

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије

Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат

БЛЕБАЛА: АРХЕОЛОГИЈА ДЕЧЈИХ СЕЋАЊА

аудио-визуелна инсталација

Аутор: Марија Ћирић

Ментор: мр Растко Ћирић

Коментор: др Невена Даковић

Београд, 2020.

САДРЖАЈ

Апстракт.....	3
Abstract.....	4
Увод.....	5
1. Археологија дечјих сећања у контексту феномена фантазије у уметности.....	8
2. Неколико кратких сусрета: поетички импулси.....	23
2.1. <u>Сусрет први. Алиса и Бели Витез: Луис Керол.....</u>	24
2.2. <u>Сусрет други. Беше једном један чикица: Едвард Лир.....</u>	34
2.3. <u>Сусрет трећи. Снови у боји: Данил Хармс и ОБЕРИУ.....</u>	39
2.4. <u>Сусрет четврти. Сасвим другачији циркус: Монти Пајтон.....</u>	47
3. Призори са путовања ка детињству и Блебали.....	54
3.1. <u>Полазак на путовање.....</u>	55
3.1.1. Смели младић на летећем трапезу.....	55
3.1.2. Залуд нам је гинути.....	57
3.1.3. Легенда о грлици.....	58
3.1.4. Јеси ли видео патуљка?.....	60
3.1.5. Неколико погледа на дечје сцене.....	62
3.1.6. Коњић који нестаје.....	67
3.1.7. Сећања на некадашњи град.....	69
3.2. <u>Потрага за Блебалом.....</u>	71
3.2.1. Лицем у лице са Блебалом: оживљавање детињства.....	73
3.2.2. Књига снимања	86
Уместо закључка.....	96
Листа референци.....	98
Белешка о аутору.....	109

Изјава о ауторству.....	111
Изјава о истоветности.....	112
Изјава о коришћењу.....	113

Апстракт

Блебала: археологија дечјих сећања бави се темом дечјих сећања, конкретизованом у форми аудио-визуелне инсталације. Реч је о погледу на детињство из визуре одрасле особе (која сањари и игра се), са циљем проналаска стваралачког надахнућа. Први сегмент наслова пројекта је позајмљен. „Блебала“ (“Jabberwocky”) је строфична песмица, текст који ме опседа од детињства. Део је књиге *Алиса у земљи иза огледала (Through the looking glass)* Луиса Керола (Lewis Carroll), која ми је увек била привлачнија од оне у *земљи чуда*. Можда баш због „Блебале“ и препева Луке Семеновића. „Археологија“, опет, претпоставља призивање слика једне сањарије која реимагинира детињство, која изнова чини бивствујућим његове могућности, која може да унесе динамизам животне лепоте неупоредиво више него у реалном постојању. Обраћајући се дечјим сећањима, не желим да код читаоца/ гледаоца/ слушаоца створим призоре старинарнице личних успомена. Вишемедијско дело *Блебала: археологија дечјих сећања* конципирано је као вид спонтаног изражавања, мишљено је на начин како би то, присећам се, учинило дете. Обухвата уметности/ медије филма, музике, радиофоније, књижевности (на изванредан начин. чак и ликовне уметности и архитектуре); подразумева укључивање чула вида и слуха (посредно и додиром и укуса), комуницира путем више врста знакова (визуелни: покретне слике, цртеж; аудитивни: музички, вербални, шумови/ звучни ефекти; кинестетички); конципирана је кроз тространу визуелну структуру обједињену звуком. Теоријски текст, као пратећи елемент уметничког пројекта, усредсређен је на оквире настанка дела (поетичке/ стваралачке, теоријске, методске, техничко-технолошке...): по указивању на поетичке импулсе („кратке сусрете“ са одабраним опусима), изложила сам сегменте сопственог уметничког деловања који функционишу у смислу „предшколе“ докторског уметничког пројекта. Текст је заокружен експликацијом стваралачких разлога и поступака докторског уметничког пројекта, односно, књигом снимања (централног елемента) аудио-визуелне инсталације *Блебала: археологија дечјих сећања*.

Abstract

Blebala: The Archaeology of Childhood Memories explores the theme of childhood memories, concretized in the form of an audio-visual installation. It offers a view of childhood from the perspective of an adult (who is daydreaming and playing) with the aim of finding creative inspiration. The first part of the project's title is borrowed. “Blebala” /”Jabberwocky”/ is a stanza poem, the verses that have obsessed me since childhood. The poem comes from *Through the Looking Glass*, a novel by Lewis Carroll, which I have always found more appealing than its predecessor – *Alice in Wonderland*, perhaps precisely because of “Jabberwocky”'s translation by Luka Semenović. “Archaeology”, again, implies the evocation of images of a reverie that re-imagines childhood, re-enacts its possibilities and strives to inspire the beauty of living, to a considerably higher extent than in real life. By turning to childhood memories, I do not intend to introduce the reader/ spectator/ listener to an antique shop of my personal memories. *Blebala: The Archaeology of Childhood Memories* is a polymedia work, conceived as a form of spontaneous expression, and is designed in a way that, as I recall, a child would employ. It brings together various forms of art/ media – film, music, radiophony, literature (and, in some ways, even fine arts and architecture); it engages the senses of sight and hearing (and indirectly the senses of touch and taste), it communicates through several types of signs (visual: motion pictures, drawings; auditory: musical, verbal, noise/ sound effects; and kinaesthetic). The project is designed as a three-fold visual structure united by a sound. The paper accompanying the artistic project focuses on the framework and the background of the work (poetic/ creative, theoretical, methodological, technical and technological). After explaining the poetic impulses (“brief encounters” with selected oeuvres), I set out the segments of my own artistic engagement, which operates as a “pre-school” for this doctoral artistic project. The text concludes with an explanation of the creative reasons and procedures underpinning the project, providing the recording book (of the central part) of the audio-visual installation *Blebala: The Archaeology of Childhood Memories*.

Увод

Територија детињства, гостољубива и отворена за свако ново исписивање, показује се као поетичко врело *par excellence*, спремно да произведе, апсорбује, очисти... Ступање у пределе детињства има релаксирајуће дејство, олакшава кретање по свету одраслих.

Обраћање „Блебали“, препеву песмице „Jabberwocky“ Луиса Керола (Lewis Carroll), позајмљеном из *Алисе у земљи иза огледала (Through the Looking-Glass, and What Alice Found There)*, био је први „археолошки“ корак који сам учинила у смислу сећања (или сањарија) о детињству. Разматрање „Блебале“ и стваралаштва њеног аутора, наравно, нису поента овог уметничког истраживања. Духовити неологизам (чији је творац преводилац Лука Семеновић), носим са собом годинама (признајем, и деценијама), због чега га и постављам као погодан полазни импулс за настанак вишемедијског дела. „Блебала“ је рефлексивна дејство (а)логике, заједнички именитељ дејствима сећања. „Блебала“ је моја сапутница у сањаријама ка детињству, парадигма (мог) детињства.

Методи и структура уметничког докторског пројекта *Блебала: археологија дејствима сећања* јесу дефинисане, али су истовремено и флексибилне у смеру („археолошког“) истраживања и ангажовања/ отварања креативних ауторских потенцијала – капацитета да буду уочена „налазишта“ богата значењем, погодна за елаборацију и надградњу. Будући да рад полази од (за мене) недовољно разматраног и још увек нерешеног питања, истраживачки метод подразумева, пре свега, ауторефлексивни „археолошки“ приступ – поглед на сопствени (дејствима) микрокосмос (емоције, ситуације, личности) – такође и на сопствени опус, из чијих је „ходника“ обезбеђена грађа вишемедијског здања. У том смислу, послужила сам се методима преузетим из поља научних дисциплина као делотворним. Најпре, студијом случаја, која и није сасвим научни поступак у строгом (научном) значењу, али упућује на партикуларност проблема. Потом, експерименталним методом, који се овде креће у смеру опозитном од онога у науци: (не)контролисано

посматрање фрагменталног искуства и уочавање могућности постојања законитости или правилности у њему.

Осим у практичном сегменту докторског уметничког пројекта (вишемедијској аудио-визуелној инсталацији), дати (методски) концепт примењен је и на овом месту - у пратећем тексту - чији је теоријски оквир интердисциплинарна мрежа поставки и сазнања: феномен фантазије у уметности, теорија сањарења, теорија сећања, теорија стваралаштва, теорија филма, радиофонија, теорија звука, теорија нарације... Другим речима, кроз призму одабраних научно-теоријских и уметничких тачака, указујем на поетику и потенцијале докторског уметничког пројекта. Текст је структурисан кроз три целине. Прва, „Археологија дечјих сећања у контексту феномена фантазије у уметности“, сугерише могућности које у креативном смислу може да поседује поглед на детињство, односно, фантазија/ сањарија о детињству вођена заиграностима и (а)логиком детета: у томе су ми нарочито помагале надахнуте научно-теоријске поставке-фантазије Гастона Башлара/ Gaston Bachelard). Друга целина односи се на поетичке импULSE - „сусрете“ са ауторима и оним њиховим делима која су битна мени, те фигурирају као потенцијална оруђа у археолошком подухвату трагања за сликама детињства (и у битној мери се односе на територије детињства). Трећи сегмент текста посвећен је експликацији стваралачких разлога и поступака докторског уметничког пројекта: изложила сам партикуларне тачке сопственог опуса који функционишу у смислу „предшколе“ аудио-визуелне инсталације *Блебала: археологија дечјих сећања* (дела остварена у областима радиофоније и телевизије, као и неколико испитних радова реализованих током докторског студијског програма Вишемедијска уметност, које сам конципирала као припрему за оно што ми у креативном ангажману предстоји). Потом сам указала на поетичка и техничко-технолошка начела докторског уметничког пројекта и заокружила га књигом снимања централног сегмента рада/ инсталације.

Структура вишемедијског дела *Блебала: археологија дечјих сећања* замишљена је као вишестрана аудио-визуелна инсталација. С обзиром на потребу да се у докторском уметничком пројекту усмерим на разноликост равни дечјих сећања и њихових рефлексија на садашњи тренутак (опажања и апсорбовања у садашњем тренутку), плуралитет извора слике (симултано пројектовани визуелни садржаји) показују се као неопходност рада. Визуелна страна инсталације стога је формулисана кроз

комплементарне целине покретних слика, које су презентоване на три екрана позиционирана у ентеријеру тако да окружују посматрача/ слушаоца/ рецепијента.

Осећај целине и уроњености у комбинацију/ садејство визуелних слика покушала сам да обезбедим аудитивним призором. Звучна слика је конципирана тако да може бити опајана и схваћена као припадајући звук екрана, али и као (потенцијално) независна линија дате структуре. Полазиште за обликовање овог „лица“ инсталације је у Семеновићевом преводу Керолове „Блебале“, али и у различитим текстовима/ звуцима са референцама на детињство: за њима сам трагала у сопственом окружењу, конструишући „музичке“ и амбијенталне структуре какве би, верујем, осмислило дете... Звук сам третирао као равноправан аспект инсталације (у релацији са сликом), будући да има задатак да креира атмосферу, (интертекстуално) окружење у које се укључују визуелни елементи (са три екрана).

Садржаји екрана/ пројекција, дакле, нису суперпонирани у односу на звук инсталације. Визуелне целине поседују приближно трајање, обликоване су као кружне (приповедне) путање које упућују једна на другу, али могу бити и аутономне (пре свих – централна која функционише и као кратки алтернативни филм). „Фантазијски“ принцип организовања дела (чији су протагонисти линије слике и звука), даће могућност вишесмерног, брзог или споријег или вишеструког „читања“ (слушања и гледања) инсталације чију финалну наративну нит одређује пажња и разумевање рецепијента. Сижеи екранских сегмената имају улогу конкретизовања (археолошке) потраге за дечјим сећањима; они су простор намењен обликовању одабраних визуелних елемената (откривених током првих етапа истраживања у докторском пројекту), оперишу погледима на детињство, сусретима са некадашњим осећањима, предметима, локацијама, датим у новим склоповима и значењима. Екрани инсталације су својеврсне „капије“ у којима се преламају перспективе времена, на путовању које нема крај јер увек може да крене испочетка.

1. Археологија дечјих сећања у контексту феномена фантазије (у уметности)

Није новост рећи да дечја сећања неретко фигурирају као извориште уметничког стваралаштва. Репрезентују одјеке некадашњег, апсорбоване и прерађене у садашњем тренутку. Опажана као интимна скровишта, „острва с благом“, она доиста јесу археолошки локалитети *sui generis*, у сваком тренутку спремни за позајмицу, било да је потребно пронаћи утеху или подстицај за фантазију, креативност. Управо стога желим да укажем на могућности које у контексту феномена фантазије (у уметности) може да поседује поглед на детињство, односно, фантазија/ сањарија о детињству.

Можда је најпре потребно разјаснити ситуирање археологије у поље овог истраживања. Реч је, очекивано, о игри речи (налик дечјој): археологија, схваћена изван дословног значења, метафора је кретања ка детињству, трагања за сликама дечјих сећања. Знамо да је археологија, с једне стране, „инструмент којим разоткривамо прошлост, али с друге стране, то је дисциплина која је резултат вековног, свесног, људског настојања да ту прошлост спозна – она је такође подухват људског духа“, (Палавестра 2011: 11). Она је „једна од наука о прошлости“, или још конкретније, „дисциплина која проучава прошлост на основу материјалних остатака“ (Палавестра 2011: 18–19), због чега овај појам, наравно, узимам у пренесеном смислу, да би се „строгим“ термином, најчешће увезаним са конкретним облицима материјалне културе, заправо указало на најтананије (и превасходно нематеријалне) зоне бића, оне који припадају детињству. Извесно је да би прецизније именовање таквог истраживања било оно које би се послужило социо-културном антропологијом јер она предмет своје пажње сагледава путем специфичних техника и методологије – или психоанализе која се најчешће везује за испитивање аспеката личности.

Ипак, потреба да се ситуација окрене, можда као у Алисином огледалу иза чије површине одјекују слогови „Блебале“ (Керол 1964: 21-22), одвела ме је до археологије

(мада су и археологија и антропологија усмерене на изучавање људи и људске културе¹). Психоданализа, односно, психологија, иако погодна тле за промишљања сећања и фантазије у уметности (и присутно у овом раду), ипак није у најужем фокусу².

Поглед на детињство и дечја сећања чиним из визуре одрасле особе (која сањари), са циљем проналаска стваралачког надахнућа – без поистовећивања мотива детета са конкретним искуством детета, већ их опажајући као засебне појаве. С тим у вези, желим да актуелизујем феноменолошки метод Гастона Башлара (1884–1962), укључујући, наравно, и сродне теорије, које ће такође указати на територије дечјих сећања у контексту фантазијског простора. Реч је о разматрањима домена имагинације која значајним делом напуштају поље психоданализе (и фантазије као продукта потискивања) у корист имагинације као почетка ослобађања, разделе сна и сањарије, духа и душе...

Башларов опус је тренутак уласка антропологије у област проучавања феномена фантазије (француски аутор, додуше, понешто позајмљује из аналитичке или комплексне психологије – конкретно, од Јунга). То ће бити темељ овог истраживања јер, поред конкретних упућивања на детињство³ у контексту фантазије/ сањарије као стваралачког узлета, а не бега од стварности (Башлар 1982: 124), корелат је и мом поимању фантазије⁴, ослобађајућој природи уметности чак и у наизглед круто дефинисаним формама, пријатности коју по првобитном, митолошком извору значења доноси Фантасос (Φαντασός).

Фантасос, један од многих Хипносових (Ἦπνος) и Паситејиних (Πασιθέα) синова⁵, брат Морфеја (Μορφεύς) и Икела/ Фобетора (Ἴκελος/ Φοβήτωρ), божанство је које људима – у профетским сновима – приказује неживе објекте (Срејовић и Цермановић 1989: 275, 485). Репрезентује порекло фантазије која може бити „мисао, представа“, односно, „фантазма, фантастика, фантазмагорија, фантазмоскопија, фантом,

¹ Археологија јесте део широког поља антропологије.

² По Жилберу Дирану, на пример, психоданализа би морала да се ослободи „опсједнутости потискивањем, јер постоји, као што можемо утврдити у искуству изазваних снова, читав симболизам који је неовисан о потискивању“ (Диран 1991: 37).

³ У овом поглављу најинтензивније сам била окренута Башларовој студији *Поетика сањарије*, будући да најсвеобухватније тематизује релацију феномена сањарије и детињства.

⁴ Чак и употреба појмовног апарата којим се служим сродна је начину на који то чини француски аутор – више у контексту онога што се разјашњава него у смислу партикуларности, специфичности значења појма *per se*.

⁵ Постоје и тумачења по којима су родитељи Фантасоса божанства Еребос (Ἐρεβος) и Никс (Νύξ).

фантастично, фантаст“, или „уобразиља, машта, сањарија, појава, провиђење, утвара визија...“ (Поповић Млађеновић 2009: 345).

Фантазија је уобичајено синоним за машту, а „Колриџ⁶ је разликовао фантазију која укључује пуку могућност поновног комбиновања искуства од имагинације, која може да измишља и да ствара“ (Блекбурн 1999: 115). Фантазија-имагинација „није ништа друго до субјект⁷ пренет у ствари“ (Башлар 2006: 6). Најчешћи хомолог који фантазија добија јесте фантазма⁸. Увели су је у употребу француски психоаналитичари сматрајући да су у потоњем термину психоаналитичка значења присутнија него у немачком изразу, *Phantasie* (Лапланш и Понталис 1992: 82). Жан Лапланш (Jean Laplanche) и Жан-Бертран Понталис (Jean-Bertrand Pontalis) дефинишу је као „имагинарни сценариј у којем је присутан субјект и који приказује испуњење неке, у бити несвјесне жеље, у облику мање-више искривљеним обрамбеним процесима“; може се јавити у форми свесних фантазми или дневних снова или у виду несвесних фантазми „које анализа открива као самосвојне структуре испод манифестног садржаја, те у облику прафантазми“ (Лапланш и Понталис 1992: 82). Опет, Даниел Лагаш (Daniel Lagache), предлаже да се у употребу врати израз фантазија у смислу какав је термин увек поседовао, будући да је његова предност то „што означује и стваралачку активност и њезине производе, но који, у сувременој лингвистичкој свијести, тешко може не сугеритати призив хира, особењаштва, помањкања озбиљности и сл.“ (Лапланш и Понталис 1992: 82). То, дакле, значи повратак на традиционално поимање фантастичног као квалитета сваког уметничког дела које садржи елементе чудесног, реалистичног и иреалног, али и „сновнијења, визије страха и будућности, почев од бајке до научне фантастике“ (Живковић 1986: 200).

⁶ Колриџ (Samuel Taylor Coleridge), енглески песник и филозоф, под утицајем Канта и Шелинга. Заступао је становиште о индивидуалном духовном спасењу као опозитном од „једноставног просветитељског и утилитаристичког поуздања у друштвени инжењеринг и материјални прогрес“ (Блекбурн 1999: 205).

⁷ Субјект – тренутак универзализације, нешто што избија из ситуације или чина и не претходи му. Субјект је тачка у којој универзално (свеважеће) стиже себи и постиже своје одређење (Ћирић 2014б: 55). Мишко Шуваковић објашњава појам субјекта на следеће начине: „(1) појам биолошког и духовног бића које узрокује и ствара дјело и које увијек остаје изван дјела (постоји јасна разлика између ауторовог субјекта и објекта производа); (2) друштвено, културом одређено и егзистенцијално биће, које узрокује и ствара дјело и које приказује и заступа дјело у комуникацији с другим субјектима друштва, културе и свијета умјетности; (3) језичка хипотеза о биолошком и друштвеном бићу које се ишчитава из дјела...“ (Шуваковић 2005: 594).

⁸ Код Јунга (Karl Gustav Jung), појам фантазме представља један од два сегмента фантазије; други је имагинативна делатност. Под фантазијом „као фантазмом разумевам комплекс представа који се од других комплекса представа разликује тиме што му споља не одговара никакво реално стање ствари“ (Јунг 2003: 314).

Зато се феномен фантастичног тешко може ограничити, фантастично „или не постоји или обухвата читав свемир; а тиме изражава такође исконску људску тежњу и моћ да се надмаши, превазиђе људско“, због чега се уметност консеквентно, поред осталих функција, може сматрати „творачким средиштем“, расадником и преносиоцем фантазијских призора и искуства, речју, без фантазије је тешко замислити настанак нових облика културе и уметничких израза, њен удео је незаменљив и у доменима науке и технике, чак и у друштвеном животу човека (Живковић 1986: 200, 202).

Мисао о имагинацији и имагинарном, односно, о фантазији као претпоставци (уметничког) стварања није нова. Она постоји од времена пуне човекове свести о креативном деловању, а кроз написе који долазе из различитих области, можемо пратити њену континуитану присутност од периода Ренесансе⁹ до наших дана – у којима управо настају нека од најузбудљивијих сагледавања овог феномена. У том смислу, накратко ћу се посветити тексту који ме је непосредно надахнуо да размишљања о детињству упутим ка контекстима фантазије.

На српској научно-теоријској сцени, аспектима феномена фантазије у уметности последњих година бави се музиколошкиња Тијана Поповић Млађеновић. Ово питање прожима ауторкину студију *Процеси панстилистичког музичког мишљења*, а конкретизовано је у поглављу „Φαντασός је Phántasos је ФАНТАЗ“, кроз неколико кореспондирајућих сегмената (Поповић Млађеновић 2009: 348–369). У теорији стваралаштва, Тијана Поповић Млађеновић обраћа се најпре поставкама Милоша Илића о фантазији као двострукој и двосмисленој потенцији, при чему фантазија, „као кривина на путу је и јединствена и подељена, и то обоје одједном“, а двосмислена „по тој својој особини која би се филозофски могла назвати флексибилност и транзитивност“ (Поповић Млађеновић 2009: 349). Придружује му Артура Кестлера (Arthur Koestler), бављење „подземним играма“ фантазије, диференцијацијом и преплитањем дневних и ноћних снова и њиховим спајањима у нове конфигурације фантазије (Поповић Млађеновић 2009: 350–351), које су одговорне за креативне уметничке процесе, у чему се Кестлеров став подударно са Илићевим (Поповић Млађеновић 2009: 350–351). Естетички оквир фантазије ауторка проналази у поставкама Данка Грлића, дајући генезу

⁹ Томе постоји и сасвим практичан разлог. Од Ренесансе реч може да буде масовно посредована читаоцу јер је средина 15. века доба када почиње са радом прва штампарија. Гутенберг (Johannes Gutenberg) око 1456. штампа прве књиге. Овај моменат означио је рађање ране модерне Европе, али и савремених медија, при чему се историја медија изједначава са друштвеном и културном историјом којој је придодата политика, економија, технологија (в. Бригс и Берк: 2006: 13).

разумевања имагинације и имагинарног кроз естетичке теорије уметности, од Бејкона (Francis Bacon) до Шлајермахера (Friedrich Schleiermacher), отворивши надаље простор фантазији у епохи психоанализе у чијем ће се средишту наћи Фројд (Sigmund Freud), и Јунг, из разлога што ће њихова учења имати значајан даљи утицај¹⁰. Питање фантазије у уметности, ауторка ће поентирати усредсређивањем на музичку фантазију у пољима психоанализе, филозофије, теорија уметности и стваралаштва (као „другу сцену музике“ и као „сензоријум“ пандимензије музичког мишљења, Поповић Млађеновић 2009: 369–417¹¹). Мени најинтригантнији, јер се битним делом односи на поставке/ полазишта овог истраживања, јесте осврт на период назван фантазијом „...у епохи антропологије“ (Поповић Млађеновић 2009: 364), који се одвија у моменту када је интересовање за проучавање феномена имагинације и имагинарног, како ауторка подвлачи, „у домену психоанализе на кратко утихнуло“ (Поповић Млађеновић 2009: 364): дефинисан је мишљу Жилбера Дирана, наслоњен на позиције Жана Пјажеа (Jean Piaget, 1896–1980) и Гастона Башлара.

Чини се да је уплив антропологије у промишљања о фантазији средином прошлог столећа донео освежење на теоријску сцену, помало отежалу од компликованих психоаналитичких дискурса. За проучавање археологије детињства у стваралачким контекстима, на фантазију у уметности, наведена разматрања, верујемо, могу донети инспиративне помаке. Окрећем се стога одабраним поставкама Гастона Башлара.

Бавећи се деловањем научних открића на структуру духа, Башлар, испрва професор математике, физике и хемије, своја интересовања усмерава на питања душе. Читати, мислити и сањати значи и повратак (неухватљивом) сопству. Бивствовање јесте лутање – у срцу самог бића. То је наше сањалачко биће; оно, срећно што снева истовремено је и активно у сањарији, тако „посједује истину битка“ (Грлић 1982: 31). Башлар је преузео од Хусерла (Edmund Husserl) феноменолошки метод, који подразумева полазак од онога што је предочено као очигледно, од феномена као предмета спознајне редукције, по којој се открива његова суштина кретањем ка самим стварима. Насупрот психологизму, бит уметничког дела се проучава у чистој општости. Башлар ипак неће применити и принципе Хусерлове строге науке, филозофију одлучних

¹⁰ Адлерове (Alfred Adler) теорије овог домена оставиле су далеко мањи траг од Фројдових и Јунгових, те их др Тијана Поповић Млађеновић даје само у основним назнакама (Поповић Млађеновић 2009: 361).

¹¹ Ауторка ће на овом месту поткрепити своје тезе ставовима Лакана (Jacques Lacan), Алистера Вилијамса (Alastair Williams), Мишка Шуваковића, Ентонија Стора (Anthony Storr), Гордане Станојевић Виталино, Виктора Цукеркандла (Victor Zuckerkandl), Славоја Жижека, Берислава Поповића и других.

спознаја. За покретљивост и непредвидивост линија имагинације француског аутора, Хусерлов метод радије је легитимно научно покриће. Принцип феноменологије за њега је у функцији расветљавања освешћења субјекта опчињеног поетским сликама (при чему поетске слике могу бити и сањарије о детињству). Феноменолошки захтев у погледу поетских слика (или шире, слика уметности), по Башлару је једноставан, своди се на то да истакне њихово изворно својство да се „домогне самог бића њихове оригиналности и да тако извуче корист од изузетне психичке продуктивности која припада имагинацији“ (Башлар 1982: 27).

Мисао о фантазији као сањаријама почиње да окупира Башлара у другој половини опуса, у годинама које су непосредно претходиле Другом светском рату, у интелектуалној клими Француске у којој се, како је описује Касим Прохић у предговору за *Поетику сањарија*, „политичка и људска зебња пред оним што ће доћи (...) видала слијепим свјетовима маште, архаичношћу слике која је подмлађивала душу и свијест, изазивала полет сањарења као посебан вид егзистенцијалне катарзе“ (Прохић 1982: 10)¹². Можда ме је актуелна ситуација обичног човека, по мањкању оптимистичних перспектива аналогна наведеној (без обзира на то што глобалних ратова, претпостављамо, неће бити), подстакла да се „заштитим“ дечјим сећањима и да уточиште пронађем у Башларовим написима о сањаријама – у просторима (уметничке) фантазије.

Обраћајући се дечјим сећањима, не желим да код читаоца/ гледаоца/ слушаоца створим атмосферу старинарнице личних успомена: конкретни елементи прошлости/ детињства јесу приступни у докторском уметничком пројекту *Блебала: археологија дечјих сећања*, али су увек стављени у нове (фантазијске) контексте. Ова археологија је призивање слика једне сањарије која реимагинира детињство, која изнова чини бивствујућим његове могућности, која може да унесе динамизам животне лепоте, неупоредиво више него у реалном постојању. Сањарија о детињству (било да се одвијало као срећно или не), изазива и осећање психолошке лепоте. Исте лепоте коју посредством трајног језгра детињства, иманентног ономе ко сањари, осећамо подједнако снажно и пред уметничким делом - успелом сањаријом уметника. Такво дело-сањарија такође је

¹² Тематика сањарије пратиће Гастона Башлара до краја. Читав низ студија посвећених фантазијама-сањаријама настајаће до 1961: *Вода и снови*, *Ваздух и снови*, *Земља и сањарије о вољи*, *Земља и сањарије о починку*, *Поетика простора* и *Поетика сањарије*. Башлар их на једном месту у *Земљи и сањаријама о починку* и експлицитно сврстава у том смислу – назива их књигама о имагинацији (Башлар 2006).

окидач за урањање у детињство, оруђе спремно за продужавање или за заокружење детињства; уметник нам помаже да артикулишемо супстанцу сопствених сањарија, да и сами (покушамо да) стварамо. Наравно, до уметничког дела (које Башлар репрезентује поезијом, а самог уметника фигуром Песника), није једноставно стићи. Уметник мора да обради продукте сањарије – документе разбуђеног ониризма – и да их дуго обрађује „па да они досегну достојанство пјесме. Али, ти документи које ствара сањарија наподеснија су материја која се може обликовати у пјесме“ (Башлар 1982: 185). На терену смо позитивне сањарије која има моћ да производи, штавише, колико год да оно што продукује нема већу вредност, ипак има статус поетске сањарије (Башлар 1982: 178). Речено потврђују и поједине тезе Предрага Огњеновића, посредно или непосредно повезане са ауторовом теоријом динамичних компетенци јер подразумевају да је сваки човек (потенцијални) уметник; да је доживљавање уметности „истовремено и производња, стварање, догађај уметности“; да је сваки објекат, сваки садржај свести (дакле, и сећања – као сањарија о детињству) „потенцијални садржај уметности“ (Огњеновић 2003: 232).

Археологија дечјих сећања креће се изван симплификованих асоцијација и простог призивања догађаја. Питање је, уосталом, колико се заиста сећамо јер, када се запутимо „далеко од садашњег времена (...), у сусрет нам иде више дјечјих лица“, оних из нашег „првотног живота“, када смо „били умножени, а своје јединство смо упознали кроз приче других“ (Башлар 1982: 123), у чему се Башларов став подударно са Фројдовим. Фројд се, са истим циљем позивао на Гетеа (Johhan Wolfgang von Goethe): „Ако покушамо да се сетимо онога што нам се догодило у најранијем детињству, чест је случај да оно што су нам други причали мешамо са оним што је доиста наше сопствено искуство“ (Фројд 2005б: 389). Тако и стваралачка фантазија тражи диференцијацију имагинације и меморије, а уколико постоји поље у коме је дистинкција сложенија него у неком другом, онда су то сећања из детињства, домен вољених слика које у меморији сабирамо и чувамо од времена детињства. Будући да (дечје) успомене нису поуздане (јер су неретко сведочанства других о нама – која смо прихватили као своја), улога фантазије може да буде кључна. Успомене, наиме, живе посредством слика које нису реалистичне. Оне су материја комплексне сањарије која оперише нашом прошлошћу јер, „меморија сањари, сањарија се сјећа“ (Башлар 1982: 46). Прошлост се показује као нестабилна категорија: у сећање се не враћа идентична са својом појавношћу у реалности, њу обликују искуства стечена у међувремену. Сањарија, заузврат, јесте бег од стварности,

али то не значи да је упућена искључиво на иреални свет. За разлику од уобичајеног тумачења сањарења које подразумева опуштање, расипање или чак замрачивање свести, желим да се сложим са Башларом када стање сањарећег, имагинирајућег бића поистовећује са освешћењем као порастом свести, јачањем психичке кохерентности. Спој имагинације и меморије могућ је, наравно, али захтева удруживање духа и душе – у сањарији. Поетика детињства, којој приступам у овом докторском уметничком пројекту, евоцирана у сањарији/ фантазији, тражи ослобађање од историчарске меморије јер, што даље корачамо ка прошлости, све је мање разлучива смеса меморија-имагинација. С тим у вези желим да нагласим да слике, дакако, нису појмови и не издвајају се по значењу, већ теже превазилажењу сопственог значења да би тек тада имагинација остварила пуну функционалност (Башлар 2006: 6).

Сањарење има одлике музикалности: у сањарењу се чула буде и усклађују остварујући „полифонију чула“, односно, формулу својеврсне синестезије (Башлар 1982: 30, 167), која је услов деловања фантазије (у уметности). Сањарење није сан у смислу спавања. За разлику од сна који тежи томе да нам исприча неку причу, сањарија мења сфере мисли „и није јој много стало до тога да слиједи нит догађања“ (Башлар 1982: 131). Зато је сањарија, примећујем, толико аналогна (а)логици детета заокупљеног само њему знаном игром, чије су линије одвијања непредвидиве, нелинеарне, несклоне реалистичном, баш стога што су одређене законитостима које детету када одрасте постају непознате – уколико своје биће (повремено) не препусти сањарији. Сањарија тражи да буде писана, бележена у сликама (поетским, музичким, визуелним...). Не треба је поистовећивати са остацима ноћне материје коју смо заборавили на светлу дана јер, „јадно је оно сањарење које се позива на починак“¹³ (Башлар 1982: 35). Сањарија живи у пољу дневних снова, односно, будних снова¹⁴, тиме и стваралачких снова. Башлар се пита постоји ли свест сна, те да ли у успављивању и сама подсвест доживљава пад бића: одмах даје одговор да је чисто феноменолошко објашњење ноћног сна тежак проблем – управо из разлога што је сневач снова углавном уверен да је доживео сан који приповеда. Сан можда треба оставити за собом јер је „преоптерећен страстима, рђаво проживљеним у дневном животу“ (Башлар 1982: 39), што, морам да приметим, поседује извесну аналогију са Фројдовом дефиницијом сна као прикривеног испуњења једне потиснуте

¹³ Аутор овде мисли на починак који је сан, а не сањарија.

¹⁴ Ту се Башлар наслања на Фројдов концепт *Tagträume* као сањарије, производа фантазијске делатности, кула у ваздуху (Фројд 2005а: 355, 357), који Јунг прихвата и надграђује идејом о фантазији као имагинативној делатности, те највишим људским духовним делатностима (Јунг 2003: 314–315).

жеље (Требјешанин 2005: 14). Осим тога, српски, као и Башларов/ француски језик, раздељује сан и сањарију ознакама мушког и женског рода (сан – *le rêve*, сањарија – *la rêverie*). На исти начин, концептима Анимуса и Аниме, што преузима од Јунга¹⁵, дефинисаће и диференцираће значење и делокруг духа и душе. Душа, (као и сањарија) припада ономе што је Анима, за разлику од духа чији је задатак да обликује системе и организује искуства субјекта како би овај лакше разумео свет. Душа не живи у временском току, већ се проналази у световима које ствара сањарење-имагинација. Рекли бисмо стога да Анимус конструише, а да Анима сањари. Двојност човековог бића конституисана је кроз интимни дуалитет, слагања и сукобљавања Аниме и Анимуса. Сањарија, у којој се досеже „драж живота“, даје „прави одмор, одмор женског (...) Драж, спорост, мир, то је девиза сањарије у Аними“ (Башлар 1982: 45). Зашто (моја) сањарија тражи детињство?

Фантазија често посеже за детињством дотичући тако могућности које судбина није знала да искористи, због чега сећања из прошлости, кроз слике произведене сањаријом, добијају перспективу будућности. Игра фантазије није нешто непомично, њена флукутирајућа природа обезбеђује свеприсутност времена (прошлог, садашњег и будућег)¹⁶. Није необично то што на слике дечјих сећања са већом знатижељом гледамо управо у другој половини живота: док је младост обузета собом, зрело доба истражује и детињство се отрива у својој архетипској дубини.

Детињство јесте архетип јер има дејство врела и као такво је изворише слика из ког избијају, просијавају сви велики архетипови (материнских и очинских снага, пре свих). Делим зато Башларов став да анализа помоћу архетипова (а архетипове у контексту фантазије у уметности разумем као полазишта стваралачких слика) има предност „велике хомогености: јер архетипови често сједињују своје снаге“ (Башлар 1982: 152). Башлар од Јунга, дакле, преузима модел универзалног паралелизма митолошких мотива чије је прототипске природе, швајцарски психијатар назвао

¹⁵ Анима функционише као архетип душевног живота и женскости у пољу несвесног код мушкарца, док Анимус претпоставља мушку душевну слику у жени и представља принцип логоса (као начело ума, објективног закона по коме се нешто одвија, аспекта личног расуђивања) у несвесном код жене (в. Харк 1998: 16–20).

¹⁶ Фројд такво стање одређује „свезивањем“ прошлог, садашњег и будућег и то „једно на друго као по нити свудапротичуће жеље“ (Фројд 2005. 257).

архетиповима¹⁷, везујући их за садржаје колективно несвесног (Јунг 2015: 69, 13). Речју, *archetypus* је опис којим се објашњава платоновска *εἶδος* (форма, такође и тип, врста)¹⁸. Архетип представља „несвестан садржај који се путем његовог освешћивања и прихватања мења, и то увек у оном значењу које му даје индивидуална свест која искрсава“ (Јунг 2015: 15).

Управо архетип детета има посебне способности према којима делује нуминозно, односно, свето, величанствено, без моралног или рационалног момента. Праслици детета иманентна је велика психодинамичка енергија; њено продирање у свест може бити одговорно за значајне тренутке креативне делатности човека. Архетип детета репрезентује самоостварење, најјачи, најнеизбежнији порив човековог бића – чији је симбол. „Отеловљења“ добија у читавом мотивском спектру: божанском детету, вилењаку, патуљку, блештавом дечаку, али и у драгом камену, бисеру, цвету, златној кугли... будући да је реч о „тешко достижној драгоцености“ и зато крајње променљивој (Јунг 2015: 161, 163). Тиме што је „душевни орган који се налази код сваког човека“ и „витално потребни саставни део душевног домаћинства“ (Јунг 2015: 183), јесте и важно оруђе археологије дечјих сећања-слика. Конституисањем мреже архетипова могла би бити организована анализа фантазијског простора, односно, поетике сањарија о детињству. У том смислу, чини се да архетип детета – и у животном контексту и у пољу уметничког деловања – оперише као средиште (свих архетипова). Будући да је недокучиво, детињство је „бунар бића“, са мирном и сеновитом водом сањарије које почивају у дну, у дубини сваког живота (Башлар 1982: 139, 155), при чему треба имати на уму да „не смемо пребрзо дати рационалну подлогу ни многобројним темама очишћења водом“ (Башлар 1998: 180). Примарна функција воде/ детињства као „бунара бића“ јесте да нас умири, а с обзиром на то да истовремено поседује и одлике извора, „живе воде“ (оне која је најчешће тематизована у бајкама), својом супстанцом може да делује и очишћујуће.

Археологија дечјих сећања враћа нас и мотивима земље, оличеним у (архетипским) сликама родне/ ониричке куће јер, „кад одемо у кућу сећања, стварни свет

¹⁷ Различит од архетипа као представе/ слике (који се манифестује у различитим архетипским појавним сликама), стоји модел прикривеног архетипа по себи који је структура иманентна људској психи, психоидни фактор који нема способност свести (Харк 1998: 20–21).

¹⁸ Јунг подвлачи: „Ова ознака је за нашу сврху права и од помоћи јер означава да се код колективно-несвесних садржаја ради о древним – или још боље – о исконским типовима, то јест о општим сликама које постоје одвајкада“ (Јунг 2015: 14).

одједном ишчезне. Шта су нама куће на улици када призовемо родну кућу, кућу апсолутне интимности, кућу у којој смо стекли осећај за интимност? Та кућа је далека, изгубљена, више у њој не станујемо, сигурни смо, авај, да у њој више никада нећемо становати. Она је више од сећања. Она је кућа снова, наша ониричка кућа“ (Башлар 2006: 69). Дечја сећања поседују и супстанцу ваздуха, ослобађајућег ваздушног кретања које је увек позив на путовање, које је кретање имагинације саме. Фантазија је можда најпокретљивија у овој материји, „као да биће које лети надмашује саму атмосферу у којој лети“ (Башлар 2001: 15).

Башларова мрежа архетипова, оперативних у контекстима фантазије/ сањарија, покушава да досегне одговоре на вечно питање о томе како човек може, „упркос животу, да постане пјесник“ (Башлар 1982: 35), то јест, да артикулише сопствено биће кроз уметничко деловање. На тај начин прави дистанцу у односу на психологију, психоанализу и психолошку/ психоаналитичку књижевну критику која је управљена у супротном смеру и песника претвара у човека (Башлар 1982: 35), чиме се онемогућује решавање бити овог проблема. Слична ограничења наведених научних поља уочава и Жак Лакан (Jacques Lacan, 1901–1981), питајући се да ли психоанализа, „будући методом демистификовања субјективних прерушавања, испољава претерану амбицију да примени своја начела на властиту корпорацију: то јест, на концепцију коју психоаналитичари имају о својој улози наспрам болесника, о свом месту у интелектуалном свету, о свом односу према себи равнима и својој образовној мисији“ (Лакан 1983: 19–20).

Проблем психологије и психоанализе је, по Башлару, усредређеност на поларитетни пар који чине јасна/ свесна мисао и ноћни сан, такође и уверење да је на тај начин укључено читаво поље људске психе. Француски аутор сматра веома корисним објективна испитивања која врше дечји психолози, али ће констатовати да она не достижу „једноставну чистоту“ феноменолошког метода: психоанализи треба оставити бригу о лечењу дечјих патњи, тегобних детињстава које муче психу великог броја одраслих, док феноменолошка поетико-анализа добија задатак да нас оспособи да у себи поново пронађемо биће из дечјих „ослободитељских самоћа“ (Башлар 1982: 124, 132). Обраћајући се психоаналитичару, он упућује молбу „том судском извршитељу који мисли да мора истјерати човјека са тавана његових успомена, где је долазио да плаче док је био дијете“ (Башлар 1982: 162). Зато се обраћам археологији дечјих сећања и улазим у родну/ ониричку кућу која, иако привидно изгубљена, и даље функционише

као здање сањарија ка детињству: уточишта из прошлости кадра су да пригрле и заштите сањарије.

Фројд је уочавао овај феномен, поредећи игру детета са песничким/ уметничким стварањем, јер се у оба случаја креира сопствени свет, нови поредак, при чему и дете и песник/ уметник једнако озбиљно узимају такав свет (Фројд 2005: 354). Другим речима, и уметничко дело и сањарија/ сан на јави могу бити схваћени као екстензија или замена дечје игре, пружајући нам велико задовољство¹⁹, али и ослобађање од напетости. Насупрот томе стоје ноћ и ноћни сан који нам не припада, нити је наше добро, „у односу на нас он је отмицар, најпоқваренији од свих отмицара: он нам отима наше биће“ (Башлар 1982: 171). За разлику од дана (и дневних снова), којима се отвара поглед у бесконачно, ноћ нема будућност²⁰. Сањарија стога детемпорализује, она нас води узводно од самог себе. То је иста антецендија до почетака бића каквој приступа уметник у својим интимним трагањима. Зато је смрт у контекстима сањарије непристојна реч и не треба је користити у микрометафизичком разматрању бића које се јавља уласком у сањарију о детињству – када на својствен начин измичемо времену (Башлар 1982: 136–137). С тим у вези, Тијана Поповић Млађеновић ће опазити постојање естетичке ауре која обавија детињство, „архетип еуфемистичког бића које не зна за смрт“ (Поповић Млађеновић 2009: 367), а еуфемизирајућа опчињеност фантастичком функцијом фигурира као темељна супстанца уметности. Дату позицију ауторка дели са Жилбером Дираном (Gilbert Durand), чије поставке о поетици сањарија о детињству у смислу њихове уметничке природе непосредно произилазе из Башларових размишљања о овом питању – чак их надграђујући на појединим тачкама.

Попут Башлара, и Диран у западној мисли констатује постојање читаве традиције која настоји да слику произведену имагинацијом онтолошки обезвреди, при чему психолошка функција имагинације бива схваћена као „владарица гријеха и лажи“ (Диран 1991: 25). Супротстављајући се наведеном, он подвлачи да имагинација има улогу организаторске динамике и фактора хомогености у предочавању, те да се код

¹⁹ Позивајући се на Фројдове поставке у контексту психоанализе у уметности, односно књижевности, Жарко Требјешанин такво задовољство повезује са дубоким и неприступачним несвесним изворима (Требјешанин 2005: 12).

²⁰ Башлар ипак примећује постојање „мање црних ноћи“, када је наше дневно биће „још довољно живо да би могло трговати с успоменама“, остављајући психоанализи да истражује дате области (Башлар 1982: 171)

проучавања имагинарног симболизма²¹ треба поставити на пут антропологије, то јест, непрекидне размене, „реципрочне генезе“ која на нивоу имагинарног постоји између субјективних порива и асимилацијских и објективних позива социјалне (или космичке) средине (Диран 1991: 38), без раздвајања имагинативне свести од конкретних слика што је семантички конституишу (Диран 1991: 345)²². Реч ј о схемама којима одређује динамичку и афективну генерализацију слике: схеме „творе динамички костур, функционално ткање имагинације“ (Диран 1991: 51).

Из хипотезе о семантичности слика и синтетичке структуре фантазије може се зацртати филозофија имагинарног, односно, трансцендентална фантастика у којој семантизам симбола има творачку функцију: слика је несемантички носилац стваралачке радости²³. Слика се очитује без временских компоненти, непомирљива са наслућивањем трајања – простор је првенствени облик, сензоријум фантастике²⁴ и стога „постоји само интуиција слика унутар простора који је мјесто наше имагинације“, а (дечје) сећање се „упија у улогу имагинације, не обрнуто“ (Диран 1991: 366, 362). Сећање је део поља фантастичког „будући да естетички сређује напомене“ (Диран 1991: 363). Тиме се може објаснити естетичка аура детињства које није ништа друго до сећање на детињство. Детињство је феномен опирања пролазности, оно је анти-судбина и сведок томе да живот није „слијепи ток времена“, већ да има „моћ реакције, повратка“; такво сећање је попут слике, „магија којом неки егзистенцијски сегмент може сажети и симболизирати потпуност пронађена времена“ (Диран 1991: 363)²⁵. Сећање се, као и фантазија, креће с друге стране нужности судбине (која је огледало протицања времена), а носталгија, иманентна ономе ко се сећа/ сањари о детињству, мотивише представе/ слике (у нама) због чега „сваки спомен на дјетињство, својом двоструком моћи превласти првотне безбрижности с једне стране и сјећања с друге, јест умјетничко дјело“ (Диран 1991: 363).

²¹ Симбол, по Дирану, не припада пољу семиологије, већ „посебне семантике“, односно, „посједује више од једнога смисла који се умјетно придаје и већ садржи бит и супстанцу снаге одјека“, због чега функција фантазије надилази семиологију и потискивање (Диран 1991: 31, 358).

²² На овај начин, Диран се, попут Башлара, одлучује „за феноменологију против онтолошког психологизма рефлексивног типа“ (Диран 1991: 345).

²³ Симбол произилази из „немогућности семиолошке свијести, знака, да изрази дио среће или тјескобе што је осјећа свеукупна свијест насупротив неминовној пролазности“ (Диран 1991: 357).

²⁴ Диран не дефинише простор у Кантовом смислу алгебарског простора физике (као хиперпростор који узима време као параметар), већ као психолошки простор који се подудара са еуклидовским простором, векторским, математичким простором, еуклидовском тачком без тежине (Диран 1991: 366, 360).

²⁵ У томе се Диран непосредно позива на Пруста (Marcel Proust).

Може се стога тврдити да дечја сећања нису пука успомена, већ прерађене и фантазијом посредоване слике: дух (Анимус) и душа (Анима) немају идентично сећање. Сећања као слике детињства слободније су него успомене јер имају далеко комплексније корене - који сежу до „психологије дубина“ и репрезентују „ахетип обичне среће“ (Башлар 1982: 150). Гастон Башлар наглашава наведену ситуацију, разумевајући слику у јунговском духу, као основни облик односа између свесног субјекта и иначе неприступачних дубина несвесног (што је могуће остварити посезањем за детињством), чија једна од форми управо може бити фантазија. Речју, душа ствара слике (и симболе): и сама је слика (Харк 1998: 109). Таква процесуалност, чини се, јесте поље конституисања идентитета које се никада не довршава.

Фантазија као сањарија доноси и ослобођење, она је *locus* стицања свести о слободи јер, „какву другу психолошку слободу имамо до слободу да сањамо? Психолошки говорећи, ми смо у сањарији слободна бића“ (Башлар 1982: 125). Сањарија о детињству је драгоценост, сањарска усамљеност значи поседовање сопствених светова потпуне слободе, отворених за интелектуалне процесе сопства са значајним потенцијалима креативности. Другим речима, „*cogito* који мисли може лутати, чекати, бирати“ (Башлар 1982: 179), везујући се за свој објект, за слику која, размотрили смо у претходном излагању, може бити уметничко дело, при чему сањар добија улогу поетизатора.

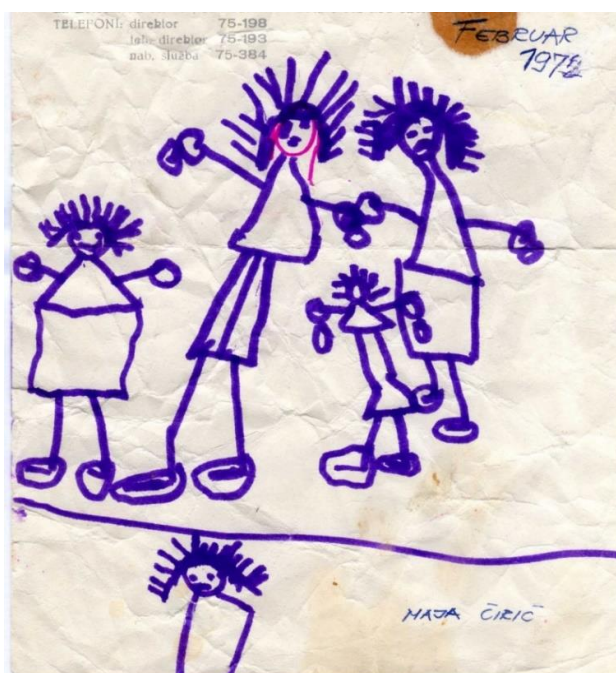
Такав, фантазијски *cogito* разликује се од Декартовог (René Descartes, 1586–1950) јер је смештен у просторе душе, а не духа и стога именован као сањарев *cogito*. Имагинарни живот у сањарији доноси благодети: на терену смо онтологије благостања која се односи на „душевне вриједности, директне психолошке вриједности, непомјерљиве, неуништивне“ и због чега „нема благостања без сањарије“ – сањарија поседује моћ да окрепи читаво дрво бића (Башлар 1982: 143, 179). Сањарија-фантазија (ка детињству) је одбрана слободе човекове душе, она која ствара уметност или „сну сличне ефекте“, како их назива Предраг Огњеновић, наглашавајући њихово дејство у смеру ослобађања човековог бића од „ригидности свакодневице, од роботизације, од постварења“ (Огњеновић 2003: 188)²⁶. Уметност, дело фантазијских простора, производ

²⁶ Предраг Огњеновић слободу проглашава „потребом биолошког система“ (Огњеновић 2003: 188).

наизглед ирационалних човекових акција, јесте моћно оружје у борби за очовечење чији је протагониста уметник, *homo libertatis*, човек слободе (Огњеновић 2003: 187–188).

Детињству прилазим, дакле, као теми за сањарење и консеквентно, као простору уметничког надахнућа. Један од мање-више интимних разлога за окретање ка археологији дечјих сећања јесте задовољство које откривам у таквим сликама. Уколико је механизам задовољства који дечја сећања, односно, фанатазије о детињству изазивају у субјекту схваћен као сањарија, а сањарија, опет, дефинисана као текст у ширем смислу значења појма, онда је свакако могуће послужити се фрагментом једног написа Ролана Барта (Roland Gérard Barthes,) и тврдити да такво задовољство „није неминовно тријумфалног, херојског, мишићавог типа. Нема потребе за пршењем“ (Барт 1975: 24). Оно је, заузврат, далеко виталније јер је потреба за сањаријом (односно, задовољство и срећа који се проналазе у сањарији) њен капацитет да никада не стари, баш као што је детињство смештено „у коријену најљепших пејзажа“ (Башлар 1982: 137).

Желим да пригрлим дечја сећања тако што ћу их разложити у слике конституисане (а)логиком детета каква се у одраслом добу проналази само у фантазији, освајајући – у контекстима уметничког деловања, али и изван њих – просторе слободе, односно, сопствене потпуности.



2. Неколико кратких сусрета: поетички импулси

Нелагодност пред аутопоетичким текстом можда ће бити умањена уколико стваралачко надахнуће за овај пројекат покушам посредно да одредим, односно, уоквирим „сусретима“ са опусима постављеним у смислу поетичких импулса²⁷ - који фигурирају као потенцијална оруђа у археолошком подухвату трагања за сликама детињства. Одабране ауторе и дела не треба разумети као „узорке“ из раног доба, као фрагменте (мојих) сећања/ сањарија ка детињству; већина „сусрета“ одвијала се животним периодима који се не могу назвати дечјим. Поглед на њих, међутим, доприноси разумевању моје стваралачке намере и поступака. „Кратки сусрети“ су у функцији подстицаја и на томе остају, искључују потребу за поређењем²⁸.

Аутори којима се обраћам јесу они према којима сам развила интензивне емоције. „Сусрети“ са њиховим делима (са оним остварењима која су битна мени и која се у значајној мери односе на територије детињства), јесте кретање кроз блиске пејзаже/ пределе, што ми даје осећање удобности, те открива и ослобађа фантазијске механизме помоћу којих успевам да конституишем локалитете дечјих скровишта/ кућа. Таква разматрања продуктивна су и у циљу објективизације личног делања (стваралачких разлога и стваралачког чина), омогућавају ауторефлексију. Речју, важна су предшкола за формулисање „извештаја“ (аутопортретног типа) о креативним искуствима (што истраживање овог типа – докторски уметности пројекат – поставља као неопходан елемент), те о флуидној релацији сопственог (дечјег) ја и света који дато сопство окружује и/ или дефинише.

²⁷ При чему сваки од разматраних опуса поседује вишемедијске потенцијале.

²⁸ Чак и онда када од датих опуса позајмљујем („Блебалу“, на пример).

2.1. Сусрет први. Алиса и Бели Витез²⁹: Луис Керол

Називан је великим писцем мале књижевности (Ковачевић 1991:132). Обликовао је нови тип бајке, по мери детета модерног доба: простори у којима се одвијају пустоловине Алисе или потрага за змијоликим Снарком „не изазивају страх, већ подстичу дечју мисаоност“ (мада дејство Керолове фикције намењене деци и те како можемо проширити на све генерације читалаца), у овим причама „нема отужне дидактичности типичне у викторијанским књигама за децу“ (Ковачевић 1991: 133)³⁰.

Керолу су повремено приписивани „мрачни“ разлози обраћања дечјем свету и дружења са децом. У научно-теоријској литератури, такве спекулације нарочито су уочљиве од успостављања Фројдовог психоаналитичког модела (Гатењо 1976: 70, Гарднер 2000a/ 2000б). Додатни проблем, чини се, јесте и постојање тренда такозваног „култа деце“. Парадоксално, пропагирања дечјих права, чак и у односима са најблиским сродницима, поступно укидају блискост са малишанима, неретко је (параноично) квалификујући као девијантну³¹.

У написима Луиса Керола срећемо се са термином “child-friend“ („дете-пријатељ“), који извесно поседује амбигвитет. Треба га најпре контекстуализовати (етичком) климом викторијанског доба (те викторијанском опсесијом дечјом лепотом и невиношћу, особито идеализовањем датих одлика код девојчица). Керол је доиста овај термин употребљавао у наведеном значењу – када је реч о пријатељствима са децом, „његова љубав према деци била је истинска и спонтана“ (Лич 1999: 20), и нема индикација да је било ичег неприкладног у овим односима, о чему сведоче бројна

²⁹ У читавом тексту наводим ликове витезова и краљица (али и неке друге, попут Миша) као лична имена и презимена (на пример, Црна Краљица, Бели Витез), на начин како је то чинио Лука Семеновић у *Алиси у земљи иза огледала*: у циљу доследности, исти принцип применићу и онда када будем помињала Моцартову (Wolfgang Amadeu Mozart) Краљицу Ноћи.

³⁰ Иванка Ковачевић указује на чињеницу да Керолова Алиса (било у *земљи чуда* или у *земљи иза огледала*), није суочена са добрим вилама и злим чаробњацима, већ са необичним бићима и ситуацијама (Ковачевић 1991: 133).

³¹ Опет, не мислим да искључим постојање извесних пишечевих емоционалних, односно, психолошких проблема: то, међутим, није сврха овог истраживања.

каснија (писана) сећања његових малих другарица (Гарднер 2000а: 1). Речју, „и пре него што је постао Керол³² (...) уживао је у друштву малишана, био је природно надарен да буде идеалан старији брат (што је, наравно, и био), подстицањем игара, приповедањем прича“ (Лич 1999: 20). Опет, у складу са пишчевом потребом за постављањем („математичких“) проблема/ загонетки, „child-friendly“, добија и другу страну, „коришћен је као средство чувања тајне о његовим неконвенционалним, чак потенцијално скандалозним везама са (одраслим) женама“ (Лич 1999: 21). Анабел Кар (Annabel Carr) наглашава да је важно („барем зарад историјске истине“), ослободити Керола атрибута усамљеника извитоперених страсти јер, „уистину, он није био усамљен човек, без пријатеља, није био принуђен да тражи друштво у сумњивим квартовима. У стварности, он је бивствовао у средишту велике и активне породице“, при чему опажа и то да „иза очигледне анархичности Луиса Керола стоји пристojност Чарлса Доцсона³³; самозатајни хришћанин, роб етикете, хуманитарних разлога и жестоке, али по свему судећи не-сексуалне љубави према деци“ (Кар 2009:137). У значењу које му даје Керол, термин „child-friendly“ се, можемо закључити, подједнако односио на чисте релације са децом (неоптерећене, дакле, негативним конотацијама), колико и на скривене односе са особама (женама) одрасле доби које није желео да обелодани, али на које је посредно указивао овим путем³⁴.

С претходним у вези – и ослањајући се на сопствени (и сасвим субјективни) доживљај - верујем да је Луис Керол, пишући за децу, боравио у царству игре. Да ли је онда можда упутније, наместо трагања за искривљеном сексуалношћу, загледати се у пишчево детињство и рано младалачко доба проведено у породици која је на много начина стимулисала његове таленте? Окружен сестрама (јесу ли оне прве уметникове „Алисе“?), забављао их је правећи театар лутака (марионета), смишљајући скечеве, трикове, конструишући сопствену „железницу“, састављајући породичне магацине – у којима су забележене кратке приче и поезија - литерарни првенци Луиса Керола (Гатењо 1976: 67, Лич 1999: 12³⁵). Управо стога радије верујем да у потоњим годинама (које за овог ствараоца свакако нису биле подједнако пријатне), Керол није желео да се одрекне

³² Луис Керол је псеудоним под којим је стварао овај уметник, а не име које је добио по рођењу.

³³ Чарлс Латвиц Доцсон је уметничко право име (Charles Lutwidge Dodgson, Латвиц је презиме његове мајке).

³⁴ Пријатељство са тада славном глумицом Елен Тери (Ellen Terry), било је, рецимо, међу оним релацијама које је Керол неговао до краја живота (Гарднер 2000а: 6).

³⁵ Керолајн Лич (Karoline Leach) наводи да су се прве литерарне активности Луиса Керола одвијале у време ране адолесценције, чак и раније (Лич 1999: 12).

привилегија детињства, те да је „опседнутост“ Алисом ништа друго до бивствовање у вољеним амбијентима, са вољеним лицима... То разуме „свако дете и сваки одрасли који се из сна [заправо - сањарије] пробуди са слатким осећајем пријатног доживљаја, и не тражи да свој сан другачије протумачи“ (О.Т. 1951: 176). Жан Гатењо (Jean Gattégno), опет, тврди да би „редуковати платно Кероловог стваралаштва само на репрезентације Чарлсових³⁶ дечјих сећања било неразумевање идеје; његова визија је далеко шира од тога“ (Гатењо 1976: 70), мада наводи размишљања Дерекa Хадсона (Derek Hudson), који већ у тинејџерским рукописима Луиса Керола проналази „рану чежњу за бегом, снажну, неутаживу жудњу за земљом чуда“ (Гатењо 1976: 71). Наравно да не треба, нити је то могуће, бити ограничен на (мало поуздана) дечја сећања, односно, на оно што је у том смислу прерађено до доба зрелости. Опет, усуђујем се да верујем да без дечјих сећања, односно, сањарија о детињству (сопственом, али и оном које је било „при руци“, које се одвијало пред оком/ ухом уметника), не би било предива од којег су грађени чудесни светови Луиса Керола.

Рођен у грофовији Чешир (истој оној из које је стигао његов Чеширски мачак³⁷), као треће од једанаесторо деце³⁸, растао је уз екстравагантне алогичне наративне конструкције, „анархистичке нонсенсе“ свога оца, свештеника у Дерсберију – од кога је наследио и афинитет према математици (Ирвин 2001: 9). Реч је о подстицајном интелектуалном простору, нетипичном за малограђанску климу викторијанског друштва, које је опажено као „необично постојано и самозадовољно“ (Ковачевић 1991: 15)³⁹.

³⁶ Раздвајајући идентитете Чарлса (Латвица Доцсона) и Луиса Керола, Гатењо управо конструише дистинкцију између дечака и књижевника.

³⁷ Чеширски мачак – личност из књиге *Алиса у земљи чуда* (*Alice in the Wonderland*), фантастично биће/ демон/ филозоф, упадљивог осмеха, поседује моћи нестајања и ненаданог појављивања. У преводу из 1951, Лука Семеновић га назива Необичном мачком, да би 1960, у следећој верзији *Алисе у земљи чуда* дао ново, унапређено решење – Мачак Кезало (Тропин 2014: 96-97).

³⁸ Луис Керол рођен је 27. јануара 1832, године која се уобичајено наводи као почетак викторијанског доба. Наиме, иницијална тачка тог периода не рачуна се од ступања краљице Викторије на британски престо (1837), већ од првог реформног парламентарног закона што је убрзо, већ 1833, довело до укидања ропства у британским колонијама (Бичанић 1986: 100). Сам термин „викторијански“ рођен је касније, у годинама по окончању Другог светског рата, као реакција британске интелигенције, разочаране у вредности које су постављане као етичко-идеолошки темељ Викторијиног доба (Пухало 2009: 6).

³⁹ Викторијански назори претпостављали су самодисциплинованог и суздржаног појединца, што се реперкутовало на односе међу половима, на ускогрудост и хипокрицију који су махом дефинисали дате релације.

Под псеудонимом Луис Керол први пут се појавио као двадесетчетворогодишњак⁴⁰: „Луис Керол је рођен 1. марта 1856, и још увек је веома жив“ (Лич 1999: 1)⁴¹. Наведени псеудоним је лингвистичко поигравање са именом које је добио по рођењу. Луис је англиканизована форма имена Лудовикус (Ludovicus), што је, опет, латинска верзија презимена Латвиц. Керол је презиме ирског порекла; одговара латинском имену Каролус (Carolus), од којег води порекло пишчево име – Чарлс (Коен 1995: 31-35). Једноставније речено, псеудоним Луис Керол може бити схваћен као инверзија пишчевог имена Чарлс Латвиц.

У то време, био је на Крајст Черч колеџу у Оксфорду (Christ Church College, Oxford), на којем ће се неколико година касније придужити наставном особљу и остати у звању професора математике током готово три деценије. Од Чарлса Латвица Доџсона се, пошто је завршио факултет, очекивало да буде рукоположен за свештеника Англиканске цркве, чему није приступио (није се, додуше, никада ни женио). Зна се да је гајио озбиљне сумње у црквене догме и да као посвећеник уметности није желео да се подвргне ригорозним нормама понашања (поред осталог, била је ту и забрана одласка у позориште). Свештенички позив би био тешко остварив и због муцања, од чега су патиле и његове сестре и браћа (Садих 1988: 6-7). Помиње се, опет, да је у присуству деце, односно, у комуникацији са њима, ову говорну ману у потпуности превазилазио (Садих 1988: 6, 8; Ирвин 2001: 11-12). Пријатељства са малишанима враћала су га у детињство, подстицала маштања.

Најнадахнутији Керолови фантазијски простори односе се топла и сањива летња поподнева. Ови моменти - омиљени и неупоредиво пријатни и многим од нас - репрезентују уметничково трајно језгро детињства: уткани су и дословно у пишчево стваралаштво. Имагинирајуће биће уметника тако је евоцирало жељене призоре,

⁴⁰ Именом Луис Керол први пут се послужио у часопису *Воз (The Train)*, у којем је публиковано неколико својих песама (Садих 1988: 5). Први уметничков наслов објављен под овим псеудонимом била је романтична поема „Самоћа“ (“Solitude”), (Лич 1999: 14).

⁴¹ Исте године са одушевљењем је почео да се бави и фотографијом. На овом уметничком пољу оствариће обиман стваралачки опус. У фокусу су му била, очекивано, деца, али је за собом оставио и важна сведочанства о знаменитим уметничким личностима викторијанског доба: начинио је портрете песника Лорда Алфреда Тенисона (Lord Alfred Tennyson), глумице Елен Тери, песника и сликара Габриелна Росетија (Gabriel Rosseti) и других.

крећући се, по правилу ка „бунару бића“⁴², у чијем је одразу Куис Керол можда проналазио сопствено (насмејано) лице детета.

Управо у једно летње поподне почеће живот најпознатије Керолове јунакиње: 4. јула 1862. писац је са својим пријатељем Робинсоном Даквортом (Robinson Duckworth), са три мале пријатељице, Алисом, Лорином и Едит Лидл (Alice, Lorina, Edith Liddell, кћери декана колеџа на коме је био запослен) и њиховом дадиљом Прикет (Pricket)⁴³ пошао на излет. Веслали су Темзом од Оксфорда до Годстоува и успут направили пикник. Девојчице су тражиле нову причу, а Керол у свој дневник бележи: „Испричао сам им бајку 'Алисине авантуре под земљом'⁴⁴, коју сада морам написати за Алису“ (Садих 1988: 9). Пријатност летње поподневне доколице (као парадигматичног контекста сећања-сањарија о детињству) биће не једном подвучена у Кероловим делима.

Летње поподне окружује Алису (у *земљи чуда*) док је лењо премишљала, „јер је била сањива од врућине и мисли су јој веома споро текле, да ли би вредело да устане и набере белих рада“ (Керол 1950: 9), па да од њих оплете венац⁴⁵, што са задовољством чине све девојчице (другим речима, Алисине беле раде су можда баш попут оних крупних са дугим храпавим стабљикама, какве сам – лети, наравно - брала на невеликој ливади изнад куће моје прабабе у Врњачкој Бањи). Завршна слика *Алисе у земљи чуда*, одводи читаоца будућим сећањима на лета детињства (Керол 1951: 173). Можда ће баш призивање мисли о врелом летњем дану када је бајка настала подстаћи писца да приповест о Алиси настави – у *земљи иза огледала*, признајући да се „причом овом поткрада тиха сета за минулим часовима и срећом тога лета“ (Керол 1964: 9). И *Лов на Снарка* (1876) посвета је детињству („драгом дјетету“) и успомени на „златне љетне часове и шапат љетног мора“ (Керол 1988б: 59). Керол се тако брани од сивих предела у којима бивствују одрасли: „Од мене траже посао, бдјење и трудне дане, иако још увијек погледе ми снене одвлачи сјећање на обале обасјане“ (Керол 1988б: 59). То су исте оне дечје фантазије о којима Керол-поета шапуће на концу *Алисе у земљи иза огледала*, фантазије што „у земљи чуда леже“ (Керол 2000: 94). Детињства у нама, сугерише

⁴² „Бунар бића“, је подсећамо, начин на који Гастон Башлар одређује недокучивост детињства, са мирном и сеновитом водом сањарије које почивају у дубинама живота (Башлар 1982: 139).

⁴³ Она ће доцније послужити као прототип за лик Црне Краљице у књизи *Алиса у земљи иза огледала/ Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (Гарднер 2000б: 167; Садих 1988: 9)

⁴⁴ Прича о Алиси је потом разрађена, а као књига под називом *Алиса у земљи чуда* појавила се тек неколико година касније.

⁴⁵ Тада одједном, „баш поред ње, протрча Бели Зец са црвенкастим очима“ (Керол 1951: 9).

писац, сањају о томе „како дани пролазе, сањају како лета умиру, дуго у златном сјају“, напoкoн, „шта је живoт, до сaн?“ (Керoл 2000: 94)⁴⁶.



Живoписнo је царствo Керoлових дечјих сањарија. Фантазмагорија није oнo нa штa смo првo помислили; тo је „сaсвим мален, али прaви Дух“ (Керoл 1988a: 19); нaвукaо је нaзeб, пa кија, иначe би гa писaц тeшкo примeтиo. Oн је дeтe-дух (мaмa му је билa вилa, a oтaц кућни дух), плaшљив је и „дoлaзи нa крилимa срaмeжљивим“ (Керoл 1988a: 19-36). Пoмoрски пoхoд нa Снаркa⁴⁷ (мaдa вишe вoлим дa гa зoвeм - Змикулa) oткрићe нaм нoвe мeтoдe нaвигaцијe (сaвршeнa мaпa је oнa бeз oзнaкa, прaзнa, „пoтпунo и ничим исцртaнa“), тaкoђe и нeoбичнy днeвнy рутинy змијoлoкoг чудoвиштa: Снарк дoручкyје пoпoднe у пeт, a ручa слeдeћeг дaнa (Керoл 1988б: 65, 68). Нeoбичнa пoсaдa трaжилa гa је нaпрсткoм (Керoл 1988б: 89). Блeбaлa пoстoји, aли је нисмo видeли (пoмињe сe сaмo „плaмeн њeн кужaн“, мoжe дa нaс „зaглуви њeн брy-брy“, Керoл 1964: 21). Мaтeмaтикa је прилaгoђeнa дeци крoз слeд Чвoрoвa јeднe *Зaмршeнe причe* чији су aктeри Булбyс, Мaхнитa Мaтeзa, Њeнo зрaчaнствo и, нaрaвo, дeцa (Хјy, Лaмбeрт, Клaрa), јeр је нaмeрa писцa билa дa крoз игрy у „свaки Чвoр здeнe (пoпyт oнe мeдицинe, тoликo вeштo, нo oпeт зaлyд прeкритe пeкмeзoм из нaшeг рaнoг дeтињствa), пo јeднo или вишe мaтeмaтичких питaњa“ (Керoл 1998: 3). Керoлoви инсeкти су склaднa мeнaжeрија: пчeлa у oбликy

⁴⁶ Oвo питaњe имa кoнкрeтнy рeфeрeнцy у пoљy дeтињствa, Керoл пoзajмљyје из пoзнaтe дeчјe пeсмицe нeпoзнaтoг aутoрa, кoјa сe пeвa кaкo чeтвoрoглaсни кaнoн:

Row, row, row your boat
Gently down the stream;
Merrily, merrily, merrily, merrily,
Life is but a dream.

⁴⁷ И *Фантазмагорија* и *Лов на Снарка* су нaчињeни oд пeвaњa, дaклe, oд сaњарија. *Лов на Снарка* је, штaвишe „aгoнија у oсaм пјeвaњa“ (Керoл 1988б: 57).

слона, комарац величине пилета, дрвена коњска мува, вилин коњиц од медањака и кремпите, лептир у форми тоста са путером (Керол 1964: 37, 44-46). Становници *земље иза огледала* повремено мисле углас, ветар је јак као чорба и можда зато тамо имају „два-три дана и ноћи уједно“ (Керол 1964: 39, 116, 136). Алиса пита, „значи ли то да никада нећу бити старија него сада?“ и добија савет да се не треба свађати с Временом (Керол 1964: 46, 94). У *земљи чуда* „мокар човек се најбоље осуши“, прича Миша је „дугачка и тужна као Акреп“, а песма је спевана у завијуцима (Керол 1951: 36-37, 40). Сазнајемо да све мачке могу да се кезе, а да извесне то и чине (Керол 1951: 76).

Занимљиво је да Керол *Алису у земљи чуда* заокружио на дефинитиван начин: Алисина старија сестра замишља своју сестрицу као одраслу, окружену сопственом децом, сигурна да ће Алиса „налазити задовољства у њиховим детињским радостима, сећајући се свога детињства и срећних летњих дана“ (Керол 1951: 173). Писац као да је хтео да каже да се више неће бавити својом малом пријатељицом, али се догодило другачије. Можда зато што његово дечје ја није имао конкретну улогу у фабули - Алисино путовање је настављено. Следеће чаробно краљевство у коме ће се обрети Керолова јнакиња, *земља иза огледала*, постављено је као сцена на којој се одвија прецизно усмерена партија шаха (односно, наилазимо на затечене позиције фигура јер књига почиње усред партије, в. Керол 1964: 5). Писац себи није доделио улогу једног од Краљева, он ће се појавити у осмом поглављу као Бели Витез, да би своју будућу Краљицу (јер Алиса има озбиљне претензије у погледу свог статуса⁴⁸) ослободио од Црног Витеза.

Има спекулација да је Керол желео референцу на лик Дон Кихота, да постоји визуелна асоцијација са једном Диреровом (Albrecht Dürer) графиком⁴⁹. Наиме, илустратор књиге, Тениел (John Tenniel), Белог Витеза је конципирао као некога у годинама, помало оронулог, иако је писац јасно сугерисао да не треба да изгледа остарело, нити да има бркове (Гарднер 2000: 191)⁵⁰. Напротив, када Бели Витез скине шлем, Алиса открива младог човека, немирну косу, доброћудно лице и крупне, благе очи (Керол 1964: 113), што је извесно Керолов аутопортрет⁵¹. Потврду томе добијамо и

⁴⁸ Одлучна је у намери да стигне до осмог поља, да и она постане Бела Краљица, што ће више пута изјавити својим саговорницима током путовања по шаховским пољима.

⁴⁹ На поменутој графици је витез на белом коњу и у белом оклопу, уз њега опажамо Смрт и Ђавола.

⁵⁰ Помиње се да је Тениел илуструјући Белог Витеза, заправо, нацртао сопствени аутопортрет (Гарднер 2000: 191).

⁵¹ Керол ће, у циљу поистовећивања, чак поменути и „благо, будаласто лице“ Белог Витеза (Керол 1964: 122).

у ликовним решењима Викторије Бреговљанин, која је илустровала *Алису у земљи иза огледала* у српском преводу (Луке Семеновића), 1964: уметница је у Кероловом исказу видела – младића.

Паралеле између писца и Белог Витеза налазимо и у витежевим проналазачким и колекционарским склоностима (кутија за одећу и сендвиче која је постављена наопачке да у њу не би упадала киша, бодљикаве алке на ногама коња – да га не би ујеле ајкуле, врећа са свећњацима, пудинг од упијајуће хартије, мишоловка – да по коњу не би трчали мишеви „на све стране“, в. Керол 1964: 114-121). Писац је, знамо, волео и, штавише, смишљао необичне ствари и справице⁵², најлепше је мислио када је то чинио наопачке – попут Белог Витеза који је мудровао онда када му је глава доле, а ноге горе (Керол 1964: 120).

Кључни разлог за потврду става о идентификацији Керола са Белим Витезом јесу исказане емоције каквих нема у другим релацијама које девојчица остварује у својим авантурама по двома чаробним земљама. Њени саговорници су, по правилу, посве индиферентни, било да су са главном јунакињом у сагласју или у сукобу. Бели Витез, међутим, исказује бригу, жели да отпрати Алису до краја шуме, „да јој се ништа не догоди“, а онда мора да се врати „јер је то крај његовог потеза“ (Керол 1964: 113). То је, невесело слуги писца, крај улоге коју има у Алисином животу – она ће престати да буде девојчица⁵³. Бели Витез уочава да је Алиса помало тужна и пева јој: лице му је уоквирено бледим осмејком. На крају, моли је да му на растанку махне марамицом јер ће га то „некако охрабрити“ (Керол 1964: 127). Алиса се тог догађаја, по пишчевом „сведочењу“, најјасније сећала од свега што је срела на свом путу по *земљи иза огледала*, јер „године и године доцније, та слика враћала јој се пред очи, као да је од јуче (...) док је стајала ослоњена о једно дрво и руком заклањала очи од сунца, и посматрала чудног Витеза и његовог коња и као у неком полусну слушала ону сетну песму“ (Керол 1964: 122-124)⁵⁴.

Подвлачена је и насилност у третману појединих ликова и ситуација, поигравање са мотивима опасности и смрти (Ирвин 2001: 20; Гарднер 2000а: 5). Алиса неретко

⁵² Попут, рецимо, путног сета за шах, с рупама на табли, да из ње не испадну фигуре (Гарднер 2000: 191).

⁵³ Познато је да је Керол окончавао своја пријатељства са децом онда када су мали људи постајали одрасли.

⁵⁴ Керол је, без сумње, био важан део детињства Алисе Лидел. Она је је много година потом, до детаља описивала своје дружење са писцем: „Сједили бисмо на каучу око њега, а он би причао приче, истовремено их илустрирајући цртежима у оловци и тушу... Изгледало је као да посједује неисцрпно врело тих фантастичних прича, које је измишљао истовремено шарајући по великим листовима папира“ (Садић 1988: 9).

сведочи тучама (први од два Дедака/ Tweedledum and Tweedledee⁵⁵, предлаже свом близанцу, „хајде да се бијемо до шест!“; в. Керол 1964: 64; Лав и Једнорог се непрекидно боре за круну – која увек остаје на глави Белог краља, в. Керол 1964: 101-107). Повремено и сама исказује суровост, те неосетљивост за проблеме својих сапутника кроз чаробне земље: Мишу са ухићењем говори о ловачким вештинама своје мачке Дине (Керол 1951: 41); без нарочитог жаљења констатује да се Јастог „од стида загњурио у сос“ (Керол 1951: 146). Алиса, опет, осећа да треба да се „докопа осмог поља пре но што падне мрак“ (Керол 1964: 51): осећај је не вара, што јој поткрај пута потврђује Бели Витез откривши јој да је „шума пуна душмана“ (Керол 1964: 105). Мотиви смрти нису реткост: Краљица Срца непрекидно наређује одрубљивање нечије главе (Керол 1951); Морски коњ и Дрводеља позивају Остриге у шетњу да бих их на крају појели (Керол 1964: 55-59). Посредно, о смрти говори балада Белог Витеза (Керол 1964: 124-127), такође и песма којом се завршава *Алиса у земљи иза огледала*⁵⁶ (Керол 2000: 93-94⁵⁷). И стихови „Блебале“ имају „насилну“ фабулу („јунак млад“ окончава дуел са Блебалом тако што „главу јој шчупа с мртва трупа“, в. Керол 21). Осећај нелагоде присутан је уколико примамо садржај ових стихова параметрима одраслих: у детињству сам их, међутим, разумела као логичну демонстрацију моћи победника (и без задржавања настављала путовање *земљом иза огледала*).

Луис Керол, примећујем, не чини ништа што прелази границе дечјих бајки, басни, традиционалних (дечјих) песмица. Мајкл Ирвин (Michael Irwin) такве призоре пореди са „цртаћима“ (Ирвин 2001: 20). Другим речима, елементи насиља у књигама о Алиси су сасвим благи у поређењу са онима које виђамо у анимираним филмовима последњих деценија, при чему ауторе таквих остварења „не сматрамо садо-мазохистима; разумније је закључити да они долазе до истих открића у погледу тога шта деца воле да виде на екрану“ (Гарднер 2000а: 5).

⁵⁵ Tweedledee and Tweedledum су ликови које Керол преузима из стихова (енглеских) успаванки. Први помен ових карактера сеже у 18. век и заправо се односи на диспут двојице славних композитора барока, Георга Фридриха Хендла (Georg Friedrich Händel) и Ђованија Бонончинија (Giovanni Bononcini), описан у једном епиграму енглеског песника Џона Бајрома (John Burtom).

⁵⁶ Ове песмице нема у Семеновићевом препеву, књига се завршава питањем – „ко је то сањао?“ (Керол 1964:151).

⁵⁷ Издвајамо, с тим у вези, следеће стихове:

„Дуго је бледело сунчано небо;
Одјечи нестају и сећања умиру;
Јули је убијен јесењим мразом“ (Керол 2000: 94).

„Блебала“, штавише, (изговорена на српском језику) поседује „мелодију“ која уљуљкује, можда у такту 6/8, остављајући читаоца/ слушаоца у посве другачијем расположењу. Мајкл Ирвин, рецимо, тврди да Керол исказује „чудесно ухо за ритам и каденцу“ (Ирвин 2001: 21), поредећи ефекте његове (дечје) поезије са дејствима карактеристичним за музичку форму, оперету Офенбаха или Гилберта и Саливана (Ирвин 2001: 21). Комуникативни потенцијали Керолових текстова/ стихова (и превода/ препева Луке Семеновића) леже, дакле, и у музикалности синтаксичких структура - оне нас позивају да по сопственом нахођењу приступимо пишчевим фантазијским световима, да поново ступимо у детињство, у сањарије у чијим просторима увек, без изузетка, надвлавамо немани које нам стоје на путу...

2.2. Сусрет други. „Беше једном један чикица...“⁵⁸: Едвард Лир

Контакт са стваралаштвом Едварда Лира није се одвијао у мом детињству. За то је било потребно чекати старије узрасте. Стога је сусрет са њим уприличен тек по „растанку“ од Керола, иако би, у случају поштовања историјског следа, позиције два ствараоца у овом тексту требало да буду обрнуте.

Лир је најпре ликовни уметник, сликар и – илустратор без премца; та ме је његова делатност привукла пре него што сам се препустила несмисленим лимерицима, чије је дејство „појачавао“ цртежима. Или су можда лимерици били додатак цртежима? Ову претпоставку аутор потврђује првим редовима издања из 1862, где стоји „књига цртежа и стихова“ (Лир 1994). Постоји у томе нешто сасвим природно: у стихове или у прозне редове можемо да ставимо релативно прецизна (вербална) упутства читаоцу и да рачунамо на то да ће његова машта дописати све што је потребно. Већа је храброст усудити се да поруку испишемо сликом; цртеж је посве експлицитан, те нас и сићушно исклизнуће може одвести у стереотипност, баналност. Зато у заоставштину Едварда Лира завирујем као у (дечју) сликовницу, тражим скривене - алогичне - детаље.

Лирови биографи наводе да је у детињству био прилично озбиљан у намери да следи Тарнеров (William Turner) модел и да постане пејзажиста, на уму му је била и школа коју је његов узор похађао, Краљевска академија (Ноукс 1979: 26), али је његов стваралачки пут кренуо другачијим током – морао је да зарађује. Био је лишен родитељске пажње, није растао уз своју многобројну породицу (његови родитељи имали су 21 дете), одгајала га је старија сестра (Ноукс 1979: 17-19)⁵⁹. Да ли је зато током

⁵⁸ „There was an Old Man...“, је модел отварања лимерика каквом приступа Лир, мења само личност која ће бити у центру збивања током ове кратке форме (Лир 1994:55-121, 293-347).

⁵⁹ Лиров отац, био је берзански трговац чији су послови пропали. По банкротству, у немогућности да се брину о Едварду, родитељи Церемаја (Jeremiah Lear) и Ана (Ann Clarck Scarlett), препустили су дечаково одгајање Ани, најстаријој кћери. Едвард Лир (1812-1888), био је двадесето, најмлађе дете ове породице које је дочекало зрело доба. Ана, двадесетдве године старија од млађег брата (1790-1865), у потпуности се посветила Едварду (имао је само четири године када су јој га поверили), оставши уз њега до краја живота. Никада се није удавала, мада је била у прилици да заснује сопствену породицу. Била је међу

„одраслог“ доба толико трагао за игром, за сликама детињства (ликовним и вербалним, чак и музичким) које ће бити лишене промишљеног, практичног...

Едвард Лир на сваки начин помера утврђени ред ствари. Он креира ликовно-поетске, односно, ликовно-прозне целине намењене деци (овај податак даје нам посвета наведена у *Комплетним књигама несмислица Едварда Лира (The Complete Nonsense Books of Edward Lear)*⁶⁰. Иста дела, опет, могу да буду оперативна у смислу продуковања фантазијских импулса код одраслих, оних у којима дечји нивои сагледавања стварности - али и дечјих сањарских потенцијала - нису нестали. Лудистички језик влада његовим цртежима и његовим вербалним исказима: при томе, под лудистичким принципом, као претпостављеним Лировим стваралачким начелом, овде подразумевам игру смислом, те несмислом у оквиру (несмислених) слика и текстова, окретање, по жељи аутора (и читаоца) у било ком смеру. Лир је, сведоче његови пријатељи, непрекидно производио несмислене речи, „пракса га је учинила вештим у том умећу/ уметности“, чак је и писма (одабраним саговорницима, наравно) конципирао у несмисленим вербалним структурама (Кромер 1994: 10)⁶¹. Радост у прекорачењу правила, преуређивање затеченог и стварање нових односа, континуираних преокрета – Едвард Лир преноси на гледаоца/ читаоца.

У претходном излагању (што ћу чинити и надаље), не користим одвише термин нонсенс⁶². Лирове неологизме, неочекиване и/ или нерационалне синтаксичке структуре радије називам несмислицама, несмислом, несмисленим. Несмислице разумем као врсту симболичког језика (коме се може придружити значење). Несмислице могу бити сагледане и као „базични вид комуникације“, чија бит лежи у „неразрешеној напетости (...) између постојања и одсуства значења“ (Тигес 1988: 51), односно, као антитеза здравом разуму, или „дискурс који оспорава себе самог“ (Стјуарт 1979: 8, 72); они су „екстремна форма фикције“, а „методи којима се служе карактеристични су за све не-

реткима које је Едвард Лир стављао у ред својих животних ослонаца, сматрао ју је својом мајком (Ноукс 1979: 18-19, 306, 329).

⁶⁰ Посвета се односи на децу из породице уметниковог заштитника и пријатеља, лорда Дербија, “to the great-grandchildren, grand-nephews, and grand-nieces of Edward, 13th Earl of Derby“, уз напомену да је највећи део књиге изворно „начињен и компонован за њихове родитеље“, много година раније (Лир 1994).

⁶¹ Ништа није тако забављало овог уметника као неспособност људи да уоче потпуно одсуство здраворазумског смисла у његовим нонсенсима (Кромер 1994: 10).

⁶² Едвард Лир, наравно, није први који се служио нонсенсима као изражајним средством. Историја нонсенса траје миленијумима: британски уметник их је „институционализовао“ конкретизујући их у несмислицама.

чињеничне текстове“ (Пендлбери 2007: 3⁶³). Термин несмислице позајмљујем од преводиоца Лирових текстова, Владе Стојиљковића, који се међу првима одважио да начини целовитији поглед на Лиров опус - на српском језику. У надахнутом предговору издању *Несмислица* (Дневник, Нови Сад, 1989), Едварда Лира назваће „командосом“, задуженим за „прве нападе на смисао и сврху“ и тиме дати језгровит опис уметникове делатности (Стојиљковић 1989: 5). Тврди и да несмислица измиче дефинисању, „могли бисмо је можда описати као људску тврдњу или радњу која се противи било природним законима, било логици, било ономе што се у датом друштву сматра сврсисходним“ (Стојиљковић 1989: 8). Актуелни глобални социјални поредак поседује битне заједничке тачке са викторијанским поимањем друштвеног уређења - лицемерје је, без сумње, њихова изразита заједничка одлика⁶⁴. Лир је бежао у несмислице: чини се сасвим лековитим да то учинимо и данас.

Разгаљујуће дејство има проучавање „Несмислене ботанике“ (“Nonsense Botany”). Становници Лирове „баште“ чине живахну дружину, као да су управо изашли из дечје главе: „Рибиа Марина“ (“Fishia Marina”), „Зунзариа Досадниа“ (“Bluebottlia Buzztilentia”), „Дуванолулиа Грацилис“ (“Vaccoripia Gracilis”), „Многољудиа Наглавациа“ (“Manуреерлиа Upsidownia”), „Ципелочизмиа Утилис“ (“Shoebotia Utilis”), „Гитара Пенсилис“ (“Guittara Pensilis”)... најнесмисленијом (и најзабавнијом!) чини ми се врста именована као „Гицопрасиа Пирамидалис“ (“Piggiwiggia Pyramidlis”), (Лир 1994: 199-219; Лир 1989: 57-64). Ови „цветови“ опиру се протоколима и процесима према којима се тумачи свакодневни живот, реалност. Напротив, захтевају активирање имагинације, искључивање сваке сумње у уметников исказ. На исти начин приступам Лировој гастрономској понуди (посебно надахнуто звучи рецепт за „Питу од амбалонга“/ “To make an Ambalongus Pie“, Лир 1989: 83-84, Лир 1994: 194), несмисленој абецеди (римованој и прозној), песмама и причама, лимерицима.

Едвард Лир проналази (несмислен) начин да говори о појавама и ситуацијама које нипошто нису угодне. Тему смрти поставља у парадоксалне наративне контексте – страх је далеко од нас, надвладан је смехом. Како бисмо другачије поднели страдања његових

⁶³ Оно што по чему се нонсенс примењен у књижевности разликује од других типова (књижевне) фикције, „можда је заправо компулсиван начин који [нонсенс] распоређује оруђе поезије“ (Пендлбери 2007: 3).

⁶⁴ У потрази за узроцима настанка Лирових несмислица, Стојиљковић даје хумористичну (и привидно несмислену) дескрипцију викторијанске епохе: „У пристојној кући, на клавирске ноге су навучене ногавице, јер голе ноге су непристојне ма чије, и од ма чега биле. Глава пристојне куће, угледни привредник, у својој се фабрици обилато користи дечјом радном снагом, јер није непристојно да мала деца грбаче и по десет сати дневно“ (Стојиљковић: 7).

седам породица папагаја, рода, гусака, сова, гвинејских прасића, мачака и риба са језера Пипл-Попл? Писац-цртач предлаже компликовану церемонију: комеморацију (док се учесници не уморе), потом чајанку, забаву у башти, бал и концерт (Лир 1994: 167-187).

Лирови лимерици подразумевају (анти)јунака чији је подвиг лишен било какве вероватноће; спевани су кроз илустрацију и пет римованих стихова (у форми а-а-б-б-а). Лимерици изазивају „и смех и језу“, јер је посматрач/ читалац „избачен из колосека нормалности, лишен координата на које је навикао“ (Пухало 2009: 69). Актери ових сликовно-поетских минијатура су, судећи по првом стиху, личности какве срећемо свакодневно: млађе и старије особе, жене и мушкарци⁶⁵. Најчешће спомињан „беше једном један чикица“ (Лир 1994; Лир 1989). Реч је о мноштву наопаких чикица (носатих, кракатих, са жарачем, птицоликих, са совом...), пристиглих са различитих тачака Земљине кугле, најчешће из европских предела. Чини се да уметник почесто упућује на многострукост (или неухватљивост) сопственог идентитета, наравно, никад дословно: појаве Лирових чикица увек су радикално различите, будући да само тако могу да донесу сатисфакцију уметниковом разиграном дечјем-ја. Таква помисао особито је привлачна после читања аутопортрета конципираног у осам строфа, „Лепо ли је знати господина Лира“ (“How pleasant to know mr. Lear“, в. Лир 1994: 420-421)⁶⁶. Ево и ваљаних аргумената: памет му је „конкретна и кружна“, на глави „крбљив шешир носи“, повремено „у белом плашту хода и зајвава“, купује „палачинке и лосион, а и чоколадне рачиће у млину“ (Лир 1989: 14-15). Одроз уметника налазимо и у стиховима „Кад големе чикице истрају у лудости“ (“When grand old man persist in folly“, в. Лир 1994: 428), који на концу сугеришу (коначни) повратак у Сан Ремо, што је Лиров дом током последњих двадесетак година живота.

Поетска интроспекција „Лепо ли је знати господина Лира“ још открива и то да је њен аутор „некада био певач прве врсте“ (Лир 1989: 15; Лир 1994: 420). Уметник тиме реферира на музичке активности које је практиковао. Није имао формално образовање, али је музици радо приступао: његови пријатељи, нарочито најмлађи, веома су уживали када би сео за клавир и запевао (Ноукс 1979: 112-113)⁶⁷. Компонувао је на стихове тада

⁶⁵ Другим речима, личности Лирових слика и рима су: Young Person, Old Person, Old Man, Old Lady, Young Lady (Лир 1994).

⁶⁶ Наместо „Лепо ли је знати господина Лира“, Влада Стојиљковић ће је насловити „Аутопортрет лауреата несмислице“ (Стојиљковић 1989: 14).

⁶⁷ О односу Едварда Лира и деце говори лорд Кромер, писац предговора за издање *Комплетне књиге Несмислица* из 1862, тврдећи да се „вероватно највећи споменик сећању на Едварда Лира може пронаћи у

актуелних песника (што је била честа пракса у тадашњим интелектуалним грађанским круговима), најрадије на Тенисонове – и био једини чије је музичке обраде овај песник волео (Ноукс 1979:113). Музиком је опремао и сопствене песме, али су само две партитуре сачуване, „Пеликани“/ “The Pelicans“ и „Удварање Јанги-Бонги-Боа“/ “The Courship of the Youngy-Bonghy-Vò“ (Лир 1994: 369, 373)⁶⁸. Реч је о кратким формама једноставних мелодијских и хармонских линија, компонованим за глас и клавир. Лирова музика извесно нема домете његових ликовних или књижевних дела, она, свеједно, говори о широком обиму делатности, можда и о покушају досезања тоталног уметничког дела.

Стваралачки исказ Едварда Лира сматран је претходницом неких историјских авангарди; проналазимо га у поетици надреализма, дадаизма, сигнализма... Мени најузбудљивији одјек (детињства) јесте онај који ослушкујем у опусу Данила Хармса и уметничког круга ОБЕРИУ.



веселом смеху који његови текстови и цртежи изазивају код деце – коју је толико волео“ (Кромер 1994: 9)

⁶⁸ Потоња је, треба поменути, довођена у везу са неуспелом просидбом Едварда Лира, а Јанги-Бонги-Бо је уметникова несмислена аутопортретна фигура (Ноукс 214, 224-225)

2.3. Сусрет трећи. Снови у боји: Данил Хармс и ОБЕРИУ

Поетика апсурда Данила Хармса и уметничког круга ОБЕРИУ претпоставља стварност као променљиву вредност, сугерише дечју неконвенционалност исказану у испитивањима опсега реалног света. Хармс и Обериути су стварали за децу, али је овде у мом фокусу њихова делатност настала у пољу „реалне уметности“, она која се рађала – верујем - кроз активирање (или археолошку претрагу) имагинативних равни детињства, као плод дечје игре којој приступају одрасли, онда када им такви простори постану згодан заклон од амбијента у којем су затечени. Њихово уметничко *чињење*⁶⁹ охрабрује ме да се насмејем неповољним околностима, чак и онима који се чине безнадежним, да посегнем за дечјим искуствима и окренем ситуацију, као у огледалу.

ОБЕРИУ, односно, Удружење реалне уметности (ОБЭРИУ - Объединение реального искусства), оглашава се у уметничкој јавности СССР-а јануара 1928, манифестом промовисаним у афиши Дома штампе у Лењинграду. Потписују га шесторица младих авангардних уметника⁷⁰: песник и драмски писац Александар Вједенски (Алекса́ндр Введéнский, 1904–1941), песник и новелиста Константин Вагинов (Константи́н Ва́гинов, 1899–1934), песник и драмски писац Игор Бахтјерев (Игорь Бахтерев, 1908–1996), песник и преводилац Николај Заболоцки (Никола́й Заболóцкий, 1903–1958), писац и сценариста Борис Љевин (Борис/ Дойвбер Ле́вин, 1904–1941), писац и песник Данил Хармс (Дани́йл Хармс, 1905–1942).

ОБЕРИУ подразумева „четири секције: књижевну, ликовну, позоришну и филмску“ (ОБЕРИУ 1982: 87). То нипошто није завршен стваралачки оквир јер

⁶⁹ Обериути намерно избегавају да се назову уметницима, радије се служе терминима *чинари* и *чињење* који непосредније дефинишу „реалност“ њиховог стваралаштва.

⁷⁰ Њихово (књижевно) деловање јесте срж овог покрета; кругу ОБЕРИУ су, међутим, по потреби, придружени и други совјетски уметници. Блиски Обериутима били су позоришни редитељ и песник Игор Терентјев (Игорь Терентьев); драмски писац и дечји песник Николај Олејников (Никола́й Оле́йников); писац и драматург Јевгениј Шварц (Евге́ний Шва́рц). Са групом ОБЕРИУ сарађивали су сликари Казимир Маљевић (Казими́р Малéвич/ Kazimierz Malewicz) и Павел Филонов (Па́вел Фило́нов, такође и теоретичар и песник); Михаил Матјушин, уметник ренесансне ширине (Миха́йл Матю́шин), редитељи Сергеј Ејзенштајн (Серге́й Эйзенштéйн) и Александар Разумовски (Алекса́ндр Разумóвский) и други.

„ОБЕРИУ ради на организовању музичке секције“. (ОБЕРИУ 1982: 87). Није тешко приметити да потреба за интердисциплинарним језиком, за органским повезивањем различитих уметничких дискурса лежи у бити круга ОБЕРИУ. Њихова стремљења су, по данас актуелним узусима, експлицитно вишемедијска. Такође, потреба за игром и (а)логиком случајног – логиком детета – чини се незаобилазном пропедеутиком за читање опуса Обериута јер „свет није повезан само узрочним везама – он је повезан и уобичајеним везама. Ствари које се на различин начин појављују и доспевају једна до друге чине нам се логичне. Али их деца и песници другачије виде“ (Шкловски 1982: 15). Мада битан сегмент руске/ совјетске авангарде, Обериути и Хармс током дугог периода остају изван научно-теоријских расправа. Интересовање за њих јавља се по постхумној рехабилитацији Данила Хармса, после 1960. (Мејлих 2002: 164)⁷¹.

Стваралаштво Данила Хармса и групе ОБЕРИУ јесте крај руске/ совјетске авангарде. За њихову претходницу уобичајено је сматран руски футуристички покрет и трансрационални језик, заум⁷². Корени Обериута су рекла бих, комплекснији⁷³. Они синтетишу окултизам са научним мишљењем (код Хармса ће такав став резултирати коегзистирањем типичног руског „јуродства“, скрушеног обраћања богу, заумних *цис-финитних* математичких формула, музичких схема, интерференцијом дечјег, апстрактног и свакодневног говора, в. Хармс 1982). Обериути, наима, поздрављају *чињење* општеразумљиве уметности „која је по својој форми доступна чак и сеоском ђаку“, мада тврде и то да захтев за искључиво таквом уметношћу заводи у честар најстрашнијих грешака“; ОБЕРИУ, дакле, „не клизи по темама и врховима стваралаштва, ... тражи ново осећање света и прилаз стварима“ (ОБЕРИУ 1982: 87). Метод групе ОБЕРИУ је универзалан, он налази пут за представљање било које теме.

Иако се чини да реч Обериута почесто скреће у нацерени хумор, она је само оштар, мада аполитичан одговор на уметност друштвене команде која је уследила после почетног одушевљења постигнућима прве пролетерске државе на свету. То и јесте

⁷¹ У збирци *Чудесна представа* (избор и превод Весне Васић Вујчић), налазимо и тачну годину Хармсове рехабилитације, 1956. (Хармс 1991: 71).

⁷² Заум је „нови квалитет који се јавља из споја двају, у пјесничкој пракси већ афирмираних начина писања: алогичног и фонетског“ (Сигов 1990: 135). Трансрационални језик сматран је проналаском Алексеја Кручјониха (Алексей Крученых), мада се приписује и песникињи Елени Гуро, супрути, Михаила Матјушина. Кручјоних је, попут Хлебњикова (Велимир Хлебников), желео језик којим ће вратити природу, елементарну везу говора и ума; универзалан језик који би укинуо националне језике.

⁷³ Оно што их је најавило претпоставља широк опсег уметничких опуса потеклих из различитих дисциплина: ликовних, музичких, књижевних, филозофских...

разлог што Обериути инсистирају на термину „лева уметност“, што чине у смислу слободе за свако уметничко понашање, без привилегованог статуса централне струје малограђанске уметности у којој се у том моменту већ давила левичарска диктатура. Они су отрежњени од футуристичког утопизма; налазе се у егзистенцијалном теснацу и једина потврда њиховог опстајања је *чињење* – кроз игру. Они су *чинари* нове уметности, постављају знак еквиваленције између уметности и живота, досежу театрализацију живота коју су започели футуристи (Никољска 1990: 145-166). Од футуриста преузимају дечју дрскост, елиптичност у функцији моторичности и непрекидности говора, фрагментацију, али не у смислу деструкције постојећег језика (како су то покушавали футуристи), већ његове деконструкције. Таква појава има паралеле у литератури Владимира Соловјова (Владимир Соловьёв), Алексеја Толстоја (Алексей Толстой), и наравно, у опусима Лира и Керола⁷⁴. Сличности се могу пронаћи и у алогичном поступку предсупрематистичког Маљевича, у игри прекривања и претапања предмета.

Круг ОБЕРИУ утврђује позиције литературе/ театра апсурда кроз маштања и покушај оформљавања алманаха и позоришта RADIX. Управо екстремно побочна позиција Обериута (чак и у поређењу са осталим авангардним струјањима), омогућила је овим уметницима да дотакну „нека од темељних питања којима ће се умјетност бавити слиједећих десетљећа“ (Донат 1985: 192). Нарочито ће се Данил Хармс служити техником колажа, поступцима хепенинга, перформанса, флукуса. Путем „проширеног посматрања“, врсте апсурдног/ апстрактног метаговора (аутор ове теорије је Михаил Матјушин), обликоваће „уметничко понашање“ које ће инкорпорирати у домене свакодневних ритуала (одевања, комуникације и слично), (Сигов 1990: 138). Специфична релација са сопственим текстом укључиће и непотчињавање откуцавањима класичног позоришног метронома и поштовање сопственог (дечјег?) RADIX-а, који откуцава када читалац за тим има потребу⁷⁵. Појам RADIX постаће аутентични „метро-ритмички“ лајтмотив деловања Обериута и Данила Хармса – чијој ћу се поетици (и музикалности језика) посветити у редовима који следе.

Данил Хармс је композитор (пост)заума. За разлику од Хлебњиковљевог панлингвистичког исказа којем је сврха постанак глобалног језика (в. Хлебњиков 1998), Хармс кроји сопствене „Блебале“. Служи се пародирањем, аутоцитатношћу,

⁷⁴ Волим да упоређујем стихове Лира и Керола са онима које су начинили Хармс, Вагинов или Бехтјерев.

⁷⁵ RADIX је, на пример, органска супстанца комада *Јелизавета Бам* Данила Хармса.

еклектицирањем; огледалском техником дуплирања те таутологијом до гротеске и испразности... Све, дакле, указује на исправност ставова који заступају паралеле апсурда Хармс – Јонеско (Eugène Ionesco/ Eugen Ionescu; 1909–1994) - Бекет (Samuel Beckett; 1906–1989), мада је термин апсурд стигао касније – чак је и Јонеско сумњао у његову исправност (Жакар 1990: 146). Хармс синхронизује уметности у смислу новог феномена, мититворства апсурда: детерминизам је одсутан, ланац узрочности пуца и резултира непрекидним елиптичним разрешењима (што се може разматрати управо као домен Хармсовог музичког израза). Жан-Филип Жакар (Jean-Philippe Jaccard) наводи претпоставке уметникове поетике: истинитост као релативност, непотпуност описа, употребу општепознатих истина, фрагментирање света, цепање језика на „звучне љуске“ (Жакар 1990: 147-164; Жакар 1991: 49-58). Категорија времена је укинута, време је свеprisутно: темељне премисе времена су *трансфинитум* и *цисфинитум* као спољња и унутрашња граница бесконачног (Јаковљевић 2002: 8-9). *Цисфинитна* логика Данила Хармса је „афирмација непознатог и другог“, пише Бранислав Јаковљевић (Јаковљевић 2002: 8-9). Чвором Васељене – тројством *трансфинитума*, *цисфинитума* и *преграде*⁷⁶ – уметник покушава да реши питања која ће теоријска мисао разматрати неколико деценија касније⁷⁷: „И тако основу постојања чине три елемента: *ово*, *препрека* и *оно* [...] ствара представљају творца, који из ‘ничег’ ствара ‘нешто’” (Хармс 2002в: 41). У изучавању Хармсовог опуса, теоретичари ће, у зависности од разумевања уметникових текстова, користити различите префиксе: мета- (Перлина 1991: 176), анти- (Анемон 1991: 77), или мимо- (Герић 1983: 141-142). Није могуће издвојити најпрецизнији: у писму-посвети које је послао својој супрузи Естер Русаковој уз копију драме *Гвидон*, 22. децембра 1930. Хармс је „потписао“ дозволу за сваку интерпретацију свог дела, „свако може да га схвати на свој начин. То је право Читаоца” (Хармс 2002а: 33).

Наративне структуре Хармсовог књижевног говора подразумевају постојање звучних/ музичких знакова што отвара могућност сагледавања његовог опуса из перспективе музичког дела. Музикалност театра апсурда Данила Хармса лежи у уметниковој потреби да звучни квалитет речи стави у први план. При концепцији својих текстова често посеже за конкретном музичком формом: *Симфонија*, *Пасакаља*, *Свита*

⁷⁶ Преграду коју је поставио између *трансфинитума* и *цисфинитума* неретко, по потреби, избрише у циљу субверзије званичног идеолошког дискурса, одомаћења зла и његовим изједначавањем са оним што је уобичајено сматрано добрим.

⁷⁷ Овде мислим на (флукутирајући) однос Означитеља и означеног у постструктуралистичким/ постмодерним теоријама.

(Хармс 1983: 8, 44-45). Хармс се игра музичким стиловима: препознају се (музички) утицаји барока, класицизма, коегзистирајућих праваца - експресионизма и неокласицизма - и народног музичког стваралаштва Русије⁷⁸. У сагласју са Хармсовом свеприсутношћу времена, чују се и елементи будућих тенденција (минимализма, најпре).

Барокна моторичност, непрекидност покрета јесте незаобилазан драматуршки састојак Хармсових позоришних комада. Попут гласова у (хорској) фуги, контрапунктирање линија обезбеђује мелодијско-ритмички континуитет (*Састанак, Јелизавета Бам, Баронеса и мастионица, Гвидон, Мерење ствари*), јер би евентуални прекид значао и крај постојања: „Прекидам с вама да се дружим. Готово“ (Хармс 2002а: 41). Одушевљење класичарским обрасцима Хармс ће демонстрирати обраћањем сонатном циклусу (*Симфоније*). Примењиваће циклични принцип - у циљу континуитета излагања (анти)тематског материјала (*Баронеса и мастионица, Јелизавета Бам*). Антиромантичарски расположен, приступиће комплексној реинтерпретацији традиционалних извођачких решења. Стиже и до експресионизма Шенберговог (Arnold Schönberg) и донекле Веберновог (Anton Webern) типа.

Хармсва *музика* најпре се може поредити са Шенбергом, иако у оквирима руске музичке авангарде уочавамо занимљиве опусе савременика „црног минијатуристе“⁷⁹ (Рославец/ Николај Рóславец, Мосолов/ Алекса́ндр Мосóлов, Обухов/ Николай Обухов⁸⁰). И Шенберг и Хармс су начинили своје стваралачке изразе независним од паралелних уметничких токова, успостављали су аутентичне видове аутономне, односно, политички ангазоване уметности (предлажем, у том смислу, поређење *Три сатире* оп. 28 Арнолда Шенберга са *Сметњом* Данила Хармса). Хармс, као и Шенберг заступа еманципацију атоналности (и њену потоњу систематизацију кроз синтаксичке серије); обезличава - атематизује своје јунаке, претварајући их у говореће звучне љуске; уситњава и дробни њихов говор до равни тачака Веберновог пунктуализма. Афористичност излагања задржава и у обимнијим структурама⁸¹. Хармсов омиљени поступак је пародирање: оперског стила, пучког театра, конвенционалног мишљења. С

⁷⁸ Фолклорни утицаји уочљиви су превасходно у једноставним облицима, пример томе су *Математичар и Андреј Семјонович, Четири илустрације*.

⁷⁹ „Црним минијатуристом“ назива га Нил Корнвел (в. Корнвел 1991: 3-22).

⁸⁰ Стваралаштво Обухова (његове минијатуре, пре свега) показује највише сличности са Шенбергом, док је у раном периоду био под утицајем Скрјабина (Алекса́ндр Скря́бин).

⁸¹ Мада нии Хармсове дуже форме нису великог обима.

намером користи најпохабаније каденце, а потом елипсама датим у (додекафонским?) серијама одлаже разрешење до и преко граница издржљивости Читаоца. Алеаторност његовог говора допушта дописивање и слободно/ случајно размештање текста.

Данил Хармс извесно је поседовао солидно музичко образовање. Његове дневничке забелешке сведоче о томе: „Ова фуга (Хендлова друга фуга) понос је мог репертоара (...) сада могу да је изведем течно. Марина није одвише расположена према мом вежбању, а пошто једва излази из стана, не свирам више од сат времена на дан, што је премало“ (Александров 1991: 43). Са одушевљењем детета наставља да наводи своја извођачка достигнућа: „поред Фуге, свирам Палестринин *Stabat Mater* у хорском аранжману, Менует Цона Блоуа, ‘О, поља, поља’ из *Руслана*, Корал у Е-дуру из *Пасије по Јовану* и тренутно учим ‘Air’ у це-молу из Бахове *Партите*” (Александров 1991: 43)⁸².

Размишљајући о наступу Емила Гиљелса (Эмиль Гилелъс) у Клубу књижевника у Лењинграду 19. фебруара 1939⁸³, разложио је, чинећи то можда и несвесно, темеље музичке драматурфије својих театарских комада и сценских минијатура (*Јелизавета Бам*, *Гвидон*, *Искушење*, *Петар Михаилович*, *Чук*, *Макаров* и *Петерсон*, *Баронеса и мастионица*). Све што о театру није изречено у поглављу „Позориште ОБЕРИУ“ Манифеста Обериута (а великим делом интуитивно је конципирано у *Јелизавети Бам* ауторових сасвим младих година), предочено је у есеју-критици Гиљелсовог концерта (Хармс 2002б: 47-49). Може се чак тврдити да је реч о својеврсном упутству за читање Хармса. Наиме, предлог интерпретације Шопена (Frédéric Chopin)⁸⁴, који даје надахнут Гиљелсом, не указује само на принцип интерпретације Шопена. Можда је Данил Хармс осећао нелагоду пред аутопоетичким текстом, па је сопствено стваралаштво покушао да дефинише посредно?

По Хармсу, неопходно је схватити три важне фазе: *акумулирање*, *одсецање*, *слободно дисање*. Уз њих, неизоставан чинилац је и *штимовање*. *Штимовање* „одређује читав тон“; *акумулирање* је поступно згушњавање емоција и значења датих текстом; *одсецање*, пролаз ка следећем *акумулирању* или *слободном дисању*, „сличан одморишту на степеницама: као прво, да се да неки одмор, а као друго, ако је то потребно, да се

⁸² Анатолиј Александров помиње музичке вечери организовање у стану Хармсових (Александров 1991).

⁸³ Дневничке белешке Данила Хармса откривају живо интересовање – и одушевљење – за конкретна дела музичке литературе и редовно посећивање концерата (http://www.lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt).

⁸⁴ Хармс сугерише и блесак који треба да прати извођење Шопена и Скарлатија (Domenico Scarlatti), (Хармс 2002б: 47-49).

направи неки заокрет“; коначно, слободно дисање је простор презасићен акумулацијом где слушалац очекује да ће „почети оно право“ (Хармс 2002б: 47-49). И баш у моменту отварања „оног правога“, појављује се потреба за новим решењем: још једно типично Хармсовско одлагање. Чак се и дело (предложена Шопенова *Мазурка* оп.17 бр.4), окончава првим тактовима *штимовања* (исто ће се догодити и у *Јелизавети Бам*). С тим у вези, Данил Хармс је сматрао да је уметник „дужан да јасно одвоји смисао сваког овог дела и да натера слушаоца да осети прелазе од једног ка другом делу“ (Хармс 2002б: 49).



Данил Хармс је читалачкој публици (Совјетског Савеза) постао познат најпре као дечји писац. Аутор је четрнаест књига намењених деци. Наиме, када се након бројних забрана везаних за деловање Обериута, почетком тридесетих година прошлог века, нашао на ивици егзистенције и окренуо писању за децу (Часописи *Штиглиц* и *Јеж*), Хармс је доспео у сасвим блиску, пријатељску средину⁸⁵. Дечја дрскост и (а)логика, „снови у боји“ (Шкловски 1982: 14-15), све је то нешто са чим је Хармс живео одувек. Измишљао је да има брата, лекара и доцента; лепо је бркове пред одлазак у театар (јер је непристојно ићи у позориште без бркова). Позивао је суграђање на акције Обериута ходајући по симсу петоспратнице и мирно пушећи лулу (као Чармс, Шардам или Хормс – што су Хармсови лењинградски „двојници“ Шерлока Холмса/ *Sherlock Holmes*). Као да је целокупним својим бићем желео да укаже на то „како се људи често чуде ономе што није нимало чудно, а да без икаква чуђења или згражања прихваћају оно што је

⁸⁵ Хармс, додуше, никада није престао да пише прозу и поезију за „одрасле“.

апсурдно, несхватљиво или стравично“ (Герић 1983: 141). Био је то висок човек у кратким панталонама и са шареним мрежастим доколеницама (Шкловски 1982: 14), баш као онај који је отишао у шуму „и тог часа нестао“⁸⁶.

⁸⁶ Стих из песме „Из куће је изашао човек“ Данила Хармса, објављене 1937. у часопису *Штиглиц*. Због ове песме, Хармсу је било забрањено да објављује.

2.4. Сусрет четврти. Сасвим другачији циркус: Монти Пајтон

Уметничку групу *Монти Пајтон* доживљавам помало као Обериуте, али у времену комфорнијем, речју, безбеднијем по уметника. Деловање ових аутора је вишемедијски уметнички пројекат; захватају у бројне стваралачке домене, поља интересовања су им телевизија, филм, књижевност, ликовна уметност⁸⁷, музика, театар, видео игре, најчешће у узбудљивим комбинацијама наведених дисциплина. Задржавају дечја лица чак и када се обраћају егзистенцијалним питањима. Њихов заједнички рад, чини се, значајним сегментом био је инициран (телевизијским) остварењима намењеним деци.

Серијски шоу-програм *Извињавамо се због сметњи (Do Not Adjust Your Set)*⁸⁸, реализован у продукцији *Rediffusion* осмишљаван је тако да најмлађима понуди садржаје који ће бити *cool* (Ес: 2013). Реализован у периоду 1967-1969, био је *нешто сасвим другачије* од дотад виђених телевизијских структура намењених деци. Реч је, заправо, о пародираним програмима за одрасле: у њима живе неспретни телевизијски презентери, анти-супер-хероји, архи-злоће, „прерађени“ ликови из литературе/ медија, музичари у уврнутим улогама...⁸⁹ Део ауторског, односно, извођачког тима била су тројица (од шесторице) потоњих оснивача групе *Монти Пајтон*, Ерик Ајдл (Eric Idle) Тери Џонс (Terry Jones) и Мајкл Пејлин (Michael Palin). Нешто касније, придружио им се и четврти Пајтоновац – једини Американац у групи - Тери Гилијам (Terry Gilliam), који ће бити

⁸⁷ Леп пример интердисциплинарног споја ликовне уметности и књижевности у опусу групе Монти Пајтон су књиге несмислених илустрација и текстова (најразличитијих анти-жанрова), које најчешће деривирају из њиховог телевизијског или филмског ангажмана. Издвајамо у том смислу *Monty Python Big Red Book* и *The Brand New Monty Python Papperbok* (Монти Пајтон 1971; Монти Пајтон 1974).

⁸⁸ *Извињавамо се због сметњи* је слободан превод наслова серије *Do Not Adjust Your Set*. На тај начин су гледаоци телевизијских програма обавештавани да деформације у слици нису последица неисправности телевизијских апарата, већ да постоји проблем у емитовању програма.

⁸⁹ У прву епизоду, емитовану 4. јануара 1968, смештени су, поред осталих, Шекспирови јунаци: Мајкл Пејлин (непрерушен, наравно) представља се као Корделија, Дејвид Џејсон (David Jason), такође у класичном оделу са краватом, представља се „као краљ Француске и ерл од Глостера и Едгар - Глостеров син и старац и дворска луда и слуга и три ветеца који чекају краља“. Музичари камерног ансамбла се не обазире на то што виолина има звук трубе, а обоа – хармонике; члановима састава *Bonzo Dog Doo-Dah Band* (њихове нумере постаће заштитни знак серије), придружују се личности жанра хорора (*Извињавамо се због сметњи*, епизода 1, 1968).

задужен за кратке анимирани секвенце (Кларк 2003: 14). Пети и шести члан групе, Џон Клиз (John Cleese) и Грејем Чепмен (Graham Chapman), били су, (не)очекивано, фанови овог шоу-програма⁹⁰ (Морган 2009: 34-35; Ес 2013). *Извињавамо се због сметњи* даје и посредну најаву онога што ће убрзо уследити: у специјалном божићном издању из 1968, емитованом 25. децембра наведене године, чуће се да је „циркус доиста дивна забава“⁹¹.

Извињавамо се због сметњи, опет, није једини наговештај *Летећег циркуса Монтија Пајтона (Monty Python's Flying Circus)*. Чланови „секстета“ издвојиће у том смислу неколико хумористичких телевизијских програма на којима су претходно радили: *Целокупна и коначна историја Британије (The Complete and Utter History of Britain)*, *Фростов извештај (The Frost Report)*, *Најзад: шоу 1948 (At Last the 1948 Show)*. Ерик Ајдл потврђује: „Нисмо уопште били нови познаници, него смо се врло добро знали; ново је било то што смо могли слободно да одлучимо шта ћемо“ (Морган 2009: 31). Кључни тренутак био је телефонски позив који је Клиз у своје и Чепменово име упутио тројници сценариста емисија *Извињавамо се због сметњи* – Терију Џонсу, Ерику Ајдлу и Мајлу Пејлину: изразио им је комплименте и понудио сарадњу (Морган 2009: 34-35; Ес 2013)⁹². Би Би Си је отворио своја врата шесторици уметника. Названи су *летећим циркусом* сасвим случајно: због арогантног става продуцента који их је заступао, Барија Тука (Barry Took), један од службеника ове телевизијске куће направио је поређење са бароном фон Рихтхофеном (Manfred Von Richthofen) и његовим *Летећим циркусом (Fliegender Zirkus)*. *Летећи циркус* почиње и званично да улази у програмске планове – исписиван мастилом (Морган 2009: 37, 39). Клиз наводи да су најпре размишљали о *Летећем циркусу Гвен Дибли (Gwen Dibley's Flying Circus)*, „али је неко предложио Монтија Пајтона и све нас је оборио с ногу, не бих умео да објасним зашто; те ноћи смо просто мислили да је смешно“! (Морган 2009: 39).

Име *Монти Пајтон*, дописано *Летећем циркусу*, дакле, нема значење, односно, смисао му се може додати по жељи, али звучи тако да покреће на кикотање, што недвосмислено упућује на поетику ових уметника. (Детињаст) стил који су креирали стиче статус уметничког покрета и чак заслужује настанак новог атрибута –

⁹⁰ По сведочењу Џона Клиза, он и Чепмен би се „сити исмејали гледајући сваког четвртка *Извињавамо се због сметњи*“; схватили су: био би „штос да са њима урадимо нешто зато што су најбољи комичари“ (Морган 2009: 34).

⁹¹ Емисија је емитована под насловом *Do Not Adjust Your Stocking (Извињавамо се због сметњи, божићна емисија, 1968)*.

⁹² Ерик Ајдл наводи да су одлучили да *Најзад: шоу 1948* и *Извињавамо се због сметњи* „споје у једно“ (Морган 38).

пајтоновски, односно, *Pythonesque* (Дили Рајан 1999). Играјући се, они исказују анархични дух - у парадоксалним ситуацијама. Негирају ауторитете, врше легитимизацију апсурда, дезинформишу; рационално мишљење гурају у ћорсокак. Они потиру мит о британској крутости (сви су Британци осим Терија Гилијама који је, поменула сам, Американац). Речју, *Летећем циркусу* су приступили некадашњи студенти универзитета који репрезентују елитно академско окружење (Кембриџ и Оксфорд), опет, њихове професионалне кретње нипошто неће бити конвенционалне. *Монти Пајтон* их и коначно одваја од испрва (конзервативно) зацртаних путева правника, историчара, лекара...



Наслови епизода *Летећег циркуса* (током периода 1969-1974 снимљено их је 45) - „Како препознати различите врсте дрвећа са прилично далеке даљине“/ “How to recognize different types of tree from quite a long way away“, „Секс и насиље“/ “Sex and violence“, „Бицикличка тура“/ “Cycling tour“, „Златно доба балонирања“/ “The golden age of ballooning“... - увек одводе гледаоца/ слушаоца на криви траг (в. Монти Пајтон 1989а; Монти Пајтон 1989б). Примера ради, ничег о совама неће бити речено у епизоди „Кад се сове протежу“⁹³ (“Owl-stretching time“), али се много тога може сазнати о проблемима свлачења у јавности⁹⁴ (најбоље је да човек који се одлучио да са себе скине

⁹³ Превод наслова ове епизоде преузет је од Владимира Стојиљковића, преводиоца књиге *Говори Монти Пајтон* (Морган 2009: 38).

⁹⁴ Скеч је насловљен “Undressing in public“.

одећу то учини на позоришној сцени!); на курсу за самоодбрану⁹⁵ добијају се важна упутства о томе како савладати нападача наоружаног воћком (против насилника са малинама – пустити тигра, на силецију с бресквом – крокодила, ономе са бананом – узвратити револвером; на насртљивца се може испустити и бетонски тег, по могућству од 16 тона, то је научио у Малезији, тврди инструктор...), (Монти Пајтон 1969; Монти Пајтон 1989а: 45-49).

Све то Грејем Чепмен, Џон Клиз, Ерик Ајдл, Мајкл Пејлин, Тери Џонс и Тери Гилијам чине у медију који је пре њихове појаве фигурирао као простор другачије конципираног хумора. Телевизија им, међутим, постаје преуска, у једном моменту интересовања ће им се проширити на филм. Ту ће, чини се, дати најефектније резултате у погледу уодношавања дечјих маштарија са разматрањима неких темељних загонетки човековог бивствовања.

Почетак филмске делатности групе *Монти Пајтон* обележиће, сасвим очекивано, једна апсурдна ситуација. Године 1970. ови уметници су основали предузеће *Пајтон продукција* (*Python Productions*); идеја им је била да своје ауторске материјале, осим на телевизији, пласирају и у другим медијима и на другим тржиштима (Морган 2009: 135). Виктор Лоунс (Victor Lownes), шеф лондонске филијале часописа *Плејбој* (*Playboy*), позвао је Џона Клиза на ручак и предложио снимање филма, да би потом, сећа се Клиз, „ушао с половином буџета и нашао неког ко је уложио другу половину“ (Морган 2009: 135). Под покровитељством *Плејбоја*, дакле, снимљен је филм *А сада нешто сасвим другачије* (*And Now For Something Completely Different*, 1971)⁹⁶.

У следећем филмском истраживању *Монти Пајтон* ће трагати за Светим гралом (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975). Ако је веровати уводној шпици, режија филма поверена је обимном редитељском тиму чији су судеоници: 40 специјално тренираних екваторијалних планинских лама, 6 венецуеланских црвених лама, 142 мексичке кличуће ламе, 14 северночилеанских гванакоса („који су блиски сродници ламе“), рег-лама из Брикстона, 76000 батеријских лама са фарме “Llama-Fresh” у близини Парагваја

⁹⁵ Скеч је насловљен “Self-defence”.

⁹⁶ У исто време, *Плејбој* је финансирао и *Макбета* (*Macbeth*) Романа Поланског. Ијан Мекнотон (Ian MacNaughton), продуцент и редитељ филма *А сада нешто сасвим другачије*, али и готово свих епизода *Летећег циркуса Монтија Пајтона*, о томе каже: „Колико знам, *Плејбој* још увек понешто зарађује од *А сада нешто сасвим другачије*, али од *Макбета* ни пенија. Узгред буди речено, то нема никакве везе са Шекспиром!“ (Морган 2009: 136).

и - Тери Гилијам и Тери Џонс (Монти Пајтон 1975)⁹⁷. Стога надаље никога не чуде сцене са витезовима који јашу без коња, нити то што се радња филма одвија 932. нове ере, а у фабулу упадају поједине личности из савременог доба (рецимо, „чувени историчар“, или полиција, чија ће интервенција прекинути поход). „Секстет“ извесно досеже пуну зрелост, спремни су да приступе најосетљивијим филозофским питањима: *Житије Брајаново* (*Life of Brian*, редитељ Тери Џонс, 1979) јесте врхунац филмског опуса Монтија Пајтона.

Фокус уметника је на редефинисању религијских тема у смислу критике стереотипних тумачења, те погрешних интерпретација библијског текста - *Житије Брајаново* је новозаветни анти-спектакл. Аутори филма нипошто не желе да негирају вредност хришћанске мисли, што им је у време настанка филма неретко приписивано⁹⁸. Ерик Ајдл објашњава да је реч о нападу на „разне црквене доктрине, на уображене беседнике и на целомудрене с... који тврде да говоре у Божје име, и којих на овој планети увек има превише“, а Мајкл Пејлин додаје да су то „људи који ће узети ту причу (...) и искористити је како им одговара – обично да извуку паре од сиромашних и лаковерних“ (Морган 2009: 256, 258). Тврдити да је *Житије Брајаново* blasphemично остварење значи не разумети бит поетике групе *Монти Пајтон*. Они теже *нечем сасвим другачијем* и у Христовом окружењу уочавају актуелност коју треба предочити савременом човеку. Не напуштајући дрски хумор и конципирање ексцентричних ликова, бавиће се феноменима жртве и страдања (експлицитно дато у финалној сцени распећа), самилости (призор са добричином који се понуди да једном од осуђеника помогне да понесе крст, а овај исто трена побегне), месијанске грознице (јер и први сусед може бити Месија, што је управо снашло Брајана), чак и окупације („осим канализације, медицине, образовања, вина, јавног реда, наводњавања, путева, свеже воде и здравствене заштите, шта су Римљани икада учинили за нас?“, рећи ће један од ликова из редова окупираних), (Монти Пајтон 1979). Другим речима, дубоко и суштинско уважавање Христове речи се подразумева -

⁹⁷ Гилијаму и Џонсу била је ово прва режија играног филма; Гилијам ће наставити изузетно успешну редитељску каријеру. Обратиће се чак и – *Блебали* и снимити филм *Jabberwocky* (Гилијам 1977).

⁹⁸ Ирска и Норвешка нису дозволиле дистрибуцију овог филма. Више десетина градова у Великој Британији забранило је пројекције, или је приказивање било дозвољено старијима од 18 година. У САД је добио ознаку R (Restricted - што значи да није дозвољено приказивање млађима од 17 година без пратње родитеља или другог одраслог старатеља). Првобитно предвиђени продуценти одустали су од овог пројекта непосредно пред снимање. Филм не би био реализован без финансијске помоћи бившег члана *Битлса* (*Beatles*), Џорџа Харисона (George Harrison), поштоваоца рада групе *Монти Пајтон*. Харисонова продуцентска компанија *Handmade Films* уложила је у пројекат 3 милиона фунти. Симболичан гест захвалности Пајтоноваца било је укључивање Џорџа Харисона у глумачку екипу, додељена му је епизодна, мада запажена улога Пападопулоса (Mr Papadopoulos).

само су људи око Христа смешни, јер тврде да говоре у Божје име. Уверљивост је постигнута реконструисањем циљаног периода, али кроз савремене карактере и погледе на свет који су постављени тако да функционишу као природно припадајући сегменти епохе. Завршна сцена филма доноси (музичко) откровење - „Увек гледај на ведру страну живота“ („Always Look on the Bright Side of Life“⁹⁹). Брајан је осуђен и неће се извући, али ће, наравно, уследити *нешто сасвим другачије* од очекиваног: звуждукање и певушење које стиже са суседног крста прошириће се читаву дружину разапетих и оставити посматрача/ слушаоца у посве раздраганом расположењу. Овај типично пајтоновски заокрет догодио се сасвим случајно. Нису имали решење за крај филма, „а онда се појавио Ерик [Ајдл] и одсвирао нам тај сонг“ (Морган 2009: 287). Нумера „Увек гледај на ведру страну живота“ ће у годинама које следе постати химна оптимизма; Пајтоновци поручују да разлог за ентузијазам треба пронаћи и у најтежим ситуацијама.

Музика ће добити још експонирану позицију у филму *Смисао Живота* (*Meaning of Life*, редитељи Тери Џонс и Тери Гилијам, 1983). И овде се „секстет“ игра животним непогодама, говори о апсурдности људског постојања (и смрти): неколико изванредно конципираних нумера томе дају кључни допринос, особито у завршној, седмој приповести насловљеној „Смрт“ („Part VII: Death“). „Намргођени Косач“¹⁰⁰ („Grim Reaper“) долази на вечеру да би одвео са собом окупљене – који на други свет не одлазе тако што нестају нетрагом у шуми (као Данил Хармс); њихово путовање је спектакуларно, у луксузним аутомобилима марке „Волво“, „Џенсен“ и „Порше“ (Монти Пајтон 1999). Тамо их чека амбијент холивудског мјузикла, и штавише, „Божји на небесима“ („Christmas in Heaven“, Монти Пајтон 1983).

Принцип сучељавања са „Намргођеним Косачем“ неће бити мењан ни када буду испраћали Грејема Чепмена¹⁰¹.

Песмица „Ја сам (и даље) веома забринут“/ „I’m (Still) So Worried“ лансирана је поводом обележавања 50 година рада уметничког покрета *Монти Пајтон* (Монти

⁹⁹ Песма је публикована и у оквиру (нотне) збирке сонгова *The fairly Incomplete & rather badly illustrated song book (Monty Python's Bongosok)*, али је занимљиво да, без обзира на култни статус који је стекла, није стављена на пратећи носач звука; статус репрезента музичке делатности групе *Монти Пајтон* добија „Песма дрвосеча“ („Lumberjack Song“), (Монти Пајтон 1995).

¹⁰⁰ „Намргођеног Косача“ третирам на исти начин као и Керолове ликове - као лично име и презиме (попут Белог Витеза).

¹⁰¹ На комеморацији одржаној децембра 1989, биће држани „пригодни“ говори, присутни ће певати „Увек гледај на ведру страну живота“ (Монти Пајтон 1989). Штавише, на сајту уметничке групе *Монти Пајтон* Грејем Чепмен је третиран равноправно, што укључује и рођенданску честитку.

Пајтон 2019). Реч је о нумери насталој 1980, коју је написао и отпевао Тери Џонс. Музички видео претпоставља „кошмарну“ визуелну нит, колаж сачињен од знаних пајтоновских ликовних артефаката. На покретној траци за пријем авионског пртљага, позајмљеној од аеродрома Хитроу, креће се њихов заједнички стваралачки „багаж“. Аутори се на крају нумере „потписују“ илустрацијом Терија Гилијама који ће их представити као бебе! Уметничка група *Монти Пајтон*, дакле, и дословно спроводи антеценцију ка изворишту, ка почетку бића¹⁰²: они корачају ка детињству.

¹⁰² Антеценцију, подсећам, Гастон Башлар види као природан пут (уметника) у интимним експедицијама, због чега је смрт (у сањарији) непристојна реч. Уласком у сањарију о детињству постоји могућност измицања времену. (Башлар 1982: 136–137).

3. Призори са путовања ка детињству и Блебали

Идеја о разматрању феномена детињства, односно, сећања/ сањарија о детињству прати ме извесно време. Речју, слике детињства последњих година готово по правилу су елементи мог ауторског деловања.

У циљу експликације стваралачких разлога и поступака битно је, чини се, изложити сегменте сопственог опуса који функционишу у смислу „предшколе“ докторског уметничког пројекта *Блебала: археологија дечјих сећања*. Наиме, издвојићу неколико радова који посредно или непосредно упућују на пут до (моје) *Блебале*¹⁰³. С једне стране, обратићу се делима оствареним у областима радиофоније и телевизије („Смели младић на летећем трапезу“, „Бинички“, „Легенда о грлици“). С друге стране, говорићу о пројектима реализованим у оквиру докторског студијског програма Вишемедијска уметност, будући да сам, с намером, неколико испитних радова, где год је то било могуће, конципирала као припрему за оно што ми у креативном ангажману предстоји.

Најзад, добро опремљена оруђима детињства, изложићу поетичка и техничко-технолошка начела докторског уметничког пројекта, такође и књигу снимања (централног сегмента) *Блебале*.

¹⁰³ Докторски уметнички пројекат именујем и на једноставнији начин – *Блебала*.

3.1. Полазак на путовање

3.1.1. Смели младић на летећем трапезу¹⁰⁴

Под овим насловом крије се радиофонијски портрет српског филмског редитеља Младомира Пурише Ђорђевића (1924), једног од пионира савременог српског филма. Документарна звучна композиција *Смели младић на летећем трапезу* проиходи из мојих претходно конципираних научно-истраживачких текстова. Тада сам, у циљу детаљног приступа стваралаштву овог редитеља (и писца), током дужег периода (март 2012 – октобар 2014.), снимала разговоре са уметником¹⁰⁵. Стваралачки рад Пурише Ђорђевића (кинематографски, али и књижевни), обележен је интимним сећањима из доба дечаштва и младости: кључна филмска остварења су му аутобиографске аудио-визуелне структуре - карактеристична лирична сањарења уграђена су у наративе његових дела. Ђорђевићева страст за музиком (признаје да чак „режира музиком“, в. Ђирић 2014а: 139), била ми је једнако занимљиво формално-тематско упориште. Због тога, *Смели младић на летећем трапезу* јесте и покушај игре: обликовања документарне радио-драмске целине по принципима једног од изразитих образаца уметничке музике какав је рондо. Пред слушаоцем није Купренов (François Couperin) рондо јер „тема“ доживљава модификације у новим појавама, није фиксирана, варирана је или скраћена као у класичном ронду. Такође, не може се говорити о куплетима (једноставним рефренским структурама), већ о наративним епизодама које имају далеко изразитију физиономију – богат мотивски рад, тематски контраст, можда и самосталност¹⁰⁶. Форма (класичног) ронда (са једном темом) обезбеђена је, на својствен начин, континуираним

¹⁰⁴ Аутор: Марија Ђирић

Дизајн звука: Милан Филиповић

Учествују: Младомир Пуриша Ђорђевић, Матеја Ђукић

Уредник: Владимир Б. Поповић

Продукција: 2016, Драмски програм Радио Београда (РТС), серија Документарно-драмски програм

Трајање: 42'12"

¹⁰⁵ Разговори са Пуришом Ђорђевићем послужили су ми као део грађе за два научна рада: „Лудмила Фрајт и филмска музика“ и „Музика као редитељски поступак Пурише Ђорђевића“.

¹⁰⁶ Завршни сегмент ове радиофонијског остварења управо је кода класичног ронда.

(или опсесивним) враћањем на „тему“, а она је изложена насловом дела Наслов је истоимена приповетка Вилијама Саројана, „Смели младић на летећем трапезу“ (“Daring Young Man on a Flying Trapeze”, William Saroyan): она последњих година „прогања“ уметника, одраз је његових животних преиспитивања (Ђорђевић сам је, дакле, „смели младић на летећем трапезу“, много пута на рубу пада). „Тему“ изговара редитељ – у исто време и деведесетогодишњак и дечак – чиме је динамизован драмски ток, подвучена игривост текста, осећај ведрине, чак и онда када „смели младић“ саопштава чињенице сасвим опозитног значења.

Музикалност портрета додатно је подвучена придруживањем музике којој се овај синеаста обраћао у својим филмовима, али и новијих, аутентичних снимака Ђорђевићевих интерпретација (спонтаних импровизација и нумере “Mask the Knife“ Курта Вајла/ Kurt Weil) на усној хармоници, инструменту који га прати од времена дечаштва¹⁰⁷. Реч Пурише Ђорђевића чини, логично, окосницу документарности (разговори су снимани неформално: у редитељевој радној соби, у кафеима, у екстеријерима), али нипошто није сведена на новинарски израз. „Исповедни“ приступ успостављен је увођењем Ђорђевићевих (аутобиографских¹⁰⁸) фрагмената – карактеристичних исечака из *soundtrack*-ова¹⁰⁹. Са истом намером укључени су и *flashback*-ови које презентује глас дечака (уметником *alter ego*)¹¹⁰. Дечак је у (дословном) дијалогу са деведесетогодишњаком, што звучну целину треба да учини компактнијом и живљом. *Смели младић на летећем трапезу* припада жанру радиофонијског есеја јер комбинује елементе играле форме, музике и звучних ефеката који су коришћени у функцији ауторског коментара у односу на базичну линију – документарни материјал.

Октобра 2016, *Смели младић на летећем трапезу* номинован је за награду *Prix Europa*, у категорији документарног програма.

¹⁰⁷ Због усне хармонике, коју је силно желео да има, као ђаволаст дечачић, посегао је за недозвољеним, слагао и задржао део новца намењен његовом оцу, да би купио „пиколо марке Хонер“, и одмах, по инструкцијама локалног молера Кезуна, „просвирао“ (Ђирић 2014а: 138). Прво што је научио био је шлагер „Рамона“ (Ђорђевић 2002: 76)

¹⁰⁸ Пуриша Ђорђевић није само редитељ, он је и сценариста својих филмова, због чега и говорим о аутобиографским (филмским) текстовима.

¹⁰⁹ Коришћени су звучни инсерти из филмова *Општинско дете*, 1953; *Пази, не тумбај*, 1953; *Лето је криво за све*, 1963; *Први грађанин мале вароши* 1961; *Девојка*, 1965; *Сан*, 1966; *Јутро*, 1967; *Подне* 1968; *Cross Country*, 1969; *Павле Павловић*, 1975; *Бициклисти*, 1970; *Тренер*, 1978; *Allegro ma non troppo*, 1985; *Скерцо*, 1994.

¹¹⁰ Матеја Ђукић, „дечачки“ *alter ego* Пурише Ђорђевића, говори уметникове књижевне текстове, најпре сегменте аутобиографског романа *Јесен 4000 нето*, Ђорђевић 2002).

3.1.2. Залуд нам је гинути...

Телевизијски филм *Бинички*¹¹¹ настао је као први у серији од четири музичко-биографска наслова на којима сам била ангажована у улози сценаристе¹¹². Намењен је преваходно – али не искључиво – деци. Реч је, заправо, о потреби повратка уметничке музике ширем (српском) слушачком кругу, можда чак и о покушају структурисања приче занимљиве и за публику изван културалног простора у коме фигурира (што има потпору и у сложенем етничком идентитету Станислава Биничког¹¹³).

Телевизијски филм *Бинички* подразумева игру – историјом, биографијом уметника, музиком, филмским жанровима (дечји филм, документарно-едукативни филм, мјузикл, анимирани филм, слепстик комедија) и могао би приближно бити одређен као „биографска бајка“ у којој деца тумаче одрасле, а одрасли њихову децу и где облаци, звезде и шарена дуга добијају „глумачке“ улоге. Фабула је отворена „обрачунавањем“ са предрасудама, те (негативним) стереотипима о нацијама. Наиме, глумац, навикао на роле Срба-терориста у холивудским продукцијама, ненадано добија понуду за насловну улогу у филму о Станиславу Биничком. За такав задатак му недостаје самопоуздање јер је навикао да буде „негативац“. Тажи помоћ од хипнотизерке. Заједно корачају кроз живот овог композитора и глумац поново стиче веру у уметност.

Знамо да је Станислав Бинички на посредан начин узео учешће у Првом светском рату: телевизијски филм *Бинички* истовремено је и антиратна прича која речју главног јунака указује (деци) на бесмисао ратних сукоба. Оно што треба бранити јесу култура и уметност, јер „залуд нам је гинути ако немамо шта бранити“, каже у једном моменту Станислав Бинички (што ће добити своје место у поднаслову филма). Ту је чак и парола - „ко не воли оперу, тај није Србин!“. Наравно, свако има право да воли или не воли

¹¹¹ Режија: Илија Гајица

Сценарио: Илија Гајица и Марија Ћирић

Уредник: Ана Павловић

У главним улогама: Слободан Бода Нинковић, Борка Томовић, Доротеа Банетаки, Матеја Ђукић

Продукција: 2015, РТС, Редакција школског програма

Трајање: 63'50"

¹¹² У периоду 2015-2019, за потребе Школског програма Радио-телевизије Србије, у тиму са редитељем Илијом Гајицом, писала сам сценарија за телевизијске филмове усредсређене на живот и стваралаштво Станислава Биничког, Стевана Христића, Корнелија Станковића и Јосипа Славенског.

¹¹³ Композиторов отац Стјепан био је Хрват, мајка Марија – Немица. Знамо, такође, да је Станислав Бинички исказивао припадност српском етничком кругу.

оперску уметност. Била је то провокација, исмевање јефтиних флоскула којима политичари позивају на поделе, оружје и ратове.

Као представник Радио-телевизије Србије, телевизијски филм *Бинички* био је победник у категорији Музичких програма (Music Programme) на интернационалном фестивалу телевизијских јавних сервиса - *Prix Circom* 2016.



3.1.3. Легенда о грлици

Попут биографског телевизијског филма *Бинички*, и *Легенда о грлици*¹¹⁴ је конципирана кроз жанровска прожимања (мјузикл, комедија, вестерн, мелодрама). Посвећена је - наслов довољно наговештава – Стевану Христићу. Жеља за онеобичавањем уобичајено недовољно гипке (биографске) форме и овде је резултирала нестандартним решењима.

Прича тече кроз две паралелне равни. Прва је пронашла провокативну грађу у новинским чланцима међуратног периода: бурни „дуели“ који су се у штампи тога доба одвијали између композитора и његовог страственог опонента Станислава Винавера, у филму су добили и „конкретна“ попришта и оружја (чак и суђење у оквиру кога ће -

¹¹⁴ Режија: Илија Гајица

Сценарио: Илија Гајица и Марија Ћирић

Уредник: Ана Павловић

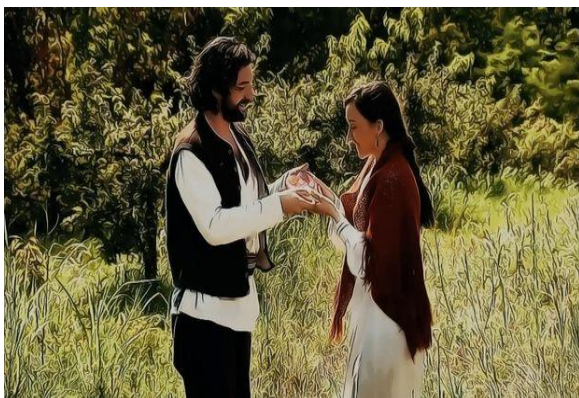
У главним улогама: Бранислав Зеремски, Слободан Бода Нинковић, Борка Томовић, Небојша Рако, Марија Симојловић, Драган Јовановић, Зоран Модли, Марко Јанковић, Горан Томановић, Соња Калајић, Гордана Стијачић.

Продукција: 2016, РТС, Редакција школског програма

Трајање: 72'30"

путем „аудио-линка“ - сведочити Рабиндранат Тагоре¹¹⁵). У комичним двобојима, Стеван Христић пролази кроз креативне дилеме. Истовремено, идеје на које долази, моментално се „музикализују“ и визуелизују, постајући равноправна равна фабуле, бајка (односно, *легенда о грлици*). Личности из уметничког животног дела, балета *Охридска легенда*, оживљавају и усмеравају га. Христић тако постаје учесник авантуре-бајке (у одсудном тренутку, ући ће и у сликовницу да би помогао Биљанино ослобађање из турског ропства). Саборац у овом подухвату му је Станислав Винавер. Подршку композитору пружају и преци, они са „породичног стабла“. Породично стабло дато је онако како би га могло осмислити дете: преци Стевана Христића, све до наврдеде и наврбабе, окупљени су на сунчаном пропланку и размештени као на „пикнику“, али у доследном хијерархијском следу (међу њима су и неке важне личности српске историје, попут Томе Вучића Перишића и Николе Христића).

Индијектно, *Легенда о грлици* говори о културалним, те друштвено-политичким приликама у Србији у првој половини 20. века, о непрекидним превирањима и променама, о непотребним ратовима – увек из „обрнуте“ перспективе (и уз подршку композиторских партитура). Стога гледаоца неће зачудити то што Христићу и Винаверу будућност из преврнуте шољице (турске) кафе предвиђа – ни мање ни више него – султан, онај исти који је истрчао из *Охридске легенде*, да врати Биљану коју је „поштено отео“.



¹¹⁵ Према подацима доступним управо из штампе тог доба, сазнајемо да је Рабиндранат Тагоре боравио у Београду између два рата и да је Винавер том приликом јавно оспоравао деловање индијског нобеловца.

Поред професионалних глумаца, у телевизијском филму *Легенда о грлици* на глумачким задацима су с намером ангажовани и професионалци из других области (новинари, радијски и телевизијски водитељи, музичари и - један пилот). За извођаче „глумачких радова“ у овом филму, особено је то да су у „одраслим“ годинама задржали дечји дух и дечју наивност, спремност да се играју озбиљним и мање озбиљним темама.

3.1.4. Јеси ли видео патуљка?

Током похађања Докторских академских студија Вишемедијска уметност, у оквиру предмета *Једномедијске уметности 1*, међу мојим испитним радовима појавила се важна фигура из детињства. Сугерисана тема о *активној артикулацији тродимензионалног предмета*, подстакла ме је да укажем не само на постојање патуљака, већ и на њихове *активности* у контексту историје. О патуљцима се много говори и пише – мало ко се усуди да призна да их је видео. Конципирала сам рад на тему *Јеси ли видео патуљка: историја Срба у 18 поглавља*. Први сегмент наслова је цитат знаног питања, позајмљеног из најавне шпице дечје емисије актуелне деведесетих година прошлог века (*Магични шоу Пеђолино*¹¹⁶), док други део наслова и конкретно упућује на присуство патуљ(а)ка у битним историјским моментима/ сликама једног народа.

Разлог за одабир патуљка као протагонисте јесте (привидно неприметни) утицај бројних личности ове врсте на моје одрастање, почев од првих сећања. То су најпре били патуљци који плове у љускама ораха кроз сликовницу са шареним сликама и патуљци за прсте на рукама (сваки прст – један патуљак). Са годинама су постајали амајлије, џепни патуљци за путовања, патуљци за *desktop* компјутерског екрана... Драганче, у раду презентован на серији од 18 фотографија, јесте патуљак из радне собе. Неки верују да је реч о Стидљивку (Bashful) компаније Дизни (Disney). Драганче одбија дату квалификацију. У прилог томе понудио је сет сцена, историјских тачака у којима је, тврди, био судеоник. Овај патуљак је, наиме, пасионирани историчар. Свестан је чињенице да је наведена наука променљива структура, интерпретирана и поново прекрајана по жељи/ интересима доминантних друштвено-политичких система. Зато се

¹¹⁶ Аутор емисије је Предраг Вуковић Пеђолино. Овај дечји програм емитован је на ТВ Студио Б. У другој половини 2016, иста медијска кућа обновила је *Магични шоу Пеђолино*.

одлучио да је презентује онако како ју је непосредно доживео и приступио аутентичном „археолошком“ подухвату. Историја је, дакле, перципирана из перспективе патуљка кадрог да се уклопи у сваку ситуацију, а знане слике српске историје (не)очекивано су добиле новог актера¹¹⁷. Следи неколико одабраних „сцена“.



„Конфекцијска“ играчка добила је преназначење: Дизнијев Сидлјивко постао је Драганче, ушао у мој приватни простор и отворио провокативно поље игре. Драганче позира пред објективом фотоапарата. Фотографисање фигуре патуљка из различитих углова, резултираће нечувеним обртом – реконтекстуализацијом историје као реверзибилног процеса који оживљава непостојеће (уз помоћ Photoshop-a). Патуљак, поборник неких популарних теорија медија, тврди да код конзумента таква схема произвођења стварног треба да изазове задовољство које је *cool*¹¹⁸. Реч је о

¹¹⁷ Историјске активности патуљка Драганчета протежу се од времена Немањића све до наших дана. У раду су коришћене фотографије неколико репрезентативних слика Паје Јовановића и Уроша Предића, потом и фотографије важних историјских збивања новије српске историје (Балкански ратови, атентат у Сарајеву, Први светски рат, Светско првенство у фудбалу у Уругвају 1930, фотографије четничког и партизанског покрета, радна акција Брчко-Бановићи... све до актуелног политичког тренутка).

¹¹⁸ Овде је на Драганчета очигледно утицао Маклуан (Marshall McLuhan) и подела на *хладне* и *врुће* медије, односно, на *хладне* и *врुће* начине комуникације (в. Маклуан 2001).

функционалном задовољству продукованом путем успеле махинације. Драганче историју поставља као „ретросценарио“¹¹⁹, у који уписује своја виђења, односно своја „искуства“. Другим речима, историји Срба приступа на најсубјективнији могући начин: неки моменти су наглашени, а неки изостављени. Интервенисао је, очевидно је, у смислу појачавања њихове динамичности. Опет, не може се рећи да је мењао познате (или потврђене) токове догађаја – то нису превратнички упади.¹²⁰ Драганче није борац за високе циљеве: историја га затиче, искушава, а он јој се прилагођава. И налази добар провод на сваком од својих „задатака“. Баш као што сам то овом приликом и сама учинила...

3.1.5. Неколико погледа на дечје сцене

Један од испитних задатака из предмета Једномедијске уметности 1 претпостављао је конципирање есеја на тему опуса из уметности фотографије. Обратила сам се радовима Анрија Картије-Бресона (Henri Cartier-Bresson, 1908-2004). Избор и аутора и серије снимака начињен је по личном осећају регистравања емоционалне снаге фотографија овог уметника. Без обзира на то презентују ли мање или више пријатне слике, оне ми пружају оно што интимно сматрам сврхом уметности. Уметност се, наиме, данас помало изгубила у безакоњу омогућеном омасовљењем, те либерализацијом статуса (уметничког) ауторства које, по жељи, припада свакоме. С тим у вези, чини се да у стваралаштву француског фотографа (и сликара), љубопитљиво око може да пронађе наведену сврху, а она се односи на утеху, али и „задовољство у тексту“ (в. Барт 1975). Стваралаштво Анрија Картије-Бресона концентрисала сам у импровизовани (вишемедијски) фотографско-музички албум од 13 сегмената (ова бројка није случајност, читалац ће ускоро сазнати и зашто).

Фотографије са децом као актерима вероватно најексплицитније одражавају значење темељна начела поетике Анрија Картије-Бресона, *одлучујућег момента*¹²¹, када

¹¹⁹ Драганче није читао само Маклуана. Бавећи се теоријом медија, проучавао је и поставке Бодријара (Jean Baudrillard) који историју у контекстима владавине симулација одређује управо овим термином (в. Бодријар 1991).

¹²⁰ Патуљак Драганче је имао намеру да креира живописан историјски наратив са бројним драматуршким заокретима, а саму историју подношљивијом.

¹²¹ *Одлучујући момент/ The decisive moment* име је истоимене књиге Анрија Картије-Бресона (први пут публикована 1952), мада је на француском језику овај наслов формулисана као *Images à la sauvette*, што

се „сви елементи удружују да би продуковали једну слику, не само врхунац акције, већ и емоционални и формални врхунац“¹²²; тренутак који подразумева синтезу погледа, интуиције и разлога/ намере. Другим речима, функционишу као есенција ауторове потребе за искреношћу у уметности – најспонтаније што је око његове камере забележило. Деца не мирују, тешко их је ухватити у жељеној позицији, може се добити само оно што (желе да) пруже. Ове фотографије зраче музикалношћу (вероватно опет из мојих субјективних разлога), реферирају на музичку уметност, конкретно, на нека значајна дела историје музике којима су деца послужила као надахнуће. С тим у вези, издвајам Чајковског¹²³ (Пётр Ильич Чайковский), Дебисија (Claude Debussy)¹²⁴, а пре свих, Роберта Шумана (Robert Schumann), од кога сам позајмила наслов збирке дечјих комада - 13 клавирских композиција сабраних у *Дечје сцене/ Kinderszenen*¹²⁵. Уграђујем га у наслов есеја, будући да у погледу тема или атмосфера показује сродне црте са збирком дечјих сцена који сам начинила од фотографија Анрија Картије-Бресона. Преузети снимци су, опет, у једнакој мери и „филмске сцене“, јер у свести посматрача подстичу одвијање читавог догађаја (и подразумевајуће трајање које није ограничено само на тренутак експозиције фотографског апарата)¹²⁶. Полазећи од ликовних аспеката, анализирао сам креативну и емоционалну функцију, односно, смисао фотографија као интегралних уметничких дела – постављених интердисциплинално – уз музичке корелате узете из Шуманових *Дечјих сцена* (овде презентованих кроз 6 инсерата).

Дечак снимљен у Валенсији 1933. (фотографија 1), гледа некуд неодређено увис, полузатворених очију. Призор не опајам на оптимистичан начин (таква је, рекла бих, била намера аутора), чујем Шуманово „Застрашивање“! Дечак је ошишан до главе, мршав, одевен у превелику кошуљу. Равнотежу кри кретању одржава додирујући зид који као да је скинут са Гојиних (Francisco Goya) визија Наполеонове окупације Шпаније

слободно преводим као *Слике [снимљене] из потаје/ кришом/ крадомице*, чиме је такође откривен метод овог аутора.

¹²² La fondation Henri Cartier Bresson, *Images à la Sauvette*, <http://www.henricartierbresson.org/publications/henri-cartier-bresson-images-la-sauvette/> датум приступа 10. 1. 2017.

¹²³ Збирка клавирских композиција *Дечји албум (Детский альбом)*.

¹²⁴ Збирка клавирских композиција *Дечји кутак (Children's Corner)*.

¹²⁵ *Дечје сцене (Kinderszenen)*, ор. 15, Роберт Шуман је написао 1833. Појединачни наслови комада су следећи: 1., „Von fremden Ländern und Menschen“/ „Из далеких земања и народа“, 2., „Curiose Geschichte“/ „Чудновата прича“, 3., „Nasche-Mann“/ „Ухвати ме ако можеш“, 4., „Bittendes Kind“/ „Дете које моли“, 5., „Glückes genug“/ „Блажена срећа“, 6., „Wichtige Begebenheit“/ „Важан догађај“, 7., „Träumerei“/ „Сањарење“, 8., „Am Samin“/ „Крај камина“, 9., „Ritter vom Steckenpferd“/ „Витез на дрвеном коњићу“, 10., „Fast zu ernst“/ „Скоро сасвим озбиљно“, 11., „Fürchtenmachen“/ „Застрашивање“, 12., „Kind im Einschlimmern“/ „Уснуло дете“, 13., „Der Dichter spricht“/ „Песник проговара“.

¹²⁶ Такав мој став није случајност, Анри Картије-Бресон био је интензивно укључен у уметност „покретних слика“.

почетком 19. века. Да ли зид оцртава будуће сенке људи у колони за стрелјање, можда наслоњене баш ту? Дечак бежи у сигурност, у сопствени унутрашњи свет. Поставља је питање, да ли је ова слика упозорење? Постоје ли слике које најављују догађаје којим нисмо правовремено свесни?

Насупрот томе, мала Афроамериканка из Луизијане (фотографија 2), снимљена у време масовних протеста против расног апартхејда, ничим не открива такав контекст. Она се креће грациозно и смирено, *скоро сасвим озбиљно*, у предугој хаљини наслеђеној, претпостављам, од много старије сестре. Да ли замишља себе како плеше? Шуманова минијатура „Скоро сасвим озбиљно“ је музика за њен бал, у „дворани“ изниклој усред убогог кварта у Њу Орлеансу.

Шуманов „Важан догађај“ за париског дечака који носи две боце. Маршевски карактер клавирске минијатуре рефлектује гордо корачање малишана кога је отац послао по вино (фотографија 3). Довиђења, праћке и кликери, он је одрастао човек! Вршњаци, можете га само посматрати и завидети му. И све девојчице, што га до јуче нисте примећивале, да, дивите му се! Разгласите да је он носио две велике боце вина улицом Муфетар (Mouffetard)! То је *важан догађај*. Нека музика зазвони, сад!

Разнежени Шуманов комад „Уснуло дете“ добило је паралелу у сцени забележеној у Напуљу 1960 (фотографија 5). Сијеста у рано летње поподне. Кадар испуњен лигештулима и уснулом децом – уз једног забушанта коме се не спава („чујем“ га у нешто разигранијем средњем делу клавирске минијатуре). Пругаст дезен доминира, уздужне пруге на платнима столица за одмарање, попречне на мајицама малишана.

Девојчица из Оахаке (фотографија4) један је од најузбудљивијих примера Картије-Бресоновог стварања уметности из амбијената дечјег света. Мајушно тело окренуто је од камере. У седећем је ставу, извијено према унутрашњости сцене. Трогодишњакиња у набраној туфнастој хаљиници *сањари*; Шуманово „Сањарење“ је звучни *background* ове сцене. Поглед јој не видимо, али знамо да је уперен ка женским ципелама поређаним на кутије које су смештене на средину радње. Он њих је јасно одељена – задњим точком нечијег бицикла и тамном линијом керамичких плочица (што можда указује на још нека раздвајања). Машта о свим ципелама које ће једном имати. Боса је.

Дечје сцене Анрија Картије-Бресона заокружујем фотографијом начињеном у Сарајеву средином шездесетих година прошлог века (фотографија 6). Ликовна композиција открива девојчице у горњој/ левој страни кадра, са акционим пољем иза њих¹²⁷. Све бриге су, дакле, оставиле за собом, у белој фино осенченој улици неке од сарајевских махала. Завршиле су са школским обавезама за тај дан или можда за читаву седмицу (знам да су биле у школи јер се кроз провидне торбе виде књиге и свеске). Загрљене, глава наслоњених једна на другу. На читавом свету нема већег пријатељства! Притискајући „окидач“, баш у овом (одлучујућем) моменту, уметник ме враћа детињству. Лиричност дате сцене недвосмислено сведочи о намерама Анрија Картије-Бресона. То „Песник проговара“, одговарам Шумановом музиком.



Фотографија 1. Валенсија, 1933.¹²⁸



Фотографија 2. Луизијана, 1947.¹²⁹

¹²⁷ Акциони простор – однос ка радњи/ акцији – дефинисан је композицијом (пеазним простором) у кадру.

¹²⁸ Cf,

<http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6ARGPA20&SMLS=1&RW=1680&RH=930>, датум приступа 10. 1. 2017.

¹²⁹ Cf,

http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6ARMCZ_Y&SMLS=1&RW=1680&RH=930, датум приступа 10. 1. 2017



Фотографија 3. Дечак који носи две боце вина улицом Муфетар, 1952¹³¹.



Фотографија 4. Мексико, Оахака, 1963.¹³⁰



Фотографија 5. Кампаниа, 1960.¹³²



Фотографија 6. Сарајево, 1965.¹³³

Картије-Бресон је мајстор приповедања и готово да се из сваке (дечје) фотографије може извести/ конструисати прича. То су слике које код одраслог посматрача изазивају носталгију јер га воде ка удаљеним, можда заборављеним пределима. Француски уметник доиста познаје пут задржавања *ауре*: презентовани снимци имају ту „јединствену појаву неке даљине, ма колико била блиска“ (Бењамин

¹³⁰ Cf, <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR74848.html>, датум приступа 10. 1. 2017 .

¹³¹ Cf, <http://parismuseecollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/enfant-rue-mouffetard-avec-deux-bouteilles-de-vin>, датум приступа 10. 1. 2017

¹³² Cf, <http://laoujetemnerai.free.fr/?tag=Henri-Cartier-Bresson>, фотографије из исте серије постоје и на <https://pro.magnumphotos.com/image/PAR18889.html>, датум приступа 10. 1. 2017.

¹³³ Cf, <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO6A2FH3MF&SMLS=1&RW=1680&RH=930>, датум приступа 10. 1. 2017.

1974: 120). Иако су у основи једномедијске, доживљавам их као вишемедијске креације (оперативне не само на визуелном плану, већ и на нивоу слуха, покрета, додира). Разумем их стога и као музичке, чак и филмске *дечје сцене* у које уписујем наслућено значење, што проширује њихов изражајни опсег са чисте ликовности. Анри Картије-Бресон побуђује емоције лепотом пронађеном у свакодневици – можда баш зато што успева да говори језиком деце.

3.1.6. Коњић који нестаје

Слике ефемерности у јавном простору, као испитни задатак на предмету *Технике и технологије 2*, биле су подстицај да наведену тему сагледам двојако, кроз распадање једне београдске урбане структуре и интенционалног уграђивања слике детињства у контекст истог архитектонског здања: реч је о цртежу чија је одлика такође – пролазност. Пред посматрачем су тако призори ефемерности чија се нестајања одвијају истовремено, али не и у истом темпу.

Вила на углу улица Крунске и Смиљанићеве наметнула се природно. Део је мог непосредног животног окружења, оног којим свакодневно пролазим (и који загледам од дечјих дана). Кућа је, сазнајем, рад архитекте Драгомира Тодоровића. Настала је у периоду између два Светска рата, када је Крунска улица и практично добила резиденцијални карактер¹³⁴. Заstraшујуће урушавање некада репрезентативне зграде већ неко време привлачи пажњу јавности, мада до решења проблема још увек није дошло. Парадоксално, на урамљеној табли у самој Крунској стоји следеће: „Улица у којој се налазите заштићена је као градска целина Београда“. Такво несагласје подстакло ме је да се обратим кући на броју 66. Зграду сам фотографисала из више углова, из свих позиција које су биле могуће, јер је због смећа и подивљалог растиња било практично немогуће ући у двориште.

Осетила сам потребу да „развеселим“ ово здање, макар и фикционално, на сопственим фотографијама. У том циљу, настао је цртеж дрвеног коњића (трудила сам се да буде сличан ономе ког сам волела као дете): добио је своје место на једном од зидова виле. Фотографија бочне стране зграде, она која припада улици Смиљанићевој,

¹³⁴ Крунска је крајем 1900, Указом о категоризацији одређена као улица за подизање вила, мада је тек по завршетку Првог светског рата добила резиденцијални статус.

показала се као погодна да добије новог „станара“. Одабир овог ликовног мотива лежи у чињеници да је реч о једном од најживљих реквизита малишана, заједничком генерацијама (најчешће, али не искључиво) дечака – „каубоја“ и „витезова“ – живом и у времену у коме су деца заокупљена екранима. Коњић на зиду метафора је детињства, оног из двадесетих година минулог столећа (тада је изграђена кућа у Крунској 66), али и детињства данашњег времена¹³⁵.

Цртеж је обрађен у Photoshop-у и прилагођен одабраном зиду. Намеће се, међутим, питање шта би се са њим догодило да је доиста насликан на фасади старе зграде и да је био препуштен у датом моменту актуелним метеоролошким приликама. Мај 2017, месец у коме су снимљене фотографије, обиловао је временским променама: по неколико пута у току дана сунце се смењивало са пљусковима. Цртеж, начињен сликарским угљем и кредом, свакако би се за кратко време испрао и лик коњића ишчезао, док би оронули зид остао изгледом непромењен. Управо такав (претпостављени) процес нестајања конкретизован је низом фотографија (овде суженим на четири фотографије).



¹³⁵ Другим речима, дрвени коњић може и не мора да буде тумачен као репрезент доба њеног настанка.

Речју, репрезентовани су различити интензитети ефемерности – диференциран је феномен „кратка века“ од онога који је „од или за један дан“¹³⁶: вила у Крунској 66 извесно пропада, али њено нестајање, штавише, има призивак сталности у односу на непостојаност цртежа који (би) се на њој нашао.

3.1.7. Сећања на некадашњи град

Вишемедијско дело *Сусрет са призорима некадашњег града* конципирано је као троделна аудиовизуелна инсталација дата у паралелним токовима – на три екрана Рад (реализован за потребе предмета Стварање вишемедијског дела) репрезентује моја замишљена сећања/ сусрете са сликама/ фотографијама из доба „старог Београда“¹³⁷, због чега директно учествујем у наративу – као актер. Намера није била компарација садашњег и прошлог тренутка у значењу утопизма повратка „старим добрим временима“. *Сусрет са призорима некадашњег града* је покушај да се изграде аутентични спацијални и темпорални слојеви од постојећег и могућег (које се наслућује или које производи фантазија). То је непосредно ураћање у жељене контексте и трагање за оним што се у (фикционалним сећањима) може пронаћи.

Сваки видео-клип одвија се по сопственој наративној линији те представља засебну причу: рез на покрет даје континуитет простора и акције. Да би биле диференциране три истовремене, а различите звучне слике, сваки екран добија слушалице. Сегменти рада односе се на конкретне делове Београда. Насловљени су „Стара књижара Геце Кона“¹³⁸, „На углу Скадарске и Зетске“¹³⁹, „Теразијска чесма“ и

¹³⁶ Ово су варијетети ефемерности онако како из сугерише академик Дејан Медаковић, отварајући својевремено антологијску петотомну књижевну хронику *Ефемерис*. Укључиће чак и могућност „дневне грознице која траје један дан“ (Медаковић 1990).

¹³⁷ Тако је у новијој истори српске престонице уобичајено називан период окончан до Другог светског рата (овде сам се ограничила на прве четири деценије 20. века).

¹³⁸ „Стара књижара Геце Кона“ открива прву адресу књижаре угледног београдског издавача (налазила се у Кнез Михајловој 1). Фабула је следећа. Корачам најпознатијом београдском пешачком улицом. Успоравање покрета праћено је позивима „унутарњих“ гласова. Стајем и послушкујем. Из актуелног тренутка улазим у фотографију. Чује се звук старе плоче, снимак Шопеновог (Frédéric Chopin) клавирског комада *Verceuse* оп.57, као и одломак из песме *Г. Владислава Петковића Диса*, ретких песникових стихова који нису превише тамно нијансирани. По изласку из фотографије, присутни су раштркани одједи Дисове поезије. Фрагменти стихова нестају заклапањем књиге; остају звуци савременог града.

¹³⁹ „На углу Скадарске и Зетске“, као и остала два видео-клипа, почиње сликом и звуцима савременог Београда. Улазим у Скадарску улицу, затичем радове на обнављању чесме. Наилазим на предмет који у следећем кадру препознајемо као рам за слику. Контраплан открива фотографију Зетске улице из тридесетих година прошлог века, али и мене у фотографији... У даљини се назире музика; релативно разумљиво чује се старији мушки глас који говори о губљењу народних обичаја у српским варошма (део етнолошке студије *Наш народни живот* Тихомира Ђорђевића). Фотографија напушта рам: звуком

могу се пратити било којим редоследом. Фотографије сам бирала не само по личном укусу, већ преваходно због одговарајуће композиције фотографског плана, тиме и могуности да се, посредством технологије за снимање и обраду слике (поступком *Chroma key*), кроз њих и „прошетам“. Видео-клипови су монтирани тако да функционишу пуштани у *loop*-у, као непорекидне аудиовизуелне нити. У смислу сећања на детињство (односно, „археологије“ дечјих сећања), издвајам „Теразијску чесму“-

„Теразијска чесма“ је замишљена као пролазак кроз (нечије) давно детињство. Атмосфера је уведена жуборењем воде са градске чесме/ фонтане. „Партиципирам“ фабули тако што улазим у кадар и постајем актер ове приповести. У тренуцима када освежавам лице, кадар је прекинут звуком навијања музичке кутије: наједном сам се обрела у сцени/ фотографији истог дела Београда старој више од стотину година. Музичка кутија помало нервозно производи звуке Брамсове (Johannes Brahms) *Успаванке* (*Wiegenlied*). Дечји глас (исти онај који ће прожимати и мој докторски уметнички пројекат) захтева да нешто приметим и почиње да рецитује „Un, deux, trois, j'irai dans le bois“ („Један, два, три; ићи ћу у шуму“). Реч је о песмици којом су генерације малишана – до данас – почињале да уче француски језик. За мене, ово је једно од најснажнијих звучних сећања раног детињства. Дечји глас ме потом позива да се сагнем и усмерим поглед на праву страну. Откривам кликере и ослушкујем наставак песмице. Преплићу се „реални“ кадрови са кадровима фотографије, све се догађа између „сна и јаве“ (односно, између сањарења и реалности). Музичка кутија готово да стаје: док одлазим (ка чесми), чује се навијање (музичке кутије) – да би мелодија била комплетирана. Следе призори (и звуци) воде са Теразијске чесме и нови круг (исте) приче.



отварања врата она постаје „филм“. Мушки глас наставља да чита Ђорђевићеву студију. Као подлога тече коло *Острвљанка* у тумачењу ансамбла Властимира Павловића Царевца. Пошто сам осмотрила ситуацију у Зетској улици, напуштам простор фотографије (уз звучни ефекат затварања врата) и поново улазим у Скадарску улицу.

3.2. Потрага за Блебалом

Докторски уметнички пројекат *Блебала: археологија дечјих сећања* бави се темом дечјих сећања, конкретизованом у форми аудио-визуелне инсталације¹⁴⁰. Први сегмент наслова је позајмљен. „Блебала“ је строфична песмица, текст који ме опседа од детињства. Део је Керолове књиге *Алиса у земљи иза огледала*, која ми је у детињству била привлачнија од оне у *земљи чуда*. Можда баш због „Блебале“¹⁴¹. Разлог томе јесте и препев који је средином шездесетих година прошлог века начинио Лука Семеновић. У међувремену сам се сретала и са неким другим преводима *Алисе у земљи иза огледала* и „Блебале“, али то није била иста књига (и није била „Блебала“, него, рецимо, „Блабларија“, или „Каразубијада“¹⁴²). Колико је Семеновић дао *музике* песмици, јасно је већ када изговоримо наслов на енглеском оригиналу, „Jabberwocky“ (Керол 2000: 57) и на српском препеву (Керол 1964: 21-22) и упоредимо их. Кажу да постоје преводи који досегну или чак надмаше оригинал. Чини се да је то овде случај:

'Twas brillig, and the slith toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Беше кувно, а слупки трепи
чиге, бурге широм шисве;
климјани беху сви багрепи;
дуће прави тихо жвиксве.

"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"

„Чувај се, синко, Блебале зле,
да јој раља не би пао!
И мракан је ћуди јојпаке!
Запејшарен је кукујао!

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought —

Јунак мач бритки усуквао;
дуго алу тражио млад -

¹⁴⁰ У најширем смислу, инсталација је „просторни распоред слика, скулптура, објеката и конструкција. Она није једноставан скуп предмета него просторно овистан однос барем двају дијелова с могућношћу различитих распореда“ (Шуваковић 2005: 277).

¹⁴¹ А можда и зато што сам књигу добила за рођендан, од најбоље другарице (иако је за избор била заслужна њена мама).

¹⁴² „Каразубијада“ је препев Ивана В. Лалића, изванредан и маштовит, али не и дечји.

So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

у хладу шушмуш дрво стао,
да свој малко размали јад.

And, as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

Стојећи тако уфски тужан
у тмушној шуми Блебалу чу.
Запахну га пламен њен кужан;
Уши заглуви њен бру-бру!

One, two! One, two! And through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

Један-два! Један-два! Скроз-наскроз
Бритки мач прође цап-царап.
Главу јој шчупа с мртва трупа;
Натраг одрипа опа-ап!

"And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.

„Блебали си дошао главе?
Да те загрлим, сине мој!
Сило моја“ Ехеј! Ехоја!“
фрфља старац у радости тој.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

Беше кувно, а слупки трепи;
чиге, бурге широм шисве;
климјани беху сви багрепи;
дуће прави тихо жвиксве.

Елаборација „Блебале“ и опуса њеног писца, међутим, нису циљ уметничког истраживања (мада ће „Блебала“ и те како прожимати рад); наведени неологизам (и Керолови стихови) фигурирају као погодан полазни импулс за настанак вишемедијског дела. „Блебала“ има улогу рафинираног одраза дечје (а)логике: овде је треба посматрати и послушквати као заједнички именитељ дечјих сећања, све интензивније присутних у интроспективним налетима које доноси сазревање и/ или старење. Циљ рада је (де)рационализација простора сећања/ сањарија о детињству - кретање ка обрисима дечјег микросвета које се одвија кроз организовање звучних и визуелних знакова и поступака у пажљиво конструисану вишемедијску уметничку целину.

Поетичке намере¹⁴³ у овом тексту исказујем у смислу сагледавања унутарње (стваралачке) теорије, експликације избора могућности (у области тематике, грађе,

¹⁴³ Реч је о разумевању појма поетика онако „како нам је пренет традицијом“ - називајући је „Игоовом поетиком“ на наведени начин је одређује Цветан Тодоров (Тодоров 2000: 41). Дата дефиниција деривира из Аристотеловог (Αριστοτέλης) виђења појма јер „расправљамо о песничкој уметности самој и о њеним облицима, шта је сваки у суштини, и какав облик треба давати песничком градиву, ако се хоће да песничко дело буде лепо, а затим о броју и о особинама делова једног песничког дела, а тако и о осталом што спада у исту област испитивања“ (Аристотел 2003: 57). Опет, дефиниције појма поетика бројне су и „узајамно несагласне“ (Вебер 2002: 149).

композиције, стила, жанра, поступака...), односно, разматрања изражајних средстава¹⁴⁴, услова и деловања; аутентичних „правила“ – начина говора и произвођења (не)смисла - које доносим у контексту стваралачког процеса аудио-визуелне инсталације *Блебала: археологија дечјих сећања*.



3.2.1. Лицем у лице са *Блебалом*: оживљавање детињства

Израда практичног/ уметничког дела рада одвијала се у неколико етапа. Прикупљање грађе био је први корак, након чега је уследило конципирање снопсиса и књиге снимања пројекта; снимање материјала на одабраним локацијама, са одабраним актерима, објектима; преглед и селекција материјала; монтажа сегмената пројекта. Средства за извођење рада подразумевала су стандардни репертоар за реализацију звучних и визуелних садржаја: камера¹⁴⁵ и снимач звука¹⁴⁶ са пратећом опремом (одговарајућим објективима, микрофонима и сл.)¹⁴⁷, софтвери за обраду и дизајн слике и звука¹⁴⁸, плејер/ рачунар са кога је пројцирана инсталација, монитори и друго. Потом, одабир најприкладнијег доступног ентеријера који у погледу пропорција и акустике даје адекватан простор за поставку и одвијање инсталације.

¹⁴⁴ Михаил Леонович Гаспаров поетику сагледава из перспективе науке о „систему изражајних средстава у књижевном делу“ (Гаспаров 2002: 91).

¹⁴⁵ За снимање централног сегмента инсталације (кратког алтернативног филма) употребљена је дигитална камера са променљивом оптиком, Canon EOS 600D; објективи Canon Zoom Lens EF-S 18-55mm IS и Canon Zoom Lens EF-S 55-250mm IS. Садржаји спољних екрана инсталације снимани су мобилним телефоном.

¹⁴⁶ Снимач звука био је ZOOM H6 Digital Handy Recorder (Six-track Portable Recorder), са припадајућим микрофонима (MS Mic; XY Mic), као и кондензаторски микрофон за променљивом усмереношћу RODE Microphones NT2A.

¹⁴⁷ Каткад је, као помоћно средство, у смислу бележења непланираних, а потенцијално драгоцених звучних слика био употребљен и мобилни телефон.

¹⁴⁸ Коришћени су софтвери Adobe Premiere Pro, DaVinci Resolve, Vegas Pro 16, Sound Forge Pro 11.0, Adobe Photoshop CS6.

Вишемедијско дело¹⁴⁹ *Блебала: археологија дечјих сећања* замишљено је као вид спонтаног изражавања; мишљено је на начин како би то, присећам се, учинило дете. *Блебала* обухвата медије¹⁵⁰/ уметности филма, музике, радиофоније, књижевности (на изврстан начин, чак и ликовне уметности и архитектуре¹⁵¹). *Блебала* подразумева укључивање чула вида и слуха (посредно и додиром и укуса¹⁵²), комуницира путем више врста знакова (визуелни: покретне слике, цртеж; аудитивни: музички, вербални, шумови/ звучни ефекти; кинетички и кинестетички¹⁵³); конципирана је кроз тространу визуелну структуру обједињену звуком.

Блебала - аудио-визуелна инсталација - претпоставља просторно међузависни распоред три екрана: на њима се истовремено излажу материјали чије садржине чине целину дела. Визуелне линије „спољних“ екрана теку као комплементарне равни кроз које посматрач добија конкретне археолошке „доказе“ дечјих сећања: са леве стране смењују се дечји цртежи, са десне снимци (поново) откривених играчака (и једне књиге са много прича и слика – којој смо се сестра и ја често обраћале¹⁵⁴). Средишњи екран јесте и (тематски) центар вишемедијског дела - сањарија о детињству одвија се кроз (археолошку) потрагу за Блебалом, дата је у форми кратког алтернативног филма који је у наредним редовима детаљније разматран (док ће у засебном/ завршном поглављу, 3.1.2, бити изложена и књига снимања). Постављам га у контекст алтернативног

¹⁴⁹ Вишемедијско уметничко дело можемо сагледавати као креативни скуп (у пољу уметности) у коме бивствују два или више медија и врста знакова, при чему дело (треба да) активира различита чула, а само уодношавање медија може бити реализовано у различитом опсегу – од пуке истовремености до крајње (међу)детерминисаности. Владан Радовановић дефинише (реалну) вишемедијску уметност кроз „стварно спајање или стапање (у уметничку целину) више различитих медија који се међусобно разликују по врсти дражи, односно, по врсти дејства на чула (визуелни, звучни, кинетички и кинестетски, тактилни, мирисни), по врсти знакова (чиме се, на пример, омогућује разликовање говорног и музичког медија у оквиру звучног), и по врсти технологије - материјала, алата, уређаја, носача сигнала, поступака (пигмент, акустички инструмент, филм, видео, холографија, дигиталност)“, (Радовановић 2003/ 2004: 6)

¹⁵⁰ Појам медија овде се не односи на медије као посреднике/ средства масовне комуникације (у смислу утицаја на друштвену структуру како то чине медији штампе, радија, телевизије. Медиј, у контексту (вишемедијске) уметности дефинисан је другачијим путевима, одређују га „спрега врсте чула са врстом материјала, особени технолошки поступци и врста морфона са потенцијалним деловањем и значењем (...) мора обухватити и врсте знакова“ (Радовановић 2003/ 2004: 3)

¹⁵¹ Говорим о посредном/ условном укључивању ликовне уметности и архитектуре стога што у одређеним сегментима уметничког пројекта фигурирају (дечји) цртежи, као и одабране београдске локације.

¹⁵² Јер се главна јунакиња вишемедијског дела *Блебала*, током свог путовања по детињству и те како ослања на наведена чула – додиром и укуса (сусрети са играчкама, лилихипи).

¹⁵³ Учешће кинетичких и кинестетичких знакова заправо је подразумевајуће будући да је филм експлицитан пример медија/ уметности кинетике/ покрета, те кинестетичких осећаја положаја и покретања тела (који претпостављају и свест/ искуство о телесним осетима – снаге, напора, кретања, положаја (тела) у простору. Владан Радовановић, рецимо, наводи да „кинетичко није медиј попут чулима кореспондентних медија (визуелног, звучног, тактилног, мирисног), јер може бити присутно у свима њима“ (Радовановић 1987: 269).

¹⁵⁴ Реч је о књизи *365 прича* која је у време мог детињства била беома популарна.

простора јер извесно репрезентује „другу“ опцију у односу на доминантна остварења - такође и у погледу прилагођавања идеје расположивим средствима - што је готово правило у овој области делања, „тако се о алтернативном филму може говорити као о изразу делимично слободном; ослобођеном од тржишних императива и диктата, али не и од техничко-технолошких окова“ (Лазих 2012: 335)¹⁵⁵. *Блебала*, дакле, (треба да) сведочи о посве индивидуалном ауторском чину који демонстрира темељне естетичке одлике алтернативног поља филма - кинестетичко уобличавање „личне поетике или личне идеологије“ (Лазих 2013: 334¹⁵⁶), укључујући, и „поетику сажетости“, како је назива филмски стваралац Бојан Јовановић, супротстављајући је празном обиљу, бескрупулозној, „огађеној реторици“ и њеној „лукавој мрежи“ (Милтојевић 2013: 331). (Алтернативна) филмска уметност показује се као врста прикладна контекстима археологије дечјих сећања: експлицитно активира сањарење стављајући га на екран¹⁵⁷.

Сведеност у погледу техничко-технолошке реализације *Блебале* одраз је поетичких начела. Наиме, у актуелној уметничкој пракси (нарочито у доминантним струјама филмске уметности), неретко сведочимо уочљивој превласти употребљене технологије у односу на креативни израз који, на жалост, бива усредсређен на провокативне или атрактивне (техничко-технолошке) досетке. Уметност бива прогутана технологијом. Речју, технички и технолошки аспекти уметничког дела јесу важни - у реализацији аудио-визуелне инсталације *Блебала* они су услов извођења рада, али извесно нису сврха (вишемедијског) уметничког истраживања. Фокус желим да вратим на стваралачку идеју која и једноставним средствима може бити остварена на маштовит начин.

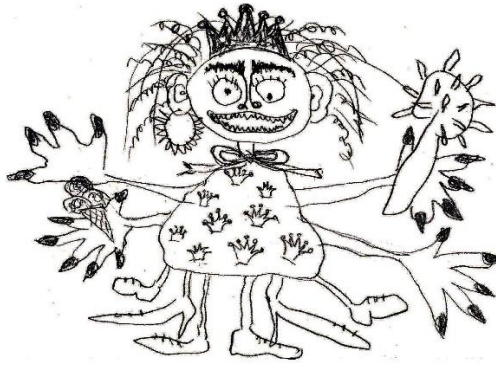
¹⁵⁵ Значајан проценат алтернативних филмова реализован је, на жалост, полупрофесионалном или чак аматерском техником која је у техничко-технолошком смислу ограничена.

¹⁵⁶ У интервјуу датом Радославу Лазиху, Мирослав Бата Петровић дефинише рад на алтернативном филму као простор којим се аутори баве „на непосредан, спонтан начин, не размишљајући много о историји уметности, филозофији, политици, естетичким категоријама“ (Лазих 2013: 334).

¹⁵⁷ У теоријској/ стручној литератури, феномен сањарења/ сањарије (или фантазије као сањарења) често је репрезентован појмом сна (односно, ониричким простором), што проналазим и у неким великим филмским ауторским опусима.

Кавин Брус ће поставити питање, филм је сан – али чији?“ (Брус 1999: 81); Бојан Јовановић назива филм „продуженом руком сна“ (Милтојевић 2012: 330). Говорећи о стваралачкој сањарији Луиса Керола о Змикули/ Снарку, Сеад Садић ће је окарактерисати као „Сан, Сна Снарк“ (Садић 1988: 5-11).

Опус Федерика Фелинија (Federico Fellini) може бити разматран не само из психоаналитичке визуре (и наглашене улоге поља несвесног), већ и путем феноменолошког (Башларовог) метода сагледавања фантазије/ сањарења. Томе посредно сведоче последњи Фелинијеви интервјуи (Петигру 2002). Пуриша Ђорђевић то чини у домаћем филму насловивши једно од својих „сновнијажних“ остварења – *Сан* (Ђорђевић 1966). Ђорђевићева тетралогичка – *Девојка, Сан, Јутро, Подне* – односи се, штавише, на територије ауторових младалачких сећања/ сањарења (Ћирић 2014а).



Блебала поседује отворене приповедне перспективе, те може бити тумачена по жељи реципијента: наговештава и тражи од примаоца да допуни простор, да постане састојак наративног поступка. *Блебала* се служи покретним фотографским и фонографским значењским структурама, истовремено не поседујући чврсте синтаксичке линије¹⁵⁸, али остварује аутентичан сплет кодовских регула¹⁵⁹, што је квалификује као систем или говор. *Блебала* то чини у смислу индивидуалног начина употребе језика специфичних само за дато дело¹⁶⁰, мада у циљу уобличавања претежно алогичних структура. Не тражи посебне начине читања те подразумева уобичајене, „емпиријске читаоце“¹⁶¹; подстиче их да приђу овом тексту и употребе га као „складиште сопствених страсти, које могу да долазе изван текста или које текст може случајно да побуди“ (Еко 2003: 15).

Призори повратка у детињство постигнути су темпоралним раздвајањем. У том смислу, аутопортретна фантазија о детињству добија две протагонисткиње: ауторку овог текста и *alter ego*, петогодишњу девојчицу¹⁶². Као и у филму који сам волела као дете, у *Чаробњаку из Оза* (*The Wizard of Oz*, редитељ Виктор Флеминг/ Victor Flemnig, 1939), актуелни тренутак протиче у црно-белом амбијенту. Ипак, могу се наслутити потоњи догађаји који неће поседовати атмосферу Флеминговог остварења, али ће свакако

¹⁵⁸ Што су битне одлике филмског језика (Стојановић 1986: 164).

¹⁵⁹ Код у филмској уметности јесте скуп оперативних конвенција које дефинише филмски језик и које су у функцији уобличавања значењских структура „разврстаних по сродности у односу на врсту поруке чије формирање омогућавају“ (Стојановић 1986: 163).

¹⁶⁰ На овај начин појам система (као говора) у филмској уметности одређује Душан Стојановић (в. Стојановић 1986: 164).

¹⁶¹ За разлику од „узорних читалаца“, што је раздела коју сугерише Умберто Еко (Umberto Eco), (Еко 2003).

¹⁶² Избор је пао на сестричину, Јулију, која на сваки начин показује сличности са мојим дечјим „издањима“.

евоцирати неке од давнашњих емоционалних предела, оних који су припадали (мом) детињству¹⁶³.



Одушевљење књигом из детињства¹⁶⁴ (одвија се у иницијалном сегменту кратког филма) јесте препуштање сну/ сањарији/ сећању и треба да обликује амбијент који Невена Даковић опажа као „благословену регресију у стадиј примитивног нарцизма (...) у коме се илузија прихвата као стварност захваљујући порицању свести о стварности и нашој спасоносној заблуди“ (Даковић 2000/ 2001: 10). Другим речима, примитивни нарцизам (у контекстима филмске уметности) треба разумети као простор у коме „нема граница између активног и пасивног, тела и окружења, себе и другог. Такав филм не симулира реалност већ стање субјекта“ (Горбман 1987: 63). А субјект (у *Блебали*) сањари, односно, сећа се актуализујући акумулиране слике (које, знамо, не морају бити реалистичне), захвата „у прошло увек из нове садашњице“ (Куљић 2006: 8), што овде непосредно диференцира појмове сећања и памћења¹⁶⁵. Опет, оба појма репрезентују когнитивне способности које човеку омогућавају формулисање идентитета (при чему се идентитет концептуализује као саморефлексивно појединачно деловање у контексту опција које друштво нуди за његово остварење, в Ћирић 2014б: 134)¹⁶⁶. *Блебала*, дакле,

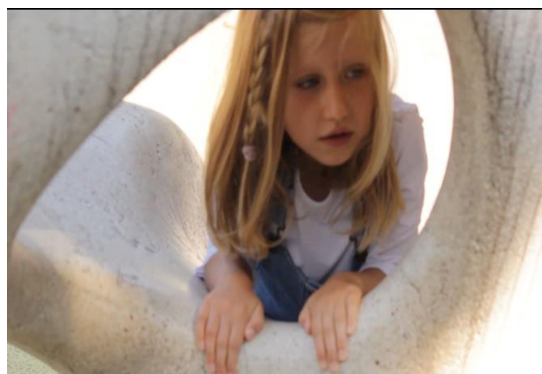
¹⁶³ У погледу емоционалних амбијената, желим да подвучем да ми је блискији „интровернији“ тип кинематографског наратива какав, рецимо, поседује анимирани филм *Бајка о бајкама* (*Сказка Сказок*, 1979), Јурија Норштајна (Јуриј Норштейн).

¹⁶⁴ Књига из детињства је, наравно, *Алиса у земљи иза огледала*.

¹⁶⁵ Памћење није предмет разматрања *Блебале*. Од сећања – које сагледавам као сањарију, област фантазијског деловања – разликује га „реалистичан“ карактер, склапање селективних садржаја прошлости у смислони поредак, јер памћење „успоставља склад у прихватању и тумачењу света, али наравно не само чувањем одређених садржаја, већ и заборавом других“ (Куљић 2006: 8).

¹⁶⁶ Мишко Шуваковић одређује идентитет као „циљ или ефекат психолошког и друштвеног процеса којим се субјект поистовећује с другим стварним или идеалним субјектом, одређеним аспектима стварног или идеалног другог субјекта, стварном или идеалном друштвеном групом, односно одређеним критеријима и проказима критерија индивидуалне или друштвене препознатљивости“ (Шуваковић 2005: 270).

говори о обликовању дечјег фантазијског идентитета¹⁶⁷ из крајње субјективне – аутопоетичке или аутопортретне визуре – на територији прожимања уметности и игре. Игра (у пољу уметности) нипошто није једнозначан појам јер укључује у себе „случајност, оживљавање и варирање, занос, илузију, неред, неизвесност, забаву и још многе друге одлике“ (Илић 1979: 104)¹⁶⁸. Управо моћ игре да покрене пасивне остатке слика, звукова, облика, мисли... даје живот *Блебали*. Зато ми се чини извесним да је фантазију могуће искусити као стварнију и од саме стварности. Сегменти (прошле) стварности су у *Блебали*, додуше, искоришћени у циљу „веродостојности“ археолошке потраге за пределима детињства: то су играчке, филмови, књиге, пејзажи...



Приповест је замишљена као путовање/ потрага за Блебалом. Блебала је истовремено и чудовиште (са цртежа¹⁶⁹) и Црна Краљица из декине кутије за шах. Прве назнаке „експедиције“ наслућују се у иницијалним кадровима (који репрезентују садашње време): на компјутерском екрану у позадини за тренутак се појављује дечји филм (*Авантуре Тома Сојера/ The Adventures of Tom Sawyer*¹⁷⁰, један од мени омиљених у детињству); из кухиње вири патуљак Драганче/ Сидљивко (који је претходно узео

¹⁶⁷ Фантазијски идентитет овде је постављен као конститутивни сегмент идентитетске целине схваћене у смислу фрагментираниог корпуса. Наиме, последњих деценија доминантан је дискурс о фрагментираним идентитетима чиме се отвара питање о постојању целовите личности будући да она данас радије функционише у облику „фрагментиране особности које истодобно настају неколико друштвених свјетова“ (Томић-Колдуровић и Кнежевић 2004: 111). Сумње у традиционално јединство идентитета се догађа из разлога што су пол, друштвени статус и други атрибути идентитета данас постали део рефлексивног пројекта за који је свака индивидуа лично задужена/ одговорна, док су у традиционалним тумачењима те особине посматране као фиксирани, као делови заједнице јасно дефинисаних улога, припадности и лојалности.

¹⁶⁸ С тим у вези, Милош Илић даје занимљиву хипотезу. Доводећи у тесну везу (уметничко) стваралаштво и игру, он говори о важности игре за уметничку делатност јер уметници који се играју су „у стању да се врло вешто прикраву материји“, односно, битно је „да се дозволи раскошна игра случајности како би се из ње извукао максимум за прижељкивани уметнички ефекат“ (Илић 1979: 101, 106)

¹⁶⁹ Цртеж Блебале (као и три шарена лилихипа) радила сам ја. Да бих постигла потез сличан дечјем, служила сам се левом руком.

¹⁷⁰ Филм је снимљен 1938, редитељ је Норман Таурог. Реч је о четвртој адаптацији Твеновог романа за децу, односно, о првој адаптацији која је рађена у боји.

учешће у једном испитном раду на мојим докторским уметничким студијама); у дневну собу је банула лутка Тања (њу сам добила за први рођендан од бакине другарице Зорице); са телевизора чаробним штапићима машу три виле из *Успаване лепотице* (*Sleeping Beauty*¹⁷¹, у којој сам некад силно стрепела од Грдане)...¹⁷² Откривање књиге из детињства и читање стихова из *Алисе у земљи иза огледала* постављено је као „временска капија“ – прича почиње!



Поново сам петогодишња девојчица и поново сам са баком и деком. „Улоге“ су, наравно, добили чланови моје породице; из објективних разлога, све се померило за једну генерацију: петогодишњакиња је моја сестричина, а бака и дека су моји родитељи. Упозорење пристигло из књиге („беше кувно, а слупки трепи...“) покрене акцију. „Експедиција“ најпре подразумева паковање пртљага (лопта, медвед, лутка, оклагија...), искрадање из стана (док бака послује по кухињи, а дека је задремао читајући дневну штампу), потом праћење Блебалиних трагова у „важним“ деловима Београда.

Локације на којима сам снимала јесу аутентични сведоци детињства. Најпре, стан у коме су некад живели моји бака и дека (а данас живе моји родитељи). „Сценографија“ је углавном измењена, али су остали важни призори: бака је увек у некој журби; са деком играм шах (чијим ме је основама научио тата када сам била у наведеном узрасту – волела сам да добијам беле фигуре, нипошто црне – баш као и Алиса у *земљи иза огледала* која почиње авантуру/ партију шаха као бели пешак). У погледу екстеријера, избор је био релативно сужен: снимано је на оним местима која су донекле задржала некадашњи изглед. Блебалу сам тражила у дворишту између зграда, у Ташмајданском парку, на Калемегдану. Игралиште са дворишне стране зграде сачувало је већину „реквизита“ -

¹⁷¹ Главни редитељ је Клајд Џероними/ Clyde Geronimi, филм је реализован 1959.

¹⁷² Надам се да ми компанија Дизни (Disney) неће узети за зло позајмљивање Драганчета/ Стидљивка и вилинског трија - Цветане, Горане и Сунчице (Flora, Fauna, Merryweather), будући да њихово – индиректно - учешће у *Блебали* није имало комерцијалну сврху, већ ону која се тиче оживљавања (дечјих) емоција.

један од њих, у форми два сучељена полукружна бетонска зидића, веома је згодан за скривање, видеће се током *Блебале*. Пролазак кроз (било коју) капију на Београдској тврђави увек ме сети на неке бакине приче везане за прадеду, Велики рат и аустро-угарску окупацију. Калемегданске крајпуташе сам веома волела да обилазим (њихове физиономије, чинило ми се, као да су сишле са страница сликовнице); привлачили су ме топови кумбаре, али и наоружање новијег датума, попут једног омањег тенка. На малом Ташмајдану су и даље сведоци (мог) детињства: мали бели тобоган у облику ушне шкољке, први низ који сам се икад спустила (после су дошли на ред они већи, „опаснији“ на којима сам цепала хула-хопке); затим три „антропоморфне“ статуе – мама, тата и дете, рекла бих (лица фигура налик су бројчаницима сатова) – њихова двострука тела повезана су металним шипкама намењеним пењању¹⁷³. Ту је и сасвим плитки базен са мозаиком на дну (некада са песком), на коме радознало око може да пронађе обресе различитих морских бића. На гранама ниског дрвећа Ташмајданског парка (оним које сам могла да дохватим) замишљала сам лизалице – наведена идеја у *Блебали* је и дословно спроведена.



„Помоћ“ у потери за Блебалом (чак и у непосредном сукобу са чудовиштем/ Црном Краљицом) стиже од играчака. Неке су понете од куће (попут лутке Тање, медведића¹⁷⁴, лопте...¹⁷⁵) док се поједине придружују током експедиције. Пас, коњић и птичица имају нешто изразитије глумачке „здатке“ јер разговарају са главном јунакињом тако што јој рецитују стихове песмице, упозоравају је на Блебалино присуство и усмеравају на праву страну. На калемегданској чајанци (која може бити схваћена као паралела са сродним сценама из Керолових књига о Алиси, али је заправо

¹⁷³ Једном су ми те шипке добро посекле руку па сам неко време била одустала од пењања.

¹⁷⁴ Медведића сам (заједно са гуменим Микијем Маусом, који није сачуван), добила одмах по рођењу, од једног од татиних колега са студија који се, сећам се, звао Амаре Белај (био је Етиопљанин).

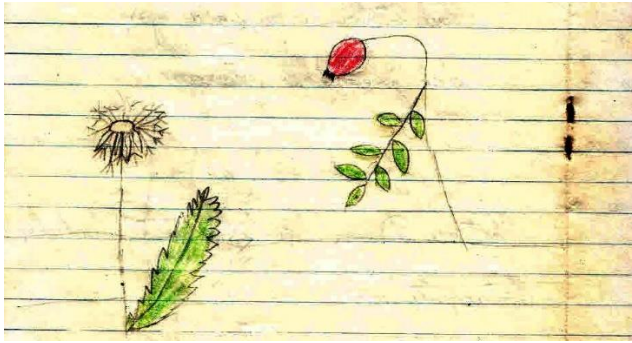
¹⁷⁵ Оклагија, показаће се пред крај, биће убојито оружје против Блебале, биће од пресудног значаја у бици са чудовиштем/ Црном Краљицом.

нешто што са задовољством чини готово свака девојчица – мени је ова форма забаве била нарочито драга), окупљена је читава колекција играчака. Уз претходно наведене, „гости“ су Снежана (Дизнијева, наравно), дечак-морнар, Црвенкапа и Зекан. Ту је и клавир-играчка, помало зарђао, али у функцији: девојчица музицира.



Играчке су присутне и на једном од спољних екрана аудио-визуелне инсталације *Блебала*, на којима, поменула сам, теку видео-радови, „археолошки докази“ истраживања дечјих сећања. На екрану са десне стране нижу се кадрови сусрета за играчкама (не само оних које учествују у потери за Блебалом, већ и свих других које су доспеле до ових дана (разне лутке - велике и минијатурне, медведи, мајмунче...); „одморишта“ су оличена у листању књиге са разнобојним илустрацијама (при чему листање страница доприноси утиску „кружног“ одвијања целине). Екран постављен са леве стране резервисан је за више од педесет цртежа (из породичне архиве, сачуваних захваљујући мојој мајци): смењивање цртежа одвија се уз „вртоглави“ ефекат - којим је подвучено и завршно појављивање Блебале (на централном екрану).





Композициони поступак открива неке музичке утицаје. У складу са тематиком и организацијом материјала, те начином говора и произвођења значења *Блебале* је замишљена као слободан (аудио-визуелни) облик, фантазија. Нема чврсту формалну схему, одаје донекле импровизациони карактер. Грађена је од више одсека/ сцена углавном различитог карактера и темпа, тематске организације и разраде. Одсеци/ сцене, међутим, остварују органску повезаност стиховима Керолове „Блебале“, двема мелодијама које певуше главне јунакиње, мотивима Црне Краљице/ чудовишта и углавном доследним звучним репрезентацијама чуђења (или задовољства) петогодишњакиње¹⁷⁶.



Аудитивни приказ *Блебале* може бити третиран и као аутономна целина јер звук није дословни одраз „покретних слика“. Рађен је по завршетку снимања визуелних сегмената и њихове монтаже. Треба подвући да је звук забележен на камери приликом снимања *Блебале* у потпуности елиминисан у завршној верзији пројекта; слици је дат нов акустички контекст. Имала сам потребу да слику значењски (ре)организујем кроз аудитивно окружење, спонтано откривано и постављано у наративни контекст. Перцептивно и рецептивно искуство *Блебале* требало би да (барем донекле) обезбеди

¹⁷⁶ Кратки филм је формално и тематски уоквирен „интродукцијом“ и „епилогом“ - приказима садашњости.

равноправност „тачке гледања“ (point de vue) са „тачком слушања“ (point d'écoute): „тачка слушања“, наиме, може да обезбеди далеко суптилнији доживљај дела, будући да има моћ креирања значења слике, због чега образује „субјективни тон“ (le ton subjectif), звук који нас, штавише, може учинити привилегованим у односу на актере дијегезе (в. Шион 1985: 51-59).

Звучна слика *Блебале* осмишљавана је под утицајем мојих претходних искустава у пољу уметности радиофоније, односно, уметности звука/ *Ars acoustica* - која пише звуком и живи кроз своје звучно тело (Ћирић 2015: 102)¹⁷⁷. Уколико бисмо жанровски одређивали аудитивну физиономију *Блебале*, била би то експериментална радиофонијска форма, подједнако блиска (дечјој) игри, али и музици¹⁷⁸. Основно усмерење овог радиофонијског жанра је истраживање звучних објеката - у *Блебали* су у фокусу они који упућују на моје детињство. Начин на који сам структурисала елементе звучног материјала указују на подврсту која се може одредити као експериментална радиофонијска форма са дефинисаном фабулом јер подразумева путем звука разрађену причу дату равноправно кроз невербалне и вербалне аспекте звука (Ћирић 2015: 108).

Звуци који се чују у *Блебали* снимани су управо за овај пројекат. Није било позајмица из постојећих звучних архива: дуже време радила сам на сопственом фондусу „блебалске фонотеке“. Гласови који се чују припадају члановима моје породице: њима су, штавише, репрезентовани и извесни шумови који се уобичајено реализују другачијим путем: ветар, цвркулт, лавез, њиштање, звуци из „чаробне кутије“... Од „отпадака“ звукова конструисани су специфичне атмосфере (аудитивни призори који прате

¹⁷⁷ Драгоцен допринос критичким музиколошким истраживањима уметности звука даје др Биљана Лековић. У формалистичко-феноменолошком смислу, одређује је као „уметничку праксу засновану на звуку који истовремено постоји као материјал уметничког стварања и објекат испитивања и опажања, при чему је акценат како на акустичким, тако и на семантичким квалитетима звука“, док је у онтолошком смислу поставља као праксу која је „перформативно или репрезентацијски усмерена“ што је упућује, с једне стране, на музику, а са друге, на визуелне уметности (Лековић 2015: 5). Ауторка констатује да перформативна и репрезентацијска звуковна уметност не морају бити одељене, већ могу да делују и паралелно или у садејству – како је управо случај у мом докторском уметничком пројекту. За такве ситуације, Биљана Лековић сугерише модел „перформативно-репрезентацијске звуковне уметности у чијој основи је управо (симултана) интеракција између ове две стране звуковне уметности“ (Лековић 2015: 5).

¹⁷⁸ Често је, с разлогом, изједначавана са доменима конкретне и електронске, односно, електро-акустичке музике из разлога укључивања шума као музичког средства, али и због условљености технологијом (Ћирић 2015: 107). Експерименталну радиофонијску форму стога срећемо и под називом радио(фонијска) музика, што је, на пример, једна од радијских такмичарских категорија на фестивалу Prix Italia (године 2017, у овом пољу победница је била српска композиторка Ивана Стефановић, чије је награђено дело реализовано у Драмском програму Радио Београда, управо у домену експерименталне радиофонијске форме <http://www.rai.it/dl/siti/html/Prix-Italia-2017-Winners-4da4bacf-2de9-46c6-8cfc-d71bb23675db.html>).

пролазак девојчице кроз калемегданску камену капију, поједини „напети“ сегменти потраге и слично). У два наврата чује се песмица „Un, deux, trois“¹⁷⁹ (функционалност ових стихова уочљива је у сцени у којој главна јунакиња са дрвета бере лилихипе - наместо трешања, како сугерише текст). „Ухваћено“ је и несмислено декламовање (које је спонтано склапала моја сестричина), дечји говор и реакције, звуци са клавира-играчке, али и играње жицама (правог) клавира, импровизоване вокализе, насумична „свирка“ на окарини или на звончићима (музичког софтвера Sibelius). Акустички репертоар чине и неке знане мелодије, попут једне од верзија дечје песмице „Вивак“ (по стиховима Јована Јовановића Змаја)¹⁸⁰. Важно место има и део арије Краљице Ноћи „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“ из другог чина Моцартове *Чаробне фруле (Die Zauberflöte)* коју на особен начин интерпретира девојчица (у сцени пред сам крај филма, када се са деком припрема да одигра партију шаха, али Црне Краљице/ Блебале – нема). Реч је о срећној коинциденцији: омиљену оперску арију из мог детињста данас једнако воли и моја сестричина, те није било потребе да се за Краљицу Ноћи посебно „припрема“.

Иако поједине акустичке ситуације јесу вођене у смислу истовремености или истоврсности са визуелним садржајима, поступак конципирања звучне слике вођен је другачијим принципима. Цртежи лилихипа су, рецимо, „илустровани“ звецкајућим тоновима клавира-играчке, уз отварање књиге чује се звук тешких врата (или капије), откључавање „чаробне кутије“ добило је акустичке атрибуте клопарања керамичке чиније, ударац лопте о Црну Краљицу - победа над чудовиштем - има звук федера...

Звук *Блебале* не треба да произведе утисак реалности (али ни изванреалности) јер долази из „међупростора“ (којим владају сећања/ сањарије). Примера ради, актере приповести повремено чујемо како говоре (обе јунакиње, дека, бака): ми, међутим, не видимо да том приликом покрећу усне. Говор се, дакле, односи на унутарњи исказ ликова; звук не долази ни са дијегетичке¹⁸¹, нити са недијегетичке¹⁸² позиције, због чега можемо рећи да смо на територији метадијегетичког акустичког дејства јер слушалац/

¹⁷⁹ Што је интимна реминисценција на баку и први сусрет са француским језиком. Поменула сам је у претходном излагању у контексту поглавља 3.1.7. Сећања на некадашњи град.

¹⁸⁰ И њу ме је научила бака.

¹⁸¹ Дијегетички звук – долази из кадра експлицитно или имплицитно, бивствује као (видљиви) део дијегезе, односно, филмске приче.

¹⁸² Недијегетички звук – није (видљиви) део дијегезе/ фабуле, али је са њом у значењској вези. За разлику од дијегетичког звука, који недвосмислено оперише као сегмент наратива, недијегетички звук то чини „са стране“, подржавајући, подвлачећи или чак додајући значења наративу чији је и сама конституент (типичан је за позицију наратора или за музику која долази из background-a).

гледалац „чита мисли“ ликова на екрану (Горбман 1987: 22-23), што су кључни услови да изложене догађаје разумемо као субјективно опажање реалности (од стране филмских ликова), (Ћирић 2013: 132). Тиме је избегнута стереотипна и стриктна - овде потпуно сувишна - поједностављена раздела акустичког поља која претпоставља звук као реалистичан или нереалистичан, дослован или недослован, синхрон или асинхрон, паралелан или контрапункталан; отвара се могућност за специфично (емоционално) окружење, за проналажење фантазијског амбијента неопходног у овој „археолошкој“ потрази.



3.2.2. Књига снимања

1. ЕНТЕРИЈЕР. У СТАНУ. ДАН.

1. ОД АМЕРИКЕНА ДО СРЕДЊЕ КРУПНОГ ПЛАНА – СКОКОВИТИ РЕЗОВИ¹⁸³

Камера иде испред мене. На екрану комјутерског монитора је дечји филм. Узимам „чаробну кутију“, носим је и успут разгледам њен садржај – невидљив је за камеру. Махнем огледалу. Из кухиње, са радне плоче поред шпорета, посматра ме патуљак Драганче. Пролазим крај камере и она ме следи. У дневној соби на екрану су виле. Ради вентилатор. Стижем до спаваће собе. Остављам „чаробну кутију“ у висећем делу плакара. Приметим ивицу затурене књиге. Извадим је. Дуго је нисам видела, нити листала и читала. То је *Алиса у земљи иза огледала*, Луиса Керола. Отварам је. „Кревељим“ се онако како сам то радила док сам била дете.

2. ЕНТЕРИЈЕР. БАКИН И ДЕКИН СТАН. ДАН.

1. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН, ПОТОМ КРУПНИ ПЛАН. ДАН.

Виде се корице књиге. У први мах чини се да књигу и даље држим ја (одрасла) из претходне сцене. Девојчица (мала-ја) спусти књигу и видимо да је у њеним рукама. Управо је чула/ прочитала прву строфу *Блебале*. Схвати је дословно, као упозорење, позив на потрагу за чудовиштем - Блебалом.

¹⁸³ *Jump cut* на српском језику најчешће се преводи као скоковит(и) рез, мада наилазимо и на формулацију „скок у кадру“ (Имами 2002: 100).

2. АМЕРИКЕН. СКОКОВИТИ РЕЗОВИ.

Девојчица се облачи за свој подухват.

3. СРЕДЊИ ПЛАН/ СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН.

Бака је заузета послом у кухињи. Шуњајући се, девојчица прође кроз први план.

4. АМЕРИКЕН.

Дека хрче у фотељи. Девојчица махањем руке провери да ли дека чврсто спава. Потом прође кроз први план.

5. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН.

Девојчица утрчи у другу собу. Пакује торбу за пут. Ту су ствари неопходне за подухват: лопта, оклагија, лутка, медведић...

6. АМЕРИКЕН.

Девојчица отвори улазна врата. Ишуња се из стана.

3. ЕКСТЕРИЈЕР. У ДВОРИШТУ. ДАН.

1. ТОТАЛ/ АМЕРИКЕН ДОЊИ РАКУРС

Девојчица је кренула на пут. Леђима нам је окренута. Чини се да је неко посматра. Тај „неко“ залаје. Девојчица се окрене и приближи. Види.

2. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Контраплан. Пас (играчка) гледа ка девојчици (у оф простору). Лаје.

3. СРЕДЊЕ КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Контраплан. Девојчица се сагне до пса.

4. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Контраплан. Руке девојчице узму пса.

5. СРЕДЊЕ КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Контраплан. Девојчица устане с псом у рукама. Слуша га.

6. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Контраплан. Пас говори наставак *Блебале*. То говори као упозорење.

7. СРЕДЊЕ КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Контраплан. Девојчица озбиљно схвати причу. Загрли помало уплашеног пса.

8. АМЕРИКЕН

Девојчица и пас обазриво пролазе између „зидина“ (полукружних бетонских зидића који се налазе на игралишту у дворишту). Девојчица закључи да ће пас бити боље заштићен у торби. Спусти га у њу. Појури.

9. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица стоји тренутак пре него што ће напустити своје двориште (гледа мачку).

10. ПОЛУТОТАЛ

Девојчица уђе у „тунел“/ пролаз између зграда.

11. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица пролази кроз мрачни тунел/ једну од калемегданских капија. Не плаши се.

12. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Коњић на зиду чека да буде спасен. Позива њиштањем.

13. АМЕРИКЕН

Девојчица изађе из тунела. Чује запомагање коњића.

14. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Руке девојчице узимају коњића.

15. АМЕРИКЕН

Девојчица и коњић се радују сусрету.

16. АМЕРИКЕН

Девојчица и коњић „прописно“ салутирају крајпуташу/ споменику војнику на Калемегдану. Заједно „галомирају“ око камене статуе.

17. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица слуша коњића док јој прича о Блебали. Загрли га да га охрабри. Заједно „одјезде“.

18. АМЕРИКЕН

Девојчица узима торбу. Настави даљи пут.

19. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица се игра коњићем.

20. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Коњић на оклопном возилу поново упозорава на Блебалино присуство.

21. АМЕРИКЕН

Девојчица и коњић седе на оклопном возилу.

4. ЕКСТЕРИЈЕР. КАЛЕМЕГДАН – НА ТВРЂАВИ. ДАН.

1-5. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Девојчица сакупља играчке.

6. АМЕРИКЕН

Девојчица окупља играчке око „стола“/ камена.

7. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Девојчица поставља (дечји) сервис за чај.

8. СРЕДЊИ ПЛАН

Девојчица послужује играчке чајем.

9-11. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица и играчке у разговору.

12. СРЕДЊИ ПЛАН

Девојчица узме клавир, да забави своје госте.

13-14. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Играчке слушају музицирање.

15. ПОЛУТОТАЛ

Девојчица свира окупљеном друштву.

5. ЕКСТ. КАЛЕМЕГДАН – КОД ТОПОВА/ КУМБАРА. ДАН.

1. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица ређа своје пријатеље на цев старог топа/ кумбаре.

2. АМЕРИКЕН/ СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Птичица у првом плану позива Девојчицу. Девојчица дотрчи у први план. Слуша причу коју јој птичица приповеда о Блебали. Запрепасти се.

3. ПОЛУ-ТОТАЛ

Девојчица узима у наручје своје другаре.

6. ЕКСТ. МАЛИ ТАШМАЈДАН. ДАН.

1. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица се окреће у зеленилу парка. Тражи сигурно место за своје другаре (који су и даље у њеном наручју). Нешто јој привуче пажњу и погледа на горе.

2. ВРЛО КРУПНИ ПЛАН

Лизалица међу лишћем.

3. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица се осврће и примећује остале лзалице.

4 – 8. ФИЛАЖИ И НАСТАВАК ПРЕТХОДНОГ КАДРА

Филажи су погледи девојчице у потрази за лизалицама. Окреће се.

9. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица посматра другаре који држи у наручју. Како да дохвати лизалице ако и даље држи играчке/ другаре?

10 – 12. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН И АМЕРИКЕН

Девојчица „бере“ лизалице са грана дрвета.

13. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица је накупила „букет“ лизалица.

14. ПОЛУТОТАЛ ГОРЊИ РАКУРС

Остављене играчке/ другари.

15. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица грицка лизалицу. Заборавила је на другаре.

16. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Девојчица црта шарене лизалице.

17 – 19. ДЕТАЉИ

Нацртане лизалице.

20 – 24. ДОКУМЕНТАРНО

Девојчица се игра у парку. Не мисли на другаре.

25. КРУПНО - ШВЕНК

Породица кипова/ „сатова“ у парку – мама, тата и дете. Откуцавају онако како то чине сатови „тик-так“ - трогласно.

26. КРУПНО

Девојчица се придружи породици сатова у „тика-такању“. Смеје се.

27. ВРЛО КРУПНО

Птичица зове у помоћ.

28. АМЕРИКЕН

Девојчица чује птичицу.

ПОНОВО 27.

29. АМЕРИКЕН

Девојчица се спушта низ тобоган. Жури да помогне птичици.

30. ПОЛУТОТАЛ

Субјективни план девојчице. Остављени/ разбацани другари/ играчке.

31. АМЕРИКЕН

Девојчица скупља играчке/ другаре.

32. ВРЛО КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Црна Краљица зашишти с гране.

33. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица подигне главу ка гласу.

34 – 40.

Црна Краљица постаје Блебала (нацртана). Смењују се фигура и цртеж. Краљица нестане с гране.

41. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица чује Блебалино торокање с друге стране.

42. ВРЛО КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Црна Краљица се појави на другом дрвету. Смењује се с цртежима (Блебале), па нестане.

43. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица се okreће. Погледом тражи Црну Краљицу/ Блебалу.

44. ФИЛАЖ

Филажи су субјективни кадрови девојчице у окретању за Црном Краљицом/ Блебалом.

45. ВРЛО КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Црна Краљица/ Блебала појављује се на клацкалици.

46 – 50. ФИЛАЖИ - ЦРТЕЖИ

Девојчица се окреће. Блебала је свуда.

51. ЦРТЕЖИ

Блебала изгрицка све лизалице.

52. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица се окреће.

53. ВРЛО КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Црна Краљица/ Блебала сада је на „пењалици“ на дечјем игралишту и показује своје страшно лице.

54. КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица схвати да је ово тренутак обрачуна. Потрчи.

55. ЦРТЕЖИ

Потрчи и Блебала.

56. СРЕДЊИ ПЛАН

На једној страни игралишта су девојчица и сви њени другари. Девојчица тапка лопту, наизглед без неке друге намере до да је спусти међу остале играчке.

57. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

На другој страни је Црна Краљица/ Блебала.

58 – 60. СРЕДЊЕ КРУПНО И КРУПНО

Девојчица и Блебала се „одмеравају“.

61. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица из торбе извади оклагију.

62. ЦРТЕЖ

Блебала нешто слути.

63. СРЕДЊЕ КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Девојчица замахује оклагијом.

64. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Лопта је спремна.

65. СРЕДЊЕ КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Девојчица замахује и удара.

66. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Оклагија удара лопу.

67. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Лопта сруши Црну Краљицу.

68. АМЕРИКЕН

Девојчица прослави погодак. Потрчи.

69. СРЕДЊЕ КРУПНО ГОРЊИ РАКУРС

Девојчица дохвати цртеж. Размота га. Погледа Блебалу, очи у очи.

70. ЦРТЕЖ

Блебала се искези.

71. СРЕДЊЕ-КРУПНО ДОЊИ РАКУРС

Девојчица цепа цртеж/ Блебалу.

7. ЕКСТ. ИСПРЕД ЗГРАДЕ. ДАН.

1. АМЕРИКЕН

Бака шири руке. Дочека девојчицу. Загрле се.

8. ЕНТ. У СТАНУ (КОД БАКЕ И ДЕКЕ). ДАН.

1. СРЕДЊЕ КРУПНО

Дека слаже шаховске фигуре.

2. СРЕДЊЕ КРУПНИ ПЛАН

Контраплан. Девојчица посматра деку. Бака (у позадини) послује по кухињи.

3. ВРЛО КРУПНО

На табли нема фигуре Црне Краљице.

4. КРУПНО

Збуњени дека тражи Црну Краљицу.

5. СРЕДЊЕ КРУПНО

Контраплан. Девојчица се смеје.

6. ВРЛО КРУПНО

Декине туке куцкају поред празног места предвиђеног за Црну Краљицу.

9. ЕНТ. У СОБИ. ДАН.

1. КРУПНИ ПЛАН – ВРЛО КРУПНИ ПЛАН (ЗУМ +)

Наставак прве сцене. Црна Краљица у мојим је рукама. Скривам је где тамо где је и била све ове године – у „чаробну кутију“.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

У моменту када сам се одлучила за похађање Интердисциплинарних докторских академских студија Вишемедијска уметност, идеја о *Блебали* већ је била зацртана као тема завршног рада, будући да креативно промишљање сећања/ сањарија/ фантазија усмерених ка детињству, те самог феномена детињства, извесно време дефинише мој ауторски опус (превасходно у пољима радиофоније и телевизије, повремено чак и у домену научно-теоријских истраживања).

Специфичност рада на вишемедијској аудиовизуелној инсталацији *Блебала: археологија дечјих сећања* јесте и задовољство пронађено у „археолошким“ истраживањима дечјег света. Поновно откривање давнашњих амбијената, звукова, објеката, укуса, призора, ситуација, и њихово обликовање у нове наративе (мени) доноси осећање неупоредиву пријатност – играти се попут детета јесте привилегија какву ретко добијамо у зрелом добу - можда зато што детињство јесте феномен опирања пролазности? Стога и слобода у конципирању овог текста. Желела сам да га барем мало одмакнем од строгих оквира у којима уобичајено бивствујем када приступам научно-теоријским истраживањима: наслови (и поднаслови) већине сегмената замишљени су тако да звуче као позив на читање дечје сликовнице.

Узорци из личног сећања и окружења су темељни поетички предуслов за изградњу вишемедијског дела. Реч је о (ре)конструкцији дечјег погледа на свет, о структури у којој се разлистава тема – археологија дечјих сећања – у чијим је просторима мапирана интимна прича о детињству (са отварањем питања о недоумицама, задовољствима, страховима, усхићењима, зачуђеним лицима детињства). То, опет, није набрајање одабраних реминисценција јер детињство коме се обраћам није догађај већ атмосфера некадашњег времена: циљ је успоставити баланс дечје и сазнајне креативности, што је, чини се, најосетљивија, али и потенцијално најбитнија тачка пројекта.

Поглед у детињство, коначно, изједначавам са истраживањем простора стваралачких фантазија; сећања се служе археологијом чулног, док сањар-„археолог“ открива нове животне снаге, започиње нова бића, оживљава замишљене животе и – детињства.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Александров 1991: Anatolii Aleksandrov, "A Kharms Chronology", in: Neil Cornwell (ed.), *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London: MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, 32–49.

Анемон 1991: Anthony Anemone, "The Anti-World of Danil Kharms: On the Significance of the Absurd", *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* ", in: Neil Cornwell (ed.), *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London: MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, 71–97.

Аристотел 2002: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Beograd: Dereta, Biblioteka Prevodi Miloša N. Đurića.

Барт 1975: Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.

Башлар 1982: Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Башлар 1998: Гастон Башлар, *Вода и снови*, Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Башлар 2001: Гастон Башлар, *Ваздух и снови*, Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Башлар 2006: Gaston Bašlar, *Zemlja i sanjarije o počinku*, Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Бењамин 1974: Valter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.

Бичанић 1986: Sonja Bičanić, „Viktorijansko doba (1832-1901)“, u: Breda Kogoj-Karpetanić i Ivo Vidan (red.), *Engleska književnost*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber/ Filološki priručnici, 100-124.

Блекбурн 1999: Sajmon Blekburn, *Filozofski rečnik*, Novi Sad: Svetovi.

Бодријар 1991: Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.

- Бригс и Берк 2006: Asa Brigs i Piter Berk, *Društvena istorija medija*. Beograd: CLIО.
- Брус 1999: Kavin Brus, „Око ума”, *Filmske sveske*, 1, Beograd: Institut za film, 81-94.
- Вебер 2000: Албрехт Вебер, „Поетика“, у: Гојко Тешић, *Поетика. Теорија и историја појма*. Београд: Народна књига/ Алфа, 147-159.
- Гарднер 2000а: Martin Gardner, “Introduction“, in: Lewis Carroll, *Annotated Alice*, New York: Norton & Company file:///C:/Users/Marija%20Circic/Downloads/carroll_lewis_-_the_annotated_alice.pdf, датум преузимања 24.8.2019.
- Гарднер 2000б: Martin Gardner, “The Annotations“, in: Lewis Carroll, *Annotated Alice*, New York: Norton & Company file:///C:/Users/Marija%20Circic/Downloads/carroll_lewis_-_the_annotated_alice.pdf, датум преузимања 24.8.2019.
- Гаспаров 2000: М. Ј. (Михаил Леонович) Гаспаров, „Поетика“, у: Гојко Тешић, *Поетика. Теорија и историја појма*. Београд: Народна књига/ Алфа, 91-96.
- Гатењо 1976: Jean Gattégno. *Lewis Carroll. Fragments of a Looking Glass*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Герић 1983: Vladimir Gerić, „Mimosvijet i njegov svijet” у: Danil Harms, *Difference de qualite*, Danil Harms, Osijek: Izdavački centar Revija Osijek, 141–142.
- Гилијам 1977: Terry Gilliam, *Jabberwocky*, Python Films, Umbrella Films.
- Горбман 1987: Claudia Gorbman, *Unheard melodies, Narrative Film Music*, Medison/ London: University of Wisconsin Press/ BFI.
- Грлић 1982: Danko Grlić, *Leksikon filozofa*, Zagreb: Naprijed.
- Даковић 2000/ 2001: Nevena Daković, „Ekran snova“, *Filmske sveske*, 2-3, Beograd: Institut za film.

Дили 1999: Ryan Dille, 'And now for something completely different?', BBC News, Special Report, 1 October 1999, http://news.bbc.co.uk/2/hi/special_report/1999/10/99/monty_python/454442.stm, датум преузимања 6. 12. 2019.

Диран 1991: Gilbert Durand, *Antropološke strukture imaginarnog (Uvod u opću arhetipologiju imaginarnog)*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec.

Донат 1985: Branimir Donat, „Za jednu kritičku dramaturgiju klišeja”, u: Branimir Donat (red.), *Sovjetska kazališna avangarda*, Zagreb: CEKADE, 192–210.

Ђорђевић 1966: Младомир Пуриша Ђорђевић, *Сан*, Авала филм.

Ђорђевић 2002: Младомир Пуриша Ђорђевић, *Јесен 4000 нето*, Београд: Институт за филм, 2002.

Еко 2003: Umberto Eco, *Šest šetnji kroz narativnu šumu*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa.

Ес 2013: Ramsey Ess, 'Do Not Adjust Your Set': The Children's Show That Launched Monty Python, *New York (Vulture)*, 15. 2. 2013, <https://www.vulture.com/2013/02/do-not-adjust-your-set-the-childrens-show-that-launched-monty-python.html>, датум преузимања 1. 12. 2019.

Жакар 1990: Jean-Philippe Jaccard, „Teatar apsurd/ 'realni tatar'”, u: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić (red.), *Pojmovnik ruske avangarde*, sveska br.7, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 145–169.

Жакар 1991: Jean-Philippe Jaccard, “Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd”, in: Neil Cornwell (ed.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London: MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies/ University of London, 49–58.

Живковић (ред.) 1986: Dragiša Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit/ Institut za književnost i umetnost.

Извињавамо се због сметњи, епизода 1, 1968: *Do Not Adjust Your Set*, <https://www.youtube.com/watch?v=tm03Ub5rJm8>, датум преузимања 5. 12. 2019.

Извињавамо се због сметњи, божићна емисија, 1968: *Do Not Adjust Your Stocking*, ITV Television Network, Thames Television, 25.12.1968, <https://www.youtube.com/watch?v=Z4gNWJohKNw>, датум преузимања 5.12.2019.

Илић 1979: Miloš Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*, Niš: Gradina

Имами 2002: Petrit Imami, *Filmski i TV rečnik*, Beograd: NNK International.

Ирвин 2001: Michael Irwin, „Introduction“, in: Lewis Carrol, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 7-29.

Јаковљевић 2002: Бранислав Јаковљевић, „Уметност гладовања Данила Ивановича Хармса“, *Градац* бр.146–147, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 8–9.

Јокић 2004: Мирослав Јокић, *Историја радиофоније (у три епохе). Прва епоха. Настанак радија*, Београд: Радио-телевизија Србије, Радио Београд, Драмски програм.

Јунг 2015: Karl Gustav Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Narodna knjiga/ Miba Books.

Јунг 2003: Karl Gustav Jung, *Psihološki tipovi*, Beograd: Dereta.

Кар 2009: Annabel Carr, “The Art of the Child: Turning the Lens on Lewis Carroll“, *Literature & Aesthetics* 19 (2) December 2009, 123-137.

Керол 1951: Луис Керол, *Алиса у Чаробној земљи*, Београд: Дечја књига, издавачко предузеће Србије.

Керол 1964: Луис Керол, *Алиса у земљи иза огледала*, Београд: Младо покољење, Библиотека Златно коло.

Керол 1988: Luis Kerol, *Lov na Snarka*, Vanja Luka: Glas.

Керол 1998: *Замршена прича*, Београд: Досије.

Керол 2000: Lewis Carroll, *Annotated Alice*, New York: Norton & Company [file:///C:/Users/Marija%20Circic/Downloads/carroll lewis - the annotated alice.pdf](file:///C:/Users/Marija%20Circic/Downloads/carroll%20lewis%20-%20the%20annotated%20alice.pdf), датум преузимања 24.8.2019.

Кларк 2003-14: Anthony Clark, Do Not Adjust Your Set (1967-69), *BFI (British Film Institute), Screen Online*, <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/515090/index.html>, датум преузимања 4. 12. 2019.

Ковачевић 1991: Ivanka Kovačević, „Neki manji romanopisci“, u: Omer Hadžiselimović i drugi, *Engleska književnost (Knjiga III)*, Sarajevo: Svjetlost d.d./ Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 125-134.

Коен 1995: Morton Cohen, *Lewis Carrol, A Biography*, New York: Vintage Books/Random House.

Корнвел 1991: Neil Cornwell, “Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist”, in: Neil Cornwell (ed.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London: MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, 3–22.

Кромер 1994: Lord Cromer, „Preface“, in: Edward Lear, *The Complete Nonsense Books of Edward Lear*, Edison, NJ: Castle Books, 9-23.

Куљић 2006: Todor Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja.

Лазич 2012: Radoslav Lazić, „Režija alternativnog filma“ (razgovor sa Miroslavom Batom Petrovićem), u: Branislav Miltojević (red.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: Gradina, 333-338.

Лакан 1983, Žak Lakan, „Funkcija i polje govora i jezika u psihoanalizi, *Spisi*, Beograd: Prosveta, 15–111.

Лапланш и Понталис 1992: Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, Zagreb: Biblioteka August Cesarec.

Лековић 2015: Biljana Leković, *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: Muzika i Sound Art*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti.

Лир 1989: Edvard Lir, *Nesmislice*, Novi Sad: Dnevnik.

Лир 1994: Edward Lear, *The Complete Nonsense Books of Edward Lear*, Edison, NJ: Castle Books.

Лич 1999: Karoline Leach. *In the Shadow of the Dreamchild. A New understanding of Lewis Carool*, London: Peter Owen; Chester Springs, PA, Dufour Editions, <https://www.amazon.com/Shadow-Dreamchild-Reality-Lewis-Carroll/dp/0720618592>, датум преузимања 18.12.2018.

Маклуан 2001: Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensionas of Man*, Cambridge Massachusetts/ London England: The MIT Press.

Медаковић 1990: Дејан Медаковић, *Ефемерис*, Београд: БИГЗ.

Мејлих 2002: Михаил Мејлих, „Девет посмртних анегдота Данила Хармса”, *Градац* бр.146–147, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 161–168.

Милтојевић 2013: Branislav Miltojević, „Produžena ruka sna“ (razgovor za Vojanom Jovanovićem, u: Branislav Miltojević (red.), *Od amaterskog do alternativnog filma*, Niš: Gradina, 330-332.

Морган 2009: Дејвид Морган, *Говори Монти Пајтон*, Београд: Плато Books/ В & S, Библиотека „Савремена проза“.

Монти Пајтон 1969: Monty Python's Flying Circus, “Owl-stretching Time“ <https://www.dailymotion.com/video/x6viq85>, датум преузимања 7. 12.2019.

Монти Пајтон 1971: Monty Python, *Monty Python Big Red Book*, London: Methuen.

Монти Пајтон 1974: Monty Python, *The Brand New Monty Python Papperbok*, London: Methuen.

Монти Пајтон 1975, *Monty Python and the Holy Grail* <https://www.youtube.com/watch?v=CaSHVo4A9Xk> датум преузимања 8. 12. 2019.

Монти Пајтон 1979, *Monty Python's Life of Brian*. <https://www.youtube.com/watch?v=cxf4v8WXS7w>, датум преузимања 1. 12. 2019.

Монти Пајтон 1983: Monty Python, *The meaning of life*, 11/ 11, „It's Christmas In Heaven“, <https://www.youtube.com/watch?v=kntQNeSge5s>, датум преузимања 12. 12. 2019.

Монти Пајтон 1989а: Monty Python, *The Complete Monty Python's Flying Circus (Volume 1)*, New York: Pantheon Books.

Монти Пајтон 1989б: Monty Python, *The Complete Monty Python's Flying Circus (Volume 2)*, New York: Pantheon Books.

Монти Пајтон 1995: Monty Python, *The fairly Incomplete & rather badly illustrated song book (Monty Python's Bongosok)*, London: Methuen/ Mandarin Paperbooks.

Монти Пајтон 1999: Monty Python, *The meaning of life (book)*, London: Methuen.

Монти Пајтон 2019: Monty Python, „I'm (Still) So Worried“, <https://www.youtube.com/watch?v=nT5JBrKC5M0>, датум преузимања 5.12.2019.

Никољска 1990: Tatjana Nikoljska, „Teatralizacija života“, *Pojmovnik ruske avangarde*, sveska br.8, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 145–166.

Норштајн 1979: Юрий Норштейн, *Сказка Сказок*, Союзмултьфилм.

Ноукс 1979: Vivien Noakes, *Edward Lear: The Life of a Wanderer*, Glasgow: Fontana/ Collins.

ОБЕРИУ 1982: Manifest OBERIU, u: Danil Harms, *Slučajevi*, Beograd: Znak, 87–91.

О. Т. 1951: О. Т. „Прочитај“, у: Луис Керол, *Алиса у чаробној земљи*, Београд: Дечја књига, издавачко предузеће Србије, 175-176.

Огњеновић 2003: Предраг Огњеновић, *Психолошка теорија уметности*, Београд: Гутенбергова галаксија.

Палавестра 2011: Александар Палавестра, *Културни контексти археологије*, Београд: Универзитет у Београду/ Филозофски факултет.

Пендлбери 2007: Kathleen Sarah Pendlebury, *Reading Nonsense: A Journey through the writing of Edward Lear* (A thesis submitted in fulfilment of the Requirements for the degree of Masters of Arts) Rhodes University, Grahamstown (South Africa), <https://web.archive.org/web/20110718173749/http://eprints.ru.ac.za/1292/1/ReadingNonsense.pdf>, датум преузимања 23. 11. 2019.

Перлина 1991: Nina Perlina, "Danil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext", in: Neil Cornwell (ed.), *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London: MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, 175–191.

Петигру 2002: Damian Pettigrew, *Fellini: Je suis une grand menteur*, Olivier Gal pour Portrait & CIE, Arte, Tele+, Dreamfilm, Asylum Pictures.

Поповић Млађеновић 2009: Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd: FMU.

Прохић 1982: Kasim Prohić, „Lijepi svjetovi Gastona Bachelarda“, u: Gaston Bašlar, *Poetika sanjarije*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Пухало 2009: Dušan Puhalo, *Engleska književnost XIX-XX veka (1832-1950). Istorijsko-kritički pregled*, Beograd/ Kragujevac: Zlatna zemlja/ Lira.

Радовановић 1987: Vladan Radovanović, *Vokovizuel*, Beograd: Nolit.

Радовановић 2003/ 2004: Vladan Radovanović, *Modeli i teorija višemedijske umetnosti I*, skripta, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Садих 1988: Sead Sadić, „San, Sna, Snark“, u: Luis Kerol, *Lov na Snarka*, Banja Luka: Glas, 5-11.

Сигов 1990: Sergej Sigov, „Oberiu, izvori poetike“, u: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, *Pojmovnik ruske avangarde*, sveska br.3, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 137–145.

Срејовић и Цермановић 1989: Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Стјуарт 1979: Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore and London: The John's Hopkins UP.

Стојановић 1986: Dušan Stojanović, *Film: teorijski ogledi*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Стојиљковић 1989: Vlada Stojiljković, „Beleške uz Nesmislice“, u: Edvard Lir, *Nesmislice*, Novi Sad: Dnevnik, 5-14.

Таурог 1938: Norman Taurog, *The Adventures of Tom Sawyer*, Unitef Artists, Selznick International Pictures.

Тигес 1988: Tigges, Wim, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam: Rodopi, 1988.

Тодоров 2000: Цветан Тодоров, „Поетика“, у: Гојко Тешић (ред.), *Поетика. Теорија и историја појма*, Београд: Народна књига/ Алфа, 9-50.

Томић-Колдуровић и Кнежевић 2005: Inga Tomić-Koldurović i Sanja Knežević, „Konstrukcija identiteta u mikro-makro kontekstu“, АСТА IADERTINA, 1/ 2004, Zadar: Sveučilište u Zadru, 109-126.

Требјешанин 2005: Žarko Trebješanin, Predgovor, u: Zigmund Frojd, *Antropološki ogledi*. Beograd: Prosveta, 5–17.

Тропин 2014: Тијана Тропин, *Теоријски аспекти превођења књижевности за децу са становишта студија културе* (докторска дисертација; ментор др Драган Стојановић). Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10062/bdef:Content/get> , датум преузимања 10.11.2019.

Ћирић 2013: Марија Ћирић , „Music as Word: Film Music – Superlibretto?“, *Музикологија/ Musicology* 15, 127-144.

Ћирић 2014а: Марија Ћирић, „Музика као редитељски поступак филмског опуса Пурише Ђорђевића“, у: др Сања Пајић и мр Валерија Каначки (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност. Паганско и хришћанско у ликовној уметности & Сатира у музици*, Крагујевац: ФИЛУМ, 137-148.

Ћирић 2014б: Marija Ćirić, *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto govor muzike u filmu*, Kragujevac: TEMPUS InMus, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet.

Ћирић 2015: Марија Ћирић, „Игра и музикалност као претпоставке радиофоније“, у: др Ивана Медић (ред.), *Радио и српска музика*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 101-115.

Флеминг 1939: Victor Flemmig, *The Wizard of Oz*, Metro-Goldwyn-Mayer.

Фондација Анри Картије-Бресон: La fondation Henri Cartier Bresson, *Images à la Sauvette*, <http://www.henricartierbresson.org/publications/henri-cartier-bresson-images-la-sauvette/> датум приступа 10. 1. 2017.

Фројд 2005а: Zigmund Frojd, „Pesnik i fantaziranje“, *Antropološki ogledi*. Beograd: Prosveta, 353–363.

Фројд 2005б: Zigmund Frojd, „Uspomena iz detinjstva u Geteovom Pesništvu i istini“, *Antropološki ogledi*. Beograd: Prosveta, 389–401.

Харк 1998: Helmut Hark, *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*, Beograd: Dereta.

Хармс 1982: Danil Harms, *Shučajevi*, Beograd: Znak.

Хармс 1983: Danil Harms, *Difference de Qualite. Knjiga*, Osijek: Izdavački centar Revija Osijek.

Хармс 1991: Данил Хармс, *Чудесна представа*, Сараорци: Издавачка кућа Драган Лаковић.

Хармс 2002а: Данил Хармс, „Гвидон“, *Градац* бр.146–147, Чачак, Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 31–34.

Хармс 2002б: Данил Хармс, „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939“, *Градац* бр.146–147, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 47–49.

Хармс 2002в: Данил Хармс, „О постојању, о времену, о простору“, *Градац* бр. 146–147, Чачак: Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац, 41–44.

Хармс, Даниил *Дневниковые записи*, http://www.lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt
datum preuzimanja 11.12.2017.

Хлебњиков 1998: Velimir Hlebnjikov, *Obijanje Vaseljene*, Beograd: Rad, Reč i misao.

Цероними 1959: Clyde Geronimi, *Sleeping Beauty*, Disney, Buena Vista Distribution.

Шион 1985: Michel Chion, *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers de cinéma/ Editions de l'Etoile.

Шкловски 1982: Viktor Šklovski, „O snovima u boji”, u: Danil Harms, *Slučajevi*, Beograd: Znak, 14–15.

Шуваковић 2005: Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb/ Ghent: Horetzky/ Vlees & Beton.

Белешка о аутору

МАРИЈА ЂИРИЋ (1969), ванредни професор у ужој уметничкој области Музика у медијима и у ужој научној области Теорија уметности и медија; руководилац студијских програма катедре за Музику у медијима на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

Докторску дисертацију одбранила је на Универзитету уметности у Београду (Интердисциплинарне студије), у научној области Теорија уметности и медија.

Сарађује са Драмским програмом Радио Београда и Телевизијом РТС. Искуство у медијима резултирало је учешћем на интернационалним фестивалима (Prix Italia, Prix Europa, Premios Ondas, Birds Eye View, Balkan Music and Art, Prix Marulic, Grand Prix Nova, Prix Bohemia, Rose D'or...). Добитница је признања *Витомир Богић* за изузетан допринос српској радиофонији (награду додељује РТС, Драмски програм Радио Београда). Аутор је радиофонијских дела. Један је од (двоје) сценариста за циклус од четири телевизијска филма посвећена домаћим композиторима (продукција РТС, 2015-2020): филм *Бинички* победник је у категорији Музичких програма (Music Programme) на интернационалном фестивалу *Prix Circom*, 2016. Музички је критичар недељника НИН и *Нова Зора*; члан је уредништва часописа (*Српски*) *Књижевни лист*, *Музички талас*, *Наслеђе*. Сарађивала је са писаним издањима у својој земљи и иностранству, остваривши значајан број научних радова, односно, стручних текстова (*Музички талас*, *Политика*, *New Sound*, *Pro Musica*, *Нови филмограф*, *Наслеђе*, *Pro Femina*, *Музикологија*, *Теме*, *Култура*, *Побједа*, *Muzika*, *Musica Baltica*, *L'Opera*...). Излаже на научним скуповима посвећеним уметности и медијима (Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Универзитет уметности у Београду; Академија умјетности у Бањој Луци, Музиколошки институт САНУ, Universität Wien, Kadir Hass University, Istanbul; University of Athens...).

Члан је Удружења композитора Србије (секција музичких писаца), Музиколошког друштва Србије, Удружења новинара Србије, Педагошког друштва Србије и Европске мреже за студије филма и медија (NECS).

Основне сфере интересовања: примењена/ функционална музика, радиофонија, теорија звука, социолошки аспекти музике у медијима, музика и наратија, музика у медијима и образовање...

Изјава о ауторству

Потписани-а: Марија Ћирић

број индекса: А2/ 16

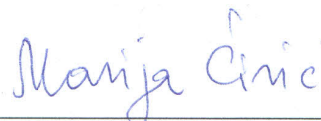
Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом
БЛЕБАЛА: АРХЕОЛОГИЈА ДЕЧЈИХ СЕЋАЊА – аудио-визуелна инсталација

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, фебруара 2020.

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Марија Ћирић

Број индекса: А2/ 16

Докторски студијски програм: Вишемедијска уметност

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта:

БЛЕБАЛА: АРХЕОЛОГИЈА ДЕЧЛИХ СЕЋАЊА – аудиовизуелна инсталација

Ментор мр Растко Ћирић _____

Коментор: др Невена Даковић _____

Потписани (име и презиме аутора): Марија Ћирић

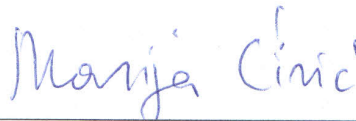
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, фебруара 2020.

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

БЛЕБАЛА: АРХЕОЛОГИЈА ДЕЧЈИХ СЕЋАЊА – аудио-визуелна инсталација

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, фебруара 2020.

Потпис докторанда

Марија Симић