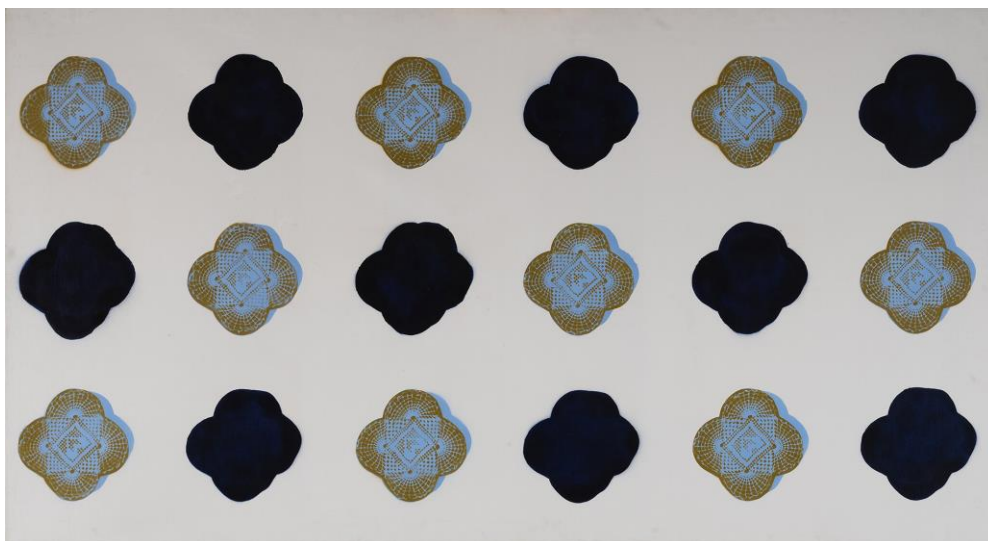


Dragan Čalović, Dušica Filipović

***Umetnost, mediji,
komunikacije: novi pristupi,
nove paradigme***

Zbornik radova sa prvog Godišnjeg naučnog skupa Fakulteta
savremenih umetnosti u Beogradu, 28. 11. 2020. godine



Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

2022.

FAKULTET SAVREMENIH UMETNOSTI

***Umetnost, mediji, komunikacije: novi
pristupi, nove paradigme***

Zbornik radova sa prvog Godišnjeg naučnog skupa Fakulteta
savremenih umetnosti u Beogradu, 28.11.2020. godine

Beograd

2022.

Izdavač

Fakultet savremenih umetnosti u Beogradu Univerziteta „Privredna akademija“ u Novom Sadu

Svetozara Miletića 12, Beograd

Za izdavača

Prof. mr Saša Filipović

Urednici

Prof. dr Dragan Čalović

Doc. dr Dušica Filipović

Idavačka delatnost

Dr Maja Vukadinović

Recenzenti

Dr Irina Tomić

Dr Maja Vukadinović

Dr Marko Novaković

SADRŽAJ

UVODNA REČ.....	8
Divna Vuksanović “NOVA NORMALNOST”: BEZ DIJALOGA, KULTURE I UMETNOSTI?.....	10
Мишко Шуваковић АНТАГОНИЗМИ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ.....	29
Dragan Čalović UMETNIČKA AKCIJA U RUSIJI: DISKONTINUITET RUSKE AVANGARDE.....	46
Meysun Gharaibeh Simonović SAMOCENZURA I CENZURA U SAVREMENOJ ARAPSKOJ KNJIŽEVNOSTI: UZROCI I POSLEDICE.....	62
Душица М. Филиповић ИДЕНТИТЕТ И ЕТИКА ЛЈУБАВИ У <i>КЊИЗИ О</i> <i>МИКЕЛАНЂЕЛУ</i> МИЛОША ЦРЊАНСКОГ.....	90
Далибор Кличковић КАКО УПОТРЕБИТИ ПРАЗНИНУ: ЗЕН-БУДИЗАМ КАО <i>ПРАЗНА</i> ПАРАДИГМА.....	123
Petar B. Grujić MONOLOŠKA TRANSFORMACIJA TEATRA.....	148
Ђорђе Мандрапа АРХИТЕКТУРА КАО ЛИМИНАЛНА УМЕТНИЧКА ПРАКСА..	161
Александра Паладин МУЗИКА У МЕДИЈИМА – УМЕТНОСТ ИЛИ ИНФОРМАЦИЈА?.....	174

Nevenka Popović Šević, Milena Ilić, Dušan Stojaković	
MARKETING PRISTUP ŽENSKOM PREDUZETNIŠTVU U	
KREATVNIM INDUSTRIJAMA SRBIJE.....	187

UVODNA REČ

Zbornik radova *Umetnost, mediji, komunikacije: novi pristupi, nove paradigme* nastao je na osnovu radova sa prvog Godišnjeg naučnog skupa Fakulteta savremenih umetnosti u Beogradu, održanog 28. novembra 2020. godine.

Pokretanje Godišnjeg skupa Fakulteta savremenih umetnosti u Beogradu bilo je vođeno namerom da se putem iznošenja rezultata promišljanja i/ili istraživanja iz različitih oblasti naučnog i umetničkog delovanja, pruži doprinos (samo)kritičkom sagledavanju umetnosti, medija i komunikacijskih praksi. Pri tome, iznalaženje novih pristupa i/ili paradigmi smatra se naročito relevantnim kako za postizanje što celovitijeg razumevanja aktuelnih pozicija i uloga umetnosti i medija, tako i za utvrđivanje njihovih implikacija po savremeno društvo u celini, ali i po različite društvene subjekte.

Tematski okvir zbornika obuhvata tri segmenta – umetnost, medije i komunikacije, koji su dovedeni u vezu kroz njihovo umreženo sagledavanje u odnosu na pojedinca kao društvenog subjekta, te u odnosu na njegove/njene predstave o svetu. Oblast umetničkog, medijskog i komunikacijskog delovanja može se kako pozitivno, tako i negativno odraziti na društvene tokove, kao i na samog čoveka/ženu, čime je naglašena potreba negovanja kritičkog pristupa u njihovom sagledavanju kao i u razumevanju njihovih uzajamnih veza i odnosa.

Namera priređivanja ovog zbornika bila je da se čitaocima predoče promišljanja postavljenog problema razvijena na različitim teorijskim osnovama i na osnovu pristupa koji ovoj problematici prilaze iz posebnih uglova, a u cilju što potpunijeg sagledavanja i razumevanja navedenih

fenomena i njihovh odnosa. Promišljanje umetnosti, medija i komunikacijskih praksi i to s fokusom na njihovu međuzavisnost, interakcije i uticaj na društvene tokove, predstavlja složeni zadatak, te i ovaj zbornik treba shvatiti kao jedan od koraka u cilju proširenja spoznaje, a nikako kao pokušaj davanja konačnih odgovora.

Dragan Čalović

Dušica Filipović

Divna Vuksanović¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Univerzitet umetnosti u Beogradu

“NOVA NORMALNOST”: BEZ DIJALOGA, KULTURE I UMETNOSTI?

Posvećeno mami i tati

“We must have comprehensive and globally shared view of how technology is changing our lives and those of future generations, and how it is reshaping the economic, social, cultural and human context in which we live.”

Klaus Šwab (Schwab)

Tekst iz ugla filozofije medija analizira paradigmu tzv. nove (“resetovane”) normalnosti koja se medijski i praktički favorizuje u današnjem vremenu. Reč je o globalnoj pojavi s pretenzijom na apsolutno važenje. Nova vrednosna, ali i egzistencijalna paradigma tiče se, zapravo, apologije praznine, odnosno odsustva kulture, umetnosti i autentičnih oblika komuniciranja u savremenim mainstream medijima, ali i širem društvenom okruženju. U nedostatku neposredne komunikacije i dijalog je, naravno, posve isključen iz sveta kulture i svakodnevice. Problemski odnos prema ovoj novoj paradigmi normalnosti, odnosno odsustva kulture, dijaloga i umetnosti otpora centralna je tema i osnovni kritički zahvat ovog rada.

Ključne reči: nova normalnost, kultura, umetnost, dijalog, filozofija medija.

¹ vuksanovic.divna@gmail.com

Pojava masovnijeg širenja virusa Covid-19 koincidirala je, kako izgleda, s vremenom globalne represije poznatim pod imenom “nova normalnost” (*new normal*). O tome da li je virus uzrok, okidač ili posledica ove nove teorijsko-praktičke paradigme i dalje se – dok ovo pišemo - vode polemike, kako u različitim naučnim krugovima tako i u oblasti realizovanja medijskih ratova. No, jedno je sasvim izvesno: stara “normalnost” nestala je iz naših života, ustupivši mesto “novoj” (Cris 2020), a koja je preoblikovana pojavom i širenjem virusa čije se poreklo, navodno, ne zna. Da li je i kako došlo do ovog globalnog preokreta i kakve to posledice ima po kulturu, umetnost i komunikacije, pitanja su kojima ćemo se u ovom tekstu ukratko i sažeto baviti, i to prvenstveno iz interdisciplinarnog ugla istraživanja, zasnovanog na temeljima filozofije medija.

Oksfordski rečnik sintagmu “nova normalnost” definiše kao nepoznatu atipičnu situaciju, ponašanje (“/Usually with the/ a previously atypical or unfamiliar situation, behaviour, etc., which has become standard, usual, or expected”) i tsl., koja postaje standard, a sam izraz, kako se tvrdi, isprva je implementiran u kulturi Severne Amerike, potiče iz ekonomije (*Quarterly Journal of Economics*, 1920) i star je stotinak godina.²

Nadalje, sintagma “nova normalnost” u savremenom jeziku pojavila se 2008. godine, označavajući globalnu ekonomsku krizu,³ tj. njen početak koji će kulminirati krajem 2019. i tokom čitave 2020. godine, da bi sredinom 2021. bila preispitivana kao moguća post-faza procesa “normalizovanja” realnosti. Spočetka, ona je označavala globalnu finansijsku krizu kapitalitičkog društveno-ekonomskog poretka koja je dovela do dubokih

² https://www.lexico.com/definition/new_normal, pristupljeno: 18. 05. 2021.

³ “The term ‘new normal’ first appeared during the 2008 financial crisis to refer to the dramatic economic, cultural and social transformations that caused precariousness and social unrest, impacting collective perceptions and individual lifestyles. This term has been used again during the COVID-19 pandemic...” Vid. članak: “How normal is the new normal? Individual and Organizational implications of the Covid 19 Pandemic”, na stranici: <https://www.frontiersin.org/research-topics/16275/how-normal-is-the-new-normal-individual-and-organizational-implications-of-the-covid-19-pandemic>, pristupljeno: 11. 05. 2021.

kulturalnih i društvenih promena, što su dramatično došle do izražaja u dobu tzv. pandemije 2019/2020. koju je proglasila Svetska zdravstvena organizacija (World Health Organization). Ova globalna organizacija, na svojoj internet stranici, objavila je niz uputstava (tj. "normi") kojima se propisuje društveno poželjno ponašanje građana-ki u vreme širenja Covida-19, a pod sloganom "Stay safe!".⁴

Novu društvenu praksu, primenjenu u kriznim okolnostima, valjalo je da prati i posve nova terminologija. Ona je, naime, trebalo da označi i podcrta novonastalo stanje. U tom smislu, najfrekventnije reči koje su obeležile tzv. doba pandemije, ujedno su predstavljale i glavna obeležja tzv. nove normalnosti. Kvalitete ove nove epohe opisivale su reči i sintagme poput zaključavanja (*lockdowns*), karantina, socijalne distance, obaveznog nošenja maski, testiranja (PCR, serološki testovi, i sl.) javnog zdravlja, masovnog imunizovanja... Istovremeno, one su predstavljale i vrednosni horizont kreiran od strane vlada i namenjen odgovornim/poslušnim građanima-kama što je anticipirao i novu budućnost (*new future*), projektovanu na osnovi održivosti postojećeg stanja (WHO).⁵

U isto vreme, ova nova pravila ponašanja, uspostavljena tokom širenja virusa Covid-19, koincidirala su sa razvojnim strategijama osmišljenim u oblasti svetske ekonomije, koje su projektovane za narednu deceniju. Reč je, svakako, o projektima nastalim u okvirima godišnje konferencije Svetskog ekonomskog foruma (World Economic Forum) koja se redovno, godinama unazad, održava u Davosu. Možda, na prvi pogled, nije u dovoljnoj meri jasno u kakvoj su vezi projekcije globalnog ekonomskog razvoja i nova običajnost (pravo, moralitet i običaji) koja je aplicirana tokom disperzije pomenutog virusa. Ako se, međutim, uzme u obzir prethodna globalna ekonomska kriza, te problematika "pandemije" koja ju je pospešila i "pokrila", postojeće ekonomske teškoće poslužile su takođe

⁴ Vid. *new-normal.pdf* - WHO | World Health Organization, na stranici, <https://www.who.int/infographics/covid-19>, pristupljeno: 11.05. 2021.

⁵ Vid. članak na zvaničnoj stranici Svetske zdravstvene organizacije: „From the ‘new normal’ to a ‘new future’: A sustainable response to COVID-19”, 13 October 2020, na stranici: <https://www.who.int/westernpacific/news/commentaries/detail-hq/from-the-new-normal-to-a-new-future-a-sustainable-response-to-covid-19>, pristupljeno: 12. 05. 2021.

kao alibi ubrzanog implementiranja “nove normalnosti” u društveno tkivo većine zemalja sveta. Ova sprega restriktivnih društveno-političkih i ekonomskih mera, koje su u različitim državama sprovodili novonastali “krizni štabovi”, “stožeri” i, uopšte – paradržavne, a, u stvari, globalne institucije, i to uz pomoć represije vojske i policije, ukratko je definisana kao “Veliki reset” (*Great Reset*).

Novu agendu “resetovanja” starog (mišljenog kao “zastarelo”), ali i hitnu implementaciju drukčije (ekonomske) koncepcije, te razvojne strategije sveta, inicirali su svetski lideri - političari, ekonomisti i globalno uticajni poslovni ljudi na 50. godišnjoj konferenciji Svetskog ekonomskog foruma (World Economic Forum) u Švajcarskoj, još tokom januara 2020. godine. Ideja sistemskog raskida s prethodnim razvojnim fazama kapitalizma, u dobu globalne krize, ubrzane i intenzivirane Covidom-19, trebalo je da anticipira post-Covid etapu održivog razvoja “restartovane” svetske zajednice.

Tokom sistemski sprovedenih pokušaja implementiranja “velikog reseta”, bilo putem otvorenog ili prikrivenog nasilja, vodeća ideja bila je da se uspostavi novi globalni ekonomski poredak, zajedno s njegovom običajnošću – putem definisanja globalnih, društveno-kulturalnih standarda tzv. “nove normalnosti”. Za utemeljenje ove nove, resetovane ekonomije koja je osmišljena, kako smo već nagovestili, u Davosu, a čija je posledica nova paradigma “normalnosti”, bilo je neophodno uvesti i vanredno stanje, tj. onaj opšti ambijent u kome ono što je privremeno rešenje krize, postaje trajna društveno-politička i vrednosna orijentacija, globalno uzevši.

U tekstu izvoda iz predavanja koje je Đorđo Agamben (Agamben) održao 2002. godine u Centru Rolan Bart u Parizu, komentarišući stavove preuzete iz političke teologije Karla Šmita (Schmitt), a povodom vanrednog stanja, autor iznosi tvrdnju da je ono više činjenično, nego stvar zakona, te da predstavlja neku vrstu neravnoteže što se upostavlja između, s jedne strane, javnih zakona i, s druge, političkih odluka, odnosno činjenica (Agamben). Vanredno stanje javlja se, naravno, kao rezultat potojećih ili anticipiranih političkih kriza, i neposredno utiče na zakone, kako sistemske (ustav), tako i ostale pravne propise i akta. Tokom vanrednog stanja, zapravo, “legalno” se,

smatra Agamben, uvode nelegalne mere, što čini paradoksijsku svakog vanrednog stanja. Drugim rečima, zakonskim putem suspenduju se zakoni, najčešće dok se kriza ne razreši, što, zapravo, može da traje dugi niz godina pa čak i decenija.

Ne iznenađuje, pritom, što Agamben kao ilustraciju ovakvog stanja navodi nacističku Nemačku, neposredno po dolasku Hitlera na vlast (Agamben). Tada je, kako autor navodi, proglašena Uredba o zaštiti naroda i države, a pod vidom njihove ugroženosti, pri čemu je, kako se dalje opisuje, ovaj dekret suspendovao sve članove do tada važećeg Vajmarskog ustava. “Budući da ova uredba nikada nije opozvana, možemo reći da je čitav Treći rajh sa pravnog stanovišta bio dvanaest godina dugo vanredno stanje” (Agamben).

S tim u vezi, kako nastavlja Agamben, može se, institucionalnim putem uspostaviti, a posredstvom uvođenja vanrednog stanja, jedan relativno novi, odnosno savremeni oblik totalitarizma, te “pravno regulisanog” građanskog rata koji omogućava obračun kako s pojedinačnim građanima tako i sa čitavim političkim grupacijama (neistomišljenika) koji se opiru integrisanju u novonormirani sistem vrednosti (up. Agamben). Na osnovu rečenog, autor zaključuje da je namerno kreiranje situacije vanrednog stanja postalo česta praksa savremenih država s posebnim naglaskom na demokratski uređenim zajednicama. Time se, ujedno, potvrđuje i stara Aristotelova (Aristoteles) ideja da nestabilni politički sistemi odnosno demokratski uređene države, ne uspevajući da očuvaju postojeći poredak, obično skliznu u svoju suprotnost – tiraniju, odnosno diktaturu.

U tom smislu, nova paradigma “normalnosti” koju uspostavljaju nova pravila ekonomsko-političkih igara moći, izrasta iz vanrednog stanja, ali i nakon njegovog ukidanja očuvava poredak vrednosti koji je karakterističan za diktaturu. To se posebno ogleda u situacijama u kojima opada broj inficiranih i preminulih od aktuelnog virusa, dok se tzv. “mere” sporo ili uopšte ne ukidaju. Pritom se, uveliko, medijskim putem priprema teren za nove talase Covida-19 ili čak najavljuju posve nove pandemije, što bi trebalo

da nas privoli da nekritički prihvatimo bilo šta kao stanje i opis “normalnosti”.

“Istovremeno, pojmovna sintagma nova normalnost demonstrira ideju da je ‘normalnost’, istorijski i politički gledano, promenljiva kategorija i da je, očevidno, konstrukt koji se nameće stvarnosti, kako bi se upravljalo ponašanjem kako pojedinca tako i čitave društvene zajednice. U slučaju nove normalnosti, reč je o globalnim procesima ‘normalizovanja’, standardizovanja i disciplinovanja (naravno, represivnog) ljudi, isključivo u svrhu akumuliranja kapitala, daljeg produbljivanja klasnih razlika i tlačenja na svim nivoima društvenog i političkog života; a ‘disciplinovanje’ je, fukoovskim jezikom rečeno, institucionalizovano i odvija se u zatvorima, školama, bolnicama, vojsci. Osim porobljenog rada i navodne brige o zdravlju, a na temelju grubog kršenja osnovnih ljudskih prava, pred našim očima odigravaju se process implementiranja tzv. nekro-politika (Mbembe), kao suprotnost, ili krajnji ishod Fukoovog koncepta bio-političkih igara moći” (Vuksanović 2020).

Na taj način, tzv. nova normalnost, postavši praksa inicirana globalnim vanrednim stanjem koje je uspostavljeno povodom otkrivanja i širenja virusa Covid-19, utiče na sve segmente društvenog života, preoblikujući ih u duhu vanredne situacije/stanja, suspenzije većine ljudskih prava, ali i običaja i stilova života koji su bili karakteristika prethodnih vremena, počevši od Francuske buržoaske revolucije i doba prosvetiteljstva, pa sve do danas.

Slično, tzv. nova normalnost, raskidom sa starim vidovima običajnosti i zajedništva koje je sobom donela Revolucija, implicitno je odredila i regulaciju ponašanja u oblasti društvenog ugovora, kao derivate epohe prosvetiteljstva (Ruso /Rousseau/), redefinišući odnos pojedinca prema državi, i obratno, uz suspenziju mnogobrojnih ljudskih prava i sloboda, a u korist zdravstvene zaštite (javno zdravlje u doba krize) i opšte sigurnosti. Novi društveni ugovor, koji su vlade gotovo svih zemalja sveta “ponudile” svojim građanima-kama, ujedno predstavlja i novi referentni sistem kulturnog života

čovečanstva, koja podrazumeva nova pravila ponašanja i življenja u zajednici.

U kontekstu društvenih događanja, a u okvirima implementiranja tzv. nove normalnosti globalno uzevši, najpre je stradala kultura, čak pre sveopšteg zaključavanja (*lockdown*). Kada govorimo o kulturi, ovde imamo u vidu najšire značenje pojma koje u sebe inkorporira i kulturu dijaloga, kao prvi i osnovni temelj evropskog zajedništva. Uvođenjem mera izolacije i samoizolacije, socijalnog distanciranja i obaveznog nošenja maski u javnom prostoru, dijalog u eri korone gotovo da je u potpunosti onemogućen; tradicionalno određen kao onaj vid neposrednog komuniciranja ravnopravnih učesnika-ca, koji vodi ka istini, zamenjen je interakcijom, odnosno komuniciranjem u virtuelnom prostoru. Pritom nije samo reč o tehničkoj zameni dijaloga posredovanom komunikacijom, već supstituisanju čitave kulturalne paradigme zasnovane na *logosu* (od antičke Grčke naovamo), njenom visokoprofitabilnom simulacijom.

Shodno tome, skoro sve oblike uzajamnog ljudskog komuniciranja zamenjuje interakcija s mašinama, što je uvod u kiborgizovanje celokupne sfere opštenja. I ne samo to, prinudna digitalizacija svih oblika komuniciranja, podstaknuta proglašenjem pandemije, neposredno vodi u “vanredno stanje” u ovoj oblasti; reči izgovorene uživo, pa čak i pevanje, bivaju u potpunosti potisnuti interaktivnim opštenjem na daljinu. Prethodno pripremana, sveopšta digitalizacija tako omogućava ostvarenje sna o totalnoj kontroli (istog) – rečju, tzv. “digitalni fašizam” (totalitarizam).⁶ Osim

⁶ Na portalu o novom promišljanju globalizacije, u članku pod nazivom: „Digital Fascism Rising? Can we still stop a world of technological totalitarianism?” iz 2017. godine, autor se određuje prema novoj formi fašizma, zasnovanoj na fenomenima Big Data i veštačkoj inteligenciji (AI), navodeći tipične elemente koji čine tzv. digitalne zajednice: “Any doubter about my core claim – that we are running into conditions of a new, digital kind of fascism – should consider the following list of features of many modern digital societies:

- mass surveillance,
- unethical experiments with humans,
- social engineering,
- forced conformity (‘Gleichschaltung’),
- propaganda and censorship,
- ‘benevolent’ dictatorship,
- (predictive) policing,

supstituisanja dijaloga medijski posredovanom komunikacijom, i drugi oblici manifestovanja kulture, u kontekstu velikog reseta, pretrpeli su bitne izmene, što je usloвила digitalizacija na svim nivoima međuljudskih odnosa i aktivnosti.

Ovom prilikom valja podsetiti da je pravo na kulturu, kako stoji u Univerzalnoj deklaraciji o ljudskim pravima (1948), jedno od osnovnih ljudskih prava, precizno regulisano članom 27. Deklaracije: “Svako ima pravo da slobodno učestvuje u kulturnom životu zajednice, da uživa u umetnosti i da učestvuje u naučnom napretku i u dobrobiti koja otuda proističe”.⁷ Ukratko rečeno, učestvovanje u kulturnom i umetničkom životu zajednice, kao i u obrazovnim procesima, nedvosmisleno je apostrofirano kao neotuđivo ljudsko pravo koje bi trebalo da važi u svim okolnostima, globalno uzevši.

No, imajući u vidu moguće širenje virusa u zatvorenim prostorima i sa mnogo ljudi, gotovo sve kulturne i umetničke manifestacije označene su kao potencijalno opasne za publiku i recipijente, te su institucije kulture prve zatvorene, a pozorišne i bioskopske predstave, koncerti, izložbe i festivali, pa čak i tribine i književne večeri zabranjene, kako u Srbji, tako i širom sveta. Iako su u isto vreme sportske manifestacije, te okupljanja građana-ki u kladionicama, restoranima, kafeima i tsl. bila dopuštena, kultura je, navodno, privremeno ukinuta, ili, nešto kasnije, redukovana na minimum, uz obavezne, preventivne mere zaštite – pozorišne probe i predstave s maskama i uz poštovanje fizičke distance, koncerte bez publike,⁸ plesove “leđa uz leđa”, i dr.

• different valuation of people,
• relativity of human rights,
• and, it seems, possibly even euthanasia for the expected times of crisis in our unsustainable world.” Dirk Helbing, „Digital Fascism Rising? Can we still stop a world of technological totalitarianism?”, October 20, 2017, na stranici: <https://www.theglobalist.com/fascism-big-data-artificial-intelligence-surveillance-democracy/>, pristupljeno: 07. 06. 2021.

⁷ Univerzalna deklaracija o ljudskim pravima, na stranici: [https://ljudskaprava.gov.rs › default › files › fajlovi](https://ljudskaprava.gov.rs/default/files/fajlovi), PDF.

⁸ Možda jedan od najznačajnijih takvih koncerata, a koji je realizovan za čitav svet, i prenošen preko društvenih mreža, predstavljao je izvođenje uživo (tokom tzv. karantna) italijanskog tenora A Bočelija (Bocelli), iz prazne Milanske katedrale.

Nakon faze zaključavanja i karantina (u kojoj se muzika uživo uglavnom izvodila s balkona), nizali su se primeri različitih rešenja, poteklih od kriznog menadžmenta u kulturi. Jedno od takvih bilo je poštovanje “optimalnog modela” tzv. socijalnog distanciranja u pozorištima ili bioskopskim i koncertnim salama, sprovedeno tako što je bitno smanjen broj posetilaca predstava i događaja u kulturi. I to uglavnom redukcijom broja sedišta u publici, a u pojedinim situacijama, kao, recimo, u Japanu, publika je međusobno i od (kružne) scene odvajana paravanima, pri čemu je predstavu bilo moguće pratiti kroz otvore (poput ključaonica) kružno postavljenih drvenih panoa. Radikalizovanje ovakvih pokušaja, rezultiralo je, naposljetku, izvođenjima bez publike, sa opcijom *on line* praćenja događaja, ili zamenom humane publike biljkama, kao u slučaju opere u Barseloni: “Sala je puna ove večeri. Tamo gde je poslednjih meseci vladala praznina, sada su sva mesta puna. U ponovo otvorenoj operi u Barseloni bilo je 3.000 popunjenih stolica. No na mestima nisu sedeli ljubitelji opere u smokinzima i večernjim toaletama, nego biljke u saksijama. Njihovo zelenilo stajalo je u snažnom kontrastu s crvenim plišanim stolicama i pozlaćenim lusterima. (...) Situacija je doduše potpuno nadrealna ali ona koja je vladala poslednjih meseci bila je isto tako nestvarna. Koga uopšte pozvati na koncert dok još vlada strah od virusa? Biljke, naravno. One mogu da slušaju. Sede mirno, ne kašljucaju, nije ih strah i zrače pozitivno” (Gospodinov 2020).

Nešto kasnije, kultura je izašla izvan institucija – te je započelo koncertiranje na otvorenom, u prirodi (planine u Italiji), ili su, pak, građene posebne pozorišne scene, poput pozornice u šumi, u Velikoj Britaniji (Modrić 2021), na primer. Pokatkad su to bili i pusti trgovi ili, uopšte, ispražnjeni prostori grada na kojima su se događali muzički i plesni performansi, kao što je, recimo, bilo izvođenje “novog Baha” (New Bach) četiri maskirane plesačice, a potom i četiri plesača, pod nazivom: “Dancing Through Harlem”,⁹ i tsl. ili gotovo svakodnevni ulični (licencirani) muzički

⁹ Vid. Dance Theatre of Harlem, na platformi YouTube: “'Dancing Through Harlem' was created by Company Artists Alexandra Hutchinson and Derek Brockington and used choreography from Resident Choreographer Robert Garland's ballet 'New Bach'”, na stranici: <https://www.youtube.com/watch?v=H1Ybm6ToJBI>, pristupljeno: 07. 06. 2021.

performansi A. Dejvida (David) za susedstvo, koji su se održavali u nekoliko kvartova Čikaga tokom zaključavanja, u svrhu širenja mira, nade i radosti.¹⁰

Ali to su, svakako, bili sporadični slučajevi, jer je većina kulturnih događaja prebačena u virtuelni prostor. Isprva je izgledalo da je tzv. *on line* kultura, u datim okolnostima, predstavljala onu vrstu kulturalnih formi i sadržaja kojima je moguće, poput bajpasa (*bypass*), trenutno premostiti teškoće izazvane širenjem virusa Covid-19. Valja, međutim, naglasiti da je tzv. digitalna kultura i u prethodnim godinama, pa čak i decenijama, postala integralni deo svakodnevnih kulturalnih/umetničkih praksi, globalno uzevši. Imajući tu činjenicu u vidu, može se reći da je digitalizovanje sfere kulture i umetnosti prethodilo pojavi pomenutog virusa, koji je, kako se čini, svojom pojavom samo ubrzao procese uspostavljanja nove (digitalizovane) normalnosti u ovim oblastima ljudske delatnosti.

Koreni ovih transformacija, mogu se, kao anticipacija, naći još u prošlom veku, kada je industrijalizacija u kulturi (i medijima) uzela maha, što je isprovociralo Horkhajmera (Horkheimer) i Adorna (Adorno) da u kritičkom sagledavanju prosvetiteljske dijalektike, čitavo poglavlje knjige posvete industriji kulture koja “svemu nameće sličnost”, te naposljetku shematizuje i samu svest. Naporedo s ovim, a u duhu kritičke škole mišljenja frankfurtskog filozofskog kruga, Benjamin nagoveštava gubljenje aure umetničkog dela, koje reprodukuje original u potencijalno beskrajno mnogo kopija, što zamenjuju neposrednost u doživljaju *ovde i sada*.

Četvrtom industrijskom revolucijom, koju najavljuje guru Svetskog ekonomskog foruma – Klaus Švab, predviđeno je da se veliki deo proizvodnje roba i simbola digitalizuje (što se, svakako, odnosi i na plan kulture, medija i umetnosti), dok bi se jedan deo produkcije u potpunosti prepustio veštačkoj inteligenciji. Ona bi, između ostalog, mogla da preuzme na sebe domen književnog stvaralaštva, dok bi za ostale kreativne aktivnosti i dalje, nesumnjivo, bio neophodan ljudski rad. Stoga ne čudi što je kritički koncept kulturne industrije, koji su u teoriju implementirali Horkhajmer i

¹⁰ Vid. na stranici: <https://abc7chicago.com/street-performer-chicago-andrew-david-music/6200262/>, pristupljeno: 07. 06. 2021.

Adorno još sredinom prošlog veka, docnije, a pre svega zahvaljujući britanskim studijama kulture, pacifikovan i pretvoren u oblast rada kreativnih industrija (čije se polje delovanja u sve većoj meri digitalizuje), koje označavaju viokoprofitabilni segment delovanja u kulturi.

Paralelno s procesima digitalizovanja u umetnosti i kulturi, koji su se odvijali pod strogom kontrolom vlada većine zemalja sveta, uvođenjem najstrožijih restriktivnih mera, što je, u stvari, podrazumevalo totalno ukidanje prava na kulturu i prebacivanje fokusa na medijske komunikacije, dakle na tzv. medijsku kulturu, transformisao se i pojam kulture, što je potvrdila i hitna implementacija prakse nove normalnosti. Naime, prilagođavanje novonastalim “vanrednim” okolnostima u umetnosti i kulturi, tokom tzv. pandemije, preraslo je u zvanične kulturne politike tj. globalne strategije kulturnog razvoja. U isto vreme, umesto tradicionalnih kulturalnih, umetničkih i estetskih vrednosti - povrh famozne digitalizacije svega postojećeg (pa i kulture u najširem značenju nekadašnjeg pojma) - vlade i odgovarajuća ministarstva, te novoformirana tela, odnosno donosioci odluka o zdravstvenim i bezbednosnim merama, kao i većina medija, ponudili su novu predstavu kulture, koja označava mešavinu brige za zdravlje i novih stilova života. Tako je novi trend u kulturi, zahvaćen digitalizacijom, potsinuo u drugi plan čak i delovanje kreativnih industrija (posebno u oblasti kinematografije i muzičke industrije), pošto se u praksi pokazalo da digitalizovanje ovih sfera delovanja donosi veći profit uz daleko manja ulaganja.

Imajući sve rečeno u vidu, nesumnjivo je nova normalnost, u kontekstu resetovanja stvarnosti, a u korist razrešavanja globalne krize kapitalizma, tretirajući kulturu kao resurs samo u slučaju ukupnog doprinosa akumuliranju kapitala, uticala na temeljno transformisanje njenog tehnološki kreiranog podmeta. Tako je nestajanje aure pojedinačnih umetničkih dela, pa i celokupnog sveta kulture, kompenzovano mnoštvom digitalnih kopija, virtuelnih institucija i aktivnosti koje više nisu namenjene zadovoljenju čovekovih kulturnih potreba, već plasmanu na digitalnom tržištu. Prethodnicu svemu ovome, kao i nesumnjivi podsticaj, predstavljala je pojava pandemije Covida-19, što je samo ubrzalo resetovanje i novo

normalizovanje celokupne društvene stvarnosti. Dakle, prvobitna verzija “nove normalnosti” nastala je pod neposrednim uticajem tzv. pandemije. Ova varijanta “nove normalnosti”, u članku Melani Nojman (Neumann), nazvana je po njenom vinovniku – “Covid-19 kultura” (*Covid-19 Culture*) (Neumann 2020).

Da li je uistinu reč o novoj kulturi, nastaloj u vremenu korone ili je posredi nešto drugo? Takozvana “nova normalnost” ujedno je i čin prevrednovanja starog, tj. prethodnih (dominantnih) vrednosti. U njoj je, pored digitalizovanja, te masovnije upotrebe veštačke inteligencije (AI) u svim domenima ljudske prakse, pa i u sferama komunikacije, umetnosti i kulture, oblast nekadašnje kulture, kako smo već naglasili, zamenjena virtuelnim oblicima stvaranja i manifestovanja. I ne samo to. Kultura je, u novim okolnostima, poistovećena ne sa umetničkim stvaralaštvom, kao njenim jezgrom, već sa radom. Tako je kultura rada postala vladajuća kulturalna praksa u eri Covida-19.

Istovremeno, novi “dizajn” kulture rada koincidirao je sa rekreiranjem i ostalih aspekata svakodnevnog života koji su, gotovo bez ostatka, redukovani na sferu rada i, komplementarno, domen potrošnje (tržni centri, prodavnice, restorani, benzinske pumpe, apoteke, kockarnice); takođe i na redizajniranje privatnog i ličnog prostora, podstaknuto devizom ‘stay home’. Na taj način, tzv. korona-optimizam zahvatio je, kako sferu privatnosti, tako i oblast rada, pri čemu su, većinom poslodavci, zaposlene, kao i potencijalne potrošače, podsticali na radost kao posledicu kreranja izazova, te novih oblika produkcije u sferi vrtuelnih (viralnih) događanja, kao i *on line* načina potrošnje.

Otuda nova Covid-kultura, predstavlja, zapravo, inovativni pristup korporativnom menadžmentu, gde je briga o sigurnosti i zdravlju pre bilo koje druge vrednosti, izuzev, naravno, profita. Reč je, pritom, o uspostavljanju novih organizacionih “kultura” koje će prevenirati rasprostiranje korone u radnim sredinama, svodeći moguće rizike na minimum. Nojmanova je, recimo, apliciranje nove normalnosti u korporativne ambijente poslovanja ilustrovala na primeru industrije “sigurne”

hrane, koja bi trebalo da demonstrira “snažnu” kulturu potpore posustalom kapitalizmu.¹¹ Tako je tradicionalnu kulturu “na kiseoniku” zamenila nova paradigma mešavine digitalnih oblika ispoljavanja kulturnih i estetskih potreba, sa zdravstvenim merama predostrožnosti primenjenim u realnosti.

Na drugoj strani, i dosadašnja terminologija vezana za oblast kulture, pretrpela je izmene, odnosno – prestala je da se vezuje za tradicionalne oblike kulturnog ispoljavanja, “razvezujući se”, primera radi, od umetnosti, a pripajajući svoja nova značenja uz sferu rada. Tako i značenjski i praktično kultura svoj interes prenosi sa tradicionalnih/starih oblika reprezentovanja koji su gotovo ukinuti, odnosno resetovani i pretvoreni u informacione “date”, na nove oblike (kulturnog) korporativnog delovanja. Jedina “kultura”, pored zdravstvene, koja je danas prisutna kako u medijima tako i u praksi, jeste radna kultura. Ona treba da je bezbedna, inovativna i profitabilna.

Drugim rečima, u pitanju je redefinisavanje i novo osmišljavanje (*reinventing*) kulture rada. Razvojni trendovi koji podržavaju novu, resetovanu kulturu rada opšte su poznati i mogu se svesti na rad od kuće, organizovanje virtuelnih sastanaka preko odgovarajućih platformi (Zoom, Google Meet, koje su, inače, u konkurentskom odnosu), uz upotrebu računara ili mobilnih telefona, i dr. Zapravo, u pogledu korporativne kulture, orijentacija u poslovanju promenjena je od one koja počiva na sadašnjosti, ka novoj, fokusiranoj na budućnost. Digitalna kultura uklopljena je, relativno uspešno, u strateško osmišljavanje nove radne culture (Wolf).

Slično, u pogledu normalizovanja poslovne kulture, posmatrano na individualnom nivou, tj. iz ugla zaposlenih, građani-ke su u vremenu korone podsticani-e na “lični reset” (*personal reset*), što znači – prihvatanje i introjektovanje globalnog koncepta normirane promene na lični, intimni plan življenja. Ubrzo se, naravno, pokazalo da ovakvi potezi imaju smisla u

¹¹ “What Is a COVID-19 Culture? Organizational culture, as applied to the food industry, is often two-fold. There is the corporate culture—the way management and employees interact, the use of technology, and the level of risk the enterprise is willing to take. Then there is food safety culture, specific to how the company integrates, supports, and resources food safety, and the overall adoption of food safety as everyone’s responsibility.” (Neumann 2020).

kontekstu kreiranja jednog novog radnog okruženja, gde lično resetovanje koincidira sa poslovnim, pogotovo kada je reč o prekarnom radu (rad od kuće, dotupnost 24 sata dnevno tokom čitave sedmice, i dr.). Uz to, tzv. lično resetovanje u praksi se, između ostalog, manifestovalo i kao deo “digitalnog ličnog resetovanja” (*personal digital reset*), odnosno prelaska većeg dela dnevnih aktivnosti u digitalnu sferu delovanja. U tom kontekstu, na različitim internet portalima, blogovima i *on line* prezentacijama raznih privatnih kompanija moglo se pročitati da je “reset” ne samo neophodan sastavni deo lične i poslovne kulture, već i novi način uživanja u promenama¹² koje donosi aktuelna koncepcija “nove normalnosti”.

Arhitektura “nove normalnosti”, doslovno i metaforički uzevši, takođe je preplavila virtuelni prostor različitim dizajnerskim i arhitekturnim rešenjima koja se tiču resetovanja ukupne domaće, i, istovremeno, radne, tj. poslovne atmosfere. Nasuprot tome, u virtuelnom prostoru takođe su se pojavile, kao znak otpora tzv. Covid-kulturi, one biznis-strategije koje anticipiraju zaborav dizajna proisteklog iz koncepta “nove normalnosti”, tragajući za nečim različitim, drugim, kako u oblasti arhitekture i dizajna, tako i odnosa sa klijentima, odnosno potrošačima i tsl. (Up. Stewart 2020).

Takođe, valja naglasiti da neznatni broj internet-aktivista, komentatora i blogera pod novom normalnošću podrazumeva nešto sasvim drugo. Naime, veruje se da povratak staroj normalnosti, odnosno “normalnosti” u dobu post-kovid recesije, nije optimalno rešenje za čovečanstvo, pre svega u ekonomskom smislu reči, već ono predstavlja problem sam po sebi. Jer, stanje stare normalnosti navodno je neodrživo - zbog zatečene situacije opšte finansijske krize i društvene nejednakosti. Tako bi tzv. nova normalnost trebalo da reafirmiše osnovna ekonomska i ljudska prava koja u mnogobrojnim protestima, što se događaju širom sveta

¹² “About once a year, I do a little digital reset to help make my online life a little more pleasant. I’m *not* advocating that anybody do the same as me, but I hope that sharing some of what I do might help inspire you to manage the technology in your life in a way that reduces stress or distractions, and makes your time in front of the screen more fun.” Anil Dash, “A Personal Digital Reset”, Dec 31, 2020, na stranici: <https://anildash.com/2020/12/31/a-personal-digital-reset/>, pristupljeno: 18. 05. 2021.

(2020/2021), zahtevaju pobunjeni građani/ke. Ovo se naročito odnosi na siromašne države u kojima bi valjalo da se redefnišu osnovne društvene vrednosti, te obezbedi izvesnija i stabilnija budućnost. Rečju, tzv. nova normalnost (kao i “reset” koji uz to ide) predstavljala bi poželjni cilj sveošte društveno-ekonomske transformacije. Kao karakterističan primer, koji ilustruje ovakve tendencije, navodi se rečenica preuzeta sa Twitter-a, što predstavlja komentar fotografije jednog stambenog bloka u Čileu (Santijago de Čile), a koja glasi: “No volveremos a la normalidad, porque’ la normalidad era el problema” (“Nećemo se vratiti u normalu, jer normalnost je bila problem”). Poruka je, zapravo, bila ispisana kao odgovor na proglašenu pandemiju, a tokom antivladinih protesta u Čileu (Pantuliano 2020).

U svakom slučaju, očevidno je da su globalna finansijska kriza, te razne (represivne) mere što su širom sveta sprovedene povodom proglašene pandemije, izazvale bitne društveno-ekonomske, pa i kulturalne transformacije, iako ne postoji opšta saglasnost o tome kako nazvati te promene i kuda one vode. Savremena umetnost, uglavnom saterana u digitalne prostore proizvodnje i potrošnje, istovremeno sa merama proređivanja publike (fizička distanca, drastično smanjenje broja recipijenata u određenim kulturnim prostorima, zabrane okupljanja, i dr.) uglavnom se orijentisala na one sadržaje i forme stvaralaštva čija je svrha bila uteha ili smanjenje patnje tokom vanrednih prilika.

Međutim, bilo je i drukčijih pristupa, koji su problematizovali postojeće stanje, dovodeći u pitanje kako aktuelnu, tako i anticipiranu paradigmu komuniciranja i življenja. Jedno od takvih dela – a reč je o uličnom performansu, snimljenom noću, ispred policijske stanice, pa potom plasiranom na društvenim mrežama - isprva na nemačkom, a zatim i na engleskom jeziku. Naime, grupa kostimiranih protagonista-kinja performansa, u belim Covid- skafanderima, krećući se u parovima tako da podsećaju na zombije, marširala je, uz odgovarajuću repetitivnu “koreografiju” ulicama “porobljenih” gradova, dok se iz off-a čuo glas koji je izgovarao sledeće fraze:

“Protivnike maskiranja razotkrivati.

To je solidarnost.

Kontaminaciju izbegavati.

Apsolutna sloboda od klica.

Telesni kontakt stvara patnju.

Sigurna je samo samoća.

Dezinfekcija u javnim ustanovama.

Pustite ljude da umru u samoći.

Prava sloboda je u izolaciji.

Razmišljanje ugrožava.

Vakcinacija je ljubav prema bližnjima.

Sve više od toga izbegavajte.

Žrtvujte sve zbog higijene.

Odvojite se od onih koji vas ugrožavaju.

Štitite nerođene.

Odustanite od začeca...”

Snimak performansa s protagonistima-protagonistkinjama kojima ne vidimo lica, ali iz njihovih mehanizovanih pokreta, uz propratni tekst, možemo iščitati kritički stav koji rezultira nekom vrstom pobune umetnosti protiv vrednosti koje su postale prepoznatljive u dobu pandemije, realizovan u Švajcarskoj, noću, na ulici ispred policijske stanice, ubrzo je postao viralan, a proširio se i na druge evropske države te, naposljetku, i na Kanadu; izvođen na trgovima, ulicama i u metrou, on predstavlja redak primer umetnosti koja, iako u defanzivi, nalazi način da, vlastitim angažmanom, dovede u pitanje postojeći poredak, ili nedovoljno promišljeni prelazak u paradigmu tzv. nove normalnosti.

Dakle, ukoliko bi izlaganje trebalo zaključiti (ali samo uslovno), onda je najbolje postaviti niz pitanja koja pokreću odgovornost za transformisanje ili moguće nestajanje dijaloga, umetnosti i kulture u našem vremenu, a to su sledeće dileme. Da li se razvoj kulture može zaustaviti i zameniti civilizacijskim (tehnološkim) napretkom? Kako se u svetu kulture može opravdati bilo koja restrikcija / represivna mera? O kakvoj kulturi bez dijaloga je reč? Treba li umetnost da pruža utehu i ispunjava vreme tokom pandemije ili da problemski/kritički progovara o svom dobu? Može li interakcija da zameni djalog, a kultura rada kulturu, shvaćenu u širem smislu pojma? Kako je moguća umetnost i kultura otpora u novoj paradigmi normalnosti? Držimo da je reflektovanje o ovim i sličnim pitanjima u javnom diskursu neophodno kako bi se dijalog i kritička svest očuvali, te iznova otvorio prostor za relevantno kulturalno i umetničko delovanje.

Literatura

Agamben, G., The state of emergency, na stranici: <https://www.generation-online.org/p/fpagambenschmitt.htm> (Pristupljeno 13.05.2021).

Aristotel (1975): *Politika*, Beograd: BIGZ.

Cris K., The 'New Normal' From a Philosophical Standpoint, na stranici: <https://chriskirsch.medium.com/the-new-normal-from-a-philosophical-standpoint-bd09a1f72c85> (Pristupljeno 11.05.2021).

Dash, A., A Personal Digital Reset, na stranici: <https://anildash.com/2020/12/31/a-personal-digital-reset/>.

Gospodinov, G., Razgovor sa kaktusom i ribom, na stranici: <https://www.dw.com/sr/razgovor-sa-kaktusom-i-ribom/a-53969316> (Pristupljeno 15.05.2021).

Helbing, D., Digital Fascism Rising? Can we still stop a world of technological totalitarianism?, na stranici: <https://www.theglobalist.com/fascism-big-data-artificial-intelligence-surveillance-democracy/>.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1989): *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Kasal, Takeshi, From the “new normal” to a “new future”: A sustainable response to COVID-19, *Commentary / Volume 4*, 100043, November 01, 2020, na stranici: <https://www.who.int/westernpacific/news/commentaries/detail-hq/from-the-new-normal-to-a-new-future-a-sustainable-response-to-covid-19>.

Modrić, K., Kad ti život pruži pandemiju, ti otvori kazalište u šumi, na stranici: https://green.hr/kad-ti-zivot-pruzi-pandemiju-ti-otvori-kazaliste-u-sumi/?fbclid=IwAR278ppxixyl0s5-rzwyxmMchRghve3ZjzKfn406PA_wWt-Og7gOWu8P_tQ (Pristupljeno 15.05.2021).

Neumann, M., Implementing a COVID-19 Culture in the ‘New Normal’, na stranici: <https://www.food-safety.com/articles/6687-implementing-a-covid-19-culture-in-the-e2809cnew-normale2809d> (Pristupljeno 17.05.2021).

New-normal.pdf - WHO | World Health Organization, na stranici: <https://www.who.int/infographics/covid-19>.

Pantuliano, S., Covid-19: ‘we won’t get back to normal because normal was the problem’, na stranici: <https://odi.org/en/insights/covid-19-we-wont-get-back-to-normal-because-normal-was-the-problem/>.

Stewart, Th. A., O’Connell, P., Forget about the ‘new normal’: Design something different, na stranici: <https://www.strategy-business.com/blog/Forget-about-the-new-normal-Design-something-different?gko=d4bf5> (Pristupljeno 18.05.2021).

Vuksanović, D., „Iza fasade kapitalizma istina se teško probija“ (intervju vodila G. Popović), *Politika*, 20. 11. 2020, na stranici: <http://www.politika.rs/sr/clanak/467078/Iza-fasade-kapitalizma-istina-se-tesko-probija> (Pristupljeno 14.05.2021).

Wolf, Ch., Schastok, I., The New Normal Is... Reinventing Work Culture, na stranici: <https://www.capgemini.com/2020/10/reinventing-work-culture/> (Pristupljeno 17.05.2021).

<https://abc7chicago.com/street-performer-chicago-andrew-david-music/6200262/>.

<https://www.frontiersin.org/research-topics/16275/how-normal-is-the-new-normal-individual-and-organizational-implications-of-the-covid-19-pandemic>.

https://www.lexico.com/definition/new_normal.

<https://ljudskaprava.gov.rs/default/files/fajlovi>, PDF.

<https://www.youtube.com/watch?v=H1Ybm6ToJBI>.

Divna Vuksanović

“NEW NORMAL”: WITHOUT DIALOGUE, CULTURE AND ART?

Summary

The text from the angle of philosophy of media analyzes the paradigm of the so-called new ("reset") normal(ity) that is mediated and practically favored nowadays. It is a global phenomenon that has absolute validity. The new value, but also existential paradigm concerns, in fact, the apology of emptiness, i.e. the absence of culture, art and authentic forms of communication in modern mainstream media, but also in the social environment. So, the problematic attitude towards this new paradigm of normality, .i.e. the absence of culture, dialogue and the art of resistance is the central theme and the basic critical approach of this paper.

Key words: new normality, culture, art, dialogue, philosophy of media

Мишко Шуваковић¹³

Факултет за медије и комуникације, Београд

Универзитет *Сингидунум*

АНТАГОНИЗМИ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ¹⁴

Предмети истраживања су концепти и дискурси „савремене уметности“. Циљ истраживања је да покаже да појам савремене уметности има различита значења употребе током двадесетог века, а да после довршења пројекта модерне и антипројекта постмодерне постаје ознака за идентификовање актуелних уметничких пракси од деведесетих година двадесетог века до данас. Разматрају се концепти савремене уметности Херберта Рида, Тери Смита, Бориса Гројса, Николе Буриоа, Брајана Холмса, Питера Осборна и др. Расправљају се концепти глобалног, локалног и флексибилног живота; концепти релационе естетике, постпродукције, мрежног приступа, лозинке, културалног и политичког документа итд. Циљ је да се покаже да се у савременој уметности напушта модерно ликовно стваралаштво у име уметничког документарног рада, новомедијских истраживања и извођења партиципаторних и активистичких уметничких пракси. Посебна пажња се поклања функцијама и ефектима политизације савремене уметничке праксе. Примењен је метод компаративне анализе и расправе антагонистичких односа уметничких, културалних и друштвених контекста.

Кључне речи: савремена уметност, уметничко дело, контекст, култура, политизација уметности, когнитивно мапирање, релациона естетика, флексибилне културе

¹³ miodragsuvakovic@gmail.com | miodrag.suvakovic@fmk.edu.rs

¹⁴ Ова студија је настала фокусирањем и допунама поглавља моје књиге *Уметност и политика*, 2012.

Савремена уметност (*art contemporain, contemporary art, zeitgenössische kunst*) назив је за актуелну уметност, тј. уметност која се догађа у сасвим непосредној прошлости (*immediate past*) или у тренутку када се о њој говори и пише.

Замисао „савремене уметности“, битна за развијени интернационални модернизам непосредно после Другог светског рата, заснива се на интерпретацијама карактеристичним за високомодернистичку критику и историју уметности. Појам савремена уметност је уведен пошто су наслућене разлике између (1) формација модернизма на почетку XX века (нео/пост/импресионизам, фовизам, експресионизам, кубизам), (2) појава модернизма средином прве половине XX века (апстрактна уметност, арт деко, нова објективност, неокласицизам, надреализам), и (3) пракси модернизма средином XX века (енформел, апстрактни експресионизам, акционо сликарство, постсликарска апстракција, театар апсурда). Те историјске разлике, односно, различите историјске формације требало је у одређеном тренутку индексирати и редефинисати, односно, одвојити из конзистентног и једнородног концепта модерне уметности у хетерогене концепте који реферирају формацијама модерне, модернизма, високог модернизма, умереног модернизма и, коначно, савремене уметности.

Употреба фразе „савремена уметност“ је започела да се примењује у британској критичкој теорији уметности на „сасвим модерну уметност“ крајем четрдесетих и педесетих година. На пример, историчар уметности Херберт Рид је објавио књигу *Савремена британска уметност* (Read 1954) и предочио разлику између „историје модерне уметности“ која започиње на прелазу XIX у XX век и уметности непосредне прошлости, тј. савремености развијеног или високог модернизма (Rid 1967). Тако схваћен модернизам из непосредне прошлости или савремености постао је одредница за идентификовање уметности и институција уметности после Другог светског рата. Термин „савремена уметност“ је ушао у назив извесних музеја који су указивали на разлику између „историјских музеја уметности“ (*Kunst historische museum*), „музеја историје модерне

уметности“ (Museum of Modern Art) и „музеја савремене уметности“ (Museum of Contemporary Art). Савременост као сасвим ограничен временски интервал је потенцирана и приказана наспрам историјских или традиционалних, односно, модернистичких конструкција развојних историја уметничких дела или уметничких поетика у музејском простору. Дијахронијском принципу на коме се заснивају концепције излагања и приказивања својствена историјским музејима понуђен је синхронијски принцип индексирања и мапирања непосредне прошлости, савремености и потенцијалне непосредне будућности.

Усредсређеност на „савременост“ исказују у својим тумачењима „савремене уметности“ различити теоретичари, задржимо се, на пример, на интерпретацијама које је извео теоретичар и историчар савремености Тери Смит: „Међу последицама модерности, и у протицању постмодерности, како да знамо и како да покажемо шта значи живети у услову савремености? Ово је питање о индивидуалном бивању и друштвеној припадности, о томе како се данас могу разумети односи између њих, и како могу бити представљени другом – говором, текстом, уметничким делима и изложбама“ (Smith, Enwezor, Condee 2008: xiii). Појам савремена уметност се по Тери Смиту, употребљава као ознака за уметност у времену глобализма, транзиције и економске кризе на почетку новог века (Smith 2009). Тери Смит је интерпретативно мапирао ситуацију после модернизма и после постмодернизма – питајући се шта су суштински услови савремености, на који се начин савременост може приказати у критичком тексту, уметничким делима и на изложбама. Модерност и модернизам били су артикулисани одбацивањем традиције и извођењем актуелности, као и утопијским пројектовањем непосредне идеалне или конкретне будућности. У актуелним теоријама „савремене уметности“ аисторијски се теоретизује синхрони тренутак или интервал ту и сада. У савремености се одбацује модерни – на пример, хегеловски и марксистички – историцизам као збир концепата о прогресивном кретању и развоју човечанства, духа и друштва, па тиме и уметности. Одбацује се и постмодернистички – на пример, Френсиса Фукујаме,

Акила Бонито Оливе или Артура Дантоа – постисторицизам и постисторизам као однос према прошлости. Савременост се центрира и фетишизира у односу на индивидуалну и колективну самосвест о свом времену. Савремена уметност више нема однос према историји и историји уметности, већ према културалним контекстима и географским ситуацијама, тј. геополитичким топосима лоцирања или дислоцирања. Говори се о културалним и уметничким разменама између првог посткапиталистичког, другог постсоцијалистичког и транзицијског, те трећег постколонијалног света. Савремене теоретизације „савремене уметности“ прешле су са концепата историје уметности подржане естетичким и поетичким дискурсима, на концепте студија културе и, затим, на различите приступе студијама политике. Уметност и култура се у таквом контексту виде као транзицијске либералне праксе које на глобалном плану стварају ситуацију непрегледности појава, догађаја, тема, референтних потенцијалности и односа према локалном и глобалном свакодневном животу. На теоријском плану се одиграо прелаз са историје уметности као битне теорије уметности на културалне студије уметности као битне теорије културе, а затим је следио прелаз на теорије о друштву. Ти прелази су били одређени поништавањем дијакхронијског у име синхронијског, односно, од дела се прешло на текст, а са текста на контекст, а са контекста на праксу као поље друштвених контрадикторних и антагонистичких афективних догађаја.

Поништавање, тј. прецртавање историје уметности било је изведено и раније током позног XVIII, XIX и раног XX века у бројним естетичким теоријама уметности својственим за онтолошку естетику, неокантовство у феноменологији, аналитичкој и прагматичкој естетици. При томе, естетичко поништавање дијакхронијског тумачења уметности је водило ка деисторизацији као деконтекстуализацији уметничког дела које је третирано као сам изолован и, често, идеализован естетски објект постављен за чулно, тј. естетско суђење. Модерна естетика није могла да интерпретативно захвати проблеме модерне уметности, односно, могла је имати приступ (*access*) до модерне уметности тек

индиректно као позадинска теорија историје уметности, тј. као основа (*grund*) наука о уметностима. Модернистичка естетика је успела да пређе праг тумачења модерне уметности када се суочила са питањима о контексту и историји у критичкој естетици франкфуртског круга (Benjamin 1921: 25-34): „Постало је само по себи разумљиво да ништа што се тиче умјетности, ни у њој самој ни у њеном односу спрамн цјелине, није више само по себи разумљиво, па чак ни њено право на егзистенцију“ (Adorno 1979: 25).

Ови тек апроксимативно назначени процеси поништавања историје били су наслућени у уметничким праксама шездесетих и седамдесетих година, када је дошло до проширења појма/појавности уметничког дела (минимална уметност, процесуална уметност, перформанс уметност, *land art*) и, затим, замене уметничког дела „текстуалном производњом“ теоријских исказа или културалних изјава (*statements*) у концептуалној, постконцептуалној и неоконцептуалној уметности (Šuvaković 2006: 218-225). Историјски дискурс се губио у умногостручавању савремености где је уметничко дело могло бити и слика, скулптура или графика, али и инсталација, догађај, односно, било који предмет, ситуација или догађај природе и друштва (*ready made*) унесен у поље уметничких као културалних и друштвених пракси. Уметничко дело се више није могло разумети/просудити на основу самог иманентног поретка чулне или концептуалне детерминације дела, већ је у објашњење (разумевање, па и доживљај) морало да се укључи сложено мноштво окружујућих потенцијалности културе и друштва, тј. контекстуалних детерминација. Ситуацију промене праксе модернистичког сликарства у „постсликарску уметничку праксу“ сасвим је прецизно, на пример, описао Чарлс Херисон: „Цео систем уметничке критике који се заснивао на прављењу значајне разлике између облика и боје постајао је све више и више нереалан“ (Harrison 2011: 182). На пример, британски филозоф Питер Осборн експлицитно тврди да је савремена уметност постконцептуална уметност (Osborne 2013: 37).

Услови за разумевање „уметничког дела“ били су премештени на услове разумевања „контекста“ или „културе“ или „друштва“, односно, „материјалне праксе“. У концептуалној уметности је „језик“ постао оно средство које је омогућило да се повежу дело (предмет, ситуација, догађај), контекст као апстрактни оквир дела и култура као конкретни оквир дела са друштвеном одређеношћу уметничке праксе без позивања на естетичко суђење и интерпретације развоја формалистичке историје уметности. Као последица ових стратегија и тактика концепт и појава савременог уметничког дела је отворена и проширена до неразликовања уметничког и културалног артефакта, тј. неразликовања догађаја и документа, тј. неразликовања бивања и медијског приказивања бивања, тј. неразликовања уметничког деловања и материјалних друштвених пракси. Француски кустос Никола Бурио је описани либерални принцип деобјективизације и реконтекстуализације савремене уметности идентификовао појмовима „релациона естетика“ и „постпродукција“ (Burio 2003: 1-48, Burio 2002: 17, 69-82). Релациона естетика (*esthétique relationnelle*) је теорија извођења хибридног постмедијског уметничког дела. Теорија релационе естетике је интерпретација отворених, нестабилних, променљивих, плуралних, хибридних и случајних објеката, ситуација и догађаја, тј. односа између објеката, ситуација и догађаја у уметности деведесетих година XX века. Уметник посредством естетских предмета производи *одnose* између појединачних људи, друштва као људског односа и света као свеукупности људског деловања и искуства. Релациона естетика је постала тумачење интервенција које утичу на етичко-политичку организацију окружења, друштва и извођење субјективизације. Реч је о поновном индивидуалном запоседању изгубљеног политичког простора, разбијеног силовитим нападима глобалног светског капитализма. Постпродукцијом се у медијском производном раду (филм, телевизија, радио, реклама, видео, аудио-носачи звука, фотографија и дигитална уметност) именују све фазе продукције након снимања и постављања дела у свет. Постпродукцијом се уобичајено именују праксе едитовања слике, едитовања саундтрацка или придодавања специјалних визуелних и звучних ефеката насталих

компјутерским генерисањем аудио-визуелне слике итд. Бурио је појам „постпродукција“ применио на уметничке праксе које превазилазе модернистичке концепте *ready made* и апропријације улазећи у поље културалних производњи, размена и потрошње комада, ситуација, информација, ефеката или догађаја. Посебна пажња се посвећује сарадњи, деоби, употреби, размени и међуодносу субјективности посредством уметничких и културалних артефаката у културалним и друштвеним контекстима.

Тери Смит је преображај модерне у савремену уметност интерпретирао (Smith 2011) указујући на три парадигматска модела „савремене уметности“.

Указао је, прво, на „постајање савременим“ у евро-америчкој уметности током и после шездесетих година. Потенцирани су преображаји позног модернизма у савремену уметност (ситуационизам, група Гутаји, хепенинг, поп-арт, концептуална уметност, критичке уметничке праксе седамдесетих година), и маркирано *догађање* еклектичне постмодерне као „експлозије савремености“ (трансавангарда, ретрогарда, немачки неоекспресионизам, британска нова уметност).

Указао је, затим, на карактер „транснационалне транзиције“ у глобалном свету. Подстакнут замислима постколонијалних студија (Śakravortī Spivak 2003) извео је платформу глобалних, тј. планетарних транзицијских пракси. Индексирао је појаве и карактеристике савремене уметности Русије и Источне Европе преко Јужне и Централне Америке до савремене уметности Азије, Океаније и Африке. Смит тврди да свако ко је укључен у визуелне уметностзи, опажа интензивну присутност глобалних сила у локалним ситуацијама (Smith 2019: 3).

Указао је и на карактеристике савремене уметности типолошки издвајајући моделе „политизације уметности“ (*making art politically*), моделе „еколошке уметности“ (*art and ecology*) и моделе „друштвене медијације“ (*social media: affects of time*). Смитова слика савремене

уметности је заснована на, можемо рећи, преображају модернистичких историцистичких концепата перманентних револуција уметности у концепт перманентне транзиције (*permanent transition*). Уметничке праксе најразличитијим средствима културалног и друштвеног деловања постају неизвесне експанзије глобално-локалног и локално-глобалног *когнитивног мапирања* савремености у сасвим различитим и неупоредивим географским и културалним условима. Сама уметност губи медијску, односно, чулно-појавну специфичност постајући уметност „од“ света и, Смит, оптимистички додаје „за“ свет (Smith 2011: 325).

Одлика савремености, а то значи и савремене уметности, постаје замисао повезана са моделом когнитивног мапирања. Термин је увео географ Кевин Линч да би описао како људи одређују смисао свог урбаног окружја. Термин указује на активни однос између просторног, индивидуалног и друштвеног уређења и обликовања живота. Човек се у кретању простором у њему сналази извесним поступцима мапирања окружја и предочавања које га одређује према окружју и које окружје приближава људском искуству и способностима когнитивног предочавања „себе у свету“. За теоретичара књижевности, филма и културе Фредрика Џејмсона когнитивно мапирање је метафора повезана са конкретним праксама бивања у друштвеном свету, са праксама сналажења у окружју које измичу намерном или ненамерном препознавању и приказивању света као свог окружја: „Когнитивно мапирање је у овом смислу метафора за процесе политичког несвесног. Оно је, такође, модел којим можемо започети артикулацију локалног и глобалног. Оно прибавља начин повезивања најинтимније локалности – нашег појединачног пута кроз свет – и најглобалније – суштинска својства наше политичке планете“ (MacCabe 1995: xiv).

У савременој уметности се показује да нови медиј уметничког рада није скуп техничких или технолошких средстава, тј. медија посредовања, приказивања или комуницирања „идеја о уметности“ у свету или о свету, већ да је нови постмедиј скуп сложених друштвених делатности којима се присвајају когнитивне мапе и изводе когнитивна

мапирања унутар различитих транзицијских људских облика живота и презентују као ситуације, догађаји или документи рада са друштвеном стварношћу. Као уметност може бити изведено (показано, приказано, употребљено) било шта, било када и било где под специфичним условима сналажења или преживљавања у сопственом *глокалном* контексту. Структура односа простора и времена у савременој уметности је одређена *формулом*: сада и било где, при чему и то „сада“ има степен неодређености, тј. појављује се у тренутку, али нема утврђено место у времену (Raqs Media Collective 2011: 56).

Естетичар и теоретичар савремене уметности Борис Гројс у спису „Другови времена“ износи следеће полазно питање о идентитету савремене уметности: „Савремена уметност заслужује то име ако манифестује сопствену савременост – а не само тиме ако је у текућем времену начињена или изложена. Тако, питање *Шта је савремена уметност?* покреће питање *Шта је савременост?* и *Како савременост као таква може бити показана?*“ (Groys 2011: 23).

Да би одговорио на постављена питања, Гројс мобилише и ставља у употребу различита значења речи „савремено“. Показује да савремено не значи само присутност сада и овде, већ и начин на који се може бити „са временом“ за разлику од тога да се буде „у времену“. Користећи немачки термин за појам савременог *zeitgenössisch*, издваја значење речи „genosse“ која значи „друг“ (*comrade*), тако да појам *zeitgenössisch* преводи као „бити друг са временом“ или „бити друг времена“, што значи сарађивати и садејствовати са временом. Зато савремена уметност није свака уметност која настаје сада и овде, већ уметност која сарађује са својим временом: „Ово је прецизно говорећи тренутак када временски-заснована уметност може помоћи времену да сарађује, да постане сарадник времена – пошто је временски-заснована уметност, у ствари, уметност заснованог-времена“ (Groys 2011: 32). Изведеном језичком играм постигнут је битан, ипак метафизички, учинак у редефинисању савремене уметности, која је предочена „временом“ тако да се избегава поновно увођење дискурса о историји, тј. замисао историјског времена, а истовремено елиминише и либерално

поверење у географију као замену за историјске контекстуализације у модерној и модернистичкој уметности. Последица тога бити „друг времена“ је доминација „на времену постављених“ уметничких пракси које су пре свега медијске праксе масовне културе: „Савремено означава начине комуникације и умрежавања као што су фејсбук (*Facebook*), мајспејс (*MySpace*), јутјуб (*You-Tube*), секондлајф (*Second Life*) и твајтер (*Twitter*). Ови начини медијског комуницирања дају глобалној популацији могућност да презентују њихове фотографије, видеое и текстове на начин који се не разликује од било ког постконцептуалног уметничког рада, укључујући временски засноване уметничке радове“ (Groys 36). Постављање уметничких пракси као културалних активности масовне културе и обратно: извођење културалних активности масовне културе по узору на уметничке праксе проблематизује сам статус уметности и њено нестајање у, додаћу, биотехнологијама савремених услужних пракси. Овим се култура поставља као деловање на граничним линијама (*borderline*) естетизације културалних масмедијских и елитних модела културалног или уметничког деловања.

Основна уметничка продукција савремености је формулисана око употребе документарног материјала – којим свакодневни однос, облици живота, у савременој стварности документују, тј. показују и размењују као документарно посредован *информацијски текст* о животу који је био савремен. Гројс наглашава да доминантна присутност „документарног“ (Groys 2008: 53-65) у уметности и култури показује да сама уметност више није доступна и прибављива. Другим речима, „уметност“, тј. „уметничко“ је нестало из оприсутњеног објекта и (1) ушло у медијске системе комуникације недоступног уметничког дела (на пример, *land art* радови Роберта Смитсона, Мајкла Хејзера), (2) постало је сама медијска комуникација (мрежна уметност */net art/*, друштвене мреже */social networks/*, уметност играња */game art/*, видео/тв уметност – група *Critical Art Ensemble*, покрет Запатисти, те бројни индивидуални уметници), (3) преузело биотехнологије организације/артикулације свакодневног „партиципаторног“ (Bishop

2012: 79) живота или се интегрисало у биотехнологије артикулације, организације или извођења свакодневног живота и тиме постало извођење тренутног или тренутних стварних људских односа који се не могу директно презентовати у систему комуникације или систему уметности, већ могу бити посредовани стварним или фикционализованим документарним визуелно-аудио-текстуалним материјалима. Карактеристичан пример је документовање и провоцирање места избеглица (*refuges*) у односима геополитичког севера и југа, истока и запада (Demos 2013).

Ако је замислио „садашњости“ повезана са биотехнологијама, а то значи са друштвеним техникама обликовања, организовања и извођења приватног и јавног живота у садејству са временом, није више битно питање „шта је садашњост?“ или „шта су садашња култура/уметност итд?“, већ „ко контролише приступ (*access*) тренутку?“ и „како се спроводе протоколи који омогућавају приступ садашњем тренутку?“ или, сасвим, метафизички: „како се надзире и условљава приступ времену, тачније, ко надзире *другарство* са временом?“ У свим овим питањима садржан је неизванскан скривени момент структурирања друштвене моћи који се тиче „реорганизације људског живота“ у актуелном времену и простору. Суштински парадокс се указује са са идентификовањем и дешифрирањем, односно конструисањем и наметањем *passworda* (лозинке) којим се омогућава приступ савремености. Односно, појављује се проблем како постати „другом“ савремености, тј. како постати савременим. Уметничком праксом као радом на *passwordu* савремености потискују се анахрона ауратска средства као што су култ великог уметника, национални идентитет уметника, саучесника и публике, те замисли аутентичности, креативности и индивидуалности. Уметник постаје нека врста анонимног активисте или интервенционисте који тражи *password*, конструише *password* или хакује *password*. Реч је о праксама уметничких платформи као што су *Critical Art Ensemble*, Дигитални запатисти, односно, *Electronic Disturbance Theater*, односно, ако се истрага око *passworda* схвати метафорично – може се говорити о

уметничким праксама као детективским истрагама, на пример, финансирања музеја (Ханс Хаке), тајних локација медицинске и војне индустрије у САД, тј. празних територија у земљишним књигама САД (Трејвор Пеглин) итд. Могуће је и значење *password* времена и покушај да се са временом ухвати ход, да се уметнички рад уклопи у биотехнологије и структуре, тј. хијерархије биомоћи државног система или корпорацијске културе. Корпоративна култура је, на пример, култура савременог неолибералног света предузетништва који прелази праг видљивости. Проистекла је из естетике индустријске културе модернизма: Дијего Ривера „Индустрија Детроита“ (1923–33), Чарлс Демт „Мој Египат“ (1927) или Чарлс Шилер „Класични пејзаж“ (1931). Савремена корпорацијска уметност као препознати или дешифровани одговор на савременост настаје у контексту Јапана (Chiu, Genocchio 2010: 176-180), калифорнијских градова, транзицијске кинеске економске савремености или култура Европске уније од Британије (Аниш Капур са монументалним споменицима као знацима савременог неолибералног друштва) и Немачке (Андреас Гурски са фотографијама великог формата које приказују корпорацијски свет: „Токијска берза“, 1990, „Кувајтска берза“, 2007) до малих европских постсоцијалистичких култура у којима се реализује фасцинација корпорацијским системима (у словеначкој уметности: Марко Пељхан „Макролаб 1997–2007“).

Оно што одређује савремену уметност није питање естетског или поетичког, односно, културалног стила, већ у дословном смислу чулно-појавна и функционална блискост модалитета проистеклих из уметности и модалитета организације и реорганизације људског живота у биополитичким технологијама. Та блискост се постиже у сасвим неизвесним интервалима и дислокацијама реалног простора и времена које чине актуелизовани глобални, али хибридизовани планетарни поредак. Глобални поредак и поред политички обећане масовне медијске транспарентности, опстоји са извесним белим и/или тамним мрљама које се не могу ишчитати и довести до разумом надзираног преговарања и уговарања. Сам разум и нада у разум бивају отворени

потенцијалном первертирању посредством „флексибилних схема“ које замењују инваријантно „апстрактно политичко знање“ (аналогија генералном интелекту) и инваријантност политичких, друштвених, културалних и уметничких институција у „биодарвинизму“, тј. немилосрдној борби за опстанак у времену глобалне, а то значи дијалектичким речником тоталне кризе технологија моћи и технологија обликовања живота.

Појам „флексибилног“ се појављује у једном од раних списа Брајана Холмса „Флексибилна личност – За нову културалну критику“. Изнесене тезе је касније критички ревидирао (Holmes 2030: 98-135). Холмс је написао оптимистичку студију са извесним критичким примесама, којом је улога „флексибилне личности“ препозната као позни ефекат „антиауторитарних“ облика еманципације у толерантним условима Клинтонове ере у САД и социјалдемократске меке моћи у Европи. Идеалитет „флексибилне личности“ или „флексибилне културе“ био је један од заиста позних ефеката еманципаторских идеализација „културалне покретљивости“ у позном модернизму и транснационалном постмодернизму. Говорило се о транскултуралној покретљивости или о уметничком/културалном номадизму као једном од облика глобалне еманципације и ослобођења. Али већ у првој половини прве деценије новог века, парадигме номадизма, покретљивости, транскултуралности, преображене су у прагматичнији појам „флексибилног“ (променљивог, прилагодљивог) у пољу пословања на тржишту. Флексибилним се називају облици живота или друштвене, културалне или уметничке праксе које су довољно променљиве и прилагодљиве да могу опстати у условима биодарвинистичке борбе за опстанак у савременом неолибералном тржишном друштву. Холмс је, на крају, указао са критичком скепсом да: „Флексибилна личност представља савремени облик могућности владавине, поунутрен и културализиран образац *меке* присиле која се свеједно може довести у изравну везу с чврстим подацима о увјетима рада, поступцима бирократије и полиције, граничним политикама и војним интервенцијама. Сада када су типичне карактеристике тог

менталитета – и те *културе-идеологије* – изашле на свјетло дана, посљедни је час да сами интервенирамо, као интелектуалци и као грађани (Holmes 2003: 131).

Флексибилне схеме (Rosler 2011: 123-127) означавају „флексибилне институције“, извођење „нове флексибилне личности“, тј. флексибилну индивидуализацију и флексибилну субјективизацију која одговара појмовима новог „флексибилног рада“ и „флексибилне економије“ – што се често назива кризним, тј. нестабилним „постфордистичким радом“ (Virno 2004), „дематеријализованим радом“ или „когнитивним радом“ унутар нестабилних услова тржишне борбе.

Уметничка пракса као догађај извођења *симптома* показује како се поставља сингуларни узорак којим се ремети нормативни поредак знања, идентификација и, свакако, субјективности у јавном пољу уметности и културе. Симптом је материјални догађај, тј. догађај који се изводи/производи као *материјални дефект* (Miler 1986: 217) заједничке и јавне симболизације. Симптом је неодређен елемент, може бити било који елемент, било који догађај или било која сложеност којом се показује скривено, значи, потиснута истина неког поља, тј. тоталности. Кризни биодарвинизам се може довести у питање само свим средствима која ће претходити очајничком грчу да се опстане по сваку цену! Али која су и каква су то сва средства? Клизање симболичког утемељења „тренутне флексибилности“ као рационалног и прагматичног оправдања у феноменолошком смислу се поставља према дереализацији изолованог тренутка савремености око кога се могу потенцијално градити интервали. Изоловани тренутак савремености као да нужно захтева флексибилну реакцију, напротив, изведени интервал омогућава заузимање извесног опсега у времену. Проклизавање из тренутка (дискретне јединице) у интервал (кластер актуелних сегмената трајања) можда је једна претпоставка оптимистичке слике савремености! Јер, симптом доводи до ситуације/догађаја проклизавања којима се задате шеме доводе у питање, али оне се не доводе у питање по унапред припремљеном сценарију – циљном моралистичком садржају коме се тежи, већ по

ситуацији/догађају који има потенцијалност која се ни са једне стране не може контролисати? Афект изненађења који има своје трајање, указује се као могућност, као могућност коју не треба олако одбацити!

Литература

Adorno, T. W. (1979): *Estetička teorija*, Beograd: Nolit.

Benjamin, W. (1971): Povijesno-filozofijske teze, y: *Uz kritiku sile – eseji*, Zagreb: Razlog, Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 25–34.

Bishop, C. (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso.

Burio, N. (2003): *Relaciona estetika*, Vršac: *Košava – metazin za novu Srbiju*, br. 42–43 specijalno izdanje, 1–48.

Bourriaud, N. (2002): *Postproduction – Culture as Screenplay: how art reprograms the world*, London: Lukas&Sternberg.

Čakravorti Spivak, Gajatri (2003): *Kritika postkolonijalnog uma*, Beograd: Beogradski krug.

Chiu, M., Genocchio, B. (2010): Corporate Culture, y: *Contemporary Asian Art*, London: Thames and Hudson, 2010, 176–180.

Demos, T.J. (2013): *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham: Duke University Press.

Groys, B. (2008): Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation, y: *Art Power*, Cambridge MA.: The MIT Press, 53–65.

Groys, B. (2010): Comrades of Time, y: Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle, A. (yp.), *What Is Contemporary Art?*, New York, Berlin: e-flux journal, Sternberg Press, 22–39.

Harrison, C. (2011): *Looking Back*, London: Ridinghouse.

Holmes, B. (2003): Fleksibilna ličnost – za novu kritiku kulture, y: *Hijeroglifi budućnosti – umjetnost i politika u doba umreženosti*, Zagreb, Paris: WHWиArkzin, 2003, 98–135.

MacCabe, C. (1995), Cognitive Mapping, y: Jameson, F., *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Bloomington: Indiana University Press, xiv-xvi.

- Miler, Ž-A. (1986): Uvod u učenje Žaka Lakana, Beograd: *Treći program RB*, br. 68, 207-257.
- Osborne, P. (2013): *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso.
- Raqs Media Collective (2010): Now and Elsewhere, y: Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle, A. (yp.), *What Is Contemporary Art?*, New York, Berlin: e-flux journal, Sternberg Press, 40-57.
- Read, H. (1954): *Contemporary British Art*, London: Pelican / Penguin Books.
- Rid, H. (1966): *Istorija moderne skulpture*, Beograd: Jugoslavija.
- Rid, H. (1967): *Istorija modernog slikarstva*, Beograd: Jugoslavija.
- Rosler, M. (2010): Take the Money and Run? Can Political and Socio-Critical Art Survive?, u: Aranda, J., Kuan Wood, B., Vidokle A. (yp.), *What Is Contemporary Art?*, New York, Berlin: e-flux journal, Sternberg Press, 104-140.
- Smith, T., Enwezor, O., Condee, N. (2008): Preface, u *Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham: Duke University Press, xiii-xvi.
- Smith, T. (2009): *What is Contemporary Art?*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Smith, T. (2011): *Contemporary Art / World Currents*, London: Laurence King Publishing.
- Smith, T. (2019): *Art to come. Histories of Contemporary Art*, Durham: Duke University Press.
- Švuković, M. (2006): *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Švuković, M. (2012): Savremena umetnost, y: *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd: Službeni glasnik, 19-42.
- Virno, P. (2004): *Gramatika mnoštva – prilog analizi suvremenih formi života*, Zagreb: Jasenski i Turk.

Miško Šuvaković

ANTAGONISMS OF CONTEMPORARY ART

Summary

In this paper the object of research are concepts and discourses of “contemporary art”. The aim is to show that during 20th century the notion of contemporary art has different meanings and usages, and that after modernist project as well as after post-modern anti-project, from 90s till today, it started denoting the current art practices. The concepts of contemporary art by Herbert Reed, Terry Smith, Boris Groys, Nicolas Bourriaud, Brian Holmes, Peter Osborne, and others will be discussed. Other concepts that will be discussed are global, local and flexible life, concept of relational aesthetics, postproduction, access, password, cultural and political document, etc. The intention is to show the fact that within the contemporary art the modern visual creation is rejected in the name of documentary artistic work, new media investigations and performing participatory and activists art practices. The focus is directed to the functions and effects of politization of contemporary artistic practice. The method of comparative analysis and discussion of antagonistic relations of artistic, cultural and social contexts is applied.

Key words: contemporary art, artwork, context, culture, politization of art, cognitive mapping, relational aesthetic.

Dragan Ćalović¹⁵

Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

Univerzitet *Privredna akademija* u Novom Sadu

UMETNIČKA AKCIJA U RUSIJI: DISKONTINUITET RUSKE AVANGARDE

Istorijski posmatrano, temeljenje umetničkog akcionizma u Rusiji, načelno je obeleženo dvema tendencijama. S jedne strane, to je bilo umetničko protivljenje postojećem poretku, jednako carskom režimu, kao i vladajućoj umetničkoj klimi koja je podržavala ugledanje na evropske umetničke tendencije, te, s druge, pronalaženje srodnih shvatanja u italijanskom futurizmu. Umetničko-teorijski pristup izgrađen u prvoj polovini dvadesetog veka, obnovljen je u okviru Moskovskog akcionizma. U tekstu se porede pristupi avangardne akcije i one s kraja dvadesetog veka, pri čemu se obnova avangarde u Rusiji ne sagledava kao vraćanje na staro, već pre kao podcrtavanje diskontinuiteta.

Ključne reči: avangarda, Moskovski akcionizam, performans, teorija umetnosti, umetnost.

Razvoj umetničke akcije u Rusiji neodvojiv je od širenja avangardnih umetničko-teorijskih tendencija s početka dvadesetog veka. U tom smislu, istorijski posmatrano, temeljenje umetničkog akcionizma u Rusiji, načelno je obeleženo dvema tendencijama. S jedne strane, to je bilo umetničko protivljenje postojećem poretku, jednako carskom režimu, kao i vladajućoj

¹⁵ dragan.calovic@fsu.edu.rs, calovicdragan@gmail.com

umetničkoj klimi koja je podržavala ugledanje na evropske, pre svega francuske, umetničke tendencije među kojima su prevagu imali impresionizam i rani kubizam. Druga značajna tendencija koja je opredelila ove umetničke tokove bilo je pronalaženje srodnih shvatanja u italijanskom futurizmu. Iako je takođe reč o inostranom uzoru, italijanski futurizam činio se prihvatljivim upravo na temelju programske sličnosti, odnosno zajedničkog stava da je potrebno odbaciti staru umetnost, a umetničko delovanje sagledati kao svojevrsno sredstvo borbe protiv prošlosti. Objavljivanje Marinetijevog (Marinetti) prvog futurističkog manifesta u Rusiji 1909. godine, dao je ovim kretanjima značajan zamajac (Goldberg 2001:31).

Programska načela nove umetnosti predstavljena su u čitavom nizu proglasa, tekstova, umetničkih iskaza i parola, od kojih svakako valja navesti *Šamar javnom ukusu* (1912) čiji su autori Burljuk (Бурлюк), Kručonih (Кручёных), Majakovski (Маяковский) i Hlebnjikov (Хлебников), kao i shvatanja Matjušina (Матюшин), Kručoniha i Maljeviča, izneta u okviru *Prvog sveruskog kongresa bajača budućnosti (pesnika-futurista)* – sednice od 18. i 19. jula 1913. u Usikirku, kojima se zahteva čitav niz akcija u cilju sistematskog i sveobuhvatnog preobražaja kulturnog i umetničkog života - od izmene ruskog jezika i toka misli, do transformisanja celokupne umetnosti. Između ostalog, oni uzvikuju „Pozorištima kao što su Hudožestveni teatar, Korševski, Aleksandrinski, Mali i Boljšoj teatar – danas nema mesta! – u tom cilju stvara se *novo pozorište 'Budućnjak'*“ (Matjušin, Kručonih, Maljevič 1913 / Mijušković 2003: 61).

Razvoj nove umetnosti, i uopšte izmenu kulturnog konteksta, futuristi su sagledavali u čvrstoj sprezi sa javnim delovanjem. Pored izložbi i predstavljanja umetničkih radova koji su sledili nove stvaralaške principe, oni održavaju predavanja i pokreću debate u javnom prostoru. Vrlo brzo ove aktivnosti zaći će još direktnije u javnost kroz pokretanje uličnih akcija, kojima je trebalo neposrednije uzdrmati učmali duh zarad buđenja nove vizije stvarnog. Ovakve pretpostavke obezbedile su zamajac umetničko-intelektualnim kretanjima kojima je podstaknut razvoj avangardnog akcionizma u Rusiji.

Početak dvadesetog veka, Sovjetski Savez bio je zemlja velikih ideala. Svrgavanje carske porodice nagovestilo je nove društveno-istorijske, ali i kulturne horizonte koje je trebalo osvojiti. U ono vreme ništa nije delovalo nemoguće, od reforme državnog aparata, preko osvajanja sibirске divljine, ambicioznih projekata industrijalizacije i modernizacije, do Tatlinovog (Татлин) plana za spomenik Treće internacionale. Staru umetnost trebalo je srušiti zajedno sa odbačenim društveno-kulturnim tendencijama. Veliki društveni preokret, već je u svojoj najranijoj fazi bio praćen nastojanjem uspostavljanja jedne nove umetnosti. Opčinjeni idejom novog društva koje je trebalo izgraditi, sovjetski umetnici su svoju revolucionarnu ulogu prepoznali u obezbeđenju adekvatne umetnosti dolazećem društvu. Ipak, izvestan *duh totalitarizma*, koji je u ono vreme vladao u Sovjetskom Savezu, preneo se i na umetnost. Saživot različitih umetničkih koncepcija od kojih je svaka nastojala da sebi obezbedi status „umetnosti novog društva“ otuda je i bio neodrživ (Ćalović 2008). Pluralitet umetničkih pristupa koji je obeležio period nakon 1917. godine, bio je „odmeravanje snaga“ koje je svoje razrešenje pronašlo u konačnom odustajanju od avangardnih umetničkih vizija. U društvenim kretanjima koja su zahtevala radikalni revolucionarni preobražaj, umetnički pluralizam koji je vladao u ranom revolucionarnom periodu nije bio održiv (Ćalović 2008).

Ruski avangardni pokret predstavljao je snažan, ali unutar sebe veoma raznovrstan front umetnika koji su odlučno odbacivali tradiciju, pozivajući na izgradnju nove umetnosti. Ciljevi koje su njegovi predstavnici sebi postavljali neretko su izlazili iz sfere estetskog, približavajući se programskim zadacima sprovedene politike. Avangardni umetnici sebe su videli kao samostalan odred unutar šire revolucionarne borbe. Ipak, ovaj period traganja za novom kulturom, za kristalizacijom teorijsko-poetskih shvatanja koja će obeležiti umetnost Revolucije, bio je praćen rastom netrpeljivosti, kako prema onim shvatanjima koja su išla u smeru odbrane tradicije, tako i unutar različitih avangardnih frakcija. Ne samo što je svaka od umetničkih grupa svoju umetničku koncepciju smatrala za jedinu ispravnu, već i za jedinu moguću unutar započetih društveno-istorijskih reformi (Ćalović 2008). Polazeći od stava da kao što postoji jedna pravilna

politička platforma Revolucije, tako može postojati i samo jedna pravilna umetnička platforma, sukobi unutar avangardnih umetničkih grupa izrastali su do nivoa isključivosti i lične netrpeljivosti, iscrpljujući snagu avangardnog borbenog dejstva i otvarajući prostor uspostavi socijalističkog realizma.

Unutrašnji sukobi i nepostojanje jedinstva unutar avangardnog umetničkog fronta, nerazumljivost avangardnih koncepcija izvan uskih umetničkih krugova, snažno ukorenjena realistička tradicija, konzervatizam političkih vođa, nizak opšti kulturni nivo najvećeg dela sovjetskog stanovništva, doveli su do postepenog razmimoilaženja umetničke avangarde i političkog vođstva, koje se sve više okretalo koncepciji lako shvatljive i pristupačne umetnosti. Sam Lenjin (Ленин) davao je snažnu podršku umetnosti koju „mase razumeju i vole“, odnosno tendenciji povezivanja revolucionarne misli i kulturnog nasleđa. Nova pozicija koju je političko rukovodstvo sve više bilo spremno da prihvati, otvarala je prostor zamahu akademizma i oživljavanju realističke tradicije. Ovakav pristup shvaćen je kao znatno efikasniji u širenju propagandne poruke, čime su njegove političke pozicije bile dodatno učvršćene. Uspostavljan na zatečenom istorijskom nasleđu, kao i zahvaljujući novim revolucionarnim okolnostima, front realističke umetnosti izrastao je u snažnu frakciju koja se suprotstavljala razjedinjenim avangardnim koncepcijama.

Nakon donošenja rezolucije CK SKP(b) „O reorganizaciji književno-umetničkih organizacija“, 23. aprila 1932. godine, u kojoj je RAPP kritikovan zbog hermetizovanja književnog života i poistovećivanja metode u književnom stvaralaštvu sa filozofskim metodama, te donošenja odluke Centralnog komiteta o likvidiranju udruženja proletherskih pisaca (VOAPP i RAPP), sovjetske vlasti započele su ukidanje proletherskih umetničkih organizacija. To je značilo kraj jednom kulturnom dobu koje je prvoj polovini dvadesetog veka obezbedilo snažan duhovni zamajac. Ipak, tokom tih nekoliko godina, sovjetska avangardna umetnost dala je snažan doprinos jednom širem razumevanju umetnosti kao aktivnosti usmerene na odbranu humanih zahteva.

Centralna ideja ruske avangardne akcije bila je obezbeđenje adekvatnog duhovnog/kulturnog života revolucionarnoj stvarnosti. Kako uzvikuju Zdanjevič (Зданевич) i Larionov (Ларионов), „obnovljeni život traži novu društvenost i novu propoved“ (Zdanjevič, Larionov 1913 / Mijušković 2003: 91). Reč je o novoj viziji koju je putem umetnosti bilo neophodno ponuditi sovjetskoj javnosti, ali i svim revolucionarnim snagama koje su u različitim delovima sveta ustajale protiv nepravde i potlačenosti. Možda najdirektniju kritiku perpetuiranja ovih shvatanja putem umetnosti nalazimo u *Manifestu leteće federacije futurista*, u kojem Burljuk, Kamenski (Каменский) i Majakovski podvlače: „pozorišta kao i pre izvode 'judejske' i ostale 'careve' (komade Romanovih), kao i pre spomenici generalima, kneževima – carskim ljubavnicama i caričinim ljubavnicima svojim teškim, prljavim nogama gaze vratove mladih ulica. U sitničarnicama koje se bombastično nazivaju izložbama, trguje se mazarijama plemićkih ćerki i letnjikovaca u stilu rokoko i ostalih Lujeva. [...] Dosta je bilo“ (Burljuk, kamenski, Majakovsk 1918 / Mijušković 2003: 173). Novu stvarnost nije bilo moguće izgraditi na shvatanjima kojima je održavan prethodni poredak. Revolucionarna umetnost prepoznala je svoju poziciju u procesu izmene sveta. U *Proglasu mladim umetnicima*, Burljuk otuda i poziva na stvaranje i uređivanje novog života (Burljuk 1918). Njegova kritika umetničkog života u carskoj Rusiji upravo podvlači nemoć „istrošenih i mrtvih“ umetničkih formi da „probude protest i trgnu iz letargije“ (Burljuk 1918 / Mijušković 2003: 175). Nova stvarnost trebalo je da bude estetizovana prožimanjem umetnosti i života. To nije značilo samo okretanje umetnosti životu, prevazilaženje akademskih kanona stvaranja dela i odbacivanje ustaljenog repertoara tema, već i direktno uključivanje umetnosti u sâm život. U tom smislu, Zdanjevič i Larionov u svom proglasu *Zašto bojimo lice. Manifest futurista* upravo i podvlače: „povezali smo umetnost sa životom. Posle duge osamljenosti majstora gromko smo pozvali život i život je prodro u umetnost; vreme je da i umetnost prodre u život“ (Zdanjevič, Larionov 1913 / Mijušković 2003: 91). Umetnost je morala postati deo života, te i rusku avangardnu akciju u tom smislu i treba shvatiti kao estetizaciju stvarnosti sprovedenu na novim duhovnim / kulturnim pretpostavkama.

Uspostavljanje novih kulturnih pretpostavki nije značilo zamenu dominantnih teza. Umetnost je trebalo da donese novu duhovnost ali i da bude deo života. Otuda veliki broj ruskih umetnika svoj rad i nastoji da poveže sa praktičnim potrebama. Reč je o svojevrsnoj *revolucionarnoj utilitarnosti*, jer, konačno, revolucija ne znači samo osvajanje prostora novim ideološko-političkim pretpostavkama, već i izmenu čitave društvene stvarnosti. U tom smislu je i čin bojenja lica (futuristi) imao dvostruko dejstvo. S jedne strane, to je bio postupak oslobađanja umetničkog izraza. Začetak ove prakse upravo i predstavlja vizuelno traganje za novim izražajnim prostorima Mihaila Larionova, kada je 1905. godine oslikao devojk-modela koja je stajala na fonu ćilima, nastavljajući time sliku na njenom telu. Ipak, ovo je bio samo prvi korak koji je vodio daljem promišljanju postupka. Nova vizuelnost morala je dobiti revolucionarno-utilitarni karakter kako bi u prožetosti sa životom stvorila novu kulturu. Otuda kada Zdanjevič i Larionov kažu „bojimo lica jer čisto lice je odvratno, jer želimo da propovedamo o nepoznatom, preuređujemo život i uznosimo u više sfere postojanja umnoženu čovekovu dušu“ (Zdanjevič, Larionov 1913 / Mijušković 2003: 92), oni zapravo ističu odbojnost prema zatečenom sistemu vrednosti, manifestovanom u dominantnim merilima ukusa. Bojenje lica otuda postaje borbena strategija, ali ne u smislu provokacije ili preispitivanja građanskog ukusa, već u smislu izgradnje novog repertoara dekorativnog izražavanja, kao najdirektnijeg simbola novog sistema vrednosti – u prilog ovome posebno valja podvući stav izražen u Manifestu: „mi pak zbacujemo zlato i drago kamenje s pijedastala i proglašavamo ih bezvrednima. Pripazite se, vi koji ih gomilate i čuvate – uskoro ćete postati siromasi“ (Zdanjevič, Larionov 1913 / Mijušković 2003: 92). Gotovo u novozavetskom duhu, oni objašnjavaju bojenje lica kao manifestaciju nove uzdižuće kulture koja radikalno preokreće postojeće vrednosne pretpostavke.

Ovakve zahteve, treba u najvećoj meri pripisati umetničkoj viziji koja izrasta u vremenu koje je obeležilo duh revolucionarnih težnji. Iako je ruski avangardni pokret bio duboko povezan sa Revolucijom, ne treba gubiti iz vida da je revolucionarna borba u domenu umetnosti otpočela pre društveno-političkog prevrata. Ili, prema rečima Slobodana Mijuškovića, „avangarda je

već postojala kada se dogodio Oktobar“ (Mijušković 2003: 203). U tom smislu, i heterogena umetnička kretanja unutar ruske avangarde valja shvatiti kao umrežavanje težnji za novim kulturnim prostorom na čijim bi temeljima bilo moguće uzdizanje novog društva. Uključivanje u Revoluciju bio je logični korak povezivanja sa širim društvenim snagama u čijim zahtevima su prepoznati bliski elementi borbe za izgradnju novog, humanijeg sveta. Uspostavljanje ove veze, u uslovima konkretnog društveno-političkog preobražaja, nije moglo ostati na nivou pokretanja združene inicijative bliskih, no relativno autonomnih struja. Ruski avangardni pokret, konačno je i sâm morao biti transformisan revolucionarnom stvarnošću. Ovo je jasno uočljivo u promeni umetničko-teorijske paradigme do koje dolazi nakon Revolucije. Modernistički koncept autonomnosti, samodovoljnosti umetnosti i umetničkog dela, kako ističe Mijušković, bio je napušten u korist novog modela koji je pretpostavljao integraciju umetnosti u novu društvenu, političku i ekonomsku realnost, odnosno u život (Mijušković 2003: 203). Upravo u odnosu na ovaj zaokret, avangardni akcionizam i može biti sagledan kao formalno-izražajna tendencija koja je na teorijsko-poetskom planu, zajedno sa onim umetničkim istraživanjima što su bila usmerena na osnaživanje aplikativnosti dela, bila najbliža novim kontekstualnim okvirima umetničkog razvoja.

Umetnička akcija koja je menjala stvarnost postajala je deo novog života. Ovde nije reč o teatarskim formama zasnovanim na imaginaciji, već o iniciranju životnih praksi putem umetnosti, njihovom prožimanju. Umetnost je postajala život, jednako kao što je život bivao razumevan kao umetnost. Ovakvo razumevanje odnosa umetnosti i života na dobar način izraženo je sloganom koji proglašava njihovo izjednačavanje – „ŽIVOT, svestan i organizavan, kadar da VIDI i GRADI, jeste savremena umetnost“ (Rodočenko 1921 / Mijušković 2003: 222).

Približno pola veka kasnije, ovakve umetničke tendencije, svakako praćene izmenom ideološko-političke paradigme, biće nastavljene u okviru ruske kolektivne akcije. Politička klima perestrojke obnovila je *duh velikih nadanja* koji je obeležio prve decenije dvadesetog veka u Rusiji. Iako efekti političkog zaokreta nisu proizveli onu društvenu snagu kojom je izgradnja

socijalizma bila vođena, rusko društvo nedvosmisleno je zakoračilo u novo doba, čime je put izgradnji novih vizija i očekivanja, sasvim očekivano, bio otvoren. Prevazilaženje *starog* ponovo je postalo društveni imperativ, no ovoga puta opterećen upitanošću da li dalji razvoj treba temeljiti na radikalno novim principima ili na obnovi kontinuiteta sa društveno-vrednosnim kretanjima koja su bila prekinuta socijalističkom revolucijom. Dodatni izazov trasiranju novih društvenih tokova bila je višedecenijska intelektualno-kulturna izolacija sovjetske Rusije. Kako primećuje Irina Aristarhova, veliki deo savremenog intelektualnog i umetničkog nasleđa bio je stran sovjetskom diskursu, dok su na primer, kulturna i društvena baština šezdesetih imale vrlo ograničenu ulogu (Aristarhova 2007: 305). Ovakva društvena situacija, kod jednog dela ruske umetničke i intelektualne javnosti, podstakla je imperativ promišljanja umetničkog i teorijskog rada sa samim životom. Na ovom mestu, u najvećoj meri ćemo se zadržati na promišljanju *Moskovskog akcionizma* i njegove veze sa teorijsko-umetničkim vizijama avangardnih pokreta, pre svega zbog njegovog temeljenja kao (jedinog) postsovjetskog umetničkog pokreta koji izrasta kao izvedenica leveice (up. Aristarhova 2007: 306), pre svega kada govorimo o radu Anatolija Osmolovskog (Осмоловский), no i zbog otvorenog političko-anarhističkog bunta izraženog u radovima Aleksandra Brenera (Бренер) i Olega Kulika (Кулик).

Zatečeno društveno-političko stanje devedesetih godina, nije moglo obezbediti nastavljanje prožimanja umetnossti i života koje je bilo karakteristično za avangardnu akciju s početka dvadesetog veka, niti bi konačno i bilo opravdano vraćati se na ove pozicije. Ipak veza umetnosti i života, te opredeljenost za odbranu humanističkih principa putem umetnosti, usvojena je kao umetničko-intelektualni imperativ *Moskovskog akcionizma*. Na poetskom planu, zaokret u razumevanju odnosa prema avangardnim tokovima s početka dvadesetog veka možda je najdirektnije uočljiv u podcrtavanju osećanja očaja. Zanesenost vizijom, koja je davala snagu umetničkim avangardnim akcijama s početka dvadesetog veka, sada je ustupila mesto borbi shvaćenoj kao jedinom mogućem putu izlaska iz egzistencijalnog očaja.

Postupak Brenerovog ispisivanja znaka dolara na Maljevičevoj slici *Beli krst na beloj osnovi (Suprematism 1920-1927)*, koja se nalazi u Stedelijk muzeju u Amsterdamu (1997), upravo i treba čitati u ovom ključu. To je znak neprihvatanja pozicije obespravljenosti, koje u suočavanju sa potpunom nemoći izlaz prepoznaje još jedino u destrukciji, u otvorenom napadu na sistem. Reč je o suočavanju sa bezizlaznim očajem, koji očišćenje Maljevičevog slikarstva od pogrešnih formalističkih interpretacija pronalazi još jedino u simboličkom razaranju slike. Jedna od posledica institucionalizacije ruske avangarde bilo je njeno uterivanje u okvire modernističke zadivljenosti čistom formom, uz gotovo potpuno odstranjivanje svesti o idejnoj podlozi avangardnog formalnog postupka. Maljevičevo slikarstvo postalo je zarobljenik sopstvene forme i jedini gerilski način njegovog buđenja bilo je oslobađanje od tereta iščišćenosti forme. Ispisivanje znaka dolara, dalo je ovom postupku izvesnu narativnu eksplicitnost, no bez uvođenja u opasnost da rad time skrene u bilo kakvu ilustrativnost. Čista forma, odvojena od svoje istorijske teorijsko-poetske utemeljenosti, postala je delom druge/drukčije kulture i sistema vrednosti, radikalno drukčijih od onih kojima je avangardna vizija bila vođena, što je ovom gerilskom akcijom beskompromisno bilo podvučeno. To je bilo vraćanje Maljeviča avangardi, ali i obznanjivanje postojanja radikalnih umetničko-društvenih tendencija koje nastavljaju liniju promišljanja umetnosti za novi život. Brenerovo ispisivanje znaka dolara na Maljevičevoj slici otuda i treba shvatiti kao najčistiji izraz obnavljanja avangardnih tendencija u ruskoj umetnosti. Konačno, šta bi više od ovakvog postupka, makar u duhu prethodno spomenutog *Manifesta leteće federacije futurista*, odgovaralo otklonu od političko-interpretativnih modela u koje je avangardna umetnost nasilno gurana?

Istu liniju obnavljanja avangardnog pristupa, odnosno njegovog svojevrsnog nastavljanja, prepoznamo i u Brenerovoj poseti Jeljcinu (Ельцин), tokom koje je od njega zatražio da mu preda vlast. Preuzimanje vlasti u cilju transformisanja čitavog društva, bio je jedan od temeljnih ciljeva šireg kulturno-političkog pokreta kojem su pripadali ruski avangardni umetnici s prve polovine dvadesetog veka, i čija ideologija ostaje

neraskidivo povezana s njihovim poetsko-angažovanim shvatanjima. Nova duhovnost za kojom su ruski avangardni umetnici tragali nije mogla biti temeljena na starim političkim pretpostavkama, jednako kao što ni održanje političke revolucije nije bilo moguće bez duhovno-kulturne transformacije.

Brenerov performans nastavlja avangardnu poetsko-umetničku liniju, no on istovremeno reaktualizuje koncept umetnika-revolucionara. Strategija margine usmerena na proširenje radijusa centra odbacuje se negiranjem njegove pozicije. U Dišanovom (Duchamp) maniru, Brener odbija da prizna bilo kakav autoritet postojećim institucijama, razotkrivajući činjenicu da nametnuti sistem vrednosti i hijerarhija važe jedino unutar sistema, zbog čega je svako izopštavanje u isto vreme proglašenje pozicije novog centra. Činjenica da je reč o simboličkom činu, ne umanjuje značaj Brenerovog postupka. Kako ovde nije reč o političkom postupku, to njegovu delotvornost ni ne treba tražiti na političkoj, već upravo na kulturnoj ravni. Traženje vlasti izraz je beskompromisnog neslaganja, ne samo sa postojećom politikom već i uspostavljenim sistemom, čime se destabilizuje iluzija reda.

Brenerov postupak, u isto vreme reaktualizuje ideju vladara-umetnika koji čitav društveno-politički prostor prepoznaje kao materijal umetničke obrade. Avangardni zahtev osvajanja vlasti ponovo je postavljen, ali sada u izmenjenim istorijskim, geo-političkim i kulturnim okolnostima, čime zadobija čitav niz novih značenjskih naslaga, uz istovremenu izmenu pristupa. Grojsovu (Groys) ideju totalitariste kao ultimativnog kreatora (up. Grojs 2011), Brener izokreće uvođenjem vizije umetnika kao političkog vođe. Svojim radom Brener direktno nastavlja avangardnu praksu prožimanja umetnosti i politike, pri tom odbacujući svaki kompromis, te dosledno ostajući na liniji modernističke vizije estetizacije stvarnog.

Ipak, ovaj proces, Brener shvata u radikalnom aktivističkom maniru, upravo u duhu avangardnog zahteva sveukupnog društvenog preobražaja. Estetizovanje stvarnog za Brenera ne podrazumeva sleđenje estetskih, umetničkih, kulturnih i društvenih modela koji su oblikovali institucionalizovan odnos prema umetnički vrednom. Njegovi performansi predstavljaju radikalnu negaciju, bunt, beskompromisno suprotstavljanje

postojećim odnosima. U tom smislu, ovde prepoznajemo jedno doslednije približavanje futurističkom nasleđu nego što je to bio slučaj sa ruskim avangardnim umetnicima s početka dvadesetog veka. Performansi, poput masturbiranja sa skakaonice Moskovskog bazena, uništavanja instalacije Vende Gu (Wenda Gu) na izložbi *Interpol* u Centru za savremenu umetnost u Stokholmu (1996), pokušaja kopulacije sa svojom suprugom na stepenicama Puškinovog spomenika, i drugih, utemeljuju se kao umetnički radikalni upravo kroz izbegavanje svake mogućnosti da na osnovu tradicionalne teorijske aparature budu kao umetnost prepoznati. Umetnost koja raskida sve veze sa sistemom protiv kojeg ustaje, upravo i mora, u njenom sagledavanju s pozicija sistema, ostati ne-umetnost.

Na tragu istog umetničkog pristupa nalaze se i performansi *Ludi pas* Olega Kulika, prvi put izvedenim sa Aleksandrom Brenerom u moskovskoj Geljman galeriji, 23. novembra 1994. godine. Društvene promene koje su zadesile istočnoevropske zemlje nakon pada socijalističkih režima, navele su umetnike na preispitivanje sopstvenog položaja u novostvorenim okolnostima. Poput Brenera, Kulik postavlja pitanje pozicije umetnosti Istoka u sistemu odnosa, uspostavljenih modela interpretacije i vrednovanja, institucionalno učvršćenim na Zapadu. U svojim performansima, Kulik simbolički poredi položaj istočnoevropskih umetnika sa statusom pasa lotalica. Njegovo pitanje nije samo pitanje statusa, već i mentalnog, kulturnog i geopolitičkog opstanka. Svet razočarenja, bezizlaznosti, srušenih nadanja, potisnut dominantnim političko-ideološkim imaginarijumom, krajem dvadesetog veka postao je nevidljiv u velikoj kolektivnoj viziji savremenosti. Suočavanje sa egzistencijalnom neizvesnošću obnovilo je pitanje smisla istrajavanja na sleđenju postojećih kulturnih obrazaca i umetničkih pristupa. Stara koncepcija društvenog angažovanja kroz umetnost izgubila je nekadašnji smisao, dok je istovremeno perspektiva daljeg opstanka u umetničkom životu postala nedovoljno jasna. U tom smislu Kulikov gest upravo i predstavlja najdirektniji odraz današnjice u kojoj izvojevana sloboda nesumnjivo nosi nepripadnost sistemu.

Umetnički put Olega Kulika, u izvesnom smislu, perpetuira sudbinu avangardnih tokova u Rusiji. Iako ga možemo smatrati jednim od nosećih

protagonista Moskovskog akcionizma tokom poslednjih decenija dvadesetog veka, Kulikov dalji umetnički razvoj, uprkos zadržavanju izvesne provokativnosti, te u određenoj meri i angažovane kritike, napušta revolucionarne okvire na kojima je temeljen avangardni pristup. Njegovi performansi čovek-ptica, čovek-vodozemac, čovek-jarac, itd., oštricu svog dejstva usmeravaju na ispitivanje modela prikazivanja i samorazumevanja, dekonstruišući zapadnu sliku o narodima Istoka i njihovoj kulturi. Iako je ova promena fokusa približila Kulika postmodernim umetničkim kretanjima, ona je u isto vreme, distancirala njegov rad od revolucionarne pozicije avangarde. Ovo odvajanje, na interpretativnom nivou, kako je spomenuto, karakteristično je za gotovo sve predstavnike ruske avangarde, čija su revolucionarna stremljenja zamagljena (iako ne u potpunosti izbrisana) u procesu institucionalizacije i uklapanja u *novu tradiciju* modernog doba. Snaga sistema da apsorbuje i naturalizuje revolucionarne misli, manifestovana u institucionalizaciji ruske avangarde, ponovo se razotkriva, no ovoga puta u transformaciji Kulikovog pristupa. Kao jedini predstavnik Moskovskog akcionizma koji je zadobio priznanje na Zapadu, Kulik je morao platiti cenu odustajanja od revolucionarne pozicije, istu onu koja je institucionalizovanim modelima interpretacije i razvijenim mehanizmima održanja *reda*, nametnuta predstavnicima ruske avangarde.

Konačno, govor o obnavljanju avangarde u Moskovskom akcionizmu ne bi bio potpun bez osvrta na njegovog pokretača, Anatolija Osmolovskog. Više od Brenera i Kulika, Osmolovski je insistirao, kako u svojim napisima tako i u umetničkom pristupu, na razumevanju Moskovskog akcionizma kao izvedenice levice. U tom smislu, politički zahtev osvajanja vlasti, izražen u ruskoj avangardni, u njegovom radu ostaje najtransparentniji. Dovoljno je osvrnuti se ovde na njegovu akciju i pokret *Nevladinu nadzornu komisiju*, koju je zajedno sa Ter-Oganjinom, Kirjevim, Pimenovim, Čubarovim i Gutovim organizovao između 1996. i 2001. godine. *Nevladina nadzorna komisija* istakla je problem političkog predstavljanja, te otuda i legitimnosti vlasti, ali i celokupnog sistema, u savremenom društvu.

Centralna akcija grupe bila je *Kampanja protiv svih partija*, zamišljena kao projekat uličnih akcija, izložbi i publikacija. Akcija je bila

zasnovana kao političko-umetnička intervencija na ruskim parlamentarnim izborima. Oslanjajući se na tada važeći izborni zakon u Rusiji, Osmolovski zasniva rad kao legitimni izborni postupak, estetizujući time sam politički život. Naime, prema spomenutom zakonu, izborni listić u Rusiji, pored liste prijavljenih kandidata i članova političkih partija, sadržao je i stavku „Protiv svih partija, grupa i kandidata“.¹⁶ Time je biračima bila data mogućnost da izraze svoje neslaganje sa ponuđenim političkim programima i opredeljenjima. Glas *protiv svih* značio je protivljenje svim ponuđenim mogućnostima na parlamentarnim izborima, te nepristajanje da se vlastita politička gledišta i interesi kompromisno podrede onoj opciji koja je najmanje sa njima u suprotnosti. Prema istom zakonu, ukoliko bi *kandidat protiv svih* na izborima osvojio više od pedeset posto glasova, ili ukoliko bi imao više glasova od ostalih kandidata, izbori bi bili poništeni, pri čemu ostali kandidati i političke stranke koji su na izborima učestvovali, ne bi imali pravo učešća na ponovljenim izborima. Ipak, uprkos tome što je izborni proces davao mogućnost glasanja protiv svih, nezadovoljni birači su se načelno retko izjašnjavali *protiv svih*, rađe pribegavajući odluci da uopšte ne izađu na izbore ili da ponište izborni listić.

Kampanja protiv svih partija upravo je bila zamišljena kao predizborno promovisanje ove mogućnosti. Osmolovski je ovim direktno naglasio problem predstavljanja, koji je tokom devedesetih godina davao značajan ton njegovom umetničkom, ali i teorijskom, radu. To je bilo otvoreno odbacivanje uverenja da centralne političke partije zastupaju shvatanja, interese, viđenja većine, odnosno da građani (čiji se glas obično ne čuje) govore kroz izabrane političke predstavnike. *Govor u tuđe ime*, kao centralni princip parlamentarne demokratije, problematizovan je njegovom interpretacijom kao mehanizma legitimizovanja marginalizacije neposrednog glasa građana u demokratskom odlučivanju. Izvedenom kampanjom, Osmolovski usmerava pažnju na naličje sistema, destabilizujući ritualni status izbornog procesa.

¹⁶ Mogućnost *Protiv svih*, ukinuta je odlukom ruske Dume juna 2006. godine.

Sprovedenu akciju treba shvatiti kao u jednakoj meri i političku i umetničku. Ona prevazilazi okvire uvođenja društvenog angažmana u umetnički postupak, upravo zahvaljujući izjednačavanju umetnosti i života. Obnavljajući avangardnu ideju prodora umetnosti u život, Osmolovski ukida i poslednju istancu njihovog razlikovanja. Čitava društvena stvarnost time je izjednačena sa umetničkom stvarnošću, a svaki društveni čin, u isto vreme biva i umetnički. Avangardni koncept umetnika-revolucionara, Osmolovski reinterpretaira prihvatanjem pozicije revolucionara-umetnika, budući da jedini mogući put svake radikalne promene on prepoznaje upravo u umetnosti. Umetnost, naime, nije shvaćena kao sredstvo revolucionarne borbe, već kao njen metod.

Obnova avangarde u Rusiji nije značila vraćanje na staro, niti je to bio pokušaj neutralizacije diskontinuiteta umetničkih tokova, koji je obeležio dvadeseti vek u toj zemlji. Insistiranje na kontinuitetu, konačno, u suprotnosti je sa temeljnim principima avangarde. U tim okvirima, na kraju, treba i razumeti odbacivanje kontinualnog razvoja umetničkih stavova, karakteristično za Moskovski akcionizam. Poput Brenera i Kulika, i sâm Osmolovski je sa promenom političke situacije u Rusiji, promenio tok svoje umetnosti, prihvativši potpuni teorijsko-poetski zaokret. U katalogu izložbe *Umetnost bez opravdanja*, on kaže: „ne može se biti istovremeno umetnički i politički delotvoran“ (Osmolovski, 2004 / Aristarhova 2007: 311), čime ne samo što jasno odbacuje pretpostavke avangardnog pokreta s početka dvadesetog veka, već i dovodi u sumnju opravdanost svog prethodnog umetničkog rada. No uprkos ovom odustajanju, čini se da je obnova avangarde upravo jedino i mogla biti ostvarena na principima diskontinuiteta. Svako temeljenje naročite *avangardne tradicije*, bilo bi jednako pogubno za avangardu koliko i njeno uključivanje u tradiciju (up. Čalović 2008). Otuda je i obnova avangarde u Moskovskom akcionizmu, da bi zadržala svoju delatnu snagu, upravo i morala biti konačna.

Literatura

Aristrahova, I. (2007): Dalje od predstavljanja i pridruživanja: kolektivna akcija u postsovjetskoj Rusiji, u: Stimson, B., Šolet, G. (ur.) (2010): *Kolektivizam posle modernizma: Umetnost društvene uobrazilje posle 1945. godine*, Beograd: Clio, str. 303 – 324.

Burljuk, D. (1918): Proglas mladim umetnicima. Preuzeto iz: Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, str. 175-176.

Burljuk, D., Kamenski, V., Majakovski, V. (1918): Manifest leteće federacije futurista. Preuzeto iz: Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, str. 173-174.

Ćalović, D. (2008): Avangarda u tradiciji, Beograd: Зборник радова Факултета драмских уметности 13-14, 243-252.

Goldberg, R. L. (2001): *Performance Art*, New York:Thames & Hudson.

Гројс, Б. (2011): *Уметност утопије*, Београд: Плави круг, Логос.

Matjušin, M., Kručonih, A., Maljevič K. (1913): Prvi sveruski kongres bajača budućnosti (pesnika – futurista), sednice od 18. i 19. jula 1913. u Usikirku (Finska). Preuzeto iz: Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, str. 60-61.

Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika.

Rodočenko, A. (1921). Slogani. Preuzeto iz: Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, str. 222.

Šuvaković, M. (1999): *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd, Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti, Prometej.

Tešić, G. (1991): *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*, Beograd, Novi Sad: Institut za književnost i umetnost, Svetovi.

Zdanjevič, I., Larionov, M. (1913): Zašto bojimo lice. Manifest futurista. Preuzeto iz: Mijušković, S. (2003): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde*, Beograd: Geopoetika, str. 91-92.

Dragan Čalović

PERFORMANCE ART IN RUSSIA: DISCONTINUITY OF THE RUSSIAN AVANT-
GARDE

Summary

Historically, the foundation of artistic actionism in Russia has been marked by two tendencies. On the one hand, it was an artistic opposition to the existing order, both to the imperial regime, and to the dominant artistic climate which supported adoption of European artistic tendencies, and, on the other hand, recognition of the interconnections with Italian futurism. The artistic-theoretical approach built in the first half of the twentieth century was renewed within the framework of Moscow actionism. The text compares the approaches of avant-garde action and those from the end of the twentieth century, whereby the renewal of the avant-garde in Russia is not seen as a return to the old, but rather as an underlining of discontinuity

Keywords: art, art theory, avant-garde, Moscow actionism, performance.

Meysun Gharaibeh Simonović¹⁷

Filološki fakultet u Beogradu,

Univerzitet u Beogradu

SAMOCENZURA I CENZURA U SAVREMENOJ ARAPSKOJ KNJIŽEVNOSTI: UZROCI I POSLEDICE

Eksplcitna cenzura i samocenzura postale su neformalna i retka pojava u književnosti demokratskih uređenja, potaknute tržišno orijentisanim motivima i etikom pre nego ideološkim stegama. S druge strane, unutar represivnih režima, na snazi su ograničenja u pogledu ukazivanja na činjenice koje ogoljuju neki verski, politički ili društveni tabu, a to su ograničenja s kojima se i dalje suočavaju savremeni arapski pisci. Za sprečavanje „skrnavljenja” sakralnog i svetovnog nasleđa zaduženi su specijalizovani nadzornici – ministarstvo informisanja, službe državne bezbednosti i samoprozvani cenzori, potpomognuti svetovnim zakonima, šerijatom ili pak javnim mnjenjem – koji određuju granicu pristojnosti u književnom izrazu i u javnom istupanju uopšteno. Ovaj vid pritiska kod pojedinih pisaca podstiče sublimaciju, višestruko motivisanu, od želje za pozicioniranjem, preko potrebe da se zaštite, do težnje da se izbegnu progon i oštre kaznene mere. Drugi pak, iako svesni mogućih posledica, postaju književni disidenti i suočavaju se s posledicama svojih prekoračenja – zabrana štampanja, uhođenje, zatvor i pretnje smrću. Opisani tradicionalni mehanizmi samocenzure i cenzure (bili) su posebno izraženi u Saudijskoj Arabiji, Iraku, Siriji i Egiptu, dok se njeni najblaži oblici vezuju za cenzorsku praksu na teritoriji Libana, jednog od izdavačkih utočišta za sve arapske književne disidente. Stoga se u radu govori o različitim stupnjevima i primerima cenzorske prakse, odnosno o različitim oblicima eksplicitne i implicitne cenzure, koji su bili i ostali uobičajeni pratoci arapskog književnika, ali i svakog kritički nastrojenog „beležnika” stvarnosti koja ga okružuje u represivnom uređenju.

Ključne reči: savremena arapska književnost, književna cenzura, samocenzura u književnosti, tabu teme, zabranjene knjige, književni disident.

¹⁷ mey_gar@yahoo.com

Cenzura predstavlja bedem subverzivnim idejama i činjenicama, čiji prodor, shodno proceni zaduženog nadzornika, nepovoljno utiče na status vladajuće političke elite, verske ideologije ili opšteprihvaćene granice društvenog morala. Sve su epohe bile zahvaćene virusom cenzure, pa je uklanjanje progresivnih dela, a i marginalizacija i kažnjavanje samih pojedinaca ili grupa, oduvek bio deo ljudske prakse.

Povod za cenzuru menjao je težište, obrazujući različite konvencije o pragu tolerancije u javnom istupanju. Poželjno u jednoj etapi ili uređenju, predstavljalo je opasnost u drugim. Štaviše, slučajeva da je jedna ideološka struja gušila svoju „konkurenciju” je toliko da se, nakon uvida u četvorotomnu enciklopediju *Cenzura* koju je priredio D. Džons (Jones 2015), čini da ni jedno značajno delo, vizija ili pokret, u trenutku nastanka i obelodanjivanja, nije prolazio bez nekog vida sankcija, pod optužbom da je posredi subverzivni, nemoralni ili blasfemični akt.

S obzirom na način, stepen i trenutak sprovođenja, može se govoriti o različitim vrstama cenzure i samocenzure. U pogledu načina, *eksplicitni mehanizmi cenzure* podrazumevaju institucionalnu regulaciju ograničenja, koja, zatim, podstiče *implicitne mehanizme cenzure* u vidu „tihih cenzora“, bilo kroz samocenzuru ili ostale vidove neformalne (meke) cenzure – od prijateljskih saveta i prekora, pa sve do ignorisanja kojim se postiže marginalizacija nepoželjnih idejnih i činjeničnih svedočanstava. U pogledu stepena ograničenja, cenzura i samocenzura mogu biti *totalne* (sistemske), *selektivne* i *delimične*, dok se podela na *preventivne* i *suspenzivne mere zabrane* vrši u odnosu na trenutak u kojem se proces „obelodanjivanja” zaustavlja.¹⁸

Intenzitetu i učestalosti zabrana presuđuju ideološka utvrđenja jedne zemlje u određenom istorijskom trenutku. U represivnim uređenjima i dalje su zastupljeni „tradicionalni” (eksplicitni) mehanizmi cenzure, dok su u demokratskim uređenjima ideološka ograničenja zamenjena tržišno

¹⁸ O ravnilima kroz koje se cenzura i samocenzura mogu prepoznavati v. M. Dović, Književnost u čeljustima cenzure?, *Polja*, god. 56, br. 472, 2011, 73.

orijentisanim motivima i etikom, posebno onom koja se tiče manjina u nekom smislu – u pogledu rase, religije, nacije, seksualne orijentacije itd.¹⁹

Sve do informatičkog doba, književnost je bila najčešći predmet cenzure. Međutim, marginalizacija i potiskivanje njenog značaja, usled dominacije masovnih medija a zatim i društvenih mreža, usloveli su premeštanje pritiska na potonje kanale uticaja. Ipak, cenzura i samocenzura ostale su u pojedinim slučajevima saputnik književne umetnosti i njenih disidenata, čija se dela uvrštavaju u neki novi „Index librorum prohibitorum”. Nemali deo takvih registara postojani su u arapskom svetu, čiji su pisci suočeni s eksplicitnim i implicitnim mehanizmima cenzure i samocenzure, kompatibilnim s nekadašnjim ili postojećim mehanizmima u ostalim represivnim režimima u svetu. Takve se paralele posebno mogu povlačiti između cenzorske prakse u socijalističkom režimu Iraka, Sirije ili Libije, i sovjetskog, jugoslovenskog ili kineskog komunizma.

Termini kojima se označava cenzura u evropskim jezicima i na arapskom jeziku su po svom etimološkom značenju drugačiji. U evropskim jezicima radi se o varijantama od latinske reči *censeo* (procenjivati, ocenjivati), dok je u arapskom u upotrebi reč *raqÁba* (nadzor, nadgledanje, kontrola), proizašla iz korena *r-q-b* koji nosi značenje „pažljivog posmatranja”. Ipak, u oba slučaja, date reči imaju isti smisao i asocijacije. U pitanju su formalni i neformalni oblici ograničavanja slobode u prenošenju činjenica ili izražavanja ideja, naročito u pogledu vere, politike i seksualnosti, tog „svetog trojstva” samocenzure i cenzure koji u arapskom svetu i danas važi za tabuizirano područje u javnom govoru, a neretko i u privatnom.

¹⁹ O različitim licima cenzure i samocenzure shodno uređenju v. M. Dović, Totalitarna i posttotalitarna cenzura, *Glasnik Narodne biblioteke Srbije*, br. 18, 2016, 89–104.

Uticaj islamske doktrine na cenzuru i samocenzuru u arapskoj književnosti

Kao i u ostalim monoteističkim religijama, u islamu je Bog, uz anđele, predstavljen kao tihi cenzor, beležnik ljudskih postupaka u ovozemaljskom životu koji će biti vrednovani (kažnjeni ili nagrađeni) Sudnjega dana. Uverenje da nad čovekom bdi sveprisutno božije oko, dalo je osnova za regulativu „ovozemaljske” cenzure i podsticaj samocenzuri, pri čemu se u potonjem slučaju ohrabruje, pa i zahteva disciplina duha koja pretenduje na uzornost. Ujedno, individualna odgovornost podrazumeva i obaveze u korigovanju postupaka ostalih članova islamske zajednice, posebno onih koji su protivni *Kuranu* i praksi Poslanika Muhameda (*sunna*). Tako je cenzura blasfemičnih postala legitimna potera, što je poruka preneti s jedne na drugu generaciju.

Zadrška u pogledu tema koje mogu predstavljati, u nekom tumačenju, suprotstavljanje islamskoj doktrini ostala je prisutna sve do savremene književnosti, dok je zbacivanje uzornosti i ogoljavanje ličnih nesavršenosti načeto s modernom autobiografijom početkom XX veka. U potonjem slučaju radi se o „škakljivim” ispoestima u bezazlenom obimu, zbog čega je i u toj etapi evidentna izrazita samocenzura, čak i u autobiografskim romanima, u kojima se kompromitujuća istina mogla staviti na teret prirodi fikcije.

Vešto prikrivanje sebe, a posebno dogmatske zapitanosti i morala sveštenih lica trajalo je sve do kraja šezdesetih godina XX veka, kada počinje nova etapa moderne arapske književnosti. pisci nalaze načine da objave sve otvorenija dela, u kojima se ne preza od kritičke obrade tabu tema, poput neverništva, političkog kraha, homoseksualnosti, promiskuiteta i drugih, do tada marginalizovanih ili izrazito simbolički obrađivanih idejnih elemenata. Ipak, ne bez prepreka i posledica. Slikovit primer sankcionisanja blasfemije u modernoj arapskoj književnosti predstavlja priča o romanu *Awlād ḥāratinā* (*Deca naše ulice*) egipatskog pisca Nagiba Mahfuza (Nagīb Maḥfūz, 1911– 2006).

Alegorijski roman *Deca naše ulice* počeo je svoj burni život 1959. godine, kada je izlazio u nastavcima u egipatskom glasilu *al-Ahram*. Zbog

aluzije u romanu da je Bog mrtav, čuveni islamski univerzitet u Kairu, al-Azhar, proglasilo je delo blasfemičnim i uvredljivim za lik i delo Poslanika Muhameda, insistirajući na njegovoj zabrani. Stoga se delo, kao celina, pojavilo u piratskom izdanju 1967. u Bejrutu, odakle je knjiga „krijumčarena” u Egiptu.

Činjenica da je Mahfuz dobio Nobelovu nagradu 1988. godine za književnost, probudila je bojazan kod njegovih ideoloških oponenta, koji su na stranicama proislamski orijentisanih novina i časopisa obnovili hajku na roman, o čijem se objavljivanju više nije ni raspravljalo u Egiptu. Uprkos tome, na inicijativu predsednika Hosnija Mubarak, roman je 1989. godine iznova izlazio u nastavcima u egipatskom mesečniku *al-Jasar*, na čijem je zaustavljanju instituirao sada sam Mahfuz, nakon što je pretrpeo mnoštvo agresivnih verbalnih napada. Iste godine je Mahfuz javno pružio podršku indijskom prozaisti Salmanu Rušdiju (r. 1947), protiveći se fetvi o smrtnoj presudi izrečenoj zbog romana *Satanski stihovi*, koji je, kao i *Deca naše ulice*, etiketiran kao izrazito blasfemično ostvarenje. Time je isprovocirao šejha Omera Abderahmana (‘Umar ‘Abd al-Raḥmān, 1938–2017), lidera sekte al-Džamaa al-islamije, koji je zahtevao od Mahfuz, i Rušdija pokajanje, obećavši im, u suprotnom, pogubljenje. Tih godina je, inače, sačinjena lista za odstrel vodećih sekularnih intelektualaca u Egiptu, boraca protiv cenzure, a na njoj se nalazilo i Mahfuzovo ime.

U ime slobode govora i kao prkos teroru cenzure, u nedeljniku *Roz al-Jusuf* su 1994. godine objavljeni delovi nekoliko zabranjenih književnih ostvarenja, među kojima i iz romana *Deca naše ulice* i *Satanski stihovi*. Osim što je distribucija časopisa zabranjena u velikom broju arapskih država, Mahfuz je iste godine doživeo pokušaj atentata, preživевši nekoliko uboda u vrat. U godinama koje su usledile, kružilo je i dalje bejrutsko izdanje romana i njegov svež prevod na engleski jezik (u izdanju Egyptian press), sve do 2006. godine, kada je sa romana skinuta zabrana štampe unutar Egipta. To se desilo nekoliko meseci nakon Mahfuzove smrti, koji nije doživeo epilog priče o objavljivanju *Deca naše ulice*. Taj epilog je odgođen punih 47

godina, nakon čega je ovaj roman postao jedna od najprodavanijih knjiga u Egiptu.²⁰

Mahfuz je probio „kordon” jedne od tabu tema, čineći blasfemiju mogućom a nadalje i sve prisutnijom temom u arapskoj književnosti. No sloboda u obradi nije ni nadalje proticala bez neprijatnih posledica po autore i delo. Roman *Walīma li-aššāb al-baḥr: našīd al-mawt* (*Gozba za morske alge: himna smrti*, 1983) sirijskog pisca Hejdara Hejdara (Ḥaydar Ḥaydar, r. 1936) izazvao je metež u nekoliko arapskih zemalja. Najpre po političkoj osnovi u Siriji, u kojoj je kruženje knjige bilo moguće samo nezvanično, iz „ruke u ruku”, da bi lista zamerki autoru bila proširena nakon egipatskog izdanja 2000. godine. Naime, Hejdar je na al-Azharu optužen za blasfemiju, nakon čega je usledio protest na hiljade al-azharskih studenata, praćen sukobima s policijom. Ubrzo je izrečena fetva o zabrani *Gozbe za morske alge* u Egiptu, pa je roman zvanično cenzurisan i povučen iz prodaje.²¹ Uzrok dodatnog negodovanja nalazi se i u činjenici da se pisac u romanu dotakao još jednog tabua iz „trojstva”, i to obuhvatanjem teme položaja žene u patrijahalnom društvu i njene seksualnosti. Ironija predložene pometnje leži u činjenici da je Hejdar *Gozbu za morske alge* napisao nadahnut prvenstveno baasističkom diktaturom, neposredno se baveći „sadamovskim” represalijama, a posredno i režimom sirijskog predsednika Hafiza al-Asada. No, na inicijativu i uz solidarnost (oko 150) egipatskih intelektualaca, pokrenut je sudski proces, s namerom da se odbrani umetnička sloboda, te pravo na opticaj Hejdarovog romana. Bitka za roman je dobijena, i danas je on dostupan u svim arapskim zemljama.

Ne tako davni slikovit primer „cenzure u pokušaju” zbog blasfemije predstavlja i roman *‘Azāzīl* (*Azazil*, 2009) egipatskog pisca Jusufa Zejdana (Yūsuf Zaydān, r. 1958). Prašinu je u ovom slučaju podiglo koptsko sveštenstvo, optužujući autora da vređa verska osećanja hrišćana. Pored sudskog procesa po tom osnovu, *Azazil* je podstakao nekoliko odgovora u

²⁰ Sudbina izdavanja romana *Deca naše ulice* detaljno je opisana u N. J. Karolides, M. Bald and D. B. Sova, *120 Banned Books*, New York, 2011, 204–207.

²¹ Više o tome v. M. Ġanādī, *al-Waṣāya wa al-adab*, 2017, na: manshoor.com/life/surveillance-literature-and-culture/

formi knjige i članaka, s izrazitim verskim nabojem. Ipak, piščev život nije bio ugrožen, a ni delo van opticaja. Štaviše, *Azazil* je imao veliki broj reizdanja, čak preko četrdeset za deset godina.

Pisanje odgovora i suđenje nisu neuobičajena sredstva oštrog reagovanja na dela koja, po proceni određene društvene grupacije, vređaju osećanja verskih zajednica u arapskom svetu. Optužbe i žustre odgovore još davno su priredili pojedinci nadahnuti književno-kritičkim delom *Fī al-ši'ir al-ġāhili* (*O džahilijskoj poeziji*, 1926) egipatskog erudite Tahe Huseina (Ṭāhā Ḥusayn, 1889–1973). U njemu je kritički analizirano preislamsko nasleđe, usled čega je autor, prema oceni al-azharske uleme, pored nacionalnih, povredio i verska osećanja muslimana. Tačnije, ujdurma je nastala zbog izraženog skepticizma prema neupitnom autoritetu *Kurana*, koji se, između ostalog, ogleda u sledećoj rečenici, izrečenoj u delu *O džahilijskoj poeziji*: „*Tevrat* [*Tora*] nam može govoriti o Avramu i Ismailu, i *Kuran* treba da čini isto, ali to što su se ova dva imena pojavila u *Tevratu* i *Kuranu* nije dovoljno da se na osnovu toga dokaže njihovo istorijsko postojanje” (Ḥusayn 2010: 226). Ovi i drugi stavovi Huseina pribavili su mu etiketu „prozapadnjačke izdajice” i „jeretika”, zatim mnoštvo oštih reakcija nekoliko (islamskih) učenjaka u vidu članaka i knjiga, ali i oduzimanje funkcija na univerzitetu i prolazak kroz sudski proces.²² Iako se teško nosio s pomenutim reagovanjima, pripisavši ih ostrašćenosti zaostale sredine i odsustvu svetovnog obrazovanja, godinu dana kasnije je napisao revidirano izdanje knjige, sa nešto drugačijim naslovom, *Fī al-adab al-ġāhili* (*O džahilijskoj književnosti*, 1927), ublaživši sve prvobitno iznete sudove. Polemike koje je izazvalo Huseinovo delo početkom XX veka traju do današnjeg dana.

Optužba pisca za blasfemiju je i u poslednjoj deceniji jedna od najkompleksinijih optužbi, koja može biti, i neretko jeste, paravan za represivno uređenje, kao u slučaju S. Arabije, a nekad je u njihovoj osnovi strah od potpaljivanja antagonizma među verskim grupacijama, kao u Libanu. Ipak, cenzura po osnovu svetogrđa može biti vrlo rigidna i

²² Za detaljan opis ovog slučaja v. S. Kurayyim, *Taqdīm wa dirāsa wa taḥlīl*, u: Ṭ. Ḥusayn, *Fī al-ši'ir al-ġāhili*, al-Qāhira, 2010, 9-194.

neutemeljena, zasnovana na „pretećem” naslovu dela. To je slučaj s dva romana koja su se pojavila 2013. godine, *Rağul didda Allāh* (Čovek protiv Boga) egipatskog pisca Semira Zekija (Samīr Zakī) i *Hikāya wahhābiyya* (Vahabijska priča) saudijskog pisca Abdelaha al-Mufliha (‘Abd Allāh al-Muflih). Autor prvog pomenutog romana govori o pojavi satanizma u Egiptu krajem XVIII veka, bez namere da vređa verska i politička osećanja. Međutim, samo zbog indikacije blasfemičnog u naslovu, libanska izdavačka kuća Sair al-Mašrik nije uspeła da distribuirala delo u brojnim arapskim zemljama, a među prvima u Egiptu (Murtađā, 2017). Sa sličnim ograničenjem se suočio al-Muflih, koji je *Vahabijsku priču* objasnio kao duhovnu bitku koju proživljava pojedinac u sučeljavanju iskrene i veštačke pobožnosti u okruženju, što, kako tvrdi, nije ni bio predmet rasprave, jer je cenzor Ministarstva informisanja uskratio delu dozvolu za optičaj u S. Arabiji ne pročitavši delo, dakle samo na osnovu njegovog naslova (Murtađā, 2017).

Iz prethodno navedenih primera jasno je da nadzor književnosti ne vrše samo institucije, već u tome učestvuju i građani, pozivajući se na zakon, ovozemaljski ili onozemaljski, a nekad su ta dva sveta u sazvučju. To pokazuje aktuelni slučaj palestinskog pesnika Ašrafa Fejada (Ašraf Fayyāḏ, r. 1980) i člana umetničke grupe Edge of Arabia, koji je rođen i živi u Saudijskoj Arabiji. Njegova zbirka pesama *al-Ta‘līmāt... bi-al-dāḥil* (*Uputstva... iznutra*), koju je 2007. godine objavila libanska izdavačka kuća Dar al-Farabi, poslužila je kao jedan od materijalnih dokaza za blasfemiju i ateizam u parnici, pokrenutoj protiv Fejada 2013. godine. Presudom iz 2016. godine kažnjen je sa osam godina zatvora i 800 udaraca bičem, što je zapravo ublažena kazna u poređenju sa smrtnom presudom koja mu je bila izrečena godinu dana ranije.

Uputstva... iznutra je po svom tonu mračna i pesimistična zbirka ljubavnih pesama s erotskim nagoveštajima, ali ne i vulgarnim, što se smenjuje ili prespaja s drugim idejnim elementima, kao što su izgubljena domovina, izgnanstvo, otuđenje i kritika svetskog (materijalističkog) poretka. Tek pojedini ciklusi pesama, poput *Ġurāb... yaṭīr ‘alā ‘ukkāzayn* (*Jedna vrana... leti na štakama*, Fayyāḏ 2007: 145-156), prožeti su sumnjom

u božiju kreaciju i njegovu pravičnost, što je dalo materijala za tumačenja koja „pogoduju” pesnikovoj kazni, shodno zakonima S. Arabije u okviru kojih je pogubljenje po osnovi blasfemije moguća konsekvenca. Ipak, nezanemarljiva solidarnost od strane saudijskih i svih arapskih intelektualaca, uz apele iz sveta, urodile su plodom, makar u pogledu oslobađanja od smrtne kazne, dok je Fejad, iako pesnik-amater, postao naširoko poznat slučaj cenzure u savremenoj književnosti.²³

Politika – cenzorski mač i pisci-disidenti arapske književnosti

U prvoj polovini XX veka, politička kritika je kanalisana prividnom samocenzurom u književnosti. Sredstva aluzije bile su metafora i alegorija, naročito korišćene u istorijskom romanu, u kojem se jasno oseća analogija između izabranog (davnog) istorijskog trenutka i političkog uređenja u trenutku dok delo nastaje.²⁴

Zavijene, indirektno upućene političke poruke ostale su uobičajen način književne obrade pitanja u vezi s arapskim režimima sve do kraja šezdesetih godina XX veka. Međutim, iako su se pisci ustezali da oslikaju svoje vođe ili ostale tabu teme – versku kolebljivost i (lični) seksualni život – to ne znači da su svi jednako bili neslobodni da o njima otvoreno pišu. Ako ne kroz kritiku usmerenu ka arapskim režimima, pisalo se „makar” o saradnji sa okupatorom, što se sreće još u delima pisaca perioda „buđenja” (nahḍa) u drugoj polovini XIX veka, koji su zbog svog društveno-političkog delovanja bili prinuđeni na izgnanstvo. To se odnosi na egipatskog satiričara i dramskog pisca Jakuba Sanuu (Ya‘qūb Ṣanū’, 1839-1912), i brojne erudite Levanta, među kojima su Abderahman al-Kavakibi (‘Abd al-Raḥmān al-

²³ PEN organizacija prati slučaj Fejada i aktivno se zalaže za njegovo oslobađanje. Za detalje o tom slučaju v. pen.org/advocacy-case/ashraf-fayadh/

²⁴ Prvi romani Nagiba Mahfuza, koje je napisao na prelazu iz tridesetih u četrdesete godina XX veka, bili su istorijski, smešteni u faraonski period, nadahnuti „prošlošću samo da bi mogao slobodno da govori o savremenoj egipatskoj istoriji” (Kamera d’Aflito, 2012: 235). Treba ipak napomenuti da nisu svi istorijski romani u razvojnoj fazi moderne arapske književnosti pisani s namerom da se pisac sakrije iza određene istorijske epohe, već su mnogi pisci, poput Džurdži Zejdana (Ġurġī Zaydān, 1861–1914), ovaj žanr koristili kao didaktičko sredstvo u obrazovanju stanovništva.

Kawākibī, 1849–1902) i Adib Ishak (Adīb Ishāq, 1856–1885).²⁵ Slična su se dela pojavljivala i u prvoj polovini XX veka, a njihovo cenzurisanje je pravdano razvodnjenim objašnjenjima, poput neprihvatljivosti knjige za štampu zbog „nepodesnog” jezika, s obzirom na to da su neke pisane na dijalektu. Imamo na umu poglavito dela egipatskih pisaca, napisana u prvoj polovini XX veka a izdata nekoliko decenija kasnije, poput romana o Revoluciji 1919, *Qanṭara al-laḍī kafāra* (Kantara koji je hulio, 1966) Mustafe Mušarafe (Muṣṭafā Mušarrafa), i autobiografije *Muḍakkarāt ṭālib ba‘ṭa* (Memoari jednog stipendiste), koju je Luis Avad (Lūīs ‘Awaḍ, 1915–1990) napisao 1942, a objavio 1965. godine.²⁶

Nakon Šestodnevnog rata 1967. godine, pisci osećaju stvaralački imperativ da podstaknu otvoreno samoispitivanje, zbog čega se usredsređuju na propuste koji su prikrivani od strane arapskih režima, uključujući i sankcionisanje nepodobnih. To je ujedno vreme „cvetanja” eksplicitnih mehanizama cenzure i, sledstveno tome, od tog trenutka pisci-disidenti nisu više pojava na nivou incidenta, već očekivana sudbina za svakoga ko se upusti u polemiku s vlastima.

Imajući u vidu različite književne postupke u kanalisanju nezadovoljstva političkim stanjem i stepen direktnosti u obradi problema, pisce iz ove i naredne etape možemo posmatrati kroz dve kategorije. Jednu grupu čine *skriveni pisci-disidenti*, čija su dela trpela cenzuru više nego sami pisci, uz određene izuzetke, i drugu koju čine *otvoreni pisci-disidenti*, a zbog toga i promptno proganjani, uz, podrazumeva se, zabranu štampanja dela ili njegovog opticaja.²⁷ Takvi se „sudbonosni” književni profili sreću i danas.

²⁵ Više o tome v. I. Kamera d'Aflito, *Savremena arapska književnost*, Beograd, 2012, 28–32.

²⁶ Avadova odluka da napiše književno delo na dijalektu daleko je od slučajnosti, što pokazuje i predgovor prvog izdanja *Memoara jednog stipendiste* iz 1965. godine (‘Awaḍ 1991: 5–19). U njemu se autor priseća kako su četrdesetih godina *Memoari jednog stipendiste* dva puta cenzurisani, najpre prividno jezički, a zatim i politički.

²⁷ Reč „disident” je ovde upotrebljena u širem značenju, predstavljajući osobu koja ima „kritički stav prema vladajućoj ideologiji i njoj odgovarajućem poretku koji se izražava javno i kontinuirano kroz duže vremensko razdoblje i izražava nadu u slobodu i demokratiju.” (Popov 2000)

Skriveni pisci-disidenti pribegavali su metafori, alegoriji i istorijskim paralelama kao i njihovi prethodnici, ali sada prozirnije. Utočište u ovakvom književnom stilu nalazio je, primera radi, Abdusetar Nasir (ʿAbd al-Sattār Nāṣir, 1947–2007), irački pripovedač srednje generacije, među čijim se pričama našla jedna koja ga je stajala deset meseci samice. U pitanju je priča *Sayyidunā al-ḥalīfa* (*Naš gospodar halifa*, 1975), uperena protiv tadašnjeg gradonačelnika Bagdada, ujaka S. Huseina. I ostale su brojne priče ovog autora napisane u metaforičkom maniru i bez geografskog određenja, ipak uz jasnu poruku otpora baasističkom režimu, pre i nakon S. Huseina. Doduše, Nasir je, u nekoliko navrata, bio prinuđen da povlađivački piše u slavu iračkog režima i ratova koji su bespredmetno vođeni, u zamenu za život svog brata ili sopstveni život.²⁸ Od opiranja cenzuri i samocenzuri konačno se umorio krajem devedesetih godina i iskoristio jedan od poziva PEN udruženja da zajedno sa svojom ženom Hedijom Husein (Hadiya Ḥusayn, r. 1956), takođe proznom književnicom, napusti Irak, nepovratno. Preminuo je u Kanadi, a tamo je i ostao da počiva.²⁹

Sledeći arapski književnik, koji je veći deo svog opusa posvetio aluzijama na diktatorske režime Bliskog istoka, bio je Abderahman Munif ((ʿAbd al-Raḥmān Munīf, 1933–2003), po poreklu saudijsko-irački pisac, koji je živeo u brojnim zemljama „istočno od Mediterana”. Munif je u stvaralačkom smislu savremenik A. Nasira i, od prvog romana početkom sedamdesetih godina, njegova centralna preokupacija bila je tema represije arapskih režima i despotija vladajućih političkih figura. Shodno tome da su toponimi u njegovim delima bili isuviše uopšteni a problemi na koje ukazuje zajednički – „arapski”,³⁰ sve do petotomnog romana-reke, *Mudun al-milḥ*

²⁸ Jedan takav primer izrazite samocenzure, zbog koje se pisac kasnije kajao, predstavlja roman *aš-Šams ʿirāqīyya* (*Sunce je iračko*, 1983) i druge priče koje je, načelno, pisao o Prvom zalivskom ratu.

²⁹ Stvaralački put A. Nasira, uza mnoštvo cenzorskih „punktova”, povlađivanja i strepnji opisao je S. Leštarić u pogovorima zbirki priča koje je prevodio od ovog iračkog pisca (npr. v. Leštarić 2004: 277–319).

³⁰ Primera radi, Munif je u dva romana obradio temu političkog zatvora, *Šarq al-Mutawassiṭ* (*Istočno od Mediterana*, 1975) i *al-Ān... Hunā aw Šarq al-Mutawassiṭ marra uḥrā* (*Sada... Ovde ili Istočno od Mediterana drugi put*, 1991). Više o tome v. M. Gharaibeh Simonović, Poetika romana Abderahmana Munifa, *Anali Filološkog fakulteta*, 24, sv. II, 2013, 217-220, 227-229.

(*Gradovi od soli*, 1984–1989), uspevao je da izbegne tvrdnu cenzuru. No ovog puta, u romanu *Gradovi od soli*, predmet obrade bio je nedvosmisleno jasan, isuviše podudaran u svom okviru s istorijskim izvorima o vladajućoj porodici Ibn Saud, zbog čega mu je oduzet saudijski pasoš. Delo je, razume se, donedavno bilo zabranjeno u S. Arabiji.

Za otvorene pisce-disidente, „nagrada” za kritički stav i nezavijeno ukazivanje na političku destrukciju vladajuće klase uobičajeno je počinjala uhođenjem, dograđena zatvorom, ređe zapečaćena smrću. Alternativa svemu tome bilo je dobrovoljno a često iznuđeno izgnanstvo. Ukoliko je pisac zatočen u kazamatu, sudilo mu se, ako je imao sreće, premda često tek nakon što nekoliko godina, pa i više od decenije, proveđe u njemu bez izrečene presude. O tome svedoče brojni epilozi javnog delovanja, ocenjeni kao subverzivni, bilo medijski bilo književni. U drugoj polovini XX veka, takvi su scenariji bili česti u gotovo svim arapskim državama, premda je stepen samocenzure i cenzure u njima varirao – od izrazite, tvrde cenzure i samocenzure koje su ostavile sablasne tragove, posebno u Iraku, S. Arabiji, Egiptu i Siriji, do delimične cenzure i samocenzure, na primer u Jordanu i Tunisu, ili njenog primetnog odsustva u Libanu i Maroku.

Jedan od vesnika politički motivisane, tvrde cenzure ali i *novog senzibiliteta* u arapskoj proznoj književnosti bila je zbirka priča *Tilka al-rā'īḥa* (*Taj miris*, 1966) Sunalaha Ibrahima (Ṣunʿ Allāh Ibrāhīm, r. 1937), pisca tzv. *generacije šezdesetih* u Egiptu. U njoj je Ibrahim progovorio o političkim zatvorima, o kojima se do tog trenutka nije pisalo direktno, a ni simbolički. Ambijent zatvora, ruženje Naserovog političkog režima i eksplicitni seksualni opisi naveli su cenzore da zabrane *Taj miris* u samom procesu štampanja, zbog čega je zbirka nadalje objavljivana u nekoliko nepotpunih izdanja, sve do prvog celovitog iz 1986. godine. Da je delo predstavljalo prkos u ondašnjoj književnoj interpretaciji stvarnosti, istakao je u predgovoru njegovog prvog potpunog izdanja i egipatski prozaista Jusuf Idris (1927–1991), diveći se Ibrahimovoj hrabrosti da odškrine poklopac sa života koji je ključao ispod površine (Idrīs 1993: 25-27).

Ibrahim je i u svojim kasnijim delima pisao o surovosti, greškama i posledicama represivnih arapskih režima. No zanimljivo je istaći da je pristupio preventivnoj samocenzuri već napisanog romana, koja je trajala gotovo pola veka, od 1968. do 2017. godine, pre nego što se napokon odlučio da objavi delo 67. Njegova strepnja da bi roman 67 pojačao tenzije između pobunjenih komunista i vladajućih socijalista bila je opravdana, imajući u vidu da je već zbirka *Taj miris* dočekan uz prekor i nipodištavanje od strane predsednika Nasera, koji ju je smatrao „izrazitim primerom moralne dekadencije komunizma” (Gana 2020). Uz to, potpaljiv politički sadržaj, prožet scenama seksualnog posrnuća književnog junaka, učinili su delo neprijemčivim za objavljivanje čak i onima koji su i sami bili pisci-disidenti, poput siriskog pesnika Nizara Kabanija (Nizār Qabbānī, 1923–1998) i libanskog prozaiste Suhejla Idrisa (Suhayl Idrīs, 1925–2008).³¹

Među otvorenim književnim disidentima koji su pretrpeli političko uhođenje, jednako je pesnika kao i proznih pisaca. Ibrahimov savremenik, „revolucionarni pesnik” Muzafer al-Navab (Muẓaffar al-Nawwāb, r. 1934) iz Iraka, imao je sličnu sudbinu. Od mladalačkih dana, al-Navab je pisao izrazito smeke pesme protiv represije i korupcije, obraćajući se svim Arapima eksplozivnim a katkad i vulgarnim jezikom, naklonjen komunističkoj ideologiji. Takvo ideološko usmerenje shvatalo se kao političko ugrožavanje, što se ne odnosi samo na baasistički Irak ili naserovski Egipat, već na sve arapske režime. Zbog toga je al-Navab uhođen i proganjan, fizički mučen u zatvorima, a zatim i osuđen na smrt, što je kasnije preinačeno u kaznu doživotnog zatvora iz kojeg je, kopajući tunel, uspeo da pobjegne. Život je mahom proveo u izgnanstvu, a njegove su pesme, iako zabranjeno štivo u velikom broju arapskih zemalja, dugo kružile kao samizdat audio kasete sa njegovim izražajnim recitacijama. Pesme su prvi put okupljene i štampane u Londonu tek 1996. godine.³²

³¹ Više o tome v. N. Gana, Sonallah Ibrahim's '67', 2020, na: arablit.org/2020/07/14/sonallah-ibrahims-67-oppression-and-its-unintended-consequences/

³² Više o poeziji i disidentstvu al-Navaba v. Y. Bāqir, *Muẓaffār al-Nawwāb*, al-Nağaf, 1993; C. Bardenstein, Stirring words, *Arab Studies Quarterly*, Vol. 19, No. 4, 1997, 37–63.

Slična matrica učutkivanja, potpomognuta kaznenim merama, ponovila se u slučaju drugih uhođenih i/ili izgnanih pesnika koji su u svojim pesmama, srčano i bez zadržke, razgolićavali tiraniju i korupciju arapskih režima. Među takvima je već pomenuti Nizar Kabani iz Sirije, a uz njega Abdelvahab al-Bajati (‘Abd al-Wahhāb al-Bayyātī, 1926–1999) i Ahmed Matar (Aḥmad Maṭṭar, r. 1954) iz Iraka, Aulad Ahmed (Awlād Aḥmad, 1955–2016) iz Tunisa, Muin Biso (Mu‘īn Basīsū, 1928–1984) iz Palestine, Amhmed Fuad Nagm (Aḥmad Fu’ād Naġm, 1929–2013), Amal Dunkul (Amal Dunqul, 1940–1983) i Galal al-Bahiri (Ġālāl al-Baḥīrī, r. 1990)³³ iz Egipta, ali i brojni drugi pesnici čiji su stihovi potpirivali gnev Arapa protiv represalija vladajućih garnitura, neretko uz primese ili pripadništvo levičarskoj političkoj orijentaciji ili u ime komunističke ideologije.

Srodni mehanizmi „naserovske” i „sadamovske” cenzure na delu su i u „hafizovskoj” Siriji. U njoj je, počevši od 1963. godine, baasistički režim održan do danas, najpre izgrađen i utvrđen višedecenijskom diktaturom predsednika Hafiza al-Asada, na koju se, nakon njegove smrti 2000. godine, „skladno” nastavila vladavina njegovog sina, Bešara al-Asada. Svih tih decenija, štampanje i distribucija subverzivnih dela predstavljali su pretnju po život autora, koji se u tom slučaju, kao i u Iraku i Egiptu, odlučuje za rizično disidentstvo. Jedna od alternativa spasenja je dobrovoljno izgnanstvo, tokom kojeg pisac uzima na sebe da dokumentuje potisnutu istinu o represiji, čiji je on neretko jedini beležnik.

Politička smaknuća, masakri manjina ili drugih neistomišljenika, što podrazumeva svedočanstva iz političkih zatvora, nadahnuća su i sirijskih pisaca koji su se opredelili za kritiku ideološke hermetičnosti svoje zemlje.

³³ Egipatski pesnik i aktivista G. al-Bahiri uhapšen je marta 2018. godine, a nekoliko meseci kasnije osuđen na tri godine zatvora, pod optužbom da je uvredio egipatsku vojsku i širio lažne vesti. Kao materijalni dokaz u sudskoj parnici poslužila je njegova, tada još neobjavljena zbirka pesama, *Ḥayr niswān al-Ard* (Najbolje žene Zemlje), a posebno stihovi koje je napisao za pesmu *Balaḥa (Urma)*. Pesma *Urma* postala je poznata kao muzička numera u izvedbi Ramija Isama (Rāmī ‘Iṣām, r. 1987), nosioca nadimka „pevač Trga Tahrir” i „pevač Revolucije”. Isamov nadimak ukazuje da se radi o angažovanom muzičaru, usredsređenom na kritiku vlasti u Egiptu, zbog čega je u izgnanstvu od 2014. godine. Trenutni status pesnika al-Baharija i detalji njegovog slučaja dostupni su na internet stranici pen.org/advocacy-case/galal-el-behairy/

Tako je sve opsežnijem bilansu zatvorske književnosti na arapskom jeziku nedavno nadodat autobiografski roman *al-Qawqa'a* (Školjka, 2008) Mustafe Halife (Muṣṭafā Ḥalīfa, r. 1948), kojim je obuhvatio trinaest stravičnih godina (1981–1994) provedenih u ozloglašenom kazamatu Palmire. Uzrok tome je piščevo levičarski aktivizam, zbog čega je, kao i Muslimanska braća tih godina, tretiran kao izdajnik, nedostojan suđenja. Zbog kontinuiranog zatočeništva u kafkanijanskom procesu al-Asadovog režima, Halifa uobličava roman do 2005. godine, ali ga objavljuje tek nakon što je napustio Siriju, uveren da bi prethodno suočavanje s otadžbinskim cenzorskim sitom bilo, kako kaže, „ravno tome da sam sebi izda smrtnu presudu” (Khalifa 2021).

Dok je M. Halifa opisao procesuiranje pobunjenika, prevashodno levo orijentisanih, za to vreme je njegov sunarodnik Halid Halifa (Ḥālid Ḥalīfa, r. 1964) pisao roman *Madīḥ al-kurāhiyya* (*Oda mržnji*), stavivši u fokus sudbinu radikalne desnice. Tačnije, radi se o statusu Muslimanske braće u al-Asadovom režimu, čas kao saveznika a čas označenih kao meta. Potonji slučaj je, nakon ustanka Muslimanske braće krajem sedamdesetih godina, kulminirao masakrima nad njima u Alepu (1980) i Hami (1982), i jedna je od tabu tema u sirijskoj javnosti. Stoga je roman H. Halife ne samo književno svedočanstvo već i istorijsko. Svestan da ne može naći izdavačku kući u Siriji koja bi smela da objavi roman, H. Halifa je kao samizdat tajno štampao *Odu mržnji* 2006. godine. Delo je, očekivano, zabranjeno, ali je nastavilo da kruži među čitaocima vrlo oprezno, ispod radara vlasti, pri čemu su knjižari koji su ga prodavali pribegli, kako svedoči Asir, izdavanju računa za izmišljeni naslov knjige, na primer *Oda ženi* namesto *Oda mržnji* (Àsir, 2008).

Ipak, stepen i način političke cenzure i samocenzure varira u tolikoj meri od jedne arapske zemlje do druge, od pisca do pisca, a nekad i od jedne godine do sledeće, da se o njima ne može govoriti kao o jedinstvenoj praksi, jednako sprovedenoj širom arapskog sveta, već pre kao o mnoštvu različitih lokalnih tradicija i konvergentnih strategija represije. Nasuprot cenzorskog procesuiranja, katkad vrlo surovog, nebrojeno je pokazatelja „dobre volje” u suočavanju s tim pitanjem, bilo kroz širi društveni aktivizam u vidu solidarne

podrške i protesta grupe ljudi, bilo u pogledu samih državnih institucija koje pojedinim gestovima nagoveštavaju da je ograničenja sve manje. Uz to, uprkos obeshrabrujućim primerima koji su prethodno navedeni, broj subverzivnih pisaca je poslednjih decenija znatno veći, s obzirom na to da je eksplicitne mehanizme cenzure postalo moguće zaobilaziti. To se prvenstveno odnosi na skraćivanje puta od dela u rukopisu do njegovog objavljivanja, pri čemu se pisac, svestan mogućih restrikcija, direktno upućuje ka liberalnim izdavačkim kućama, bilo unutar, bilo van arapskog sveta. Prepreku može predstavljati pre komercijalna strana, posebno za autore koji su na početku karijere. U tom slučaju, još uvek nepoznati pisac može objaviti svoje delo na internetu, privući pažnju i postati predmet književnog proučavanja – put koji je, primera radi, prokrčio savremeni irački pisac Hasan Blasim (Ḥasan Balāsīm, r. 1973).³⁴

Dakle u većini slučajeva politički osporavanih književnih pristupa poslednjih decenija, pisci se zaustavljaju na pragovima štamparija, bez fizičkog obračuna. S takvim se cenzorskim manirima u više navrata suočio egipatski pisac Ala al-Asvani (‘Alā’ al-Aswānī, r. 1957), a prvi put 1989. godine, kada je jednoj uglednoj izdavačkoj kući iz Kaira predao svoj prvi roman, *Awraq ‘Iṣām ‘Abd ‘al-Āṭī* (*Beleške Isama Abdelatija*). Tada mu je jedan od službenika iz Čitalačkog odbora rekao: „Pristaću na objavljivanje Vašeg romana ukoliko svojeručno napišete demanti u kome osuđujete ono što glavni junak romana govori o Egiptu i Egipćanima” (al Asvani 2009: 11). Al-Asvani navodi da je na taj vid kompromisa pristao, da bi mu, nekoliko nedelja nakon toga, već sledeći službenik pocepao demanti i predložio da izbací dva poglavlja romana (al Asvani 2009: 11–12). Tada je rešio da kao samizdat objavi svoj roman, što je i učinio u tiražu od 300 primeraka, dok je zvanična štampa bila moguća tek 2004. godine. Slično se desilo i s njegovom sledećom zbirkom priča, *Ġama‘iyat muntaẓirī al-za‘īm* (*Udruženje u*

³⁴ Suočen s cenzurom arapskih izdavača i časopisa zbog blasfemičnog narativa i opscenih reči, Blasim je svoju prvu zbirku priča *Maġnūn Sāḥat al-ḥurriyya* (*Ludak sa Trga slobode*, 2009) objavio na internetu, a Džonatan Rajt (Jonathan Wright) ju je sledeće godine preveo na engleski jezik. Blasim je brzo stekao slavu i njegova je zbirka uvrštena u širi izbor za nekoliko uglednih nagrada (Frank O’Connor Short Story Award 2010, The *Independent* Foreign Fiction Prize 2010, Writers in Translation 2012). Štampano, premda cenzurisano izdanje zbirke pojavilo se 2012. godine u Bejrutu i na arapskom jeziku.

iščekivanju vođe), koju je napisao 1997. godine i iznova, nakon odbijanja, pribegao štampanju u sopstvenoj režiji u 500 primeraka.

Zahvaljujući romanu *‘Imārat Ya‘qūbyān* (*Jakubjanova zgrada*, 2002), al-Asvani je postao jedan od najkomercijalnijih i najnagrađenijih književnika arapskog sveta, čija se dela prevode na preko 35 stranih jezika i izučavaju na univerzitetima širom sveta. No izvojevano visoko mesto u savremenoj književnosti nije sprečilo da se nedavno ponovo suoči s cenzurom u domovini, i to kada je pokušao da objavi roman *Ġumhuriyat Ka-anna* (*Republika Kao da*). Mračna strana revolucije u Egiptu, koja je presudila bivšem Mubarakovom režimu 25. januara 2011, nije se pokazala kao prihvatljivo štivo ni za nove egipatske vlasti, što je, zapravo, samo uobičajena zabrana javnog delovanja (književnog i novinarskog) u životu ovog pisca. Štampanja dela prihvatila se 2018. godine čuvena izdavačka kuća Dar al-Adab iz Libana, dok se, za to vreme, al-Asvani našao kao predmet tužbe pomoćnika državnog sekretara. Tom prilikom mu je stavljeno na teret da je sadržajem romana *Republika Kao da* ugrozio državnu bezbednost i uvredio predsednika, te da remeti javni red i mir podstrekivanjem moralnog posrnuća (Samīr, 2018). Stoga je tužilaštvo zahtevalo da se optičaj al-Asvanijevog romana zaustavi unutar Egipta, pa čak i na internetu. Al-Asvani nije usamljeni primer savremenog cenzorskog protokola u Egiptu, s obzirom na to da smena režima u toj zemlji (H. Mubarak 1981–2011, M. Mursi 2012–2013, A. al-Sisi od 2014. godine) nije donela istinsko oslobađanje od represije.

U Saudijskoj Arabiji se, pored dela A. Munifa, može pomenuti trilogija *Atyāf al-azīqqa al-mahġūra* (*Fantomi napuštenog sokaka*, 1998) Turkija al-Hamada (Turkī al-Ḥamad, r. 1952), napisana u duhu „zabranjenog voća”, s namerom da obori sve tabue arapske književnosti. Sledstveno tome, potražnja za delom bila je velika, a zabrana od strane Ministarstva informisanja samo je još više doprinela da al-Hamad stekne široku popularnost. To važi i za delo *Tarmī bi-šarar* (*Baca iskre*, 2008) Abduha al-Hala (‘Abduh al-Ḥāl, r. 1962), inače prvoplasirani roman arapskog Bukera 2010. godine.

U susednom Kuvajtu, Saud al-Sanusi (Sa'ūd al-San'ūsī, r. 1981), takođe dobitnik nagrade arapskog Bukera 2013, suočio se sa tom vrstom cenzure, pokušavajući da objavi roman *Fi'rān Ummī al-Ḥṣṣa* (*Miševi moje majke al-Hise*, 2015). Naime, nekoliko dana nakon objavljivanja, Ministarstvo informisanja zabranilo je al-Sanusijev distopijski roman, jer je u njemu predstavljen imaginarni građanski rat između kuvajtskih sunita i šiita koji bi se odigrao u, sada već prošloj, 2020. godini. Slučaj je dospao do suda, a parnica je trajala četiri godine, posle čega je s romana skinuta etiketa zabrane. Al-Sanusi za ovaj vid cenzure književnog dela koju je okusio ipak nije nalazio krivce u „vidljivom” cenzoru (instituciji), već u društvu koje svojim pritiskom podstiče zabrane, i to tako što upire prst u nadležene ili same knjižare, uz retoričko pitanje „Kako dozvoljavate ovakve knjige?” (Murtaḍā, 2017).³⁵

Na medi verskog i političkog – „podesni” jezik arapske književnosti

Imajući u vidu sakralni status standardnog arapskog kao jezika *Kurana*, narodni (nestandardni) arapski varijeteti dugo su tretirani u okviru kanonske arapske književnosti kao nepodesno sredstvo izražavanja. Dela u kojima je bilo očevidnog upliva dijalekata i/ili eksplicitnih reči vekovima su podlegala jezičkoj cenzuri. Slikovit primer takvog prelaženja preko praga (jezičke) pristojnosti predstavlja klasična zbirka priča *1001 noć*, koja zbog toga nije prihvaćena kao književno blago sve do modernog doba.

Vremenski period od stvaranja do objavljivanja dela na nestandardnom jezičkom nivou skratio se tokom XX veka sa stoleća na decenije, a naposletku je iščekivanje svedeno na koju godinu, da bi danas ono iščezlo. Naime, pitanje upotrebe narodnih arapskih varijeteta u

³⁵ Sa sličnom temom u žanru distopije oprobao se i jordanski pisac Ahmed al-Zatari (Aḥmad al-Za'tarī), u romanu *al-Inḥinā' 'lā ḡittat 'Ammān* (*Naklon pokrovu Amana*), izdatog u Libanu (al-Markaz al-ṭaqāfī al-'arabī, 2014). Distribucija romana u Jordanu je zaustavljena od strane nadzornog tela Ministarstva informisanja, dok je „uzorak” poslat na procenu, koja je zatim uzeta u obzir na sudu. Sudija je u ovom slučaju zaključio da „od romana nema nikakve koristi” i da „nanosi štetu Amanu” (‘Alī & Mūsā, 2014), s obzirom na to da je u središtu romana oslikano imaginiranje građanskog rata u jordanskoj prestonici.

književnosti zadobilo je „svoja prava” nakon oštih lingvističkih rasprava koje su trajale čitav jedan vek. Sledstveno tome, pisanje poezije na dijalektu, dijaloga (bilo u drami ili pričama), a donekle i prozne naracije, postalo je uobičajena stvar u savremenoj arapskoj književnosti. Međutim, proces otklanjanja jezičke diskriminacije u književnosti istakao je drugi tip problema – tržišni, s obzirom na to da je pristupačnost dela, uz kvalitet, nepobitno važna za njegovu širu distribuciju.³⁶ Stoga se nemali broj pisaca, u želji da se obrate svim članovima arapske govorne zajednice, preovlađujuće služi pristupačnim (modernim) standardnim arapskim jezikom, uz „razumnu” meru upotrebe dijalekta – onoliku koja neće isprva odbiti čitaoca.

Premošćena ideološka prepreka u odabiru jezičkog nivoa, makar u smislu mogućnosti štampanja dela i njegove ravnopravne kritičke obrade, ne znači i tolerisanje jezičke „nepristojnosti”. Na meti cenzora i dalje se mogu naći opscene reči, eksplicitni opis seksualnog čina, istoplona ljubav i, uopšteno, obrada problema u vezi sa seksualnošću koju nadzorno telo ocenjuje kao pornografski sadržaj ili sadržaj koji narušava moralni kodeks zajednice. Prisustvo nekog od nabrojanih prekoračenja može biti uzrok odbijanja za štampu ili pak pokretanja parnica pod optužbom da pisci svojim delima vređaju javni moral, odnosno podstiču neki vid neprihvatljivog ponašanja. U tom smislu govorimo o seksualnosti kao o trećem tabuu arapske književnosti.

Sud o vređanju javnog morala neujednačen je u pogledu etape u kojoj se neko delo s takvom etiketom pojavljuje, a posebno je važan, i u ovom

³⁶ Romani-ispovesti napisani u potpunosti na egipatskom arapskom, kao što su *Labn al-‘uṣfūr* (*Ptičije mleko*, 1994) Jusufa al-Kaida (Yūsuf al-Qa’id, r. 1944) i *‘Āyza atgawwez* (*Hoću da se udam*, 2008) Gade Abdelal (Ġāda Abd al-‘Āl, r. 1978), ne kruže van granica Egipta, iako je potonje prevedeno na nekoliko stranih jezika. Ograničeno tržište odrazilo se i na druge autore, a među njima i na pomenutog iračkog pesnika al-Navaba, koji je u početku pisao pesme na južnom iračkom dijalektu, da bi se kasnije, zbog razumljivosti, okrenuo standardnom arapskom. Takođe treba navesti primer libanskog pesnika Saida Akla (Sa’id ‘Aql, 1911–2014), poznatog po strastvenom zalaganju za usvajanje libanskog kao zvaničnog jezika. U tu svrhu je čak kreirao libansku latinicu azbuku kojom se služio u pisanju zbirki pesama *Yārā* (Jara, 1961) i *Humāsiyyāt* (*Kvinteti*, 1978). Ipak, Akl je pisao pesme i na standardnom arapskom, a one su danas dostupnije, dok su zbirke na libanskoj latinici gotovo muzejski primerci.

slučaju, geografski činilac. Na početku razvoja moderne arapske književnosti, krajem XIX i početkom XX veka, „kvarenje omladine” se ticalo fikcije kao takve, jer je u datom trenutku bila važna poučnost, a izmišljanje priča se tretiralo kao podsticaj na laganje i moralno posrnuće. Iako je takav pogled na književnu fikciju ubrzo prevaziđen, u drugoj polovini XX veka došlo je do suočavanja sa književnim sadržajem koji je prevazilazio izmaštane platonske romanse, i to smelim i eksplicitnim opisima telesnog uživanja, ili pak otkrivanja mračne strane seksualnosti koja se temelji na dominaciji u patrijahalnom društvu.

Jedan od prvih glasova među piscima, i to ženskih, koji, pod uticajem egzistencijalizma, označava pobunu protiv patrijahalnog ustrojstva, bio je glas Lejle Balbaki (Laylā al-Ba‘albakī, r. 1936) iz Libana u, za to vreme, buntovničkom romanu *Anā aḥyā’* (*Živa sam*, 1958). Devetnaestogodišnja junakinja, etalon borca za slobodni izbor partnera i seksualnu slobodu, nadahnula je pojedine kritičare, posebno iz Egipta, da „preporuče” roman sudnici, u nameri da se dokaže da on predstavlja neprihvatljiv udarac na moralni kodeks, tačnije na sliku oca i krotkost žene u arapskom društvu. Suđenje je završeno 1964. godine, u korist romana, ali Balbaki nije nastavila da piše.

Nakon romana *Živa sam*, pojavila su se i druga dela čiji je opticaj bio ograničen zbog, u očima cenzora, preslobodnog ponašanja književnih junaka, upotrebe „ružnih reči” i opisa seksualnog čina. Takve su ocene pratile roman *Mawsim al-hiğra ilā al-šimāl* (*Sezona seobe na sever*, 1967) sudanskog pisca al-Tajiba Saliha (al-Ṭayyib Šālih, 1929-2009), romansiranu autobiografiju *al-Ḥubz al-ḥāfī* (*Goli hleb*, 1973) marokanskog pisca Muhameda Šukrija (Muḥammad Šukrī, 1935-2003) i ljubavnu poeziju Nizara Kabanija, što su samo neki od poznatijih primera u arapskoj književnosti poslednjih decenija XX veka.

U novom milenijumu, sve su učestaliji slučajevi verbalnog „okršaja” i eksplicitnog opisa seksualnog čina u književnom delu, toliko da se čini da je samocenzura među savremenim arapskim piscima izašla iz mode. Delima sa takvim sadržajem i dalje se nastoji stati na put zabranom štampe i/ili

distribucije, premda se optičaj knjige ne može zaustaviti izvan „crvene zone”. To se odnosi na dela Alavije Subh (‘Alawiyya Ṣubḥ, r. 1955) i Abduha Vazina (‘Abduḥ Wāzin, r. 1957) iz Libana, Ibada Jahje (‘Ibād Yaḥyā) iz Palestine i Vadžihe Abderahman (Waḡīḥa ‘Abd al-Raḥmān) iz Sirije, da pomenemo samo neke.

Obračun sa delima, u nekim slučajevima, podrazumeva društvenu a potom institucionalnu osudu pisca za podsticaj i širenje nemorala i nekulture, naročito ako „licencirani” ili samoprozvani nadzornici takav izraz slobode izražavanja povezuju sa blasfemičnim aktom i subverzivnim političkim delovanjem. Slikovit primer u tom smislu predstavlja feministkinja i književnica iz Egipta, Naval al-Sadavi (Nawwāl al-Sa‘dāwī, 1931–2021), koja je, zbog smelih i kritički nastrojenih socioloških istraživanja u vezi s položajem žene u patrijahalnom društvu, prolazila kroz rešeto eksplicitne cenzure tokom više od pedeset godina. Naime, u središtu njenih dela, što teorijskih, što fikcijskih, nalaze se teme „ženskog kastriranja, prostitucija, incest i seksualno zlostavljanje arapskih devojčica i žena” (Karolides et al. 2011, 237).

Počevši od prvih proznih dela krajem pedesetih godina, a posebno od izrazito feminističke studije *al-Mar’a wa al-ġins* (*Žena i seks*, 1972), Naval al-Sadavi je ukazivala na potrebu emancipacije arapske žene, što je u nekim tačkama bilo suprotno islamskoj doktrini – skidanje vela, odbacivanje ideje o poligamiji, ukidanje veronauke u školama itd. Sledstveno tome, očekivano je da su glavni inicijatori optužbi za blasfemiju i vređanje javnog morala dolazili od Muslimanske braće i sa al-Azhara, uz pogrдне nazive upućene autorki, između ostalog, da je „životinja” (Karolides et al. 2011: 238). U bilansu, spisateljska karijera al-Sadavi izbrazdana je različitim stepenima cenzure, od zabrane štampanja i optičaja dela, paljenja knjiga i izdavačkih kuća, preko otkaza i sabotiranja, zatvorskih kazni, odluke suda da se izopšti iz islamske zajednice i njen višedecenijski brak poništi,³⁷ do ozbiljnih pretnji

³⁷ Naval al-Sadavi 2001. godine prolazi kroz sudski proces *hisbe* – pravo svakog muslimana da podigne tužbu protiv člana čije postupke smatra štetnim po islamsku zajednicu. U Egiptu su, od devedesetih godina XX veka, *hisbe* bile česte parnice, vođene protiv intelektualaca kojima se pripisuje versko odmetništvo zbog pogleda i tumačenja obaveza muslimana,

smrću, zbog čega je privremeno migrirala iz Egipta od 1988. do 1996. godine. No, bez obzira na zabrane i zaključavanje u specijalnim bibliotečkim sobama, njena dela su, pa makar i tajnim kanalima, neprestano kružila u arapskom svetu, a brojna su prevedena na veliki broj svetskih jezika.

Mlađi pisac iz Egipta, Ahmed Nagi (Aḥmad Nāḡī, r. 1985) takođe je okusio neka od cenzorskih ograničenja s kojima se susrela al-Sadavi. Zbog svog distopijskog romana *Istiḥdām al-ḥayāt* (*Upotreba života*, 2014) je 2016. godine bio osuđen na dve godine zatvora, optužen za vređanje javnog morala. Nakon deset meseci, privremeno je pušten iz zatvora, a konačno oslobođen 2018. godine, uz simboličnu novčanu kaznu od oko 1,13 evra. Neobično u ovom slučaju jeste činjenica da je tužbu inicirao i dobio građanin koji je tvrdio da je pretrpeo zdravstvene smetnje (lupanje srca i visok krvni pritisak) zbog opisa seksualnih scena u Nagijevom romanu.³⁸

U nedavno objavljenoj autobiografskoj knjizi, *Ḥīrz mukamkam* (*Skriveni zapis*, 2020), koja opisuje pomenuto zatvorsko iskustvo, Nagi navodi razgovor sa radoznalim policijacem, zainteresovanim za njegovo „nedelo” u delu zbog kojeg je dospeo u zatvor. Policajac očekuje da čuje da je posredi politički motivisan prestup, ali mu pisac objašnjava da je to zbog sasvim „običnih reči koje izgovore dvojica kada se posvađaju ili psovki koje se dobacuju na ulici” (Nāḡī, 2020). Za očekivati je da Nagijev slučaj nije poslednji u nizu, s obzirom na to da je u Egiptu ugrožena sloboda govora, premda se zatvorom najčešće kažnjava ono što se može zavesti kao povreda verskih osećanja i ugrožavanje državne bezbednosti.

odnosa prema islamskom nasleđu itd. S obzirom na to da šerijat ne dozvoljava brak muslimana sa muslimankom koja je svoju veru izdala, al-Sadavi je naložen razvod od muža, s kojim je u tom trenutku bila 37 godina u braku. Za detaljniji opis cenzorskih procesa kroz koje je al-Sadavi prolazila zbog svojih dela v. N. J. Karolides et al., op. cit., 236–240. Sličnu presudu, kao al-Sadavi, doživeo je 1995. godine univerzitetski profesor Naṣr Abū Zayd (Naṣr Abū Zayd, 1943–2010), optužen da je u akademskom pisanju poricao osnove islamskog učenja, uzimajući tekst *Kurana* kao predmet podložan kritici, na šta ukazuje i naslov njegovog anatemisanog dela – *Naqd al-ḥiṭāb al-dīnī* (*Kritika verskog diskursa*, 1994). Abu Zeid je sa suprugom migrirao u Norvešku kako bi izbegao prinudni razvod, ali i pretnje smrću koje su mu upućivali militantni islamisti.

³⁸ Detaljan opis sudskog procesa nalazi se na stranici [pen.org/advocacy-case/ahmed-nagi/](https://www.pun.org/advocacy-case/ahmed-nagi/)

Postoje i sasvim bezazlena prekoračenja koja podležu rigidnoj (društvenoj i institucionalnoj) cenzuri, zbog bojazni da podstiču na moralno posrnuće. Najplastičniji primer u tom smislu predstavlja roman *Banāt al-Riyāḍ* (*Devojke iz Rijada*, 2005) saudijske spisateljice Radže al-Sane (Raḡāʾ al-Šāniʿ, r. 1981), o četiri drugarice koje se u konzervativnoj sredini dovijaju da održe platonsku vezu s voljenim muškarcima. Delo je štampala jedna od izdavačkih kuća u Bejrutu, ali je distribucija zabranjena unutar S. Arabije zbog vređanja javnog morala, premda roman *Devojke iz Rijada*, u poređenju s drugim delima koje smo do sada pomenuli, nema blasfemičnog, pornografskog ili antirežimskog kolorita ni u nagoveštajima. Skerletno slovo na knjizi je postiglo „zavidan” kontraefekat, pa je prodaja romana planula u svim ostalim arapskim zemljama, pri čemu je u samoj S. Arabiji i nekim susednim zemljama cena jednog primerka dostizala i nekoliko stotina dolara (Karolides et al. 2011: 56). Naposletku je zabrana knjige otklonjena i u samoj S. Arabiji, ali je za određene društvene krugove ostala neprihvatljiva, zbog čega se autorka suočavala sa pretnjama smrću i prolazila kroz sudski proces, čije su optužnice podizali građani pojedinačno.³⁹

Cenzura kao nagrada?

EksPLICITNI I IMPLICITNI mehanizmi cenzure i samocenzure u okviru savremene arapske književnosti ne uključuju samo pisanje književnih dela, već i njihovu (akademsku) obradu i ograničavanje pristupa knjigama na specijalne sobe u bibliotekama. Uvrštavanje osporavanih knjiga u nastavni program takođe može biti predmet cenzure, o čemu svedoče pojedini profesori književnosti, kao u slučaju obrade romana *Sezona seobe na sever* i *Goli hleb* na univerzitetima u Egiptu poslednjih decenija XX veka (ÉanÁdĎ, 2017). Za književno-teorijske analize i akademsko delovanje uopšteno (pisanje teza i monografija, javno iskazivanje mišljenja), važe ista ograničenja, posebno kada se za građu uzimaju sveti spisi. Takođe, indeksi zabranjenih knjiga još uvek postoje, pa se za Kuvajt, na primer, navodi da sadrži preko 4000 naslova (al-Šādlī, 2019). Isto je očekivano i u slučaju S.

³⁹ Više o tome v. N. J. Karolides et. al., op. cit., 56–57.

Arabije, u kojoj, tokom sajмова knjiga, kruže cenzorski nadzornici, konfiskujući sporna dela, kako su to ne tako davne 2017. godine učinili i sa knjigama Nizara Kabanija (Yāgī, 2018).⁴⁰

Uporedo s književnim delima koja su umakla cenzuri, postoje dela koja su pretrpela samocenzuru. Ona nije nužno rezultat straha od zabrane štampanja, zatvorske kazne ili smrti, već može proizilaziti iz iskrene težnje onih pojedinaca koji svoje istupanje poistovećuju s ugledom i nasleđem svoje porodice u užem i zajednice u širem smislu. Time što *ne prekoračuju* i *ne otkrivaju*, samocenzurisani pisci zbacuju sa sebe teret onoga što smatraju neprimerenim slobodoumljem, neobeleženi etiketom anomalnog, otpadničkog ili amoralnog člana društva. Među samoukroćenima razvija se, uz lični, osećaj kolektivne odgovornosti, potrebe za sistematičnim i dobrovoljnim negovanjem „jedinствене ideološke svesti“, koja se, prema rečima Dovića, „temelji na manipulacijama prošlošću, nadzoru i represiji, te u konačnoj fazi pokušava da cenzuriše i modele ponašanja i stil života“ (Karolides et al. 2011: 74). U tom smislu, građani koji drže da su pozvani učesnici u očuvanju reda i mira u moralnom, duhovnom i političkom ustrojstvu, mogu predstavljati imanentni ali efikasni cenzorski mehanizam, katkad daleko rigidniji i opasniji od zabrane štampanja i privremenih zatvorskih kazni.⁴¹ Ukoliko je simbioza građanske i institucionalne cenzure predstavljala višedecenijsku konstantu, utoliko je književnost postajala sve manje inovativna i iskrena, ali sasvim prijatna i podobna za represivno uređenje. Ta vrsta književnog hijatusa bila je primetna u svim arapskim

⁴⁰ Poslednjih godina, neki primeri svedoče o suprotnom. Na sajmu knjiga u Maskatu 2013. godine je indeks zabranjenih knjiga bio ukinut. Tom prilikom je, nakon osam godina, dozvoljena i prodaja romana lokalnog pisca Huseina al-Abrija (Ḥusayn al-ʿAbri, r. 1972), pod nazivom *al-Waḥz* (*Trnci*, 2005) koji, kako su cenzori smatrali, kompromituje omanske službe bezbednosti (Yāgī, 2018).

⁴¹ Najplastičniji primer pretećih građanskih inicijativa je fetva Ajatolaha R. Homeinija, izrečena Selmanu Rušdiju (r. 1947) zbog romana *Satanski stihovi* (1988), a koja se odnosila, ujedno, i na sve one koji učestvuju u njegovom izdavanju i širenju. Pretnja se za neke obistinila, što je posebno tragično u slučaju prevodioca Aziza Nisima, koji je *Satanske stihove* preveo na turski jezik 1993. godine. Naime, Nisin i preko trideset učesnika jednog festivala u Sivasu, živi su spaljeni u napadu islamskih ekstremista, zbog čega je slučaj poznat kao „masakr u Sivasu“. Imajući to u vidu, ne čudi da je prevod Rušdijevog romana na arapski jezik sačinjen anonimno.

zemljama u različitim istorijskim trenucima, što je za posledicu učinilo da je nemali broj eminentnih pisaca bio prinuđen da piše iz egzila.

Međutim, za razliku od vremena uklanjanja cenzorskih tragova u književnosti, savremena tehnologija ali i izvojevano pravo na slobodu govora učinili su dela književnih disidenata uočljivim i istaknutijim od „nenametljivih” samocenzurisanih ostvarenja. Štaviše, u fazi hiperprodukcije materijalnih i duhovnih sadržaja, a u potonje bi spadala i književnost, oštra eksplicitna cenzura ima kreativni ali i marketinški potencijal. Cenzura izaziva i nagrađuje nadahnjujućim, autentičnim iskustvom, makar ono bilo i nemilosrdno, dok zabrane postižu kontaraefekat na tržištu. „Ozloglašena” dela kruže u izvornom obliku ili u prevodu izvan crvene zone, iako neka od njih ne bi ni bila primećena. Čak je i sam pojam crvene zone umnogome izgubio smisao, s obzirom na nadmoć nadređene, digitalne zone, u čijoj bezgraničnosti i neuhvatljivosti knjige kruže kao gotovo nedodirljivo izdanje.

Tako nesmetana književna hiperprodukcija, sve imunija na mehanizme eksplicitne cenzure zahvaljujući mobilnosti ljudi i tehnološkom razvoju, ipak ima svojih ograničenja koja se ukazuju kroz tihu cenzuru u vidu marginalizacije književnosti. Izvan akademskih krugova, književnost se umnogome svodi na iščupane sentence koje se tu i tamo sreću po štampi i društvenim mrežama, dok se celovito delo tretira kao roba, podređena ekonomskoj cenzuri. Sledstveno tome, cenzura unutar i izvan crvene zone predstavlja blještavu reklamu, odnosno moćnog saveznika delu u mamljenju radoznalosti, ali i piscu kojem obezbeđuje egzistenciju i pažnju književnika žrtve, premda sve jasnije suočenog s prazninom osvojene slobode.

Literatura

Al Asvani, A. (2009): *Zgrada izgubljenih snova*, Beograd: Alnari.

‘Alī, D. & Mūsā, R. (2014): Lā li-adab ‘an ‘Ammān: al-Ḥukūma tamna‘ bay‘ riwāyat Aḥmad al-Za‘tarī, www.7iber.com/2014/05/zaataribannedbook/ (31. 3. 2021)

Āsir, M. (2008): al-Fann wa al-raqāba al-amaniyya fī Sūriyya, news.bbc.co.uk/hi/arabic/middle_east_news/newsid_7773000/7773882.stm (31. 3. 2021)

‘Awad, L. (1991): *Muakkarāt ṭālib ba‘ṭa*, al-Qāhira: al-Hay‘a al-miṣriyya al-‘amma lil-kitāb.

Bardenstein, C. (1997): Stirring words: traditions and subversions in the poetry of Muzaffar al-Nawwab, *Arab Studies Quarterly*, Vol. 19, No. 4, 37-63.

Dović, M. (2011): Književnost u čeljustima cenzure?, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, god. 56, br. 472, 70–80.

Dović, M. (2016): Totalitarna i posttotalitarna cenzura: od tvrde ka mekoj?, *Glasnik Narodne biblioteke Srbije*, br. 18, 89-104.

Fayyāḍ, A. (2017): *al-Ta‘limāt... bi-al-dālil*, Bayrūt: Dār al-Farābī.

Gana, N. (2020): Sonallah Ibrahim’s ‘67’: Oppression and Its Unintended Consequences, arablit.org/2020/07/14/sonallah-ibrahims-67-oppression-and-its-unintended-consequences/ (31. 3. 2021)

Ġanādī, M. (2017): al-Waṣāya wa al-adab: „Mīn ayna lanā bi-hāḍā al-raqīb al-rā‘i“, manshoor.com/life/surveillance-literature-and-culture/ (31. 3. 2021)

Gharaibeh Simonović, M. (2013): Poetika romana Abderahmana Munifa, *Anali Filološkog fakulteta*, 24, sv. II, 203-241.

Ḥusayn, Ṭ. (2010): *Fī al-šī‘ir al-ġāhilī*, al-Qāhira: al-Dār al-Miṣriyya al-lubnāniyya.

Idrīs, Y. (1993): Laysat muġarrad qišša, u: Ibrāhīm, Š., *Tilka al-rā‘iḥa*, al-Iskandariyya – al-Qāhira: Dār wa maṭābi‘ al-Mustaqbal, 23–27.

Jones, D. (2015): *Censorship: A World Encyclopedia, Volume 1-4*, New York: Routledge.

Kamera d'Aflito, I. (2012): *Savremena arapska književnost*, Beograd: Zavod za udžbenike.

Karolides, N., Bald, M. & Sova, D. (2011): *120 Banned Books: Censorship Histories of World Literature*, New York: Checkmark Books.

Khalifa, M. (2021): After 13 Years in Syrian Prisons, I Knew Assad Would Win, newlinesmag.com/first-person/after-13-years-in-syrian-prisons-i-knew-assad-would-win/ (31. 3. 2021)

Kurayyim, S. (2010): Taqdīm wa dirāsa wa tahlīl, u: Ḥusayn, Ṭ., *Fī al-ši'ir al-ğāhilī*, al-Qāhira: al-Dār al-Miṣriyya al-lubnāniyya, 9-194.

Leštarić, S. (2004): Neobuzdani ljubavnik kratke priče, u: Nasir, A., *Najsrećniji čovek na svetu*, Beograd: Geopoetika, 277–319.

Murtaḍā, S. (2017): Fī usbū' al-kutub al-mamnū'a, raseef22.net/article/77178 -- في أسبوع-الكتب-الممنوعة-إليك-أشهرها (31. 3. 2021)

Nāḡī, A. (2020): Ḥirz mukamkam: al-qirā'a wa al-kitāba fī al-siġn, muqtaṭafāt, www.madamasr.com/ar/2020/01/18/feature/ ثقافة/حز-مكمكم-القراءة-والكتابة-في-السجن (31. 3. 2021)

Popov, N. (2000): Disidentska skričalica, www.yurope.com/zines/republika/arhiva/2000/242-243/242-243_21.htm

Samīr, Ṭ. (2018): Bi-sabab riwāyat „Ġumhūriyya“.. balāġ li-al-nā'ib al-'āmm yattahim 'Alā' al-Aswānī bi-tašwīh al-dawla, www.masrawy.com/news/news_cases/details/2018/4/5/1318762/ -بسبب-رواية-جمهورية-بلاغ-للسبب-رأى-العام-يتهم-علاء-الأسواني-بتشويه-الدولة (31. 3. 2021)

Al-Šādī, M. (2019): Usbū' al-kutub al-maḥzūra, www.noonpost.com/content/29538 (31. 3. 2021)

Yāḡī, F. (2018): Mana' al-kutub fī al-ma'ārid... taswīq maḡḡānī, raseef22.net/article/13004 -منع-الكتب-في-المعارض (31. 3. 2021)

Yāsīn, B. (1993): *Muẓaffar al-Nawwāb: ḥayātuhu wa šī'ruhu*, al-Naḡaf: Dār al-Ġadīr.

Meysun Gharaibeh Simonović

SELF-CENSORSHIP AND CENSORSHIP IN CONTEMPORARY ARABIC
LITERATURE: CAUSES AND CONSEQUENCES

Summary

Explicit censorship and self-censorship have become informal and rare in the literature of democratic systems, triggered by market-oriented purposes rather than ideological constraints. On the other hand, under oppressive regimes, pointing to the facts that expose some religious, political, or social taboo is still restricted, and contemporary Arab authors still face those restraints. The task of preventing “desecration” of sacred and secular heritage falls to specialised supervisors – the Ministry of Information, State security services, and self-proclaimed censors, aided by secular legislation, Sharia law, or public opinion – bent on setting the boundaries of propriety in literary expression and public appearance in general. Such kind of pressure stir some authors to multi-motivated sublimation, from siding with the ruling class, to the need to protect themselves, to the struggle to avoid persecution and harsh punitive measures. The others, on the contrary, still aware of possible repercussions, turn into literary dissidents and face the consequences of their transgression – forbidding publication of their works, tailing, imprisonment, and death threats. The described traditional mechanisms of self-censorship and censorship have been especially pronounced in Saudi Arabia, Iraq, Syria, and Egypt, while the mildest forms of censorship practice are present in Lebanon, one of the publishing havens for all Arab literary dissidents. Therefore, the focus of the paper is on different levels and examples of censorship practice and/or various types of explicit and implicit censorship, which have been common companions of Arab authors and every other critically disposed “recorder” of reality people face under oppressive regimes.

Key words: contemporary Arabic literature, literary censorship, self-censorship in literature, taboo topics, banned literary books, literary dissident.

Душица М. Филиповић⁴²

Факултет савремених уметности, Београд,

Универзитет Привредна академија у Новом Саду

ИДЕНТИТЕТ И ЕТИКА ЛЈУБАВИ У *КЊИЗИ О* *МИКЕЛАНЂЕЛУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Шта је уметник? Шта је уметничко дело? Шта је уметничка истина? У каквој су вези порекло уметника и порекло уметничког дела? Кроз шта или кроз кога добијају своје име – уметност? На ова и друга питања која се тичу уметника и смисла уметничког стварања Милош Црњански је покушао дати одговоре у својим жанровским хибридима – у *Књизи о Микеланђелу* и *Код Хиперборејаца*, обликујући аутентичну текстуалну форму попут слагалице. У овом раду указаћемо на проблем „вечне женствености“ у поезији, сликарству и скулптури Микеланђела и указати на антиципацију са мушким субјектом ствараоца. Разматраћемо питања идентитетом уметника (ренесансе), односа његовог јавног и приватног(тајног) бића, страности као битне одреднице идентитета јунака прозе Милоша Црњанског, именом и зачећем као местима „догађања“ субјекта, односом субјекта и власти, те питањима односа према смрти и уметничким артефактима ренесансе (сликом и скулптуром Богородице) којима Црњански трансцендентира ка етици љубави објављујући је у лику Богомајке, као метафоре љубави и вечне женствености.

Кључне речи: уметник, ренесанса, имаголошки приступ, Микеланђело, Други, мушки и женски принцип, Бгородица са Христом, пијете као фигуре љубави

⁴² dusica.filipovic@fsu.edu.rs

Црњански као наратор фикције

Паралелизам епоха и судбина снажно везује неколико важних дела водећег писца авангарде и међуратне српске књижевности - Милоша Црњанског: путописну прозу *Љубав у Тоскани*⁴³, аутофикционално-путописно-мемоарску прозу *Код Хиперборејца*⁴⁴ и мозаички полиптихон расправу/студију/ (а можда и само скицу за портрет генија) - *Књигу о Микеланђелу*⁴⁵.

Цео путописно мемоарски опус Црњанског прожима личност уметника, генија. У делу *Код Хиперборејца*, жанровском хибриду Црњанског, налазе се још неколики уметници. У првом реду то је Торквато Тасо, велики италијански песник 16. века. Но, поред Таса, Црњански се бави и другим историјским личностима: као што у *Љубави у Тоскани* пише о уметницима као што су Чеко Анђолијери, Данте, Света Катрина Сијенска, Мазачо, Дучо, Маринети, тако у *Хиперборејцима* помиње и расправља о уметницима као што су Микеланђело, Кардучи и Бели. Сви они су део аутентичног Црњансковог књижевног говора о уметницима, у духу специфичних поетичких начела компоновања и суматраистичког приступа. И у другој књизи *Хиперборејца* Црњански није себи престао да поставља питање зашто трага за мртвима:

„Где сам скупио сва та имена? Зашто ме тај свет занима?”

*Љубав према онима, који су далеко, тражи од нас тако мало*⁴⁶. Не читам ни ја те поете, нити о тим сликарима, и скулпторима, као мољац, да бих о њима писао студије, него зато, што су отишли у подземни свет и претворили се у сени, на дну језера Аверно. Доста ми је, да о њима чујем два-три податка. (...) *Оно што сам, међутим, о њима сазнао, доста је за транспозицију, њихових личности, у туђу*. То,

⁴³ И даље у тексту, прозу *Љубав у Тоскани* обележаваћемо скраћеницом (Т)

⁴⁴ И даље, у тексту, прозу *Код Хиперборејца* обележаваћемо скраћеницама (Х, I) и (Х, II)

⁴⁵ И даље, у тексту, прозу *Књига о Микеланђелу* обележаваћемо скраћеницама (М)

⁴⁶ И даље, у тексту, сва подвлачења су наша и означаваћемо их као (курзив Д. Ф.)

разуме се, није највећа срећа у људском животу, али је, ипак, бар неки начин уласка у људску заједницу.“ (X, II: 55) (курзив Д. Ф.)

Као што Микеланђелу припадају четири поглавља у *Хиперборејцима*, тако и поглавље *Тасо* има претходницу у поглављу *Монте Марио* и завршницу у *Зашто је Кјеркегор прекинуо веридбу*. Заједно са поглављима из *Љубави у Тоскани* они чине идејно-структурну парадигму и обликују дифузни наратив о уметности и уметничком стваралаштву.

Ова опроштајна књига Црњанског за коју је говорио да је његово животно дело и због које се јадао да издавачи немају пара да је опреме онако како је замислио – са луксузним репродукцијама – (Вунјас, 1982: 179; Зубановић 2007: 157) о чијој судбини ће одлучити „случај комедијант“ који је приредио смрт Црњанског одлази у руке издавача у јесен 1977. године као у две картонске кутије (Зубановић 2007: 157), а бива објављена 1981. године, постхумно, као *Књига о Микеланђелу* коју је приредио и коначно уобличио Никола Бертолино. Из Бертолинијевог поговора могу се можда најбоље сагледати све тешкоће и проблеми на које је наишао уобличавајући овај распршен материјал – текст без „коначног текста“ који мора да доврши не Црњански него *случај комедијант* – и да покаже да ништа у животу не бива по нашој вољи. Али и то „довршавање“ је уобличавање постојеће грађе које је још на почетку свог књижевног рада преживео Црњански када му је „скраћен“ *Дневник о Чарнојевићу* због „броја табака“. У истом *Поговору* Никола Бертолино такође тврди да су разговори са професором и његовом кћерком трајали само једно вече (према: Nikolić 1998: 34).

У *Књизи о Микеланђелу* Црњански је феноменолог који испитује материју Микеланђелове уметности незасењен ставовима микеланђелиста и без претензије да буде „професионални“ критичар овог ренесансног горостаса, већ да у духу свог аутентичног полемичког тона тако карактеристичног за време програмског утемељења експресионизма и авангарде у нас почетком 20. века, у истом полемичком тону и ватреном супротстављању свога става ставовима

општепознатим и релевантним, помери и разгрне „канонско“ у уметности и историји уметности, тако што ће первертовати чисте критичарске форме приступа уметничком делу балансирајући између књижевног, песничког, полемичког и критичког погледа по дубини захваћеног једног тешког, неимарског и меланхоличног уметниковог живота, какав је Микеланђелов. Али не заборавимо – на трагу љубави - јер се философија сазнања садржи управо у философији љубави.

А има ли икаквог и ако има, кавог то има смисла прича о Микеланђелу? Ако је ратни зев обележио Црњанскову генерацију, и ако је сам Црњански могао да, након свих програма и као перјаница српске авангарде каже да је „сам себи предак“, онда нам је он не дође само „класик“ српске књижевности и „модерни класик“ (Ломпар) већ „савременик“ (Тешић), слободан и љубављу везан са свим на свету. Онда може бити да том истом љубављу и слободом Црњански везује фрагменте Микеланђеловог живота и артефакте његове уметности са светом који су преплавиле сенке ратова, сени мртвих пријатеља и сопствена сен. Но, Црњанског интересује Микеланђелово дело као сложена концептуално-објектна појава која је одређена акцијом уметника у специфичном и уоквиреном простору културе ренесансе. Отуда ће Црњански знатну пажњу посветити „атмосфери“ уметничког дела Микеланђела, али не на начин како она чулно утиче на гледаоца, већ с фокусом на поступак којим разумевање и доживљај уметничког дела произлазе из контекстуализације смисла, функција, значења и интерпретација дела у историјском контексту и свету уметности (Danto 1997: 206).

Сви ренесансни уметници којих се Црњански дотиче најпре у *Путотисима* и покушава да осветли су личности социјализоване, друштвене, не од друштва издвојене, већ особе које иду путем индивидуације садејствујући са другим личностима. Црњански тражи срж њиховог Сопства, њиховог архетипа потпуности, као стожера личног идентитета, али и свесне и несвесне њихове личности; не са циљем да открије неку тамну и другополну страну уметничког бића, већ да укаже на тегобан пут сазревања, духовног и уметничког

усавршавања, усамљивања и стицања индивидуалности, онога што је те личности водило у усамљивање/упоједињавање, колико и у општију колективну повезаност (Jung 1938: 465, prema Trebješanin 2012: 83).

Тај снажан расцеп у личности уметника и ту „недовршеност дела“, процес самосазнавања и уцеловљавања од непотпуности до складне равнотеже, од Ја до Сопства као најдубљег средишта тоталне личности тужног генија ренесансе, покушао је Црњански да разоткрије у својој *Књизи о Микеланђелу*, и не мање страсно у путописном есеју *Тајна Албрехта Дирера*, па и трагањем за одговорима на питања која се тичу Ибзена, Таса и Кјеркегора. Истовремено, пишући о Микеланђелу, писао је и о себи, о својој сенци усамљеног и тужног меланхолика и о свему што је остало, што јесте и што ће бити чак и после ове књиге, неизречиво у свакој полемици око Црњанског.

Црњанскога не занима персона, тј. архетипска фигура Микеланђела која се јавно показује, која посредује између његове праве личности и друштвене средине у којој живи и ствара, већ скривена личност Микеланђелова, његова Сенка, потиснути и скривени садржаји душе уметника, боголиког бића које на земљи, у коју је протерано, и које ствара сећајући се своје преегзистенције у крилу Бога. Јунг је писао да „сусрет са самим собом, пре свега, значи сусрет са сопственом Сенком“, а да „сенка свакако представља теснац, уску капију, чије неугодне тескобе не може бити поштеђен онај који се спушта у дубоки бунар“ (Jung: 2006). Ту тегобну потопљеност у самог себе открива Црњански у Микеланђелу али и у себи и у свом уметничком бићу.

Кроз свој четвртвековни егзиларни статус, у годинама питања и (не)нађених одговора, меланхолије и клонућа, у Црњанског се населила и сместила и сен великог Микеланђела Буанаротија, песника, архитекте, скулптора и сликара који је себе увек потписивао са „Микеланђело вајар“ (Ренак, 1990: 296), али кога је кроз све што је стварао и оставио за собом кроз својих 88 година интересовао – човек. А колико је самог Црњанског интересовао, говори чињеница да је Црњански о Микеланђелу објављивао од 1964. године (први текст у

Књижевним новинама, 13. новембра, поводом 400-годишњице смрти) па до последњег „Jesse“ штампаног у *Летопису Матице српске* у мају 1975. године, и то не дифузни или распршени, већ човек-цин напрегнуте снаге који жели да достигне Бога.

Улазак у свет Микеланђеловог дела, ликовног, скулпторског и песничког је, како је сам Црњански наглашавао, откривање „факта“ (у значењу чињеница, истина, збиља, догађај, случај, дело, радња); у ширем смислу – доказивање путем чињеница, нешто засновано на чињеницама (Мићуновић 2007: 417) које наговештавају, сугеришу или чак потпуно разоткривају отворени, магловити или интуитивни свет његове уметности. Свет који остаје недовршен, као и Црњансково дело (од *Сеоба* остале су „руине“ како је говорио, од *Микеланђелијане* „купусара несређених текстова које је Никола Бертолино приредио постхумно и објавио)⁴⁷. Ту неухватљиву атмосферу око уметничког дела и живота Микеланђеловог Црњански ће покушати да уведе у један искидани, наративно-полемички и крајње необичан приповедни ток.

Свако дело Микеланђела у тумачењу Црњанског део је густе ренесансне мреже коју је васпоставио већ у *Путотисима* тридесетих година прошлог века. Покретљивост и преплетеност текста о уметницима ренесансе део је једне мреже, поља или организоване ризомски разгранате мапе наслојавања времена, уланчавања трагова, знакова једног текстуалног континуума писца и динамичког процеса (само)идентификације, оспоравања, отпора и преображаја уметника и света његове уметности. Пут, сан и сенка имају динамичку улогу трансформатора идентитета, а Породиља, поетика леда и пепела у љубавној лексици Микеланђелових *Сонета* скупљају честице распршеног генија, и свих других сељачких самоуких генија цивилизације и враћају Црњансков поглед уназад, кроз сену векова не би ли и он сам назрео и сопствени *finito*. *Књига о Микеланђелу* можда понајбоље открива прећутани сценарио идентитета субјеката уметника као човека туге на путу од сна до сени који на линији (не)стечиве

⁴⁷ Никола Бертолино, *Поговор*, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1998.

слободе и (не)попуњиве празнине уписују свој уметнички траг. Развијајући метафору о самоукости генија Црњански покушава да осветли малог човека из народа, човека без педигреа и покаже процес индивидуације.

Пратећи „тристанску“ нит скулптора и песника, Црњански признаје да му је важно писање о Микеланђелу као последица „открића песника Микеланђела“, да ово „није књига за широку читалачку публику“ те да му је стало „не да се продаје добро, већ да се чита“ (Зубановић 2007: 159). Зато ће одмах издвојити три кључне тачке идентификације са скулптором ренесансе: мајка, дојкиња и Фиренца. Микеланђелово дело, је, према мишљењу Црњанског, снажно обојила сен мајке, млеко дојкиње и дух Фиренце; Црњансково, да додамо, обојено је пречанским духом, ратом и егзиларном позицијом бића, номадским покретом у туђину да би се искусила Другост и да би се, на крају, вратаило завичајном стаблу као психотропу Сопства. У *Хиперборејцима* те кључне тачке биће питање хомосексуалности, аскетизма, касне љубави и религијског осећања Микеланђела. Тако се делови (само четири поглавља *Микеланђело песник*, *Маркиза од Пескаре*, *Вечера са сонетима Микеланђела* и *Господин Тозели*) књиге *Код Хиперборејца* спајају мисаоно и тематски са целином *Књиге у Микеланђелу* и на дубинском нивоу наративне структуре, а у кључу инверзивног поступка дају јединствену слику идентитета овог уметника ренесансе.

Дијалог и тријалог као дискурзивни рам полемике.

У *Књизи о Микеланђелу* као изразито полифонијском књижевном облику доминира тријалог између Црњанског и фикционалних „микеланђелиста“ - професора Зена и дела Колете. Потенцирањем форме дијалога Црњански не само што одговара својим опонентима, али и Вазарију, Кондивију, Челинију, већ поставља „на позорницу“ своје *Књиге о Микеланђелу* беседничку „атинску демократију“ у којој су некада сви грађани учествовали у разним

расправама на градском тргу кроз борбу речи, борбу идеја и узбудљива беседничка надметања. Јер, све противречности Атине изражавале су се управо кроз изговорену реч, кад је појединац кроз реч постајао свестан своје снаге, па био он врли ретор, обичан брбљивац или политичар, те се ваљаност сваког мишљења тад могла подједнако доказати. „Сократовски дијалози“ (Раичевић 2005: 273) којима Црњански саопштава „своју истину“ о Микеланђелу искључују научне претензије, а наглашавају оригиналност приступа у мору литературе која се своди на преписивање једног од другог аутора. У том смислу Сократова крилатица „ја знам да ништа не знам“ није значила оспоравање постојања стварне истине, или омаловажавање исте, већ исход сазнања да истина није једнозначна, очигледна, нити је надохват руке. Управо зато Црњански током дијалога са професором Зеном покушава да укаже на чињеницу да што је знање о неком проблему веће, то је јача и самосвест о незанању које га окружује и које тек треба надићи. Зато је у основи и полемика са Зеном око Микеланђела мајеутичка техника или вештина „порађања појмова“ (Кирхнер, Михеалис 2004: 319) из „трудног ума човека“ и порађања истине у души и саговорника и потенцијалног читаоца, и то помоћу питања и одговора, која опет, кореспондира са идејом Породиље. Веома је важно напоменути да нити једног тренутка смисао ове полемике није еритистички – ради победе над супарником, већ ради продора у тајну Микеланђела и ради стицања истине.

Црњански као да то и хоће: да прикаже мноштво мишљења које могу постати доказиве истине. Отуда равнодушност Црњанског према дотадашњим знањима о Микеланђелу. Но, своја уверења изнео је експлицитно:

„Микеланђело је један нови Микеланђело. Ту ће ми многи правити тешкоће. Казаће, пази, Црњански хоће да буде скојевац. *То је Микеланђело радник, а не Микеланђело аристократа*, пореклом од грофова тосканских, како су неки веровали. Јер, Микеланђело је био пролетер, рођен међу каменоресцима, живео међу каменоресцима, био сиромашан; *сви, су га варали, те такозване мецене, папе које*

истичу као пример мецената и то је једна велика несрећа његова. То је и књига против мецена. Он није завршавао дела, поп finito, што на Западу сматрају као главну особину његовог рада. Није завршавао јер су га читавог живота мучили с поруџбинама које нису биле оно што је он желео. Микеланђело ми је остао опсесија од ране младости. Проучавао сам и безброј пута стајао поред свих његових дела сем једне скулптуре у Лењинграду. Та скулптура представља једног дечака и бојим се да је никада нећу видети.“ (Вунјас 1982: 179) (курзив Д. Ф.)

Овај сегмент издвојен из мноштва разговора који је са писцем водио Владимир Буњац у неколико наврата након пишчевог повратка у Београд и које је касније објавио у књизи *Дневник о Црњанском*, садрже аутопоетички став писца о намери и дубоком виђењу Микеланђела. Али Црњански је такође знао и да је „критика умишљена, стрмаловска, смешна, безобразна, воли да соли памет“ и да је више пута био у прилици да се смеје ономе што су о њему писали: „Приписивали су ми све и свашта, што ми није ни падало на памет када сам писао своје књиге. У многе ствари ни данас ме не могу уверити: ја једноставно не видим оно што они виде.“ (Вунјас 1982: 190) Имајући у виду овакав став писца, може се претпоставити каква је била и његова лична позиција према Микеланђелу, а каква би требало да буде и наша према тумачењу ове горке књиге о стваралачком надахнућу, могућностима и оквирима људског стваралаштва. Садржај Микеланђелове уметности Црњански тумачи час кроз форму, час као смисао (дакле са тачке логичких односа простор-време сликарства и скулптуре), али и са становишта циљева стваралаштва, кретањем ка унутрашњој суштини његове уметности. *Реч је о структуралним феноменолошким везама између две уметности: ликовно-скулпторске и песничке.* (курзив Д. Ф.) И *Књига о Микеланђелу* и *Код Хиперборејца* део су Црњансковог протокола ауторефлексивне анализе и расправе коју уметник развија о сопственом стваралаштву.

Но, Црњански је решен и на још једно: да учини отклон од историјске полемике о ренесанси, и изнађе начин како да обичног читаоца заинтересује и побуди у њему пажњу за Микеланђела, који је

за њега „почетак барока“ (М: 17). А тај почетак је скулптура Давида, који није попут античких кипова мирна хармонија, ведрина“ лепа душа у лепом телу, већ „набрекао романтично (...) од мишића и беса“ (М: 17). Црњански ће у том Давиду видети и своју, али нашу епоху човека који је „без плача, без срца, двострук, леп у телу, грозан у души (...), а уметност Микеланђела осетити као „уметност усамљеног човека, барокне усамљености појединца“ (М: 18). Чак и када професор Зено наслути исход ове полемике – да ће његов сабеседник наћи најзад неког „плачевног, тужног Микеланђела“ (М: 18) – Црњански ће одлучно наставити да исписује своју књигу о „новом Микеланђелу“, човеку тајне. Мимо пренатрпаног простора учених списа Црњански одлучује да дела алхемичарски, изван, изнад и испод (а то су и чувени појмови дубине, висине и даљине из романеског опуса) монументалног феномена Микеланђела, одбијајући устаљено научно естетичко и теоретичарско сазнање и прилази му „снагом Словена“ који уме да зарони у прошлост, да извуче на видело оно што Дишан назива „густином материје и вулгарношћу свакодневице“ (Бонито 1999: 17), не би ли, као и у *Путописима*, пришао апсолутном простору Микеланђелове уметности, простору сенке и сна, злата и духа, мермера и подсвести.

Писана у облику неупрваног говора, ова књига има особену физиономију Црњансковога животног става који је протекао у полемичким тону са савременицима – у облику дијалошких и тријалошких конфликта и категоричких контраргумената. Осим што полемиче са компетентним саговорницима, Црњански као да читаоцима препричава те полемичке партитуре с намером да осветли у новом фону Микеланђела, али и да на читаоца делује једнако едукативно и емотивно. Тај полемички жар из маладих дана, како видимо, није напустио Црњанскога до скоро последњег дела, па читање *Књиге о Микеланђелу* призива Жака Дерида који је у делу *Писање и разлика* рекао да „језик аутентичног писца, онога што жели да се што је могуће више приближи пореклу свог чина, наслућује гест повлачења, задржавања издахнуте речи. И то је издисање“ (Бонито 1999: 30). А то

је и потреба да се урони у субјективност која није удвојена и отуђујућа. Микеланђело није само човек ренесансе и барока, већ „потврда континуираног и репетитивног времена које слави извесност вечног и универзалног дела“ (Бонито 1999: 38).

Предестинација уметника: имаго мајке и имаго оца

Од Микеланђеловог рођења, преко младости, љубави, мукотрпног рада на Капели Медичи, преко његових разочарења и породичних кидана, до старости и смрти, али пре свега и изнад свега, кроз прошлост Црњански ствара и преплиће факта са артефактима из Микеланђеловог сликарског, вајарског, архитектонског и песничког рукописа, динамизујући природу уметничког субјекта и (не)свесно повлачи паралелу између сопствене стваралачке и Микеланђелове имажинације. На тај начин он динамизује своје уметничко биће у поп *finito* као суштину стварања. Микеланђелом постаје „утеха“ како је сам рекао.

Откривање љубави у ренесансној Тоскани наставља се страшно трагом тајне Микеланђела. Црњансково полазиште је да је човеку дато својство и сила љубави. Та сила приморава га да тежи општењу са оним кога воли. Та христалика љубав према Микеланђелу чини да Црњански постаје архитектор идентитета новог Микеланђела. Црњански открива везе у љубави: Микеланђело, у осећању и виђењу Црњанског, воли мајку које се и не сећа и за коју и не зна ко је била. Микеланђело отпада од оно што је трулежно и пропадљиво и ствара оно што је вечно: Богомајку. Море бесмисленог, охолог и подмуклог живота које је упознао нагони Микеланђела да воли њу, једну, која би га оплакивала због свих мука у свету и једину, коју он оплакује целог свог живота. Црњански воли Микеланђела јер је победио смрт, као и омиљени му Сократ⁴⁸ и зато ће са великим трудом покушати да разобличи демонску

⁴⁸ Са Сократом почиње свако филозофско одређење према свим проблемима живота и смрти, јер је његов став и према животу и према смрти био природан и непоновљиво оригиналан. Сократ је равнодушан према смрти: „Не може се рећи да је он порицао

медицијевску превару дајући Микеланђела у нетрулежној светлости истине.

У свој светској и римској лепоти, у фирентинском „цветном“ граду посутом лепотом као цвећем, Црњански ће посвуда видети трагове смрти. Смрт је, као сенка (мотив изузетно фреквентан и у *Путотисима* и у *Микеланђелијани* и у *Хиперборејцима*), неодвојива од свега што постоји и у тој истој природи и у том истом Риму, као великом музеју ренесансе, где се одвија непрекидна борба Сенке и Живота. Одлучан да се држи „факата“ из Микеланђеловог живота, откривајући духовни свет уметника иза завесе материјалног света, кроз фигуру Богомајке с којом је душа и Микеланђела, али и пишчева, сједињена љубављу. Али и фигуру Бога као творца и демијурга. У бурној историји ренесансе Црњански ће видети целу земљу с њеним потопљеним и срушеним градовима, царствима и многа велика дела која су морала да пропадну и нестану, да би се на њима сазидала нова величанствена дела Божје лепоте. И опет, све што постоји, мора да нестане:

постојање бесмртности, нити да је одбацивао могућност постојања материнске смрти, смрти-сна; по његовом мишљењу смрт можда представља тренутак када за душу почиње други живот, када човек пада у сан и у коме ништа не сања (Апологија; Критија). Али Сократова несигурност у погледу природе смрти разликује се Хамлетове сумње. (...) Ако је наша душа бесмртна, утолико боље: треба да пристанемо да се суочимо с лепом неизвесношћу што нас онда чека. Ако ли пак није тако, Сократов одговор тада гласи: „Колико смо пута, о Критоне, пожелели да уснемо!“ Пошто не знамо да ли је смрт нешто што је добро или пак нешто што је рђаво, нешто што нема никаквог значаја или нешто што има највећу важност, треба да се усредсредимо само на оно добро које живот представља, јер се његово постојање не може доводити у сумњу.“ (Moren 1981: 301). Равнодушност према смрти испољиће и јунаци Црњанског попут Петра Исаковича, који након многих разочарења, јуриша у смрт на „прајској граници“ у сукобима са Татарима; Рјепнин, који одлази са осмехом и руксаком пуним камења да потоне. То сократовско држање где Сократ личи на Христа и испија пехар од какуте садржи ниподаштавање смрти па било да она значи ништавило или рајско благостање. Црњанског неоспорно привлачи човек-мислилац који својим делањем потискује смрт и који својим мишљењем покушава да досегне Универзално: „Према томе, свакако смрт представља победу универзалног над појединачним, значи тријумф слободе над ограничавањем“ (Moren 1981: 304).

„Све се на крају претвара у трулеж. Све пада, све мре, свему дође крај. Човек умре, гвожђе зарђа, дрво иструне, кула се сруши, коњ забатрга, а руже свену. Одећа нам се поцепала. Пропада све што је дело наших руку. Неки Елио каже, у својој песми о смрти, да она уме да ухвати у своју мрежу, и оне, који покушавају да прескоче своју сенку.“ (X, II: 281)

У сећању на смрт су тако близу, скоро преклопљени и Црњански и Микеланђело; обојица откривају души вечност – Микеланђело Богомајку, Црњански стваралачки чин као истински живот. Еволуцијом форме у скулптурама Микеланђелових мадона Црњански испитује понајвише етички и естетички, а понајмање религијски аспект Микеланђелове уметности. Црњански трага за садржајем који није само у сфери осећања, нити у искључиво хтења, нити мишљења, већ у јединству ових процеса који имају форму унутрашњег осећања, тј. времена: сећања на смрт и сећања на грех.

Сам Црњански је у *Уводу* рекао да је *Књигу о Микеланђелу* писао осам година након полувековног „студирања“ ове теме, а потом експлицирао разлоге писања: да „на нашем језику о Микеланђелу има мало писаног“, да је то „књига једног песника“ (М: 71), да се ослања на факта (М: 72), да су та факта дела – слике, скулптуре, сонети и мадригали; позива се и на велику италијанску *Енциклопедију* у којој се заступа гледиште да би мање пажње требало обратити на човека Микеланђела, а више, на његова дела, на његову уметност“ (М: 176). За Црњанског је неприхватљива ставка из *Енциклопедије* да се Микеланђело „ослободио из свога времена“ (М: 176), додајући, најзад и да је мотивисан филмом *Американца о Микеланђелу*, филмом који је донео нове углове гледања на овог генија који је, поред Сократа највећи који даје утеху сваком ствараоцу пред тачком недовршавања дела. Саму фаму Микеланђеловог порекла Црњански отвара тврдњом да да Буанароти нису никакви „грофови тоскански“ већ „вунари у Фиоренци“ (М: 73), да је Микеланђело одрастао међу пролетерима, каменоресцима, и живео годинама са радницима у каменолому Карара“ (М: 73), чиме га

одмах поставља и уздиже изнад самог Рафаела као „интриганта“ и „плагијатора идеја и форми у сликарству“ (М: 73).

Црњански тврди да је Микеланђело, крај све своје сликарске, скулпторске и песничке вештине и ингениозности, особа чији је уметнички интегритет био судбински одређен саодносом према папској држави и меценама оличеним у Медичијевима. У наредном поглављу размотрићемо ову тезу.

На трагу Византије: раскол у Цркви и папинство

Расправа о Микеланђелу садржи једно важно место: питање порекла и задате судбине уметника у светлу његовог имена. Црњански путем лингвостилистичке анализе долази до закључка да Буанароти има у себи *buon arrotto* што значи – *добро одеран*; касније додаје Црњански и слободнији превод: одеран преводи као „сврвљен“ (М: 180) и додаје римску изреку *nomen est omen* – име је предзнак судбине, име је знак. Његово презиме доказује, како мисли Црњански „да се није осећао охоло, аристократ, никада, али да је умео да збија, горку, шалу, о свом робовању, експлоатисаног човека“ (М: 181), што је и овековечио и учинио. Самоидентификацију је уметник извршио у лику светог Вартоломеја, који на своду Сикстинске капеле држи своју одерану кожу, а на њој је заправо аутопортрет Микеланђела одране коже, као и то да је један „аматер“ у историји уметности скренуо пажњу на то да је то заправо Микеланђело, „кад је остарио“ (М: 181). Име Микеланђело, он сам никада није писао, тврди Црњански, онако како га данас сви пишу, већ – Michelagnuolo, фиорентински, додајући му томе још и – *schultore*“ – скулптор.

Црњански ће се потом у својим разматрањима осврнути и на психоаналитички оквир презимена: презиме Буанароти му „личи на мост који је бујица скрхала као Ponterooto, а подсећа и на реч Талијана „andar alle rottole“ – као „пропасти, отићи до ђавола“ (М: 180). Челини га баш заато и назива „arcangele Michele“ али томе додаје епитет -

ognans, што би значило божанствени, небесни Михајло. Али Црњански је пре за фиорентински, како каже, *агнец божји*, agnolo, agniolo, док „Микеланђело скулптор“, како се потписивао за Црњанског јесте знак скромности, као што су име и презиме одреднице његове судбине. И његов потпис који личи „као да је неку перунику цртао“, од три круга, у средини са словом М – то је обичан, раднички потпис и није га потребно мистификовати – да је то три круга као три врсте уметности вајарство, сликарство и архитектура.

Друга ставка у идентификовању је место рођења – Фиренца (или фирентинска област, територија, а Микеланђело касније сентиментални „емигрант фиорентински у Риму“ (М: 79) због чега му је приписиван атрибут „сеља“ (М: 79)⁴⁹

Друго важно место судбине је култ пале и мецена. Однос јавног живота и тајног. (курзив Д. Ф.) Слободним мешањем књижевних текстова и интерференцијом многоструких дискурса у свеопштем какофонијском климаксу Црњански одабира мотиве који асоцијативно вуку у *Коментаре* и разоткривају видове (ауто)карактеризације јунака. Сенке Првог светског рата (прошлост), сенке Другог светског рата (садашњости у Риму) и сенке егзила (пишчеве будућности у Лондону) појачавају трином Микеланђело-Роден-Црњански у виду парафразе Роденовог запажања о Микеланђелу као о „скулптору сенки“. И сенка симболизује мајку јер мајчина сен прати човека кроз цео његов живот, колико и кроз смрт. Мајчина сен прати и Црњанског па ће он пратити

⁴⁹ Врло је важно напоменути да је и *Књига о Микеланђелу* којом се затвара један блистави уметнички опус Црњанског на истом оном трагу Црњанских романа „о самом себи“ (Марчетић 2013: 141), жанровске полифоности (*Код Хиперборејаца* (Јеремих 1972) и удвајања песничког субјекта (*Дневник о Чарнојеву*)). Кроз буран дијалогски конфликт са професорима из *Књиге о Микеланђелу* и *Хиперборејаца* израћа култ матере, као опсесиван мотив аниме у човеку у којој се скрива матрица повратка у примордијално, утерусно стање. Тишина, сенка и сан, ватра и лед су топоними састанка човека са универзално космичким, а зачеће (симболизовано мајком, материцом/утерусом) јесте место догађања субјекта и из њега се генерише биће генија, али и поетика динамичког идентитета субјекта књижевног дела Милоша Црњанског.

Микеланђела питајући се о пореклу и судбине његове матере⁵⁰. Незаконито порекло Микеланђелово обојило је његове скулптуре колико и стихове *Сонета* у којима говори о тами рађања.

Култ мајке и оца: меланхолија и идентитет. Мајчинство као меланхолија

Расправа о Микеланђелу започиње митологијом тајне матере Микеланђелове. Све тече кроз дијалог Црњанског и професора Зена, који даје импулс крхкотинама истине, стварајући процепе који дозвољавају имагинацији да се конкретизује у слику. У том дијалектичком, сократовском одмеравању двају страна Црњански као да се згушњава језик одбране Микеланђела и дијалектичког дискурса двају страна: једне која хоће „факта“ и друге, која такође тражи „факта“ и успоставља језичку мрежу као прелазак од слике до скулптуре, од сонета до архитектуре, од факта до имагинације, од имагинације до истине - све до тајне о Микеланђелу која ће изаћи на површину.

⁵⁰ Из биографија Милоша Црњанског познат је податак да он није дошао на сахрану своје мајке Марине која је умрла 14. фебруара 1939. Остало је под велом тајне разлог због ког Црњански није био уз мајчину постељу нити одар у часу када је умрла: страх од повратка човека за којим је се вукла сенка прокажених „Идеја“, или дубоки и тајанствени невидљиви унутрашњи разлози, мучан сусрет са одласком и крајем мајке у њему, тек, сензибилан и са кајањем, о томе се јадао Милану Кашанину у писму од 27. фебруара 1939., Иви Андрићу, о томе има трага у *Дневнику о Чарнојевићу* када говори о Чарнојевићевој мајци „која је једнако прала и ребала под (23) и остала сахрањена негде „на неком далматинском острву“ (Пр: 57) (Поповић М., 1984: 74; Треба веровати писцу када каже : „Моја мати, целог свог живота, ништа није од мене тражила, само то да у последњем часу будем крај ње. *Тако се случило да ни то* нисам могао да изведем, и *то* ми сад одузима вољу за све“ (Поповић Р., 1993: 149). Његов живот пун кофер фрагмената, осећај да је живот покварио његову литературу и да је како је у интервјуима говорио „пропустио много“, но ипак и оставио за собом нешто што ће „остати као трајна вредност“ можда остаје тек као бледа утеха за тренутак које више никада неће моћи да врати и измени. Сен тог тренутка остала је у виду сведочанства из најранијег Милошевог детињства – потресан вечан предмет везе са мајком – дневник Марине Вујић Црњански вођен по рођењу двоје старије деце, Иванке и Мирка, који су убрзо умрли (Николић 1998: 37, 118 према Радовић Поповић 1993) у којем је залепљен и један премен косе Марине Црњански – успомена Милошу Црњанском, као помен на смрт и, истовремено, на један непропадљив елемент.

Тачна је тврдања појединих истраживача *Књиге о Микеланђелу* да она има два слоја: први - пун кохерентно изнијансираних коментара писаних у есејистичкој форми који служи као скица за студију о уметнику и његовом стваралаштву и други полемичко-дијалошки где се Црњански огледа као маг дијалога и велики писац (Ђуза 2011: 32), али бисмо били слободни да додамо овоме и трећи слој – бездушну усамљеност и највећег човека у историји човечанства и његово осцилаторно кретање ка смрти између импулса ума и цинизма дистанце. Микеланђелов живот је парадигма неслободе, а његово дело брујање које Црњански специфичним стилем покушава да савлада и створи непобедиву теорију уметника. Микеланђело мора, као и Дирер, бити извучен из сеновите зоне ћутње, које ни његови биографи - савременици нису могли видети.

Питање детињства и Микеланђелове мајке за Црњанског представља кључно место којим писац покушава да осветли проблем меланхолије у делу овог ренесансног гиганта. Иако званичне биографије помињу Франческу де Нери е ди Бинда Ручелаи, која је умрла 1481. године кад је Микеланђело имао око шест година, Црњански сумња у веродостојност овакве тезе управо због ретког помињања њеног имена и крајње оскудних података о њој и у Кондивејевој и у Вазаријевој биографији Микеланђела. Да је „жена угледна рода“, а да „нема о њој ни помена“ (М: 81), да је била млада, а удата за старијег, сиромашног човека, са којим је изродила петоро или шесторо деце, и чуди се да је млада аристократкиња пристала да јој дете узму и дају туђој жени, а да је истовремено доступан податак да је отац једног другог ренесансног уметника, Рафаела, знао колико је важно „отхранити децу млеком матере, а не дојкиње“ (М: 81-82). За Црњанског је ово питање спорно, јер не може да нађе логику између Микеланђеловог „аристократског“ порекла и чињенице да је мати аристократкиња дозволила да јој дете узму одмах по рођењу.

Мајчино млеко симболизује крвну везу и симбол је материнства, знак је логоса и духовног јестива (Кирег: 1986: 108). Као дете, тј. син две мајке, Микеланђело има ону коју га је родила и ону која га је

подојила. Црњански мисли да га није родила она „аристократкиња“ већ „села“, а да је млеко каменоломско посисао чиме се „препородило“ његово скулпторско савршенство. Дете, и то дете у наручју увек је хришћански симбол љубави, дојење је симбол милосрђа, а мајка која доји је велика хранитељка. Није такође, непознаница да хришћанска уметност обилује фигурама Љубави. *Све пијете су фигуре љубави.* (курзив Д.Ф) У њима је присутно надилажење природног ероса, сећање на оно примодријално, утерусно, (пра)лепо које је Микеланђеова душа искусила још пре рођења и финализује се у тежњи за трагањем и стварањем у мермеру. Као контрапункт у дискурсу *Књиге о Микеланђелу* разобличава се „љубав“ Микеланђелових мецена ка уметности: она је самољубива земаљска љубав да украсе своје гробнице и палате и учине демонстрацију епохалне моћи. Зато Микеланђело у свом времену, а у Црњанској визури, није слободан човек, у смислу уметничке аутономије и одсуства принуде по којој ствара. Према Канту, природа стоји под влашћу закона каузалитета, а људско деловање, уколико се испољава, управо је потчињено овом закону. Али је такође, према Канту, човек грађанин два света, једног видљивог и једног ителигибилног, а као грађанин баш овог другог он поседује потпуну слободу воље (Кирхнер, Михеалис 2004: 579). У том смислу као изрази „слободе воље“ могле би се гледати и тумачити Микеланђелове Пијете.

Друго питање које поставља Црњански је питање временског вакуума од седам година од дана када је мајка Микеланђеова умрла (када му је било шест година) и периода када се помиње његов улазак у радионицу браће Гирландајо 1488. године. Црњански заступа тезу да је Микеланђело ванбрачно дете, а да би његова биолошка мајка могла бити баш дојкиња, жена каменоресца и да меланхолија у делу Микеланђела потиче управо од те туге за оном која га је родила. *Дакле, идентитет Микеланђела скулптора је та чежња за оном чија је анима одредила његово дело; она се открива у медијуму чисте уметности и то као повратак потиснутог, као повратак оног чијим се потискивањем тек конституише уметничко поље тог процеса.*

(курзив Д. Ф.) Тако се Микеланђелова уметност заправо скрива у показности уметничког чина изнад и изван друштвених условљености какве су место рођења и порекло с једне, и „прљаве руке папа и мецена“ с друге стране. Микеланђело је зато *догађај уметности* (курзив Д. Ф.), а његове скулптуре *Пиета*, *Пиета Родандини* и *Оплакивање Христа* су чудо које се не да разумети без разумевања овог контекста живота.

Желимо да поставимо и ово питање: зашто је Црњански толико исистирао на питању Микеланђелове матере? Има ли овај део *Књиге о Микеланђелу* везе са животом писца и његовим односом према мајци и има ли везе са самим брачним и бездетним супружничким животом њега и Виде Црњански? Да ли је зато Микеланђелова мати опсесивна тема Црњанског, јер је сама Богомајка архетип вечноженоског онако како наш писац поетички уобличава кроз своје путописе, мемоаре, романе?

Без обзира на чињеницу колико се може говорити о фројдизму Милоша Црњанског када говори о мајкама Ибзена, Стринберга, Леонарда, Микеланђела, које су га интересовале, ми бисмо ипак пажњу наше анализе усмерили на поетички дискурс о мајкама које динамизују мушке субјекте ове прозе. При томе, пажња наше анализе мора бити усмерена и на суштинеке поставке наших ранијих тумачења мушког и женског принципа у прози Црњанског које рецепцију романескног заснивају на мушком логосном и стваралачком и женском интуитивно-сањалачком и ирационалном аспектима. Нечујност мајке Црњанског, Марине, нечујност Црњанскове супруге Виде, нечујност „богочастиве Ане“, матере светога Саве, нечујност Варваре из *Друге књиге Сеоба* - биће спона са тумачењем које желимо да спроведемо.

Велики део приповедачког простора Црњанског заузима женски принцип. Један од мотива је мотив мајке роткиње (фертилне фемине) и мотив мајке нероткиње, (флукуалне фемине) и променљиве женке која осваја свет мушког. Мајчинство се појављује и у *Дневнику о Чарнојевићу* и у *Причама о мушком* и у *Сузном крокодилу* и у *Сеобама*

и *Другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону* и у *Хиперборејцима* и свој крешчендо поприма у завршници једног списатељског пута у *Књизи о Микеланђелу*. Расапон мајчинства просперитетно расте од дела до дела и врхуни у уметничкој рецепцији Микеланђеловог дела. У неким својим делима Црњанског мотиви мајчинства нису покретачи романескне радње, али јесу уобличавалачка места и идејне окоснице дела, а мајка жртва, без слободе избора и мајка-блудница два су пола која одређују судбине синова Црњанске прозе.

Већ је *Дневник о Чрнојевићу* скренуо пажњу на мотив мајке-жртве (Чарнојевићева мати) и мајке-блуднице (Рајићева мати) да је Павле Поповић чак смело тврдио да „он (Милош Црњански,) то мисли на рођену мајку“ (Поповић 1993: 39). При томе, не треба заборавити да је Марина Црњански, рођена Вујић по сећању Милене Вучић, сестричине Милоша Црњанског „отмена жена оштрог језика“ која је „своју оштрину пренела и на сина“. Тешко да бисмо могли прихватити ову тезу Поповићеву о сумњивом моралу Црњанске мајке. Но, Радован Поповић у *Документарној биографији* отвара и питање Милошевог недоласка на мајчину сахрану 14. 2. 1939. године, када је умрла од уремије (Поповић, 1993: 147-155). С друге стране, ако посматрамо пишчев књижевни опус можемо закључити да је у *Дневнику о Чарнојевићу*, у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба* Црњански дао два архетипа женског – у позитивној и негативној аспектацији: то су мајка хранитељка-утешитељка и мајка која прождире. У делу *Код Хиперборејца* слива се читав низ стварних жена у један лик, најважнији – лик мати Микеланђела, али она је ту део приповедачевог фиктивног света.

Пијете као фигуре љубави

Анализирајући Микеланђелове пијете, Црњански покушава да одреди степене осећајности и представи нивое туговања Богомајке за Исусом. Осврнућемо се на његове анализе Пијете настале око 1500. године, *Богородице из Брижа* настале између 1503-1505, потом *Пијете*

претходнице *Пијети Ронданини* највероватније из 1549-1555 и саме *Пијете Ронданини* настале највероватније између 1554-1564. године. Указаћемо на још неколико модела пијета попут Рендгенске Пијете с краја 14. века и *Париске Богородице*.

Једна од првих Микеланђелових Богородица је *Богородица на степеницама*, рад из око 1492. године, када је Микеланђело имао тек седамнаест година. Она је заправо „Mater Lactans“ (мајка која доји детенце, Мекопитателница – и она делује non finito – недовршено, иако тада није Микеланђело имао онакве стиске са роковима као у римском периоду. Али Црњански је повезује са поларним медведима и Зоолошкој башти у Копенхагену, где је некада био загладан у једну белу, поларну мечку која је држала дете у свом крилу и љубила га у њушкицу“ (М: 161). То је вечна тема вечне везе мајке и детета, веза љубави која се никада, ни у смрти не прекида.

Скулптура која приказује Богородицу на врху Голготе са мртвим Христом на рукама је друга његова *Пијета*⁵¹. Јак емотивни набој ових фигура у дирљивом тренутку појачавају набори на Богородичиној одећи, размакнута колена и отворена лева шака њене руке „која се отвара позивајући посматрача да се замисли над драмом“ (Gonsales 2012: 42). Занимљиво је да ова скулптура једина садржи потпис Микеланђела који је икада утиснуо на неко своје дело (Вазари ће тврдити да је тиме желео да се обезбеди да ова скулптура не буде приписана ломбардијском скулптору Кристофору Соларију).

Још снажнији утисак на Црњанског оставља *Пијета*, или *Плач мајке Божије* (Ренак 1990: 294). Смело стављање наог Христовог тела

⁵¹ (око 1500., мермер, висина 173, 9 цм, Св. Петар, Рим; види Јансен 2006: 460) је уговорена 27. августа 1498. и била намењена надгробном споменику француског кардинала Жана Билереа де ла Грола, изасланика Шарла VII на двору, у цркви Свете Петрониле, а мада наруџбина можда потиче и из претходне године, када се скулптор упутио за Карару, да би набавио мермерни блок за своја дела. (Gonsales 2012: 42). Ова тема је иначе северноевропског порекла и ретко се јављала у Италији а и Јансен и Ренак у својим историјама уметности је доводе у везу са сијењанином Јакопом дела Кверчком, оригиналним и моћним вајарем који је стајао под утицајем фламанског и бургоњског реализма и на којег се Микеланђело угледао (Ренак 1990: 232), од ког је Микеланђело преузео лик Богородице (Janson 2006: 461).

на крило Богородице је приказ у својим контрастним ефектом потреса, а Богородица трпи ђуће. О овој скулптури Црњански полемиса са професором Зеном јер у њој види трагове готике – у хаљини, наборима⁵². Готско се везује за северњачку и француско-германску традицију. Међутим, израз готски нема исто значење у Микеланђелово и у Црњансково време. Овај израз је иначе први употребио Рафаело у једном извештају упућеном Лаву Х о радовима пројектованим за Рим (Ренак 1990: 154), када је израз *готски* био синониман изразу *варварски*, а у супротности према *римском*. (курзив Д. Ф.) Чак и данас се у Француској надимак готски или остроготски даје нецивилизованом и суровом.

Тешко је одредити да ли Црњански узима термин готски у вазаријевском маниру (мислимо на историчара италијанске уметности), као „француска уметност“ (...) последње трећине средњег века“ (Ренак 1990: 154) или у јансеновском смислу који прати готичку скулптуру у Немачкој, која је од краја 13. века почела изражавати једну другу врсту осећајности. *Андахтсбилд* је немачки назив за ту нову врсту исказивања верских осећања чији је најраширенији тип била управо Пијета (италијанска реч која значи побожност и сажаљење), а представља Богородицу која оплакује мртвог Христа. Јансен тврди да Пијета сажима две врсте икона: *Богородицу с дететом* и *Распеће*.

За то је најупечатљивији пример свакако *Рентгенска пијета*⁵³. Осећајна и мистична, реалистична у смислу повећања снаге израза, где Христове ране иду до поља гротеског, са укрупњеним удовима, ова скулптура потреса и изазива снажно осећање ужаса и саосећања са Христовом патњом и Богородичином трагедијом мајке: „Крајњи циљ ове емоционалне емпатије јесте духовни преображај који саосећањем допире до средишње мистерије Бога у људском лику“ (Janson 2006: 351). У том смислу термин готски код Црњанског ближи је немачкој

⁵² Иначе код Јансена, у његовој *Историји уметности*, такође можемо наћи идентичну констатацију, која се односи на епоху: да су „архитектура и скулптура 15. века изван Италије остале чврсто укорене у готичку традицију“ (Janson: 2006: 504).

⁵³ (почетак 14. века, дрво, висина 87,5 цм Рајнски покрајински музеј, Бон), изрезбарена у дрвету, обојена живим бојама и вероватно намењена неком олтару.

готској скулптури него француској управо због осећајности и стања потреса које је видео у Микеланђеловој Пијети. И *Париска Богородица*⁵⁴ има дозу привlačности, линијске, без запремине. Оно што обе статуе спаја су мршави и спласнути облици који снажно делују на наша осећања, а Јансен подсећа да ће тек од 1350. године откривено интересовање за тежину и запремину (Janson 2006: 348, 351, 355).

Црњански се игра речима када објашњава своје „готске“ и „барокне ставове“ професору Зену који их сматра којештаријама и каже да је „дошао к њему (Микеланђелу, Д. Ф.), да, од њега, научим нешто више, о Микеланђелу“ (М: 58), дакле непосредно, посматрањем дела, а не од других. Најзад то промишљање је почело онда када пореди Белинијеву Мадону и Микеланђелову, доказујући готику. И „САН у Микеланђеловим скулптурама – место смрти - *rigor mortis* - може се запазити, увек. Док Зено помиње и Исус је семитски, источни, а не Аполон, има и олимпијског Христа. Црњански сматра да је Христос баш јеврејски, „одакле је био, из Израиља“ (М: 62).

Главна полемика о идентитету матере Христове је полемика око њених година“, која је на тој скулптури неприродно млада⁵⁵. И да је то

⁵⁴ (почетак 14. века, Нотр Дам у Паризу)

⁵⁵ Свако представљање божанстава и светитеља, било да је ликовно или скулпторско, увек је усмерено на оно што је најбитније и најкарактеристичније за представљени лик. Али то није везано за представљање личности у овоземаљској и телесној, чисто људској стварности, већ у богочовечанској – када је њихова људска природа преображена Божијом милошћу. Иконе Христа, Богородице и других светијеља представљају њихову људску природу сједињену са Божанском енергијом, која их прожима и преображава, када ти ликови постају „учесници Божанске природе“ или „богови по милости“ (Ларше, 2011: 10). Лица и тела личности, која су представљена на икони, лишена су страсти, греха сензуалности, прекомерне тежине или дебљине – свега што се везује за овоземаљско тело. Њихове црте лица, а посебно поглед сведоче њихову окренутост од овоземаљског живота. Њихово лице зрачи миром, благошћу, чистотом и понизношћу, док је осмех на лицу израз унутрашње радости, покајања, умерености, привржености Творцу и емпатије према људима. Карактеристична је употреба позлаћене позадине, која симболизује нематеријалну и неуништиву Божанску светлост, која се хармонично распоређује, као светлост, на њиховим лицима и деловима тела, по одећи и бићима која их окружују. „Та светлост извире из приказаних ликова и равномерно се шири свуда око, те из тог разлога, на иконама нема ни сенки, ни полусенки, нити било каквог извора спољашње светлости.“ (Ларше 2011: 11).

„потреба скулптора да матер улепша, до дирљивости“ (...) То је просто била потреба лепе жене у скулптури“ (М: 201); професор Зено ту чињеницу објашњава као последицу „њене божанске природе“ (М: 63). Црњански је усаглашен са ставом Фреја који је мишљења да ју је израдио сећајући се своје матере, која је умрла, млада“ и да је то, у тадашњој Италији било тако – да сликар мисли на своју мајку кад слика Богородицу, да је то „идентификација“ (М: 64) и да је једино та Мадона тако и толико млада док су остале младе, али да у наручју држе дете-Христа, а не лешину-Христа. Црњански мисли да је то „сан о матери која никад неће остарити. Изузетак. У успомени. Мртва мати“ (М: 201). Барокно је у њој што има „сувише мисли и осећања, драме, интелекта, а нарочито СЕНКИ, да би се могла звати античка и класична ренесанса. То је МЕЛАНХОЛИЈА“ (М: 67), коју „ни смрт не уништава“ (М: 68), а барокно је и оно што Црњански дефинише као „унутрашње интенције“ стила, нешто лично и искрено, „бурно“ и „патетично“ (М: 68).

Највећи степен контардикторности и егзибиционизма у разоткривању Микеланђеловог идентитета Црњански ће испољити у тумачењу Микеланђелове скулптуре *Богородица из Брижа*⁵⁶ изјавом да је њена суштина „оплакивање младога мужа, а не Христа“ (М: 108). Овај став биће унеколико ублажен да су и римска и ова из Брижа нежна и мила „иста жена – иста замисао – можда и сећање, на матер“ (М: 109), само што су у Риму уста Мадоне су „горка“, а ова у Брижу „напућена од поноса“ (М: 109). У њој је нагласак на односу мајке и сина; при томе, син не седи у мајчином крилу, већ покушава да се у њега попне потпомогнут њеном левом руком, док у десној она држи књигу. Црњански и саму варош Бриж представља као тајанственију и тишу од других - „најтиша и најтужнија“ (М: 69) - каже, а око жена је у тој

⁵⁶ *Богородица из Брижа* (око 1503-1505); мермер, висина 128 цм, Бриж, Богородичина црква. Историчари уметности мисле да је вероватно Микеланђело радио за широку групу наручилаца током плодног фирентинског периода, па је и ову скулптуру израдио посредовањем Јакопа Галија за породични олтар Мускронових у Богородичиној цркви. Овој скуптури дивео се чак и Албрехт Дирер (Gonzales 2012: 50). У њој је нагласак на односу мајке и сина.

вароши видео „неки бели вео“ и додаје „тако ми се бар чинило – као око монахиња, додајући да је Бриж пун калуђерица тако да „странцу се учини, да је сам самцит мушкарац, у Брижу, са мртвим женама“ (М: 70). И овде је Мадона веома млада, девојка, али је та младост, како каже Црњански „природна, чаробна“, мила, а мали Христос јесте овде Купидон, али је тежиште опет за Црњанског ту где је Мадона „фиорентинска“ (М: 108), дакле завичајна праслика детињства, а да ће се тако особен „говор драперије“ поновити тек у скулптури Мојсија. Црњански ће извести закључак да су Мадона у Риму и она у Брижу „упадљиво феминине, сличне, као неке сестре, у сну.“ (М: 202) и да је Микеланђело радио према истом моделу, да су обе Фирентинке, нежних и тужних лица, римска је исплаканих очију, а она из Брижа фламанских, замишљених и мирних; истих носева и истих нежних уста: „Само су у Риму горка, а у вароши Бриж, поносна“ (М: 202).

Пијета која се може сматрати претходницом *Пијети Ронданини* свакако је она настала између 1549-1555⁵⁷ и она показује да се последњих година свог живота Микеланђело спорадично враћао скулптури, али не порученим делима, већ својим, личним (Gonsales 2012: 130). Нема сумње да је пијета тема која се понавља као потреба продубљивања теме греха и искупљења и све интезивнијим духовним стремљењима уметника која, природно долазе са биолошком и стваралачком зрелошћу. Али и она је артефакт незавршености, а сачувана је „завршавањем“ верног Микеланђеловог ученика Калкањија. При изради ове пијете Микеланђело се суочио са изузетном тврдоћом блока, тако да је у једном нападу беса задао статуи ударце чекићем кажњавајући непослушност мермера, а потом је дао ученику и сва неспретност његове клесарске руке остала је у неизражајном и непропорционалном лику Магдалене. Међутим упркос томе не престаје до данас да потреса посматрача фигура Христа док је фигура Никодима искрени аутопортрет Микеланђела око седамдесет пете године. И у овој и у *Пијети Ронданини* Црњански слуги да је то онај Микеланђело који је „на крају свог живота, заволео Христа, али човека патње, распетога,

⁵⁷ (око 1549-1555), мермер, 226 цм, Фиренца, Музеј Управе катедрале

а не оног Христа кога су Медичи, папе и Борђије, обожавали, лицемерно“ (М: 90). (курзив Д. Ф.)

Поетика незавршеног: *Пијета Ронданини*⁵⁸

На тешком задатку је ликовна критика одавно, кад су у питању незавршени радови овог клесарског генија. Зашто их је маестро оставио незавршене? Дискурс о овом питању може се пратити од утицаја спољњих чинилаца до оних узрока који су били ван вајареве моћи. Управо недовршеношћу, била она намерна (као одустајање од дела) или ненамерна, сви ти његови радови добили су на експресивности и модерности. Њима је сав набој дубоког Микеланђеловог немира, процес „одузимања“ мермера након којег више није било повратка нити досезања форме.

Пијета Ронданини је „ванредан финале“, *нон финито*, каже Црњански за ову скулптуру, последње дело Микеланђела пре смрти. И у њој га занима исти аспект: однос Мајке и мртвог Сина, и то Мајке која покушава да задржи инертно тело Сина, спречавајући га да падне на земљу. Међутим, Микеланђело је напустио првобитну идеју и претварајући Богородичино тело у синољево, док, њено бива делимично исклесано. Финале ове скулптуре морао је Црњанског оставити скамењеним: дирљиво спајање две фигуре, које као да су стопљене у загрљају који ипак не успева да задржи непокретно Христово тело. Црњански је види као повратак готици, Фиренци, рођењу зато ће рећи да је то „мати из камена“, „из сна“ (...) то је он сам, већ мртав у материној руци, у њеном загрљају, у том мрамору“ (М: 90). Као да Црњански хоће да каже да се изнова понавља византијски сан – блискост мајке и сина, као прастара веза. Приљубљене главе Богородице и Христа честе су у византијском сликарству. У односу на оне који *Пијету Ронданини* хоће да врате готици, Црњански је враћа Византији: ... „показаћу и ја, сличну, на фрески једног српског

⁵⁸ (1554-1564), мермер, висина 195 цм, Милано, замак Сфорца, Градске уметничке збирке

манастира“ (М: 223) јер „то приближавање главе матере и лешине има цела византијска уметност, то је прастара веза“. Заправо, то је Богородица Умиленија, или Милостива о којој смо већ говорили на почетку овог потпоглавља. Овакав однос „символише привијање хришћанске душе, оне која блиско општи са Богом“ (Оцокољић 2004: 88), док њена недовршеност постаје место догађања Лепоте.

Закључујући разматрање о Црњанском промишљању Микеланђелових пијета, упркос меценатству и трговачком карактеру наручилаца, који финансирају његов рад, ми видимо колико Црњански инсистира на индивидуалности скулптора и сликара, на његовој историјској, културној субјективности у изразу и моделовању. *Вредност и духовни домет уметничког дела предњаче у приказивању богочовечанског. Превазилази се свако одређење простора и времена, Богомајка постаје симбол вечног живота, свеприсутна личност пуне духовне зрелости.* (курзив Д. Ф.) Животно доба њене личности није приказано натуралистички, већ на један широко симболичан начин. Питање односа година Христа и Богородице, које Црњански тумачи фројдистички, показује нам Црњансков приступ начину богочовечанског постојања. Треба такође истаћи да иконографија не прави никакву разлику између тренутка када она рађа Христа и тренутка њеног упокојења, док су ова два тренутка, по времену, удаљена више десетина година:

„На иконама уласка у храм мајке Божије, иако старија само за три године, има стас младе девојке. Ипак могу бити раздвојени више година (до девет година), изглед Мајке Божије на сцени када долази првосвештенику и њен изглед у сцени која је приказана на истој икони у храму где борави и коју храни анђео не представља знак који наводи на разлику у годинама.

Још и овде иконографско приказивање излази из оквира обичног доживљавања времена. Старост, која је изражена на непрецизан начин, не оставља могућност поимања и подложности одређивању времена. Напредујући кроз време, Христос, Мајка Божија и свеци нису под утицајем времена, али превазилазе његове границе, из разлога што, помоћу њихове људске обожене природе, поседују натприродни начин

постојања, који такође превазилази границе које се односе на материју и простор.“ (Ларше 2011: 77)

Самим тим, Црњански је под снажним утиском хијератичког карактера приказаних личности. Наиме, хијератизам се карактерише непокретљивошћу, док се време карактерише кретањем и отуда је време нешто што означава безвременску вредност њихове вероисповести, а саме фигуре имају непомицни карактер њиховог духовног стања, да је њихово биће испунило свој циљ и пронашло савршенство у Богу.

Спој те мушке снаге и женске нежности Црњански открива и тумачећи сцену потопа на своду Сикстинске капеле. Инсистирање на жени с дететом, али жени световној, а не канонизованој, и жени која открива каскаде Микеланђелове меланхолије, Црњански наставља тумачећи сцену потопа⁵⁹. Ова сцена је особена у првом реду јер је пуна драматичног приказа, реакције човека на катастрофу; неке фигуре се држе херојски, неки родитељи имају титанску снагу; инстинкт за преживљавање. Црњанског на целој овој композицији опет привлачи портрет мајке са двоје деце: једно дете је чврсто приљубила у наручју, а друго је држи око леве ноге:

„Што се мене тиче, ја сматрам да је можда најлепша жена, у Сикстини, она мати на фрески Потопа, која покушава да се спасе. Једно јој чедо виси на руци, друго је, уплашено, држи за колена. Она стоји, сред оног ужаса, са главом Андромеда, Аријадни, Федра, а очигледно је жена из народа, Талијанка, која је морала бити жива – кад је Микеланђелу служила за модел? По мом мишљењу, једна од најлепших жена талијанског сликарства. Барокна. Жена из мог предграђа. Трастеврина“ (М: 121)

⁵⁹ Потоп (1508-1512), фреска, 280 x 570, Ватикан, Ватикански музеји. У изради ове сцене помагало му је неколико сарадника. У Gonsales: 2012: 82

Закључна разматрања

Смрт покреће точак живота, а књижевне креације људи који су живели у приповедачком поступку Црњанског постају актери драме стварања и демијурзи који одвајају крхкотине свога живота и приносе их, даром пишчевог умећа нама, који гледамо увис. Егзистенцијални, социјални, психолошки и емоционални контекст у коме се стварало и гомилало естетско искуство појединаца Црњански претаче у универзално, запењено симболичким језиком. Све смрти само су преласци у вечност, а уметникова рука која милује воду, земљу, ваздух гради и један космос-по-себи: суматраистички хронотоп бореалне светлости у којој се све умирује, пред смрт, а опет наставља да трепери на византијскоплавој потки са три танане нити: материнства, рођења и смрти (Morgen 1981: 143). Ћутање и тишина је од Светог Саве увек у Црњанском делу негде „у туђим странама“, али и тамо, далеко позив је исти, путописни: „И опет: сетите се вечности.“

Бавећи се идентитетом уметника (ренесансе), односом његовог јавног и приватног (тајног) бића, страношћу као иницијацијском инстанцом идентитета, именом и зачећем као местима „догађања“ субјекта, односом субјекта и власти, те питањима односа према смрти и уметничким артефактима ренесансе (сликом и скулптуром Богородице) опажамо како Црњански транцсцендира ка етици љубави објављујући је у лику Вечне женствености. Теми Богомајке као великој теми Микеланђеловог дела приступили смо у широком луку, од њене историографске и ликовне проблематике до Богомајке као меланхолије и утехе која плени и светли обновитељско вечним, и остаје у Црњанском опусу узоран родни модел и метафора вечности и то „на начин мушкарца“. Истакли смо приступе читању Микеланђелових Пијета путем којих Црњански обликује читаочеву свест о италијанској ренесанси извлачећи из немог протицања времена ентитет наддуше Породиље као последњу реч (уметничког) дела. Анализом кључних сцена са свода Сикстинске капеле указали смо на Црњансково „читање“ Микеланђелове „последње руке“, које се збило пре рестаурације и

„дотеривања“, са свим дотадашњим ожиљцима времена и тајанством патине ове величанствене грађевине.

Постављањем питања о природи ствараоца и природи његовог дела, нужно смо били позвани да укажемо на питање јединства и целовитости субјекта, његове завичајне растемељености, односа према традицији и вредностима разлике. Црњански успоставља координате смисла човековог живота у општем бесмислу и турбуленцијама историјских збивања при чему је „сва та замршеност“ у поетичком сфумату суматраизма нужно морала да пронађе Разлику према којој би била самерана.

Име јој је – Микеланђело Буанароти.

Извори

Дела Милоша Црњанског:

(ПР). *Proza (Dnevnik o Čarnojeviću, Priče o muškom, Suzni krokodil)*. U: Sabrana dela Miloša Crnjanskog. (1966). Priredili. Roksanda Njeguš i Stevan Raičković. Knjiga peta. Prosveta-Beograd; Matica srpska-Novi Sad; Mladost-Zagreb; Svjetlost-Sarajevo.

(Пут). *Путониси (Писма из Париза. Љубав у Тоскани. Књига о Немачкој)* Београд: Октоих. 2008.

(С, II). *Druga knjiga Seoba*. Beograd:Feniks libris: 2009.

(X, I). *Код Хиперборејаца I* . Београд: Октоих. 2008.

(X, II). *Код Код Хиперборејаца II* . Београд: Октоих. 2008.

(М). *Књига о Микеланђелу*. Београд. Октоих: 2008.

Литература

- Бертолино, Никола. (1998). *Поговор*, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд: Октоих
- Бонито, Акиле Олива (1999). *А.Б.О./М.Д.* С италијанског превела Марија Радованов. Нови Сад: Светови
- Bunjac, Vladimir. (1982). *Dnevnik o Crnjanskom*. Beograd: BIGZ
- Gonsales, Alvares Marta (2012). *Mikelandelo*. Prevela s italijanskog Tijana Maksimović. Beograd. Knjiga komerc
- Danto, Artur. (2006). *Vrednovanje i interpretacija umetničkih dela*. Pančevo Sveske br.79.
- Ђуза, Петар. (2011). *Sinkretizam Miloša Crnjanskog*. Ћигоја штампа/Univerzitet Edukons Semska Kamenica, Univerzitetu Prištini – Fakultet umetnosti, Zvečan
- Зубановић Слободан. (2007). *Атлас о Црњанском*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Janson, H. V. (2006). *Istorija umetnosti*. Novi Sad: Prometej
- Јеремић, Драган (1992). Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет или роман? У: Зборник радова Књижевно дело Милоша Црњанског. Београд: Институт за књижевност и уметност
- Jung, Karl. Gustav. (2006). *O arhetipovima kolektinog nesvesnog*, Arhetipovi i razvoj ličnosti, Beograd: Prosveta
- Кирхнер, Ф. Карл Михеалис. (2004). *Речник филозофских појмова*. Наставио Јоханес Хофмајстер, потпуно изнова приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер. Превео Александар Гордић. БИГЗ PUBLISHING
- Kuper, Džin Kempbel (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo Slobodan Đorđević. Beograd: Prosveta – Nolit
- Ларше, Жан-Клод. (2011). *Иконограф и уметник*. Превели с француског мр Иван Јовановић, Ранђел Милетић. Центар за црквене студије, Ниш. Београд: Ars Libri
- Марчетић Адријана (2013). Роман о самом себи: 'Код Хиперборејаца' Милоша Црњанског. У: Београдски књижевни часопис, бр 32-33, јесен-зима
- Мићуновић, Љубо. (2007). *Школски речник страних речи*. Глобус, Београд
- Moren, Edgar. (1981). *Čovek i smrt*. Preveo sa francuskog Branko Jelić. Beograd: BIGZ

Nikolić, Aleksandra. (1998). *U potrazi za izgubljenim imenom: ženski likovi u romanima Miloša Crnjanskog*. Beograd: Zadužbina Andrejević

Оцокољић, Југослав. (2004). *Икона. Писање, читање и созерцање са теологијом иконе*. Београд: Бирограф

Popović, Mirjana. (1984). *Crnjanski između dva sveta*. Beograd: Književne novine

Popović, Radovan. (1980). *Život Miloša Crnjanskog*. Beograd: Prosveta

Поповић, Радован. (1993). *Црњански: документарна биографија*, Београд: Просвета

Раичевић, Горана. (2005). *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Ренак, С. (1990). *Аполо. Опишта историја ликовних уметности*. Превео Милоје М. Васић, Београд: БИГЗ

Trebešanin Ž. (2012). *Šta Jung zaista nije rekao*. Službeni glasnik, Beograd

Dušica Filipović

IDENTITY AND THE ETHICS OF LOVE IN MILOŠ CRNJANSKI'S

THE BOOK ON MICHELANGELO

Summary

What is art? What is a work of art? What is artistic truth? In what relation are the background of the artist and the origin of the work of art? Through what or through whom does art get its meaning? In his hybrid-genre works *The Book on Michelangelo* and *At the Hyperboreans*, in which he authentically created texts as puzzles, Miloš Crnjanski tried to offer answers to these questions. This paper will address "the eternal feminine" in poetry, paintings, and sculptures of Michelangelo and show the anticipation of it in relation to the male subject of the creator. These questions will be examined through the identity of the artist (of the Renaissance), the relation between his public and private being, alienation as an important feature of Crnjanski's prose heroes, the name and conception as "events" of the subject, the relation between the subject and authority, and the questions related to death and Renaissance artifacts (paintings and sculptures of the Virgin Mary) with which Crnjanski transcends towards the ethics of love by presenting her as the Mother of God - a metaphor for love and the eternal feminine.

Key words: artist, renaissance, imagological approach, Michelangelo, Other, masculine and feminine principles, Virgin Mary with Christ, pietas as metaphors of love

Далибор Кличковић⁶⁰

Филолошки факултет, Београд

Универзитет у Београду

КАКО УПОТРЕБИТИ ПРАЗНИНУ: ЗЕН-БУДИЗАМ КАО ПРАЗНА ПАРАДИГМА

Зен-будизам више од било којег другог типа источњачке духовности већ цео век на Западу ужива повлашћену позицију која се не може објаснити његовом историјском генезом нити се може редуковати на романтичарску или пак модернистичку чежњу за егзотичним Другим. Сусрет зена и Запада био је осмишљен и пожељан јер је одговорио на потребе обеју страна – послужио је експанзионистичкој агедни модерног Јапана и помогао осмишљавању нихилизма у друштвима Запада. Будистички концепт празнине и таоистичког ништавила здружени у зену стварају моћно семантичко поље чији ће се концепти на Западу наметнути као нова матрица смисла у дискурсу празнине уместо нарушене пуноће бића. Настављајући се на већ присутни нихилизам, источњачка празнина мање ће се даље проверавати и промишљати у терминима онтологије и метафизике а више спремно прихватати као другачији теоријско-практични образац који се, будући наводно усклађен с *природом* ствари, може употребити као поуздани водич у широком распону пракси, како свакодневних тако и оних научних. Било, дакле, као основа једног новог система мишљења било као најважнији састојак у саставу света, празнина, некоћ тек концептуални изум будистичке религије, достиже статус продуктивне парадигме нашег времена.

Кључне речи: зен будизам, Исток, празнина, ништавило, нихилизам, mindfulness

⁶⁰ daliborklickovic74@gmail.com

У доба када се чини да реч више не указује ни на какав други смисао до једино на испразност свих значења, показујући се најчешће у немоћи да побуди сазвучја дубља од површног поремећаја ваздушних или можданих струја, те производећи тако и учинак раван управо мери своје слабости, умањује се и продуктивност хуманистичких наука да откривају и предлажу нове парадигме. Дубоки човеков порив да се проникне у огољену суштину ствари без тајне, али и неумољиви друштвени захтев да сазнање има стабилну прогресивну динамику и вредност мерљиву методама научне квантификације односно економским параметрима, значили су нужост редукције свеукупности постојања на свет материје ухваћен у законе класичне науке. Оставши једини озваничени извор смисла, тако редуковани, тварни свет морао је на крају одустати и од онтологије самога смисла, који је замењен жудњом да се зјапеће ништавило некако засити новим технологијама у којима су утеловљене и њима посредоване старе жудње.

Више од савременог осећања испразности, међутим, била је идеја *празнине* (санс. *śūnyatā*, јап. *ку/空*) до које, у првим данима наше ере, долазе филозофије Индије и Кине, да би потом уследили векови њеног култивисања у разноврсним дискурсима који ће водити сличном исходу: херменеутици празнине као стваралачке матрице. Није без ироније чињеница да је Запад у свом постхуманом узрасту често прибегавао овом источњачком науку о празнини – не као ништавилу наспрам непобитној егзистенцији субјекта, већ празнини као могућности новог повезивања са светом и самим животом. Спознајом илузорности представе о унутрашњем јединству апсолутног субјекта – одакле и потреба измирења до поистовећивања с релативношћу објективног света – пригрљена је празнина као бестемељни темељ нове науке о човеку. У настојањима да њоме, која му се изненада јавила као логично и спасоносно решење, ослободи субјект чак и самога себе, Запад је, међутим, превидео управо сам *смисао* можда и најзначајније вредности традиционалног појма празнине у будизму – *самилости*, која с празнином, никада вредношћу по себи, чини нераздвојан пар:

празнина није средство остваривања субјективне добробити нити је очајање нихилистичке ироније, већ је могућност, оправдање и предуслов деловања за добробит живих бића.

Као спиритуалније лице технолошке цивилизације, у савременој употреби будистичке празнине на Западу развија се једна нова „технологија сопства“ (Michel Foucault), ангажована управо као средство унапређивања квалитета живота, а не превазилажења постојања каквим га знамо и постизања метафизичког спасења. У будистичкој празнини растварају се конвенционална значења као когнитивна и концептуална грешка, одакле и њена привлачност за савременог човека, но опстаје, и то се често превиђа будући *несавремено*, традиционални смисао *дхарме*, тј. самог учења Буде, које не престаје да упућује на циљ ван граница физичке егзистенције. Ако је скори крај човека као дискурзивног изума 19. века најавио Фуко а потврдио и Дерида препознавајући његов смисао једино у метафизичком мишљењу, и одржив тек унутар сопствене „есхато-телеолошке“ ситуације (Zhang 2011: 68), онда можемо рећи да је и *реч*, предата управо *човеку* на чување и употребу божанским Логосом, у савременој текстолошкој и деконструктивној пракси напослету поништила саму себе. Чинило се да је такво ослобађање речи од тежине значења и метафизичког субјекта у нечему веома слично дејству будистички схваћене празнине. Но, у традиционалним учењима празнина је остајала управо функција вишег смисла, који никада није стварно укинут иако је у зен-будизму методолошки стављен под сумњу и привремено дестабилизован.

У привидној сличности с реториком неизвесности у зену и одрицањем од универзалних значења, човеков говор данас принуђен је на доследну субверзивност према самоме себи и на неуморну иронију, остајући тако на крају и без улоге у утемељивању егзистенције као манифестације *смисла*. Фундаментални системи заснивани на извесности и предодређености смисла, од времена Ничеа у филозофској мисли па све до данас у доминантној парадигми више немају своје место. Отуда је сада могуће чак и постојање „хришћанске“ теологије

без Бога, која се, као код Алтицера (Thomas Altizer, 1927–2018), остварује као радикалан изазов нормативној улози речи у прописивању и утемељивању смисла у оностраности трансценденције. Чак и онда када се „воља за смислом“ (Viktor Frankl) јави као концептуална артикулација емпиријски доказиве терапеутске ефикасности откривања смисла као организационог и телеолошког животног начела, савремена мисао не пропушта да критички реагује указујући на прикривени есенцијализам, старинску догматичност и неодрживост система који рачунају с *унапред* задатим значењима (Reitinger 2015).

Будизмом надахнути али у модерном ниҳилизму зачети дискурси празнине од 20. века одушевљено ће говорити о постмодернизму као добу тријумфа будистичке филозофије деконструкције, у онтолошком, когнитивном и лингвистичком смислу. Но, док у будистичким *сутрама* чак и Будин наук може бити назван *не-учењем*, будизам не предвиђа то да нас „логика негације“ остави у вакууму релативности. Негацијом идентитета самога учења, што је субверзивна реторичка стратегија присутна особито у зену, поручује се следеће: од вере у супстанцијалност гора је само *вера* у празнину (Varela, и др. 2016). С друге стране, савремена трагања парадигматичне упоришне вредности у будистичкој празнини полазе пре свега од сопственог искуства ништавила и испразности, те тако не успевају да превазиђу можда основну слабост својега разумевања. Занемарују, наиме, чињеницу да је празнина колико онтолошки увид толико и практични конструкт који не служи *ex postfacto* оправдавању стања ниҳилизма на рушевинама метафизике и хуманизма. Напротив, реч је о полемичком концепту намењеном корекцији ставова појединих будистичких школа тог времена, али опет са само једним, будизму уопште инхерентним крајњим циљем: избављењем из дијалектиком жудње и рађања условљеног круга егзистенцијалне патње што прати сваки облик постојања.

Наша тема није провера постулата постмодернистичких позиција, но размишљајући о реализацији идеје празнине на Западу јесте релевантно приметити да се и у истрајавању на релативности и

плурализму, чак одсуству значења неминовно опет успоставља систем који се одупире сопственој ентропији и деградацији (Kordela 2010). Уместо традиционалне метафизике присуства јављају се нове *суштинске* вредности, оличене у концептима дубоко противречним и амбивалентнима у својем инсистирању на релативизацији традиционалних појединачних вредности уместо којих се намећу глобални светоназори, ништа мањих претензија на универзалност од старе и проказане метафизике. Удаљивши се од *центра* и лутајући у универзуму релативности, Запад у вековној жудњи за бићем проналази небиће а у жељи да оконча доминацију „конзервативних“ система суочава се с анархијом или пак насиљем глобализујућих вредности. Тако друштва Запада неминовно, став је и јапанских филозофа тзв. „Кјото школе“, доспевају под власт нихилизма. За једнога од најутицајнијих међу њима, Нишитани Кеиђија (Nishitani Keiji, 1900–1990) семе нихилизма посејано је на Западу а његове плодове упознао је и Јапан у процесу стицања модерности асимиловањем страних цивилизацијских форми и начина мишљења.

За Нишитанија, модерно доба критични је тренутак човековог предавања снази слепе воље, али је уједно и прилика – моменат када ће, једном огољено, њено деловање бити поништено дејством источњачке празнине (Söderman 2018: 10). Немогуће је преценити утицај Нишитанија, његовог учитеља Нишиде (Nishida Kitaro, 1870–1945) и осталих из ове групе мислилаца на херменеутику празнине као надмоћног *становишта* инхерентнога не само мисли Истока, већ, наводно, и саме хришћанству (Söderman 2018: 9). На место ничеовске „воље ка ништавилу“, још један значајни филозоф ове школе, Танабе Хађиме (Tanabe Hajime, 1885–1962), доводи „ништујућу вољу“, ону која не жели повратак небићу и у амбис ништавила, већ кенотички „тражи ни-шта, одустајући од себе као воље и будући *увек принуђена да напусти* сваку своју непосредну жељу“ (Schroeder 2009: 47). Према сугестивним Нишитанијевим речима, „као не-ја егзистенција – бивање, чињење и постајање у времену доспевају до своје праве природе у пољу празнине која је њихова апсолутна

негација“ (Schroeder 2009: 48). Пунктуални и чврсти идентитет замењује се тако појмом *поља* (јап. *ба/場*) унутар којег неодређиво постоји флукутирајуће не-ја чије је „непрестано делање исто што и непрестано не-делање“ (Schroeder 2009).

Појам „ништавила“, у пољу утицаја зен-будизма поистовећиван с концептом празнине, у јапанском филозофском дискурсу јавља се учестало захваљујући, пре свега, Нишиди. С доласком 20. века и под утицајем овог филозофа и његових наследника, празнина на Западу постепено постаје не само главни индикатор источњачке мисли и основни духовни производ“ егзотичног Истока, већ налази своју употребну вредност у многим доменама, од уметности и књижевности, па све до психотерапије и квантне физике. У Индији, она је на размеђи двеју ера осмишљена у окриљу будизма као радикални онтолошки одговор на унутрашње доктринарне полемике, да би у контексту кинеске културе с доласком будизма у ту земљу била препозната као блиска идеја, те протумачена у терминима домаће представе о коренском ништавилу, узроку и почетку свега постојећег. Развијена у прожимањима будизма и таоизма, те *реализована* у многим видовима духовно-естетске праксе Истока, празнина би, наслутило се на Западу у деценијама енергичног зен-будистичког прозелитизма, могла да послужи као одговор на кризу сопствене цивилизације.

Дијагнозу овог стања Запада и његов узрок Хилари Путнам одређује на следећи начин: „Наука је изванредна у разарању метафизичких одговора, али и сасвим неспособна да им обезбеди замену. (...) Желели ми то или не, она нас је ставила у положај да морамо живети без темеља (Varela, и др. 2016: 218). Управо у овоме можемо наћи улазну тачку продора источњачке празнине у сферу егзистенцијалног вакуума Запада. Источњачког порекла али насушно потребна Западу, она ће за савремену употребу бити патентирана управо на том новом тлу, које у процесу својеврсне „обрнуте колонизације“ прихвата идеју према којој, знајући је као *horror vacui*, раније није могло осећати наклоност. Празнина тако осваја нове просторе духа остварујући се као матрица која ће нихилистичку

пустош, осталу након прогонства божанскога из средишта бића, изнова кодирати и репрограмирати у парадигму кадру да произведе смисао *ex nihilo*, подучавајући управо одустајању од тражења више сврхе.

Посматрамо ли ово прогонство Бога из модерног „људског раја“ као освету за изгнанство предака из Еденског врта, онда се Исток појављује као измиритељ модерне индивидуе с њеним коренима, нудећи компромисно решење: одрицање, али без губитка интелектуалног достојанства, од гордости сопствене воље у чину ништујућег растемељивања погрешних онто-епистемолошких и когнитивних претпоставки на којима почива неаутентично сопство. Обрађујући своје *празно поље*, што је једна од многих зен-будистичких метафора за унутарње духовно делање, човек се измирује са земљом „која је због њега једном проклета и којој ће се вратити“, мири се са својом празнином, али не као очајник и кривац већ као стваралац. Он сад разуме да празнина коју носи није дата само њему као проклетство, увиђа да се свако постојање одувек и неминовно остварује у психофизичком и духовном јединству са светом и да је изгнанство привидно – довољна је већ одлука па ће испражњење од очајничке привржености представи о *себи* наступити не као чин поништавања, него као ритуал оживљавања и поновног ступања у јединство. И Нишитани је, изгледа, сматрао да будистичка празнина доноси спас чак и ономе *хришћанском* у бићу западног човека, који не може да се одрекне чежње за пуноћом присуства иако је остао без начина да је остварује другачије до као свеprisутност сопственог ега.

Празнина о којој говори Исток била би *чудесна празнина* (јап. *шинку мјоу*/真空妙有) као предуслов сваке пуноће, што се морало изнова наглашавати у дискурсу модерног мисионарског зена. Много пре тога, међутим, празнину као концепт или, како се то може чути у контексту јапанске филозофије, као становиште (јап. *таџиба*/立場), осмислио је Нагарђуна (Nāgārjuna, 1-2. век), једна од кључних личности индијског будизма, у свом најважнијем и најпознатијем спису *Темељни стихови о Средњем путу* (санс. *Mūlamadhyamaka-kārikā*, јап.

Гурон/中論). У овој фази развоја појам празнине означавао је одсуство суштаствености и идентитета видљивих и невидљивих појава било у целини било у њиховим саставним деловима. Надвијајући се опасно над повор ниҳилизма, овако наглашена празнина не само да није могла послужити светским сврхама нити је имала било какву другу употребну вредност ван будистичког контекста, већ је разорном негативношћу свог језика изазивала негодовање, све до ужаса, чак и међу самим будистима (Wynne 2015). Да би могла бити схваћена као чудесни и креативни матрикс стварности, који је данашњем у наративу нове спиритуалности доступан свима као најсавршенији образац *било које* праксе, празнина је морала бити дефинисана позитивнијим и сугестивнијим језиком у списима каснијег будизма а онда и у синкретизму с кинеском таоистичком мишљу. Ако смо на почетку изразили сумњу у моћ речи да данас продре дубље у смисао још неискварен злоупотребом и деградацијом идеја, те да наговести дубока али мање изричита и апсолутна значења – а утолико богатија сугестивношћу и прилагодљива скептичном мишљењу – онда се кинеско-јапанска традиција показала најплоднијим тлом за развој управо таквих нејасно оивичених, конотирајућих концепата, апроксимативних и спремних да увек без отпора приме у себе нова тумачења.

Тек пролазећи кроз вишевековни филтер продукције текстова и тумачења, празнина ће бити укроћена и научити да се обраћа специфично потребама савременог човека, вешто избегавајући да га суочи са застрашујућим ужасом непостојања и бесмисла. Речи пресудне за будућу рецепцију празнине стоје већ у најкраћем од светих списа познијег будизма, тзв. *Сутре срца* (санс. *Prajñāpāramitāhṛdaya*, јап. *Ханџа шингџо/般若心經*) и оне представљају зацело најпознатију формулацију односа ништавила и постојања у будизму: „облик је празнина, празнина је облик“. Ова лаконски исказана, парадоксална једначина, на којој почива и сва филозофија будизма северно и источно од Индије, за религиозни дух Истока и немирне трагаоце свих профила на савременом Западу има тежину равну новој објави отеловљења

божанског у творевини. Но, та је инкарнација и сасвим необична – из ње одсуствује само божанство. Истина о празнини у овој сутри излаже се, додуше, са становишта Буде Авалокитешваре, дакле просветљеног бића, али чак је и његова трансценденција овде присутна тек као перформативни коректив намењен слушаоцу који може бити уловљен у једну од двеју крајности – празнину или форму. Отеловљена празнина прожима, појашњаваће егзегеза и пракса све до данас, целокупно постојање – не као објава безнадежне узалудности, већ као ослобађајући увид у јединство мучног телесног постојања и блаженства нирване (јап. *шођи соку нехан*/生死即涅槃). Престајући да буде предмет чежње, празни се и сама нирвана, постајући не више далеки и тешко достижни циљ доступан само савршенима, већ иманенција која никад није ни напуштала просторе *самсаре*, тамнице егзистенције. Довољно је захватити у празнину и структура свих погрешних представа и њима условљених лоших дела јасно ће се показати у својој ништавности као празна, дакле непостојећа.

Потоња историја будизма после Нагаруђуне представљала је дијалектику и развој овог духа празнине у многим видовима и правцима а парадоксалношћу идеје да нешто може бити истодобно и пуно и празно, стварно и привидно, свето и грешно – низ супротности је бескрајан – понајвише се бавио кинески *чан*, који ће у наше време као модернизовани јапански зен похитати да објави Западу не да је „Бог мртав“, већ да је *празан*, кенотичан. Празнина је божанство, али не идолопоклоничко него оно што, будући „ослобођено“ терета да буде једино трансцендентално Биће, разрешава и човека служења тиранској вољи ега. Филозофи Кјото школе, ослањајући се теоријски на европску мисао од Канта до Хајдегера али и на праксу зена који се баш у то време припрема за трансформацију од застарелог наслеђа средњег века у екуменску духовност, развијали су мисао истовремено филозофску и религиозну, с важним импликацијама по разумевање човека у јединству психофизичког и метафизичког. Источњачка природа зена увек подразумева праксу, штавише такву која извире из и враћа се у немишљење (јап. *хиширјо*/非思量) као контемплативно докидање

погрешног расуђивања. Изостане ли некакво посредовање, отвара се дубок јаз у односу на филозофију као академско, систематско и дисциплиновано, надасве концептуално мишљење. Управо Нишида, сматра Уеда Шизутеру, полази од ове дубоке поделе, једне од антиномија Истока и Запада, и настоји да је превазиђе својим системом који, колико је филозофски, не одбацује концептуално мишљење, док у својој зен-будистичкој димензији апофатички и упорно истражује структуре идентитета субјекта обилато се служећи дискурсом парадокса и самопорицања (Davis 2013: 26).

Помажући се концептима западњачке филозофије, дакле, модерни Јапан је предложио интерпретацију празнине као иманентног ништујућег начела и послао је Западу, већ дубоко отуђеном од власите традиције трансцендентализма. Чак и такав презрело модерни Запад 20. века чежњиво се ипак надао постојању некакве своје „мирне тачке“ (T. S. Eliot), нечега мањег од свемоћног божанства и пунијег од пуког небића. Јапанска филозофија била је довољно проницљива да из матрице Истока, а према мери и уз помоћ Запада, излије и такву иманентну трансценденцију (јап. *наизаитеки хоецу/內在的超越*), сугеришући да управо јапанска традиција баштини постојање „нечега испод површине, што сагледава безоблични облик и ослушкује безгласни глас“ (Kasulis 2010). Више тао-шинтоистичког него будистичког призива, ова Нишидина интуиција подсећа на чувени разговор из Чуанг Цеа о „небеској музици“. У овоме делу класичне кинеске мисли читамо како је учитељ Нан Гуо, испрва екстатично задубљен у некаква своја сагледавања, зачућеном ученику објаснио каква је то музика неба, коју не ствара ни ветар пролазећи кроз шупљине објеката, нити човек својим инструментима. Учитељево појашњење је штуро, али небеска је музика, додаје савремено тумачење, она којом свира непојамно ништавило чинећи да свака ствар одаје глас који њеној природи највише одговара. Ни ветар по себи нема звук а ипак „свира“ па тако и најузвишенији звук производи свирач што, сам остајући скривен, свакој ствари допушта да пројављује своју природу (莊子2001: 26). Питање идентитета тог анонимног уметника

који, надчулан, свему чулном даје форму биће заједничка тема таоизма и зен-будизма, који ће се развијати у међусобном утицају, надахнути такмичарским духом, но ништа мање и сродношћу својих темељних концепата – празнине односно коренског ништавила.

Уметност Запада неретко је долазила у искушење да се окуша у отвореном перформансу празнине, увек уз опасност да дође до, на Истоку недопустивог, продора концептуализованог ништавила и разарања форме као главног услова постојања празнине, латентне анти-форме. Сетимо ли се Цона Кејца и његове „композиције“ 4'33", приметићемо да су тишина и празнина *намерно* ангажоване у том контроверзном колико и чувеном перформансу. Употребна вредност празнине ту достиже интензитет такав да се већ тешко уопште може назвати празнином. Да би се манифестовала, она потребује облик, те одатле следи да, докле је сврха самој себи уместо да остане невидљива потка у ткању света, њен експлицитни ангажман већ изневерава основну идеју. Теоријско-уметнички списи Кине и Јапана доиста обилују метајезиком празнине као неопходног састојка, но не и основне сврхе, сваке узорне креације. Можемо, тако, пронаћи оваква упутства: „У обликовању књижевне мисли најважније су унутарња празнина и тишина. Очисти своју унутрашњост и опери свој дух“ (Chai 2014: 564). Резултат овакве уметности, упркос сугестивности њеног дискурса деконструкције, традиционално никада није било поништавање појавног облика. Естетика празнине спознаје се у лепоти форме.

Иако су португалски мисионари, сусревши се у 16. веку с јапанским зеном, били задивљени ученошћу и љубопитљивошћу будистичког свештенства, предочено им је да се у зену не признаје ни вечно постојање душе, нити онострана стварност. Данас знамо да у будизму ова метафизичка питања нису баш тако једнозначно схваћена, но хришћанство и будизам тог доба нису располагали заједничким појмовним апаратом па тако ни могућностима развоја компаративне мисли. Католичанство у Јапану убрзо ће бити насилно заустављено и пре него што је могла да се изгради делатна дијалогска шема и отвори простор за узајамна прожимања. Ни у деценијама егзотичног

одушевљења за јапанску уметност од 19. века концепт празнине није био одмах препознат као њена битна одлика – још мање је могао стећи статус онтолошке парадигме или било какву другу употребну вредност. Као што су поједини аутори већ приметили, тек ће једна монографија (1900) о историји јапанске уметности чувене уметничке артефакте Истока протумачити тако да представљају израз контемплативног и аскетски сведеног духа зена, иако се они у наше време „препознају“ као *одувек* зен-будистички. Аутор књиге је Куки Рјуићи (1852–1931), чији ће син Шузо касније студирати у Европи као један од омиљених Хајдегерових ученика. Овим делом, може се чути, по први пут је експлицитно „конструисана национална естетско-метафизичка матрица и представљене су нове могућности у односу зена и уметности“ (Levine 2017: 33).

Левин прати развој овог трансценденталистичког националног дискурса код других угледника и апостола јапанске културе тог времена, као што је Окакура Какузо (Okakura Kakuzo, 1863–1913). Према Окакури, зен „тежи заједништву са самом природом ствари (...)“ (Исто, 36), док највећи страни покровитељ јапанских уметности у то време, Ернест Фенолоса (Ernest Fenollosa, 1853–1908), о пејсажном сликарству Истока каже да је оно доживело преображај посредством „зеновског увида у то да постоји нешто особено и уграђено у структуру сваке органске и неорганске твари што је наклоњено човеку, те оно спремно одговара на промене његових расположења и духовних сила“ (Исто, 39). Дискурс о зену као *филозофији* што органски здружује природно и метафизичко овде је већ увелико на делу, и одговара данас општеприхваћеним оценама да је мисао Јапана већ у својим темељима „уцеловљујуће-органска“ и „естетско-егзистенцијална“ (Winston 1983: ix). Она је несклона аналитичким поступцима и схоластичкој категоризацији а њени оперативни појмови апроксимативни су и делатни као поље еманирајућих значења, никада коначно утврђених. Сугестивну недореченост кинеско-јапанског концептуалног апарата, који традиционалне концепте учестало реинтерпретира готово никад их сасвим не одбацујући, обилато ће у својим напорима да духовност зена

представи Западу искористити Сузуки Даисецу (Suzuki T. Daisetsu, 1870–1966), Нишидин пријатељ и несумњиво најзначајнија личност за рецепцију зена ван Јапана.

Провевши на Западу трећину свог безмало век дугог живота, Сузуки тамошњем човеку поробљеном достигнућима сопственог ума представља универзум зена у маниру евангелизације непросвећених који се уводе у универзалну мудрост, непознатљиву интелектуалним спекулацијама и логичком анализом. Јапанцима сасвим близак и, тврди Сузуки, уграђен у корене њиховог источњачкога бића, зен је рационалном западњаку нужно далек. Не, међутим, и сасвим непознат и туђ будући да је, сматра он, у неким личностима и формама зен међу њима већ био присутан, иако је остао непрепознат или је заборављен. Као највећу личност хришћанског „зена“ Сузуки наводи Мајстер Екхарта (1260–1328), вероватно понајвише из разлога апофатичности његове теологије у којој ништавило творевине ступа у мистичко јединство с апсолутним божанским ништавилом. И Сузукијев зен неминовно поприма имплицитно мистичне црте управо у инсистирању на надконцептуалности зен-будистичке спознаје која надлази спонтано у непосредном искуству. Осим очигледног Нишидиног утицаја, Сузуки се послужио и сопственом креативном егзегезом једног ретка из списка *Дијамантна сутра* (санс. *Vajracchedikā prajñāpāramitā sūtra*, јап. *Конгоханџакјо/金剛般若經*), и тако дошао до кључног термина своје филозофије: *логике јесте/не* (јап. *сокухи ронри/即非論理*). У свету Сузукијевог просветљења расцеп између субјекта и објекта, прва и последња илузија непросветљених бића, мора бити укинута у корист аутентичне егзистенције, оне која се остварује у чину негације: *А није А*, и само на тај начин као сопствено порицање, *јесте А* (Mori 2019).

Његово зен-будистичко „еванђеље“ донело је наду индивидуи у секуларизованом и неповратно „рашчараном“ (Charles Taylor) друштву на бар два начина: прво, могуће је непосредно искуство универзалне истине о егзистенцији, неусловљене језиком и културом; друго, такво

искуство доступно је *свакоме*, овде и сада. Изгубивши не само сваки додир са трансценденцијом него и неспособна да допусти макар могућност њенога постојања, вером у разум просвећена индивидуа ипак није остала лишена и потребе да упражњено место у себи стално и изнова попуњава и осмишљава. Место изгубљене пуноће, важног појма у катафатичкој догматици хришћанства, сада попуњава – празнина. Како унутрашњи план и даље остаје полигон увежбавања и потврђивања људске субјективности, о чему сведочи и књижевност модерне, дискурс празнине на тлу Запада, изашавши из ритуализованих и строгим манастирским типиком прописаних услова живота и мишљења, бива препуштен личном доживљају индивидуе. Упитно је, међутим, то у којој мери и на који начин наш савременик, неприпремљен дуготрајном монашком обуком, може доиста реализовати „демократизовану“ празнину и какво значење може имати испражњеност од его-свести за онога ко већ одавно пребива у атомизованом стању отуђености од представе о постојању било какве трајне, и *увек* обавезујуће, наиндивидуалне истине или трансперсоналне стварности.

Позивање на идеале врховне истине у процесу пражњења света и сопства од „есенцијалистичких заблуда“ данас се, стога, најрадије избегава, а читава „теологија будизма“ исцрпљује се у савременом човеку прихватљивој тези да се, како каже Роберт Шарф, „празнина (...) не достиже превазилажењем појавног света. Напротив, појавни свет исправно схваћен јесте празнина“ (Van der Braak 2020: 199). И док ово ауторитативно објашњење нипошто није погрешно, оно за „де-догматизованог“ и еманципованог савременог трагаоца може имати радикалне импликације: афирмација *личне* субјективне стварности по сваку цену и прибегавање празнини увек када се желе оправдати спонтаност и „природност“ сопствених поступака. Наиме, зен је, тврди то модерни наратив, филозофија спонтаности. Према поменутој формули која каже да А није А, те је тек на тај начин А, „слобода се састоји у спознаји да нема слободе (...) и трансценденција у спознаји да нема трансценденције“ (Исто). Ово тумачење није у раскораку са зен-

будистичким науком, али тек уз претпоставку да празнина у будизму, па тако ни у зену, није циљ по себи, као што није ни легитимизација произвољности, него *знак*; њиме се не укида когнитивна и прагматична способност општења са светом, већ легитимитет конвенционалне представе о онтолошкој вредности стварности. Резултат деконструкције чврстих темеља идентитета била би радикална корекција управо на сазнајном и практично-етичком плану, с крајњом сврхом раскивања окова метафизичким незнањем условљеног обнављања егзистенције у свету. У будизму, тако, идеја празнине има, с једне стране, пропедевтички смисао јер „ресетује“ стечене представе и когнитивне обрасце, припремајући нас за спознају *врховне истине* (санс. *paramārtha*) о свету: А, преломљено кроз призму празнине, више није А; с друге стране, А није нити нешто друго јер оно и даље „егзистира“ у свом конвенционалном облику – ово се дешава у пољу *празне* предикације које себе ограничава конституишући тако предметни феномен: А *ипак* јесте А. Празнина за своју крајњу последицу има избављење од условљеног, *дакле* мучног, постојања, но не као бекство из њега јер се друга, трансцендентална реалност као нови предмет жеље не може замислити и изразити другачије до опет као – празнина. Оно што карактерише савремену рецепцију источњачке празнине на Западу, међутим, није њен сотериолошки значај и потенцијал, већ очекивање да она, као *тачније* психолошко-филозофско запажање о човеку и стварима, доприноси квалитетнијем и аутентичнијем, управо афирмативном, односу према ангажовању у свету и сопственом животу.

Парадигма празнине грађена је и надограђивана у интеракцији модернизованог дискурса источњачке мисли и хетерогеног супстрата друштава Запада, која су показала снажну филозофску, психолошку и естетску потребу за наративом „осмишљеног нихилизма“. Будући да она у хришћанству и филозофији није могла бити вреднована другачије до као негација бића и крајње ништавило, когнитивна свест на тим просторима, укључујући ту и логички и научни позитивизам, никада није ни располагала средствима да празнину перципира и да у њој препознаје некакав темељни увид. Данас, међутим, можемо говорити о

постојању такве парадигме која настаје током 20. века а почива на, између осталог, следећим претпоставкама: личност, друштво и универзум лишени су апсолутног средишта, па тако и универзалног вредносног система; метафизичко искуство није вероватно, али је релевантност унутарњег субјективног искуства непорецива; то искуство није нужно целовито, али припада домену емпиријског и могуће га је непосредно верификовати; однос личности према себи и свету не устројава се догматски и *a priori*, већ је његов квалитет сразмеран мери спонтаности којом се остварује; *суштина* је одсутна а деонтологизовани свет без категоричких вредносних судова празно је поље бесконачних могућности избора; овакав *животни став* може се научити вежбама усредсређивања и пуног освешћивања унутарњих и спољашњих процеса (*mindfulness*).

Код Нагарђуне, као и у будизму уопште, учење о празнини засновано је на контемплативно-логичком увиду у условљено настајање свега одакле следи разумевање немогућности утемељења трајног идентитета предмета жудње, чиме се прекида узрочно-последични низ (санс. *pratītyasamutpāda*) који доводи до новог утеловљења егзистенције, тј. поновног рођења. Послуживши се том будистичком спознајом у оквирима сопственог рационализма, Запад је неутрализовао њену сотериолошку сврху и у средиште довео сам процес настајања као нови наратив пуноће који не води, као у будизму, у гашење постојања и у неодредивно блаженство нирване, већ у рехабилитацију самог живота. То искуство активног живљења тумачи се понегде данас у терминима *екологије*, рачунајући увек с постојањем семиосфере неке врсте унутар које се један исти живот остварује унутар мноштва својих видова, увек у интеракцији и у суштинском јединству, упркос различитости и узајамној непреводимости произведених знакова. Као и свеколика природа, каже Гари Снајдер, наша је такође „флуидна, отворена и условљена“ (Clark 2008: 7). Ову идеју вешто је развио, и применио, Џон Кабат-Зин (Jon Kabat-Zinn), молекуларни биолог који је крајем седамдесетих година створио систем ослобађања од стреса познат под називом „Mindfulness-based stress reduction“ (MBSR).

Удружујући наобразбу научника и теоријско-практично познавање будистичке праксе, Кабат-Зин речито заступа тезу о личном идентитету као празном конструкту, заснованом искључиво на селективном захватању у динамични ток виталних процеса и погрешном поистовећивању с тако начињеним избором, што се онда у времену препознаје као индивидуално „ја“. Као предмет жудње и везивања, сматра он, личност је празна а истинско достојанство може јој повратити једино сагледавање целовитости постојања и повезаности са окружењем (Kabat-Zinn, 2015).

Савремени описи тог будног, трансформативног праћења психофизичких процеса у стању повишене свесности често могу бити чулно изоштрени до сензуалности. Било да је реч о чину конзумирања хране или пак о некој другој „бесначајној“, обично већ рутинској и аутоматској активности, учитељи „пражњења личности“ и гуруи интензивне свесности у свему препоручују највиши ниво недискриминишуће пажње. Питање психофизичке равнотеже и односа телесног и менталног односно духовнога плана у будизму је веома комплексно па се може рећи да је овај тип нове метафизике тела с истицањем преображујуће снаге чулног доживљаја, као капије у *праву* реалност, типичан пре свега за примењени нео-будизам. Кабат-Зинов научни аргумент да „плавило“, на пример, није садржано било у таласној дужини светлосног зрака, било у оптичком нерву или визуалном кортексу потиљачног možданог режња, те да је сам концепт боје отуда суштински *празан*, но зато ништа мање тајанствен и достојан дивљења, речит је и убедљив пример корисности и актуелности идеје празнине у култури неповерења у моћ језика да суверено посредује однос мишљења и стварности.

Утилитарна вредност концепта празнине не служи, дакле, првобитној сврси решавања онтолошких питања ради усаглашавања с метафизичким поретком, већ је почесто у питању експлоатација једне религиозне идеје у контексту секуларног рационализма. Са становишта према којему се рационалним обично сматра онај избор који највише унапређује лични интерес, савремена контемплација над празнином

може се разумети као најефикаснији начин регулације све сложенијег и све *испразнијег* односа људског субјекта према свету. Исто би се, додуше, могло приговорити и традиционалном, „изворнијем“ будизму, имајући у виду његову крајњу сврху избављања од патњи индивидуалне егзистенције. Ипак, изванредна комплексност, те хетерогеност традиционалних учења што задиру дубоко у онтолошка и метафизичка питања оправдавају тај „утилитаризам“ вапијуће егзистенције. На то да су традиционалнији модели практиковања празнине управо супротни савременој тежњи самеравања ефеката духовног тренинга степену субјективно перципираног задовољства, подсећа нас и богата будистичка литература. Један од *коана* зена, на пример, садржи следећи дијалог:

Монах пита учитеља Донгшана: „Како избећи студен и врелину?“

Донгшан рече: „Зашто не пођеш тамо где нема ни студени ни врелине?“

Монах упита: „Какво је то место без студени и врелине?“

Донгшан каза: „Кад је хладно, предај се хладноћи; кад је врело, предај се врелини.“

Из овог примера могло би се наслутити да сензуализам као нагласак на присном односу према сопственом телу и његова удобна интеграција у окружење нису саставни део зен-будистичког дискурса као таквог. Проблематизација онтологије перципирајућег субјекта и природе извора чулног надражаја, додуше, јесте тема и овога *коана* а честа употреба метафора тела у зен-дијалозима несумњиво оправдава софистицирана модерна тумачења. Не постоје, међутим, никакви докази тога да је решавање парадоксалних ситуација у пракси зена подразумевало будно посматрање телесних сензација нити да су разумевање психофизичког тоталитета и партиципација у имперсоналном витализму били циљ по себи. Сврха сваке будистичке праксе могла је бити само и једно реализација *будаства*, тј. савршене природе Буде као присутне у сваком човеку. Тенденцији апстраховања

и занемаривања за науку о избављењу суштинских аспеката и произвољној употреби широко схваћене примењене духовности критичари ће се наругати називајући је именом „McMindfulness“.

С друге стране, спонтаност опхођења и живљења као вештина утемељена на овладавању унутарњом природом ствари јесте била предмет бављења древне кинеске филозофије, одакле доспева и у зен-будизам. Такав став познат је под називом не-делање (кин. *wuwei*/無為), као највиши облик деловања утолико што се не дешава људском вољом него следи логику *dao*-а. У спису Чуанг Цеа описује се чувени случај месара Динга, познатог по изванредној вештини руковања сечивом. Сам мајстор тајну свог заната открива описујући како, нашавши се пред телом бика, он на њега не гледа физичким видом, већ га сусреће у духу. „Моја чула и свест су затворени (...). Пратим небеску шару у бику, засецам у велике шупљине, водим оштрицу кроз велике отворе и прилагођавам своје кретње непромењивим структурама у њему. На тај начин, никад не додирујем чак ни најмањи лигамент или тетиву, још мање главни зглоб“ (Slingerland, 2014). Ово сагласје занатског мајсторства и уметности не долази као плод вољног подражавања стваралачке моћи *dao*-а, још мање прописаних техничких процедура, у чину некаквог присећања, већ напротив – као *заборављања* свега наученог о свету и повратка стварима. Неусиљеност деловања практична је последица дискурсом празнине односно ништавила посредоване парадигме у приступу стварима: знајући да је агенс радње једнако празан као и њен предмет, активно деловање култивисано у правцу редуковања удела субјективне воље и намере спонтано производи најповољнији учинак, поштујући *предметност* ствари којима рукујемо.

О благодатним даровима којима заборављена душа света награђује онога ко је изнова открије, говорио је древни Лао Це, али у наше време и Хајдегер (Chai, 2014). Одатле потичу чувени примери грнчара и столара који, обликујући своје посуђе односно врата и прозоре, узимају неупотребљиво, тј. празнину, и од ње чине суштину својега дела. Када не би носили празнину у самоме средишту, ови

предмети никада не би ни дошли у постојање. И за Хајдегера, грнчар је онај што у процесу израде у поседу има оно неопипљиво: празнину (Исто). Сваки други животни задатак, усвајањем овакве логике, постаје тако ствар занатлијске умешности, истоветне самој уметности живљења односно уметности *свега* и сваког акта у којему *губимо* себе – остварујући се заузврат у неусиљеном деловању и постизању оптималног односа егзистенцијалног смисла, практичне оправданости и естетске вредности. Припадници америчке контракултуре, као што су Џек Керуак или Гари Снајдер, а подједнако и хуманистички психолози попут Фрома или Маслова, веровали су да се индивидуална креативност као начин постојања постиже елегантним свлачењем конвенционалних цивилизацијских форми. Будући да је она увек свест о нечему, тајна свесности изван њених садржаја и форми заувек нам измиче и док у њеној основи наслућујемо природу празне „вечне петље“, што нас увек враћа на полазишну тачку упућујући једино на саму себе, интроспекција будистичког типа, али и психологија и филозофија, изнова се враћају основној интуицији: свест којом живимо потребује једнако пуноћу и празнину а својом парадоксалном природом она, некако, стоји у корелацији с противречностима у начину постојања самог света.

Идеја о празнини као основи свега, но не у смислу новог онтолошког темеља нити пак као редукција свега на узрочно-последичне односе у линеарном времену, данас зацело не би имала потенцијал парадигме када не би било могуће идентификовати је и у научном погледу на свет. Главно поље сусрета научног ума с теоријским потенцијалима будистичко-таоистичког учења о празнини данас је, пре свега, област квантне механике. У контексту побуне против тековина дехуманизујуће технократске цивилизације код припадника битничке генерације у Америци, у роману *Зен и вештина одржавања мотоцикла* (*Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*, 1974) Роберт Пирсиг (Robert Pirsig, 1928–2017) нуди визију суживота човека и машине у органском јединству уместо анархије и антагонизма. Ова филозофија природног флукса и јединства органског и

неорганског света има будистичке и уопште источњачке корене а сам роман, премда није написан у служби зен-будизма, био је први у низу десетина других с насловом *Зен и вештина...* У самој науци, пак, наводну „научност“ будистичког увида у празну структуру света интердисциплинарни ентузијастички најчешће аргументују теоријским и експерименталним достигнућима физике. У зависности, додуше, од интерпретација самих физичара, експерименти су већ оповргли позитивистички реализам и епистемолошку парадигму која знање изједначава са откривањем, систематизацијом и репрезентовањем података добијеним о објективно постојећем свету независном од човека.

Данас већ класични увиди Ајнштајна и Планка о квантној природи енергије која делује на материју епохално су унапредили, па и нарушили, теорије класичне механике и науци завештали дубоку сумњу у разумевање материје као отуђене и безнадежно инертне твари од које смо начињени, али с којом људски ум, свдећи се и сам на њу и остајући јој тако суштински подређен, не може ступити у активну интеракцију. Постулати квантне физике у тумачењима Планка, Бора, Хајзенберга, Брома и других наговестила су могућност превазилажења тог неумољивог детерминистичког монизма материје. Експериментално потврђена загонетност природе честица и одважна претпоставка о могућности релевантности посматрачке свести за дешавања на субатомском нивоу, те тако и „менталног“ утицаја на понашање материје, подстакле су покушаје нове научне евалуације будистичке спознаје: природа ткива које чини видљиви и невидљиви свет празна је а свест, иако не као онтолошки различита, перципирајући тај свет дефинише га и уобличава. Постојање превазилази математичке моделе и у јединству с мишљењем „утемељује“ онтологију реалности, чинећи је *епионтичким* феноменом (Wojciech Zurek).

Ваља напоменути, међутим, и то да је промишљање односа квантне реалности и спиритуалности, пре свега будистичке, као и могућих квантних основа тзв. тешког проблема свести (David Chalmers) односно релација тело-ум, подложно површним аналогијама и

метафорама научно још увек недоказивима. Утицајни математички модели на којима почива квантна наука, као што је чувена Шредингерова једначина, представљају формализоване, и пре свега пробабилистичке, концепте који и даље чекају нова решења и тумачења, те их нипошто не треба схватити као доказ будистичких или каквих других мистичних истина. И поред Хајзенбергових речи којима се достигнућа јапанских научника у квантној физици доводе у могућу везу с јапанском филозофијом (Сапра 2010), у којој учење о празнини има средишњу улогу, чини се ипак да су кудикамо бројнији радови који с науком повезују будизам у његовим индијским коренима. Један од разлога свакако лежи и у чињеници да је филозофија јапанског будизма неупоредиво мање теоријски оријентисана од индијске а пут јапанских научника до напредне науке Запада следио је непосреднију путању која се на будизам није експлицитно ослањала. Осим тога, колонијални положај Индије вероватно је условио другачију свест и потребу да се пред Западом покаже вредност сопствене цивилизације која је за више од два миленијума, рећи ће се, антиципирала научне спознаје Запада.

Од унутарбудистичких расправа и утемељења новог будизма махајане с почетком наше ере, затим кроз векове теоријске и практичне еволуције у земљама северно од Индије, па све до 20. века на Западу, где је послужила као својеврсни хомеопатски лек против нихилизма и „онтолошке зависности“ (Van Gordon, и др. 2017: 5), бивајући чак проглашавана матрицом света у теоријско-епистемолошки не особито нужној али концептуално некако ипак *пожељној* корелацији с идејама савремене физике, идеја активне празнине развила се у корисну и делатну парадигму, способну да мотивише нову научну метафизику и побуди нови импулс ка општој *теорији свега*. (Исто: 7) Један од најзначајнијих теоретичара квантне физике, Дејвид Бом (David Bohm, 1917–1992), исказао је чак сумњу у могућност да се, као што је то Стивен Хокинг покушао, уопште доспе до универзалне научне теорије, јер колико год научни ум понирао у суштине, казао је негде Бом, свака од њих ће се опет и изнова показивати тек као – привид. Познато је његово пријатељство с индијским филозофом Кришнамуртијем (Jiddu

Krishnamurti, 1895–1986) и сарадња с Далај Ламом, као што је и неколицина других знаменитих представника науке, приближавајући се „експерименталној метафизици“ (Abner Shimony), у мањој или већој мери нескривено показивала афинитет према мистици Истока. Тако наставља да делује и парадгма празнине, не према нужности – данас се већ оспорава и некоћ привлачна теза да је и атом својим највећим делом управо *празан* – већ понајвише захваљујући неуништивој људској потреби, научној колико и филозофско-егзистенцијалној, да нађе утемељујуће упориште теоријама и светоназорима, па макар оно било, у одсуству нечега *конкретнијег*, уроњено у неодољиву сугестивност *празнине*. Когнитивно непознатљива и психолошки непожељна као искуство унутарње испразности, ова празна структура, конструисана на Истоку а кудикамо потребнија Западу, зацело ће још задуго наставити да се пуни и да обликује наша сазнања и искуство, квалификујући се тако да у некој будућој историји људског духа буде сврстана међу најутицајније парадигме нашег доба.

Литература

Abe, M. (1969): God, emptiness, and the true self, Kyoto: *The Eastern Buddhist*, (New Series 2) 2, 15–30.

Capra, F. (2010): *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Boulder: Shambhala.

Chai, D. (2014): Meontological Generativity: A Daoist Reading of the Thing, Honolulu: *Philosophy East and West* 64/2, 303–318.

『莊子』(2001)、森三樹三郎訳、東京：中公論新社。

Clark, J. (2008): On Being None With Nature: Nagarjuna and the Ecology of Emptiness, London: *Capitalism Nature Socialism*, 19/4, 6–29.

Davis, B.W.(2013): *Psychosomatic Practice and Kyoto School Philosophies of Zen*,

https://www.academia.edu/30807478/Psychosomatic_Practice_and_Kyoto_School_Philosophies_of_Zen (03.08.2021)

Fan, M., Sullivan, I.M. (2010): The Significance of Xuwu 虚无 (Nothingness) in Chinese Aesthetics, Leiden: *Frontiers of Philosophy in China* 5/4, 560–574.

Kabat-Zinn, J. (2015): Emptiness, Berlin: *Mindfulness* 6, 136–140.

Kasulis, T. P. (2010): The Ground of Translation Issues in Translating Premodern Japanese Philosophy, <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2144> (03.08.2021)

Kordela, A. K. (2010): Four Fundamental Myths of Postmodern Thought: (Or, The Eclipse of the Gaze), University of Minnesota Press: *Cultural Critique*, 75, 1–30.

Levine, G. P. A. (2017): *Long Strange Journey: On Modern Zen, Zen Art, and Other Predicaments*, Honolulu: [University of Hawaii Press](https://www.universityofhawaii.edu/press/).

Mori, T. (2019): D. T. Suzuki's Logic of Is/ Not as Zen Praxis, u: Davis, B.W. (ur.) *The Oxford Handbook of Japanese Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.

Reitinger, C. (2015): Viktor Frankl's logotherapy from a philosophical point of view. *Existential Analysis*. London: *Existential Analysis*, 26/2, 344–357.

Schroeder, B. (2009): Dancing Through Nothing: Nietzsche, the Kyoto School, and Transcendence, Penn State University Press: *Journal of Nietzsche Studies*, 37, 44–65.

Sharf, R. (2018): The Looping Structure of Buddhist Thought (Or, How Chan Buddhism Solves the Quantum Measurement Problem), https://www.academia.edu/42853121/The_Looping_Structure_of_Buddhist_Thought_Or_How_Chan_Buddhism_Solves_the_Quantum_Measurement_Problem (03.08.2021)

Slingerland, E. (2014): *Trying Not to Try: The Art and Science of Spontaneity*, New York: Crown.

Söderman, N. (2018): Critique of modernity in the philosophy of Nishitani Keiji, Routledge: *Asian Philosophy*, 28/3, 224–240.

武村、牧男 (1997): 「即非の論理」の宗教哲学: 大拙と寸心の魂の交流をめぐって, <https://core.ac.uk/download/pdf/227191528.pdf> (03.08.2021)

Van der Braak, A. (2020): Reimagining Zen in a Secular Age: Charles Taylor and Zen Buddhism in the West, Leiden/Boston: Brill/Rodopi.

Van Gordon, W., Shonin, E., & Griffiths, M. D. (2017). Buddhist Emptiness Theory: Implications for Psychology. Worcester: *Psychology of Religion and Spirituality*, 9/4, 309–318.

Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E. (2016): *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge: The MIT Press.

Winston, L. K. (1983), Foreword, u: Nishitani, K., *Religion and Nothingness*, Berkeley: University of California Press.

Wynne, A. (2015): *Early Buddhist Teaching as Proto-śūnyavāda*,

<http://jocbs.org/index.php/jocbs/article/view/124/141> (03.08.2021)

Zhang, L. (2011): *The Humanities: Their Value, Defence, Crisis, and Future*, SAGE Publications: Diogenes, 58/ 1-2, 64–74.

Dalibor Kličković

HOW TO USE EMPTINESS: ZEN BUDDHISM AS AN *EMPTY* PARADIGM

Summary

More than any other type of Eastern spirituality, Zen Buddhism in the West seems to have been enjoying a privileged position such that cannot possibly be explained away in terms of its historical genesis neither reduced to a romantic or modernistic yearning toward the exotic Other. Zen Buddhism's encounter with the Western world was thoughtfully planned and highly desirable, as it served a twofold goal: it helped to establish a new Japan's identity based on the nationalistic agenda, and, on the other hand, it facilitated the efforts to overcome an atmosphere of anxiety pervading the societies of the West over the decades. Joining their forces in the form of the Japanese Zen, the Buddhist concept of the emptiness and the Daoism-originating nothingness create a powerful semantic field with a wide range of concepts alluring enough to come as a new sense-making matrix, based on the notion, or experience, of emptiness instead of collapsing faith in the fullness of Being. Inheriting already present nihilism, the Eastern emptiness easily passed without being further examined ontologically or metaphysically. Rather, believed to have been in harmony with the inner nature of things, the emptiness was readily welcomed as a different form of theoretical thought and a new basis for nearly any kind of human praxis, operative even in the field of high science. Be it as a basis for a new system of thinking or conceived as the most basic ingredient in the world-body, what once was *just* a philosophical device of the Buddhist religion, made its way to become a highly influential paradigm of our time.

Key words: Zen Buddhism, East, emptiness, nothingness, nihilism, mindfulness

Petar B. Grujić⁶¹

Akademija umetnosti, Novi Sad,

Univerzitet u Novom Sadu

MONOLOŠKA TRANSFORMACIJA TEATRA

Inspirisan pozorišnim repertoarima u uslovima *covid*-pandemije, tekst nastoji da odlike ovog vanrednog stanja protumači kao prelomnu tačku u delovanju jednog trajnijeg procesa kojeg naziva monološkom transformacijom teatra. Zasnovan na potiskivanju, pa i eliminaciji klasičnih dijaloških elemenata u savremenom teatru, ovaj proces se ocrtava kroz primere čitavog niza pojava: opštih formalnih tendencija u savremenoj dramaturgiji, analogija sa pojavama iz nacionalne i inostrane istorije teatra, protivurečnih perceptivnih i medijskih uslovnosti, dejstvom institucionalne sfere, a pre svega prekidom komunikacije na relaciji scena-sala. Monološka transformacija u biti se razmatra kao regresivna tendencija koja u naizgled vanrednim okolnostima dovodi u pitanje organske osnove teatarske umetnosti, ali i kao međufaza u potencijalnoj obnovi pozorišta.

Ključne reči: monolog, postdramski teatar, estetika performansa, istorija pozorišta, repertoarske politike.

Jedan od kurioziteta obustave redovnog pozorišnog života tokom pandemije korona virusa – u trenutku pisanja ovog teksta ona je već zagazila u drugu pozorišnu sezonu – jeste okolnost da, uprkos početnim bojaznima, nije došlo do prekida rada na pripremi novih predstava. Većina beogradskih i srpskih pozorišta ne samo da je privodila kraju svoje u međuvremenu

⁶¹ petar.grujicic@fsu.edu.rs

započete produkcije, već je ulazila i u nove, očekujući obnovu pozorišnog života kada će i one moći da zaigraju na redovnim repertoarima. Broj tih neodigranih premijera je značajan i skoro da se ne razlikuje od proseka u prethodnim sezonama, što nam svedoči da su, u biti nezavisna od posete gledalaca i prihoda sa svojih naglo presahlih blagajni, pozorišta očigledno pronašla svoj *modus vivendi* da održe kontinuitet produkcije i nivo zaposlenosti svojih glumačkih ansambala u vanrednim uslovima.

Ali u čitavom tom naizgled neprekinutom lancu, od samog početka je nedostajala samo jedna karika – pozorišna publika. Već tokom prvih meseci pandemije, i domaći i inostrani teatri su upravo taj problem – prekid komunikacije na relaciji scena-sala – odmah prepoznali kao najveću opasnost po svoje delatnosti. Otuda urgentna dovijanja i eksperimentisanja, jedinstvena u novijoj istoriji teatra po obimu i raznovrsnosti, da ovaj problem prevladaju uz pomoć različitih mera i tehničkih inovacija: video-prenosa predstava, emitovanja snimaka iz tekućih ili ranijih produkcija na novoosnovanim onlajn platformama, ograničavanog broja posetilaca, fizičkim distanciranjem između gledalaca u publici, itd. Ali vremenom, zastupljenost ovih eksperimentisanja je primetno sve više izostajala, pre svega zbog zamarajućeg trajanja epidemije, ali i zbog – govorimo prevashodno o beogradskim teatrima – paradoksalne spoznaje da, barem u dogledno vreme, vanredno stanje ne ugrožava ekonomsku situiranost jednog ustaljenog, višedecenijskog načina repertoarskog poslovanja. Privid redovnog funkcionisanja se, dakle, najviše prelomio upravo na tački pozorišne publike: onoga časa kada se shvatilo da institucionalni opstanak pozorišta nije u opasnosti, utihnula je i borba za pozorišnu publiku. Stoga se prvi put na tako zaoštren način, iako naizgled iz nepozorišnih razloga, obelodanilo pitanje koje se već moglo naslutiti u tendencijama predpandemijskog perioda, a pre svega se tiče prirode i granica teatarske komunikacije i percepcije: nije li u savremenom teatru, nakon višedecenijskih odricanja i pokušaja prevazilaženja klasičnih pretpostavki drame, režije i glume, na red došla i publika?

Kao što su tokom poslednjih godinu dana postala aktuelna istraživanja iz većine naučnih oblasti koja fenomen planetarne pandemije

nastoje da protumače dugotrajnim uzrocima i nagoveštajima na koje nije obraćana dovoljna pažnja, i mi ćemo se upustiti u jedno slično razmatranje iz teatrologije, o pojavi koju smo nazvali monološkom transformacijom teatra. Transformacija ili preobražaj su jedan od najčešće razmatranih fenomena u savremenoj teatrologiji, a ovoga puta je posmatramo kao jednu u biti regresivnu formalno-strukturnu i perceptivnu tendenciju, uzimajući pre svega u obzir aktuelni prekid odnosa na relaciji scena-sala. Zbog vanrednih, naizgled vanpozorišnih razloga ove promene, imamo u vidu i određene analogije iz istorije pozorišta, one koje su uticale ne samo na tadašnji pozorišni život, već i na promenu čitavih stilskih paradigmi. Jedna obustava pozorišnog života je relativno skorijeg datuma, ona tokom tri meseca NATO bombardovanja 1999. godine, uz jedan potpuno nesvakidašnji način percipiranja predstava – kroz nagli skok posećenosti u trenutku kada su pozorišta širom otvorila svoja vrata, uglavnom besplatno za sve posetioce, a onda i kroz nagli pad publike, ponajpre zbog zasićenja u stanju kolektivne psihološke iznurenosti (nešto slično je zabeleženo i tokom Drugom svetskog rata i paradoksalnog, do danas nezabeleženog uvećanja broja beogradskih pozorišta). Druga dva primera, pak, poznate su epizode iz svetske istorije pozorišta. Jedna se tiče sezona londonske kuge u godinama krajem 16. veka, tokom kojih je došlo ne samo do prekida rada teataru, već i do generacijske smene pisaca koju je predvodio niko drugi do Viljem Šekspir. Druga, pak, epizoda je nešto drugačije vrste, ona koja je neposredno prethodila pojavi klasicizma u Francuskoj – u sadržajnom i formalnom smislu jednog izuzetno haotičnog perioda, sa baroknim gomilanjem vizuelnih i ostalih scenskih efekata, čija je najveća pozorišna zvezda, izvesni Aleksandar Hardi (*Alexandrea Hardy*), bio glumac i pisac nekoliko stotina naslova, mahom haotične strukture, sačinjene od više desetina činova, uz negiranje dramaturških aspekata koji kod savremenog gledalaca neizostavno budi epske i postdramske asocijacije.

Ovo razmatranje iziskuje i prethodni kraći teorijski osvrt. Proces udaljavanja modernog teatra i drame od klasičnih dijaloških aspekata započinje već krajem 19. veka, poglavito kroz nastojanja da se prevaziđu shematičnost i konsturisanost dijaloškog teksta, shvaćenog nadasve kao

konverzacije unutar jedne poglavito literarne, verbalne strukture. Negiranje ovog segmenta drame, pak, odmah je dovelo u pitanje mogućnost prikazivanja međuljudskog odnosa u sadašnjem trenutku, a „kada nestaje međuljudski odnos, onda se dijalog raspada i pretvara u monologe“, navodi Piter Sondi, jer „kada preovlađuje prošlost, onda se ceo dijalog mahom izmeće u monološki iskaz sećanja“ (Sondi 2008: 104). Moderna drama je taj paradoks pokušavala da prevlada na različite načine, ali koje su za posledicu – počev od epskih formi sa početka 20. veka, pa do savremenog postdramskog teatra – imale bujanje upravo monoloških struktura, pa su se tako, između ostalog, u terminologiji pozorišne kritike naselile česte ocene o „slojevitosti“ i „vešeznačnosti“ dramskog teksta, do tada rezvervisanih isključivo za tekstologiju i književnu kritiku u razmatranju polivalentnosti literarnih iskaza. Ova vrsta transformacije je i jedna od čestih tema savremene teatrologije, gde se dramski monolog shvata poglavito kao način za prikazivanje unutrašnjeg sveta dramskog lika, kroz potrebu da se „saopšte misli u nastajanju, da se izrazi unutrašnje stanje“ (Sarazak 2009: 122). Sve nas to neizbežno vraća čuvenom Mihailu Bahtinu i njegovim razmatranjima o polifoničnim iskazima, te otkriću da nezavisno od konteksta, i dijalog i monolog mogu biti prividni, a da je gravitiranje ka monološkim izrazu uvek odraz dogmatske (ne)svesti i slepe subjektivnosti. „Monološki umetnički sistem ne zna za tuđu misao, tuđu ideju kao predmet prikazivanja“ (Bahtin 2000: 76), izričit je Bahtin povodom primera iz sveta književnosti, a kamoli teatra. Takođe, osim ovog formalno-dramaturškog aspekta, aktuelni prekid na relaciji publika–scena vidimo i kao još jednu vrstu monološkog svođenja, čineći ga skoro pa totalnim – kao nemogućnost odnosa na sceni, ali i kao nemogućnost odnosa sa gledaocem koji je, po Rolanu Bartu, u modernom teatru još jedini ostao u dijalogu.

Kako to konkretno izgleda u aktuelnoj beogradskoj repertoarskoj praksi? Razmotrićemo nekoliko primera iz razdoblja neposredno pre ili tokom pandemije. Paradoksalno, ali i veoma očigledno, prisustvo monoloških tendencija danas je nazastupljenije u političkom teatru, u teatarskim postavkama na manjim ili povremenim pozorišnim scenama, mimo velikih pozorišnih kuća. Takve prestave danas poglavito vezujemo za

rediteljske pristupe, poput onih u režijama Andraša Urbana i Zlatka Pakovića, iako na tragu naših, ne toliko više skorašnjih sećanja, začetak ovakvog pristupa pronalazimo u delu jednog dramatičara a ne reditelja – Dušana Kovačevića i njegovog teksta *Kontejner sa pet zvezdica*, izvedenog u Zvezdara teatru 1999. godine. U ovoj drami, čija je premijera neposredno prethodila obustavi teatarskog života tokom i nakon NATO bombardovanja, prikazan je lik Doktora, jedne od varijanti kovačevićevskih protagonista-policajaca, pristalica aktuelnog državnog režima koji svoj monološki nastup u trajanju od skoro dva časa plasira kao marketinšku demonstraciju kontejnera sa „pet zvezdica“, patenta socijalnog preživljavanja u Srbiji devedesetih. Odsustvo dramske strukture u tekstu, kao i kontinuirano, neposredno glumčevo obraćanje publici, uz tek povremeno uključivanje demonstratorke-učenice, pravdano je urgentnom potrebom da se satirički progovori o mračnim aspektima sopstvenog doba. To, međutim, nije sprečilo da se ovaj komad održi na repertoaru još čitavu deceniju u sasvim drugačijim društvenim okolnostima, ali i da, ispostaviće se, obeleži prelomnu tačku u karijeri svog pisca, koja će nakon toga krenuti svojim upadljivim silaznim tokovima.

Inspirisan potrebom autora da o političkim temama govori direktno i otvoreno, često i po cenu pamfletskog pristupa, politički teatar i njegovi formalni pristupi uglavnom se odvijaju u kontekstu različitih monoloških formi, bilo kroz direktna obraćanja performerera, horalnoj strukturu naracije, često i u formi svojevrsnih eseja uz obilato korišćenje power-point prezentacija, a sve sa retkim, šturim dijaloškim ilustracijama. Iako inspirisan idejom o društvenom aktivizmu i potrebom za što obuhvatnijim društvenim dijalogom, takav teatar je zapravo carstvo monologa i prostor za plasiranje neupitnih stanovišta. Kao zanimljiv primer izdvajamo *Miru*, autorski projekat Andraša Urbana izveden na sceni Bitez teatra u proleće 2019. godine, u kojem monološku transformaciju vidimo i kao nehotičnu temu predstave. Sama predstava nosu prepoznatljiva obeležja autorskog prosedea Andraša Urbana, kakvog smo već imali prilike da vidimo i u pet godina starijem projektu na istoj sceni Bitez teatra iz 2015. godine, *Kratkom pričom o Antihristu*, inspirisanog tekstom Vladimira Solovjeva – predstavom takođe

bez klasične dramske i dijaloške strukture, uz dominantne instrumentalne partije i prikaze različitih, mahovitih stanja performerera i njihove orgijastičke, „demoniske“ opsjednutosti, čineći od predstave svojevrsnu muzičko-scensku partituru koja, shodno temi našeg teksta, neminovno priziva asocijacije i na barokna vizuelna, auditivna i ostala sadržinska nagomilavanja iz epohe francuskog pretklasicizma. Predstava *Mira* je, međutim, tematski okrenuta savremenom dobu i posvećena je Miri Trailović, osnivaču pozorišta i festivala na čijoj sceni se predstava izvodi, ali koja skoro od samog početka otvoreno provocira takva prigodna očekivanja. Biografski aspekt drame se kloni bilo kakve idealizacije naslovnog lika, već se fokusira na poslednje godine života Mire Trailović, na njenu bolest i okolnosti njenog prisustva mitingu Slobodana Miloševića u beogradskom parku Ušće iz 1988. godine. Evociranje biografskih podataka se plasira pre svega kroz horalne partije, direktna obraćanja ka publici od strane devojaka sa mikrofonima, uz muzičku pratnju benda i uz tek povremene dijaloške partije sa Mirjanom Karanović u naslovnoj ulozi. Potpuno odsustvo dramske strukture, te okolnost da je glavna i jedina protagonistkinja lik pozorišne rediteljke, povod su i za esejske opservacije o konzervativnim aspektima klasičnog dramskog teatra, uz posezanje za nizom parodijskih provokacija iz teatarskog i medijskog života, poput onih iz televizijskih *talk-show-a* i možda najupečatljivije – „razgovora sisa“ obnaženih performerki, kojima se najposle pridružuje i glavna glumica.

Narativni obrt, međutim, ne tiče se dramskog zapleta, kojeg zapravo i nema, već promene narativnog fokusa, tj. spoznaje da Mirjana Karanović, umesto dotadašnjeg lika Mire Trailović, počinje da glumi samu sebe, ostajući i dalje u funkciji naslovne uloge čije vlastito ime je podudarno sa glumičinim, pa se tako predstava o Miri Trailović spontano pretvara u predstavu o Miri Karanović. I kao što se prvi deo predstave fokusira na biografske epizode iz života poznate rediteljke, prikazujući ih politički kontroverznim i konformističkim, tako se u drugom delu takođe fokusira na politički angažman glavne glumice, ali koji se u kontrastu sa prethodnim otkriva kao požrtvovan, savestan, pravoveran i hrabar. Nezavisno o čitavog od tog provocirajućeg kontrasta, i ma šta mislili o idelizovanom portretu

Mire Trailović iz novije istorije srpskog teatra, u ovoj neprikladno-prigodnoj predstavi nam najveću pažnju upravo privlači taj neobičan monološki obrt, gde se od strane publike pretpostavljeni *hommage* rediteljki i osnivaču scene na kojoj predstavu gledamo, pretvara u *hommage* glavnoj glumici koja (p)ostaje glavni protagonista predstave.

Simpatije autora u konfrontaciji na relaciji glumica-lik su nesumnjivo na strani glumice, ali monološki kontekst čitave predstave nam ocrtava začaran krug zapravo jedne te iste egosfere, čije pristrasnosti bude podsećanja na naratološke rasprave o proznim pripovedanjima u prvom licu. Monolog i monološka naracija mogu da govore samo o samome sebi, pa je bilo kakvu razvijeniju naznaku dijaloga u ovakvim, u biti narcističkim sadržajima teško i zamisliti. Stoga odbojnost reditelja, pa čak i elaboriran prezir prema klasičnom teatarskom fabuliranju, pretvara ovu predstavu u svojevrsni metaleptički i metateatralni *mise en abyme*, beskonači odraz ogledala u ogledalu, gde je predstava ujedno i kritika i ilustracija kritikovanih stanovišta, ostajući pre svega u kontekstu gole, beznadežne provokacije.

Pored težnje za politizacijom, još jedan od snažnih podsticaja monološke transformacije u trajanju od već najmanje jedne decenije, je i sve veća zastupljenost različitih tehničkih, audio-vizuelnih i digitalnih pomagala kao elemenata predstave, naročito mikrofona čiju zastupljenost smo pomenuli i u Urbanovoj *Miri*. No, dok je u pomenutoj predstavi korišćenje mikrofona opravdano u funkciji muzičkog izvođenja, mikrofoni su se poslednjih sezona i godina – unutar čitavog jednog istorijata za čije navođenje ovde nemamo dovoljno prostora – često koristili u funkciji klasične dijaloške komunikacije, naročito u različitim postdramskim scenskim formama ili variranjima kabaretske strukture. Efekat auditivnog (pre)naglašavanja uz pomoć mikrofona, često je i oproban rediteljski način za potcrtavanje, supstituciju ili prikrivanje bilo kakvog, pa i dijaloškog odnosa između scenskih aktera, čak i tamo gde oni, kao u postavkama dramske klasike, postoje u svom nezaobilaznom verbalno-tekstovnom obliku. Indikativan primer je upravo jedna od poslednjih beogradskih premijeri pred pandemijski karantin, čija već uvodna scenografija jasno

nagoveštava pomenutu tendenciju: potpuno svedena, minimalistička, geometrijski hladna, kojom dominira stalak sa mikrofonom ni po čemu ne asocira mogućnost da se radi o nekom Šekspirovom komadu, pogotovo ne o komediji, ali zato sa skoro matematičkom izvesnošću nam u konkretnom slučaju, kao svojevrсни scenografski šah-mat – ocrtava limite jednog monološkog svođenja unutar konkretnog rediteljskog čitanja, a u čijim okvirima će se manje-više odvijati pokušaji oživljavanja Šekspirove komedije (prilog 1).



Mnogo buke i oko čega, JDP. Foto: P.Grujičić

Jedan od paradoksa „nove normalnosti“ – tog već široko korišćenog naziva tokom pandemije, čije inklinacije su uglavnom takve da se vanredno stanje ozvaniči kao tzv. redovno, uz sijaset apsurdnih opravdanja – jeste u širokom plasmanu, bezmalo eksploziji raznih vidova onlajn i video komunikacije, čije granice su se u teatrima, naročito u prvim mesecima pandemije, ispitivale kao inovativni načini u održanju kontinuiranog rada, pa

čak i opstanak teatra. Sve se to neminovno odvija nauštrb dijaloških, a u korist monoloških teatarskih aspekata, uz česte paradoksalne posledice i zapažanja. U prvom trenutku, naime, činilo se da primena onlajn platformi obezbeđuje neočekivano uvećanje pozorišne publike, pa je za pojedina emitovanja bilo moguće utvrditi da čak imaju više onlajn pratilaca nego premijerne publike, poput autorskog projekta Zlatka Pakovića, *Srebrenica. Kada mi ubijeni ustanemo* u izvođenju CZKD-a, čije je premijerno izvođenje u septembru 2020. godine, kao i svako od repriznih emitovanja preko jutjub platforme, sudeći po broju aktivnih gledalaca, gledalo više ljudi nego svega nekoliko desetina posetilaca koliko je bilo moguće prebrojati u sali na snimku. Ovo je, razume se, otvorilo mogućnost šireg plasmata sadržaja sa dotadašnje teatarske margine, znatno većeg nego u redovnim teatarskim okolnostima, prilikom čega se publika iz pozorišne sale preselila u kućne domove, ali i u vizuelni medij koji nije pozorišni. U tom smislu, posebno su zanimljivi eksperimenti onlajn predstava u kojima su glumci pokušavali da ostvare klasični dijaloški odnos, ponekad i u iznudici, kao prilikom realizacije ispitnih predstava na dramskim akademijama. Ovi eksperimenti su, sasvim predvidivo, samo još više pojačali monološka ograničenja u komunikaciji, i to ne samo zbog medijskog arbitriranja u uobičajenom dijaloško-fizičkom odnosu, već i usled nove, donekle iznenađujuće okolnosti da su glumci-izvođači, kao i svi korisnici onlajn platformi, bili usmereni na odraz sopstvenog lica na svojim displejima-ekranima, kao prvoj perceptivnoj instanci u bilo kojoj vrsti obraćanja. Ovo je, razume se, još više suzilo dijaloški prostor aktera, unoseći dimenziju vizualnog ogledanja u ogledala kao još jedne vrste monološkog *mise en abyme*. Bilo je takođe primetno i da je jedan deo učesnika, najčešće studenata, ovu okolnost shvatio kao povoljnost za preciznu samokontrolu mimike i ukupne gestikulacije, ali čiji su rezultati išli upadljivo na uštrb spontanosti ukupnog doživljaja, gde je svest o fizičko-telesnoj udaljenosti između aktera podrazumevala i svoje neizbežne psihološke reperkusije.

Tokom poslednjih godina, važan podsticaj monološkoj transformaciji dala je i zastupljenost autorskih projekata kao legitimne repertoarske forme u institucionalnim pozorištima. U nastojanju da se nametnu kao totalni autor

predstave, reditelji sve više ravnopravno zadiru u ostale teatarske kompetencije, najčešće dramaturške, scenografske ili muzičke. Posvećenost teataru odgajanju spisateljskih ambicija reditelja, naročito u dramatisacija i adaptacija, dominaciju monologa je, osim na dramaturško-formalnom planu – gde su najveće devastacije, skoro bez izuzetka, trpeli književni klasici, Andrić i Crnjanski – preselili i na plan realizacije predstave, vidljiv poglavito za onaj, sve manji broj aktivnih kreatora predstave, ostavljenih u potpunoj senci rediteljskih egosfera. U svemu ovome teško je razlučiti uzrok od posledice – uslovljenost sistema rada od dramske forme, ili dramsku formu od sistema rada shvaćenog u najširem smislu – pri čemu je nemoguće zaobići i sve svedeniji, u većini teataru čak potpuno odsutan prostor za praižvođenje dramskih tekstova. U tom smislu, kao svojevrsan „covid karantin pre covid karantina“ u srpskom teatru sećanje neizostavno priziva i podatak o, prvi put posle Drugog svetskog rata, čitave dve sezone bez praižvedbi u najvećim beogradskim pozorištima tokom 2014-15. godine i 2015-16. godine, iz razloga koji ni do danas nisu ostali razjašnjeni, osim pomenutim generalnim teatarskim trendom monološke transformacije. U tom smislu, odricanje teatra od dramskog teksta možemo razumeti i kao odricanje od dijaloga kao organske komponente, a odricanje od dijaloga kao – iskustvo naših pozorišta to jasno ilustruje - odricanje i od publike. Zanimljivo je da tu konstataciju bilo moguće naslutiti upravo povodom projekata iz poslednje pred-covid sezone i dva možda njena najizrazitija primera (ujedno glavnih lauerata na Sterijinom pozorju 2020. godine), ali iz ponaosob drugačijih razloga – projekta *Kretanje* Dimitrija Kokanova i Jovane Tomić u izvođenju Bitef teatra, čija izvođenja su predviđena za maksimalnih tridesetak posetilaca, kao i dramatisaciju romana *Semper Idem* Đorđa Lebovića u izvođenju Somborskog pozorišta, u integralnom trajanju između 6 i 7 časova. U oba slučaja, dakle, radi se o unapred ukalkulisanim limitima nametnutih pre svega publici, čija brojnost i prisustvo su upadljivo minimizirani.

Upravo ova iskustva su, između ostalog, najavila pandemijski ambijent „nove normalnosti“ kao tematsku inspiraciju za neke od potonjih pozorišnih projekata koji su se pojavili tokom sezone. Posebno su indikativna svedočenja pozorišnih kritičara kao retkih, ponekad i jedinih

posetilaca ovih performansa, pa tako navodimo jedno od njih, povodom predstave *Kao da kraj nije ni sasvim blizu*, ponovo u produkciji Bitef teatra, koje osećaj samoće jasno apostrofira i kao posledicu upotrebe monoloških formi, čiji se aspekti skoro više uopšte ne razlikuju od onih koje evociraju prozni i lirski tekstovni iskazi:

“Publika/učesnici su sami onako kako su sami pred ekranom svog računara ili telefona, ali se čvrsto drže svojih pozorišnih navika, i upravo u tom (ras)koraku između zadate situacije i navike umnožavaju se moguća značenja ovog izvođenja.

Sve se vrti oko onoga što je suprotno pozorištu, a to je osećanje samoće. Fenomen samoće je nešto sa čime se svako suočio u kovid vremenu i autori ovog projekta nas stalno vraćaju na to osećanje. Samoća nije nužno ni nešto lepo, ni ružno, ni srećno ni tužno... samoća je praznina koja traži da se popuni, da se strukturiše, ispita, oseti... Tokom događanja glasovi govore priče i asocijacije, uglavnom prijatne ili začudne, koje mogu da probude različite emocije.”⁶²

Ako je moguće u ovom trenutku izvesti neke zaključke o paradoksima monološke transformacije koje je otkrila još uvek tekuća pandemija, onda možemo reći da oni udaraju o same temelje teatarskog života kakvog poznajemo u svim njegovim institucionalnim, formalnim i perceptivnim aspektima. Taj paradoks možda najbolje odslikava tokom poslednjih meseci i često citiran predlog iz 90-ih godina, iznesen od strane jednog od najvećih apologeta moderne drame i njenih monoloških aspekata, Hajnera Milera, o tome kako bi trebalo zatvoriti pozorišta na godinu dana, uz osigurane plate zaposlenim umetnicima, ne bi li saznali zašto nam je pozorište potrebno.⁶³ Ne možemo a da ne primetimo da se tako nešto upravo dešava na srpskim scenama, ali na način koji ovo pitanje više usmerava ka pozorištima nego ka najširoj publici i društvenoj javnosti, gde i sam pojam teatarske transformacije poprima nove konotacije. Jer kako već i sam reč *trans*-formacija podrazumeva određen emocionalni naboj, onaj koja je u

⁶² Marina Milivojević Mađarev, *Popunjavanje samoće*, Vreme br.1570, 4.2.2021.

⁶³ Thomas Ostermeier, (intervju), It has been a sort of nightmare: how major theatres abroad fared in the pandemic, Guardian, 14.3.2021.

teatru uvek povezivana sa unutrašnjim potencijalima emocionalne osetljivosti u dramskom prikazu promene, dotle se monološka transformacija – ona koju ovaj tekst širokim potezima nastoji da ocrta – tiče pre svega širokog spektra spoljašnjih uticaja kojima se život teatra dobrovoljno podvrgava u već dužem vremenskom periodu, odričući se, u suštini dosta hladno i benevolentno, jednog po jednog od svojih organskih aspekata. Zato se poteškoće obnove pozorišnog života, ukoliko do nje dođe, verovatno neće ticati relevantnosti tema kojima će se on baviti, već mogućnostima obnove percepcije na relaciji scena-publika, kao i artikulacije drame kao istinski dijaloške forme.

Literatura

Bahtin, M. (2000): *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter book.

Barthes, R. (1972): *Critical Essays*, Evanston: Northwestern University Press.

Мајданац, Б. (2011): *Позориште у окупираној Србији: позоришна политика у Србији 1941-1944*, Београд: Алтера.

Pavis, P. (2004): *Pojmovnik teatra*, Zagreb, Akademija dramske umjetnosti.

Русе, Ж. (1995): *Нарцис романопсица: оглед о првом лицу у роману*, Нови Сад: И. К. Зорана Стојановића.

Sarazak, Ž. P. (2015): *Poetika moderne drame*, Beograd: Clio.

Fischer Lichte, E. (2002): *History of European Drama and Theatre*, New York: Routledge.

Fischer Lichte, E. (2008): *The Transformative Power of Performance*, New York: Routledge.

Žan Pjer Sarazak. (ur.) (2009): *Leksikon moderne i savremene drame*, Vršac: KOV.

Petar B. Grujičić

MONOLOGICAL TRANSFORMATION OF THEATRE

Summary

Inspired by theatrical repertoires during covid-pandemic, the paper tries to interpret the characteristics of this state as a turning point in a more durable process, named as monological transformation of theater. Based on the suppression and even elimination of classical dialogical elements in contemporary theater, this process is outlined through number of examples: formal tendencies in modern and contemporary dramaturgy, analogy with phenomena from national and european history of theater, by contradictory perceptual and media conditions, contemporary institutional sphere, and above all by the interruption of communication on the stage-hall relation. The monological transformation of the theater is essentially considered as a regressive tendency, but also as an intermediate phase in the potential renewal of the theater as well.

Key words: monologue, post-drama theater, aesthetics of performance, theater history, repertoire politics.

Ђорђе Мандрапа⁶⁴

Факултет савремених уметности, Београд

Универзитет *Привредна академија* у Новом Саду

АРХИТЕКТУРА КАО ЛИМИНАЛНА УМЕТНИЧКА ПРАКСА

Позиција архитектуре, у оквирима онога што се разуме као уметност, остаје нестабилна и недовољно одређена. Архитектура се често разуме као уметничка, али и као инжењерска пракса. Ово, међутим, неретко поставља обавезу прихватања једног и одбацивања другог идентитета. Циљ предметног рада јесте анализа основних концепата на којима је заснована уметност, као и препознавање позиције архитектуре унутар њих.

Кључне речи: Архитектура, уметност, концепт, стваралачке праксе, лиминално.

Уметност као модеран феномен

Недовољно често, истраживања овог типа, почињу са питањем шта је то уметност. Уметност се, по правилу, доживљава као датост, односно као скуп делатности које су међусобно сродне. Неретко се уметност доживљава као дијахронијски стабилан феномен, фиксан у историји, па је тако сродност одабраних делатности и природа

⁶⁴ djordje.mandrapa@fsu.edu.rs

уметности као праксе схваћена као неупитна. Међутим, разматране феномене је могуће посматрати и на други начин.

„Термин ‚Уметност,‘ са великим У и у модерном смислу те речи, као и њему сродан термин ‚Лепе уметности‘ (Beaux Arts) настао је по свему судећи у осамнаестом веку“ (Kristeller 1951: 497). Кристелер истиче и то да „груписање визуелних уметности са поезијом и музиком у систем лепих уметности који је нама познат није постојало у класичној антици, средњем веку или ренесанси“ (Kristeller 1951: 43).

У суштини, формирање Уметности део је укупног процеса модернизације и професионализације који прати развој модерног друштва. У овом процесу уметност настаје и формира се као пракса модерног друштва са вредностима и циљевима својственим овом друштву. Осамнаести век, који је већ поменут, истиче се и на пољу теорије. „Почевши од средине XVIII века, трактате и реторику ренесансе и барока смењује филозофија уметности (естетика), која је на вишем теоријском нивоу“ (Argan, Oliva 2004: 21-22). Уметност се у том смислу почиње посматрати као скуп делатности чији је карактер и чији су циљеви сродни. Штавише, „када постоји појам апсолутне уметности и када се тај појам не формулише као норма у пракси, већ као начин постојања људског духа, остаје само да се тежи том крајњем идеалу, иако се зна да је он недостижан, односно да би досезање овог идеала значило крај тежње а, према томе, и крај саме уметности“ (Argan, Oliva 2004: 22). Идеја о досезању идеала и о крају уметности биће нам, можда, корисна касније.

У суштини, поред значајног развоја професија, модерно друштво уједно тежи класификацији о чему неретко говори Фуко (Foucault). Он пореди савремене инсититуције, од затвора до школа, и указује на сличне праксе одређивања и класификације појединаца, штићеника ових институција (Foucault 1995: 135-169). На сродан начин се професије дефинишу и класификују. У том смислу, уметност настаје избором, окупљањем, и одређивањем појединих стваралачких пракси као сродних. Међутим, „када се потврђује аутономија уметности

поставља се проблем њеног усаглашавања са осталим делатностима, то јест њеног места и функције у културним и друштвеним околностима епохе“ (Argan, Oliva 2004: 22). Сходно томе, уметност, па и уметничко дело, обликују се у складу са назорима и вредностима друштва које их дефинише.

„Стварање модерних појмова о естетичком артефакту је тако неодвојиво од стварања владајућих идеолошких форми модерног класног друштва, као и од целокупног новог облика људске особености својствене том друштвеном поретку“ (Eagleton 2004: 3). На тај начин, како Иглтон (Eagleton) наводи, настаје „специфична идеја касног осаманестог века о уметничком делу као *субјекту*“ (Eagleton 2004: 4). То уметничко дело, надаље, води се законима своје епохе, односно институција које је обликују, а једна од тих *институција* постаје и уметност.

Инвентивност и прогресивност моденог друштва, његова тежња напретку, проналаску, изуму, део је опште атмосфере у којој се уметност развија. Ови идеали постали су уједно и идеали уметности, иако не можемо рећи да је то неизоставно увек био случај. Чак је и ренесанса, далеко више, као циљ имала да понови узвишеност античке уметности, него да, по сваку цену, искорачи и постигне нешто ново. Другим речима, инвентивност уметника, његова потреба за *новим*, вредности су модерног друштва.

Фуко (2007.) истиче, како модерна *институција* „слави почетке, обавија их пажњом и тишином и намеће им ритуализоване форме“ (Fuko 2007: 6.). Тековине предмодерних друштава, међутим, дефинишу се као „традиција, 'менталитет,' 'облици;' и допуштено им је да играју негативну улогу кочнице у односу на 'оригиналност' проналазача“ (Ћомски, Фуко 2011: 31-32). Ова оригиналност је, у великој мери, у сржи онога како се разуме уметност. Уметничко дело, пре свега, мора да буде, ново, оригинално, да раскине са „традицијом“ и да успостави нови дискурс, у фукоовском смислу те речи. Актуелност постаје основна вредност уметничког дела.

Међутим, препознавање појединих делатности као сродних, тј. њихово груписање у један оквир који се назива уметношћу, имало је за последицу тумачење целокупног дотадашњег стваралаштва кроз такву перспективу. На тај начин, сликарство, архитектура, театар, протеклих епоха, постављени су у оквире уметности и тумачени у складу са оним вредностима које су сматране иманентним уметничком делу. У односи на то треба посматрати покушаје такозване Бечке школе историје уметности која је тежила брисању граница између *високе* и *ниже* уметности. Ригл одбациује „не само разлику између високе и ниже уметности, већ такође и уобичајену разлику између уметности и не-уметности“ (Gubser 2005: 459). Ипак, остаје упитно колико је једна античка скулптура настала, у суштини, као предмет религијског обожавања, заиста стварана са оним циљевима и уз примену истих принципа као дела уметности са којима се срећемо од осаманестог века.

Потреба да се избришу границе између онога што је уметност и онога што то није, без обзира на своје племените пориве, у суштини, говори о жељи новоуспостављене професије да опише своје границе. Са друге стране, тиме се ретроактивно тумачи и означава, или чак преозначава, целокупно дотадашње људско стваралаштво. Овим процесом долазимо до позиције и схватања уметности као дијахронијски стабилног феомена, иако је она, у реалност, модерна појава која функционише по принципима и у складу са логиком модерног друштва.

Постављајући питање позиције уметничког дела, односно, покушавајући да установи разлику између дела и производа, Лефевр (Lefebvre) у коначници долази до запитаности „да ли је могуће да је уметност, као специјализована активност, уништила дела и заменила их, полако али неумољиво, производима предодређеним да буду размењивани, продавани и репродуковани *ad infinitum*?“ (Lefebvre 1991: 74) Дакле, специјализација уметности намеће ново поимање стваралаштва, а артефакт који се порепознаје као уметничко дело постаје *субјекат* са свим карактеристикама производа својствених модерном класном, буржоаском, а у суштини индустријском, друштву.

Идеологија уметничке професије, и њеног производа, постаје, дакле, потреба да се обезбеди прогрес.

У том контексту треба разумети и целокупно уметничко стваралаштво модерне, па и савремене уметности. Међутим, из ове перспективе потребно је тумачити и појединачне праксе које су означене као уметност. Потреба да се произведе *ново*, неумитно, довела је ове појединачне праксе до њихових граница. У тренутку када настаје *Бели квадрат на белој подлози*, односно када настаје композиција 4'33'' Џона Кејџа, можемо рећи да су сликарство и музика, дошли до својих крајњих граница. У тренутку када слика више не постоји, односно, када музике нема, неопходан потез је излагање из оквира појединачних *уметности*, да би се, и даље, могло одговорити на захтеве *уметности*, као модерне професије. Из овога, међутим, следи логично питање – да ли постоје уметности или постоји само уметност? О оправданости постављања оваквог питања говори нам и несумњива потреба да се, у контексту савременог стваралаштва, не само изађе из оквира сваке појединачне *уметности*, већ да ново дело настане насупрот основној логици те, условно речено матичне, *уметности*.

Архитектура и друге лиминалне уметничке праксе

Позиција архитектуре у контексту уметности остаје специфична. Иако, од почетка успостављања уметности као професије, архитектура има своје место међу делатностима кој су тумачене као уметност, врло рано се њен положај почиње доводити у питање. Често, као основни проблем, намеће се неупитна функционалност архитектуре. Штавише, са развојем модерног друштва, као и свих сегмената индустрије која прати и иницира модернизацијске процесе, функционализам наизглед добија централно место у контексту промишљања архитектуре. Функција постаје мерило лепоте.

Корбизије себе, као архитекту ставља „у положај проналазача авиона.“ Он истиче да „поука од авиона не лежи толико у створеним

формама, и, пре свега, треба се навићи да у авиону не видимо неку птицу или вилиног коњица, већ машину за летење; поука од авиона лежи у логици која је управљала при постављању проблема... Проблем куће није постављен“ (Le Krobizije 2006: 85-86). Сад је већ и сувише позната Корбзијеова теза по којој је „кућа[...] машина за становање [...] Фотелја је машина за седење“ (Le Krobizije 2006: 73.) Будући да је уметничка форма последица добро постављеног проблема, Корбизије долази до закључка да су авиони и пароброди лепо као и Партенон. Превасходан функционализам који је учитан у овакво поимање архитектуре у великој мери је поставио архитектуру у поље чија се припадност уметности неретко доводи у питање. Општа теза да форма прати функцију, у великој мери је обојила како продукцију тако и разумевање архитектуре.

Са друге стране сведоци смо екстензивног експериментисања формом које срећемо већ и код самог Корбизијеа. Поменута доминација функције тако је, полако, још од тада, почела да се повлачи у други план. Савремена архитектура посебно је заокупљена обликом док је функција објекта често остављена по страни. Ово, пре свега, јесте карактеристика већих и значајнијих градитељских подухвата, а посебно је карактеристично за оне објекте који се сматрају најзначајнијим представницима савремене епохе.

Овај приступ можемо пратити још од периода високе модерне, па и Корбизијеа, како је речено. Можемо поменути Корбизијеову капелу у Роншану, или, рецимо, Сариненов терминал на аеродрому Џон Ф. Кенеди поред Њујорка, а један од најранијих примера, вероватно, била би Ајфелова кула – архитектонски објекат без функције. Објекат чија је нефункционалност уједно и његова највећа вредност у контексту историје уметности. „То је технички функционална конструкција која нема другу сврху осим да визуелно дочара елементе vlastите структуре.“ Ајфелова кула „велича садашњост и наговештава будућност“ (Argan, Oliva 2004: 85).

Овакав приступ креирању архитектонског дела, несумњиво, вођен је потребом да се искорачи из познатог и креира *ново*. Заједно са собом, он је донео и потребу да се основна функционалност коју архитектура носи са собом остави по страни. Свакако да архитектонско дело настаје увек као објекат који ће имати и употребну вредност, па се поменути тежња може учинити мање видљивом, међутим потреба да се формом искорачи из познатог и креира *ново*, потреба да се формом истакне и наметне у простору, несумњиво форму поставља као императив. Другим речима, овим се чини искорак, из метода и пракси својствених архитектуре, у поље скулптуре, или чак конструкције, са циљем да се задовоље идеали недовољно својствени архитектуре, док се, истовремено, помињани функционализам, или функционалност именанетна архитектуре, оставља у другом плану.

Међутим, овај функционализам доводи нас до другог питања, односно до питања функције осталих *уметности*. Није тешко разумети да су бројна дела, која данас разумемо као уметничка, изворно настала као објекти религиозног обожавања – од скулптура античких богова, до Бернинијевих олтарских композиција. У том смислу, може се оправдано довести у питање и тумачење дела насталих пре 18. века као уметничких. У ствари, можемо рећи да је, управо у тренутку када је једна Аполонова скулптура изнесена из храма и постављена на музејски пиједестал, настала *уметност*. Сходно томе, функционалност архитектуре не треба да брине. Штавише машинска функционалност која архитектуру ставља у контекст индустријског производа пре је приближава уметности, као модерном феномену, који је у одређеном смислу формиран и развојем индустрије, него што је доводи у питање. Међутим, основна функционалност сваке појединачне *уметности* јесте доведена у питање.

Када обратимо пажњу на Маљевичеву слику, или Кејцову композицију, не можемо да не приметимо да оне, пре свега, не задовољавају потребу коју човек има кад жели уживати у слици или музици, односно, када жели стварати музику, то јест сликарство. Имајући то у виду, можемо рећи да је циљ *уметности* управо да не

задовољи ове потребе. Другим речима, поменута функционалност није појединачно проблем архитектуре, већ се кроз проблематичну функционалност архитектуре открива општи проблем који *уметност* има са појединачним стваралачким праксама које су јој иницијално приписане. *Уметност* на тај начин поништава изворне функционисања, што ће у коначници довести и поништавање ових појединачних стваралачких пракси, а чему управо сведочимо. Захтев да се изађе из оквира, и да се ствара насупрот логици ових појединачних стваралачких пракси, уједно је и захтев да се не одговори на потребе оних који у њима уживају или оних који их стварају. Овде се, дакле, поставља питање, дали то значи да су појединачне уметности мање вредне, односно, да ли то значи да су потребе људи за музиком, сликом, причом... мање вредне од потребе за *уметношћу* која је, са друге стране, кроз процес професионализације, постала разумљива и читљива искључиво у оквирима саме струке.

Са друге стране, поменуте потребе – потреба за музиком, причом или сликом, односно игром – неретко су неке од основних људских потреба. О томе сведоче и дечији цртежи које срећемо и у давним епохама. О томе, рецимо, говори цртеж дечака Онфима из Новгорода који потиче из тринаестог века и који се не разликује значајно од начина на који деца, и данас, сликом, приказују свет око себе. Досадашња истраживања су показала да, цртајући, дете налази „задовољство како у моторичком пражњењу тако и у линијама које ствара“ (Quaglia et al. 2015: 82). Штавише, закључује се да се дечији цртеж развија од просте вежбе до осмишљене и структуриране игре. Даља истраживања указују на то да се развој дечијег цртежа може јасно пратити уз препознавање појединих фаза у начину на који се црта и приказује реалност. Међутим, поред задовољства које дете осећа у моторичким активностима, препознаје се задовољавање и потребе за лепим, а међу формама које се срећу на дечијим цртежима уочене су и поједине архетипске слике (Quaglia et al. 2015: 82-84), што на посебан начин говори о исконској потреби детета да црта и да се изрази кроз слику.

Како кроз слику, човек се, по правилу, изражава кроз причу, музику, игру. Скоро је извесно да не постоји заједница која не поседује приче о себи, без обзира на степен њеног развоја. Несумњиво је да певамо или играмо без посебне потребе да створимо уметничко дело. У том контексту поставља се питање зашто су ове потребе мање вредне и због чега се праксе креирања ових садржаја доживљавају као анахроне и непотребне савременом друштву када се потреба за њима у контексту популарне културе изнова потврђује.

Свакако да би за озбиљнију студију било потребно обимније истраживање, али верујемо да се лако можемо сложити са претпоставком да се човек од својих најранијих тренутака изражава сликом, музиком, причом. Скулптуре и слике налазимо као трагове најстаријих људских заједница. Такође, неретко се срећу и музички инструменти, а митови су својствени скоро свим заједницама без обзира на степен њиховог развоја. Сличност митолошких мотива међу удаљеним цивилизацијама, или сличност мотива у бајкама са различитих крајева света понешто говоре о исконској потреби човека да приповеда, као и о мотивима и моделима који су му урођени. Свакако да дуга историја оваквог начина изражавања говори о томе да су слика, песма, игра, неке од основних људских потреба, а чињеница да их користе и деца у великој мери говори о томе да се изражавамо кроз слику или игру и када немамо циљ да стварамо *уметност*, или чак, посебно када немамо циљ да стварамо *уметност*. Дакле, функционалност својствена разматраним стваралачким праксама није непосредно везана за основне идеале *уметности*. Може се, стога, рећи да су потребе на које ова функционалност одговара, са једне стране далеко старије од феномена какав је *уметност*, док са друге стране представљају неке од урођених особина и хтења сваког човека.

Сходно томе, морамо закључити да та функционалност није мана нити ове феномене чини мање вредним, нити је неопходо стварати насупрот овим функцијама да би дела која ће настати имала посебну вредност – вредност коју зовемо *уметношћу*. Другим речима, поставља се питање да ли је сликарство једино вредно ако је уметност и да ли је

мање вредно ако то није. Са друге стране, поставља се питање да ли сликарство може да постоји ако је уметност. А када кажемо сликарство мислимо и музика, театар, архитектура... Рекли бисмо да је уметност модеран феномен који носи са собом модерне вредности, међутим, то што су се као уметност доживљавали и сликарство или музика, само је историјски феномен. Можемо, чак, рећи да су архитектура, сликарство, музика... лиминалне уметничке праксе, оне праксе које се налазе на границама уметности и помоћу којих је *уметност* добила своју форму. Ипак, оне нису изворно и неизоставно *уметност* како је она дефинисана од осамнаестог века. Са друге стране, потреба за оним што ове стваралачке праксе носе са собом, изван уметности, иста је и непромењена и данас и блиска је неким од основних људских потреба. Потребно је, дакле, вратити дигнитет овим функционалностима да би поменуте праксе могле наставити да постоје, а да притом не говоримо о просто сентиментлној потреби да оне постоје, већ о реалној потреби човека да ствара слике или приче и да ужива у њима.

Закључак

Природа *уметности* сувише често се схвата као неупитна а, као таква, потом, пресликава се и на све оне делатности које се доживљавају као уметност. Последишно, идеали и циљеви *уметности* приписују се и овим стваралачким праксама. Са друге стране ови циљеви и идеали за последицу, по правилу, имају постепено губљење појединачних сзваралачких пракси о којима је овде реч.

Неретко се поставља питање да ли је сликарство анахроно и да ли оно има смисла у савременом друштву. Слична питања срећемо и када се говори о другим *уметностима*. По правилу се, међутим изоставља урођена људска потреба да се изражава кроз слику или да ужива у слици. Слично је и са архитектуром где се обликовање ставља изнад основне потребе човека да негде станује, односно потребе да гради своје станиште. Међутим, верујемо да је ова људска потреба основно мерило вредности ових стваралачких пракси и да је у том

смислу потребно изнова осмислити начин на који ће оне учествовати у савременом друштву.

Како је *уметност* изградила раличите стратегије и начине изражавања, то не значи да поменуте стваралачке праксе немају оправдање да наставе постојати на онај начин на који су постојале током целокупне људске историје, будући да одговарају на неке потребе урођене сваком човеку. Верујемо да је потребно створити простор да ове праксе постоје поред, а не само у склопу, *уметности* и да тиме не бивају мање вредне. Потребно је свакако изнова осмислити и осмишљавати оквире у којима се човек може изражавати кроз слику, музику, игру, архитектуру... односно оквире у којима може уживати у њима.

Први корак ка томе, свакако би био повратак дигнитета функцијама које су ове стваралачке праксе имале. Лиминална позиција коју су ове делатности имале у оквиру уметности, може бити поново осмишљена и формирана у нови простор унутар ког ће свака од тих делатности засебно моћи да формира своје циљеве и своје методе својствене сопственој природи као и људским потребама које као таква задовољава. Верујемо да се вреди борити за овај простор, да га вреди обликовати и осмишљавати преипитујући суштинске потребе човека које се задовољавају стварањем или посматрањем слике, стварањем или слушањем музике, грађењем куће или становањем у њој. Анализом ових потреба, које се чине исконским, може се наћи основ и оквир новог и посебног живота свих оних стваралачких пракси које се, можда, виде као недовољно адекватан израз савремене *уметности*. Верујемо да је ово не само могућ, него потребан пут, да би се пронашли одговори на питања која често нису довољно јасно формулисана, али која несумњиво постоје, а тичу се оправданости задовољавања потребе за стварањем и уживањем у делима која можда више нису уметност, али која су нам исконски потребна.

Литература

Арган, Ђ. К., & Акиле, Б. О. (2004): *Модерна уметност 1770-1970-2000 I*, Београд: Clio.

Gubser, M. (2005): Time and History in Alois Riegl's Theory of Perception. *Journal of the History of Ideas*, 66 (3), 451-474. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3654190>

Kristeller, P. O. (1952): The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II. *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), 17-46. Retrieved from <http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Anno/Anno%20Krislteler%20Modern%202.htm>

Kristeller, P. O. (1951): The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. *Journal of the History of Ideas*, 12 (4), 496-527. Retrieved from <http://www.compilerpress.ca/Competitiveness/Anno/Anno%20Krislteler%20Modern%201.htm>

Le Korbizije (2006): *Ka pravoј arhitekturi*, Beograd: Građevinska knjiga.

Lefebvre, H. (1991): *The Production of Space*. Cambridge, Massachusetts: BasilBlackwell Inc.

Foucault, M. (1995): *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York: Vintage Books.

Fuko, M. (2007): *Poredak diskursa*, Beograd: Karpos.

Čomski, N., & Mišel, F. (2011): *O ljudskoj prirodi: Pravda protiv moći*, Beograd: Karpos.

Quaglia, R., Longobardi, C., Lotti, N. O., & Prino, L. E. (2015): A new theory on children's drawings: Analyzing the role of emotion and movement in graphical development. *Infant behavior & development*, May; 39, 81-91.

Dorđe Mandrapa

ARCHITECTURE AS A LIMINAL ARTISTIC PRACTICE

Summary

The position of architecture, within what is understood as art, remains unstable and insufficiently determined. Architecture is usually understood both as an artistic, as well as an engineering practice. This, however, often demands to accept one, and reject another identity. This paper aims to analyze basic concepts of art, and to understand the position of architecture within them.

Key words: architecture, art, concept, creative practices, liminal.

Александра Паладин⁶⁵

Факултет савремених уметности, Београд

Универзитет *Привредна академија* у Новом Саду

МУЗИКА У МЕДИЈИМА – УМЕТНОСТ ИЛИ ИНФОРМАЦИЈА?

О комуниколошким капацитетима музике говоре различите теорије. Дискурси њихових закључака најчешће су усмерени у оквиру различитих области социологије и комуникологије, док се само мали број истраживања бави комуникацијским капацитетима музике сагледаним кроз изражајна средства саме музике као уметности. Поставља се питање које елементе музике можемо препознати као својеврсне симболе који могу детерминисати одређени медиј? Истовремено се може добити одговор и на питање да ли се музика, сопственим симболичким капацитетима може детектовати као специфични комуникатор са реципијентима. Поменуто имплицира сагледавање жанровских потенцијала музике која припадају домену националне културе. Релевантни медиј овог истраживања је Радио Београд, као део националног јавног сервиса.

Кључне речи: медији, музика, комуникација, Радио Београд, национална култура

⁶⁵ aleksandra.paladin@fsu.edu.rs

1. Изражајна средства медија

Медији су данас неизоставни део живота сваког човека и на различите начине су имплементирани у његову свакодневицу. Они значајно утичу на формирање различитих ставова аудиторијума, изграђујући културне навике, обликујући мишљења и афинитете својих слушаца и гледалаца. То је специфични канал комуникације, који, у зависности од медијске писмености појединца, нуди и својеврсни образовни модел, који кориснике учи како да располажу информацијама, направе њихов избор, анализирају их и процењују, те обликују сопствено знање. У контексту поменутог се, међутим, поставља питање по којим параметрима бирамо и препознајемо програм неког медија? Можемо ли у том смислу издвојити поједина њихова изражајна средства и дефинисати их као симболе који поседују специфичне комуниколошке капацитете? У том смислу, интересантно је сагледати у којој мери радио код слушаца активира сасвим другачије рецепторе медијских порука, у односу на аудио-визуелне медије?

Медијске поруке се у програмима радија моделују кроз различита изражајна средства, од којих су говор и музика најзаступљенији и најкарактеристичнији. Говор је дефинисан гласом, који му даје препознатљивост и особеност. На основу тога можемо га третирати као изражајно средство путем кога један медиј добија сопствене специфичности, али му даје и могућност да комуницира са аудиторијумом. У том смислу функционалност гласа се најбоље може сагледати управо у аудитивним медијима, (Ždrnja 2008: 12), код којих он постаје специфични комуниколошки знак препознавања, али и могућег опредељења да ли ће слушаца програм слушати или не. Као и говор, и музика се издваја као програмска карактеристика, која поседује специфичне изражајне особености на основу којих успоставља интеракцију с публиком. Анализирана из тог аспекта, она је веома

слична говору,⁶⁶ те је, у ширем смислу, треба третирати и као специфични говор медија, који може бити усмерен ка појединцу, ка мањим или већим групама и коришћен као средство масовног комуницирања (Tomić 2003: 13), којим је могуће значајно проширити бројност аудиторијума.

На основу наведених особености говора и музике, ове две изражајне компоненте медија можемо издвојити и као специфичне кодове (Poter 2001: 66), који, уз звучне ефекте и примењену тишину, чине сферу аудитивног изражавања радија. Ефикасно коришћење њихових комуниколошких капацитета омогућава ефективније прихватање радијских порука и подстиче процес трансмисије информација, који обликује медијску писменост аудиторијума (Дебре 2000: 12-13). Поменуто наводи на закључак да се та два изражајна звучна средства могу дефинисати и као основни комуникациони канали радија, као идентификација медија, која му даје аутентичну особеност.

2. Музика у програму радија

У контексту овог рада интересантно је сагледати начине на које музика може да детерминише одређени медиј, односно анализирати симболичке капацитете њених елемената и тумачити их из аспекта њихових могућности да комуницирају са слушаоцима.

Различита истраживања програма указују да је музика један од кључних чинилаца који опредељују слушаоце према одређеним радио станицама. Многе од њих, које се суочавају са проблемом малог аудиторијума, прибегавају преиспитивању програмске политике која дефинише музичку матрицу (Šingler, Viringa 2000: 123), усмеравајући је према потенцијалним слушаоцима. Разлоге за то треба тражити у чињеници да је језик музике у значајној мери комуникативнији у односу на друге уметности, управо због аудитивног начина перцепције.

⁶⁶ Основне особености говора су боја, висина, темпо и јачина, што су такође карактеристике звука којим се изражава музика (прим. А.П).

Иако поједини теоретичари медија указују да радио публици „не омогућава да користи своје примарно чуло“, односно вид, и да га често називају „невидљивим медијем“ (Šingler, Viringa 2000: 146), Роберт Меклиш (Robert McLeish) га препознаје као медиј који „је у стању да подстакне машту“ (McLeish 1994: 1). Управо се у том концепту једне врсте имагинарне прецепције препознаје комуникативност музике у односу на аудиторијум и објашњава зашто је музика од самих почетака емитовања програма радија била омиљена код публике. Она је дефинисала стил сваке радио станице (Šingler, Viringa 2000: 126), а према мишљењу Стивена Бернарда (Steven Bernard) била и „њено најзначајније маркетиншко средство“ (Bernard 1989: 113).

Аудиторијум музику на радију најчешће препознаје по њеним жанровским особеностима, на основу којих је подељена у три групе – на уметничку, народну и забавну музику. Поменута класификација подразумева и широки спектар поджанрова, који су програмски функционални у зависности од политике музичког програма сваког медија. Сваки од ових жанрова поседује различите комуниколошке капацитете, који омогућавају интеракцију са слушаоцима. Они се могу третирали као специфичне поруке медија, које Дејвид Џајлс (David Giles) препознаје као „најуспешнију врсту програма“ (Džajls 2010: 13). Оне у масовној комуникацији омогућавају да музику третирамо као феномен који истовремено укључује и масовну продукцију и масовну рецепцију, а нарочито су значајни за радио као медиј, који, према мишљењу Армана Лана (Armand Lanou), користи знатно сложенији језик од међуљудске, свакодневне комуникације (Ljubojev 1996: 131). То значи, да музика на радију поседује могућност да слушаоцима створи осећај да припадају великој заједници која „ако ништа друго, има заједнички музички укус“ (Šingler, Viringa 2000: 125), односно да музика има јасна друштвена и културна обележја и да је као таква постала начин за одређивање човековог идентитета и његове припадности некој конкретној групацији. У контексту поменог индикативне су социолошке теорије које се баве комуниколошким капацитетима музике, сагледаним из угла презентације националне

културе и њене улоге у реализацији концепта припадања некој конкретној групацији. Међу њима посебно се издваја теоријска мисао Ернеста Гелнера (Ernest Gellner) који је међу првима изнео став да музика представља једно од кључних средстава у презентацији националне културе, која се у оквиру медија одвија према моделу један-ка-многима. То је процес у оквиру кога се информација преноси од радија ка слушаоцу, од слушаоца ка другим слушаоцима (групи) при чему сваки члан групе постаје потенцијални преносилац некој новој групи. По овом принципу одвија се развијена комуникација коју Карл В. Дојч (Karl W. Deutsch) дефинише као саставни део модернизације савременог друштва, па тиме и масовне комуникације (Veler 2002: 58).

Иако се музика може дефинисати као специфични, невербални, програмски садржај који даје аутентичност радију, она се такође може сагледавати и као важан комуникациони канал за пласирање националне културе, што посебну функционалност може имати управо кроз музички програм. На тај начин музику можемо да препознамо и као референтну ознаку радија, односно као специфични знак који му даје аутентичност у односу на друге. Подстакнути ставом Чарлса Сандерса Перса (Charles Sanders Peirce) који констатује да „немамо никакву моћ да мислимо без знакова“ (Pers 1993: 74), постављамо, као тезу за аналитичко размишљање, питање може ли се жанр народне музике дефинисати као „знак“? Различите теорије које се баве питањем националне културе указују да она сама по себи поседује комуникацијске капацитете који јој дају „посебност“,⁶⁷ док Чарлс Морис (Charles Morris)⁶⁸ у томе препознаје читав „систем знакова“

⁶⁷ Балибар указује на национални идентитет као на „посебност „група“, народа и друштава, као нешто што нам забрањује да их стопимо у униформном мишљењу и пракси или да напосто избришемо „границе“ које их раздвајају и захваљујући којима постоји, бар тенденцијски, корелација између лингвистичких, религиозних сродственичких, естетичких факата и политичких факата“. Према: Balibar, E. 1995. *Kultura i identitet (Culture and Identity (Working Notes). The identity in Question (Pitanje identiteta)*, Zbornik radova. Routledge, New York i London, prev. Slobodan Divjak (Divjak 2002: 47).

⁶⁸ Чарлс Морис дефинише четири особености самог знака: носилац знака (З) – опажамо га чулима, асоцира на предмет на који се односи, десигнатум (Д) - предмет, ствар биће, идеја на који се знак односи, интерпретант (И) – релација између знака и

(Moris 1975: 22). Поменуто имплицира закључак да музику можемо дефинисати као носиоца знака, док „национално“ треба третирати као одредницу, која му омогућава препознатљивост на-први-поглед, односно карактеристику која остварује интензивнију комуникативност са аудиторијумом. Та интеракција се, међутим, не одвија на лингвистичком принципу, јер, како примећује Владимир Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch) музика нема функцију прагматских порука (Radojković, Đorđević 2001: 152). Она комуницира својеврсним метајезиком који се не перципира путем читања нота, већ аудитивним опажајима. Овај закључак представља упориште које омогућава да саму музику означимо као комуникацијски „знак“, при чему њене особености (стил, жанр, музичке карактеристике, интерпретација, итд.) постају својеврсни подсегменти тог „знака“ или „микро знаци“ који јој омогућавају препознатљивост, коју Перс означава као „материјални квалитет знака“ (Paladin 2016: 57).

2.1. Комуниколошка својства музике

Наведени ставови сагледани су и истражени у овом раду кроз програмску шему Првог програма Радио Београда, који је по свом концепту информативан и реализује се кроз двадесетчетворосатни програм, седам дана у недељи. Музика у укупном програму заузима 48.2% укупне емитоване минутаже програма.⁶⁹ Од укупног програма музичке емисије чине 29.8%, а од укупног музичког програма емисије народне музике заузимају 42%.⁷⁰ Међутим, осим музичких, народна музика чини програмски садржај и емисија другог типа, као што су информативне, забавно-хумористичке, дечје, а често је заступљена и у музичкој матрици Драмског програма. Поменуто показује да се овај

означеног, способност носиоца знака да код мисаоних бића омогући заменљивост; и интерпретатор (И) – субјекат који употребљава знак (Moris 1975: 19).

⁶⁹ Статистички подаци рађени према аналитичким подацима Програмских служби Радио Београда, за 2019. годину.

⁷⁰ Музичке емисије у којима се користи забавна музика чине 40% програма, док је емисије класичне музике чине 18% програма.

музички жанр препознаје као изразито комуникативан са широким кругом слушалаца, различитих генерација. Позициониран у различитим програмским хоризонталама, он покрива интересовања аудиторијума који се препознаје као активни чинилац у рецепцији медијских садржаја Радио Београда. Та интересовања део су процеса на које поједине савремене теорије указују као на задовољење комуниколошких потреба сваког појединца (McQuail 2010: 420-430). Овај процес зависи од различитих утицаја, пре свега од социолошког наслеђа, али и од образовања, интересовања и нивоа културног развоја, и значајно утиче на трансмисију медијских садржаја.

Перцепција музике одвија се кроз три нивоа интеракције: забаве, информисања и образовања, и у том смислу на висок ниво подиже и професионалну одговорност музичких уредника у односу на избор и пласирање садржаја овог типа кроз сам програм. Они су, као аутори музичких емисија и модератори музике на програму, одувек тежили пажњи што већег слушалачког аудиторијума, што је доприносило и популарности емисија, али и самог Радија.

Од оснивања Радио Београда, 1924. године, па до данас, избор народне музике на програму пратио је програмски концепт, који је заснован на пласирању квалитетних музичких садржаја, без обзира на актуелне трендове. Фокус усмерен ка афирмацији народне традиције иницирао је различите програмске пројекте, који су били усмерени у правцу неговања и очувања овог жанра. Један од најзначајнијих је оснивање Народног оркестра (1935), а касније и Народног ансамбла (1981), који и данас делују у оквиру Музичке продукције, засебног организационог сегмента Радио-телевизије Србије, чији трајни снимци, сачувани у Звучном архиву Радио Београда, и чине окосницу музичког програма Радио Београда.

Емисије народне музике које се емитују на Првом програму Радио Београда засноване су на музичкој матрици коју чине изворна, староградска, новоградска музика, као и музика компонована у духу

традиције.⁷¹ У зависности од садржаја у оквиру њих се емитују вокално-инструментале и инструменталне нумере, а често се може чути и *a cappella* вокална традиција. Избор музике варира од теме емисије, а програмски се води рачуна да на програму Радио Београда, као делу јавног сервиса, подједнако буде емитована народна музика из свих крајева Републике Србије, те да буду обухваћене традиције свих народа који код нас живе. Корићење бројних нумера из Звучног архива Радио Београда, у коме су сачувани трајни снимци народне музике како властите продукције (ансамбала Музичке продукције РТС), тако и екстерних певача, инструменталиста и ансамбала, који су снимали за потребе ове медијске куће, допринело је специфичној препознатљивости музичког програма, те се данас музичка матрица народне музике дефинише као његова препознатљива особеност и не може се чути на програмима других радио станица. Иако овај програмски садржај нема комерцијални потенцијал који би подстакао значајније повећање броја слушалаца, што је, посебно осамдесетих година 20. века и почетком новог миленијума била једна од главних интенција у циљу дефинисања концепције програма Радио Београда (Paladin 2016: 204-206), а у функцији омасовљавања публике овог медија, он је остао репрезентативан управо због своје јединствености у медијима уопште. У чему је његов програмски потенцијал? Ако апстрахујемо аутентичност, препознајемо га управо у комуниколошким својствима народне музике као делу националне културе, као делу традиције која датира из давних епоха, као стеченом искуству и као несвесном искуству које носимо у себи. Ове особености дају народној музици универзалност у комуниколошком смислу, при чему и без

⁷¹ Емисије у којима се користи народна музика на Првом програму Радио Београда: *Под сводовима града* (1 сат, 1 недељно, народна музика краја у коме се град налази); *Булеваром и сокаком* (4 сата, 1 недељно, изворна, компонована у духу традиције); *Етника* (1 сат, 1 недељно, традиционална); *Музичка плетеница* (1 сат, 1 недељно, изворна народна); *Ми са вама* (1 сат, 1 недељно, новокомпонована); *Стари албум* (1 сат, 1 недељно, староградска, новоградска); *Даровница* (1 сат, 1 недељно, изворна народна); *Музички медаљон* (1 сат, 1 недељно, староградска); *Миленино коло* (1 сат, 1 недељно, компонована народна музика); *Караван* (1 сат, 5 недељно, компонована народна музика, новоградска), *Вечерас заједно* (1 сат, 1 недељно, народна) *Свитања* (1 сат, 1 недељно, изворна народна), *Јутарњи програм* (3 сат, 2 недељно, изворна народна, компонована у духу традиције, староградска, новоградска).

познавања језика и говора, она са аудиторијумом невербално комуницира чисто музичким карактеристикама, пре свега мелодијом и ритмом. Та два изражајна елемента музике могу се, у комуниколошком смислу, третирати и као кодови који поседују сопствене системе вредности. Они се у овом контексту не односе само на валоризацију квалитета, већ на избор других изражајних средстава музике, као што је, на пример, избор инструмената за извођење неке композиције, или аранжман и стилизација кроз коју је народна мелодија обрађена. Те специфичности Режи Дебре (Régis Debray) (Veljanovski 2005: 31) препознаје као веома важне у процесу размене информација, знакова и симбола (Radojković, Đorđević 2001: 22). То су засебни идентитети народне музике, који, према мишљењу Бранимира Стојковића, „заједно чине мрежу релевантну за разумевање међукултурног споразумевања“ (Radojković, Đorđević 2009: 355). Музика се у том смислу позиционира као један од значајних конструктивних елемената културног идентитета, те га Стојковић дефинише и као „културни канон“, који има посебан значај у мултикултуралним срединама каква је Србија. Инклузијом различитих „културних канона“ остварује се и културолошка толеранција, али се истовремено обликује и национална култура једне државе. У том процесу од великог значаја је и улога медија, који афирмишу народну музику на начин да се она препознаје као национална традиција, као специфичност различитих ентитета, као демографска особеност различитих народа. Поменуто је подстицајно за подизање опште свести која утиче на различите науке које се баве истраживањем народне традиције уопште (етнологија, етномузикологија, демографија, социологија, итд), али и на мотивисање интеракције различитих култура које живе на истом простору. Ови закључци упориште имају у ставовима Етјена Балибара (Etienne Balibar) и Вила Кимлике (Will Kymlicka), који су указали да се национална култура не развија самостално, већ искључиво у саживоту са другим културама. На основу поменутог жанр народне музике можемо идентификовати као особени модел националне културе, који своју специфичност добија тек у интеракцији са осталим делом музичког програма. У том контексту музички програм Првог програма Радио

Београда, можемо идентификовати као значајног презентера овог музичког жанра, али и препознати његову вишеслојну улогу која се синхронно одвија на два нивоа: локално, при чему се програм третира као промотер националне културе у оквиру програма јавног сервиса; и глобално, при чему, уз помоћ радио-дифузије, постаје њен активни промотер у свету. Захваљујући том процесу музика, као сегмент националне културе, постаје медијски препознатљиви идиом не само у Србији, већ и у контексту светског културног плурализма.

3. Закључак

Наведени закључци указују да је улога Првог програма Радио Београда, као радијског програма са највећом територијалном покривеношћу аудио сигналом код нас, изузетно значајна у медијској афирмацији народне музике. О постојању активне свести о томе од стране програмског менаџмента сведоче и промене програмских шема, које су увек тежиле пре свега културолошкој функционалности музичког програма, дефинисаној у односу на потребе аудиторијума, па тек онда на забави. Поред бриге за афинитет публике, Радио је одувек имао и значајну улогу у подизању укуса и културних навика слушалаца. Зато је идеја о конституисању сопственог Звучног архива народне, али и музике других жанрова, била значајни програмски пројекат, који је омогућио да се створи богата звучна база која је окосница музичког програма. У контексту народне музике, она је иницирала сарадњу са еминентним уметницима који се баве овим музичким жанром, подстакла је стваралаштво у духу традиције и иницирала различите етномузиколошке пројекте који дугорочно делују у правцу очувања саме традиције. На тај начин Радио Београд је на специфичан начин институционализовао различите процесе неопходне за очување традиције: прикупљање, архивирање, обраду, стилизацију, снимање, јавну и медијску презентацију. Са особеностима, које поседује народна музика мултиетничке заједнице која живи на просторима данашње Србије, овакав концепт музичког програма народне музике постао је

јединствен и препознатљив управо по различитости, аутентичности, професионалном односу према традицији, критичком односу према савременим музичким жанровима, који се само условно могу посматрати као „народна музика“. Иако савремена публика медија данас музички инклинира новим жанровима, које је професионална музичка критика, музикологија и етномузикологија већ негативно валоризовала, осврћући се на стручне параметре, Радио Београда поседује специфичан аудиторијум, који у значајној мери и лично реагује на музички програм који излази из културолошког оквира на који је навикао.

На основу програмске препознатљивости, коју је народна музика омогућила Првом програму Радио Београда, може се закључити да у медијском и комуниколошком смислу она поседује капацитете да је, ослањајући се и на теоријске закључке Сузан Лангер (Suzan Langer) можемо дефинисати као специфични комуникацијски знак овог медија (Foht 1980: 198), који га на различите начине детерминише. Пре свега даје му препознативост у специфичној звучној боји медија. Подржанровска разноликост народне музике омогућава богатство музичког програма и успоставља комуникативност са аудиторијумом различитих музичких афинитета. У функцији перцепције особености државног радија, односно јавног сервиса, народна музика представља и парадигму која дефинише национални идентитет. Поменуто омогућава да народну музику, у комуникацијском нивоу, одредимо као знак овог медија, који саму институцију подиже на референтни ниво, дајући јој могућност да је означимо и као једног од кључних чинилаца у процесу очувања националне културе. Тиме и дилему дефинисану у наслову овог рада, да ли је музика у медијима уметност или информација, можемо да редифинишемо у закључак да она јесте и уметност и информација, која својим комуниколошким капацитетима има значајну улогу у моделовању културних навика аудиторијума.

Литература

- Bernard, S. (1989): *On the Radio: music radio in Britain*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- Veler, H. U. (2002): *Nacionalizam, Istorija-forme-posledice*. Novi Sad: Svetovi.
- Veljanovski, R (2005): *Javni RTV servis u službi građana*, Beograd: Clio.
- Дебре, Р. (2000): *Увод у медиологију*. Београд: Clio.
- Divjak, S. (2002): *Nacija, kultura i građanstvo*, Beograd: Javno preduzeće Službeni list SRJ.
- Ždrnja, V. (2008): *Kultura govora*, priručnik. Novi Sad: Psihopolis institut.
- Ljubojev, P. (1996): *Masovne komunikacije*. Novi Sad: Pozornica dramskih umetnosti.
- McLeish, R. (1994): *Radio Production*, 3rd edn, Oxford: Focal Press.
- McQuail, D. (2010): *Mass communication theory: an introduction*. London: Sage Publications.
- Paladin, A. (2016): *Funkcionalna uloga muzike i muzičke produkcije u očuvanju nacionalne kulture*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Pers, Č. S. (1993): *Izabrani spisi*, Beograd: BIGZ.
- Poter, Dž. (2001): *Medijska pismenost*, Beograd: Clio.
- Radojković, M. i Đorđević T. (2001): *Osnove komunikologije*. Beograd, FPN.
- Radojković, M i Stojković, B. (2009): *Informaciono komunikacioni sistemi*, Beograd: Clio.
- Stojković, B. (2009): Mreže identiteta. *Godišnjak FPN*, II deo: Novinarstvo, komunikologija, kulturologija.
- Tomić, Z. (2003): *Komunikologija*. Beograd: Čigoja štampa.
- Foht, I. (1980): *Savremena estetika muzike*. Beograd: Nolit.
- Čarls Moris, Č. (1975): *Osnovne teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.
- Džajls, D. (2010): *Psihologija medija*. Beograd: Clio.
- Šingler, Martin i S. Viringa (2000): *Radio*. Beograd: Clio.

Aleksandra Paladin

MUSIC IN THE MEDIA – ART OR INFORMATION?

Summary

Different theories speak about the communication capacities of music. Discourses of their conclusions are most often directed within various fields of sociology and communication, while only a small number of research deals with the communication capacities of music seen through the expressive means of music as art. The question arises which elements of music can be identified as some kind of symbols that can determine a particular medium? At the same time, the answer to the question is whether music, with its own symbolic capacities, can be detected as a specific communicator with the recipients. It implies the consideration of the genre potentials of music belonging to the domain of national culture. Relevant media of this research is Radio Beograd, as part of the national public service.

Key words: media, music, communication, national public service, Radio Belgrade, national culture

Nevenka Popović Šević,⁷² Milena Ilić, Dušan Stojaković

Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

Univerzitet *Privredna akademija* u Novom Sadu

MARKETING PRISTUP ŽENSKOM PREDUZETNIŠTVU U KREATIVNIM INDUSTRIJAMA SRBIJE

Kreativne industrije predstavljaju važan sektor u brojnim privredama razvijenih zemalja, kao i u Republici Srbiji, sa učešćem u BDP između 3,4% and 7,1% u zavisnosti od koncepta posmatranja sa rastom bržim od ostatka privrede. Prema zvaničnim podacima u sektoru kreativnih industrija naše zemlje upošljeno je više od 115.000 zaposlenih u okviru više od 30.000 registrovanih preduzeća. Zaposleni u kreativnim industrijama su starosti između 25 i 44 godine, pola od toga svršeni diplomci, a postoji i značajan udeo žena. Kreativne industrije koje obuhvataju muzičku i filmsku industriju, radio i televiziju, modu, stare zanate, oglašavanje, izdavaštvo, štampane medije, digitalne kanale komunikacije, društvene mreže, grafičku industriju, informacione tehnologije i razvoj softvera, pružaju brojne mogućnosti za razvoj ženskog preduzetništva.

Marketing pristup u kreativnim industrijama uopšte, pa tako i u Srbiji, stvara posebnu vrednost za potrošača u vidu iskustva samog procesa kreativnosti koje je iznad percepcije određenog proizvoda ili usluge za koju je zainteresovan. Jedan od zadataka marketinga je da predstavi i kreativnost žena preduzetnica u Srbiji kroz niz simboličkih procesa, počevši od analize vrednosti kreacije, isporuku, tj. plasman kreativnih vrednosti, i konačno izgradnju kvalitetnog odnosa sa potrošačima. Istovremeno, jedna od primarnih misija kreativne ekonomije u našoj zemlji je da obezbedi efikasniju podršku za rast ženskog preduzetništva kroz adekvatne promotivne alate.

Širi predmet istraživanja naučnog rada je razvoj ženskog preduzetništva, globalno, u poređenju sa potencijalima za njegov razvoj u Republici Srbiji, dok je uži predmet

⁷² nevenka.popovic.sevic@its.edu.rs

istraživanja vezan za razvoj ženskog preduzetništva u sektoru kreativnih industrija Srbije promatrajući „umetnost kao biznis“ i analizirajući šta je sve potrebno za uspeh preduzetničkog poduhvata, pored motivacije preduzetnika, kreativnosti, uočavanja prilika, regulative, podsticaja, strategija ulaska, kao i marketing strategije. Podaci potrebni za istraživanje prikupljeni su iz Globalnog monitoringa preduzetništva (Global Entrepreneurship Monitor, 2019/2020), globalnog izveštaja kreiranog na bazi više od 200.000 intervjua godišnje koji naglašava činjenicu da „Žene koje započinju biznis motivisane su idejom da donesu pozitivne promene u svetu.“ Podaci su upoređivani sa dostupnim podacima nacionalnih institucija.

Ključne reči: umetnost, biznis, kreativne industrije, žensko preduzetništvo, marketing.

Uvod

Rad daje pregled teorijskog koncepta preduzetništva, ali daje i prikaz novih studija iz ove oblasti, analizirajući determinante koje imaju uticaj na uspeh preduzetničkih poduhvata (uopšte), a potom i ženskog preduzetništva, koje je sve popularnije u Srbiji, posebno sa razvojem digitalizacije. Žensko preduzetništvo se stavlja u kontekst kreativnih industrija i Republike Srbije kako bi se dobio jasan prikaz stanja ženskog preduzetništva u kreativnim industrijama Republike Srbije. Pored definisanja konteksta istraživanja, važno je najaviti aspekt marketing pristupa.

UNESCO definiše kulturne industrije kao „onaj vid industrije koji stvara materijalne i nematerijalne umetničke proizvode i usluge, ali i one koje imaju određeni potencijal za stvaranje prihoda posredstvom eksploatacije kulturnih dobara“ (Unesco 2010). Ono što objedinjuje sve kulturne idnustrije je sinergija kreiranja bogatstva i znanja u domenu kulturne i intelektualne svojine zarad društvenog i kulturnog značaja. U Republici Srbiji kreativne industrije su pod ingerencijom Ministarstva kulture, tj. Sektora za savremeno stvaralaštvo, kulturne industrije i odnose u kulturi.

Ekonomsko upravljanje kreativnim industrijama i resursima kroz savremeni marketing pristup daje mogućnost definisanja i implementacije organizovanim merama kojim država može usmeravati kreativno stvaralaštvo i doprineti progresivniji život zajednice. Kroz paletu svojih delatnosti (izdavaštvo, video i kinematografska produkcija, moda, it delatnost...), kreativna industrija može vešto da koristi moć strategijskog marketinga komuniciranja sa svojom publikom, ali joj je neophodna podrška resornih vladinih tela i usmerenje kroz prethodno postavljenu i vođenu politiku kreativnog resora. Naime, lično preduzetništvo u oblasti kreative je još u mnogim oblastima u povoju, pa je bitno da država interveniše u situacijama kad treba podržati invididualni preduzetnički podsticaj. To sve iz razloga što kreativna industrija može biti generator budućeg razvoja Srbije, te je stoga važno da ista deluje konkurentno i održivo.

Žensko preduzetništvo

Preduzetništvo je od izuzetnog značaja za razvoj nacionalnih privreda. Ukoliko se osvrnemo na teoriju ekonomije možemo primetiti da se u okviru ekonomske škole smatra da država nema centralnu ulogu u ekonomiji već da je preduzetnik taj koji zauzima centralnu ulogu (Ilić et al. 2019).

U savremenoj ekonomskoj teoriji i praksi nalazimo brojne studije koje su istraživale determinante preduzetništva - karakteristike uspešnih preduzetnika i njihovih poduhvata, kako bi otkrile faktore koji utiču na uspeh preduzetničkih poduhvata poslovanja kroz karakteristike preduzetnika (ličnost preduzetnika, obrazovni nivo, poreklo) (Storey 1994), i faktore vezane za osnivanje novih preduzeća (Armington & Acs 2002), potom povezane faktore kao što su organizacioni, industrijski pa čak i geografski (Saxenian 1999).

U pogledu pola i formalnog i neformalnog sektora, istraživanja Webb-a (2009) ukazuju na to da neformalni sektor zauzima važan deo ekonomskih aktivnosti te da postoji uticaj pola odnosno roda na

neformalnost, zato što su u određenim regionima kao što je Bliski Istok i Severna Amerika, mnoga preduzeća u vlasništvu žena neformalna i locirana u njihovim domovima (Alturki & Braswell 2010).

Ono što je analizom zvaničnih izveštaja jasno jeste da postoji jaz u pogledu pola preduzetnika odnosno racija muškaraca i žena preduzetnika prema Globalnom monitoru preduzetništva za aktuelnu i prethodne godine (GEM 2020), uprkos tome što je zahvaljujući različitim akcijama smanjen u 2017. godini u odnosu na 2016. godinu za 5%. Ono što je iz pomenutog izveštaja očigledno jeste da žene započinju biznis iz neophodnosti a ne usled uočene prilike, a njihovo poslovanje će očekivano imati manju stopu rasta. U Evropi, žene su u manjem broju slučajeva preduzetnice odnosno vlasnice preduzeća, čemu svedoči izveštaj OECD koji pokazuje da se samo 2% žena u periodu od 2010-2014 izjasnilo da poseduju ili upravljaju preduzećem u odnosu na 4% muškaraca (OECD/European Commission 2017). GEM izveštaj za 2019/20 godinu donosi zanimljive rezultate koji ilustruju razliku između muških i ženskih preduzetnika. Između 50 ekonomija uključenih u istraživanje, muškarci su u većem broju slučajeva naslednici porodičnih biznisa. Takođe, postoji razlika u motivaciji muških i ženskih preduzetnika; dok muškarce preduzetnike motiviše novac, žene motiviše osećaj svrhe. Žene koje se upuštaju u preduzetničke poduhvate motivaciju nalaze u globalnim promenama. GEM izveštaj za 2019/20 nalazi da je preduzetništvo važan način da se žene izdignu iznad siromaštva (GEM 2020). Iako se uspešnost u poslu ne meri rodnim ili polnim određenjem, u svetu je i dalje prisutna nejednakost u pogledu plate za žene i muškarce. Muškarci su još uvek više plaćeni, iako za to ne postoji logično i objektivno objašnjenje. Te razlike dodatno variraju u odnosu na rasnu i nacionalnu određenost i geolokaciju. Prema najnovijim istraživanjima i svetskoj statistici, za 100% prihoda muškarca, žena prihoduje sa tek 81% istog iznosa (Pay Scale 2020). Ni Srbija ne zaostaje za ovim negativnim trendom, te tako jaz u prihodima žena i muškaraca iznosi od 8,7 do čak 16% na štetu žena (Danas 2018). Analizirajući nejednakost u finansijskoj kompenzaciji za obavljeni rad žena i muškaraca, pored borbe za rodnu ravnopravnost i smanjivanje nejednakosti za koje se zalažu i ciljevi održivog razvoja UN a posebno cilj broj 5 (UN

2015), možda je jedno od najboljih rešenja za prevazilaženje ovog finansijskog jaza upravo podsticanje intenziviranja razvoja ženskog preduzetništva.

U pojedinim ekonomijama, žene čak imaju proaktivniju ulogu u preduzetništvu u odnosu na muškarce, (npr. Saudijska Arabija, Madagaskar i Katar), ali sa druge strane u Egiptu, Norveškoj, Severnoj Makedoniji, Pakistanu i Japanu na jednu žensku preduzetnicu dolaze dva muška preduzetnika (GEM 2020). Na žalost, Republika Srbija ne učestvuje u GEM istraživanju ali su rezultati u pogledu učešća žena u ukupnom broju preduzetničkih poduhvata pokazatelj potencijalnog trenda. Različite politike su usvojene u Evropskoj uniji koje su za cilj imale da ojačaju preduzetničke prilike za žene preduzetnice – kroz obezbeđenje inkubatora na primer, ali je pozicija žena preduzetnica u Evropskoj uniji u odnosu na neke druge regije i pojedinačne zemlje lošije (Foss et al. 2019).

Henri i saradnici su u svom istraživanju (Henry et al. 2016) primetili da vlade uglavnom ne posvećuju pažnju normativnim institucijama kada kreiraju i implementiraju politike razvoja ženskog preduzetništva što predstavlja značajnu barijeru za razvoj ženskog preduzetništva. Na osnovu podataka EBRD-a o istraživanju života u tranziciji III iz 2016. godine, studija (Korosteleva & Stepien-Baig 2019), istraživala je veze između ublažavanja siromaštva, preduzetništva i pola i utvrdila da preduzetnički proces doprinosi smanjenju siromaštva u ekonomijama u tranziciji. Ova studija takođe pokazuje da žene igraju važnu ulogu u „oblikovanju odnosa između preduzetništva i siromaštva“.

Istraživanje iz 2018. godine koje je obuhvatalo determinante koje imaju impakt na internacionalne poduhvate preduzetnika u ranim fazama poslovanja, obuhvatilo je motivaciju preduzetnika, inovacije, nove tehnologije i demografiju poput starosti i pola ispitanika. Rezultati istraživanja su dokazali da su preduzetnici u ranim fazama poslovanja, motivisani finansijskim učinkom više orijentisani na internacionalizaciju dok su nužni preduzetnici odnosno oni u ranim fazama poslovanja bili motivisani nezavisnošću. Istraživanje je ukazalo na to da oni preduzetnici koji su u

ranim fazama i koriste radikalne inovacije odnosno, nove tehnologije fokusiraju se na strane potrošače odnosno inostrana tržišta. Takođe, istraživanje je pokazalo korelaciju između pola i godina preduzetnika i internacionalizacije (Leković i dr. 2018).

Istraživanje iz iste godine testiralo je teorijsku postavku glavnih pokretača malih i srednjih preduzeća („kreativnost i inovacije“), te merilo njihov uticaj na profitabilnost sektora malih i srednjih preduzeća u Republici Srbiji. Na bazi konceptualnog modela sprovedeno je istraživanje na uzorku od 717 preduzeća iz domena MSP. Rezultati su pokazali da veliki uticaj na inovativnost organizacije ima kreativnost preduzetnika i transfer znanja, kao i da pozitivan uticaj na timski rad ima samoefikasnost preduzetnika i data collection. Takođe, rezultati pomenutog istraživanja dokazali su da pozitivan uticaj na profitabilnost ima inovativnost organizacije kao i timski rad (Jovanović i dr. 2018).

Istraživanje iz Indije sprovedeno 2018. godine za cilj je imalo utvrđivanje determinanti koje inspirišu preduzetnike na uspeh u preduzetničkim poduhvatima (uticaj i vizija) ali i stila liderstva, motivacija, restruktuiranje, a na bazi studije slučaja. Rezultati istraživanja dokazali su da na uspeh preduzetničkih poduhvata ne utiče isključivo samo-motivisanost preduzetnika, već i njegov kvalitet, poznavanje prilika iz okruženja, razvojnih šansi i hrabrosti prilagođavanja promenama (Singh i dr. 2018).

Istraživanje ženskog agrarnog preduzetništva u Republici Srbiji ukazalo je na korelaciju ekonomskog razvoja, rodne ravnopravnosti i ruralnog razvoja pojedinih područja. Zaključak istraživanja je da žensko preduzetništvo omogućava jačanje rodne ravnopravnosti koje je važan pokazatelj ekonomskog razvoja savremenog društva. Otpor pružaju kada je u pitanju Republika Srbija, tradicija i patrijarhalni način vaspitanja (Maksimović i dr. 2016).

Stav autora rada iz 2016. godine daje pregled stanja i značaja daljeg razvoja ženskog preduzetništva (Drakulić & Budimčević 2016) je da bi se broj preduzeća u vlasništvu žena povećao, kao i vrednost istih, oni koji kreiraju ekonomsku politiku moraju uvažiti povezivanje varijabli iz oblasti

društva i kulture te iste povezati sa rodno osetljivim politikama, ali je neophodan i aktivizam vladinog i nevladinog sektora a sve u cilju rasta ženskog preduzetništva i njegovog razvoja.

Prema raspoloživim podacima procenat preduzetnica je porastao u periodu od 2012-2019. godine sa 25 na 30%, ali 99% preduzetnica vodi mikro preduzeća (do 10 zaposlenih), te su njihovi biznisi po opsegu manji od onih koje vode muškarci (Gender Analysis for Serbia 2016).

U Srbiji, rodna ravnopravnost žena i muškaraca u pogledu zapošljavanja u kreativnim industrijama bolja je od ekonomskog proseka. Žene u kreativnom sektoru učestvuju sa prosekom od 41,2 procenta u poređenju sa prosekom stope zaposlenosti žena u Srbiji koja iznosi 38,1 odsto. Na ove brojke utiče natprosečna stopa zaposlenosti žena u Srbiji, tradicionalna područja kreativnog sektora, pretežno u javnom sektoru. Stopa zaposlenosti žena u tradicionalnim oblastima kreativnog sektora je 1,5 puta viša od prosečne stope za kreativni sektor i 2 puta veća od prosečne stope za nacionalnu ekonomiju (Mikić 2020).

Kreativne industrije Srbije

Kreativne industrije nisu samo popularan vid zadovoljavanja sve zahtevnijih potreba širokog auditorijuma, već predstavljaju važan sektor u brojnim privredama razvijenih zemalja, kao i u Republici Srbiji, uz učešće u BDP između 3,4% i 7,1% i stopom rasta većom od ostatka privrede. Prema zvaničnim podacima u sektoru kreativnih industrija naše zemlje upošljeno je više od 115.000 zaposlenih u okviru više od 30.000 registrovanih preduzeća. Zaposleni u kreativnim industrijama su starosti između 25 i 44 godine, pola od toga svršeni diplomci, a postoji i značajan udeo žena (Srbija stvara 2020). Jedan od osnovnih problema u kreativnoj industriji uopšte, a tako i u Srbiji, predstavljaju kadrovi. Budući da je ovo mlada oblast koja se brzo razvija, sistem formalnog obrazovanja nije mogao da isprati njenu dinamiku, te su prve generacije kadrova uglavnom došle iz oblasti koje tek u širem kontekstu imaju veze sa samom kreativnom industrijom. To svakako utiče na kvalitet,

kreativnost i originalnost sadržaja koji se produciraju, ali veliki potencijal kreativne industrije ostavlja dovoljan prostor za paralelni razvoj kako samih profesionalnih profila u formalnom i neformalnom smislu, tako i same oblasti delovanja, iskustva, formata i ponuđenih sadržaja. Ohrabrujuća je činjenica da pojedine visokoškolske ustanove nastoje da isprate ne samo trendove razvoja kreativne industrije, već i same potrebe tržišta i industrije spektakla, kreirajući nove studijske oblasti i programe, poput Kreativnog biznisa i Kreativnih komunikacija na Fakultetu savremenih umetnosti u Beogradu (FSU 2019). Istovremeno, u korak sa stručnim usavršavanjem i razvojem kadrova, kreativne industrije koje obuhvataju muzičku i filmsku inustriju, radio i televiziju, modu, stare zanate, oglašavanje, izdavaštvo, štampane medije, digitalne kanale komunikacije, duštvane mreže, grafičku industriju, informacione tehnologije i razvoj softvera, pružaju brojne mogućnosti za razvoj ženskog preduzetništva (Vlada Republike Srbije 2020).

Marketing pristup u kreativnim industrijama

Žensko preduzetništvo u kreativnoj industriji ima sve veće ekonomske efekte na lokalnom, regionalnom i nacionalnom nivou (Jovićić & Mikić 2006). Marketinški posmatrano, direktno se radi na:

- Intenziviranju razvoja imidža lokaliteta koji su interesantni za investiranje,
- Jačanju identiteta oblasti kreativne industrije,
- Promovisanju socijalnih i drugih integracija kod preduzetnica.

Promocija preduzetništva u oblasti kreativnih sfera poslovanja ima za posledicu primenu najnovijih tehničko-tehnoloških dostignuća koja su bazirana na digitalnim formama predstavljanja. Uključuju se proizvodi i usluge koje osnovu imaju u talentu, znanju, veštinama i kreativnosti, gde je primetan visok stepen inovacija, bilo da je u pitanju uvođenje potpuno novih proizvoda i usluga ili njihova modifikacija.

Promovisanje preduzetnica i njihovih kompanija u sferi kreativnih industrija ima odlučujuću ulogu u stvaranju identiteta države i regiona. Naglašena je vrednost kreativnih poruka i učesnica kreativnih industrija. Takođe, važno je istaći kao bitno oblikovanje kreativnih klastera koji će svojim pristupom dodatno osnažiti i naknadno revitalizovati određene životne prostore.

Promocija ženskog preduzetništva u kreativnim oblicima poslovanja iziskuje koncipiranje i razvoj kvalitetnih programskih podsticaja, ali i mogućnost edukacije i treninga iz određenih preduzetničkih oblasti. Putem različitih kako tradicionalnih tako i online sajmova preduzetnica u kreativnim industrijama, veoma je prijemčiv proces učenja od najranijih faza u procesu preduzetništva putem formi svedočenja već uspešnih preduzetnica (Schneider 2017). Isti se mogu prenositi preko internet linkova koji bi trebalo da su specijalno dizajnirani da predstave i definišu prezentaciju neke od preduzetnica, kao inovatora i osnivača ideje u kojoj su uspele. Audio i video formati prezentacije su preporuka.

Marketing pristup u kreativnim industrijama sa fokusom na žensko preduzetništvo najpre ohrabruje žene da se uopšte otisnu u oblast preduzetništva. Posebno su društvene mreže pogodne za promociju, ali i naknadni plasman proizvoda i usluga. Na ovaj način se najdirektnije pruža mogućnost poslanica kreativnih industrija za profitom od uobičajeno lično proizvedenih proizvoda i usluga. Društvene mreže po svojoj konfiguraciji daju podsticaj predstavljanja istih uz veoma mali ulog i niske operativne troškove, što se posebno odnosi na porodične manufakture rukovođene od strane žena preduzetnica, ali i uopšteno na sve njihove proizvode i usluge koji se predstavljaju i prodaju posredstvom online platforme. U većini slučajeva se redukuje njihova izolovanost i pored unapređenja socijalnog života, promoviše se paleta njihovih proizvoda. Kroz promovisanje na društvenim mrežama žene preduzetnice su dobile mogućnost da redefinišu svoju ulogu u društvu (Vivakaran & Maraimalai 2016). Posredstvom nove pregovaračke snage, vešto integrišu svoj privatni sa profesionalnim životnim iskustvom i veoma se produktivno uključuju u aktivnosti u društvu. Korišćenje društvenih mreža u svrhu promovisanja kreativnog biznisa

pomaže ženama da prošire mreže svojih kontakata, kako formalnih, tako i neformalnih, bitnih u njihovim privatnim, ali i društvenim životima. Neke od studija su pokazale izuzetan strateški značaj koje umrežavanje može imati na kompanije na čijem su čelu žene (Paoloni & Demartini 2016).

Jedna od najaktuelnijih formi preduzetništva u digitalno doba i na društvenim mrežama jesu influencersi. Sam naziv ove moderne profesije potiče od engleske reči influence, koja označava uticaj. Već sam naziv sugerise njihov poslovni zadatak – da ostvaruju uticaj na onlajn publiku i kreiraju modne, kozmetičke, sociološke, kulturološke i druge trendove, koji za cilj imaju povećanje tražnje za određenim proizvodima, uslugama, destinacijama i slično (Merriam-Webster 2020). Formalno obrazovanje za profesiju ili tačnije status influencersa još uvek ne postoji i obično javne ličnosti postaju influencersi, po samoj prirodi svog uticaja generisanog iz primarne profesije koju obavljaju. Možda najbliži obrazovni profil statusu influencersa jesu glumci, koji sami po sebi generišu uticaj na javnost, koja pokušava da se identifikuje sa svojim idolima i oponaša ih. Svakako, trebalo bi razlikovati influencers i javne ličnosti jer ove dve kategorije nisu identične. Sve je više običnih i nepoznatih ljudi koji kroz svoje aktivnosti na društvenim mrežama i životne stilove koje promovišu postaju globalno popularni. U ovom procesu žene pokazuju posebnu uspešnost, te je u tom kontekstu ovaj fenomen zanimljiv jer predstavlja pravi primer savremenog ženskog preduzetništva. Influencersi shodno svojoj popularnosti ostvaruju partnerstva sa brendovima ili kompanijama i bivaju plaćeni za svoje objave na društvenim mrežama, kojima promovišu proizvode ili usluge. Procene su da je vrednost ulaganja kompanija u influencerski marketing u 2019. dostigla iznos od preko 6,5 milijardi dolara (Influence Marketing Hub 2019). Uprkos činjenici da žene i muškarci još uvek nisu jednako plaćeni za posao koji obavljaju, te da je podsticaj razvoja ženskog preduzetništva dobar put i način za prevazilaženje ovog jaza, čemu doprinosi i marketing ženskog preduzetništva, posebno ohrabruje činjenica da su vodeće influencerske upravo žene. Tome svedoči i najnovija statistika koja govori da je globalno odnos žena i muškaraca, kada su u pitanju sponzorisani postovi na Instagramu, kao najpopularnijoj društvenoj mreži, 84% prema 16% (Statista

2020). Samim tim, 84% ukupnog godišnjeg budžeta od 6,5 milijardi dolara inkasirale su žene, uz pretpostavku da su kao influenserke, ako se izuzmu najpopularniji profesionalni sportisti, možda i više plaćene nego muškarci. U ovom odnosu preduzetničkih snaga situacija u korist žena influenserki u Srbiji je još povoljnija, uprkos znatno manjim budžetima, jer žene preduzetnice definitivno dominiraju na srpskim društvenim mrežama, a pored promocije brendova i usluga ostvaruju i uticaj na popularnu kulturu i kulturu uopšte u našoj zemlji.

Važno je osvestiti i na koje sve prepreke žene preduzetnice u kreativnim industrijama nailaze u svom poslu. Barijere sa kojima se suočavaju žene preduzetnice u zemljama u razvoju su brojne – započinju sa polnom diskriminacijom, konfliktom na relaciji odnos posao – porodica, teškoćama u obezbeđenju osnovnog kapitala za započinjanje posla, manjku bazične infrastrukture, nedostatku treninga, nepoznavanju elementarnih saznanja o marketing aktivnostima, obrazovanja i iskustva (Panda 2018).

Tako se mnoge preduzetnice u kreativnim industrijama zemalja u razvoju suočavaju sa nedostatkom osnovnih infrastrukturnih elemenata, počevši od nemanja finansija za angažovanje marketinške agencije za ispitivanje tržišta ili izvođenje određene marketing kampanje, nedostatka publiciteta, nedostatka umreženosti, poslovne i marketinške asistencije&konsultacije za preduzimanje poslovnih poteza na tržištu (Ramadani et al. 2015). Istovremeno, vidan je i nedostatak pristupa obukama i treninzima iz oblasti marketing edukacije, poznavanja ponašanja potrošača, ključnih klijenata i uopšte iz sfere poslovnog menadžmenta (Maden 2015).

Jedna studija je potvrdila neophodnost promocije proizvoda i usluga ženskog preduzetništva u kreativnim industrijama, na taj način što će potrošači biti informisani o novim proizvodima, ali i da će im biti pojašnjene funkcionalne osobenosti kreativnih proizvoda i usluga (Erogul & Quagraine, 2018). Drugim rečima, i žene preduzetnice Srbije su razvile posebnu kompetitivnu snagu koja im je omogućila da opstanu na vrlo konkurentskom polju poslovanja.

Neophodnost marketinške podrške ženskom preduzetništvu u kreativnim industrijama polazi od specifične uloge koju ima žensko preduzetništvo u zemljama u razvoju. Zanimljivo je istaći da je nakon poređenja ženskog i muškog preduzetništva zaključeno da preduzetnice imaju više pasije, emocija i empatije u vođenju biznisa u odnosu na muškarce (Clark Muntean & Ozkazanc-Pan, 2016). Preduzetnice su razvile specifične strategije poslovanja kojim su postavile mogućnost otvaranja novih poslovnih pozicija, povećale produktivnost grana koje predstavljaju, ali i uvećale učešće ne samo potencijalnih kupaca, već i proizvođača, te dobavljača u svojim kreativnim industrijama (Heeks et al. 2014).

Svrha promovisanja ženskog preduzetništva u oblasti kreativnih industrija je da se osnaži otvaranje novih biznisa vođenih takođe od strane žena, da se stvore nove mogućnosti i perspektive članica u sferi kreative (Cesaroni et al., 2017). Posebni su izazovi sa kojima se suočavaju preduzetnice u XXI veku kada su u pitanju kreativna polja poslovanja koja zahtevaju prethodnu marketinšku obradu (analitiku) tržišta i u skladu sa tim prilagođene strategije nastupa (Rosca et al. 2020).

Godine 2018, vlada Republike Srbije je osnovala Savet za kreativne industrije, sa ciljem efikasnijeg razvoja datog sektora koji pruža efikasnije rezultate nego drugi tradicionalni sektori. Od tada Savet ima presudnu ulogu kada je u pitanju definisanje politika vezanih za funkcionisanje kreativnih industrija u Srbiji, kao i najvažnijih ciljeva u toj oblasti.

Kako danas sektor kreativnih industrija upisuje više od 30.000 kompanija i broji preko 115.000 zaposlenih, važno je istaći da većinu zaposlenih u ovom sektoru čini ženski deo populacije (srbija.gov.rs, 2020). Bitan segment, pored pravne i finansijske problematike je svakako uvezanost kreativne industrije sa ostalim sektorskim granama, ali i promocija preduzetništva u istima, kako je posebno istaknuto u cilju izgradnje adekvatnog imidža Srbije.

U sferi kreativnih industrija se očekuje podrška resornih državnih institucija iz dva razloga – prvo, samostalne preduzetnice u osnivanju sopstvenih malih preduzeća se suočavaju sa brojnim poteškoćama i rizicima

u poslovanju, te im je neophodna svaka marketinška podrška; potom, kroz njihovo delovanje se ostvaruju pozitivni modeli kreativnih industrija, koji kao bumerang efekat kvalitetnog razvojnog koncepta daju primer drugima.

Zaključak

Srbija, kao zemlja u tranziciji, nema jasnu strukturnu politiku vođenja kreativnih industrija koje pretpostavljaju skup određenih normativa koje regulišu nacionalnu kulturnu politiku, te je iz istog razloga preplavljena inostranim kulturnim proizvodima i sadržajima. Evidentna je destabilizacija kulturološkog identiteta, ali i društvena stagnacija u sferama kreativnog poslovanja. Bazični cilj razvoja ženskog preduzetništva u kreativnim industrijama je da se kombinuju elementi marketinga u politici kulture, te da se obezbedi adaptiranje kreativnih oblasti poslovanja svim promenama koje su evidentne u ekonomskom sistemu zemlje.

Imajući u vidu značaj delovanja preduzetnica u kreativnim industrijama Srbije, primarno je programe promocije polne jednakosti u preduzetništvu i podstaći, te promovisati njihovo učešće posredstvom različitih modela finansijske, ali i druge vrste podrške. Zadatak resornih vladinih tela u tom kontekstu bi bila promocija rodne ravnopravnosti u preduzetništvu kreativnih industrija kroz osnaženje samih preduzetnica.

Literatura

Alturki, N. & Braswell, S. (2010): Businesswomen in Saudi Arabia: Characteristics, Challenges, and Aspirations in a Regional Context. Jeddah, Saudi Arabia: Al-Sayedah Khadijah Bint Khuwailid Businesswomen Center and Riyadh, Saudi Arabia: Monitor Group.

Armington, C. Acs, Z. (2002): The Determinants of Regional Variation in New Firm Formation. *Regional Studies*, 36(1), 33-45 available at: https://econpapers.repec.org/article/tafregstd/v_3a36_3ay_3a2002_3ai_3a1_3ap_3a33-45.htm (23.09.2020.)

Cesaroni, F.M., Demartini, P., & Paoloni, P. (2017): Women in business and social media: Implications for female entrepreneurship in emerging countries, *African Journal of Business Management*, Vol. 11 (14), pp. 316-326.

Clark Muntean, S., & Ozkazanc-Pan, B. (2016): Feminist perspectives on social entrepreneurship: critique and new directions, *International Journal of Gender Entrepreneurship*, 8 (3), pp. 221-241.

Drakulić, D., & Budimčević, K. (2016): Stanje i značaj daljeg razvoja ženskog preduzetništva, *Anali Ekonomskog fakulteta u Subotici*, (35), 3-12.

Erogul, M.S., & Quagrainie, F.A. (2018): Conceptualizing Entrepreneurial Orientation Dimensions and Female Business Performance in Developing Economies, *Journal of International Business and Entrepreneurship Development*, Vol. 11, No. 2, pp. 118-139.

Fakultet savremenih umetnosti <https://www.fsu.edu.rs/programi/>, pristupljeno više puta tokom septembra 2020.

Foss, L., Henry, C., Ahl, H., & Mikelsen, G. (2019): Women's entrepreneurship policy research: a 30-year review of the evidence, *Small Business Economics*, 53 (1).

Gender Analysis For Serbia, EU, 2016 dostupno na: http://europa.rs/files/Gender_Equality/Gender-Analysis-Serbia-dec-2016.pdf pristupljeno, 22.09.2020.

Global Entrepreneurship Monitor (GEM) <https://www.gemconsortium.org/>, pristupljeno, 23.09.2020.

Global Entrepreneurship Monitor <https://www.gemconsortium.org/>, pristupljeno, 06.04.2019.

Heeks, R., Foster, C., & Nugroho, Y. (2014): New models of inclusive innovation for development, *Innovation and Development*, 4 (2), pp. 175-185.

Henry, C., Foss, L., & Ahl, H. (2016): Gender and entrepreneurship: a review of methodological approaches. *International Small Business Journal*, 34(3), pp. 217–241.

<https://www.danas.rs/ekonomija/za-isti-posao-muskarcima-87-odsto-veca-plata/>, pristupljeno 29.09.2020.

<https://www.srbija.gov.rs/tekst/en/130164/creative-industries.php>, pristupljeno 20.09.2020.

Ilić, M Ranković, M.Janić L, Mitić, B. (2019): Indicators of Entrepreneurial Behaviour and Attitudes for Entrepreneurs of Slovenia and Croatia, in 2018/2019. *Journal of Economic Development, Environment and People*, 8(2). doi: <https://doi.org/10.26458/jedep.v8i4.641>

Influence marketing Hub <https://influencermarketinghub.com/influencer-marketing-2019-benchmark-report/#:~:text=Influencer%20marketing%20has%20continued%20to,become%20a%20%246.5%20billion%20industry.>, pristupljeno 29.09.2020.

Jovanović, I., Arsić, M., & Nikolić, Đ. (2018): Lične preduzetničke osobine i profitabilnost MSP u tranzicionoj ekonomiji, *Serbian Journal of Management*, 13(1), 89-104.

Jovičić, S., & Mikić, H. (2006): *Kreativne industrije u Srbiji – preporuke za razvoj kreativnih industrija u Srbiji*, British Council, p.31.

Korosteleva, J., Stapien-Baig, P. (2019): Climbing the poverty ladder: the role of entrepreneurship and gender in alleviating poverty in transition economies. *Entrepreneurship & Regional Development*, 1, 24, Routledge. <https://doi.org/10.1080/08985626.2019.1640482>

Leković, B., Amidžić, R., & Milićević, N. (2018): Determinante internacionalizacije - preduzetnici u ranim fazama poslovanja sa područja Jugoistočne Evrope. *Industrija*, 46(4), 85-107.

Maden, C. (2015): A gendered lens on entrepreneurship: women entrepreneurship in Turkey, *Gender in Management: An International Journal*, Vol. 30, No. 4, pp. 312-331.

Maksimović, G., Otović, S., Demirović, D., & Vermezović, Tatjana. (2016): Pregled istraživanja ženskog agrarnog preduzetništva u Republici Srbiji. *Ekonomika poljoprivrede*, 63(1), 29-46.

Merriam Webster <https://www.merriam-webster.com/dictionary/influencer>, pristupljeno 30.09.2020.

Mikić, H. (2020): "Gender (In)Equality in the Creative Industries: Insights from Serbia" in: D. Kurochkin, E. Shabliy and G. Y. A. Ayee (eds) *Global Perspectives on Women's Leadership and Gender (In)Equality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, ISBN 978-3030418212

OECD/European Commission. (2017): Policy brief on women's entrepreneurship. Luxembourg: Office of the European Union. Pathak, S., Goltz, S., & Buche, M. W

Panda, S. (2018): Constraints faced by women entrepreneurs in developing countries: review and ranking, *Gender in Management: An International Journal*, Vol. 33 (4), pp. 315-331.

Paoloni, P., & Demartini, P. (2016): Women in management: perspectives on a decade of research (2005-2015). *Palgrave Communications*, 2.

Pay Scale <https://www.payscale.com/data/gender-pay-gap>, pristupljeno 30.09.2020.

Ramadani, V., Hisrich, R.D., & Gerguri-Rashiti, S. (2015): Female entrepreneurs in transition economies: insights from Albania, Macedonia and Kosovo, *World Review of Entrepreneurship, Management and Sustainable Development*, Vol. 11, No. 4, pp. 391-413.

Rosca E., Agarwal, N., & Brem, A. (2020): Women entrepreneurs as agents of change: A comparative analysis of social entrepreneurship processes in emerging markets, *Technological Forecasting and Social Change*, 157, pp. 1-12.

Saxenian. A. (1999): Silicon Valley's New Immigrant Entrepreneurs San Francisco. CA: Public Policy Institute of California. Available at: https://www.ppic.org/content/pubs/report/R_699ASR.pdf (23.09.2020.)

Schneider, K. (2017): Promoting the Entrepreneurial Success of Women Entrepreneurs Through Education and Training, *Science Journal of Education*, 5 (2), pp. 50-59.

Sdgs <https://sdgs.un.org/goals>, pristupljeno više puta tokom septembra 2020.

Singh, H., Singh, R., & Kota, B. H. (2018): Posredna uloga uticaja, vizije i preduzetničkog konteksta, *Serbian Journal of Management*, 13(1), pp. 185-195.

Srbija stvara <https://www.serbiacreates.rs/> . pristupljeno 22.09.2020.

Statista <https://www.statista.com/statistics/893749/share-influencers-creating-sponsored-posts-by-gender/>, pristupljeno 29.09.2020.

Storey, D.J., Understanding the Small Business Sector (1994): University of Illinois at Urbana-Champaign's Academy for Entrepreneurial Leadership Historical Research Reference in Entrepreneurship. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1496214> (23.09.2020.)

UNESCO (2010): Backgrounder on Cultural Industries, 10. November 2010., http://www.unescobkk.org/fileadmin/user_upload/culture, pristupljeno 15.09.2020.

Vivakaran, M.V., & Maraimalai, N. (2016): Feminist pedagogy and social media: A study on their integration and effectiveness in training budding women entrepreneurs, *Gender Education*, pp. 1-21.

Vlada Republike Srbije <https://www.srbija.gov.rs/tekst/en/130164/creative-industries.php>, pristupljeno 22.09.2020.

Webb, J.W., Tihanyi, L., Ireland, R.D. & Sirmon, D.G. (2009): You say illegal, I say legitimate: Entrepreneurship in the informal economy, *Academy of Management Review*, 34(3), pp. 492–510.

Nevenka Popović Šević, Milena Ilić, Dušan Stojaković

MARKETING APPROACH TO THE WOMEN ENTREPRENEURSHIP IN THE CREATIVE INDUSTRIES OF SERBIA

Summary

Creative industries represent an important sector in many economies of developed countries, as well as in the Republic of Serbia, with a share in GDP between 3.4% and 7.1% of GDP, depending on the concept of observation with faster growth than the rest of the economy. According to official data, more than 115,000 employees are employed in the sector of creative industries of our country within more than 30,000 registered companies. Employees in the creative industries are between the ages of 25 and 44, half of them graduates, and there is a significant share of women. The creative industries, which include the music and film industries, radio and television, fashion, old crafts, advertising, publishing, print media, digital communication channels, social networks, the graphics industry, information technology and software development, provide numerous opportunities for the development of women's entrepreneurship.

The marketing approach in the creative industries in general, as well as in Serbia, creates a special value for the consumers in the form of experience of the creative process itself which comes above their perception of a product or service they are looking for. One of the main marketing tasks is to present also creativity of women entrepreneurs in Serbia through symbolic processes, starting with the analysis of the value of creation, placement of creative values, and finally building a quality relationship with target audience. At the same time, within the primary mission of the creative economy in our country is to provide also more efficient support for the growth of women's entrepreneurship through adequate promotional tools.

The broader subject of research is the development of women's entrepreneurship, globally, compared to the potential for its development in the Republic of Serbia, while the narrower subject of research is related to the development of women's entrepreneurship in the creative industries of Serbia, looking at "art as business" and analyzing for the success of the entrepreneurial endeavor, in addition to the motivation of entrepreneurs, creativity, perceiving opportunities, regulations, incentives, entry strategies, as well as marketing strategies. The data required for the research was collected from the (Global Entrepreneurship Monitor, 2019/2020), Global Report based on more than 200,000 interviews a year, that stress the fact that "Women starting a business are more likely to agree with the motivation of making a difference to the world." Data were compared on the basis of available data of national institutions.

Key words: art, business, creative industries, women's entrepreneurship, marketing

Ilustracija na koricama

Pavle Jovović, *Paradise / The harmony of boredom*, Ulje i akrilni sprej na platnu, 120x220 cm, 2015.

Tehnička obrada

Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

Štampa

Copy centar KUP, Beograd

Tiraž

250

ISBN-978-86-87175-11-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.77(082)(0.034.4)
159.937:7(082)(0.034.4)
7.01(082)(0.034.3)
82.09(082)(0.034.4)

ФАКУЛТЕТ савремених уметности (Београд). Годишњи научни скуп (1 ; 2020 ; Београд)

Umetnost, mediji, komunikacije: novi pristupi, nove paradigme [Elektronski izvor] : zbornik radova sa prvog Godišnjeg naučnog skupa Fakulteta savremenih umetnosti u Beogradu, 28. 11. 2020. godine / [urednici Dragan Čalović, Dušica Filipović]. - Beograd : Fakultet savremenih umetnosti Univerzitet Privredna akademija u Novom Sadu, 2022 (Beograd : Copy centar KUP). - 1 elektronski optički disk (CD-ROM) ; 12 cm

Sistemski zahtevi: Nisu navedeni. - Nasl. sa naslovnog ekrana dokumenta. - Tekst lat. i ćir. - Tiraž 250. - Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-87175-11-2 (FSA)

а) Визуелне комуникације -- Зборници б) Уметност -- Зборници в) Књижевност -- Зборници

COBISS.SR-ID 56476425

