

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ



Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

„ИЛИ ВИШЕ ВАТРЕ У СЛИКУ ИЛИ СЛИКУ У ВАТРУ“

Иронија и сатира као вид ликовног израза – Просторна инсталација

кандидат:

Никола М. Марковић

ментор:

др ум. Милета Продановић, редовни професор

коментор:

проф. емеритус Чедомир Васић

Београд, август 2020.

САДРЖАЈ

Резиме.....	5
Abstract	7
Уместо увода: Нисам „доктор“ ал' могу да погледам.....	8
I ДЕО	
Прилози „смехологији“.....	11
Карневалско схватање смеха.....	21
Гротескна слика.....	25
Упутство за употребу ироније и сатире.....	32
Проблеми дијагностификовања.....	32
Узроци настанка ироније.....	33
Анамнеза ироније.....	35
Лековита дејства ироније.....	36
Нежељена дејства ироније.....	38
Анамнеза ироније и сатире (српска верзија).....	39
Анамнеза сатире.....	40
Додатне информације.....	41
Иронија и фанатизам.....	42
II ДЕО	
Смех и страх - Политичка карикатура.....	44
„Од Јежа до Коракса“.....	55
Карикатура на Фројдовој софи.....	61
Где су границе карикатуре?.....	63
Кад се будући човек смеје садашњем.....	65

„Смехофобија“ српског сликарства.....	80
Горки осмех „кловна уметности“ – Маурицио Кателан.....	87
III ДЕО	
Од свиње до ватре, невербалним путем.....	100
„ Година Свиње“	100
„Изводи из невербалног говора“	104
„Erased“	109
Докторско-уметнички пројекат: трилогија.....	110
„Чувари пламена“	110
„Или више ватре у слику или слику у ватру“	116
„Kunstpolizei“	120
„Ватра“	122
„Ход по ватри“	125
„Штит“	129
„Лавиринт“	134
„Логика тарабе 16/9“	139
Граница.....	142
Закључак: негативна верзија.....	144
Закључак: позитивна верзија.....	147
Биографија.....	150
Литература.....	151

РЕЗИМЕ:

Докторско-уметнички пројекат „Или више ватре у слику или слику у ватру“ бави се иронијом и сатиром као видом ликовног израза, који је сагледан и кроз призму сопственог уметничког рада. Састоји се из два сегмента: практичног, који чини просторна инсталација у галерији „Салон 77“ (бивша цамија) у Нишу, и теоријског - писаног дела рада, који је подељен у три дела.

Први део је чисто теоријски и у њему се објашњавају основни појмови: смех, хумор, иронија, сатира... Најпре је, као кровни појам, обрађен сам смех, кроз предочавање бројних теорија о њему, при чему је посебан акценат стављен на Бахтинову теорију о карневалском схватању света. Потом су у истом делу, на слободнији начин, обрађени појмови ироније и сатире, а затим и однос ироније и фанатизма.

У другом делу се говори о односу смеха и ликовне уметности, при чему је значајна пажња посвећена причи о карикатури као једној запостављеној уметничкој форми, која се неоправдано сматра чак и нижом формом уметничког изражавања. Притом се пренебрегава њен значај у историји уметности, и то да је она отварала простор и у тзв. „високој уметности“.

Трећи део, наравно, припада причи о мом уметничком пројекту, што би заправо требало да буде и кључни део рада. Наравно, та прича је крајње субјективна (аутопоетична) и она би требало да прикаже шта је то што мене покреће у уметничком деловању. Сама докторска изложба, „Или више ватре у слику или слику у ватру“ заузима централно место, али је дат увид и у оно што њој претходи, као и оно што је из ње произашло, као још један резултат тог уметничког истраживања. Будући да сам уметнички пројекат кроз један ироничан приступ осветљава ситуацију изразите подељености на уметничкој сцени, а тиме и стања у друштву, посебно су обрађени и сви елементи на којима је базирана централна изложба – просторна инсталација: ватра, kunstpolizei, штит, лавиринт.

У духу самог рада су дати и закључци. Тако постоји могућност да свако изабере закључак који му више одговара.

Занимљив је тај однос смеха и уметности. Иако је он све време присутан, „висока уметност“ је дуго зазирала од њега, као од неког са ким је лепо дружити се насамо („у четири зида“) али баш и не бисте да вас у јавности виде са њим. Али шта је оно што их ипак тако нераздвојно спаја? То је простор слободе. И управо кроз ту призму можемо да сагледавамо и време у којем живимо. Ако бисмо отишли корак даље па мало парафразирали већ толико злоупотребљавану и крајње банално схваћену изреку оца Тадеја: „Какве су ти мисли, такав ти је живот“, могли бисмо слободно рећи – какав нам је смех, таква нам је и уметност, тј. толика нам је и слобода.

Када је реч о вези ватре и смеха, у најкраћем: веза је сам човек. Јер, и ватра и смех су нераздвојни пратиоци човека кроз читаво његово постојање. Нема смеха без човека, односно, тамо где је ватра – тамо је човек. Оба појма за човека имају магијску моћ, између осталог и моћ прочишћења, и оба могу бити и конструктивна, али и веома деструктивна.

А управо та амбивалентност смех и чини тако заводљивим: да ли је то субверзивна ствар или је тек још један вентил који нас припрема за нове манипулације? Ту је и та нејасна и неухватљива **граница** када смех из своје субверзивности прелази у простор опуштајућег фактора. Или је истина да су то лице и наличје смеха, а да све зависи од угла гледања, односно од очекивања која имамо од њега.

А ако бисмо на крају стварно покушали да будемо „политички коректни“ па уважили ставове и једне и друге стране у бинарној ситуацији на уметничкој сцени, онда би назив теме „Или више ватре у слику или слику у ватру“ сасвим извесно гласио: „И више ватре у слику и слику у ватру“.

ABSTRACT:

This paper focuses on the role of irony in fine arts, as well as my artwork, and it's not a typical doctoral thesis.

The text has been divided into three parts. The first part is purely theoretical and explains the basic concepts: laughter, humor, irony, satire ... At first, as a key term, laughter is treated through the presentation of numerous theories about it, with special emphasis placed on Bakhtin's theory of the carnival understanding of the world. Then, in the same part, in a freer way, the notions of irony and satire are treated, and then the relationship between irony and fanaticism.

The second part describes the relationship between laughter and fine arts, paying significant attention to the story of caricature as a neglected art form, which is unjustifiably considered an even lower form of artistic expression. At the same time, its significance in the history of art is neglected, and also the fact that it opened space in so-called "High art".

The third part takes, of course, the story of my work, which should actually be a key part of the doctor thesis. Of course, that story is extremely subjective (autopoetic) and it should show what moves me in artistic work. The doctoral exhibition itself, "Either more fire in the painting or throw the painting into the fire" takes a central place, but an insight is given into what precedes it, as well as what came out of it, as another result of that artistic research. Since the art project itself, through an ironic approach, illuminates the situation of pronounced division on the art scene, and thus the situation in society, all the elements on which the central exhibition is based - spatial installation: fire, kunstpolizei (art police), shield, labyrinth - are treated separately.

The conclusions are in line with the nature of the paper itself. Thus, there is a possibility for everyone to choose a conclusion that they consider the best.

Уместо увода или

НИСАМ „ДОКТОР“ АЛ’ МОГУ ДА ПОГЛЕДАМ ¹

Пре него што се упустим у „озбиљније“ писање, искористио бих прилику да испричам једну анегдоту из, како се то обично каже – приватног живота, која временски кореспондира и са самим почетком мојих докторских студија, а на неки начин је и у „тесној вези“ са њим. Чини ми се да се добро уклапа и у саму тему мог докторског рада! Јер, оно што живот изрежира, тешко да би човек могао да осмисли и тако уклопи.

Дакле, пре неколико година, звони ми једног јутра телефон, а позив стиже са потпуно непознатог (македонског!) броја:

– Добро јутро! – чујем женски глас (рекао бих, особе у „озбиљнијим“ годинама) „са друге стране жице“. (Овде само да напоменем да ја до тада (а ни после тога) нисам имао баш никаквих контаката у Македонији – ни приватних, ни пословних):

– Да ли је то доктор Никола Марковић?

„А-ха! Тако значи, мене сте нашли. Нема везе, нека вам буде. Симпатичан покушај“, мислим у себи док покушавам да докучим ко би могао стајати иза овога. Кроз главу ми пролази да доста колегиница често учествује у ликовним колонијама у Македонији. Ко зна, рекох, можда се неко и мене сетио. Прихватам, дакле, шалу и покушавам да чак дам и неки свој допринос да она успе:

– Добро јутро! – узвраћам – Тренутно, ипак само докторанд. Али биће, полако! (Узгред, у то време сам се често и сам шалио на свој рачун, како сам „преко ноћи“ из статуса „пацијента“ аванзовао у статус доктора(нда))

¹ Парафраза чувене и вулгарне кафанске пошалице „Нисам гинеколог, али могу да погледам“, чија се слојевитост креће у распону од имплицитног сексизма до експлицитне критике опуштеног свезналаштва тзв. нашег човека, који у себи гаји дубоко уверење да је урођено дорастао сваком задатку који му, додуше, никада неће запасти: од селектора фудбалске репрезентације до разоткривања светских завера мрачних и мистериозних сила.

Али ситуација се, на моје изненађење, развија у неочекиваном правцу. На мој одговор, жена реагује скоро еуфорично. Каже како сам је баш насмејао и улетишао јој јутро...(?) Наставља, затим, да је толико лепог и позитивног чула о мени, али да никако не може да дође до мене...

Остајем, ипак, у границама пристojности и покушавам да јој „духовитошћу“ некако ставим до знања да је шала разоткривена:

– До мене, госпођо, није дошао само онај ко није хтео. И додајем: – А такви су у већини.

Међутим, примећујем да она мене једва да и слуша. Упорно наставља да вергла своју причу, као да истиче време: како је болесна (нешто са цревима), смршала је колико већ килограма, и тако унедоглед... Ја покушавам да је слушам, док и даље очајнички очекујем да пређе на „ствар“. Али, она не престаје, иде све даље и даље. Када је стигла до клистира (!), ту сам већ морао да реагујем. Видим да је враг однео шалу:

– Госпођо, ја се извињавам што вас прекидам, али ја нисам „тај“ доктор који вама треба. Ја сам само уметник (сликар).

Е, сад је она потпуно збуњена, а скоро да ми је испричала читаву историју болести:

– Па, зар ви не радите по методи Ричарда Шульца?“

Ричард Шулиц??? (Wer ist das?) Овакав „пенал“ ипак нисам могао да пропустим:

– Имам вам ја, госпођо неких контаката са Швабама али, нажалост, ми не радимо по тој методи.

Кратка, али речита тишина...

– У питању је, очигледно, „нека грешка“ – констатујемо најзад обоје. („Можда сте погрешили број, али сте добили оног ког сте тражили!“, како каже Илија Чворовић у „Балканском шпијуну“)

Одмах након овог чудног и исцрпљујућег разговора, мени пада на памет „бизнис идеја“ – како сам, ето, попут чувеног Алана Чумака, можда могао и ја да покушам да лечим на даљину, преко фотографија. (Ако не делује, враћам новац!)

Подсетило ме то и на случај човека кога је, у Титово време, у Загребу, „био глас“ да за 500 марака може да упише сваког на било који факултет у том граду. А ако се, којим случајем, деси да не успе, враћа сав новац који му је претходно дат. На крају, испоставило се да човек нема никакве везе ни са једним факултетом, већ да, кад се објаве резултати, он провери, па ако се кандидат уписао, он задржава свој новац, а ако није, по договору, враћа сав износ. Поштено!

Неколико недеља касније, успео сам ипак да разрешим овај неспоразум. Наиме, испоставило се да постоји неки алтернативни лекар који се такође одазива на име Никола Марковић, а који ради по методи др Ричарда Шульца. Једино и даље остаје мистерија: како је она уопште дошла до мог броја мобилног телефона? (Што би рекао већ поменути Илија Чворовић: „Хоће централа да погрешити једном, али ...“)

ПРИЛОЗИ „СМЕХОЛОГИЈИ“

*Смех је најкраће растојање између људи.
(Владимир Пишталo, „Значење цокера“)*

Вероватно има нечег ироничног и у самој идеји да се пише о иронији (и сатири), поготово као о виду ликовног израза, будући да се она углавном везује за језик и књижевност, односно начин изражавања. Имајући у виду да је и сам иронијски исказ понекад неразрешив, у случају ликовне (визуелне) уметности то у старту имплицира потенцијално додатно неразумевање.² Француски песник Алкантер де Брама (Alcanter de Brahm) покушао је да нађе неко „решење“ на пољу књижевности – у виду „ироничника“, правописног знака (изгледа као обрнути знак питања) који би читаоцу сугерисао да реченицу не схвата дословно, већ да је интерпретира. У ликовној (визуелној) уметности таква врста „помоћи“ до сада не постоји, нити је тражена, већ је све остављено на милост и немилост слободној процени и „капацитету“ сваког посматрача понаособ. Али на срећу, ликовна уметност нема такав друштвени статус и значај као књижевност, тако да „прејака слика“ још никог није убила. Или можда јесте? Видећемо то нешто касније.

Са друге стране, унапред свестан ризика да испаднем смешан пишући о нечем тако заводљивом као што је иронија (и хумор), и без илузија да ћу успети нешто драматично ново рећи на ту тему, избором теме сам самом себи на извешан начин унапред обезбедио и неку врсту алибија. Јер, ако на крају и испаднем смешан, и то се може сагледати на један ироничан начин, као део уметничког рада, како је то већ и у самом уводу овог рада сугерисано. Био би то, ипак, још један успешан неуспех.

Међутим, пре ироније и сатире, треба нешто рећи и о самом смеху, као општем, кровном појму који наткриљује како сам хумор тако и све остале његове уметничке „валере“: иронију, сатиру, гротеску, пародију, којима смех служи као „нека врста маске пред публиком“ (како то рече Марко Ристић у књизи „Хумор и поезија“).

² *Постоји теза да хумор не трпи превише апстракције и да нам је хуморно углавном оно што нам је „познато и обично, а никад оно што је тајанствено, веће, што нас надилази...”*

Очигледно је да се величанственом низу неухватљивих феномена као што су живот, љубав, уметност, па и политика, фудбал и сл., који прате људску историју од древних и митских времена па до савременог доба, а које људска цивилизација до сада није успела да дефинише – упркос бројним (често и насилним) покушајима – мора додати и смех³, односно хумор. Било је, додуше, повремених узалудних покушаја да се и он насилно сузбије, али ипак, за разлику од других поменутих феномена, смех бар никада није могао ником бити ни одузет нити насилно наметнут.⁴ Тако се смех можда може сматрати и човековом последњом линијом одбране.

Приметно је да се о смеху заправо до двадесетог века говорило узгред, иако се о њему промишљало, иако су се писале бројне теорије – од Платона па све до „наших дана“⁵. У свима њима, међутим, као да превладава зазор од тога што се мора „озбиљно“ приступати нечем тако неозбиљном. Све те теорије о смеху и хумору, тако, помало подсећају и на ону вечну дилему: „шта је старије, кокошка или јаје?“, а пратећи их, имате утисак као да сте у неком **лабиринту** без циља и излаза, што може прилично да обесхрабри човека, до те мере да му трајно преседне свака врста смеха. Али, ако их не узима превише озбиљно, може чак и да се лепо забави. Иначе, има неколико занимљивих књига⁶ и докторских радова из других области⁷ које су детаљније обрадиле ову тему, и на које вас ја са великим задовољством упућујем, док ће овде бити предочен неки најкраћи приказ битнијих теорија и размишљања. Искрено, не видим разлог да се теми ироније приступа сувише озбиљно, тј. смртно амбициозно и досадно.⁸

Но, ево како изгледа тумарање кроз **лабиринт** „теорија смеха“:

³ У свом „Запису о смеху“ Сретен Марић луцидно закључује: „Као уметност уопште, комика се не да ухватити у мрежу једне теорије, и наука дан дањи не зна да нам каже шта је смех.“

⁴ Овде изузимамо „истрениран“ смех - трговаца и оних њима сличним, који се „смешкају“ из својих лукративних разлога, као и смех који је изазван вештачким (хемијским) путем. Да не помињемо хипофреничаре, који се смеју готово увек.

⁵ У зависности од „школе мишљења“, сматра се да се број теорија о смеху, од средњег века до половине 20. века, креће у распону од 80 до 800. Уједно се и однос према смеху креће у распону од игнорисања и осуђивања (Платон, Аристотел, рано хришћанство...), преко тога да га неки (Жерар Женет) сматрају равноправним „извором естетског задовољства“, до оних који, попут Луиђија Пирандела, иду и корак даље, сматрајући да „ништа није озбиљније од смеха“. Тако и једна од новијих теорија смеха, Цона Морила, носи наслов „Узети смех озбиљно“.

⁶ У овом, уводном, делу коришћени наводи из књига Игорa Перишића „Увод у теорије смеха“ и Александра Бошковића „Песнички хумор у делу Васка Попе“.

⁷ Као извор су коришћена и два докторска рада која се баве проблемом хумора у другим областима уметности: Иван Златковић, „Хумор у српској усменој прози“, 2015; Ивана Вуксановић, „Хумор у српској музици 20. века“, 2015.

⁸ „Хумор раскринкава претенциозне бесмислице које пролазе као озбиљан посао“, каже Владимир Пиштало

Оно у чему се углавном сви слажу јесте да нема смеха без човека, јер је „он једина животиња која се смеје“. Анри Бергсон овоме додаје: „... али и животиња која засмејава“.⁹ Следећа ствар око које се многи теоретичари слажу јесте да ништа није смешно само по себи – „нема комичних предмета, има само комичних релација“. И као што Хераклит каже за **ватру** да се налази у свим стварима, слично можемо рећи – да се и смех (хумор) налази у свим стварима, те као што се све може запалити и изгорети, тако и све може бити предмет смеха, тј. испасти смешно. Кључна ствар око које постоји сагласност је то да је немогуће сложити се око тога шта је смешно. Самим тим, немогуће је то исто и дефинисати. Можда и зато што, како каже један од најзначајнијих мислилаца о смеху, Умберто Еко, смех нема универзалну димензију, за разлику од трагичног и драматичног.

Већина теорија слаже се и у томе да се смех заправо напада на дисхармонији, тј. да „настаје из несклада света који нас окружује са нашим идејама“¹⁰, односно „из несклада између онога што неко мисли да јесте и онога што стварно јесте“ (Платон). За Канта, смех претпоставља несклад „од горе надолу, од напетости ка опуштености“ и моћ да „нешто“ претвори у „ништа“.

Негде на трагу ове Кантове теорије је и Фројдова, по којој је сав хумор заправо одбрамбени механизам против животних невоља¹¹ и помаже у олакшавању животне напетости¹², као и у њеном превазилажењу. За њега је смех нека врста растерећења и ослобађање енергије, због чега су они без смисла за хумор често ускраћени¹³, поготово они који нису у стању да се „смеју сами себи“ и својим слабостима, што их већ чини комичним. Комично Фројд повезује и са инфантилним – „поново освојени изгубљени дечији смех“ – као последица поређења нашег одраслог Ја са нашим дечијим Ја. Са друге стране, из ове Фројдове теорије можда би се могло закључити да смех заправо

⁹ Ниче каже: „Животиња која је највише трпела открила је смех.“

¹⁰ По Шопенхауеру је смешна крутост у понашању, као и морална крутост. Са њим се слаже и Анри Бергсон, чија књига „О смеху“ доноси једну од најпознатијих теорија смеха у модерно доба. Он сматра да је „механичко навучено на живо – главни механизам смеха“. „Свако може да се прави озбиљан, али смешан не може“, сматра Владимир Пишталло. Може само да испадне смешан (прим.аут.).

¹¹ „Човек се смеје да би премостио ситуације које другачије не може да премости.“ (Бела Хамваш)

¹² „Трагичко-комична катарза кроз смех“. Немачки филозоф Хелмут Плеснер смех посматра као дијагнозу стања пред вратима раја. Другим речима, смех настаје када се врата раја отворе, а плач када се затворе.

¹³ Истраживања су показала да „Брејн вошинг“ („Brainwashing“ - „Испирање мозга“), не ради (не функционише) над људима који имају смисла за хумор.

том својом опуштајућом друштвеном функцијом на неки начин и припрема човека за потенцијалну предстојећу манипулацију.

До савременог доба постојала је сагласност и око тога да су осећања највећи непријатељ смеха (Анри Бергсон), односно да „смех сам по себи није емоција, већ само „знак“ или телесна манифестација одређене емоције“ (Томас Хобс). У том смислу, чувена је изрека Мишела де Монтења „да је живот трагедија за оне који осећају, а комедија за оне који мисле.“ Савремени теоретичари се, међутим, не слажу са тезом да је смех „неемоционална појава“, тврдећи да је смех „врхунац осећања“.

За неке теоретичаре, попут Владимира Пропа, смех и хумор (комично) су синоними – не инсистира се на њиховом разликовању; док други, у већој или мањој мери, одвајају смех од хумора, сматрајући хумор чак и „најредукованијим обликом смеха“, који пре изазива „осмех, него смех.“ По њима, присуство смеха (и осмехивања) не значи нужно и присуство хумора.¹⁴

Нарочито је за немачке теорије смеха (Шопенхауер и Хегел) карактеристично да праве јасну дистинкцију између комичног (хумора) и смешног, при чему комично представља виши естетски феномен¹⁵ („уметничка/естетска употреба смешног“), док смешно, смех сам по себи, чини нижи – „простачки смех“¹⁶. То очигледно значи да ни смех није имун на „класне разлике“.

Када се већ крећемо на пољу класних разлика, треба поново споменути Умберта Ека и његову теорију да „смех нема универзалну димензију, за разлику од трагичног“, већ „комично делује у складу с временом“¹⁷ (духом времена, *прим.аут.*) и друштвом у којем настаје“. Комично, које је истовремено и жанр и вредносни суд, и средство и циљ, везано је за контекст у којем настаје¹⁸. То неминовно упућује и на изврстан национални¹⁹ дискурс хумора. У том смислу се често посебно издваја преимућство енглеског хумора²⁰. Насупрот томе, Немци су окарактерисани као нација са мањком

¹⁴ Види *фусноту бр. 4*

¹⁵ „Образован смех“ – смеје се „културно свесно“.

¹⁶ Смех неоптерећен интелектуалном димензијом која се захтева од хумора.

¹⁷ И Дворниковић посебно истиче релативност комичног, јер оно чему су се у прошлости смејали данас није смешно.

¹⁸ Само мали број вицева важи изван контекста.

¹⁹ Још је Стендал у 19. веку указивао на здрав такмичарски дух међу народима у вези са тим ко се више смеје: „Мени се чини да се више шала направи и Паризу за једно вече него у целој Немачкој за месец дана“. Занимљив је и податак да је италијански црнохуморни стрип „Алан Форд“ највећу популарност имао у бившој Југославији, чак већу него у самој Италији. Његова популарност је и до данас остала поприлична. У питању је гротеска која је карикирала класичне крими и шпијунске приче и народирала херојски имиџ њених главних протагониста.

²⁰ Енглески хумор је постао својеврсна „културолошка константа“, нарочито кроз неколико (сада већ култних) ТВ серија, у којима је „негован дух критичности и отпора према глупости и злу овога света“:

смисла за хумор и иронију, што онда овом докторском раду даје још једну занимљиву димензију.

Руски филолог Владимир Проп иде и корак даље, указујући на то да „и у оквирима сваке националне културе различити социјални слојеви поседују различито осећање хумора и различита средства његовог изражавања“. Књижевник Бора Тосић указује и на међугенерациску разлику у доживљају смешног, тј. у схватању хумора. Слично гледиште има и југословенски филозоф и етнопсихолог Владимир Дворниковић, који, истичући релативност комичног, наводи да „немају сви људи подједнако развијен смисао за хумор, као што се и разликују према својим наклоностима (неко воли доброћудни, неко апсурдни и црни хумор, неко опсцени итд.)“²¹. То потврђује и теоретичар Жерар Женет (*Gerard Genette*), тврдњом да се свако „смеје на свом нивоу, често мало испод, али никад изнад“.²²

У античкој Грчкој комично је било у сенци трагичног и дуго није представљало предмет озбиљнијег истраживања и тумачења. Тако и Платон и Аристотел нису били благонаклони према смеху и комедији. Платон је сматрао да није пожељно приказивати богове како се смеју, већ да они морају бити озбиљни (што је касније у значајној мери утицало и на средњовековну хришћанску мисао). Међутим, парадоксално је да се, иако је Платон био неповерљив према смеху, његов учитељ Сократ сматра зачетником ироније. Аристотел је предност јасно давао трагедији²³, док је смешно повезивао са ружним²⁴ – јер лепо не може подстицати на смех – па се сматра да са њим заправо и почиње „естетика ружног“.²⁵ Рано хришћанство је такође (сасвим очекивано) осуђивало смех. Чак је и буквално био забрањиван од већине црквених редова. Сматрало се да је смех демонског порекла (ђавоља работа), а не од бога. Због тога се ни сам Исус никада није смејао, а ни анђели и свеци нису били баш склони смеху. Тако и у хришћанству,

„Летећи циркус Монтија Пајтона“, „Мућке“, „Ало Ало“..., а које су, између осталог, биле саставни део мог одрастања и сазревања. Управо се из енглеског језика појам хумора у модерном значењу као „способност уочавања и приказивања смешне стране ствари“ проширио и на све остале језике.

²¹ *„Попут лепоте, и хумор се налази у оку посматрача“, каже британски хумориста, Џорџ Микеш (Georg Mikes).*

²² *То се надовезује на већ чувену Бахтинову теорију о народном (карневалском) смеху као ослобађајућем од разних, првенствено класних стега, о којој ће бити више речи у следећем поглављу.*

²³ *Многи други теоретичари, међутим, сматрају да је комично ближе стварности од трагичног, јер се налази на граници између уметности и живота.*

²⁴ *Аристотел досетку дефинише као култивисану дрскост.*

²⁵ *Читава радња Ековог романа „Име руже“ се заправо врти око изгубљеног Аристотеловог списка (теорије) о комедији, који се испоставио као опасан („књига-убица“) за све оне који (у средњем веку) покушају да у званичну културу уведу субверзивне елементе.*

као и код Платона, свеци, пророци и апостоли не смеју да се приказују како се смеју. Свети Августин је истицао да је смех „везан за најниже делове човека“.

Међутим, „мрачни“ средњи век имао је и своје друго лице. Захваљујући народној и фолклорној култури оличеној у карневалима, који су представљали својеврсни вид алтернативе црквеном канонском животу, смех је играо значајну улогу. Многи црквени празници су у народу имали своју паралелу у виду карневалских светковина²⁶ које су се одликовале обиљем смеха и опсценог садржаја. Заправо су представљале пародије сакралних црквених празника. Тако комично полако продире и у средњовековну литературу (настају пародијски и сатирични текстови црквених литерарних форми), док прави процват хумор и комично доживљавају у време ренесансе, када постају друштвено пожељни, па се то и узима за почетак „модерног смеха“. Тада у књижевности, па и у сликарству, настају најзначајнија дела која одражавају тај народни дух, а и данас представљају незаобилазни основ у проучавању „смехологије“.²⁷

Занимљива је и теорија везана за само порекло речи хумор²⁸. Иако потиче из латинског језика, она је заправо тек у ренесанси (ренесансној комедији) почела да се повезује са комичним. Првобитно, она је означавала течност, влагу или пару, али је имала и значење фантазије, хира или снаге, и била је ознака за четири телесне течности у људском организму (крв, жуч, слуз или флегму и црну жуч или меланхолију). Веровало се да превага било ког од ова четири елемента хумора нарушава хармонију телесних сокова и представља знак или узрок болести, па чак и подлогу за настраности. Тако су се помоћу „хумора“ одређивале психолошке и патолошке карактеристике личности. У зависности од тога који од хумора преовладава, прављена је и типологија личности, која се у психологији примењује и до данас. Тако се за сангвиника сматрало да преовладава крв, код колерика жуч, код флегматика слуз или флегма а код меланхолика црна жуч или меланхолија. У складу са тада владајућом хришћанском доктрином, сматрало се да само Исус Христос поседује савршено избалансирана ова четири (типа) хумора. То можда даје нови угао гледања на податак да се сам Исус заправо никада није смејао, а из чега је касније произашао прилично компликован

²⁶ *О овоме ће бити више речи у следећем поглављу – о Бахтиновој теорији.*

²⁷ *Што се књижевности тиче, ту се издвајају: Раблеово бурлескно дело „Гаргантуа и Пантагруел“, Бокачов „Декамерон“, Сервантесов пародијски витешки роман „Дон Кихот“, Еразмова сатирична „Похвала лудости“ итд. У сликарству су то свакако Хијеронимус Бош и Питер Бројгел Старији.*

²⁸ *Реч хумор потиче од латинске речи хумус (humus). Како каже Владимир Пишталo - из истог тла израста и хуманост, што значи да је и човек израстао из тла смеха.*

однос хришћанства и хумора. Уколико већ не постоји, чини ми се да би свакако било занимљиво направити и истраживање о вези хумора у изворном тумачењу са врстама хумора у модерном тумачењу, у смислу којој врсти одређени типови личности нагињу. Да ли је, рецимо, иронија ближа меланхолику или сангвинику?

Свакако је корисна и подела хумора по категоријама, коју је направио амерички научник Артур А. Бергер (*Arthur A. Berger*) у својој књизи „Анатомија хумора“ (*Anatomy of Humor*). Из њих се затим могу сагледати и врсте хумора. Тако он разликује четири категорије хумора: језик, логику, идентитет и акцију. Језичка категорија је, наравно, вербална и односи се како на игре речи тако и на остале карактеристике језика (алузија, претеривање, **иронија**, **сатира**, сарказам, игре речима, доскочице...). Логичка категорија је везана за идеје и проблеме са њиховим уношењем у околни свет (**апсурдност**, аналогија, **поређења**, преокрет, грешке...) . Идентитетска категорија је егзистенцијалистичка и везана, логично, за проблеме идентитета (**карикатура**, **гротеска**, имитација, пародија, стероптип...). И на крају, у акцијској категорији, хумор је **невербалан** и физички (брзина, потера...).

Не смемо заборавити ни важну друштвену улогу, односно социјални карактер смеха²⁹: човек се ретко смеје сам, већ најчешће у групи, док плаче углавном насамо. Човек смех у себи постиже, у ствари, заобилазним путем, изазивајући га код другог. Пошто не може да се смеје сопственој шали, мора да је исприча другом. Смех привлачи, каже Бела Хамваш. „Сви се тискају тамо где се може добро насмејати“. На ово се надовезује мисао нашег књижевника Владимира Пиштала: „Смех је најкраће растојање између људи“. У оквиру невербалне комуникације, смех је углавном сигнал другоме да може да се опусти и да је ван опасности³⁰. У групи, смех доводи и до неке врсте „катарзичног савезништва“. Због тога неки сматрају да се у савременим хумористичним серијама смех наснимава како би се стекао утисак да се смејемо у друштву. Додуше, постоји и она друга теорија, која сматра да је то део савремене „индустрије смеха“, која треба да нас научи шта је смешно – сугерише нам када треба

²⁹ Неки мисао за хумор узимају чак и за основно мерило људскости. Каже се и да је смех за душу што и сапун за тело. Владимир Пиштало га сматра „еманципацијом душе“; а неки и „инструментом истине“. „Човек може да изговори најстрашније истине ако саговорниково срце најпре отвори хумором“, сматра Далај Лама. По Достојевском, „човек се највише открива кроз начин на који се смеје“; док Андрић каже: „Тешко човеку и друштву које не зна да се безазлено смеје“.

³⁰ Наравно, овде се искључује садистички смех („ђаволски“/„демонски“), са каквим се срећемо у филмовима (и цртаним) или стриповима, рецимо, код негативних ликова, а којим они исказују задовољство када њихов зли наум почиње да се остварује

да смејемо, чак и ако нам ништа није смешно – јер се рачуна са тим да је смех „заразан“.

Иначе, и сам начин модерне (дигиталне) комуникације је донекле парадоксалан. Са једне стране, он у извесној мери укида тај непосредан и спонтани хумор, док, са друге стране, у таквом посредном начину комуницирања заправо као да све постаје иронија. Наиме, увек постоји неки „медиј“ као посредник, што у ситуацији проузрокованој епидемијом вируса корона, где се управо инсистира на „социјалној“ (зашто не само „физичкој“?) дистанци (рад и учење на даљину...) још више долази до изражаја. Како рече Маршал Меклаун: „Медиј је порука!“

Улога хумора је од изузетног значаја и у обликовању друштвене свести. Чињеница да се у једном друштву одређује чему је – не само допуштено, већ и пожељно смејати се, а чему се, с друге стране, не сме смејати, ни за живу главу (и у дословном смислу), говори да хумор (смех) ипак није имун на идеолошке и социјалне злоупотребе³¹. Упркос доминантном схватању да је хумор уперен против догми и правила и свих хијерархијских баријера – да „допушта да се оскрнави правило“ (Умберто Еко) и да „разара лажне ауторитете и лажну величину људи“ (Владимир Проп) - он може да представља и смишљено друштвено средство за слабљење критичке моћи. Дакле, смех може служити као вентил³²; али и као оружје за друштвено дисциплиновање – чиме се постиже униформизација појединаца.³³

Као што смех има и своју „тамну“ страну, тако и они људи који засмејавају друге (фигура тужног клоуна – „Џокера“) парадоксално могу сами себи често бити ужасно недуховити и мрачни. Потреба да будеш смешан и да се допаднеш људима може да долази и из ниског самопоуздања, из комплекса инфериорности. Сретен Марић, тако,

³¹ *Каже Кундера да је вредност хумора схватио у време стаљинизма јер је смисао за хумор био поуздан начин препознавања. „Још отад, плашио ме је свет који је изгубио смисао за хумор.“ У својој књизи „Књига смеха и заборав“ он пореди смех анђела са смехом ђавола – ђаво се смеје јер му божји свет изгледа бесмислено док се анђели смеју од радости, јер у том божјем свету све има свој смисао. Човек користи дакле исту физиолошку манифестацију – смех – да би изразио две потпуно различите ствари. Људски живот је ограничен тим провалијама: фанатизам на једној страни и потпуни скептицизам на другој. Као да постоји одређена замишљена линија разграничења иза које ствари изгледају бесмислено и смешно. И још додаје Кундера: „Тоталитаризам није само пакао, већ и сан о рају. Он експлоатише те стереотипе, који су дубоко у нама и имају корен у свим религијама.“*

³² *Тамо где постоји судбоносна озбиљност, увек се јавља смех. Постојао је обичај ругања и исмевања римских војсковођа приликом њиховог тријумфа. На Велики петак, у средњем веку, после страдања приказиване су у црквама гротескне ђаволе игре. Суморности је потребно опуштање, што је највидљивије у кризним ситуацијама где смех служи као механизам одбране у реланој опасности. Тако постају „духовити“ чак и они који то иначе нису, или бар не бисте рекли да јесу.*

³³ *О томе ће више бити речи у поглављу „Смех и страх – политичка карикатура“.*

запажа: „Иако је смех радост, велики хумористи су по правилу меланхолисти“, односно онај „ко засмејава, не смеје се, којем се смеју, тешко њему“³⁴. Шала на свој рачун је увек добра ствар и помаже нам да рефлектујемо себе, али ипак ретко ко уме да прихвати шалу на свој рачун. Познати пољски хумориста Габријел Лауб (Gabriel Laub) сматра да заправо „смисао за хумор поседује само онај ко уме да се смеје и самом себи“. Смех на свој рачун је врста менталне хигијене и потврда нечије зрелости, било појединца било друштва.³⁵

Поред друштвеног, постоји и митолошки карактер смеха, о чему је писао и наш знаменити научник Веселин Чајкановић. Као и **ватра**, и смех се користи као магијско средство којим се „надвладава“ смрт. Стари Словени су, као и други народи, приписивали смеху посебну магичну моћ, верујући да смех има за „циљ да обезбеди нови живот и ново оваплоћење“, односно да „преобрази смрт у ново рођење“³⁶. Концепт, тачније обичај „не-спонтаног смеха“ у неким балканским погребним обредима, у извесном смислу је остао и до данас, када се често после сахране иде у кафану, где после пар пића ствар уме да се отме контроли Да ли је сахрана ил' свадба – исто се заврши („неком од наших песама“). То је, по свој прилици, повезано и са паганским веровањем да се мора бити добро расположен при одласку у смрт. Вероватно одатле вуче порекло и тај чест мотив – о хероју који са осмехом (и песмом на уснама) храбро одлази у смрт³⁷.

Као што смо видели, природа хумора је условљена различитим елементима: друштвеним, цивилизацијским, идеолошким, културним, као и психолошким. Наиме, свако време има свој хумор. У том смислу се и савремени хумор – који доводи у питање „целокупно устројство света“ и покушава да човека „спаси сазнањем да му спаса нема“³⁸ – умногоме разликује од хумора из ранијих епоха. Ежен Јонеско истиче да је савремени човек суочен с апсурдом постојања, и да зато смехом покушава да

³⁴ Гелотофобија – абнормалан страх од тога да вам се смеју, ругају, да ће бити исмејани и слично. Може да узме маха и изазове огромну анксиозност и веома јаку депресију. Узрок могу бити трауматични доживљаји из детињства. Они који пате од ове фобије, у једном тренутку почну да верују да је свака шала – исмејавање. Стога избегавају сваки вид шале.

³⁵ Кјеркегор је тражио од богова само једно: „Нека смех буде на мојој страни“.

³⁶ „Смех и весеље уопште“, пише још Чајкановић, „најпоузданији је утук за смрт, и за зле, подземне демоне“. Сва ова Чајкановићева запажања су сасвим у духу Бахтинове теорије о обнављајућој моћи карневалског смеха.

³⁷ Као некакав пандан претходно поменутом „сидистичком“ смеху, овај би се могао подвести под „мазохистички“ смех.

³⁸ Резултат тога је вероватно и појава трагикомедије - „црног хумора“, или како неко рече „хумора испод вешала“.

освоји слободу, а сопствену егзистенцију учини могућом. Посматрано кроз призму Бахтинове теорије³⁹, то би се могло тумачити и као резултат слабљења, односно нестајања позитивне, тј. ослобађајуће стране смеха.

³⁹ *О Бахтиновој теорији ће бити више речи у наредном поглављу.*

КАРНЕВАЛСКО СХВАТАЊЕ СВЕТА

Међу многобројним теоријама смеха, чији се број само до половине прошлог века, према различитим проценама, кретао од 80 па до чак 800 (о некима од њих је било речи у претходном поглављу), својом револуционарношћу се свакако издваја теоријска мисао Михаила Бахтина (1895-1975), француског научника руског порекла. Његова теорија о карневалском духу средњовековних и ренесансних тргова на особен начин тумачи сам карактер хумора. Ако узмемо у обзир и то да ми је од стране „виших инстанци“ скренута пажња да су елементи ове врсте хумора примећени и негде у простору мог рада, то представља разлог више да се карневалском хумору овде посвети додатна пажња. У том смислу, у овом делу ћу се пре свега позивати на Бахтинову књигу „Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе“, у којој је подробно образложио своју теорију о карневалском смеху. То је такође првобитно требало да буде докторска дисертација⁴⁰, чије су објављивање тадашње совјетске (културне) власти спречавале читавих десетак година, због идеолошке „сумњивости“.

Дакле, истичући Раблеову „неофицијелност“, која се ослањала на изворе из народног стваралаштва, Бахтин најпре указује на демократичност (карневалског) смеха: „Никакав догматизам, никаква ауторитарност, никаква једнострана озбиљност нису спојиви са Раблеом. Његове слике су супротне свакој завршености и непроменљивости, свакој ограниченој озбиљности, свему готовом и решеном у области мисли и погледа на свет.“

Неке од основних карактеристика које Бахтин уочава код карневалског смеха јесу његова амбивалентност и универзалност: „Он и негира и потврђује, и покопава и препорађа“. Овај смех, дакле, није ни само негативан, сатиричан, а није ни искључиво забаван, весео смех, лишен било какве дубине или погледа на свет. Он не негира озбиљност, већ је „прочишћава од догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха и застрашивања, од дидактичности,

⁴⁰ *Постоји и легенда да је Бахтин у недостатку цигарет-папира у забитима тадашњег Совјетског Савеза, попушио неке своје списе.*

од рђаве једнослојности и једнозначности. Он не допушта озбиљности да се окамени и одвоји од бесконачне целовитости живота.“

По Бахтину, смех је ослобађајући и „катарзичан“. Он је, затим, универзалан, јер је усмерен на све и на сваког (па и на саме учеснике карневала); цео свет је представљен као смешан и гледа се кроз призму „веселе релативности“. Оно што карневалски смех разликује од чисто сатиричног смеха нашег времена, сматра Бахтин, јесте то што не ставља себе изнад појаве којој се подсмева, већ је усмерен и на оне који се смеју. Том својом амбивалентношћу, овај хумор изражава целовито гледиште читавог света, за разлику од модерне сатире, која супротставља себе ономе чему се подсмева, чиме разбија ту целовитост смеховног аспекта и постаје само појединачна појава.

Карневалски смех је заузимао огромно место у животу средњовековног човека. Он се супротстављао званичној, „озбиљној“ црквеној и феудалној култури, при чему је сваки црквени празник имао и своју народно-уличну смеховну верзију. Луде и лакрдијаша су били њихов саставни део, у којем се пародично опонашао онај званичан церемонијал. На тај начин се градио један сасвим други свет и други живот, као противтежа свему званичном и официјелном.

Све карневалске форме су, иако повезане „далеким генетским сродством“, лишене сваког религиозно-црквеног догматизма, мистике и молитвеног карактера – ништа не изнуђују нити моле. Оне чак не припадају ни области уметности, већ сасвим другој сфери постојања, која се налази негде на граници између уметности и самог живота. У суштини, каже Бахтин, то је сам живот, али уобличен на посебан начин, „игровном сликом“. И можда управо та повезаност са животом карневалском смеху даје ту обнављачку снагу.

Карневал не зна за поделу на извођаче и гледаоце, као у позоришту. Не постоји рампа, јер би она разорила карневал. То га чини веома модерним, нарочито из угла савремене уметности (тачније, савремених уметника), која такође рачуна на учешће гледалаца; ако узмемо у обзир нове позоришне тенденције и, наравно, просторне инсталације, односно амбијенталне поставке. Карневал се не посматра, он се живи – у њему се живи и у њему живе сви. Док траје карневал, живи се искључиво карневалским животом. „Карневал је други живот народа, организован на принципима смеха. У њему је сам живот игра, а игра привремено постаје сам живот“.

Карневалски смех је, каже Бахтин, пре свега празнични смех. Празник је веома важна форма људске културе. Суштински је везан за поглед на свет, као и однос према времену. Званични празници – црквени и државни, држе се већ постојећег поретка ствари (чак га и учвршћују), не стварајући притом никакав други живот. Они се осврћу само уназад, у прошлост, освештавајући њоме савремени поредак. Такав празник слави већ завршене „победничке владајуће истине“, које се појављују као вечне, непроменљиве и неоспорне. Зато је он монолитно озбиљан – смех је туђ његовој природи – и зато он изневерава праву људску природу празничности, изопачава је. Али је у средњем веку, захваљујући карневалу, та права празничност била неуништива, и зато су је морали трпети, чак делимично и легализовати изван официјелне стране празника, препуштајући јој народни трг и улицу. Насупрот службеном празнику, карневал је славио привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка. Он је био против сваког овековечења, завршетка и краја. Био је окренут будућности која се не завршава.

За време карневала било је нарочито важно укидање хијерархијских односа, што је у званичним празницима било посебно наглашено. Званични празник „освештава неједнакост“, док се за време карневала сви сматрају једнаким. Ту се човек враћа самом себи и осећа као „човек међу људима“.

За карневал је веома карактеристична логика „изокренутости“, непрестаног премештања оног што је горе и оног што је доле⁴¹, лица и наличја. Карневал – то је у ствари друга истина о свету, „својеврстан вентил који је рушио све сталешке, имовинске и друге границе“. Током карневала било је допуштено да се особама с друштвеног дна, без икаквог статуса и без иједног права, указују царске почести, док је, с друге стране, оне с врха било дозвољено исмевати и ниподаштавати као да су лишени сваког, па и најнижег статуса. Али оно што Бахтин посебно истиче јесте да се та карневалска пародија веома разликује од чисто негативне и формалне пародије новог времена. Негирајући, карневалска пародија у исто време препорађа и обнавља, јер је чиста негација сасвим страна народној култури. Ово умногоме објашњава смањење, па и готово потпуни изостанак те обнављајуће снаге смеха са развојем грађанског друштва, у којем је остала само та једна – негирајућа страна.

⁴¹ „Гради подривајући – подрива градећи“.

Карневалским животом се живело укупно до три месеца у години, што је ипак имало снажан утицај на схватање и размишљање људи⁴². Чак су и црквени великодостојници дозвољавали себи овакву забаву. Постојала је тзв. „света пародија“ („parodia sacra“), „Празник луда“⁴³, као и многобројне пародичне литургије („Литургија пијанаца“, „Литургија коцкара“). Стварана су, такође, и пародична завештања („Завештање свиње“). Црква је то у извесној мери трпела, јер као што и бурад с вином пуца ако се повремено унутра не пушта ваздух, тако је и човеку потребно дати ваздуха да дише (да се не би покварио), да не би пукао од непрестаног врења „страха, страхопоштовања и застрашености“.

То двоструко схватање света и људског живота постоји, уосталом, од самог почетка развоја културе. Одувек су паралелно са озбиљним („по организацији и тону“) култовима постојали и они смеховни култови, који су исмевали божанство („ритуални смех“), с тим што је у тим раним фазама „преткласног друштва“ и овакав, смеховни поглед на божанство био подједнако званичан и „официјелан“. Са настанком класног друштва, оваква „равноправност погледа“, наравно, постаје немогућа, тако да све смеховне форме временом постају исључиво део тзв. народне културе („народног схватања света“).

Далеки одједи народне културе, односно неки елементи карневалског смеха, појављују се и у савременом начину живота⁴⁴, али су изгубили онај унутрашњи смисао, чувајућу само спољашњу љуштуру. У њима као да дрема нејасно сећање на некадашње карневалске слободе и карневалску истину.

Код нас су можда неки елементи карневала последњи пут виђени на студентским протестима 1996/97. (Симболично, и они су трајали три месеца). Али очигледно је и њима недостајао тај јачи, позитивни, препорађајући и обнављајући елемент. Ако укључимо овде и актуелну ситуацију везану за пандемију корона вируса, приметимо пар занимљивих момената. Са једне стране, као последица прокламованог начела „социјалног дистанцирања“, сва је прилика да ће и „јавни карневали“ на (не)одређено време претрпети извесне трансформације. Премда, не мора се бити циник да би се приметило да су модерни карневали већ одавно „у рукавицама“ и „под пуном

⁴² *Између осталог, победа над моралним страхом.*

⁴³ *За време празника луда у храму се, уместо тамјана, кадило изметом. Велику улогу играло је и обливање мокраћом, као и потапање у мокраћу. После богослужења, клер је седао у таљиге натоварене изметом, који су бацали у народ док су се кретали улицама.*

⁴⁴ *Рецимо, страх (владајућих) политичара да се избори не претворе у „карневал демократије“.*

заштитном опремом“, како случајно не би неког „заразили“, те друштву које је одавно већ на респиратору и са тешком клиничком сликом – задали завршни ударац. Са друге стране, појавило се нешто што би можда могло да се подведе под „карневал на даљину“. Развила се нека врста писменог („логореичног“) и визуелног карневала путем интернета, паметних телефона и друштвених мрежа. И то чине сви, нема класних разлика, и сви се труде да произведу неки свој мали писмени или визуелни карневал. Сама ирегуларност живота услед пандемије као да носи у себи извесно осећање празника (на шта асоцирају затворене институције, школе и општи нерад), што оставља могућност да се ово неочекивано пландовање „карневалски“ искористи. Јер људски свет, како каже Бахтин, с времена на време има потребу да карневализује сав свој живот, „не може се увек живети у строгости“. Остаје нам да се надамо да ће се ипак појавити нека „карневалска искрица јединствене карневалске **ватре** која обнавља свет“.

Гротескна слика

Бахтин уводи и нови појам - „гротескни реализам“, чије је основно својство, (по коме се разликује од свих форми високе уметности), „спуштање на земљу“ свега високог, духовног, идеалног, апстрактног. Спуштањем на (у) земљу истовремено се омогућава ново (и боље) рађање. Не ради се о бацању у непостојање, у апсолутно уништење, већ у „оно доле, одакле све расте“.

„Смеховни принцип и карневалски однос према свету“, који леже у основи гротеске, руше ограничену озбиљност и ослобађају људску свест, мисли и машту за нове могућности. Зато великим превратима, сматра Бахтин, чак и у области науке, увек претходи, припремајући их, извесна „карневализација сазнања“.⁴⁵

Гротескна слика стоји насупрот класичним сликама готовог, завршеног, зрелог човековог тела, које као да је очишћено од свих трагова рађања и развијања.⁴⁶ Она

⁴⁵ Бахтин сматра да је управо тај обнављајући аспект средњовековног карневалског смеха негде и антиципирао надолazeћу појаву ренесансе, чији је поглед на свет био заправо „дубоко прожет карневалским односом“.

⁴⁶ Са технолошким развојем појавио се и термин „техничка гротеска“ – као мешавина механичког и органског. Волфганг Кајзер то објашњава овако: „Ту се механичко отуђује тако што се оживљава, а људско се отуђује када се умртвљује“. Кајзер као пример „техничке гротеске“ издваја слике Ђорџа де Кирика, за кога каже да меша органски и механички свет, стављајући на исту слику, један до другог, предмете из најразличитијих временских раздобља. „Укида се категорија времена, па тако античко доспева поред модерних предмета, при чему, оштрим осветљењем и појашњењем, ствари постају загонетне“. Овде се, затим, неминовно намеће и питање: Да ли онда и (просторне) уметничке

приказује још незавршену метаморфозу, појаву у стању њене промене, смрти и рађања. У њој су, у овом или оном облику, дата оба пола промене – и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа, и почетак и крај метаморфозе. То је једна обнављајућа прича, ту се из гроба рађа, из измета⁴⁷ расте цвеће, безубе бабе су трудне... То нам даје наду да и ми можемо да будемо оптимисти и да се надамо неким бољим данима... Телесност има огроман значај за гротеску, као и телесно учествовање у могућем другом свету. Нема ничег готовог, постоји само незавршеност (или несавршеност?). Гротеска настаје из пробрајаја, за разлику од хармоније, која је настала из спокоја. Али ипак, када се преобрајај изврши, опет долази до хармоније.

Иако се гротеска среће у митологијама и архаичној уметности свих народа, сам термин се јавља тек у ренесанси, када је приликом раскопавања подземних Титових терми откривена дотад непозната врста римског сликарског орнамента. Зато је и добила назив по италијанској речи „grotta“, тј. пећина (подземље). Суштина ове врсте орнамента је у необичној и слободној игри биљних, животињских и људских облика, који прелазе један у други као да се рађају један из другог (Химера, мешавина људских и животињских облика, један је од најкарактеристичнијих и најстаријих видова гротеске).

Бахтин издваја 16. век као врхунац смеха⁴⁸, и сматра да већ у другој половини 17. века тај карневалски однос према свету слаби, „престаје да буде други живот народа“. Смеху се постепено укида његова универзална димензија погледа на свет, и своди се искључиво на појединачне (негативне) појаве друштвеног живота. Амбивалентност гротеске постаје неприхватљива, већ се апсолутна предност даје „завршености објективне стварности“. Битно не може бити смешно (!), чиме се смех почиње везивати искључиво за лаку разоноду.⁴⁹

инсталације, односно амбијенталне поставке, такође можемо сматрати неком врстом „техничке гротеске“ (циник би рекао „техничке грешке“)?

⁴⁷„Са изметом стари свет умире а рађа се нови“, наводи Бахтин.

⁴⁸Рабле се већ крајем 16. века почео сматрати само занимљивим, веселијим писцем. Такође, Сервантесов роман „Дон Кихот“ је дуго сврставан у категорију занимљиве литературе, лаке за читање. Борђо Вазари је осуђивао нову „варварску“ моду „сликања зидова чудовиштима уместо јасним одразом предметног света“, тј. осуђивао је гротескни стил са класичних позиција, као грубо нарушавање „природних“ облика и пропорција.

⁴⁹Занимљива је и борба у Немачкој, у другој половини 18. века, око личности Арлекина. Он је тада био стални учесник свих позоришних представа, чак и најозбиљнијих. Класицисти захтевају да се он истера са „озбиљне и пристојне“ сцене, у чему су за извесно време и успели. Иза тога је заправо постојао шири проблем допуштања појава које не одговарају захтевима естетике лепог и узвишеног у уметности, у чему се може тражити и клица каснијег национал-социјалистичког односа према уметности...

Али, карневалска искрица је и даље тињала, с тим што су се карневалски облици у романтичарској гротесци претворили у уметничка средства и стављени су у службу различитих уметничких циљева. Створени су, сматра Бахтин, редуцирани облици смеха: хумор, иронија, сарказам итд, који постају „стилске компоненте озбиљних жанрова“. Био је то крај радосног смеха који ликује. Позитивни, препорађајући моменат „новог“ смеха је ослабљен до минимума. Он „ослобађа, али не препорађа“. Најраспрострањенији облик тог редуцираног смеха у новије време (почев од романтизма) постаје иронија.⁵⁰

Овде је важно нагласити да се разлика између смеха романтичарске гротеске (на немачкој основи⁵¹) и средњовековне, најјасније види у односу према страшном, тј. страху⁵². Док је романтичарска гротеска израз страха пред светом – тежи да улије страх, средњовековна гротеска је безазлена – зна за страшно само у облику *смешног* *страшила*.

Ипак, оно што је романтичарска гротеска донела јесте индивидуалност – откриће унутрашњег човека са свом његовом сложености, што је било страно средњовековној гротесци.

После романтизма, интересовање за гротеску током 19. века, под утицајем философије позитивизма, поприлично слаби, да би у 20. веку дошло до новог и снажног „препорода“ гротеске. Први озбиљан рад на ту тему представља књига немачког научника Волфганга Кајзера (*Wolfgang Kayser*) „Гротескно у сликарству и песништву“, у којој он указује на то да „у гротесци није реч о страху од смрти, већ о страху од живота“. Ако се вратимо Бахтину и његовом виђењу, то представља неку врсту „заустављене гротеске“, која је окамењена у свом дуализму, расцепљена напола, без идеје о целовитости.

⁵⁰ О иронији ће бити више речи у наредном поглављу.

⁵¹ За Жан-Пола, каже Бахтин, гротеска је „хумор који уништава“; док је Хегел карактерише трима стварима: мешањем разноврсних области природе, неизмерношћу у преувеличавању и **умножавању појединих органа (многоруки, многоноги ...)**.

⁵² „Страх је одувек био средство против (телесног) затвора“, каже Бахтин.



Сл.1: Ханс Холбајн, „Плес смрти“ (16. век)

За средњовековну карневалску гротеску, смрт и живот нису супротстављени, они су део једне целине. Смрт ту није негирање живота већ битан услов за његово непрестано обнављање и подмлађивање. Смрт је овде увек у корелацији са рођењем⁵³. Слика смрти у средњовековној и ренесансној гротесци увек садржи у себи и елемент смешног (сл.1). Дакле, увек је то мање-више „смешно страшило“.

Смех је у средњем веку био и нека врста „спољашњег заштитног облика“: од цензуре, спољашње репресије, од ломаче. Али,

истовремено је ослобађао и од „великог унутрашњег цензора“, од хиљадугодишњег васпитавања у страху пред сваком врстом ауторитета, пред прошлошћу.

Средњовековна озбиљност је плашила, захтевала, забрањивала, лагала, претварала се... Међутим, Бахтин указује на то да карневалски смех није увек имао свесно критички и опозициони карактер. Напротив, многи коју су учествовали у стварању карневалског смеха су искрено прихватили и тај „култ“ средњовековне озбиљности. „Озбиљност страха и страдања“ је њима, наиме, импоновала. Људи тог доба су подједнако учествовали у оба вида живота – званичном и карневалском, оном озбиљном, које изазива пуно страхопоштовање, и смеховном. Човек средњег века је, каже Бахтин, могао да помири у себи те две потпуно различите „истине“. Питање које се намеће је: да ли је то могуће у случају савременог човека?

Важно је, такође, поменути овде и мотив маске, на који Бахтин указује као на најсложенији и највишезначнији мотив народне културе, у коме се открива сама

⁵³Леонардо да Винчи је духовито говорио: „када човек с радосним нестрпљењем очекује нови дан, ново пролеће, нову годину, онда при томе и не слути да тиме, заправо чезне за сопственом смрћу“.

суштина гротеске. Уз пародију и неке друге форме, и карикатура заправо представља дериват маске.

Наравно, очекивано је да има и оних који се не слажу са оваквим Бахтиновим виђењем средњовековног карневала. Често су га оптуживали за вишак инспирације а мањак информација⁵⁴, јер заправо не постоје поуздани историјски извори који би несумњиво поткрепили његове смеле анализе. Зато га неки сматрају пре визионаром једне (могуће) народне карневалске културе него њеним историчарем.

Тако се немачки новинар Дирк Шимер (*Dirk Schümer*), у својој тежњи да овакву, карневалску противуречност сведе на плитку, „журналистичку јасноћу“, у свом тексту „Смејте се са Бахтином“ пита: ако је Бахтин био у праву тврдећи да је средњовековни и ренесансни смех имао револуционарни потенцијал, како то да сви ти карневали никада нису довели до револуције, када су баш толико контрирали властима. Затим иде и корак даље, сматрајући да чак ни унутар тог карневалског простора нема милости према слабијима, јер су „жене готово увек биле искључене из тих веома прецизно испланираних ритуала који су служили потврђивању друштвеног поретка и најчешће били уперени против слабијих, те да карневал треба схватити као сасвим аутентичан део црквеног календара, а не као његово негирање“.

У својој књизи „Увод у теорије смеха“, Игор Перишић указује на Бахтинову 'левичарску' одбрану смеха као антиексклузивистичког уметничког феномена, и његову теорију смеха сматра пре *политиком смеха*. Уједно указује и на ограничену моћ смеха као на „оруђе устанка потлачених народних маса“, јер је карневал као институција заправо колонизовао бунт:

„Амбивалентност је у томе да се смехом заправо потврђује друштвени поредак, који га користи у колонизаторске сврхе како би га пацификовао, јер народ није у стању да сам деконструише хијерархију моћи, већ му је потребан миг одозго за нарушавање правила. Тиме се само ствара илузија да је народ изван правила, јер је правило њему унапред дато, и у њега, у крајњој линији, има суштинско поверење. Он верује у праведно устројство света. Зато смех и није изазвао ниједну револуцију и зато исламски фундаменталисти који осуђују карикатуре пророка Мухамеда, не схватајући противуречну природу и дејство смеха, заправо више штете наносе самом исламу, јер

⁵⁴За Умберта Ека би парадоксално могло да важи обрнуто, сматрају поједини теоретичари.

смех има субверзивни потенцијал само онда кад је сузбијан од стране дискурса који хоће да се одрже као општеважећи“.

Перишић затим закључује да је дијалектика односа комичног и правила сложена: правило – да би било правило – мора да буде доведено у питање, тј. ако нема правила, нема ни оног ко то правило може кроз смех да потврди. Рекло би се да је ово тумачење негде на трагу теорије Умберта Ека, иначе једног од најзначајнијих тумача Бахтиновог дела, који сматра да мора постојати правило које се потом нарушава, а да комично има ослобађајући карактер.

Све критике се углавном своде на исто: иако је унутар тог простора „слободе“ много тога дозвољено, а посебно извртање наглавачке уобичајених образаца понашања и вредности којима је народ тобоже привржен, карневалска распојасаност и ослобођеност не може утицати на установљени поредак ствари. Напротив, ова привремена слобода плаћа се јасним пристанком на ред и обичаје (поредак), који наводно трајно важе изван карневала. И поставља се питање да ли тај краткотрајни заједнички предак од свакодневне изложености крутим и скученим друштвеним нормама не представља само неку врсту утврђивања градива о томе да је свако играње са друштвеним нормама могуће само унутар јасно дефинисаног простора који нема никакве везе са свакодневним животом и устаљеним обрасцима који важе у њему.

Смеха и ироније је очигледно у ранијим епохама било много више него што претпостављамо, и то смеха који, као код Раблеа, представља начин мишљења – „унутрашња, а не спољашња форма виђења и схватања света“. Смех који није усмерен на појединачне, чисто негативне појаве стварности, већ онај који истовремено и негира и афирмише. Смех новог времена је скоро сасвим изгубио те „карневалске“ компоненте: поглед на свет, универзалност, амбивалентност, везу са временом и томе слично. Ми и даље живимо у класичном канону, који нам је уметнички разумљив, док смо гротескни давно престали да схватамо или га схватамо погрешно. Гротескни канон треба мерити његовом сопственом мером.

У некој поједностављеној шеми, карневалски смех би се могао приказати кроз своја два пола: негативни и позитивни. Док са једне стране приземљује претерану озбиљност и ригидност тадашњег поретка, са друге стране истовремено и обнавља – афирмише један нови могући свет. Нарочито после романтизма, та позитивна,

обнављајућа страна смеха се почела смањивати, из чега и настају, као „нижи облици“ смеха: хумор, иронија, сарказам... Иронија после романтизма, тако, постаје најраспрострањенији вид редукованог смеха, којим је обележен 20. век. Због тога га неки, рекло би се – с правом, сматрају веком ироније. Могло би се рећи да је све заокружено цинизмом „наших дана“, у коме је та позитивна страна смеха потпуно нестала; остао је само његов негативни пол, који сваку вредност само унизи, „залепи је за земљу“. Нада(ј)мо се да ће из ње ипак изникнути нешто ново и обнављајуће. Можда нека нова „ренесанса“!

УПУТСТВО ЗА УПОТРЕБУ ИРОНИЈЕ И САТИРЕ

„Од ироније можда нема бољег лека против нас самих“⁵⁵

Можда је помало и фрустрирајуће писати о иронији након предоченог увида у Бахтинову теорију, у којој се она сврстава у облик редуцираног (нижег) смеха. Како год било, с обзиром на то да иронија, као што је такође речено, још од романтизма представља најраспрострањенији облик смеха - толико да се чак и читав претходни (двадесети) век назива добом ироније⁵⁶ - она је, дакле, наша реалност (надасве „реалност“ овог рада), тако да јој се мора посветити дужна пажња.

Проблеми дијагностификовања

Као што се дистинкција прави између смеха и хумора (што смо видели у првом поглављу), тако се она прави и између самог хумора и ироније. Тако је хумор, по Владимиру Јанкелевичу⁵⁷ – доброћуднији, док иронија зна да буде „зле воље“. „Шалвост без неке озбиљне скривене мисли не би била иронична, него само лакрдијашка“.

Иронија је била тема многих аутора, између осталих и Шопенхауера, који је чак и не сматра правим обликом смеха, пошто је „код ње супротност мишљеног и опаженог потпуна“. Иронија, по њему, настаје када се шала скрива иза озбиљности, а хумор када се озбиљност скрива иза шале – иронија почиње озбиљно а завршава се смешно, док је код хумора то обрнуто.

Међутим, границе ироније према хумору, пародији, сарказму, па и гротесци ипак нису тако оштре, као што ниједан од ових феномена није једном заувек дат и одређен,

⁵⁵ Цитат филозофа Ивана Миленковића у приказу књиге „Иронија“ - Владимира Јанкелевича.

⁵⁶ Рушење Светског трговинског центра (куле „близнакиње“) на Менхетну у Њујорку - 11. септембар 2001. године - означава се и као крај доба ироније, док се период после тога сматра добом „постироније“.

⁵⁷ Књига Владимира Јанкелевича „Иронија“ представља главни извор у овом поглављу.

те је честа појава да се ови појмови мешају, односно да се иронија дефинише неким од њих, и обрнуто⁵⁸.

Можда и најчешће, иронија се меша са сарказмом и цинизмом. Као што смо видели код Бахтина, иронија је заправо „најздравија“ од ове три ствари и у некој упрошћеној класификацији могло би се рећи да се она обично везује за људе који су склони доброј шали, сарказам – за оне мрзовољније, док цинизам користе разочарани у живот. Тако се сарказам кроз уметнички поступак примењује најчешће кроз сатиру, при чему он више није смешан због мучног осећања које изазива препознавање стварности (као, рецимо, у сатирама Радоја Домановића). Обично се каже да је то негативна иронија, „иронија са дозом злобе“, иронија дотерана до крајњих граница, док сама иронија такође извргава руглу, али је ипак у исто време и смешна. Такви су, рецимо, скечеви „Монти Пајтона“ („*Monty Python*“) или „Топ листа надреалиста“ на овим просторима.

Цинизам је нешто ипак „потпуно другачије“ (што би рекли Монтипајтоновци), и по некима није чак ни повезан са иронијом⁵⁹, док, са друге стране, има неке везе са сарказмом. За разлику од сарказма, цинизам није сам по себи злоћудан и „на туђ рачун“, више је то проблем нечијег унутрашњег односа – нпр. „мудар старац“ коме је доста и људи и свега, јер је преживео и видео „све и свашта“. То је поглед на свет у коме се више не уочавају никакве вредности изван себе, све се подвргава сумњи и гаји апсолутно неповерење према другима. Како каже Окар Вајлд, „циник свему зна цену, али ничему вредност“. Парадоксално, цинизам се код људи више види као сарказам, јер се он, у неку руку, сматра „природнијим“.

Узроци настанка ироније

У психологији се сматра да иронија настаје из неколико разлога: као израз сопственог осећања немоћи које се компензује потребом за критиком⁶⁰; из осећања генијалне надмоћи која води духовитом поигравању с људима и односима

⁵⁸Професор и писац Драган Стојановић у својој књизи „Иронија и значење“, има дилему: да ли је у питању један феномен који се састоји од више сродних или више различитих феномена, које осим имена мало шта спаја?.

⁵⁹ Видећемо, међутим, да га Шлегел назива „највећом иронијом“

⁶⁰ Иронисање је, каже Јанкелевич, и склоност ка опуштању.

(романтичарска иронија); и када се користи као „метод сазнавања“ – а не као „спрдање са окошталим видовима сазнања“ (што представља нижи облик ироније) – као у случају сократовске ироније.

Ако прихватимо Јанкелевичеву тезу да „говорити већ значи иронисати“, онда, свакако, и све друге облике изражавања, па и ликовне, тј. визуелне, можемо сматрати подједнако легитимним средством за изражавање ироније. Иако постоје различити регистри кроз које се иронија изражава (на пример – иронична пантомима, која се изражава гестовима, затим ликовна иронија, која се исказује у карикатури), посебно се издваја иронија изражена писаним или говорним језиком, јер се сматра да она садржи највише нијанси, док овим другим видовима „као да недостају неки тонови на тој 'скали ироније“.

Да би мисао уопште и постојала, она се мора „изразити“, односно ограничити некаквим *изразом* (средством изражавања), било језичким, било ликовним, визуелним... Са друге стране, чињеница је да ми речима (као, уосталом, и свим другим већ поменутиим средствима изражавања) само мање или више успешно интерпретирамо своје мисли, због чега свако наше изражавање подсећа на веома слободан превод. Али управо тај сложен однос између мисли и могућности да оне буду у потпуности адекватно интерпретиране и „омогућава иронију“, што је уједно чини зависном од контекста. Помало парадоксално, иако сам *израз* представља препреку да се мисао адекватно изрази, он је и једино могуће средство да се та мисао интерпретира. То је слично кожи, која више скрива него што открива, односно „скрива показујући, а заводи откривајући, али заводећи открива, мада на посредан и заобилазан начин“.

Двосмисленост је закон изражавања и уједно узрок сваког неспоразума⁶¹. Али двосмисленост није везана само за реч, већ и за мимику, као и визуелни знак. Као што се истом мимиком може изразити неколико емоција, тако и визуелни знак може да има безбројна значења. И управо је тај простор нијанси „између редова“ (између две

⁶¹ „Забавно је то што људи треба да буду погрешно схваћени да би били боље схваћени!“, закључује Јанкелевич.

крајности)⁶², заправо простор у коме се креће иронија, што може да подсећа и на кретање лавиринтом⁶³.

Анамнеза ироније

Као што се у животу појединца смењује трагично и безначајно, тако се и у историји смењују периоди склонији иронији (и хумору уопште) са периодима „страшне озбиљности“.⁶⁴ Тако се и Сократ, један од првих ироничара – чија се максима *Знам да ништа не знам* може тумачити и као врхунски пример ироније – јавља „после великих страхова и одушевљења“.

Сократова иронија се служи питањима преко којих настоји да дође до знања. За „лакомислене Атињане“ он је био нека врста гриже савести – „он их и разонођује, али исто тако и обеспокојава, квари им расположење; лишава их варљиве сигурности засноване на тобоже очигледним истинама. Тако они постају свесни сопственог незнања. Разобличава плитку надменост, која је заправо само нечиста савест. Сократ потпуно распршује самозадовољно уживање људи у себи самима. У ствари, људи не знају шта желе, тј. они су *више глупи неголи зли*”.

После Сократа долази „распомамљени Сократ“, односно Диоген и киничари, који наступају као некакви (партијски, прим. аут.) пропагандисти. Више су заокупљени борбом за победу свог уверења него тиме да расправљају са својим саговорником. Желе да убеђују. Танану иронију смењује, дакле, страствено претеривање неотесаног човека – она се претвара у неку врсту моралног радикализма. Иронија која је код Сократа била неупадљива сад постаје простачка, насртљива: уместо да анализира идеје, она више воли афоризме и досетке. Мудрост остаје у „облику епиграма“.

⁶²Иронија се креће између две крајности, од једне до друге супротности - углавном иде од већег ка мањем. И Сократ примењује у многим својим дијалозима стратегију прелажења са једног на други контекст не би ли одредио границе једног истог појма. Иронија, дакле, остварује јединство супротности – „уређени неред“. Како каже Илија Чворовић у „Балканском шпијуну“, „у овом систему постоји једно правило: све је супротно од онога што изгледа да јесте.“

⁶³И наша свест временом постаје све замршенији лавиринт лажи, у коме се не разазнаје шта је шта, а чему, између осталог, доприноси и друштво, јер се нама, очигледно, са свих страна манипулише. Тешко је раздвојити праве од лажних бисера.

⁶⁴Иако се о иронији расправља већ неких 2500 година, многа питања су још отворена.

Следећи важан период за иронију везује се за романтичарску иронију и почетак 19. века, када је иронија схватана као критички став према стварности. Свет је за њих био хаотично место, а иронија је била свест о том хаосу, као отклон између жељеног идеалног стања света и стварности. У односу на Сократову иронију, која се сматра практичноом, „грађански освешћеном“, романтичарска се чини самозадовољном, „тежи слободи без икакве одговорности“. Разлика између ове две ироније је као разлика између „морализма“ и анархистичког нихилизма. Ако је сократовска иронија само доводила у сумњу поузданост знања о природи, романтичарска иронија у питање доводи и само постојање природе – „она умањује важност света само да би саму себе још озбиљније схватила“. Са романтичарском иронијом мења се и сама идеја игре, која од тада престаје да буде само доколица, већ постаје беспосличење, празнина...

Ако се 20. век већ сматра *добом ироније*⁶⁵, онда би се почетак овог (21. века) сасвим извесно могао назвати *добом цинизма*, поготово ако цинизам, у духу Фридриха Шлегела (*Friedrich von Schlegel*), једног од утемељивача концепта романтичарске ироније, сагледавамо као врсту највеће ироније⁶⁶, али и „разочарани морализам“. Фридрих Шлегел је чак и хришћанску религију сматрао „универзалним цинизмом“; вероватно због тога што је и цинизам, одбацујући друштвене конвенције, аксетски усмерен према врлини а непријатељски настројен према уживању.

Лековита дејства ироније

Иронија је нека врста средњег пута између неотесане шале, с једне стране, и и уштогљене мрзовоље, с друге стране. Захваљујући иронији, не морамо стално да имамо трагичан израз лица, јер нас она **штити** како од прејаких одушевљења тако и од великих патњи, које сваки екстремизам носи са собом. Иако нас спречава да будемо очарани, она нам ипак пружа могућност да не будемо и разочарани, јер и кад очајава, она задржава смисао за хумор и горко се шали на рачун сопствене потиштености.

⁶⁵ Нарочито се то односи на другу половину 20. века, када је, уз масовне медије и популарну културу, иронија почела да доминира савременом комуникацијом, као најзаступљенији вид критичности.

⁶⁶ У времену „терора“ политичке коректности, иронија као суптилнији вид хумора сада заправо има функцију да помаже смеху да промисли дубље оно што исмева, јер се, нажалост, данас политиком углавном баве они који немају смисла за хумор. А суштина смисла за хумор је управо у томе да себе, свој живот и свој посао не схватате као најважнију појаву на свету.

Она нас наводи да „обраћамо пажњу на стварност“; чува нас од нетрпељивости својствене фанатизму оптерећеном искључивошћу. Иронија нам подноси огледало у коме човек посматра и упознаје самог себе. Јер, она је увек уједно и самоиронија, она подразумева пригушивање ега. Препоручљиво је, кажу, да човек, ако жели да у потпуности ужива у иронији, буде и сам помало ироничар.

Иронија прати развој свести и игра битну улогу у нашем унутрашњем усавршавању, а пре свега у нашем односу према свету. „Она је регулатор, противтежа нашој тројакој 'помами' – логике, памћења и маштања.“

Иронија не жели да се у њу поверује⁶⁷, него да буде схваћена, односно протумачена. Она нас „наводи да поверујемо да је истинито не оно што се каже него оно што се мисли“. Пошто, захваљујући људској глупости, себичности, злоби, ово није „небо на коме анђели обитавају“, иронија је постала неопходна као заобилазни пут.

Циљ ироније је не толико да нешто изрази, колико да нешто сугерише, на нешто алудира. Алузија – прелаз између реченог и подразумеваног – игра веома важну улогу у иронији. Стога, што смо цивилизованији, и алузија постаје лакша; непотребно је баш до краја изразити оно што желимо да кажемо⁶⁸.

Иронија зна да је дух неизмерно богат а језик, као што смо видели, ограничен да би изразио све што се мисли. Зато је она одустала од тога да буде исцрпна, већ само помоћу знакова указује на значење. Начин изражавања ироније није енциклопедијски. Она није затворен систем који се може у потпуности обухватити, већ отворена целина којој се приступа само уз помоћ алузија. Иронија је увек посредна и често неодређена, делује недоречено и неизречено. Иако не следи логички пут, она ипак ствара могућност и припрема терен за логичку аргументацију. „Разиграност а не тачност у разумевању – то је гесло под којим се развија иронични смисао.“ У том смислу, може се рећи да иронија претходи критичком мишљењу.

„Иронисати, значи удаљити се“, каже руски песник Александар Блок. Изместити се из своје „удобне“ позиције, што нам омогућава да променимо мишљење, односно чини нас спремним да прихватимо нова гледишта. Ироничар гледа из горњег ракурса

⁶⁷ *Наша осећања и веровања су ионако вечна само „до даљег“.*

⁶⁸ *Права уметност увек оставља простор да се нешто наслути - празнине које се попуњавају маштом посматрача.*

(птичије перспективе; „из дрона“), јер иронија ствари посматра свеобухватно⁶⁹, она нам открива постојање мноштва.

Нежељена дејства ироније

Као и уметност, и иронија је, како каже Јанкелевич, „чедо доколице“. Ипак, она је „исувише духовна да би била уметност, док је, са друге стране, прилично окрутна да би била стварно комична“. У себи крије и извесне опасности, али се уједно и поиграва опасношћу, што понекад и не изађе на добро, јер је „удруживање са вуцима веома опасна вратоломија коју неспретан човек може скупо да плати“. Није ли, уосталом, и Сократ због ње изгубио главу?

Размимоилажење са смислом ироније, нарочито у живом говору, често доводи до неспоразума у комуникацији. Ако би у писаној форми као решење можда и могао да послужи већ поменути „ироничник“⁷⁰, остаје дилема да ли су у живом говору нека наглашена вербално-neverбална средства довољна за њено разумевање.

У том смислу, иронија представља и врсту највећег поверења које ироничар указује ономе коме упућује „иронијску жаоку“; он рачуна на другог, на његову интелигенцију, његову проицљивост, на то да ће га овај разумети и да ће му на одговарајући начин узвратити. Иронија је, дакле, позив: допуните, исправите сами, процените сами оно што вам се каже.

Многи иронију доживљавају и као нешто неозбиљно. Али напротив, она је једна врло озбиљна ствар, за разлику од саме озбиљности, која је у највећој мери крхка и често уме да буде комична⁷¹ (осим када није опасна). Иронија није одвојена од „озбиљног“⁷² живота као нека енклава, већ је и она можда само „помало замршена озбиљност“, заобилазни начин казивања оног што је озбиљно.

⁶⁹ Варалице, каже Јанкелевич, никада не греше у појединостима, иако никада нису у праву када је у питању целина.

⁷⁰ Види поглавље „Прилози ‘смехологији’“.

⁷¹ „Има врло озбиљних теолога који научавају да пали човек нема права да самог себе узима за озбиљно и да је, штавише – уколико намерава да га Господ Бог схвати озбиљно – у обавези да прави будалу од себе... Да ли је за историју и живот корисније да паметан човек себе не узима озбиљно и да се понекад направи луд или да будале себе схвате преозбиљно и почну да се праве паметни?“, наводи Светислав Басара.

⁷² Озбиљност је позадина на којој се истичу комичност и трагичност.

На крају, поставља се питање: да ли је онда иронија пре комична или трагична? Или није ни једно ни друго? Мада би се пре рекло да је „неутрална“⁷³, односно амбивалентна, или трагикомична.

Анамнеза ироније и сатире (српска верзија)

Иако су и иронија и сатира неодвојиве од контекста, оно што може да прави разлику између њих јесте различит однос према времену (историји). Док за иронију важи да се она удаљава од историје, уздиже изнад збивања, да представља, како каже Бела Хамваш, „смех будућег човека садашњем“, сатира углавном зависи од садашњег тренутка, јер оно што је некад било смешно, не мора бити и данас. Она подразумева неопходну „контекстуалну обавештеност“.

Поменута констатација везана за сатиру онда може да делује прилично фрустрирајуће ако је применимо на контекст нашег друштва. Наиме, закључак је да се тај контекст од Стерије, Домановића и Нушића, па све до „наших дана“, готово уопште и није променио (изузев кулиса). Ако су ови писци толико актуелни и после више од једног века, онда нешто ту очигледно не штима: или са овом претходном тврдњом о сатири или са (не дај Боже!) тим нашим контекстом, да не кажем – нама самима?

Иако се код нас иронија и сатира појављују отприлике истовремено и у књижевности и у карикатури (илустрацијама), она у књижевности је свакако, све до данас, много познатија и присутнија. Имамо ту сатиричку линију која иде од Стерије, који је половином деветнаестог века написао *Родољупце*, фантастичну анализу нашег ропског, поданичког и превртљивог менталитета, преко Бранислава Нушића и Радоја Домановића⁷⁴, који је у својим делима (*Мртво море*, *Вођа*, *Страдија*...) описао све наше страхоте са вођама, до Душана Ковачевића и даље (односно ближе)...

Разлика између комедије и сатире се метафорично описује и као разлика између детињства и старости, јер је „комедија жанр који одликује дечија наивност, а не зрела

⁷³Свет је озбиљан или безначајан само за оног ко о њему размишља.

⁷⁴Оно што је нарочито занимљиво у вези са Домановићевим делом јесте да је он последњих десетак својих opakих текстова објављивао у „Полицијском гласнику“. Након што је изгубио службу и није имао ни шта да једе, његов пријатељ (уредник „Полицијског гласника“) позвао га је да пише за њега. То се ваљда зове иронија судбине (или можда пре: „судбина ироније“?).

исквареност⁷⁵. Сатира би могла да се „дефинише“ и као подврста ироније. Она је критички усмерена на одређени сет норми које се у одређеном културном контексту сматрају пожељним вредностима, што упућује на њен морални, дидактички и друштвено критички карактер⁷⁶. То што су те норме углавном везане за етичке и друштвене вредности, наравно, не значи да и друге, рецимо, одређене ликовно-уметничке вредности не могу бити предмет сатире, само уз употребу других средстава (иако се сатира сматра првенствено литерарним жанром).

Анамнеза сатире

Сам назив (не и почетак) сатире потиче од првог сатиричног романа за који се зна – „Сатирикон“ из Нероновог⁷⁷ доба. Особа која је идентификована као његов аутор је Гај Петроније Арбитер (*Gaius Petronius Arbiter*, *cca.* 27 - 66), дворјанин цара Нерона кога су сматрали мером доброг укуса. У њему аутор приказује живот развијеног царства у коме су нагло обogaћени „провинцијалци“, неукусом и неумереношћу почели, баш као и данас, стварати скоројевићки и насилнички менталитет. Пише о „новчаној аристократији“ (људи који имају само новац), која једе по гозбама да би се исповраћала, а онда кренула све из почетка. Тако се у најпознатијој епизоди романа, тзв. Трималхионовој гозби, исмејава раскош са недостатком укуса и лажно образовање скоројевића и бившег роба Трималхиона, новопеченог богаташа коме је газда оставио читаво своје богатство.

Петронијево дело имало је велики утицај на светску сатиричку књижевност и уметност уопште. Надахнут овим делом, чувени редитељ Федерико Фелини снимео је филм са истим насловом – „Сатирикон“ (1969), у коме, приказујући прошлост, проговара о савременом друштву. Наравно, не смемо да заборавимо, на овим нашим просторима – Станислава Винавера, између осталог, и преводиоца чувене Раблеове књиге „Гаргантua и Пантагруел“, и његову „Пантологију српске пеленгирике“.

⁷⁵Цитат Марка Костића у приказу књиге Игора Перишића „Увод у теорије смеха“.

⁷⁶Сатире се огледа у претеривању, карикирању, у коришћењу апсурдних момената како би се потенцирала контрадикторност, што као свој крајњи циљ има друштвену критику.

⁷⁷Између осталог, познат је и по својим пироманским склоностима, односно по томе да је запалио Рим.

Додатне информације

Ако све ово напред речено не делује, покушаћемо директним убризгавањем у текст неколико размишљања нашег чувеног песника (вероватно и једног од наших најпознатијих сатиричара) Душана Радовића:

„Сатира се не бави личностима већ појавама. Сатира је старија од политике, она има разумевања за неминовности.

Сатира се не бави политиком већ судбином. Она се бави узроцима а не последицама. Сатира је исмевање великих глупости, великих заблуда и великих лажи. Сатира је хумор у филозофији.

За сатиру су све полиције исте.

Сатира не исмејава аутора лажи, већ трагичну наивност онога који је у лаж поверовао.

Сатира признаје да никад неће бити боље него што јесте. Она је апотеоза несавршенству, непроменљивости људске судбине.

Сатири је потребан временски, географски и историјски простор, као и сваком другом мишљењу и закључивању.

Демагогија је самоубиство сатире.

Сатира се јавља у тренутку пораза. Она је нови некролог новој заблуди.

Сатиричар је и сам наиван, јер у нешто верује, макар у смисао и потребу да некоме каже шта мисли.“

ИРОНИЈА И ФАНАТИЗАМ

Смисао сваког уметничког дела заправо је неухватљив. А самим тим што свако време даје делу неки нови контекст, отвара се и могућност за иронична тумачења, која можда нису била могућа у неком претходном контексту. То не утиче само на схватање смисла, већ и на вредновање дела, јер се и сам смисао (и тумачење) мења како се и вредности мењају. Истовремено, то указује и на јасну повезаност ироније и времена, односно ироније и историје.

Поставља се питање: да ли је неко дело онда уопште могуће заштитити од ироније? Одговор је јасан: не, није могуће (на жалост или на срећу)! Ипак, то се некако покушава постићи априорним вредновањем дела, тзв. „заузимањем става“⁷⁸, чиме се аутоматски деградира способност и спремност за разумевање ироније, што у крајњем исходу доводи до фанатизма.⁷⁹

Фанатизам се храни ирационалним фиксацијама, у којима се искључиво верује у дефинитивна тумачења. Поједини садржаји се сакрализују (и канонизују) иако уопште и немају религиозни карактер. Таква врста сакрализације има функцију да заштити неке вредности од „погрешног“ разумевања, да остану неприкосновени и вечити табуи, помоћу канонизовања и трајног прећуткивања оног што би ту вредност довело у питање. Ово је најчешће повезано са институцијама моћи које заступају и одржавају, бранећи неке њихове интересе.

Логика је јасна: тамо где има простора за критичко мишљење, мања ће бити и могућност за фанатизам. Погодно тло за његову појаву представљају скучене заједнице, са малим бројем различитих културних образаца и вредности (углавном везане за

⁷⁸ *Парадоксално је да у времену када су технолошке могућности за сазна(ва)ње доступније него икада, имамо и даље ту врсту априорног заузимања става, без икакве потребе да се он сагледа са више страна. Развојем интернета и друштвених мрежа, то је постало можда чак и израженије. Као да је, уместо до унапређења знања, дошло до његове регресије. Није толико спорно што се нека (са)знања за која се мислило да су заувек усвојена доводе у питање, већ што се то ради шарлатански, без икакве стручне и смислене аргументације. Тако (поново) имамо приче „равноземљаша“ (о Земљи као равnoj плочи); затим о Србима као народу најстаријем итд.*

⁷⁹ *Наслов текста - „Иронија и фанатизам“, преузет је из књиге Драгана Стојановића „Иронија и значење“ (Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 2003); тачније, то је наслов једног њеног поглавља на које се и ја овде углавном позивам.*

институције моћи). Ту је све увек јасно, једноставно и једнообразно. „Дух паланке је дух готовог одговора“, како рече Радомир Константиновић у својој књизи „Филозофија паланке“.

Просто речено: тамо где је могућа иронија, фанатизам и догматизам не могу вечно опстати, иако се они, парадоксално, хране том идејом о вечности. Вредност којој се може иронично подсмехнути не може бити апсолутна; наравно, изузев за фанатика, који нема способност да осети подсмех и право значење. Ту чак треба и разликовати оне који разумеју иронију, али остају и бране своју апсолутну вредност, од оних који уопште немају смисао за разумевање ироније.

Фанатик је потпуно и безусловно отворен само за смисао који је „заштићен априорним вредновањем.“ Он се поистовећује са њим и себе доживљава као његовог чувара и заступника. Додуше, и сам фанатик може користити иронију, али никако не са садржајима према којима гаји већ поменуто, ирационалну фасцинацију.

Док ироничар „дограђује“ смисао⁸⁰ и задржава неку врсту здраве дистанце према њему, фанатик упорно тражи некакав коначан смисао са којим би се поистоветио и од кога би заправо и живео. Стога, свако довођење у сумњу тог његовог смисла доводи у питање и сам његов живот.

Иронија не нуди стабилност (сигурност) какву пружа логика, јер је она отворена и несигурна, односно отворена за несигурност; што јој (можда помало парадоксално) даје неку врсту ведрине. Са друге стране, вечна смркнутост (и забринутост) фанатизма, управо и долази од те затворености у стечену извесност и одбацивање неизвесности, од непопустљивости пред променама и стражарске строгости која штити „Вредност“.

Без намере да овде изигравам некаквог лајф коуча (Life coach), напоменуо бих да би можда ова теза о суштинској повезаности ироније са несигурношћу и неизвесношћу могла да помогне да се превазиђе свеприсутна свакодневна смркнутост. Добрим делом је то, вероватно, резултат непрестане људске потребе да се нешто апсолутно неизвесно, као што је живот, успостави као нешто потпуно извесно.

⁸⁰ Он такође, постепено, посредно и неосетно указује и на трошност смисла, на шта фанатик са мржњом одбија да пристане.

СМЕХ И СТРАХ – ПОЛИТИЧКА КАРИКАТУРА ⁸¹

„Добра карикатура, као и свако уметничко дело, приближнија је животу од саме стварности.“

(Анибале Карачи)



Сл.2: Пјер Крижанић: Карикатура поводом прве оснивачке седнице Ликовне академије у Београду: Добровић, Милуновић и Росандић (1937), Спомен-збирка Павла Бељанског

Бављење темом ироније и сатире као вида ликовног изражавања подразумева осврт на историјски развој ових појава. То нас неминовно упућује и на област пре свега политичке карикатуре, као прве конкретније везе између хумора и ликовне уметности (пре свега цртежа).

⁸¹ У складу са темом самог докторског рада, мени је овде свакако најзанимљивији однос смеха и страха, што аутоматски упућује на политичку карикатуру као његов најдиректнији вид (облик). У том смислу ја се у овом поглављу углавном позивам на књигу Виктора С. Наваског „Уметност контроверзи – политичке карикатуре и њихова трајна моћ“ (Албатрос Плус, Београд, 2014). Наваски је бивши уредник у „The New York Times Magazine“.

Као што је већ поменуто у претходном поглављу, ако је и теоријски приступ хумору све до двадесетог века подразумевао извесно правдање што се уопште неко бави једном тако неозбиљном појавом, у случају карикатуре је то, сасвим извесно, још драстичније. Карикатура се још од 18. века сматрала опасним кршењем канона лепоте. Дидро је отворено био против ње, као и Гете. Чак су и неки од најзначајнијих савремених карикатуриста, попут Ралфа Стедмана (*Ralph Steadmann*), говорили о њој са самоомаловажавањем, тврдећи да је то „слаба уметност, и да она није ништа друго до јефтина пошалица, попуњавач простора, пропаганда.“ Додуше, слична аргументација се често користи и када се критикује савремена уметност, што, донекле, ипак иде у прилог карикатури. „Карикатуриста не трага за савршеном формом, већ за савршеним деформитетом.“⁸²

Иако је њено историјско постојање неспорно – њоме су се, уосталом, бавила и многа велика имена сликарства – карикатура је, такорећи, изопштена из историје уметности, те заправо и нема неких озбиљнијих истраживања у тој области, све до двадесетог века. И сами уметници су је различито доживљавали. Тако је за Дирера (*Albrecht Dürer*) она „математичка вежба која ремети идеалну лепоту која се сматра узором.“ По мишљењу Леонарда да Винчија, „она је пројекција реализма изведена из логичког екстрема...“ Према Карачију (*Annibale Carracci*), она треба да „открије суштину личности.“

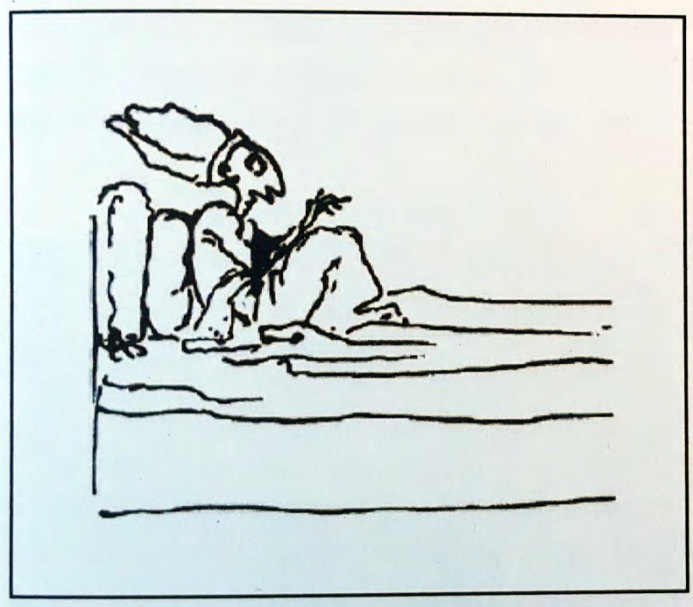
Сам израз карикатура потиче од италијанске речи *caricare* која значи оптеретити или преоптеретити једну ликовну представу карактеристичним цртама, односно неким додатним („искривљеним“) значењем. Карикатура заправо означава „заоштрено поентиран приказ друштвених и политичких, а понекад и приватних и општељудских тема, углавном средствима графике”.

Сам почетак карикатуре није јасно временски одређен. По некима, њен почетак датира још у 1360. годину пре Христа, у Египат и време фараона Ехнатона (*Akhenaten*), супруга краљице Нефертити (*Nefertitis/Nofretete*), који је извео и извесну револуцију у уметности. Док су пре (али и после) њега фараони приказивани као моћни и снажни мушкарци, без обзира на то како су стварно изгледали, он је приказиван као

⁸² Ернст Х. Гомбрич и Ернст Крис, 1938, у „*Уметност контроверзи – политичке карикатуре и њихова трајна моћ*“, Виктор С. Наваски, Албатрос Плус, Београд, 2014.

неразвијени ниски мушкарац са избаченим стомаком и издуженом главом. Анонимни уметник га је „пробуразио“ мачем, што неки узимају за почетак карикатуре.

Други почетак карикатуре везују за период ренесансе, када човек „излази из анонимне масе“ и постаје центар интересовања, и када се са развојем графике⁸³ као нове ликовне форме, у 15. и 16. веку, створила могућност и за слободнији уметнички израз, укључујући чак и „субверзивно“ јавно деловање. Тако се цртеж Ђованија Лоренца Бернинија (*Giovanni Lorenzo Bernini, 1598 – 1680*) из 1676. године, на којем је приказан



Сл.3: Ђовани Лоренцо Бернини,
„Папа Иноћентије XI“ (1676)

папа Иноћентије XI (сл.3), узима за први рад који је показао да нико не може бити изузет од подсмеха.

Антрополог Дејвид Торн (David Thorn) пак сматра Мартина Лутера Кинга (*Martin Luther King*) одговорним за рађање политичких карикатура и сатиричних илустрација. Мартин Лутер је у 16. веку, у теолошкој расправи с папом Лавом X, верујући да може да добије подршку народне масе за

реформе које је хтео да спроведе у Цркви, а свестан ипак да већина сељака не зна да чита, поруке слао преко плаката и илустрованих књижица, у којим је приказивао свима препознатљиве библијске сцене, а одмах до њих је штампао исте слике, али са карикатурама припадника католичке цркве на противничкој страни.

Иако је сам одбацивао идеју о сатиричној уметности, оцем карикатуре се сматра енглески сликар и графичар Вилијам Хогарт (*William Hogarth, 1697 – 1764*). Интересантно је да је његово сликарство, иронијом судбине, сматрано сувише озбиљним, док је репутацију „оца карикатуре“ заслужио својим сатиричним графичким отисцима, који су били изузетно популарни. Своје радове он није називао

⁸³ Није случајно то што је социјална карикатура углавном изражена у графикама и цртежима. Графика је идеалан медиј за преношење порука релативно широком аудиторцијуму, јер је више отисака могло да допре до шире публике.

карикурама, већ „савременим моралним темама“. Његов најпознатији рад је „Карактери и карикатуре“ (1743) (сл.4), на коме је приказао различите типове глава, настојећи да истакне одлике карактера и направи разлику у односу на карикатуру.



Сл.4: Вилијам Хогарт, „Карактери и карикатуре“ (1743)

Онореа Домијеа (*Honore Daumier, 1808 – 1879*), који је због своје чувене карикатуре Луја Филипа (*Louis Philippe*), коју је назвао „Гаргантуа“ (сл.5), завршио у затвору. То је литографија крушколиког краља који седи испред Народне скупштине на великој фотељи. (Те велике фотеље имале су у средини удубљење за ношу, за болесне и старе људе.) Иако је краљ већ био укинуо цензуру, врло брзо након овога ју је поново увео, али не цензуру штампе, већ искључиво за карикатуру.

Карикатуре су вековима изазивале контроверзе, те су често и многи уметници⁸⁴ кроз историју трпели последице због свог провокативног рада. Ту можемо кренути од чувеног шпанског сликара Франциска Гоје (*Francisco Goya, 1746 – 1828*), који је због серије илустрација „Каприци“ (*Los Caprichos*) – у којој је, између осталог, указивао на верски фанатизам католичке инквизиције – био на мети њених лако увредљивих припадника. Након што их је први пут објавио, страхујући за голи живот, био је приморан да их повуче. Треба поменути и чувеног француског сликара

⁸⁴ Додуше, има и изузетака, па су у Америци затворили не карикатуристу, као што би било очекивано, већ – лик са карикатуре. Тачније, цариници су препознали лик осумњиченог управо са карикатура Томаса Наста, којег иначе сматрају оцем америчке карикатуре. Између осталог, творац је модерног имиџа Деда Мраза са реклама за Кока-колу.



Сл.5: Оноре Домије, „Гаргантúa“ (1830)

Треба се присетити и периода Првог светског рата, када је немачка влада нудила новац (12000 гулдена) за хапшење холандског карикатуристе Луиса Ремекерса (*Louis Raemaekers, 1869 – 1956*), живог или мртвог, због његових карикатура кајзера Вилхелма као сотоне и Немаца као варвара. Такође, и времена пре Другог светског рата, нарочито у Немачкој, где су се карикатуром бавили и изузетни уметници попут Георга Гроса (*Georg Gros, 1893 – 1959*), Ота Дикса (*Otto Dix*) и Макса Бекмана (*Max Beckmann*). Грос је био директан потомак духа дадаизма. Нападао је милитаризам у Вајмарској Немачкој (он и његов колега – карикатуриста Џон Хартфилд главу свиње наболи су на униформисану лутку, због чега су кажњени са 300 марака) и надолазећи нацизам, због чега су га нацисти осудили као немачког „културног бољшевика број један“. Оптужен је и за скаредност и богохуљење, јер су његови цртежи приказивали проституцију, надуване капиталисте, садистичке милитаристе, разметљиве представнике власти и цркве. Након безбројних суђења, напустио је Немачку 1933. године. Чак је и своје име англиканизовао, од Георг у Џорџ, у знак протеста против немачког национализма.



Сл.6: Џон Хартфилд, „Адолф Супермен: Гута злато и декламује бесмислице“ (1932)

финансијске подршке немачке елите нацистичкој партији, која се претварала да је социјалистичка, радничка партија. (Сасвим сигурно би ова карикатура, уз мењање портрета „Супермена“, могла бити применљива и у различитим (можда и свим) временима до данашњег дана. Кичма, односно духовна вертикала, наравно, остаје иста). Карикатуристи свакако нису успели да спрече Хитлеров долазак на власт (због чега су били приморани да емигрирају), али је сасвим извесно да су дали допринос његовом уништењу.⁸⁷

⁸⁵ Овде треба поменути и енглеског карикатуриста Дејвида Лоуа (David Low, 1891-1963), који се сматра „највећим карикатуристом XX века“ и који је у својим радовима углавном приказивао диктаторе и будале, мада су, по њему, сви диктатори и били будале. Иако је живео и радио у Лондону, он је умногоме променио начин на који су људи гледали Хитлера. За разлику од других левичарских карикатуриста, приказивао га је мање као чудовиште а више као идиота, због чега су карикатуре и биле тако ефикасне да се његово име нашло на високом месту на Хитлеровој листи за одстрел. Када је британско Министарство иностраних послова извршило притисак на њега да ублажи свој сатирични стрип „Hit and Muzz“, због карикатура Хитлера и Мусолинија које су изазивале општи гнев, он је нашао естетско решење – уместо њих створио је Muzzlera, чије су карактеристике спој оба диктатора, а да ни један ни други не могу да се идентификују.

⁸⁶ Џон Хартфилд (John Heartfield, 1891-1968) творац је и технике фото-монтаже, једне од најзначајнијих иновација у историји карикатуре, која је антиципирала њен даљи развој, нарочито у дигиталном добу.

⁸⁷ Када је реч о карикатурама у нацистичкој Немачкој, треба свакако поменути и другу страну медаље - кад карикатура постаје опасно средство манипулације, са трагичним последицама. Наиме, злогласни нацистички недељник „Der Stürmer“ („Нападач“), који је излазио између 1923. и 1945. године, сваке недеље је објављивао карикатуре Филипа Рупрехта (Philipp Rupprecht), под псеудонимом Фипс (Fips), на којима је Јевреје приказивао као ружне, необријане, ниске, дебеле, балаве и кукастог носа, као гадове, вампире, лешинаре, рогата чудовишта, инсекте, паукове, бактерије и отровне печурке... чија је главна

Када већ говоримо о „предратној“ немачкој карикатури, треба указати и на блискост карикатуре и експресионизма. Имајући у виду да је за карикатуру типично пренаглашавање, поставља се питање нису ли можда и експресионисти само имали потребу да се пренаглашено изразе?...

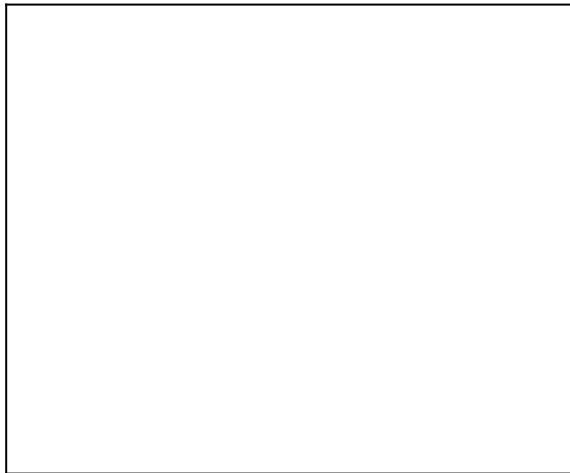
Постоји и та дилема да ли је Пабло Пикасо (*Pablo Picasso, 1881 – 1973*), чији се почетак стваралаштва везује управо за овај вид уметности – заправо био карикатуриста. Вероватно није случајно изјавио да су „сви добри портрети на неки начин карикатуре.“ Могуће је онда, у том кључу, и појаву кубизма сагледавати као протест против до тада владајућих конвенција лепоте. Такође, и у вези са његовим „транспозицијама“ туђих ремек-дела, „понекад (се) јавља недоумица да ли се ради о похвали или сатири.“ У том смислу, можда је карикатура неки вид протеста против уметности. „Без увођења карикатуре која је срушила европску традицију, Пикасо не би био у стању да се приближи афричкој уметности“, рекао је историчар уметности и Пикасов савременик Макс Рафаел. Могуће је да је карикатура, као „нижа“ уметност, отворила то ново креативно поље.

И тако, све до „наших дана“ и карикатуре пророка Мухамеда (сл.?) у данском листу *Jullands-Posten (2005)*, када је стотине хиљада муслимана, од Азије до Европе, од којих већина није видела ниједну карикатуру, изашло на улице да протестује. Многе амбасаде су затворене, а амбасадори опозвани. Широм света је више од стотине људи убијено, док их је око пет стотина повређено. Карикатуристи су били приморани да се скривају, док су њихове главе биле уцењене на милионе долара. Сама идеја⁸⁸ да се неко усудио да нацрта карикатуру Мухамеда изазвала је бес. Још драстичнији је пример трагедије у листу „Шарли Ебдо“ (*Charlie Hebdo*) (2015), када су двојица маскираних нападача упала у редакцију овог сатиричног часописа и убила дванаест људи а

порука, углавном са насловних страна, била да су Јевреји одговорни за све немачке болести. Интересантан је податак да је, за разлику од главног уредника (Julius Strajher), који је осуђен на смрт, овај карикатуриста осуђен на само шест година, вероватно у складу са општом препоставком - да се речи мржње рачунају више од слика које их илустрију.

⁸⁸ *Дански аутор дечијих књига желео је да напише књигу о Мухамедовом животу „у духу верске толеранције“, али није могао да пронађе илустратора за ту књигу, превасходно зато што су се скоро сви уметници којима се обратио плашили освете муслиманских екстремиста. Као одговор на његов захтев, конзервативни дански лист Jullands-Posten ангажовао је гомилу карикатуриста да нацртају сопствено виђење тих слика. Међутим, у штампи се појавило прилично упрошћено објашњење да Куран забрањује цртање пророка, и да су ове карикатуре богохуљење. Једна карикатура приказала је Мухамеда с турбаном у облику бомбе. На другој је стајало како је пророк, наводно, рекао да у рају понестају девице за бомбаше-самоубице. (Према неким тумачењима свете књиге, сваки бомбаш-самоубица има право на седамдесет и три девице.)“ Показало се, међутим, да већина тих демонстраната није видела ниједну карикатуру, већ су само чули за њих.*

једанаест ранила. То, опет, указује да и карикатура може да буде злоупотребљена као средство опасне манипулације, неретко и са трагичним последицама. Према изјавама сведока, нападачи су тврдили да им је циљ био да „освете пророка Мухамеда“. Питање које се намеће је: да ли су слике у стању да баш толико потпале ум, чак и више од речи, или је ипак тачнија теза да су муслимани широм света већ били припремљени за овакве реакције. Јер, карикатуре су углавном без речи и ту посматрач одређује интерпретативни оквир тумачења слике. Или можда неко други то уради за њега?

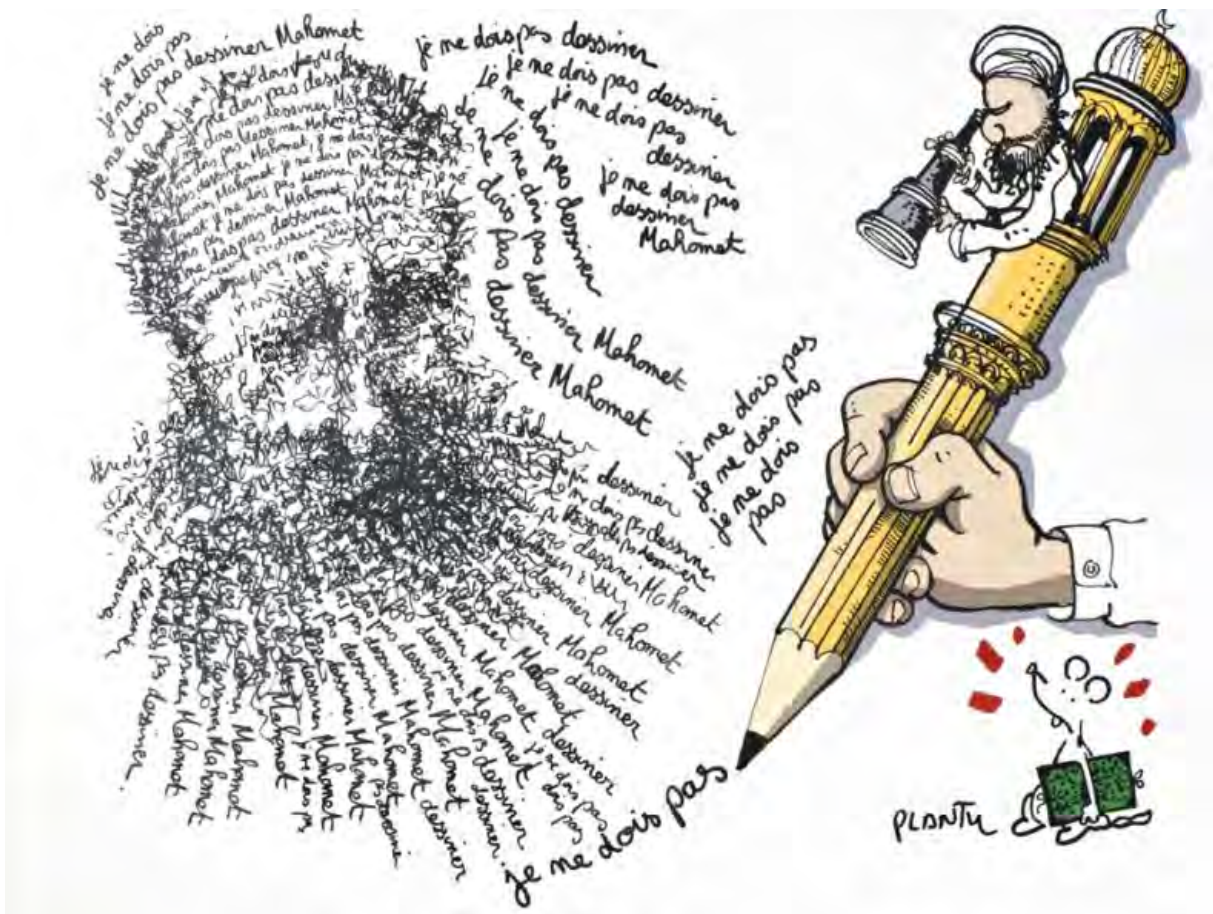


Сл.?: На овом месту је требало да се нађу неке од поменутих контроверзних карикатура пророка Мухамеда, али будући да их, као што је већ речено, нису репродуковале ни многе угледне и значајне новине у свету, ни ја онда овде не бих да ризикујем и евентуално направим проблем институцији на којој се овај докторат брани (иако би мени, као уметнику, свака реакција ишла у прилог). Уосталом, кога интересује пронаћи ће већ све на Гуглу (Google).

„Шарли Ебдо“ (*Charlie Hebdo*) је иначе често био у средишту светске пажње због одлука уредништва да се без много задршке опходе према горућим политичким темама, а више пута је имао полицијско обезбеђење након претњи које су стизале у редакцију због контроверзних текстова и карикатура. Они су тврдили да бране слободу изражавања: „Ми се према вестима понашамо новинарски. Неки користе камере, неки рачунаре, а ми папир и оловку. Оловка није оружје, већ начин изражавања.“ Француске власти су браниле лист од критика, али су га ипак осудиле због подстицања напетости.

Интересантан је податак да је велики број новина широм света (укључујући ту и *The New York Times*) био у дилеми, да ли репродуковати ове карикатуре (сл.?) или не. Да ли је требало подржати колеге из медија и слободу говора или ипак не, из поштовања према великој муслиманској популацији. Јер, кад год су карикатуре

репродуковане, покретале су ланчану реакцију протеста и контрапротеста. Можда је најзанимљивија реакција листа *Le Monde*. Они су на насловној страни објавили карикатуру (сл.7) свог водећег карикатуриста Жана Плантироа-Планту (*Jean Plantureux*), што је он сматрао „цртачком“ казном. На њој једна рука огромном оловком непрекидно исписује *Не смем да цртам Мухамеда*. Од тих речи формира се портрет човека с турбаном и таласастом брадом. На врху оловке, у облику минарета, налази се мала фигура с турбаном, која кроз телескоп прати траг речи.



Сл.7: Жан Плантироа-Планту, „Не смем да цртам Мухамеда“

Када је реч о односу религија према хумору, односно његовом избегавању, треба напоменути да то није везано искључиво за ислам („У исламу нема забаве, у озбиљном нема места забави и радости“, како је рекао Хомеини). И у хришћанству има сличних искустава, која се везују пре свега за то да се ни сам Исус није никад смејао, те се каже: „Где је смех, тамо је грех“. Св. Јован Златоусти је, ипак, нешто блажи – он не забрањује смех, него неумерено смејање: „Да ли је зло смејати се? Не, смех није зло, али су зло

претераност и неумереност ... Смех улази у душу да је одмори, а не да је уништи.“ Већ смо поменули и Гојино искуство са Сантом (*Santa* – скраћеница за инквизицију). Такође, треба поменути и да нису исламски фундаменталисти једини који сеprotиве приказивању лика њиховог бога. Нису ли и византијски иконокласти између 700. и 843. (када је поново обновљена идолатрија) уништили све иконе, јер су сматрали да је црква прекршила Другу заповест.

Поред поменутих „религијских“ разлога, претерана реакција „жртва карикатуре“ вероватно лежи и у чињеници да се на неку писану увреду увек може одговорити такође писаним путем, док је код „визуелних увреда“ то мало компликованије. Потребан је ту ипак и неки цртачки дар. Зато се „жртва“ осећа немоћно, поготово ако се узме у обзир да је слика много више изложена јавности него реч. Парадоксално је, међутим, да су многи политичари – „жртве“ карикатура, тражили да купе оригинале и држали их на зиду. Колико год сурове биле, оне за њих представљају и неку врсту рекламе. Зато је већ поменути карикатуриста Ралф Стедман (*Ralph Steadman*) 1988. године тражио од својих колега да годину дана не цртају политичаре, да им ускрате пажњу, јер њих заправо највише погађа равнодушност.

Остаје онда питање: да ли се моћни заиста „још увек боје“ сатире, будући да су створили свет који је апсурднији од сваке идеје о бесмислу⁸⁹? Да ли карикатуриста има исту улогу као некадашње дворске луде, која је имала „лиценцу“ да се супротстави свима на власти, или само служи као вентил код притиска? Да ли карикатура, поред свог хуморног аспекта, ипак може да подстакне и на критичко размишљање, те изазове и друге неконтролисане и непредвидиве последице?⁹⁰

Иако слике и речи не говоре истим језиком, јер „визуелна граматика не функционише исто као вербална“, тај „тихи рат“ између речи и слика, као што смо видели, траје вековима. И док једни сматрају вербални израз супериорнијим а цртеже „књигама неписмених“, други пак мисле да „слика говори више од хиљаду речи“ и да њоме можеш да искажеш много тога што речима не можеш.

⁸⁹ *Цивилизација која се свела на само две међусобно повезане идеје: профит и конзумеризам, нема више шта да понуди и обећа – чак ни раст потрошње. Друштвом се надаље може владати само страхом – од губитка посла, од тероризма, од миграната, од других, од вируса ...*

⁹⁰ *У критичном случају, она ипак оставља могућност аутору да каже да су га погрешно протумачили и да он није тако мислио. Ако му ни то не помогне, постоји и Међународна мрежа за остваривање права карикатуриста (ЦРНИ), чији је задатак да широм света помаже карикатуристе у невољи због политике. Јер, и визуелни језик заслужује истоветну заштиту као и вербални. Зато политичка карикатура у САД има уставну заштиту.*

Занимљиво је и упоредити однос „примитивних народа“, које развијена западна цивилизација сматра интелектуално подређеним управо због веровања да су слике живе и да поседују тајне и магичне моћи (тотеми), са односом те исте западне цивилизације према слици. Неминовно се намеће питање: не верује ли и она исто тако у магијску моћ (екранске) слике? Додуше, на један много другачији и (за неке) профитабилнији начин. И нису ли заправо екрани постали нека врста „савремених“ тотема?

Као што смо видели, превласт речи у односу на слику (или обрнуто) умногоне ипак зависи и од самог културног контекста. Можда је добар пример за то, на мало другачији начин, и наша средина, која баштини претежно усмену традицију, док је однос према слици увек оста(ја)о у неком другом плану, да не кажем баш – у запећку.⁹¹ Као да нам је увек била важнија прича, нарочито оно што други причају о нама (по могућству – како нас хвале!), неголи визуелни идентитет. Наравно, ера екранске културе (која је заменила културу речи) није мимоишла ни нас, напротив – то је приметно и у свакодневном животу, а парадоксално је да суштински не утиче на промену односа према визуелном идентитету. Можда је то некако највидљивије у архитектури. Но, о овоме ће бити више речи у последњем поглављу, поводом изложбе „Логика тарабе 16/9“.

Ако говоримо о разлици у третману између ликовне (визуелне) уметности и књижевности можда су најизразитији пример двојица наших најпознатијих карикатуриста с краја 20. и почетка 21. века – Предраг Кораксић Коракс и Душан Петричић. Иако су најдиректније исмевали (и још увек то раде) актуелне политичке лидере („владаоце“), „није им фалила ни длака с главе“ (бар за сада; природна ћелавост се не рачуна). Једва да се повремено подигло мало прашине. Са друге стране, са сатиром у писаној (и говорној) форми није ишло баш тако глатко. Ипак, не знам да ли је неки ликовни уметник имао статус, ако не баш „оца нације“, а оно бар неког ближег (или даљег?) „рођака нације“ (стриц, ујак, тетка, теча...). И данас се углавном писци, глумци и остали „оратори“, за разлику од ликовних уметника питају за мишљење на било коју тему.

⁹¹ Мића Поповић у једном свом тексту помиње анегдоту о томе како му је Петар Лубарда, приликом њиховог првог сусрета, одмах ставио до знања да је још на двору Кнеза Милоша био забрањен приступ писма и сликарима. Ако ова ефектна анегдота и није у потпуности тачна, то не умањује значај поенте.

Од „Јежа“ до Коракса

Кад смо већ стигли и до нашег терена, покушаћу да и ту, укратко, дам неки историјски осврт.

Традиција српске карикатуре, чије зачетке налазимо још у средњовековним минијатурама и детаљима фресака, средином 19. века је, са појавом графичког репродуковања, обogaћена и карикатуром у модерном смислу. Педесетих година 19. века – готово истовремено са карикатурама творца модерне карикатуре Онореа Домијеа, настале су и прве српске карикатуре: шаљиви и сатирични цртежи чији су аутори најчешће остајали анонимни.

О том времену и о карикатури Загорка Јанц, у тексту „Стара српска карикатура и сатира“, пише следеће: „Педесетих година 19. века у Београду су излазили листови „Шаљивац“, „Србске новине“ и „Видов дан“. Упоредо са илустрацијама, које почињу да прате текстове у овим новинама, појављују се прве карикатуре. Урођени народни смисао за шалу и хумор, показује се сад овим новим начином ликовног изражавања код Срба. Временом су ти први, у ствари гротескни цртежи, постепено прерасли у праву новинску карикатуру, која посматра свет из посебног угла и говори посебним језиком алузија и алегорија. Можемо рећи да су ове карикатуре касније постале права илустрована хроника политичких и економских прилика и огледало светских догађаја, пројектованих у нашој малој средини пуној великих амбиција...“ – од самих почетака, дакле, српски цртачи смеха почели су да претварају историју у карикатуру, а то траје и данас.

Зачетник модерне српске карикатуре био је сликар Димитрије Аврамовић (1815 – 1855), за чије се карикатуре политичког карактера каже да су се појавиле у време „када је српски народ почео и цртежом да се бори за своја национална и политичка права“.⁹² (сл.8) Аврамовићу се, ускоро, на овоме послу придружује и песник Јован Јовановић Змај, који је био издавач, аутор текстова и илустратор многих поучних и духовитих листова за децу и одрасле (чије су сатиричне опаске вешто уклопљене са доброћудним просветитељским хумором). Змај има велику улогу у афирмацији карикатуре на нашем подручју. Он је у том периоду – у другој половини 19. века (од 1860. у Новом Саду)

⁹²Подаци преузети из текста Здравка Зупана, историчара стрипа, написаног поводом његове ауторске изложбе „Век стрипа у Србији“ у панчевачкој Галерији савремене уметности, 2007.

покренуо (и уређивао) неколико хумористичких листова: најпре „Месечар“, затим „Комарац“, „Змај“, „Стармали“, и наравно, „Невен“.



Сл 8: Карикатура Димитрија Аврамовића

Димитрије Аврамовић и Јован Јовановић Змај, као и Паја Јовановић и Бета Вукановић – раде и портретну карикатуру, сликајући претежно личности из културног живота свога доба, а задирући и у остале области друштвеног живота. Постоји претпоставка да се карикатуром бавио и песник Ђура Јакшић, и да је под псеудонимом „Темељко“ објављивао текстове у листу Враголан. Почетком 20. века, „Змајеву новосадску штафету“ преузима Београд, где 1902. године Брана Цветковић, сликар, новинар и глумац, покреће лист „Сатир“.⁹³ Иако је Цветковић, који се сматра првим истинским новинским карикатуристом у Србији, покрећући лист „Сатир“, најавио епоху савремене карикатуре, тек је са појавом Бете Вукановић отпочело ново зрело поглавље у српској карикатури. На изложби групе „Лада“, 1910. године, она је изложила серију портретних карикатура, угледних београдских јавних личности, претежно из културног живота. Према тим портретима се, међутим, нису баш сви односили „кавалерски“ – било је и увређених, оних који су јој претили судом и адвокатима, сматрајући да карикатура руши њихов друштвени углед у патријархалном и провинцијалном Београду...

Стваралаштвом и ангажманом Бете Вукановић отворен је пут уметничкој карикатури и њеној друштвеној афирмацији у овој средини. Неких десетак година касније, Пјер Крижанић ће инаугурисати модерну „политичку карикатуру“.

⁹³Треба поменути и политичко-сатирични лист „Страдија“, који после пада режима краља Александра Обреновића 1903. године, незадовољан малим променама у земљи, покреће родоначелник српске сатири Радоје Домановић.



Сл 9: Бата Вукановић, „Дом ученица у Крунској улици“

Међутим, иако се карикатура код нас јавља средином 19. века, као самостална уметничка форма она се развила тек у међуратном периоду,⁹⁴ када је своје право место нашла у хумористичким и сатиричним магазинима и часописима. Били су у експанзији у свим већим градовима, а међу њима је, свакако, нај-познатији „Ошишани јеж“⁹⁵ (1935), који представља пре-кретницу⁹⁶ у развоју карикатуре код нас.

Поред поменутих Пјера Крижанића (сл.2) и Бете Вукановић (сл.9), и други уметници (Урош Предић, Паја Јовановић, Иван Мештровић ...) повремено су се изражавали кроз карикатуру.

⁹⁴Да не би било забуне, због броја ратова на овим просторима - мисли се на период између Првог и Другог светског рата.

⁹⁵Реч „ошишани“ у називу алузија је на предратну цензуру, која је пре сваког изласка листа брисала чланке који нису били по вољи владара.

⁹⁶То и није случајно, имајући у виду да је међу оснивачима листа био и доајен југословенске и родоначелник политичке карикатуре Пјер Крижанић, који је ипак некако успевао да се сачува од оштрих режимских цензура. Због веома доброг пријема код читалаца, већ након прве године излажења уредништво је приредило и прву изложбу карикатура из „Ошишаног јежа“. Изложбу је отворио наш чувени (и увек актуелни) комедиограф Бранислав Нушић. Кажу да је због великог интересовања продужена неколико дана, а чак је и цена улазница смањена на два динара.

Период после Другог светског рата донео је много више озбиљности и страха, па је било и мање места за хумор и смех. Часописи и дневне новине су имали ригорозне цензуре. Од преко 50 предратних часописа остао је само „Ошишани јеж“, али под промењеним именом у „Јеж“. Иако је за време дуге Титове владавине сасвим извесно било различитих периода, оно што је свакако била константа јесте да се није смео дирати лик и дело „највећег сина наших народа и народности“, који се „воли више од маме и тате“, односно сам „друг Тито“.



Сл.10: *Зашто носи Устав на проверу?!
- Да га погледа прави аутор!*

(Као „прави аутор“ пројекта новог југословенског Устава приказана је Амбасада САД у Београду.)

Али, зато га у Источном блоку (односно СССР-у) нису штедели, због одбијања резолуције Информбироа. О томе сведоче бројне поспрдне карикатуре⁹⁷ југословенског вође у совјетској штампи (сл. 10, 11, 12), које су га представљале као народног непријатеља, продану душу и фашисту.

На насловне стране (бело)светских новина доспевале су карикатуре личности са ових простора –



Сл.11: *Јуда Тито, „Дуг плаћен крвавим новцем!“*



Сл.12: *Капиталисти плаћају, а Тито пева и игра.*

⁹⁷Три овде приказане карикатуре изабране су, пре свега, због њихове актуелности и у данашњем времену, далеко након распада СССР-а и (Титове) Југославије. У питању је већ устаљена матрица која, нажалост, функционише и данас, само су други актери у питању. Остала је та подела на наше и њихове, издајнице и патриоте, проруске и прозападне (проамеричке), која је данас, у свој својој

чешће него што би се претпоставило за један мали народ (коме, додуше, не мањају оперетски ликови).

Иначе, све до свирепог убиства краља Александра Обреновића и Драге Машин, Србија се ретко појављивала на тим карикатурама. Овај чин је одјекнуо и може се повезати са настанком стереотипа о нецивилизованим Србима, нарочито у немачким сатиричним часописима. Почетком Првог светског рата, односно са убиством престолонаследника Франца Фердинанда, то прераста у праву пропаганду. На насловној страни чувеног немачког сатиричног листа „*Simplicissimus*“ из 1903. године, приказана је карикатура крунисања краља Петра Карађорђевића са торбицом ка којој је извезен мотив вашке, а миропомазање се обавља прскањем његове косе „прашком за бубе“!⁹⁸

Још један такав бизаран пример је и књига „Европски Петар Штрокави“ (*Europas Strummelpeter*), објављена у Магдебургу 1915, коју је написао Х. Морел (*H. Morell*), а илустровао Артур Тиеле (*Arthur Thiele*). Јунак ове стиховане приче у сликама, који се појављује и на насловној страни, са бомбом и ножем у рукама (тако су тада приказивани анархисти и терористи) јесте краљ Петар Карађорђевић. Књига је заправо парафраза класичног дела немачке дечије литературе, Петра Штрокавог (*Strummelpeter*), насталог 1844, о дечаку који није прао косу нити је секао нокте, све док због тога није настрадао.

Ова матрица је настављена и (од) деведесетих година прошлог века, само што је, захваљујући технолошком развоју, то подигнуто на још виши ниво, чије последице и даље трпимо. Милошевић, Карацић и Младић постају „суперстарови“ по заступљености њихових карикатура у светској штампи.

У последњих тридесетак (веома турбулентних) година, код нас су се издвојила два већ поменута имена: Предраг Кораксић Коракс (сл. 13) и Душан Петричић⁹⁹ (сл. 14, 15). Овој двојници бих, свакако, придружио и Сашу Димитријевића (сл. 16) из Ниша (мали допринос локалпатриотизму). Сва тројица су, свако на свој начин, углавном

баналности, сведена на већ чувену поделу на „прву“ и „другу“ Србију.

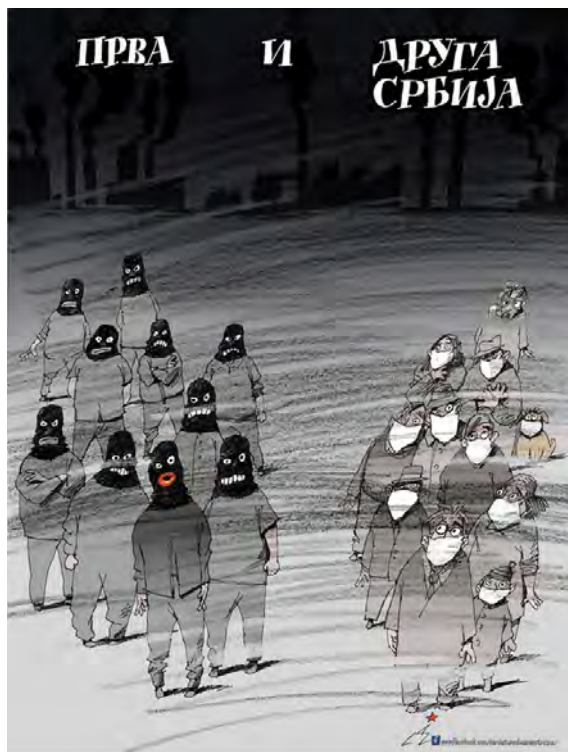
⁹⁸ О томе је писао историчар Милан Ристовић у својој књизи „Црни Петар и балкански разбојници - Балкан и Србија у немачким сатиричним часописима (1903-1918)“

⁹⁹ Овде сам намерно изабрао кариктуре - по једну оба аутора - које се односе на изложбу Марине Абрамовић „Чистач“, у Музеју савремене уметности у Београду крајем 2019. године. На овом примеру се, као на лакмус-папиру, могло сагледати стање друштва и његова општа конфузија. Али, о томе нешто више у наредном поглављу.

ослоњена на нашу етнопсихологију, односно менталитет. Ако је по оној старој: „Дабогда живео у занимљивим временима“, може се рећи да је ово златно доба за карикатуристе у Србији, бар што се тиче материјала, односно инспирације.



Сл.13: Карикатура Предрага Кораксића Коракса (2019)



Сл 14: Душан Петричић (2020)



Сл 15: Душан Петричић (2019)

Карикатура би требало да представља корективни фактор једног друштва, али ако друштво (и држава) сами постану карикатура, онда је ствар потпуно другачија. Ту више ником ништа није смешно, сем можда онима који то могу да посматрају са стране и безбедне дистанце (читај: иностранства).



Сл.16: Саша Димитријевић

Карикатура на Фројдовој софи

Поред тога што карикатура (по Бергеру) припада идентитетској категорији хумора, она се, наравно, може сагледавати из различитих углова, па и психолошког, односно психоаналитичког. Тиме се, поред осталих, бавио и аустријски психоаналитичар и историчар уметности, Ернст Крис у својој књизи „Психоаналитичка истраживања у уметности“. Задовољство добијено посматрањем карикатуре, по његовом мишљењу, једним делом потиче од уштеде у менталној енергији, а другим - из односа према инфантилном животу.

Занимљиво је и психоаналитичко повезивање карикатуре са загонетком. Имајући у виду оно што смо већ помињали - да је комично директно зависно и од контекста („потомство нема лаворов венац за комичног уметника“), стара карикатура пред очима

посматрача из новог доба претвара се у неку врсту ребуса, који он мора да дешифрује. Овај атрибут карикатуре се користи и у једно другој грани ликовне уметности, познатој као алегоријска уметност.

Вредан пажње је, наравно, и однос карикатуре према сновима. Наиме, у карикатури је изобличавање само половично, јер је и даље под контролом „ега“, док у сновима (и пијанству) „его“ губи контролу над „примарним процесима“. То можемо сматрати својеврсним одмором од „супер-ега“. Контрола „ега“ је, међутим, нешто што не важи само за карикатуру, већ се, како каже Крис, она простире на цело поље уметности, на комплетан естетски израз.

Помало је изненађујућа чињеница да је портретна карикатура била непозната у свету све до краја 16. века. Тај тако једноставан и примитиван уметнички поступак намерног изобличења човекових црта лица у сврху подсмеха био је непознат у класичној античкој уметности, средњем веку и узвишеној ренесанси. Са друге стране, комична уметност је била присутна у свим тим раздобљима, што се огледа у феномену кловнова, сатиричној илустрацији, и наравно, гротесци ... али не и портретна карикатура¹⁰⁰, све до времена браће Карачи (Лодовико и Анибале). Тада и настаје доживљај карикатуре као „оптерећеног портрета“.

Важно је подвући и да карикатура није представљала само жељу за подсмехом, већ је била у потпуности у складу са уметношћу тога доба. Наиме, она више не „подражава природу“ него тежи да продре и у најдубљу суштину стварности. И зато ова, већ цитирана у заглављу, Карачијева реченица – „да је добра карикатура, као и свако уметничко дело, приближнија животу од саме стварности“ – није само ауторов лични став (кредо), већ генерално уметнички кредо тог доба. Тако је задатак карикатуристе био „да открије истинског човека иза маске претварања“, јер ће на тај начин – демаскирањем, бити приближнији истини него реалност. Озбиљан академски уметник „ослобађа савршени облик“, док карикатуриста трага за „савршеном изобличеношћу“. Али то инсистирање на уметничковој моћи није случајно - оно је директно повезано и са променом уметникове улоге и положаја у друштву, у 16. веку. Наиме, он постаје ставралац; није више само мануелни радник, тј. подражавалац везан одређеним обрасцима. Он добија право попут песника - да ствара своју реалност.

¹⁰⁰ Крис наводи као пример, да је комичан патуљак огромне главе био познат и у ранијим уметностима али је то био само подсмех типу али не и другачије обликовање појединца као типа.

Карикатура се, поред „визуелне игре речи“, тумачи и као „одушак агресивним импулсима“; при чему се тим психолошким механизмом објашњава њена постојаност кроз време, пре него уметничким својствима.

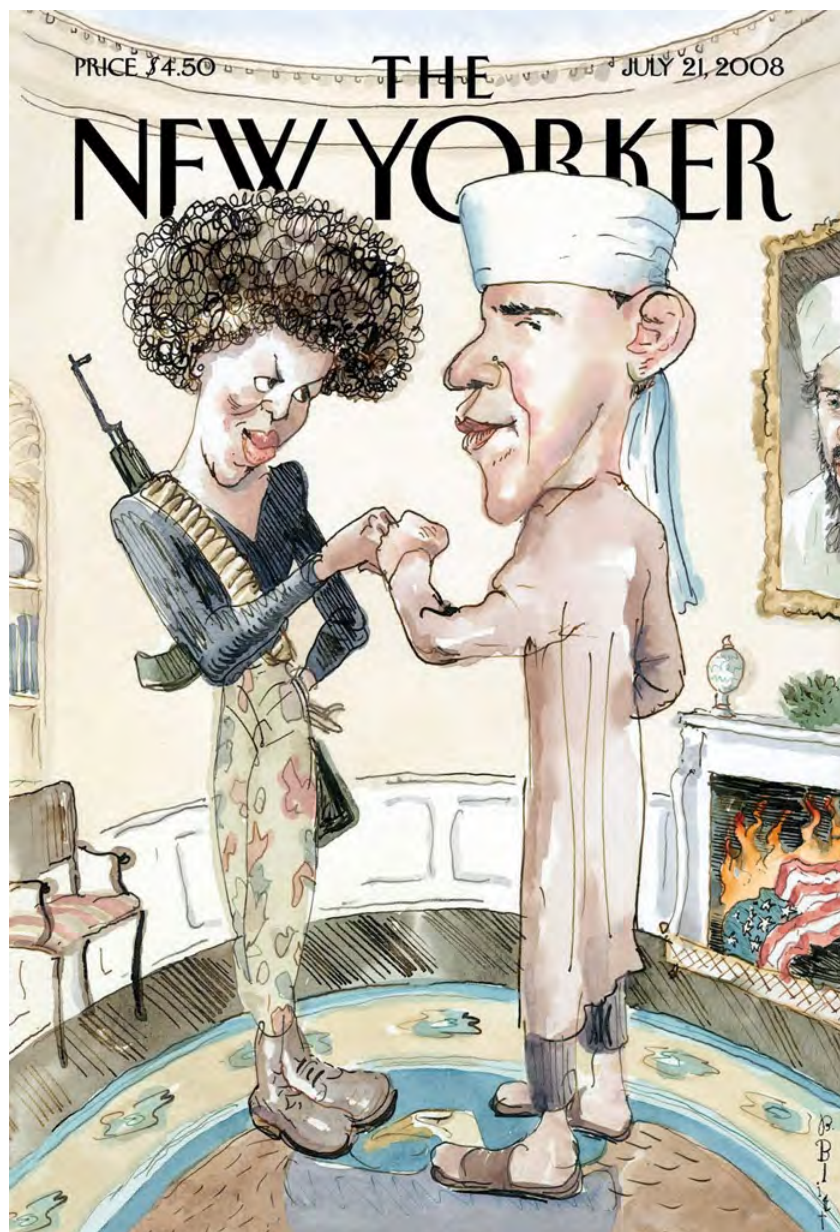
Карикатура представља и игру магичном моћи слике да преобрази. Због тога је она постала могућа тек када је та њена магијска моћ у извесној мери стављена „под контролу“, тако што су је почели сматрати шалом. Рађање карикатуре као институције, тако, означава и „освајање једне нове димензије слободе људског духа“.

Где су границе карикатуре?

Ово поглавље (тј. причу о смеху и страху) завршио бих цитатом америчког карикатуристе Дага Марлета (*Doug Marlette, 1949 – 2007*), који је указивао на то да заговорници цензуре себе често виде као „либерале“ и да политичка коректност представља такође неку врсту цензуре у савременом добу: „Из искуства сам научио да су сви који се боре против слободе изражавања идеја, у суштини, исти. Нико није мање толерантан од оних који захтевају толеранцију. Везује их недостатак хумора. Упркос разликама у култури и вери, изгледа да сви они деле егоцентричну идеју да постоји само један начин гледања на ствари, њихов начин, и да други немају право да ствари виде другачије... Све остале слободе проистичу из слободе говора.“

Без обзира на то што углавном сви воле шалу, свако има своју границу докле шала може да иде. Код диктатора је та граница најнижа, али ни „најдемократскији председници“ нису баш имуни. За то је можда најбољи пример карикатура Берија Блита (*Barry Blitt*) „Политика страха“ (сл. 17), објављена у часопису *The New Yorker*, у току прве председничке кампање Барака Обаме, на којој је приказан брачни пар Обама, у терористичким оделима, како се поздравља песницама. То је, поред самог демократског кандидата (који је морао да прекине своју кампању да би осудио ову карикатуру, објављену на насловној страни часописа), још и више погодило и верне читаоце *New Yorker-a*, који су упутили лавину претњи. Многи су, у складу са својим „демократским“ капацитетом, одмах повукли и своје налоге за претплату. Они су насловну страну доживели као директну оптужбу да је Обама у лиги са терористима, док је уредник часописа покушавао да објасни да то „није сатира о Обама, већ сатира о извртању

слике и предрасудама према Обама.“ Приговор читалаца се односио и на сам наслов карикатуре – „Политика страха“. Наваски сматра „да се ова конкретна карикатура нашла у проблему управо зато што су сатира и карикатура биле помешане. Аутор није просто направио карикатуру брачног пара Обама. Он је упоредо сатиризовао десничарски став по којем су сви муслимани терористи. Оваква врста метакарикатуре (карикатура карикатуре) на неки начин открива границе карикатурне форме. Сатира пак захтева рационалну дистанцу.“



Сл. 17: Бери Блит „Политика страха“ (2008)

КАД СЕ БУДУЋИ ЧОВЕК СМЕЈЕ САДАШЊЕМ

Када имате оваку широку, „безобалну“ тему, стално сте у ризику да ћете нешто битно изоставити, што је у неку руку неминовно. Притом сте упућени на то да ствари сагледавате и кроз призму историјског развоја. „Проблем“ се додатно компликује ако на то надовежемо и две тезе из првог дела – Јанкелевичеву: да „говорити (могло би се рећи и цртати, сликати, прим.аут.) већ значи иронисати“, и Хамвашеву: да „иронија представља смех будућег човека садашњем“. Тиме се неминовно намеће закључак да је иронија **заправо** све време присутна, и у ликовној уметности, али попут неке тихе тињајуће, контролисане **ватре**, која се „са мером пали и са мером гаси“. У ствари, све зависи само од тога из ког угла се гледа, што значи да свако дело сагледавано у том кључу – са иронијске дистанце, или накнадне памети, може уједно бити и предмет ироније, али и субјекат ироније. Другим речима, свако дело садржи у себи клицу ироније, која се, ако наиђе на плодно тле, тј. одговарајућу средину, рецимо у неким накнадним тумачењима, може даље експоненцијално развијати. То се односи чак и на оне уметнике који не припадају том кругу општих места када је „хумористичка уметност“¹⁰¹ у питању, као што су Бош, Бројгел, Хогарт, Домије, Гоја...¹⁰² О неким је овде већ било речи у поглављу о карикатури¹⁰³, али покушаћемо да утврдимо да ли заиста елементе ироније и сатире можемо да (про)нађемо и у појединим делима оних уметника који на први поглед важе за „озбиљне“.

Као што смо видели и на примеру карикатуре, тешко је тачно одредити почетак јављања хумора, односно ироније и сатире у ликовној уметности. Према неким истраживањима, прва сачувана визуелна дела за која се може рећи да садрже елементе комичног датирају још из сумерске (око 2000.године п.н.е.) и египатске (око

¹⁰¹Хумористичка уметност је за италијанског писца (и нобеловца) Луиђија Пирандела (1867-1936) једина легитимна и има задатак да демистификује, деконструише, да стргне маску. Хуморизам је тако, по њему, средство да се доведе у питање постојећи поредак како би се, можда, на његовим рушевинама изградио неки хуманији свет. То га негде повезује са Бахтиновом теоријом, која деконструише постојеће смислове и смехове, и све остало, како би се произвели нови светови и нови смехови.

¹⁰²И Волфганг Кајзер у својој књизи „Гротескно у сликарству и песништву“ разликује две струје гротескног (које се ипак можда преплићу): „фантастичну“ - која потиче од Боша и Бројгела; и ону која долази преко сатиричног и карикатуралног изобличења – Хогарт и Гоја.

¹⁰³Поглавље „Смех и страх – политичка карикатура“

1360.године п.н.е.) уметности. Артефакти које су открили археолози указују на употребу хумора –пародије и сатире, углавном кроз антропоморфизам и гротеску¹⁰⁴, при чему уметници покушавају да споје стварни и имагинарни свет, нешто попут анимираних цртаних филмова и црног хумора. По свему судећи, они су први приказали животиње у друштвеним и политичким пародијама; употреба антропоморфизма¹⁰⁵ била је најчешћи вид комичног изражавања.



Сл.18: Папирус смрти, Египат, око 1000. год. пре н.е.

Тако на египатским папирусима са сатиричним вињетама налазимо фигуралне призоре у којима животиње обављају људске активности, али на начин који је у супротности са њиховим нагонима (сл.18¹⁰⁶). Тако лав не напада газелу, већ са њом игра неку игру налик шаху, а када победи, он тражи своју награду у спаваћој соби: иако је

¹⁰⁴Гротескно, сматра Волфганг Кајзер, служи као средство за кроћење ђавола: „Уобличавањем гротескног у уметности обуздава се демонско у свету“. Индикативно је да савремено доба показује више афинитета према гротескном него иједна ранија епоха. То се највише огледа у непрестаној потреби да све буде пренаглашено (спектакуларно, сензационално, најбоље икада ...), чиме се вероватно прикрива општа отупелост, али која се, случајно или не, управо тим пренаглашавањем још више генерише. Није тешко увидети да онима који су на власти, или на то претендују, не пада на памет да освежију народ – довољно је контролисати га и давати му сензације, уместо обраћања разуму његових припадника. А и народу, очигледно, треба „смоквин лист“ да се опере од сопствене одговорности.

¹⁰⁵У модерном добу вероватно најпознатији антропоморфни лик је Мики Маус, чији је творац Волт Дизни.

¹⁰⁶Овај папирус је заправо из једног дела, али је из техничких разлога овде подељен у два дела; ток радње се прати слева надесно.

крај папируса оштећен, вероватно је тамо приказана иста газела како лежи на леђима на кревету...

Употреба сатире била је ретка у грчкој високој уметности; чешће се налази у народним занатима – на осликаним вазама и керамичким посудама. Изгледа да су стари Грци, поред идеалне лепоте, тражили и идеалну ружноћу, о чему сведочи и необично и ручно огледало, духовито украшено главом Медузе (сл.19), при чему треба имати у виду да по грчкој митологији свако ко погледа Медузи у очи остаје окамењен. Интересантно је да је група „Флуксус“, шездесетих година 20. века, свој заштитни знак (сл.20), који веома подсећа на ово „Медузино огледало“, заправо преузела из астечке уметности.



Сл.19: Ручно огледало украшено главом Медузе,



Сл.20: Заштитни знак „Флуксуса“ преузет око 500-480 пре.н.е. из Астечке уметности, 1964/65.

Ако се задржимо на самом сликарству, елементи хумора су свакако били присутни и у свим претходним епохама, у већој или мањој мери, али су они тек негде са појавом ренесансе постали наглашени. Стога ћемо овде, уз све ограде, за почетак хумора у сликарству условно узети период ренесансе. То се поклапа са већ помињаном Бахтиновом тезом да је карневалски смех у средњем веку заправо антиципирао појаву ренесансе. Колико је тема смеха била важна и позната у овом периоду, можда најбоље илуструје податак да је у италијанској ренесанси постојало више од двадесетак израза који су описивали различите видове комичног.

Ако смо рекли да иронија посматра свет са дистанце, односно из горњег ракурса, да ли онда можемо, не превише натегнуто, елементе ироније тражити и у илузионистичким сликама Андреа Мантење (*Andrea Mantegna, 1431 – 1506*) и његовој „Соби младенаца“. Пре свега се то односи на ауторову намеру стварања илузије непрекинутости стварног простора, његовим ширењем на осликану куполу (сл.21), са које људски ликови посматрају људе унутра, у просторији, и обрнуто. Како би посматрач у потпуности видео лица жена на куполи, он мора заузети тачно одређени положај у просторији. Овај правац у сликарству ће, иначе, свој врхунац доживети у барокном илузионистичком сликарству 17. и 18. века.



Сл.21: *Андреа Мантења, Ceiling Oculus, Таваница у Camera degli Sposi, око 1465 – 1474*

Најистакнутији пример су, свакако, Хијеронимус Бош и Питер Бројгел Старији, (или Сељачки Бројгел, како су га звали), у чијем се раду највише огледа утицај карневалског смеха – народне културе и њених опсцених шала.



Сл.22: Бош, Врт земаљских уживања, око 1503.

Хијеронимус Бош (*Hieronymus Bosch*, око 1450 – 1516) је својим делима стекао велику популарност у 16. веку, углавном због гротескног хумора који се крио у његовим бизарним и фантастичним бићима. О томе је већ доста писано, међутим, ја бих овде указао на једно нешто другачије запажање, ликовног критичара Џона Берцера у његовој књизи „Портрети о уметницима“. Наиме, он у Бошовом „Паклу“ (десно крило триптиха „Врт земаљских уживања“) (сл.22), поред свих гротескних детаља, види и предсказање духовне климе с краја 20. и почетка 21. века, коју је свету наметнула глобализација и нови економски поредак. Ту нема линије хоризонта, нема континуитета, ни прошлости ни будућности. „Постоји само бука неуједначене, фрагментисане садашњости. На све стране су изненађења и чулни утисци, али нигде нема неког исхода. Ништа не протиче: све бива прекинуто. То је нека врста просторног делиријума.“ Сличан простор, некохерентност и „дивљање неспојивих страсти“, видимо у рекламама и телевизијском извештајима. Такву слику света нам данас преносе медији у суманутој потреби да се непрестано нешто продаје. Свет је у **пламену**, каже Берцер. „Сваки лик гледа само сопствени интерес како би преживео. Клаустрофобија која настаје резултат је недостатка било каквог континуитета између једне људске радње и оне која за њом непосредно следи. У томе се огледа пакао. У култури глобализације нигде се не назире ништа другачије. Зато човекова интелигенција тражи излаз у похлепи“.

Питер Бројгел Старији (*Pieter Brueghel, 1525 – 1569*), или Сељачки Бројгел, како су га звали, радио је гравуре по скицама Хијеронимуса Боша. Попримио је тако и његов поглед на свет, и то до те мере да су га у 18. веку сматрали чак и гротескнијим уметником од Боша, јер „он не слика хришћански пакао, него један посебан свет ноћних и бесмислених ствари, које гледаоцу не допуштају ни рационално ни емоционално тумачење“¹⁰⁷. Бројгелово гротескно искривљавање служи да покаже какав тај „стварни свет“ заиста јесте.



Сл.23: Бројгел, Слепац води слепце, 1568.



Сл.24: Бројгел, Тријумф смрти, око 1562.

С друге стране, Џон Берџер (такође у својој књизи „Портрети“) наводи да му Бројгел делује као неко ко заправо прикупља доказе за оптужницу, и то за ону за коју зна да неће бити подигнута, за „оптужницу против равнодушности: сељака, гомиле, шпанских војника, слепих, пијаних, на крају и равнодушности Бога према смрти. Није правио разлику између недужних и кривих. Ниједан лик се није истицао као добар или лош пример. Није на њему било да осуди неки поступак или неку особу, јер није видео како се већина може понашати другачије“. Бројгел је, наводи још Берџер, био Брехтов омиљени сликар. „Обојица желе да укажу на то да је непружање отпора једнако равнодушности, да је заборављање такође једнако равнодушности, а да равнодушност значи одбројавање. Бројгелове слике су пророчке: ‘Слепац води слепце’ (сл.23), ‘Тријумф смрти’ (сл.24) из шездесетих година 16. века, делују као предсказање нацистичких логора у 20 веку“.

За нас су, свакако, поред слике „Слепац води слепце“¹⁰⁸ посебно амблематичне и његове слике „Земља Дембелија“ (сл.25) и „Велике рибе једу мале“ (сл.26).

¹⁰⁷Кајзер, даље, сматра да гротескни свет и није свет фантазије већ је то „наш свет – а са друге стране опет и није наш свет“.

¹⁰⁸Радоје Домановић је у својој приповетци „Вођа“ дао вероватно најбоље „читање“ ове слике.



Сл.25: Бројгел, Земља Дембелија, 1567.



Сл.26: Бројгел, Велике рибе једу мале, 1556.

Период између Боша и Бројгела са једне стране и Хогарта, Гоје и Домијеа са друге, обично се узима као период затишја када су хумор, иронија и сатира у питању. Али ако се опет вратимо на оне две тезе са почетка овог поглавља, хајде да проверимо да ли смемо потражити иронију и у Веласкезовом стваралаштву (*Diego Velázquez, 1599 – 1660*), односно у неким његовим делима: рецимо, у погледима његових дворских луда (патуљака); или још и више – у погледу његовог Езопа (сл.27). Да ли ту можемо пронаћи ону фину иронију која је у стању да проникне у сваку отрцану причу? Али, ако ову слику („Езоп“) упоредимо са другом Веласкезовом сликом – приказом Менипа (филозофа киничара), једног од првих циника и сатиричара¹⁰⁹, видећемо управо један другачији, циничнији поглед¹¹⁰ (сл.28). Менип свет посматра као нешто што је оставио за собом, а што га притом и забавља.

Код Веласкеза нема хијерархије вредности, или би се чак могло рећи да, слично као у карневалском схватању света, постоји нека врста изокренуте хијерархије, односно да су његове слике дворских луда и патуљака често убедљивије од појединих портрета краљева и њихових дворских свита. Берцер у Веласкезовом сликарству види гесло: „Подари видљивом видљиво, а Богу божије“.

¹⁰⁹Како Бахтин у једној шали каже, „стари Грци нису о себи знали оно најглавније, нису знали да су стари Грци, и никада себе нису тако називали“.

¹¹⁰Ове две слике као да иду заједно, као једна целина; оне су попут неког диптиха на којем се, невербалним путем, по погледима ликова, може сагледати управо та „фина“ разлика између ироније и цинизма.



Сл.27: Веласкез, „Езон“, око 1638.



Сл.28: Веласкез, „Менип“, око 1638.

Међутим, ако имамо у виду и неке биографске моменте овог уметника, односно његово упорно покушавање да стекне титулу племића, то се већ само по себи може сматрати потенцијално комичним, чак и без временске дистанце. Тако на портрету папе Иноћентија X (сл.29), овај у руци држи папир са сликаревим именом и презименом. Сматра се да тај папир управо представља Веласкезову молбу папи за одобрење његовог прикључења шпанском племству. Иначе, чувени Френсис Бејкон (*Francis Bacon, 1909 - 1992*) је толико био одушевљен овим портретом да је и сам насликао десетак верзија, што се такође може сагледавати кроз призму ироније или сатире, или нечег сличног. На некима од тих верзија папа и вришти. (сл.30)



Сл. 29: Веласкез – Папа Иноћентије X, 1650.



Сл.30: Бејкон, Студија Веласкезовог портрета Папе Иноћентија X, 1953.



Сл.31: Веласкез, Младе Племкиње, 1656.

Можда се ова Веласкезова „чежња“ за племићком титулом“ најбоље види на његовој слици „Младе племкиње“ („*Las Meninas*“) (сл.31), на којој је себи дао значајан положај – поред принцезе, краља и краљице. У то време сликарство још није сматрано довољно узвишеном уметношћу, за разлику од музике и поезије; па на овај начин Веласкез не само да алудира на чињеницу да није прихваћен у племство, упркос свом доприносу двору, већ и уздиже и себе и своју професију, дајући тако и једном и другом на значају. Али, девет година

касније, његове молбе ће ипак бити услишене, па ће се тако три године након што је слика завршена на његовим (сликаревим) грудима досликати црвени крст реда Св. Јакова (Јага), симбол племићког реда у који је примљен. Нажалост, само годину дана након тога, Веласкез умире.

Кад смо већ овако пустили „машти на вољу“, зашто да не укључимо овде и тезу оних који иронију пореде са светло-тамним, односно игром светлости и сенке. У том случају нам је и Рембрант (Rembrandt van Rijn, 1606 – 1669) незаобилазан. Да ли онда елементе ироније, или можда пре – сатире, можемо наћи у његовој „Ноћној стражи“ (сл.32)? Ова слика је иначе изазвала доста контроверзи, али не због људи¹¹¹ који се на њој налазе, већ због начина на који их је Рембрант насликао. Овом сликом Рембрант је порушио све норме које су важиле за портрете у то време. Уместо класичног статичног портрета, на коме свако позира, он је одлучио да их представи на један живописнији



Сл.32: Рембрант, Ноћна стража, 1642.

¹¹¹Чланови амстердамског стрељачког удружења (највероватније трговци), чија су имена записана и на **титлу** који се налази на позадини слике.

начин, тако што су готово сви у неком покрету, а то је било шокантно за то време¹¹². Резултат тога је да се од 18 битних особа на слици, чија се имена знају¹¹³, само две виде у потпуности, док су сви други мање или више прикривени. Такође, Рембрант је одлучио да им лица не наслика тако да изгледају савршено¹¹⁴, што је била норма код портрета тог времена. Све то заједно је код већине чланова удружења изазвало прилично незадовољство, због чега се ова слика сматра једном од преломних тачака у Рембрантовом стваралаштву. Након тога је, наиме, дошло до опадања његове популарности и успеха¹¹⁵, што је неминовно довело и до сликаревог финансијског слома.

Ако томе додамо и податак да је слика, због премештања у скупштину Амстердама, скраћена за неких 20 одсто (са 4 x 5 метара на 3,6 x 4,4 метра), а тиме и добила четвртасти облик (чак су и исечене две особе које су се налазиле на левој страни), рекло би се да ипак има „довољно“ оправдања да се ова слика сагледа и кроз иронијско-сатиричну призму.

И можемо тако даље ређати и ређати примере, преко Хогарта¹¹⁶, Гоје¹¹⁷, Домијеа¹¹⁸... Али оно што је некако извесно јесте да се заправо све до почетка 20. века, односно појаве Даде и концептуалне уметности, ток хумора, односно ироније, кроз историју уметности може ипак релативно јасно сагледавати и пратити¹¹⁹, кроз

¹¹²Неки стоје, други ходају; један луна у добои, други пуни пушку, трећи пуца,...једна девојчица са торбом о појасу и петлом трчи између ногу тих људи, други једноставно позирају, као пред штафелајем ...

¹¹³На слици су, као на тесној позорници, приказани и многи непознати пролазници, па укупно има 34 лика.

¹¹⁴Пошто је свако од наручилаца платио свој портрет, вероватно су сви очекивали да буду овековечени ако не мало лепше и достојанственије, оно макар онакви какви јесу. Међутим, били су непријатно изненађени када су видели да се могу са сигурношћу идентификовати само помоћу броја и листе имена исписаних на **штиту** у позадини.

¹¹⁵Рембрант је био први модерни сликар(уметник), који је у више наврата обрађивао тему трагичне усамљености појединца, баш као што је био и први велики уметник који је искусио отуђеност од друштва у којем је живео.

¹¹⁶О њима је, уосталом, већ било речи у претходном поглављу – „Смех и страх – политичка карикатура“.

¹¹⁷Између осталог, познато је Гојино разоткривање физичких изопачености на портретима с краљевског двора. Гојин рад је, сматра Бернер, заправо протест против злоупотребе људских могућности, односно онога шта је све човек у стању да учини ближњем

¹¹⁸Можемо ли одвојити Домијеа карикатуристу од Домијеа сликара? Бернер, такође, сматра да Домије никада не би постао такав ванвременски сликар да није објављивао недељне карикатуре. Теме својих слика он је заправо већ обрадио као карикатуриста.

¹¹⁹Добрим делом и зато што не прихвата окамењеност и затвореност, иронија и није била толико могућа у епохама ликовне уметности које су се заснивале на класичном кључу, где све мора да буде завршено (и „савршено“), дефинитивно... У 20. веку се, дакле, из „чисте ликовности“ прелази на контекстуални приступ уметности, што је можда и један од разлога зашто се овај век сматра управо веком ироније.... (Или је уметност само радила свој посао, односно следила дух времена - *Zeitgeist*.)

упоришна места на која смо овде углавном указали. Готово да се, у овом погледу, може у пар корака прећи преко четири века историје уметности. Ако кренемо од Боша (1450–1516) па преко Бројгела (1525–1569) у 16. веку, имамо затим период од готово пар векова затишја, до Гоје (1746–1828) и Домијеа (1808–1879) у 18 и 19. веку. Наравно, након тога се и сама структура уметности променила; нема више тих великих и дуготрајних праваца, већ се све краткотрајнији уметнички правци смењују један за другим (често иду и паралелно). Све се фрагментише и убрзава, водећи до овога што данас имамо – уметност у фрагментима. Сваки уметник постаје, такорећи, правац за себе, што значи да је готово немогуће сагледати, не само целину, него иоле ширу слику. То све више постаје „џунгла“ поготову у срединама које се последњих тридесетак година уопште више не баве валоризацијом сопствене уметничке сцене.

Дакле, почетком 20. века, са Дадом и појавом концептуалне уметности („Дишанов писоар“), простор се у свету уметности ослободио и ствара се широко поље за иронију и остале њене деривате (неки би вероватно рекли да се отворила и „Пандорина кутија“). У некој слободнијој интерпретацији може се чак ићи тако далеко па рећи да без ироније заправо и нема савремене уметности. Направљен је прекид са дотадашњим схватањем уметности, па од тада заправо као да крећу две паралелне историје уметности, „по Пикасу“ и „по Дишану“. Имајући у виду да ова по Пикасу доживљава себе као настављача¹²⁰ дотадашњег „традиционалног“¹²¹ приступа, можда и има неке логике у томе да је ова друга – по Дишану, као свој некакав главни ослонац узела управо иронијску дистанцу према првој¹²².

Ипак, треба рећи да је поље концептуалне уметности прилично широко и да у њему поред оних који се изражавају кроз иронију постоје и уметници чији је рад свакако ближи „чистом“ хумору, ако се те две ствари, као што је већ речено, уопште могу јасно одвојити.

У том целовековном распону (нарочито у другој половини тог периода), од Дишановог „Писоара“ до Кателанове „Америке“¹²³, развио се непрегледни низ личних

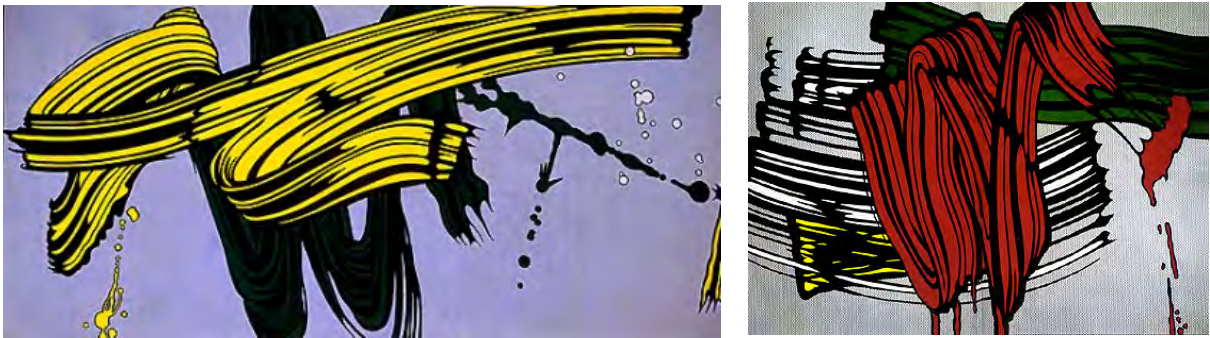
¹²⁰ „Чувари ватре (пламена)“

¹²¹ Занимљиво је да се сви који данас „бране“ традицију (и континуитет), заправо углавном позивају на оне уметнике који су, кроз историју уметности, управо раскидали са нормама традиције.

¹²² Наравно, у међувремену је и та друга почела себе да доживљава преозбиљно, као „чувара Дишановог пламена“; па је тако уметнички живот почео све више да личи на ону дечију игру „између две ватре“.

¹²³ О раду Мауриција Кателана ће бити више речи у наредном поглављу „Горки осмех 'кловна уметности“.

поетика у којима је, ако не стално, оно макар повремено присутан елемент хумора, и пре свега ироније. Волфганг Кајзер, тако, сматра да је гротескно нарочито дошло до изражаја код надреалистичких сликара: Де Кирика, Макса Ернста, Салвадора Далија, при чему ипак изражава сумњу да ће надреалистичке слике, пошто „остану саме“, односно када прође сугестивна снага овог правца, поседовати уметничку вредност да би ушле у историју гротескног.¹²⁴ Бора Ћосић такође сматра да велики утицај на теорију и праксу смеха у 20. веку имају резултати рада надреалиста, као и откриће црног хумора.



Сл.33:Рој Лихтеништајн, Потези четке, 1965/66.

¹²⁴Кајзер је ову књигу објавио 1957. године, када је надреализам још био у експанзији.

Можда би се чак могло рећи и да је иронија била један од покретача појединих уметничких праваца (превасходно у 20. веку), пре свега оних који су настајали као реакција на оне друге, тачније – прве, доминантне (мејнстрим) покрете. Такав пример би, рецимо, могао бити појава поп арта у Америци, као нека врста противтеже у односу на тада (пре)доминантни и, зашто не рећи – политички пројектовани апстрактни експресионизам. То можда најбоље илуструју радови једног од оснивача поп арта Роја Лихтенштајна (Roy Lichtenstein, 1923–1997) из циклуса „Потези четке“ („*Brush Strokes*“, 1965/66) у којима се он иронично, можда чак и са елементима сатире и пародије, поиграва на рачун гестуалног сликарства америчког експресионизма. То су заправо радови у стилу гестуалног сликарства, само што су произведени „механички“, у духу поп арта¹²⁵ (сл.33). Лихтенштајн је, иако управо један оснивача поп арта, и сам поникао на традицији апстрактног сликарства, односно апстрактног експресионизма, па га и та његова „амбивалентност“ овде чини додатно интересантним¹²⁶

Циклус „Потези четке“ је, дакле, пародија на рачун култа херојске спонтаности апстрактних експресиониста. Физичким увеличавањем тог геста он га удаљава од његовог реалног значења и измешта у контекст „чисте естетике“. При томе се, међутим, по речима Слободана Трајковића, није десила само естетска трансформација, већ и филозофска, јер он сада посматра емотивни гест као да је предмет... Увођењем призора који није изражавао искључиво „личну карактеристику ствараоца“, већ је говорио о култури из које долази, Лихтенштајн је отворио ново поглавље у уметности 20. века.

Слична врста ироније, односно пародије, присутна је и у серији слика овог уметника у којима он „помера анатомију“ Пикасових¹²⁷, Мондријанових, Сезанових или Монеових дела (и праваца као што су кубизам, футуризам, импресионизам или надреализам), правећи своје интерпретације. Лихтенштајн је тако започео нешто што данас знамо као почетак савремене уметности. Поп арт је увођењем контекста као доминантне компоненте једног дела донео прекретницу у визуелној уметности.

Критичари су Лихтенштајна упоредили са иглом упереном у надувани балон апстрактног експресионизма (у то доба главног правца америчке уметничке сцене).

¹²⁵ Како сам аутор каже, ти радови су га у почетку подсећали на комаде сланине.

¹²⁶ Лихтенштајнове слике донекле побијају ону тезу да је иронија неспојива са апстракцијом. Наравно, ово и није „чиста апстракција“, већ се користи заштитни знак апстрактног експресионизма - „храбар и неустрашив“ потез четком.

¹²⁷ У претходном поглављу смо већ помињали да је и Пикасо слично „транспоновео анатомију“ својих старијих узора, односно туђих ремек-дела.

Парадоксално је то што је сматран и најбољим уметником своје генерације, али истовремено, према критици „Њујорк тајмса“ – и „најгорим уметником у Америци“.

У контексту приче о карневалском смеху, важно је подвући да поп арт управо представља неку врсту везе између високе уметности и нечега што бисмо могли назвати савременим пучким визуелним представама, са неком врстом савремене народне уметности која се отеловљује кроз свакодневни предмет. На тај начин поп арт релативизује појам уметничког предмета, имајући у виду да, почев од Дишана, заправо све може да буде уметнички предмет. Спајајући тако високу уметност и свакодневни живот, овај покрет ствара неку врсту бескласне уметности.

У радовима концептуалних уметника иронија је углавном присутна кроз неку врсту текстуалне поруке. То може бити у виду чисто текстуалног рада: попут радова Младена Стилиновића (1947 – 2016) – „Уметник који не зна енглески није уметник“ или Џона Балдесарија (*John Baldessari, 1931 – 2020*), једног од пионира концептуалне уметности – „*I Will Not Create Any More Boring Art*“ („Нећу више стварати досадну уметност“) из 1971. године; или у виду самог назива рада, као у случају Бојсовог (*Joseph Beuys, 1921 – 1986*) перформанса, „*I Like America, and America Likes Me*“ („Ја волим Америку и Америка воли мене“). Рад, чијем је успеху посебно допринео иронични назив, изведен је у Њујорку 1974. године, када је у Галерији Ренеа Блока пет дана живео са вуком. Међу радовима који називом шаљу ироничну поруку неизоставан је и рад Марине Абрамовић „Уметност мора да буде лепа, уметник мора да буде леп“¹²⁸ из 1975. године (сл.34), као и још један рад Џона Балдесарија (један од првих): „Пројекат кремације“ из 1970. године, који је подразумевао уништавање свега што му је дошло под руку. Спалио је све слике које је направио између 1953. и 1966. године, а од пепела је направио колаче. То је ваљда био његов начин супротстављања ономе што је учио – да су једино слике и скулптуре прихватљиве форме уметности, иако је, са друге стране, као своје омиљене уметнике наводио Ђота, Гоју и Матиса.¹²⁹ Наравно, ту

¹²⁸ Овај Маринин рад би у контексту српске уметности можда могао да претрпи и извесну модификацију у „Уметност мора бити озбиљна, уметник мора бити озбиљан“; што је негде можда и лакше испунити, јер ипак нисмо сви обдарени природном лепотом.

¹²⁹ Интересантан је податак да су концептуалисти, иако је и сам сврставан међу њих, одбацивали његову уметност као недовољно озбиљну. Он је на то одговарао: „Концептуалисти су мислили да ја само радим шаљиву уметност, а ја сам мислио да је њихова досадна.“ Ипак, он није никада сматрао хумор својим примарним обликом изражавања. „Не покушавам да будем забаван“, изјавио је. „Једноставно ми се чини да је свет помало апсурдан и одвратан, а ја на неки начин о томе извештавам.“

су незаобилазни Демијан Хирст и Џеф Кунст, при чему би се читава прича око њих и њихове уметности пре могла подвести под „цинизам наших дана“.



Сл.34: Марина Абрамовић,
„Уметност мора бити лепа, уметник мора бити леп“, 1975.

Популарност појединих уметника данас је толика да њихов рад постаје предмет ироније, заправо пародије. О томе говори и пародични документарцац о раду Марине Абрамовић, под називом „*Waiting for the Artist*“ („Чекајући уметника“) са Кејт Бланшет у улози имагинарне концептуалне уметнице пореклом из Мађарске, под именом Изабела Барто. Глумица је потпуно „скинула“ изглед и мимику Марине Абрамовић, при чему је, уз све контроверзе које прате савремену уметност, питање њене сврхе и смисла, на духовит начин приказана не само уметница, већ и уметничка сцена, публика и критика. Све те теме су, уосталом, могле да се виде „на лицу места“ и овде, током Маринине изложбе у Београду, 2019.¹³⁰

„Смехофобија“ српског сликарства

Једна од многих мојих идеја приликом именовања теме докторског рада била је да се једна овако широка област у фокусу интересовања можда ипак може мало сузити, свођењем на неки л„локалнији“ ниво. У случају Србије, то локално би имало буквално значење, јер када се каже „српска уметничка сцена“, заправо се искључиво мисли на београдску сцену, док се сви остали углавном доживљавају као статисти. Али, то је ипак друга тема, а на нама је да видимо чему се то „смеје“, а кога „засмејава“ српска

¹³⁰Како каже Мишко Шуваковић, „скандал је постао инструмент фокусирања медијске пажње, а не естетске субверзије“.

уметничка, тј. ликовна сцена, таква каква је, у последњих сто и више година. И да ли ту уопште има смеха...(?)

Извесно је да у Србији постоји дуга традиција хумора. Наш народ има велику потребу за колективним смехом. Но, будући да је тај смех у домаћој култури готово по правилу реакција на „поремећену стварност“, он спада пре у домен сатире него некаквог класичног хумора. Та врста комичних жанрова се етаблирала у књижевности већ у 19. веку, када са појавом Јована Стерије Поповића, Стевана Сремца, Бранислава Нушића, Радоја Домановића, Петра Кочића, настају неки од најбољих комичних, односно сатиричних романа и приповедака.

Духовитост је, уз побуну, дуго била најжилавији елемент наше историје. Чак би се могло рећи и да ове две етнопсихолошке карактеристике у нашем историјском наслеђу стоје у јасној узајамној вези. Од генијалне народне поезије о Марку Краљевићу, преко Змаја, Домановића, Винавера, до Душка Радовића; од буне против дахија до студентских протеста 1996/97. године... Међутим, данас се та наша специфична духовитост систематски уништава, пре свега екранским хуморескним шундом, чиме се заправо убија и воља за било каквом смисленом побуном.

Ако за поједине области српске уметности (пре свега филм и књижевност) с правом можемо рећи да поседују и особену врсту (српског) црног хумора, када је реч о сликарству, односно ликовној уметности, ту је ситуација доста скромнија, да не кажем озбиљнија – наравно, ако изузмемо карикатуру. Иако важе за духовит народ, Срби су ликовну уметност, чини ми се, схватили преозбиљно¹³¹. Можда разлоге за то, поред већ помињане доминантне усмене културе, треба тражити, са једне стране, у неутемељености и неаутентичности самог српског сликарства, које се развијало углавном под утицајима са запада (минхенски, бечки, париски, Сорошеви (?) и други ђаци), док је са друге стране било оптерећено дOMETИМА средњовековног сликарства, које се, такође, не може сматрати нашим аутентичним „производом“, иако, очигледно, полагамо „ауторска права“. У таквој дихотомији, која траје и до данас, неговала се стална потреба за (пре)озбиљним схватањем ликовне уметности и сликарства. То иде то

¹³¹Редитељ Марко Костић каже: „У ауторској уметности постоји нешто што можемо назвати мером (не)озбиљности, јер сваки стваралац има право да буде озбиљан или неозбиљан и да одлучи шта ће од та два представљати његов уметнички израз, било у оквиру појединачног дела или целог опуса. Насупрот томе, у култури Балкана присутан је континуитет трагикомедије, категорије која омогућава аутору да буде смешан и озбиљан у исти мах; ако га оптуже за незрелост, вадиће се на сериозност, ако га исмеју због претенциозности, вадиће се на шалу.“

те мере да се готово може рећи да српско сликарство, поред других „националних“ фобија (пре свега традиционалног страха од промаје, читај: проветравања), пати и од извесне „смехофобије“.¹³²

Наравно, самим тим је логичан и недостатак озбиљних студија о овом феномену у нашој ликовној теорији. Смех је код нас истраживан углавном само у домену теорије књижевности, кроз комедију...

Ако бисмо један од постулата новог примитивизма: „Никада не ући у енциклопедију, јер ће у њој бити списак оних који су криви за пропаст планете“, мало модификовали завирујући у наше музејске збирке, он би можда могао да гласи: „Никада не ући у музеј¹³³, јер ће у њему бити списак (збирка) оних који су криви за (не, нећу рећи пропаст српског сликарства) мањак хумора у српском сликарству“. Приметићемо, дакле, да како идемо даље у историју, једва да можемо издвојити (и прсти једне руке су много) ауторе у чијем раду, макар повремено, провејавају елементи хумора. Наравно, искључујемо могућност да и саме радове тумачимо са иронијске дистанце.



Сл.35: „Аутопортрет у кафани“, око 1904.

Из тог ранијег периода издвојио бих можда једино рад Стевана Алексића (1876 – 1923): „Аутопортрет у кафани“ (сл.35), из 1904. године. Он је заправо урадио читаву серију аутопортрета типа *мemento мори* (*memento mori – сети се смрти*), приказујући себе у кафанском миљеу, у „свом омиљеном амбијенту“. Насмејани уметник као да наздравља

посматрачу, са чашом вина у руци, док му костур свира виолину на уво (или кафански прецизније - на увце; прим. аут.). Костур на глави, пардон, лобањи, има лоровов венац, што указује на то да је питање победника у овом (животном) дуелу већ решено.

¹³²Израз преузет из књиге Игора Перишића: „Увод у теорије смеха“

¹³³Донедавно је „ући у музеј“ и буквално било немогуће учинити, и то дужи низ година

У првој половини двадесетог века, сликарство је, за разлику од књижевности, било прилично ригидно према хуморним садржајима; заправо, једини жанр у области ликовних медија који је био изразито хуморан, била је карикатура. Наравно, овде бих поменуо и зенитизам и часопис „Зенит“, Љубомира Мицића, који је излазио у Загребу и Београду, у периоду од 1921. до 1926. године, а са којим је, између осталих, сарађивао и Станислав Винавер.

У периоду после Другог светског рата, након попуштања стега соцреализма, захваљујући филму, у први план избија комедија. У бившој Југославији сасвим сигурно је била и најзаступљенији жанр, што се узима као компаративна предност у односу на друге комунистичке земље источног блока. Међу забрањеним и прогоњеним југословенским уметницима није било комичара и хумориста. У духу тадашње колективне идеологије, смех је (као и осећај среће) такорећи био јавна ствар, док је сада он постао чисто приватна ствар, у неку руку и иницијатива.

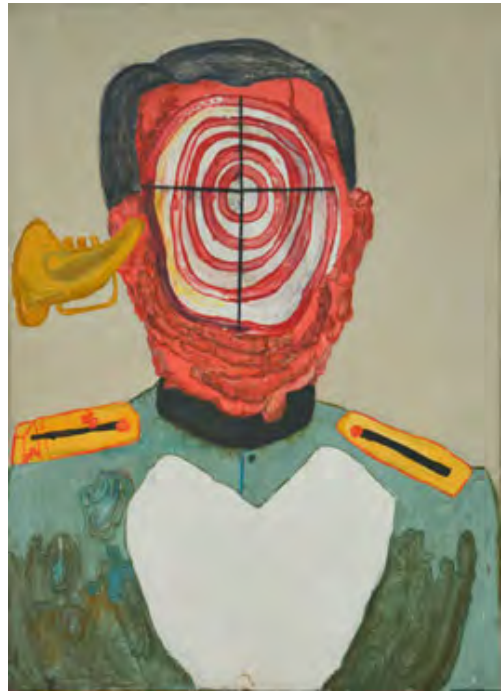
Ипак, негде од шездесетих година прошлог века, и у сликарству поједини аутори, попут Ивана Табаковића (сл.36), Радомира Рељића (сл.37), па и Миће Поповића (сл.38), и пре свега Душана Оташевића (сл.39 – 43), у свој рад, кроз елементе поп културе, уводе елементе хумора и ироније, односно гротеске и пародије. На тај начин се критикују не само социјалистичке идеје, већ и савремен живот. Касније је, у концептуалној¹³⁴ и постмодерној уметности, иронија најзад пронашла плодно тле, чиме ће, без обзира на бројна оспоравања, ипак извршити значајан утицај и на будућу (савремену) овдашњу сцену.

Из „оправданих“ разлога, овде ћу избећи коментарисање савремене (актуелне) српске продукције. Како каже наш народ, „има дана за мегдана“. Оставићу то, ипак, стручнијој анализи (историчарима и теоретичарима уметности).

¹³⁴Са екипом концептуалних уметника везаних за СКЦ (Студентски културни центар) седамдесетих година: Марина Абрамовић, Раиша Тодосијевић...



Сл.36: Иван Табаковић,
„Вести“, колаж, 1973.



Сл.37: Радомир Рељић,
„Чари рата“, 1964.



Сл.38: Мића Поповић, „Свечана слика“, 1975.



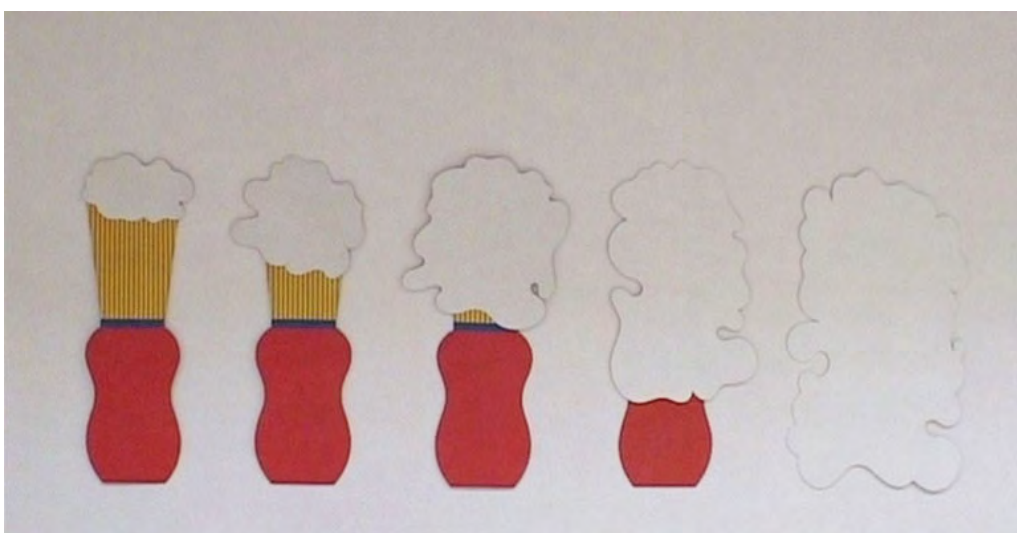
Сл.39: Душан Оташевић,
„Море! Море!“, 1966.



Сл.40: Душан Оташевић, „Ка комунизму лењинским курсом“, 1967.



Сл.41: Душан Оташевић, „Полиптих III“, 1966.



Сл.42: Душан Оташевић, „Чисто бело“, 1969.



Сл.43: Душан Оташевић, „Друже Тито, љубичице бела, тебе воли омладина цела“, 1969.

ГОРКИ ОСМЕХ „КЛОВНА УМЕТНОСТИ“

Његову прву самосталну изложбу, 1989. године, чинила су затворена врата празне галерије на којима је стајао натпис „Одмах се враћам“. На Бијеналу у Венецији 1993. године свој изложбени простор изнајмио је маркетиншкој агенцији која је испред павиљона подигла билборд и рекламирала нови парфем. Две године касније, у Паризу, убедио је свог галеристу Емануела Перотена (*Emmanuel Perrotin*) да на отварању изложбе носи костим у облику пениса са зечијим ушима и у њему поздравља госте. „Another Fucking Readymade“ је његов рад из 1996. године, за амстердамски „De Appel Arts Center“, а том приликом је украо радове другог уметника изложене у оближњој галерији и представио их као своје, вративши их тек под претњом да ће бити ухапшен. У Милану је 1999. године његов рад чинио галериста Масимо де Карло, који је током отварања изложбе висио на зиду обмотан лепљивом траком. Масимо је добио срчани удар и морали су да га одлепљују са зида галерије, док су друга два кустоса морала непрестано да возе динамо-бицикле како би одржали осветљење на изложби...

Иза свега стоји Маурицио Кателан (*Maurizio Cattelan*), тренутно можда најпознатији савремени италијански уметник (вајар). Рођен је 1960. у Падови, а у свет уметности ушао је прилично касно, са 30 година, и без формалног уметничког образовања (злуради би рекли - баш зато је и успео). Од 1993. године паралелно ради у Њујорку и Милану.

У гомили (нарочито) савремених уметника који у свом раду негују хумор, односно иронију, било је јако тешко одредити се за дело неког од њих. Можда је при избору Кателана пресудила пре свега та његова „радикална доследност хумору“. Стиче се утисак да је у његовом случају управо хумор покретач стварања. Стога је овај уметник можда и најбољи пример онога о чему је у првом делу било речи: да је хумор неким начин, односно средство мишљења, док је код других присутан спорадично, као вид опуштања.

Са друге стране, прилично је незахвално писати о таквој врсти уметности, јер прети опасност да упаднете у замку слично као када објашњавате виц. Али, сад нема

повратка - „сам пао, сам се убио“. Наравно, није била искључена могућност да, баш по угледу на Кателана - неког ангажујем да ми напише овај рад, као што је и он често на интервјуе доводио своје двојнике. Они су говорили, док је он седео поред њих...

Иако је Кателан већ раније стекао светску славу, ја сам га „открио“ релативно скоро, тек пре неколико година. Притом сам, упознајући његов рад, наилазио чак и на интересантна подударана, на неке додирне тачке свог са његовим радом.

Сам Кателан је изјавио да је у свет уметности доспео случајно и да себе не сматра уметником. Као потпуно необичну стваралачку појаву, назвали су га и „кловном уметности“, са „правим сузама и насликаним осмехом“.¹³⁵

„Сузе су заиста праве. Понекад се не осећам пријатно у својој кожи. Помишљам да можда не познајем себе довољно, али онда схватим да себе у ствари познајем превише добро“, узвратио је Кателан. „Понекад осећам да треба да направим паузу, удаљивши се од свог живота, од тога да будем ја...“ .

Његов пут до уметности водио је преко низа послова са којих је углавном био отпуштан због својеврсног хумористичког приступа радуи шала које његовим сарадницима и послодавцима нису биле разумљиве. Поштар, кувар, донатор сперме, чистач подова, радник у мртвачници и у црквеној продавници сувенира - била су нека од занимања којима се овај уметник бавио пре него што је осамдесетих почео да дизајнира намештај. Она су га, према писању критике, уједно и добро припремила за апсурдност света уметности. Ипак, иако је неколико галерија приметило његов рад, дизајн га није привукао у толикој мери да би у њему остао, јер је његов истински циљ био трагање за слободом. О томе највише сведоче радови с краја осамдесетих и из већег дела деведесетих, међу којима је најбољи пример рад „*Charlie don't surf*“ („Чарли не сурфује“) (сл.44), који приказује воштаног дечака како седи у школској клупи са шакама на столу, пробијеним дрвеним оловкама. У тим првим радовима препознаје се одрастање у беди и школовање испуњено физичким кажњавањем.

¹³⁵ У раду су коришћени наводи из интервјуа уметника објављених у књизи: Bonami, F, Spector, N, Vanderlinden, B, Gioni, M, „*Maurizio Cattelan*“, Phaidon Press Limited, London, 2000.



Сл.44: „Charlie don't surf“ (1997)

Може се рећи да 1999. година представља извесну прекретницу у Кателановом раду, после периода у коме је било можда и превише хумора и досетки које су, чак би се могло рећи – биле саме себи циљ. Он сам је, на питање да ли су његови радови само вицеви на рачун савремене уметности, одговорио: „Нема веће похвале! Моје специјалности су хумор и дигресија – не дадаистичка агресија већ лако измештање стварности, помало патетично, помало понижавајуће и помало имбецилно“.

Дакле, приметно је да сада долази до извесне радикализације у његовом раду. Помно прати друштвено-економска

*дешавања широм планете и у комбинацији са мотивима из историје, организоване религије и популарне културе нуди своју критику, поставља питања и изазива публику да сама протумачи његово дело¹³⁶. За изложбу у Лондону – „Apocalypse: Beauty and Horror in Contemporary Art“ („Апокалипса: Лепота и ужас у савременој уметности“), спремио је можда и једно од најпровокативнијих дела модерне уметности: „La Nona ora“ („Девети сат“) (сл.45). Ово дело, које представља папу Јована Павла Другог којег је оборио метеор, узнемирило је многе конзервативне духове. Након Лондона, исти рад је представљен у Варшави, где је изазвао толико бурне реакције да су двојица политичара наложила да се метеор уклони, а папа подигне на ноге. У интервјуу за *Artnet News*, Кателан је прокоментарисао да му се свиђа ова парадоксална ситуација где спас папи не долази са неба, већ са Земље, закључујући да је то ипак само комад воска. Са друге стране, треба ипак напоменути да је овај рад нашао своје „оправдање“ у популарној култури, па на неки начин и у самом Ватикану, будући да је искоришћен у уводној шпици за контроверзну серију „Млади папа“ Паола Сорентина. На овом баналном примеру може се уочити и како савремени (неолиберални?) систем апсорбује сваку критику на свој рачун.*

¹³⁶ Милојевић, Душан, „Између смеха и страха“, Недељник „Време“, бр. 1094, 2011.



Сл.45: „*La Nona ora*“ (1999)

Међу најконтроверзнијим радовима након папе су свакако „*Him*“ („Он“) (сл.46) – дечак са лицем Хитлера који клечи и моли се (коме?) и „*Без наслова*“ (сл.47), из 2004. године.

Дечак са лицем Хитлера који клечи јасна је алузија на историјско извињење Вилија Бранта, бившег канцелара Западне Немачке, који је, приликом званичне посете Пољској 1971, клекнуо пред спомеником жртвама нацизма у Другом светском рату. Тај начин извињавања у име сопственог народа за почињене злочине постао је на неки начин стандард у свету и параметар када се у међудржавним односима говори о извињењу. (Како би изгледала евентуална балканска верзија овог Кателановог рада, можемо да погађамо!)



Сл.46: „Him“ (2001)



Сл.47: „Без наслова“ (2004)

Други рад – „Без наслова“ (сл.47), рађен је за Фондацију „Никола Трусарди“ („Nicola Trussardi“) и предвиђен је за Трг *XXIV Maggio* (Трг 24. маја) у Милану. Кателан је окачио на дрво три о врат обешена воштана дечака са широко отвореним очима, алудирајући на то да је „у тренутним околностима дошао крај игри“. Овај рад је наишао на веома негативне реакције, толико да је чак неко сам скинуо ове воштане скулптуре. Да ли је то за Кателана био тријумф или трагедија? Признао је, ипак, да је реакција, иако можда тога није био свестан, била управо оно што је тражио. Њему је било важно да се рад изложи напољу. Уметник није имао намеру да тужи нападача, али су се власти у Милану бавиле истраживањем на тему да ли је ова инсталација „уметничко дело“. На крају је ипак установљено да јесте, па је саботер морао да плати 390 евра. Ипак, од овог „контроверзног“ инцидента Кателан је профитирао много више. То му је дигло цену на светском тржишту па је само неколико дана након ове саботаже његово познато дело из ранијег периода „*The Ballad of Trotsky*“ („Балада о Троцком“) (препарирани коњ који виси са таванице) (сл.48), продато на аукцији у Њујорку за 2,1 милион долара.



Сл.48: „*The Ballad of Trotsky*“ (1996)



Сл.49: „L.O.V.E“ (2010)

Као што сам већ поменуо, откривајући Кателанов рад, наишао сам и на неке додирне тачке са мојим радом, које чак и временски коинцидирају. Ту пре свега мислим

на његов рад „L.O.V.E“, скулптуру постављену испред зграде миланске берзе (сл.49). Отриликe у време када је и наста(ја)ла ова скулптура (2010), ја сам већ радио на једном новом циклусу слика – „Изводи из невербалног говора“, где један од почетних радова, чини ми се, недвосмислено асоцира на овај Кателанов рад (сл. 50), само што су међусобно инверзни (као позитив - негатив) и само што је његов рад „мало боље“ прошао, док мој још чека неку своју берзу...



Сл. 50: „Изводи из невербалног говора“ (2009)

(У међувремену – од настанка текста – рад је продат, наравно, не баш тако добро као Кателанов али, како се каже, „није све у парама...“.)

Ово је, иначе, последњи Кателанов рад пре његовог (првог) „одласка у пензију“. У питању је, дакле, мермерна скулптура висине 10 метара, на тргу Афари у Милану, која представља шаку на којој су сви прсти, осим средњег, одсечени. Скулптура носи назив *L.O.V.E.* На енглеском то означава љубав, али у овом случају то је скраћеница за *Liberta, Odio, Vendeta, Eternita*, односно Слобода, Мржња, Освета, Вечност. Овде се неминовно намеће и питање о повезаности ова четири (ампутирана) појма са четири ампутирана прста на скулптури? (Њихова „умешаност“ у саму љубав углавном је позната - сваком на свој начин!) Остављен (нам) је, дакле, само тај средњи прст, као симбол перверзне повезаности љубави и берзе, односно уметности и берзе.

Да ли овај Кателанов рад можемо тумачити и као неку врсту пандана статуи „Разјареног бика“, италијанског уметника Артура Ди Модике (*Arturo Di Modica*) на Волстриту у Њујорку? У том случају, можда можемо да очекујемо и неку провокацију сличну оној коју је *Разјарени бик* на Волстриту добио у виду скулптуре „Неустрашиве девојчице“. Тиме је статуа „Разјареног бика“ добила потпуно негативан контекст, што је толико разљутило аутора да је ангажовао и адвокате да уклоне „Неустрашиву девојчицу“ (сл.51).¹³⁷



Сл.51: „Разјарени бик“ и „Неустрашива девојчица“
(1989. и 2017)

у свом времену, невербалним гестом као да показују пут до „победе“.

Наравно, треба неизоставно поменути да овај Кателанов рад представља и својеврсни отклон (пародију) према Константиновој руци (сл.52), која се налази у Капитолинском музеју на Кампидољу у Риму, а која је заправо фрагмент некадашње Константинове колосалне статуе (сл.53). И једна и друга рука, свака

¹³⁷ У међувремену су и једна и друга скулптура премештене. „Неустрашива девојчица“ на њујоршку берзу а „Разјарени бик“ на за сада непознату локацију.



Сл.52: Константинова рука
(4. век)



Сл.53: Фрагменти некадашње Константинове колосалне
статуе (4. век)

Сам Кателан никада није прокоментарисао значење своје скулптуре. Ипак, многи је везују за економску кризу 2008. године у Европи, која је нарочито погодила Италију. Чак су неки приметили да би скулптура, уколико би имала све прсте, подсећала на фашистички поздрав, што је отворило дискусије о политичкој конотацији. Кад смо већ код оваквих спекулација, може се спекулисати и са тим коме је овај средњи прст у ствари намењен. Као неко ко се и сам, у већ поменутом циклусу, бавио невербалним говором, могу да приметим да се средњи прст углавном показује неком тако што је надланица окренута ка њему. Кома би онда у том случају овај средњи прст био намењен? Да ли берзи, и том финансијском свету „који кроји судбину света“, или пак „обичном народу“ од стране берзе (и самог уметника)? Кад се на то надовеже податак да је скулптура требало да остане на тргу само пар недеља, али су градске власти одлучиле да је задрже (на радост многих туриста, који сада много чешће обилазе овај финансијски квартал), можда можемо опет видети на делу *цинизам савременог система*, где се свака субверзивна акција може анулирати позивањем на „право на критику“ и „грађанске слободе“, чиме наводно доказује своју демократичност, отвореност, толерантност... Тим једноставним маневром било каква субверзивна акција може се приказати као најнормалнији део политичког фолклора, што би требало да указује на „нормалност“ политичке ситуације. Ту је реч о својеврсном „институционалном канибализму“, који је способан да апсорбује и најжешће критичаре. Такође, ако имамо у виду да је данас на сцени елегантнији вид цензуре, који се креће у распону од медијске

дискредитације, односно потпуног медијског игнорисања, до економске цензуре¹³⁸, не можемо да не приметимо да управо Маурицио Кателан нема проблема ни са једним ни са другим. Стиче се утисак да је искористио систем у своју корист. Можда чак и сам верује у то? Сам је (у једном интервјуу), говорећи о свом ранијем раду - када је изнајмио глумца да дочекује посетиоце на улазу у Музеј модерне уметности, са циновском маском Пабла Пикаса, на изложби Џексона Полока, рекао: „Иронисао сам улогу музеја у постмодернизму и њихову сличност са Дизнилендом, где циновски Мики Маус дочекује туристе на капији. Све постаје забава и – ништа више. Био сам импресиониран да је управо МОМА (Музеј модерне уметности, прим.аут.) дозволила овај перформанс, јер је моја округна шала била уперена директно против њих. А и публика је реаговала фантастично! Мислили су да је глумац у ствари Џексон Полок лично.“ (Ово говори доста и о самој публици, прим. аут.)

Дакле, изгледа као да је њему дозвољено да се „игра“ са системом, достигавши притом светску славу, са милионским износима за своје радове; да излаже у најпознатијим музејима; „дозвољава себи“ да на ретке интервјуе доводи и свог двојника, који говори уместо њега док он седи поред. Или се пак и систем поиграва са њим, а самим тим и са свима нама који „падамо“ на субверзивност оваквих његових и радова њему сличних у нади да ће то, ако не баш срушити цео (неправедни неолиберални!) систем, оно бар уздрмати га из темеља и дати му мало „људскије лице“? Или ће пре бити да је посреди само пројекција наше (не)скривене жудње за истим таквим статусом (животом, успехом, третманом...), по принципу „и ти ћеш ово да радиш, само (мало) сутра“. У том случају, све ово служи као неки вентил кроз који се испушта акумулирано незадовољство. *Да ли је то нека врста „либералног ропства“, у коме људе треба довести до тога да се подређују систему, а да ту подређеност и не примете, јер живе у уверењу да је то њихов лични и слободан избор?*¹³⁹ Дакле, синдром „куване жабе“.

Занимљиво је (можда и помало бизарно) да Кателан никада није имао свој студио, док су радове по његовим идејама у ствари реализовали други, углавном професионалне занатлије, као и то да су његова дела настајала готово увек по наруџбини кустоса који су желели да простору који уређују дају ново значење и

¹³⁸ Цитат социолога и теоретичара културе из Љубљане Алда Милохњића из интервјуа „Политичност уметности у доба неолибералног цинизма“, објављен на сајту „Уметност и/као политика“, 2011.

¹³⁹ Исто.

испровоцирају реакцију, „контекстуализују га“. За богатог енглеског колекционара „направио“ је бабу од воска и ставио је у његов фрижидер, зато што је тражио да му уради нешто *cool*. Притом, каже и да је постао уметник због добре зараде и атрактивних жена!

Како год било, и сама његова већ поменута најава одласка у пензију аутоматски је интерпретирана као још једна у низу његових шала које ће се преточити у ново уметничко дело. У свом маниру он је (или је то био његов двојник?) неодређено рекао да је у питању привремени одмор од уметничког света, који прети да га прогута, и жеља да се посвети новооснованом арт часопису „Тоалет папир“. Његови „пензионерски дани“ (самонаметнути азил) трајали су целих пет година (!) (до 2016), када се са новим пројектом, инсталацијом „Америка“ (сл. 54), вратио у Музеј Гугенхајм у Њујорку. У питању је функционална WC шоља, направљена од 18-каратног злата, за



Сл.54: „Америка“ (2016)

коју су посетиоци чекали и по неколико сати да је „испробају“, јер их је Музеј Гугенхајм (Guggenheim Museum) позвао да доживе „јединствено интимно искуство са једним уметничким делом“. Касније су на друштвеним мрежама делили слике из ове необичне просторије. Како стоји у саопштењу Музеја Гугенхајм, „овом златном WC шољом Кателан је учинио доступним широј јавности један екстравагантан и луксузан објекат намењен најбогатијим људима на свету, припадницима једног процента светске популације (између осталих и самом председнику Трампу (*Donald John Trump*), прим.аут.). Његов тоалет „намигује“ прекомерностима тржишта уметницама, али и подсећа на амерички сан, у којем сви имају једнаке могућности;

његова намена нас, на крају, подсећа на то да смо сви људска бића са истим физиолошким потребама“. И сам Кателан је то објаснио: „Шта год да сте појели, било да је то ручак од 200 долара или хот-дог од 2 долара, на WC шољи дође му на исто“. Или, како би рекао овде већ помињани француски филозоф из 16. века – Мишел де Монтењ: „Колико год високо да седиш, седиш на свом дупету“.

Музејски радници су, наводно, „тоалет“ чистили сваких 15 минута, да би уметничко дело вредности између 1,5 и 2,5 милиона долара било увек у беспрекорном стању. Предузете су и посебне мере безбедности како ниједан посетилац не би дошао у искушење да неки део инсталације понесе кући. На улазу су стајали чувари, само по једна особа смела је да борави у просторији, не више од пет минута, а све торбе и ташне су морале да буду остављене испред врата.¹⁴⁰

Можда се овај рад може тумачити и као нека врста посвете чувеном Дишановом (*Marcel Duchamp*) писоару („Фонтана“, 1917), уочи његовог јубилеја (прве стогодишњице!). Имајући у виду да је овај Дишанов рад представљао праву прекретницу у савременој уметности – после које је она добила савим други (по некима и једини логичан) ток – можда и Кателанов рад најбоље показује домете савремене уметности. (Изгледа да нема тога што „народ неће позлатити“). Или ће можда и ово бити још једна таква прекретница у уметности? Насупрот Дишановом раду, који је „измештањем из свакодневног контекста добио вишак смисла и постао ни уметнички предмет (у дотадашњем конвенционалном схватању уметности), а ни употребни (јер је изгубио своју функцију која га дефинише као употребни предмет), и створио парадокс да је нешто истовремено и уметност и није уметност, што је, логички гледано, немогуће – Кателанова шоља је и уметнички рад (јер урачунава искуство редимејда и свих других писоара који су постали топос (опиште место) у уметности 20. века) и употребни предмет (задржала је употребну функцију!).“¹⁴¹

Уместо било каквог закључка, можда би било најбоље да овај одељак завршимо управо изјавом једне од посетитељки ове инсталације:

„Ко не би желео да се попишки на уметност?“, упитала је она.

¹⁴⁰Да овај рад не престаје да „провоцира“, говори и вест која се појавила пре две године (2018) - да је Музеј Гугенхајм у Њујорку одбио молбу Беле куће да јој позајми једну слику Винсента ван Гога за приватне одаје америчког председника и прве даме, али је одговорио контрапредлогом – управо инсталацијом „Америка“, Мауриција Кателана.

¹⁴¹ Станковић, Маја, „Америка“, интернет магазин „Студије савремености“, 2018.

Или да ипак завршимо у озбиљнијем тону.

Кателан није уметник који моралише, не заузима нити брани било какву идеолошку позицију, не нуди решења, већ сталним мењањем контекста и материјала, жели да прикаже сву комплексност стварности. Иако његови радови, о чему текст довољно говори, можда и критикују и институцију уметности, изгледа као да не тражи никакву врсту алтернативне лепоте или истине у уметности. Стога, како наводе неки аутори, стваралаштво Мауриција Кателана као да поручује да нема вишег циља уметности или је сврха тако „висока“ да се никада не може открити.

У сваком случају, било да га доживљавамо као шаљивог и инвентивног уметника, или као харлекина, он је сигурно значајан представник концептуалне уметности.

П. С.

Не би било згорег покренути иницијативу да се и код нас (на одговарајућој локацији) изведе реплика Кателановог рада из Лондона, који представља имитацију вијетнамског ратног меморијала „Маи Лин“ у Вашингтону. (Уместо имена мртвих војника, на њему су угравирани највећи поразии енглеске фудбалске репрезентације (сл.55)). Наравно, у овом случају би то било са „нашим резултатима“, с тим што би за то био потребан много већи комад мермера.



Сл.55: Сатирична имитација вијетнамског ратног меморијала изведена у Лондону са угравираним највећим поразима енглеске фудбалске репрезентације, (1999)

- ОД СВИЊЕ ДО ВАТРЕ, НЕВЕРБАЛНИМ ПУТЕМ -

Када се ствари поставе крајње једноставно, мој досадашњи рад (ипак) делује готово потпуно разумно. Чак се и одвијао очекиваним путем, следећи притом још и дух наше традиције. Кад погледам само теме које сам обрађивао кроз циклусе, сасвим је јасно да није било ничег логичнијег (а вероватно, ни укуснијег) него да свиња која се појавила у првом чину, тј. циклусу, у трећем заврши на (тихој) ватри.

Али ако оставимо духовитост мало по страни - наравно, не и у потпуности, јер је она један од важнијих сегмената мог досадашњег (а вероватно и будућег!) рада - видеће се да се он одвијао углавном кроз неколико већих циклуса. О сваком од њих понаособ ће овде хронолошки бити речи, како би могао да се сагледа (и) пут доласка до ове завршне, „докторске“ изложбе, која заправо представља централни део једне трилогије. Претходио јој је, наиме, један циклус, а из ње се потом развио још један. Па, да кренемо редом.

„Година свиње“

Циклус „Година Свиње“ започет је негде на завршним годинама студија (на Факултету ликовних уметности у Београду) и без превеликих амбиција да се то развије

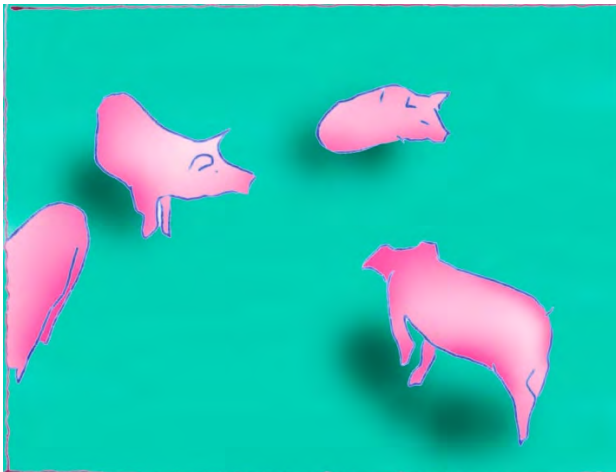


Сл.56: Комбинована техника на папиру, 120x 80 цм

у нешто веће - како је на крају испало. Посматрано са ове временске дистанце, мислим да је рад на овом циклусу представљао и неку врсту мог „ватреног крштења“, у смислу транспоновања једног мотива из дотадашњег чисто сликарског приступа у његову концептуалну димензију. Почело је од неколико крокија свиња, које сам направио на селу,

фасциниран њиховом „безбрижношћу“ док су углавном до гуше уваљане у блато. Требало је да то буде тек неколико школских цртежа и студија (сл.56).

Један од разлога за дуже бављење овим мотивом вероватно проистиче и из реакција на те почетне радове циклуса. Наиме, одмах се јавио проблем са „вишком (углавном негативне) симболике“ коју свиња носи са собом, и то не само у нашој, већ уопште у западнохришћанској традицији. То аутоматско повезивање са људима представљало је велики проблем у почетној фази и често ме наводило на погрешан пут,



Сл. 57: Обрађено у фотошопу

али је уједно представљало и први прави изазов: како избећи банализовање, а опет, обухватити сву ту сложену симболику? На изванредан начин желео сам да станем у „одбрану свиња“. Решење сам тражио, а надам се – и пронашао, измештањем из тог западнохришћанског дискурса у симболику кинеске традиције, која је углавном потпуно другачија. То ме је на крају довело и до самог назива овог циклуса „Година Свиње“ – по знаку из кинеског хороскопа.

али је уједно представљало и први прави изазов: како избећи банализовање, а опет, обухватити сву ту сложену симболику? На изванредан начин желео сам да станем у „одбрану свиња“. Решење сам тражио, а надам се – и пронашао, измештањем из тог западнохришћанског дискурса у симболику кинеске традиције, која је углавном потпуно другачија. То ме је на крају довело и до самог назива овог циклуса „Година Свиње“ – по знаку из кинеског хороскопа.

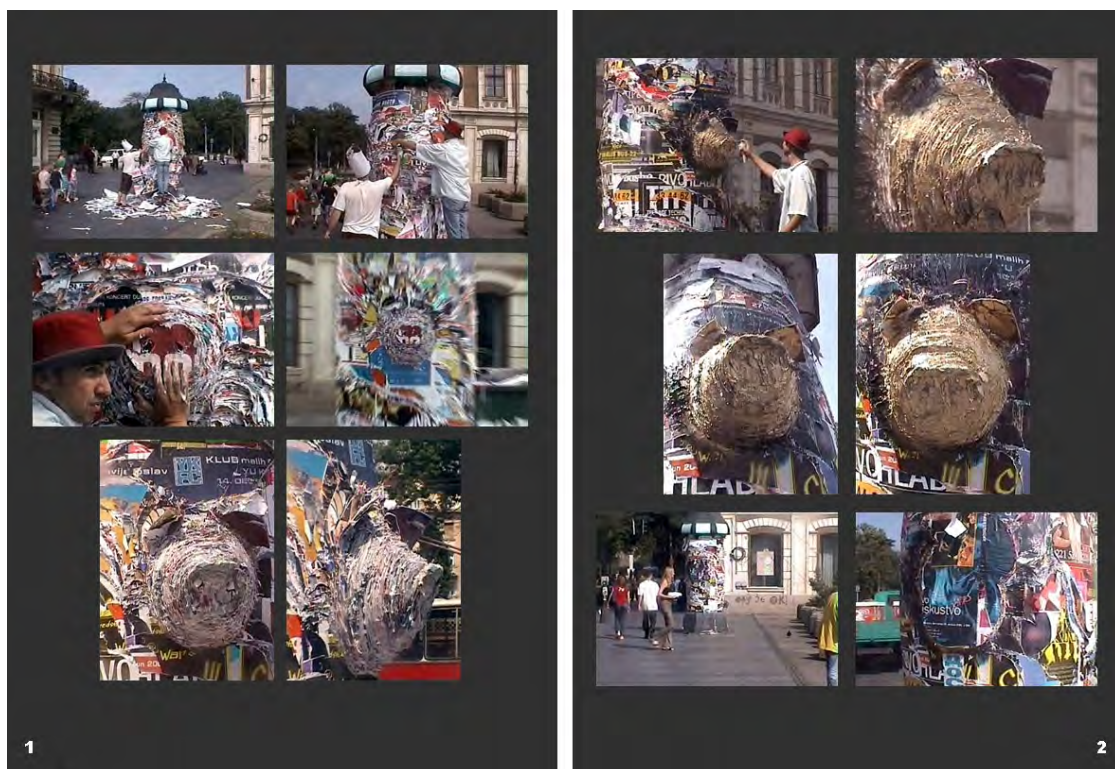
То је на неки начин растеретило и сам ликовни приступ, при чему ми је, између осталог, чак и обрада скица у фотошопу отворила једну нову димензију, нови угао посматрања. У том смислу је вишемесечни рад на једној слици (сл. 57 и 58) управо и



Сл.58: Уље на платну, 240 x 95 цм

био преломан за даљи развој овог циклуса. Након дугог „мучења“ са том сликом, јер сам се и даље стално кретао у неком конкретном простору, у ком су свиње могле да буду – „само свиње“, једна лагана игра у фотошопу разрешила је целу причу. Као да је само било потребно „ослободити“ свиње, односно прасиће, изместити их из било каквог очекиваног, конкретног простора и пустити их да се слободно играју на некој апстрактној ливади. Од тада фотошоп постаје битан савезник у мом раду, како у бржем развијању идеја и скица, тако и за симулирање амбијенталних поставки за неке конкретне изложбене просторе. Али ипак, не још и као нека самостална дисциплина у раду.

Вероватно један од најупечатљивијих и најефектнијих радова из овог циклуса представља интервенција на огласним стубовима у Кнез Михаиловој улици, у Београду, на којима су наслаге плаката биле и преко пола метра дебљине (сл.59). Идеја је била да се све оно што је обликовало ово друштво, у виду политичких, културних и свих



Сл.59: „Огласни стуб документује догађаје и промене на политичкој и културној сцени друштва“ (2003)

других дешавања која су ту рекламирана, „дообликује“ (циник би рекао да се резултат учини видљив(иј)им). А на крају, наравно, и „позлати“¹⁴². Почетна замисао била је да се интервенише на свим огласним стубовима у Кнез Михаиловој улици, и то тако што би

¹⁴² На овом примеру се можда такође може наћи нека веза са Кателановим радом „Америка“ из 2016. године.

глава свиње била окренута ка Теразијама а задњица ка Калемегдану. Да се, за почетак, „омеђи територија“.

Због „објективних“ техничких проблема (рушења у току ноћи!) на крају је обрађен само један огласни стуб, како би се овај рад, колико-толико, документовао. Нажалост, тада су (2003) и техничке могућности за снимање биле неупоредиво скромније од данашњих (када су камере на телефонима неизоставне и све боље), и штета је што нису квалитетније забележене веома занимљиве реакције људи, између осталих и неких тадашњих политичара. Ко зна, можда би боље прошли да су могли то да искористе касније у својим предизборним кампањама. У сваком случају, било је јако занимљиво видети поједине политичаре како се одмеравају, *face to face*, са позлаћеном свињском главом.¹⁴³ Интересантно је (можда и симболично) на крају било и то што је на плакату који је остао на стубу након што је у току ноћи глава срушена - стајао натпис: ИСКУСТВО.

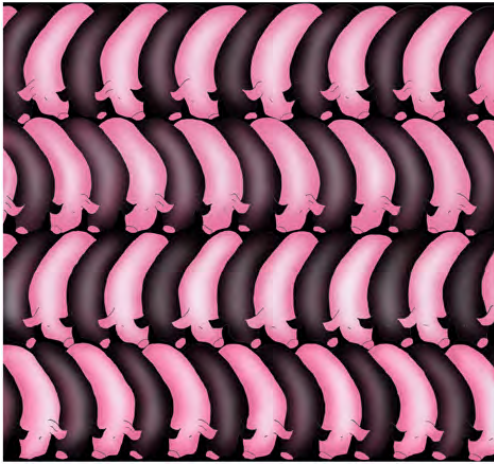
Ако је у првим фазама рада на овом циклусу колорит био нешто „веселији“ - а свиње (и прасићи) су се опуштено играле на некој (кисело)зеленој „апстрактној“ ливади - у даљој фази рада и колорит се донекле променио. Сведен је углавном на две основне „свињске“ боје: црну и пинк (сл. 60, 61 и 62). Изгледа да тај колорит (успостављен



Сл.60 Акрилик на платну 115 x 130 цм; 130x130 цм

¹⁴³ Овај рад је требало да буде изведен и на главном тргу у Чачку, у оквиру изложбе „Млади“ (2004) у чувеној галерији „Надежда Петровић“, али су се људи из галерије уплашили реакције тадашњег (можда и садашњег?) локалног моћника (ваљда су почеци његове успешне каријере били везани за свињарство) па смо морали нешто на брзину да импровизујемо испред саме галерије. Можда је то и разлог зашто ме више никад нису позвали да тамо излажем.

деведесетих година прошлог века као мејнстрим), нажалост, и даље најбоље одсликава нашу друштвену стварност: ПИНК НА ЦРНОЈ ПОЗАДИНИ!



Сл.61: Акрилик на платну 170 x 160 цм



Сл.62: Изрезано у дрвету 300 x 185 цм

„Изводи из невербалног говора“

Након циклуса „Година Свиње“, требало је кренути даље, јер ако се каже да се писац постаје тек од друге књиге, слично правило би, вероватно, могло важити и за ликовне и визуелне уметнике. Како ме је временом (нарочито у периоду након студија) међуљудска комуникација почела све више интересовати (али и збуњивати¹⁴⁴), тема невербалног говора се некако природно наметнула - можда и као нека врста „личне психотерапије“.

Готово апсурдно, у једном тренутку нашао сам се у ситуацији да сам се боље споразумевао у средини чији сам језик тек учио (са циклусом „Година Свиње“, кренула је сарадња са галеријом у Бечу), него у својој средини. Моје дотадашње наивно

¹⁴⁴ Са ове временске дистанце могу да приметим да је то добрим делом (не умањујући, наравно, ни личну одговорност) последица односа нашег друштва према уметности и уметницима уопште. Док сте на студијама, углавном се крећете у кругу (микрокосмосу) „сличномислећих“ (и „сличноосећајућих“). Тако одвојене од реалности, вас заправо нико и не припрема за реалан живот, као да се подразумевају неки идеални услови. Када изађете, схватите да не само што никог не занима то што радите и чиме се бавите, већ и ви лично (углавном) никог не занимате. Једноставно, ту нема никаквог интереса, што у комбинацији изразитог „социјалног дарвинизма“ и традиционалног српског утилитаризма уме да буде ужасно сурово. Поготово ако сте још под визним режимом... Како каже Ролан Барт: „Такав је живот, сачињен од малих самоћа.“

схватање да је наша главна комуникација искључиво вербална и да се „во држи за рогове, а човек за реч“, у сусрету са реалношћу стално је падало је у воду.

Наша права (суштинска) комуникација заправо се одвија на невербалном нивоу. То је било отрежњујуће сазнање за мене, али и још један изазов, који сам покушао да преточим у ликовни језик.

Али проблем је био од чега почети и у ком правцу то развијати? Иако су руке (уз очи) засигурно најекспониранije у невербалној комуникацији, оне су, са друге стране, и један од веома често (зло)употребљаваних сликарских визуелних мотива, толико да су готово постале опште место. У почетку је то изазивало значајну дозу резервисаности, али сам ипак „легао на руду“ и одлучио да се упустим у ту авантуру. У једном тренутку сам морао - да бих ствар „изгурао“ до краја – да се припогнем и другим екстремитетима, тачније - ногама.

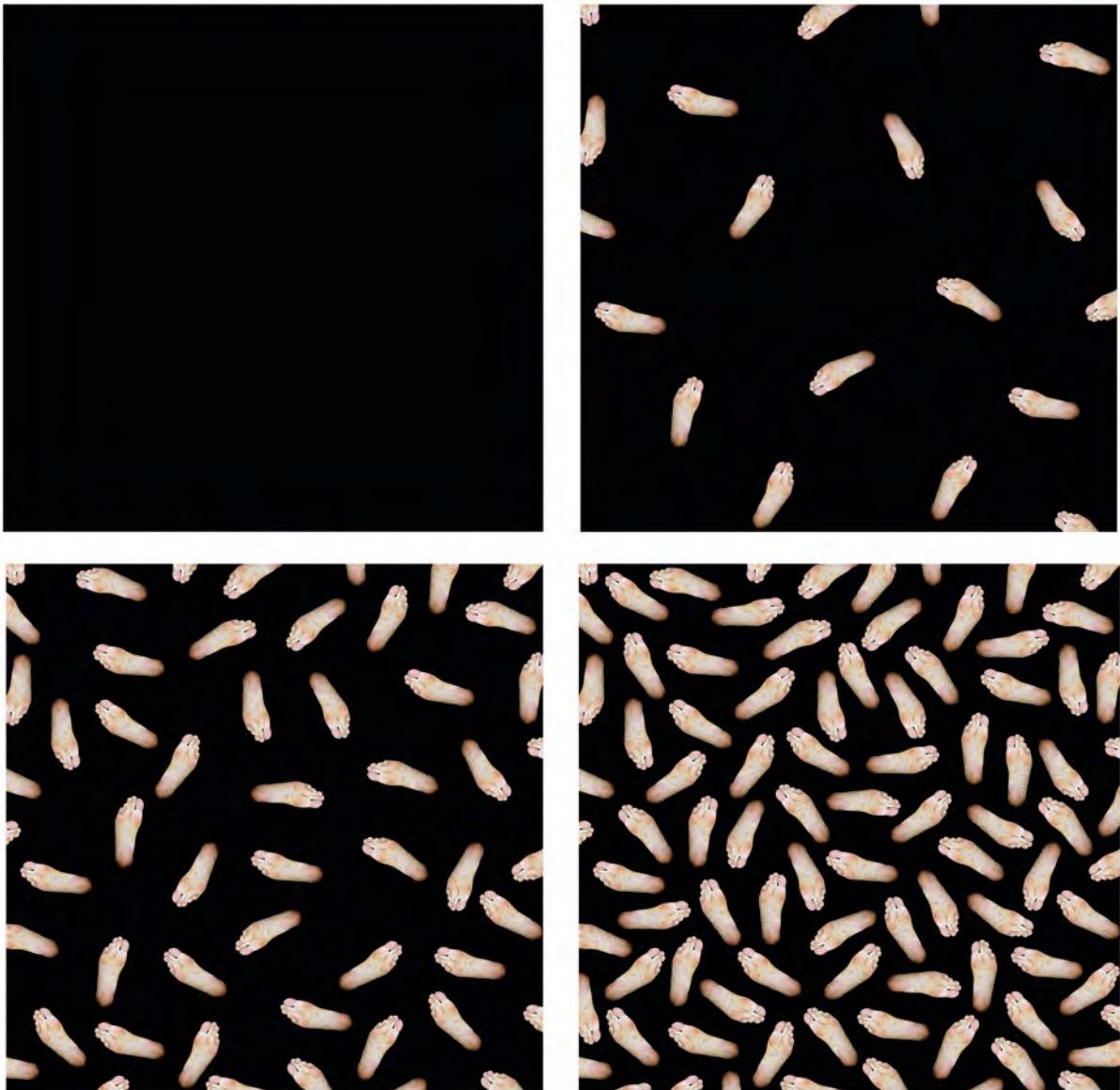
Из овог циклуса издвојио бих неколико радова, које сматрам кључним, а који су били представљени и на изложби у УЛУС-овој галерији у Београду, 2015. године. Хронолошки, а и по неком просторном кретању кроз изложбу, најпре је ту триптих са (под)насловом „Балканска трилогија“ (сл.63). Слика представља и неку врсту омажа деведесетим, чије последице и даље трпимо; као да смо трајно обележени њима.



Сл.63: „Балканска трилогија“, триптих, акрилик на платну, 325 x 142 цм

Симболе протеста и ратова на просторима Балкана представио сам у форми неке врсте паралелног одбројавања (пребројавања!), формираног од „златних калупа“ какве налазимо и на иконама – а који су на крају и „пресвучени“ крвавом патином

деведесетих – док се у преклопу „наших“ и „њихових“ симбола указују и обриси „црне руке“,¹⁴⁵ што можда отвара могућност и за неке додатне нивое тумачења.

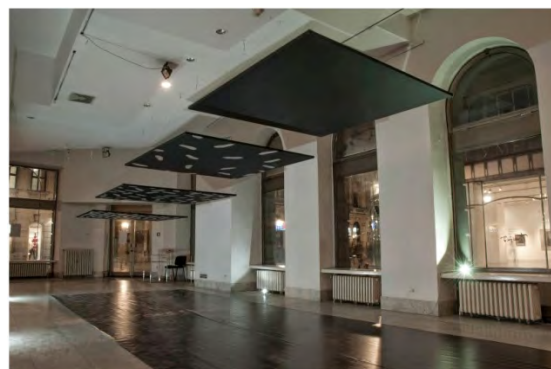


Сл.64: акрилик на платну 4x 200x200 цм

Други рад који бих издвојио је амбијентална инсталација (сл. 64, 65, 66, 67 и 68), која се састоји од четири слике већег формата (2 x 2 м). Оне степенасто висе са плафона, окренуте ка поду, док се испод њих - на поду, простире диги-тални принт са

¹⁴⁵ „Црна рука“ била је тајно друштво, званично основано под именом „Уједињење или смрт“ у Краљевини Србији 1910. године. Организација је, међутим, деловала и пре тога, у Мајском преврату 1903. године, у којем су убијени краљ Александар Обреновић и краљица Драга (Машин) Обреновић, чиме је прекинута лоза династије Обреновића. Циљ организације је био и уједињење свих територија Јужних Словена, посебно оних у саставу Аустроугарске. Сматра се да је „Црна рука“ учествовала и у организовању Сарајевског атентата, 28. јуна 1914. године, што се узима као повод за почетак Првог светског рата.

масом људи снимљених¹⁴⁶ из горњег ракурса (птичије перспективе), тако да им се виде само главе (сл.66). Принт је ширине три метра (а променљиве дужине, од најмање 10 метара), тако да посматрач мора да „загази“ унутра како би погледао слике које висе са плафона. На тај начин, посматрач и сам улази у систем који функционише по „принципу бициклисте“ („игре моћи“), односно, док „гази“ оне испод себе, уједно мора да се сагиње према онима изнад, који газе њега. Прва слика у низу - са „највећом гужвом“, па је логично да је и притисак ту највећи - постављена је најниже (нешто мало испод просечне човекове висине). Како се та гужва горе постепено смањује, до потпуне празнине (потпуног мрака), тако се и маса испод ње полако утапа у мрак, па се на крају тог пута посматрач у једном тренутку суочава са празнином (мраком) и изнад и испод себе (а вероватно и оном у себи?). Овај рад се, такође, дотиче и проблема миграција, које су у међувремену постале и озбиљан глобални изазов.

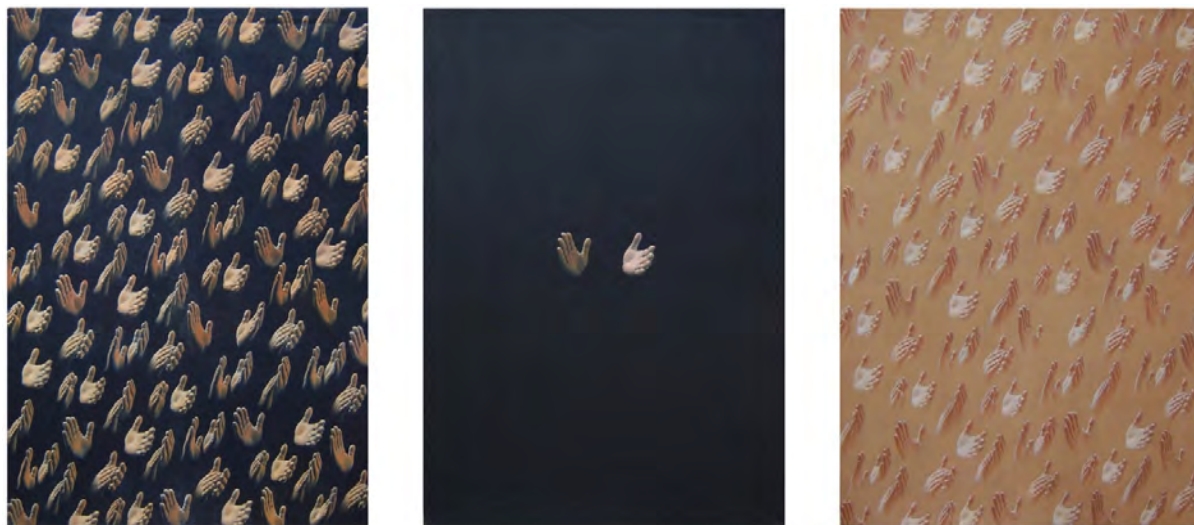


Сл.65, 66, 67, 68: Галерија УЛУС, 2015.

Кад посматрач тако „успешно прође кроз систем“, природно, на крају следи награда у виду „спонтаног аплауза“, односно долази до триптиха (сл. 69 и 70) за чији сам (под)наслов узео цитат из филмског серијала „Ратови звезда“: „Дакле, овако умире

¹⁴⁶ Фотографија познатог нишког уметника фотографије Душана Митића Цара.

слобода... уз громогласни аплауз“.¹⁴⁷ (Свака сличност са стварним догађајима и особама је случајна!)



Сл.69: Триптих, акрилик на платну, 3x 200 x 140 цм

Иако можда на први поглед не изгледа тако, мислим да се овај циклус у извесној мери надовезује на претходни („Година Свиње“), односно да су међусобно комплементарни.

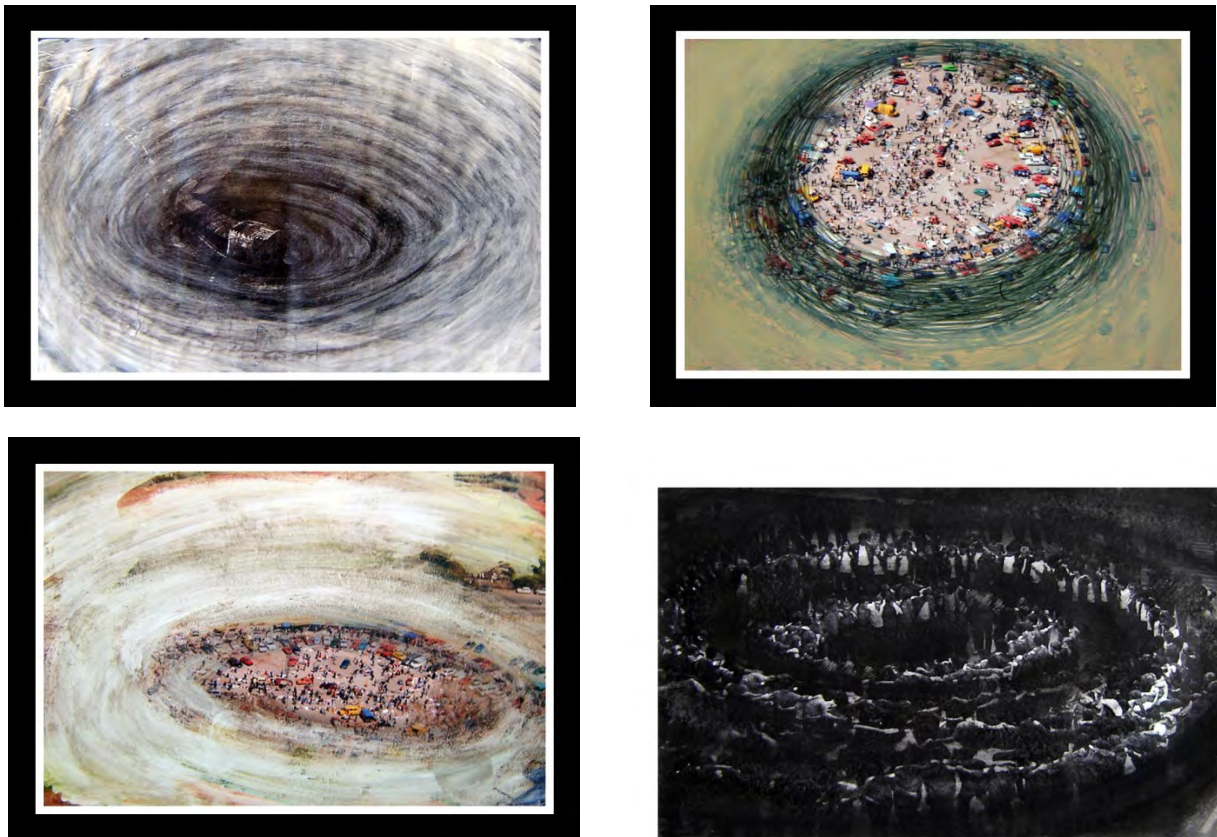


Сл.70: галерија УЛУС, 2015.

¹⁴⁷ Овај рад би се у извесној мери могао довести и у везу са чувеном „Пећином руку“ (Cueva de las Manos, 11000 – 7500 година пре.н.е).

„Erased“

Овде бих искористио прилику да само укратко скренем пажњу на још један циклус - „Erased“ („Избрисано“), који још није заокружен, иако се рад на њему простире на дужи временски период. Вероватно је за то криво моје не тако редовно посећивање ликовних колонија, будући да је и сам почетак, као и наставак овог циклуса, везан управо за једну ликовну колонију у Нишу,¹⁴⁸ која је за своју („оригиналну“) тему имала управо овај град. У намери да изместим угао гледања, дошао сам до фотографија¹⁴⁹ Ниша снимљених из птичије перспективе (из горњег ракурса - углавном из хеликоптера¹⁵⁰), на којима сам затим интервенисао - цртежом и бојом, или сам их брисао разрађивачем (сл.71). Неочекивано се и овде указао значајан потенцијал да се то развије у нешто веће, што ће се, надам се, и остварити.



Сл.71: Комбинована техника, 4 x 70 x 50 цм

¹⁴⁸У питању је ликовна колонија у организацији Ниш арт фондације (2008), а под покровитељством компаније Филип Морис (Philip Morris). Рад на овом циклусу ће се затим наставити и у Ликовној колонији „Сићево“ (2010).

¹⁴⁹Реч је о фотографијама познатог нишког фотографа, Душана Митића Цара.

¹⁵⁰„То је тај трик, да се све гледа из угла елите, одозго; тако да све што радите, радите заправо за елиту“— сматра редитељ Златко Паковић.

ДОКТОРСКО-УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

-Трилогија-

„Чувари пламена“

Слично као и у раду на претходним циклусима, и у овом је један наизглед бизаран детаљ био покретач целе приче. Овом циклусу су, наиме, претходиле две фазе „загревања“: Фасциниран ликовношћу призора цепаница (оних у пламену, као и несагорелих), којима сам преко зиме загревао свој „атеље“, ложећи пећ на дрва, а у тренутку замора од великих циклуса и „озбиљних“ тема, са намером да се вратим једном необавезнијем и мање претенциозном раду, кренуо сам да радим управо серију цртежа цепаница (сл.72).



Сл.72: Угљен и пастел на папиру, 2 x 100 x 70 цм

Међутим, како ватра не мирује и има ту тенденцију да се шири, почела је да „захвата“ и друге ствари осим цепаница - зграде, станове, аутобусе, аутомобиле, људе... (сл.73) Шлагворт за то пронашао сам и у једном пасусу у *Небеској хијерархији* псеудо-



Сл.73: Угљен и пастел на папиру, 3 x 100 x 70 цм

Дионисија,¹⁵¹ где он каже да је „ватра у свему и у свим стварима и да она може освојити све друге ствари, исто као и Бог“. Сличног мишљења је и Хераклит: „Све се ствари састоје од ватре, и све се поново враћају у ватру.“ То тражење ватре у свим стварима (и враћање у њу) отварао је једну нову, веома провокативну димензију у раду.

Тако се ватра веома брзо проширила и на само („бојно“) поље уметности (сл.74), где је послужила као добро „оружје“ у мојој већ дуже времена припреманој борби – „обрачуну“ како са самим (најпре тржишним) системом уметности, тако и са уметничком сценом. Отуда и идеја о некаквој уметничкој полицији – KUNSTPOLIZEI (на немачком, сложићете се, то ипак звучи мало ауторитативније, а најпре је и било намењено тамошњем „тржишту“¹⁵²), која је у сталном сукобу или, блаже речено – у динамичном односу са ватром (који помало асоцира на „Фаренхајт 451“),¹⁵³ учинила сасвим адекватном. Додатни подстицај нашао сам и у књизи Мишела Уелбека (*Michel Houellebecq*) „Карта и територија“.

Како се рад на овом циклусу развијао, увиђао сам да - на један потпуно другачији начин¹⁵⁴ - ови радови могу апсолутно да функционишу и у нашој средини. Зато сам и одлучио да део радова из тог циклуса представим на самосталној изложби у Продајној галерији „Београд“ (2016), што уједно представља и уводни део мог докторско-уметничког пројекта. Из ове изложбе ће се затим развити још две засебне целине, које ће такође бити представљене на самосталним изложбама (2018. и 2020), а оне заједно чине својеврсну трилогију.

¹⁵¹ „Историја естетике“; К.Е. Гилберт и Н.Кун

¹⁵² Када већ говоримо о избору немачког језика за натпис на штитовима, можда и у томе има неке ироније, ако се сложимо са речима Емила Сиорана о Немцима: „Немци су увек били изван живота. Због тога су они и трагичан народ, јер су Немци постали страшно озбиљни и никад нису успели научити смејати се сами себи: не постоји немачка иронија. Немци су писали о иронији, али никад се нису сами у њој окушали, или је практицирали – само су о њој говорили и размишљали на апстрактан начин. И то је узрок немачког бродолома. Немачка историја, немачки дух били су на неки начин с оне стране, јер обоје су промишљани на сувише систематичан начин, без мудрости.“

¹⁵³ „Фаренхајт 451“ (*Fahrenheit 451*), роман Реја Бредберија из 1953. године (по којем је снимљен и истоимени филм) у коме се говори о дистопијском америчком друштву будућности, у којем је забрањено читање књига и критичко размишљање. У том друштву постоје ватрогасци који траже и пале књиге. Назив романа је алузија на температуру самозапаљења папира.

¹⁵⁴ Поменућу само бизарну ситуацију када је полиција (2015. године) чувала Музеј савремене уметности у Београду, на дан његовог планираног поновног „отварања“, које је чак месецима унапред најављивано сатовима на Тргу републике, који су одбројавали преостало време до тог „историјског тренутка“.



Сл.74 Угљен и пастел на папиру, 6 x 100 x 70 цм

Поставку сам, за ову прилику, у потпуности прилагодио простору галерије: цртежи димензија 100 x 70 цм су повезани текстом мантре „Или више ватре у слику или слику у ватру“ - која се непрестано понавља у паузама између цртежа, чиме се формирао један фриз унутар целе галерије (сл.75). Мантра је исписана дигиталним фонтом, и то, поред српског (наравно, и ћирилична и латинична верзија), још и на немачком и енглеском језику. Ова мантра је, такође, присутна све време и у аудио-запису, који је требало да употпуни тај својеврсни „шамански ритуал“ у „ватреном кругу“. Аудио-запис је, иначе, монтиран од мог гласа и гласа галеристе из Беча, а

замишљен је и као нека врста надгорњавања између уметника и галеристе (док се у позадини пуцкетање ватре повремено разбија звуцима полицијских сирена).



Сл.75: Продајна галерија „Београд“, 2016.

Цртеже сам разместио као да су у рингу, заправо стављени су у углове и до самих ивица зидова, како бих добио на напетости. Ту су се добро уклопили и пиластри на зидовима, као нека врста блокаде између цртежа. И сам распоред цртежа имао је свој ток, чија логика није линеарна већ кумулативна, као кадрови у филму, па се тако фриз симболично и завршава – цртежом који представља својеврсну парафразу Делакроаове слике „Слобода води народ“ (сл. 76 и 77).

Зашто баш цртеж (и то угљеном)? Пошто су „уметничке поделе“, у свој својој баналности често, између осталог, сведене и на сам избор медијума изражавања, покушао сам да ствар вратим на почетак, односно на медиј којим (се) заправо и почиње студирање на (ликовној) академији, а то је угљен на натрон папиру, који је препариран брашном и водом (казеин). У овом случају угљен¹⁵⁵ има и додатни смисао, као продукт сагоревања.

¹⁵⁵ Угљен за цртање правио сам, иначе, од дрвета леске. У међувремену, проучавајући тему ватре нашао сам на податак - у књизи Симе Тројановића „Ватра у обичајима и животу српског народа“ - да се у обреду вађења живе ватре искључиво користило управо дрво леске, јер је, наводно, на првом месту ватрена биљка!



Сл.76: Продајна галерија „Београд“, 2016.



Сл.77: угљен и пастел на папиру, 100 x 70 цм

Но то, наравно, није све! На улазу у сам галеријски простор (и на излазу из њега) поставио сам инсталацију са два штита (са натписом KUNSTPOLIZEI), који су



Сл.78: Продајна галерија „Београд“, 2016.

направљени посебно за овај простор¹⁵⁶. Штитови су постављени у размаку од неких 50-ак цм, тако да се између њих мора провући¹⁵⁷, да би се ушло у изложбени простор и изашло из њега (сл.78).

¹⁵⁶ Штитови су направљени од поликарбоната - материјала од кога се иначе праве прави полицијски штитови.

¹⁵⁷ У нашем народу је раније постојао обичај познат као „воловске богомоље“, који се на неки ироничан начин можда може „повезати“ и са овом инсталацијом. Основу тог обичаја чинило је протеривање стоке кроз тунел, посебно прокопан за ту прилику. На крају тунела гореле су две ватре, између којих је стока морала да прође. Веровало се да ће стока у додиру са ватром бити магијски „очишћена“ од злих утицаја и да ће постати отпорна на деловање демона. (извор: Сима Тројановић „Ватра у обичајима и животу српског народа“)

Основна идеја ове изложбе (визуелно-аудио поставке) јесте покушај да се кроз један ироничан приступ проблематизује, тј. демаскира ситуација на актуелној уметничкој сцени, а кроз ту призму и ситуација у самом друштву. У овом случају, нагласак је пре свега на „нашој сцени“, која у потпуности одсликава ситуацију у друштву. Дубока поларизованост нашег друштва неминовно се одразила и на саму уметничку сцену. Следећи идеолошку поделу друштва на два дискурса: „патриотски“ (националистички) и „проевропски“ („космополитски“), и сама уметничка сцена се ушанчила у ова своја два доминантна дискурса, одбацујући, услед своје искључивости, све оно што безрезервно не припада једном од ова два екстремна пола. Тако се створио принцип „врзиног кола“, јер услед све мање подршке култури и уметности та поларизација бива све израженија (јер је овде култура апсолутно зависна од државе), док, са друге стране, баш и сама таква поларизација доприноси таквом односу према култури и уметности. Тиме је ствар доведена до апсурда, а доведено је у питање и само постојање уметничке сцене, која се још увек некако одржава пре свега личним ентузијазмом (боље рећи – мазохизмом) појединаца, углавном млађих¹⁵⁸. Маћехински однос према култури и уметности и све мањи буџет за ову област¹⁵⁹, у коме се, по правилу, не сагледава актуелна продукција; непостојање јасне културне стратегије (или је можда баш то – стратегија); покушај асимиловања савремене уметности концептом креативних индустрија, како би се ставила искључиво у службу „профита“ и одузела јој се неопходна критичка димензија, чиме би се свела на ниво пуке забаве – тужна је слика данашњице. Све је то неважно наспрам одбране увреженог погледа на уметност (и свет) и на то шта би она, наводно, требало да буде. Отуда и ово ИЛИ – ИЛИ у мантри, исписаној и изговараној, у „ватреном кругу“. Одлика оваквих малих средина (у сваком смислу малих) управо је у том недостатку ширег погледа, јер се увек инсистира на једноумној догми (принцип ИЛИ – ИЛИ). И то до краја, до потпуног укидања. Из ината.

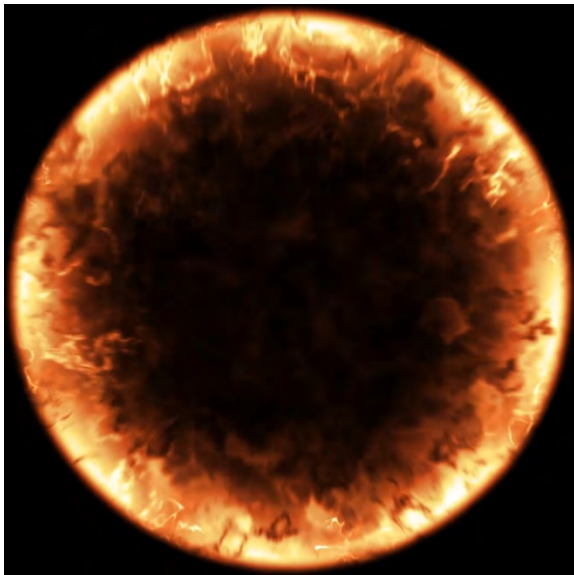
¹⁵⁸ Привид се одржава углавном приливом младих снага, жељних „славе“ и доказивања, али које се под притиском свакодневног живота брзо потроше (или оду из земље или нестану са „сцене“), да би на њихово место дошле неке нове, млађе, и тако... питање је докле, али се чини да је ентузијазма све мање...

¹⁵⁹ Буџет који не може да „добаци“ ни до фамозног 1%; чак је и у Милошевићево време он износио 4%; док 14% из времена Титове диктатуре сада делује као златно Периклово доба.

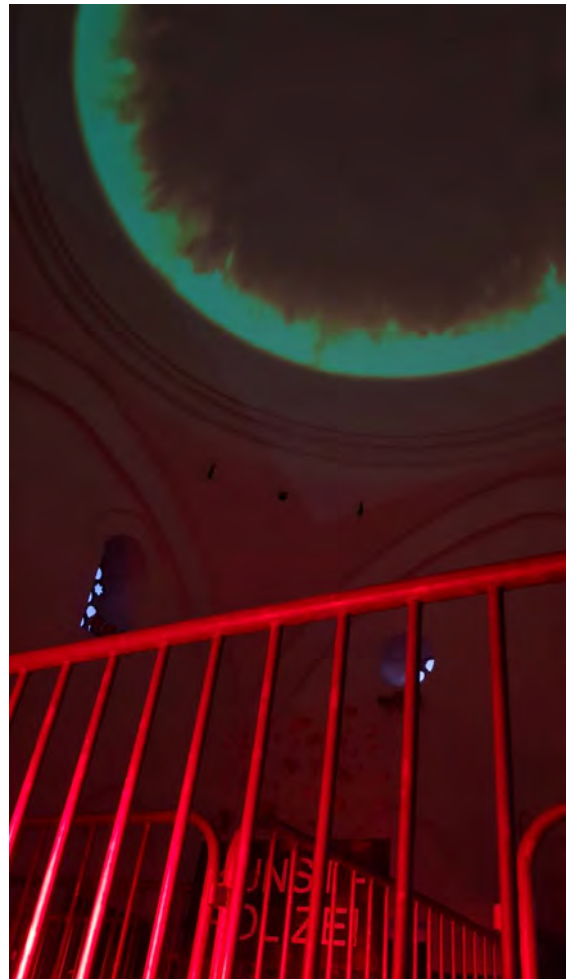
„Или више ватре у слику или слику у ватру“

- Просторна инсталација –

Извесна „спиритуална димензија“¹⁶⁰ присутна у претходној поставци (већ поменути циклус „Чувари пламена“), неминовно је водила ка једном правом сакралном простору, који би евентуално омогућио симболички долазак катарзе.



Сл.79: Фрејм из видео-анимације



Сл.80 и 81: Приказ видео-анимације у простору

¹⁶⁰ Идеја „ватреног круга“ асоцира на шаманске ритуале.

Просторна инсталација названа „Или више ватре у слику или слику у ватру“ наменски је конципирана („*in situ*“) за изложбени простор у бившој Бали-беговој џамији¹⁶¹ – „Салон 77“ у Нишу, и представља централну изложбу у оквиру практичног дела мог докторско-уметничког пројекта. Као што је већ поменуто, она представља наставак истраживања започетог претходним циклусом - „Чувари пламена“, који је 2016. године представљен на самосталној изложби у Продајној галерији „Београд“. Са друге стране, из ње ће се „изродити“ још један циклус - „Логика тарабе 16/9“, који ће у децембру 2020. године бити представљен у галерији „Хаос“, такође у Београду. Ова три циклуса заједно остварују једну целину - својеврсну трилогију.

Ова сложена поставка састојала се из неколико нивоа. У горњем делу, у куполи, пројектована је (2Д) видео-анимација ватре (сл.79), наменски направљена за овај простор (сл.80 и 81). Динамика ватре усклађена је са аудио-записом који је коришћен и



Сл.82,83,84 и 85: Приказ у простору

¹⁶¹ Бали-бегова џамија у Нишу, позната и као Реис-ефендијина и Бурмали-џамија, једна је од две преостале џамије у овом граду и једна од десет саграђених у Нишкој тврђави од укупно тринаест (у исто толико турских махала у Нишу) колико их је било у периоду до његовог ослобођења од Османлија 1878. године. Смештена у централном делу тврђаве, грађена је почетком XVI века (1521—1523. године), као задужбина Бали-бега Малкочевећа. Колико је познато, никада није коришћена у сакралне сврхе. Након неколико обнова и ревитализација, грађевина је 1977. године добила новог власника - Галерију савремене ликовне уметности у Нишу, која је Бали-бегову џамију претворила у изложбени простор под називом „Салон 77“.

на претходној изложби („Чувари пламена“ у Продајној галерији „Београд“ 2016. године). У средишњем делу (нивоу посматрача) налази се лавиринт сачињен од заштитних ограда које се користе приликом демонстрација (сл.82, 83, 84, 85) и од штитова са натписом KUNSTPOLIZEI, који су такође посебно направљени за ову поставку (сл.86), а на којима се још и додатно „сликарски“ интервенисало (бојом, пољупцима, паљењем...) (сл.87). У доњем делу, на поду галерије, био је просут угљен (ћумур), обојен („загрејан“) црвеним рефлекторима (сл.88), како би се створио утисак ужарене масе по којој посетиоци ходају.¹⁶²



Сл.86: Штит гледан из профила



Сл.88: Под галерије



Сл.87: Штитови на којима се „сликарски“ интервенисало - 4 x 135 x 80 x 10 цм

¹⁶² Видео материјал са ове изложбе налази се на CD-и, а може се погледати на Јутјубу (YouTube) путем линка: <https://www.youtube.com/watch?v=PXUIQ4k9xZY>

На крају, да ли је до катарзе и дошло – нисам баш сигуран, али је сасвим извесно да је овај простор и те како благотворно и подстицајно утицао на ослобађање потенцијала два кључна елемента, тј. симбола – ватра и штит, од којих је цела прича и кренула и око којих се циклус и развио. Ватра се тако још више ослободила – изашла је у простор и захватила целу куполу.¹⁶³ „Кунстполиција“ је, очигледно поучена и искуством из претходног циклуса, увидела да се не може само голим штитовима на ватру, и да тако не може чак ни да је сузбије, а камоли угаси. Због тога је она сада мудро одлучила да ангажује додатне снаге у виду металних заштитних ограда (које се користе приликом демонстрација), али не са идејом да им ватра не може ништа зато што су оне од метала. Како каже Борислав Пекић у својој књизи „Како упокојити вампира“¹⁶⁴, „само се слабе полиције ограничавају на гушење побуна. Добре су њихов катализатор, фермент, подстрекивач. А оне најбоље их организују и воде.“ Свесна, дакле, да не може да угаси пламен, ова полиција покушава да спречи или макар контролише пут до њега, тако што од штитова и ограда прави лавиринт око ватре.¹⁶⁵

Лавиринт представља „архетип људског стања“, каже теоретичар медија Маршал Маклуан, и додаје: „Човек се врти у једном лавиринту у коме не разуме шта му се дешава“. Уједно и као метафора уметничког (и не само уметничког!) пута, на коме многи залутају а само ретки пронађу излаз (ако га уопште има), лавиринт тако постаје, уз ватру и штит, још један конститутивни елемент ове поставке. Он ће затим, у сусрету са другим веома јаким спиритуалним симболом – ватром, као своју „неминовну логичку последицу“ произвести још један битан сегмент ове поставке, уједно и један од најстаријих ритуала у људској историји – „ход по ватри“.

Још један моменат се овде намеће као потенцијално занимљив и интригантан за евентуална даља „читања“: увођење (немачког!) репресивног (а можда и одбрамбеног?) елемента у један сакрални исламски простор.

Можда се ова поставка може тумачити и „бахтиновски“: ватра, горе у куполи, као врхунац позитивног пола, која прочишћава и обнавља, али и као недостижни и давно

¹⁶³ Код паљења куполе, наравно, готово да је неминовна асоцијација на не тако давно (2004) паљење оне друге џамије у Нишу, током протеста због трагичних мартовских дешавања на Косову.

¹⁶⁴ У књизи је Борислав Пекић иначе одлично обрадио ову тему. Зато овде издвајам још један цитат: „Ми правимо истине, поручнице! Не сазнајемо их, него правимо! То је стваралачки, а не истраживачки посао. Ми смо уметници, господине мој.“

¹⁶⁵ Редитељ Оливер Фрљић сматра да: „’ситнобуржоаска естетика’ не воли директан контакт (директан говор) већ се оградајује ‘зидовима метафора’.“

заборављени идеал; а насупрот њој, доле, као негативни пол – згариште (представљено угљеном по поду) цинизма нашег доба из којег чекамо неки нови пламичак, неку „нову ренесансу“.

Пошто су сви кључни елементи овог циклуса – *kunstpolizei*, **ватра** (ход по ватри), **штит**, **лабиринт**, симболично па и спиритуално веома јаки, а ради потпунијег и бољег сагледавања и разумевања саме поставке, али и целог циклуса, сматрам да о сваком од њих понаособ треба нешто укратко рећи.

Kunstpolizei

Од самог почетка рада на овом циклусу, сама идеја о некаквој „уметничкој“ (кунст) полицији изазивала је доста пажње и била повод за честа питања: Зашто баш уметничка полиција? Зашто полиција а не војска?... На ово прво, „оригинално“ и очекивано¹⁶⁶ питање, одговарао сам углавном „неоригинално“ и „неочекивано“: А зашто да не? Мада, можда ће неко пронаћи некакав одговор и у овом раду. Ово друго питање („Зашто полиција а не војска?“) у почетку је деловало као „тек да те питам“ питање, јер сам мислио да је то бар сасвим јасно - пошто се ради о „унутрашњем питању саме уметничке сцене“ – а да то питање у ствари потиче више из српске војничке традиције, која се можда „осећала“ мало дискриминисаном. Међутим, када се мало боље размисли, то питање и није баш без основа. Да опет мало спекулишемо: ако је примарна улога војске да брине о спољашњој безбедности – док су „унутрашњи послови“ углавном препуштени полицији¹⁶⁷ – а притом имајући у виду интезитет поларизовности на (овадашњој) уметничкој сцени, сасвим је онда „логично“ да они једни друге доживљавају заправо и као спољашњег непријатеља (уљеза). Е сад, ако се послужимо логиком тоталитарних система, у коме спољашњи непријатељ служи углавном за унутрашњу употребу (хомогенизација и вентил за пражњење својих фрустрација?), и ако ту логику још мало „испоштујемо“, у смислу - „квалитет“ спољашњег непријатеља реципрочно говори и о „квалитету“ саме те тоталитарне унутрашње власти - можемо доћи до занимљивих закључака(!)

¹⁶⁶ Са оваквом врстом питања већ сам имао искуства у вези са циклусом „Година Свиње“. У том случају питање је гласило: „Зашто (баш) свиње?“

¹⁶⁷ У пракси то понекад може да се злоупотреби, те да полиција у ствари постане пре свега чувар власти, односно режима.

И још мало спекулисања. Сама реч KUNSTPOLIZEI је на штитовима, због величине и читљивости, раздвојена у два реда, који су, наравно, граматички исправно, повезани цртицом. Међутим, та цртица као да временом све више добија одлике математичког знака за одузимање (минус). Ако полицији одузмемо њену „уметничку“ компоненту, односно уметности њен „пандурски дух“, шта нам онда остаје?

Иако се овде улога (кунст)полиције може схватити углавном негативно, треба ипак напоменути – иако то можда звучи помало парадоксално – да без забрана (и оних буквално полицијских) многи уметници никада не би имали статус који имају. То се пре свега односи на уметнике који долазе из недемократских, „полицијских“ система (Источни блок, Кина, бивша Југославија ...), захваљујући којима су се као „дисиденти“ на западу позиционирали и направили завидне каријере (поједини добили и статус звезде), пошто је на западу тржишна логика система мало другачија. Тај статус се, наравно, мора одржавати сталним експлоатисањем (и храњењем) опробане матрице, јер их она очигледно 'лебом 'рани.

Тако познати савремени кинески уметник Ај Вејвеј (*Ai Weiwei*) признаје: „Да ли ме је мој протест начинио бољим уметником? Да ли ме је полиција учинила познатим? Па, рекао сам полицајцима: 'Без вас никад не бих био примећен као уметник'. Када сам учествовао у изградњи стадиона 'Птичје гнездо' у Пекингу, нико није знао ко сам, а данас ме пресрећу мала деца и питају: 'Да ли си ти Вејвеј?' Постао сам нека врста мита“.

Није ли и Марина Абрамовић направила каријеру неком сличном причом? Па чувени српски „дисидент“,¹⁶⁸ сликар Мића Поповић, чије су се изложбе забрањивале јер је био „противник“ тадашње (комунистичке) власти; док је у истом том „недемократском/полицијском“ систему направио солидну каријеру, и то као слободни уметник (атељеи, станови, откупи...) Каква патња и мука (!) Срећа да је то време прошло, и да најзад наши млади (и слободни) уметници могу да уживају у благодетима „врлог новог света“. Очигледно је да забране (а тек хапшења!) подижу углед и популарност (и животни стандард, наравно), док „слобода ипак не уме да пева као што су сужњи певали о њој“.

¹⁶⁸ *Можда је ипак у праву онај ко је у шали рекао да је „дисидентска уметност данас углавном за млађе од 12 година“.*

Ватра

„Све што нема ватре у себи, сагори.“ (Бранко Миљковић)

Као што је већ речено, један од главних покретача читаве приче била је ватра, па јој треба посветити посебан простор.

Ватра је човеков пратилац од давнина, почев од употребе у сврху грејања, осветљавања и спремања хране. Не каже се случајно: „Где је ватра, ту је човек“, као и: „Када се културни човек одвоји од ватре, он мора брзо да угине“. Као да је ватра од самих почетка човека и упутила на безгранично усавршавање. Огњиште је одувек било зборно место за целу породицу (у новије време је ту улогу преузео телевизор!), „средиште за крепљење физичке и душевне стране човекове, освећени центар за многобројне обичаје“.¹⁶⁹

Ватра је вишезначни симбол у митолошким, религиозним и културолошким поимањима света. Међутим, то је уједно и елемент са најјачом противуречношћу. Њено симболичко значење изражено је у дуалности свих појава, у самом језгру света и постојања. Она је и симбол стварања, али и разарања, и љубави и смрти, и казна и прочишћење; може да означава и болест (израз „горети“ због високе температуре; мада Гастон Башлар каже да „бити свестан да гориш, значи хладити се“), страст („изгарати“, „Пролазим кроз пакао, Ники ...“), гнев, побуну („ложити“ неког, „(не) потпаљивати ватру“). Одатле вероватно и пословица: „Ватра је добар слуга, али зао господар“. Мада, може да буде и „зао слуга и лош господар“, ако се користи (а користи се!) у деструктивне сврхе, за справљање експлозивних ратних направа, на пример. Инквизиција ју је користила за испитивање и казну – спаљивање на ломачи, али и спаљивање костију, јер се против злочина кривоверја мора борити и после смрти. Мала количина ватре довољна је да гори цео свет, наравно – уз повољан ветар! Ватра изазива и страх, она је средство за демонстрацију моћи¹⁷⁰ и деструкције, призива у мисао и ужарену представу пакла, у чијој се основи и налази.

¹⁶⁹ Тројановић, С, „Ватра у обичајима и животу српског народа“

¹⁷⁰ Редитељ Горан Марковић у једном свом тексту каже да је „паљевина као феномен пратила нацизам од самог почетка, од исценираног пожара немачког парламента (Рајхстаг - Reichstag) 1933, преко паљења књига неподобних немачких уметника исте године на берлинском Булевару под липама, затим паљења јеврејских радњи током Кристалне ноћи 1938, па све до бомбардовања Народне библиотеке у Београду 1941. Пироманија је, тако, употребљена као јасан знак надмоћи.“

Прометејева охолост у даривању људи ватром била је кажњена непрекидном боли. Постоји и веровање да ватра сагорева зло, и да се мрачне невидљиве силе могу одагнати ватром. Тако ратар пали своју њиву да би је очистио од нечистоће, да би ватром зло претворио у добро, док се у критичним ситуацијама за неку заједницу, ради заштите становништва од епидемија, помора ..., изводи традиционални ритуал „вађења живе ватре“. Ватра се „вадила“ у одређене дане, обично на неки празник, или онда кад се укаже потреба. Вађење се изводило у „глуво доба ноћи“ (полицијски час би био идеалан за то)¹⁷¹ или непосредно пред излазак сунца (основу тог обичаја чине већ помињане „волковске богомоље“ - видети фусноту број 157).

По Хераклиту, „свет је увек био и јесте и биће вечно жива ватра, која се са мером пали и са мером гаси“. За њега је ватра суштина свих ствари (а рат отац свега; каже се да је био и противник демократије у којој „јача утицај светине“): „Све се ствари састоје од ватре, и све се поново враћају у ватру.“ Периодично се смењују светски пожар и поновно стварање света, јер је смисао промене – непроменљивост. Хераклит узима ватру за праелемент, и као симбол вечног кретања, које се одвија кроз борбу супротности. Целокупни развој се у ствари одвија кроз борбу супротности. Како он каже, „у природи све тежи ка супротности и из тога се ствара склад, а не из једнаког“.

Ватра је елемент који уништава материју од које настаје – „једе своје родитеље“. Креће се из сопствене „организације“. Како се она у природи храни својим творцем, дрветом које убија, тако се и сам живот храни животом, претварајући га у пепео, из кога се, као код Бранка Миљковића („Ватра и ништа“), рађа још један симбол ватре, поновног рађања и самообнављања – птица Феникс,. Кад смо већ код пепела, да не заборавимо и у последњих двадесетак година чувени српски обичај: симболично „посипање пепелом“, без кога, готово иницијацијски, нема улаза на западно тржиште. Надам се само да ће пепела бити довољно.

Уз земљу, воду и ваздух, ватра је и један од четири Емпедоклеова (основна) елемента, онај у којем је и сам сагорео, бацивши се у само средиште вулкана. За разлику од земље, воде и ваздуха, она је једини елемент за који се каже да не може да се „запрља“. Сматра се да ватра и вода треба да буду у сталној равнотежи. Ако једна од њих превагне, ниједна ствар неће остати иста.

¹⁷¹ Овај рад, уосталом, и настаје за време полицијског часа, односно ванредног стања због епидемије вируса корона.

У грчкој митологији бог ватре (и ковачке вештине) био је Хефест, син Зевсов и Херин. Израдио је много уметничких дела од гвожђа, између осталог и Ахилово оружје са чувеним штитом. Хефест је, у ствари, персонификација вулканских активности. Зато му је седиште било под земљом. Био је хром на једну ногу, шаљивција и забављач богова на Олимпу. Жена му је била најлепша богиња – Афродита, а спомињу се и друге. Хефестов пандан у римској митологији је Вулкан.

Платон ватру смешта у сам почетак уметности, повезујући је у шали са митом о Прометеју. Животињама које су постојале пре човека богови су дали крзно и кожу обраслу длакама као заштиту од хладноће, а канце да би себи прибављале храну и браниле се од непријатеља. Човек је у тој првобитној подели био заборављен. Зато је Прометеј, у бризи за тог голог човека без постеље и без одбране, украо са неба ватру, а од Атене и Хефеста вештине ткања и обраде метала. Тако грчки мит указује на то да је „уметност“ дошла на свет у виду вештина и проналазака којима је човек успео да задовољи своје најниже потребе кад му гола „природа“ није више била довољна.

Ватра је одувек била „инспирација“ многим визуелним, али и уметницима уопште (ако је реч о песницима, неизоставна је збирка „Ватра и ништа“ Бранка Миљковића). Углавном их је надахњивала као симбол деструкције (руинираног друштва) или у контексту обнављања и стварања.



Сл.89: Ив Клајн ствара ватрене слике, 1962.



Сл.90: „Никола Марковић покушава да спали штит“, 2018.

Чувени Ив Клајн (*Yves Klein*, 1928-1962) у својој серији „Антропометрија“ из 1962. године користио је ватру тако што је претходно припремљену површину платна

спаљивао бацачем пламена (сл.89). Могу овде навести и свој покушај да брениром „спалим“ један штит, али будући да је од плексигласа, од топлоте се само извитоперио, па сам одлучио да штит ипак „гађам“ комадима жара (сл. 90).

Наравно, никако не смемо да заборавимо ни „нашу“ Марину Абрамовић и њен чувени перформанс из београдског периода „Ритам 5“ (1974) (сл.91), када је у склопу Априлских сусрета запалила велику петокраку „исцртану“ у дворишту Студентског културног центра у Београду. Опис акције: 1. На отвореном простору поставља звезду петокраку, чији су краци дужине 5 метара, са запаљивом материјом на ободу; 2. пали звезду и обилази око ње; 3. сече косу и баца је у ватру; 4. сече нокте на



Сл.91: „Ритам 5“ (1974)

рукама и ногама и баца их у ватру; 5. улази унутар звезде и леже на под. Каже да је тиме желела да да коментар на бурну српску прошлост током периода комунизма. Али, није све ишло по плану. Наиме, због недостатка кисеоника Марина је пала у несвест и замало се угушила.

Перформанс је прекинут,

јер је публика, схвативши да Марина не глуми - већ је заиста остала без свести, избавила уметницу из ватрене звезде.

Ход по ватри

Поред ватре, као главног покретача овог циклуса, њен пратећи елемент је, као што смо видели, и симболичко „ходање по ватри“, један од најстаријих људских ритуала. Настао је пре више од три хиљаде година у Индији, за време гвозденог доба и нашао сврху у многим културама, јер се сматра спиритуалним, а у неким крајевима се задржао и до данас. То је један од најстаријих ритуала прочишћавања тела, ума у духа. Практиковали су га кроз целу историју шамани, свештеници, али и обични људи, као

део религијског ритуала или исцелитељске церемоније. Поједини становници источњачких држава још увек практикују овај несвакидашњи обичај, верујући да ће тако спречити временске непогоде или било коју другу природну катастрофу или како би призвали благостање.

У нашој околини овај ритуал се задржао још у Бугарској, као и у неким грчким селима. У подножју планине Странца у Бугарској (село Булгари) овај ритуал је познат под именом *Нестринарство*. Одржава се за време празника Светог Константина и Јелене, 3. јуна, на сеоском тргу (симболике ради – то је уједно и слава града Ниша, а Цар Константин је иначе рођен у Нишу), и представља мешавину православних веровања и паганских ритуалних обичаја. По традицији, право да учествују у ритуалу је наследно и нестринара могу наследити само његови потомци након његове смрти или онемоћалости. Ритуал се одржава како би се осигурало благостање и плодност села. Врхунац фестивала је ватрени плес увече, који представља највиши облик поштовања свеца. Тада присутни у тишини обликују круг око ватре, уз пратњу светог бубња, те нестринари, духовни и физички вође кроз које проговара воља светаца, почињу улазити у круг, босим ногама ломећи угарке.

Познат је и експеримент који је извео Артур Кларк, пре нешто више од четврт века. Он је саставио групу искусних добровољаца из већине признатих религија, који су пре ходања по жару морали да прекрше неки свој табу (муслимани су конзумирали свињетину, хришћани су јели мрсно у време поста и сл.). На крају су сви ипак преко ватре (и жара) прешли неозлеђени. Тајна ипак није откривена, чиме Кларку може, једним делом, да се припише мистификовање ходања по ватри. Он је у документарцу сам себе питао: „Па добро, сад кад баш знаш скоро све о томе, да ли хоћеш да се изујеш и сам пређеш преко ватре?“ Одговорио је: „Не долази у обзир“. Тако је ход босим ногама по ватри остао чудо и до данашњих дана, док се људи који се тиме баве сматрају ипак неким ауторитетима.

На просторима бивше СФРЈ ритуал ходања по ватри је први пут изведен у Црној Гори, крајем осамдесетих година прошлог века. Церемонију на Будванској плажи водио је Душан Доблановић Цими из Словеније, који је то знање претходно „савладао“ у Немачкој. Али, резултат је био катастрофалан. Сви учесници (њих тридесетак) добили су веће или мање опекотине. Међутим, то није спречило Цимија да своје „знање“ настави да шири по читавој Југи, само никад више пред публиком.

Наравно, ни овај ритуал није избегао свеопшту комерцијализацију. Тако на интернету можемо наићи на огласе који позивају на семинар (сеансу) ходања по ватри. Овде наводим, без намере да неког (бесплатно) рекламирам, неке делове из једног таквог огласа¹⁷² у нашем комшилуку, тачније Хрватској (сл.92):

Зашто ходање по ватри:

- *За додатни извор енергије*
- *За нестанак дугогодишњих тегоба и болести*
- *За способност суочавања са конфликтним ситуацијама*
- *За боље партнерске односе*
- *За повећање самосвести и креативности*
- *За довођење тела у хармонију*
- *За чишћење лоше карме и разних зависности*
- *За подмлађивање тела*
- *За ослобађање од стреса, брига и страхова*
- *Зато што је ватра један од четири основна природна елемента који омогућава најбржи преображај*

Ходањем по ватри долази до ресетовања људског компјутера „враћањем на фабричко подешавање“, услед чега човек добија више енергије која му је дата рођењем а коју је узгубио током година.

Ватра симболично сагорева све што је лоше у нама. Она разара устаљене образце размишљања и понашања и отвара нам нове могућности.

Особа која свесно одлучи да закорачи у ватру, разграђује своје негативне образце и усмерава се путем успеха и истине.

Док прелазите преко ватре, отварате врата у нови живот.

Промените свој живот на боље!

Ходају све старосне групе, стари и млади, мушкарци и жене, појединачно или као породица, без обзира на степен образовања или посао који обављају, па тако ходају и

¹⁷² <http://www.nevencarin.com/bioenergetska-radionica-detajno/hodanje-po-zeravici-firewalking-croatia>

пилоти, трговци, директори, доктори (вероватно и докторанди; прим. аут) фризери, менаџери, (уметници; опет прим. аут)...

Главни задатак ватре је да запали наш унутрашњи огањ који је постао слабији током живота због разних стресова и животних околности.

Ходати се може и у име других, наравно, уз њихову дозволу.

Посебан акценат стављам на следеће чињенице:

- **Ходање по ватри у великој мери разара менталну ускогрудост и шири границе могућег у психи ходача/ице.**
- **Иницијација ватре је интимни и љубавни чин ходача/ице и ватре. Дивно је осетити и спознати да нешто тако моћно и жестоко, као што је ватра, може бити тако нежно и љубавно.**

Видимо се на ватри!



Сл.92: „Уживо“ са ритуала ходања по ватри

П.С.

Ах, да! Умало да заборавим најважније. Цена је 1.200 кн (око 160 евра.) Могућност плаћања на рате и картицама, уз посебан попуст ако доведете пратњу (комшиница/комшија, жена/муж, девојка/дечко...) У цену је, наравно, укључена и диплома са семинара.

Да, да, а посетиоци на мојој докторској изложби су све то добили бесплатно, да не кажем – за цабе.

Кад сам већ све ово овако лепо навео, права штета би била не пренети и коментаре задовољних „судеоника“ (овде само један, због простора, али заинтересовани могу уживати путем линка):

„...нисмо имали никаквих опеклина или неугода ни у том тренутку нити послије, али осјећамо неке промјене, наравно – на боље. Тако супруг на десно око види бистрије и у читавом тијелу се осећа лаганији, као да има коју годину мање него што има.

Ја, која увијек имам проблем са равнотежом, као да сам постала стабилнија и као да сам чвршће повезана са земљом, али ме ноге не боле. Дишем добро!

Бити ће ми драго поновити ово искуство“ Ј.З.

Следбеници таоизма и будизма сматрају да је све у контроли ума, односно, ако човек успе да се концентрише и искључи ум, неће имати никаквих опекотина. Неки савремени физичари иду и корак даље, објашњавајући овај феномен тиме да: време које протекне у додиру стопала са подлогом, у комбинацији са чињеницом да жар није добар проводник топлоте, није довољно за изазивање опекотина. (Очигледно је да се ови научници нису грејали ложењем пећи на дрва, нити су имали неки ближи контакт са ватром).

Штит

(„Ил` са штитом, ил` на њему“)

Ако је ватра била основни покретач читаве ове приче – што је јасно из претходних поглавља - штит је свакако „најзаслужнији“ за њен наставак, а пре свега – за настанак

ове централне поставке. Конкретно, инсталација са два штита на улазу, са претходне изложбе (у Продајној галерији „Београд“), иницирала је даљи и радикалнији излазак у простор. Чак је и једна од почетних идеја била да читав лавиринт буде оформљен само од штитова, нешто налик лавиринту приказаном на слици (сл.93).

Због тога и штит заслужује да му се посвети посебна пажња. Треба додати да је у новонасталој ситуацији, изазваној пандемијом корона вирусом, штит добио своју ширу примену; у виду провидних баријера (штитова) од плексигласа у продавницама, апотекама, кафићима, ресторанима ... па и у самој Народној скупштини. А ако у то сврстамо и визире, онда се идеја за визуелни идентитет моје наредне изложбе значајно проширује.



Сл.93: „Провидни лавиринт“

Дакле, штит¹⁷³ је оруђе за одбрану, које се обично носи у руци и намењено је да се препречи ударац. Историја ручне заштите, односно штитова, дуга је и нераскидиво повезана са историјским развојем човека, односно ратовања. Почев од примитивних и „зулу“ штитова, преко бронзаног доба и египатског штита, затим гвозденог доба, у коме се јављају и најразличитији штитови, па римских штитова у класичном добу и хералдичких (грб) штитова у средњем веку, све до савременог доба и полицијског штита за побуне.

Први штитови су служили да блокирају ударац неког оружја, попут мача, секире, буздована, копља, стреле... Облик и величина варирали су у зависности од места и времена, где су и када настајали. Прављени су од метала, дрвета, животињске коже, а користили су се чак и штитови од корњаче.

¹⁷³ Основни подаци су углавном преузети са сајта: <http://prevodnenad.wixsite.com/hladnooruzje/runa-zatita---titovi>



Сл.94: Формација „Корњача“

трупама на првој линији фронта; били су висине човека а најчешће шири од тела. Ови штитови су пружали добру заштиту од стрела.

Како су се оклопи временом усавршавали, тако су штитови постајали све мањи. Зарад веће покретљивости и могућности коришћења дворуког оружја, временом се доста витезова и одрекло штита, јер их је ипак ограничавао у избору нападачког оружја које може да користи у борби. Лук и стрела су, на пример, захтевали обе руке. Због тога се врло рано, још у старом Египту, јавља специфичан тип помоћних трупа на бојиштима – носачи штитова или штитоноше.



Сл.95: Ахилев штит, цртеж

У историји је свакако најпознатији Ахилев штит¹⁷⁴ (сл.95), који се може тумачити на више различитих начина. Једно од тумачења је да штит просто представља физичку копију света, односно да слојеви штита представљају његове супротности – рат и мир, посао и прославе итд.¹⁷⁵

Кад смо већ код старогрчке митологије, неизоставан је, наравно, и Персејев штит, заправо којим је окаменио Медузу и потом јој одсекао главу.

¹⁷⁴ По старогрчкој митологији, Ахил је био велики ратник, као и главни лик и највећи херој у Хомеровој „Илијади“, која описује Тројански рат. Ахил је по свом пореклу био полубог – његова мајка била је нимфа Тетида а отац Пелеј, краљ Мирмидонаца. Његово најславније дело током Тројанског рата било је убиство тројанског хероја Хектора, испред капија овог града.

¹⁷⁵ Хомер даје детаљан опис шара које красе Ахилев божански штит.

Занимљиво би можда било овде поменути и хералдички „грб штит“, који је добио назив по томе што је његов облик касније коришћен за израду симбола племићких породица Европе – грбова. То је у суштини био класични бојни штит који је коришћен у Средњем веку Европе. Наравно, у то време није носио такав назив, већ су га ратници просто звали штитом или витешким штитом, да би се у 15. веку развио у врло специјализован витешки штит, који је са предње стране био веома богато декорисан, приказујући углавном симболе и ознаке породице, феудалне куће или краља којима је ратник припадао. Временом се управо овакав облик штита почео користити готово као универзална подлога за представљање грбова племићких породица.

Што се тиче Германа, које би такође овде требало поменути, штит је био визуелно најупечатљивији део њихове ратне опреме, и као такав је служио за распознавање појединачних ратника, као и племена којем припада.



Сл.96: Полицијски „штит за побуну“

У савремено доба, свакако су најпознатији ручни штитови, тзв. „штитови за побуне“ (сл.96), чија је главна намена да се полиција заштити приликом уличних нереда, немира и друштвених побуна (сл.97). Такви штитови се најчешће праве тако да могу да заштите тело од главе до колена. Нуде различите степене заштите, па и заштиту од

ватреног оружја мањег калибра. Како би омогућили најбољи преглед ситуације, полицијски штитови су обично провидни и лагани. Такође, штите и од шрапнела, бачених и запаљених предмета, попут Молотовљевих коктела. Не сме се занемарити ни њихова примена као оружја за ударање, као и за гурање масе приликом непосредног судара са демонстрантима - „подивљалом гомилом побуњеника“.



Сл.97: Са последњих протеста у Београду, јул 2020. (извор „Данас“)

Штитови за побуне део су опреме полицајаца готово свих савремених држава и временом су постали стандардизовани. Већина се прави од провидне тврде пластике (поликарбоната), али неки имају и „прозорчиће”, односно визире за преглед ситуације.

Постоје, такође, и већи типови штитова за побуне, који се морају држати обема рукама, па тако онемогућавају коришћење палице или пиштоља. Штитови који су непропустљиви за метке из ватреног оружја називају се балистички. Други назив за ове штитове јесте „бункер за тело“ или „бејкер штит“ – по популарној марки произвођача. Веома лагани бејкер штит користе они полицајци који се први јављају на место нереди. Већи бејкер штитови су непровидни, али зато имају „прозорче“, као и батеријску лампу при врху. Предвиђени су за спорије операције, где је висок ризик од поготка ватреним оружјем...

Када већ говоримо о полицији, треба указати и на неке интересантне податке, нарочито оне везане за број њених припадника. Наиме, Србија је трећа земља у Европи по броју полицајаца у односу на број становника.¹⁷⁶ Али када се томе додају и новоизмишљене полиције (како ли се живело без њих?): комунална (надасве неопходна и више него корисна), пореска, финансијска... онда је врло вероватно да смо и на првом месту. Зато ми је сасвим логично да постоји и уметничка (KUNSTPOLIZEI). Како је говорио Ђура Јакшић: „Србијо, пандурска си била, пандурска ћеш и остати!“, или Дис: „Од пандура створили смо великаше...“

¹⁷⁶ *Одмах иза Бугарске и Црне Горе, док су последња места углавном резервисана за „традиционално несигурне“ скандинавске земље (Финска, Шведска ...). Коришћени су подаци са интернета.*

Можда звучи апсурдно, али данашња „демократска“ Србија, у „цвету“ европских интеграција и „на прагу“ Европске уније, има дупло више полицијаца него што је имала зе време (мрачне, комунистичке, диктаторске, недемократске ...) Југославије (СФРЈ); одосно данас има приближно колико је имала цела ондашња СФР Југославија, значи свих шест република и две аутономне покрајне заједно!

Лавиринт

Лавиринт је један од древних универзалних симбола пута ка средишту, који налазимо у већини култура. Сматра се да сама реч лавиринт потиче од грчке речи *labrys* (двострука секира) и *inthos* (место). Први пут се спомиње у древном критском миту о прастаром богу Аресу-Дионизу и везан је за сам почетак стварања света, када још ништа није било створено на земљи и свуда је била тама. Арес-Диониз је са висина сишао на Земљу са задатком да обликује свет. За тај подухват му је са неба послато оружје - *labris*, секира са две оштрице, којом је почео да „крчи“ таму испред себе. Како је мрак био свуда око њега и није се имао по чему оријентисати, ходао је у круг и, „секући“ тај мрак, стварао бразду којом је ишао и постепено крчио пут који је назван лавиринт. Када је доспео до краја спиралног пута, открио је да више нема ону секиру коју је имао на почетку, јер се она претворила у пламтећу бакљу која је светлела у његовим рукама у средишту лавиринта. То је сада била ломача, бакља чији је пламен савршено осветљавао, а он је оставио двоструко чудо: разгонио је спољашњу таму помоћу једног краја секире, а другим је секао своју унутрашњу таму. У мери у којој је стварао светло споља, чинио је то и унутар себе: онако како је отварао пролаз према споља, отварао је пролаз ка унутра...

Ипак, захваљујући античкој митологији, вероватно је западној цивилизацији познатији лавиринт из античког мита о Тезеју, Минотауру и Аријадни: Тезеј, престолонаследник Атине, одлучује да своју земљу спаси од страшног данка који су присиљени да дају краљу Миносу. Сваке девете године, седам младића и седам девојака мора да оде на Крит, где их Минос затвара у лавиринт у коме их прождире Минотаур, чудовиште, пола човек – пола бик. Тезеј, с намером да убије Минотаура, одлучује да оде заједно са одабраним младићима и девојкама. Пре поласка, заветује се и моли за помоћ богињу љубави, Афродиту. На Криту му помоћ пружа Аријадна, ћерка

краља Миноса, која се у њега заљубљује и дарује му оружје и клупко конца. Тезеј у лавиринту обележава пут концем, проналази Минотаура, убија га и пратећи обележени пут проналази излаз...

Најстарији пронађени приказ лавиринта је кружног облика, са једним улазом и седам концентричних кругова којима се долази до средишта. Он се назива класичним и према њему су настале све остале врсте: квадратни, они са више или мање кругова, меандрични и други. Класични лавиринт треба разликовати од новије форме са више могућих улаза и излаза. Прави лавиринт има само један улаз/излаз и једно средиште према којем се иде. За разлику од нашег, неки језици имају чак и различите речи за то. У немачком језику (који је, уосталом, и присутан у овом раду, тј. поставци), на пример, за класични лавиринт користи се реч *labyrinth*, док се за ове друге, новије форме користи реч *irrgarten*.

Мотив лавиринта је присутан и у бројним црквама у свету, најчешће на подовима, од којих је свакако најпознатији онај из катедрале у Шартру (Chartres) (сл.98), из 13. века, који су називали још и „пут у Јерусалим“, јер су га верници користили као симболички ходочаснички пут у средиште својих верских тежњи, односно пут до Бога. Каже се да су морали и да пузе док су тако „ходочастили“.

Од почетка 16. века, лавиринти су почели да се праве из разоноде. Појављивали су се у многим дворским вртovima као украс, од високе живе оgrade и зидова. Један од најстаријих и најпознатијих таквих лавиринта је вероватно „Хемптон корт“ („*Hampton Court*“) у парку Хемптон (сл.99), направљен још 1690. године.



Сл.98: Лавиринт из катедрале у Шартру



Сл.99: Лавиринт у парку Хемптон

Симболиком лавиринта су се бавили многи, и његово значење углавном везивали за човеков унутрашњи живот, који откривамо путовањем према средишту – лавиринта, односно нас самих. Једно од објашњења лавиринта као симбола крије се управо у миту о Тезеју и Минотауру. Форма лавиринта представља и људску психу и њену двојаку природу. Замршен сплет емоција, нагона у којима живи чудовиште (Минотаур), представља анимални део психе, која може у једном тренутку постати самостални покретач људског деловања, док, са друге стране, његово средиште представља саму људску суштину (бит) или „више ја“. Симболички се овај мит тумачи и као борба са оним нижим, анималним у себи. Мрачни лавиринт је овде симбол наше властите унутрашњости. Херој је онај ко оствари победу над својим нижим бићем.

То је у ствари једна вечита борба добра и зла у човеку, чији је исход увек неизван, јер су обе стране подједнако јаке. Смрт Минотаура значи смрт нижег бића у човеку. Тезејева победа представља победу човека над самим собом, унутрашње прочишћење... Из митског лавиринта излази нови човек, господар властите унутрашњости, онај који је дошао до властитог средишта и потчинио „вишем“ своје „ниже ја“. Изнад тога, ипак, остаје да лебди питање: А шта је изгубио?

Симболички, лавиринт је и потрага за сопственим путем и представља одговор на питање да ли га можемо сами пронаћи или нам је ипак потребна нечија помоћ.

Хришћани верују да кривудава замршени пут представља тежак живот на земљи: долазак до циља је смрт, а повратак је – васкрсење.

Езотеричари, опет, тврде да шетња по лавиринту може да помогне да човек постане одлучнији, добије самопоуздање и лакше се избори са животним недаћама. Сматрају да за шетњу лавиринтом постоје четири идеална дана годишње: 20. март (пролећна равнодневница), 21. јун (летња дугодневница), 23. септембар (јесења равнодневница), 22. децембар (зимска краткодневница). Друга два датума бих овде посебно нагласио, имајући у виду да се моја докторска изложба одржала управо у периоду од 18. септембра до 1. октобра, док се ова последња из трилогије одржава у децембру, односно у периоду зимске краткодневнице. То би значило да моје изложбе ипак могу деловати исцељујуће. Али ево шта тачно езотеричари кажу за ова два датума:

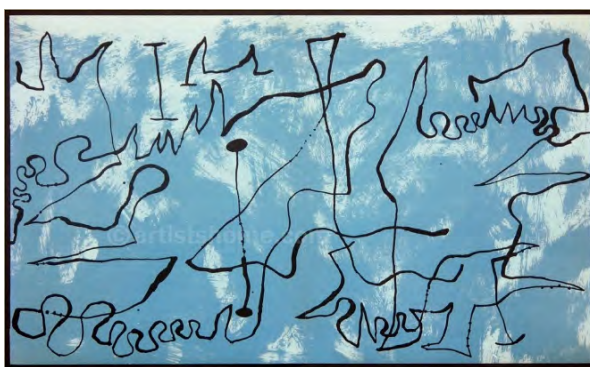
23. септембар – јесења равнодневница, представља време захвалности. Проласком кроз лавиринт набрајаћете у глави све ствари којима сте задовољни и дубоко из срца захваљивати универзуму што вам је то омогућио. Ова шетња такође обезбеђује баланс енергије.

22. децембар – зимска краткодневница: време је да се заборави на многе ствари, да се решимо сенки прошлости, одрекнемо непотребних ствари или жеља. Шетњом кроз лавиринт чистимо души да бисмо били спремни за нове почетке...

Имајући у виду све напред речено, сасвим је јасно зашто је лавиринт чест мотив у уметности. Чак и онда кад на први поглед није присутан, он је, чини ми се, у самој



Сл.100: Пит Мондријан, *Океан 5* (1915)



Сл.101: Хуан Миро, *Лавиринт* (1923)



Сл.102: Пабло Пикасо, *Minotauromachia* (1935)

суштини уметничког процеса. Није ли, уосталом, и само бављење уметношћу заправо један ход кроз лавиринт са неизвесним исходом, на коме многи залутају а само ретки пронађу „излаз“? Због тога и не чуди што је он присутан у радовима многих уметника: Пита Мондријана (*Piet Mondrian*) (сл.100), Хуана Мироа (*Joan Miro*) (сл.101), Пабла Пикаса (*Pablo Picasso*) (сл.102), и многих других. Наравно, у ред тих уметника може се сврстати и аутор овог текста (сл.103).



Сл.103: Лавиринти Николе Марковића (2018)

„Логика тарабе 16/9“

По оној библијској: „... јер си прах, и у прах ћеш се вратити“, и ова трилогија, која је започета цртежом, у свом последњем, трећем чину – враћа се цртежу. Има чак и неке логике у томе да се ова трилогија заокружи („огради“) баш оваквим циклусом. Пошто је последњи део ове трилогије још увек у радном процесу (биће представљен у галерији „Хаос“ у Београду крајем ове, 2020. године), овде ћу се осврнути само на кључне елементе око којих се он развија.

Дакле, поставка „Логика тарабе 16/9“ састоји се од серије цртежа (рађених такође у техници угљен на папиру), видео анимације и просторне инсталације у виду металних заштитних ограда различитих величина, које су такође наменски направљене за овај простор. Сви цртежи су, иако различитих димензија, рађени у пропорцији формата екрана 16:9, који представља стандард савременог дигиталног доба. Попут снимака са видео надзора, који су обележени редним бројем камере која снима, а региструју тачно време и датум, и овде је сваки тај „цртеж – екран“ на сличан начин (духовито) обележен. У овом случају, међутим, редни број камере представља заправо редни број цртежа, а тачно време и датум заправо су термин и датум настанка цртежа. На тај начин се може пратити/контролисати настанак и развој овог циклуса (сл.104 и 105).

Три су кључна елемента око којих се развија овај циклус:

- Један је нама добро познат феномен оградe – ограничавања, ограђивања, разграничења, блокирања, спутавања, скучености... (види текст „Граница“!) – који је овде присутан и као метафора превазилажења пре свега личних (унутрашњих), али и „реалних“ (спољашњих) ограничења, међу којима се крећемо као кроз некакав лавиринт, покушавајући да дођемо до „циља“ или макар пронађемо „излаз“ - ако и једно и друго уопште постоје (!)

Иако је код нас углавном уврежено мишљење да ова логика спречавања потиче искључиво из нашег руралног наслеђа, тј. схватања и мишљења, сведоци смо последњих година, нарочито са „мигрантском кризом“ (и коначно са ситуацијом у вези са корона вирусом), да ова логика није страна ни у развијеном, западном, свету. Моја

генерација се, нажалост, још и раније упознала са овим феноменом, будући да је већи (најлепши) део своје младости провела у изолацији и под санкцијама. Вилијам Бароуз (*William S. Burroughs, 1914 – 1997*) каже да је свако место из кога не можеш да изађеш – затвор. Ова луцидна Бароузова „дијагноза“ упозорава на то да и креативне, интелектуалне и медијске структуре које се сматрају потуно развијеним лако могу постати затворени системи који гуше нове иницијативе и аутентичност. Али, свако време има своје стереотипе које је потребно препознати а затим и превазилазити, баш као и сопствена ограничења.

Парадоксално, иако ограда, као и штит, има функцију да штити од спољашњих „непријатеља“, она заправо истовремено може спречавати и наш унутрашњи развој.

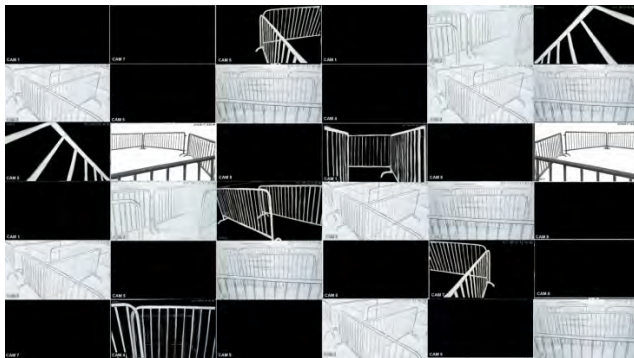
Али, да не би било забуне, све ово напред речено односи се на креативни развојни потенцијал на личном и друштвеном плану. Јер, треба истаћи и позитивну, па и неопходну димензију „моралног“ ограничавања. Уколико оно не би постојало, друштво би, као и појединац, било осуђено на потпуну ентропију.

- Други елемент је феномен екранске слике. Сасвим је извесно да екран последњих деценија све више доминира нашим животима. Како каже Жан Бодријар (*Jean Baudrillard, 1929-2007*), „данас живимо у имагинарном свету екрана. Све наше машине су екрани. И ми смо постали екрани, а људска интерактивност постала је интерактивност екрана.“ Будући да живимо у времену екранске културе, која је сменила културу речи, није ли рам екрана заправо постао и формат у коме се креће наше мишљење? „Човек је“, каже теоретичар медија Маршал Маклуан, „*фасциниран својом екстензијом у било ком материјалу, другачијем од оног од кога је он сам начињен.*“
- Трећи је феномен видео-надзора, који на извешан начин и повезује два претходна феномена. Захваљујући развоју технологије, односно већ поменуте екранске културе, као у неком дистопијском роману (Замјатин, Хаксли, Орвел ...) живимо у времену све већих контрола и реалног страха од константне присмотре, пре свега путем видео-надзора. Поставља се неминовно питање: а која је стварна улога свега тога? Сигурност? Или је можда ипак Светислав Басара у праву, кад каже: „*Видео надзорницима, који хоће све да знају и све да виде, па да анализом сазнатог и виђеног предупреду евентуалне непријатности*

и пичвајзе, за руком полази само да непријатности и пичвајзе сниме, али не и да их спрече; уз то их још и популаризују.“

Са друге стране, опет и сами, путем друштвених мрежа, „радо“ пристајемо и саучествујемо у томе да будемо контролисани и надгледани, при чему они склонији егзибиционизму тако заврше и у правом ријалити програму.

У конкретном случају (галерије „Хаос“), и сама структура простора постаје још један градивни елемент саме поставке. Три нивоа галерије, међусобно повезана степеницама, пружају могућност и за додатна тумачења и сагледавања. Рецимо, симбол „класне мобилности“ („вертикалне проходности“). Али да не откривам све унапред. Видимо се тамо у децембру.



Сл.104 Сл.105: Симулација изгледа поставке у простору

Граница

(Припремите своје пасоше!)

За сваког слободоумног, хуманистички настројеног човека, границе¹⁷⁷ су увреда. Оне, наиме, ограничавају слободу кретања. Приморавају да се застане или тапка у месту. Границе шаљу поруку: „Даље нећеш моћи“. Прихватити границе – значи оковати самог себе у ланце. Кад мислимо о слободи, видимо је без граница. Међутим, и границе су – као, уосталом, и карневалски смех и ватра – амбивалентне.

Колико јуче, чинило нам се да су границе изгубиле „употребну“ вредност. Идеја „безграничности“¹⁷⁸ која је уграђивана у саме темеље идеје о уједињеној Европи, односно Европске уније – од пада Берлинског зида, рушења Гвоздене завесе, нестанка граничних контрола, Шенгенског режима...¹⁷⁹, при чему су границе изгледале као „зли тотем предака“ – најпре је мигрантском кризом озбиљно доведена у питање, да би са пандемијом вируса корона, практично, преко ноћи била суспендована – до даљег. Оправдана брига за очување живота очас посла је учинила да се заборави на све постулате слободе. Опет се показало да су традиционалне границе између националних држава постале маркационе линије. Границе се сад показују као неопходне за преживљавање, а вирус показује да ипак има ситуација које вапе за границом, чак и за оном буквалном, физичком границом између индивидуа: један метар дистанце добар, два – још боља!

Али шта је заправо граница? Једна физичка или измишљена линија која раздваја две ствари. Ко год прави разлику, повлачи неку границу. Свака дефиниција је повлачење границе, што опет значи да свако сазнање почиње на исти начин: ово није оно. Између овог и оног пролази граница. Нешто се разликује од нечег другог. Нико још није рекао „ја“, а да тиме већ није повукао границу између себе и другог.

¹⁷⁷ *Коришћени делови из есеја „Нова похвала граници“ и „Похвала граници“ аустријског филозофа Конрада Паул Лисмана (Konrad Paul Liessmann).*

¹⁷⁸ *Теоретичар друштва Боб Блек (Bob Black) каже за утопију да је то - носталгија за будућношћу*

¹⁷⁹ *Истовремено, на овим просторима, тј. на Балкану, подизали су се бројни, нови и све чвршћи зидови, тј. границе. Случајно или не? - д(р)уга је то прича.*

Границе нас увек стављају пред прастари морални проблем: шта треба да радим? (*Was soll ich tun?*) Тек је Божја забрана да се једе воће са дрвета сазнања добра и зла навела људе у рају да поставе питање: шта да радимо? Без забране, без границе, то се питање не би поставило. Тамо где је све допуштено, ништа се и не догађа. Границе сужавају могућност и тиме провоцирају да се нешто покуша, замисли или представи. Оне воде у протест, у знање, у сазнање; изазивају и воде ка прекорачењу граница. Али, ако се границе и њихово прекорачење међусобно условљавају, важи и обрнуто – свако прекорачење једне границе повлачи за собом питање: да ли је можда било боље и паметније да се та граница није прешла?

Управо у области социјалног живота границе имају функцију заштите. Свако правило, закон и пропис, сваки табу, свако право представља у ствари једну границу. Наравно, тамо где се поштују. Наиме, границе су ту да штите слабије (или би бар тако требало да буде). Ниче каже да су границе измислили слабији (снажнима и јакима оне нису потребне, прим. аут.), што је требало да служи као упозорење онима који су их рушили. У свету без граница увек тријумфују јаки. Зато одбрана граница може да буде и акт хуманости, јер границе штите само онда када иза њих стоји моћ која их осигурава.

Границе могу да буду и сигнал нечије искључености, али и обећање бољег живота. За избеглице и мигранте, оне представљају парадоксални доживљај. С једне стране, то је препрека која се превазилази уз прихватање високог ризика, а с друге стране, управо та омражена граница за њих представља наду да је иза ње све другачије и боље.

Докле год постоје разлике у политичкој уређености држава, док год постоје различите форме друштвеног уређења, док год постоје велике разлике у степену благостања између земаља и региона, док год су животни услови и шансе на овој планети неједнако подељени, биће и граница које се исплати и чувати и прећи.

„ЛАМЕНТ НАД СОПСТВЕНОМ БИОГРАФИЈОМ“ ИЛИ ЗАКЉУЧАК: НЕГАТИВНА ВЕРЗИЈА

Може ли се уопште закључити нешто на тему ироније? Ако је, као што смо видели, у својој суштини незавршена (и несавршена), није ли онда и „лишена“ било какве могућности закључивања? Поставља се питање: има ли уопште ироније ако постоји закључак? Или је можда једини прави закључак који иронија може да произведе управо онај сократовски: „Знам да ништа не знам“. И не упада ли се у противуречност ако неко себи уопште и може да припише иронију?

Али да се оканемо јаловог спекулисања, јер се овде, по правилу, очекује закључивање у смислу „објективног“ сагледавања сопственог рада и његово смештање у контекст савремене (српске) уметничке сцене, што је морам признати, иронија пар екселанс – можда и са знацима цинизма? Јер, како себе „објективно“ сагледати у нечему што објективно не постоји (можда сам уметник, али нисам шаман). Или можда постоји, само ја нисам обавештен? Из тог разлога ћу овде укратко изнети две (вероватно опет субјективне) верзије закључка - позитиван и негативан, тако да свако може да посегне за оним који сматра „објективнијим“, или који му, једноставно, више одговара. По принципу ИЛИ – ИЛИ. А да ли ће „објективна истина“ и овог пута бити негде на средини - остаје да се види.

Дакле, негативна верзија:

Овдашња моја „уметничка егзистенција“ датира неких петнаестак година уназад. У том периоду десило се, наравно, доста тога. Имајући у виду чињеницу, коју смо овде већ поменули, да када говоримо о овдашњој уметничкој сцени, заправо имамо у виду само Београд, а будући да ја након студија нисам наставио да живим у овом граду, то је за последицу имало да сам за оно мало изложби у Београду морао добрано да се „социјално ангажујем“. Воли, изгледа, чаршија да прво види (читај: пандурски провери) ко си, шта си, чији си... па да онда процени. А резултат те процене је да ме овде углавном нико никада није позвао не само да самостално излажем, већ ни уврстио у селекцију за неку групну или колективну изложбу... Такође, нико из **струкe** није

„самоиницијативно“ нашао за сходно да напише ни пар простопроширених реченица о ономе што радим. (Живо ме занима где би ме они објективно сместили.) Нисам заступљен ни у овдашњим званичним збиркама нити селекцијама.¹⁸⁰ Једном речју, то што сам до сада радио у овој средини никог није нарочито (да не кажем баш уопште) занимало. Ту и тамо по која шкрта усмена реч од неког из „овдашњег света уметности“.

Све то овде ваљда и зависи од тих „срећних социјалних околности (вештина)“ сваког уметника понаособ, при чему се свако физичко одсуство из центра дешавања аутоматски „кажњава“ и „одсуством“ из овдашњег „уметничког живота“. Али шта је - ту је. Ваљда тако мора. Уосталом, бављење овим послом ја сам од почетка пре доживљавао као позив него професију. Радим зато што имам потребу да се изразим, да одреагујем на „објективну стварност“, у мени и око мене, колико год то неком можда патетично звучало. Ако ништа друго, макар је то једна лична (психо)терапија која помаже да се преживи. Све друго буде... или не буде. Човек уради оно што је до њега. Овдашња уметничка сцена ће свакако преживети и без мене, а можда и ја без ње, видећемо већ.

Што се тиче самог ликовног (визуелног) израза, он је добрим делом условљен и мојим формативним уметничким образовањем. Наиме, имао сам ту срећу (или можда несрећу?) да током свог образовања прођем кроз две прилично, да не кажем дијаметрално, различите уметничке „школе мишљења“. С једне стране, ту је она традиционалнија, жаргонски речено – „нишка“ школа, која, помало парадоксално, углавном почива на традицији некадашње „београдске сликарске школе“. Са друге стране, током студија на Факултету ликовних уметности у Београду, прошао сам и кроз оно што би се условно могло назвати савременим (да не кажем напреднијим) приступом уметности. Та амбивалентност (бинарност) је, по природи ствари, присутна и у самом докторском раду. У том смислу, себе (односно свој рад) могу једино да сместим негде између те две крајности. То је уједно и нека врста непрестане борбе у мени, али и око мене. Јер ова средина очигледно одувек тежи крајностима и лакше је кретати се кроз овдашње егзистенцијалне и уметничке **лабиринте** ако сте јасно детерминисани једном од те две крајности. Заправо, тек припадност једној од тих групација одређује какав сте ви уметник (па можда и човек?) Опет нажалост или на срећу, већина уметника се налази у некој врсти лимба између те две крајности, што у

¹⁸⁰ *Заправо, само је Галерија савремене ликовне уметности у Нишу откупила један мој рад.*

овдашњем схватању ствари и света заправо и није препоручљиво. Мора се непрестано бирати којем се „царству“ приклонити.

И могао бих ја овде тако још ламентирати, али да не бих неког расплакао, оставићу ипак нешто и за мемоаре.

„УСПЕО САМ У ЖИВОТУ“ ИЛИ ЗАКЉУЧАК: ПОЗИТИВНА ВЕРЗИЈА

Једна од добрих страна писања докторског рада овог типа је, по мени, то што сам имао могућност да сагледам свој досадашњи рад и да о њему промислим на један нови начин, са временске дистанце. Без лажне скромности, могу да кажем да ипак иза свега и данас стојим. Можда нисам задовољан неким техничким реализацијама, али сматрам одређеним успехом, поред тога што сам успео да петнаест година у овој средини опстанем као слободни уметник, и то што тај рад, чини ми се, ипак има једну нит, један (надам се - узлазни) континуитет, који мени доказује да се у досадашњем раду нисам фолирао, односно да сам у сваком циклусу обрађивао оне проблеме који су ми у том периоду били важни и инспиративни да их обрадим. Другим речима, да сам успевао да поставим питања која су се тичала како мене лично, тако и времена и контекста у коме делујем, да кроз свој рад рефлектујем и себе и друштвену стварност. Неки то називају и ангажованом уметношћу, мислећи притом да то није нека искрена уметничка емоција, већ више некакав идеолошки програм. Не знам шта друге покреће, али ово је за мене дубоко лични чин, а не агенда некога са стране. Наиме, није ли и уметник социјално биће? Нарочито је та потреба разумљива ако сте, као у мом случају, у раном периоду живота (у „годинама расплета“) имали прилику да се на једном локалном примеру, и у релативно кратком временском периоду, директно и лично суочите са нечим што наликује Нушићевој „Госпођи министарки“. Притом мислим на сагледавање, из непосредне близине, односа људи према нечему што се зове „власт“, а затим и односа тих истих људи према онима који више не представљају ту власт. То дечачко искуство је мене и мој рад сигурно трајно обележило. Дакле, моја „ангажованост“ је органска а не октроисана. Одатле вероватно и цела та ИЛИ-ИЛИ прича, која се мање-више провлачи кроз све моје досадашње циклусе.

Имајући у виду и оне ствари којима ћу се у наредном периоду бавити, мислим да ће тај континуитет бити додатно потврђен. А да ли ће он бити препознат или неће, на то не могу да утичем. У ствари, можда и могу, али то је већ нека друга прича.

Са ове временске дистанце, колико год то можда парадоксално звучало, олакшавајућом околношћу сматрам то што током свог уметничког образовања нисам доспео у жижу интересовања нити добио евентуалне „менторе“, па сам могао, без икаквих очекивања, да се после студија на миру посветим сопственом раду. Очекивања ипак умеју да оптерете, а студирање је тек једна успутна станица, а не „животно дело“.

Охрабривали су ме једино ти повремени, позитивни „фидбекови“ или ти повратне реакције. Они су ми помагали да, пре свега уметнички, а у појединим случајевима чак и буквално - преживим. Тако се десило да су ме неки ликовни критичари, на крају студија, ничим изазвани, одабрали међу десет перспективних младих уметника за изложбу „Перспективе“. Недуго након студија, успео сам да без икаквих овдашњих стипендија или резиденцијалних програма, у време визних санкција, обезбедим тромесечни студијски боравак у Бечу, из чега се изродила сарадња са једном тамошњом галеријом. То ми је поред могућности и привилегије излагања у иностранству (Аустрији, Италији, Немачкој,...) омогућило и да финансијски опстанем. Успехом се може сматрати и то што сам у овој сарадњи ипак одолео тржишним искушењима, држећи се својих уметничких начела. То свакако није претерано користило мојој иностраној „уметничко-тржишној каријери“, али ће временом све доћи на своје. У сваком случају, мој рад је заступљен у значајним иностраним, пре свега аустријским, уметничким колекцијама.

Убрзо након тог првог самосталног излагања у Бечу (тачније, у центру Беча), које, узгред, овде нико није ни једном речју испратио, изузев локалног нишког листа, на моје велико изненађење, добио сам и прву награду на Националном конкурс за младе уметнике, до 35. година, у организацији Ниш арт фондације, а под покровитељством компаније „Филип Морис“. Лепа је то пара била, и наравно да је била и корисна. А ни медијска пажња овог пута није изостала, напротив! Проблем је, међутим, што је акценат стављан пре свега на тај новчани износ награде, па је испало као да сам добио на некој наградној игри (што, кад су конкурси у питању, и није тако далеко од истине). **Стручна** рецепција рада је, наравно, и овог пута изостала. Из неког мени непознатог разлога, **струка** је ову платформу за младе уметнике потпуно игнорисала. Ваљда им жири није био довољно релевантан, шта ли? У међувремену, када је и тај жири постао **стручно** компетентнији и прихватљивији, фондација се,

нажалост, угасила. Сада можемо да будемо мирни – заправо су све фондације за младе сликаре погашене!

Након тога било је још неколико релативно успешно реализованих самосталних изложби, при чему је, наравно, такође изостала стручна рецепција, али је то у извесној мери надоместило мишљење неких мени важних људи. Био сам похваљен и нашао се у ужем избору и за награду из Фонда „Владимир Величковић“.

Да, треба рећи још и ово. Пре две године сам, на још једно моје изненађење, примљен (на конкурс) да предајем на Факултету уметности у Нишу. Није ли и то успех?

БИОГРАФИЈА:

Никола Марковић (1976) Факултет ликовних уметности завршио је у Београду, у класи проф. Чедомира Васића. Тренутно је на докторским студијама на истом факултету, под менторством професора Милете Продановића. Члан је УЛУС-а. У Србији самостално излагао у Сомбору (2004), Нишу (2006. и 2018) и Београду (2015, 2016. и 2020). Учествовао и на бројним колективним изложбама у Београду, Нишу, Новом Саду, Чачку, као и у сазиву неколико ликовних колонија (Сићево, *Classic*, Ниш арт фондација...). Од 2007. године сарађује са галеријом „Suprancontemporary“ у Бечу, преко које је самостално и групно излагао у Аустрији, Немачкој, Италији, укључујући и учешће на бројним сајмовима уметности. На завршетку студија, од стране ликовних критичара, изабран међу десет перспективних младих уметника за изложбу „Перспективе“ (2003). Добитник Прве награде на националном конкурс за младе ликовне уметнике организацији Ниш арт фондације, а под покровитељством компаније Philip Morris (2007). Био је и у најужем избору за награду за цртеж Фондације Владимир Величковић (2016). Радови Николе Марковића заступљени су у значајним колекцијама у Аустрији, а Министарство културе и информисања Републике Србије откупило је (2016) његов триптих из циклуса „Изводи из невербалног говора“ за збирку Галерије савремене ликовне уметности у Нишу. Од 2018. године ради на Факултету уметности у Нишу, у звању доцент.

ЛИТЕРАТУРА:

- Абрамовић, М. (2017), „Пролазимо кроз зидове - мемоари“, Самиздат Б92, Београд.
- Арбитер, П. (2007), „Сатирикон“, Артист, Београд.
- Бахтин, М. (1978), „Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе“, Нолит, Београд.
- Berger, A. (1993), „An Anatomy of Humor“, Transaction Publishers – The State University, New Brunswick, New Jersey.
- Берџер, Џ. (2019), „Портрети – Џон Берџер о уметницима“, Службени гласник, Београд.
- Bonami, F., Spector, N., Vanderlinden B., Gioni M. (2000), „Maurizio Cattelan“, Phaidon, London.
- Бошковић, А. (2008), „Песнички хумор у делу Васка Попе“, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Вуксановић, И. (2015), „Хумор у српској музици 20. века“, докторски рад на Факултету музичке уметности, Београд.
- *Гилберт, Е. К., Кун, Х. (2005), „Историја естетике“, Дерета, Београд.*
- Еко, У. (2014), „Име руже“, Вулкан издаваштво, Београд.
- *Златковић, И. (2015), „Хумор у српској усменој прози“, докторски рад на Филолошком факултету, Београд.*
- Јанкелевич, В. (1989), „Иронија“, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.
- Кајзер, В. (2004), „Гротескно у сликарству и упесништву“, Светови, Нови Сад.
- Кајоа, Р. (1979), „Игре и људи“, Роже Кајоа, Нолит, Београд.
- Крис, Е. (1970), „Психоаналитичка истраживања у уметности“, Култура, Београд.
- Кундера, М. (2013), „Књига смећа и заборав“, Граматик, Београд.
- Марић, С. (1968), „Записи о смећу“, Нолит, Београд.

- Наваски, С. В. (2014), „Уметност контроверзи – политичке карикатуре и њихова трајна моћ“, Албатрос Плус, Београд.
- Пекић, Б. (2012), „Како упокојити вампира“, Лагуна, Београд.
- Перишић, И. (2012), „Увод у теорије смеха“, Службени гласник, Београд.
- Пиштало, В. (2019), „Значење цокера“, Агора, Зрењанин.
- Рабле, Ф. (2000), „Гаргантуа и Пантагруел“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Радовић, Д. (2019), „Сваштара“, Лагуна, Београд.
- Ристић, М. (1957), „Хумор и поезија“, Матица српска, Нови Сад.
- Ристовић, М. (2011), „Црни Петар и балкански разбојници“, Чигоја, Београд.
- Ротердамски, Е. (2012), „Похвала лудости“, Плато, Београд.
- Стојановић, Д. (2003), „Иронија и значење“, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Тројановић, С. (1990), „Ватра у обичајима и животу српског народа“, Просвета, Београд.
- Уелбек М. (2011), „Карта и територија“, Плато, Београд.
- „Флуксус – избор текстова“, (1986), Музеј савремене уметности, Београд.
- Хамваш, Б. (1992), „Хиперионски есеји“, Матица српска, Нови Сад.
- Чајкановић, В. (1973), „Мит и религија у Срба“, Српска књижевна задруга, Београд.

Напомена:

Поред наведених референци, писању рада допринели су и новински чланци, интервјуи, колумне, радио и ТВ - емисије, и све оно што ме је формирало у претходних четрдесет и кусур година, а што не бих могао тачно да наведем, па се овом приликом извињавам ако сам се огрешио о нечије ауторско право. Јер, све што знам – сигурно неком дугујем. И да се овде послужим речима Владимира Јанкелевича: „Социологија ме ослобађа илузија, откривајући ми да не могу да отворим уста а да притом неког не опонашам или нешто не подражавам: иако се напрежем да будем први, да мислим о нечему о чему још нико није мислио, увек традиција и мода држе све конце у својим рукама; моје реченице, моје идеје... па и сама моја осећања су, нажалост, у већој или мањој мери пастиши... Свеколика моја личност, скуп свих мојих улога је само плагијат.“



КОМИСИЈА ЗА ОЦЕНУ И ОДБРАНУ ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА:

„ИЛИ ВИШЕ ВАТРЕ У СЛИКУ ИЛИ СЛИКУ У ВАТРУ“

Иронија и сатира као вид ликовног израза – Просторна инсталација

др ум. Милета Продановић, ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду,
ментор

Чедомир Васић, проф. емеритус Факултета ликовних уметности у Београду, коментор

мр Радомир Кнежевић, ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

др Никола Шуица, ред. проф. Факултета ликовних уметности у Београду

мр Перица Донков, ред. проф. Факултета уметности у Нишу

Датум одбране: _____

Изјава о ауторству

Потписани-а **Никола Марковић**

број индекса **4695/15**

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

„ИЛИ ВИШЕ ВАТРЕ У СЛИКУ ИЛИ СЛИКУ У ВАТРУ“

Иронија и сатира као вид ликовног израза – Просторна инсталација

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

У Београду, август 2020. године

Потпис докторанда



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора **Никола Марковић**
Број индекса **4695/15**
Докторски студијски програм **сликарство**
Наслов докторског уметничког пројекта

„ИЛИ ВИШЕ ВАТРЕ У СЛИКУ ИЛИ СЛИКУ У ВАТРУ“

Иронија и сатира као вид ликовног израза – Просторна инсталација

Ментор: **др ум. Милета Продановић, редовни професор**

Коментор: **проф. емеритус Чедомир Васић**

Потписани (име и презиме аутора) **Никола Марковић**

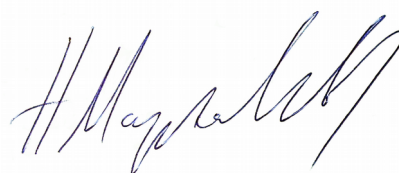
изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора 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, август 2020. године

Потпис докторанда



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе мој докторски уметнички пројекат под називом:

„ИЛИ ВИШЕ ВАТРЕ У СЛИКУ ИЛИ СЛИКУ У ВАТРУ“

Иронија и сатира као вид ликовног израза – Просторна инсталација

који је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат предао сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, август 2020. године

Потпис докторанда

