muzičkoj teoriji definiše se kao "nauka o umetničkom oblikovanju melodije (melosa)".

Mnoga istraživanja ukazuju na tezu da je i pre antičke tragedije postojala pevana reč, pevanje kao poseban izraz. U antičkoj Grčkoj smatralo se da je muzika božanskog porekla, stoga su se pevali peani i himne, upućeni u slavu bogova i heroja. Kasnije, muzički elemenat gubi na značaju i pojavljuju se *rapsodi*, koji recituju epove, a sa uvođenjem glumca u tragediju počeo je da preovladava pripovedački karakter.

---

1 Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Rad, Beograd, 1982, str. 42.

Odnos govorene i pevane reči posebno je izučavan na primeru antičke tragedije, pre svega, kroz dijalog protagoniste i hora. Smatra se da su, u početku horske partije u celini pevane: ulazna pesma, stajaća i izlazna pesma, a kasnije recitovane. Aristotel kaže o horu sledeće: "I hor treba shvatiti kao jednog od glumaca i da bude deo celine i da učestvuje u radnji, ne onako kao u Euripida, nego kao u Sofokla"[2], a dr Miloš Đurić ističe da je "horovođa u dijalogu s glumcima, dijaloški trimetre deklamovao, a one trimetre koji su u vezi s lirskim partijama, pa tetrametre i anapeste, recitovao uz pratnju frule..."[3]

U *Rečniku književnih termina*, nalazimo još jedno objašnjenje odnosa govorne i pevane reči u antičkoj tragediji: "Glumcima su, pored govornih odeljaka, ponekad dodeljivani i pevani odseci (naročito kod Euripida). Takve odeljke obeležava zajednički naziv *amoibaion* ako se u njima pesma glumca smenjuje sa odgovorima glumaca ili hora (u ovom drugom slučaju to je često žalopojka – *komos*)"[4].

No, stari Grci imaju, pored tragedije, i komediju – satirsku igru sa obaveznim satirskim horom, i mim, kao mali farsični oblik.

U rimskoj književnosti, govori se o *kantici*, u sličnom smislu u kome je definisan pojam melopeje. Kantika se, po rečničkoj definiciji, smatra "instrumentalnom pratnjom pevačkih umetnika".

U vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti, nailazimo na pojam *psaltikije*, što je muzički rukopis sa tekstovima pesama, čije su melodije označene neumskom notacijom. U srednjem veku, pored liturgijske drame, mirakula i moraliteta, javljaju se i svetovni oblici, kao farsa, sotija, mim. Javlja se po prvi put i specifičan profil: glumac-pevač, minezenger, zabavljač. Potom se, kao dramske podvrste izdvajaju: tragikomedija, komedija del arte, pastorala i seoska farsa u XV i XVI veku, inače značajne zbog pojave opere i baleta, kao posebnih muzičko-scenskih oblika.

Uloga muzike u elizabetanskom pozorištu bila je veoma istaknuta, posebno u Šekspirovom bogatom opusu, u kome nema gotovo nijedne tragedije, hronike ili komedije, u kojoj se muzika ne sreće u instrumentalnom obliku: kao pratnja-pojedine scene u komedijama tiho je pratila muzika, u intermedijama, u specifičnim kraćim umecima – komad u komadu (*dumb show*), pri ceremonijama, kao npr. dolazak kralja i sl. Pevanje je utkano u radnju komada i njen je neodvojiv deo. Pretpostavlja se da je većinu pesama pratila

2 Aristotel, *Ibid*, str. 67.

3 Miloš N. Đurić, *Istorija helenske književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1972, str. 258.

4 *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, str. 822.

muzika, pa se u Šekspirovim tekstovima često nalaze indikacije muzičarima da sviraju ili prate pesmu. Profesionalni muzičari učestvovali su u predstavama, imali svoje određeno mesto na galeriji, u centralnom delu. Takođe se zna koji su instrumenti korišćeni. No i glumci su, ponekad, svirali. Poznato je da Šekspir piše uloge, posebno "pevačke", za određene glumce iz svoje družine. Posebno stvarajući jedan od najneobičnijih likova, možda u čitavom dramskom stvaralaštvu – lik Lude (*Bogojavljenska noć*, *Kralj Lir*, itd.), Šekspir namenjuje ulogu Lude svojim glumcima Viljemu Kempu i Robertu Arminu koji su odlično pevali, pored toga što su bili sjajni glumci. Savremenici tvrde da su ovi glumci bili jednako vični pesmi, igri, plesu i oratorskim veštinama.[5] Interesantna su tumačenja ovog lika u literaturi. Lik Lude zadužen je za komentarisanje pojedinih scena, događaja, u govorenom ili pevanom obliku, u kazivanju tzv. proročanstava (*profecy*). Luda kazuje ili peva izvesne deonice u tekstu koje je u antičkoj tragediji pevao hor. Šekspir u svom dramaturškom opusu nema hora, ali mnogi poznati šekspirolozi, Ludi čak pripisuju "horsku funkciju". V. H. Klemen, na primer, navodi: "U skoro svakoj Šekspirovoj tragediji postoji figura objektivnog posmatrača (objective observer) koji interpretira radnju sa spoljašnjeg stanovišta dramske radnje..."[6] Suprotno, dakle, tradiciji svoga vremena, Šekspir je pevanje pesama uvrstio i u neke svoje drame, a muzički fragmenti, nazivi pesama, ili samo pojedini stihovi, sačuvani su.

I filozofska misao, takođe je, tokom vekova, bivala usmerena na istraživanje odnosa govora i pevanja, posebno u tumačenju fenomena antičke tragedije. Fridrih Niče, u knjizi *Rođenje tragedije iz duha muzike*, govori o odnosu muzike i drame, pri čemu je za njega, "muzika prava ideja sveta, drama samo odsjaj te ideje, njena upojedinačena senka". Niče, takođe govori i o ulozi hora u staroj grčkoj književnosti: "Melodija je dakle prvo i opšte... Melodija rađa pesništvo iz sebe... Tragedija je nastala iz antičkog hora, i prvobitno bila samo hor i ništa drugo do hor... Kad je genije muzike pobegao iz tragedije, tragedija je strogo uzevši mrtva."[7] Valja napomenuti da se hor, nakon grčke tragedije, veoma retko ili nikako, ne javlja u dramskoj književnosti. Upravo je Šekspir pokušao da hor zameni komentatorom, koji postaje glas hora (lik Lude, glumac koji govori Prolog i Epilog, itd). Rasin, takođe, u liku poverioca – "konfident", ima objektivnog posmatrača, ali nema pevanja, samo govorenja u stihu, ili recitovanja. Bertolt Breht, konačno, tek u XX veku, ponovo uvodi hor u epsko pozorište, koji: komentariše i nagoveštava

5 Videti opširnije u knjizi Marine Marković, *Šekspir i pokret – istraživanje elizabetanske konvencije glume*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1998.

6 Wolfgang H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1967, str. 142.

7 Fridrih Niče, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, BIGZ, Beograd, 1983, str. 58-61.

događaje; u dijalogu je sa glumcima; zadužen je za kazivanje određenih istina, itd.

Od antičkih vremena, dakle, do savremenog američkog mjuzikla, govor i pevanje kao glumački izrazi, neprekidno se prožimaju i prepliću. Potpuno iznenadan momenat u pozorištu (nakon prodora opere u XVI i XVII veku, kada su operski pevači suvereno vladali pevačkim izrazom), krajem XVII, potom u XVIII i XIX veku, bila je pojava građanskog pozorišta, kroz melodramu, potom operetu i vodvilj. Tražila se, zapravo, scensko-muzička forma, u kojoj će dramsko delo biti u celini melodizirano. Ovi žanrovi definitivno uvode glumca u scensko pevanje. Jedan od najpoznatijih kompozitora toga vremena, bio je Monteverdi.

Melodrama je žanr, koji teži ka objedinjavanju dramskog teksta, vokalne i instrumentalne muzike, baleta, koreografskih tačaka i bogate scenografije. Melodrama je, po rečničkoj definiciji "nešto između govorene reči i otpevane reči, uzdizanje govornog jezika do pevane emfaze". Početkom XX veka, melodrama, sa pojavom zvučnog filma, doživljava puni procvat.

Vodvilj je laka, zabavna komedija, prošarana kupletima. Najpoznatiji pisci vodvilja, su Žorž Fejdo (*Dama iz Maksima*, *Ma ne šetaj se sasvim gola*, *Pozabavi se Amelijom*), Ežen Labiš (*Slamni šešir*, *Put gospodina Perišona*) i Ežen Skrib (*Medved i paša*, *Jevrejka*, *Crni domino*), itd. U opereti koja je, takođe, tipično građansko pozorište zabavnog karaktera, naklonjeno sjaju i glamuru, preovladavaju muzički elementi (pevani rečitativi), tako da je u odnosu govor – pevanje, mnogo više zastupljena muzika i pevački izraz, no govoreni delovi teksta. Pa ipak, i u opereti se teži "govornom pevanju". Zvezde operete, po završetku Prvog svetskog rata, bili su Moris Ševalje i Al Džonson.

Sredinu XX veka, obeležili su u scensko-muzičkom izrazu, pre svih, šansonjeri i glavni akteri "teatra podruma" u Parizu – Iv Montan, Edit Pjaf, potom Žak Brel, Žilijet Greko, Žozefina Beker i drugi. Oni su specifičnom muzičkom izrazu dodali i scenski nastup, koji je ovim spektaklima dao mnogo više scensko-teatarsko obeležje, no koncertantno. Posebno je šansona vezana za bulevarski život Pariza; šansona sa satiričnom i političkom tematikom, ostvaruje živu komunikaciju sa publikom. Pod američkim uticajem, mjuzik-hol postaje vodeći žanr i u Evropi. Mjuzik-hol uvodi ples i koreografske tačke, elemente, koji povremeno, preovladavaju u odnosu na tekst i pevačke numere. Zahtevi šansone, mjuzik-hola, "spektakli podruma", kreiraju specifičan profil glumac – pevač, čija je uloga bila posebno izražena u kabareu. Kabare je žanr koji podrazumeva jedinstvo različitih elemenata; posebno je bio popularan u Nemačkoj između dva svetska rata. (Njegov uticaj na tadašnje društvo, ogleda se u filmu *Plavi anđeo* sa velikom zvezdom Marlenom Ditrih. O ovoj temi govori i čuveni filmski mjuzikl Boba Fosija – *Kabare*). Specifičnost ovog žanra

jeste u objedinjavanju izvesnih elemenata glumačkog izraza, kao što su: pantomima i geg, pokret i ples, govor i pevanje balada, šansona, doskočica, kupleta, potom rečitativ i skandiranje, recitovanje, parodiranje, imitacija... Muzika se pojavljuje u obliku instrumentalne pratnje, akordske pratnje jednog instrumenta (*recitativo parlante*) i pratnje celog orkestra. Kabare, tako ekspresivan u mnogim dramsko-muzičkim elementima, značio je predložak za pozorište Bertolta Brehta, koje je u svakom pogledu bilo jedno od najzanimljivijih u proteklom veku, pored američkog mjuzikla, koji doživljava procvat u prvoj polovini prošlog veka, u pozorištu, a kasnije i kroz filmske spektakle, do najnovijih glamuroznih ostvarenja krajem XX veka.

Bertolt Breht, u dramaturški sklop svojih komada, uvodi muzičke songove kao: deo radnje komada; specifične intermedije; komentare na zbivanja (zadatak soliste ili hora) kojima se iskazuje određen stav. Breht ponovo uvodi hor, daje mu funkciju komentatora, savetnika i saučesnika i uspostavlja scenske i muzičke odnose između soliste i hora. Putem songova pisac se, ne prekidajući tok radnje komada, direktno obraća gledaocima. Songovima se objašnjavaju mnoga mesta u komadu, daju se komentari, rezime neke scene ili celog komada. Songovi su za Brehta jedno od sredstava efekta potuđenja. O pevanju glumca Breht kaže: "Kad glumac pjeva, onda on mijenja funkciju. Ništa nije odvratnije nego kad glumac želi izazvati dojam kako ne primjećuje da je upravo napustio tlo trijeznog govora i da već pjeva... Glumac mora da prikazuje pjevača, a ne samo da pjeva... Ako glumac zapadne u melodiju, to mora biti poseban događaj; da ga naglasi, on može jasno pokazati svoj užitak u toj melodiji".[8] Interesantno je da Breht razlikuje tri nivoa govornog izraza: trezni govor, povišeni govor i pevanje, ali ističe: "Glumac mora umjeti da razgovjetno govori, ali to nije samo stvar konsonanata i vokala nego i prvenstveno – stvar smisla... Dakle, glumac koji uči govoriti mora uvjek paziti na to da svoj govor održi fleksibilnim, gipkim. On neprestano treba da misli na stvarni ljudski govor."[9] Verovatno zato, u songovima, Breht u saradnji sa svojim kompozitorima, uvek insistira na preplitanju tri sloja govornog izraza: prvi – govorni, komentatorni, drugi – povišeni, rečitativ i treći – pevanje. Glumac iz jednog, prelazi u drugi i treći nivo, koji se razlikuju i te razlike su oštro ocrtane i naglašene, a nikako slivene.

U celokupnom dramskom opusu Bertolta Brehta, sve uloge (muzički veoma složene) igrali su glumci, a specijalno za njih komponovali su Pol Desau, Hans Ajzler i Kurt Vajl. Breht od svojih kompozitora često zahteva – otvoren takt, odnosno ritam i tempo koji se prilagođava glumačkoj inter-

8 Bertolt Breht, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966, str. 48, 9.

9 *Ibid*., str. 262.

pretaciji, kao presudnom faktoru za tumačenje dramskog songa. Jedan od najboljih primera za ovu vrstu muzičko-dramskog teksta jeste *Song o velikoj kapitulaciji*, iz Brehtovog komada *Majka hrabrost i njena deca*. Notni materijal pruža nam uvid u otvoren takt, a rečitativ se smenjuje sa pevanim delovima.

Zbog čega se toliko insistira na pevanju songova iz dramskog opusa Bertolta Brehta, koji i nije toliko omiljen na našim prostorima? Mnogi njegovu muziku definišu kao disharmoničnu, tešku, neprijatnu i sl., a takođe je komplikovano sačiniti prepev songova, sa nemačkog na srpski jezik. Prepev je, zapravo, drugi prevod, veoma složen, pošto se moraju striktno poštovati note, trajanje, ritam i pauze, koji su kao muzički elementi zadati od strane kompozitora. Rad na Brehtovim songovima jeste posebno značajan, jer zahteva, pre svega, kompletnu glumačku analizu i interpretaciju, kreiranje likova, koji su bogato, i za glumce živopisno i oštrim crtama, oslikani. Sa druge strane, muzički tekst nije nimalo jednostavan za savladavanje, ali nosi u sebi elemente dramskog, izvestan naboj i energiju, koje samo glumac može da oseti i dočara. Možda su najpevljiviji songovi iz *Opere za tri groša* ili *Prosjačke opere*, koja je najviše izvođeno Brehtovo delo, pored komada *Majka hrabrost i njena deca*. Šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, proistekao je (iz vremena u kome je nastao, a o kome je i govorio) ekspresivan, neobičan, sugestivan, tzv. teatar jednog glumca. Ovaj žanr se nikako ne bi mogao nazvati monodramom; imao je i izvesna obeležja kabarea. To je svojevrstan resital, muzičko-poetsko-scenski izraz. Izuzetnu popularnost, prvo širom Evrope, potom u svojoj domovini, stekao je, u ovoj vrsti nastupa, Vladimir Visocki – "pesnik sa gitarom", čuveni poeta, glumac Teatra na Taganki, takođe i muzičar, svestrano obdarena ličnost.

Američki mjuzikl, konačno, uspostavlja se kao idealan spoj muzike, govora i plesa. Specifične dramske celine, u koje je utkana muzika, zahtevaju kompletne izvođače. Početak mjuzikla, tzv. rani mjuzikl, nastaje, verovatno, iz mjuzik-hola, a značajnu podlogu daju mu džez-pevanje, stepovanje (specifičan korak u plesu) i koreografske numere, poput poznatih numera Džina Kelija i Freda Astera, u filmskim verzijama mjuzikla. Mjuzikl ne zahteva obavezno samo nastupe glumaca, učestvuju i školovani pevači, a prevashodno za ovaj žanr, edukuje se poseban glumačko-pevački kadar. Glumci (ili pevači) su u mjuziklu i izvrsni artisti i plesači, u vokalnom smislu u potpunosti spremni, voluminoznih i bogatih glasova u opsegu. Iz pozorišta, mjuzikl veoma brzo prelazi na film i doživljava veliku popularnost. Među najznačajnijim mjuziklima su: *Moje pesme moji snovi*, *Moja ljupka dama*, *Priča sa zapadne strane*, *Kabare*, *Kosa*, itd., do najmodernijih: *Fantom u operi*, *Mačke, Evita*, *Jadnici*, itd. Među najpoznatijim kompozitorima su Džordž Geršvin, potom Džerom Robins, pa Lojd Džordž Veber i drugi.

Mjuzikl je odraz jednog novog vremena, totalno, avangardno, moderno pozorište, gde su podjednako zastupljeni reč, pokret i muzika. To je pozorište sjajnih, bleštavih kulisa, bajkovitih kostima, pozorište svetlosti i sjaja (pre svega Brodvej), a prevashodno, pozorište vrhunskih glumaca-pevača.

Na našim pozorišnim scenama, u XVIII i XIX veku, javlja se specifičan žanr – komad sa pevanjem. To su scenska dela u prozi, praćena muzičkim tačkama, solističkim, horskim, plesnim i orkestriranim. U početku su to romantičarske drame sa muzičkim solo tačkama, uvertirama, intermedijima, intermecima. Stil glumačke igre, pa i pevanja, pod izrazitim je uticajem u početku nemačkog zingšpil (*Singspiel*), potom i francuskog pozorišnog stila, a kasnije se vraća srpskoj tradiciji i folkloru. Komad sa pevanjem, kao muzičko-dramska forma, postao je veoma popularan, tako da se gotovo nije mogao zamisliti pozorišni repertoar bez muzičkog pozorišta. Postoje čak svedočenja savremenika da je publika bivala veoma nezadovoljna i čak napuštala predstave koje nisu imale muzička intermeca i pevanje.

Jedan od najpopularnijih i najviše izvođenih komada sa pevanjem, svakako je *Koštana*, Borisava Stankovića. Analizirajući ovo delo, profesor Predrag Bajčetić ističe da je *Koštana*, zapravo, komad o veselju, "po didaskalijama, najmanje, pucnjava se čuje dva puta, svirka u daljini devet i na sceni pet puta, pesma se upliće u dešavanja trideset šest puta". P. Bajčetić govori o pevanju i pesmi kao izrazu u narodnim komadima i sledeće: "Pesma je ispovest ličnosti, ona zamenjuje monolog, kazuje ono što ne sme da se zna, i ne ume da se iskaže. Pesma je nagoveštaj sudbine, ona zamenjuje drevni hor, kazuje da su iste grehe i drugi počinili, iste patnje i drugi podnosili."[10]

U radnje srpskih komada sa pevanjem, pre svega, melodrame, potom komedije i tragedije, utkane su pesme koje su pevane u intermedijama, ali su i deo radnje komada, kao, npr. u komediji *Đido*, Janka Veselinovića. Za komedije srpskih pisaca poput Joakima Vujića, Milovana Glišića, Janka Veselinovića i drugih, prerađivali su folklorne elemente, već postojeće narodne i gradske pesme, ili komponovali potpuno novu muziku, kompozitori: Josip Šlezinger, Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički, Davorin Jenko i drugi. Jedna od najstarijih pesama, pevanih na srpskim pozornicama, datira iz 1734. ili 1736. godine. Ova pesma je pevana u *Traedokomediji* koju je sastavio Manuil Kozačinskij. Sačuvana je zahvaljujući melografskom zapisu Kornelija Stankovića.[11]

---

10 Predrag Bajčetić, *Dramska priča*, *Drame* Borisava Stankovića, Nolit, Beograd, 1987.

11 Muzikološki institut SANU, posebno se bavio istraživanjima u oblasti ovog specifičnog žanra – komad sa pevanjem. Interesantni članci objavljeni su u Zborniku radova: *Srpska muzička scena*, Muzikološki institut, Beograd, 1995.

Komad sa pevanjem ostaje veoma popularan do Drugog svetskog rata. Kasnije, stari srpski komadi sa pevanjem, osim povremeno *Koštane*, gotovo da nisu ni izvođeni na našim scenama. [12]

SCENSKO PEVANJE

Sisili Beri, poznati pedagog tehnike glasa, ističe: " Pevanje je, naravno, izvanredan način da proširite glas, ono pojačava disanje i prisiljava vas da otkrijete i koristite rezonance u grudima i glavi".[13]

Scensko pevanje ima mnogo dublje, tradicionalnije i složenije značenje, no ono koje mu se, danas, nažalost, često pridaje. Glumac je u svim vremenima morao biti dobar govornik, ali i pevač, takođe. Odnos između govorene i pevane reči takođe se, kao uostalom i svi teatarski elementi, može i mora pratiti od pozorišne kolevke – antičke tragedije.

Razvoj pozorišne umetnosti nikako se ne može sagledati odvojeno od muzičke umetnosti, već u čudesnoj harmoniji u kojoj se ove dve umetnosti prate, prožimaju, nadmeću, dopunjavaju. Muzika u filmskoj umetnosti, takođe, ima veoma značajnu ulogu kao neophodan efekat; instrumentalna podloga; elemenat koji podcrtava radnju ili poente u radnji filma; efekat koji nagoveštava buduće događaje; lajt-motiv lika, glavnog junaka.

Glumci treba da poznaju glavne pravce u istoriji muzike. Drugi elemenat, koji je se, u osnovnim crtama, mora savladati, jeste poznavanje nota i osnovnih

---

12 Nakon više decenija zaborava, srpski komadi sa pevanjem: *Kreštalica* i *Šnajderski kalfa* Joakima Vujića, *Adam i berberin prvi ljudi* Jakova Ignjatovića, *Podvala* Milovana Glišića i *Đido* Janka Veselinovića i Dragomira Brzaka, izvedeni su kao predstava pod nazivom *Komendijaši – medaljoni iz starih srpskih komedija*, na velikoj sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, 25. 11. 2001. godine. Ova predstava igra se u stalnom repertoaru Narodnog pozorišta. Dramski tekst je za izvođenje priredio prof. Predrag Bajčetić, koji je predstavu i režirao, u saradnji sa Slobodanom Beštićem. U predstavi igraju studenti III godine Glume Fakulteta dramskih umetnosti, u klasi docenta Anite Mančić, a saradnici na scenskom pevanju i kompletnoj muzičkoj obradi pesama su: mr Marina Marković i mr Aleksandar Miletić. Savetnik za izbor pesama je Katarina Tomašević, muzikolog. Pesme su izvedene u originalnim verzijama, izdvojene iz stare srpske muzičke i teatarske baštine. Ovom prilikom, Narodno pozorište je izdalo i knjigu sa kompletnim tekstovima, kao i *Pesmaricu* u kojoj se nalaze tekstovi pesama i note – klavirski izvod. Melografski zapisi sačuvani su zahvaljujući kompozitorima kao što su: Josip Šlezinger, Stevan Stojanović Mokranjac, Stanislav Binički, Kornelije Stanković, Isidor Bajić i drugi, koji su poznate narodne pesme obrađivali, ali i komponovali potpuno originalnu muziku za određene komade. Sve pesme izvedene su po originalnim partiturama, uglavnom na osnovu klavirskog izvoda, a capella, tj. bez muzičke pratnje, osim horskih pesama koje prati instrumentalna muzika sa matrice, u obradi mr Aleksandra Miletića, koji je komponovao i muziku za *Kreštalicu*, budući da nema sačuvanog notnog materijala za pesme koje su u tekstu navedene. Za neke pesme kao, na primer: *Raslo mi je bademdrvo*, *Oj goro ti visoka rasteš* i druge, pretpostavlja se da su spevane pre dve stotine godina.

13 Cicely Berry, *Glumac i glas*, Glumitna knjižnica Prolog, Zagreb,1997, str. 24.

ritmičkih vrednosti: takta, trajanja, pauze, muzičke artikulacije, itd. Mnogo je lakše raditi na notnom materijalu, kada se poznaju osnovna muzička pravila i oznake. U početnom radu na glasu, koriste se jednostavne vežbe iz solfeđa, vežbe intervala i insistira na prepoznavanju harmonije (akordi, kadence), a kasnije se uvežbava višeglasje – dvoglasje, troglasje itd., ka složenijim oblicima horskog pevanja.

Sa jedne strane, samo lepo i intonativno tačno pevanje nije dovoljno. Sa druge strane, falš, pogrešno pevanje, samo improvizovanje, kao što, nažalost, često možemo čuti na našim scenama, takođe ne zadovoljava ni neophodan minimum muzičkog kvaliteta. Solidna vokalna tehnika, muzikalnost i osećaj za ritam, kao i uvežbavanje songa ili pesme, tek su predložak za interesantnu, složenu interpretaciju. Težnja ka muzičkom savršenstvu, očigledna je i sasvim jasno iskazana u mjuziklu; zaista, ovaj žanr zadivljuje tokom proteklih pedeset godina svojom lakoćom, igrivošću, uzbudljivim pevanjem i igranjem, iza čega stoji veoma naporan i složen posao. Međutim, i mjuzikl, komad sa pevanjem, dramski ili epski komad sa pevanjem i sl., zahtevaju složenu i specifičnu interpretaciju. Shodno tome, možemo uočiti i izvesne razlike u samom pristupu i načinu pevanja. Ruska angažovana pesma, srpska narodna pesma, francuska šansona, španska romansa, mjuzikl, itd., nose sobom odlike određenih kultura i tradicije i zahtevaju posebnu interpretaciju i angažman u pevanju. Razlike nisu tako drastične, ali su uočljive. One zavise od podneblja, vrste pesme, od interpretatora, pa čak i od trenutnih okolnosti u društvu i ne retko, od političkih prilika. Zatvoreni i otvoreni vokali, tremolo, široko – legato pevanje ili ritmizirano, džez pevanje, zahtevaju, donekle, drugačiji pristup i primenu određenih elemenata vokalne tehnike. Stoga, u nastavi scenskog pevanja treba da budu zastupljene sve, ili većina navedenih podvrsta.

U osnovi školovanja glasa glumca za scensko pevanje nalaze se respiratorno-fonatorni elementi, koji se i inače teorijski izučavaju i praktično uvežbavaju na predmetu *Tehnika glasa*: duboki udisaj, oslonac daha na dijafragmi, artikulacija, impostacija, rezonanca, ali i specifična vokalna tehnika, koja podrazumeva rad na impostaciji glasa, uz pratnju instrumenta. Vokalna obuka za glumce teče od jednostavnih vežbi ka složenijim, poput onih za solo pevače: vokalize, kadence, partiture.

Pevanje za glumca znači potpuno oslobađanje glasa, kao i proveru postignutih rezultata: da je proces disanja u potpunosti usvojen, da postoji čvrst i uvek stabilan oslonac daha na dijafragmi, da su ozvučeni i aktivirani svi rezonatori, kao i da je glas fleksibilan u celom obimu. Sortiranje i podela glasova na alt, bas, bariton, sopran, mecosopran, itd., potpuno je pogrešna za glumce, čak i štetna. Mnogo je značajnije utvrditi da li glumac može ili ne, da otpeva izvesnu muzičku deonicu u originalu. Ponekad je to moguće, posebno u specifičnoj vrsti školovanja (kakvu mi još nemamo) za profil glumac – pevač,

a kakva postoji u Rusiji i Americi. No, uvek se može ponuditi nekoliko mogućnosti: da se u vežbanju obim glasa proširi, a volumen i nosivost glasa poveća, tako da glumac otpeva notni tekst u originalu ili, a ovo rešenje je u praksi najčešće zastupljeno, da se muzički materijal transponuje. Transponovanje je za glumce neophodno i to bi vokalni pedagozi, korepetitori i dirigenti morali da znaju i prihvate. Transpozicija znači – traženje, pronalaženje i fiksiranje tonaliteta koji je glumcu najpovoljniji, za muzički, pevački, ali i glumački izraz. Transponovanjem, tj. određivanjem najpovoljnijeg tonaliteta za glumca, njemu se pruža sloboda, stabilnost, psihološka spremnost da obradi i najteže muzičke deonice. U suprotnom, glumac se forsira, napreže da otpeva melodiju u tonalitetu koja mu, po rasponu glasa, nikako ne odgovara; dolazi do problema psihološke prirode, pa čak i do promuklosti ili trajnog oštećenja glasnica. Ponekad reditelji, dirigenti ili muzički urednici, zahtevaju od glumaca da pevaju u višem ili nižem tonalitetu, što njihove trenutne ili trajne mogućnosti ne dozvoljavaju. To je pogrešno, čak i štetno, jer se glumac napreže, neslobodan je, gubi samopouzdanje, fiksira se samo za misao o tome da greši, da se njegov glas lomi, da je slab i nestabilan u traženom registru i sl. U tom smislu veoma je važan rad sa korepetitorom, što znači da muzičar treba da bude spreman na strpljiv rad i da odlično poznaje muzičke zakone harmonije i sistem transponovanja.[14]

Ne zaboravimo nikada da glumac ima više složenih zadataka: da muzičku numeru (tekst) otpeva, da odigra (pleše) na zadatu koreografiju, ali i da interpretira, dočara *lik* (skicu lika) u glumačkom smislu. Upravo stoga su nam veoma zanimljivi nastupi glumaca kao pevača, kada se radi o talentovanim i zaista sluhom i ritmom obdarenim glumcima. Krase ih i izrazita muzikalnost, ponekad čak apsolutan sluh i poznavanje, odnosno sviranje jednog instrumenta. No, bez obzira na veću ili manju obdarenost reproduktivnim sluhom, pevačkim, muzičkim sluhom, glumce većinom prati izrazita opšta muzikalnost, koja ne mora biti i obavezno ostvarena u pevačkom izrazu. Osećanje zvuka, tona, odjeka reči, posebno se može uočiti u čitanju ili govorenju poezije.

Mladi glumci u školovanju glasa prolaze kroz različite zadatke u domenu scenskog pevanja. U većini slučajeva uspevaju da se u potpunosti izraze, ne samo govornim, verbalnim iskazom i dobro otpevanom melodijom, već kompletno promišljenom scenskom postavkom songa ili pesme. Obrada songa ili

14 Iz dugogodišnjeg rada na fakultetima umetnosti, u pozorištu i na televiziji, slobodno mogu da izdvojim saradnju sa pijanistom, korepetitorom, aranžerom i kompozitorom mr Aleksandrom Miletićem, koga krase u tekstu pomenute osobine, značajne u radu sa studentima glume i glumcima. Poseban poznavalac opusa Kurta Vajla i Hansa Ajzlera, Brehtovih kompozitora, gospodin Miletić je dao značajan doprinos razvoju predmeta *Tehnika glasa* na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a posebno *Scenskom pevanju*, kao i mnogobrojnim radovima u pozorištu i na televiziji.

pesme, često podrazumeva i pokret, koji je ponekad jednostavan scenski pokret ili složena koreografija i ples, po zahtevima radnje ili u odnosu na zahteve žanra.

U pogledu izbora materijala, uglavnom, ne bi trebalo postavljati skoro nikakva ograničenja, budući da su interesovanja studenata i glumaca zaista velika i raznovrsna. Osnovni program sastoji se od: dramskih songova Bertolta Brehta, američkog mjuzikla, srpskih komada sa pevanjem, ruske angažovane pesme, ciganske romanse, francuske šansone, te bluza, džeza, i svih ostalih kompozicija, po predlozima samih studenata i glumaca. Jedino ograničenje, koje se, ponekad, samo nameće, a koje student ili glumac i sam može da uoči, jeste trenutni raspon glasa, kojim odabrani song u muzičkom smislu ne može biti obuhvaćen.

Pratnja, dok se notni materijal savladava, jeste isključivo klavirska, a kada se pesma u potpunosti uvežba u muzičkom smislu, može se koristiti i violina, gitara, harmonika, itd. Rad sa korepetitorom, koji poznaje svoj posao u potpunosti, veoma je značajan. Korepetitor nije samo "svirač", on je takođe u ovom procesu i interpretator. Nije uvek lako pratiti glumce, koji nemaju istančan osećaj za ritam. Instrumentalna pratnja, na izvestan način, uvek je u senci, kao pratilac, neophodan, ali nenametljiv i najznačajniju ulogu ima u onom delu koji predstavlja glumačka kreacija ili interpretacija songa. Kasnije se u nastavu uvodi i tehnički parametar, tj. odnos prema tehnici u radio i TV studijima, odnosno upotreba mikrofona, mikroporta, pecaljki. Veoma je važno da se glumci sasvim oslobode, još u početnoj fazi rada sa korepetitorom, da bi kasniji, složeniji zahtevi rada u pozorištu, na televiziji, ili filmu, kao što je pratnja orkestra, ili pevanje uz matricu – snimljenu muziku, bili sasvim lako prihvatljivi.

LITERATURA

1. Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Rad, Beograd, 1982.
2. Bajčetić, Predrag, *Dramska priča*, predgovor za *Drame* Borisava Stankovića, Nolit, Beograd, 1987.
3. Berry, Cicely, *Glumac i glas*, Glumišna knjižnica Prolog, Zagreb, 1997.
4. Breht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.
5. Chambers, K. Edmund, *The Elizabethan Stage*, knj. br. 3, Oxford University Press, Oxford, 1951.
6. Chekhov, Michael, *To the Actor*, Harper and Brothers, New York, 1953.
7. Clemen, H. Wolfgang, *The Development of Shakespeare's Imagery*, Methuen and CO LTD, London, 1967.
8. Cvejić Dušan & Biserka, *Umetnost pevanja – Art of singing*, Privatno izdanje, Beograd, 1994.
9. Cvejić, Nikola, *Savremeni belkanto*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1980.
10. Lhotka-Kalinski, Ivo, *Umjenost pjevanja*, Školska knjiga, Zagreb, 1975.
11. Marković, Marina, *Glumac i glas (Prilozi*), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1997.
12. Marković, Marina, *Dah, disanje – osnov glumačke kretivnosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd 2001.
13. Marković, Marina, *Šekspir i pokret – istraživanje elizabetanske konvencije glume*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 1998.
14. Niče, Fridrih, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, BIGZ, Beograd, 1983.
15. *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
16. *Srpska muzička scena*, Zbornik radova, Muzikološki institut SANU, Beograd, 1995.
17. Styan, John Louis, *Shakespeare's Stagecraft*, University Press, Cambridge, 1971.
18. Špiler, Bruna, *Umjetnost solo pjevanja*, Sarajevo, 1972.

Marina Marković

SPEECH & SINGING

Summary

Speech and singing are specific voice transformations. They are the most expressive means the actor has at his disposal. This paper undertakes to study the relationship between sung and spoken words in certain genres, especially the role of sung parts in so called 'serious genres'. The actors' singing in tragedy or drama is exceptional. In comedy, on the other hand, singing is common, expected, virtually implied. The paper investigates the role of singing in theatre, from its appearance in ancient tragedies, to the use of music in the Elizabethan theatre, the invention of operettas, vaudevilles, music-hall acts, Serbian traditional folk-plays with singing, Brecht's epic theatre, the American musical. The study of the relationship between speech and singing is surely one of the most important and interesting topics in the history of the theatre.

UDK 796.417.4: 378.147

Vladan Vukašinović

INOVIRANJE PROGRAMSKIH SADRŽAJA *SCENSKE AKROBATIKE* STUDENATA GLUME NA III I IV GODINI

Tokom modernizovanja vaspitno-obrazovnog sistema i prevazilaženja slabosti u visokoškolskom nastavnom procesu oduvek se nastojalo da se primene novija sredstva, oblici i metode rada ne bi li se konkretizovali i prilagodili potrebama fakulteta za školovanje određenih profila, ali i interesovanjima i mogućnostima studenata. Posebnu ulogu u obezbeđivanju određenih pretpostavki savremene obrazovne pripreme mladih za životne i radne aktivnosti imale su, uvek aktuelne, inovacije.

Promenama u obrazovanju, pre svega u njegovom sistemu i organizaciji rada, posvećuje se velika pažnja u većini razvijenih zemalja. Takođe, i u nas, u proteklih šest decenija činili su se napori da se obrazovni sistem stalno inovira, da se dostigne viši nivo njegovog kvaliteta, unaprede njegove funkcije i vrednosti koje će se kroz vaspitanje i obrazovanje pružiti studentskoj omladini. Tekuće promene u okviru započetih procesa demokratizacije budućeg ekonomskog i kulturnog miljea društva, zahvataju, neminovno, i univerzitet. "Tranziciona i reformska klima"koja se, manje ili više, već oseća i na fakultetima (ili se u manjoj ili većoj meri i oseća kao potrebna), nagoveštava da nam predstoje nastojanja da naš sistem obrazovanja približimo kvalitetom, sadržajem i standardom nivou naprednijih evropskih zemalja, pri čemu treba imati u vidu i postojanje kulturnih i drugih razlika. Važnu ulogu u tome imaće i inovacije.

Pedagoške inovacije, same po sebi, predstavljaju stvaralačke aktivnosti i ideje nastavnika koje se javljaju u različitim okolnostima, naročito u planiranju i realizaciji promena. Osnovu inovacije čine potrebe, bilo da su lične, društvene, ili potrebe obrazovne institucije, ali pored svesti o potrebi, osnovu inovacije čini i zamisao, ideja ili način kako da se realizuje potreba, što će u krajnjem skoru definisati pedagošku stvarnost koja zahteva *promenu*. Dakle, suština je u primeni i proveri ideja u nastavnoj praksi u univerzitetskim sredinama. Ove promene, u zavisnosti od potreba i ideja, usmerene su ka menjanju sadržaja nastavnih programa, modifikovanju postojećih i postavljanju novih sadržaja nastavnih programa, menjanju metoda i organizacionih oblika rada, primeni efikasnijih ili racionalnijih metoda vežbanja, primeni savremene pedagoške tehnologije i dr.

U našoj zemlji prisutan je veći broj autora, pedagoga i didaktičara koji u poslednjih nekoliko godina tretiraju, pretežno sa teorijskog aspekta, pedagoške inovacije, zalažući se za modernizaciju vaspitno-obrazovnog rada. Inovativnim radom bavio se i jedan broj stručnih i naučnih radnika u fizičkoj kulturi, za čiji je inovativni doprinos karakteristično da se prezentirana saznanja i iskustva mogu koristiti i primeniti u nastavnom procesu studentske omladine. Ova konstatacija važi i za nastavu predmeta Scenska akrobatika studenata glume, koja i pored svih specifičnosti koju ima ovaj stručno-umetnički predmet, a čije programske sadržaje prati epitet "sportski", ima i obeležja nastave fizičkog vaspitanja.

U svojim istraživanjima, prezentovanim stručnoj i široj javnosti, većina pomenutih autora eksperimentalno je proveravala svoje inovativne ideje, inovacije su relativno uspešno unapređivale nastavu fizičkog vaspitanja, konstatovan je poboljšan kvalitet vannastavnih aktivnosti u školskom studentskom sportu. Posebna pažnja u istraživanjima posvećena je ciljevima i zadacima fizičkog vaspitanja, vannastavnim aktivnostima, studentskom sportu, efikasnosti različitih programa, intenzifikaciji, individualizaciji, racionalizaciji nastave fizičkog vaspitanja, eksperimentalnom proveravanju modela i metoda nastavnog rada studenata itd.

O NASTAVNOM PROGRAMU PREDMETA *SCENSKA AKROBATIKA*

Kao složena i po mnogo čemu vrlo specifična delatnost (ljudska, kulturna), gluma je od posebnog interesa za svako napredno društvo i kao takva, veoma je aktuelna i kompleksna. Zbog toga joj se oduvek poklanjala značajna pažnja. Karakteriše je i izuzetna složenost po svojim sadržajima, teško je proučavati je, ne samo u celini već i po njenim strukturama. Sva kompleksnost i univerzalnost zato je i čine magično privlačnom i nedostižnom "običnom smrtniku". Scenska akrobatika je, pored drugih, jedan od stručno-umetničkih praktičnih predmeta koji svojim specifičnim programskim sadržajima, kroz nastavno-pedagoški proces, izgrađuje, transformiše i formira studenta u glumca, manje ili više osposobljenog, za profesionalni život i rad.

Nastavni program za I i II godinu predstavlja osnovu i usmeren je prema obuci brojnih osnovnih i složenijih akrobatskih i gimnastičkih vežbi, elementarnoj i složenijoj primeni veština u jednostavnijim glumačkim zadacima (strukture sadržaja su: translatorna i rotaciona kretanja, preskoci, skokovi, vežbe u parovima, s rekvizitima i predmetima; posebna pažnja se pridaje razvoju motoričkih sposobnosti). Realizuje se sa dva časa nedeljno.

Nastavni program za III i IV godinu, aktuelan je već dve protekle školske godine, realizuje se sa jednim časom nedeljno i fakultativnog je karaktera:

III godina

"Obuka akrobatskih, gimnastičkih, žonglerskih i elemenata preskoka na nivou individualnih mogućnosti svakog studenta. Dalji razvoj motoričkih sposobnosti (opšte kondicije i pojedinačnih dimenzija – snage, koordinacije, pokretljivosti itd.)"

IV godina

"Razvoj motoričkih sposobnosti (snaga, izdržljivost, pokretljivost, spretnost). Upoznavanje sa novim motoričkim kretanjima (nastava kroz kurseve), plivanje, klizanje, tenis. Usavršavanje složenijih akrobatskih vežbi i priprema za diplomski ispit."[1]

U toku četvorogodišnjeg studiranja program u nastavi predmeta Scenska akrobatika, s jedne strane, nudi širok obim fizičkih vežbi kao kretnih sredstava kojima se omogućavaju uticaji u sticanju psihomotornog i tehničkog obrazovanja, kao i u domenu integralnog razvoja studenta, posebno uticaji sa psiho-fizičkog i morfološkog aspekta, a s druge strane, zbog pomenute širine sužava se prostor mogućnostima svrsishodnog učenja primene naučenih akrobatskih veština u različitim situacijama. Takav fond kretnih iskustava profesori glume sa studentima prilagođavaju u procesu pronalaženja smisla primene niza pokreta – veština do nivoa umetničke usmerenosti, od fizičkog pokreta kao kretnog sredstva izražavanja do pokreta integrisanog u glumački izraz maštovitom i veštom upotrebom tela u specifičnom zadatku. Imajući u vidu pomenutu krcatost programa Scenske akrobatike na I i II godini (i po obimu i tehničkoj složenosti), nastavnicima koji realizuju nastavu nameće se obaveza da respektivnu nastavnu "nadgradnju" realizuju u nastavi III i IV godine, osavremene i menjaju ono što koči njen dalji razvoj pristupanjem određenim promenama, imajući u vidu opštu koncepciju nastave.

POTREBA KONCIPIRANJA NOVIH PROGRAMSKIH SADRŽAJA

Kada bi se razmatrali, u postavljanju i određivanju, ciljevi i zadaci Scenske akrobatike u III i IV godini delovali bi uopšteno, što bi moglo da stvara teškoće onima koji rukovode nastavom jer bi se našli pred *dilemom šta treba da ostvare u procesu organizacije i realizacije nastave*: da li je najbolje da se studentima prenose opšta znanja i veštine iz akrobatike, da li da se vaspitanicima prenose specijalna sportska znanja i veštine, ili da se kroz nastavu obezbede i posebne sp. rekreativne aktivnosti. Sve to, i drugo, imajući u vidu da studentu treba omogućiti ne samo sticanje, doživljavanje i primenu "sport-

1 Programski sadržaji su preuzeti iz Službe FDU.

ske" veštine, već i osigurati uslove za zadovoljavanje potreba za fizičkim kretanjem (razvoj sposobnosti, koordinacije, motoričkih iskustava, usavršavanje morfološkog statusa...), da slobodno razvijaju psihofizičke i kreativne potencijale, da stečena znanja koriste samostalno i u slobodnom vremenu, da ponesu određeni fond znanja – "obaveštenost" i za veliki broj drugih pokreta i veština koje se mogu primeniti na pozorišnoj ili filmskoj sceni, zatim, da steknu teorijska znanja, pozitivne stavove prema oblikovanju tela i fizičkom vežbanju i dr.

Zbog toga i zbog drugih razloga, neophodno je stručno fundirati pedagoški rad sa studentima sa realno postavljenim ciljevima i zadacima u nastavi. S tim u vezi, neophodno je da se uzmu u obzir i neki momenti koji bi mogli imati značajnog podsticaja u traženju rešenja za unapređivanje nastavnog procesa i primenu određenih inovacija u nastavi. To su, u stvari, postupci koji treba da prethode promenama, inovacijama *(teorijski pristup)*:

- proučiti aktuelne ciljeve i zadatke nastave Scenske akrobatike, strukturalno ih prilagoditi sadašnjem vremenu;
- što realnije sagledati da li i u kom pravcu i obimu bi trebalo menjati nastavni plan i program. Redefinisati i racionalizovati nastavni plan i program, s obzirom na dosadašnju efikasnost i usmerenost, a vodeći računa o opštim potrebama glumačkog profila, potrebama, interesovanjima, mogućnostima i sposobnostima studenata;
- analizirati i proučiti nastavne planove i programe u onim zemljama čija bi nam dostignuća i iskustva najviše pomogla u menjanju naših nastavnih planova i programa, vodeći računa (uz određenu kritičnost) o mogućnostima njihove primene u našim uslovima;
- organizovati učešće u raspravi-diskusiji o nacrtu programa. Mišljenja stručno kvalifikovana četiri nastavnika sa predmeta Scenska akrobatika i Scenske borbe bila bi polazna osnova i predlog u razmatranju ove problematike;
- vršiti proveru novog nastavnog programa s ciljem da se obezbedi sigurnost pozitivnih efekata u primeni, bar u jednoj nastavnoj godini;
- predvideti efikasnost različitih programa na studente u nastavi (sa aspekta intenzifikacije, individualizacije, diferencijacije, racionalizacije nastave);
- pripremiti modele izbornih programa na osnovu potreba i značaja za glumački profil zanimanja, uzeti u obzir stavove studenata o mogućim izbornim nastavnim programima;
- odrediti metode i organizacione oblike nastavnog rada sa studentima;
- planirati nastavna sredstva;
- planirati praćenje, vrednovanje i ocenjivanje rada studenata;
- planirati realizaciju nastave u različitim uslovima rada;
- obezbediti realizaciju minimalnih uslova da bi se promene mogle primeniti u neposrednoj praksi (usklađivanje kalendara izbornih programa sa predmetima; saradnja nastavnika u racionalnom raspoređivanju nastavne građe

u toku godine, semestra, meseca, obezbeđenja sredstava za održavanje kursne nastave van fakulteta, za predavače-specijaliste po pozivu i dr.);
– proučiti opravdanost diferencijacije nastavnih programa prema sposobnostima studenata, sportsko-tehničkom znanju (prilagođavanje programa – individualizacija) i dr.

PREDLOG MOGUĆIH PROGRAMSKIH SADRŽAJA

1. RAZVOJ FIZIČKIH (MOTORIČKIH) SPOSOBNOSTI — GODINA III, IV

snaga
brzina
izdržljivost
pokretljivost
koordinacija
preciznost

Uticaj na formiranje razvoj +, održavanje +, *motoričkih sposobnosti*

REALIZACIJA: U OKVIRU SVAKOG NASTAVNOG ČASA NA FAKULTETU

Vežbanje, trening: kondicioniranje
poligoni sposobnosti
relax vežbanje
elementarne igre

2. PRIMENJENO SPORTSKO-TEHNIČKO OBRAZOVANJE — III, IV

2.1. REDOVNI NASTAVNI OBLICI

uticaj na formiranje i razvoj osnovnih motoričkih operativnih umenja (do veština)

- elementarna kretanja
- elementi akrobatike
- elementi gimnastike
- preskoci (primena predmeta i sprava)
- skokovi (trambolina)
- elementi s rekvizitima
- elementi ritmičke gimnastike
- primena i povezivanje sa glumom

motoričko učenje osnovnih motoričkih operativnih aktivnosti

REALIZACIJA: U OKVIRU ČASOVNOG OBLIKA RADA NA FAKULTETU

2.2. IZBORNI NASTAVNI OBLICI

uticaj na formiranje i razvoj proširenih motoričkih operativnih umenja (do veština)

Na fakultetu

Van fakulteta– kursna *nastava* –

- žonglerski elementi
- aerobik
- body building, fitness
- sportske tehn. forme (golmanska parada, atletska bacanja i dr...)
- yoga
- korektivno vežbanje (gimnastika)
- elementarne igre
- tenis (osnovi tehnike)
- sportske igre (basket, odbojka... turniri)
- elementi atletike (trčanja)
- plivanje (plivački stilovi, skokovi)
- klizanje (osnovi tehnike)
- smučanje...

motoričko učenje proširenih motoričkih operativnih aktivnost – povezivanje sa situacijama iz života –

REALIZACIJA: U OKVIRU VANČASOVNOG OBLIKA RADA – KURSEVI (jedan kurs po semestru)

Diskusija: Prikazani model mogućih programskih sadržaja u nastavi studenata Glume na III i IV godini izgleda ekstenzivno, međutim, na osnovu predviđanja efikasnosti pojedinih izbornih programa, obezbeđenosti uslova za realizovanje, kao i stavova studenata, redukovao bi se izabranim sadržajima do ukupnog fonda časova. Predviđene su sve važnije osnovne motoričke strukture iz granskih disciplina. Ovakav koncept orijentaciono predviđa zadržavanje klasičnih nastavnih oblika za redovne programske sadržaje (oko 50% ukupnog fonda časova), i izborne oblike na i van fakulteta (po 25%). Dogovorom nastavnika sa oba predmeta, Scenskih borbi i Scenske akrobatike, uspostavio bi se i uobličio sistem, sa jasno definisanim izborom i redosledom sadržaja – kretnih zadataka i formi, koji bi trebalo da karakterišu aktuelan, popularan, koristan, primenljiv, raznovrstan program.

Težište u prezentaciji ovih programa je u *"primeni"* naučenog: prevazilaženje stečenog kretnog iskustva (stečenog i doživljenog u I i II godini); da se studentima ponudi što više modela (nove kretne situacije, van ličnog iskustva) koji bi omogućili analiziranje i izučavanje, traganje, otkrivanje, odbacivanje, prerađivanje svojih ideja u kretnim zadacima, podsticanje kreativne mašte, doživljavanje i prenošenje psiho-fizičkih senzacija u novim uslovima.

Tako je mogući program nastavnih sadržaja u globalu i po tematskim područjima konstruisan na gore prikazan sledeći način:

1. *Razvoj i održavanje fizičkih sposobnosti i karakteristika* u motoričkom i morfološkom prostoru (podrazumeva razvijanje fizičkih – motoričkih sposobnosti), korektivni uticaj na morfološki status ("rad na fizičkom izgledu" – redukcija potkožnog masnog tkiva, smanjenje telesne mase...);

2. *Primenjeno sportsko-tehničko obrazovanje*: misli se na *proces motornog učenja* (umesto treninga i vežbanja koji se primenjuju u prvom tematskom području) i primena u glumačkim zadacima, s obzirom da se nastavni sadržaji uče, kao ostali kognitivni sadržaji, pri čemu, pored kognitivnog i afektivnog domena imamo i psihomotorni domen strukture ličnosti (kao centralno polje dejstva);

2-1. Sticanje i usavršavanje osnovnih motoričkih operativnih umenja i znanja (do veština) u primenjenom sportsko-tehničkom obrazovanju: kroz *redovne časovne oblike nastave* (gimnastika i akrobatika i dr.) i dalje je težište na ovom delu programa. Usmerenost: održavanje osnovnih, u prethodnim godinama naučenih, znanja i primena istih u umetničkim zadacima. Elementi navedenih veština primenjuju se, ne sa ciljem stvaranja "savršenih akrobata", već da pored fizičko-tehničke obuke omoguće uspostavljanje odnosa tog procesa prema glumačkim potrebama, dakle, ne veština sama po sebi, već osmišljavanje sadržaja uloge uklapanjem pokreta-veštine; obuka novih složenijih akrobatskih vežbi u trećoj i četvrtoj godini nije poželjna (manji fond

časova ne dozvoljava korektan metodski postupak, povećava se rizik od povređivanja, mala je verovatnoća primene ovih elemenata, npr. salta, po završetku studiranja...), ali je svrsishodno održavanje i usavršavanje jednostavnijih umenja koja će se moći primenjivati i više godina po završetku studija;

2-2. *Izborni programi* na i van fakulteta (plivanje, tenis, klizanje, yoga, smučanje, atletski sadržaji, korektivni programi-gimnastika, žongliranje, sportske tehničke forme i dr. obima – do desetak časova, jedan kurs po semestru), trebalo bi da odgovore zahtevima i potrebama savremenog života kao sredstva savremene rekreacije, zadovoljiće interesovanja studenata za atraktivnim i korisnim sportsko-rekreativnim sadržajima, pružajući u obuci osećaj "nečeg novog i malo drugačijeg u nastavi", omogućiće svestranije obrazovanje, bolju osposobljenost i obaveštenost;

3. Teorijsko vaspitanje prožima i ugrađeno je u prva dva tematska područja u domenu njihovih specifičnosti i time značajno utiče na *formiranje ukupnih znanja* o raznovrsnim kretnim sadržajima i posebno na saznanja mogućeg primenjivanja istih do nivoa umetničke poruke (znanja *O..., znanja ZA...* i znanja *RADI...*);

Na kraju, posebno bi trebalo podvući problem rada i vrednovanja studenata s obzirom na različite sposobnosti, pa je nužno razmišljati o mogućim modelima *diferenciranih programskih sadržaja* prema sposobnostima studenata. Jer, među studentima u pogledu somatskih i psiholoških obeležja postoje značajne razlike, pa se zato za različite grupe studenata nameće ideja primene različitih (diferenciranih) nastavnih programa u savladavanju nastave. Isti programi za studente sa različitim predispozicijama za jedne mogu biti frustracija što nisu dorasli zahtevima, a za druge frustraciju što ne mogu ispoljiti sve svoje potencijale. Gledano praktično, i polazeći od humanijeg pristupa, bolje je poći od prirode razlika u grupama i omogućiti diferencirane programe, nego poći od prirode programa i ići ka ujednačavanju studenata.

ZAKLJUČAK

Krupne promene, obrazovne, naučne i društvene, koje nastaju, koje nam predstoje i koje treba sprovesti na univerzitetu, neposredno će se reflektovati i na područje visokoškolske nastave. Pretpostavka je da će na univerzitetu ubrzo biti još aktuelniji integracioni procesi svih činilaca koji treba da doprinesu većoj efikasnosti u pripremi budućih stručnjaka. Zato nas očekuju nastojanja u traganju za najoptimalnijim modelima nastave, i ne samo u Scenskoj akrobatici, prožeti na najprirodniji način sa sportsko-tehničkim i drugim sadržajima u nastavi obaveznog i izbornog karaktera do nivoa umetničkog, prilagođeni duhu vremena u kome se studira, kao i onom posle završetka studija.

Za pripremu budućih glumaca, svestrano obrazovanih i svrsishodno osposobljenih za univerzalno delovanje u glumačkoj profesiji, za sadašnjost i budućnost, bilo bi značajno periodično preispitivanje opravdanosti mogućih promena u području nastavnog procesa studenata. U smislu svestranijeg i adekvatnijeg sagledavanja onoga što je bolje i onoga što opstaje u idejama i svakodnevnoj praksi, predstoje nam provere novih ideja i modernizacija nastavnih sadržaja, imajući stalno u vidu sposobnosti, znanja i mogućnosti i interesovanja studenata.

LITERATURA

1. Bajčetić, P, "13 programa", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br.1, Beograd, 1997.
2. Denis, E, *Artikulisano telo*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1997.
3. Dunđerović, R, *Relacije između psihosomatskog statusa učenika i studenata i njihovog uspeha u programski diferenciranoj nastavi fizičkog vaspitanja*, Zbornik radova, Novi Sad, 1998.
4. Đorđević, J, *Inovacije u nastavi*, Prosveta, Beograd, 1986.
5. Knežević, B, *Savremeno obrazovanje i nastavni planovi i programi*, Institut za pedagoška istraživanja, Zbornik radova, br. 20, Beograd, 1987.
6. Mandić, P, *Inovacije u nastavi*, Svjetlost, Sarajevo, 1987.
7. Milošević, Z, *Interesovanja i stavovi studenata prema sportu kao sredstvu fizičkog vaspitanja*, Magistarska teza, Fakultet fizičke kulture, Novi Sad, 1997.
8. Radovanović, Đ, *Mišljenje studenata o nastavnim programima fizičkog vaspitanja na nematičnim fakultetima*, "Fizička kultura", br. 1, Beograd, 1996.
9. Ratković, M, *Obrazovanje i promene*, Učiteljski fakultet, Beograd, 1997.
10. Stevanović, M. i Muratbegović, A, *Didaktičke inovacije u teoriji i praksi*, Dnevnik, Novi Sad, 1990.
11. Nastavni plan za Scensku akrobatiku, šk. 2001/2002, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001.

Vladan Vukašinović

CURRICULUM INNOVATIONS IN STAGE ACROBATICS FOR THIRD AND FOURTH YEAR STUDENTS OF ACTING

Summary

This paper addresses the possibility, and the necessity, of innovating the curriculum contents of Stage Acrobatics for students in their third and fourth year of Acting. The author analyses the current teaching practice, and emphasizes the importance of activities which ought to precede the introduction of changes into the curriculum. The proposed changes are based on new theoretical and methodological approaches and involve redefinition and restructuring of the old curriculum, rationalization of some of its contents, and introduction of elective contents for third and fourth year students.

UDK 613. 2

Lejla Mandžuka

TELO GLUMCA: NEGA I ISHRANA

Nauka o ishrani je nova nauka. Iako su negativni efekti rafiniranja i obrade hrane nesumnjivi, postoje oprečni stavovi oko pitanja izbora načina ishrane: zdrava ili uobičajena hrana? Ljudi se odlučuju za zdravu hranu zato što vole jednostavnu hranu, zatim što su zabrinuti zbog hemijskih dodataka hrani, ili zbog toga što je hrana koju unose u direktnoj vezi sa njihovim izgledom i raspoloženjem.

Nije veliki problem da se dođe do zdrave hrane, iako se pojedincima tako čini. U prodavnicama ima sasvim dovoljno sveže i zdrave hrane koja može da namiri sve potrebe za hranljivim materijama. Treba imati racionalan pristup u korišćenju zdrave ishrane, za koji je potrebno samo osnovno znanje o sastavu hrane, njenom čuvanju i korišćenju, što je sasvim dovoljno da bi se napravio pravilan režim ishrane.

OSNOVNA PRAVILA

Sveža hrana je najbolja. Treba jesti mnogo povrća i voća, najbolje sirovog, a izbegavati industrijsku, obrađenu ili rafiniranu hranu. Šećer i sve njegove derivate treba svesti na minimum, ili ih sasvim izbaciti iz ishrane. Treba jesti hranu bogatu vlaknima (ranije poznata kao kabasta hrana) i manje masnu hranu.

Najbolji način da se unesu bitni vitamini i minerali jeste konzumiranje sveže i zdrave (nekontaminirane) hrane. Hrana koju jedemo je uglavnom na neki način izmenjena: rafinirana je i obrađena, dodaju joj se hemikalije da bi mogla duže da bude u prodaji, odnosno da se sačuva, da joj se popravi ukus ili boja, da se zasladi ili zgusne. Svi ovi dodaci zadovoljavaju oko i ukus, ali su štetni za zdravlje.

Budite oprezni s hranom bele boje: brašnom, hlebom, kolačima, pirinčom, šećerom. Belo obično znači da je većina hranljivih materija izvađena, a sintetičke materije stavljene. Cerealije, brašno i hleb od celog zrna i braon pirinač treba da zamene uobičajenu “belu gozbu”.

Šećer je neprijatelj broj jedan zdrave ishrane. Do pre 200 godina, šećer je čoveku bio nepoznat. Šećer u prirodi je pun vitamina i minerala – u voću se nalazi u obliku fruktoze, a u povrću kao skrob. Rafinirani proizvod je čista sukroza koju organizam apsorbuje mnogo brže nego prirodne šećere. Pošto je ona slična krvnom šećeru koji, u procesu metabolizma, prelazi u glukozu, sukroza ne podleže procesu prerade u organizmu. Telo je primorano da koristi svoje vitamine, minerale i kiseline da bi se borilo sa ovom "invazijom", a sve to može da snizi nivoe krvnog šećera i telesne energije, čineći čoveka umornim, mentalno usporenim, razdražljivim i podložnim bolesti. Slatkiš ili štangla čokolade u početku deluju stimulativno zato što ubrzavaju metabolizam, ali se ubrzo zatim osećate iscrpljenije nego ranije. Prvo zamenite šećer medom, a potom žutim šećerom, kao najboljom opcijom.

Voće i povrće je glavni izvor vlakana i najbolje je jesti ga sirovog, sa ljuskom ili malo kuvano. Cela zrna kod cerealija i brašna su dobra, između ostalog zbog velikog broja vlakana. Mekinje, takođe veoma dobar izvor vlakana, mogu da se uzimaju na više načina: nakon što se potope u vodu, zatim mogu da se posipaju na drugu hranu, ili da se umese u hleb.

Kada se odlučite za dijetu, vodite računa o unošenju povrća, voća, proteina, žitarica (grupa ugljenih hidrata) i masti – po ovom redosledu važnosti.

1. *Proteini* poboljšavaju razvijanje telesne građe i popravljaju telesno tkivo, veoma su bitni za život, utoljuju glad i imaju mnogo funkcija: učešće u izgrađivanju hormona i enzima koji pomažu proizvodnji energije, varenju hrane i izbacivanju iste iz tela, zgrušavanju krvi i stvaranju antitela u borbi protiv infekcija i bolesti. Proteini se nalaze u mesu, mlečnim proizvodima (jaja i mleko su najbolji izvori proteina), soji, koštunjavom voću, žitu (naročito u pšeničnim klicama) i nekim vrstama povrća.

2. *Ugljeni hidrati* obezbeđuju energiju za fizički i mentalni rad, pomažu kod asimilacije i varenja hrane. Deficit ugljenih hidrata dovodi do niskog nivoa energije, slabog zdravlja i depresije. Postoji tri vrste ugljenih hidrata: šećer, skrob i celuloza. Šećer i skrob se pretvaraju u glukozu koja je važna za energiju. Višak koji se ne potroši brzo se skladišti kao masnoća. Za sagorevanje ovog viška, telo koristi više vitamina B i tako lišava druge organe ovog vitamina. Celulozni ugljeni hidrati (veliki deo voća i povrća) nemaju energetsku vrednost, ali obezbeđuju vlakna potrebna za regulisanje probave. Najbolji ugljeni hidrati nalaze se u povrću, voću, brašnu od celog zrna i cerealijama. Prihvatljivi šećerni ugljeni hidrati su med, biljna melasa i suvo grožđe. Neprihvatljivi šećerni i skrobni ugljeni hidrati su rafinisani šećeri, brašna, cerealije i beli hleb.

3. *Masnoće* obezbeđuju odloženi izvor energije i deluju kao prenosnici za vitamine koji se rastvaraju u masti. Masnoće takođe snabdevaju telesna tkiva

kalcijumom i na taj način podstiču rast. One sprečavaju sušenje kože. Važno je imati masne depozite da bi se zaštitili vitalni organi, a masni sloj ispod kože čuva toplotu i štiti telo od hladnoće. Deficit masnoća može da dovede do deficita vitamina i do promena na koži, dok višak masnoća prouzrokuje gojaznost i uzrokuje lošu probavu.

Postoje dve vrste masnoća: zasićene masnoće koje su u čvrstom stanju na sobnoj temperaturi i dobijaju se uglavnom iz životinjskih izvora, i nezasićene masnoće, obično tečne, koje se dobijaju iz biljnih izvora. Pojedini nutricionisti tvrde da nije bitno da li se uzimaju životinjske ili biljne masti, dok drugi smatraju da čvrste životinjske masti stvaraju visok sadržaj holesterola u krvi. Treba biti oprezan, te ograničiti unos životinjskih masti (buter) i čvrstih nezasićenih masnoća (margarin), a slobodno koristiti tečna biljna ulja (maslinovo, kukuruzno, ulje od pšeničnih klica, suncokreta, susama, avokada i kikirikija). Ova ulja sadrže linolnu kiselinu, koja je posebno korisna za kožu.

Ne postoji hrana koja "čini čuda", ali postoji hrana koja sadrži koncentrisanu količinu vitamina i minerala: med, pivski kvasac, BLACKSTRAP melasa, pšenične klice, jogurt, obrano mleko u prahu i seme suncokreta.

KUVANJE

Kada je reč o kuvanju, važno je istaći nekoliko pravila. Hranu ne treba pržiti u dodatnoj masnoći; sve vrste mesa i divljač – mogu da se kuvaju u sopstvenoj masnoći, ili sa veoma malo ulja (uvek biljno ulje, treba izbegavati buter) – ako se peku ili dinstaju. Kod kuvanja povrća treba koristiti vrlo malo vode, i treba ga kuvati što kraće vreme, jer će se inače vitamini i minerali razoriti. Hrani ne treba dodavati hemikalije (npr, umesto sode bikarbone dodajte nekoliko kapi limuna). Naučite da mesite sa brašnom od celog crna i zamenama za šećer.

IZBOR HRANE I OBROCI

Koristite razno voće i povrće, uz korišćenje liste vitamina i minerala, da biste videli koje od njih je najhranljivije. Izbalansirajte unos mesnih i mlečnih proizvoda: jaja za doručak, sir za ručak, meso za večeru, na primer. Ovo nije dijeta za gubljenje težine, ali treba biti racionalan i uzimati umerene porcije. Jedite prvo sirovu vlaknastu hranu, jer ona zasićuje. Prosečan mesni obrok treba da ima oko 20 grama. Treba uzeti jednu šolju povrća, što važi i za pirinač ili drugo zrnevlje, jedan veliki pečeni krompir, ili tri mlada kuvana krompira. Salate i svežeg povrća možete da uzimate koliko želite, što se ne odnosi i na voće, zbog visokog sadržaja šećera u njemu. Dovoljna je jedna jabuka, pomorandzzza ili banana, ili mala činija bobičastog voća (jagode, maline i sl.), kriška dinje, pola grejpfruta.

ZDRAVA DIJETA

Ovo je plan dnevnog unosa hrane koji obezbeđuje sve potrebne proteine, vitamine i minerale, uz odgovarajuću količinu energetske hrane. Ova dijeta je koncentrisana na zdravu, integralnu hranu, i uopšte nije siromašnas svim onim što je potrebno organizmu. To je preventivna zdravstvena mera, obezbeđuje visok stepen energije i pomaže da se težina održava na istom nivou. Vi možete da brojite kalorije ako želite, ali to zaista nije potrebno ako se držite datih količina. Dnevni unos treba da ima oko 2300 kalorija, koliko je potrebno za balansiranje proizvodnje energije.

a) Proteinska grupa – 20 % od ukupnog unosa

Meso: govedina, teletina, jagnjetina, svinjetina, šunka, slanina, džigerica, bubrezi, srce, mozak, teleća gušterača, škembići

Živina: piletina, ćuretina, patka, guska, bisreka

Divljač: srnetina, fazan, prepelica, zečetina

Riba: sve vrste slatkovodne i morske ribe, školjke, puževi, rakovi

Jaja i mlečni proizvodi jaja, sir, jogurt, mleko

Koštunjavo voće: bademi, brazilski oraščić, kikiriki, orasi

Povrće: avokado, soja, sočivo

Žitarice: ječam, zobena kaša, pirinač, pšenične klice, brašno od celog zrna, pivarski kvasac

b) Grupa povrća – 65 % od ukupnog unosa, uključujući i voće

Lisnato povrće: asparagus, artičoke, brokoli, kupus, karfiol, celer, cikorija, endivija (vrsta salate), kelj, spanać, zelena salata, salata potočarka

Korenasto povrće: crni luk, rotkve, krompir, cvekla, šargarepa

Voćasto povrće: paradajz, paprika, plavi patlidžan, tikvice, krastavac, šućur, bundeva, tikva

c) Grupa voća

Citrusi: limun, pomorandža, grejpfrut, mandarina

Klasično voće: jabuke, kruške, šljive, kajsije, breskve, trešnje, grožđe

Bobičasto voće: maline, jagode, borovnice, crvene borovnice (ribizle), ogrozd

Tropsko voće: mango, banane, ananas, papaja, dinja cerovača, dinja, lubenica

d) Grupa žitarica i cerealija – 10 % od ukupnog unosa

Integralna brašna i hlebovi, ovseno brašno, ječam, braon pirinač, pšenične klice, mekinje

Lejla Mandžuka

ACTING AND NUTRITION

Summary

The paper presents the basic principles of nutrition, a new comparative science of great importance not only for actors and other theatre practitioners, but for the general public as well.

Usled ograničenog broja stranica Zbornika, članak gospođe Lejle Mandžuke, stručnog saradnika, nije objavljen u celini. Odabran je deo koji predstavlja nezavisnu celinu a koji se bavi nutricionističkim pravilima i savetima. Redakcija se izvinjava autoru.

UDK 778.534.46

Zoran Maksimović

PUTEVI VIŠEKANALNOG ZVUKA DO SLUŠAOCA (EMITOVANJE VIŠEKANALNOG ZVUKA)

ZAŠTO VIŠEKANALNI ZVUK

Od svih ideja i tema, najinteresantnijom za razmatranje mi se učinila ova iako za sada nije pronašla širu primenu u praksi bez obzira na svoj, barem po meni izuzetan, kako tehnološki i estetsko-audibilni, tako i komercijalni potencijal.

Možda deluje pretenciozno, ali mislim da je to nešto što nas sasvim izvesno čeka u bliskoj budućnosti; a evo i glavnih razloga zašto:

– sveopšta tehnološka ekspanzija;
– konkurentski rat industrijskih giganata;
– globalizacija svetskog tržišta;
– lako postizanje kompatibilnosti sa postojećim sistemima;
– razmaženost konzumenata i
– estetsko-audibilni razlozi.

Svi navedeni razlozi su razumljivi i mogu se lako objasniti jer smo i sami svedoci ovih pojava koje se uglavnom dešavaju, nažalost, bez naše volje. Svet u tehnološkom smislu sve brže evoluira što se ponajviše odražava na našu profesiju, dizajn zvuka. Mnoge starije kolege, koji su izuzetni stručnjaci ostaju marginalizovani, bez obzira na veštinu koju su posedovali na sada već zastarelim sistemima. Zbog toga je otvorenost prema takvim promenama imperativ i nešto što i nas unapređuje.

Izuzetna konkurencija među proizvođačima i odgovarajuća reklama, omogućava nam dobru informisanost o inovacijama iz ove oblasti, kao i brži kontakt sa istim.

Globalizacija tržišta i masovnija fluktuacija roba i kapitala sigurno će odigrati značajnu ulogu i pojednostaviti nam saradnju sa svetskim firmama, bez obzira na geografske koordinate ili trenutni politički imidž. Zasićenost i probirljivost potrošača i brzina kojom proizvođači reaguju na iste, veoma je pozitivna stvar i stvara veće mogućnosti za usavršavanjem stručnjaka u ovoj oblasti.

Rat standardima, između velikih kompanija, vodi samo propasti dobrih i perspektivnih ideja, što ističe u prvi plan postizanje kompatibilnosti sa postojećim sistemima.

Audibilno-esteski gledano, situacija je sasvim jasna. Višekanalni sistemi obrade i reprodukcije zvuka su vrhunac koji današnja tehnologija može da pruži, a ujedno i najbliži našem poimanju zvuka u prirodnom okruženju uz manje ili više transparentan sloj neizbežne korekcije.

U poslednjih 10 godina bioskopski, kućni stereo, i televizijski formati sve manje bivaju izolovani entiteti i međusobno odvojene industrije. Upliv višekanalnih audio sistema na tržište rezultira sve većom zainteresovanošću za ovakvom formom industrije multimedija, i samih konzumenata.

Radiotelevizijske kompanije u svetu sve više obraćaju pažnju na ovakve tendencije i shvataju da će, u bliskoj budućnosti, oni koji se prvi budu prilagodili ovim kretanjima moći da računaju na širok auditorijum proporcionalan brzini prelaska na nove sisteme.

TERMINOLOGIJA

Pre nego što se upustimo u bilo kakva razmatranja treba da razjasnimo terminologiju:

– *višekanalni audio* je višekanalni format snimanja i transmisije (prenosa) zvuka sa više od dva kanala;
– *stereofonija* je grčkog porekla (*stereos* – čvrsto i *fonos* – zvuk). To je originalno bio opšti izraz za sve vrste prenosa zvuka koje koriste *dva ili više* kanala. Dakle, stereofonija ne znači upotrebu samo dva kanala, iako je ovaj termin upravo postao sinonim za to;
– *surround sound* se koristi da okarakteriše "akustičku atmosferu", odnosno da opiše relevantne dimenzije prostora. Danas se ovaj termin često koristi za ambijentne (zadnje) kanale kod višekanalnih audio sistema;
– *ambiofonija* ima slično značenje.

KAKO JE SVE POČELO

Polazeći od početaka čovekovog bavljenja zvukom u tehnološkom smislu, od Edisonovog fonografa pa do danas, permanentno nailazimo na težnju da ono što se čuje iz zvučnika bude što vernije svom imanentu u prirodi.

Prvi poznati eksperimenti u tom smislu su eksperimenti firme "Bell laboratories" o stereofoniji početkom 30-ih godina prošlog veka (1933. godine je patentirao Blumlejn), kada je inicijalna ideja bila u stvari trokanalni sistem.

Ipak, zbog tehnoloških ograničenja tada vodećeg nosača zvuka – gramofonske ploče – broj kanala sveden je na svega dva, a pojava FM modulacije,

kasnih 50-ih i početkom 60-ih godina prošlog veka, je pojam stereo za ljude vezala za dva kanala, levi i desni.

Kako je masovna ekspanzija i popularnost stereofonije vrtoglavo rasla, proizvođači su počeli da tragaju za novim vidom eksploatacije tržišta koji su pronašli u kvadrofoniji.

Kvadrofonija je četvorokanalni sistem reprodukcije zvuka promovisan ranih 70-ih godina prošlog veka, koji četiri signala distribuira na dva zvučnika postavljena ispred (kao u konvencionalnoj stereofoniji) i dva iza glave recipijenta, napravljen tako da doprinese boljoj audibilnosti zvuka. Ovaj princip je zapravo preuzet iz filmske industrije: CinemaScope® – 35 mm mag. 4 kanala, Todd-AO® – 70 mm mag. 6 kanala, Dolby Stereo® – 35 mm opt. 4 kanala...

Međutim, prvi problemi su nastali upravo oko kompatibilnosti sa postojećim stereo sistemima koji su bili već uveliko rasprostranjeni u domaćinstvima širom sveta. Inženjeri su smišljali razne načine kodiranja i dekodiranja dodatnih kanala sa dva već postojeća na principu "matriksovanja"[1], tj. kodovanja sa pomerenim relativnim fazama. Pojava nekoliko ovakvih sistema kodiranja i dekodiranja, kao i nepostojanje standarda, izazvala je totalni haos na tržištu, a uz to je i pravi rat snimatelja zvuka i producenata oko uloge dodatna dva kanala, doprineo nestanku kvadrofonije kao sistema reprodukcije zvuka sa buduće mape audio uređaja i sistema.

U stvari, pravi razlog neuspeha kvadrofonije leži u tome što taj sistem nije napravio takav revolucionaran pomak kao pre toga stereofonija u odnosu na monofoniju, ili danas i u budućnosti višekanalni audio sistemi u odnosu na stereofoniju.

KOJA JE OSNOVNA RAZLIKA U NAŠOJ PERCEPCIJI STEREO I VIŠEKANALNOG ZVUKA?

U stereofoniji referentna tačka smo mi, tj. čovekova glava i njegov binauralni trakt u odnosu na prirodno okruženje, odnosno kako mi poimamo ono što čujemo; dok su kod višekanalnih audio sistema reference razni izvori zvuka u prostoru u odnosu na nas.

– Monofonija je bila jednodimenzionalna, dakle, zvuk je dolazio iz jedne tačke, odnosno sa jednog zvučnika.
– Stereofonija je veoma uspeo pokušaj simulacije čovekove percepcije zvučnih sadržaja ali samo u horizontalnoj ravni, dakle, dvodimenzionalno.

Sledeći logičan korak bio je da se doda i treća dimenzija, tj. da se na neki način pored zvučnog plana (odnos u nivoima, monofonija) i panorame (raspo-

1 u daljem tekstu engl. matrix

red po širini zvučne slike, stereofonija) ubaci i treća koordinata (po prvim idejama plan "gore-dole"), što je sa tog aspekta bilo neizvodljivo jer čovek kretanje po vertikalnoj osi ne doživljava sluhom (imamo samo dva uha raspoređena simetrično na svima poznat način), već drugim čulima, uglavnom vizuelno.

Došlo se do zaključka da se prostorni doživljaj može postići samo ako referentna tačka postanu upravo zvuci oko nas, odnosno da se u nekom prostoru oko recipijenta (slušaoca) postavi dovoljan broj zvučnika koji bi to uspešno simulirao. Tako je nastala ideja o današnjim višekanalnim audio sistemima.

FORMATI REPRODUKCIJE AUDIO SIGNALA

Formati reprodukcije zvuka nisu određeni brojem zvučnika vezanim za audio sistem (kako se obično misli), već brojem signala (čak ni broj kanala ne mora uvek biti ekvivalentan broju audio signala, ali se to uglavnom podudara), jer u nekim slučajevima broj zvučnika može biti veći nego broj audio signala.

Format se označava šifrom F/R, pri čemu je F (engl. *front* – prednji) broj prednjih kanala, a R (engl. *rear* – zadnji) broj zadnjih, *surround* kanala. Poseban kanal za niske učestanosti (engl. *sub-channel* ili LFE[2] – Low Frequency Extension channel) se označava dodavanjem /1 matičnoj šifri, dakle: F/R/LFE.

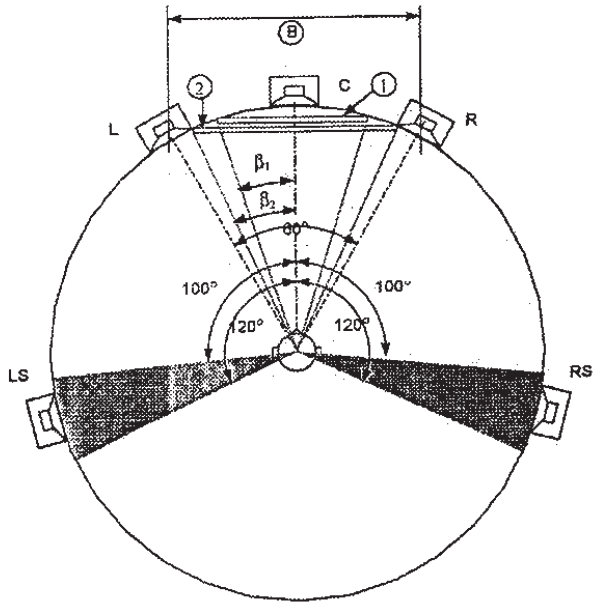
Na primer, danas najrasprostranjeniji višekanalni format reprodukcije, 5.1 (DVD , Dolby Digital® ...), se definiše na sledeći način:

Šifra	***signal/kanal***
L	levi
R	desni
C	Centar
LFE	kanal za niske frekvencije ili *subwoofer channel*
LS	levi *surround*
RS	desni *surround*

Dakle, ako svakom kanalu dodelimo po jedan zvučnik, imaćemo 3 prednja, 2 zadnja i 1 zvučnik za niske učestanosti (slika 1).

Referentni format reprodukcije, po preporuci ITU (*International Telecommunications Union)*, je 3/2/1.

2 Low Frequency Enhancement ili Low Frequency Effect



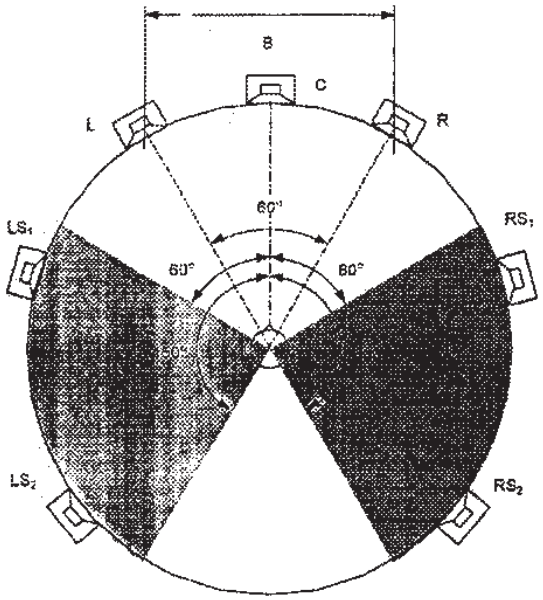
Slika 1: Referentna postavka zvučnika 3/2(/1)
Ekran 1: Referentna udaljenost za HDTV = 3H (2 1 = 33)
Ekran 2: = 2H (2 2 = 48)
H: visina ekrana, B: širina baze prednjih zvučnika

ZVUČNICI	UGAO [^{o}] SA VERTIKALNOM OSOM	VISINA (m)	INKLINACIJA (UGAO [^{o}])
C	0	1.2	0
L, R	30	1.2	0
LS, RS	100... 120	1.2	0... 15 opadajući

Levi (L) i desni (R) zvučnik moraju biti postavljeni pod međusobnim uglom od 60 stepeni u temenima, a centralni (C) zvučnik u osi tangente na ivici opisane kružnice jednakokrakog trougla u odnosu na referentnu poziciju slušaoca, tako da je ova postavka kompatibilna sa standardnom dvokanalnom stereofonijom (zvučnici i recipijent su u temenima jednakostraničnog trougla i obrazuju uglove od 45 stepeni). Ponekad ovakva postavka može da bude u konfliktu sa malom slikom na većini TV aparata, jer je tada zvučna baza mnogo veća od širine slike što izaziva veoma neprirodan osećaj.

Što se tiče zvučnika za niske učestanosti (LFE), on može biti postavljen bilo gde zato što čovek ne može prostorno da locira niske frekvencije iz opsega koji on reprodukuje (20-120 Hz, do 10 dB većim nivoom od ostalih kanala). Kao što znamo, LFE se najviše eksploatiše u bioskopima, pa miks filma često sadrži veoma bitne audio informacije u tom opsegu na tom kanalu, tako da je vrlo važno da se takav sadržaj re-miksuje na ostale kanale ako je predviđeno da se film pušta na televiziji i drugim medijima (za emitovanje je veoma bitno da LFE kanal ne nosi neke bitne programske informacije, inače će umetnički integritet urađenog morati da se prilagodi tehnici (budžetu) kojom slušaoci/gledaoci raspolažu).

Kao dodatnu opciju, ITU predlaže korišćenje dodatnog para *surround* zvučnika koji treba da stoje simetrično na jednakoj razdaljini pod uglom od 60, odnosno 150 stepeni u odnosu na osu centralnog zvučnika (slika 2).

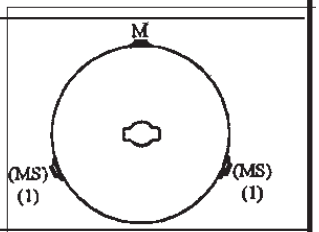
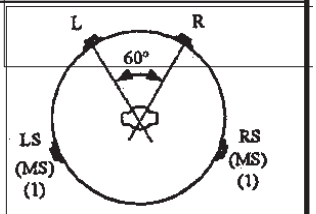
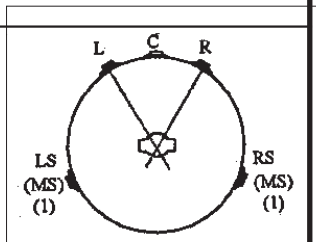


Slika 2: Alternativna postavka zvučnika 3/4(/1)

HIJERARHIJA KOMPATIBILNIH VIŠEKANALNIH AUDIO SISTEMA

Ova hijerarhija kompatibilnih audio sistema za reprodukciju i emitovanje višekanalnog zvuka je u stvari osnova programske razmene.

Tabela 1: Hijerarhija kompatibilnih sistema reprodukcije

SISTEM	KANALI	ŠIFRA	POSTAVKA ZVUČNIKA
mono	M	1/0	
mono + mono surround	M/MS	1/1	
dvokanalni stereo	L/R	2/0	
dvokanalni stereo + 1 surround	L/R/MS	2/1	
dvokanalni stereo + 2 surround	L/R/LS/RS	2/2	
trokanalni stereo	L/C/R	3/0	
trokanalni stereo + 1 surround	L/C/R/MS	3/1	
trokanalni stereo + 2 surround	L/C/R/LS/RS	3/2	

3/1 je filmski format iz 50-ih godina prošlog veka i još uvek se koristi, uglavnom u analognom domenu kao bioskopski format reprodukcije zvuka, kao i u kućnim video i TV sistemima (Dolby Stereo®, Dolby Surround®, MUSE HDTV-Japan. ...).

FORMATI REPRODUKCIJE ZVUKA KOJI SE NE KORISTE NA EMITOVANJU PROGRAMA

Iz prethodno navedenih formata, izvedeni su i drugi ne-standardizovani višekanalni sistemi, kod kojih međusobna konverzija i kompatibilnost u slučaju potrebe emitovanja ostaje otvoreno pitanje.

Format 5/2: 5 signala iz prednjih zvučnika i 2 surround signala iz 2 bočna/ zadnja zvučnika.

Format 5/2/1: 5 signala iz prednjih zvučnika, 2 signala iz 2 surround zvučnika i 1 LFE kanal.

Kao druga oznaka za ovaj format se koristi i 7.1.

Ovaj format je danas u upotrebi kod bioskopske reprodukcije zvuka (Sony SDDS®–Sony Dynamic Digital System) i očekuje se da postane budući SMPTE-EBU (*Society of Motion Picture and Television Engineers – European Broadcasting Union)* standard. Za potrebe emitovanja mora se uraditi re-mix u 3/2 format.

Format 3/3: 3 signala iz prednjih zvučnika, 1 signal za levi zadnji zvučnik, 1 signal za desni zadnji zvučnik i 1 signal za centralni zadnji zvučnik.

Ovo je šestokanalni sistem namenjen upotrebi u bioskopima (DTS® – Digital Theatre System), snimanju muzike i računarskim aplikacijama (video igre, internet...). U ovom sistemu kanali vezani za zadnje zvučnike nose samo diskretne sadržaje (reverb i sl.) a ne pravu surround sound informaciju. Nije kompatibilan sa ostalim sistemima jer šesti kanal nije LFE, već zadnji centralni kanal koji emituje čitav frekvencijski opseg. U slučaju dodavanja LFE kanala postao bi format 3/3/1, odnosno 7.1.

EMITOVANJE VIŠEKANALNOG AUDIO PROGRAMA, SA ILI BEZ SLIKE

Najlakši način emitovanja višekanalnog programskog sadržaja je korišćenje kodovanih analognih LT i RT signala (Dolby Surround ili 3/1 format- 3 prednja: L-levi, C-centar, R-desni; i jedan zadnji kanal: MS-mono surround) kroz postojeće mreže i predajnike. Ovakvo emitovanje omogućava korisnicima da bez problema reprodukuju mono, stereo, ili višekanalni zvuk ako poseduju risivere sa ugrađenim surround sound 4-2-4 dekoderom (znači da se 4 odvojena signala/kanala, od predajnika preko 2 transmisijska kanala – LT, RT, na prijemniku ponovo dekodiraju u 4 signala/kanala; peti LFE-low frequency enhancement ili subwoofer kanal se posebnim skretnicama na prijemniku izvodi iz prednjih L.C,R kanala). Eksperimente ove vrste su već počeli da izvode BBC i RTF, pa i neke radio-stanice u Americi. Prvu višekanalnu radio dramu, *Drakula* od Bram Stokera, je emitovao francuski RTF još 1998. godine.

Da ponovim, sve ovo je realizovano kroz postojeće VHF/FM mreže i predajnike predviđene za emitovanje standardnog mono i stereo programa.

U digitalnom domenu, za ovakvu vrstu kodovanja i prenosa podataka odabrana je MPEG-2 kompresija.

MPEG je akronim "Motion Picture Expert Group" organizacije koja je u stvari ogranak ISO/IEC (*International Organization for Standardization/International Electrotechnical Commision)* komiteta odgovornog za postojanje MPEG-1 i MPEG-2 standarda A/V kompresije.

Ovim standardima su definisana rešenja i algoritmi za kodovanje audio i video signala.

MPEG-2 audio višekanalna tehnologija je našla primenu u skoro svim situacijama digitalne transmisije i emitovanja:

– DSS (Digital Satellite System)
– DAB (Digital Audio Broadcasting)
– DVB (Digital Video Broadcasting)
– prilikom satelitskog slanja signala kablovskim mrežama

DIGITALNI VIDEO BROADCASTING (DVB)

Prodorom i popularizacijom DVD sistema, nekada izuzetno skupa i retka oprema postaje sve dostupnija širokom auditorijumu, a samim time raste i zainteresovanost za višekanalni zvuk, posebno na emitovanju programa. Zbog toga velike radiotelevizijske kompanije polako počinju da se prilagođavaju, pa su prva probna emitovanja višekanalnog programa već počela.

Višekanalni audio je predviđen kao standard za DVB sisteme. Na žalost, iako je MPEG-2 video kompresija odabrana za prenos slike, kod prenosa zvuka su ostale nedoumice, te postoje dva metoda:

– MPEG-1 za mono i stereo zvuk
– MPEG-2/Dolby Digital AC-3 za višekanalni zvuk

Ovakva situacija stavlja proizvođače opreme pred težak izbor. Oni mogu ili da ugrađuju višeformatske dekodere u TV prijemnike, ili da izvedu priključke digitalno kodiranih audio signala na izlaze aparata, i prepuste potrošačima nabavku posebnog dekodera (što nije najsretnije rešenje, jer zahteva elementarno tehničko predznanje, a ljudi nisu baš spremni da gube vreme proučavajući kretanja u audio industriji, a da pri tome izdvoje i izvesnu količinu novca).

DIGITAL AUDIO BROADCASTING (DAB)

DAB je potpuno razvijen, definisan i standardizovan sistem emitovanja programa koji je napravljen u nameri da zameni postojeće VHF/FM sisteme čije karakteristike i ograničenja svi veoma dobro poznajemo.

Mono, stereo i višekanalni audio sadržaji se bez problema mogu preneti standardnim "Eureka – 147" DAB sistemom koji sve više uzima maha, pogotovo u primeni kod car-audio sistema (već je standard u USA, Kanadi, većem delu Evrope i razvijenijim zemljama širom sveta).

Međutim, upotreba višekanalnog prenosa audio podataka je još uvek na nivou eksperimenata zbog mogućih problema oko transmisijskog kapaciteta (za kvalitetan prijem višekanalnog audio sadržaja, minimalan potreban protok podataka je 512 kb/s, što zauzima najmanje dva kanala DAB multiplekserske mreže).

ŠTA NAM SVE NUDI MPEG-2 AUDIO KOMPRESIJA®

MPEG-2 sistem audio kompresije može da, osim standardnog sadržaja, "spakuje" i dodatne informacije, instrukcije i podatke o nosećem audio signalu, koji se prenose posebnim kanalom podataka (PAD-Programme Associated Data) kao što su:

1) Dynamic Range Control (DRC)®

Kao što znamo, dinamički opseg (engl. dynamic range) je odnos između najnižeg i najvišeg nivoa nekog audio signala.

MPEG-2 kompresija (primenjena na DAB i DVB sisteme) omogućava kodovanje i transmisiju signala kvalitetom i dinamičkim opsegom poredljivim sa CD (Compact Disc) audio standardom.

Međutim, u mnogim slučajevima, dinamički opseg emitovanog programa može biti veći od potrebnog ili poželjnog u uslovima slušanja, zbog čega je DAB sistem obezbedio načine reduciranja dinamike signala, zavisno od potrebe konzumenta.

Opcijom kontrole dinamike signala (DRC-Dynamic Range Control) slušalac može smanjiti dinamiku i povećati audibilnost emitovanog programa u određenim situacijama.

Ova opcija se transmituje MPEG-2 Layer II sistemom audio kodovanja, pri čemu se sam program emituje punom dinamikom da bi se korisnicima pružio maksimalan kvalitet zvuka.

U slučaju emitovanja višekanalnog sadržaja, podešavanja DRC-a, odnosno promene dinamike signala, treba da budu ista na svim kanalima da bi se izbegla nasumična izmeštanja "fantomskih" izvora zvuka uzrokovana promenama pojačanja.

Dodatne mogućnosti i podešenja

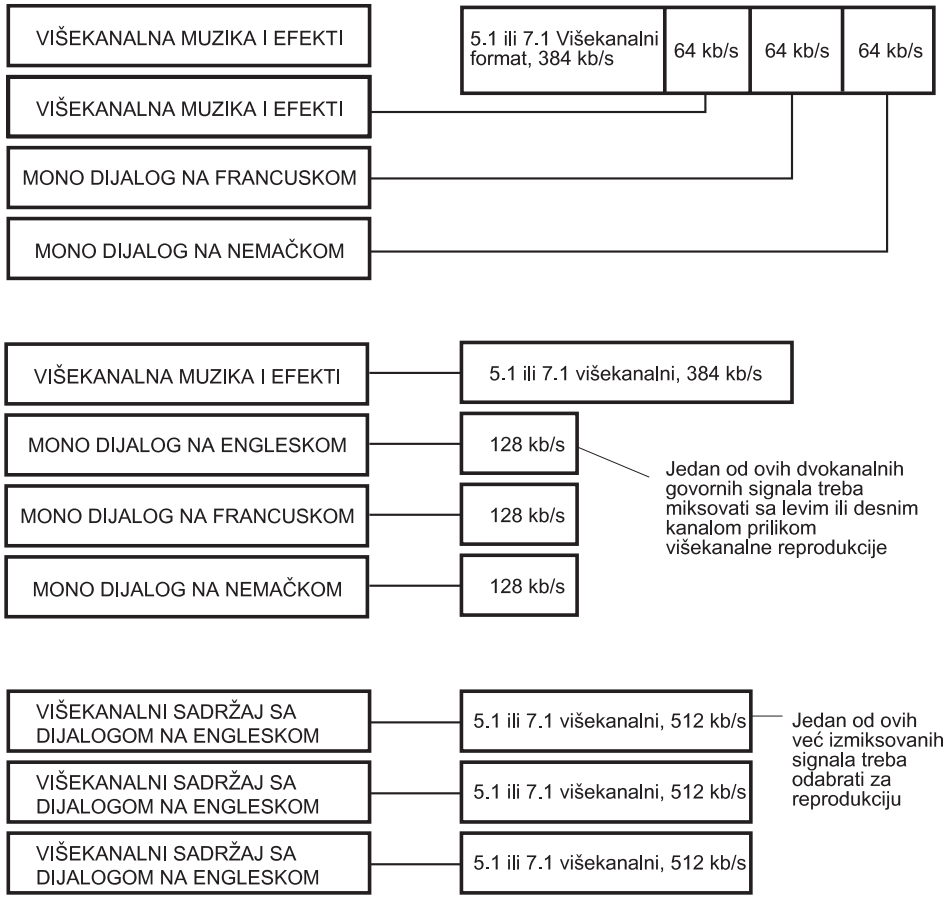
MPEG-2 Layer II kodovanje nam omogućava proizvoljno podešavanje i dodeljivanje kanala u sistemu. Dekoderi mogu da simultano obrade više programskih sadržaja i različitih formata zvuka koje možemo istovremeno reprodukovati na posebnim kanalima (zavisno od opreme koju posedujemo).

Svaki MPEG multiplekserski kanal nosi i niz informacija o emitovanom sadržaju kao što su: jezičko područje, sadržaj i karakteristike programa (vrsta muzike, tip programa...), podrška za ljude oštećenog vida ili sluha, komentare...

Višejezička podrška (Multi-lingual Service)

U zavisnosti od audio formata emitovanog programa (mono, stereo, višekanalni), DAB sistemom se može preneti do 7 kanala višejezičke podrške. Oni mogu sadržavati samo dijalog, obični komentar, alternativne dvokanalne stereo ili višekanalne prezentacije. Kanali za višejezičku podršku se transmituju istom ili, eventualno, upola manjom frekvencijom semplovanja kao i glavni program. Niža učestanost uzorkovanja se koristi kada je to prihvatljivo sa stanovišta potrebnog kvaliteta (npr. komentari i prenosi sportskih događaja).

Na shemi 1. su predstavljena tri slučaja primene višejezičke podrške i potrebni transmisijski kapacitet (bit-rate) za njihovu realizaciju.



Shema 1: Načini transmisije višejezičke podrške

Slučaj I (korisnik bira dijalog): Svaki MPEG-2 audio signal može sadržavati do sedam (mono) jezika kodovanih jednim nizom bita.

Prednost ove metode je u tome što je jedan dekoder dovoljan za odabiranje i sinhronizaciju željenog jezika sa emitovanom muzikom i/ili zvučnim efektima (nije potrebno obrađivati druge nizove bita prilikom promene jezika na kome želimo slušati program).

Slučaj II (korisnik vrši miks na prijemniku): Pre-miks muzike i/ili zvučnih efekata se emituje u punom 5.1 formatu kodovan sa barem jednim dijaloškim kanalom po ponuđenom jeziku, pri čemu se konačni miks vrši prilikom prijema signala.

Nedostatak je, svakako, umetničke prirode, jer ne dozvoljava različite postavke dijaloga u prostoru ili slanje reverba (sa dijaloga) na ostale kanale. Međutim, kod nekih vrsta programa (npr. sportskih) ovakva metoda može biti korisna zbog uštede na protoku podataka.

Dijalog se obično miksuje na centralni kanal u prijemniku, ali je korisnicima ostavljena mogućnost da ga postave bilo gde u prostoru. Takođe, nije neophodno ograničiti dijalog na 1/0 mono format. Eksperimenti sa 2/0 i 3/0 stereofonijom mogu dati interesantne estetske efekte u smislu produbljavanja realizma, ali treba voditi računa o povećanju protoka bita (bit-rate) i ograničenju kapaciteta transmisijskog lanca.

Slučaj III (finalni miks je urađen pre transmisije): Svaki jezik je kodovan posebnim nizom bita (bit-stream). Kod ove metode je očuvana puna umetnička sloboda jer ne postoje ograničenja prilikom miksovanja muzike, efekata i dijaloga (poseban jezik – poseban miks), pri čemu protok podataka (bit-rate) i višekanalni format ne mora da bude isti za svaki jezik. Nedostatak je nemogućnost emitovanja na većem broju jezika zbog ograničenja u kapacitetu transmisije (x jezika = x puta veći broj bita). Alternativa je da se samo matični jezik koduje sa 5.1 formatom, a ostali sa običnom dvokanalnom stereofonijom.

Podrška za ljude sa oštećenim sluhom

Nekim, pogotovo starijim, ljudima razumevanje dijaloga predstavlja znatan napor ako su istovremeno određenim nivoom prisutni zvučni efekti i muzika. Podrška za ljude sa oštećenim sluhom, kao sastavni deo DAB i DVB sistema, se sastoji u emitovanju posebnog kanala sa dijalogom smanjenog dinamičkog opsega. Ovaj signal korisnik može da sluša sam, ili da prilagodi balans sa ostalim programskim sadržajem (obično se šalje na centralni kanal ili poseban izlaz na prijemniku, tako da ga hendikepirana osoba može čuti na slušalicama a da pri tome ne smeta drugima koji slušaju program). Takođe, podrška za ljude oštećenog sluha može sadržavati i kompletan višekanalni program, ali posebno re-miksovan sa većim akcentom na dijalogu i otklonjenim zvucima koji mogu uticati na razumljivost.

Podrška za ljude sa oštećenim vidom

Ova opcija je sastavni deo DVB sistema i sastoji se u tome što narator prepričava vizuelni sadržaj scene, tako da slepi i ljudi oštećenog vida mogu da prate i bolje razumeju program. Pažljivim miksom, ova naracija se može lepo uklopiti sa originalnim dijalogom.

Ova vrsta usluge je realizovana obično kao jedan audio kanal koji sami korisnici kombinuju sa postojećim Programskim zvukom. Takođe se može emitovati i poseban re-miks kao podrška ovoj opciji, posebno ako je zvučni sadržaj programa takav da se mora modifikovati radi ubacivanja naracije.

Za podršku ljudima sa oštećenim vidom se obično koristi jedan ili više "više-jezičkih kanala" MPEG-2 audio sistema.

Komentari

Svaki korisnik može opciono (u zavisnosti od mogućnosti višejezičke podrške) da na neki od kanala na svom prijemniku pošalje poseban signal sa komentarima programskog sadržaja. Tipičan primer upotrebe je tokom emitovanja sportskog, obrazovnog ili dokumentarnog programa.

Ovo je samo šturi uvid u ono što nas čeka u budućnosti, a već je stvarnost u svetu. Evolucija, ne samo u tehnološkom nego i u svakom drugom smislu i pristupu umetnosti u medijima, nam diktira što hitnije prilagođavanje i uključivanje u aktuelne svetske tokove, a, istovremeno, više nego ikad preti marginalizacijom i zaboravom u slučaju da ostanemo po strani i budemo samo nemi posmatrači onoga što se dešava mimo nas.

LITERATURA

Internacionalni standardi i preporuke:
EBU, BPN 021-1994
ITU-R, BS. 775-1
ITU-R, BR. 1384
ISO/IEC, 11172-3-1993

Zoran Maksimović

BROADCASTING OF MULTICHANNEL SOUND

Summary

The subject of consideration is broadcasting of multichannel sound, as it has become standard in film and media industry. The idea is new and still on the level of experiments. It is about how it can be achieved and ways to keep it compatible with present audio systems. It is about changes that these new technologies make, what do we get, and what can we expect. It is also about us, how to keep up with it and not to be suprised by the future.

In memoriam

LJERKA PEJČIĆ
(1908-2001)

Rođena u imućnoj porodici Marije i dr Lavoslava-Slavka Pejčića, upravnika bolnice u Bijeljini, Ljerka Pejčić je osnovnu školu završila u rodnom gradu a onda, da bi je osamostalili i socijalizovali a izbegli razmažen život u izobilju, roditelji svoju jedinicu šalju u konvikt u Zagrebu, gde završava gimnaziju. Od malih nogu je svirala klavir i pošto je položila prijemni ispit na Akademie für Musik und darstellende Kunst u Beču, vredno studira od 1932. do 1936. godine, kad diplomira na odseku za solo pevanje. Posle studija u Beču odlazi na usavršavanje tehnike glasa u Rim (godinu dana), a zatim u Milano na Konzervatorijum Verdi – još godinu dana.

Na Akademiju za pozorišnu umetnost u Beogradu dolazi, kao redak stručnjak u tom domenu, 1952. godine, a penzionisana je kao redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti.

Potpuno posvećena radu sa studentima, prof. Ljerka Pejčić je ustanovila plan i program predmeta Tehnika glasa na grupi za Glumu.

Minijaturne građe ali ogromne energije i entuzijazma, uživala je poštovanje kolega i zahvalnost studenata zbog visoke stručnosti i spremnosti na predan rad kome je bila posvećena. Uvek spremna za saradnju, bila je pouzdan oslonac nastave u oblasti za koju u nas nije bilo obučenih stručnjaka.

Učestvovala je na simpozijumu ITI – ja u Briselu sa programom svog predmeta, a domete njenih studenata Fakulteta dramskih umetnosti predstavljao je na simpozijumu ITI-ja u Veneciji i Štokholmu, te na gostovanjima u SAD-u. Kad je u svoje vreme gostovala na našem fakultetu čuveni svetski stručnjak Cicely Berry, reditelj za glas RSC (Royal Shakespeare Company), dugogodišnji saradnik Pitera Bruka, pokazalo se da vežbe prof. Ljerke Pejčić slede pouzdan put za siguran i bogat razvoj tog važnog elementa glumačkog obrazovanja.

Posedujući bogato pedagoško iskustvo, bila je dragocen saradnik na pripremi ispitnih i diplomskih radova studenata glume. Njen doprinos njihovom uspehu nije bio ni mali ni zanemarljiv.

Vrlo rano je van nastave nalazila mogućnosti i volje da studente koji su imali dobar sluh i sposobnosti za pevanje obučava za pevačke partije sa zavidnim uspehom.

I kad je otišla u penziju, pratila je rad svojih bivših studenata uvek spremna da im pomogne kad to zatraže. Pratila je i razvoj Fakulteta i osećala se ponosnom što je bila član naše fakultetske zajednice.

Dodela zlatne povelje povodom 50. godišnjice Fakulteta donela joj je ogromnu radost zbog spoznaje da je njen rad ostavio traga.

Umrla je 1. maja 2001. godine i kremirana na Novom groblju u Beogradu.

Ognjenka Milićević

In memoriam

RADOMIR BAJO ŠARANOVIĆ

Dragi moj profesore,

Kada sam Vas, sa studentima, posetio 1997. godine u bolnici – posle teške operacije srca – nasmejani kao i uvek, održali ste čas, onako u postelji; pričali ste o slobodi i onim najskrivenijim tajnama koje svi posedujemo, i koje kada otkrijemo *otkrivamo novi svet*, koji smo nesvesno nosili u sebi. Otkrivajući svoje svetove, otkrivamo i autore u sebi, pronalazeći put do svog sopstvenog stila... *A stil je ono što obezbeđuje trajnost i dostojanstvo vašeg umetničkog dela...*

Držali ste predavanje puni energije koju je pokretao zanos i ljubav prema filmu... Čas je bio završen, studenti su izašli iz Vaše bolničke sobe, ostali smo sami... Hrabro, kao da se radi o nekome drugom, rekli ste: "Slušaj, Bajiću, kada budem umro, hoću da ti napišeš govor, i da me otpratiš do mog rodnog mesta, a usput da zastaneš na putu i da popiješ jednu za mene, valja se... Na groblju da mi se lepo obučeš i da pročitaš govor, bez mnogo patetike, onako kako osećaš..."

Upoznao sam *svog profesora* davne 1979. godine; bio je to prvi čas na trećoj godini filmske režije. Energičan, mlad, siguran, preuzimao je delove naših strahova i pretvarao nas u *mlade lavove koji moraju da se bore do poslednjeg daha*... Svojim superiornim poznavanjem svetske književnosti, istorije filma, sjajnim analizama i intrigantnim polemikama o novim tendencijama u kinematografiji, često šetajući kroz učionicu i podižući strastveno atmosferu do usijanja, govorio je istinito i iskreno o svom iskustvu, ne krijući ni svoja razočaranja ni svoje mladalačke zablude o filmu... Govorio je: "Tamo gde nema strasti nema ni filma... To ne znači da sebe treba gurati u neke lude avanture, već treba upijati od života maksimalno koliko se može, maksimalno intelektualno i emocionalno proživljavati život oko sebe; Time ćete se pripremiti za analitički, stvaralački, selektivan i kreativan odnos prema stvarnosti, *a istovremeno se pripremate za analitički odnos prema sebi i svojim problemima*; vi ćete tako i sebe obogatiti i spoznati svoju pravu prirodu."

Stvarajući modernu filmsku školu profesor Šaranović je, povezujući teoriju i praksu, vrhunskim predavanjima uticao na mnoge generacije filmskih reditelja i tako zajedno sa svojim studentima stvarao novi jugoslovenski film.

"Svaki kadar, govorio je profesor, morate duboko prosanjati. Ako ne utkate svoju prirodu u njega, ako ne date odlike svoje duše – sve će to biti nešto što može da uradi bilo ko drugi..."

Majstorska radionica profesora Šaranovića godinama je otvarala i inspirisala kreativnu energiju mladih reditelja. Profesor Šaranović je svoju snagu i upornost, često na uštrb svog umetničkog rada, usmeravao na pomoć studentima u njihovim prvim, profesionalnim koracima. On je to radio nesebično, sa mnogo autoriteta, energije i ljubavi. I kao ministar za kulturu Republike Srbije, stvarajući po prvi put fond za kinematografiju, mislio je na studente, omogućio im je da jednom godišnje snime debitantski film.

Kada je, pre četiri godine, odlučio da ode u penziju, sa ponosom je govorio da je godinama stvarao profesore, svoje naslednike, birajući ih među najvećim imenima jugoslovenskog filma...

Dragi moj profesore, koliko god mi je bilo teško kada ste odlazili sa Akademije, toliko mi je predstavljalo veliko zadovoljsto kada sam video koliko se posvećujete *vašim unukama i najzad ponovo vašim filmovima...*

Kada sam Vas posetio na snimanju TV filma *Ženidba i udadba* video sam koliko ste bili posvećeni glumcima... Tražili ste nijanse. Ponavljali dublove. Tada sam shvatio koliko ljubavi i strasti ima u mom profesoru...

Setio sam se kadrova *Svadbe*, *13. jula* i savršeno iznijansiranih likova, koji kao da su u svojoj tragediji završavali sa *Nikoljdanom 1901*, a antologijskom poslednjom scenom filma, u kojoj se autor na alegoričan način poigrava, ponavljanjem istorije i istih ljudskih isčekivanja na kraju svakog veka.

Energija profesora Šaranovića stvarala je jedan novi filmski rukopis, a rad na mnogim pozorišnim predstavama sedamdesetih, uticao je na novu estetiku pozorišta i posebno na izražajnost i stil modernog duha nove glumačke generacije.

U svom plodnom i raznovrsnom stvaralačkom radu Šaranović se bavio i literaturom, prevođenjem, publicistikom, filmskom i pozorišnom kritikom, a poslednji rad mu je prevod sa engleskog jezika, izuzetno značajne knjige Li Strasberga *San o slavi.*

Kada sam Vas, pre četiri dana, video na premijeri filma Srdana Golubovića, tako ste lepo i sa mnogo ljubavi govorili o njegovom debitanskom filmu, bili ste sretni, kao i obično na premijerama Vaših studenata... Setio sam se tada premijere mog studenskog filma i koliko ste mi pomogli da ga završim... Tada su mi svi govorili : "E, baš te tvoj profesor voli "... *Ali moj profesor, ni jednog trenutka, nije želeo da studenti osete da su mu bilo šta ostali dužni.* Za sve one trenutke, kada smo mu se poveravali, kada nam je pomagao, kada je provodio sate na montaži naših vežbi i kasnije naših profesionalnih filmova... Bila je to, jednostavno, njegova dužnost...

E pa, profesore, sada ne možete da izvrdate, sada mogu da Vam kažem: "*Volim Vas, moj dragi profesore* ... Siguran sam da će Vaša energija i ljubav prema filmu trajno kucati u srcima Vaših mladih lavova do *njihovog* poslednjeg daha..."

(Profesor Šaranović je zasluživao i dobijao mnoge nagrade u životu, ali siguran sam da mu je bila najdraža ona koju je dobijao od svojih studenata kada su ponosno i sa zahvalnošću govorili: "Gospodin Radomir Šaranović je moj profesor").

Radomir Bajo Šaranović je u svom bogatom i univerzalnom stvaralačkom radu ostavio duboke tragove u srpskoj kulturi i uživao je izuzetno poštovanje brojnih prijatelja, kolega, studenata i poklonika umetnosti.

Smrću Radomira Šaranovića, izgubili smo i poslednjeg romantika naše filmske umetnosti...

BIOGRAFIJA

Rođen 1937. godine, Radomir Šaranović je maturirao u Nikšiću 1955. godine. Na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na Grupi za Engleski jezik i književnost apsolvirao je 1959. godine i iste godine upisao režiju na Akademiji. Studirao je kod profesora Klajna i profesora Radoša Novaković a i diplomirao 1963. godine, predstavom *Đavolov učenik* u Kragujevcu.

Iz bogate filmografije profesora Šaranovića izdvajaju se visokim umetničkim dometom kratki filmovi: *Jedan dan ljubavi*, *Putevi hrabrosti*,*Sam*, *Bataljon je odlučio*, a njegov film i monografija o Ostrogu čine autentično i kapitalno delo jednog naroda i njegove istorije. Filmovi *Svadba*, *13. juli* i TV film *Udadba i ženidba* i *Nikoljdan 1901* u vrhu su najvrednijih ostvarenja jugoslovenske kinematografije.

Energija profesora Šaranovića stvarala je jedan novi filmski rukopis, a rad na mnogim pozorišnim predstavama uticao je na novu estetiku pozorišta i posebno na izražajnost i stil modernog duha nove glumačke generacije *(Arsenik i stare čipke, Don Kihot i Sančo Pansa*, *Jel' moguće, drugovi da smo svi mi volovi*, *Vagon G...*).

Pedagoškim radom profesor Radomir Šaranović počinje da se bavi 1969. godine, kada je izabran za asistenta za predmet Filmska režija na našem fakultetu. Kao asistent radio je sa profesorima Slijepčevićem i Novakovićem i vrlo brzo započeo je da samostalno vodi ovaj predmet. Sedamdesetih godina započinje modernizacija Filmske škole koju su inicirali profesori Novaković i Slijepčević, a profesor Šaranović s punim poverenjem svojih profesora počinje da uvodi nove metode u nastavu, da spaja iskustva domaće i svetske kinematografije, stvara nove nastavne programe spajajući škole Istoka i Zapada.

Na njegovu inicijativu stvaraju se prvi kontakti sa Britanskom filmskom školom u Londonu (NFTS), sa školom filma u Lođu, FEMIS u Parizu, VGIK u Moskvi... Profesor Šaranović, kao i mnogi drugi profesori našeg fakulteta, odlazi kao predavač na svetske filmske škole, a na naš fakultet dolaze profesori iz sveta.

Nije to samo bilo vreme otvaranja već i stvaranje jedne moderne evropske filmske pedagogije.

Tako je FDU postao jedan od najznačajnijih filmskih škola u svetu. Asocijacije visokih filmskih škola CILECT i evropska komisija za film pri Savetu Evrope u Strazburu dodelio je FDU vođenje Evropske filmske letnje škole čiji je tvorac i direktor od 1989. godine profesor Radomir Šaranović. Evropska letnja filmska škola, koja je imala svake godine petnaest najboljih studenata u Evropi i profesore najpoznatije filmske reditelje (Ištvan Sabo, Kšištof Zanusi, Dušan Makavejev), postala je tokom tih godina najpoznatija i najcenjenija škola ove vrste u Evropi, a profesor Šaranović je dobio priznanje od CILECT-a za vođenje ovog, po svemu jedinstvenog projekta u svetu i značajno ime u svetskoj filmskoj pedagogiji.

Stvarajući modernu filmsku školu profesor Šaranović je "oslobađao" svoje studente insistirajući na njihovoj individualnosti, talentu i njihovoj kreativnoj snazi. Neposredno povezujući teoriju i praksu, vrhunskim predavanjima uticao je na mnoge generacije filmskih reditelja i tako – zajedno sa svojim studentima – stvarao novi jugoslovenski film.

Majstorska radionica profesora Šaranovića godinama je otvarala i inspirisala kreativnu energiju mladih reditelja. Profesor Šaranović je svoju kreativnu snagu i upornost, često na uštrb svog umetničkog rada, znao nesebično da daruje studentskim projektima i tako ih pretvara u prve, prave velike profesionalne korake.

Još od njegove prve generacije studenata, generacije 1974, od Miloša Radovića, Miroslava Lekića, Mike Aleksića započinjala je budućnost jugoslovenskog filma. Šaranovićevi studenti svojim prvim filmovima dobijaju priznanja u zemlji i svetu: Tarami Seljaku, Darko Bajić, Predrag Antonijević, Miloš Pavlović, Dragan Nikolić, Goran Gajić, Vlada Slavica, Janko Baljak, Srđan Dragojević, Slobodan Skerlić, Marko Marinković, Oleg Novković, Srdan Golubović, Ivan Stefanović, Dejan Zečević.

Profesor Šaranović je, kao prorektor Univerziteta umetnosti (1989-1991), član fonda, a onda i kao ministar za kulturu Republike Srbije (1990-1991) otvorio mogućnost da studenti ravnopravno sa profesionalnim rediteljima konkurišu sa svojim debitantskim projektima i dobijaju sredstva iz fonda za kinematografiju. Profesor Šaranović je uticao na kvalitet filmova koji su stvarani na Fakultetu dramskih umetnosti, kao mentor – sa njene umetničke, stručne

strane i kao profesionalni reditelj – koji je svoja poslovna poznanstva koristio da studentima režije pomogne u njihovim prvim, profesionalnim koracima. On je to radio nesebično, sa mnogo autoriteta i energije. O tome svedoče i naslovi sledećih debitantskih filmova kojima je profesor Radomir Šaranović bio mentor: *Direktan prenos*, *Kako je propao rokenrol*, *Šta radiš večeras*, *Cubok*, *Prokleta je Amerika*, *Mi nismo anđeli*, *Kaži zašto me ostavi*, *Paket aranžman* ...

Od 1984. godine profesor Šaranović, kao šef katedre za FTV režiju i šef FTV smera, godinama stvara jednu od najkvalitetnijih katedri ne samo na FDU već i na Univerzitetu umetnosti. (Goran Marković, Srđan Karanović, Slobodan Šijan, Darko Bajić, Srđan Dragojević, Slobodan Skerlić, Miloš Pavlović, Janko Baljak, Ivan Stefanović...).

SPISAK RADOVA I FILMOGRAFIJA

I Filmska scenarija

a) Preko dvadeset scenarija za kratke igrane i namenske filmove. Među njima ističem:
   1. *Čovek i šešir*
   2. *Strah*
   3. *Uzbuna je data*
   4. *Jednog dana ljubav*
   5. *Oružje*
   6. *Putevi hrabrosti*
   7. *San*
   8. *Prvi garnizon*

b) Scenarija za igrane filmove:
   1. *Oseka* (zajedno sa Vladom Pavlovićem i Ratkom Đurovićem)
   2. *Svadba* (sa dvojicom saradnika)
   3. *Hajduk* (sa Dankom Popovićem)
   4. *Trinaesti jul* (sa četvoricom saradnika)
   5. *Krivice*
   6. *Ženidba i udadba* (igrani TV film, 1997.)
   7. *Kako nam se život nasmejao* (celovečernji igrani film zajedno sa Milovanom Vitezovićem)
   8. *Nikoljdan 1901*

II Značajniji kratki filmovi:

1. *Čovek i šešir* (Dunav film, 1965)
2. *Uzbuna je data* (Zastava film, 1996. Prikazan na festivalima u Versaju i Beogradu. Prva nagrada generalštaba JNA.)
3. *Oružje* (Zastava film, 1967. Koreditelji: Aleksandar Ilić i Predrag Golubović)
4. *Jednog dana ljubav* (Zastava film, 1968. Festivali: Beograd, Lajpcig, Versaj.)
5. *Rat se dugo sveti* (Zastava film, 1969)
6. *Strah* (Zastava film, 1969)
7. *Putevi hrabrosti* (Zastava film. Srebrna medalja, Beograd, 1970)
8. *Sam* (Zastava film. Festival u Beogradu, prva nagrada publike u Skoplju, 1971)
9. *Nikšić* (Filmski studio Titograd, 1971)
10. *Bataljon je odlučio* (Zastava film. Srebrna medalja, Beograd, 1972)
11. *Ostrog* (1996)

III TV i Radio:

1. Vilijem Sarojan, *Moje srce je visoko u brdima* (TV drama, TV Beograd, 1969)
2. *Prvi garnizon* (Zastava film, 1976, jednočasovni TV film)
3. *Dnevnik julskih dana* (TV Titograd, 1977, jednočasovna dokumentarna emisija.)
4. *Trinaesti jul* (TV Titograd, 1983. Igrana serija od pet jednočasovnih epizoda)
5. *Nečiste sile* (Radio drama, Beograd III, 1968)
6. *Madagaskarci* (Radio drama, Beograd III, 1968)
7. *Zaklinjanja* (Radio drama, Beograd III, 1969)

IV Pozorišne predstave:

1. *Đavolov učenik* (diplomska predstava, Kragujevac, 1963)
2. *Gospođa Ministarka* (Kragujevac, 1964)
3. *Nušićeve male scene* (vlastita adaptacija, Titograd, 1965)
4. *Arsenik i stare čipke* (Titograd, 1965)
5. *Opasne vode* (Titograd, 1965)
6. *Hvalisavi vojnik* (Titograd, 1966)
7. *Priča severnog Bulevara* (Pozorišno igralište, Beograd, 1966)
8. *Tajna večera kod Složne braće* (Pozorišno igralište, 1967)
9. *Prepelica u fenjeru* (adaptacija Nušićevih tekstova – Teatar nacionalne drame, Beograd, 1968)

10. *Hjui* (Atelje 212, 1968.)
11. *Don Kihot i Sančo Pansa* (Beogradsko pozorište, 1969.)
12. *Jel' moguće drugovi da smo svi volovi* (Teatar nacionalne drame, Beograd, 1969)
13. *Ratna sreća* (adaptacija, Titograd, 1976)
14. *Vagon G* (adaptacija, Beogradsko dramsko, 1976)
15. *Tako već nikako* (scenski oratorijum, Kraljevački oktobar, 1977)

Pored ovog realizovao je niz scensko-muzičkih programa, radio drama, kulturnih manifestacija, prigodnih filmskih i scenskih ostvarenja.

V Filmska kritika i esejistika:

1. Niz tekstova objavljenih u kulturnom dodatku "Politike", u periodu između 1960-1963. Navodim neke značajnije: *Za novog filmskog dramaturga, Savremena filmska komedija, Dijalog u filmu*.
2. Tekstovi objavljivani u "Filmskoj kulturi". Najznačajniji: *Film i poezija filmskog* (1963)
3. NIN (1965): *Savremena filmska dramaturgija*
4. Socijalizam (1968): *Pozorište i savremenost*
5. Na I programu Radio-Beograda i u "Narodnoj armiji", u peridu od 1959. do 1966. godine objavio preko 200 napisa, članaka i eseja o filmu.
6. Reprezentativna monografija Ostroga

VI Igrani filmovi:

1. *Svadba* (Filmski studio Titograd, Studio Dovženko, 1974. Festivali: Pula, Karlovi Vari, Niš, Vrnjačka Banja).
2. *Trinaesti juli* (Zeta film, 1982. Festivali: Karlovi Vari, Pula, Vrnjačka Banja, Niš).
3. *Ženidba i udadba* (RTS, 1997).
4. *Nikoljdan 1901.* (RTS, 1999).

VII Nagrade i priznanja:

1. Srebrna medalja, Beograd, 1970. (Film *Putevi hrabrosti*)
2. Srebrna medalja, Beograd, 1972. (Film *Bataljon je odlučio*)
3. I nagrada generalštaba JNA (Film *Prva pomoć*, 1966)
4. Prva nagrada generalštaba JNA (Film *Uzbuna je data*, 1967)
5. Prva nagrada publike za film *Sam* (Skoplje, 1971)
6. Srebrna Arena u Puli za scenario (Film *Svadba*, 1974)
7. Karlove Vari – Nagrada za najbolji antifašistički film (Film *Svadba*, 1974)
8. Trinaestojulska nagrada, 1974.

9. Nagrada za oslobođenje Danilovgrada (za ukupnu umetničku i društvenu aktivnost, 1977)
10. Plaketa grada Mostara za najgledaniji film u 1982. godini (Film *Trinaesti juli*)

Pomenuo bih neke od preko 60 studentskih filmova u kojima se u poslednjih desetak godina pojavljivao u ulozi profesora-mentora:

1. *Crna Gora* – april 1979. (Fakultet dramskih umetnosti, National Film School- Beackonsfield)
2. *Prva pozorišna predstava* (Dunav film)
3. *Neimar* (FDU – Inex-film)
4. *Slučaj Bogoljuba Savkovića Livca* (FDU –Inex)
5. *Zograf* (TV Skoplje – National Film School)
6. *Direktan prenos* (Art film – FDU)
7. *Gosti iz Gostilja* (FDU –Dunav film)
8. *Perat* (FDU –Dunav film)
9. *Mi nismo andjeli*
10. *Paket aranžman*

Beograd, 10. 09. 01. Darko Bajić

IMENIK

Adamović, Bojan 36
Adižes, Isak 103
Adler, Alfred (Adler, Alfred) 14, 359
Adorno, Teodor (Adorno, Theodor) 337
Afrić, Vjekoslav 15
Ajher, Kora 108
Ajvaz, Milan 34
Ajzler, Hans (Eisler, Hanns) 386, 391
Aleksić, Milosav Mija 34, 35, 107, 111
Aleksić, Mika 413
Alen, Vudi (Allen, Woody) 165
Alezandar, Franc 359
Aligrudić, Slobodan 17
Alison, Arčbald (Alison, Archibald) 336
Altman, Robert (Altman, Robert) 150
Alvarez, V. (Alvarez, W.) 359
Ambrođio, Ignjacio (Ambrogio, Ignazio) 152
Anaksagora (Anaxagoras) 302, 322
Anaksimander (Anaximander) 297, 325
Anaksimen (Anaximenes) 297
Andersen, Hans Kristijan (Andersen, Hans Christian) 184
Anderson, Robert (Anderson, Robert) 109
Andrejev, Leonid (Andreev, Leonid Nikolaevich) 76
Andrić, Bojana 36
Andrić, Ivo 381
Andrić, Radoslav 136
Antisten 297
Antonijević, Dušan 34
Antonijević, Predrag 425
Antonioni, Mikelanđelo (Antonioni, Michelangelo) 158, 162
Apija, Adolf (Appia, Adolphe) 290
Aistarko, Gvido (Aristarco, Gvido) 146
Aristotel (Aristotle) 144, 147, 152, 154, 158, 296-298, 303, 305, 307, 317, 318, 325, 329, 382, 383, 393
Arlen, Harold (Harold, Arlen) 161
Armin, Robert (Armine, Robert) 384
Arnhajm, Rudolf (Arnheim, Rudolf) 151
Arsenijević, Vladimir 136
Arsenjev, A. 87, 89
Arto, Antonen (Artaud, Antonin) 153
Aster, Fred (Astaire, Fred) 387
Atanasijević, Veroljub 112
Atlagić, Angelina 110
Azanjac, Miodrag 110
Azov, V. 77, 89

Babić, Mirko 109, 110, 111
Babić-Jovanović, Milica 108
Bajčetić, Predrag 388, 389, 393, 401
Bajić, Darko 138, 167, *422-429*
Bajić, Isidor 389
Bajić, Stanislav 36
Bakst, Leon (Bakst, Leon) 87
Bakši, Ralf (Bakshi, Ralph) 183
Balaš, Bela (Balázs, Béla) 146, 158
Baletić, Branko 141
Baljak, Janko 425
Baljmont, K. 74
Banjac, Mira 111
Bar, Žan-Mark (Barr, Jean-Marc) 176, 356
Baračkov, Petar 108, 109, 110, 111
Bardžis, Entoni (Burgess, Anthony) 167

Bari, Džejms M. (Barrie, James M.) 163, 164, 172, 176, 177, 180
Bart, Rolan (Barthes, Roland) 140, 143
Barton, Tim (Burton, Tim) 172, 178
Basta Ana 14
Baum, Frank (Baum, Frank) 161, 182
Bazen, Andre (Bazin, André) 146, 158
Bedi, Ašok (Bedi, Ashok) 348
Bejt, Volter Džekson (Bate, Walter Jackson) 336
Beker, Žozefina (Baker, Josephine) 385
Bekerman, Bernard (Beckerman, Bernhard) 19
Beket, Semjuel (Beckett, Samuel) 348
Bekjarev, Ivan 35
Belan, Branko 146
Beli, Andrej (Bely, Andrei) 75, 85, 89
Belović, Miroslav 33, 34, 36, 109
Bem, Bojan 55
Benijan 326
Benjamin, Valter (Benjamin, Walter) 339
Bentli, Erik (Bentley, Eric) 152
Benton, Robert (Benton, Robert) 150
Benua, Aleksandar (Benois, Alexandre) 87
Berberović, Milanka 110
Bergman, Ingmar (Bergman, Ingmar) 162
Bergman, Veriti (Bergman, Verity) 65
Bergson, Anri (Bergson, Henri) 36, 76
Berd, Džon Lodži (Baird, John Logie) 226-234
Beri, Džekson Dž. (Barry, Jackson) 20
Beri, Siseli (Berry, Cicely) 389, 393, 420
Berkof, Stiven (Berkoff Steven) 54, 67, 69, 71
Bernar, Klod (Bernard, Claude) 351
Bertoluči, Bernardo (Bertolucci, Bernardo) 176
Beson, Lik (Besson, Luc) 176
Beštić, Slobodan 389
Bieber, S. L. 359
Bifon 155
Bijelić, Severin 33
Bilal, Enki (Bilal, Enki) 166
Binički, Stanislav 388, 389
Birdsli, Monro (Beardsley, Monroe) 336
Bjukanon, Džejms 59
Blok, Aleksandar (Blok, Aleksandr Aleksandrovich) 75
Bobić, Ljubinka 33, 36, 107
Bogatinčević, Pavle 33, 34
Bogić, A. Vitomir 33
Bogoeva-Sedlar, Ljiljana *54-72*
Bojković, Svetlana 35, 111
Bojl, Deni (Boyle, Danny) 175, 178
Borisenko, J. Z. (Borusenko, J. Z.) 356
Borisenko, M. (Borusenko, M.) 356
Borozan, Braslav 33, 108
Boš, Hijeronimus (Bosch, Hieronymus) 179
Bošković, Tatjana 34
Bošković, Ture 14
Bošnjaković, Mileva 33, 34
Bradić, Nada 108
Bradić, Nebojša 102
Bradić, Ranko 108
Brajson, Bil (Bryson, Bil) 58, 71
Brando, Marlon (Brando, Marlon) 173, 346
Braun, Rej (Brown, Ray) 55
Breht, Bertolt (Brecht, Bertold) 14, 384, 386, 387, 391-393
Brel, Žak (Brel, Jacques) 385
Brenigen, Edvard (Branigan, Edward) 146
Breson, Rober (Bresson, Robert) 149, 162
Bret, R. L. (Brett, R. L.) 336
Brigsbi, Kristofer (Brigsby Christopher) 71
Brjusov, Valerij (Bryusov, Valery Yakovlevich) 74, 76
Brkić, Milorad 108
Brkić, Svetozar 134
Broh, Herman (Broch, Hermann) 155
Bruk, Piter (Brook, Peter) 46, 51, 52, 68, 123, 420
Bruks, Adams (Brooks, Adams) 60
Bruks, Albert (Brooks, Albert) 178
Bruks, Dejvid (Brooks, David) 61, 71
Bruno, Đordano (Bruno, Giordano) 366
Brzak, Dragomir 389
Buhanac, Stanko 33
Bulok, Sandra (Bullock, Sandra) 167
Bunjuel, Luis (Bunuel, Luis) 157, 170
Bunuševac, Radmila 36
Burman, Džon (Boorman, John) 165, 175
Burnet, Frensis Hodžson (Burnett, Frances Hodhgson) 171

Cekić, Mira 108
Cicmilović, Dejan 111
Crnobori, Marija 111
Crnobrnja, Stanko 252

Crnomarković, Branka 108
Cu, San (Tzu, Sun) 341
Cvejić, Biserka 393
Cvejić, Dušan 393
Cvejić, Nikola 393
Cvetković, Brana 107
Cvetković, V. Sava 40
Cvijanović, Milan 128

Ćirilov, Jovan 111

Čajkovski, Petar Ilič (Tchaikovsky, Peter Ilich) 15
Čakširan, Boris 110
Čambers, Edmund J. (Chambers, K. Edmund) 393
Čekić, Milutin 114, 115
Čerčil, Vinston (Chyrchill, Winston) 345
Čerepnjin, N. N. 87, 89
Četmen, Simur (Chatman, Seymour) 146
Čehov, Anton Pavlovič (Chekhov, Anton Pavlovich) 46, 52, 145
Čehov, Mihail (Chekhov, Michael) 393
Čolić-Biljanovski, Dragana *27-40, 104-116*
Čomski, Noam (Chomsky, Noam) 59, 61
Čulkov, G. 74, 90

Dajamond, Džerod (Diamond, Jared) 207
Daković, Nevena *136-143*
Dal, Roald (Dahl, Roald) 177
Damnjanović, Milan 153
Danbar, Andrea (Dunbar, Andrea) 56, 57
Daning, Džordž (Dunning, George) 182
Darvin, Čarls (Darwin, Charles) 167
Davidović, Dimitrije 106
Daui, Hekmi (Dhaoui, Hechmi) 349
De Forest, Li (De Forest, Lee) 201, 203, 204
De Morije, Džordž (Du Morier, George) 181
De Sika, Vitorijo (De Sica, Vittorio) 141
Debljević, Milivoje 112
Dedinac, Milan 36
Dejanović, Velimir *226-234*
Dejvis, Entoni (Davies, Anthony) 123, 134
Delez, Žil (Deleuze, Gilles) 139, 143, 146
Delini, Kosta 107
Delon, Alen (Delon, Alain) 157
Desau, Pol (Dessau, Paul) 386
Deterli, Vilijem (Dieterle, William) 170
Di Kaprio, Leonrado (Di Caprio, Leonardo) 180
Didić, Ljubomir 34
Dils, Herman (Diels, Hermann) 295, 297, 299, 303, 304, 310, 316, 319, 325
Diki, Džordž (Dickie, George) 336
Dikro, Osvald 144
Dil, Pol 308, 325
Dimirtijević, Vojin 36
Dinić, Dušan 108
Dinulović, Predrag 33, 34
Dinulović, Svetislav 33
Diogen Laerćanin (Diogenes Laertius) 313, 135
Ditrih, Marlen (Dietrich, Marlene) 385
Dizni, Volt (Disney, Walt) 167, 171, 172, 181, 184
Djagiljev, Sergej (Diaghilev, Sergey) 87
Djui, Džon (Dewey, John) 59
Dobričanin, Dragutin 34
Dobrović Petar 108
Domazet, Slavko 36
Dorić, Radoslav Zlatan 34
Doson, Rouz (Dawson, Rose) 180
Dostojevski, Fjodor (Dostoyevsky, Fyodor) 68, 71, 73, 85, 118, 121, 131, 145
Draškić, Ljubomir 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 34, 35
Draškić-Vićanović, Iva *326-336*
Dragićević, Šešić, Milena 252, *285-294*
Dragojević, Srđan 136, 138, 173, 425
Dragoti, Stan 150
Dragović, Ljiljana 110
Dragutinović, Branko 37
Dragutinović, Vladeta 33, 37
Drejer, Karl Teodor (Dreyer, Carl Theodor) 155, 157-159
Dubrovski, Serž (Doubrovsky, Serge) 149
Dukat, Zdeslav 144, 147
Dunđerović, R. 401
Duran, Vil (Durant Will) 70, 71
Duze, Eleonora 47, 51

Đokić, Radoslav *295-325*
Đoković, Milan 37
Đorđević, Aca 107
Đorđević, Aleksandar 109
Đorđević, Branivoj 111

Đorđević, Branko 34
Đorđević, Jovan 113
Đorđević, Miloš 149
Đurić, Miloš 154, 373, 383
Đurković, Dimitrije 108
Đurković, Nikola 18
Đurović, Ratko 426
Džeferson, Tomas (Jefferson, Thomas) 59
Džekson, Piter (Jackson, Peter) 183
Džemot, J. B. (Jemmott, J. B.) 356
Džeoman, En (Yeoman, Ann) 171
Džimić, Dobrila 108
Džimić, Milutin 108
Džojs, Džejms (Joyce, James) 291
Džons, Oliver (Jones, Oliver) 61
Džonson, Pol (Johnson Paul) 70, 71
Džonson, Al (Johnson, Al) 385
Džordan, Nil (Jordan, Neil) 171

Edison, Džozef (Addison, Joseph) 326-336
Edison, Tomas (Addison, Thomas) 408
Ejzenštajn, Sergej (Eisenstein, Sergei) 124, 157
Eliot, T. S. (Eliot, Thomas Stearns) 152
Empedokle (Empedocles) 318-324, 351
Erčević, Sima 109
Erić, Zoran 110
Erikson, Stiv (Erickson, Steve) 68, 71
Erman, Ivo 108
Estev, Mišel (Esteve, Michel) 125, 134
Euripid (Euripides) 299, 383
Euritos (Eurithos) 303

Farnsvort, Filo (Farnsworth, Phillo T.) 232
Fejdo, Žorž (Feydeau, Georges) 42, 385
Felba, Dragomir 107
Ferari, Rahela 34
Ferekid (Pherekydes) 295
Ferenci, Sandor 359
Fergason, Frensis (Fergusson, Francis) 152
Fišeković, Slavoljub 109
Fidije 313
Fild, Sidni (Field, Sydney) 146
Filolaj (Philolaus) 303, 304, 305, 307, 308
Finci, Eli 39, 40, 115
Flaker, Aleksandar 152, 290, 294
Fleming, Viktor (Fleming, Victor) 161, 180
Fleneri, Rejmond (Flannery, Raymond) 360
Fokin, Mihael (Fokine, Michel) 87
Foks, Majkl Džej (Fox, Michael J.) 168
Fon Harbu, Tea (Thea von Harbou) 162
Fonda, Džejn (Fonda, Jane) 183
Ford, Džon (Ford, John) 173
Forman, Miloš (Forman. Milos) 380
Forster, Edvard Morgan (Forster, Edward Morgan) 145
Fos, Bob (Fosse, Bob) 385
Fotez, Marko 34
Fridrih, Kaspar Dejvid (Fridrich, Caspar David) 179
Frojd, Sigmund (Freud, Sigmund) 14, 183, 341-343, 348, 349, 359
From, Erih (Fromm, Erich) 350
Fuler, Semjuel (Fuller, Samuel) 149, 153, 161

Gajić, Miodrag 108
Gajić, Goran 425
Galen (Galen) 311, 357
Galilej 366
Ganc, Bruno (Ganz, Bruno) 179
Garfinkl, P. E. (Garfinkle, P. E.) 356
Geret, Kris (Garrat, Chris) 58
Gavrilović, Milorad 33
Gavrilović, Miodrag 34
Gec, Jovan 33, 34
Geršvin, Džordž (Gershwin, George) 387
Gesner, Robert (Gessner, Robert) 146
Gete, Johan Volfgang (Goethe, Johann Wolfgang von) 149, 153
Gilijem, Teri (Gilliam, Terry) 164, 166
Ginić, Dimitrije 33
Glišić, Borivoje 36, 108
Glišić, Desa 108
Glišić, Milovan 388, 389
Gligorić, Velibor 36
Gligorijević, Jovan 109, 110, 112
Glogovac, Nebojša 140
Glovacki, Aleksandar 34
Godar, Žan Lik (Godard, Jean-Luc) 150, 151, 154, 158
Godvin, Edvard Vilijam (Godwin, Edward William Godwin) 41
Gogen, Pol (Gaugin, Paul) 378
Gojković, Drinka 148
Golding, Vilijem (Goldin, William) 68, 71
Golubović, Predrag 427
Golubović, Srdan 423, 425

Gordi, D. Erik (Gordu, Eric D.) 138
Gorki, Maksim 109
Gošić, Nikola 33
Gotje, Teofil 87
Govedarević, Ljiljana 108
Govedarević, Petar 108, 110, 111
Grabner, Oto 108
Grahek, Sanja 144
Grbić, Bata 111
Greko, Žilijet (Greco, Gilliette) 385
Grifits, Linda (Griffiths, Linda) 64
Grili, Piter (Grilli, Peter) 127, 134
Grim, braća 184
Grin, Grem (Green, Graham) 149
Grlić, Danko 36
Grol, Milan 113, 115
Gropijus, Valter (Gropius, Walter) 290
Grotovski, Ježi (Grotowski, Jerzy) 98
Grujić, Radiša 111
Gudvin, Džejms (Goodwin, James) 129, 134
Gedon, Žan-Klod (Guedon, Jean-Claude) 294
Gvadalupi, Đani (Guadalupi, Gianni) 180, 181

Habermas, Jirgen (Habermas, Jurgen) 337
Hačinson, O. G. (Hutchinson, O. G.) 228
Hadžić, Lenka 107
Hamblen, Džesika (Hamblen, Jessica) 370
Hamet, Dešil (Hammett, Dashiell) 167
Hanter, Kim (Hunter, Kim) 178
Harburg, E.Y. (Harburg, E.Y.) 161
Harding, En (Harding, Ann) 181
Hatavej, Henri (Hathaway, Henry) 181
Haton, Timoti (Hutton, Timothy) 179
Hauard, E. Robert (Howard, E. Robert) 183
Hauard, Ron (Howard, Ron) 183
Hauptman, Gerhart (Hauptmann, Gerhart) 74
Haznadarević, Safet 107
Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) 147, 151, 337
Henks, Tom (Hanks, Tom) 177, 347
Henson, Džim (Hanson, Jim) 183
Heraklit (Heracleitus) 297-301, 320, 322, 325, 351
Herbert, Frenk (Herbert, Frank) 183
Herman, Luis (Herman, Lewis) 146, 150
Hesiod (Hesiod) 296
Heston, Čarlton (Heston, Charlton) 165
Hičkok, Alfred (Hitchcock, Alfred) 153
Hil, Volter (Hill, Walter) 158, 172, 318
Hipokrat (Hippocrates) 351, 359
Hipolit (Hyppolite) 314, 321
Hjulet, Silvia En 59
Hjum, Dejvid (Hume, David) 326, 332, 333
Hjuston, Džon (Houston, John) 150, 157, ž59, 174
Hofman, E. T. (Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus) 76
Hofman, Fridrih (Hoffman, Friedrich) 106
Hoks, Hauard (Hawks, Howard) 153
Holand, Agnješka (Holland, Agnieszka) 171
Holinšed, Rafael (Holinshed, Raphael) 118
Holms, T. H. (Holmes, T. H.) 358
Homer (Homer) 295, 313, 325, 329
Horacije (Horatius, Quintus Flaccus)
Horkhajmer, Maks (Horkheimer, Max) 337
Horovic, M. J. (Horowitz, M. J.) 359
Hoskins, Bob 182
Hristić, Jovan 40
Hrizip (Chrysippus) 311
Hulija, Raul (Hulia, Raul) 174

Ibersfeld, An (Ubersfeld, Anne) 19, 26
Ibzen, Henrik (Ibsen, Henrik) 74, 145
Ignjačević, Svetozar 150
Ignjatović, Jakov 389
Ignjatović, Kaja 34
Ilić, Aleksandar 427
Ilić, Dobrivoje 112
Ilić, Nenad 110
Imami, Petrit *144-159*
Isailović, Mihajlo 33
Istvud, Klint (Eastwood, Clint) 150, 173
Ivanov, Vjač. 73-75, 82, 89

Jakobson, Roman (Jakobsen, Roman) 19
Jakovljević, Dragan 110
Jamada, Isuzu (Yamada, Isuzu) 123
Jamasaki, Minoru (Yamasaki, Minoru) 57
Janić, Siniša 37
Janićijević, Ljubica 108
Janićijević, Sima 34
Janković, Aleksandar *160-185*
Janković, Dragoslav Maks 110

Janković, Nikola 111
Janković, Mima 110
Janković, Svetomir 155
Jaspers, Karl (Jaspers, Karl) 298, 315-317, 325
Jelić, Branka 149
Jenko, Davorin 388
Jeremić, Budimir 108-110
Jerinić Branislav 111
Jerković, Bogdan 108
Jevreinov, Nikolaj (Evreinov, Nikolay) 76, 82-89
Jevtović, Vladimir *41-53*
Jonke, Ljudevit 147
Josimović, Radoslav 37
Jovanović, Bojan 349, 370
Jovanović, Božana 110
Jovanović, Branko 34, 108
Jovanović, Dušan 110
Jovanović, Ilija čika Ika 107
Jovanović, Julka 33
Jovanović, Ljubiša 33, 34
Jovanović, Milivoje 75
Jovanović, A. Slobodan 37
Jovanović, Soja 33, 34
Jovanović, T. Zoran 37, 38, 115
Jovanović, V. Raško 37
Jovanović, Sreten 148
Jovanović, Vojislav Marambo 109
Jovičić, Stevan 37
Jung, Karl Gustav (Jung, Carl Gustav) 343-346, 348, 349, 370
Jurišić, Nada 110
Jurin, Nikola 109
Justinov, Piter (Ustinov, Peter) 165

Kaćanski, Stevan Vladislav 106
Kajzer, Volfgang (Kayser, Wolfgang) 148
Kalderon, Barka de la (Calderon, Barca del) 74
Kaličanin, Predrag 351, 352, 357, 370
Kameron, Džejms (Cameron, James) 168
Kampanela, Tomazo (Campanella, Tomazzo) 164
Kant, Imanuel (Kant, Imanuel) 69, 331
Kaplan, Džon (Kaplan John)) 64
Kapra, Frenk (Capra, Frank) 141, 168, 169, 170, 176, 370
Kapra, Fritjof (Capra, Fritjof) 370
Karadžić, Milan 35
Karajica, Ferid 111
Karanović, Mirjana 34
Karanović, Srđan 426
Kari, Tim (Curry, Tim) 183
Karik, Edvard (Carrick, Edward) 53
Karpenter, Džon (Carpenter, John) 166
Kasavetes, Džon (Cassavetes, John) 174
Katić, Branka 139
Kauden, Tom (Cowden, Tom) 346
Kaufman, Filip (Kaufman, Philip) 150
Kazan, Elija (Kazan, Elia) 157
Kazancakis, Nikos (Kazantzakis Nikos) 68
Kejdž, Nikolas (Cage, Nicolas) 347
Kejn, Majkl (Caine, Michael) 174
Kejts, Fibi (Cates, Phoebe) 182
Keli, Džin (Kelly, Gene) 181, 387
Kemp, Filip (Kemp, Philip) 161, 173, 178
Kemp, Viljem (Kempe, William) 384
Kempbel, Džozef (Campbell, Jpseph) 350
Kenon, Volter (Cannon, Walter) 351, 354
Kereni, Kerol (Kereny, Carol) 350
Kernberg, Oto (Kernberg, Otto) 369
Kerol, Luis (Carrol, Lewis) 164, 181
Kesijer, Ernst (Cassirer, Ernst) 336
Kinugas, Teinosuke 158
Kipling, Radjard (Kipling, Rydard) 174
Kjostarov, Dimitri 109
Kjubrik, Stenli (Kubrick, Stanley) 167
Kjukor, Džordž (Cukor, George) 182
Klaić, Dragan 37
Klajn, Hugo 33, 424
Klark, Alan (Clarke, Alan) 56
Klark, Maks Staford 70
Klemen, Volfgang H. (Clemen, H. Wolfgang) 384, 393
Klemenc, Ivica 110
Kler, Rene (Claire, Renne) 169
Klinton, Bil 54, 348
Kloc, Folker (Klotz, Volker) 19
Knežević, Radovan 111
Kobasa, Suzan (Kobasa, Suzanne) 360
Kocebu, Avgust (Kotzebue, August) 24
Kodžić, Mirjana 34
Koen-Sea, Žilber 187
Kohut, Hajnc (Kohut, Heinz) 369
Kojen, Leon 336
Kolbus, Džordž (Kolbouss, George) 73, 89

Koljević, Srđan 142
Komadina, Nebojša 34
Komanin, Žarko 37
Komižarevskaja, Fjodorovna Vera (Komissarzhevskaya, Fyodorovna Vera) 74-77, 82, 84, 86
Komnenović, Sava 108
Koneri, Šon (Connery, Sean) 165, 174
Konjović, Petar 378
Konstantinović, Zoran 148
Koplston, Frederik Čarls (Copleston, Frederick Charles) 302, 325
Korenić, Jurislav 37
Kosanović, Božena 150
Kosanović, Dejan *235-249*
Kostels, Manuel (Castells, Manuel) 294
Kostić, Dobrila 34
Kostić, Vojislav 110
Kostić, Vuka 34
Kostner, Kevin (Costner, Kevin) 166, 179
Kot, Jan (Kott, Jan) 126, 132, 134
Koton, Džozef (Cotton, Joseph) 170
Kovačević, Dušan 110, 111
Kovačević, Ljubomir 108, 109, 111
Kovačević, Siniša 111
Kovijanić, Gavrilo 37, 115
Kozačinskij, Manuil 388
Krakauer, Zigfrid (Kracauer, Siegfried) 146, 149
Krasnić, Jovanka 108
Kreg Edit (Craig, Edith) 41
Kreg, Edvard Antoni (Craig, Edward Anthony) 53
Kreg, Edvard Gordon (Craig, Edward Gordon) 42, 48, 49, 51, 53, 290
Krek, Miho 114
Kresoja, Dragan 138
Križek, Jovan 108
Ksenofan (Xenophon) 313, 314, 315, 318, 319
Kušner, Toni (Kushner Toni) 64, 69, 71
Kujundžić, Miodrag 37
Kulundžić, Josip 33, 37
Kuper, Gari (Copper, Gary) 181
Kurosava, Akira (Kurosawa, Akira) 117-134, 150, 158
Kuruzović, Toma 34
Kusturica, Emir 54, 136, 141, 182
Kutči, Džejms (Cootchie, James) 54
Kvintilijan (Quintilianus) 19

Labiš, Ežen (Labiche, Eugene) 385
Laković, Predrag 34
Lalicki, Slavica 109, 110
Lalicki, Todor 110
Lang, Fric (Lang, Fritz) Fric 162, 164
Lang, Ronald (Lang, Ronald) 348
Larošfuko 25
Lašić, Ljiljana 34
Lazić, Katica 107
Lazić, Mihailo 107
Lazić, Radoslav 43
Lazić, Vladimir 110
Lečić, Branislav 104
Lečić-Toševski, Dušica 351, 352, 357, 370
Lefevr (LaFevr) 346
Lekić, Miroslav 425
Lenđel, Gabor 110
Leone, Serđo (Leone, Sergio) 156
Lesić, Enco 110
Lešić, Josip 34, 37, 108
Levi, Pjer (Levy, Pierre 288, 294
Lhotka-Kalinski, Ivo 393
Li, Dženi (Lee, Jenny) 65
Linč, Dejvid (Lynch, David) 170, 183
Lobon, Argejac 296
Lok, Džon (Locke, John) 327, 333, 334
Lončar, Ljiljana 37
Losev, A. 305, 306, 308, 309, 325
Lotman, Jurij 22
Ludeman, Gerd (Lüdemann Gerd) 68, 71
Lukač, Aleksandar 110
Lukas, Džordž (Lucas, George) 183
Lukić, Dimitrije 112

Macedo, Donaldo (Macedo Donaldo) 59, 71
Madona (Madonna) 61
Makarti, Meri (McCarthy, Mary) 63
Makavejev, Dušan 425
Makovski, S. 76, 89
Maksić, Stevan 107
Maksimović, Boris 110
Maksimović, Danica 34
Maksimović, Zoran *407-419*
Maletić, Đorđe 113, 115
Man, Tomas (Mann, Thomas) 140
Mančić, Anita 389

Mandić, Dušan 110, 112
Mandić, Tijana *341-370*
Mandžuka, Lejla *402-406*
Manguel, Alberto (Manguel, Alberto) 180, 181
Manojlović, Ljubiša 106
Manojlović, Miki 141
Manvel, Rodžer (Manvell, Rodger) 119, 122, 123, 125, 135
Marej, Bil (Murray, Bill) 170
Marenić, Vladimir 37, 110
Marfi, Edi (Murphy, Eddie) 49
Marić, Miodrag 108, 109
Maričić, Milenko 34, 35, 108
Maričić, Nikola *200-212*, 252
Marinković, Marko 33, 425
Marjanović, Petar *18-26*
Marjanović, Rade 34
Markoni, Giljermo (Marconi, Guilelmo) 201, 203, 204
Marković, Božidar 155
Marković, Boda 109
Marković, Goran 426
Marković, Marina *381-193*
Marković, Nada 108
Marković, Olga 115
Marković, Olivera 34
Marković, Rade 34
Marković, Slobodan 252
Marković, Živko 37
Marks, braća (Marx Brothers) 141
Marsden, Ros (Marsden, Ross) 55
Maršal, Peni (Marshall, Penny) 177
Marlou, Sem (Marlowe, Sam) 61
Martinović, Niko 37
Maslov, Abraham (Maslow, Abraham) 348
Mašić, Slobodan 112
Matić, Petar 34
Matis, Anri (Matisse, Henri) 378
Mazurski, Pol (Mazursky, Paul) 174
Mejerholjd, Vsevolod (Meyerhold, Vsevold) 47, 74, 75, 76, 82, 87-89
Mejol, Žaka (Mayol, Jacque) 176
Mek Gilis, Keli (McGillis, Kelly) 179
Mekgvajer, Tobi (McGuire, Tobby) 181
Melijes, Žorž (Melies, Georges) 162
Melis (Melissus) 313
Melvil, Žan-Pjer (Melville, Jean-Pierre) 149, 157
Memet, Dejvid (Mamet, David) 68, 71
Meterlink, Moris (Maeterlinck, Maurice) 74, 76, 182
Metison, Ričard (Matheson, Richard) 165, 179
Mez, Kristijan (Metz, Christian) 146, 151, 154
Mišić, Milutin 38
Mišić, Ružica 108
Mišić, Stevan 108
Mićanović, Dragan 140
Mićunović, Branislav 110
Mid, Margaret (Mead, Margaret) 347
Mifune, Toširo (Mifune, Toshiro) 123
Mihailović, Dušan 108, 112
Mihailović, Dragoslav 142
Mihailović, Milica 152
Mihajlović, Zorica 108
Mihalkov, Nikita (Mihalkov, Nikita) 175
Mijač, Dejan 33, 35, 38, 110
Mijatović, B. 370
Mikulić, Evka 34
Milaković, Đokica 34
Milanković, Zlata 108
Milenković, Živojin Žika 34, 35
Milenković, Radoslav 110
Miler, Džordž (Miller, George) 166
Miler, Stjuart (Miller, Stewart) 150
Miletić, Slobodan 37
Miletić, Aleksandar 389, 391
Milićević, Ognjenka *420-421*
Milijus, Džon (Millius, John) 150, 173, 183
Milisavljević, Mirko 33
Milivojević, Nikita 112
Milošev, Milan 38
Milošević, Mata 13, 33, 38
Milošević, Dana 154
Milošević, Slobodan 142
Milojević, Aleksandar 33
Milojević, Miloje 88, 89
Miloradović, Mirko 37
Milosavljević, Aleksandar 37, 109
Milosavljević, Dušan 112
Milovanović, Dimitrije 352
Milton, Džon (Milton, John) 326
Milutinović, Dobrica 107

Milutinović, Sveta 108
Minčić, Pavle 33, 35
Minc, Z. 78, 79, 82, 85, 90
Mineli, Vinsent (Minnelli, Vincent) 181
Mingela, Entoni (Minghella, Anthony) 140
Minja, Stevan 34
Miočinović, Mirjana 73, 290, 294
Mirković, Gradimir 33, 110
Mirković, Milosav 38
Misailović, Milenko 33, 38
Mitri, Žan (Mitry, Jean) 146, 149, 151, 153, 155
Mojers, Bil (Moyers, Bill) 58, 71
Mojsić, Ana 116
Mokranjac, Stevan Stojanović 388, 389
Molijer, Žan Batist Poklen (Moliere, Jean-Baptiste Poquelin) 24
Mom, Somerset (Maugham, Somerset) 152
Montan, Iv (Montand, Yves) Iv 385
Monteverdi, Klaudio (Monteverdi, Claudio) 385
Mor, Tomas (Moore, Thomas) 164
Moren, Edgar (Moren, Edgar) 133, 135, 153
Mrkić-Popović, Ljiljana 111
Muždeka Mandžuka Danka 92, 99, 101, 103
Mujčinović, Avdo 38
Mur, Robert (Moore, Robert) 347
Muratbegović, A. 401
Murusidze, Cisana 33

Najtingejl, Benedikt (Nightingale, Benedict) 61
Naunović, Miodrag 34, 108
Negroponte, Nikolas (Negroponte, Nikolas) 285, 286, 293, 294
Nišlić, Dimitrije 107
Nišlić, Leposava 107
Niče, Fridrih (Nietzsche, Friedrich) 76, 384, 393
Nikolić, Andra 113
Nikolić, Atanasije 106
Nikolić, Dobrilo 112
Nikolić, Dragan 425
Nikolić, Ilija 108
Nikolić, Milan 116
Nikolić, Miloje 38
Nikolić, Radmila 112
Nikolson, Džek (Nicholson, Jack) 346, 380
Ninković, Ljuba 110
Nipkov, Pol (Nipkow, Paul) 227, 228
Niven, Dejvid 178
Noris, Dejvid (Norris, David) 136, 137, 143
Novaković, Fran 33
Novaković, Radoš 412
Novković, Milica 109
Novković, Oleg 136, 142, 425
Nušić, Branislav 27-40, 107, 113-115, 427

Obradović, Dositej 32
Obrenović, Miloš 106, 113
Odavić, Rista 113
Ognjanović, Aleksandar 34
Ognjanović, Miodrag 108
Olbi, Edvard (Albee, Edward) 326
Oldman, Geri (Oldman, Gary) 57
Ondadži, Majkl (Ondaatje, Michael) 140
Or, Džon 161, 162
Orešković, Željko 110
Orvel, Džordž (Orwell, George) 164
Osborn, Džon (Osborne John) 63
Ostojić, Nada 107
Ostričer, Pol 70
Ostrovski, Aleksandar Nikolajevič (Ostrovsky, Aleksandr Nikolayevich) 85
Oz, Frenk (Oz, Frank) 183
Ozborn, Džon (Osborne, John) 63, 64, 71
Ozu, Jasudžiro (Ozu, Yasujiro) 158

Pabst, Georg Vilhelm (Pabst, Georg Wilhelm) 164
Pagels, Elian (Pagels, Elaine) 70, 71
Pajk, Nam Džun (Paik, Nam June) 291
Pantelić, Vasa 107
Paranos, Ana 33, 107
Pare, Majkl (Parre, Michael) 173
Parker, Doroti (Dorothy, Parker) 169
Parmenid (Parmenides) 313, 315-319, 322, 325
Paskaljević, Goran 136
Paskaljević, Mihajlo 34
Pašić Feliks 38
Pauel, Majkl (Powell, Michael) 169, 178
Paunović, Siniša 38
Pavić, Jovica 110
Pavlov, Milenko 34
Pavlović, Miloš 425
Pavlović, Persa 33

Pavlović, Radoslav Đaša 34, 107
Pavlović, Vlada 426
Pejčić, Lavoslav Slavko 420
Pejčić, Ljerka 420, 421
Pejčić, Marija 420
Pekić, Borislav 102
Pekinpo, Sem (Peckinpah, Sam) 155, 173
Peković, Goran *250-284*
Penčić-Poljanski, Dejan 111
Perkins, Elizabet (Perkins, Elisabeth) 177
Perković, Dušan 108
Perović, Slobodan Cica 17, 142
Perović, Sonja 158
Perski, Konstantin (Persky, Constantin) 227
Pervić, Muharem 38, 39
Petković, Radoslav 136
Petrić, Vladimir 39
Petrović, Aleksandar Saša 148
Petrović, Čedomir 35
Petrović, Darinka 108
Petrović, Dragomir 155
Petrović, Leposava 33
Petrović, Miloš 108
Petrović, Miodrag Čkalja 34, 35
Petrović, Petar Pecija 108
Petrović, Strahinja 33
Petrović, Zoran 112
Petrović, Živojin 39, 107
Pfister, Manfred 19
Pic, Peter (Putz, Peter) 19
Piere, Marti (Pierre, Marty) 370
Pikaso, Pablo (Picasso, Pablo) 46, 378
Pikon, Gaetan (Picon, Gaëtan) 154
Pildžer, Džon (Pilger, John) 64, 65, 71
Pirandelo, Luiđi (Pirandelo, Luigi) 145
Piskator, Ervin (Piscator, Erwin) 290
Pištalo, Boško 108
Pitagora (Pythagoras) 295, 302, 303, 305, 306, 309, 373
Piters, Džon (Peters, John) 57
Pjaf, Edit (Piaf, Edith) Edit 385
Plaović, Radomir Raša 33
Platon (Plato) 296, 305, 307, 308, 317, 322, 323, 335
Plavšić, Otalora Z. 370
Pleša, Branko 34
Plinije (Plinius, Gaius Caecilius Secundus) 310, 311
Plutarh (Plutarchus) 309, 322, 324, 325
Polak, Sidni (Pollack, Sydney) 146
Poliklet (Polycleitus) 309-313
Popović, Jovan Sterija 18-25, 29, 106, 110
Popović, Danko 426
Popović, Milan 108
Popović, Milomir 112
Popović, Miodrag 112
Popović, Nikola 147, 151
Popović, Vasilije 39
Popović, Velimir B. 349
Popović, Violeta 112
Predić-Nušić, Margita-Gita 32, 35
Presburger, Emerik (Pressburger, Emeric) 169, 178
Pringle, PK 212
Prins, Stefen (Prince Stephen) 125, 135
Prls, Fric (Perls, Fritz) 348
Prodanović, Jaša 113
Prodanović, Mileta 136
Projas, Aleks (Alex Proyas) 164
Prokofjev, Sergej (Prokofiev, Sergey Sergeyevich) 87
Prop, Vladimir 39
Proter, Suzan An (Protter, Susan Ann Protter) 370
Protić, Predrag 39
Protozanov, Jakov (Protozanov, Jacob) 162
Prust, Marsel (Proust, Marcel) 161
Pudovkin, Vsevold 124
Pustišek, Ivko 212, 217, 224, 225
Pustigin, N. 82
Putnik, Jovan 33, 39
Putnik, Radomir 39

Radaković, Miša 110
Radenković, Dušan 33
Radivojević, Miša 138
Radmilović, Zoran 17, 35
Radošević, Milka 108
Radojković, Rajko 108
Radosavljević, Vladan 39
Radovanović, Aleksandar 116
Radovanović, Boriša 116
Radovanović, Vladan 289, 291, 294
Radović, Miloš 425
Radulović, Mileva 33
Rahe, R. H. (Rahe, R. H.) 358

Rahmanjinov, Sergej (Rachmanininoff, Sergey Vasilyevich) 87
Rajčević, Kosara 108
Rajčević, Miloš 108
Rajan, Robert (Ryan, Robert) 155
Rajh, Vilhelm (Reich, Wilhelm) 348, 351, 363, 366-370
Rajić, Bruno 109
Rajičić, Ljubomir Čvrga 107
Rajković, Petar 110
Rajmon-Kenan, Šlomit (Rimmon-Kenan, Shlomitf) 146
Rajnhart, Maks (Reinhardt, Max) 290
Rajs, En (Rice, An) 171
Rajs, Kandeliza (Rice, Condelleza) 349
Rajt, Džon Čarls Volšam (Reith, John Charles Walsham) 231
Rakčević, Rako 110
Rakitin, Jurij (Rakitin, Yuri) 87-89
Ramis, Harold (Ramis, Harold) 170
Ranković, Radenko *186-199*
Rasel, Bertrand (Russell, Bertrand) 59
Rasel, Tejlor Džon (Russell Teylor John) 63
Rasin, Žan (Racine, Jean) 384
Ratković, M. 401
Rej, Robert B. (Ray, Robert B.) 169
Rejb, Dejvid (Rabe, David) 54
Rejnolds, Kevin (Reynolds, Kevin) 166
Rejvenhil, Mark (Ravenhill, Mark) 54-56, 61, 63, 64, 66, 71
Reno, Žan (Reno, Jean) 176
Renoar, Klod (Renoir, Claude) 157
Renoar, Žan (Renoir, Jean) 157
Repak, Salko 33
Ričards, Dik (Richards, Dick) 150
Riči, Donald (Richie, Donald) 124-126, 135
Rifenštal, Leni (Riefenstahl, Leni) 167, 173, 236
Ringvald, Mili (Ringwald, Molly) 174
Ristić, Maja *91-103*
Ristovski, Lazar 111, 141
Ricer, Džordž (Ritzer, George) 294
Rnjak, Dušan 43
Robins, Džerom (Robbins, Jerome) 387
Robinson, Greg (Robinson Greg) 57, 71
Rodžers, Karl (Rogers, Carl) 348
Romčević, Nebojša 18-25
Romero, Džordž (Romero, George) 170
Roselini, Roberto (Rossellini, Roberto) 141, 156
Ružić, Ljubiša 108
Rudolf, Alen (Rudolph, Alan) 179
Ruzvelt, Teodor (Roosevelt, Theodor) 60

Sabo, Ištvan (Szabo, Istvan) 425
Saletović, Slavenko 110, 112
Samardžić, Ljubiša 136, 138, 178
Sara, Mia (Sara, Mia) 183
Sarandon, Suzan (Sarandon, Susan) 174
Sarnov, Dejvid (Sarnoff, David) 201
Sarojan, Vilijem (Saroyan, William) 427
Savić, Dejan 376
Savićević, Radmila 34, 35
Selek, Tom (Selleck, Tom) 347
Selenić, Slobodan 39, 110, 116, 139, 140, 141, 143
Seli, Hans (Selye, Hans) 352, 353
Seljaku, Tarami 425
Semjuels, Endrju (Samuels, Andrew) 347, 348
Semkin, A. D. 77, 86, 90
Severinski, Nemanja 108, 109
Sierz Aleks (Sierz Aleks) 63, 71
Silar, Lena 74
Silberman, Serž (Silberman, Serge) 127
Simić, Nikola 34, 35, 42
Simić, Slavko 34
Simplijus 319
Sinovec, Jelašin 108
Sirk, Daglas (Sirk, Douglas) 153
Skerlić, Slobodan 138, 425
Skorceze, Martin (Scorcese, Martin) 68
Skot, Ridli (Scott, Ridley) 183
Skrib, Ežen (Scribe, Eugene) 385
Skrjabin, Aleksandar Nikolajevič (Skryabin, Aleksandr Nikolayevich) 74, 75, 87
Slavica, Vlada 425
Slišković, Josip 227
Slezindžer, Artur (Schlezinger, Arthur) 54
Slovjov, Vladimir (Solovyov, Vladimir) 73
Smit, Gregori (Smith, Gregory) 336
Smit, Robert (Smith, Robert) 172
Smit, Adam (Smith, Adam) 59
Sofoklo (Sophocles) 383
Sofrenović, Ana 140
Solar, Milivoj 152

Sologub, Fjodor (Sologub, Fyodor) 73-90
Solomon, S. 355, 356
Solov, Robert 62
Sontag, Suzan (Sontag, Susan) 156
Souns, Robin (autor State Affair) 56, 57
Spasić, Aleksandar 149
Spasić, Živomir 116
Spasojević, Neda 17
Spilberg, Stiven (Spielberg, Steven) 163, 166, 174, 177, 178
Staford-Klark, Maks (Stafford-Clark, Max) 56, 64
Stajen, Džon Luis (Styan, John Louis) 145, 150, 393
Stalone, Silvester (Stallone, Sylvester) 167
Stamenković, Vladimir 39
Stamn, B. H. 359
Stanislavski, Konstantin Sergejevič 47, 50
Stanković, Momčilo 108
Stanković, Borisav 388
Stanković, Kornelije 388, 389
Stanković, Srboljub 35
Stanojević Ilija 33
Stanojević Ilija Čiča 33
Starčić, Viktor 33, 34
Stark, Endrju (Stark Andrew) 61
Stefanović, Ivan 425
Stefanović, Svetislav 118
Stepanović, Ružica 108
Stiven Endrju (Stephen, Andrew) 57
Sternić, Maksim 352
Stevanović, Vidosav 112
Stil, Ričard (Steele, Richard) 326
Stivenson, Robert (Stevenson, Robert) 171
Stojadinović, Mila 108
Stojadinović, Rajko 39, 108, 109, 116
Stojanović, Dušan 151, 154
Stojanović, Gorčin 136, 141
Stojanović, Gordana 155
Stojanović, Ljuba 113
Stojanović, Milan 108
Stojanović, Slobodan 34
Stojanović, Svetlana 149
Stojanović, Zoran 306, 308, 325
Stojiljković, Vlastimir Đuza 34
Stojković, Aleksandar 34
Stojković, Danilo Bata 111
Stojković, S. Borivoje 39, 116
Stoker, Bram (Stocker, Bram) 414
Stokić, Žanka 33, 107
Stolnic, Džerom (Stolnitz, Jerome) 335, 336
Stori, Ričard (Storry, Richard) 122, 135
Strasberg, Li (Strasberg, Lee) 423
Strindberg, August (Strindberg, August) 74, 145
Stupica, Bojan 9, 13-15, 17, 33
Stupica, Mira 5-17, 34, 111
Surio, Etjen (Souriau, Etienne) 151
Suzuki, Dajsec (Suzuki, Dajsec) 117, 135
Svejn, Dvajt V. (Swain, Dwight V.) 146
Svift, Džonatan (Swift Jonathan) 66, 69, 71

Šaftsberi, lord (Lord Shaftesbury) 327, 329, 335
Šagal, Mark (Chagal, Mark) 378
Šalda, František Ks. 147
Šapčanin, Milan 113
Šaranović, Radomir Baja 108, 422-429
Šavlija, Milena 107
Ščedrin 85
Šekspir, Vilijem (Shakeseapre, William) 24, 47, 50, 52, 111, 117-135, 174, 383, 384, 393
Šenberg, Arnold (Shoenberg, Arnold) 382
Šenkan, Robert (Schenkkan Robert) 64, 71
Šerban, Milenko 108
Šerban, Sonja 108
Šerman, B. L. (Sherman, B. L.) 206, 212
Ševalije, Moris (Chevalier, Maurice) 385
Šević, Dušan 112
Šijan, Slobodan 426
Šiler Fridrih (Schiller, Friedrich von) 24
Šion, Mišel (Chion, Michel) 146
Šjora, Anabela (Sciorra, Annabella) 179
Šklovski, Viktor 152
Šlemer, Oskar (Schlemmer, Oskar) 290
Šlezinger, Josip 106, 388, 389
Šokica, Dobrila 35
Šopenhauer, Artur (Schopenhauer, Arthur) 74, 76, 155, 285, 294
Šotra, Zdravko 138
Špiler, Bruna 393
Šreder, Pol (Schrader, Paul) 149
Štajger, Emil (Staiger, Emil) 154, 155
Štajger, Emil (Staiger, Emil) 147
Štajn, Marej (Stein, Murray) 347

Šumaher, Džoel (Schumacher, Joel) 170, 171
Šuperina, Benjamin 221
Švacov, Vladan 145
Švarceneger Arnold (Schwarzenegger, Arnold) 69

Tabački, Miodrag 110
Tadić, Dimitrije 109
Tadić, Ljuba 17, 34, 108, 111
Tadić, Teja 108
Tales iz Mileta (Thales of Miletus) 296, 297
Tanhofer, Tomislav 14
Tarkl, Šeri (Turkle, Sharry) 292, 294
Tarkovski, Andrej (Tarkovsky, Andrei) 162, 172
Tatić, Mića 34
Tatl, Frenk (Tuttle, Frank) 149
Tešić, Stiv (Tesich, Steve) 54, 67-69, 71
Tejton, Vilijem (Tayton, William) 229
Templ, Širli (Temple, Shirley) 375
Teofrast 39, 300, 315, 322
Teri, Elen (Terry, Ellen) 41, 47
Tihvinskaja, L. 76, 90
Todorov, Cvetan (Tzvetan Todorov) 144
Todorova, Marija (Todorova, Maria) 137
Todorović, Aleksandar Lui 252
Todorović, Sava 33
Todorović, Srbislav 108
Tokugava, Ijejasu (Tokugawq, Iyeyasu) 117
Toler, Ernest (Toller, Ernst) 63
Tolkin, Dž.R.R. (Tolkien, John Ronald Reuel) 183
Tolstoj, Lav Nikolajevič (Tolstoy, Lev Nikolayevich) 69, 76, 161
Tomašević, Katarina 389
Tomić, Milutin 107
Tompson, Pol (Thompson, Paul) 64
Trailović, Mira 111
Travers, P.L. (Travers, P.L.) 171
Trebješanin, Žarko 350
Trido, Žan 64
Trido, Margaret 64
Trifo, Fransoa (Triffaut, François) 150, 155, 168
Trifunović, Sergej 140
Turković, Hrvoje 146
Tven, Mark (Twain, Mark) 59, 60, 181

Ubavkić, Ljubomir 35, 108, 109, 110
Ubavkić, Radmila 108
Udicki, Đura 155
Ujes, Alojz 39, 112, 116
Unkovski, Slobodan 11, 12
Urbanova, Nevenka 33
Uspenski, Enisa *73-90*

Vadim, Rože (Vadim, Roger) 183
Vagner, Rihard (Wagner, Richard) 382
Vajl, Kurt (Weill, Kurt) 386, 391
Vajld, Oskar (Wilde, Oscar) 76
Vajler, Bili 169
Valjarević, Srđan 142
Valkot, Derek (Walcott, Derek) 58, 71
Vampilov, Aleksandar 110
Van Doren Stern, Filip (Van Doren Stern, Philip) 169
Vanoa, Fransis (Vanoye, Francis) 146
Vartkes, Baronijan 110
Vaškevič, N. 74
Veber, Lojd Endrju (Webber, Lloyd Andrew) 387
Vejl, Judžin (Vale, Eugene) 146
Velaskez, Dijego (Velazquez, Diego) 378
Velman, Vilijam (Wellman, William) 157
Velmar-Janković, Gordana 151, 152
Velmar-Janković, Svetlana 136
Vels, Herbert Džordž (Welles, Herbert George) 162, 165
Venders, Vim (Wenders, Wim) 162, 179
Verbicki, Ananije 108
Verdi, Đuzepe (Verdi, Giuseppe) 15
Vereščagin, Aleksandar 107
Vergilije (Vergilius) 328
Verharen, Emil (Verhaeren, Emile) 74
Verhoven, Pol (Verhoeven, Paul) 167
Vern, Žil (Verne, Jules) 162, 177, 373
Vernan, Žan-Pjer (Vernant, Jean- Pierre) 306, 325
Verno, Žil 162
Vernstein, Vendi (Wasserstein, Wendy) 64, 71
Veselinović, Branka 34, 35
Veselinović, Janko 388, 389
Vesnić, Radoslav 36
Vespuči, Amerigo (Vespucci, Amerigo) 161
Vidal, Gor (Vidal, Gore) 60, 65, 71

Vidal-Nake, Pjer 306, 325
Viderspun, Rouz (Witherspoon, Rose) 181
Viktorović, Mihajlo 34
Vilijams, Džobet (Williams, Jobeth) 182
Vilijams, Robin (Williams, Robin) 179
Vilis, Brus (Willis, Bruce) 347
Vilner, N. R. (Wilner, N. R.) 359
Vinders, Sju (Vindeers, Sue) 346
Vine, Robert (Wiene, Robert) 162
Vinger, Debra (Winger, Debra) 179
Vir, Piter (Weir, Peter) 173, 175
Viskonti, Lukino (Visconti, Luchino) 140
Visocki, Vladimir (Vysotsky, Vladimir) 387
Vitezović, Milovan 426
Vladisavljević, Dušan 33, 108
Vlatković, Dragoljub 36
Vojnović, Joviša 33
Volen, Piter (Wollen, Peter) 156, 157
Volk, Maja *371-380*
Volk, Petar 36, 116
Volkot, Derek (Walcott, Derek) 58
Volters, Mineta 57
Vončina, Nikola 221, 225
Vord, Vinsent (Ward, Wincent) 179, 181
Vozarević, Gligorije 106
Vranešević, braća 110
Vrbanić, Anka 33
Vučićević, Branko 157
Vučo, Vuk 36
Vud, Sem (Wood, Sam) 141
Vuisić, Pavle 178
Vujić, Joakim 29, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 388, 389
Vukadinović, Zora 36
Vukašinović, Vladan *394-401*
Vukićević, Velja 216
Vukomanović, Mirjana 138
Vukotić, Đorđe 108
Vukotić, Dušan 175
Vuković, Mira 151
Vuković, Nadežda 150
Vuksanović, Divna *337-340*

Zablaćanski, Milenko 34
Zaharov, Lav 37
Zamjatin, Jevgenij (Jevgeny, Zamyatin) 164
Zanusi, Kšištof (Zanussi, Krzysztof) 425
Zarić, Geroslav 110
Zečević, Božidar 110
Zečević, Dejan 425
Zečević, Ksenija 110
Zec, Petar 35
Zelinski, F. 306
Zemekis, Robert (Zemeckis, Robert) 168,174
Zenon (Zeno) 313, 317, 318
Zigel, Don (Siegel, Don) 173
Zlatković, Aleksandar 33
Zlatković, Zora 33
Zvorikin, Vladimir (Zworykin, Vladimir) 232

Žedrinski, Vladimir 89
Žigon, Stevo 34, 110
Žikić, Mileva 108, 109, 111
Žile, Daglas (Gillette, Douglas) 347
Žilnik, Želimir 166
Živanović, Milivoje 34
Živković, Zoran 162, 168, 177
Živojinović, Velimir Bata 148
Životić, Dušan
Žuravica, Čeda 108

Aleksandar Janković
IMAGINARNA MESTA NA FILMU 160

Radenko Ranković
MULTIPLEX BIOSKOP – MODA ILI POTREBA
JUGOSLOVENSKE KINEMATOGRAFIJE 186

IV STUDIJE MEDIJA

Nikola Maričić
PRODUCENTSKI RADIO ILI NOVINARSKI RADIO 200

Mirjana Nikolić
NACIONALNO ZAKONODAVSTVO U OBLASTI RADIJA
I RADIO-DIFUZIJE U PERIODU OD 1918. DO 1941. 213

Velimir Dejanović
PRILOZI ZA ISTORIJU TELEVIZIJE: DŽON LODŽI BERD –
OTAC MEHANIČKE TELEVIZIJE 226

Dejan Kosanović
TELEVIZIJA – PETI JAHAČ APOKALIPSE 235

Goran Peković
NEOSTVARENI KORAK ZA KULTURNI NAPREDAK:
ZAKON O RADIJU I TELEVIZIJI 250

Milena Dragićević Šešić
DIGITALNA KULTURA – ZABAVA, UMETNOST, KOMUNIKACIJA 285

V ESTETIKA

Radoslav Đokić
ESTETIKA PREDSOKRATOVACA 295

Iva Draškić Vićanović
ZAČARANA UOBRAZILJA U ESTETICI DŽOZEFA EDISONA 326

Divna Vuksanović
UNAKAŽENA LICA: OGLED IZ SAVREMENE ESTETIKE KOMUNIKACIJA . . 337

Tijana Mandić
VIKARISKA TRAUMATIZACIJA (UMETNOST U FUNKCIJI TANATOSA) 341

VI PRAKTIKUM

Umetnost i pedagogija

Maja Volk
UMETNOST U PREDŠKOLSKIM USTANOVAMA,
OSNOVNIM I SREDNJIM ŠKOLAMA 371

Marina Marković
GOVOR – PEVANJE 381

Vladan Vukašinović
INOVIRANJE PROGRAMSKIH SADRŽAJA SCENSKE AKROBATIKE
STUDENATA GLUME NA III I IV GODINI 394

Lejla Mandžuka
TELO GLUMCA: NEGA I ISHRANA 402

Tehnički praktikum

Zoran Maksimović
PUTEVI VIŠEKANALNOG ZVUKA DO SLUŠAOCA
(EMITOVANJE VIŠEKANALNOG ZVUKA) 407

VII IN MEMORIAM

Ognjenka Milićević:
LJERKA PEJČIĆ 420

Darko Bajić:
RADOMIR BAJO ŠARANOVIĆ 422

IMENIK 430

CONTENT

I Mira Stupica: THE ADVENTURE OF TALENT AND SPIRIT 5

II THEATRE STUDIES

Petar Marjanović
THEATROLOGICAL ANALYSIS OF A DOCTORAL DISSERTATION 18

Dragana Čolić-Biljanovski
THE VERSATILITY OF BRANISLAV Đ. NUŠIĆ 27

Vladimir Jevtović
TO EDWARD GORDON CRAIG 41

Ljiljana Bogoeva Sedlar
EXPLICITLY ABOUT THINGS IMPLIED: ON FORCED ETHICAL CONVERSIONS IN THE PLAYS OF MARK RAVENHILL, STEVEN BERKOFF, AND STEVE TESICH 54

Enisa Uspenski
FYODOR SOLOGUB'S *NAN'KA THE LACKEY AND JEAN:* THE PAGE AT THE NATIONAL THEATRE 73

Maja Ristić
TOWARDS A NEW ORGANIZATION OF DOMESTIC THEATRES: THE NEW DRAFT OF THE BILL ON THEATRE 91

Dragana Čolić-Biljanovski
HISTORICAL CONTINUITY AND THE TASK OF MODERNIZING THE *JOAKIM VUJIC* THEATRE IN KRAGUJEVAC 104

III FILM STUDIES

Nikola Stojanović
THE PRINCIPLES OF DRAMATIC REINTERPRETATION: SHAKESPEARE AND KUROSAWA 117

Nevena Daković
FILM ADAPTATIONS OF URBAN MYTHS: 1991-2001 136

Petrit Imami
THE PRIMARY IMPORTANCE OF THE FILM'S CHARACTER 144

Aleksandar Janković
IMAGINARY PLACES ON FILM 160

Radenko Ranković
MULTIPLEX CINEMA – FASHION OR NECESSITY
OF THE YUGOSLAV FILM INDUSTRY 186

IV MEDIA STUDIES

Nikola Maričić
PRODUCERS' RADIO OR THE JOURNALISTS' RADIO? 200

Mirjana Nikolić
NATIONAL LEGISLATION IN THE AREA
OF RADIO BROADCASTING FROM 1918 TO 1941 213

Velimir Dejanović
JOHN LOGIE BAIRD, THE FATHER OF MECHANICAL TELEVISION 226

Dejan Kosanović
TELEVISION, THE FIFTH RIDER OF THE APOCALYPSE 235

Goran Peković
UNFULFILLED EXPECTATIONS OF CULTURAL PROGRESS:
THE NEW RADIO AND TELEVISION LAW 250

Milena Dragićević Šešić
DIGITAL CULTURE – ENTERTAINMENT, ART, COMMUNICATION 285

V AESTHETICS

Radoslav Đokić
PRE-SOCRATIC AESTHETICS 295

Iva Draškić Vićanović
THE ROLE OF THE "ENCHANTED IMAGINATION"
IN THE AESTHETICS OF JOSEPH ADDISON 326

Divna Vuksanović
SCARFACE: ESSAY IN CONTEMPORARY AESTHETICS
OF COMMUNICATION 337

Tijana Mandić
VICARIOUS TRAUMATIZATION 341

VI PRACTICUM

Art and pedagogy

Maja Volk
SCHOOL REFORMS AND CULTURE 371

Marina Marković
SPEECH & SINGING 381

Vladan Vukašinović
CURRICULUM INOVATIONS IN STAGE ACROBATICS
FOR THIRD AND FOURTH YEAR STUDENTS OF ACTING 394

Lejla Mandžuka
ACTING AND NUTRITION 402

Tehnical practicum

Zoran Maksimović
BROADCASTING OF MULTICHANNEL SOUND 407

VII IN MEMORIAM

Ognjenka Milićević
LJERKA PEJČIĆ 420

Darko Bajić
RADOMIR BAJO ŠARANOVIĆ 422

INDEX 430

ZBORNIK RADOVA FAKULTETA DRAMSKIH UMETNOSTI
Izlazi jedanput godišnje

Izdavač: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, Bulevar umetnosti 20

ANTHOLOGY OF ESSAYS BY THE FACULTY OF DRAMATIC ARTS
Published annually

Publisher: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

Editor: dr Nevena Daković

Za izdavača
dr Ljiljana Mrkić Popović

Likovno rešenje korica
Slavica Dragosavac

Tehnički urednici
mr Milan Đorđević
Svetozar Stankić

Sekretari uredništva
Vera Todorović
Ana Tasić

Lektor za engleski jezik
dr Ljiljana Bogoeva Sedlar

Lektor
Miroslava Đokić

Štampano u 500 primeraka

Štampa: FOTO FUTURA, Beograd, Beogradskog bataljona 3

Fotografije na koricama:

Radomir Bajo Šaranović, profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, filmski i televizijski reditelj, dramski pisac

Mira Stupica, glumica

Vlastimir Đuza Stojiljković (Šajlok), predstava *Šajlok*, u režiji Ljubomira Mucija Draškića, scena *Mata Milošević*, premijera 2002.

Plakati i fotografije iz filmova *Ran* i *Krvavi presto* u režiji Akire Kurosave

Fotografije iz filma *Petar Pan* (Volt Dizni)

Ispitna predstava studenata druge godine Glume u klasi profesora Predraga Bajčetića, 2001. godina

Stiv Tešić, dramski pisac

Nikola Simić (Dužd), predstava *Šajlok*, u režiji Ljubomira Mucija Draškića, scena *Mata Milošević*, premijera 2002. godina

YUISSN 1450-5681