

Univerzitet u Novom sadu
Fakultet tehničkih nauka
Departman za arhitekturu i urbanizam
Odsek za umetnost i dizajn
Doktorske akademske studije *Scenski dizajn*

Doktorski umetnički projekat

Kandidatkinja: Daniela Dimitrovska

**RANA SEĆANJA:
UMETNIČKO DELO
SCENSKOG DIZAJNA**

Mentor: Dr Tatjana Dadić Dinulović, redovni profesor,
Fakultet tehničkih nauka, Univerzitet u Novom Sadu

Novi Sad, 2018.



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA



Doktorski umetnički projekat

Kandidatkinja: Daniela Dimitrovska

RANA SEĆANJA: UMETNIČKO DELO SCENSKOG DIZAJNA

Mentor: Dr Tatjana Dadić Dinulović, redovni profesor,
Fakultet tehničkih nauka, Univerzitet u Novom Sadu

Novi Sad, 2018.



КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, РБР:	
Идентификациони број, ИБР:	
Тип документације, ТД:	Монографска публикација
Тип записа, ТЗ:	Текстуални штампани материјал
Врста рада, ВР:	Докторски уметнички пројекат
Аутор, АУ:	Даниела Димитровска
Ментор, МН:	Др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор
Наслов рада, НР:	Рана сећања: уметничко дело сценског дизајна
Језик публикације, ЈП:	Српски
Језик извода, ЈИ:	Српски
Земља публиковања, ЗП:	Република Србија
Уже географско подручје, УГП:	Војводина
Година, ГО:	2018.
Издавач, ИЗ:	Ауторски репринт
Место и адреса, МА:	Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6
Физички опис рада, ФО: <small>(поглавља/страна/ цитата/табела/слика/графика/прилога)</small>	12/137/99/0/40/0/0/
Уметничка област, УО:	Сценски дизајн
Научна дисциплина, НД:	
Предметна одредница/Кључне речи, ПО:	Средиште, памћење, сећање, носталгија, сценски простор, сценски дизајн
УДК	
Чува се, ЧУ:	У Библиотеци Факултета техничких наука
Важна напомена, ВН:	
Извод, ИЗ:	Предмет докторског уметничког пројекта „Рана сећања: уметничко дело сценског дизајна” јесте испитивање стваралачког дејства раних сећања и кључних наратива личних прича на егзистенцијални и поетски простор појединца у посебним просторно-временским околностима. Као коначни исход, пројекат интегрише материјализоване, преиспитане и изабране утицаје у дело из домена сценског дизајна под називом „Сусрет у сећању”.
Датум прихватања теме, ДП:	19.04.2018.
Датум одбране, ДО:	
Чланови комисије, КО:	Председник: Др Радивоје Динуловић, редовни професор
	Члан: Др Живко Поповић, редовни професор
	Члан: Мр Дарко Недељковић, ванредни професор
	Члан: Др ум. Миа Давид, доцент
	Члан: Др ум. Мирко Стојковић, редовни професор
	Члан, ментор: Др ум. Татјана Д. Динуловић, редовни професор
	Потпис ментора



KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number, ANO :	
Identification number, INO :	
Document type, DT :	Monographic publication
Type of record, TR :	Text, printed
Contents code, CC :	PhD in Arts
Author, AU :	Daniela Dimitrovska
Mentor, MN :	Tatjana Dadić Dinulović, Phd in Arts, Full Professor
Title, TI :	Early memories: scene design art work
Language of text, LT :	Serbian
Language of abstract, LA :	Serbian
Country of publication, CP :	Republic of Serbia
Locality of publication, LP :	Vojvodina
Publication year, PY :	2018.
Publisher, PB :	Author's reprint
Publication place, PP :	Novi Sad, Trg Dositeja Obradovića 6
Physical description, PD : <small>(chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/appendixes)</small>	12/137/99/0/40/0/0/
Art field, AF :	Scene design
Scientific discipline, SD :	
Subject/Key words, S/KW :	The central place of human existence, memory, remembrance, nostalgia, scenic space, scene design
UC	
Holding data, HD :	Library of the Faculty of Technical Sciences, Novi Sad
Note, N :	
Abstract, AB :	The subject of doctoral art project „Early memories: scene design art work” is the examination of the creative effect of early memories and the key narratives of personal stories on the existential and poetic space of an individual, in special spatio-temporal circumstances. As a final outcome, the project integrates materialized, re-examined and selected influences into scene design art work called „Meeting in Remembrance” .
Accepted by the Scientific Board on, ASB :	19.04.2018.
Defended on, DE :	
Defended Board, DB :	President: Radivoje Dinulović, Phd, Full Professor
	Member: Živko Popović, Phd, Full Professor
	Member: Darko Nedeljković, MSc, Associate Professor
	Member: Mia David, PhD in Arts, Assistant Profesor
	Member: Mirko Stojković, PhD in Arts, Full Professor
	Member, Mentor: Tatjana D. Dinulović, PhD in Arts, Full Professor
	Menthor's sign

Sadržaj:

I. UVOD	7
II. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR	10
1. Predmet istraživanja	10
2. Cilj istraživanja	11
3. Polazne pretpostavke	12
4. Metodologija istraživanja	13
5. Pregled prethodnih istraživanja	15
III. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE	17
1. Čovek i kuća	18
2. Ljudsko pamćenje i sećanje	24
2.1. Organizacija pamćenja	26
2.2. Epizodično pamćenje i autobiografska sećanja	28
2.3. Zaboravljanje	30
3. Nostalgija	33
3.1. Definicija i dejstvo nostalgije	34
3.2. Tipologija nostalgije – čovek i nostalgija	35
3.2.a. Restaurativna nostalgija	35
3.2.b. Refleksivna nostalgija	36
3.3. Refleksivni nostalgičar i <i>nova kuća</i>	37
4. Lično nesvesno, značaj ranih sećanja i prvo sećanje	39
5. Zaključak teorijskog istraživanja	42
IV. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA	44
1. Andrej Tarkovski: filmsko sećanje	45
2. Ilja Kabakov: inscenacija prošlosti	58
V. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE	70
1. Stvaralački proces: prostor i izražajna sredstva	71
Postupak 1:	
Osveščivanje ranih sećanja - vertikalno ispitivanje sećanja	72

Postupak 2:	
Akvarel skice i kolažne rekonstrukcije. Formulisanje narativa – lične priče	74
Postupak 3:	
Susret u sećanju (prepoznavanje i buđenje samospoznaje)	75
Postupak 4:	
Razrada animiranog lika i animiranih postupaka	76
Postupak 5:	
Tritment dokumentarno-animiranog filma	78
Postupak 6:	
Snimanje, montaža i postprodukcija filma	80
1.2. Dokumentacija stvaralačkih postupaka	82
2. Koncept rada „Susret u sećanju”	95
2.1. Istraživanje i oblikovanje prostora <i>nove kuće</i>	95
2.2. Istraživanje scenskih sredstava	98
2.3. Dokumentacija koncepta rada „Susret u sećanju”	102
VI. REALIZACIJA RADA „SUSRET U SEĆANJU”	107
1. Percepcija i recepcija rada	109
2. Dokumentacija o izvođenju rada „Susret u sećanju”	111
VII. ZAKLJUČAK	121
VIII. LITERATURA I IZVORI	123
IX. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA	130
X. INDEKS IMENA	132
XI. INDEKS KLJUČNIH POJMOVA	134
XII. BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE	137

Svet vidimo samo jednom, u detinjstvu. Sve ostalo je sećanje.

Luis Gluk (*Louise Glück*)

Sećanja su šrapneli duše, epifanija, ona su prosvetljenje, nekoliko fragmenata koji te prate ceo život i oni su esencijalno ti. To je jedinstven pogon, kao uranijumski blok u centrali, za mene ne postoji drugi pogon. Uvek kad pomislimo da ćemo možda naći rezervni pogon, shvatimo da on ne postoji, da su to onda samo neautentične štake.

Goran Stefanovski

Ako bacite makar površan pogled na prošlost, na život koji leži iza vas, čak se i ne sećajući njegovih najživljih trenutaka, vi ste svaki put zatečeni posebnošću događaja u kojima ste učestvovali i jedinstvenom individualnošću likova koje ste sreli.

Ova posebnost je poput dominantne note svakog trenutka postojanja; u svakom trenutku života, životni princip sam po sebi je jedinstven. Umetnik stoga pokušava da shvati te principe i ovaploti ih, svaki put nove; i svaki put se nada, iako uzaludno, da će dostići potpunu sliku istine ljudskog bivstva. Kvalitet lepote je u istini života, na nov način prihvaćene i utisnute od strane umetnika i verne njegovoj ličnoj verziji.

Andrej Tarkovski (*Андрéй Таркóвскуй*)

I. UVOD

Stvaralačko dejstvo ranih sećanja i ključnih narativa ličnih priča na egzistencijalni i poetski prostor čoveka, u ovom doktorskom umetničkom projektu, istraženo je u posebnim prostorno-vremenskim okolnostima izmeštanja pojedinca. Najčešći slučaj u razvoju zrele individue jeste da njegov egzistencijalni svet oblikuje više nego jedan životni prostor. Međutim, ishodište životnog cilja određenog čoveka moguće je sagledati razotkrivanjem fizičkih i mentalnih utisaka i manifestacija njegovog izvorišta, tj. egzistencijalnog prostora u kojem je on napravio svoje prve korake. To znači da je primarnim prostorom određene individue moguće smatrati njenu prvu kuću, tj. kuću detinjstva, svet rane prošlosti i prostore ranih ličnih sećanja koja su formirala samo njeno, jedinstveno središte. Pojam središta, definisan u arhitekturi, predstavlja unutrašnji prostor čoveka formiran u primarnom egzistencijalnom prostoru čije je aktuelne uticaje i manifestacije moguće otkriti u sećanjima na detinjstvo. Autentično središte je neodvojivi deo čovekovog egzistencijalnog sveta i refleksijama ranih sećanja vodi ga ka jedinstvenom životnom cilju, njegovom ishodištu.

U određenom trenutku čovekove zrelosti potreba za formiranjem sopstvene „nove” porodice oblikuje preduslove za pojavu *nove kuće*. Ukoliko je reč o individui kod koje je migracija postala životno opredeljenje, čežnja koja se u tim okolnostima javlja može razotkriti diskontinuitet, tj. nepovezanost unutar njenog egzistencijalnog sveta, između prve kuće i *nove kuće*. Osećaj čežnje je posebno snažan u trenutku kada je za *novu kuću* izvesno da dobija svoje obličje. Taj snažan motiv zrelo biće inspiše da mentalnim putovanjem kroz vreme, iznova pokuša da uspostavi izgubljeni kontinuitet. Autentična korelacija između prve i *nove kuće*, koju čovek u specifičnim životnim uslovima prostorno-vremenskog izmeštanja uspostavlja, u najvećoj meri biva razotkrivena fenomenom nostalgije. Čežnja koju svesni nostalgičar neguje putem pamćenja i sećanja, vodi ga u kuću i prostore detinjstva, čime intuitivni proces detektovanja, prepoznavanja i selekcije za individuu važnih sadržaja ranih sećanja otpočinje. Refleksivni nostalgičar vraća se u prostore rane prošlosti, u svet detinjstva, intuitivno tragajući za sopstvenim središtem, odnosno za tragovima i manifestacijama njegovih uticaja. Iz unutrašnjosti bića središte dejstvuje

na njegovu stvarnost, a svesno materijalizovanje njegovih uticaja omogućava čoveku da ponovo uspostavi izgubljeni kontinuitet unutar sopstvenog egzistencijalnog sveta. Ovo su okolnosti u kojima je moguće *novu kuću* istinski prihvatiti i doživeti.

U tom kontekstu, stvaralački uticaj ranih sećanja i ličnih narativa moguće je sagledati istraživanjem specifičnosti njihovog delovanja i na poetski svet individue. Čovek tokom detinjstva, vođen bogatstvom dečje imaginacije i radoznalim odnosom prema stvarnosti koja ga okružuje, kroz igru oblikuje autentičan poetski svet. Može se tvrditi da, kada odraste, upravo autobiografskim refleksijama ili unutrašnjim putovanjem sopstvenim poetskim prostorima, stvaralačka individua u njima može pronaći odgovore na kreativne izazove aktuelnog trenutka. Na taj način, kreativno oblikovana sećanja prestaju da budu samo deo lične rane prošlosti i postaju emocije i impresije njegove sadašnjosti. Iz tog razloga, posebno je važan stvaralački proces materijalizacije intimnih uticaja i duboko ličnih priča, budući da otkriveni sadržaji, kako bi i publika uspeła da ih prepozna, treba da poseduju univerzalna značenja i vrednosti. Sa istim ciljem, stvaralac mora postaviti i granicu nakon koje lične odrednice i pojedinosti ne smatra više relevantnim za javni diskurs rada.

Međusobna uzročno-posledična povezanost odabranih i na ovaj način sagledanih tema vodi do činjenične potvrde da su uticaji, kojima rana sećanja kreiraju egzistencijalni i poetski prostor određene individue, jasno uočljivi i sagledljivi. Doktorski umetnički projekt „Rana sećanja: umetničko delo scenskog dizajna” prikazuje jedan od mogućih načina vođenja postepenog višemedijskog stvaralačkog procesa materijalizacije navedenih uticaja, čiji je ishod delo iz domena scenskog dizajna. Bitno je naznačiti da sprovedeno istraživanje podrazumeva da čovek neprestano može da se bavi ovim važnim pitanjima, jer pojmovi kuća, tj. dom i središte svojim uticajima prožimaju sve, kako pojavne tako i duhovne sfere čovekove ličnosti. S obzirom na to, celokupni stvaralački proces je pre cirkularan, budući da je osnovno polazište ispitivanja nepouzđano i subjektivno sećanje, nego linearan proces sa zaključenim i definitivnim rezultatima. Cirkularnost tog procesa moguće je sagledati i kao učenje, tj. ovladavanje definisanim zakonitostima koje u izazovima aktuelnog trenutka, za nove sadržaje donose nove zaključke i saznanja koja rezultiraju novim iskustvima. Ovo istraživanje je upravo zato motivisano mogućnošću da pojedinac, stvaralačkim procesom materijalizacije snažnih životnih dejstava lične

rane prošlosti, realizuje i održi skladan i kontinuiran unutrašnji prostor u okolnostima prostorno-vremenskog izmeštanja u odnosu na svoje prvobitno središte, kuću djetinjstva.

II. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

1. Predmet istraživanja

„Ne traži istinu spolja; ona počiva u unutarnjem čoveku.”¹

Predmet doktorskog umetničkog projekta „Rana sećanja: umetničko delo scenskog dizajna” jeste stvaralačko dejstvo ranih sećanja i ključnih narativa ličnih priča na egzistencijalni i poetski prostor čoveka u posebnim prostorno-vremenskim okolnostima. U konačnom ishodu projekat integriše materijalizovane, preispitane i izabrane uticaje u delo iz domena scenskog dizajna pod nazivom „Susret u sećanju”.

Svesni činjenice da se čovekova prošlost sastoji od mnoštva iskustava i beskrajnog niza događaja i doživljaja koji su ga oblikovali, istraživanje je fokusirano na one situacije, epizode i sećanja koje čovek oseća kao značajne za formiranje i razvoj njegove ličnosti. Po Alfredu Adleru (*Alfred Adler*), osnivaču Škole individualne psihologije, reč je o intuitivnom i dugotrajnom procesu pronalaženja upravo onih doživljaja koji pomažu osobi u prepoznavanju zakonitosti sopstvenog bića i odgonetanju pravca njenog kretanja. Rana sećanja predstavljaju sažetu „životnu biografiju” određene osobe, a setiti ih se podrazumeva njihovo ponovno proživljavanje, kao i osvetljavanje sadašnjosti iz novog ugla. Upravo je potreba za aktuelizacijom sećanja razlog da kontekst rada bude usmeren na prve impresije životnog ciklusa individue. Specifičnost takvog konteksta uslovljena je ličnim višegodišnjim izmeštanjem pojedinca, u vremenu i/ili u prostoru, u kojem novo i privremeno egzistencijalno boravište, u konkretnom trenutku, treba da bude transformisano u trajno. To je momenat u kom prošlost dolazi da, putem sećanja, „živi” u *novoj kući*.

Posredstvom sećanja, dakle, već samim izborom karakterističnih sadržaja iz prošlosti, pojedinac oblikuje okvir za tumačenje sadašnjice, a samim tim i dublje analizira sopstvene postupke i pravac budućeg kretanja. Afirmativno dejstvo osveščivanja tih dragocenih sadržaja prošlosti može se uočiti kako u ostvarenoj

¹ Jung, K.G.: *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Mediteran, Budva, 1989, str. 98.

samospoznaji, unutar egzistencijalnog sveta određene individue, tako i u kreativnim refleksijama stvaralačkog delovanja njenog poetskog sveta.

2. Cilj istraživanja

Osnovni cilj ovog doktorskog umetničkog projekta jeste definisanje jednog od načina na koji pojedinac može ostvariti ispunjen i skladan unutrašnji prostor u okolnostima prostorno-vremenskog izmeštanja u odnosu na svoje prvobitno središte, kuću detinjstva. Osveščivanjem fragmenata prošlosti te njihovim sagledavanjem i suočavanjem sa činjenicama trenutnih životnih okolnosti, čovek otvara mogućnost da ih prihvati. Ovako locirana i identifikovana rana prošlost vodi pojedinca ka pronalaženju ličnog središta, onog koje unutar njegove ličnosti rezonira sa inicijalnim središtem prve kuće. Namera jeste da se razotkriveni uticaji primene i aktualizuju u okolnostima izazova svakodnevice, ali i da se prikaže kako njihovo stvaralačko dejstvo inicira potrebu za umetničkom interpretacijom. Na taj način, pronalaženje ličnog središta postaje poetski i egzistencijalni gradivni element i preduslov sadašnjeg i budućeg razvoja zrele ličnosti.

Teorijski deo istraživanja ima za cilj da odredi karakteristike odnosa između čoveka i njegove kuće, doma u posebnim prostorno-vremenskim okolnostima životnog razvoja zrele individue.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela ima za cilj da prikaže načine na koje rana prošlost sudeluje u stvaranju određenih umetničkih dela, a time i opusa umetnika, budući da sećanja jesu organski deo stvaralačke ličnosti i umnogome određuju poetiku umetnika.

Umetnički cilj dela scenskog dizajna „Susret u sećanju” jeste da se protagonisti rada, a zatim i prisutni gledaoci/učesnici, usmere ka suočavanju sa sopstvenim unutrašnjim prostorima sećanja, ali i ka preuzimanju aktivne uloge u produblivanju individualnih priča kao preduslova uspostavljanja kontinuiteta unutar sopstvenog egzistencijalnog i poetskog sveta. Sekundarni cilj umetničkog istraživanja jeste da se iskustvima proizašlim iz stvaralačkog procesa i njegovog

oblikovanja u koncept umetničkog dela ispita, produbi i usavrši upotreba scenskog dizajna kao alata u radu sa studentima, u nastavi.

3. Polazne pretpostavke

Dve su osnovne pretpostavke na kojima je sprovedeno teorijsko i umetničko istraživanje.

Prva pretpostavka je da karakterističan uticaj prostora kuće detinjstva, koji je direktno delovao na formiranje sveta određene osobe, nastavlja da utiče i na formiranje svih njenih budućih egzistencijalnih prostora. Ta pretpostavka podrazumeva postojanje središta obrazovanog u najranijem detinjstvu koji, bez obzira na prostorno i/ili vremensko izmeštanje individue u odnosu na prvu kuću, nastavlja da deluje iz njenog unutrašnjeg sveta. Svaki novi egzistencijalni prostor predstavlja refleksiju iniciranu i u velikoj meri određenu tim središtem. Materijalizovanje tog uticaja u egzistencijalnom svetu individue omogućeno je sećanjima na detinjstvo, porodicu, a njegovo izvoriste je u kući detinjstva. Čovek na taj način ostvaruje neophodan kontinuitet unutar sopstvenog egzistencijalnog sveta.

Druga pretpostavka odnosi se na unutrašnji, poetski prostor individue, i podrazumeva da su rana sećanja primetno uticala, ali i da aktivno utiču na oblikovanje njene ličnosti i na njeno stvaralačko delovanje, bez obzira na datosti prostorno-vremenskog izmeštanja. Poetski prostor čoveka se vraćanjem svom izvoristu iznova podstiče, propituje, obogaćuje i usavršava stvaralačkim dejstvom sećanja. Ovaj doktorski umetnički projekat ispituje i otkriva načine na koji se, putem stvaralaštva, sadašnjost i prošlost mogu dovesti u konstruktivno saglasje. Ovako postavljene polazne pretpostavke govore o neophodnoj celovitosti i kontinuitetu unutar ljudskog bića, kao i o prožimanju umetnosti i života, egzistencijalnog i poetskog sveta.

4. Metodologija istraživanja

Metodološki okvir doktorskog umetničkog projekta „Rana sećanja: umetničko delo scenskog dizajna” predstavljen je istraživačkim i kreativnim delom. Segment rada posvećen istraživanju sproveden je na dva plana: planu teorijskog i planu umetničkog istraživanja.

Teorijski istraživački okviri rada zasnovani su na proučavanju, tumačenju i korelacijama sledećih ključnih pojmova i fenomena: središte (prva kuća, kuća detinjstva) i *nova kuća*; nostalgija i njen uticaj na sadašnji trenutak; ljudsko pamćenje, sećanje i zaboravljanje; i osobenosti ličnih sećanja (rana sećanja i prvo sećanje). Ovaj segment istraživanja baziran je na analizi stručne literature iz domena arhitekture, psihologije, teorija ljudskog pamćenja i sećanja, teorija koje izučavaju fenomen nostalgije i literature posvećene umetnosti scenskog dizajna, filma i pozorišta.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela zasniva se na studijama slučaja dva autora. Izabrani autori imaju snažan stav o konstruktivnoj ulozi osvešćivanja prošlosti i njenom razumevanju, prihvatanju i interpretiranju kao gradivne istorije i najčistije činjenice o nama samima. U studijama su obrađeni autori: Andrej Tarkovski, koji je filmskim jezikom otelotvorio vlastitu ranu prošlost; i konceptualni umetnik Ilja Kabakov (*Илья Кабаков*), koji svojim delima reprodukuje fragmente sopstvene prošlosti. Iz njihovog opusa izabrani su konkretni radovi koji su ključni za razumevanje direktnog uticaja ranih sećanja na njihove poetike. Pojašnjavanjem procesa umetničkog oblikovanja, neposrednim biografskim okolnostima, ovi primeri identifikuju precizne tragove i slojeve značenja unutar konteksta nastajanja specifičnih umetničkih dela iz oblasti filma i konceptualne umetnosti.

Umetničko istraživanje ovog doktorskog umetničkog projekta predstavljeno je opisom stvaralačkog procesa osvešćivanja i materijalizovanja ranih ličnih sećanja i formulisanja njihove stvaralačke nadgradnje konceptom umetničkog dela. Na ovim osnovama uspostavljeno je umetničko istraživanje koje je obuhvatilo sve aspekte teme, od problemskih i koncepcijskih pitanja do sredstava scenskog dizajna kojima je na adekvatan način moguće interpretirati dugotrajan, celovit i cirkularan proces.

Takođe, umetničko istraživanje dopunjeno je segmentima intervjuja koji je vođen sa dramskim piscem Goranom Stefanovskim.² Tokom razgovora pokrenute su sve za ovo istraživanje značajne teme, a direktna komunikacija sa umetnikom otkrila je izuzetan značaj koji rana sećanja imaju za njega i njegovo stvaralaštvo.

Kreativni deo predstavlja umetnički rad čiji je naslov: „Susret u sećanju”, delo scenskog dizajna osmišljeno u vidu višemedijske prostorne intervencije i javno prikazano na velikoj sceni Ateljea 212 u Beogradu. Rad materijalizuje i dramatičnije priču ranih ličnih sećanja autorke, konfrontirajući ih sa njenom trenutnom pozicijom u cilju prevladavanja diskontinuiteta prouzrokovanog višegodišnjim prostornim i vremenskim izmeštanjem.

Metodologija primenjena u umetničkom istraživanju zasnovana je na procesu upotrebe autentičnog iskustva autobiografskih sećanja i narativa ličnih priča kao građe za stvaranje umetničkog dela scenskog dizajna. Umetničko istraživanje se u velikoj meri zasniva i na prethodno stečenim zaključcima proizašlim iz kreativno-istraživačkog rada sa studentima scenskog dizajna. Iskustvo višegodišnjeg rada sa studentima zasnovano je na postupku koji započinje kreiranjem narativa ličnih priča, zatim individualnog sukoba, koji se, u cilju jasnijeg sagledavanja, preispituje i materijalizuje različitim izražajnim sredstvima. Nakon toga, sledi proces redukcije sredstava i uspostavljanje distance u odnosu na lično, a koja vodi ka postepenom formulisanju dela, tj. kraju stvaralačkog procesa, inscenaciji ličnog ključnog narativa u fizičkom prostoru i vremenu alatima scenskog dizajna. U cilju daljeg usavršavanja i produbljivanja ovako uspostavljene metodologije potrebno je na sopstvenom umetničkom delu pokazati i dokazati značaj i delotvornost na ovaj način ostvarene metode.

² Pisac Goran Stefanovski detinjstvo provodi u Bitolju, Prilepu i Skoplju. Do 1998. godine predaje na Fakultetu dramskih umetnosti u Skoplju, istovremeno putujući na relaciji Skoplje - Kenterberi (Engleska), gde se još 1992. preselila njegova porodica. Od 1998. do 2000. godine pisac putuje na relaciji Engleska - Švedska. Nakon toga, živi i stvara u Engleskoj i povremeno posećuje domovinu.

5. Pregled prethodnih istraživanja

Za ovo istraživanje ključni su referentni autori i izvori, prvenstveno Alfred Adler i njegova dela „Smisao života” i „Psihologija deteta” i dela Karla Gustava Junga (*Carl Gustav Jung*) „Sećanja, snovi, razmišljanja” i „Dinamika nesvesnog”, koji pomažu u razumevanju dejstva ranih sećanja i prvog sećanja na formiranje čovekove ličnosti, što jeste okosnica istraživanja. Za razumevanje teme egzistencijalnih prostora i poetike prostora, najznačajniji autori su Kristijan Norberg-Šulc (*Christian Norberg-Schulz*) sa delom „Egzistencija, prostor i arhitektura” i Gaston Bašlar (*Gaston Bachelard*) i njegova „Poetika prostora”. Autorka Svetlana Bojm (*Светлана Бóйм*) sa delom „Budućnost nostalgije” bitna je za proučavanje fenomena nostalgije, a potom slede i autori koji detaljno obrađuju temu ljudskog pamćenja i sećanja: Vernon Greg (*Vernon Gregg*) „Ljudsko pamćenje”, Alan Bedli (*Alan Baddeley*) „Ljudsko pamćenje: Teorija i praksa”, Jan Asman (*Jan Assmann*) „Kultura pamćenja” i Todor Kuljić „Kultura sećanja - Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti”. Iz domena filmske umetnosti, za ovo istraživanje su izuzetno važni autori: Slavko Vorkapić, Žak Omon (*Jacques Aumont*), Mišel Mari (*Michel Marie*) itd. Uz to je iz domena pozorišne umetnosti bitno naglasiti autore Svetozara Rapajića, Ognjenku Milićević, Metu Hočevar, Radivoja Dinulovića, Radoslava Lazića itd.

Delo „Scenski dizajn kao umetnost” autorke Tatjane Dadić Dinulović, ključno je za definisanje i razumevanje umetničkog dela scenskog dizajna, dok se kao druga grupa izvora izdvaja veliki broj tekstova posvećenih scenskom dizajnu u izdanjima SCEN-a, Centra za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju – OISTAT Centar Srbija. Odmah zatim slede i pojedinačni tekstovi objavljeni u domaćim i međunarodnim časopisima („Polja”, „Nova misao”, „Zbornik Filozofskog fakulteta” u Novom Sadu i Beogradu, „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije”, „Atlas of Transformation”, „The Hedgehog Review”, „Journal of Analytical Psychology”, „Fine Art Biblio”, „ARTMargins” itd).

Za umetničko istraživanje su posebno važna i referentna umetnička dela izabranih umetnika, pre svega celokupna filmografija reditelja Andreja Tarkovskog, kao i tekstualni predlošci i foto-dokumentacija dela konceptualnog umetnika Ilje Kabakova. Na njih se nadovezuju i značajna umetnička dela scenskog dizajna,

među kojima se izdvaja celokupna arhivska dokumentacija nacionalnog nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2015. godine, uključujući i katalog pod nazivom: „Proces: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015.”

Pored toga, vrlo bitan i specifičan izvor literature čine tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teze na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija) i Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.

III. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

Za razumevanje kompleksnih uticaja ranih ličnih sećanja na unutrašnji svet individue neophodno je sagledati sve aspekte koje kuća, tj. dom kao prostor njihovog odigravanja, za tu individuu nosi. Pored razumevanja kuće kao fizičkog, individualnog, egzistencijalnog prostora, potrebno je istražiti i karakterističan psihološki doživljaj kojim dom deluje na pojedinca. Taj uticaj je sa posebnom pažnjom sagledan u najosetljivijem periodu razvoja ličnosti, u detinjstvu. U životu pojedinca kuća detinjstva odnosno prva kuća,³ najčešće nije jedina kuća čiji se snažan uticaj beleži u individualno iskustvo. Stoga je bitno da se nakon definisanja i razumevanja kuće detinjstva kao središta, ona dovede u korelaciju sa *novom kućom*, onom koja nastaje u novim uslovima promenjenog životnog okruženja usled spoljašnje višegodišnje migracije. Teorijsko istraživanje ima za cilj da definiše karakteristike odnosa između čoveka i njegove kuće, tj. doma u autentičnim prostorno-vremenskim okolnostima životnog razvoja zrele individue. Na tim osnovama pojam prve kuće ili kuće detinjstva, u odnosu na dinamiku životnog razvoja pojedinca, analiziran je uvođenjem pojma *nove kuće*, kao pandana prvoj kući.

Istraživanje ovih kompleksnih korelacija između tema središta (prva kuća, kuća detinjstva) i *nove kuće* produbljuje se i proučava sledećim ključnim temama: ljudsko pamćenje, sećanje i zaboravljanje; nostalgija i njen uticaj na sadašnji trenutak; kao i sagledavanjem osobenosti ličnih ranih sećanja i prvog sećanja. Istraživanje ljudskog pamćenja, fenomena koji nas kao biće determiniše, naglasak stavlja na epizodično, autobiografsko pamćenje i lična sećanja sa osvrtom na zakonitosti druge strane pamćenja, na zaborav. Nostalgija jeste specifičan osećaj koji pokreće mehanizam sećanja. U izmenjenim životnim okolnostima prouzrokovanim migracijom, njeno je dejstvo posebno jako i može se tvrditi da tada snažno utiče na formiranje *nove kuće* određenog čoveka. Poslednja tema objašnjava suštinsku ulogu i značaj koji za čoveka imaju rana sećanja i prvo sećanje.

³ Gaston Bašlar je u knjizi „*Poetika prostora*” uveo pojam rodne kuće. Rodna kuća zapravo predstavlja prvi, primarni egzistencijalni prostor odnosno prvu kuću određene individue.

1. Čovek i kuća

„Kuća je naš kutak u svetu.”⁴

Čovekov egzistencijalni svet se od početka njegovog života odigrava unutar prostora kuće. Francuski filozof Gaston Bašlar objašnjava da upravo tamo, u „krilu doma” počinje celovit i zaštićen život. Kuća „u sebe” prima svog korisnika i zadovoljava njegovu potrebu za sigurnim boravištem i pripadanjem. Tako u njoj, još veoma rano, pojedinac pronalazi sopstveno utočište. Tema povezanosti čoveka i njegovog doma na različitim jezicima poseduje odrednice i metafore koje izražavaju njenu važnost. Na primer, na makedonskom jeziku formulacija „само дома си е дома” koja prevedena na srpski jezik glasi „samo kod kuće je kuća”, izražava osećaj da je sve kako treba da bude, da je sve u harmoniji. Misli se na stanje duha, unutrašnji sklad koji se u ovom slučaju metaforički vezuje za realan prostor. Recimo, krilatica u srpskom jeziku „dom je tamo gde je srce” iskazuje „organsku” povezanost koju je čovek ostvario sa svojim domom, koja se ne odnosi samo na fizičku funkciju stanovanja, već i na psihološko i emotivno značenje koje dom, za njegovog korisnika, nosi. Ruska spisateljica i profesorka slavistike Svetlana Bojm navodi da izreka „не иметь всё дома” odnosno „nemati sve kod kuće” označava vid usamljenog ludila što podrazumeva da kuća treba da bude ispunjena, odnosno „svi” treba da budu u njoj kako biste vi bili ono što zaista jeste. Pisac Goran Stefanovski izdvaja primer iz filma „Čarobnjak iz Oza” koji se završava rečenicom: „There`s no place like home” - „ne postoji mesto kao što je dom”. Autor objašnjava da ta formulacija ima dvostruko značenje. Prvo jeste „*afirmativno: da nema takvog mesta kao što je dom, dok je drugo negativno: da je dom nešto što ne postoji, nešto čega nema, da je to samo deo naših misli, sećanja, podsvesti.*”⁵

Reč *kuća*⁶ jeste imenica ženskog roda i označava: „arhitektonski objekt koji ima zidove i krov i obično služi za stanovanje; prostorije u kojima se stanuje; prebivalište”, dok u figurativnom značenju jeste „ono što služi kao stan, prebivalište;

⁴ Bašlar, G.: *Poetika prostora*, Branko Kukić i umetničko društvo, Čačak – Beograd, 2005, str. 28.

⁵ Stefanovski, G.: *No place like home*, povodom predstave „Odisej”, 2012.

⁶ Stevanović, M., Marković, S., Matić S., i Pešikan M. (urednici): *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*, Matica srpska, Matica hrvatska, Novi Sad, Zagreb, 1967, str. 141.

i/ili obitelj, porodica; svi koji žive zajedno u kući”. S druge strane, reč *dom*⁷ jeste imenica muškog roda i opisana je kao „kuća, zgrada u kojoj se stanuje; ljudi koji žive zajedno u jednom domaćinstvu, porodica; rodni kraj, zavičaj”. Na engleskom jeziku reč *home*⁸ označava „mesto gde čovek živi trajno, posebno kao član porodice; porodicu ili društvenu jedinicu formiranu u cilju zajedničkog života”. Na osnovu pomenutih značenja može se zaključiti da je smisao reči vrlo sličan i da osim mesta stanovanja i određenog životnog prostora podrazumeva i ukućane, porodični prostor.⁹ Dakle, osim pojavnog ili materijalnog, kuća za pojedinca ima i psihološko, duhovno značenje. U cilju interpretacije vrednosti odnosa koji kreira sa svojim egzistencijalnim prostorom, kućom ili domom, pojedinac pronalazi različite determinante, na maternjem ili stranom jeziku, koje mu pomažu da tačnije artikuliše smisao tog autentičnog odnosa. Posebnost jeste da značenje reči *dom* u određenom kontekstu može da ima i šire značenje, i to kada se odnosi na rodni kraj, zavičaj ili domovinu.

Doživljaj kuće može biti izrazito subjektivan i u velikoj meri zavisi od autentične životne priče određene ličnosti. Početak je najčešće vezan za porodicu, prvu kuću i prostore detinjstva, dok se odrastanje i zrelost individue, zavisno od životnih datosti, može odvijati i drugde. Ta vrsta dislokacije se može smatrati migracijom. Pod pojmom *migracija*¹⁰ podrazumeva se odlazak pojedinca iz jednog mesta na drugo mesto odnosno promena prebivališta u cilju pronalaska boljih uslova za život. Sledstveno tome, pojam *migrant* definiše se kao osoba koji migrira radi ličnog napretka. U zavisnosti od predmeta proučavanja ili izdvajanjem uticaja samo jednog od faktora, različite nauke formulišu i različite definicije migracije. Na primer, naglašavanjem uloge prostora pažnja se skreće na fizičku udaljenost ili uloge vremena na trajnost migracije. Takođe, komponenta ekonomske aktivnosti migranta ili uloga koju administrativne i državne granice imaju u tom procesu važne su za njeno definisanje. Prema organizaciji migriranja postoje: stihijske, dobrovoljne i prisilne migracije; prema prostoru razlikujemo: unutrašnje i spoljašne migracije; prema udaljenosti: početne i konačne destinacije; zavisno od rastojanja postoje:

⁷ Ibid., str. 734.

⁸ Definition of home in English Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/english>

⁹ „Porodica je krug, skup ljudi koje veže zajedno isti ili sličan cilj, misao”. (Stevanović, M., Marković, S., Matić S., i Pešikan M. (urednici): Op. cit., str. 729.)

¹⁰ Definition of migration, migrant in English Oxford Dictionaries: <https://en.oxforddictionaries.com/english>

lokalne, međuregionalne, međudržavne i međukontinentalne migracije; prema vremenu, tj. dužini trajanja razlikujemo: trajne, privremene, sezonske, nedeljne i dnevne migracije. Danas se migracijom, u širem smislu, smatra svaka promena mesta stanovanja bez obzira na destinaciju ili njeno trajanje. S obzirom na važnost prostorno-vremenskog izmeštanja izdvaja se sledeća definicija: „*Migracija je oblik prostorne pokretljivosti između jednog geografskog dela i drugog, podrazumevajući pod tim trajnu promenu mesta stanovanja*”¹¹, dok je „*migrant pojedinac koji trajno živi van svoje matične zemlje, i njegova dobrovoljna odluka da migrira zasnovana je na potrebi za ličnim progresom.*”¹² Kontekst u kome se istražuje i analizira proces tokom kojeg pojedinac formira *novu kuću* odnosi se na spoljašnju međudržavnu migraciju gde migrant na osnovu lične odluke u cilju životnog napretka, migrira privremeno, tj. na ograničeni period. Pojedinac tokom tog vremena razvija i gradi svoj egzistencijalni svet u novoj sredini, a lični progres ga postepeno vodi ka odluci da migracija postane trajna. U takvim okolnostima čovek započinje proces konstruisanja *nove kuće*, čime aktivira izraziti osećaj nostalgije zasnovan na svesti i realnosti odluke da se više ne vraća u svoju matičnu zemlju i kuću detinjstva. Na taj način, trajna migracija postaje njegovo životno opredeljenje.

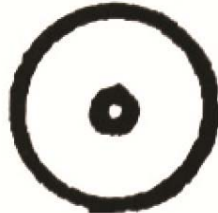
Teoretičar arhitekture Kristijan Norberg-Šulc u knjizi „*Egzistencija, prostor i arhitektura*” definiše arhitektonski prostor kao konkretizaciju egzistencijalnog prostora. On smatra da kuća, osim fizički izgrađenog arhitektonskog prostora, poseduje i autentičan psihički aspekt, jer njeno osnovno svojstvo jeste da u sebe primi čoveka zadovoljavajući njegovu osnovnu potrebu - da ima utočište. Ovako posmatrano, kuća je ekvivalentna sa središtem - prvim i osnovnim elementom egzistencijalnog prostora koji nosi izuzetno važna značenja. Po Norberg-Šulcu, „*pojam doma kao središta našeg sveta potiče još iz ranog detinjstva... Središte, dakle, još od samog početka, predstavlja čoveku ono što je već poznato, nasuprot nepoznatom i donekle zastrašujućem svetu, koji nas okružuje.*”¹³ Prve orijentirne tačke u svetu određene ličnosti vezane su za kuću. To je prostor njenog prvog susreta sa svetom. Autor zaključuje da svaki čovek ima svoj centar – središte – kuću. Shvaćena kao takva, kuća ima za cilj da od samog početka iz života čoveka

¹¹ Bobić, M.: *Demografija i sociologija – veza ili sinteza*, Službeni glasnik, Beograd, 2007, str. 103.

¹² Definiton of migrant at UNESCO: <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/migrant/>

¹³ Norberg-Šulc, K.: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 33.

odstranjuje neizvesnost, tj. da pruža kontinuitet unutar njegovog egzistencijalnog prostora „*jer bez nje čovek bi bio razbijeno, rasuto biće. Ona je telo i duša. Ona je prvi svet ljudskog bića.*”¹⁴ Ona je središte bića i središte njegovog životnog ciklusa.



slika 1: Simbol središta

U knjizi „*Egzistencija, prostor i arhitektura*” pojam središta predstavljen je simbolom kruga sa tačkom u sredini. Krug je univerzalni simbol koji u sebi objedinjuje pojmove sveukupnosti, celovitosti, beskonačnosti i bezvremenosti. Krug nema ni početak ni kraj pa je samim tim prepoznatljiv simbol ponavljanja. Shvatanjem značenja simbola središta dolazi se do definicije kuće koja, prema Norberg-Šulcu „*ostaje centralna pozornica ljudskog postojanja, ona je mesto u kome dete uči da shvata svoje postojanje na svetu, mesto iz koga čovek polazi i kome se uvek vraća*”.¹⁵ Izuzetno je važno to da je Norberg-Šulc definisao kuću njenom neraskidivom vezom sa jednim od njenih korisnika – detetom, naglašavajući tako primaran i osoben značaj koji kuća detinjstva, tj. prva kuća ima za svakog čoveka. Iz snage ovog autentičnog iskustva i doživljaja izrasta potreba ili čežnja za vraćanjem u detinjstvo, u prvu kuću i prostore detinjstva. U knjizi „*Poetika prostora*”, Gaston Bašlar objašnjava da je prva kuća odnosno kuća detinjstva prisutna u životu svakog čoveka u dva oblika - fizičkom i mentalnom. Fizički se odnosi na boravak, na vreme provedeno u prostoru koji svojom morfologijom direktno utiče na čovekove egzistencijalne funkcije stanovanja. Ovde se misli na neraskidivu vezu koja se razvija između ljudskog tela i kuće detinjstva u kojoj je individua počela da ovladava i upoznaje svet koji je okružuje, jer je „*rodna kuća u nas urezala hijerarhiju raznih*

¹⁴ Bašlar, G.: Op. cit., str. 30.

¹⁵ Norberg-Šulc, K.: Op. cit., str. 56.

funkcija stanovanja. Mi smo dijagram funkcija stanovanja u toj kući, a sve su druge kuće samo varijacije jedne osnovne teme".¹⁶ Drugi, mentalni oblik, predstavljaju važna čovekova sećanja na prostore, događaje i impresije koje je prostor kuće detinjstva u njega urezao. Setiti se rane prošlosti znači osvetliti sadašnjost iz novog ugla, budući da su ta sećanja ispunjena snažnim emocijama, učenjem, igrom, sanjarenjem i ljudima uz koje se pojedinac osećao voljenim i zaštićenim. Upravo te slike iz prošlosti snažno motivišu individuu i jesu pokretačka snaga koja iznova uspeva da je inspiriše tokom celokupnog životnog ciklusa.

Vraćajući se u središte, zapravo se vraćamo na početak, izvorište, u detinjstvo, iznova pronalazeći sebe, ono zaboravljeno ili sakriveno. Otkrivajući svet i njegove zakonitosti, prva kuća u ličnost utiskuje karakterističan sklop osobina. Dejstvo koje čovek doživi kada se nakon određenog vremena vrati u kuću detinjstva moguće je opisati pojmom *rezonanca*. Prva kuća je u čoveka „urezala” svoje središte i ono jeste i ostaje u sazvučju sa središtem njegovog detinjstva, kao i sa prostorima detinjstva, iako ih je vreme izmenilo. „Šta 'prošlo' znači za čoveka kada je za svakog od nas prošlost nosilac svega onoga što je trajno u sadašnjosti i u svakom tekućem trenutku? U određenom smislu, prošlost je daleko stvarnija, i u svakom pogledu postojanija, gipkija nego sadašnjost. Sadašnjost ističe i nestaje kao pesak među prstima dobijajući težinu samo u prisećanju.”¹⁷ Stoga je indikativna i činjenica da u jednom momentu tokom odrastanja kuća detinjstva prestaje da postoji u svom pojavnom obliku te nastavlja da postoji samo u sećanju. „Mi se zapravo vraćamo nečemu što postoji samo kao sećanje, kao miris, želja ili slika koja je ostala iz detinjstva.”¹⁸ Može se tvrditi da tokom vremena u životu pojedinca prisustvo mentalnog oblika prve kuće postaje uticajnije i stvarnije od njenog fizičkog oblika.

Proces oblikovanja *nove kuće* u uslovima trajne spoljašnje migracije aktivira navedene uticaje i u pojedincu inicira potrebu da lična rana sećanja osvesti i prepozna. Na taj način se između prve i *nove kuće* može ostvariti dijalog koji pojedincu omogućava da u korelaciji sa ranom prošlošću kreira nova sećanja i tako uspostavi neophodnu i neprekidnu vezu između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Reč je o tome da *nova kuća* čoveku može da omogući izgradnju traženog

¹⁶ Bašlar, G.: Op. cit., str. 37.

¹⁷ Tarkovski, A.: *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1999, str. 57.

¹⁸ Stefanovski, G.: Op. cit., 2012.

kontinuiteta unutar sopstvenog egzistencijalnog sveta. Taj dijalog je i za Bašlara od presudne važnosti jer i po njemu, eventualna *nova kuća* biva istinski doživljena tek kada se u nju usele uspomene na stare domove: „*Kad nam se u novoj kući vrate uspomene na stare domove, mi odlazimo u zemlju Nepokretnog detinjstva... Okrepljujemo se doživljavajući ponovo sećanje na zaštićenost.*”¹⁹ Drugim rečima, *nova kuća* je iznutra u svim svojim aspektima duboko prožeta kućom detinjstva, dakle predstavlja suštinsku refleksiju prve kuće i samo kao takva biva doživljena kao istinska kuća. *Novu kuću* pojedinac upravo gradi tako da odgovara vrednostima i neophodnom osećaju koji rezonira sa njemu odgovarajućim središtem. *Nova kuća* ima iste osnovne karakteristike kao kuća detinjstva, ona predstavlja unutrašnji prostor „nove” porodice, koji je, osim pojavnog ili materijalnog, istovremeno i mentalni, tj. duhovni prostor.

Može se tvrditi da je prva kuća, ona u kojoj se formiralo središte određene individue, samo deo njenih sećanja ispunjen impresijama detinjstva, dok je *nova kuća* refleksija ili ogledalo te prve, budući da je izgrađena oko istog ličnog središta. Manifestaciju tog odnosa moguće je istražiti zahvaljujući njegovoj direktnoj zavisnosti od intenziteta prostorno-vremenskog izmeštanja pojedinca. Ukoliko pojedinac *novu kuću* formira na manjoj udaljenosti od sopstvenog središta, ovo ogledalo će najčešće ostati prikriveno, a ostvareni uticaji će biti nesvesni i manje uočljivi. Sa druge strane, ukoliko je trenutak „stvaranja” *nove kuće* usledio posle nekog od oblika spoljašnje migracije, a nakon vremena neophodnog da se kod pojedinca kreira izraziti osećaj čežnje, upravo će taj osećaj dejstvom ranih sećanja unutrašnju korelaciju učiniti znatno vidljivijom. Nostalgija je taj specifičan osećaj koji se pojavljuje nakon određenog perioda, a usled prostornog dislociranja pojedinca daleko od sopstvene kuće, tj. sopstvenog doma. Potrebno je utvrditi kako i kojim sredstvima nostalgija na ovu refleksiju deluje. U cilju sagledavanja kompleksnosti mehanizma kojim fenomen nostalgije deluje na pojedinca u navedenim okolnostima, neophodno je najpre istražiti zakonitosti ljudskog sećanja. Stoga je preko potrebno spoznati na koji način funkcioniše ljudsko pamćenje i ljudsko zaboravljanje.

¹⁹ Bašlar, G.: Op. cit., str. 29.

2. Ljudsko pamćenje i sećanje

„Sećanje na izvesnu sliku samo je žaljenje za izvesnim trenutkom,
a kuće, putevi, drvoredi, prolazni su avaj kao i godine.”²⁰

Pamćenje je izuzetno važna kognitivna sposobnost čoveka. Pojam *pamtit* kada se odnosi na onog koji pamti, objašnjava se formulacijom: „*sećati se svoga života, biti svestan o svome postojanju.*”²¹ Drugim rečima, bez pamćenja bi individua bila lišena sopstvene prošlosti, identiteta i sećanja. Za sistem pamćenja može se tvrditi da je elastičan i selektivan. To znači da ima sposobnost obrade i zadržavanja velikog broja informacija, ali i da samo određenim informacijama u budućnosti obezbeđuje pristup neophodan za reprodukciju.

U knjizi „*Ljudsko pamćenje*”, teoretičar Vernon Greg ispituje sisteme i procese pamćenja i odgovarajući na pitanja kako čovek pamti, na koji način se seća i zašto zaboravlja, izdvaja dva primera. Ukoliko osoba kaže da „dobro pamti imena”, time podrazumeva da može tačno da imenuje ljude izvesno vreme pošto su joj predstavljeni. Ukoliko je imenovanje tačno, za osobu se kaže da je upamtila određeno ime; u suprotnom, da ga je zaboravila. U ovom primeru, pojam pamćenje ukazuje na mehanizam koji je odgovoran za memorisanje i zaboravljanje. Drugu uobičajenu upotrebu pojma pamćenje, autor razmatra u odnosu na izraz: „imam mnogo lepih sećanja”. U ovom slučaju se podrazumeva da pojedinac ima sposobnost da ponovo doživi određene događaje iz svoje prošlosti, tj. da može da zamisli sliku tog prizora i oživi neke od tada doživljenih osećanja. Na osnovu analize primera moguće je uočiti sposobnost pamćenja da zadržava određene, za ličnost važne sadržaje, kao i da ih naknadno prizove u sećanje. U teoriji pamćenja, prema Ričardu Atkinsonu (*Richard Atkinson*) i Ričardu Šifrinu (*Richard Shiffrin*), u zavisnosti od vremena zadržavanja odnosno čuvanja informacija, pamćenje može da bude kratkoročno i dugoročno. Kratkoročno pamćenje se može razumeti i kao operativno, tj. ono koje čoveku služi da određenu informaciju zadrži onoliko koliko mu je potrebna. Nakon toga, ona nestaje iz pamćenja. Informacije pohranjene u

²⁰ Prust, M.: *U Svanovom kraju*, Matica srpska, Nolit i Narodna knjiga, Beograd i Novi Sad, 1983, tom II, str. 268.

²¹ Stevanović, M., Marković, S., Matić S., i Pešikan M. (urednici): *Op. cit.*, str. 316.

dugoročnom pamćenju ostaju sačuvane. Analogija, koju teorija pamćenja često koristi, jeste da pamćenje podseća na svojevrsan mehanički sklop, mehanizam sačinjen od različitih delova podmehanizama. Tako je „*pamćenje kognitivni proces koji se sastoji iz tri procesa: procesa kodiranja, procesa uskladištavanja i procesa reprodukcije.*”²²

Prvi proces, proces kodiranja pokrenut je onog trenutka kada se pred čovekom pojavi informacija za koju smatra da je važna za zadržavanje u dugoročnom pamćenju. Naime, na samom početku pohranjivanja, određena informacija prvo mora da bude obrađena i na autentičan način, jedinstven za svaku osobu, kodirana. Pod ovim se misli na proces modifikacije čija je osnovna funkcija da informacije učini smislenim, da im da logičan raspored i redosled, a sve sa ciljem njihovog dugog čuvanja. Tako uskladištene informacije mogu biti pronađene i kada se ukaže potreba moguće ih je iz skladišta uzeti i reprodukovati, upotrebiti. Značajno je naglasiti da je kodiranje autentično, drugim rečima, svaki pojedinac će istu informaciju obraditi na jedinstven način.

Sledi proces uskladištavanja ili pohranjivanja, kao druga faza unutar procesa pamćenja, koji je odgovoran za zadržavanje informacije tokom vremena. Kako bi željenu informaciju u pamćenju zadržali što duže, potrebno ju je ponavljati, pošto je prirodno da, tokom vremena, zapamćeno izbledi i konačno bude zaboravljeno. Postoje dva uobičajena oblika ponavljanja. Prvi oblik koristi verbalne narative, odnosno upamćeni sadržaj se prepričava nekome ili sebi, dok se drugi služi vizualizacijom. To znači da se na osnovu upamćenog sadržaja stvara slika kojoj se mentalno možemo iznova vraćati ili pak postoji mogućnost da i sliku prenesemo na papir ili da koristimo neki drugi oblik njene materijalizacije i kodiranja u pojavnim obliku.

Poslednja u nizu je faza reprodukcije koja podrazumeva različite aktivnosti koje je potrebno obaviti da bi informacija bila izvučena iz skladišta i spremna za reprodukovanje. To je faza pronalaženja ili lociranja pohranjenih sadržaja i njihovog ponovnog aktiviranja. Reprodukcija ili pronalaženje onoga što je u pamćenju uskladišteno jeste – sećanje.

²²Vernon, G.: *Ljudsko pamćenje*, Nolit, Beograd, 1980, str. 8.

Može se zaključiti da čovekovo sećanje zapravo zavisi od njegove sposobnosti da reprodukuje upamćene sadržaje. Prema sociologu Todoru Kuljiću „neophodno je razdvojiti pamćenje kao 'skladištenje' sadržaja prošlosti od sećanja, tj. aktualizovanja sačuvanih sadržaja”.²³ Pamćenje je proces, a sećanje je obnavljanje i upotreba upamćenog u zadatom trenutku. Stoga, sećanje je uvek vraćanje u prošlost iz sadašnjeg trenutka. I Greg i Kuljić se slažu da pamćenje konstruiše selektivne sadržaje iz prošlosti u smislaoni poredak i tako formira sklad u tumačenju i prihvatanju sveta određene individue. Pamćenje to ne čini samo čuvanjem određenih sadržaja nego i zaboravljanjem onih drugih. Greg naglašava jednu veoma značajnu karakteristiku pamćenja te kaže da „sistem ljudskog pamćenja ne funkcioniše pasivno, uzimajući naprosto ono što mu se pruža. Naprotiv, ovaj sistem je dinamičan, sposoban za odlučivanje šta i kako treba čuvati.”²⁴ Uz to, zahvaljujući upravo elastičnosti procesa pamćenja, pojedinac je u mogućnosti da smanjuje količinu informacija odbacivanjem nevažnih, olakšavajući tako buduće pronalaženje onih bitnih. Upravo je pronalaženje ovih, za pojedinca važnih informacija, ključno za analizu uticaja ranih sećanja. Zato je neophodno da se unutar strukture pamćenja uoče i primene tačni i za ljudsko zaključivanje korisni mehanizmi, modeli i zakonitosti njegovog funkcionisanja.

2.1. Organizacija pamćenja

Model procesa pamćenja po Atkinsonu i Šifrinu je strukturiran u odnosu na tok kretanja pristigle informacije kroz različite faze pamćenja. Po tom modelu, pamćenje se sastoji iz tri faze: čulnog pamćenja, kratkoročnog pamćenja i dugoročnog pamćenja.

Čulno pamćenje (senzorni registar) je specifično po tome što informacija koja dolazi biva vrlo kratko zadržana u pamćenju, i to u svom nepromenjenom obliku. Na primer, čulo vida u svom senzornom registru informaciju zadržava približno pola sekunde, a čulo sluha približno dve sekunde. Nakon što je informacija registrovana u senzornom pamćenju, ona nastavlja svoj prolaz kroz kratkoročno pamćenje, i tamo

²³ Kuljić, T.: *Kultura sećanja - Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja, Beograd, 2006, str. 8.

²⁴ Vernon, G.: *Op. cit.*, str. 135.

biva zadržana od nekoliko sekundi do nekoliko minuta. Tu se nepotrebne informacije razdvajaju od onih koje se zadržavaju i koje ulaze u proces kodiranja. Navedenim modelom pojašnjava se da informacija potrebna za trenutno, operativno funkcionisanje individue se ponavljanjem zadržava onoliko dugo koliko joj je neophodna, a zatim se gubi. Međutim, informacija za koju individua smatra da joj i u budućnosti može biti potrebna kodira se, kako bi se što uspešnije pohranila u dugoročnom pamćenju. Dakle, kratkoročno pamćenje ima ulogu tzv. radnog ili operativnog pamćenja. Kratkoročno pamćenje je stoga od velike važnosti za pojedinca i njegovo funkcionisanje u svakodnevnim okolnostima. Ta vrsta pamćenja je prisutna u svim oblicima ponašanja pojedinca – spoljašnjim, vidljivim za ljude koji ga u tom trenutku okružuju, i unutrašnjim, onim poznatim samo toj osobi. Dugoročno pamćenje jeste sistem u kojem je organizovano i uskladišteno celokupno poznavanje sveta određene ličnosti, a budući da je neograničenog kapaciteta obuhvata i čovekovo lično nesvesno. Po začetniku analitičke psihologije, Karlu Gustavu Jungu, sadržaji lično nesvesnog mogu biti sve ono što čovek zna, ali o čemu trenutno ne misli; sve ono što je nekad bilo svesno, a sada je zaboravljeno (sećanja i snovi); sve ono što je opaženo čulima, ali na šta svest nije obratila dovoljnu pažnju; sve ono što čovek nesvesno oseća, misli, želi i čini; i sve ono buduće što se u njemu priprema i što će tek kasnije doći u svest. Zbir ovih sadržaja Jung označava lično nesvesnim, a njegov kapacitet neograničenim. Iz ovoga se sa sigurnošću može zaključiti da informacije uskladištene u dugoročnom pamćenju, ostaju sa nama za ceo život.

Dugoročno pamćenje objedinjuje tri podsistema: proceduralni, semantički i epizodični²⁵, koji se razlikuju po vrsti sadržaja koji pamtimo. Proceduralno pamćenje pamti procedure – veštine i motorne radnje za čije je usvajanje obično potreban duži period ovladavanja i podučavanja što je i razlog da se veoma dugo pamte i izvode automatski i nesvesno (Umem da...). Semantičko pamćenje sadrži generalizovana i relativno trajna, verbalno kodirana znanja o svetu: činjenice, pojmove, pravila i značenja (Znam da...). Epizodično pamćenje jeste pamćenje posebnih, doživljenih epizoda ili događaja koje neretko prate jake emocije (Sećam se kada...).

Usled izuzetne složenosti dugoročnog pamćenja, njegovi podsistemi se dodatno razdvajaju prema četiri kriterijuma: *razvoj* – iz prirode je vidljivo da se kao

²⁵ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: *Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije*, Antropologija 13, 2013, sv. 3.

najranije pojavljuje proceduralno pamćenje, jer se od samog početka čovek upoznaje sa procedurama, sa onim kako nešto treba učiniti, dok se epizodično pamćenje javlja tek kasnije; *biološka osnova* – različiti oblici dugoročnog pamćenja imaju i različitu neurofiziološku osnovu; *trajnost* – proceduralno pamćenje je izuzetno trajno u odnosu, na primer, na semantičko koje je posebno podložno zaboravu, jer se čovekovo ukupno znanje i činjenice naučene o svetu iznova menjaju ili na epizodično koje je dinamično i intezivno, a na zaborav izuzetno osetljivo; i *osetljivost na traume* – od sva tri podsistema, epizodično pamćenje je najosetljivije na traumu.

Ovako organizovano pamćenje, u zavisnosti od načina na koji čovek pronalazi informacije, deli se na: eksplicitno ili deklarativno i implicitno ili nedeklarativno. Eksplicitno pamćenje podrazumeva svesno pronalaženje podataka u pamćenju (odgovara na pitanje: šta?) i odnosi se na poznavanje činjenica. Iz tog razloga, ovde se uključuju semantičko (poznavanje činjenica o svetu) i epizodično pamćenje (pamćenje događaja). Implicitno pamćenje ne zahteva svesno pronalaženje podataka u pamćenju, nego je refleksno (odgovara na pitanje: kako?). Odnosi se na znanje o tome na koji način nešto učiniti i podrazumeva proceduralno pamćenje.

Kompleksna organizacija pamćenja sagledana je u svim svojim fazama sa naznačenim karakteristikama i međusobnim korelacijama. Može se tvrditi da pronalaženje neophodne informacije i njena reprodukcija funkcioniše u dijalogu između kratkoročnog i dugoročnog pamćenja. Informacija koju pojedinac pamti, mora biti kodirana u oblik koji sistem pamćenja može da „razume” da bi se prilikom reprodukcije, po Gregu, na tu informaciju mogla primeniti ista pravila korišćena tokom njenog pohranjivanja. To je preduslov da proces reprodukcije bude uspešan i da reprodukovana informacija postane sećanje.

2.2. Epizodično pamćenje i autobiografska sećanja

Fokus ovog istraživanja jeste upravo epizodično pamćenje, budući da je ono u direktnoj vezi sa funkcionisanjem fenomena nostalgije. Upravo ovo pamćenje obrazuje osnovni sadržaj nostalgičnih narativa. Greg smatra da je epizodično (autobiografsko) pamćenje, pamćenje epizoda i situacija koje su se dogodile i kojima

je pojedinac lično prisustvovao. Na osnovu te definicije i na osnovu poznavanja procesa pamćenja, za epizodično pamćenje može se reći da je konkretno jer sadrži kodirane informacije o određenim epizodama, koje se mogu vremenski i prostorno tačno locirati. Samim tim, a zahvaljujući ovom pamćenju, čovek ima svest o jedinstvenosti sopstvene prošlosti što mu omogućava da mentalno putuje kroz vreme.

Iz definicije pamćenja i karakteristika epizodičnog pamćenja, sledi da je autobiografsko sećanje konkretno, personalno, emocionalno obojeno i sačinjeno od predstava koje su vizuelne, auditivne, taktilne itd. To je sećanje na konkretne epizode i pojave iz čovekovog života, kao i na radnje i događaje u kojima je učestvovao. „*Ovo sećanje je povratak onoga što smo nekada iskusili, osetili, verovali, mislili i znali. To je jedini način da ponovo doživimo, oživimo, osmislimo prošle događaje.*”²⁶ Ova sećanja su uvek smeštena u određeno vreme i na određeno mesto i izuzetno su značajna za unutrašnji svet pojedinca.

Pojavni oblici autobiografskih sećanja jesu lični narativi odnosno lične priče. „*Lične priče ili životne istorije se definišu kao izveštaj o nečijem životu, u celosti ili fragmentima koje narator smatra bitnim za svoj život, ispričan rečima same te osobe.*”²⁷ Osnovna karakteristika im je subjektivnost, tj. u prvom licu su i odnose se na vremenski diskontinuirane epizode individualnog životnog ciklusa. Putem njih pripovedač saopštava sopstveno iskustvo valorizujući vlastiti ugao posmatranja. Njihov cilj jeste da objasne i razmotre smisao života pojedinca odnosno proživljenog, u neko određeno vreme i na određenom mestu. Narativ može biti prenesen u pisanoj ili verbalnoj formi. „*Autobiografsko sećanje je proces kojim se u koherentnu celinu životne priče povezuju i uobličavaju 'sećanja' na sebe iz prošlosti sa aktuelnim Ja. Izražava se kroz narativno mišljenje koje se menja sa raspoloženjem i godinama.*”²⁸ Lične priče, koje svoj narativ crpe iz autobiografskog sećanja, vremenom oblikuju nove relacije između sadašnjosti i prošlosti sa ciljem postizanja jedinstva ličnosti, tj. postizanja vlastitog kontinuiteta.

²⁶ Kuburić Z., Milenković P.: *Sećanje i zaborav - Zbornik radova*, CEIR i Filozofski fakultet Novi Sad, 2016, str. 15.

²⁷ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: Op. cit., sv. 3.

²⁸ Kuljić, T. : Op. cit., str. 70.

Budući da se epizodično (autobiografsko) pamćenje, a samim tim i autobiografska (lična) sećanja odnose na celokupan život pojedinca, nameće se pitanje o njihovoj pouzdanosti. Proces pamćenja nije verno kopiranje prvobitnih utisaka, već se informacije tokom obrade (kodiranja) i zadržavanja, a pod uticajem mehanizama kao što su uprošćavanje, racionalizacija i konvencionalizacija, kvalitativno menjaju (pojedinačni segmenti nestaju, drugi se modifikuju, a pojavljuju se i novi elementi). To znači da sećanju ne možemo uvek verovati, jer „naše sećanje je, dakle nepouzđano jer je pamćenje po svojoj prirodi pre rekonstrukcija onoga što smo doživeli, a ne verna kopija i reprodukcija originalnog iskustva”.²⁹ Osim toga, bitno je dodati da promene u semantičkom pamćenju (našem znanju) utiču na to da se autobiografsko sećanje, u određenim slučajevima, takođe menja. To znači da prethodno ili kasnije stečeno znanje o nekoj pojavi može izmeniti autentično sećanje na konkretan događaj.

Može se tvrditi da su sva sećanja, posebno autobiografska sećanja, u manjoj ili većoj meri osetljiva na zaborav. Svesni činjenice da dugoročno pamćenje ostaje sačuvano za ceo život, ovde pod zaboravljanjem podrazumevamo gubitak određene informacije ili jednog njenog dela, ali ne i njeno brisanje.

2.3. Zaboravljanje

Po Gregu, zaboravljanje je životna pojava koja ljudsko biće možda najviše uznemirava. Iako je „nepoželjna” ona ima i adaptivnu funkciju u životu pojedinca. Naime, ona nudi mogućnost da se „uklone” nevažne ili neprijatne informacije i tako otvori prostor za beleženje novih informacija. Drugim rečima, tokom života jedne osobe, neophodno je da se određeni broj podataka zaboravi, jer su izgubili na validnosti ili su jednostavno zamenjeni novim podacima. „Zaboravljanje se definiše kao pojava do koje dolazi kada nečega, čega u jednom trenutku možemo da se setimo, ne možemo da se setimo u drugom trenutku.”³⁰ Zaboravljanje se, nasuprot pamćenju, ogleda u nemogućnosti reprodukcije nekada zapamćenog sadržaja. To je proces gubitka upamćenih informacija.

²⁹ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: Op. cit., sv. 3.

³⁰ Vernon, G.: Op. cit., str. 117.

Uzroci zaboravljanja objašnjavaju se unutar četiri glavne teorije: teorije iščezavanja tragova, teorije interferencije, teorije greške pri reprodukciji i teorije potiskivanja. Prva je zasnovana na mehanizmu kojim impresije ostavljaju tragove u pamćenju. Greg objašnjava da se prilikom pamćenja određene informacije u moždanom tkivu stvara trag, koji je angažovan u procesu njenog uskladištavanja. Naime, trag ima oblik nervne aktivnosti koja postepeno slabi i ukoliko se ne koristi prestaje da sadrži dovoljno pojedinosti neophodnih da se cela informacija obuhvati. Iz istog razloga se, u posebnim okolnostima, trag, tj. određena informacija može obnoviti. Ta teorija poznata je i pod nazivom *teorija spontanog zaboravljanja*, jer se radi o spontanom, pasivnom procesu čiji uzrok jeste neupotreba, neponavljanje stečenih, upamćenih informacija. Kod teorije interferencije, glavni uzrok zaboravljanja je priliv novih informacija koje se sukobljavaju sa starim, a rezultat jeste zaboravljanje novih ili starih informacija. U zavisnosti od rezultata, postoje retroaktivna interferencija – kada se zbog nove informacije zaboravlja stara i proaktivna interferencija – kada je reč o obrnutom slučaju. Treća je teorija greške pri reprodukciji, po kojoj uzrok zaboravljanja jeste upotreba nepravilnog ključa za reprodukciju. Razlog jeste da pravila korišćena u procesu obrade i usklađivanja informacije moraju biti ista ona koja se primenjuju i prilikom njene reprodukcije. Ukoliko nije primenjen isti ključ, u procesu reprodukcije otvara se prostor za grešku. Prema ovoj teoriji, to je razlog da se čovek određenih informacija seća na iskrivljen ili netačan način. Kulminacija ove greške manifestuje se u takozvanim lažnim sećanjima – „sećanje” na događaj koji se nije dogodio ili se dogodio na znatno različit način. Uzrok zaboravljanja se po četvrtoj teoriji, teoriji potiskivanja ili motivisanom zaboravljanju, krije u ličnom motivu. Autor te teorije, Sigmund Frojd (*Sigmund Freud*) smatra da čovek ništa ne zaboravlja slučajno i spontano, nego da za to ima jak lični razlog. Glavni motiv zaboravljanja jeste potiskivanje neprijatnih događaja. Na taj način, potiskujući ih, osoba štiti sebe od nelagodnih, uznemirujućih osećanja. Ova teorija spada u mehanizme odbrane čiji glavni cilj jeste zaštita sopstvenog Ja. Bitno je naglasiti da, iako potisnute i zaboravljene, ove impresije svakako utiču na ponašanje i život pojedinca.

Zbog svoje prirode, obima, dinamike i intenziteta, autobiografsko pamćenje je posebno osetljivo na zaborav. Ukoliko se autobiografsko pamćenje posmatra u odnosu na prvu teoriju, moguće je zaključiti da postoje izvesni događaji, koji u

jednom trenutku prestaju da budu aktuelni pa ih se osoba ne priseća dovoljno često, pa deo tragova, detalja te epizode može tokom vremena da izbledi, ali ne i da nestane. U odnosu na drugu teoriju, tokom života pojedinac saznaje nove informacije, podatke o nekom konkretnom događaju, pojedinosti o kojima nije razmišljao ili ih nije znao, pa od rezultata individualne odluke zavisi da li je reč o retroaktivnoj ili proaktivnoj interferenciji. U trećem slučaju, kada je u pitanju pogrešan ključ, pojedinac vremenom ume da menja, tj. modifikuje svoja sećanja sve do, pa i preko granice, nakon koje se kreiraju lažne epizode. I na samom kraju, kada je reč o teoriji potiskivanja, čovek štiti svoj unutrašnji svet upravo motivisanim zaboravljanjem određenih neprijatnih životnih epizoda.

Međutim, ova pravila zaboravljanja i njegove teorije imaju manju snagu kada su u pitanju snažni, emocionalno obojeni događaji koji veoma dugo ostaju urezani u sećanje. To su takozvana blic sećanja ili flešbekovi (fleshback). „*Blic sećanje je sećanje na neki izuzetno važan, emocionalno nabijen, obično traumatski doživljaj ili šokantnu vest.*”³¹ Njihova osnovna karakteristika je izuzetna snaga, živost i detaljnost sećanja, kao i duboka subjektivna uverenost u njihovu istinitost.

Na osnovu analize uticaja teorije zaboravljanja na fenomen epizodičnog pamćenja može se tvrditi da zaboravljanja nema. Delovi zaboravljenog utiska ili cele epizode smeštene su duboko u skladištu pamćenja – u ličnom nesvesnom, tj. u sloju koji je ispod površinskog nivoa svesti. Njihovo ponovno reprodukovanje je omogućeno prenošenjem ili vraćanjem zaboravljenih sadržaja iz nesvesnog natrag, u svesne nivoe naše ličnosti. U ličnom nesvesnom smešten je i veliki broj naših sećanja iz detinjstva, onih koja su tu dospela pod uticajem intenzivnog životnog razvoja pojedinca.

³¹ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: Op. cit., sv. 3.

3. Nostalgija

„Koliko sam puta ležao pod kišom na tuđem krovu, misleći o roditeljskom domu.”³²

U ovom delu istraživanja osnovna namera jeste da se istraži i analizira osobenost karakterističnog osećanja nostalgije u uslovima spoljašne trajne migracije i tokom perioda u kojem nostalgičar započinje da „gradi” *novu kuću*. Prisustvo uticaja snažnih nostalgičnih narativa na dijalog između prve i *nove kuće* se upravo u ovim okolnostima ne može zanemariti. Svetlana Bojm u knjizi „*Budućnost nostalgije*” predstavlja primere različitih ruskih umetnika primoranih da migriraju iz svoje domovine, približava fenomen nostalgije i prati njegovu istoriju sa ciljem postavljanja nove tipologije i njenog teorijskog izučavanja. Bitno je naglasiti da autorka u knjizi govori iz perspektive sopstvenog nostalgičnog iskustva.

Kao važnu činjenicu Bojmova izdvaja podatak da je u XVII veku nostalgija smatrana izlečivom bolešću, nalik kijavici. Kako bi se otklonili njeni simptomi preporučivani su opijum, pijavice i boravak u švajcarskim Alpima. Među prvim pacijentima iz ovog perioda bili su švajcarski vojnici, koji su se borili na frontovima daleko od svog zavičaja. Za te slučajeve bio je zadužen švajcarski lekar Johanes Hofer (*Johannes Hofer*), koji je u svojoj doktorskoj disertaciji iz 1688. godine, uveo termin nostalgija. Verovao je da je „*zahvaljujući njenoj izrazitoj zvučnosti, rečju nostalgija moguće definisati ono tužno raspoloženje koje stvara želju za povratkom u otadžbinu*”.³³ Hofer je uočio da nostalgija stvara „pogrešne predstave” usled kojih pacijenti, umetanjem sadržaja prošlosti u sadašnje događaje, gube dodir sa realnošću. Smatrao je da nostalgija, pre svega predstavlja pacijentov izraz ljubavi prema napuštenom domu. U to doba, nostalgija je bila predmet interesovanja velikog broja lekara koji su pokušavali da odgonetnu da li je mesto pojave nostalgije u pacijentovom umu i/ili telu. Verovalo se da je nostalgija „hipohondrija srca” koje se hrani njenim simptomima. U savremenom kontekstu, Bojmova smatra da je nostalgija privatizovana i internalizovana, odnosno da se nekadašnja čežnja za zavičajem i rodnim krajem, danas odnosi na čežnju za vlastitim detinjstvom.

³² Fokner, V.: *Dok ležah na samrti*, Rad, Beograd, 1964, str. 51.

³³ Boym, S.: *Nostalgia and It's Discontents*, The Hedgehog Review, „The Uses of the Past”, vol. 9, no. 2, Institute for Advanced Studies in Culture, University of Virginia, 2007.

Značenja tog pojma mogu biti vrlo različita, zavisno od autora i konteksta, a lični ugao posmatranja teme umnogome utiče i na njeno definisanje.

3.1. Definicija i dejstvo nostalgije

Nostalgija je kovanica dve grčke reči: *νόστος*, *nóstos* - vraćanje kući i *ἄλγος*, *álgos* - čežnja, a najčešće označava „čežnju, tugu za rodnim krajem, zavičajem, prošlošću”.³⁴ Bojmova nostalgiju definiše kao „čežnju prema kući koja više ne postoji ili pak nikad nije ni postojala. Nostalgija je osećanje gubitka i raseljenosti, ali i romansa sa sopstvenom uobraziljom. Filmska slika nostalgije jeste dupla ekspozicija, montaža dve slike – otadžbine i inostranstva, prošlosti i sadašnjosti, sna i svakodnevnog života”.³⁵ To znači da je ovaj fenomen moguće sagledati analizom dva ključna pojma - prošlost i kuća, budući da njihova relacija otkriva sentimentalnu čežnju prouzrokovanu snažnim dejstvom koje je u prošlosti dom, tj. kuća detinjstva, u svog korisnika urezala. Dakle, ako je fenomen nostalgije posmatran kao čežnja određene individue za prvom kućom, onda je reč o čežnji prema kući koja više ne postoji odnosno koja postoji samo u njenim ličnim sećanjima. „Na prvi pogled mi mislimo da nostalgija predstavlja čežnju za određenim mestom, ali ona je u stvari žudnja za nekim drugim vremenom – za vremenom našeg detinjstva i sporijim ritmom naših snova.”³⁶ Nostalgija je čežnja za ličnom prošlošću, vlastitim središtem, čežnja za emocijama i slikama sopstvenog detinjstva.

Po definiciji, nostalgija jeste okrenuta ka ranoj prošlosti, ali je kao takva pokrenuta iz sadašnjeg trenutka pojedinca, njen uzrok je sada i ovde. Dakle, ako se njeno dejstvo na određenu individuu posmatra iz sadašnje perspektive, nostalgija može biti retrospektivna ili retroaktivna (prospektivna).³⁷ Retrospektivna podrazumeva pasivan i stalno prisutan osećaj u čoveku čije se osnovno dejstvo manifestuje konstantnim osvrtanjem unazad, u prošlost, ali bez pokušaja suočavanja sa njom. U suprotnom slučaju, kada se govori o aktivno prisutnom osećaju koji za cilj ima da bude povratna, emotivna snaga – reč je o retroaktivnoj nostalgiji odnosno

³⁴ Stevanović, M., Marković, S., Matić S., i Pešikan M. (urednici): Op. cit., str. 822.

³⁵ Bojm, S.: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd, 2005, str. 16.

³⁶ Ibid., str. 18.

³⁷ Boym, S.: *Nostalgia...* vol. 9, no. 2.

prospektivnoj nostalgiji čije osnovno dejstvo jeste u preispitivanju i suočavanju sa prošlošću. Dinamika prošlosti determiniše čovekove sadašnje potrebe i kao takva ima direktan uticaj na realnost sadašnjih, a samim tim i budućih delovanja. Potrebe sadašnjice selektuju slike prošlosti, a izabrane slike, ako se tačno analiziraju i razumeju, povratno deluju na aktuelne procese, te je retroaktivna (prospektivna) nostalgija stvaralačka. Ona je i ključ za tačno razumevanje ovog fenomena, jer omogućava precizno opažanje osnovnih relacija između dva, u ovom istraživanju, ključna pojma: nostalgije i kuće. Retroaktivna nostalgija, za razliku od retrospektivne koja idealizuje bezbrižnosti detinjstva i rane prošlosti, može i treba da preispita i racionalizuje ta sećanja, jer je uvek inicirana iz potreba koje nosi sadašnjost. Njen cilj jeste bolje razumevanje čovekove prošlosti zarad smislenijeg i jasnijeg delovanja u sadašnjosti, a samim tim i u budućnosti.

3.2. Tipologija nostalgije – čovek i nostalgija

Osećaj čežnje ili žudnje za prošlim je zajednički svim nostalgicarima, ali ukoliko se fokus posmatranja postavi na predmet za kojim nostalgicar čežne, tj. na ono što određuje vrstu njegovog odnosa prema konkretnoj pojavi razlikuju se i sledeća dva tipa nostalgije: restaurativna i refleksivna nostalgija.³⁸ Prva se uglavnom odnosi na sećanja zajednička za određena kolektivna zbivanja u prošlosti, dok je druga koncentrisana isključivo na autobiografska (epizodična) sećanja.

3.2.a. Restaurativna nostalgija

Restaurativna nostalgija stavlja naglasak na *nóstos* - vraćanje kući i predstavlja pokušaj rekonstrukcije izgubljenog zavičaja. Sama reč *restauracija* (od latinske reči *re-staure* - ponovno uspostavljanje) označava povratak prvobitnom stanju, ali i vremenu koje je prošlo. U teoriji proučavanja nostalgije, restaurativna nostalgija je poznata i kao *istorijska nostalgija*³⁹ i „može se podeliti na dve grupe: na *nostalgije za sociokulturnim okruženjem (zemljom ili mestom porekla) i temporalne*

³⁸ Bojm, S.: *Budućnost...*, str. 86.

³⁹ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: Op. cit., sv. 3.

nostalgije opisane kao nostalgije za prošlim vremenima". Prvi tip odnosi se na kolektiv odnosno grupe koje su usled migracije promenile mesto boravka. Toj grupi pripadaju sve vrste iseljenika čija je migracija prouzrokovana ekonomskim, verskim ili političkim razlozima, u koje spadaju i izbeglice iz ratom zahvaćenih područja. Drugi tip nostalgičara, onih koji čeznu za „prošlim vremenima”, kreira nostalgične narative koji se odnose na tačan period iz prošlosti njihovog životnog veka, više ili manje udaljen od sadašnjeg trenutka. Ova temporalna podvrsta restaurativne nostalgije ne mora biti povezana sa promenom boravišta, a najčešće ovi nostalgičari nastavljaju da žive u relativno sličnom prostornom opsegu. Prepoznatljiva karakteristika ove vrste nostalgije jeste izražena želja za povlačenjem iz današnjeg života sa ciljem povratka u bližu ili dalju prošlost, na koju se gleda kao na bolju u odnosu na sadašnji trenutak. Ovaj nostalgični narativ vezan je, na primer, za pojedine bivše socijalističke zemlje, dok je jugonostalgija karakteristična za neke stanovnike zemalja bivše Jugoslavije.

Restaurativna nostalgija koristi kolektivna sećanja i služi se kolektivnim slikovnim simbolima, usmenom kulturom pa je za „*restaurativnog nostalgičara prošlost nešto što ima veliku vrednost u sadašnjosti, ona je poput savršene fotografije*”.⁴⁰

3.2.b. Refleksivna nostalgija

Refleksivna nostalgija je suprotna od restaurativne. Razlika se ogleda u tome što je njen fokus na individualnom vremenu, a samim tim je određuje svest o nepovratnoj prirodi prošlosti i ljudskoj konačnosti. Refleksivna nostalgija podstiče *álgos* dakle čežnju, tj. žudnju što u realnom smislu zapravo odlaže povratak domu. Refleksivnog nostalgičara više privlači udaljenost od predmeta žudnje nego njegovo osvajanje. Upravo ta distanca inicira refleksivnog nostalgičara da ispriča svoju priču, da u sadašnjosti progovori o zahtevnim relacijama i putevima sopstvene prošlosti, a što mu u budućnosti može biti od koristi. U teoriji proučavanja nostalgije, refleksivna nostalgija je poznata i pod nazivom *personalna nostalgija*⁴¹, jer predmet njenog

⁴⁰ Bojm, S.: *Budućnost...*, str. 98.

⁴¹ Kovačević, Trebješanin, Antonijević: Op. cit., sv. 3.

interesovanja jesu autobiografska (epizodična) sećanja i lične priče. U pojedinim slučajevima, zavisno od refleksivnog nostalgičara, lično sećanje može u određenoj meri da bude prepleteno sa nostalgijom za sociokulturnim okruženjem: „*najbolje se pamti ono što je emocionalno obojeno. Štaviše, u emocionalnoj topografiji sećanja, istorijski događaji se obično stapaju sa ličnim uspomena.*”⁴²

Može se zaključiti da je refleksivna nostalgija usmerena ka individualnoj priči i da je ispunjena važnim pojedinostima iz prošlosti, ali u isto vreme refleksivnog nostalgičara realan povratak domu ne privlači. Osnovni razlog te protivrečnosti krije se unutar mehanizama kojima pojedinac refleksivnom nostalgijom oblikuje i upoređuje sopstvene narative u ličnom prostor-vremenu. Kuća detinjstva nosi značenje središta kao takvog, ali je vreme u pojedincu izmenilo doživljaj prema tom mestu i zato on ima osećaj da je, u trenutku njegovog napuštanja, vreme stalo. U *novoj kući* pojedinac oseća snažnu potrebu za posedovanjem središta, dok su mu, istovremeno, lični rast i napredak neposredno opipljivi. To je razlog da su njegovi nostalgični narativi zaljubljeni u udaljenost pa dok žudi za detinjstvom, tj. središtem odlaže svoj realan povratak u kuću detinjstva.

Jedna od primarnih namera doktorskog umetničkog projekta „Rana sećanja: umetničko delo scenskog dizajna” jeste da se pokaže kako refleksivni nostalgičar razume i saznaje da dom ne mora da bude samo jedan, da pojedinac može ostvariti ispunjen i skladan unutrašnji prostor u okolnostima prostorno-vremenskog izmeštanja u odnosu na svoje prvobitno središte, kuću detinjstva. Dakle, težište istraživanja je prevashodno postavljeno na fenomenima prospektivne i refleksivne nostalgije.

3.3. Refleksivni nostalgičar i *nova kuća*

Retroaktivni (prospektivni) nostalgičar je jedini u poziciji da kreira nostalgične narative koji omogućavaju racionalizovanje vlastitog odnosa sa prošlošću i to postiže definisanjem nostalgije kao čežnje za dalekim domom odnosno žudnje za detinjstvom. Narativi nastali na taj način, napajaju se ličnim sećanjima i životnom

⁴² Bojm, S.: *Budućnost...*, str. 103.

pričom usmeravajući aktivnog nostalgičara ka zakonitostima refleksivne nostalgije. Razumevanje uticaja i zakonitosti refleksivne nostalgije može postati značajno sredstvo individualne afirmacije, koje na refleksivnog nostalgičara deluje u sadašnjem trenutku. To, naravno, jeste onaj period u vremenu tokom kojeg započinje proces „građenja” *nove kuće*, kada je vlastita prošlost i dalje romantizovana, ali činjenica da postoji središte, koje u ličnosti egzistira i odgovara središtu prve kuće, individuu dodatno motiviše. Refleksivni nostalgičar tako sledi svoja sećanja, bezbroj puta vraćajući se u prošlost kako bi je pre svega racionalizovao, preispitao i sa njom se suočio. Ovako on neće iznova izgraditi jedno „mitsko mesto” nazvano dom, već će intuitivno slediti doživljenu i otkrivenu činjenicu da dom ne mora da bude i da nije samo jedan. Naposljetku, vrednosti koje je središte kuće detinjstva u njega duboko urezalo, omogućavaju da u novoizgrađenoj kući formira sopstveno središte po ugledu na ono prvo. *Nova kuća* tako refleksivnom nostalgičaru u budućnosti donosi isti žuđeni osećaj prve kuće, budući da je ovako pronašao odraz i rezonancu za kojom je tragao.

Osnovni mehanizam koji refleksivni nostalgičar tokom svoje potrage koristi jeste epizodično pamćenje, a njegovo osnovno izražajno sredstvo jesu lična sećanja na konkretne događaje iz ranog detinjstva. Lična sećanja koja su proizvod autobiografskog odnosno epizodičnog pamćenja, kod aktivnog refleksivnog nostalgičara vremenom dobijaju sve konkretniji oblik i značenje i svojim sadržajem pozitivno utiču na njegovu samospoznaju i osećaj ostvarenosti u svetu koji ga okružuje. Upravo se ovaj smisao osobene životne linije jasno očitava u ranim sećanjima, a posebno u prvom sećanju određene individue.

4. Lično nesvesno, značaj ranih sećanja i prvo sećanje

Ja sam sutra ili neki drugi budući dan, ono što sam pripremio danas.

Ja sam danas ono što sam pripremio juče ili neki prethodni dan.

Džejms Džojs

Doživljaji i situacije koje su se u čovekovoj ranoj prošlosti, u njegovom detinjstvu, po „prvi put” odigrale, za njega ostaju snažno upamćene kao sećanja na duboko emotivna iskustva. To je razlog da čovek „odlučuje” da pamti te epizode i da upravo one imaju veliki uticaj u razvoju i oblikovanju njegove ličnosti. Neminovno je da se tokom vremena ti utisci, u segmentima ili u celosti, prenesu i pozicioniraju u njegovo lično nesvesno. Jung pojam *lično nesvesno*⁴³ definiše kao zbir različitih sadržaja nesvesnog u koji spadaju i sadržaji izgubljenih sećanja i iskustava, dakle onih doživljaja koje čovek tokom vremena zaboravlja. Jung pojašnjava da je proces zaboravljanja nužan i normalan za svakog čoveka, jer je u svesti potrebno osloboditi prostor za nove pojmove i ideje. „*Kad se to ne bi događalo sva bi se naša iskustva zadržala iznad praga svesti i duh bi nam bio nesnošljivo zbrkan.*”⁴⁴ Iako delom smeštena u lično nesvesno, rana sećanja se mogu reprodukovati u posebnim okolnostima. Jedan od mogućih načina jeste proces introspekcije odnosno poniranja u sebe. To je vrlo specifičan proces koji zavisi isključivo od želje i potrebe pojedinca da najpre pronađe, a zatim i prenese ideje ili slike iz nesvesnog dela svoje ličnosti u svesni. Na taj način čovek putuje kroz vreme i prostor dopirući do ranih sećanja, onih koja su ga kao ličnost obeležila i značajno uticala na njegov razvoj. Važno ishodište ovog putovanja jeste da, na osnovu osvešćenih ranih sećanja, čovek ne samo sagleda svoju ranu prošlost, nego da pokuša i da je analizira. Njeno tumačenje i pravilno razumevanje, iz pozicije sadašnjeg trenutka, pomaže pojedincu da istinski sagleda sebe danas.

Svaki čovek kreira jedinstvenu životnu liniju prema sopstvenom životnom cilju. Adler smatra da je upravo analizom ranih sećanja moguće sagledati ukupnost i autentičnost životne linije određene individue. Adler dalje objašnjava da „*ne postoje*

⁴³ Jung, K.G.: *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1977, str. 281.

⁴⁴ Jung, K.G.: *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1987, str. 32.

'slučajna sećanja'. Iz beskrajnog velikog mnoštva utisaka, čovek kao sećanja odabira samo ona kod kojih oseća – iako samo nejasno – da su bila značajna za njegov razvoj.⁴⁵ Izabrana rana sećanja upravo jesu selektovani doživljaji koji pojedincu pomažu da se kreće putem ostvarivanja sopstvenog cilja, jer prema Adleru svaka ličnost „je neponovljiva i jedinstvena celina, vođena jednim osnovnim ciljem koji oblikuje čitav njen život, stvarajući njen osoben smisao.”⁴⁶ Dakle, među ranim sećanjima je moguće razlikovati i uočiti ona koja tačno nagoveštavaju životni cilj određenog čoveka. Upravo ova sećanja predstavljaju „životnu biografiju” jedne ličnosti. „Veoma je indikativan način na koji neko počinje svoju priču, kao što je veoma indikativan najraniji događaj kojeg se seća. Prvo sećanje pokazuje njegovo načelno shvatanje života. Ono nam pruža priliku da jednim pogledom obuhvatimo ono što smatra ishodišnom tačkom svog razvoja.”⁴⁷ Ostvarenost ljudskog bića direktno zavisi od sezanja ka tom autentičnom cilju - sopstvenom smislu. Na tom putu samoostvarivanja ključna su rana čovekova sećanja i njegovo prvo sećanje. Vratiti se njima u sadašnjosti daje mogućnost potvrde i/ili eventualne korekcije budućeg kretanja pojedinca.

Rana prošlost sastoji se od mnoštva iskustava i beskrajnog niza događaja i utisaka koji su uticali na oblikovanje određenog čoveka. Mnogi od ovih sadržaja više nisu u svesnom delu njegove ličnosti. Imajući u vidu da rana sećanja i ono prvo sećanje, od svih formi psihičkog izraza, spadaju u najrečitije, neophodno je istražiti posebnosti rane prošlosti kako bi se ta iskustva osvestila. Cilj jeste da se lociraju delovi prošlosti, segmenti sećanja, zaboravljene slike međusobno uslovljene utiscima, sa namerom da se u sadašnjosti jasnije pojmi sopstveno biće. Proces introspekcije može poslužiti kao jedan od načina da se dopre do zaboravljenih sadržaja nesvesnog, sa ciljem njihovog osveščivanja. Budući da se introspekcija odnosi na samoposmatranje i analizu postupaka, ponašanja, snova ili maštanja, ona obuhvata široko polje samoispitivanja. Metod koji pomaže da se preciznije sagleda sopstveni životni put jeste metod vertikalnog ispitivanja sećanja koji u teoriju uvodi upravo Adler.

⁴⁵ Adler, A.: *Smisao života*, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 282.

⁴⁶ Adler, A.: *Psihologija deteta*, Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 24.

⁴⁷ Adler, A.: *Smisao...*, str. 284.

Reč je o procesu koji se, iz sadašnjeg trenutka, primenjuje na pojedinca u cilju sagledavanja njegovog celokupnog životnog stila: „*vertikalno ispitivanje: pojave iz sadašnjosti upoređićemo sa posebnostima iz prošlosti deteta. Tad ćemo imati liniju koja pokazuje genetičko izgrađivanje životnog cilja tog čoveka.*”⁴⁸ Početna tačka ove linije, nagoveštaj stila i cilja životnog razvoja pojedinca krije se u njegovom prvom sećanju, a sve dodatne pojedinosti u mreži ranih sećanja. Bitno je naglasiti da je prostor, tj. „pozornica” na kojoj se odigrala većina ranih sećanja – kuća detinjstva. Prva kuća kao preduslov zaštićenog, sigurnog⁴⁹ i zatvorenog prostora iz čijeg središta čovek gradi saznanje o sebi i o svetu koji ga okružuje, tj. sopstveno središte. Cilj vertikalnog ispitivanja sećanja jeste da, na osnovu neposrednog ispitivanja, posmatranja i analize sopstvenih sećanja, osoba postane svesna cilja sopstvene životne linije i iz sadašnjeg trenutka, utiče na njen dalji tok.

Izborom određenih fragmenata, a uz pomoć metode vertikalnog ispitivanja sećanja, za čoveka postaje moguće da smisaono sagleda sopstveni život. Samim tim tema prve kuće, koja postoji samo kao deo ličnih sećanja na ranu prošlost i tema nostalgije, predstavljene u čežnji ka sopstvenom detinjstvu, mogu biti detaljno otvorene i na pravilan način osvojene. Može se tvrditi da rana sećanja dokazuju da ono što je dete osetilo i doživelo ima značajan uticaj na čoveka u koga je to dete kasnije izraslo. Ovde nije reč samo o kontinuitetu, već o detaljnom istraživanju, analizi, preplitanju, suočavanju i prihvatanju zaključaka ovih ključnih tema.

⁴⁸ Adler, A.: *Psihologija...*, str. 230.

⁴⁹ Kuća detinjstva ne mora nužno da afirmiše samo pozitivna iskustva, može afirmisati i negativna. Zaključci istraživanja su relevantni u oba slučaja.

5. Zaključak teorijskog istraživanja

Može se zaključiti da rana lična sećanja svojim snažnim stvaralačkim dejstvom igraju važnu ulogu u oblikovanju egzistencijalnog i poetskog sveta zrele individue. Biografija određene ličnosti umnogome zavisi od životnih datosti njene rane prošlosti. Kuća detinjstva jeste prostor prvog susreta i učenja o svetu, to je prostor koji je u njegovom korisniku formirao osobeno središte. Ovo autentično središte nastavlja svoje svesno ili nesvesno delovanje na čoveka tokom čitavog njegovog života. Na taj način naše biće gradi specifičnu unutrašnju povezanost sa svojom prvom kućom. Odrastanje utiče i na to da njeno središte uobličeno tokom detinjstva, postepeno iz fizičke prelazi u mentalnu sferu odakle svojim manifestovanjem putem ranih ličnih sećanja nastavlja da deluje na pojedinca.

Uspostavljanje ove refleksije vodi ka identifikaciji čoveka sa *novom kućom*, prostorom koji se vremenom potvrđuje osećajem pripadnosti i rezoniranja sa prvim životnim prostorom. Taj odnos je kod pojedinca svesniji i naglašeniji kada se *nova kuća* gradi u uslovima nastalim nakon migracije, odnosno prostorno-vremenskog dislociranja u odnosu na prvu kuću. Razlog je fenomen sa kojim se ličnost u tim okolnostima suočava, fenomen nostalgije ili čežnje za vlastitom prošlošću ili detinjstvom. Pod uticajem ovog specifičnog osećanja pojedinac, u odnosu na predmet svoje čežnje, kreira prepoznatljive nostalgične narative. Refleksivni nostalgičar putem autobiografskog pamćenja kreira ove retroaktivne nostalgične narative i vraća se u kuću detinjstva, u svoje središte, otkrivajući da je najznačajniji trag za sagledavanje cilja sopstvene životne linije nagovešten upravo u ranim sećanjima i u prvom sećanju. Na tom putu fragmenti prošlosti bivaju osvešćeni, sagledani, analizirani i konfrontirani sa činjenicama sadašnjeg trenutka. Tako čovek, putujući kroz vlastitu prošlost, ponovo uspostavlja kontinuitet u egzistencijalnom prostoru koji je bio prekinut migracijom, odnosno datostima koje su izazvale pojavu nostalgije. Ovaj kontinuitet je jedna od najbitnijih odrednica koje definišu odnos pojedinca i njegove kuće u najširem prostorno-vremenskom okviru.

Kada se ove veze primene na stvaralački segment čovekove ličnosti, u velikoj meri postaje jasno koliko poetika određene individue jeste uslovljena kreativnim

uticajem ličnih ranih sećanja. Autentična poetska razmišljanja ranog detinjstva formiraju čovekovu ličnost. Moguće je tvrditi da se i egzistencijalni i poetski svet određene ličnosti velikim delom formira upravo zahvaljujući snažnim impresijama rane prošlosti i ranih sećanja.

IV. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA

Kritička analiza bazirana je na detaljnom razmatranju izabranih dela dva umetnika: filmskog reditelja Andreja Tarkovskog i konceptualnog umetnika Ilje Kabakova. Reč je o autorima koji imaju afirmativan stav kada je reč o ulozi i značaju uticaja sećanja na njihove poetike, a delovali su ili deluju u domenu umetnosti filma i konceptualne umetnosti. Kriterijumi za izbor referentnih umetničkih dela jesu uzročno-posledično delovanje i snažno prožimanje stvaralačkog, tj. poetskog i egzistencijalnog sveta navedenih autora; činjenica da su izabrana dela kreirana prema autobiografskim narativima; kao i da su njihovi autori u određenom životnom trenutku migrirali iz svoje domovine i nastavili život i rad u novom sociokulturnom okruženju. Prema ovim kriterijumima kritički su analizirane teme središta, kuće detinjstva i *nove kuće* ključne za razumevanje direktnog uticaja ranih sećanja na njihove poetike, kao i dejstvo nostalgije (čežnje za prošlošću). Ovako usmereno istraživanje će pokazati načine na koje su rana sećanja i narativi ličnih priča snažno uticali na oblikovanje izabranih dela i specifičnih poetika njihovih stvaralaca.

U cilju sagledavanja i analize značenjskih slojeva izabranih umetničkih dela neophodno je istražiti egzistencijalne i poetske pojedinosti biografija umetnika koji su ih oblikovali. U slučaju Tarkovskog, moguće je osloniti se pre svega na njegove dnevnike i u njima objavljene činjenice, fotografije i crteže. Uz to, dostupni su i autorova knjiga „Vajanje u vremenu”, određeni broj intervjua, kao i literatura koja istražuje filmografiju i lik ovog značajnog umetnika. Sa druge strane, Kabakov predstavlja primer stvaraloca za koga ne postoji veliki broj izvornika koji bi mogli pomoći pri prikupljanju pojedinosti vezanih za njegovu biografiju ili pak stvaralaštvo. Ono što ovu vrstu istraživanja njegovih dela ipak čini mogućom jeste činjenica da sam autor, brižljivo pisanim konceptima, u svoje višemedijske prostorne instalacije transparentno utiskuje biografske okolnosti sopstvene prošlosti i sećanja, koja su i inicirala njihov nastanak. To je nadalje omogućilo i rekonstrukciju pojedinosti njegove biografije, kao i jasno utvrđivanje značenja i praćenje porekla uticaja autorovih sećanja pri kreiranju njegove osobene poetike.

1. Andrej Tarkovski: filmsko sećanje

„Nikad nisam mogao da razdvojim svoj život od svojih filmova. Filmovi su uvek bili deo moga života i kada je trebalo da snimim neki film, bio sam dužan da donesem životne odluke... Filmska umetnost nije moja profesija, ona je moj život.”⁵⁰

Andrej Tarkovski⁵¹, ruski reditelj, pisac i glumac, jedan od najznačajnijih i najuticajnijih filmskih umetnika ruske i svetske kinematografije, često je naglašavao da svoju umetnost ne može odvojiti od svog života, da njegova umetnost jeste njegov život i obrnuto. O tome svedoči i njegov život i njegovo delo. Od sedam filmova, što je celokupan opus ovog filmskog stvaraoca, filmovi „Ogledalo” („*Зеркало*”, 1975) i „Nostalgija” („*Nostalghia*”, 1983) u potpunosti su izgrađeni oko autobiografskog narativa pa je motive središta, kuće detinjstva, ranih sećanja, dejstva nostalgije i *nove kuće* moguće podrobno i detaljno analizirati.

Za Tarkovskog je detinjstvo uvek čudesno i niko ne može drugačije da oceni ovaj period, jer prema njemu, i najgore detinjstvo u nama ostaje kao najlepše doba života. „*Kada razmišljam o svome detinjstvu, vidim jedno doba kada sam imao pred sobom celokupno vreme. Bio sam besmrtan i sve je bilo moguće.*”⁵² Ovo dečje osećanje je u velikoj meri povezano i sa detinjim prostorom igre. Tarkovski se seća da je kuća njegovog detinjstva bila „*jedna malecka kućica u šumi, 90-100 kilometara udaljena od Moskve, u blizini seoca Ignjatevo, na samoj obali reke.*”⁵³ Njegova kuća detinjstva, ruska dača⁵⁴ koja je smeštena pored reke i opkoljena šumom, predstavlja autentičan ruski prizor. Biblioteka Tarkovskih posedovala je brojne knjige klasične ruske književnosti (Puškin, Tolstoj, Dostojevski, kao i dečji pisci Maršak i Čukovski)

⁵⁰ Dragoljubov, A. (urednik): *Tarkovski u ogledalu*, Prostor, Novi Sad, 1994, str. 11.

⁵¹ Rođen je 4. aprila 1932. godine u selu Zavražje, na levoj obali reke Volge, u oblasti poznatoj i kao Ivanova oblast. Kada je imao četiri, a njegova mlađa sestra Marina Tarkovska dve godine, njihovi roditelji se rastaju, a nešto kasnije i razvode. Tarkovski se sa mnogo detalja seća tog perioda svoga života provedenog sa majkom, bakom i sestrom. U ovim, za porodicu jako teškim vremenima, Tarkovski se priseća i neprestanog iščekivanja da se otac ipak vrati kući. Čežnja je dodatno pojačana izbijanjem II svetskog rata, u koji se otac dobrovoljno prijavljuje i odlazi na front. Kada se otac vratio iz rata postalo je jasno da se porodica neće ponovo ujediniti. Otac se kasnije, za razliku od majke, ponovo oženio.

⁵² Dragoljubov, A. (urednik): Op. cit., str. 9.

⁵³ Ibid., str. 7.

⁵⁴ Dača je karakterističan objekat ruske arhitekture. To je prizemni objekat izgrađen od drveta. Reč je o samostalnoj seoskoj kući koja predstavlja periodično ili stalno porodično boravište izvan grada. U sovjetsko vreme su bile posebno aktuelne. Svaka kuća je imala svoju ograđenu parcelu sa vrtom i do svake dače je postojala staza.

koje im je majka često čitala. Tarkovski u knjizi „Vajanje u vremenu” navodi da se seća kako mu je ona u detinjstvu predložila da čita „Rat i mir”. Za autora je u zrelosti ovaj roman postao škola umetnosti, kriterijum ukusa i umetničke dubine. Takođe, u svojim dnevnicima često citira Tolstoja, Puškina i Dostojevskog. *„Moje detinjstvo je u vrlo tesnoj vezi sa mojom majkom... Naš život je zaista bio vrlo težak. I sve što imam u životu, sve lepe stvari (ako pretpostavimo da ih imam), to što sam režiser, što radim u filmskoj umetnosti, sve to dugujem majci čije su žrtve učinile da budem to što jesam”*.⁵⁵ Tarkovski na više mesta ukazuje na to da je detinjstvo najznačajniji period njegovog života, da je obeležilo njegovo biće i postojanje, a posebno kada je reč o njegovoj umetnosti. *„To je uopšte doba koje određuje celokupnu čovekovu budućnost, a naročito kada se radi o njegovim umetničkim aktivnostima, koje su tesno povezane sa unutrašnjim i psihološkim problemima.”*⁵⁶ U šumi, u kući detinjstva, formirano je osobeno središte Andreja Tarkovskog, koje je svojim dubokim utiscima u velikoj meri oblikovalo unutrašnji svet autora. Tokom zrelih stvaralačkih godina rediteljevo središte, koje zrači ranim sećanjima, postaje jedan od glavnih motiva i tema njegovih filmova, a posebno filma „Ogledalo” za koji se može tvrditi da je središtu i posvećen (*slika 2*).



slika 2: Filmska sećanja Andreja Tarkovskog iz filma „Ogledalo”

Rad na filmu „Ogledalo”⁵⁷ koji je remek delo⁵⁸ filmske umetnosti, trajao je pet godina (1970 - 1975) i blisko je povezan sa životnom istorijom reditelja. Budući da je

⁵⁵ Dragoljubov, A. (urednik): Op. cit., 7.

⁵⁶ Ibid., str. 7.

⁵⁷ „Зеркало”, 1974, SSSR, boja, c/b, 106 min, Mosfilm, režija: Andrej Tarkovski; scenario: Andrej Tarkovski i Aleksandar Mičarin; direktor fotografije: Georgij Rerberg; muzika: Eduard Artemijev, Johan Sebastijan Bah, Đovani Batista Pergolezi, Henri Persel; uloge: Margarita Terjehova (Natalija, Aleksejeva žena/Maša, Aleksejeva majka), Ignjat Danilcev (Aleksej/Ignjat), Larisa

zaosnovan na subjektivnom, autorefleksivnom posmatranju stvarnosti tokom dugog perioda, taj film zauzima izuzetno značajno mesto unutar njegovog egzistencijalnog i poetskog prostora. Naime, iste godine kada počinje rad na ovom filmu, Tarkovski započinje da piše i svoj dnevnik, na kojem radi do kraja života. Dnevnik nosi naziv *Martirologijum*⁵⁹ i sastoji se iz šest svezaka (Martirologijum 1 – 6). Već na samom početku dnevnika (7. septembar 1970) Tarkovski povodom svog sledećeg filma „Beli dan”⁶⁰ intuitivno beleži da će celokupno delo biti bazirano na autobiografskom iskustvu. Upravo zbog toga je reditelj bio ubeđen da će film na publiku ostaviti snažan utisak.

Film „Ogledalo” je poput mozaika života, svaki deo jedinstvenog iskustva, osećaj, impresija ili doživljaj „preuzet” iz života odgovara tačno pozicioniranom fragmentu filma. Taj postupak je već vidljiv u prologu filma, u kratkom televizijskom dokumentarnom filmu o logopedu. U sceni koja opisuje nemogućnost da se izrazi jasno i glasno, doktorka se obraća mladiću budeći ga iz hipnoze: „Govorićeš glasno i jasno, slobodno i lako, bez straha od svog glasa i govora.” Mladić se budi i jasno kaže: „Ja mogu da govorim!”. Tek nakon prologa sledi naslov filma: „Ogledalo”. Doktorkine reči nas upućuju na želju i potrebu dečaka da govori, ali i na sumnju u njegovu snagu. Unutrašnja borba i potreba umetnika da govori, kao i svest o sprečenosti i nemogućnosti slobodnog govora jeste suština ove scene. To je i rediteljev komentar na celokupnu društvenu atmosferu u SSSR-u, posebno na ograničenja u filmskoj umetnosti. Kada dečak kaže: „Ja mogu da govorim!”, autor daje jasan znak da će govoriti slobodno. Za Tarkovskog govoriti znači setiti se.

Na samom početku rada na ovom filmu, uopšte ne razmišljajući o njemu, Tarkovski odlučuje da na papir stavi rana sećanja koja su ga „zarazila” svojim dejstvom. Ove zabeleške trebalo je da postanu literarna novela o evakuaciji u ratnom periodu. Vrlo brzo je shvatio da izabrana tema nije dovoljno uzbudljiva za

Tarkovska (Nadežda Petrovna), Oleg Jankovski (Aleksejev otac), Filip Jankovski (Aleksej kao petogodišnjak), Marija Tarkovska (Aleksejeva majka kao starica), Arsenij Tarkovski (glas koji čita pesme). (*Filmski leksikon*, <http://film.lzmk.hr/>)

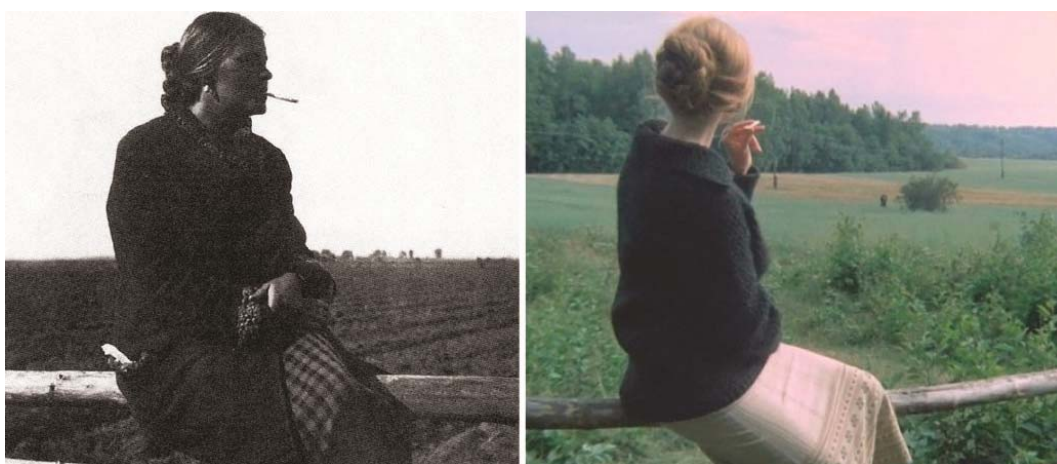
⁵⁸ Marković, G.: *Ogledalo*, objavljeno u *Politici*, Beograd, 08.03.2013. (<http://www.politika.rs/sr/clanak/251137/Pogledi/Ogledalo>)

⁵⁹ Autorov sin Andrej A. Tarkovski je u predgovoru napisao da je njegov otac svoje dnevnike nazivao „*Martirologijum – kalendar stradanja*”. Sin objašnjava da je reč o ispovesti umetnika nastaloj u potrazi za Putem i umetničkom Slobodom.

⁶⁰ Film „Ogledalo” dobija svoj naziv 4. februara 1974. godine. Pre toga je postojalo više radnih naziva. Autor 4. februara 1973. piše: „*Ne sviđa mi se naslov „Beli dan”. Slab je. „Martirologijum” nije loš, ali tu reč niko ne zna. Kad saznaju šta znači zabranice je naravno. „Iskupljenje” je nekako banalno... „Ispovest” je pretenciozno. „Zašto stojiš u daljin”, bolje, ali nejasno.*” (Tarkovski, A.: *Martirologijum, dnevnik 1970 - 1986*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2017, str. 75.)

novelu pa je nikada nije završio. Ipak, nastavlja da intuitivno razmišlja o epizodama koje su ostavile tako dubok utisak u njegovom biću i pratile ga sve do momenta kada će postati slike filma „Ogledalo”. Prva ideja za scenario je bila strukturirana na osnovu tri vrste građe: *dokumentarni materijal* - razgovor sa majkom o prošlosti, dokumentovan kamerom; *igrana struktura* - izabrane dramatizovane epizode snimljene u duhu igranog filma i *arhivski materijal* ratnih dejstava iz filmskih novosti. Osnovna ideja filma bi se formirala suprotstavljanjem dva ugla posmatranja prošlosti, tj. sećanjima dvoje bliskih ljudi: naratora i njegove majke. Tu ideju Tarkovski vrlo brzo napušta, jer kombinacija dokumentarnog, istinitog i igranog, fiktivnog materijala formira strukturu koja je po njemu neuverljiva. Iz tog razloga reditelj nastavlja da razvija bazičnu ideju koja rekonstruiše živote ljudi koje je autor, kako sam kaže, nežno voleo i jako dobro poznao, samo u formi igranog filma. Koliko se Tarkovski posvetio razmišljanju i realizaciji ovog filma govori i činjenica da su skoro sve scene u filmu autentične i detaljno rekonstruisane epizode života njegove porodice. Nije reč o naturalizmu kao stilizaciji u filmskoj formi, već o ličnom stavu i odnosu reditelja prema filmskom narativu. Za Tarkovskog upravo ta tačnost inscenacije prostora sećanja u filmu iznova pokreće zaboravljene emocije i impresije i u gledaocu podstiče buđenje sopstvenih sećanja. Reditelj reprodukuje autobiografske datosti ličnih sećanja, od lokacija, kostima, poezije svoga oca, preko krupne i sitne rekvizite - artefakata koji su svedočili o autentičnim životnim epizodama, sve do dokumentarnih arhivskih materijala i fotografija. Vođen istom potrebom, Tarkovski odlučuje da se u filmu, u ulozi majke, pojavi upravo njegova majka, kao i da njegov otac čita sopstvenu poeziju. Stihovi koje u filmu čujemo nisu puka ilustracija, to je poezija nastala u istom vremenu iz kog datiraju i sećanja. Takođe, reditelj je imao nameru i da njegova bivša žena Irma Rauš (*Ирма Рауш*) igra uloge majke (u dečjim sećanjima) i žene, ali ona to nije prihvatila. Interesantna je i činjenica da glumica Margarita Terekova (koja u filmu igra ženu i majku) nikada nije dobila kompletan scenario, samo stranice neophodne za snimanje određenog dana. Tarkovski je smatrao da glumica ne treba da zna da li će se suprug, kojeg u filmu čeka, ikada vratiti. To je jedan od rediteljskih postupaka čiji je cilj bio da stalni osećaj čežnje istinski prenese na platno (*slika 3*). Permanentno prisustvo nostalgičnih narativa je, unutar filmskog vremena, konzistentno sprovedeno paralelnim vođenjem priča koje se odigravaju u tri različita perioda: ranom detinjstvu, dečaštvu i zreloj dobi autora. Slike sadašnjosti se često kombinuju sa slikama rane prošlosti. Stvarnost sadašnjeg

trenutka inicira sećanja, čežnju za prošlošću, dok slike prošlosti asocijativno osvetljavaju trenutne sukobe i nemire. Scene sadašnjosti su najčešće intimne ispovesti, dijalози Alekseja (naratora) i njegove žene o razvodu, o njihovom sinu, o pitanju sa kim on treba da živi, o sličnostima Aleksejeve žene i majke. Slike koje pripadaju periodu ranih sećanja su poetski kadrovi ispunjeni emocijama, građeni sa velikom pažnjom i posebnim senzibilitetom, a portret majke je u prvom planu. Prirodu ovde osećamo kao dramski lik koji nam se obraća atmosferom, svetlošću i zvukom. U ovim nostalgичnim prizorima doslovno je moguće sagledati filmsku sliku središta Tarkovskog.



slika 3: Arhivska fotografija, majka čeka oca (levo) i majka čeka oca u filmu „Ogledalo” (desno)

Prostor odigravanja velikog broja scena je upravo kuća detinjstva. Ruska daća u filmu, zapravo je rekonstrukcija kuće Tarkovskih, budući da u vreme snimanja filma originalna kuća više nije postojala. Za potrebe filma je kuća, na osnovu fotografija i sećanja reditelja i njegove majke, na istom mestu podignuta i ispunjena identičnim predmetima i rekvizitom. Kako bi postala prostor porodice, kuća nije izgrađena kao filmski dekor, nego kao arhitektonski objekat. I prostor oko kuće je jednako tretiran. *„Ovo mi je bilo veoma važno, ne zato što sam hteo da budem neka vrsta naturaliste već zato što je moj lični stav prema sadržaju filma zavisio od toga; za mene bi to bila lična drama da je kuća izgledala drugačije... Ali kada sam tamo doveo svoju majku, koja se pojavljuje u nekoliko sekvenci, bila je tako dirnuta prizorom da sam odmah shvatio da je stvorilo pravi utisak.”*⁶¹ Tarkovski je vrlo rano, još na početku svoje karijere, shvatio koliko je poetika filmskog prostora bitna.

⁶¹ Tarkovski, A., intervju snimljen u Stokholmu marta 1985.

Prostor odnosno ambijent ili pejzaž moraju u autoru da podstiču uspomene i poetske asocijacije. Ukoliko u reditelju prostor budi sećanja i asocijacije, iako subjektivne, taj prizor postaje uzbudljiv i za publiku. Možda je ovo jedan od postupaka zbog kojih je, nakon prvih projekcija filma „Ogledalo”, Tarkovski od gledalaca dobio veliki broj pisama iskrene zahvalnosti sa utiskom da je uspeo da prikaže upravo njihovo detinjstvo: „...*ali kako je on mogao to da zna?*”.⁶² Autobiografski prostori i događaji u komunikaciji sa gledaocem na ovaj način bivaju percipirani kao jedno, kao celina koja gradi poetiku tog jedinstvenog trenutka. Meta Hočevar u knjizi „Prostor igre” objašnjava upravo ovu povezanost između prostora sećanja i čoveka koji ga se seća: „*Prostor i događaj su nerazlučivo povezani. Ako se nakon dugo vremena vratim na mesto događaja, tačno ću se setiti događaja koji se u njemu odvijao, kao da u pamćenju pokušavam da prizovem samo događaj ili pojedinačne reči koje su tada i tamo izgovorene. Kao da oni u prostoru priče ostavljaju tragove koji oživljavaju pretvarajući se u price.*”⁶³ I za Tarkovskog je rekonstrukcija tih tragova u prostoru sećanja ključ za filmsku postavku narativa proizašlih iz sećanja.

Stvaralaštvo Tarkovskog obiluje refleksijama i podudarnostima sa biografskim odrednicama njegovog života. Odluka autora da započne rad na filmu „Ogledalo” i početak pisanja dnevnika poklapa se sa životnim okolnostima razvoda od svoje prve žene i venčanja sa Larisom Pavlovnom Egorkinom (*Лариса Павловна Егоркина*). Takođe, Tarkovski sa novom suprugom 1970. godine kupuje imanje i malu seosku kuću, rusku daću, u Mjasnom, u Rjazanjskoj oblasti, oko trista kilometara od Moskve, na samoj obali reke Oka. Njegova *nova kuća*, po arhitektonskoj morfologiji i strukturi prirodnog pejzaža nedvosmisleno podseća na njegovu prvu kuću, kuću njegovog detinjstva (*slika 4*).

⁶² Tarkovski, A.: *Vajanje...*, str. 8.

⁶³ Hočevar, M.: *Prostor igre*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003, str. 11.



slika 4: Kuća detinjstva (levo) i nova kuća (desno)

Analizom ove činjenice moguće je sagledati uzročno-posledično delovanje poetskog i egzistencijalnog sveta autora tokom rada na filmu „Ogledalo”. Tarkovski je, vođen zakonitostima koje je kuća detinjstva u njegovo središte urezala, za egzistencijalni prostor svoje nove porodice izabrao mesto koje u sebi sadrži gotovo identične fizičke manifestacije. Rediteljovu *novu kuću* moguće je sagledati kao ogledalo kuće detinjstva – središta Tarkovskog. Bitno je naglasiti da je *nova kuća* porodice Tarkovski završena 1975., iste godine kada je završen i film „Ogledalo”. Prošlost i budućnost se susreću i *nova kuća*, za autora znači i sećanje na epizode koje su oblikovale i obeležile njegovo biće. Sa njima se Tarkovski susreće dok gradi egzistencijalni prostor svoje porodice i istovremeno, kao reditelj, iniciran njima gradi svoj film. Film „Ogledalo”, budući da je refleksija rane prošlosti i sećanja, može se sagledati kao pokušaj stvaraoca da pronađe svoj istinski odraz i meru sopstvene slobode. Tarkovski nas, u sceni koja zatvara film, uvodi u sobu belih zidova, čija je jedna strana u ogledalima. Scena u kojoj supruga i majka naratora sa doktorom pokreću diskusiju o njegovom (Andrej Tarkovski) zdravlju, po mnogo čemu je ključna:

Doktor: Sve sad zavisi od njega.

Supruga: Mislite li da grlobolja može imati takve posledice?

Doktor: Grlobolja nema nikakve veze s tim... To je običan slučaj.

Supruga: Običan?

Doktor: Majka najednom umre, zatim njegova žena, dete... Par dana i čoveka nema više, iako beše sasvim zdrav.

Supruga: Ali niko nije umro u njegovoj porodici.

Doktor: Savest... sećanja...

Supruga: Šta sećanja imaju veze s tim? Misliš da je kriv za nešto? (obraća se njegovoj majci)

Majka: On misli tako.

Narator (off): Pustite me na miru.

Doktor: Izvinite... rekli ste nešto?

Narator (off): Pustite me! Samo bih hteo da budem srećan.

Supruga: A što će se dogoditi s tvojom majkom ako ti umreš?

Narator (off): Nije to ništa, sve će biti u redu... Sve će biti...

Kamera ni u jednom trenutku scene ne otkriva lice bolesnika u postelji. U momentu dok govori kako želi da ga ostave na miru, pratimo njegovu ruku opuštenu po belom čaršavu pored mrtve ptice. Kada izgovori da samo želi da bude srećan i da će sve biti u redu, uzima pticu koja u njegovoj ruci oživljava i baca je u vazduh. Čuje se uzdah, ptica odleće. Završetak filma može se sagledati kao čin kojim se Tarkovski, svojom umetnošću oslobađa od sećanja, tj. prošlosti. U knjizi „Vajanje u vremenu” reditelj citira Marsela Prusta (*Marcel Proust*) nadovezujući se na razmišljanje francuskog pisca o osećaju slobode koji neočekivano nastupa nakon pisanja o svojim sećanjima, i beleži: „*Prošao sam kroz slična osećanja kada sam završio 'Ogledalo'. Sećanja iz detinjstva koja mi godinama nisu davala mira odjednom su nestala, kao da su se istopila, i konačno sam prestao da sanjam o kući u kojoj sam živio mnogo godina ranije.*”⁶⁴

Prošlost, sadašnjost i budućnost su u filmu „Ogledalo” utisnuti jedni u druge do neraspoznavanja, kao i stvarnost u sećanje. Film „Ogledalo” nije moguće sagledati jedino kao autobiografski film, to je film koji pričom jedne ruske porodice, od rane prošlosti do sadašnjeg trenutka, prikazuje univerzalnu priču ljudskog postojanja. Film je putovanje iz sećanja u stvarnost individuacije. Životne dileme reditelja se razrešavaju, Tarkovski gradi *novu kuću* za svoju novu porodicu i shvata da su život i film, život i umetnost dve strane iste medalje, kao i vreme i sećanje. Može se zaključiti da upravo zahvaljujući refleksijama središta i stvaralačkom uticaju ličnih ranih sećanja, Tarkovski postaje umetnik sa autentičnim poetskim izrazom.

⁶⁴ Tarkovski, A.: *Vajanje...*, str. 126.

Dozvola za distribuciju filma⁶⁵, koju donosi odbor Agencije za filmsku umetnost - Goskino⁶⁶ određivala je sovjetsku i svetsku budućnost filma. U sovjetskoj kinematografiji, Tarkovski je imao renome beskompromisnog reditelja koji se za svoje filmove argumentovano borio svim sredstvima. To jeste i bio razlog da film „Ogledalo” ima sličnu sudbinu kao i prethodni filmovi ovog reditelja⁶⁷. Film je 1978. godine prvi put prikazan na Zapadu, u Parizu, a potom tek 1980. godine u Londonu. Nakon filma „Ogledalo” koji je u fazi distribucije imao mnogo prepreka, Tarkovski otpočinje rad na svom petom filmu „Stalker”. *„Ne znam kako ću predati 'Stalkera'. Svakako ga neće odobriti bez ozbiljnih prepravki, koje ja svejedno neću uraditi. A možda će se desiti čudo!”*⁶⁸ Nakon očekivanog nerazumevanja i kritika, za film „Stalker” je samo u SSSR-u prodato 4,3 miliona bioskopskih karata.

U tom trenutku je Tarkovski na Zapadu, već svrstan u rang sa velikanima filma poput Bresona, Bergmana, Kurosava, Felinija ili Antonionija. U SSSR-u više nije bilo moguće ignorisati interesovanje koje Zapad pokazuje za eventualne koprodukcije njegovih filmova. Krajem sedamdesetih godina u Moskvu dolazi Tonino Guerra (*Tonino Guerra*)⁶⁹ sa planovima o saradnji sa Tarkovskim. Reditelj prihvata taj projekat, a Mosfilm se odlučuje za koprodukciju sa Italijom. Nakon višegodišnjih pregovora između Goskina i RAI 1, Tarkovskom odobravaju boravak u Italiji i on započinje pripreme za snimanje svog novog filma pod radnim nazivom „Nostalgija”. U tom periodu, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, reditelj aktivno razmišlja o realnosti svoje umetničke budućnosti u SSSR-u. U dnevniku često govori o izmešanim osećanjima koja ga obuzimaju i da je *„radeći sramno malo, većito prožet negativnim emocijama koje ne pomažu, nego nasuprot ruše osećaj postojanja životnog cilja, koji je neophodan, bar povremeno, da bi se*

⁶⁵ Film „Ogledalo” je pušten u distribuciju 22. oktobra 1974. godine, ali u drugoj distributivnoj kategoriji, što je značilo da može biti prikazan samo u malim bioskopskim salama i u manjim naseljima.

⁶⁶ Goskino je bila glavna vladina agencija za filmsku produkciju. Pod rukovodstvom Goskina su bili svi filmski studiji, uključujući i najveći Mosfilm, u kojem je Tarkovski snimio sve svoje filmove u SSSR-u. Procedura koju je bilo neophodno slediti je bila izuzetno komplikovana i podrazumevala je brojna odobranja, od svih faza tokom pisanja scenarija, predprodukcije i produkcije filma, nadzora snimljenog materijala, brojne kontrolne projekcije i finalnu projekciju na kojoj je odbor odobravao nivo i zonu u kojoj će se film distribuirati, ili je, ako film ne ispunjava zahteve, prikazivanje zabranjivano.

⁶⁷ Sovjetski filmski radnici i institucije su ga surovo kritikovali, između ostalog i da je elitistički i potpuno nerazumljiv reditelj. U Goskino studiju su smatrali da publika neće prihvatiti i razumeti taj film, a nisu dozvolili ni da bude prikazan na prestižnom filmskom festivalu u Kanu. Direktor kanskog festivala, revoltiran tim postupkom sovjetske vlasti, dve godine u njihov program ne prihvata nijedan drugi sovjetski film.

⁶⁸ Tarkovski, A.: *Martirologijum...*, str. 177.

⁶⁹ Italijanski scenarista poznat i po radu sa velikanima italijanskog filma F. Felinijem i M. Antonionijem.

moglo raditi. Plašim se takvog života. Ja neću živeti toliko dugo da bih sada mogao da rasipam svoje vreme!".⁷⁰ Tokom rada sa scenaristom Guerom, na pripremama za film „Nostalgija” i snimanju dokumentarnog filma „Putovanje u vremenu” („*Tempo di viaggio*”) u Italiji, Tarkovski piše kako mu nedostaje kuća i porodica te zapaža da Rusi, sa njihovom ruskom nostalgijom, teško tamo mogu da žive. Međutim, kada se vratio u SSSR zapisao je: „*Sovjetski film i ja ne možemo zajedno. Uostalom, moji filmovi nisu učestvovali ni na jednom sovjetskom filmskom festivalu! Nisam dobio nijednu nagradu za film u SSSR-u. To je uporna i dosledna hajka! Šta više čekaš?*”⁷¹ Tarkovski je tada bio na životnom raskršću. Reditelj 1980. godine donosi odluku i odlazi u Rim. Od studija, za potrebe snimanja filma „Nostalgija” dobija privremeno odobrenje boravka u Italiji. Ubrzo nakon odlaska pridružuje mu se i supruga, asistent reditelja na ovom projektu. Nažalost, nisu dobili odobrenje da sa njima pođe i njihov sin koji je morao da ostane u SSSR-u. To je bio zvanični odgovor na sve njihove molbe i brojna pisma upućena svim relevantnim osobama, institucijama i prijateljima. Kada se približilo vreme okončanja njihovog odobrenog boravka u Italiji, Tarkovski odlučuje da se više nikada ne vrati i koristi sva raspoloživa sredstva da omogući svima koje voli da budu zajedno sa njim. Kada se u obzir uzme duboki osećaj čežnje za sopstvenim domom i sopstvenom porodicom, kao činjenica životnih okolnosti u kojima autor stvara, moguće je sagledati i rad na filmu „Nostalgija”⁷² i samo filmsko delo.

Tarkovski je kao primarni cilj, koji je inicirao stvaranje ovog filma, naveo da želi da prenese njemu dobro poznat osećaj ruske nostalgije, tj. specifičan osećaj koji ima brojna ruska emigracija. Reditelj definiše nostalgiju kao autentično stanje uma, koje se sa posebnim osobinama, vremenom u čoveku razvija kada je dugo razdvojen od svoje domovine. Tarkovski vrlo iskreno govori o svojoj zapreščenosti kada je otkrio koliko je njegovo lično, ljudsko raspoloženje odnosno „*svest o udaljenosti od kuće i voljenih bića, koja ispunjava svaki trenutak postojanja*” tokom snimanja filma, verno preneto na ekran. „*Ova neumoljiva, podmukla svest o*

⁷⁰ Tarkovski, A.: *Martirologijum...*, str. 233.

⁷¹ Ibid., str. 386.

⁷² „*Nostalghia*”, 1983, Italija/SSSR, boja, 126 min, Opera Film/Sovinfilm/RAI; režija: Andrej Tarkovski; scenario: Tonino Guera i Andrej Tarkovski; direktor fotografije: Đuzepe Lanči; muzika: Đuzepe Verdi (Rekvijem), Ludvig van Betoven (IX simfonija), Ričard Vagner, Klod Debisi; uloge: Oleg Jankovski (Andrej Gorčakov), Domiciana Đordano (Eugenija), Erland Josefson (Domeniko), Patricia Tereno (Gorčakovljeva žena), Delija Bokardo (Domenikova žena), Laura De Marči (spremačica), Milena Vukotić (radnica). (*Filmski leksikon*, <http://film.lzmk.hr/>)

*zavisnosti od sopstvene prošlosti... nazvao sam je nostalgija.*⁷³ Za razliku od filma „Ogledalo” u kome autor tretira lično središte formirano u detinjstvu, a *nova kuća* deluje posredno iz njegovog egzistencijalnog sveta, film „Nostalgija” obrađuje upravo temu *nove kuće*. Primenjeni postupak reditelja moguće je sagledati kao pokušaj za uspostavljanjem izgubljenog kontinuiteta u egzistencijalnom svetu, kao čežnjom motivisanu potrebu da *novu kuću*, koja sa ličnim središtem rezonira, u filmu materijalizuje.

Finale filma Tarkovski rešava u dve kontemplativne sekvence. U prvoj, glavni protagonista pesnik Andrej, pokušava da ispuni zadatak koji je dobio i iz tri pokušaja prenese sveću preko bazena Manastira Sv. Katerina, tako da se ona ne ugasi. Andrej u trećem pokušaju, dok psi u pozadini laju i snaga mu ponestaje, ipak uspeva i pada od iscrpljenosti. Čujemo samo njegov poslednji uzdah. Kroz umetnost, kao i u filmu „Ogledalo”, deo autorovog bića umire kako bi razrešio unutrašnji konflikt. Odmah nakon te scene sledi kratak kadar, lik deteta u krupnom planu, i otpočinje druga duga sekvenca na čijem početku Andrej, sa svojim psom, sedi na travi ispred ruske dače.⁷⁴ Od krupnog plana kamera se lagano pokreće ka totalu i vidimo da je ovaj tipično ruski prizor smešten unutar ruševina italijanske katedrale (*slika 5*). Počinje da pada sneg. Ovu antologijsku filmsku sliku moguće je sagledati kao materijalizovanu potrebu reditelja da savlada osećaj nostalgije. U njoj je dualistički ujedinjeno negativno i pozitivno značenje. Negativno budući da naglašava spoj nespojivog, nesavladivu podelu Andrejevog bića između ovde i tamo, i pozitivno jer slika novu celovitost junakovog bića u kojoj se rusko središte i *nova kuća* u Italiji prožimaju. U filmu „Nostalgija” se umetnik, kao reflektivni retroaktivni nostalgičar, susreće sa svojom prošlošću vođen konfliktom proizašlim iz trenutne pozicije, životne odluke da se više ne vraća u svoju domovinu. Pre zatamnjenja, na poslednjem kadru filma, Tarkovski ispisiuje: „*Posvećeno sećanju na moju majku*”.⁷⁵ Film „Nostalgija” je svoju premijeru doživeo na filmskom festivalu u Kanu gde je osvojio glavnu nagradu međunarodnog žirija, dok je Tarkovski nagradu za režiju podelio sa svojim uzorom Roberom Bresonom (*Robert Bresson*).

⁷³ Tarkovski, A.: *Vajanje...*, str. 204.

⁷⁴ Sa glavnim junakom ovog filma se umetnik jasno identifikuje deleći sa njim isto ime i psa iste vrste. Tarkovski je u Majsonu imao nemačkog ovčara koji se zvao Dakusa. Autor ga, od trenutka kada napušta domovinu, vrlo često spominje u svom dnevniku i često ga skicira. Takođe, imaju i sina istog uzrasta, kojeg u filmu vidimo u Andrejevim sećanjima na porodicu i kuću.

⁷⁵ Majka Andreja Tarkovskog umire 1979. godine, neposredno pre njegove odluke da napusti SSSR.



slika 5: Andrej i pas u filmu „Nostalgija” (levo), rediteljeva kuća u Mjasonom i pas Dakusa (desno)

Tarkovski se sve vreme, dok radi na ovom filmu, svim sredstvima bori za svog sina i pokušava da ubedi vlasti da mu ipak dozvole izlazak iz SSSR-a. U nekoliko navrata se pismima obraća državnom vrhu SSSR-a. Pisao je i predsednicima Italije (Sandro Pertini), Amerike (Ronald Regan) i premijerki Velike Britanije (Margaret Tačer). Očinska borba ga je obeležila i kao umetnika u potrazi za političkim azilom za sebe i svoju porodicu. Tokom snimanja svog poslednjeg filma „Žrtva”, Tarkovski često trpi jake bolove. Nakon završetka snimanja saznaje da ima rak. Bio je to kraj 1985. godine. Tarkovski umire 29. decembra 1986. godine u Parizu⁷⁶ (slika 6). U testamentu je napisao sledeće: „*Ni živ ni mrtav ne želim da se vratim u zemlju koja je meni i mojim bližnjima prouzrokovala toliko bola, patnje i poniženja. Ja sam Rus, ali sebe ne smatram Sovjetom.*”⁷⁷

⁷⁶ Od početka 1986. godine Tarkovski je na lečenju u Parizu. Sin Aleksij Tarkovski dobija dozvolu da poseti oca i nakon pet godina, 19. januara 1986. dolazi u Pariz. Posmrtni prah Andreja Arsenijeviča Tarkovskog počiva na ruskom pravoslavnom groblju Sen Ženevjev de Bua pokraj Pariza.

⁷⁷ Džonson, V. i Grejem, P.: *Filmovi Andreja Tarkovskog, Vizuelna fuga*, Besjeda, Banja Luka, Ars libri, Beograd, 2007, str. 3.



slika 6: Tarkovski u bolnici u Parizu (levo) i smrt Naratora, kadar iz filma „Ogledalo” (desno)

Detinjstvo i rana sećanja su za Tarkovskog inicijatori stvaranja. Njegov najveći strah odnosio se na pomisao da se detinjstvo može izgubiti. Reditelj smatra da čovek tokom svog života može da izgubi dečju osećajnost, ali je sećanje na detinjstvo pokretačka snaga čovekovog stvaralaštva i temelj svakog njegovog dela „*da je ono nestalo negde u praznini, ne bih mogao da napravim nijedan film*”.⁷⁸ Kada govori o postupku materijalizacije objašnjava da se istinska reprodukcija sećanja ne može postići pukom rekonstrukcijom, naprotiv, po Tarkovskom je potrebno da im, na osnovu stvaralačkog dejstva koje nose, reditelj da estetska i poetska značenja. Samo kao takva, lična sećanja postaju medijum između autora i publike i bivaju privlačna za duboka i ozbiljna razmišljanja.⁷⁹

⁷⁸ Dragoljubov, A. (urednik): Op. cit., str. 9.

⁷⁹ Tarkovski, A.: *Vajanje...*, str. 21.

2. Ilja Kabakov: inscenacija prošlosti

„Za mene je svet umetnosti kao ogromna reka,
izvire negde u prošlosti i nastavlja da teče ka budućnosti.”⁸⁰

Ruski konceptualni umetnik i slikar, Ilja Kabakov je stvaralac koji svoju umetnost oblikuje artefaktima iz života. Njegova umetnost predstavlja poetski autobiografski iskaz, iz perspektive subjektivnog prostora i vremena, insceniran fragmentima ličnih sećanja. Autor za sebe govori da stvara „totalne instalacije”, čime se referiše na Vagnerov pojam „totalne umetnosti” (*Gesamtkunstwerk*) i intuitivno promišlja o sopstvenim instalacijama kao o višemedijskim delima. Ipak, navedeno posmatranje moguće je dopuniti isticanjem dve pojedinosti, ta da autor pri realizaciji radova koristi dominantno scenska sredstva, kao i ta da u velikoj meri sva svoja dela zasniva na aktivnom, stvaralačkom odnosu između prostora i publike. Kritičkom analizom izabranih umetničkih dela ovog autora moguće je sagledati konzistentnost stvaralačkih uticaja ranih sećanja i narativa umetnikove prošlosti na njegovu poetiku, što i omogućava studiju o Kabakovu, o njegovom životu i umetnosti ili tačnije umetnosti u životu. Početak se krije u radu „Konopac života” (*The Rope of Life*) iz 1985. godine.

Pod prazne bele sobe, dimenzija 10m x 10m, prekriven je velikim formatima belog papira, čime se njen izgled oneobičava i doprinosi osećaju iščekivanja. Na pod je postavljeno staro, istrošeno uže dužine 10 metara. Celom njegovom dužinom vezani su različito iskorišćeni, utilitarni predmeti manjih dimenzija. Objekti poput polomljene četkice za zube, prazne flaše, dugmadi, šibica i slično. Uz svaki predmet je vezan i mali papir sa tekstom na ruskom jeziku. Na svakom papiru stoji datum i autobiografsko sećanje na događaj koji se tog dana odigrao. Narativi ličnih priča pisani su u prvom licu. Početak i kraj konopca su slobodni. Publika ulazi u sobu i dolazi u interakciju sa instalacijom jedino pod uslovom da se fizički, telom približi konopcu. Posmatrač je postavljen u ulogu svedoka, a u određenom smislu i voajera nečije životne priče (*slika 7*).

⁸⁰ Iz poglavlja posvećenog Ilji i Emiliji Kabakov, elektronskog online izdanja biblioteke „*Fine Art Biblio*”, (www.fineartbiblio.com/artists/ilja-and-emilia-kabakov)



slika 7: *Skica za rad „Konopac života” (levo), „Konopac života”, Fred Hofman galerija u Santa Monici, 1990. godine (desno)*

Kabakov naglašava da u ovom radu upotrebljeni objekti nemaju vezu sa datumima navedenim uz njih. To nisu predmeti koji datiraju iz tog perioda, već su sakupljeni tokom života. Kabakov smatra da je suština ove instalacije u načinu čitanja vlastitog života. *„Odlučio sam da prikažem svoj život u obliku užeta, kroz sve događaje u mom životu u redosledu kojeg se ja sećam, ne praveći razliku između važnih sećanja od manje važnih. Ali, kad sam krenuo da radim, potpuno neočekivano i na način koji ne mogu tačno da razumem, osetio sam da se nešto već desilo pre sećanja kojeg se prvog mogu setiti. I da će se nakon moje smrti nešto takođe dogoditi, naravno ja neću moći da ga se setim. Stoga sam ostavio dva duga prazna kraja konopca, pre i posle događaja koji su se u mom sećanju osvestili...”*⁸¹ Autorovo čitanje sopstvenog života ima za cilj da u posmatraču inicira sličan proces traganja i selekcije sopstvenih životnih epizoda koji bi ga usmerio ka promišljanju o vlastitom vremenu. Koji je to trenutak od kog odlučujemo da je naša biografija, naša priča započela, i kada znamo da je njen kraj? Za Kabakova je bitno da svoju životnu priču prikazuje sa svešću o važnosti praznog prostora pre njenog početka i nakon njenog kraja. To naglašava i uzročno-posledičnu korelaciju njegovih sećanja i događaja koji su im prethodili ili su usledili nakon njih. Narativi ličnih priča, pisani u prvom licu, intimni su i iskreni poput isečaka iz dnevnika, i ostavljaju snažan utisak na gledaoca.

⁸¹ Kabakov, I.: *Installations (1983 – 2000)*, Catalogue Raisonné Volume I, Richter Verlag, Germany, 2003, str. 82 – 87.

Iskazima koji prate ovu instalaciju, Kabakov je podelio sopstveni egzistencijalni i poetski svet na četiri perioda. Prva tri odvijaju se u SSSR-u (detinjstvo, ratni i posleratni period) dok četvrti predstavlja odlazak, odnosno migraciju na Zapad. Kabakov je rođen na istoku Ukrajine, u vrlo skromnoj ruskoj porodici. O njegovoj porodici se zna vrlo malo, toliko koliko nam sam umetnik u svojim delima otkriva. Slično kao kod Tarkovskog, detinjstvo i odrastanje Kabakova su snažno vezani za majku, sa tom razlikom da je majka bila cela njegova porodica. Kabakov je primer umetnika čije središte, budući da izvire iz detinjstva, za razliku od Tarkovskog nije označeno kućom detinjstva i prirodom koja je okružuje, već je jedan kutak unutar kuće detinjstva. Za njega je mesto sanjarenja, igre i zaštićenosti bilo tamo: „U ormanu” („*In the Closet*”), kao i rad iz 1997. godine (slika 8).



slika 8: Skica za rad „U ormanu” (levo), „U ormanu”, Muzej Hedendaagse kunst u Nemačkoj, 1998. godine (desno)

Orman, dimenzija 1,90m x 1,10m x 0,60m, ugrađen je u zid i na njemu se vrlo jasno vidi trag vremena. Postavljen je u neutralnom, praznom prostoru sobe. Dvokrilna vrata deluju kao nastavak površine zida, a jedino blago otvoreno krilo govori o njegovom prisustvu. Ovo istovremeno označava i poziv da posmatrač, ukoliko želi, može da otvori i sagleda njegovu unutrašnjost. Publika ulazi u prostor i nailazi na komad nameštaja, sceničan i autentičan, izložen poput pozorišnog dekora. Kada posmatrač otvori orman shvata da nije reč o bilo kom ormanu, nego o ormanu preoblikovanom u intimno, lično utočište. Intimni prostor je intuitivno i spontano ispunjen knjigama, odećom, posuđem, crtežima - ličnim artefaktima. Posmatrač, istražujući orman, neminovno može ostvariti višestruke nivoe čitanja. Orman jeste prostor sam po sebi, ali pripada i celini većoj od sebe, celini sobe, kuće, porodice. U

čitanje ormana kao prostora za skrivanje, uključuju se i pitanja koje inscenacija unutrašnjosti ormana postavlja: „Čiji je to orman? Čije je skrovište? Od koga se taj neko krije? Da li se krije ili...? Gde je sada?...”

Koncept ovog rada vezan je za detinjstvo Kabakova. Autor se seća kako je detinjstvo voleo da provodi u ormanu. To je tada bio samo njegov, intimni prostor, prostor gde se skrivao i gde ga niko nije uznemiravao. U detinjstvu je u ormanu mogao da čuje svaki zvuk koji bi dolazio iz sobe, kuće. Priseća se momenta kada se njegov otac vraća sa posla, ulazi u sobu, pere ruke, prilazi stolu, pomera stolicu, podiže kašiku i brzo večera. „Tokom vremena sam uspeo da napravim nešto što liči na krevet od moje stare odeće, zatim sam uveo struju, ubacio moje omiljene knjige i čitao koliko god sam želeo, ne obraćajući pažnju da li je dan ili noć. Niko me nije sprečavao da učim stihove ili da čitam ili sanjam.”⁸² Kabakovljevo središte je zaista osobeno. Ono jeste kreirano u kući detinjstva, u krugu porodice, ali sa potrebom da bude sam. On jeste svestan prostora i prisustva najbližih, ali želi da bude i ostane sakriven. Želi da bude sam, ali se ne oseća usamljenim. „Još od detinjstva, iz nekog razloga, konstantno sam pokušavao da pobegnem od drugih, uvek sam tražio način da budem sam, da se sakrijem. Naravno, za moje roditelje je ovo bilo nerazumljivo, mislili su da je to dečja igra, ali moja želja da se sakrijem, da ne vidim nikoga, bila je toliko snažna, da niko, čak ni oni, nisu mogli da me razuvere.”⁸³ Umetnikova rana sećanja su formirana upravo u ovom uskom prostoru, u njegovom utočištu. Kada se sagledava opus ovog umetnika vrlo lako je uočiti zajedničku karakteristiku svih njegovih radova. Kabakov u svakom svom radu, iznova reprodukuje, rekonstruiše isti „orman” svog detinjstva. Može se reći da je to razlog što Kabakov ne ulazi u dijalog sa arhitektonskim, fizičkim prostorima u kojima izlaže. Naprotiv, on se ograđuje i unutar tog prostora konstruiše svoj „orman”, svoj kutak, i tek u njemu svoj unutrašnji svet, svet svoje umetnosti. Kad je reč o odnosu egzistencijalnog prostora i središta, može se tvrditi da za Kabakova svaki novi egzistencijalni prostor (*nova kuća*) jeste istinski ukoliko unutar njega postoji mesto za novi „orman”, kutak koji jeste refleksija njegovog središta.

⁸² Kabakov, I.: *Installations (1983 – 2000)*, Catalogue Raisonné Volume II, Richter Verlag, Germany, 2003, str. 236 – 239.

⁸³ Ibid., str. 292 – 295.

Kabakov od 1945. do 1951. godine pohađa umetničku školu i boravi u studentskom domu u Moskvi.⁸⁴ Sa desetak godina i u ovim životnim okolnostima, autor oseća potrebu za sopstvenim središtem i realnu sprečenost da održi uspostavljeni kontinuitet. Doživeo je rez, vakuum ili ono što je izneo u radu: „Kutija sa smećem” („*Box with Garbage*”) iz 1986. godine (slika 9).



slika 9: Skica i razrada ideje za rad „Kutija sa smećem” (levo), „Kutija sa smećem” u njegovom studiju u Moskvi, 1986. godine (desno)

U prostoru dimenzija 25m x 15m, sa belim zidovima i podom u celosti prekrivenim belim papirom, duž zidova je povučena crna traka koja zid deli na dva dela. Gornji deo ostaje beo, dok donji tek treba da bude obojen tamnom bojom. U jednom ćošku se nalazi oprema za farbanje, četke, boja... Jedan deo zida je već obojen, ali su radovi iz nekog razloga zaustavljeni. Na samoj sredini praznog prostora postavljena je stara drvena kutija prepuna predmeta koji nikome nisu potrebni: polomljene flaše, pokidane kutije i papiri, stara odeća, itd. Poklopac kutije je otvoren i oslanja se na jednu njenu stranu, dok je sa druge strane postavljena stara, trošna stolica. Publika ulazi u prostor u kojem je radnja upravo zaustavljena. Deluje kao da je vreme u njemu stalo, prekinuto. Stolica je otvoren poziv da publika sedne i pažljivo istraži predmete koji su u unutrašnjosti kutije. Kada posmatrač izabere jedan predmet na njemu opaža papirić sa uvredljivim tekstom pisanim u prvom licu. Može se reći da ta kutija i njen sadržaj predstavljaju percepciju autorove stvarnosti i impresije koje su ga ispunjavale sredinom četrdesetih i početkom pedesetih godina.

⁸⁴ Kabakov 1951. godine u Moskvi upisuje studije na Umetničkom institutu. Diplomira 1957. godine na Odseku za grafički dizajn i ilustraciju. U ovom periodu života sve do kraja školovanja, umetnik živi u kolektivnim smeštajima, na početku u školskom internatu, a zatim u studentskom domu. Kabakov se detaljno seća ovog perioda i inscenira ga u radu: „Toalet” („*The Toilet*”) iz 1992. godine.

„Živeo sam u kolektivnim spavaonicima otkad sam imao deset godina: prvo je bio internat u umetničkoj školi, a zatim studentski dom na umetničkom institutu. Ne sećam se da sam ikada, ijednom svih tih godina, bio ostavljen sam sa sobom u praznoj sobi...“⁸⁵ Radikalna promena koju umetnik nije prihvatio, odigrala se unutar njegovog egzistencijalnog sveta. Samoća je Kabakova činila spokojnim i srećnim i njegovo središte je težilo za nečim u suštini suprotnim od stvarnosti koju je živeo. U navedenim okolnostima to nije bilo ostvarivo. Kabakov pojašnjava da ga je u svakom trenutku tokom dana, od jutra do noći, okruživalo i do četrdeset ljudi. Seća se preblisko postavljenih kreveta u kojima su spavali i uzanog prolaza koji ih razdvaja. Priseća se neophodnosti nekadašnjih dubokih unutrašnjih osećanja i njihove tadašnje degradacije. Kabakov svoje središte potiskuje, pa se kontinuitet između prošlosti i sadašnjosti postepeno gubi. Kutija sa smećem je metafora i slika njegovih novih, privremenih egzistencijalnih prostora. Može se reći da se u njima osećao kao na podu ostavljena kutija i jedino što je mogao jeste da viče: „*Ne diraj! Vрати to! Sklonite se od mene! Ostavi me na miru! Šta hoćeš od mene?*“

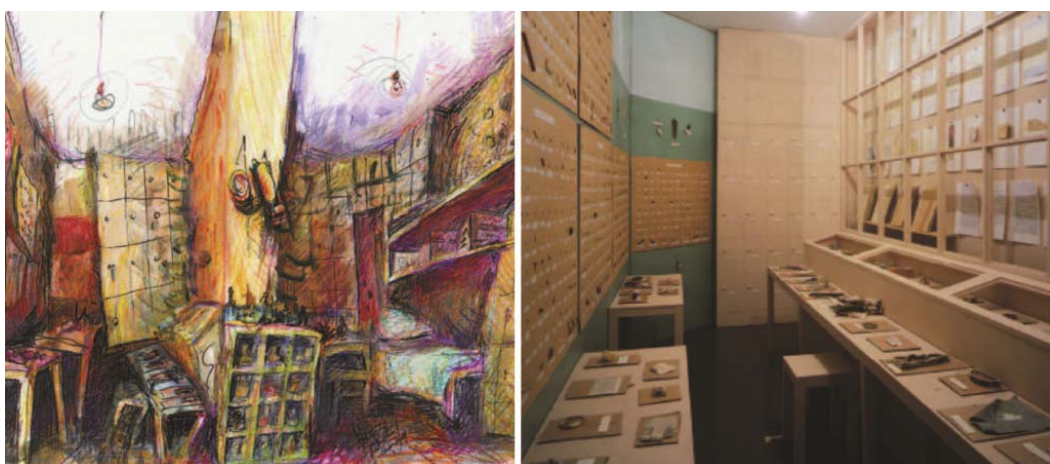
Činjenica jeste da umetnička dela koja Kabakov⁸⁶ stvara od 1953. godine nemaju ništa zajedničko sa tada negovanim i podržavanim sočrealizmom. To je razlog da Kabakov svoj život u tom periodu u SSSR-u, opisuje kao život u stalnom strahu. „*Nisam odgovarao na telefon. Nisam otvarao vrata ako nisam znao ko dolazi. Moraš paziti šta radiš, šta govoriš. Na neki način svako je imao dvostruki život.*“⁸⁷ Dvostruki život je trajao do trenutka kada je Kabakov 1965. godine ušao u direktan konflikt sa vlašću. Reč je o izložbi sovjetskih umetnika koja je održana u Italiji, a gde je prikazana serija njegovih crteža pod nazivom „Tuš“ („*The Shower*“). Crteže su zapadni mediji i italijanski kritičari protumačili kao subverzivne i kao kritiku komunizma, dok je po Kabakovu poruka bila u univerzalnoj metafori o neostvarenim isčekivanjima pojedinca. Kabakov je proglašen za antisovjetu. Nije završio u zatvoru, ali je izgubio posao i nije mogao da pronađe novo zaposlenje naredne četiri godine. Umetnik nije odustao od svoje umetnosti, već je nastavio da stvara pod

⁸⁵ Kabakov, I.: *Installations (1983 – 2000)*, Catalogue Raisonné Volume I..., str. 120 – 125.

⁸⁶ Nakon završetka studija, Kabakov se zapošljava u izdavačkoj kući gde ilustruje knjige za decu i postaje relativno uspešan ilustrator.

⁸⁷ Iz intervjua sa Iljom i Emilijom Kabakov: *Nazad u SSSR*, Umetnički časopis Apollo, 2017. (www.apollo-magazine.com/back-in-the-ussr-an-interview-with-ilya-and-emilia-kabakov/)

pseudonimima.⁸⁸ Od kraja pedesetih do odlaska na Zapad, gotovo trideset godina, on u malom stanu živi sam i stvara. U tom prostoru je Kabakov izgradio svoju *novu kuću*, odraz sopstvenog središta i tu je formirao osobenu poetiku iniciranu stvaralačkim dejstvom prošlosti. Tri ključna rada koja objašnjavaju ovu tvrdnju su: „Čovek koji nikad nije ništa bacio” („*The Man Who Never Threw Anything Away*”) iz 1988. godine; „Kolekcionar” („*The Collector*”) iz 1988. godine i „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana” („*The Man who Flew Into Space from His Apartment*”) iz 1985. godine. Kada je dizajn prostora u pitanju, instalacija „Čovek koji nikad nije ništa bacio” je vrlo specifična (*slika 10*).



slika 10: Skica i razrada ideje za rad „Čovek koji nikad ništa nije bacio” (levo), „Čovek koji nikad ništa nije bacio”, muzej Museet for Samtids – kunst, Oslo, 1995. godine (desno)

Izgrađena je u uzanoj sobi koja podseća na kratki hodnik, nepravilnog oblika je i bez pravih uglova. Zanimljivo je da u prostoru postoje dvoje vrata, jedna na koja publika ulazi i izlazi i druga, na suprotnom kraju, koja ostaju zatvorena. Na ovaj način autor označava da ova soba nije i jedina, da je moguće da postoji još prostorija, ali publika ne može da im pristupi. Dizajn prostora, tj. postavke podseća na muzejsku sobu harmonične prostorne kompozicije, oblikovane vitrinama i policama u kojima su izloženi umetnički eksponati. Izloženi objekti jesu utilitarni objekti naše svakodnevice ili tačnije smeće - pokidani papiri, prazne kutije, staklene tegle, flaše, knjige, ključevi, itd. Svaki od artefakata je uredno označen etiketom na kojoj se nalazi naziv eksponata i njegov broj. Svi eksponati su prema nomenklaturi arhivirani u katalogu,

⁸⁸ Kabakov ima deset poznatih pseudonima, koje i danas koristi: Čovek koji je uleteo u svoju sliku; Čovek koji je skupljao mišljenja; Čovek koji je poleteo u svemir iz svog stana; Netalentovani umetnik; Mali čovek; Kompozitor; Kolekcionar; Čovek koji opisuje svoj život kroz druge likove; Čovek koji je spasao Nikolaja Viktoroviča i Čovek koji nikad nije ništa bacio.

koji je takođe pozicioniran u sobi. Osnovno polazište autora jeste da soba, budući da predstavlja deo egzistencijalnog prostora, tj. stana, scenskim sredstvima biva rekonstruisana u muzej sećanja. U sobi je izložen i tekst, pisan u trećem licu, koji publici objašnjava čoveka kojem taj prostor pripada i obrazlaže joj njegov hobi. Reč je o čoveku koji većinu svog vremena provodi sam, u stanu tačno tih dimenzija, na samom kraju hodnika komunalne zgrade. Taj čovek bi veoma retko odlazio u zajedničke, javne prostorije zgrade. Zgrada je staro zdanje i već je izvesno vreme u ruiniranom stanju. Uprkos redovnom čišćenju hodnika i zajedničkih prostorija tu su se uvek mogli pronaći odbačeni svakodnevni predmeti: stolice, hrastov sto, komoda, frižider, sitni predmeti poput gajbi, staklenih flaša i tegli, posuđa... Kabakov je u identičnim okolnostima i prostoru živeo gotovo trideset godina. Njegova *nova kuća* se nalazila upravo u potkrovlju jedne takve zgrade. Arhitektura ovih objekata je prepoznatljiva po dugačkim hodnicima sa pretrpanim stambenim jedinicama i zajedničkim prostorijama na svojim krajevima. Kabakov se seća da su svih tih godina zajedničke prostorije i spoljašnje dvorište uvek bili prepuni odbačenih predmeta. Svakog jutra bi se pojavio neki novi predmet. Sam Kabakov je bio zadivljen lepotom kojom su za njega pojedine stvari zračile, pa bi ih unosio u svoj stan. Kada je tim prostorima prolazio, pitao se: „*Čiji su ovi predmeti? Da li su ih vlasnici zaboravili ili namerno tu ostavili?*”. Kabakov je dugo samo posmatrao ove istrošene stvari kako bi shvatio da je svaki od tih objekata za njega istinski značajan i da ih ne može odbaciti. Umesto toga, svaki predmet imenuje i označava ga brojem, da bi ga uredno, u svojim knjigama posvećenim „smeću”, arhivirao. Uz ove kataloške odrednice opisao bi i sećanje, priču vezanu za svaki od tih objekata. Može se smatrati da je ovim postupkom umetnik među potpuno raznorodnim predmetima oblikovao specifičnu povezanost. To jesu, sa jedne strane, sećanja i lične priče bitne isključivo samom Kabakovu, dok ih, sa druge, njegovo beleženje uzdiže iznad prolazne materijalnosti i preobražava u dokaz, dokument značajan ne samo za umetnika nego i za bilo kog drugog posmatrača. Na taj način dokaz o njegovoj prošlosti postaje i dokaz o njegovom postojanju. Publika je zapravo ušla u Kabakovljev muzej sećanja i mogla je da vidi obične životne predmete, koji tako prezentovani u prostoru dobijaju posebnu vrednost - vrednost istine, činjenice postojanja. To je shvatio i „Čovek koji nikad ništa nije bacio”. Ovaj Čovek je u smeću video autentičnu lepotu, životnu istinu, pobeđu nad prolaznošću. Svaki predmet nakon izvesnog vremena postaje otpadak, nešto do kraja iskorišćeno, nešto

nepotrebno, ali ukoliko se prepozna i razume njegova priča, on može postati artefakt, dokument vremena. Ovako je Kabakov otkrio da je „Čovek koji nikad ništa nije bacio” sklon nostalgiji, da čezne za vremenom koje se ne može vratiti, za prošlošću. Upravo je tom čežnjom moguće objasniti u njemu pokrenutu potrebu da sakuplja ove predmete, odbačene svedoke prošlosti. Procesom „negacije” smeća Kabakov zapravo dozvoljava da se u njegovom novom egzistencijalnom prostoru, posredstvom artefakata vremena, usele sećanja. Imajući u vidu proces refleksivnog manifestovanja prošlosti njegov egzistencijalni prostor je moguće sagledati kao *novu kuću*, a naročito jer u *novoj kući* postoji i odraz autorovog središta - „novi orman”. To je mali radni sto sa lampom koja ga osvetljava, smešten u ćošku njegove sobe. Mesto na kojem je Kabakov, slično središtu iz detinjstva, sate provodio u sanjarenju. Dok je bio za radnim stolom bio je: „Kolekcionar” („*The Collector*”), kao u radu iz 1988. godine (slika 11).



slika 11: Skica i razrada ideje za rad „Kolekcionar” (levo), „Kolekcionar”, galerija Thaddaeus Ropac, Salzburg, 1998. godine (desno)

Može se reći da je instalacija „Kolekcionar” specifična jer objašnjava način na koji umetnikova *nova kuća* rezonira sa njegovim središtem. Instalacija se sastoji od malenog radnog stola, stonog lampe koja je jedini izvor svetlosti i spontano ostavljenih razglednica, novina, plakata i fotografija. Na stolu je i pribor za crtanje, sečenje i lepljenje. Prostor, tj. soba, u čijem je ćošku pozicioniran sto, ima dimenzije 3m x 5,6m. Publika ulazi u prostor ispunjen karakterističnom atmosferom radne sobe, u kojoj je sto mesto kreacije. Kabakov je, kada je postao „Kolekcionar”, sekao razglednice, plakate i fotografije, kolažirao ih u nove kompozicije i lepio u albume. Imao je ogromnu kolekciju albuma koje je čuvao u svom kabinetu. Po Kabakovu,

proces izrade svakog od albuma predstavljao je imaginarno putovanje. On je tako napuštao sigurnost stana i boravio na drugim uzbudljivim odredištima koje je video na razglednicama iz dalekih predela, na plakatima ili fotografijama. Publika je putem kolažiranih razglednica okačenih na zidovima mogla da svedoči o „putovanjima” umetnika koji bi „*sate posvetio pravljenju tih albuma. Nov i uzbudljiv svet se pojavljivao tu ispred mene. U trenutku, kada bih podigao oči, shvatio bih da sam ponovo u istom prostoru, između istih zidova.*”⁸⁹ Može se tvrditi da *nova kuća* za Kabakova predstavlja više od egzistencijalnog prostora, to je istovremeno i njegov studio, mesto stvaralaštva. Prostor na kojem se dva sveta, fizički, tj. egzistencijalni i unutrašnji, tj. poetski svet umetnika, susreću i prepliću.

Tokom osamdesetih godina na Zapadu, dela Kabakova sve više dobijaju na značaju i njegova prva izložba biva organizovana 1985. u Parizu i Bernu. Pedesetdvođodišnji Ilija Kabakov nije mogao prisustvovati tim izložbama, jer kao i većina građana SSSR-a nije mogao da putuje u inostranstvo. Ipak, te iste godine Kabakov pronalazi način i napušta SSSR: „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana” („*The Man who Flew into Space from His Apartment*”), rad iz 1985. godine (slika 12).



slika 12: Skica i razrada ideje za rad „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana” (levo), „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana”, Tate modern, London, 1995. godine (desno)

Mala soba, dimenzija 1,4m x 3,0m x 2,5m, jeste soba svedok, muzej sećanja totalne devastacije. Na podu se nalaze komadi polomljenog gipsa, predmeti u sobi su raspršeni na sve strane. U plafonu je ogromna rupa kroz koju ulazi svetlo. Soba je

⁸⁹ Kabakov, I.: *Installations (1983 – 2000)*, Catalogue Raisonné Volume I..., str. 168 – 173.

zagrađena i publika ne može da uđe unutra. Frontalni zid je pregrađen drvenim daskama i jedino kroz njihove pukotine publika može da percipira i doživi ovu sobu i ono što se u njoj desilo. Ostala tri zida su prelepljena plakatima, skicama, isečcima pažljivo biranim u odnosu na sadržaj koji nose. U sobi dominira crvena boja. Sa plafona, na sredini sobe, visi vrlo čudna „mašina”, mehanizam pričvršćen u sva četiri ugla plafona. Ispod nje su postavljene dve stolice spojene drvenom pločom. Deluje kao platforma sa koje se može popeti na čudnovati mehanizam. Odmah pored su muške cipele. Uz zid je krevet i model grada, odnosno blok zgrada na kojem je označena putnikova zgrada, a žicom iscrtana trajektorija njegove putanje. Maketa stoji u uglu, na radnom stolu i lampa je osvetljava. Posmatrač koji sobu sagledava samo kroz pukotine postavljen je u ulogu voajera, jer samoinicijativno viri u egzistencijalni prostor čoveka koji je potpuno sam napravio mašinu i odleteo u svemir. Sve što vidimo u sobi je istovremeno i scenično i autentično, a u prilog uverljivosti svedoči i tekst, priča susedke koja govori o događaju i svom susedu: *„Startseva priča: Spavala sam kad se odjednom začula strašna eksplozija, kao da se zgrada raspadala. Izašla sam u hodnik da vidim šta se desilo, i svi susedi su istrčali u noćnoj odeći. U njegovoj sobi je bilo puno dima, neka vrsta pare i miris nečega zapaljenog. Vrata stana su bila potpuno uništena. U sobi je sve bilo okruženo dimom... a neka vrsta mašine je visila sa plafona. U plafonu si mogao da vidiš rupu, čak je i na krovu zgrade bila ogromna rupa... Nikolajev (sused) se popeo da sve zapečati šperpločom....”*⁹⁰

Kabakov 1987. godine odlučuje da ode iz SSSR-a i da se više ne vraća. Od 1987. do 1992. godine boravi i radi u nekoliko zapadnih zemalja ne zadržavajući se ni u jednoj. Moguće je tvrditi da i nakon napuštanja svoje zemlje u Kabakovu ne prestaje čežnja za prošlošću, naprotiv, inscenacije prošlosti u njegovim instalacijama ovu činjenicu samo potvrđuju. U tom periodu, u Njujorku Kabakov započinje saradnju sa Emilijom Lekom.⁹¹

⁹⁰ Ibid., str. 94 – 99.

⁹¹ Emilija Leka je rođena 1945. godine. Završila je muziku i špansku književnost u Moskvi. Migrira iz SSSR-a u Izrael 1973, a 1975. se seli u Njujork, gde radi kao kustos i trguje umetničkim delima. Kabakov i Leka postaju umetnički tandem, a 1992. godine se i venčaju. On je stvaralac, dok je ona njegov glavni saradnik i zastupnik. Iz zahvalnosti, Kabakov je navodi kao koautora svojih dela, pa su poznati kao Ilja i Emilija Kabakov. Danas ovaj umetnički tandem živi u Americi, u okolini Njujorka.

Kabakov je vrlo rano shvatio vrednost sopstvenog središta, budući da je, u godinama kada zbog složenih životnih okolnosti nije imao svoj kutak, tj. svoj dom, više nego ikada tragao za utočištem. Kada ga sredinom pedesetih godina napokon i nalazi, ovo središte u autoru inicira čežnju za prošlošću. Građenje njegove karakteristične poetike moguće je objasniti upravo tom čežnjom, tj. nostalgijom čiji se uticaj i dodatno intenzivira nakon napuštanja SSSR-a. Kabakov je primer refleksivnog, retroaktivnog nostalgičara, a reprodukcija ličnih sećanja za njega postaje ključ poetskog izraza. Svoja sećanja i prošlost Kabakov materijalizuje odbačenim predmetima, smećem, artefaktima vremena. Njihovom inscenacijom, u posebno izgrađenom prostoru događaja, umetnik oblikuje svoj muzej sećanja. Budući da je reč o materijalizaciji autobiografskih sećanja, koja su uvek vezana za fizički, najčešće egzistencijalni prostor, Kabakov ovaj unutrašnji doživljaj prostora tretira kao scenu, tj. prostor dramatičnog događanja. Sa ciljem što vernije reprodukcije, umetnik oblikuje specifičnu atmosferu prostorâ sećanja. Autorov aktivan i kreativan odnos prema publici je moguće sagledati njegovim konzistentnim postavljanjem gledaoca u ulogu svedoka, koji često i iz pozicije voajera, potvrđuje istinitost umetnikovog iskaza. Takođe, ova dela svojom uverljivošću i istinitošću kod gledaoca mogu pokrenuti proces autorefleksije.

Kabakov prilikom reprodukovanja impresija ličnih sećanja u svojim radovima, slično Tarkovskom, korisiti istinske, autentične objekte sećanja. Artefakti vremena asociraju i pokreću oba autora da se sete zaboravljenog i tako otpočnu cirkularni proces poniranja u sećanje. Formiranje unutrašnjeg poetskog prostora je kod ovih umetnika otpočelo još u detinjstvu. Može se zaključiti da vraćanje u prošlost omogućava ovim autorima da budu u stalnom, neraskidivom dijalogu sa sopstvenim bićem i da ovim stvaralačkim postupkom uspostavljaju sopstveni kontinuitet.

V. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

„Kada me pitaju može li umetnost da promeni svet? – odgovaram: Pre nego što počnem bilo šta da menjam, moram sam sebe da promenim, moram postati bolji. Samo posle toga, možda ću moći da budem od koristi.”⁹²

Umetničko istraživanje koje sam sprovela u nastanku i razvoju umetničkog dela scenskog dizajna bilo je oslonjeno pre svega na proces osveščivanja i materijalizovanja ranih ličnih sećanja i stvaralačku primenu ishoda istraživanja koja je zaključena izgradnjom koncepta doktorskog umetničkog rada. Ovde je reč o specifičnom, subjektivnom cirkularnom stvaralačkom postupku, koji sam sprovela u kontinuitetu tokom dvogodišnjeg rada na projektu, pri čemu sam dokumentovala svaki pojedinačni stvaralački postupak. Prvu fazu procesa činilo je osveščivanje ranih ličnih sećanja, njihovo prepoznavanje koje je, buđenjem samospoznaje, vodilo ka za mene značajnom događaju - susretu sa likom devojčicom Nene.⁹³ Ovaj me je događaj, zbog svoje epifanijske važnosti i višeznačnosti, doveo do određenja naziva umetničkog dela: „Susret u sećanju”. Smisao detaljnog prikazivanja stvaralačkog procesa jeste potreba da budu prikazani i predstavljeni mehanizmi kojima lična rana prošlost određene osobe određuje njeno stvaralačko delovanje, kao i na koje načine ti mehanizmi učestvuju i utiču na oblikovanje njenog osobenog poetskog sveta. U svom ishodištu, sprovedeni proces je neposredno vodio ka uspostavljanju koncepta umetničkog dela iz oblasti scenskog dizajna, najpre kroz definisanje scenskog prostora, a potom i scenskih sredstava.

⁹² Tarkovski, A., objavljeno u časopisu *Forum*, br. 18. Minhen, 1988.

⁹³ Tokom detinjstva autorku je tako zvao njen deda.

1. Stvaralački proces: prostor i izražajna sredstva

Stvaralački proces materijalizovanja prošlosti u ovom radu zasnovan je na specifičnoj metodologiji koju sam, već ranije, u praktičnom istraživačkom i umetničkom radu, uspostavila sa različitim studentima i u različitim sredinama, primenjujući principe i sredstva scenskog dizajna. Uobličavanje unutrašnjih procesa koje pokreće preispitivanje sopstvene bliže ili dalje prošlosti, tokom kreiranja umetničkog dela scenskog dizajna, jeste bazično polazište ovog pristupa. Jedno od važnih pitanja na koje je ovo istraživanje trebalo da odgovori jeste mogućnost primene postupka koji sam sprovodila u radu sa drugima, na sebe samu i sopstveni stvaralački proces. Sadržaj ili gradivni elementi koje sam koristila u izgradnji umetničkog dela „Susret u sećanju” jesu doživljaji, utisci i iskustva nastala otkrivanjem i čitanjem pojedinosti sopstvenih sećanja i narativa. Upravo zbog osetljivosti značenja koja ovi sadržaji nose, pažljivo vođenje tog procesa je za svakog pojedinca od izuzetnog značaja jer mu može pomoći da istinski preispita sebe i svoju prošlost, kako bi sagledao sadašnjost, kao i prepreke i izazove koje ga u budućnosti očekuju. Ovo je i razlog da se tokom procesa sa dubokim razumevanjem, u odnosu na otkrivene sadržaje, i sa najvećom pažnjom uspostavljaju principi i postupci koji ličnost usmeravaju i vode ka buđenju samospoznaje. Njeni uticaji su posebno važni za pravilno definisanje osnovne postavke konflikta, budući da se konfrontaciji aktuelnog problema sa novootkrivenim sadržajima jedino tako može omogućiti da bude produktivna. U slučaju ovog umetničkog istraživanja, motiv kuće detinjstva i lična priča prostornog i vremenskog izmeštanja u odnosu na središte, jesu bili pokretač za nastanak dela scenskog dizajna. Proces je u celini vodio ka prepoznavanju suštinskog stvaralačkog problema - unutrašnjeg sukoba, tj. nerazrešenog osećaja pripadnosti i rastrzanosti između stare i *nove kuće*. Ovo prepoznavanje je imalo ishodište u uspostavljanju kreativne distance koja je dalje vodila ka produktivnom suočavanju sa konfliktom aktuelnog trenutka - zasnivanju istinske *nove kuće*.

Stvaralački proces se, sledeći njegovu prostorno-vremensku strukturu razvoja može podeliti prema postupcima: osveščivanje ranih sećanja – vertikalno ispitivanje sećanja; akvarel skice, kolažne rekonstrukcije i formulisanje narativa – lične priče;

susret u sećanju (prepoznavanje i buđenje samospoznaje); razrada animiranog lika i animiranih postupaka; tritment dokumentarno-animiranog filma i snimanje, montaža, postprodukcija filma.

Postupak 1:

Osveščivanje ranih sećanja - vertikalno ispitivanje sećanja

Rana sećanja, a posebno ono prvo sećanje, u svom najjednostavnijem iskazu indikativno predstavljaju životnu biografiju određene ličnosti i tačno nagoveštavaju njegov autentični životni cilj. Metode koje pomažu prilikom njihovog identifikovanja jesu introspekcija i pre svih proces vertikalnog ispitivanja sećanja, čiji prvi korak jeste osveščivanje pojedinosti zaboravljenih ranih sećanja i prvog sećanja. To je razlog da se period istraživanja u ovom radu fokusira na lična sećanja između treće i osme godine života, kao i na snagu njihovog autentičnog dejstva na sopstveni sadašnji trenutak.

Početak februara 2016. godine podvrgla sam se ovom procesu. Polazna ideja je bila da putem vertikalnog ispitivanja sećanja razotkrijem zaboravljene pojedinosti vlastite biografije. U tom procesu najdragocenije jeste prvo sećanje. Setiti se njega znači vratiti se daleko u ranu prošlost, na sam početak, u period od treće do četvrte godine i intuitivno izabrati situaciju ili sliku koja je, naravno, jedinstvena za svakoga od nas. Svoju priču, tj. biografiju započinem prvim sećanjem zapisanim 21. februara 2016. pod nazivom: „*Oni i ja*”⁹⁴. Slika prvog sećanja je bila ispunjena detaljima i tako snažna da je spontan, asocijativnim putem vodila ka prisećanju niza srodnih sećanja. U ovoj fazi procesa najbitnije je da se svakom pojedinačnom

⁹⁴ Беше ноќ а во куќата имаше многу луѓе. Не се сеќавам дали мојот брат беше таму, ама моите родители и чичко Митко од Скопје беа сите собрани и седеа на тркалезната маса во дневната соба. Јас бев многу малечка, и се вртев околу наоколу, околу масата и цело време ѝ набљудував и ѝ слушав. Во еден момент мама ме подигна и ми рече дека е касно, дека е време за спиење. Таа вечер за прв пат спиев во гостинската соба. Мама ме стави во креветот, ме покри со моето најомилено ќебе, ме гушна и ме бакна за добра ноќ. Ја памтам собата, ја памтам ноќта, светлината која влегува низ мојот прозорец и како ѝ слушам нивните разговори. Не сакав да спииам, сакав да бидам таму. Во еден момент погледнав кроз прозорецот и сфатив дека не треба да бидам сама, дека треба да имам другари. И така еднаеднаш се појавиа Тие. Од десната страна и од левата страна на перницата и повеќе не бев сама. Бевме заедно. Почнав да се смеам бидејќи тие ме засмеуваа цела ноќ и секој ден понатаму. Едниот беше добар, и према мене и према тато и према мама, додека другиот беше малку лош, сакаше се да биде по негово. Ама, Тие и јас, ние бевме најдобрите другари.

prisećanju posveti dovoljno vremena kako bi se ostvarena veza, dijalog koji se uspostavlja između onog koji se seća i osvešćenog događaja, intuitivno nastavila ka sledećoj zaboravljenoj slici ili situaciji. Vođena vertikalnim ispitivanjem sećanja, nakon dve godine sam osvestila ukupno dvadeset i pet autobiografskih sećanja:

1. „Oni i ja” („*Тие и јас*”)
2. „Poverenje” („*Доверба*”)
3. „Jesen u mojoj ulici” („*Есента во нашата улица*”)
4. „Kad počinje da pada kiša” („*Кога почнува да врни*”)
5. „Prazna kuća” („*Празната куќа*”)
6. „Kod tetka Lile logopeda” („*Кај тетка Лиле логопедот*”)
7. „Žito Bitola” („*Жито Битола*”)
8. „Bato i ja” („*Бато и јас*”)
9. „Avion” („*Авион*”)
10. „Na putu sa oblacima” („*По патот со облаците*”)
11. „Lepo spavaj” („*Убави соништа*”)
12. „Moj ćošak” („*Моето ќоше*”)
13. „Crno more” („*Црно море*”)
14. „Deda Bore” („*Дедо Боре*”)
15. „Nene” („*Нене*”)
16. „Nene i deda” („*Нене и дедо*”)
17. „Moj otac” („*Мојот татко*”)
18. „Krinolina” („*Дубачето*”)
19. „U pekari” („*На фурна*”)
20. „Moja majka” („*Мојата мајка*”)
21. „Na velikom odmoru” („*На големим одмор*”)
22. „Mesečarenje” („*Месечарење*”)
23. „Najmanja devojčica” („*Најмалата девојка*”)
24. „Prva fotografija” („*Првата фотографија*”)
25. „Маказе” („*Ножици*”)

Sledeći korak bilo je pronalaženje načina da se umetničkim sredstvima te unutrašnje, mentalne slike sećanja materijalizuju i učine opipljivim i dostupnim.

Postupak 2:

Akvarel skice i kolažne rekonstrukcije. Formulisanje narativa – lične priče

Osveščivanje pojedinosti i izbor relevantnih autobiografskih sećanja bio je preduslov predstavljanja unutrašnjih mentalnih slika prvim realnim skicama likovnim, kombinovanim tehnikama. Realne skice izvedene tehnikom akvarela bile su prvi postupak kojim su ove unutrašnje mentalne slike predstavljene nakon prelaska nesvesnih sadržaja svesti u svesni. Na taj način se postepeno formirao jezik kojim se elementima prostora uspostavlja komunikacija između unutrašnjeg subjektivnog i spoljašnjeg objektivnog pogleda na ove nove sadržaje svesti. Usledilo je dodatno usavršavanje prvobitne akvarel tehnike izradom kolažnih rekonstrukcija. Izborom odgovarajućih materijala, koji ova kombinovana tehnika omogućava, na najbolji način se postiže prožimanje likovne poetike realnog prostora rada i unutrašnjeg, subjektivnog prostora konkretnog sećanja koje se rekonstruiše.

Prikazani primeri omogućavaju sagledavanje i analizu prvih materijalizacija osvešćenih subjektivnih autobiografskih sećanja stvaralačkim postupkom realizovanim likovnim sredstvima. Akvarel skice, oblikovane slobodnim i brzim potezima četkice i intezivnom paletom, direktno odslikavaju karakterističnu atmosferu i snažnu impresiju predstavljenim događajem, jasno prenoseći osobenosti prostora sećanja. Sa druge strane, kolažne rekonstrukcije korišćenjem različitih materijala (drvo, papir, tekstil itd.) reljefno grade sliku prostora u kojoj se organski prepliće unutrašnja subjektivna slika i stvarnost realnog mesta odigravanja situacije iz sećanja. Osnovna ideja ove faze stvaralačkog procesa jeste da estetika slike služi jedino da bi tretirala i reprodukovala narativ, doživljaj i atmosferu sećanja. Na osnovu prikazanih primera je, dakle, moguće zaključiti da estetika forme samog rada nije u prvom planu, nego je sadržaj prethodno zaboravljenog, a zatim osvešćenog sećanja pokretač i ishodište samog estetskog izraza. Ipak, već su i u ovoj fazi lako uočljive naznake korelacija poetike kojom odiše rekonstruisano sećanje sa osobenostima moje poetike. Kako bi slika i sadržaj sećanja bili što uverljivije preneti usledilo je ispisivanje narativa - priče koja stoji iza svakog od sećanja. Fizički prostor, tj. mesto na kojem sam izabrala da pišem lične narative, jeste dečja soba kuće detinjstva. Izbor nije bio slučajan i došao je iz duboko unutrašnje potrebe, kao vrsta

neophodnosti koja tu radnju suštinski omogućava. Rezultat su bili narativi na maternjem makedonskom jeziku, pisani iz vizure deteta.

Celokupan proces osveščivanja i materijalizacije ranih sećanja dokumentovan je u mapi⁹⁵, a identičan postupak je primenjen na svih dvadeset i pet zaboravljenih slika moga detinjstva. U ovom delu istraživanja prikazano je jedanaest najznačajnijih autobiografskih sećanja intuitivno selektovanih prema njihovom značaju sagledanom iz perspektive sadašnjeg trenutka (*slike 13 – 23*). Tokom te faze stvaralačkog procesa dogodio se i ključni susret u sećanju, susret sa devojčicom Nene.

Postupak 3:

Susret u sećanju (prepoznavanje i buđenje samospoznaje)

Prikazana sećanja, naročito sećanje na moga dedu i moje prvo sećanje, biram kao dva najznačajnija jer su učinila preokret i pomogla mi da se setim sebe kao devojčice, tj. da se setim devojčice Nene. Analizom karaktera devojčice iz sećanja, kao prve efekte samospoznaje, ostvarujem potpunije razumevanje sopstvenog bića. Na taj način uspostavljen dijalog postao je aktivan deo sadašnjosti i ključ umetničkog rada. To je trenutak kada sam osvestila i cirkularnost kao osnovnu karakteristiku sopstvenog stvaralačkog procesa. Subjekt se u ulozi refleksivnog nostalgičara iznova preispituje i vraća sopstvenom detinjstvu u potrazi za konkretnijim odgovorima. Pod uticajem novih, tj. osvešćenih sadržaja konstruišu se i novi retroaktivni nostalgični narativi, koji imaju za cilj suočavanje sa sopstvenim odlukama i trenutnim izazovima. Otkrića ostvarena samospoznajom dodatno utiču i na to da refleksivni nostalgičar vremenom promeni, tj. koriguje i prilagodi sopstveni ugao sagledavanja i preispitivanja u odnosu na potrebe konkretnog životnog trenutka. Susret sa devojčicom Nene upravo tome i služi.

Cirkularnost stvaralačkog procesa podrazumeva preispitivanje sopstvenih sećanja, budući da su ona, po definiciji, subjektivna i nepouzdana. Iako autobiografski vezana za određenu ličnost, rana sećanja istovremeno pripadaju i

⁹⁵ Mapa je blok za skiciranje A3 formata, u kojem su realizovane i na taj način dokumentovane akvarel skice, kolaži, narativi sećanja, kao i celokupan proces razrade lika devojčice Nene, uključujući i animirane postupke i pripremu dokumentarno-animiranog filma.

memoriji njene porodice. U cilju potpunijeg sagledavanja, svoju priču i detektovana autobiografska sećanja suprotstavila sam sećanjima, realnom kontekstu i uglu posmatranja svojih roditelja, kao i dostupnim artefaktima. Na taj način je, novim informacijama, narativ i prostor ličnih ranih sećanja afirmisan tačnijim okolnostima ili pojedinačnim detaljima dopunjen, čime je uspostavljena veza između subjektivnog doživljaja sećanja i novih pojedinosti realne situacije koja je isti i izazvala. To znači da ovako uspostavljen dijalog omogućava jasnije sagledavanje aktuelne, ali i svake slične situacije u budućnosti.

Ovaj centralni deo procesa, čiji je značaj u „susretu” u sećanju, buđenju samospoznaje, uticaju devojčice Nene na sadašnji trenutak, kao i kontekstualizovanju autobiografskih sećanja u narativima roditelja i dostupnim artefaktima, otvorio je pitanje novog sredstva koje će biti primenjeno u sledećoj fazi umetničkog istraživanja. Za ovo sredstvo je neophodno da bude medijum u komunikaciji između devojčice Nene, mojih roditelja i mene, a da u isto vreme omogući i postizanje neophodne distance. Filmski jezik poseduje upravo tu, za ovaj rad neophodnu, konfrontaciju subjektivnog i objektivnog ugla posmatranja. Tako je nastao dokumentarno-animirani film koji najuspešnije konfrontira dva naizgled suprotstavljena sveta koji, determinisani svojim subjektivnim i/ili objektivnim pogledom, potpuno zaokružuju međusobne relacije pojedinačnih perspektiva protagonista.

Postupak 4:

Razrada animiranog lika i animiranih postupaka

Sledeći dinamiku dosadašnjeg procesa, izbor filmskog medija podrazumevao je pronalaženje odgovarajuće filmske forme koja će uspešno povezati tri raznorodna narativa sagledana iz tri različite perspektive: devojčice Nene, mojih roditelja i moje. Odluka da devojčica Nene i njen svet budu u filmu mogla se realizovati na dva načina. Prvi način podrazumeva osmišljavanje igranih, dramatizovanih struktura kao direktne refleksije, tj. reprodukcije autobiografskih sećanja, dok je druga opcija njihovo predstavljanje u filmu putem kolažnih rekonstrukcija. U daljim razmatranjima prve opcije zaključila sam da bi proces dramatizacije vlastitih sećanja podrazumevao

modifikovanje unutrašnjeg doživljaja devojčice, budući da je ovaj način razmišljanja i rada vođen filmskim tehnikama strukture igranog filma. Rezultat bi bio kontrolisana i konstruisana slika, koja svakako utiče na modifikovanje poetike devojčice iz mojih sećanja, a samim tim i na njenu autentičnost. Izabrana je druga opcija, jer je podrazumevala da devojčica Nene bude materijalizovana na isti, kreativni način, već uspostavljen poetikom kolaža, dakle istom poetikom kojom su rađena i lična sećanja. Taj postupak samo potvrđuje i nastavlja poetiku intuitivno izabranog puta materijalizacije ranih ličnih sećanja. Na osnovu tih odluka film je dobio specifičnu formu dokumentarno-animiranog filma. Dokumentarni deo se sastoji od audio-video dokumentovanja razgovora sa roditeljima u kući detinjstva i dokumentarnog zapisa sopstvenog prisustva unutar aktuelnog egzistencijalnog prostora, dok se animirani deo odnosi na devojčicu Nene i prostore njenog sveta.

U cilju materijalizacije i razrade lika devojčice u animiranim postupcima korišćene su, pre svega impresije i poetika kojom su prožeta osvešćena lična sećanja, zatim dostupne fotografije, kao i predmeti, tj. artefakti iz tog perioda. Pokretač jeste bila prva impresija predstavljena skicom devojčice - materijalizacija njenog obrisa bez likovne nadgradnje. Već na nivou konture, oblika haljine i frizure, ona je u velikoj meri bila slična umetničkoj viziji autentične Nene. Naredni izazov bio je pokret, tj. animacija dvodimenzione slike devojčice. Na osnovu prve skice postavljene su tačke pokretanja, zglobovi (*slika 24*). U ovom slučaju devojčica Nene je prikazana u anfasu, te su njeni pokreti time i uslovljeni. Na skici se može videti da su u pitanju sledeće tačke: zglob vrata, zglobovi ruku i šake i zglob struka. Sledeći korak, ka njenoj filmskoj materijalizaciji, odnosi se na likovnost. Boja kose, boja lica, boja haljine, reljef haljine itd. Svi ovi elementi osim što stilizuju devojčicu, predstavljaju i njen vizuelni identitet, čime se oblikuju i čine realnim i pojedinosti njenog karaktera. Stoga, likovnost devojčice izvire iz njenog karaktera. Devojčica dobija svoju crveno-belu haljinu, plave čarape, crne sandale i kosu tamno braon boje. Sledio je najteži korak - izrada lica. Izrađena je studija skoncentrisana samo na njeno lice i različite mimike koje odslikavaju njen karakter. Kada je studija završena usledilo je sinhronizovanje pokreta tela sa gestovima lica, rečju animacija celokupnog lika u dva rešenja.

Rešenje 1: Prvo rešenje lika devojčice Nene rađeno je analognim kolažnim postupkom stop moušn (stop motion) animacije. Na ovim osnovama je formirana prva stop moušn skica različitih pozicija tela: anfas, profil, polu-profil sa svim varijacijama pokreta i gestovima svojstvenim Nene (*slika 24*). Iz prikazane studije sam jasno mogla da zaključim da stop moušn animacija može prikazati devojčin svet, prostor u kojem se ona kreće odnosno poetiku autobiografskih sećanja, budući da se sam postupak direktno nadovezuje na estetiku kolažnih rekonstrukcija, ali je za sam lik devojčice potreban fluidniji animacijski postupak. Zbog toga je bilo potrebno analogni lik devojčice kreirati digitalno.

Rešenje 2: Lik devojčice Nene je već bio materijalizovan kolažnim rekonstrukcijama te je potrebno bilo samo ponoviti način mišljenja i kreativnu materijalizaciju digitalnom tehnologijom. Devojčica na taj način dobija uverljiviji i autentičniji lik. Lik devojčice Nene, u različitim položajima: anfas, profil, poluprofil i sa leđa, uz gestove lica, na sledećoj skici može se videti tokom procesa izrade njenog digitalnog animiranog lika (*slika 24*). Ovako postavljena devojčica Nene je, softverom namenjenim za animaciju *Adobe After Effects*, digitalno animirana. Sa druge strane, njen svet, prostor u kojem deluje, odslikan je i pokrenut analognim postupkom stop moušn animacije. Sublimacijom ta dva postupka u odnosu na unapred određene okolnosti, lik devojčice Nene je animiran i tako formiran kompletan animirani postupak.

Nakon ovladavanja novim sredstvom komunikacije, koje omogućava postizanje neophodne distance, prirodno sam se približila sledećoj fazi rada - razradi polaznih osnova sinopsisa filma u filmski tritment. Ovo uključuje precizan opis animiranih epizoda dokumentarno-animiranog filma.

Postupak 5:

Tritment dokumentarno-animiranog filma

Dokumentarno-animirani film „Susret u sećanju” jeste film o ponovnom uspostavljanju izgubljenog kontinuiteta u vlastitom egzistencijalnom svetu putem stvaralačkog procesa osveščivanja zaboravljenih događaja rane lične prošlosti.

Forma filma „Susret u sećanju” je specifična, budući da objedinjuje dva različita filmska izraza - dokumentarni i animirani. Dokumentaristički pristup podrazumeva dokumentovanje razgovora sa mojim roditeljima unutar prostora kuće moga detinjstva. Za razgovor su unapred pripremljena pitanja vezana za konkretne događaje iz rane prošlosti. U filmu je lični egzistencijalni svet prikazan kroz dva prostora: kuću detinjstva i aktuelni egzistencijalni prostor koji je i inicirao formiranje *nove kuće*. Sa druge strane, animirani deo čine rekonstrukcije lika devojčice u okolnostima sopstvene rane prošlosti, ali u prostorima u kojima su se i desili, a o kojima se u dokumentarnim razgovorima govori. Dokumentarni deo prikazuje objektivni, realni kontekst tih zbivanja, dok su animirane rekonstrukcije osmišljene prevashodno sledeći duboko subjektivni, unutrašnji osećaj i impresiju koju su ti događaji u sećanju ostavili. Mesto ili prostor koji inicira vlastitu *novu kuću* prikazan je ličnim osvrtima, komentarima, narativom kojima sagledavam celokupni višegodišnji proces iz pozicije sadašnjeg trenutka. Glavna nit koja povezuje sve delove ovog kompleksnog umetničkog rada jesu osvešćena, pa selektovana - najznačajnija lična rana sećanja i ključni narativi ličnih priča. Narativnu strukturu dokumentarno-animiranog filma grade protagonisti: Nene, moji roditelji i ja. Jedanaest važnih epizoda sopstvene rane prošlosti sam izabrala da budu otvorene i detaljno obrađene u filmu. Akter koji otvara i zatvara svaku od tih priča jeste lik devojčice Nene, koja u ovom filmu zato može biti percipirana i kao narator. Uzimajući u obzir aktere, sadržaj, u filmu zahtevno tretiranje vremena i prostora mogu zaključiti da se struktura filma oblikuje principima fragmentarne dramaturgije.

Tokom procesa pripreme i razrade animiranih segmenata (značajnih pojedinačnih ličnih sećanja) pitanja inicirana susretom i uticajem devojčice Nene na sadašnji trenutak jesu bila unutrašnji ključ u oblikovanju sadržaja ovog formalno najzahtevnijeg segmenta filma. Kako bi se obezbedili pravilni asocijativni spojevi unutar kompleksne značenjske strukture filma važno je bilo formirati tačne opise svih pojedinačnih animiranih slika, da bi se tako pronašla i definisala njihova jedina moguća pozicija u filmu. Vođena celokupnim procesom, pristup animiranoj slici ostvaren je likovnim tehnikama iz potrebe za određenom vrstom distance u odnosu na snažne i određujuće narative ličnih priča, a na taj način je sredstvima filmskog medija i svesno konstruisana artificijelna veza između aktera: devojčice Nene, mojih roditelja i mene. Dakle, animirana slika ili scena se tretira kao vid kreativne

nadgradnje autobiografskog, poetskog razmišljanja o konkretnoj epizodi, koja tako povezuje zasebne segmente, različite perspektive, percepcije u celinu filma i čini „kičmu” ovog filma. Ovako postavljen sinopsis i tritment filma, kao i razrađeni animirani segmenti, omogućili su da između sopstvene prošlosti i sadašnjosti uspostavim traženi dijalog (*slika 25*).

Postupak 6:

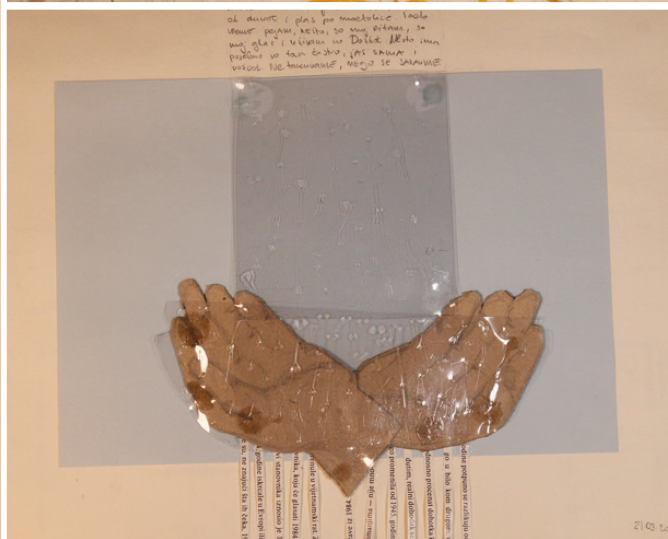
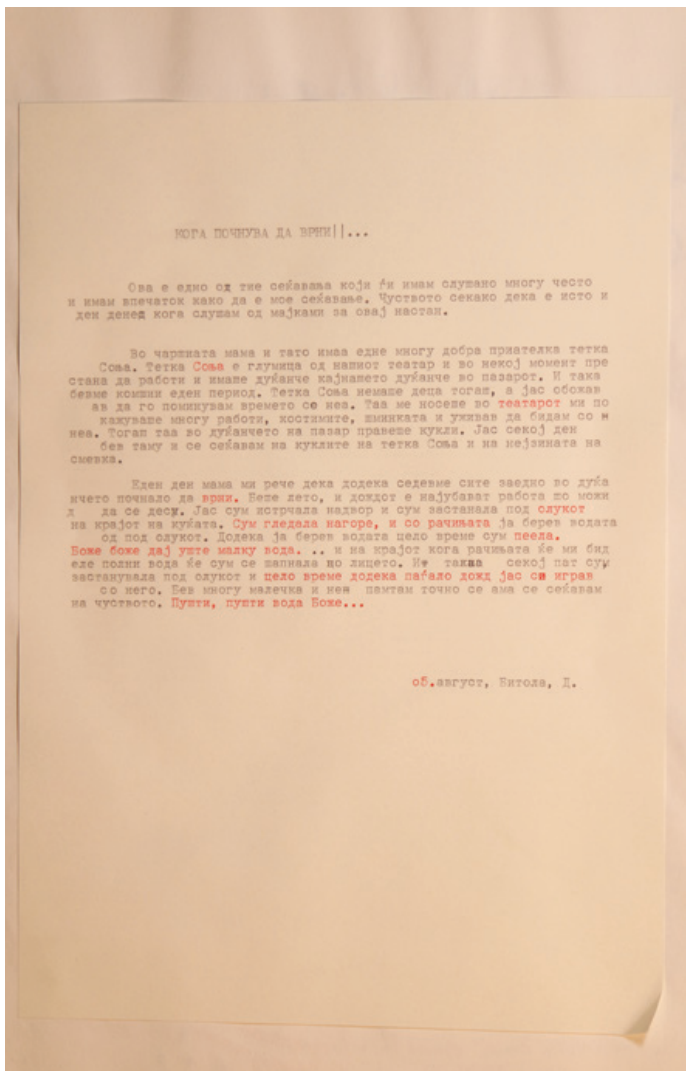
Snimanje, montaža i postprodukcija filma

Na osnovu ovih parametara formiran je plan snimanja, što je bio prvi korak u produkciji filma koja podrazumeva organizaciju priprema za snimanja i izvođenje snimanja oba dokumentarna segmenta. Snimanje materijala je organizovano na dve lokacije: u kući detinjstva i u aktuelnom egzistencijalnom prostoru. Prema planu, snimanje je podeljeno u tri faze: od aprila do juna 2017. godine je u novoj kući, pripremljen i snimljen materijal za animirane segmente filma; od jula do septembra 2017. godine snimljen je prvi deo dokumentarnog materijala: razgovori sa roditeljima u kući detinjstva (ovom prilikom su snimljene i istinske lokacije, prostori sopstvenih sećanja) i na kraju od novembra 2017. do januara 2018. godine, u aktuelnom egzistencijalnom prostoru snimljen je i filmski materijal koji dokumentuje vlastiti osvrt na celokupan stvaralački proces iz sadašnjeg trenutka. Snimanje je na obe lokacije realizovano u odnosu na plan snimanja, a prema zadatim terminima. U filmu je sažet ceo proces materijalizacije ranih sećanja i narativa ličnih priča, a montažni postupak koji je usledio podstiče na pronalaženje specifičnog jezika u asocijativnim spojevima koji komuniciraju sa publikom.

Montaža je rađena od novembra 2017. do juna 2018. godine. Prvi korak u montažnom postupku odnosio se isključivo na pažljivo slušanje i gledanje materijala. U tom procesu su selektovani pojedinačni segmenti snimljenog materijala. Paralelno je rađena montaža zvuka i montaža slike. U toku montaže prve verzije utvrđene su negativne pojedinosti koje se tiču kuće detinjstva, a koje su znatno uticale na nastavak montažnog procesa. Nakon određene vremenske distance je prva verzija iznova pogledana, korigovana i finalna montaža je u velikoj meri oblikovana upravo

pod dejstvom navedenih, aktuelnih okolnosti. Kada je montaža završena, usledila je finalna postprodukcija slike i zvuka. Film je završen u junu 2018. godine.

Celokupni stvaralački proces doveo je do uspostavljanja koncepta višemedijske postavke kao umetničkog dela scenskog dizajna „Susret u sećanju”, koje je zasnovano na prostornoj intervenciji i scenskom događaju.



slika 14: „Kad ročinje da pada kiša”, („Кога почнува да врши”)

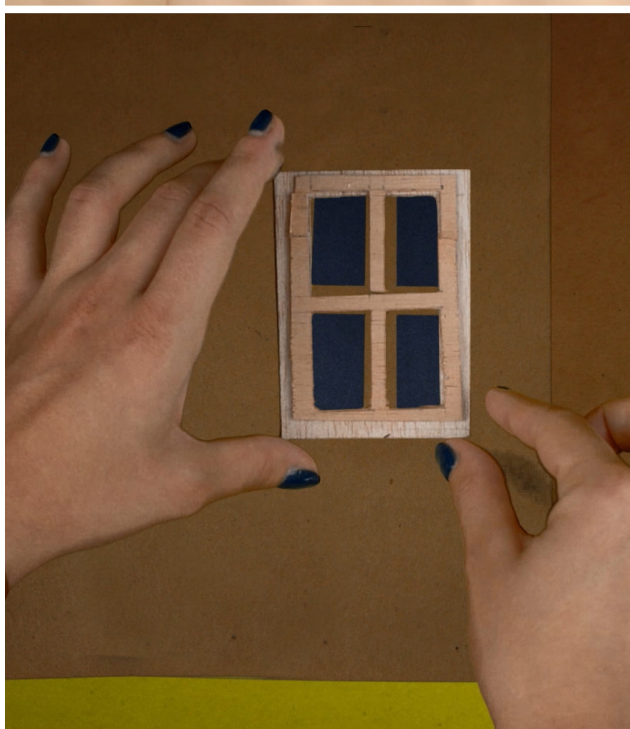
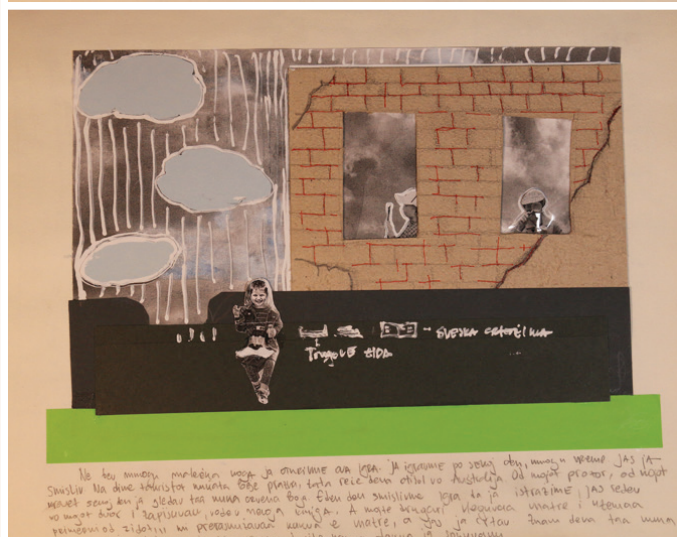
ПРАЗНАТА КУЉА

Од прозорот на мојата соба цело време гледав на куќата откој
ли која одсекогаш беле напуштена. Тато ми раскажуваше дека тоа беле
куќата на Димче таксистот и дека заминал во Австралија, и никогаш се и
нема вратено назад во Вилска. Куќата е **првака боја**, има три спрата
и директно од мојот прозор можам да ја видам и внатрешноста преку
у прозорците који се празни и искрвени.

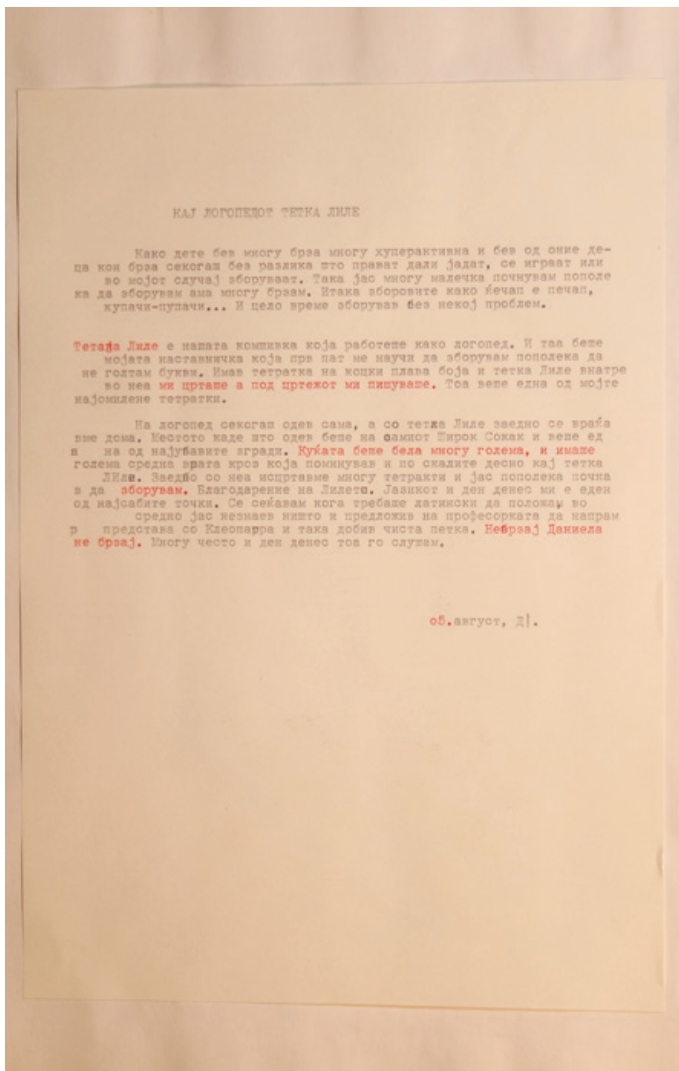
Како деца гледајќи ја куќата размислувавме што има **внатре во неа**.
И така како без никаков ствар влегле внатре осмислуваме игра, како
секој ние по едни да влезе внатре во неа. **Нас надвор да ни раскаже**
каква е. Јас секогаш бев надвор и ја чекав нив да излезат.
Во **куќата немаше таван** беве празна од призење до кровот само имаше
зидови и ниту друго. Тоа беве многу занимливо за нас па се секој
друго влегуваше земавме и по некој **доказ** на пример земавме траго
и од сите зидови и ки чувавме во посебни места. Никогаш не сме влегли
и внатре додека е мрак само рано сабајде додека нема никој и тоа бев
е **иштата тајна**. Како никој не би дознал за неа почнавме да ја звика
не празната куќа, куќата која имаше само зидови надвор и внатре.

Зидовите внатре беве зарени имаша **пара** од горе до доле.
И ден денес ја гледам таа куќа ама никогаш не сум влегла во неа,
и иштата дека ја имам точната слика како изгледала од нашата
детективска игра со празната куќа.

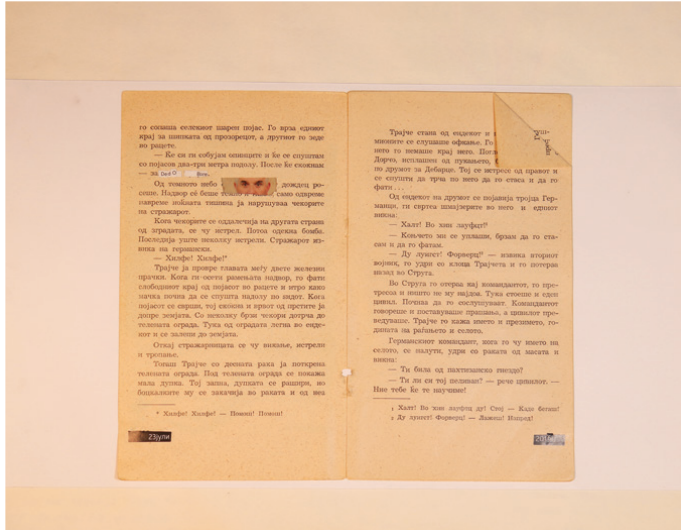
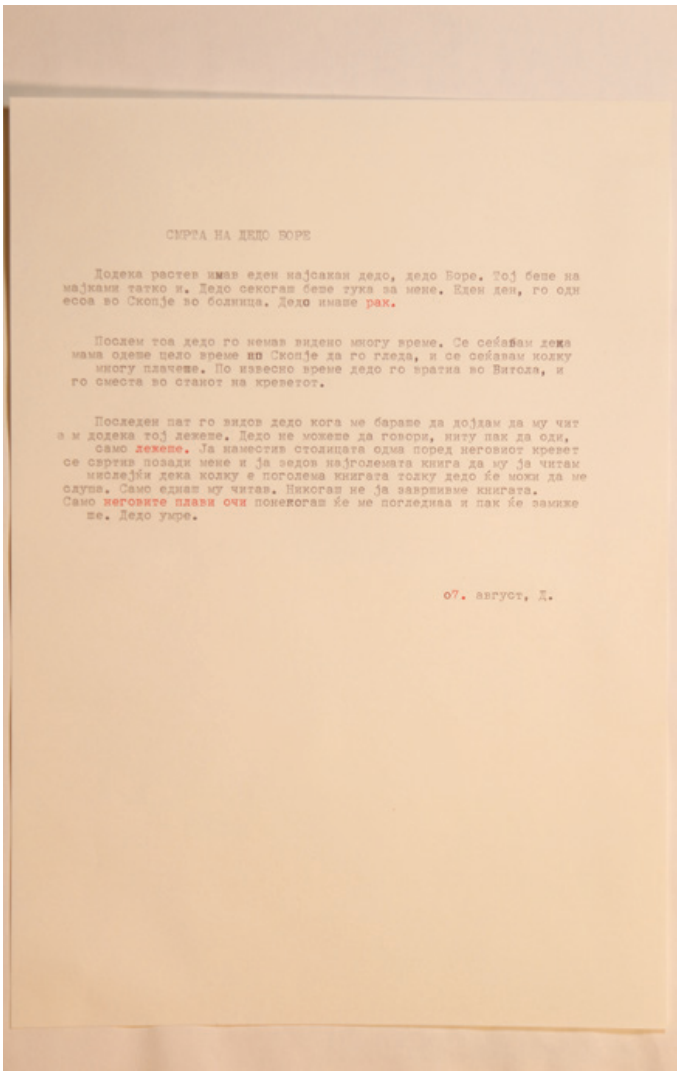
05. август, Д.



slika 15: „Prazna kuća”, („Празната куќа”)



slika 16: „Kod tetka Lile logopeda“, („Кај тетка Лиле логопедот“)

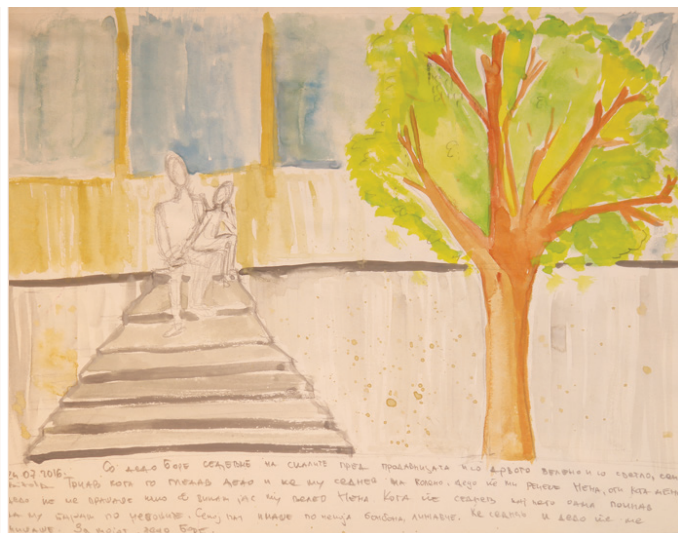


slika 17: „Deda Bore”, („Дедо Боре”)

НЕНЕ

Дедо кога и да дојдеше или јас да одев кај него секогаш имаво
 небеса полни со сјајни работи за мене. Је на речене Нене и јас од
 на со трчање кај дедо и почнав да барам по неговите небеси работи
 за мене. Тог беа навата тајна, и секогаш посли дедо ќе го
 гинев и ќе го вачев. За дедо.

07. август, Д.



slika 18: „Nene i deda”, („Нене и дедо”)

ПО ПАТОТ СО ОБЛАДНТЕ

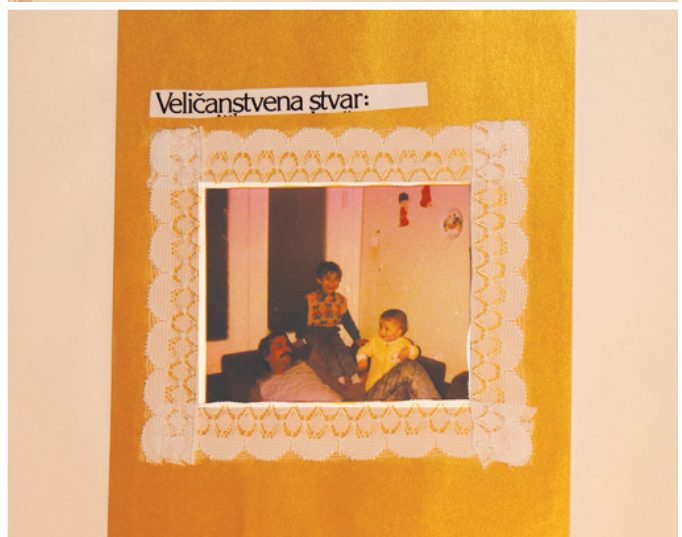
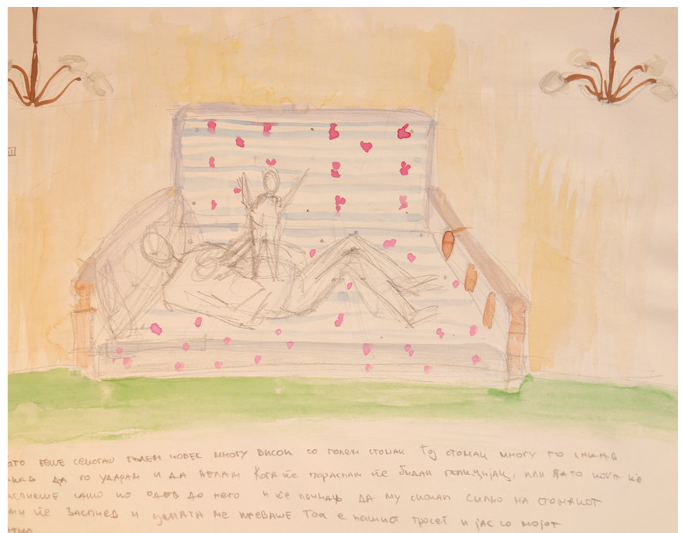
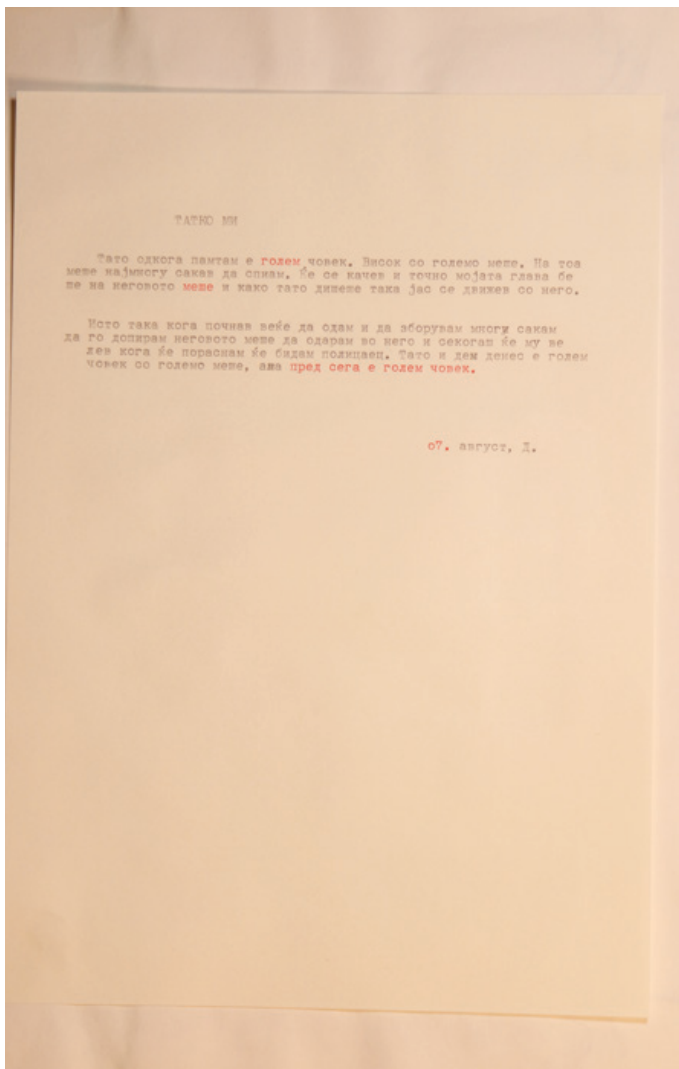
Како многу малечка моите родители многу работea и некој кој се грижеа за мене бeше мојот брат. Тој ме чуваше, тој ме научи да читам, со него си играв... Како детење мојата мама и та то работea на пазар продаваа јајца. Ние двајце иден точак по ни и бато секогаш ме возеше на него. Тој бeше напред и возе ме а јас позади со рачката околу него и со насмевки заедно одевме кај мама на работа. Мојот брат е многу посебен и многу го сакам и тој мене на посебен начин.

Со точакот се возевме заедно и тоа бeше мојот пат со облаците.

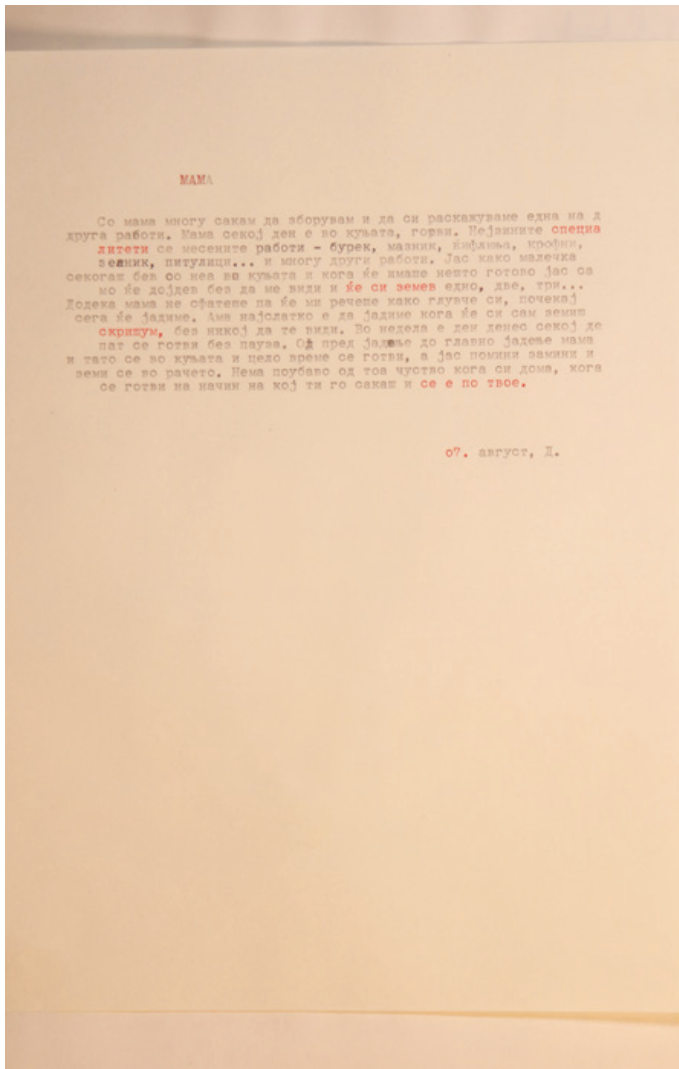
об. август, Д.



slika 19: „Bato i ja”, („Bato u jac”)



slika 20: „Moj otac”, („Mojom tatko”)



slika 21: „Moja majka”, („Mojata majka”)

УБАВИ СОНИШТА

Кога растевме тато имаше фиат 135ка. Голема кола, темно плава боја. Внатре на задното седиште точно во средината имаше и седиште за мене кое се дупчаше. Со таа кола имаше доста патувано, а на вечер секогаш тато им - мама мене ме **возеа** во леа додека не **заспнам**.

Не сум сакала да спиам како малечка, и ќе не земеа и ќе не стазеа во колата назад и вргевме кругови додека не заспнам. Беше ној светлата во градот **гореа**, и јас пополека подолека ќе заспнам. И ден денес кога и да влезам во кола и некој друг да ме вози јас за многу кратко време ќе заспнам, **Убави соншката, лека ној**, ми зеде ме мама кога ќе ме земеа од колата и ќе ме ставеше во креветот во детската соба.

07.август, Д.



slika 22: „Lepo spavaj“, („Убави соншката“)

ЖИТО ВИТОЛА

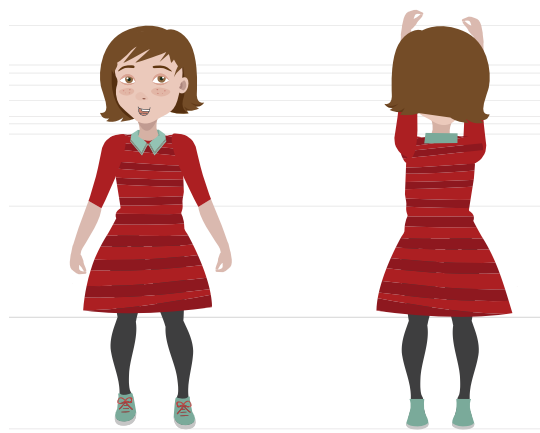
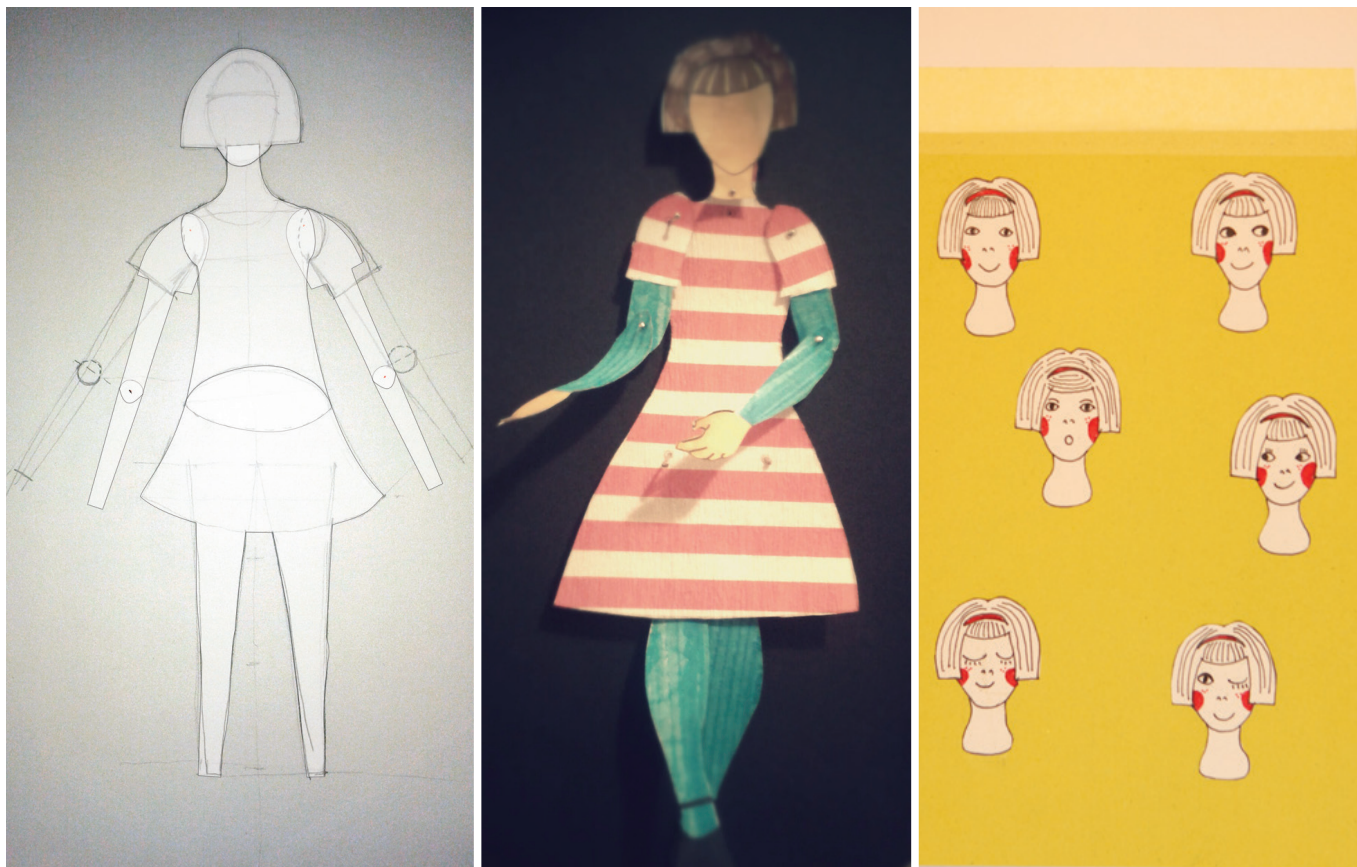
Жито Витола беше една од најголемите пекари во Витола која беше и државна. Ние за нашата пекара од таму често знаевме да земиме брашно за нашиот леб. Тогаш имавме пикап бела боја, и доста често знаев да се возам внатре заедно со лебот.

Кога одевме по брашно тоа значеше дека е крајот на работниот ден дека повеќе нема фурни, нема повеќе работа и јас тоа го обожавав. Секогаш одев со таткоми по брашно, и кога ќе стигневме таму јас ќе му речев да ме застанат и да јас влезам внатре во кофата одпозади. Ке застанавме покрај големите силоси и татко ќе го отворев пикапот и заедно постолека ќе се возевме по Жито Витола. Ке застанавме по крај силосот кој ни дава брашно и ќе го тобаравме пикапот со брашно и ќе си заминавме дома.

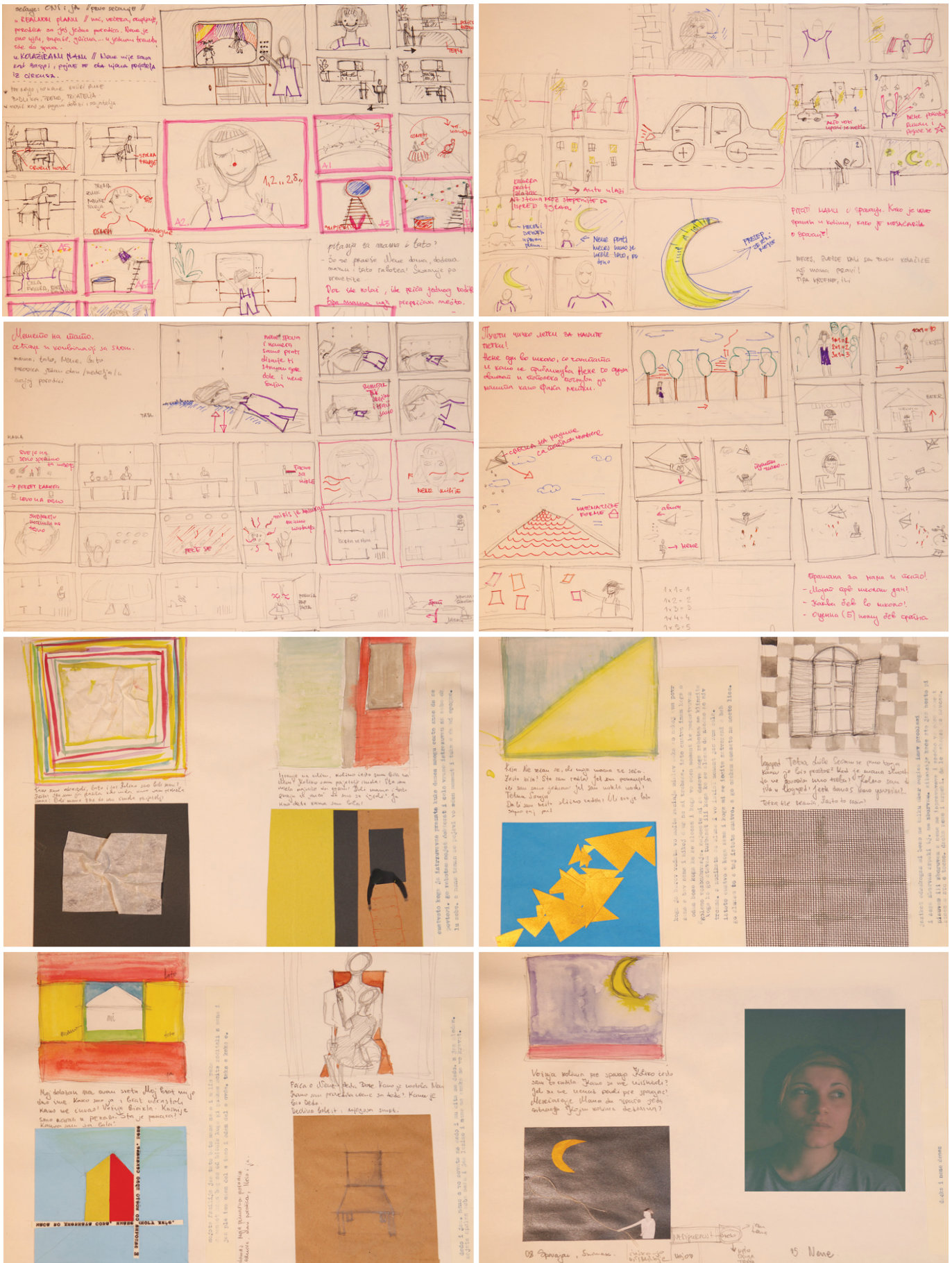
сБ.авгурот, Д.



slika 23: „U pekari“, („На фурна“)



slika 24: Razrada lika – karakter devojčice Nene (rešenje 1 i 2)



slika 25: Razrada animiranih postupaka

2. Koncept rada „Susret u sećanju”

Postupak kreiranja dela iz oblasti scenskog dizajna, odnosno inscenacija sadržaja stvaralačkog procesa unutar određenog fizičkog prostora, usledio je nakon materijalizacije ranih ličnih sećanja i ključnih narativa ličnih priča u dokumentarno-animiranom filmu. Osnovna namera jeste kreiranje događaja, susreta u „sećanju” unutar osmišljenog prostora vlastite *nove kuće*, one koja je u nastajanju i prihvatanju. Prostor *nove kuće* treba shvatiti kao fizički okvir, oblikovan najvećim delom scenskim sredstvima, za događaj tokom kog se, u mom i u prisustvu mojih najbližih, rana lična prošlost susreće sa sadašnjim trenutkom. Ovim susretom se iznova uspostavlja kontinuitet unutar sopstvenog egzistencijalnog sveta prekinut spoljašnjom migracijom, tj. ličnim izmeštanjem. Prisustvo prošlosti u *novoj kući* je ostvareno dokumentarno-animiranim filmom, dok se „nova” sadašnjost oblikuje u trenutku percepcije i recepcije filma, da bi se uspostavila tokom osmišljene dramaturške strukture događaja. Cilj rada je suočavanje gledalaca sa sopstvenim unutrašnjim prostorima sećanja i preuzimanje aktivne uloge u produblivanju ličnih priča kojima se uspostavlja kontinuitet unutar sopstvenog egzistencijalnog i poetskog sveta.

2.1. Istraživanje i oblikovanje koncepta prostora *nove kuće*

Polazna tačka procesa oblikovanja koncepta prostora *nove kuće* jeste iscrtavanje fizičkih prostora, tj. arhitekture prve kuće, kuće detinjstva i aktuelnog egzistencijalnog prostora. Reč je o arhitektonskim skicama na kojima se vidi fizička morfologija oba životna prostora, zidovi i sobe u koje su utisnuti lični doživljaji, iskustva i sećanja (*slika 26*). Tokom ovog postupka može se zaključiti da značajni prostori unutar obe kuće, iako arhitektonski različitih strukutra, dele slične impresije. Intuitivno je usledila skica *nove kuće* u kojoj se prostori prve kuće i aktuelnog mesta stanovanja prožimaju. Vrlo brzo postala je jasna morfologija *nove kuće* izgrađena od različitih prostornih jedinica prve kuće i aktuelnog životnog prostora, koje se konstituišu oko zajedničke tačke – središta. Središte se pojavljuje kao samostalna prostorna jedinica koja je ujedno sastavni deo obe kuće i time dobija posebnu vrednost i mesto. Na osnovu ove skice se može videti da je prostor središta

pozicioniran tako da ne bude u središnjem, tj. centralnom delu, već prema doživljaju i značenjskim relacijama ulazi u interakciju sa svim prostornim jedinicama. Ova skica je postala ključ i smernica u daljem radu i uslovlila je nastavak procesa artikulacije i kreiranja koncepta prostora *nove kuće* (slika 26). Crtež me dalje neminovno asociirao na skicu mizanscena, u kojoj arhitektonska materijalizacija kuće, kao sredstvo, nije bila neophodan elemenat. *Nova kuća* se u ovom radu materijalizuje pre svega svojim mentalnim, duhovnim značenjima. Ne postoji zapremina kuće, već iscrtani „zidovi” jesu indikacija da je reč o jedinstvenom prostoru izgrađenom od pojedinačnih međusobno ukrštenih celina. Fokus ovog dvodimenzionalnog crteža *nove kuće* jeste u jednoj tački, budući da se život zapravo i odvija oko nje i u odnosu na tu tačku - središte. Središte će, zbog svog izuzetnog značaja, i jedino biti fizički materijalizovano. Može se zaključiti da je *nova kuća* predstavljena intervencijom u prostoru oko materijalizovanog ličnog središta, i da podrazumeva događaj u prisustvu ličnosti čije središte odslikava, kao i prisustvo njenih najbližih.

Za ovako shvaćen koncept prostora *nove kuće* neophodno je pažljivo izabrati lokaciju odnosno fizički prostor izvođenja, takav da svojom arhitekturom i intertekstualnošću ne utiče na kompleksnost značenja same *nove kuće*. Dakle, neophodan je „prazan” prostor čiji se dijalog sa prostornom intervencijom zasniva isključivo na njegovoj fizičkoj morfologiji. Primer takvog prostora je pozorišna pozornica - crna kutija. Na njoj se može konstruisati prostor *nove kuće* tako „*da kuća postane ambijent, da počne da dobija priče, da urasta u prostor i vreme, da nije samo arhitektonski uspešna intervencija u prostoru ili likovno – tehnološka masa*”.⁹⁶ Pozornica koja je izabrana jeste Scena „Mira Trailović” pozorišta „Atelje 212” u Beogradu. Jedan od vodećih kriterijuma za izbor ove pozornice jesu njene prostorne proporcije, kao i odgovarajući sistem scenske mehanike. Velika pozornica Ateljea 212 jeste scena kutija, širine 18,84m i dubine 11,86m, sa širinom portalnog otvora od 13,45m i kontraportalnog otvora od 12,85m. Visina portalnog otvora je 5,26m, dok je visina kontraportala 4,70m. Budući da je koncept prostora *nove kuće*, dakle prostor događaja, osmišljen tako da bude realizovan na samoj pozornici bitan preduslov jeste postojanje odgovarajućeg gornjeg postroja pozornice sastavljenog od pokretnih sklopova. Velika pozornica Ateljea 212 poseduje osamnaest dekoraterskih, ručnih cugova postavljenih na razmaku od 40cm sa maksimalom radnom visinom do 11m i

⁹⁶ Hočevar, M.: *Op. cit.*, str. 41.

dužinom od 14m. Uz to, postoji i jedan rasvetni elektromotorni cug. Navedene prostorne proporcije pozornice, kao i raspored njenih linearnih povlaka omogućavaju širok opseg za oblikovanje i razvoj rada po horizontalnom i vertikalnom planu. Iz ovog izbora i ostvarenih preduslova za razvoj rada usledila su dva rešenja. Svako od rešenja je razrađeno skicom u kombinovanoj tehnici, a zatim i radnim modelom, maketom u razmeri kako bi se na najbolji način predstavio i učitao koncept prostora izvođenja umetničkog rada.

Rešenje 1: U prvom rešenju prostor čine četiri celine (*slika 27*):

1. centralni deo *nove kuće*, tretiran kao ulazna partija, dimenzija 10m x 5m;
2. prostor od ulaza levo dimenzija 7m x 4m;
3. središnji prostor dimenzija 4m x 4m;
4. i poslednja prostorna celina je dimenzija 5m x 3m.

Središte dobija svoj fizički oblik i formu bele apstrahovane kocke, dimenzija 1,5m x 1,5m x 1,5m i izdignute u odnosu na pod, na kojoj se projektuje dokumentarno-animirani film. Prvo rešenje visinskom denivelacijom ističe prožimanje uticaja različitih prostornih jedinica prve kuće i aktuelnog mesta boravka, što utiče i na pozicioniranje samog središta. Konfiguracija prostora je komponovana tako da centralni deo ostaje na koti nula, dok su ostale tri prostorne jedinice izdignute na praktikablina od po 15cm. Ceo prostor je oivičen belom linijom čime je markirana i naglašena jedinstvenost prostora *nove kuće*, ali je on i demarkiran u odnosu na pozornicu. Unutar kuće su crne stolice iz pozorišnog fundusa, raspoređene oko središta. Ovo rešenje postavlja *novu kuću* po ortogonalnoj osi u odnosu na pozornicu, a visinskim denivelacijama se distancira od prvobitne skice koju smatram ključnom za ovaj rad. Zbog toga je bilo potrebno vratiti se prvobitnoj skici i osmisliti dosledniji koncept prostora *nove kuće*.

Rešenje 2: U ovom rešenju koncept prostora *nove kuće* je tačnije prenet na prostor pozornice, a dimenzije su adaptirane u odnosu na strukturu pozornice. Slično kao kod prvog rešenja postoje četiri celine (*slika 28*):

1. centralni deo, ulazna partija, dimenzija 10,5m x 4m;

2. prostor od ulaza levo dimenzija 6m x 4m;
3. središnji prostor dimenzija 6m x 3,5m;
4. i poslednja prostorna celina je dimenzija 13m x 3m.

Središte zadržava dimenzije i formu iz prvog rešenja, ali je njegova pozicija, zbog konfiguracije prostora, ovde naglašenija i u odnosu na scenu je izdignuto za dva metra. Slično kao kod prvog rešenja prostor je komponovan po ortogonalnoj osi i markiran belim linijama. U ovom rešenju je ispod središta tačno obeležen i izvođački prostor, sa stolom i stolicom, dok su u asimetričnim krugovima oko središta raspoređene stolice iz pozorišnog fundusa, za publiku.

Na osnovu oba prikazana rešenja može se pratiti razrada koncepta prostora *nove kuće* koji ovde dobija svoj konačan oblik. Drugo rešenje je zapravo rešenje koje je izvedeno. Njegovu razradu je zbog toga neophodno razmotriti i u kontekstu prostorno-vremenske dramaturgije događaja, kao i u odnosu na korišćenje sredstava potrebnih za oblikovanje ove višemedijske prostorne intervencije.

2.2. Istraživanje scenskih sredstava

Intervencija u arhitektonskom prostoru izabranom za izvođenje jeste osnovno polazište za oblikovanje prostora *nove kuće*. Za iscrtavanje njene osnove izabrana je intervencija u obliku markiranja prostora. Na taj način naglašena jedinstvenost prostora *nove kuće* je u isto vreme i demarkira u odnosu na pozorišnu pozornicu. Intervencija podrazumeva dijalog sa prostorom pozornice odnosno komponovana je da značenjski i stilski pripada tom prostoru. Iz tog razloga je korišćena scenografska bela markir traka, kojom su na pozornici označene različite prostorne jedinice *nove kuće*. Središte kao jedini fizički materijalizovan prostor, nadgrađuje ovu dvodimenzionalnu osnovu. Prostor središta je izgrađen u obliku bele kocke okačene iznad osnove *nove kuće* za cugove, sa ciljem da se na poetskom nivou percipira kao „lebdeće” središte (*slika 29*). Sledeći navedeni koncept izabrana je i rekvizita, pa je pozicija publike definisana stolicama neutralnog karaktera, stila i likovnosti, iz pozorišnog fundusa. Sto i stolica, takođe izabrani iz pozorišnog fundusa i direktno vezani za prisustvo izvođača, pozicionirani su ispod izgrađenog središta i čine

njegov sastavni deo. Sto je ispunjen ličnom sitnom rekvizitom (mapa, skice, fotografije, maketa, pribor za skiciranje, materijali za kolažiranje...) koja je učestvovala u celokupnom stvaralačkom procesu istraživanja, materijalizacije i kreiranja ranih sećanja, a koja na ovaj način učestvuje i u realizaciji i kreiranju atmosfere *nove kuće* (slika 30). Stolica koje definišu poziciju publike smeštene su u svim prostornim jedinicama unutar kuće te svaki učesnik ima vizure na ceo prostor i na središte, tj. projekciju dokumentarno-animiranog filma. Ukupan broj učesnika jeste četrdeset i jedan, a cilj izabrane konfiguracije jeste da doprinese intimnosti atmosfere susreta u *novoj kući*. Dizajn svetla i dizajn zvuka su kreirani u odnosu na odgovarajuće potrebe zahtevne dramaturgije događaja.

Prostorno-vremenska dramaturgija rada odnosno dramaturgija događaja, sastoji se iz pet faza:

1. Dolazak publike i ulazak u *novu kuću*;
2. Sagledavanje prostornih odnosa;
3. Percepcija i recepcija dokumentarno-animiranog filma;
4. Refleksija;
5. Interakcija.

Prva dramaturška faza podrazumeva okupljanje publike ispred službenog ulaza Ateljea 212, a zatim i ulazak na veliku scenu ovog pozorišta preko hinter bine. Na samom početku, ispred službenog ulaza publiku dočekuje osoba zadužena da svakom gledaocu pojedinačno dodeli kovertu sa njegovim/njenim imenom. Unutar koverta se nalazi mapa sa tehničkim crtežom osnove *nove kuće* na pozornici i obeležanom pozicijom stolice u gledalištu namenjene upravo toj osobi. Sa druge strane uručene mape je kratko tekstualno obrazloženje koncepta rada, a iscrtan je i simbol središta upisan u kvadrat. U 19 časova započinje kretanje publike - od službenog ulaza pozorišta, stepeništem, do svetlom naglašenih otvorenih vrata hinter bine koja ih „pozivaju” na pozornicu. Tamo je „prazan” prostor crne kutije, u čijem je centralnom delu kreiran prostor *nove kuće*. Dizajn svetla je koncipiran tako da prostor kuće jedini bude mapiran svetlom i tako izdvojen u odnosu na pozornicu. Dok publika ulazi svetlo je ujednačeno u tonu i intenzitetu. Središte je predstavljeno belom kockom i nezavisno je osvetljeno snopom koji prolazi kroz nju i osvetljava sto

za kojim ja, kao izvođač, već određeno vreme oblikujem finalni kolaž. Publika, na osnovu dobijenog tehničkog crteža, ulazi na pozornicu i pozicionira se u odnosu na središte. Raspored sedenja, koji podrazumeva personalizovanu poziciju prisutnih, unapred je osmišljen sa ciljem da značenjski zaokruži finalnu kompoziciju *nove kuće* (slika 32). To je trenutak prvog susreta u *novoj kući*.

Druga dramaturška faza - sagledavanje prostornih odnosa, započela je kada je publika bila na svojim mestima. Ova faza je predviđena da traje kratko, dovoljno da prisutni percipiraju postavku prostora, sopstvenu poziciju, relacije sa ostalim osobama u publici, kao i sa središtem ispod kog za stolom dejstvuje izvođač. Na taj način, sopstvenim pristankom na unapred osmišljeno prostorno pozicioniranje, gledaocu se dodaje i uloga potencijalnog učesnika prostorne intervencije, a time i događaja. Budući da je sto ozvučen, publika jasno čuje pokrete, crtanje, seckanje - zvukove koji naglašavaju sve akcije izvođača, koji pod uticajem sadašnjeg trenutka kreira finalni kolaž.

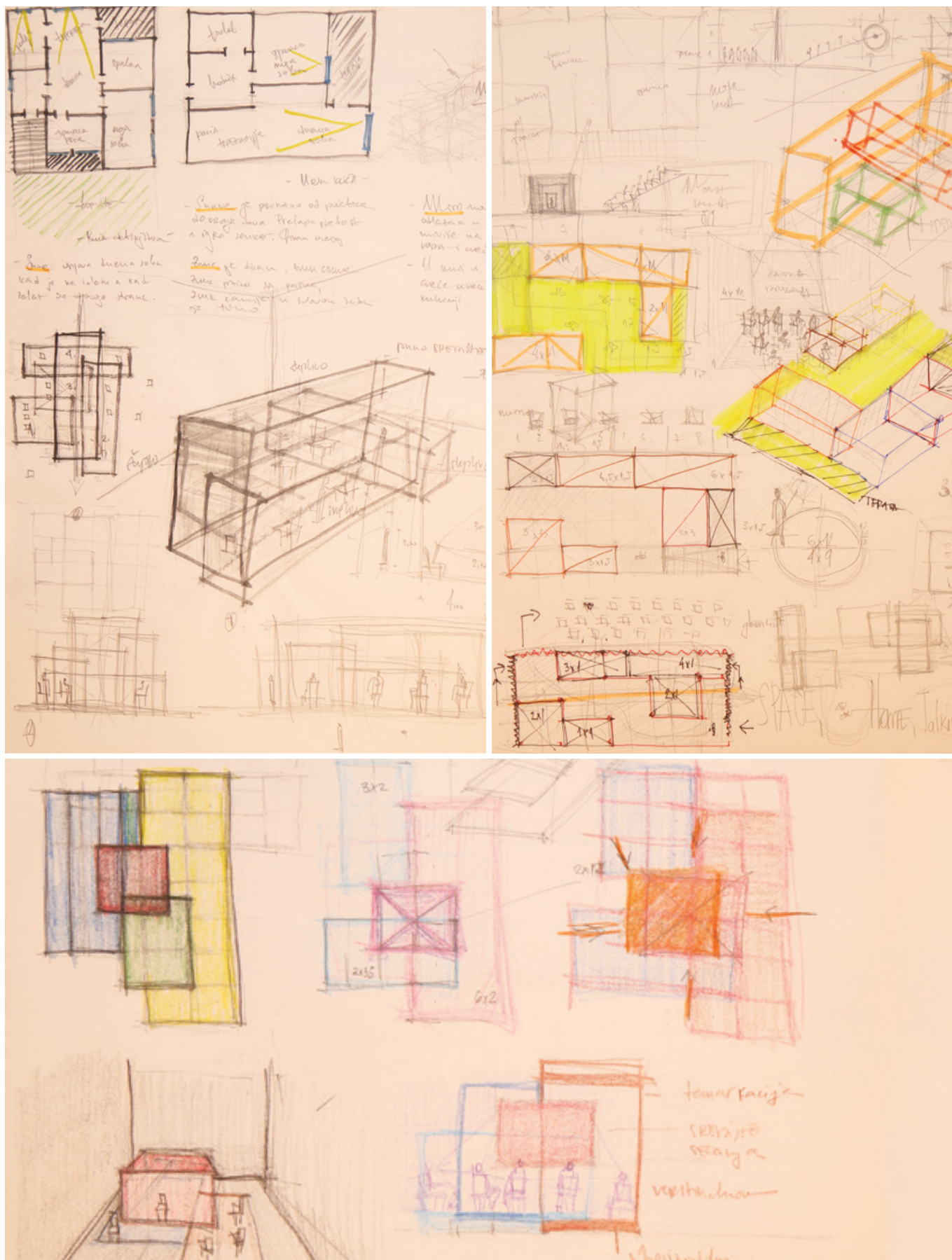
Treća faza dramaturgije rada otpočinje postepenim gašenjem svetla i utišavanjem zvuka koji dolazi sa stola. Počinje audio-video projekcija dokumentarno-animiranog filma i to na sve četiri strane središta. Ovaj način prikazivanja filma moguće je sagledati kao postupak kojim bela kocka dobija poetsko značenje, postaje lično središte iz kog „isijavaju” autobiografska sećanja. Prvi kadar filma, koji publika vidi, može se tumačiti i kao subjektivni plan izvođača. Na taj način se, stvaralačkim postupkom, uspostavlja veza između sadašnjeg trenutka i lične rane prošlosti. Jedini izvori svetlosti su video projekcije i svetlo manjeg intenziteta koje aktivnost za stolom stavlja u treći plan. Tokom projekcije, izvođač inspirisan trajanjem aktuelnog događaja, završava finalni kolaž u mapi i ispisuje njegov narativ. Kada je film završen akcenat se, svetlom i zvukom, postepeno vraća u sadašnji trenutak i na delovanje izvođača. Susret lične prošlosti iz kuće detinjstva i zajedničke sadašnjosti u *novoj kući* je, kao značenjski cilj ove faze dramaturgije rada, na ovaj način omogućen.

Četvrta dramaturška faza predstavlja ličnu refleksiju izvođača i njenih najbližih i odnosi se na doživljaj nakon prikazanog dokumentarno-animiranog filma. Cilj jeste da se na značenjskom i poetskom nivou ostvari unutrašnji preokret, epifanija, utisak

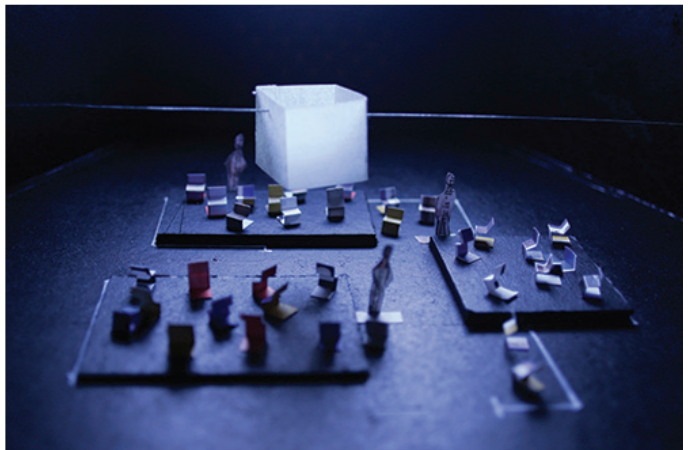
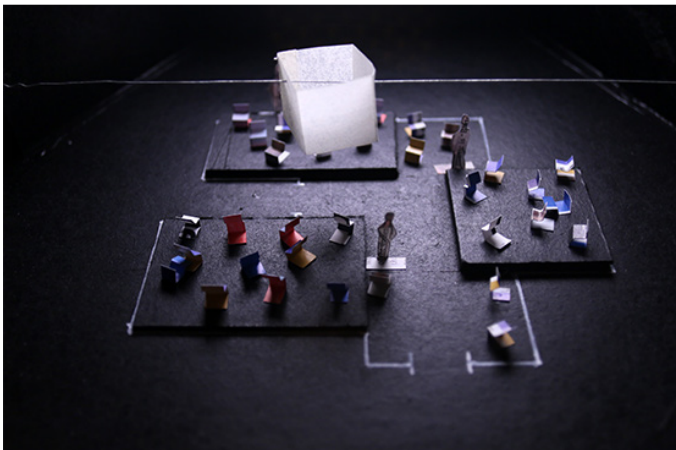
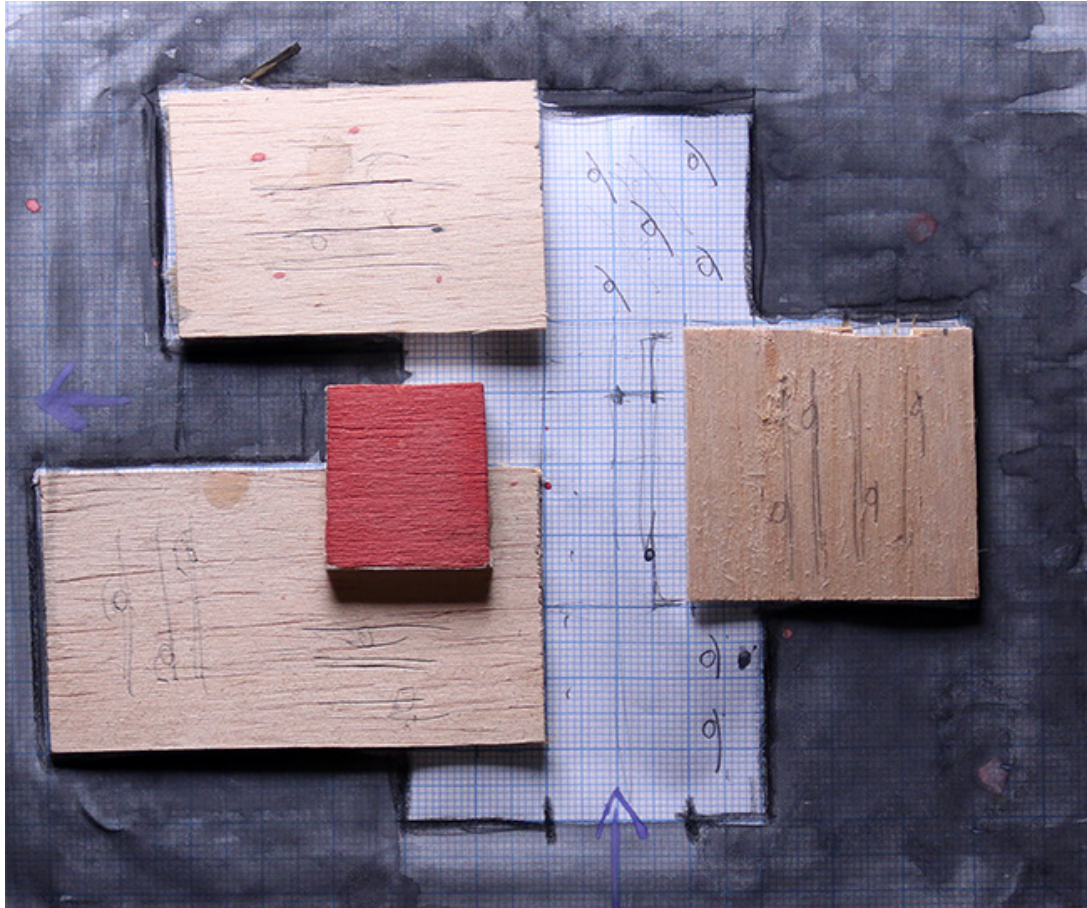
sličan doživljaju refleksivnog nostalgičara kada on, kroz retroaktivno dejstvo rane prošlosti, razume i osvoji *novu kuću* kao istinsku i stvarnu. Taj trenutak diskretno prati kompozicija čiji je autor Arvo Part (*Arvo Pärt*), a koja nosi naziv: „*Spiegel im Spiegel*” (na nemačkom „Ogledalo u ogledalu”). Ova kompozicija je otpočela kao deo strukture poslednjeg segmenta filma i nastavila se u četvrtoj dramaturškoj fazi sa ciljem da saučestvuje u poetskom sjedinjavanju uticaja rane prošlosti i sadašnjeg trenutka. Ispisivanjem narativa finalnog kolaža i njegovim arhiviranjem u mapi završava se faza refleksije i zaokružuje dokumentovanje umetničkog istraživanja. Artefakt koji na značenjskom i poetskom nivou svedoči o uspostavljanju kontinuiteta unutar ličnog egzistencijalnog i poetskog sveta jeste mapa sa arhiviranim kolažima i ličnim narativima. Mapa ostaje otvorena i izložena na stolu. Izvođač ustaje i izlazi iz prostora. Sve vreme ove faze događaja, svetlo postepeno postiže svoj pun intenzitet, dok se istovremeno pojačava i muzika.

Peta faza dramaturgije rada posvećena je interakciji sa publikom. Dejstvo celokupnog stvaralačkog procesa, kao i koncept rada koji je iz njega proizašao, na poetskom i značenjskom nivou razvija se cirkularno, dakle i nakon realizacije samog rada. Stoga je peta faza dramaturgije unapred osmišljena da bude otvoreni kraj rada. Otvorena mapa, finalni kolaž i svi na stolu dostupni artefakti jesu poziv potencijalnim učesnicima događaja da ostvare ovu poslednju fazu događaja. Otvoren kraj odnosi se na izbor ostavljen prisutnima da priđu stolu i istraže brojne artefakte ili da ustanu i napuste prostor događaja jasno obeleženom putanjom. Sve ovo ostvaruje se postepenim pojačavanjem svetla, završetkom muzičke kompozicije, paljenjem izlaznog svetla i otvaranjem vrata hinter bine. Oni koji to žele, prilaze i sagledavaju finalni kolaž nastao u njihovom prisustvu, sto, kompletnu rekvizitu koja je na njemu, rečju središte. Ovako ostvarena interakcija usmerava potencijalne učesnike ka produblivanju individualnih ličnih priča.

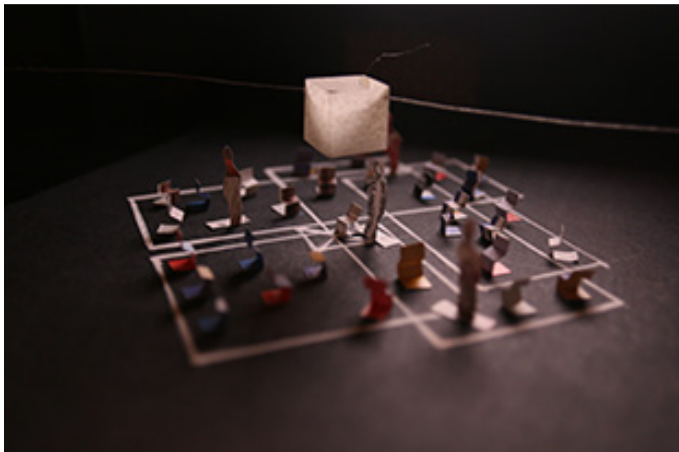
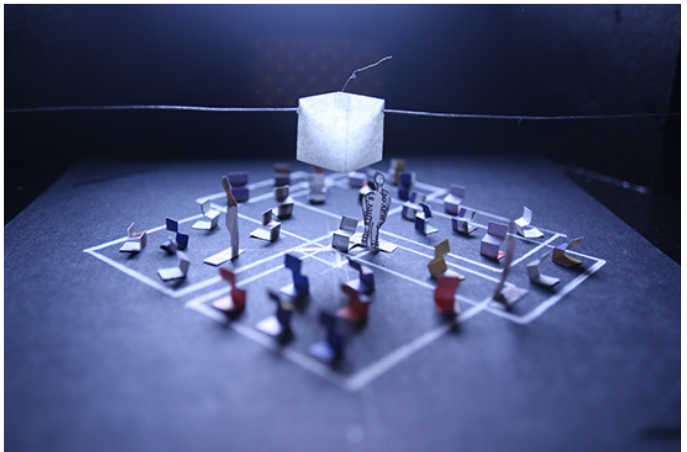
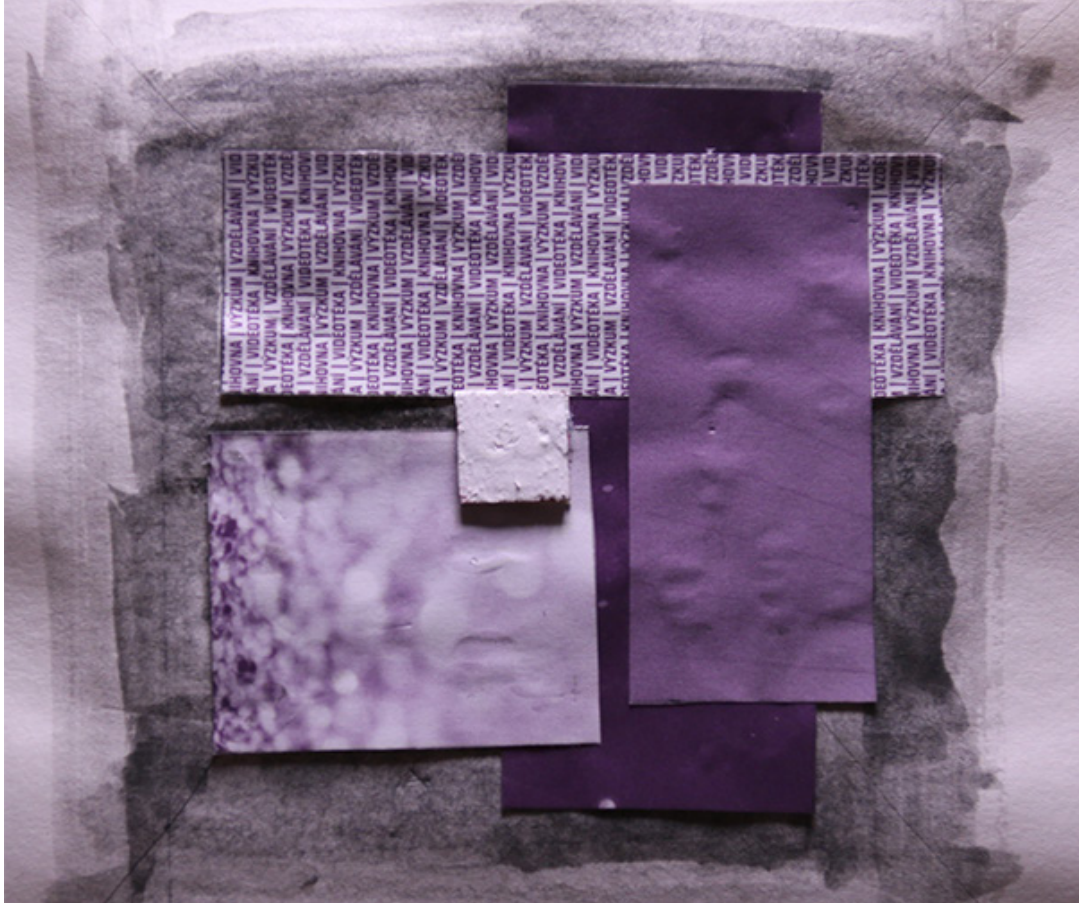
2.3. Dokumentacija koncepta rada „Susret u sećanju”



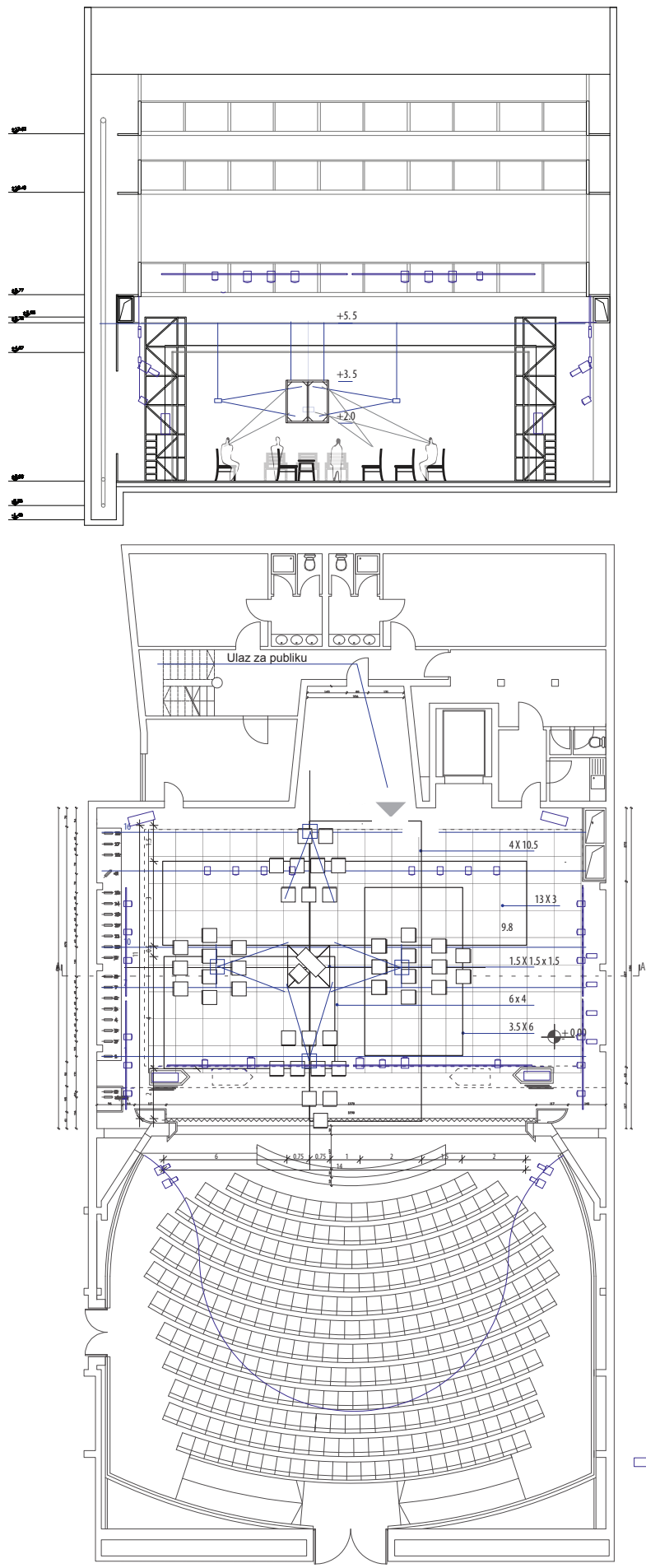
slika 26: Istraživanje i oblikovanje koncepta prostora nove kuće i skica nove kuće



slika 27: Osnova i 3d prikaz nove kuće - rešenje 1



slika 28: Osnova i 3d prikaz nove kuće - rešenje 2



slika 29: Osnova i presek nove kuće, Scena Mira Trailović, R 1:200



slika 30: Radni sto i sitna rekvizita

VI. REALIZACIJA RADA „SUSRET U SEĆANJU”

Umetnički rad „Susret u sećanju” izveden je javno, 26. juna 2018. godine, u 19 sati na sceni „Mira Trailović” pozorišta Atelje 212 u Beogradu. Izvođenju rada prethodile su dve faze: nabavka i priprema materijala i postavka u samom prostoru.

U prvoj fazi, a na osnovnu tehničkih specifikacija, nabavka materijala je uspešno postignuta početkom juna i započeta je priprema konstrukcije jedinstvenog prostornog elementa - središta. Zbog funkcije sa jedne strane i zbog njegove likovnosti sa druge, materijal koji je izabran za izradu središta je foreks debljine 5mm, mat bele boje sa drvenom potkonstrukcijom. Na taj način, izuzetno lakim materijalima dobijen je doživljaj lebdećeg središta.

Druga faza koja se odnosi na postavku rada, izvedena je 25. juna. Dan je bio podeljen na četiri probe. Tokom markirne probe je na velikoj sceni, prema tehničkom crtežu, iscrtana osnova *nove kuće* krep trakom. Markirna proba je služila kao uvod u postavku i imala je za cilj da se dodatno proveri prostorna kompozicija *nove kuće* u odnosu na scenu. Nakon obeležavanja na samoj pozornici, cela kompozicija je sagledana iz svih uglova da bi se obezbedile sve vizure, ali i radi osiguravanja traženog doživljaja prostora. Kada je utvrđeno da su mere tačne, započeta je tehnička proba. Prvo je obeležena osnova prema postojećoj markir krep traci, a potom belom gaf trakom širine 5cm. Kada je osnova iscrtana usledila je postavka središta. Središte je sastavljano od četiri jednaka dela spojena na samoj pozornici i zakačeno na čelične sajle okačene na cugove (*slika 31*). Središte se diže na visinu od dva metra iznad pozornice. Nakon toga je sledila postavka četiri video projektora sa sve četiri strane središta, njihovim kačenjem na cugove. Postavljen je po jedan projektor za svaku od stranica, i to na udaljenost od dva i po metra od središta. Zatim je sledila postavka krupne rekvizite: stolice za gledalište i stolica i radni sto ispod središta namenjeni izvođaču. Odmah nakon postavke usledila je provera vertikalnih vizura prema središtu na kojem će se projektovati dokumentarno-animirani film. Sledila je postavka sitne rekvizite na radnom stolu, a nakon toga i proba video projekcije i zvuka. Potrebno je bilo da video prikaz bude identično pozicioniran u odnosu na sve četiri strane središta. U toku probe video projekcije

uporedno je isproban i zvuk dokumentarno-animiranog filma, koji treba da dopire ravnomerno sa sve četiri strane pozornice. Kada je sve usaglašeno, usledila je postavka svetla. Dizajn svetla je rađen prema vremensko-prostornoj dramaturgiji događaja i sastojao se od deset štimunga. Nakon tehničke probe sledila je pauza pa je izvedena generalna proba. Izvođenje je bilo zakazano za naredni dan, 26. jun u 19 časova i predviđeno je da traje jedan sat (*slike 32 - 40*). Kompletna dokumentacija o izvođenju (dokumentarno-animirani film, video zapis i fotografije) nalazi se na disku u prilogu doktorskog umetničkog projekta.

„Kao što vidiš, puž nosi sa sobom svoju kuću gdegod da ide. To su naše najznačajnije kote, izuzetno bitne jer su centralne i određujuće.”⁹⁷

⁹⁷ Preuzeto iz razgovora sa dramaturgom Goranom Stefanovskim.

1. Percepcija i recepcija rada

Izvođenje umetničkog dela iz oblasti scenskog dizajna „Susret u sećanju” poseduje duboko lično značenje. Finalni kolaž, kojim dokumentujem vlastite emocije na sceni tokom odvijanja događaja, imao je za cilj da dosegne ishodište dvogodišnjeg putovanja (*slika 38*). Događaj je proizveo emocije, čiji su intenzitet i karakter varirali i očitovali se u složenoj i višeznačnoj komunikaciji između mene, kao izvođača, članova moje porodice u dvojnoj ulozi – publike u odnosu na mene, a izvođača u odnosu na ostalu publiku, kao i gledalaca, unutar dramskog prostora *nove kuće*.

U odnosu na postavljene ciljeve rada, najznačajnijim smatram reagovanje moje porodice, koja je tokom izvođenja imala dvostruku ulogu. Prva se odnosila na njihovo direktno učešće kao protagonista dokumentarno-animiranog filma. Istovremeno su svojim prisustvom u publici, i drugom dodeljenom ulogom, ulogom izvođača, značajno doprineli toku izvođenja dela u celini. Njihove reakcije tokom projekcije dokumentarno-animiranog filma postale su sastavni deo samog događaja. To je bila i osnovna namera, proizašla iz koncepta „susreta u sećanju”. Iz razgovora sa pojedinim gledaocima saznala sam da su prisustvo i reakcije mojih roditelja na njih snažno delovale i da su pod utiskom njihovih emocija, tokom pojedinih delova filma, nastavili da ih posmatraju istovremeno prateći film. Na osnovu razgovora sa gledaocima, zaključila sam da su se za mnoge od njih otvorili dodatni, asocijativni slojevi značenja vezani za sadržaj filma. To znači da je dejstvo fizičkog prisustva mojih roditelja u prostoru događaja uticalo na celokupni doživljaj samog događaja⁹⁸.

Jednako važni su i doživljaj i reakcija gledalaca koji pre izvođenja događaja nisu imali saznanja o kontekstu u kome je rad nastajao. Njihov doživljaj je, u načelu, bio veoma različit od doživljaja meni bliskih članova publike koji su, u manjoj ili većoj

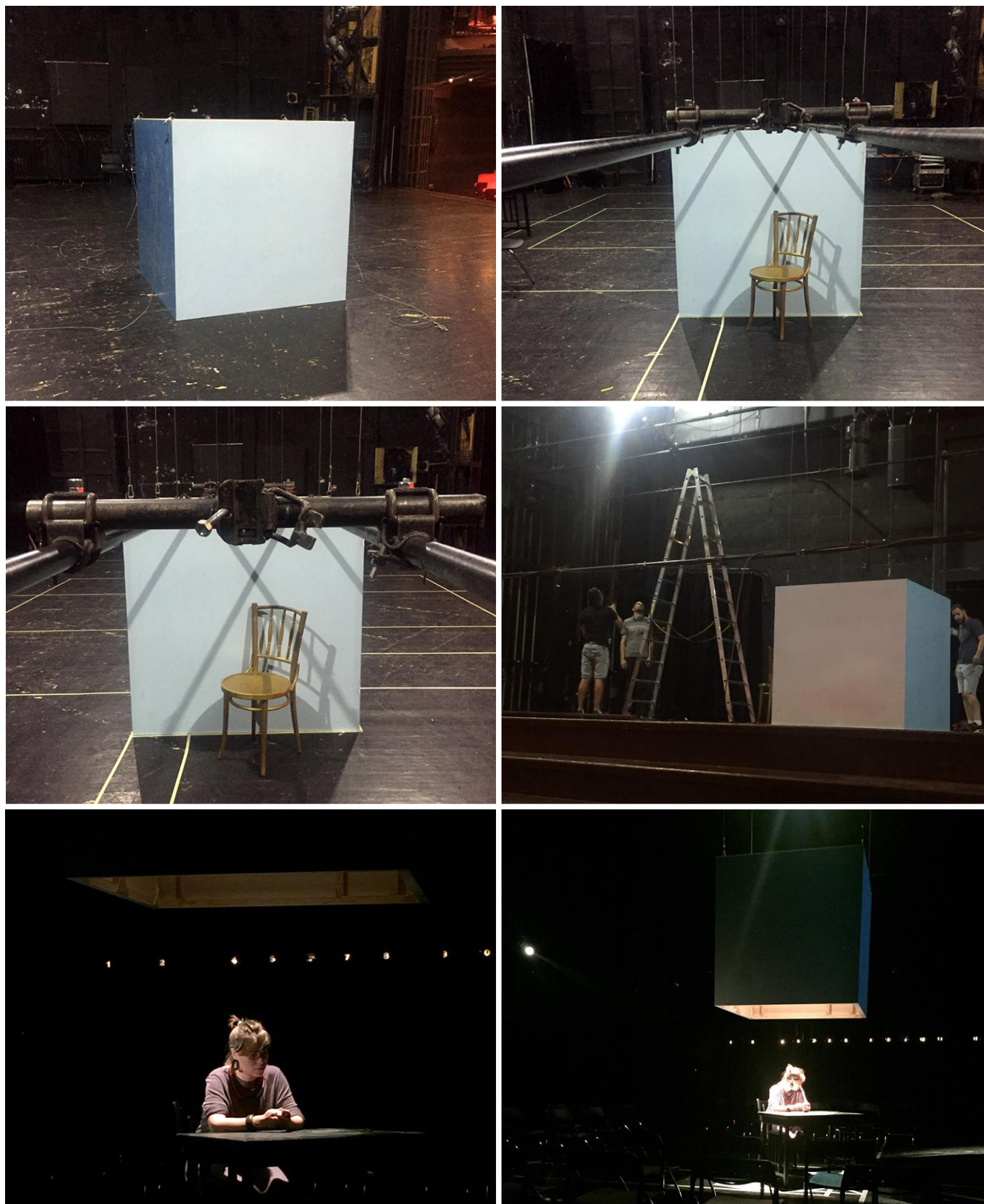
⁹⁸ Andrea Popov Miletić kaže: „Daniela je pred nas prostrla prostore-priče svog detinjstva i sprovela nas kroz njih, prikazujući nam svoju intimnu scenografiju koja ju je i izgradila kao osobu: prostor svoje kuće u koji je sećanjima upisana ljubav, sigurnost, nestašluke, bol. S obzirom na to da mi je dodeljeno mesto u publici baš pored Danielinih roditelja (koji se pojavljuju i u filmu), u neposrednoj blizini sam, osim svojih, osetila i njihove snažne emocije i uzbuđenje.”

meri, bili učesnici ili svedoci mog stvaralačkog postupka i imali već unapred izgrađen odnos prema dramatičnosti situacije u kojoj je rad nastao⁹⁹.

Peta faza događaja - interakcija, u odnosu na koncept rada odigrala se sa izvesnim odstupanjem. Atmosfera izgrađena tokom izvođenja inicirala je iščekivanje, rasplet, tj. kraj i razrešenje uspostavljenog emotivnog naboja. Predviđeni otvoreni kraj, međutim, nije funkcionisao. Jedan od gledalaca Darko Nedeljković je prvi ustao, prišao stolu i seo na mesto izvođača, čime je postao učesnik u radu. Ovaj postupak su različiti gledaoci različito razumeli, a mnogi od njih kao nastavak izvođenja i čin u kom je on sam postaje izvođač, pa je publika nastavila da posmatra njegovo delovanje i na isto reaguje. Budući da mu se niko nije priključio, prišao je Radivoje Dinulović i uspostavio komunikaciju sa Nedeljkovićem, što je promenilo karakter situacije uspostavljene za stolom. Nakon toga su, jedan za drugim, obojica napustila prostor izvođenja, a publika je, određeno vreme, nastavila da iščekuje, ne prilazeći stolu sa artefaktima. Spontanom aplauzom je, na samom kraju, publika okončala ovo iščekivanje. Ovakva reakcija suprotna je predviđenom otvorenom kraju rada, a može se tumačiti i kao deo konvencije koju je sam prostor izvođenja izazvao. Upravo zbog mogućnosti takvog čitanja, ovaj segment rada smatram nedovoljno uspešnim jer se nije odigrao prema unapred osmišljenoj dramaturgiji događaja. Reagujući na aplauz, i sama sam odstupila od prethodnog koncepta i, osećajući potrebu da odgovorim publici, izašla da se poklonim što, takođe, nije postupak koji je pripadao suštinskoj prirodi rada. Sa druge strane, nakon aplauza su se svi prisutni okupili oko stola i sa pažnjom istraživali sve predočene artefakte, pa se faza interakcije sa publikom, opet neočekivano, odigrala u mom prisustvu.

⁹⁹ Veoma interesantna je bila reakcija tehničkog direktora Ateljea 212, arhitekta Vojina Butkovića, koji je bio upućen u scensko-tehničku realizaciju rada, ali ne i u njegov sadržaj. Pojedina sećanja i narativi predstavljeni u dokumentarno-animiranom filmu su, prema reakcijama koje smo podelili nakon izvođenja, u njemu inicirali biografske slike sećanja i lične narative detinjstva. Sličan utisak, u svom iskazu deli i Andrea Popov Miletić: „Svesku-dnevnik su nakon projekcije mnogi Danielini bliski i dragi ljudi želeli da pogledaju i dodirnu, a film, crteži, kolaži i narativi naterali su nas da se i mi setimo prostora svog detinjstva, očevo trbuha kao prostora sigurnosti, ruku u testu, zabranjenih prostora nebezbednih kuća u kojima niko ne stanuje, a koje nas upravo tom svojom negacijom doma na kakav smo navikli magnetično privlače.”

2. Dokumentacija o izvođenju rada „Susret u sećanju”



slika 31: Postavka scene i proba svetla



slika 32: Prva faza izvođenja - dolazak publike i ulazak u novu kuću (uručivanje koverata)



slika 33: *Susret u sećanju* - postavka na sceni



slika 34: Druga faza izvođenja - sagledavanje prostornih odnosa



slika 35: Treća faza izvođenja - percepcija i recepcija dokumentarno-animiranog filma



slika 36: Treća faza izvođenja - percepcija i recepcija dokumentarno-animiranog filma



slika 37: Treća faza izvođenja - percepcija i recepcija dokumentarno-animiranog filma



slika 38: Četvrta faza izvođenja - refleksija



slika 39: Četvrta faza izvođenja - refleksija



slika 40: Peta faza izvođenja - interakcija

VII. ZAKLJUČAK

Stvaralačko dejstvo ranih sećanja i ključnih ličnih narativa na egzistencijalni i poetski prostor individue u posebnim prostorno-vremenskim okolnostima jeste osnovna problemska tema istražena doktorskim umetničkim projektom „Rana sećanja: umetničko delo scenskog dizajna”. Pozornica detinjstva i ranih sećanja određene individue jeste prostor prvog susreta sa svetom čiji je centar egzistencijalni prostor - kuća detinjstva. Rezultati istraživanja pokazuju da kuća detinjstva kao čovekov primarni egzistencijalni prostor utiče na oblikovanje svih njegovih budućih egzistencijalnih prostora, a posebno kada je reč o okolnostima u kojima on zasniva vlastitu *novu kuću*. Taj uticaj realizuje se zahvaljujući autentičnom središtu, formiranom u ranoj čovekovo prošlosti. Središte je određeno prostorom prvog susreta sa svetom, a njegovi fizički i mentalni uticaji reflektuju se na ceo život individue. Ono je neodvojivi deo čovekove ličnosti i putem sećanja učestvuje u njegovoj sadašnjosti, tj. materijalizovanje njegovog dejstva u aktuelnom trenutku omogućeno je sećanjima na prostore detinjstva. Osim na egzistencijalni svet, ovi rani životni utisci snažno deluju i na oblikovanje poetskog sveta čoveka, tj. na njegove stvaralačke aktivnosti. Vraćajući se u detinjstvo, stvaralačkim dejstvom sećanja, individua iznova inicira, obogaćuje i usaglašava sopstvenu sadašnjost i prošlost oblikujući neophodnu celovitost i kontinuitet unutar svog egzistencijalnog i poetskog sveta.

Proces materijalizacije stvaralačkih dejstava ranih sećanja i ličnih narativa, koji afirmiše prožimanje egzistencijalnog i poetskog prostora čoveka, upravo jeste značajan segment istraživanja. Ovaj stvaralački proces je u velikoj meri uslovljen subjektivnim iskustvom ličnosti koja ga sprovodi odnosno ličnim sadržajem koji se preispituje, tj. sećanjem na konkretnu situaciju u individualnom prostoru i vremenu. Budući da je kontekst celokupnog istraživanja višegodišnje prostorno - vremensko dislociranje, ti sadržaji se percipiraju kao osvešćeni i reprodukovani retroaktivni nostalgični narativi. Refleksivni nostalgičar u ovim okolnostima preispituje sopstvenu ranu prošlost, pronalazi nove sadržaje i iznova ih dopunjava. Najvažniji postupak stvaralačkog procesa jeste kada subjekat pod uticajem sadašnjosti prepozna, izabere i kontekstualizuje najznačajnije retroaktivne nostalgične narative i na taj

način ih objedini u smisaonu celinu ličnog prostora i vremena. U konačnom ishodu, od osvešćenih i reprodukovanih dvadeset i pet sećanja, umetnički rad pod nazivom „Susret u sećanju” integriše reprezentativan uzorak od jedanaest materijalizovanih, preispitanih i izabranih uticaja u delo scenskog dizajna. Od ključne je važnosti da je umetnički rad zasnovan na konceptu direktno proizašlom iz stvaralačkog procesa i da scenskim sredstvima oblikuje događaj, tj. susret u *novoj kući* subjekta. U cilju osluškivanja i prepoznavanja autentičnog životnog cilja uprostoren stvaralački uticaj ranih sećanja, ličnih narativa i središta u sadašnjem trenutku omogućava pojedincu da sopstvenu prošlost i sadašnjost dovede u konstruktivno saglasje i da, intuitivnim sagledavanjem unutrašnjih veza, izgradi kontinuitet unutar egzistencijalnog i poetskog sveta, kao preduslova celovitosti sopstvenog bića.

Za ličnost koja u okolnostima višegodišnjeg prostorno - vremenskog izmeštanja formira *novu kuću*, neophodno je da savlada diskontinuitet unutar sopstvenog egzistencijalnog sveta. *Nova kuća* jeste novi egzistencijalni prostor izmešten u odnosu na središte prostornom i vremenskom distancom i istinski biva doživljena tek kada se u nju usele uspomene na stare domove. Stvaralački proces, svojom postupnošću i slojevitošću, oblikuje smernice koje omogućavaju individui da formulisanjem dela scenskog dizajna uspostavi veze između lične sadašnjosti i prošlosti i razreši navedeni unutrašnji konflikt. Budući zasnovan na subjektivnim, stalno novim i promenljivim retroaktivnim nostalgичnim narativima, ovladavanje postupcima stvaralačkog procesa omogućava subjektu da u aktuelnom trenutku realizuje i održi skladan i kontinuiran unutrašnji prostor u okolnostima prostorno-vremenskog izmeštanja. Trenutni rezultati istraživanja su detaljno izneseni u doktorskom umetničkom projektu, ali njihov stvaralački uticaj nastavlja da oblikuje buduće delovanje subjekta. Zato taj proces ne može da bude zaključen, on se neminovno modifikuje i adaptira u odnosu na razvoj pojedinca. Ovim cirkularnim procesom se kreira dijalog između subjekta i njegovih intimnih sećanja, tokom kojeg on intuitivno bira kreativna sredstva materijalizacije tog ličnog dejstva. Kreativna reprodukcija impresija, događaja, narativa, prostora, rečju poetika sećanja, jeste autentična i može postati ključna za kontinuiran razvoj individue. Jasno je, naravno, da je ovde reč o autoru rada.

VIII. LITERATURA I IZVORI

Knjige i poglavlja u monografijama:

1. Adler, A.: *Smisao života*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
2. Adler, A.: *Psihologija deteta*, Matica srpska, Novi Sad, 1989.
3. Adler, A.: *Poznavanje čoveka*, Kosmos, Beograd, 1963.
4. Apija, A.: *Muzika i inscenacija*, Studio Lirica, Beograd, 2009.
5. Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke Republike Srbije, Beograd, 1966.
6. Asman, J.: *Kultura pamćenja*, Prosveta, Beograd, 2001.
7. Bart, R.: *Svetla komora*, Izdavačko preduzeće Rad, Beograd, 2004.
8. Bašlar, G.: *Poetika prostora*, Kultura, Beograd, 1969.
9. Bedli, A.: *Ljudsko pamćenje: Teorija i praksa*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2004.
10. Bobić, M.: *Demografija i sociologija – veza ili sinteza*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
11. Bojm, S.: *Budućnost nostalgije*, Geopoetika, Beograd, 2005.
12. Braun, M.: *Proces prisutnosti*, Čarobna knjiga, Beograd, 2010.
13. Braun, M.: *Alhemija srca*, Čarobna knjiga, Beograd, 2016.
14. Chiaramonte, G.: *Instant Light Tarkovsky Polaroids*, Thames and Hudson, London, 2006.
15. Chevalier J., Gheerbrant A.: *Rječnik simbola*, Matica hrvatska, Zagreb, 1987.
16. David, M. i Dadić Dinulović, T.: *Radna biografija - scenski prostori Radivoja Dinulovića*, SCEN, Fakultet tehničkih nauka i Clio, Novi Sad/Beograd, 2010.
17. David, M. i Dadić Dinulović, T. (urednici): *Proces: Nastup Republike Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora*, publikacija, SCEN/Muzej primenjene umetnosti, Novi Sad /Beograd, 2016.
18. Dadić Dinulović, T.: *Scenski dizajn kao umetnost*, Clio, Beograd, 2017.
19. Dragoljubov, A. (urednik): *Tarkovski u ogledalu*, Prostor, Novi Sad, 1994.
20. Dinulović, R. i Brkić, A.(urednici): *Teatar, politika, grad/Studija slučaja: Beograd*, YUSTAT, Beograd, 2007.
21. Dinulović, R.: *Arhitektura pozorišta XX veka*, Clio, Beograd, 2009.
22. Erić, L.: *Rečnik straha*, Arhipelag, Beograd, 2007.

23. Felini, F.: *Napraviti film*, Institut za film, Beograd, 1991.
24. Fellini, F.: *The Book of Dreams*, Rizzoli, New York, 2008.
25. Grotovski, J.: *Ka siromašnom pozorištu*, Izdavačko-informativni centar studentata, Beograd, 1976.
26. Groys, B.: *Ilya Kabakov (Contemporary Artists)*, Phaidon, London, 1998.
27. Groys, B.: *Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from His Apartment*, Afterall, London, 2006.
28. Harvud, R.: *Istorija pozorišta*, Clio, Beograd, 1998.
29. Hauard, P.: *Šta je scenografija*, Clio, Beograd, 2000.
30. Heraklit: *Fragmenti*, Moderna, Beograd, 1990.
31. Horton, E.: *Likovi - osnova scenarija*, Clio, Beograd, 2004.
32. Hočevanar, M.: *Prostor igre*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2003.
33. Jung, K.G.: *Psihološki tipovi*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
34. Jung, K.G.: *Dinamika nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
35. Jung, K.G.: *O psihologiji nesvesnog*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
36. Jung, K.G.: *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Mediteran, Budva, 1989.
37. Jung, K.G.: *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb, 1987.
38. Katroga, F.: *Istorija, vreme i pamćenje*, Clio, Beograd, 2011.
39. Klajn, H.: *Osnovni problemi režije*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1995.
40. Kuljić, T.: *Kultura sećanja - Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Čigoja, Beograd, 2006.
41. Kurosava, A.: *Nešto kao autobiografija*, Institut za film, Beograd, 1986.
42. Lazić, R. (urednik): *Lekcije iz filmske režije - Tarkovski*, Prometej, Novi Sad, 1992.
43. Le Korbizje: *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.
44. Majerholjd, E. V.: *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976.
45. Mesić, M.: *Međunarodne migracije: tokovi i teorije*, Zavod za sociologiju, Filozofski fakultet, Zagreb, 2002.
46. Misailović, M.: *Dramaturgija scenskog prostora*, Sterijino pozorje - Dnevnik, Novi Sad, 1988.
47. Norberg-Šulc, K.: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999.
48. Norberg-Schulz, C.: *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.

49. Omon Ž., Bergala A., Mari M., Verne M.: *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.
50. Omon, Ž.: *Teorije sineasta*, Clio, Beograd, 2006.
51. Omon Ž., Mari M.: *Analiza film(ova)*, Clio, Beograd, 2007.
52. Brook, P.: *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.
53. Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
54. Richard, E.: *Graditelji psihologije*, Nolit, Beograd, 1988.
55. Ričards, T.: *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Clio, Beograd, 2007.
56. Rapajić, S.: *Dramski tekstovi i njihove inscenacije*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd i Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2013.
57. Savić, J.: *Drama i pozornica*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 1996.
58. *Scen: Theatre space after 20th century (Prostor pozorišta nakon 20. veka)*, Elektronska publikacija, Novi Sad, 2012.
59. *Scen: Scene design – between profession, art and ideology (Scenski dizajn – između profesije, umetnosti i ideologije)*, Elektronska publikacija, Novi Sad, 2013.
60. Schacter, D.: *Searching for memory*, Basci Books, New York, USA, 1996.
61. Schacter, D.: *Memory distortion*, Harvard University Press, London, England, 1995.
62. Stanislavski, K.: *Stanislavski sistem*, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1982.
63. Stanislavski, K.: *Moj život u umjetnosti*, Omladinski kulturni centar, Zagreb, 1988.
64. Sterijino pozorje, Milićević, O. (urednici): *Prostor – dramsko lice*, Kolokvijum Pozorja mladih, Novi Sad, 18. i 19. april 1980.
65. Stojanović, S.: *Ton, kamera, akcija!*, Prometej, Novi Sad, 1997.
66. Stefanovski, G.: *Esej: Moite Dramski, Risto i Unko*, Skoplje, 2012.
67. Stevanović, M., Marković, S., Matić S., i Pešikan M. (urednici): *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*, Matica srpska, Matica hrvatska, Novi Sad, Zagreb, 1967.
68. Tarkovski, A.: *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina Anonim, Beograd, 1999.
69. Tarkovski, A.: *Martirologijum, dnevnicu 1970- 1986*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2017.
70. Tatarkjevič, V.: *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
71. Vernon, G.: *Ljudsko pamćenje*, Nolit, Beograd, 1980.
72. Vorkapić, S.: *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 2001.

73. Žiro, T.: *Film i tehnologija*, Clio, Beograd, 2003.
74. Živković, D.: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986.
75. Džonson, V., Petri G.: *Filmovi Andreja Tarkovskog, Vizuelna fuga*, Besjeda, Banja Luka i Ars libri, Beograd, 2007.
76. Đerić, G.: *Pamćenje i nostalgija - neki prostori, oblici, lica i naličja*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 2009.
77. Šo, D.: *Sećanje je mađioničar*, Laguna, Beograd, 2017.
78. Šekner, R.: *Ka postmodernom pozorištu*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1992.
79. Šuvaković, M.: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije*, SANU/Prometej, Beograd/Novi Sad, 1999.
80. Šuvaković, M.: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Vlees & Bamp; Breton; Gent, Horetzky, Zagreb, 2005.
81. Šuvaković, M.: *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011.

Naučni radovi, eseji, članci iz časopisa:

82. Atkinson R.C., Shiffrin, R.M.: „Human Memory: a proposed system and its control processes”; K.W. Spence i J.T. Spence (eds.): *The Psychology of Learning and Motivation*, vol.2, New York, Academic Press, 1986.
83. Bašlar, G.: „Trenutak poetski i trenutak metafizički”, časopis *Polja*, Kulturni centar Novog Sada, godina XXIII, broj 24, oktobar 1997.
84. Boym, S.: „Nostalgia and It`s Discontents”, *The Hedgehog Review*, *The Uses of the Past*, vol. 9, no. 2, Institute for Advanced Studies in Culture, University of Virginia, 2007.
85. Boym, S.: „Nostalgia”, *Atlas of transformation*, 2011.
86. Dadić Dinulović, T.: „Showcase: scene design space”, *Zbornik radova Theatre space after 20th century*, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2011.
87. Dadić Dinulović, T.: „Scene design as curatorial and artistic practice”, *Zbornik radova Scene design: between profession, art and ideology*, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2012.
88. Dinulović, R.: „Ambijentalne pozornice BITEF-a”, *Zbornik FDU broj 3*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999.

89. Dinulović, R.: „O oblicima oblikovanja”, *Scena* br. 1-2, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1999.
90. Dinulović, R.: „Scenografija i kostimografija na Sterijinom pozorju od 1956. do 2004. godine”, *Teatron*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije/Scena, Sterijino pozorje, Beograd/Novi Sad, 2005.
91. Dinulović, R.: „Proširena scenografija, ili, Šta je scenski dizajn”, *Scena*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2010.
92. e-flux, <https://www.e-flux.com/>
93. Roderick, P.: „Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia”, *Journal of Analytical Psychology*, Society of Analytical Psychology, London, 1985.
94. Fine Art Biblio, <https://fineartbiblio.com/>
95. Lewicki, M.: „Time in Transition”, *Atlas of transformation*, 2011.
<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/t/time/time-in-transition-mikolaj-lewicki.html>
96. Kovačević, Trebješanin, Antonijević: „Teorijsko-pojmovni okvir za proučavanje nostalgije”, CEAI i Filozofski fakultet, Beograd, 2013.
97. Kuburić, Z., Milenković P.: „Sećanje i zaborav - Zbornik radova”, CEIR i Filozofski fakultet, Novi Sad, 2016.
98. Šulc-Norberg, K.: „Ka autentičnoj arhitekturi”, časopis *Polja*, Kulturni centar Novog Sada, godina XXVIII, broj 280/281, oktobar 1982.
99. Nova misao: „Naša mesta– geografija sećanja i zaborava”, publikacija je specijalni tematski dodatak uz 16. broj časopisa Nova misao.
100. Poleti, D.: „Savremene radne migracije u evropskom kontekstu – ekonomski i politički aspekti”, *Sociologija*, Vol. LV N° 2, 2013.
101. Predojević Despić, J.: „Ka razumevanju determinanti međunarodnih migracija danas – teorijska perspektiva”, Institut društvenih nauka, Centar za demografska istraživanja, 2010.
102. P.U.L.S.E. <https://pulse.rs/>
103. *Atlas of transformation*,
<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/>
104. ARTMARGINS, <http://www.artmargins.com/>

Referentna umetnička dela:

105. Umetnički rad „Proces ili Šta je stvarno VAŽNO za mene”, Praško kvadrijenale scenskog dizajna i scenskog prostora, Prag, Češka Republika, 2015.
106. Izložba „Scenska laboratorija” (u okviru izložbe Laboratorija prostora), Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, Srbija, 2016.
107. „Granica - umetnički rad studenata prve generacije osnovnih studija Scenske arhitekture, tehnike i dizajna”, Novi Sad, Srbija, 2012.
108. Umetnički rad „Unutra”, Internacionalni festival alternativnog i novog teatra „Infant”, Novi Sad, Srbija, 2012.
109. Kiš, D.: *Rani jadi*, Arhipelag, Beograd, 2011.
110. Kemiri, H. J.: *Sve čega se ne sećam*, Samizdat B92, Beograd, 2016.
111. Pamuk, O.: *Muzej nevinosti*, Geopoetika, Beograd, 2008.
112. Pamuk, O.: *Čudan osećaj u meni*, Geopoetika, Beograd, 2016.
113. Pamuk, O.: *Žena crvene kose*, Geopoetika, Beograd, 2016.
114. Prust, M.: *U traganju za izgubljenim vremenom*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
115. Stefanovski, G.: *Esej: Moite Dramski, Risto i Unko*, 2012.
116. Stefanovski, G.: *No place like home*, povodom predstave „Odisej”, 2012.
117. Stefanovski, G.: *Priče sa divljeg istoka*, 1999.
118. Stefanovski, G.: *Za našata prikazna (Pristapna beseda kon Makedonskata Akademija na Nauki i Umetnosti)*
119. Stefanovski, G.: *Tetovirane duše i druge drame*, Narodna knjiga, Beograd, 1987.
120. Stefanovski, G.: *Sobrani drami, knjiga prva*, Tabernakul, Skopje, 2002.
121. Stefanovski, G.: *Sobrani drami, knjiga vtora*, Tabernakul, Skopje, 2002.
122. Stefanovski, G.: *Sobrani drami, knjiga tretja*, Tabernakul, Skopje, 2010.
123. Stefanovski, G.: *Sobrani drami, knjiga četvrta*, Tabernakul, Skopje, 2015.
124. Stefanovski, G.: *Kavga so Kafka*, Tabernakul, Skopje, 2010.
125. Stefanovski, G.: *Prikazni od diviot istok*, Tabernakul, Skopje, 2005.
126. Stefanovski, G.: *Konzervirani impresii*, Tabernakul, Skopje, 2014.
127. Džejms, D.: *Portret umetnika u mladosti*, Prosveta, Beograd, 1991.
128. Šulc, B.: *Prodavnice cimetove boje*, Nolit, Beograd, 1961.
129. Vels, O.: *Građanin Kejn*, igrani film, 119 min, 1941.
130. Felini, F.: *8 1/2*, igrani film, 138 min, 1963.
131. Felini, F.: *Roma*, igrani film, 120 min, 1972.

132. Felini, F.: *Amarcord*, igrani film, 123 min, 1973.
133. Fellini, F.: *Fellini: A Director's Notebook*, dokumentarni film, 54 min, 1969.
134. Fleming, V.: *The Wizard of Oz*, igrani film, 101min, 1939.
135. Fokner, V.: *Dok ležah na samrti*, Rad, Beograd, 1964.
136. Guerra T., Tarkovski A.: *Tempo di viaggio*, dokumentarni film, 62 min, 1983.
137. Leszczyłowski, M.: *Regi Andrej Tarkovskij*, dokumentarni film, 55 min, 1988.
138. Marker, C.: *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, dokumentarni film, 55 min, 2000.
139. Scola, E.: *Che strano chiamarsi Federico*, dokumentarni film, 93 min, 2013.
140. Tarkovski, A.: *Valjak i violina*, igrani film, 46 min, 1961.
141. Tarkovski, A.: *Ogledalo*, igrani film, 108 min, 1975.
142. Tarkovski, A.: *Nostalgija*, igrani film, 125 min, 1983.
143. Tarkovski, A.: *Žrtva*, igrani film, 149 min, 1986.
144. Tolstoj, Nikolajevič. L.: *Smrt Ivana Iljiča i druge pripovetke*, Feniks Libris, Beograd, 2010.
145. Kabakov, I.: *The Toilet*, prostorna instalacija, Nemačka, 1992.
146. Kabakov, I.: *In The Closet*, prostorna instalacija, Venecijansko bijenale, 2000.
147. Kabakov, I.: *Installations (1983 - 2000), Catalogue Raisonné. Volume I*, Richter Verlag, Germany, 2003.
148. Kabakov, I.: *Installations (1983 - 2000), Catalogue Raisonné. Volume II*, Richter Verlag, Germany, 2003.
149. Kabakov, I.: *Paintings (1957-2008) Catalogue Raisonne. Volume I*, Richter Verlag, Germany, 2009.
150. Kabakov, I.: *Paintings (1957-2008) Catalogue Raisonne. Volume II*, Richter Verlag, Germany, 2009.
151. Pozorišna predstava: „Divo meso”, režija: Slobodan Unkovski, autor: Goran Stefanovski, Dramski teatar, Skoplje, 1979.
152. Pozorišna predstava: „Tetovirane duše”, režija: Slobodan Unkovski, autor: Goran Stefanovski, Zvezdara teatar, Beograd, 1986.
153. Pozorišna predstava: „Odisej”, režija: Aleksandar Popovski, autor: Goran Stefanovski, Kazalište Ulysses, Brioni, 2013.

IX. SPISAK I IZVORI ILUSTRACIJA

slika 1: *Simbol središta - levo*, izvor:

Norberg-Šulc, K.: *Egzistencija, prostor i arhitektura*, Građevinska knjiga, Beograd, 1999, str. 32.

slika 2: *Filmska sećanja Andreja Tarkovskog iz filma „Ogledalo”*, izvor:

<https://vimeo.com/39877054>

slika 3: *Arhivska fotografija, majka čeka oca (levo) i majka čeka oca u filmu „Ogledalo” (desno)*, izvor:

<https://www.pinterest.com/pin/329114685250485461/>

<https://www.pinterest.com/pin/593138213397786426/>

slika 4: *Kuća detinjstva (levo) i nova kuća (desno)*, izvor:

<https://www.pinterest.com/pin/328692472784337288/>

slika 5: *Andrej i pas u filmu „Nostalgija” (levo), rediteljeva kuća u Mjasonom i pas Dakusa (desno)*, izvor:

<https://www.youtube.com/watch?v=oHeU5voLr3Q>

<https://www.pinterest.com/pin/19984792071905123/>

slika 6: *Tarkovski u bolnici u Parizu (levo) i smrt Naratora, kadar iz filma „Ogledalo” (desno)*, izvor:

<https://www.pinterest.com/pin/512495632567232653/>

<https://www.youtube.com/watch?v=9Yn9q25NWAw&t=3054s>

slika 7: *Skica za rad „Konopac života” (levo), „Konopac života”, Fred Hofman galerija u Santa Monici, 1990. godine (desno)*, izvor:

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/1929/the-rope-of-life>

slika 8: *Skica za rad „U ormanu” (levo), „U ormanu”, Muzej Hedendaagse kunst u Nemačkoj, 1998. godine (desno), izvor:*

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/2193/in-the-closet>

slika 9: *Skica i razrada ideje za rad „Kutija sa smećem” (levo), „Kutija sa smećem” u njegovom studiju u Moskvi, 1986. godine (desno), izvor:*

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/1940/box-with-garbage>

slika 10: *Skica i razrada ideje za rad „Čovek koji nikad ništa nije bacio” (levo), „Čovek koji nikad ništa nije bacio”, muzej Museet for Samtids – kunst, Oslo, 1995. godine (desno), izvor:*

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/1945/the-man-who-never-threw-anything-away-the-garbage-man>

slika 11: *Skica i razrada ideje za rad „Kolekcionar” (levo), „Kolekcionar”, galerija Thaddaeus Ropac, Salzburg, 1998. godine (desno), izvor:*

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/1944/the-collector>

slika 12: *Skica i razrada ideje za rad „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana” (levo), „Čovek koji je odleteo u svemir iz svog stana”, Tate modern, London, 1995. godine (desno), izvor:*

<https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/788/the-man-who-flew-into-space-from-his-apartment>

slike 13 – 29: autor: Daniela Dimitrovska

slika 30: *Radni sto i sitna rekvizita;* autor: Nemanja Knežević (<http://nk.rs/>)

slika 31: *Postavka scene i proba svetla;* autor: Una Jankov

slike 32 – 40: autor: Nemanja Knežević (<http://nk.rs/>)

X. INDEKS IMENA

A

Adler, Alfred 10, 15, 39 - 41, 123
Antonijević, Dragana 27, 29, 30, 32, 35, 36, 127
Atkinson, Ričard 24, 26, 126

B

Bašlar, Gaston 15, 17, 18, 21 - 23, 123
Bojm, Svetlana 15, 18, 33 - 37, 123

D

Dadić Dinulović, Tatjana 15, 123, 126
Dinulović, Radivoje 15, 110, 123, 126, 127

Dž

Džejms, Džojs 39, 128

F

Fokner, Vilijam 33, 129

G

Gluk, Luis 6
Guera, Tonino 53, 54

H

Hočevan, Meta 15, 50, 96, 124

J

Jung, Karl Gustav 10, 15, 27, 39, 124

K

Kabakov, Ilja 13, 15, 44, 58 - 69, 124, 129, 130, 131

Kovačević, Ivan 27 - 30, 32, 35, 36, 127

Kuljić, Todor 15, 26, 29, 124

Kiš, Danilo 33, 128

M

Milićević, Ognjenka 15, 125

P

Prust, Marsel 24, 52, 128

R

Rapajić, Svetozar 15, 125

S

Stefanovski, Goran 6, 14, 18, 22, 108, 125, 128, 129

Š

Šifrin, Ričard 24, 26

Šulc Norberg, Kristijan 15, 20, 21, 124, 127, 128, 130

T

Tarkovski, Andrej 6, 13, 22, 45 - 57, 70, 123 - 125, 129, 130

Trebješanin, Žarko 27 - 30, 32, 35, 36, 127

V

Vernon, Greg 15, 24 - 26, 30, 125

XI. INDEKS KLJUČNIH POJMOVA

A

arhitektonski prostor 20, 61, 98

atmosfera 47, 49, 66, 69, 74, 99, 110

autobiografska sećanja 14, 17, 28 - 30, 35, 37, 58, 69, 73 - 78, 100

C

cirkularno 8, 13, 69, 70, 75, 101, 122

Č

čežnja 7, 21, 23, 33 - 37, 41 - 45, 48, 49, 54, 55, 66, 68, 69

D

demarkacija 97, 98

detinjstvo 6 - 9, 11 - 14, 17, 19, 20 - 23, 32 - 39, 41, 42 - 52, 55, 57, 60, 66, 69, 70, 71, 74, 75, 77, 79, 80, 95, 100, 109, 110, 121, 130

dislociranje 23, 42, 121

diskontinuitet 7, 14, 122

dogadjaj 6, 10, 22, 24, 27, 28 - 30, 31 - 33, 37, 38, 40, 50, 58, 59, 68, 69, 70, 72, 74, 78, 79, 81, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 108 - 110, 122

doživljaj 10, 17, 19, 21, 32, 37, 39, 40, 47, 69, 71, 74, 75, 77, 95, 96, 100, 101, 107, 109

dizajn svetla 99, 108

dizajn zvuka 99, 108

dramaturgija 79, 98 - 101, 108, 110, 124

E

epizodično pamćenje 17, 27 - 30, 32, 38

egzistencijalni prostor 7, 8, 10, 12, 15, 17, 19 - 21, 42, 47, 51, 61, 63, 65, 66 - 69, 77, 79, 80, 95, 121, 122

egzistencijalni svet 7, 8, 11, 12, 18, 23, 42 - 44, 51, 55, 60, 63, 67, 78, 79, 95, 121, 122

G

gledalac 50, 95, 109, 110
gledalište 99, 107

I

inscenacija 14, 48, 58, 61, 68, 69, 95, 123, 125
introspekcija 39, 40, 72
izmeštanje 7, 9, 10 - 12, 14, 20, 23, 37, 71, 95, 122

K

kontinuitet 7, 8, 11, 12, 21, 23, 29, 41, 42, 55, 62, 63, 69, 70, 78, 95, 101, 121, 122
konfrontacija 71, 76
kuća detinjstva 7, 9, 11 - 13, 17, 20 - 23, 34, 37, 38, 41, 42 - 46, 49, 50 - 52, 60, 61, 71, 74, 77, 79, 80, 95, 100, 121, 130

L

lično nesvesno 27, 32, 39
lične priče 7, 8, 10, 14, 29, 37, 44, 58, 59, 65, 71, 74, 77, 79, 80, 95, 101
ljudsko pamćenje 13, 15, 17, 23 - 26, 123, 125

M

markiranje 97, 98, 107
materijalizacija 8, 25, 57, 69, 74, 75, 77, 80, 95, 96, 99, 121, 122
metodologija 13, 14, 71
migracija 7, 17, 19, 20, 22, 23, 33, 36, 42, 54, 60, 95, 124, 127

N

narativ 7, 8, 10, 14, 25, 28, 29, 33, 36, 37, 42, 44, 45, 48, 50, 58, 59, 71, 74 - 76, 79, 80, 95, 100, 101, 110, 121, 122
nova kuća 7, 8, 10, 13, 17, 20, 22, 23, 33, 37, 38, 42, 44, 45, 50, 51, 55, 61, 64 - 67, 95, 71, 79, 80, 95 - 107, 109, 112, 121, 122, 130
nostalgija 7, 13, 15, 17, 20, 23, 27, 28, 33 - 38, 41, 42, 44, 45, 53, 54, 55, 66, 69, 123, 126, 127, 129, 130

O

osvestiti 22, 40, 59, 73, 75

oslušivati 122

P

poetski svet 8, 11, 12, 42 - 44, 51, 60, 67, 70, 95, 101, 121, 122

poetski prostor 7, 8, 10, 12, 47, 69, 121

pozornica 20, 41, 96 - 100, 107, 108, 121, 125, 126

prva kuća 11, 12, 13, 17, 19, 21 - 23, 34, 38, 41, 42, 50, 95, 97

prvo sećanje 13, 15, 17, 38, 39, 42, 72, 75

prisustvo 22, 29, 33, 48, 67, 95, 96, 98, 109

percepcija 62, 80, 95, 99, 109, 115 - 117, 125

R

rana prošlost 7 - 9, 11, 13, 22, 34, 35, 39, 40 - 43, 48, 51, 52, 70, 72, 78, 79, 95, 100, 101, 121

rana sećanja 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17, 22, 23, 26, 37 - 39, 41- 49, 51, 52, 57, 58, 61, 70, 71, 72, 75, 76, 79, 80, 95, 99, 121, 122

repcija 95, 99, 109, 116, 117

rekvizita 48, 49, 98, 99, 101, 105 - 107, 131

refleksija 7, 8, 11, 12, 23, 35 - 38, 42, 50 - 52, 55, 61, 66, 69, 75, 76, 99, 100, 101, 118, 119, 120

S

središte 7 - 9, 11 - 13, 17, 20 - 23, 34, 37, 38, 41, 42, 44 - 47, 49, 51, 52, 55, 60 - 64, 66, 69, 71, 95 - 101, 107, 121, 122, 130

stvaralačko dejstvo 7, 10, 11, 12, 42, 57, 64, 121

scenski dizajn 8, 10 - 16, 37, 70, 71, 81, 95, 109, 121- 123, 125, 127, 128

scenski prostor 16, 70, 123, 124, 128

V

vertikalno ispitivanje sećanja 40, 41, 71 - 73

višemedijska prostorna intervencija 14, 98

Z

zaboravljanje 13, 17, 22 - 32, 39, 40, 48, 65, 69, 72, 74, 75, 78, 127

Ž

životni cilj 7, 20, 39 - 41, 53, 72, 122

XII. BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

Daniela Dimitrovska (Bitolj, Makedonija, 1986) je arhitekta i scenograf. Završila je osnovne i master akademske studije na studijskom programu Arhitektura i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu (2005/2006 - 2010/2011), sa prosečnim ocenama 8,80 i 9,50. Doktorske akademske studije, studijski program Scenski dizajn, na istom Univerzitetu, upisala je školske 2015/2016. godine. Sve ispite predviđene doktorskim studijskim programom položila je sa prosečnom ocenom 10,00. Od maja 2012. godine zaposlena je na Odseku za umetnost i dizajn Fakulteta tehničkih nauka i učestvuje u realizaciji nastave u okviru grupe predmeta iz oblasti scenskog dizajna. Između 2010. i 2013. godine učestvuje u nastavi i na Fakultetu dramskih umetnosti u Skoplju, gde vodi vežbe i radionice na master studijama pozorišne režije u okviru predmeta „Novi prostori i nove tehnologije u pozorištu”. U okviru profesionalnog rada na Fakultetu tehničkih nauka, učestvuje u razvoju i realizaciji umetničkih radova studenata osnovnih studija Scenske arhitekture, tehnike i dizajna i master studijama Scenske arhitekture i dizajna, kao član mentorskog studentskog tima. Godine 2015. učestvuje u nacionalnom nastupu Srbije na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora, kao član autorskog tima studentske sekcije. Rad je nagrađen Zlatnom medaljom za uspostavljanje dijaloga.

Bavi se pozorištem i filmom. Tokom 2013. godine radila je kao asistent scenografa Darka Nedeljkovića u predstavi „Bogojavljenka noć” reditelja Egona Savina. Autor je scenografije za predstavu „Жени без маж и ништо повеќе”, rediteljke Sofije Ristevske, koja je pobedila na festivalu „EX PONTO” u Sloveniji 2012. Kao scenograf u pozorištu, radila je i sa rediteljima Radoslavom Milenkovićem, Tomijem Janežičem i Miom Knežević. Bila je umetnički direktor dugometražnog dokumentarnog filma „Druga linija”, reditelja Nenada Miloševića (Grand Prix na međunarodnom festivalu dokumentarnog filma „Beldocs” 2016. godine). Trenutno radi kao scenograf igranog filma u predprodukciji „Vožnja biciklom sa Zolijem Turčinom”, reditelja Sabolča Tolnaja.

Daniela živi, radi i stvara u Novom Sadu.