



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА



**ИСТРАЖИВАЊЕ
ИНДИВИДУАЛНОГ И
КОЛЕКТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА У
БОСНИ И ХЕРЦЕГОВИНИ:
УМЈЕТНИЧКО ДЈЕЛО СЦЕНСКОГ
ДИЗАЈНА**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор:

Проф. др ум. Татјана Дадић Динуловић

Кандидат:

Моника Билбија (рођ. Поњавић)

Нови Сад, 2021. године

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Моника Билбија (рођ. Поњавић)
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Наслов рада:	Истраживање индивидуалног и колективног идентитета у Босни и Херцеговини: умјетничко дјело сценског дизајна
Језик публикације (писмо):	Српски (латиница) језик
Физички опис рада:	Унети број: Страница 242; Поглавља 12; Референци 215; Табела 6; Слика 105; Графикона 0; Прилога 2
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа уметничка област:	Сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	идентитет, сценски дизајн, сценографија, простор, тијело, текст
Резиме на језику рада:	Предмет докторског уметничког пројекта „Истраживање индивидуалног и колективног идентитета у Босни и Херцеговини: умјетничко дјело сценског дизајна“ је истраживање аспеката и односа индивидуалног и колективног идентитета у Босни и Херцеговини. Пратећи паралелно двије струје – теоријско и умјетничко истраживање личног и колективног у националном и културном идентитету са једне стране, те њихове манифестације кроз студију случаја у виду умјетничког дјела сценског дизајна – перформативна изложба „Ко би Бог у Босни био?“ са друге, постављен је оквир за формулисање кандидатовог виђења сценског дизајна као нове умјетничке праксе, његове дефиниције, методологије и опсега примјене.
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	20. септембар 2018.
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: др Радивоје Динуловић, редовни професор, ФТН, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Мира Давид, доцент, ФТН, Универзитет у Новом Саду Члан: Марко Љађушић, редовни професор, Факултет примењене уметности, Универзитет уметности у Београду Члан: др ум. Иван Правдич, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду Члан, ментор: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, ФТН, Универзитет у Новом Саду
Напомена:	

¹ Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:

5бАУ – Изјава о ауторству;

5вАУ – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије и о личним подацима;

5гАУ – Изјава о коришћењу.

Ове Изјаве се чувају на факултету у штампаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

**UNIVERSITY OF NOVI SAD
ACADEMY OF ART**

KEY WORD DOCUMENTATION²

Document type:	Doctoral art project
Author:	Monika Bilbija (born as Ponjavić)
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts, Full time profesor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Thesis title:	Exploring Individual and Collective Identity in Bosnia and Herzegovina: Scene Design Art Work
Language of text (script):	Serbian language (latin script)
Physical description:	Number of: Pages 242; Chapters 12; References 215; Tables 6; Illustrations 105; Graphs 0; Appendices 2
Artistic field:	Scene design
Artistic subfield:	Scene design
Subject, Key words:	identity, scene design, performance design, scenography, space, body, text
Abstract in English language:	The scope of the dissertation “Exploring Individual and Collective Identity in Bosnia and Herzegovina: Scene Design Art Work” covers the aspects and relations of the individual and the collective identity in Bosnia and Herzegovina. Following the parallels between the two lines of analysis – theoretical and artistic research of the personal and the collective within national and cultural identities on one hand, as well as their manifestations, through the case study of the scene design art work – performative exhibition “Ko bi Bog u Bosni bio?” (“Who would be God in Bosnia?”) on the other, a framework is laid for the formulation of the candidate’s view of scene design as a new art form, its definition, methodology and the range of practice.
Accepted on Scientific Board on:	20th of September 2018.
Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Radivoje Dinulović, PhD, Full time Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Mia David, PhD in Arts, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Marko Lađušić, Full time Professor, Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade Member: Ivan Pravdić, PhD in Arts, Full time Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad Member, mentor: Tatjana Dadić Dinulović, PhD, Full time Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Note:	

² The author of doctoral art project has signed the following Statements:

5бAY – Statement on the authority,

5вAY – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,

5гAY – Statement on copyright licenses.

The paper and e-versions of Statements are held at the faculty and are not included into the printed thesis.



HVALA...

Prije svega, hvala mom Marku, mom sputniku i sapatniku. Hvala mu na satima, danima, mjesecima, godinama... koje je proveo sa mnom tokom ovog procesa. Hvala mu na svim odricanjima tokom ovog perioda i na svim razgovorima koji su mi bili najdragocjeniji dio ovog rada. Na Kupresu. Na Leotaru. U Trebinju. Batrovcima, na granici. U Beogradu. U Banjaluci. U našem stanu. U bolnici, dok sam rađala prvog sina 2019. U bolnici, dok sam rađala drugog sina 2020. Na svakoj kafi koju smo popili u gradu. Dok smo kupali i presvlačili djecu. Igrali jamb. Kuvali ručak. Jeli. Učili Gavrila da hoda. Radili EPK. Non-stop. Hvala. Budući da je i sam arhitekta i scenograf, nadam se da mu scenografija i scenski dizajn nisu prisjeli. Nadam se.

Hvala našim roditeljima. Gogi, Zoki, Simi i Bilji. Bez njih, teško da bi ovaj rad bio ikad završen. Hvala im što su pazili naše pipice, Gavrila i Kirila, i tako mi dali dovoljno vremena da se bavim svim ovim teškim, ali zabavnim temama. Nekako ćemo se odužiti.

Posebnu zahvalnost dugujem svom mentoru, profesorici Tatjani Dadić-Dinulović. Raditi sa njom je čisto zadovoljstvo i uživanje. Kada se slažemo, a i kada se ne slažemo. Hvala joj što je bila tu uz mene, na svakom koraku i što je uvijek znala na koji način da mi pride, kada da me zauzda, a kada da me pusti i oslobodi. Zahvalna sam joj na tome i na prijateljstvu koje se tokom ovih godina rodilo.

Hvala mojoj Miljki i mom Peji. Putešestvije po Bosni sa njih troje su uspomene koje ću vrednovati dok sam živa. Ne sjećam se da sam ikad bila srećnija. Hvala Marku i Petru što su krčili put i nosali kutiju da nas dvije ne bi. Hvala Miljki što je prihvatile svaku moju ideju... pa čak i onu da u cik zore, u sred zime, stoji bosa na Manjači. Hvala vam... jer bez vas izložba ne bi bila moguća.

Hvala svim ljudima koji su mi pomogli da izložbu izguram do kraja. Marku, Miljki, Peji. Matoviću i Dijani. Joviću. Rakiti. Pilipoviću. Kužetu. Darijanu. Šukiju. Sandri. Marini. Vanji. Saletu.

Hvala mom profesoru Radivoju Dinuloviću jer me je trajno zarazio scenografijom i scenskim dizajnom.

I na kraju, hvala mojoj porodici, mojoj prvoj postavi, mojoj mami prije svega, a zatim i baki i dedi i ujaku i tetki i očuhu, mojoj sestri, jer ste mi svi skupa, u ključnom periodu mog odrastanja, bili i otac i majka i sve... bez vas ja ne bih bila ja. Hvala vam na najboljem djetinjstvu, na životu koji jedna djevojčica samo može poželjeti.

Mojobjaki Joki i dedi Vovi...

SADRŽAJ

1. UVOD	3
1.1. O identitetu: <i>Život na ivici između dva svijeta</i>	3
1.2. O Bosni: <i>Bez te tačke za koju si vezan život nije odlaženje i vraćanje, nego lutanje</i>	4
1.3. O umjetnosti: <i>Zadovoljstvo bez patnje i dobro bez zla</i>	5
1.4. O Bogu: <i>Volim ljude, ali ne znam šta će s njima</i>	8
2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR.....	9
2.1. Cilj i predmet istraživanja.....	9
2.2. Metodologija istraživanja	10
2.3. Polazne pretpostavke.....	11
2.4. Pregled prethodnih istraživanja.....	12
3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE.....	16
3.1. Uvod teorijskog istraživanja	16
3.2. Priča o identitetu	20
3.2.1. Kratka istorija identiteta.....	20
3.2.2. Teorije nacionalnog/etničkog identiteta	22
3.2.3. Odnosnost, afektivnost i materijalnost identiteta	28
3.3. Priča o Bosni (i Hercegovini)	33
3.3.1. Definisanje problema bosanskog identiteta	33
3.3.2. Odnosnost, afektivnost i materijalnost identiteta Bosne (i Hercegovine)	41
3.4. Priča o scenskom dizajnu	49
3.4.1. Šta je scenski dizajn (za mene)?.....	51
3.4.2. Ključne teorije za razumijevanje scenskog dizajna.....	67
3.4.3. Odnosnost, afektivnost i materijalnost kao odlike scenskog dizajna	82
3.4.4. Moguće metode scenskog dizajna.....	86
3.5. Zaključak teorijskog istraživanja	92
4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMJETNIČKIH DJELA	94
4.1. Jorgen Let – Savršeni čovjek/Pet opstrukcija.....	94
4.2. Douglas Gordon – Ispovijest iskupljenog grešnika.....	98
4.3. Mladen Miljanović – Dobrodošli u Bosnu	101
4.4. Zaključak kritičke analize referentnih umjetničkih djela	105

5. UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE	107
5.1. Skica predstave	107
5.1.1. Idejno rješenje – predstava bez teksta	107
5.1.2. Konstrukcija likova – arhetipovi Bosne (i Hercegovine)	116
5.1.3. Narativ Boga – Bog kao posmatrač i indirektni učesnik	116
5.2. Skica izložbe	125
5.2.1. Konstrukcija likova – arhetipovi Bosne (i Hercegovine)	125
5.2.2. Idejno rješenje – izlaganje predstave bez teksta	125
5.3. Koncept umjetničkog djela scenskog dizajna – performativna izložba „Ko bi Bog u Bosni bio?”	132
5.3.1. Zemlja	135
5.3.2. Ja/Bosna	139
5.3.3. Život (na ivici između dva svijeta)	150
5.3.4. Vilajet	155
5.3.5. Ispitivanje mogućih rješenja	158
5.4. Zaključak umjetničkog istraživanja	170
6. REALIZACIJA RADA	171
6.1. Postavka performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?”	171
Prolog	172
Intimni prostor Bosne (i Hercegovine)	176
Intimni prostor Monike Ponjavić	181
6.2. Faze realizacije izlože	187
7. PERCEPCIJA I RECEPCIJA PUBLIKE	196
8. PRIČA O BOGU UMJESTO ZAKLJUČKA	205
9. <i>POST SCRIPTUM: RJEČNIK KLJUČNIH POJMOVA</i>	209
10. LITERATURA I IZVORI	213
11. PRILOZI	224
Prilog 1 - <i>Kako sebe vidim</i>	224
Prilog 2 - <i>Kako me drugi vide</i>	226
12. BIOGRAFIJA KANDIDATA	242

1. UVOD

S kim si, takav si. Narodna poslovica

1.1. O identitetu: Život na ivici između dva svijeta

Moja opsjednutost identitetom počela je tokom srednje škole, kada sam u ladici porodične kuće, kuće moje bake i dede sa mamine strane (prezimena Radić i Pejaković), u Banjaluci, u Bosni i Hercegovini u kojoj sam odrasla, pronašla meni do tada nepoznatu krštenicu. Krštenica, sama po sebi, iako dokaz o krštenju u katoličkoj crkvi ranih 1980-tih godina nije bila toliko problematična, koliko je bila problematična činjenica da sam do tog trenutka bila sigurna u svoj identitet pravoslavke, Srpskinje, Bosanke (iz miješanog braka razvedenih roditelja, Hrvata i Srpskinje iz Bosne i Hercegovine), uzevši u obzir da sam se, po ličnom uvjerenju i želji, krstila u pravoslavnoj crkvi u oktobru 1993. godine, deceniju kasnije, odnosno ranije. To otkriće – da sam od 1993. godine negdje do početka 21. vijeka, u ključnom periodu za formiranje ličnosti, živjela u pogrešnom uvjerenju, vjerujući u lični identitet koji zapravo nije postojao – bilo je prelomno za moje shvatanje identiteta kao takvog, te Bosne i Hercegovine kao prostora i zemlje u kojoj sam, na sreću ili na žalost, rođena. Kao dijete iz mješovitog braka. Kao polutanka. Kao miješano meso.³

Moja opsjednutost Bosnom (i Hercegovinom) počela je vrlo stidljivo, u septembru 1995. godine, kada sam sa dvogodišnjom sestrom sjela u posljednji autobus na putu za Srbiju. Nakon manjih neugodnosti, od kojih je najznačnija ona da mi granična policija Savezne Republike Jugoslavije nije dozvolila ulazak u zemlju zbog imena oca (Monika (Joze) Ponjavić), obrela sam se u Kikindi (zahvaljujući potpunom strancu, pripadniku Državne bezbjednosti koji nas je preveo na sigurno), gdje sam započela novu školsku godinu, okružena novim licima i novim ljudima. Njima, za razliku od onih koje sam ostavila u Bosni (i Hercegovini), nije bilo toliko važno da li sam Srpskinja ili sam Hrvatica ili polutanka, kao što im nije bilo važno moje ime ili religija koju praktikujem, koliko im je bio važan jezik kojim govorim, akcenat kojim izgovaram i naglašavam riječi (istog jezika, da dodam) i naziv zemlje iz koje dolazim, te kontekst koji je tih godina sa njom obično išao. Prljava, glupa Bosanka. Izbjeglica.

³ Termin „miješano meso“ posuđen je od Nikole Pejakovića, glumca i scenariste i kućnog reditelja Narodnog pozorišta Republike Srpske koji je 2012. godine u *Glasu Srpske* objavio kolumnu pod istim nazivom.

1.2. O Bosni: *Bez te tačke za koju si vezan, život nije odlaženje i vraćanje – nego lutanje*

Ekstremnost sa kojom sam se susrela u ranoj dobi, na granici i u školskoj klupi sadašnje Republike Srbije, tokom septembra 1995. godine je, kada pogledam unazad, vjerovatno ključna za moje shvatanje sebe i zemlje iz koje dolazim, za ljubav koju osjećam, za pripadnost, tim ljudima i tom prostoru, prostoru Bosne i Hercegovine. Sa druge strane, ekstremnost sa kojom sam se srela u godinama koje su nakon toga uslijedile (koje još traju), u toj i takvoj Bosni (i Hercegovini), u mojoj Bosni (i Hercegovini), sa etiketama koje su mi lijepljene, kako od strane neukih, često desno orijentisanih ljudi, tako i od intelektualaca lijevih opredjeljenja⁴, prijete da tu ljubav ponište, neprestano me podsjećajući da tom prostoru prosto ne pripadam. Jer, takva je Bosna (i Hercegovina), takvi su ljudi u njoj, ukorijenjeni u duboke, snažne, često oprečne emocije. U njoj sredine nema.

Rat u Bosni i Hercegovini je zvanično počeo 1992. godine.⁵ Nakon skoro četiri godine, rat je završen potpisivanjem Dejtonskog mirovnog sporazuma, 21. novembra 1995, čime je formirana nova država koja je svoje granice naslijedila od istoimene republike, jedne od šest koje su činile Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju. Tri dominantna naroda ovog prostora koja su do tog momenta ratovala – Srbi, Hrvati i Bošnjaci (tada muslimani) – su prepoznata kao tri konstitutivna naroda države Bosne i Hercegovine, a sama država je podijeljena na dva entiteta i jedan distrikt: Republiku Srpsku, koju čini dominantno srpsko stanovništvo, Federaciju BiH, koju čini dominantno bošnjačko i hrvatsko stanovništvo i distrikt Brčko⁶, kao neka vrsta neutralne zone za sve narode Bosne i Hercegovine. Od tog trenutka pa naovamo, stvorena je podjela i zemlje i ljudi, jer Bosna (i Hercegovina) je vjerovatno zemlja sa najvećim brojem vidljivih i nevidljivih granica. Svi narodi ove zemlje, konstitutivni i manjinski, imaju svoje lične priče, svoje lične istorije i interpretacije istih događaja, ne dozvoljavajući drugima pravo na glas. Međutim, prava tragedija ove bizarne situacije leži u činjenici da su sve one, manje-više, svoje utemeljenje pronašle na istom izvoru. Posmatrati i razmišljati o Bosni (i Hercegovini) na ovakav način nije uobičajena praksa i, tim prije, ona je pogubna.

⁴ Iz ličnog iskustva mislim da važi uvjerenje: Ne možeš biti Srbin (ili Hrvat), ako ti je neko Hrvat (ili Srbin), posebno ako si iz miješanog braka, jer moraš biti čiste krv, ili, ne možeš biti vjernik, a da nisi ekstremista, desno orijentisan, niti možeš biti intelektualac ako si vjernik, jer jedno drugo valjda potire i negira...

⁵ Srbi uzimaju 1. mart kao datum početka sukoba, Bošnjaci 6. april, a Hrvati 18. septembar 1991.

⁶ Od 2000. godine

Promjena koja je sa građanskim ratom (i njegovim završetkom) uslijedila, a ovdje mislim na utemeljenje novih granica i nasilnu promjenu identiteta koji se na ovom prostoru mijenja svakih pola vijeka i sa sobom odnosi brojne žrtve, često i djecu (kojoj sam i ja u nekom trenutku pripadala, izvukavši „tanji kraj“ s obzirom da sam u mogućnosti da sve ovo trenutno pišem), navela me je na razmišljanje i postavljanje brojnih pitanja, od kojih je možda najvažnije ono koje se, kroz Boga i ljude i taj odnos, tiče odgovornosti, zbog čega i biram naziv za svoj umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“.⁷ To pitanje, sročeno na ovakav način, u duhu Bosne, arhaičan, provokativan, ironičan, šaljiv, pa i neodređen, je pitanje kojim se bavim posljednjih nekoliko godina i koje na najbolji način sumira moj odnos prema Bosni (i Hercegovini), ljudima u njoj, prema Bogu, ali i prema samoj sebi i svom identitetu - ne samo nacionalnom, konstitutivnom, etničkom ili vjerskom, nego i profesionalnom - meni kao arhitekti, teoretičaru, kao umjetniku.

1.3. O umjetnosti: *Zadovoljstvo bez patnje i dobro bez zla*

Paradoksalno, uostalom kao i veliki dio onoga što ovdje pišem, želeći da se bavim umjetnošću, po završetku srednje škole upisala sam arhitekturu. Kažem paradoksalno, jer se na Balkanu, a posebno u Bosni, arhitektura doživljava isključivo kao tehnička nauka, iako ona tradicionalno pripada umjetnosti, jednoj od osnovnih sedam, što sam tokom studiranja u potpunosti zaboravila. To će se značajno promijeniti, kao i moj odnos prema arhitekturi, tokom četvrte godine i iskustva sa predmeta „Javne zgrade: pozorište“ (kasnije preimenovanog u Objekti spektakla) koje nam je držao profesor Radivoje Dinulović, arhitekta i scenograf, čija su mi predavanja u velikoj mjeri pomogla da shvatim da je za mene arhitektura način mišljenja, a ne profesija. Jer ja sam arhitekta, ali nisam *arhitekta*. U načinu na koji mislim, ali ne i po profesiji.

Ova promjena paradigmе, koja je ujedno i moj identitetski izazov, je zapravo ono što mi daje lični umjetnički kontekst čije utemeljenje pronalazim u interdisciplinarnosti i inženjerskom pristupu koji dekonstruiše klasične forme, gledajući ih i analizirajući sa izvjesne distance. Dolazak do ove spoznaje u mnogočemu je određen jednim filmom koji, kako će se kasnije ispostaviti, predstavlja kraj mene kao arhitekte i početak onoga što bi se moglo definisati kao interdisciplinarni umjetnik koji svoje metodološke procese nosi iz arhitekture, a kasnije i teorije dramskih i audio-vizuelnih umjetnosti, scenografije i scenskog dizajna.

⁷ Ovaj naslov je direktno preuzet, jer je riječ o grafitu izvjesnog Mirka koji se pojavio na Šehitlucima u Banjaluci, kasnije, nakon rata, preimenovanim u Banj brdo.

Kratki film „Savršeni čovjek“ (*Det perfekte Menneske*, 1969) Jorgena Leta (Jorgen Leth) sam prvi put gledala 2010. godine. Zapravo, „Savršenog čovjeka“ sam otkrila kroz fon Trirovih (Lars von Trier) „5 opstrukcija“ (De fem benspænd, 2003), omaž i ljubavno pismo mentoru - Jorgenu Letu. Ova dva filma, estetika i smisao prvog i metodologija primijenjena u drugom, od tog trenutka obilježiće svaki moj korak, u stvaralačkom smislu, mene kao autora, kao umjetnika. Prvi, jer se bavi pitanjem čovjeka i njegovom pozicijom u savremenom društvu, ovdje stavljenog u ne-prostor, pod lupu, kao u nekoj vrsti eksperimenta; a drugi, jer se koristi dekonstrukcijom kao ključnim sredstvom svog izraza. Oba ova filma, koja prostorom i tijelom (ovdje upotpunjениm scenografijom ili bolje rečeno, nedostatkom iste), odnosno njihovim uzajamnim naglašavanjem ili negiranjem, kroz ponavljanje postižu narativ, poslužili su kao inspiracija, kao „klica“, koju koristim kako bih uspostavila red u svom radu i odnos prema istom. Tijelo. Prostor. Ponavljanje. I razlika koja se u tom procesu uspostavljenih pravila javlja.

Umjetnost nastala kao proizvod jedne matrice sačinjene iz niza pravila, koju umjetnik odlučuje da prati ili negira, nije ništa drugo do inženjerski pristup umjetnosti koji se koristi razlaganjem i dekonstrukcijom kao svojim primarnim sredstvom izraza. Ovakva umjetnost odgovara onome što u arhitekturi nazivamo projektni zadatak. U tom smislu i u smislu u kojem je shvata Derida (Jacques Derrida), dekonstrukcija nije destruktivna radnja, nego radije traganje za suštinom, za osnovnim uzrocima postojanja nekog sistema i istraživanje njegovih granica i unutrašnje povezanosti, istovremeno nastojeći da izvrši transformaciju načina na koji ljudi razmišljaju, doživljavaju i vide svijet oko sebe. Ono što je važno da se ovdje kaže jeste da su uslovi pod kojima je stvoren sistem o kojem Derida govori, isti oni uslovi koji taj sistem ograničavaju. U svojoj suštini, oni su različiti. Tekst kojim se Derida bavio za života je odličan primjer za to, jer mu Derida pristupa kao sistemu koji je konstruisan oko elementarnih suprotnosti koje govor mora artikulisati ukoliko želi imati smisla. To je zato što se identitet često posmatra kao konstrukt i zato što svaki konstrukt smisao stvara samo kroz uzajamnu igru *razlika* (difference) u okviru „sistema različitih znakova“.⁸ Drugim riječima, identitet postoji i materijalizuje se samo u odnosu (sa nekim ili nečim) što, između ostalog, ima određenih paralela sa pravoslavnom teologijom i načinom na koji ona tretira ličnost. Odnosnost. Afektivnost. Materijalnost.

⁸ Ovaj pristup tekstu, u širem smislu, proizilazi iz semiologije onako kako to vidi Ferdinand de Sosir (Ferdinand de Saussure).

Način na koji posmatram, doživljavam i, na kraju krajeva, shvatam umjetnost, posebno scenografiju i scenski dizajn, je u skladu sa ovim razmišljanjima, a višemedijsko umjetničko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?” je krajnji ishod tog načina. Sačinjen iz video rada i intalacije „Ja/Bosna”, izvođenja, umjetničke dokumentacije i performativne instalacije „Život (na ivici između dva svijeta)”, audio rada „Vilajet“ i instalacije „Zemlja”, ovaj rad za cilj ima, pored preispitivanja individualnog i kolektivnog identiteta u Bosni (i Hercegovini), i preispitivanje modularnosti djela koje može da transcendira iz jedne u drugu disciplinu, umjetnost ili formu, a da pri tom ostane isto djelo, iako formom možda drugačije. U pitanju je organska osobina koja dozvoljava bezbroj dodavanja i oduzimanja fragmenata jednog djela, njihovo spajanje, prespajanje, nizanje i kombinovanje, istovremeno mu dozvoljavajući da zadrži svoju suštinu. U pitanju je gest, eksperiment koji je počeo mišlju o tome kako izložiti djelo koje suštinski nije zamišljeno kao izlagačko, nego kao izvođačko, a koje je tokom vremena evoluiralo u jedan princip na kojem posmatram prostor, tijelo, radnju, tekst, pa naposlijetu i samo to djelo.

Taj princip zasnovan je na mom ličnom identitetu. Na njegovoj dualnosti, promjenama i percepciji koja u velikoj mjeri zavisi od pozicije i konteksta iz kojeg se posmatra, iz tačke gledišta. U tom smislu, „Ko bi Bog u Bosni bio?” je istovremeno i predstava ličnog stava o i prema Bosni (i Hercegovini), individualnog i kolektivnog u njoj, i predstava Bosne (i Hercegovine) kao države, kao zemlje, kao prostora događaja, ali i postupak kojim se služim. Koristeći dualnost svog identiteta kao polaznu tačku, a iz pozicije umjetnika koji se najbolje osjeća u kontrolisanim uslovima i zadatom sistemu pravila, onog koji odgovora na postavljeni problem, uvela sam matricu koja se zasniva na teorijskim razmišljanjima u domenu klasične filozofije i teorije umjetnosti, posebno one koja se tiče izvođačkih umjetnosti, scenografije i scenskog dizajna, ali i na praktičnom djelovanju vodećih arhitekata, reditelja i scenografa koji su svojim eksperimentalnim pristupom transformisali svijet umjetnosti.

S tim u vezi, „Ko bi Bog u Bosni bio?” je moj sukob teorije i prakse, onaj koji me tjera na stalno preispitivanje stvarnosti postavljajući pitanje *zašto?* - zašto radim to što radim? „Ko bi Bog u Bosni bio?” je moj susret sa Bosnom (i Hercegovinom), sa prostorom koji od mene pravi „vječitog stranca”⁹, onog koji me privlači i odbacuje, koji mi daje osjećaj ponosa i gađenja, osjećaj pripadnosti i straha, koji me tjera da preispitam pitanje kolektivne krivice i nacionalnog

⁹ Ivo Andrić. *Travnička Hronika*. Svjetlost, Sarajevo, 1976. Print.

srama, koji me suočava sa osjećajem bespomoćnosti i panikom koja proizilazi iz činjenice da nemam kontrolu. „Ko bi Bog u Bosni bio?” je moj susret sa samom sobom.

1.4. O Bogu: *Volim ljudе, ali ne znam šta ћu s njima*

Relativnost koja se pojavljuje prvo u mom identitetu, odnosno shvatanju istog, a kasnije i u umjetničkom radu i njegovom nazivu koji je iz identiteta proizašao, te studijama slučaja koje biram, ovdje se javlja kao ključna riječ. Relativnost i relativizovanje. Prostora. Tijela. Pokreta. Radnje. Nauma. Čina. Odgovornosti. Odgovornosti Boga prema čovjeku i čovjeka prema drugom čovjeku, prije svega. Jer ako uzmemo Bosnu (i Hercegovinu) kao primjer nakon nekog vremena provedenog u razmišljanju u prvi plan će neminovno izaći sljedeća pitanja: Kakav je to Bog? Kakvi su to ljudi?

Ova dva pitanja su postala pitanja moje svakodnevice. Iako na prvi pogled banalna, ona su važna, jer dolaze iz pozicije djeteta, onog koje je zbog imena ostavljeno na granici, na ratištu, onog koje je kažnjavano u školi, onog kojem je način govora ispravljan u tačan zato što je drugačiji, onog kojem je prijećeno, onog koje je diskriminisano, ostavljano i napadano, i napisljetu onog koje se svemu tome snažno usprostavljalo, nikada ne dozovljavajući krizu svom identitetu. Srpskinje, Bosanke. Ovo, na kraju krajeva, i jeste priča o djeci. Djeci Bosne (i Hercegovine), onoj koja se uvijek nalaze negdje u sredini.

2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

Nije svačije kroza selo pjevati. Narodna poslovica.

2.1. Cilj i predmet istraživanja

Predmet doktorskog umjetničkog projekta „Istraživanje individualnog i kolektivnog identiteta u Bosni i Hercegovini: umjetničko djelo scenskog dizajna“ jeste preispitivanje uloge scenskog dizajna kao umjetničke prakse kroz proučavanje i preispitivanje pitanja ličnog i kolektivnog identiteta u Bosni i Hercegovini. Kao konačni ishod, projekat će predstavljati materijalizaciju preispitanih narativa i ličnih priča, integrisanih u kreativnom procesu oblikovanja umjetničkog djela scenskog dizajna u formi performativne izložbe pod nazivom „Ko bi Bog u Bosni bio?“.

Tematski okvir rada počiva na analizi višestrukih suštinskih problema čovjeka i svijeta, kroz tretiranje konkretnog kulturno-istorijskog konteksta, i konkretnog vremenskog perioda. Prostor o kojem je ovdje riječ je prostor Bosne (i Hercegovine), dok je vremenski period određen drugom polovinom dvadesetog i prvom polovinom dvadeset prvog vijeka. U pitanje je prostor vremenskog trajanja kandidata, gdje se, pri tom, iz vida ne gube ključni istorijski uticaji koji su taj prostor formirali u onakav kakav je danas.

Osnovni cilj je preispitivanje termina scenski dizajn u kontekstu pozorišta i u kontekstu vizuelnih umjetnosti, a kroz preispitivanje identiteta Monike Ponjavić i Bosne (i Hercegovine) koje koristim kao interpretaciju i personifikaciju.

Sekundarni cilj je dokazivanje teze da scenski dizajn, kao samostalna umjetnička praksa, predstavlja otvorenu i inkluzivnu umjetničku oblast koja prevaziđa njegovo uobičajeno shvatanje kao scenografije ili umjetnosti koja inherentno pripada nekom drugom umjetničkom djelu ili disciplini. Stoga, pitanje šta je scenski dizajn (kao zasebna umjetnost, ali i u pozorištu) postaje ključno i u teorijskom i u umjetničkom istraživanju.

Cilj teorijskog istraživanja je, u prvom redu, ispitati postojeće termine scenskog dizajna, a zatim formulirati svoju definiciju. Uz to, cilj je i ustanoviti moguće načine stvaranja djela scenskog dizajna, te jasno definisati elemente koji to djelo grade. Kao i definisati takozvani „bosanski problem“, odnosno problem usiljene homogenosti jednog izrazito heterogenog

društva. Na kom nivou je bosansko-hercegovački identitet jedinstven i moguć, šta mu je zajednički imenitelj, a na kom nije, u kojim instancama i zašto.

Sekundarni cilj teorijskog istraživanja je ispitivanje do koje mjere se termini odnosnost, afektivnost i materijalnost, termini koje Mekini (Joslin McKinney) i Palmer (Scott Palmer) koriste u kontekstu proširene scenografije i scenskog dizajna, mogu primijeniti na identitet generalno, ali i na identitet Bosne i Hercegovine.

Cilj umjetničkog istraživanja jeste razjašnjenje i uspostavljanje odnosa ka individualnom identitetu (Monika Ponjavić) i kolektivnom identitetu (čovjeka iz Bosne i Hercegovine), iskazano u formi umjetničkog djela scenskog dizajna.

2.2. Metodologija istraživanja

Metodološki okvir doktorskog umjetničkog projekta čini istraživački i kreativni dio. Segment rada posvećen istraživanju je sproveden na dva plana: teorijskom i umjetničkom.

Teorijsko istraživanje je usmjereni na proučavanje tijela, prostora i teksta, odnosno narativa, sa posebnim naglaskom na ove elemente koji svoj potencijal najbolje ostvaruju u pozorištu. Ovaj dio istraživanja je oslonjen na interdisciplinarni pristup zasnovan na teoriji umjetnosti i društvenim teorijama (posebno onim koje se tiču društvenog, nacionalnog, etničkog identiteta), a zatim i na kritičkoj analizi primjera iz savremenih umjetničkih praksi, kao i studijama slučaja: kratkom eksperimentalnom filmu „Savršeni čovjek“ Jorgena Leta, dokumentarnom filmu „Pet opstrukcija“ Jorgena Leta i Larsa von Trira, video instalaciji „Ispovijest iskupljenog grešnika“ (Confession of a Justified Sinner) Daglasa Gordona (Douglas Gordon) i instalaciji „Dobrodošli u Bosnu“ (Wellcome to Bosnia) Mladena Miljanovića. Predmet analize ovih studija slučaja je preispitivanje principa kojima se one služe, a koje su ujedno primijenjene i u samom procesu stvaranja umjetničkog djela scenskog dizajna – performativna izložba „Ko bi Bog u Bosni bio?“. U pitanju su: razlika/ponavljanje, izvođenje kao metod istraživanja, prisvajanje, postprodukcija i umjetnička dokumentacija. Uz to, sva ova djela preispituju pitanje identiteta. Teorijsko istraživanje je koncipirano u formi „priča“ gdje se za svaku oblast daje njen kratki istorijski pregled, da bi se potom u prvi plan stavile istaknute teorije na osnovu kojih se, u nekoj konačnici, gradi umjetničko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?“. U pitanju

je performativna izložba čiji je svaki dio zasnovan na teoriji i ovom teorijskom istraživanju. Radi se dakle, o stavljanju teorije u praksu.

Umjetnički okvir istraživanja usmjeren je na tri ključne teme: preispitivanje i analizu identiteta, individualnog i kolektivnog (Bosne i Hercegovine); preispitivanje scenskog dizajna kao umjetničke prakse u kontekstu savremenih umjetničkih formi, a posredstvom odnosa između tijela (izvođača) i prostora (izvođenja); te na kraju presipitivanje pozicije pojedinačnih umjetnosti kao sastavnih elemenata, u okviru jednog pozorišnog djela.

Umjetničko istraživanje je podrazumjevalo istraživanje ličnog i kolektivnog identiteta (ljudi u Bosni), ali i identiteta same Bosne (i Hercegovine) kroz lična iskustva, tekstove Ive Andrića i nasljeđe ovog prostora, a sastoji se iz tri faze: formiranje skice predstave (predstave bez teksta), skice izlaganja predstave (performativna izložba) i umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio?“ koji je nastao iz tog presjeka. Inicijalna namjera je bila postaviti pozorišnu predstavu, a zatim je izložiti i kroz taj proces dati odgovor na jedno od centralnih pitanja: kako izložiti scenografiju?

Na kraju su izložena samo dva njena lika: Monika Ponjavić i Bosna (i Hercegovina).

Stoga, kreativni dio rada je umjetnički rad koji nosi naslov „Ko bi Bog u Bosni bio?“, a osmišljen je kao višemedijsko umjetničko djelo scenskog dizajna.

2.3. Polazne prepostavke

Polazim od dvije osnovne prepostavke, odnosno dva osnovna problema koja se tiču definicija.

Prvi, kako se definiše bosanskohercegovački identitet, na ličnom i kolektivnom nivou, zašto još uvijek nije jasno definisan i kako ga, uvezši u obzir cjelokupan kontekst ovog kompleksnog prostora, prostora Bosne i Hercegovine, definisati.

Na sličnom tragu pristupam i terminu scenski dizajn, koji ima razne definicije,¹⁰ koje, meni lično, sa izuzetkom onih koje su formulisali Miško Šuvaković, Tatjana Dadić Dinulović i Sođa

¹⁰ Različite definicije pojma scenskog dizajna moguće je vidjeti u knjizi „Scenski dizajn kao umetnost“ Tatjane Dadić-Dinulović.

Lotker, ne dozvoljavaju jasno shvatanje scenskog dizajna u smislu na šta tačno mislimo kada kažemo scenski dizajn. Da li je scenski dizajn umjetnost, kakva vrsta umjetnosti, pripada li on pozorištu, scenografiji, pripada li vizuelnim umjetnostima, ili i jednom i drugom? Šta je konačni ishod scenskog dizajna? Postoji li konačni ishod? Da li on poprima samo jedan oblik ili mnoge? Na koji način se djelo scenskog dizajna materijalizuje?

Slično kao i kod Bosne i Hercegovine, relativno mlade države, čiji identitet jeste načelno definisan, ali nije dovoljno distinktivan, jer se nikada tačno ne zna na šta mislimo kada kažemo Bosna i Hercegovina, i scenski dizajn, kao relativno mlada disciplina, pati od sličnog problema koji u prvi plan stavlja pitanje zašto je to tako i kako taj problem riješiti. Pitanje definisanja je dakle, zajednički imenilac obe prepostavke.

U kontekstu individualnog identiteta, u radu polazim i od prepostavke da je lični identitet živa stvar, stvar izbora koja se oblikuje i formira uslijed ličnog, ali i kolektivnog iskustva. Da identitet jeste i nije unaprijed određen, unaprijed dat. Jeste, u smislu boje kože, roda, nacije kojoj pripadaš... Nije, u smislu da se svaki aspekt tog identiteta može promijeniti. Posebno ako govorimo o naciji i vjeri, a posljednjih decenija i o rodu, boji kože i tako dalje.

U kontekstu kolektivnog identiteta, polazim od prepostavke da određene grupe ljudi, živeći u zajednici razvijaju određeni kolektivni identitet koji bi trebalo da je postojan u vremenu, bez obzira na promjene kroz koje bi ta zajednica na individualnom nivou prolazila.

U konteksu scenskog dizajna, polazim od prepostavke da je scenski dizajn prije svega, nova vrsta umjetnosti, nevezano da li je riječ o kontekstu pozorišnog ili izlagačkog prostora. Ipak, što je možda u kontradikciji, istovremeno polazim i od prepostavke da su scenski dizajn i savremena scenografija sinonimi. Doduše, samo u pozorištu. U teorijskom istraživanju se, kroz *Priču o scenskom dizajnu*, bavim upravo tim distinkcijama. Šta je slično, a šta različito kada govorimo o scenskom dizajnu i scenografiji ili scenskom dizajnu u i izvan pozorišta? Kako se scenski dizajn mijenja u odnosu na kontekst, u odnosu na pristup, u odnosu na namjeru? I da li se uopšte mijenja?

Stoga, identitet, kako ga ja shvatam, je istovremeno i postojan i fluidan. Kao, uostalom, i scenski dizajn.

2.4. Pregled prethodnih istraživanja

Teorijski dio rada, koji se bavi pitanjem identiteta, razložen je u tri poglavlja: *Priču o identitetu*, *Priču o Bosni (i Hercegovini)* i *Priču o scenskom dizajnu*.

Priča o identitetu uvodi pojam identitet koji se razumije kao način na koji osoba vidi sebe u društvu, s jedne strane, a s druge, način kako je vide drugi članovi tog društva. U tom smislu, lični identitet se, dakle, temelji na ideji o jedinstvenosti svakog pojedinca i njegovoj različitosti od svih drugih ljudi. Isto se može primijeniti i na naciju. Raspravljajući o identitetu, u ovo poglavlje se uvode tri značajne teorije – *Teorija nacionalnog/etničkog identiteta* (Anderson, Gellner, Smith, Gilbert), *Teorija društvenog identiteta* (Tajfel, Turner), *Komplementaristička etnoanaliza* (Devereux) – koje su poslužile kao polazište za formiranje umjetničkog rada. Uz to, u ovom poglavlju se prvi put uvode termini *odnosnost*, *afektivnost* i *materijalnost* koji će se provlačiti kroz kompletno teorijsko istraživanje, ali i kroz kreativni rad, u praksi.

Priča o Bosni (i Hercegovini) za cilj ima definisanje problematike konstruisanja kolektivnog identiteta u Bosni, koja je za ove potrebe terminološki definsana kao „bosanski problem“. Njena heterogenost, prije svega u pogledu vjere, pa samim tim i kulture, dovodi do „civilizacijske spletenosti: u istovremenosti jedne zajedničke i triju posebnih tradicija“ kako je to definišao Ivan Lovrenović, čiji se tekst „Kulturni identitet(i) Bosne i Hercegovine“ koristi kao ključni izvor za razumijevanje načina na koji se bosanskohercegovački identitet uopšte može baštiniti. Govoreći o odnosnosti, afektivnosti i materijalnosti, u tekstu se uvode *Teorija afekta* (Tomkins), *Kulturna politika emocija* (Ahmed), *Stigma* (Gofman) i *Teorija Drugog* (Hegel, Husserl).

Priča o scenskom dizajnu je najkompleksnije poglavlje koje se sastoji iz pet dijelova.

U prvom se iznose postojeće definicije pojma scenski dizajn/scenografija i ključna razmišljanja na temu.

U drugom se ta razmišljanja preispituju kroz iscrpnju analizu svega onoga što scenski dizajn čini distinkтивnim u odnosu na druge vizuelne umjetnosti sa kojima scenski dizajn dijeli svoj genetski kod. Kroz komparaciju se u ovom postupku postepeno dolazi do toga šta scenski

dizajn nije, odnosno šta scenski dizajn jeste (za mene), što je jedan od ciljeva teorijskog istraživanja.

Nakon uspostavljanja lične definicije koja se oslanja na definiciju Tatjane Dadić Dinulović, postavljenu u knjizi „Scenski dizajn kao umjetnost“, u trećem dijelu se pristupa demonstraciji te ideje uvođenjem i razlaganjem pojmove i elemenata – tijelo, prostor, tekst – koji definiciju čine i ključni su za razumijevanje scenskog dizajna kao umjetnosti.

U kontekstu *tijela* se oslanjam na teorije Morisa Merloa-Pontija, jer koristim fenomenologiju kao polazište, zatim teorije Erike Fišer-Lihte i Filipa Zarilija koji govore o postupku *utjelovljenja* u procesu rada sa glumcima (na primjerima pozorišta Roberta Vilsona i Jeržija Grotovskog) i *prisutnosti*, te Lemanov koncept postdramskog pozorišta.

Fišer-Lihte ostaje značajna i prilikom rasprave o *prostoru*, uz Norberga-Šulca, Džoslin Mekini, Filipa Batervorta, Patris Pavis (na primjerima „Kralj Lir“ Roberta Vilsona i „Gospodica Julija“/„Pokoravanje“ Vladislava Nastavševa).

Za *tekst* biram klasifikaciju koju je uspostavila Dadić Dinulović (na primjerima „Eraritjaritjaka – Muzej fraza“, „Otišao sam do kuće ali nisam ušao“ i „Štifterove stvari“ Hajnera Gebelsa, te na primjeru predstave „Časovi u kojima ništa nismo znali jedni o drugima“ Mladena Materića).

Uz tijelo, prostor i tekst, uvode se i novi termini – *živo izvođenje*, *izmješteno izvođenje* i *ne-živo izvođenje* – kao odrednice koje uvodim kako bih napravila jasnu klasifikaciju scenskog dizajna na plastičan način, koristeći se uglednim primjerima iz prakse („Obrana Sokratova“ Tomija Janežića, „Izmeštanje“ Dorijana Kolundžije, „Eraritjaritjaka - Muzej fraza“ i „Štifterove stvari“ Hajnera Gebelsa, „Zaostavština, komadi bez ljudi“ Štefana Kegija i Dominika Ibera).

Odnosnost, afektivnost i materijalnost se, u odnosu na scenski dizajn, preispituju kroz *Odnosnu estetiku* (Bourriaud), Tompsonov *koncept afekta* (Thompson) i Apijin *koncept žive umjetnosti i živog prostora* (Appia).

Posljednje poglavlje govori o mogućim metodama scenskog dizajna: *Izvođenje kao metod istraživanja, razlika i ponavljanje* (Fleishman, Bergson, Deleuze), *Umjetnost prisvajanja* (Bourriaud, Lucie-Smith) i *Umjetnička dokumentacija* (Groys).

Sve ove teorije, elementi i metode direktno su uticale na kreativni proces i formiranje koncepta doktorskog umjetničkog projekta i višemedijskog djela scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?“ koji je, u svojoj suštini, praktična demonstracija ovog teorijskog istraživanja i mojih ideja o tome šta identitet jeste. Šta Bosna (i Hercegovina) jeste. I, naposlijetku, šta scenski dizajn jeste. Za mene.

3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

Zavadio bi dva oka u glavi. Narodna poslovica.

3.1. Uvod teorijskog istraživanja

Kraj 1989. godine je, kako se ispostavilo, bio jedan od onih događaja turbulentnog 20. vijeka koji su bili presudni za formiranje svijeta kakav danas poznajemo. Atentat u Sarajevu na prestolonaslednika Franca Ferdinanda, formiranje gvozdene zavjese (*iron curtain*), istočnog i zapadnog bloka i Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije kao prostora između, neki su od tih događaja koji su, čini se, kulminirali te davne 1989. godine, 9. novembra, kada je pao Berlinski zid. Pominjem pad Berlinskog zida jer je taj događaj, pored toga što je svim revolucijama koje su se tada širile Evropom dao konačni legitimitet, direktno označio pad Jugoslavije i najavio građanski rat koji će me oblikovati, ali i zato što će iste godine, samo dvadeset dana kasnije, dati zakletvu državi u kojoj sam rođena. Zakletvu koja će mi dati prvi sloj identiteta – onog posljednje generacije Titovih pionira u Bosni (i Hercegovini) – zakletvu državi koje već za godinu dana više neće biti.

Upravo zato tom godinom i počinjem vremensko razdoblje koje tretira rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“ i doktorski umjetnički projekat *Istraživanje kolektivnog i individualnog identiteta u Bosni i Hercegovini: umjetničko djelo scenskog dizajna*. Ono počinje u trenutku kada sam napunila sedam godina i traje do danas, trideset godina kasnije. Kako bih se uspješno u njemu kretala, napravila sam tabelu koja, kroz različite godine, one od sušinske važnosti za moj identitet, u odnos stavlja tri važna konteksta: svijet, Bosnu (i Hercegovinu) i mene, Moniku Ponjavić.

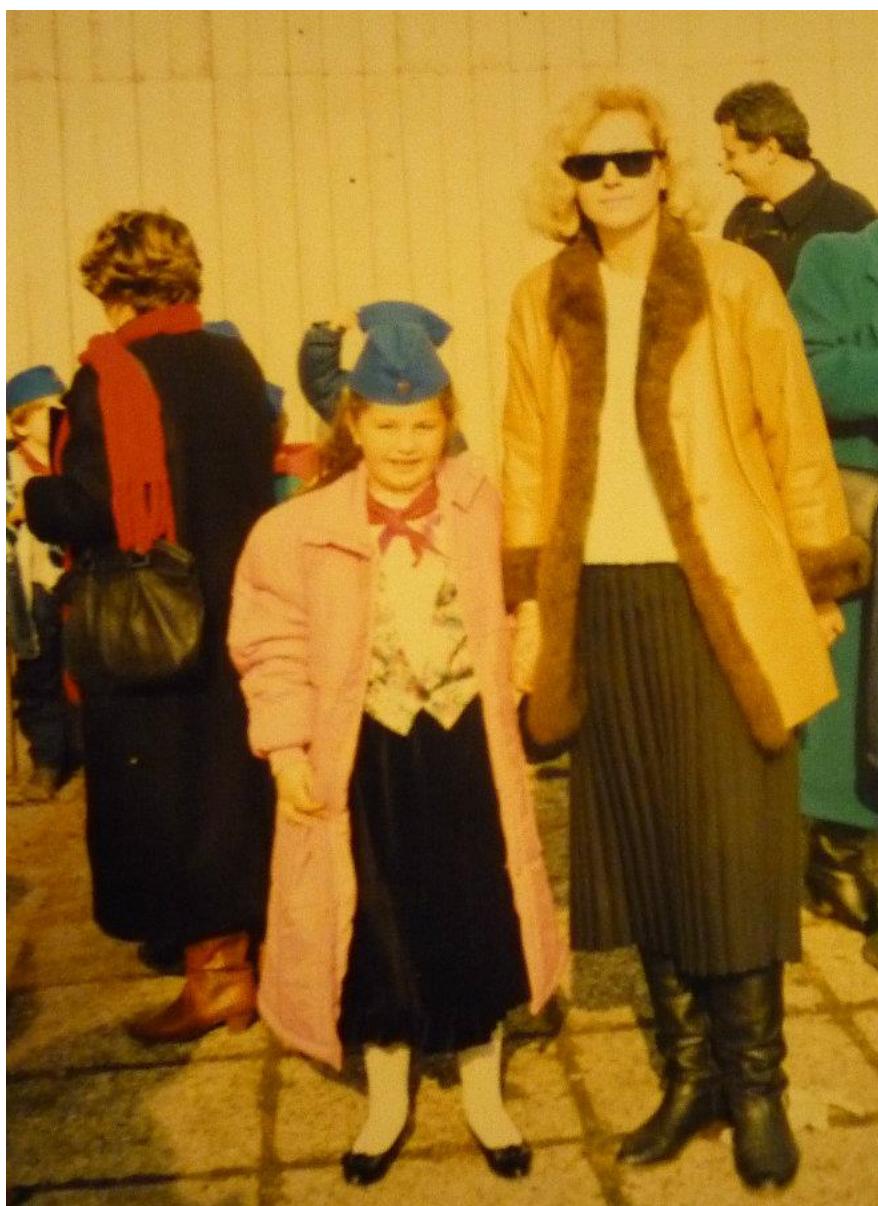
Ishod tabele, odnosno njen rezultat interesantan je, prije svega jer u prvi plan stavlja određene paralele između globalnih dešavanja i onih intimnih iz mog života kojih do tada nisam ni bila svjesna. Naravno, takav ishod je i očekivan, jer pokazuje na koji način se globalno i kolektivno reflektuje na intimno i individualno. Nekada su to slučajnosti¹¹, a nekada su to jasni, direktni ishodi promjena koje su se dešavale izvan mog intimnog prostora i kontrole, u prostoru Bosne (i Hercegovine), ali i svijeta i koji su to intimno na kraju i formirali.

¹¹ Poput one da sam se krstila (po mom uvjerenju prvi put, što se ispostavilo netačnim) iste godine kada su bosanski muslimani, kao nacija, dobili novi identitet – Bošnjaci, ili da su mi se najtraumatičnije stvari (klinička smrt majke, odlazak ujaka koji me odgajao, skidanje sa granice itd.) desile u vrijeme najtraumatičnijih ratnih dešavanja u Bosni (i Hercegovini).

	Svijet	Bosna (i Hercegovina)	Monika
1989	Pad Berlinskog zida	Porast nacionalnih tenzija	Dala pionirsku zakletvu i pošla u školu
1990	WWW	Pad Jugoslavije/Slovenija	Posljednji put vidjela oca
1991	Raspad Sovjetskog Saveza, Internet postao dostupan javnosti	Počeo rat u Hrvatskoj	/
1992	Bil Clinton izabran za predsjednika, Stvorena Evropska Unija	Počeo rat u Bosni (i Hercegovini) Smrt dvanaest zvjezdica, Sarajevo	/
1993	Napad na Svjetski trgovinski centar (WTC), Raspad Čeho-slovačke	Muslimani preimenovani u Bošnjaci Ujedinjene Nacije formirale sigurno područje u Srebrenici	Krštena u pravoslavnoj crkvi
1994	Kontakt grupa	Markale, 49:51, najgora ratna dešavanja	Zamalo izgubila majku, Ujak otišao u Kanadu
1995	Srbci optuženi u Hagu za genocid, Izašao Windows 95	Oluja, Uspostavljen OHR, Srebrenica, Kravice, najgora ratna deš. Kraj rata	Skinuta sa granice, Izgubila sve prijatelje u jednom danu
1998	Google	Uvedena konvertibilna marka / jedinstvo BiH	Prvi put razgovarala sa majkom svog oca
2001	Buš izabran za predsjednika, 9/11	/	Upisala AGF, Posljednji put vidjela baku, Prvi put me kontaktirao otac
2004	CIA priznala da nije bilo WMD, Uspostavljen FB, Social Network	SFOR u EUFOR, EU prihvatiла evropsko partnerstvo sa BiH	Izgubila baku
2006	Unitarna država Srbija i Crna Gora se raspala, Ubijen Sadam Husein	Milorad Dodik premijer, Protesti protiv karikature Muhameda	Otkrila scenski dizajn, Shvatila da se ne želim baviti arhitekturom
2010	WikiLeaks, iPad	Otvorene granice - Šengen	Počela rad na Tijelu
2011	Ubijen Bin Laden, Ubijen Gadaфи, Ocupy Wall Street	Uhapšen Ratko Mladić	Napustila BiH, Upisala MAIPR
2014	Krimska kriza, ISIS	Poplave, Komemoracija ubistva Franca Ferdinanda u Sarajevu, Protesti u Sarajevu s ciljem pretvaranja BiH u unitarnu državu i vraćanja Ratnog Ustava iz 1993. / Bosansko proljeće	Vratila se u BiH, Upisala Scenski dizajn
2019	Opozvan Donald Tramp	Formirana vlast godinu dana nakon izbora, BiH odbijeno članstvo u EU	Rodila Gavrila
2020	Pandemija covid-19	Opozicija pobijedila na lokalnim izborima u Banjaluci	Rodila Kirila
2021	Pandemija covid-19 Kriza u Afganistanu	U BiH uveden takozvani „Inckov zakon“, Zakon o negiranju genocida	Izvela umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“ Izgubila dedu

Monika u kontekstu Bosne i Hercegovine i u kontekstu svijeta

Trenutak kada je u SFR Jugoslaviji počeo rat je ujedno i posljednji put da sam vidjela oca, dok je nekih osam godina kasnije, sa zvaničnim ujedinjenjem države, kroz otvaranje granica između dva entiteta i uvođenjem konvertibilne marke kao valute koja nas je ujedinila, stvorena klima koja je sada dozvoljavala razdvojenim porodicama (po vjerskoj i nacionalnoj osnovi) da ponovo stupe u kontakt. Sa ujedinjenjem je došao i telefonski poziv putem kojeg sam prvi put komunicirala sa očevom majkom koju do tada nisam ni poznavala. Prvi i posljednji put. Bila je to svjesna odluka, proizašla ne iz bijesa zbog odbacivanja jer se nikada nisam osjećala odbačeno, nego iz jake potrebe da se svrstam na jednu stranu, da nekome ili nečemu pripadam. Valjda je to bilo ono iskonsko bosansko u meni. Ta potreba.



Monika Ponjavić, sa majkom, nakon polaganja pionirske zakletve, Banja Luka, 1989.

Međutim, stvari u praksi su izgledale drugačije, jer, bez obzira na lični osjećaj pripadnosti i želju, činjenica je da tom kolektivnom identitetu nisam de facto pripadala. U Federaciji BiH sam dominantno Srpska, u Republici Srpskoj povremeno Hrvatica, u Srbiji, Hercegovini ili Hrvatskoj bez sumnje Bosanka. Kažem bez sumnje, jer je Bosanku, barem na Balkanu, najteže sakriti. A bilo je trenutaka kada sam željela da se sakrijem. Ponekad bih nešto prečutala, ponekad bih izostavila, a ponekad bih čak promijenila ime (u svim diplomama mi piše Monika (Gordana) Ponjavić), ne zbog srama, jer se nikada nisam sramila toga ko sam, koliko zbog straha, straha od izopštavanja, straha od nerazumijevanja, straha od osuđivanja, predrasuda, stigme i dodatnog etiketiranja. Bilo je potrebno dvadeset godina da se riješim tog osjećaja i taman kad sam konačno prihvatile svoje prezime, u vrijeme kada je nastao video rad „Ja/Bosna”, promijenila sam ga udajom. Danas sam Monika Bilbija. Udalala sam se za Srbina koji je 1991. izbjegao iz Hrvatske, prvo iz Splita, a zatim tokom „Oluje” iz Knina u Banjaluku gdje, nakon brojnih promjena mjesta stanovanja, danas živimo. I dalje se osjećam kao Ponjavić. Više nemam toliku potrebu da se svrstam.

Pitanje identiteta i njegove kolektivnosti (u Bosni (i Hercegovini), odnosno pripadnosti tom nekome ili nečemu, te način na koji grupa definiše pojedinca i obrnuto, integrišući ga ili izopštavajući iz nacije, sasvim očekivano dolazi kao logičan sljed svih ovih događaja. Shodno tome, u teorijskom istraživanju se usmjeravam na proučavanje tijela, prostora i teksta u kontekstu identiteta, ali i u kontekstu scenskog dizajna. Stoga, proučavam individualno (sebe, kao tijelo građenog identiteta) u odnosu na društvo (kolektivno) unutar jednog specifičnog prostora, onog Bosne (i Hercegovine), a zatim, proučavam odnos tijela (izvođača) i prostora (izvođenja) kao integralnih elemenata scenskog dizajna, gdje se u obe ove instance narativ doživljava kao nosilac značenja.

Pored toga, vodeći se tipologijom uspostavljenoj i definisanoj u knjizi „Proširena scenografija” (*Scenography Expanded: an introduction to contemporary performance design*) Mekini (Josilin McKinney) i Palmera (Scott Palmer), u istraživanje uvodim i pojmove koje koristim kao jasne filtere za njihovu analizu i proučavanje. Riječ je o sljedećim terminima: materijalnost (*materiality*), afektivnost (*affectivity*) i odnosnost (*relationality*) identiteta, odnosno scenskog dizajna, te o njihovoj uzajamnoj povezanosti koja je na kraju dovela do stvaranja djela „Ko bi Bog u Bosni bio?”, kao djela doktorskog umjetničkog projekta *Istraživanje kolektivnog i individualnog identiteta u Bosni i Hercegovini: umjetničko djelo scenskog dizajna*.

3.2. Priča o identitetu

U jednom od svojih poglavlja u kapitalnom djelu „Ispovijesti” (Confessiones), u XI knjizi posvećenoj vremenu, Sveti Avgustin (Saint Augustine of Hippo) piše: „Šta je to onda vrijeme? Ako me niko ne pita, znam šta znači. Međutim, ako me neko o tome upita, a ja bih mu želio objasniti, tada više ni ja sam ne znam.” (242)¹². Na isti način na koji je Sveti Avgustin govorio o vremenu de Benoa (Alain de Benoist) govorio o identitetu, ističući da on ne predstavlja problem sve dok se o njemu ne moramo pitati, dok se o njemu ne govoriti. No, međutim, da bismo uopšte mogli govoriti o identitetu, moramo odgovoriti na pitanje šta je to identitet.

3.2.1. Kratka istorija identiteta

Osnovni pojam identiteta seže do klasične antike, do Platona, Aristotela, Euklida i drugih antičkih filozofa i naučnika. Aristotel ga je u svojoj „Metafizici” (Metaphysica) definisao kao „istost” tj. kao „jednost bića”.¹³ U suštini, prema Aristotelu, svaka pojedina stvar je to što jeste, pa ako je voda, onda je voda i uvijek se može pitati, jer nije, recimo, otrov.

Od kraja srednjeg vijeka riječ *identitet* (identitatem), skovana u 6. vijeku (*idem et idem*)¹⁴, se proširila u većini evropskih jezika: prvo u 14. vijeku u francuskom (ydemptite - identite), zatim u 16. vijeku u engleskom (idemtifie – identity) i u njemačkom (identitat), a potom i ostalim jezicima. Tokom ovog perioda, što je evidentno i iz Šekspirovog djela (npr. „Romeo i Julija” iz 1593. godine)¹⁵, značenje riječi identitet preuzimano je direktno od Aristotela, da bi se početkom 18. vijeka formirala moderna definicija prema kojoj neka stvar svoje značenje dobija u odnosu na neku drugu stvar (odnosnost). Drugim riječima, neka je stvar to što jeste upravo zato što je različita od druge stvari (Gotried Wilhelm Leibniz).¹⁶ Stotinu godina kasnije, u diskursu se ponovo propagira ideja o identitetu koju je zagovarao Šekspir, odnosno Aristotel kada, francuski pomorac, istraživač i geograf Žan-Fransoa de La Peruz (Jean-Francois de La

¹² What then is time? If no one asks me, I know what it is. If I wish to explain it to him who asks, I do not know.

¹³ Vidjeti: Aristotle. Analytica Priora. i Aristotle. Metaphysica.

¹⁴ Iako su Rimljani bili upoznati sa značenjem pojma identitet (*identitas*), sam pojam je iskovani u 6. vijeku od strane filozofa Boetija (Ancius Manlius Severinus Boethius), i to u njegovom prevodu Euklidovih „Elemenata”. Boetijevo polazište je bio prilog *identidem*, „iznova, ponovo”, koji je zapravo nastao sažimanjem sintagme *idem et idem*, „opet i opet”. Dakle, od pridjeva *idem*, „isto, opet”.

¹⁵ Tis but thy name that is my enemy; Thou art thyself, though not a Montague.

What's Montague? It is nor hand, nor foot, nor arm, nor face, nor any other part belonging to a man.

O, be some other name! What's in a name?

That which we call a rose by any other name would smell as sweet.

¹⁶ Lajbnicov *Nerazlučivost identičnog* (Identity of indiscernibles) je ontološki princip koji kaže da dva odvojena objekta kojima su sva svojstva identična ne mogu postojati. To jeste, da nijedna stvar, ma koliko slična (na primer jaje, kap kiše, pahuljica itd.), ne može biti ista. Iako ne govori suštinski o identitetu ovaj princip je primjenjen u kontekstu identitetiteta (identitet nerazlučivog) i poznat je kao Lajbnicov zakon.

Perouse) daje tumačenje da je identitet: „karakter koji pod različitim imenima ili aspektima, ostaje isti” (Relation du Voyage a la Recherche de la Perouse, 1800).

Upravo u ovom periodu, tokom 17. i 18. vijeka, zahvaljujući prosvjetiteljstvu, identitet kao ključna postavka postaje značajan i u društvenim i humanističkim naukama, a ne samo i isključivo u fizici, matematici, logici i filozofiji. Pretpostavlja se da je filozof i doktor Džon Lok (John Locke) bio prvi koji je postavku o biću/bitku „koje traje” (onako kako je to Aristotel video) prenio na pojedinačno ljudsko biće. U „Eseju o ljudskom razumijevanju” (An Essay Concerning Human Understanding) Lok je napisao, da parafraziramo, kako je lični identitet stvar psihološkog kontinuiteta, što znači da se lični identitet zasniva na svijesti, odnosno našim sjećanjima, našem pamćenju, našoj memoriji.¹⁷ Tako je pojedinačnost poprimila identitet ili postojanost kroz vrijeme, kao i sve u prirodi. Međutim, na koji način će se ta pojedinačnost razvijati, što je jedan od zaključaka teorijskog istraživanja, zavisi isključivo o životu pojedinca, o njegovom iskustvu kroz patnje, užitke, nagrade ili kazne, putem kojih će se čovjekova „tabula rasa” postepeno popuniti, kako tvrdi Lok.

Upravo je ova misao dovela do postavke da se pojedinačnost može oblikovati društvenim uslovljavanjem. Odnosno, da je država ta koja može popuniti „tabulu rasu” pojedinca. Džon Ilaja (John D. Elya) je s tim u vezi uveo postupak „askripcije”, tvrdeći da „tabula rasa” pojedinačnog identiteta postaje mjesto askripcije države, gdje država pripisuje ili upisuje ono što želi u identitet, jer askripcija, po sebi, odgovara karakteru nacije-države (tzv. nacionalne države), čime se postepeno dovodi do toga da se pojedinac sve više i više shvata kao dio, kao pripadnik neke apstraktne ili zamišljene zajednice. Ipak, sam termin kolektivnog identiteta prvi je definisao škotski istoričar i teoretičar Džejms Stjuart Mil (James Stuart Mill) u 19. vijeku, a u prvom redu na osnovi „identiteta interesa”, interesa koji povezuje moderne zajednice, od nacije do porodice.

Od 19. i tokom 20. vijeka pojam identiteta je pretrpio ozbiljne promjene, a posebno pod uticajem Sigmunda Frojda (Sigmund Freud) koji u diskurs uvodi koncept „identifikacije”. U psihoanalizi taj koncept je određen kao poistovjećivanje sa obilježjima drugih pojedinaca i njihovo usvajanje, a da bi se izgradila lična prepoznatljivost. Ako bi se takvo poistovjećivanje dalje proširilo na zajednice kojima su pojedinci sa kojima se drugi pojedinci identifikuju

¹⁷ Vidjeti: Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*, Penguin Classics, 1980. Print.

pripadale, rezultat bi ponovo bilo formiranje kolektivnog identiteta. Frojdova ideja „identifikacije” je nešto složenija od Milove ideje „identiteta interesa”, jer otvara pandorinu kutiju, uključujući sada mnoštvo kulturnih i drugih istorijsko-nasljeđenih obilježja (govor, običaji, norme ponašanja...) koje osoba stiče u najranijem dobu, kao i pripadnost određenom geografskom prostoru ili zemlji u kojoj je rođena. To znači da određene grupe ljudi, živeći u zajednici razvijaju određeni zajednički identitet koji bi, prema logici stvari, bio postojan u vremenu bez obzira na promjene kroz koje bi ta zajednica prolazila. Iako suštinski tačna, ova pretpostavka se ne može tako jednostavno primijeniti na identitet Bosne (i Hercegovine), o čemu će kasnije biti riječ. Ipak, polazeći od ove pretpostavke možemo zaključiti da će tokom vremena, zbog neminovnosti promjena, zajednice imati potrebu da izgrade i održe trajne simbole svog identiteta, poput zastave, himne, grba i slično, koji bi taj identitet tokom vremena održali. Naravno, riječ je o apstrakciji i, prema Benediktu Andersonu (Benedict Anderson), zamišljenoj zajednici.

Za savremeno značenje riječi identitet, ono koje mi danas koristimo, najviše je zaslužan Erik Erikson (Erik Homburger Erikson), koji je toliko popularizovao ideju o identitetu da je ovaj termin u mnogim kontekstima zamijenio pojmove „osobnost” ili „karakter”, što je i razumljivo, jer u kontekstu savremenog društva i vremena identitet se pokazao kao mnogo kompleksnija i fleksibilnija odrednica. U tom smislu, sve što se moglo odrediti, moglo je imati identitet, a proces „identifikacije” išao je u smjeru da se pojedinci uklope u kolektivne identitete. Poenta tog uklapanja, o čemu je ranije bilo riječi, je utvrđivanje činjenice da pojedinac jeste taj koji tvrdi da jeste.¹⁸ U tom kontekstu, Šekspirova ruža iz „Romea i Julije” itekako postaje važna jer sada ime postaje određujuće za identitet. Ime kao nosilac identiteta jednog pojedinca. Naziv kao nosilac identiteta jedne zajednice, to jest jedne političke zajednice, odnosno nacije.

3.2.2. Teorije nacionalnog/etničkog identiteta

Osnovni teorijski okviri koji definišu nacionalni/etnički identitet su: teorija društvenog identiteta, komplementaristička etnoanaliza i model akulturacije. No, prije nego što dalje u tekstu detaljnije opišem navedena teorijska polazišta, neophodno je napraviti razliku između nacionalnog i etničkog identiteta koji se na ovom području i u srpskom jeziku obično koristi naizmjениčno, odnosno kao sinonimi.

¹⁸ Tokom 19. vijeka (tačnije 1881. god) francuska vlada je odlučila svojim vojnicima izdati „identitetske pločice” što su zapravo preteče današnjih ličnih karti.

Nacionalni identitet je više značni termin koji u najširem smislu označava identitetsku pripadnost određenoj naciji. Kako je i sam termin nacija takođe više značan, značenje termina nacionalni identitet se onda, logično, određuje u odnosu na kontekst upotrebe. U političkoj terminologiji, pojam nacionalnog identiteta se najčešće koristi u dva osnovna značenja, od kojih se prvo odnosi na identitetsku pripadnost određenoj etničkoj naciji, a drugo na identitetsku povezanost sa određenom nacionalnom državom. Sa druge strane, etnički identitet je pripadnost jednoj etničkoj grupi ili etniji/narodu koja je definisana kao kategorija ljudi koji se međusobno identifikuju na osnovu zajedničkih predaka, te nacionalnih, društvenih ili kulturno-geografskih sličnosti. Dakle, kod pojma „etničko“ akcenat se stavlja na rod, srodstvo, porijeklo i rodom (Smith, „National Identity“ 21). Pojam „etnički identitet“ potiče iz istraživanja koja se suštinski odnose na Sjedinjene Američke Države. U američkom društvu naziv Amerikanac označava pripadnost državi, odnosno naciji, a ako bismo govorili o njegovom porijeklu, tada bismo zapravo govorili o njegovoj etničkoj pripadnosti. To znači da se, u zavisnosti od zemlje iz koje pojedinci (ili njihovi preci) potiču, oni nazivaju američki Kinezi, američki Japanci, američki Irci i sl. Kao što je ranije rečeno, riječ „političko“ je ključna za razumijevanja pojma „nacionalno“ u kontekstu nacionalnog identiteta. Političko u smislu postojanja političke zajednice koja uključuje zajedničke institucije, prava i dužnosti za sve članove društva, te vrlo jasno definisan prostor, teritoriju koja je ograničena i sa kojom se članovi identifikuju.¹⁹

Istorijski gledano, nacionalni identitet je svoju važnost, svoj *gravitas*, u društvu pronašao nakon Francuske buržoaske revolucije, onog trenutka kada su formirane države-nacije, odnosno nacionalne države, države koje sjedinjuju političku srž države sa kulturnom njene nacije. To je država koja podrazumijeva da se i jedno i drugo – i nacija i država – preklapa u državi koja je odlučila da prihvati i podrži određenu grupu, određenu kulturu, kao svoju. U pitanju je država u kojoj dakle, preovladava jedna nacija ili narod, sa svojim kulturnim obilježjima (na primjer jezik), fenomen koji do 19. vijeka gotovo da nije ni postojao.

Upravo će ova činjenica, kako ćemo vidjeti dalje u tekstu, biti presudna za generisanje onoga što se može definisati kao takozvani „bosanski problem“.

¹⁹ Vidjeti: Smith A. *National Identity*. London: Penguin. 1991. Print.

Teorija društvenog identiteta

Da bi se teorija društvenog identitet mogla razumjeti važno je definisati pojam društveni identitet. Društveni (ili socijalni) identitet predstavlja način na koji osoba vidi sebe u društvu, ali i način kako je vide drugi članovi tog društva. Ovaj prvi – način na koji osoba vidi sebe u društvu – se takođe ispoljava dvojako, jer sa jedne strane imamo sagledavanje sebe očima drugih članova društva, a sa druge, kroz izgradnju svog ličnog integriteta i individualiteta, koji je relativno nezavisan od te slike.

Prema teoriji društvenog identiteta koju su uspostavili Tajfel i Turner (Henri Tajfel, John Turner) identitet svakog čovjeka podrazumijeva postojanje društvenog identiteta koji proizilazi iz pripadnosti pojedinca različitim grupama. Po njima, nacionalni identitet je dio društvenog identiteta koji se zasniva na osjećaju pripadnosti nacionalnoj grupi, odnosno naciji.²⁰ Osjećaj pripadnosti se razvija posredstvom učešća u grupi, u smislu pukog članstva u toj grupi. Dakle, radi se o automatizmu, što je unaprijed određeno. A jedan od suštinskih ciljeva svakog člana ili pripadnika te grupe, njegova urođena motivacija jeste da razvija pozitivni društveni identitet, odnosno da razvija dobrobiti koje utiču na njegovo psihičko zdravlje poput samopoštovanja ili povećanja samopuzdanja, lične vrijednosti i slično. To je zapravo ključna prepostavka teorije društvenog identiteta. Međutim, kad pripadnost određenoj grupi ne uspije dovesti ili proizvesti navedene dobrobiti, nego dovodi do suprotnih efekata (npr. smanjenje samopouzdanja, sram, gubitak osjećaja lične vrijednosti...) onda se stvara ono što možemo nazvati negativan socijalni identitet. Tajfel i Turner predviđaju dva moguća rješenja negativnog društvenog identiteta.

Prvi se ogleda u odbacivanju postojećeg društvenog identiteta i prelazak u dominantnu grupu, što može imati negativne posljedice po tog pojedinca ili, pak, može biti nemoguće, u zavisnosti od toga koliko su zapravo čvrste, odnosno fluidne granice grupe (npr. pol ili rasa, što je danas, u određenoj mjeri, bez ograničenja...). Drugi podrazumijeva zadržavanje postojećeg identiteta, ali uz izvjesne kompromise. U prvom redu, govorimo o razvijanju određenih mehanizama koji za cilj imaju očuvanje i, po potrebi, odbranu grupe kojoj pojedinac pripada. Ključni od tih mehanizama jeste razvijanje ponosa unutar te grupe. Tajfel i Turner navode i reinterpretaciju negativnih karakteristika grupe kao jedan od metoda putem kojih se u prvi plan ističu oni aspekti grupe koji su pozitivni, a ignoriraju negativni. U tom smislu, identitet u različitoj mjeri

²⁰ Vidjeti: Tajfel, H. & Turner, J. C. The social identity theory of inter-group behavior. Objavljeno u S. Worchel & W. G. Austin (Eds.), Psychology of Intergroup Relations. Chicago: Nelson-Hall, 1986. Print.

zavisi od izbora pojedinca, a može se ispoljiti i kao društvena stigma, kroz obezvrijedivanje, nipođavanje i diskriminaciju, o čemu je pisao Gofman (Erwin Goffman). Važno je takođe napomenuti, a ovdje govorimo sa aspekta istorije, da je u tradicionalnim društvima pojedinac imao ograničen broj društvenih identiteta koji su u izvjesnoj mjeri bili integrirani u strukturu ličnosti. Nasuprot tradicionalnim društvima, u savremenom dobu, odnosno savremenim društvima pojedinac sada može imati više različitih fragmentisanih, često međusobno vrlo suprostavljenih društvenih identiteta. Shodno tome, nije neuobičajeno da identitet savremenog društva često postaje predmet manipulacije i da je, logično, podložan promjenama.

Dakle, prema teoriji društvenog identiteta Tajfela i Turnera, lični identitet se zasniva na ideji o jedinstvenosti svakog pojedinca (ja) i njegovoj različitosti od svih drugih ljudi (ja nije on/ona ili mi/oni). Ista ova teorija naglašava postojanje razlika između ličnog i kolektivnog identiteta koji je definisan kao onaj dio pojedinčevog shvatanja sebe koji proizilazi iz njegove svijesti o tome da je pripadnik određene grupe (ili grupe), ali i iz emocionalne važnosti koju za njega ta pripadnost ima (Tajfel 255). Ovakvo viđenje se dijelom poklapa sa tzv. komplementarističkom etnopsihanalizom Žorža Deveroa (Georges Devereux).

Komplementaristička etnoanaliza

U svojoj knjizi „Komplementaristička etnopishoanaliza“ Devero, izrazito komplikovanim jezikom, govori o dvojakom značenju identiteta: a) identitet kao absolutna jedinstvenost pojedinca – neistovjetnost nekog A sa bilo kojim drugim pojedincem B, C itd. i b) identitet kao absolutna jedinstvenost definisana uz pomoć neponovljivog gomilanja nepreciznih određenja (192-195). Kada govori o prvoj vrsti identiteta, Devero u prvi plan ističe činjenicu da govorimo o identitetu ljudskog bića, jer da bi nešto imalo etnički identitet, za početak, to nešto mora biti ljudsko biće. A ako je nešto ljudsko biće, onda se podrazumijeva da to nešto ima sposobnost da bude eminentno jedino, eminentno različito od drugih, zbog toga što je, kako on to kaže, „individualiziranost svojstvenija čovjeku nego amebi“ (193). Jedinstvenost ljudskog bića je tako značajna za izučavanje etničkog identiteta jer: a) ona omogućava da A stekne etnički identitet i da ga održava bez obzira na promjenjivost uslova i b) ona omogućava da A promijeni svoj etnički identitet ako je to zaista nužno (Devereux 193). Govoreći o drugom, Devero za primjer, između ostalog, uzima Alberta Ajnštajna i njegov identitet, te u *Slučaju 5.* navodi sljedeće: „Prije Hitlera, najvažnije Ajnštajnovovo svojstvo člana klase²¹ bilo je 'fizičar'.

²¹ Devero riječ „klasa“ uvijek upotrebljava isključivo u njenom logičko-matematičkom značenju, tj. nikada je ne upotrebljava u značenju „društvene klase“ (191).

Za Hitlera je, barem u Njemačkoj važnije bilo svojstvo 'Jevrej' ... te je sam Ajnštajn to morao uzimati u obzir" (196). Pored toga, kada govori o identitetu, Devero razlikuje etničku ličnost i etnički identitet.

Etnička ličnost je, prema Deverou, diskurzivna šema konstruisana pomoću induktivnih uopštavanja, odnosno generalizacija, a na osnovu dvije vrste podataka koje su u praksi epistemološki srođene (197):

- a) *Direktno posmatrano ponašanje*: koje se, kako podaci postaju sve brojniji, pojavljuje kao dominatno, tipično ili distinkтивno za određenu grupu.
- b) *Direktno posmatrano verbalno ponašanje posebnog tipa*: uopštavanja što se odnose na etničku ličnost koja nam prenose informatori u obliku „autoetnografa”.

Govoreći o prvom, on u prvi plan ističe da se takvo ponašanje ne prepoznaje nužno kao *ljudsko*, iako se njime na jedinstven način aktuelizuju neki elementi cjelokupnog ljudskog repertoara. Govoreći o drugom, za primjer uzima tvrdnju Krićanina Epimenida da su svi Krićani lažljivci, te odgovor Bertrana Rasela (Bertrand Russel) na ovu tvrdnju. Devero smatra da je Rasel dokazao da, iako je Epimenid Krićanin i iako su, prema njemu, svi Krićani lažljivci, da je njegovu „autoetnografsku” generalizaciju moguće prihvati kao istinitu zbog toga što se ta tvrdnja odnosi na sve (krićanske) tvrdnje te se, dosljedno tome, ne odnosi na samog sebe. Govoreći da su svi Krićani lažljivci, a kako je i sam Krićanin, Epimenid svoju tvrdnju dovodi u pitanje čime se atribut „lažljivca” zapravo poništava. Riječ „lažljivac” je iz ugla etničke ličnosti ključna riječ, jer se ona ne može obrnuti i iskazati u obliku: „Svi lažljivci su Krićani” zato što, kako kaže Devero, čak i kada bi se dokazalo da su lažljivci samo i isključivo samo Krićani, ta tvrdnja se ne bi odnosila na etničku ličnost nego na „model etničkog identiteta”.

Etnički identitet, za razliku od etničke ličnosti, kako to definiše Devero, nije induktivna generalizacija konstruisana na osnovu posmatranja (ponašanja). Štaviše, etnički identitet nema nikakve veze sa načinom ponašanja, bez obzira da li ispitivač direktno posmatra ponašanje ili to radi posredstvom informatora koji ga o ponašanju izvještava (204). Ako bismo uzeli isti primjer Krićana razlika se može jasno uočiti u ključnoj riječi, jer ako je ključna riječ za etničku ličnost bila „lažljivac”, ona je za etnički identitet „Krićani”. Tako odrednica „Krićani”, ili „ljudi sa Krita,” upućuje direktno na njihov etnički identitet koji jeste ili nije – ili jesu Krićanin ili nisu Krićanin (Devereux 206), različit od ne-Krićana. Dakle, „čisti” etnički identitet se, prema

Deverou, može razviti samo putem sučeljavanja sa „drugim” i razlikovanjem od „drugih” kojima se, iz bilo kog razloga, pripisuje „različit” etnički identitet.

Drugim riječima, etnička ličnost je skup distinkтивnih kategorija neke grupe u kontekstu načina ponašanja koji nastaje ili u procesu direktnog posmatranja ponašanja (spolja) ili u procesu saznavanja o ponašanju indirektno, putem informatora (iznutra). Dakle, način na koji se etnička ličnost u praksi može percipirati je ili putem opservacije, posmatrajući neku etniju kroz njene obrasce ponašanja, utvrđivanje distinkтивnih karakteristika itd. ili putem pripadnika određene etnije koji bi u tom slučaju, kao informator, igrao direktnu ulogu autoetnografa. Etnička ličnost, kao uži pojam i podskup etničkog identiteta, može biti gradirana, dok etnički identitet ne može. On je sve ili ništa, odnosno on ne dozvoljava da etnički budeš nešto više ili manje od toga što faktički jesi.

Model akulturacije

Termin akulturacija se odnosi na promjene stavova, vrijednosti i ponašanja kod nosioca dvije ili više različitih kultura uslijed njihove interakcije, kao i dugog i direktnog kontakta koje imaju između sebe. Prema Džin Fini (Jean S. Phinney), promjene koje se dešavaju uslijed takvih kontakata su izraženije na nivou grupe nego na nivou pojedinca. Govoreći o etničkim identitetu Fini ističe da etnički identitet ima smisla samo u situacijima u kojima dvije ili više etničkih grupa imaju međusobni kontakt tokom određenog vremenskog perioda. Samim tim, ona smatra da je, u etničkim ili rasno homogenim društвима, etnički identitet, kao koncept, besmislen (501). Polazeći od tog shvatanja, Fini analizira na koji način se etnički identitet manjinskih grupa razvija, pri čemu zadržava fokus na činjenici da te manjinske grupe pripadaju kulturama koje su različite od većinskih.

Analizom promjena do kojih dolazi uslijed dužeg kontakta pripadnika različitih etničkih grupa Fini polazi od dva teorijska modela: linearni/bipolarni model i dvodimenzionalni model. Pretpostavka koja stoji u osnovi prvog modela je da jačanje jednog identiteta zahtijeva slabljenje drugog, to jest, jak etnički identitet prosto nije moguć među onima koji postanu aktivni dio mejnstrim društva (501). Drugim riječima, akulturacija je, prema Fini, u pravilu uvijek praćena slabljenjem etničkog identiteta. Za razliku od linearog, dvodimenzionalni, kao alternativni model, naglašava da je akulturacija dvodimenzionalni proces u kome i odnos prema tradicionalnoj ili etničkoj kulturi i odnos sa dominantnom ili novom kulturom mora biti uzet u obzir i kao takav može biti nezavisан (501). To znači da, prema dvodimenzionalnom

modelu, pojedinac može biti nezavisno vezan i za vlastitu (često manjinsku) i za mejnstrim (dominantnu) kulturu. Fini dalje sugeriše da ne postoje samo dvije akulturalivne krajnosti asimilacije ili pluralizma, nego bar četiri moguća tipa orientacije, i to prema stepenu identifikacija sa manjinskom i dominantnom grupom. Tako je jako poistovjećivanje sa obje kulture definisano kao *bikulturalizam*, na čijem kraju stoji *marginalizacija* kao njena suprotnost jer ona podrazumijeva slabu identifikaciju sa bilo kojom kulturom. Između stoje *asimilacija* i *separacija*, gdje prva predstavlja jaku i snažnu identifikaciju sa dominantnom kulturom, a slabu sa vlastitom kulturom. Samim tim, separacija onda označava suprotno, jaku identifikaciju sa vlastitom, a slabu sa dominantnom kulturom.

Na kraju svog istraživanja, Fini u prvi plan ističe važno pitanje kojim preispituje u kojoj mjeri se etnički identitet može održati kada manjinski dođe u kontakt sa dominantnim (503). U osnovi ovog problema leži tema sukoba između dvije ili više različitih etničkih grupa, te psihološke posljedice koje takvi sukobi imaju na pojedince. Način na koji se na pojedinačnom nivou ti sukobi rješavaju jesu dio procesa formiranja etničkog identiteta (503).

3.2.3. Odnosnost, afektivnost i materijalnost identiteta

Odnosnost, afektivnost i materijalnost su, kao što je rečeno u uvodu ovog poglavlja, pojmovi preuzeti iz knjige „Proširena scenografija”, a koji su primjenjivi i na identitet, u teorijskom smislu. Zapravo, jedna od namjera teorijskog istraživanja je ispitati do koje mjere se dati termini mogu primijeniti na identitet generalno, ali i na identitet Bosne (i Hercegovine), o čemu će biti više riječi u sljedećem poglavlju.

Odnosnost

Teoriju „drugog“, u smislu *intersubjektivnosti*, u najvećoj mjeri, uspostavili su Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) i Huserl (Edmund Husserl), da bi ga dalje, između ostalog, razvijali Sartr (Jean-Paul Sartre) i Levinas (Emmanuel Levinas). U svojoj knjizi „Fenomenologija duha“ (Phenomenology of Spirit), u najkraćim crtama, Hegel je istražio sve korake koji iz relativno jednostavnog oblika mišljenja, poput svijesti (consciousness), vode ka složenijim funkcijama, poput samosvijesti (self-consciousness). Prema Hegelu, koji je koncept svijesti, u odnosu na njegove prethodnike, dodatno razvio i unaprijedio, svijest je mentalna funkcija koja predstavlja jednu vrstu urođenog iskustva umjesto haotičnog protoka potpuno besmislenih informacija. To znači da je svijest ta koja nam pomaže da razumijemo svijet oko nas, da razne stimuluse iz

okruženja obradimo na smislen način. Polazeći od *sopstva* (self) koje, u kontekstu filozofije, nastoji opisati suštinske osobine koje čovjeka čine jedinstvenim, Hegel uvodi koncept *drugog* (other) jer po njemu, *sopstvo* zahtijeva postojanje *drugog* kako bi uopšte moglo, u tom odnosu, biti definisano. Uz to, njegov cilj je bio i objasniti šta samosvijest jeste, odnosno na čemu se samosvijest (self-consciousness) bazira. Baveći se ovim važnim pitanjima, Hegel je u prvom redu predložio takozvani *uslov neophodnosti* u njegovoј dijadi *sopstvo-drugi*, gdje bi svaki pol trebalo da prepozna drugi.²² Radi se, dakle, o uzajmanom prepoznavanju ili *intersubjektivnosti*. Prema njemu, i *sopstvo* i *drugi* zadržavaju svoj specifični identitet bez stapanja, prožimanja, gdje *sopstvo*, barem djelimično, postoji upravo zato jer ga je konstruisalo ono *drugo* koje ga zauzvrat prepoznaće. U prvom slučaju, kod zadržavanja specifičnosti bez prožimanja, *drugo* prepoznaće sebe kao zaseban entitet s kojim je moguće dijeliti subjektivno stanje, što je zapravo prepoznavanje *drugog*, a u drugom se radi o prepoznavanju *sopstva*, odnosno sebe. Dakle, bez *drugog*, *sopstvu* nedostaje fundamentalna referenca kojoj se može suprotstaviti i u odnosu na nju definisati. To znači da ako prepoznavanje *drugog* ne postoji, *Ja* može iskusiti događaje i predmete (svijest), ali *Ja* ne može iskusiti, to jeste, ne može doživjeti *sebe* kao samosvjesnog (samosvijest).

Jednostavnije, identitet se može definisati kao mehanizam koji nam omogućava prepoznavanje nečega posebnog u nama, a u odnosu na ostale. Uz to, naš identitet, posebno onaj pojedinačni, je, pored naslijedenog, takođe i stvar izbora. Imamo nacionalni identitet, vjerski, jezički, politički, kulturni, seksualni, profesionalni... Međutim, naš izbor je u velikoj mjeri uslovljen kontekstom, kontaktima i odnosom sa drugim identitetima neke zajednice. To znači da naš identitet ne zavisi isključivo od nas nego se gradi u odnosu na nekoga ili nešto. Drugim riječima, identitet nikada ne postoji sam po sebi, nego uvijek isključivo u odnosu. To je ono naslijedeno, onaj dio identiteta koji se gradi putem istorije ili jezika, a koje društvo dodjeljuje svakom pojedincu čiji se identitet gradi i kroz odnos sa identitetima drugih pojedinaca. Samim tim, identitet je uvijek, bez izuzetka, dijaloške prirode. A ako kažemo da je identitet dijaloške prirode, onda to znači da je i „onaj *drugi*“ dio našeg identiteta, jer kroz „onog *drugog*“, i u odnosu na njega, mi ostvarujem sebe. Da parafraziramo Čarlsa Tejlora (Charles Taylor) – i onaj *drugi* takođe je dio mog unutrašnjeg identiteta. *Ja* bez *drugog* dakle, ne postojim.

²² Vidjeti: Mead, George Herbert. Mind, self, and society: From the Standpoint of a social Behaviorist. Chicago University Presss, 2009. Print.

Afektivnost

U knjizi „Zamišljena zajednica“ (Imagined Communities) Benedikt Anderson definiše naciju kao: „zamišljenu političku zajednicu – zamišljenu istovremeno i kao inherentno ograničenu i suverenu“ (6). Ona je „zamišljena“ jer bez obzira na njenu veličinu, malo je vjerovatno da će svi pojedinačni članovi te nacije poznavati jedni druge, a ipak, bez obzira na tu činjenicu, slika njihovog zajedničkog učešća (u pripadanju toj naciji) će nastaviti da živi u glavama svakog od njih (6), piše Anderson. Ovo zamišljeno zajedništvo je prvenstveno moguće posredstvom jezika, književnosti i novina (13-36) koje su zajedničke na nivou jedne nacije i koje su, kao takve, sastavni elementi u konstrukciji nacionalnog identiteta. Nacija se tako sastoji od više pojedinačnih ličnosti koje reprodukuju isti ideal, dok ličnosti koje nisu u stanju da reprodukuju taj ideal ili da ga dosljedno prate bivaju uklonjena iz takve koncepcije nacije. Uklanjanje iz nacije, posredstvom protjerivanja ili transformacije kroz novo iskustvo, za posljedicu (potencijalno) ima proizvodnju srama kod izopštenih pripadnika nacije i ponosa kod drugih. Takve sintagme – nacionalni sram, tj. ponos – stoga predstavljaju pojavu u odnosu između nacije (kolektivno), individualnog pripadnika te nacije i njegovog odnosa prema konstruisanoj slici te nacije u dva pravca; njegovoj ličnoj impresiji o toj slici, te impresiji koju ima društvo van te nacije, kao i odnosu te dvije impresije. Kada se u tim odnosima javlja lični osjećaj stida uslijed neusklađenosti u tim impresijama, ili uslijed negativnosti aspekata koji čine te slike, individualna ličnost osjeća nacionalni sram kao posljedicu ličnog neslaganja sa slikom društva kojem nominalno pripada. U suprotnom, osjeća nacionalni ponos.

Tom Smit (Tom W. Smith) i Lars Jarko (Lars Jarkko) nacionalni ponos definišu kao „pozitivni afekt koji javnost osjeća prema zemlji kao rezultat njihovog nacionalnog identiteta. To je istovremeno i ponos ili osjećaj poštovanja koji osoba ima za svoju naciju i ponos ili samopoštovanje koje osoba crpi iz svog nacionalnog identiteta“ (1). U skladu s tim, Anke Mjuler-Piters (Anke Muller-Peters) nacionalni ponos naziva „emocijama prema nacionalnom kolektivu“ (706). U oba ova slučaja, autori opisuju pojedinačno i lično iskustvo u vezi sa kolektivnim entitetom nacije.

Naspram ponosa стоји срам. Prema Silvanu Tomkinsu (Silvan Tomkins), teoretičaru који је свој живот посветио усостављању такозване *Teorije afekta* (Affect Theory), срам је искуство *sopstva* себе. У trenutku у којем *sopstvo* осјећа стид, он то осјећа као својеврstan simptom болести или болест као такву. То значи да се срам може ускустити једино кроз искључење из same нacije, tako što ћemo konstrukcijom kroz izopštavanje postati „*drugi*“, i to na individualnom

nivou. Stid, koji je po njemu najmisaojiji od svih afekata, utoliko što je unutar njega fenomenološka razlika između subjekta i objekta sramote izgubljena, je transformativni afekt, i od vitalnog je značaja za moralni razvoj pojedinca koji čini naciju (136).

Stoga, možemo zaključiti da su emocije vitalna komponenta u formiranju nacije i konstrukciji identiteta.

Materijalnost

Subjektivno (lično), humanističko, shvatanje identiteta prepostavlja da pojedinci svoj osjećaj *sopstva* (self) grade u odnosu na *druge* (other). Objektivno (društveno), poststrukturalističko razumijevanje identiteta, prepostavlja da individualne identitete grade društvene institucije i ideologije u određenom istorijskom kontekstu. Pojam materijalnosti, kako ga ovdje vidimo, djeluje kao posrednik kojem je za cilj pomiriti ove dvije oprečne struje tvrdeći da *sopstvo* nije ni autonomni kognitivni entitet niti puki proizvod društvene konstrukcije nego utjelovljeno biće (embodied being). To znači da se *sopstvo*, odnosno individualni identitet, materijalizuje kroz interakciju unaprijed definisanog, upisanog društvenog značenja i utjelovljenog iskustva (npr. prihvatanja, odbacivanja...) tog značenja. Budući da je *sopstvo* utjelovljeno, umjesto da je (re)prezentovano, *sopstvo* je prema ličnom, subjektivnom iskustvu materijalno. Drugim riječima, *sopstvo* se može konceptualizovati kao utjelovljeno prisustvo *sopstva*.

Uz to, identitet, posebno kolektivni, se koristi našom iskonskom potrebom da damo odgovor na pitanje „kome pripadam”, odnosno „kome pripadamo”? (Eder, 5).

Pripadnost, to jeste osjećaj pripadnosti određenoj grupi, je prema, Džin Fini, jedna od četiri komponetne nacionalnog identiteta koja pokazuje stepen vezanosti za grupu koja može varirati od jake emocionalne vezanosti za grupu do formalne pripadnosti grupe. Pored pripadnosti, tu su još *samoidentifikacija* (koja može biti određena porijekлом, ali i jednostavno biti stvar ličnog opredjeljenja), *pozitivni ili negativni stavovi prema članstvu u grupi* (koji se reflektuju kroz ponos ili sram i mogu rezultovati odbijanjem i poricanjem ličnog identiteta), te naposljetku *uključenost u rad i život nacionalne grupe* (što se manifestuje kroz učestvovanje u njegovanju vlastite nacionalne tradicije i kulture).

Kada govorimo o materijalnosti identiteta, sve četiri komponente o kojima Fini govori su važne, s tim da se u prvi plan stavlja povezanost kolektivnih identiteta sa pojedinačnim

identitetima jer od tog stepena povezanosti zavise emocionalne veze poput osjećaja ponosa ili sramote koje postaju važni mehanizmi u procesu reprodukcije kolektivnog (ali i individualnog) identiteta, posebno etničkog ili nacionalnog. Takve vrste generalizovanih emocija su utjelovljene u onom što Klaus Eder (Klaus Eder) naziva „narativom“ (5). Prema njemu, društveni odnosi su prosto rečeno „zajednička značenja tj. narativi koje empatično dijelimo jedni sa drugima. Ovaj osjećaj „dijeljenja narativa“ ima veze sa osjećajem da pripadamo određenom, kolektivnom „mi“ što se može nazvati „narativnom vezom““ (5).

Konstrukcije nacionalnog identiteta su posljednje instance kolektivnog identiteta sa jasnim ciljem stvaranja nacionalnih država, a kroz narativnu vezu. Nacionalni identiteti čine ono što čine kolektivni identiteti uopšte: oni su priče, tj. narativi, koje kombinuju niz događaja u slikama, tekstovima i pjesmama koje neki prepoznaju kao dio svog određenog „mi“, kao dio svog kolektivnog identiteta. Pored toga, nacionalne konstrukcije identiteta su u savremenom dobu uspjеле da se nametnu kao hegemonistički identiteti u teritorijalno ograničenoj političkoj zajednici (Rusija, Njemačka, Italija...).²³ Ta ekskluzivnost ugrađena je u narativ koji povezuje ljude definisane kao građani političke zajednice. Nove generacije te narative usvajaju, i dalje prenose, uvježbavaju ih u nacionalnim ritualima i objektivizuju u pjesmama (himni) i slikama (zastava). Kontrast ovoj vrsti priče naravno postoji, i to u onim zajednicama u kojima se takmiče dve hegemonističke priče (najbolji primjer za to su Belgija i Kanada). Ipak, čak i u ovim slučajevima dvije priče su često usklađene u jedan nacionalni narativ ispričan na različitim jezicima (6).

Međutim, ovakvo nacionalno rješenje se sve više osporava, jer se problem javlja kad se nastoji uspostaviti suživot mnogih hegemonističkih priča. I zaista, kako uspostaviti narativnu mrežu koja stoji u osnovi političke zajednice u situaciji u kojoj imamo mnogo različitih „narativa“? U ovom slučaju, političku zajednicu Bosne (i Hercegovine).

²³ Sa globalizacijom ova slika se sve više mijenja, pa i države-nacije postaju sve više prostori multikulturalnosti, ali, ipak različiti od prostora poput, na primjer, Sjedinjenih Američkih Država gdje se, za razliku od prethodnih, nacionalnost i etničnost ne izjednačavaju.

3.3. Priča o Bosni (i Hercegovini)

Sve priče o savremenoj, modernoj Bosni (i Hercegovini) počinju njenom *okupacijom* – prvo od strane Južnih Slovena (7. vijek), a zatim i Osmanskom okupacijom u srednjem vijeku. Shodno tome, moglo bi se reći da Bosna ima samo jednu priču. Međutim, iako možda čak i tačno, ova jedna priča ima i minimalno tri tačke gledanja, pa samim tim i tri različite interpretacije. Kako tada, tako i sada, Bosnu, kao jednu cjelinu određuje njen nacionalno-konfesionalni okvir, nacionalno-konfesionalni pejzaž. Pravoslavno-srpski. Katoličko-hrvatski. Islamsko-muslimanski (bošnjački).

3.3.1. Definisanje problema bosanskog identiteta

Drugu polovinu 15. vijeka u Bosni (i Hercegovini), koja je do 1463. godine bila bosanska srednjovjekovna država (tada osvojena od strane sultana Mehmeda II ubistvom Stjepana Tomaševića, posljednjeg bosanskog kralja čije se tijelo danas čuva u Jajcu), obilježio je snažan prođor Osmanskog carstva, orijentalno-islamske civilizacije i islamizacija, čiji intenzitet, sveobuhvatnost, kako kaže Ivan Lovrenović, bosanskohercegovački književnik i esejista u svom tekstu „Kulturni identitet(i) Bosne i Hercegovine”, „do danas još uvijek nisu dobili svoje konačno naučno objašnjenje i razrješenje” (n.p.). „Već i samo ime – Bosna i Hercegovina – kao da u sebi sadrži svojevrsno jedinstvo u različitosti: to i jeste i nije jedinstvena zemlja” (Benac, n.p.).

U tome se djelimično i ogleda takozvani „bosanski problem”, jer se umjesto razrješenja i utemeljenja istorijskih fakata došlo do izvođenja raznih nekritičkih zaključaka koji danas, vijekovima kasnije, dozvoljavaju lične interpretacije i tumačenja istorijskih događaja. Lične, u odnosu na naciju od koje dolaze.

U najgrubljim crtama, svi odgovori se grupiraju oko dva glavna pola – „negativnoga“ i „pozitivnog“. Na prvome polu naglašava se osvajački, okupacijski dolazak Osmanlija i islama, represivni karakter osmanlijske vlasti, podjarmjenost, obespravljenost i socijalna bijeda nemuslimanskoga stanovništva, usurpacijiski odnos domaćih muslimanskih moćnika prema vlasništvu nad zemljom i prema raji, konzervativizam, opće civilizacijsko zaostajanje i kulturni vakuum epohe, slave se manifestacije otpora Turcima. Na drugom polu govori se o tolerantnosti islamsko-osmanskoga sistema spram

neislamskih vjerskih zajednica u Bosni, o znatnim kulturnim dometima islamske književnosti, kulture i civilizacije, o osmanskoj Bosni kao paradigm multietničnosti i tolerantnosti, koju su narušili zločudni nacionalizmi u XIX stoljeću „uvezeni“ iz Evrope (Lovrenović, n.p.).

Tako sa jedne strane imamo izrazitu turkofobiju (katoličanstvo/pravoslavlje), a sa druge turkofiliju (islam) kao lice i naličje istog odnosa prema prošlosti i istoriji; odnosa, u čijem središtu nije želja za istinom, što između ostalog kralji nauku i umjetnost, nego želja za monopolom nad istinom koja nastaje kao rezultat tumačenja prošlosti, što je ništa drugo do ekskluzivizam i potreba da se za nacionalnu ideologiju pronađe utemeljenje. Pa možda čak i opravdanje.

U pitanju je problem star koliko i sama Bosna, jer je riječ o državi koja od svog postanka, u 10. vijeku (car Konstantin Porfirogenit.)²⁴, do danas predstavlja jedan cjelovit prostor heterogenog društva u kojem se različite kulture bore za prevlast.

Politička historija ove zemlje čudljiva je i diskontinuirana poput ponornice: razdoblja samostalnosti i određenoga državno-političkog i ekonomskog uspona smjenjuju se s vremenima propadanja i gubljenja političkog identiteta, ili uklopljenosti u veće državne strukture. Sve je to praćeno brojnim i raznosmjernim migracijama, što je utjecalo na mozaično formiranje etničke i kulturne slike bosanskohercegovačkoga stanovništva. To, i dugotrajno supostojanje i djelovanje nekoliko različitih, nerijetko sukobljenih civilizacijsko-religijskih sustava, napravili su od Bosne i Hercegovine magično zanimljiv kulturni pejzaž i neobičnu društvenu strukturu – kompozitnu i cjelovitu u isti mah. Unutarnja dinamika, koju takav povijesni i društveni karakter zemlje uzrokuje, njezino je trajno obilježje, i ovisno o promjeni političkih konstelacija u balkanskom i južnoslavenskom svijetu, te u Evropi, ta dinamika umije poprimati različite oblike i smjerove – od sklada i suradnje, do razdora i sukoba (Lovrenović, n.p.).

Uprkos turbulentnoj istoriji i čestim promjenama, previranjima i različitim strukturama, Osmansko razdoblje je to koje je u Bosni dominantno odredilo njenu kulturnu i političku

²⁴ „Prema vijestima bizantijskog cara Konstantina Porfirogeneta, polovina 10. stoljeća na teritoriji današnje Bosne i Hercegovine postojele su četiri političko-teritorijalne formacije sa manjim ili većim stupnjem samostalnosti. To su: Trebinje sa Konavljem, Hum, jedan dio oblasti Neretljana i Bosna.“ („Kulturna historija Bosne i Hercegovine“, 405). Vidjeti: Porfirogenet, Konstantin, De administrando imperio (Upravljanje carstvom), gdje se Bosna prvi put pominje u formi države.

strukturu, a „zbivanja i procesi od početka devedesetih godina prošloga stoljeća pokazuju da je historijska i mentalitetna baština toga razdoblja itekako živa i djelujuća i danas” (Lovrenović, n.p.). Samim tim, prirodu društveno-istorijskog i kulturnog identiteta Bosne nije moguće razumjeti bez razumijevanja dinamike konfesionalno-etničkih struktura koje su uspostavljene za vrijeme Osmanlija (ali ni bez pitanja vlasništva nad zemljom, što je tema za sebe).²⁵

Bosna je pod Osmanskim carstvom bila preko četiri vijeka, i to ona četiri vijeka koja nazivamo *Novi vijek*, četiri vijeka ključna za Evropu koja je proživiljala jednako ključne transformacije. Bosna je tih preobražaja bila „poštedena”, da bi se tek krajem 19. vijeka (kada je započela svoj izlazak iz srednjeg vijeka preskočivši tako u potpunosti novi)²⁶ i to uglavnom sporadično i kroz izolovane slučajeve, počela upoznavati sa modernim evropskim procesima i idejama. To je takođe bilo i vrijeme, a govorimo o kraju 19. i početku 20. vijeka, kada nastaju prvi institucionalni oblici njegovanja kritičke svijesti i generalno nauke. Međutim, kako obično biva u Bosni, oni dolaze kasno, jer je do tada Bosna već uveliko bila promijenila nekoliko državno-političkih okvira i ideoloških sistema, a da ni u jednom od njih, kako tvrdi Lovrenović, „nije napravljena sintetska istorija same zemlje” (n.p.). Sve je, po običaju, gurano pod tepih.

Ciklična priroda „guranja pod tepih” i „nacionalnog osvještenja” dovila je do dva izrazito suprotna poimanja Bosne. Sa jedne strane, a govorimo o sadašnjem vremenu, mada, kao da govorimo o bilo kom trenutku njenog postojanja, Bosna je fragmentisani prostor vječnog konflikta i međusobnog antagonizma među narodima, a sa druge ona je idilična zemlja jedinstva kojom jasno dominiraju dobri odnosi, tolerancija, multikulturalizam i opšta sloga. „Prvu obično propagiraju srpska i hrvatska politika, a drugu nova bošnjačka politika oslonjena

²⁵ Istoriju Bosne i Hercegovine je moguće posmatrati i kao istoju „agrara jer je ovdje ta ljubav i pomama za zemljom često nadmašivala sve druge socijalne odnose i ljudske obzire, a agrarno pitanje ostajalo nesređeno i akutno otvoreno u svim epohama bosanske povijesti, do danas” (Lovrenović n.p.). Govoreći o razvoju zemljишnih odnosa za vrijeme Osmanskog carstva, Lovrenović ističe kako su nasilne promjene posjedovnih odnosa, uslijed čestih duštvnih preokreta i političkih uzurpacija, neizbjegno bile povezane sa društveno-demografskim i etnokonfesionalnim promjenama: Razvoj zemljishnih odnosa u osmanskoj epohi postao je u Bosni i Hercegovini nerazmrsivi povijesni rašomon. Taj razvoj jest u početku bio u znaku skладa, produktivnosti i neke začudne čistoće, zahvaljujući strogom osmanskom konceptu *mirije* (državno vlasništvo nad zemljom), *timarskom sistemu* (ubiranje prihoda sa zemlje za vojničku službu, bez prava posjedovanja), nepostojanju krvnoga, nasljednog zemljoposjedničkog plemstva, te stabilnom i relativno slobodnom položaju zakupnika (kmeta), zaštićenoga sistemom *tapije*. To je ono blistavo doba Carstva (od Mehmeda II do Sulejmana Zakanodavca), za koje se historičari slažu da je bilo, kako piše suvremeni madžarski pisac Josef Matuz, „ne samo gotovo savršena država reda, nego se na tu državnu tvorbu može primijeniti oznaka oblikovano društvo”. Međutim, opisani se sistem uskoro u Bosni počinje korumpirati, i to baš promjenom odnosa u agraru i u poimanju vlasništva nad zemljom. Od velikoga turskog poraza pod Siskom 1593. sultanska vlast zbog interesa zaštite granice biva prisiljena bosanskoj vojno-feudalnoj gospodri priznavati *odžakluk*, instituciju koju sadrži nukleus nasljednosti i privatnoga vlasništva nad zemljom, tako oprećan izvornom osmansko-islamskom sistemu. Od tada, pa kroz dugotrajanu, socijalno-ekonomski sve tegobniju a često posve protuzakonitu pojavu tzv. *čiflučenja*, te do Saferske naredbe iz 1859, kojom je obnemogla stambolska vlast jednostavno ozakonila i priznala sve na taj način stvorene odnose, isplivala je u Bosni, paradoksalno baš u predvečerje odlaska Turske i dolaska Austrije/Evrope, moćna klasa zemljoposjednika, u čijim su rukama, u različitim formama „vlasništva”, bili milijuni dunuma zemlje – oranica, pašnjaka, šume. Ni Austro-Ugarska suštinski nije odstupila od Saferske naredbe, te je do samoga svojega sloma 1918. godine tragala za nekakvim sretnim rješenjem agrarnoga pitanja u Bosni, a nije ga nalazila (n.p.). Vidi: Lovrenović, Ivan. Kulturni identitet(i) Bosne i Hercegovine.

²⁶ Kao država Bosna se prvi put pominje u 10. vijeku što znači da je Bosna od svog formiranja pa do ranog 20. vijeka živjela i postojala u srednjem vijeku čime je u potpunosti preskočila novi vijek i iz srednjeg ušla direktno u savremeno doba. Savremeno doba zvanično počinje završetkom Prvog svjetskog rata 1918. godine koji je svoj početak, paradoksalno, pronašao u Bosni.

na otvoreno idealizovanje Osmanskog carstva i načina na koji su u njemu bili uređeni nacionalno-konfesionalni odnosi” (Lovrenović n.p.). Istina je naravno smještena negdje između, što opet ne mijenja činjenicu da su tendencije razilaženja među narodima u Bosni poticale upravo iz ova dva oprečna poimanja istorije njihove zemlje.

Antitetično u odnosu na ovu tendenciju, lociranu u sferi tzv. visoke, elitne kulture (religijski i politički život, sakralna umjetnost, rituali, jezici, respective: arapski u muslimanskom, latinski u katoličkom, crkvenoslavenski u pravoslavnem, hebrejski u sefardsko-židovskom miljeu), djelovala je logika svakodnevnoga života i tzv. profane kulture. Njezinim konvergencijskim učincima pridonosila je činjenica da je bosanskohercegovački svijet uvijek bio i ostao u veoma visokom stupnju jezično kompaktan i homogen, bez obzira na sve druge izvedene civilizacijsko-religijske razlike (Lovrenović n.p.).

Praveći analogiju sa srednjovjekovnom relacijom visoke i narodne kulture, što smatra prikladnim s obzirom na dugogodišnju srednjovjekovnu tradiciju Bosne, Lovrenović u prvi plan ističe dualitet duhovne i kulturne situacije ovog perioda koji se sastoji u tome da je sfera visoke kulture „obilježena krajnjim stepenom izolacije između tri kulturna entiteta, dok se njihovo prožimanje ostvaruje u sferi pučke kulture.” Prema Lovreniću, jedan od temelja „baštinjenog bosanskohercegovačkog kulturnog identiteta je, dakle, u njegovoj civilizacijskoj spletenosti: u istovremenosti jedne zajedničke i triju posebnih tradicija” (n.p).²⁷

Srbi i Hrvati, odnosno Pravoslavci i Kataolici, Hrišćani koji nisu prešli na islam, su svoj identitet na prostoru Bosne u to vrijeme, održali prevashodno djelovanje crkve (za Hrvate su to bili Franjevci, a za Srbe Pećka Patrijaršija)²⁸. Međutim, kako smo vidjeli iz prethodnog

²⁷ Ovakvo shvatanje identiteta u Bosni (i Hercegovini) najpričližnije je identitetu onako kako ga shvatam u kontekstu rada „Ko bi Bog u Bosni bio?”.

²⁸ Osmanska osvajanja zatječu Srpsku pravoslavnu crkvu na Balkanu kao samostalnu vjersko-crkvenu organizaciju. Ona je preživjela propast srednjovjekovne srpske države i srpske feudalne kulture, i zapravo preuzeala na sebe njezinu ideološko kontinuiranje. Novi vladari, osmanski sultani, priznaju takav njezin duhovno-politički kapacitet, i u prvim stoljećima se može govoriti o skladnim i produktivnim odnosima između srpskih hijerarha i osmanske vlasti. Taj odnos osobito je stabiliziran nakon što je zalaganjem velikoga vezira Mehmed-paše Sokolovića 1557. godine obnovljena Pećka patrijaršija, s patrijarhom Makarijem, prvim rodakom Mehmed-pašinim. Uz velikoga vezira Mehmeda, praktičnoga vladara, kuća Sokolovića daje najvažnije ljude u evropskom dijelu Carstva. Ferhad-paša u Banjoj Luci i Mustafa-paša u Budimu vladaju dvjema važnim graničnim pokrajinama, a njihovi pravoslavni rodaci redom vladaju Pećkom patrijaršijom u Šesnaestom stoljeću: nakon prvoga, Makarija, slijede Antonije, Gerasim, te Savatije. Kao autonomna upravna struktura unutar osmanske države, Pećka patrijaršija je proširila svoju jurisdikciju do granica koje su se potpuno podudarale s najdaljim zapadnim, sjevernim i sjeverozapadnim granicama Osmanskoga Carstva u Dalmaciji, Hrvatskoj i Ugarskoj. Bosna i Hercegovina je teritorijalno cijela bila obuhvaćena jurisdikcijom Pećke patrijaršije, a razdoblje XVI i XVII stoljeća vrijeme je intenzivne vjerske, crkvenograditeljske, kulturne i prosvjetne djelatnosti. Vidi: Lovrenović, Ivan. Kulturni identitet(i) Bosne i Hercegovine.

pasusa, religijski život pripada visokoj kulturi koja je, kako to Lovrenić smatra, direktno odgovorna za produbljivanje razlika među različitim narodima Bosne, a posebno među Hvatima i Srbima. U knjizi „Imaginarni Balkan“ Marija Todorova (Maria Todorova) kaže da se nepremostiva podjela između katolika Hrvata i pravoslavaca Srba može objasniti „ne toliko nepomirljivim vjerskim razlikama, koliko činjenicom da su se ove dvije zajednice tokom vremena razvijale u okvirima različitih istorijskih tradicija“ (336). Međutim, tradicija, ako pod tradicijom podrazumijevamo da je ona de facto kulturno nasljeđe²⁹ koje se prenosi sa generacije na generaciju, jeste kultura i dio kulturnog identiteta jednog naroda i kao takva ona jeste, barem u ovom konkretnom periodu, inherentno vezana za crkvu, pa se čini da je Lovrenovićev zaključak, u kontekstu Bosne, tačniji od onog koji iznosi Todorova.

Stoga, ne bi bilo pogrešno zaključiti da je upravo iz crkve, odnosno zatvorenosti i ideološke isključivosti religijskih sistema i institucija i, sa njima usko povezanih, političkih struktura, tendencija razilaženja među bosanskim vjersko-nacionalnim grupama na kraju krajeva i došla.³⁰ Paradoksalno, jer bi se dalo zaključiti da bez crkve danas ne bi bilo identiteta, ali ni antagonizma među narodima.

Tako se bosanski kulturno-komunikacijski kontekst uspostavlja kao scena začudnoga paradoksa: na svakom koraku, iz svake komunikacijske situacije ljudi dobivaju sijaset snažnih i izravnih potvrda o istovrsnosti i istorodnosti svojega porijekla, jezika, pučke kulture, na osnovi čega se neizostavno formira jedan sloj njihove svijesti o *pripadnosti*; u isti mah, u toj istoj svakodnevničici, oni figuriraju i kao pripadnici nekoliko oštro diferenciranih civilizacijskih i političkih kolektiviteta, čije prvo lice je lice religije, te na toj osnovi biva formiran sloj svijesti o pripadnosti druge vrste. Važno je primijetiti da taj *paralelizam pripadanja* ide i kroz svakog pojedinca (Lovrenović n.p.).

Drugim riječima, vjersko-nacionalni identitet, odnosno djelovanje koje je za cilj imalo očuvanje identiteta naroda na ovim prostorima, je kroz istoriju potpirivalo razjedinjenost koja je na nivou profane kulture pokazivala da je ona jedna i kao takva svima zajednička. Na taj način je stvoren paradoks u kojem su narodi Bosne (i Hercegovine) istovremeno tretirani i kao

²⁹ Tradicija je skup materijalnih, tehničkih i duhovnih znanja i dostignuća, vrijednosti i obrazaca ponašanja koja se održava usmenim prenošenjem na kojem počiva kontinuitet i identitet jedne kulture.

³⁰ Ona je prvo produbljena raskolom crkve u 11. vijeku kada su Južni Sloveni, koji su dolasku na Balkan primili Hrišćanstvo, prešli ili na stranu Carigrada ili na stranu Rima, izjašnjavajući se nakon toga kao Pravoslavci, odnosno Katolici.

isti i kao različiti. Isti prije svega sa aspekta porijekla, jezika i profane kulture koja im daje jedan određeni sloj pripadnosti, a različiti sa aspekta jasno i oštro diferenciranih političkih kolektiviteta, ovdje poistovijećenih sa vjerskom pripadnošću, pa samim tim i nacionalnom. Kulturna politika čiji je cilj bio očuvanje identiteta bosanskog naroda pod Turcima je propagirala jednu priču koja je postepeno dovodila do izolacije, dok je sam život u sferi narodne kulture dovodio do njihovog međusobnog prožimanja.

I u tom smislu, može se zaključiti da identitet Bosne u osmanskom periodu presudno određuje nacionalno-konfesionalni okvir koji je tada ujedno bio i jedina organizaciona mogućnost za iskazivanje različitih etničkih, istorijskih, kulturnih, političkih i drugih interesa grupe. Nacionalno-konfesionalni okvir je tako u velikoj mjeri određivao visoku kulturu, a s obzirom da je riječ o „trostruko diferenciranom prostoru”, koji je pri tom označen antagonizmom ove tri grupe, njihova izolovana evolucija bez međusobnog dodira je i više nego jasna. Kada se tome doda činjenica da se sve odvijalo na tlu jedne relativno male zemlje, u istom vremenu i prostoru simultano, može se zaključiti da je sudska Bosna (i Hercegovine) kakvu danas poznajemo zapravo bila jedina moguća.

Ta sudska nije određena samo okupacijom od strane Osmanskog carstva, iako okupacija jeste uzrok većine problema današnje Bosne. Kako je u pitanju zemlja koja nije doživjela izlazak iz srednjeg vijeka na način na koji su to doživjele druge evropske zemlje, nego joj se to desilo naglo, prvo Aneksijom (1878.), a zatim i Drugim svjetskim ratom (1914.), jasno je da je ona, uslijed naglih promjena i nedostatka orijentacije u prostoru, vremenu i promjenama koje su uslijedile, postala potentan prostor za razvijanje spornog antagonizma. U prvom redu jer je u srednjem vijeku postojala gotovo hiljadu godina bez neophodnog perioda prosvjetiteljstva; u drugom jer je iz srednjeg vijeka ušla direktno u savremeno doba; u trećem jer je iz okupacije pod Osmanlijama aneksirana u Austro-ugarsku, a u četvrtom jer je iz jednog državnog uređenja prešla u drugo, pa u treće, pa u četvrtu, i to u roku od nekoliko godina. Od okupirane teritorije preko kraljevine do komunističko-socijalističke republike. Od srednjeg vijeka do savremenog doba. Od feudalizma do socijalizma. Od pašaluka do republike. I dok su druge zemlje u Evropi imale „dugi 19. vijek”³¹ na raspolaganju, period velikih, važnih, ali postepenih promjena, Bosna je imala nešto malo više od dvije decenije da kroz te promjene prođe. Prelaskom iz

³¹ Termin „dugi 19. vijek” je termin koji se odnosi na period od 125 godina (od 1789. do 1914.), odnosno na period progresivnih ideja karakterističnih za razumijevanje 19. vijeka, koji su skovali ruski književni kritičar i autor Ilija Ehrenburg (Ilya Ehrenburg) i britanski istoričar i autor Erik Hobsbawm (Eric Hobsbawm).

feudalnog sistema u Federativnu Narodnu Republiku Jugoslaviju (FNRJ), te u Socijalističku Federativnu Republiku Jugoslaviju (SFRJ), Bosna je odjednom dobila izvjesnu autonomiju koju do tada nije imala, a Hrvati i Srbi su ponovo, nakon viševjekovnog potlačenog položaja, dobili slobodu. Bošnjaci nisu bili iste sreće, te se njihov status u periodu Jugoslavije promijenio u odnosu na privilegovani koji je uživao u Carstvu o čemu, po Lovrenoviću, upečatljivo piše istraživač istorije Bosne u osmanskoj epohi Avdo Sućeska³² što ide u prilog cikličnoj prirodi o kojoj je ranije bilo riječi.

Tako stagniranje, ili bolje rečeno sporost promjena, odnosno njena brzina jeste ono što je u konačnici direktno dovelo do stvaranja Bosne (i Hercegovine) kakvu danas poznajemo. Naravno, ponovo je riječ o oprečnim silama koje neminovno stvaraju paradokse. Upravo zato Bosna jeste najkompleksnija od bivših republika SFR Jugoslavije i upravo zato se građanski rat desio na način na koji se desio baš ovdje. Tako problem savremene Bosne, koja je nakon 529 godina, postala ponovo samostalna država (građanskim ratom), leži upravo u njenoj „civilizacijskoj spletenosti: u istovremenosti jedne zajedničke i triju posebnih tradicija” kako to definiše Lovrenić. Jer ta spletenost je njena kulturna tradicija i njena civilizacijska pripadnost, u onom smislu u kojem taj termin koristi Srećko Džaja:

U trenutku Divkovićeva nastupa kao pisca u bosansko su se tlo već duboko spustili obronci triju velikih civilizacija Mediterana: zapadnoevropski u formi katolicizma, bizantski u formi pravoslavlja i islamski u formi osmanske države. Ova nam je činjenica do banalnosti poznata, ali ne i sve posljedice koje su proistekle iz tog povijesnog sklopa i na kojima je izgrađen naš današnji zajednički i posebni identitet. Naime, identitet svih nas, koji smo rođeni u ovoj zemlji, vrlo je dijalektičan. Svi smo mi Bosanci, ali je naše bosanstvo više varijabla negoli konstanta, s obzirom na našu civilizacijsku pripadnost. Mislim da uzroke tome fenomenu treba tražiti prije svega u činjenici da su sve tri

³² „Islamizirano bosansko stanovništvo, samim tim što je pripadalo vjeri osvajača, nalazilo se u nešto povoljnijem položaju od hrišćanske raje, premda među njima na početku u pogledu eksplorativnosti nije bilo bitnih razlika. Postepeno se društveni položaj bosanskih muslimana poboljšavao, a osobito otkada su svi morali da učestvuju u održani granica Bosne i turske države uopšte. Zbog krajiškog karaktera Bosanskog pašaluka, čije su granice morali braniti, svi muslimani su, izgleda, bili vrlo rano oslobođeni od izvanrednih nameta (tekâlif-i-örfiye), ili su na ime tih nameta davali daleko manje od podanika u drugim krajevima carstva. Kada je nastalo takvo stanje, zasada se ne može određeno tvrditi, ali da su izvanredni tereti u Bosni bili rijetki, ili minimalni, vidi se iz dokumenata iz XVII stoljeća koji se odnose na Bosnu. Mislimo da su od izvanrednih nameta svi muslimani bili oslobođeni tokom XVII stoljeća, kada su se svi na određen način našli u poziciji branica turske države, kada su, dakle, na ovaj ili onaj način, morali da obavljaju vojnu službu. Mislimo da je na toj osnovi jačala svijest kod bosanskih muslimana, većinom slobodnih seljaka, o posebnosti njihovog položaja u carstvu, za čije su očuvanje toliko puta žrtvovali svoje živote. Zbog takvog svog položaja bosanski muslimani, i feudalci i seljaci, predstavljali su do kraja najjači oslonac vlasti turskih sultana u Bosni. Ali ne samo zbog toga. U privrženosti bosanskih muslimana turskim sultanima igrao je ulogu i ideološki momenat. Zbog uske povezanosti vjere i države po islamu, koji su u Bosnu donijeli Turci, bosanski muslimani su u turskoj državi gledali svoju državu, čiju odbranu su smatrali svojom vjerskom dužnošću, kao što su u sultunu gledali šefu države, kome je kao halifi (šefu muslimanske vjerske zajednice) bila vlast povjerena od boga.” Ajani-prilog izučavanja lokalne vlasti u našim zemljama za vrijeme Turaka, Sarajevo 1965.

civilizacije u Bosni unesene izrazito političkim putem i u razmjerno brzom tempu, a ne lagano ‘metanastazički’ (J. Cvijić), i da su Bosanci svih triju varijanata ostali u trajnom višestrukom kontaktu i sponama sa svojim izvanbosanskim duhovnim i političkim središtimi (Lovrenović n.p.).³³

Višestruki kontakti i spone sa izvanbosanskim duhovnim i političkim središtimi o kojima Džaja govori odnose se na kulturu (matica), a kultura je, naposlijetku se čini, odlučujući faktor jer kultura je, kao što smo ranije vidjeli, djelujući politički i posredstvom religije, od početka bila presudni faktor u stvaranju i održavanju incijalnog antagonizma među bosanskim narodima za vrijeme Turaka i presudni faktor danas, onaj koji se tiče kreiranja nacije i njenog identiteta. Ona je stoga tačka našeg presjeka, ali i klica razdora.

Za raspravu o promjeni pojma *kultura* kroz vrijeme, „od ondašnjeg univerzalno-estetskog do današnjeg političko-identitetnog značenja“ Lovrenović navodi Andrićev „Pismo iz 1920.“ kao značajno za razumijevanje ovog fenomena promjene kako u pojmu *kultura* tako i u nama u odnosu na nas tog vremena. Uz Andrića, on uvodi i Terija Igletona (Terry Eagleton) koji Bosnu (i Hercegovinu) uzima kao ilustraciju tog preobražaja:

...od jednoga estetskog područja koje je služilo kao sklonište od profanog (pa i političkog) života, pretvorila se u političko sredstvo *par excellence*, i tako se profanirala, ali, što je osobito važno, i demokratizirala. Igleton to sažima u elipsu: „U Bosni i Hercegovini ili u Belfastu kultura nije tek ono što stavljate u kasetofon, to je ono radi čega ubijate“ (Lovrenović n.p.).

Problem je, dakle, kako kaže Ivan Lovrenović, stari, doduše u nešto drugačijem obliku, ali odgovori na njega moraju biti novi, jer se radi o posve novoj istorijskoj situaciji.

Uostalom, da bi „baštinjenje bosanskohercegovačkog identiteta“ bilo moguće, da bi se ostvarilo kroz „civilizacijsku spletenost: u istovremenosti jedne zajedničke i triju posebnih tradicija“ neophodno je civilizacijski ispit zrelosti položiti „tu, u Bosni“ (Lovrenović n.p.). Prvo tu. I nigdje drugdje.

³³ Vidi: Džaja, Srećko. Duhovni, politički i društveni kontekst pisca Matije Divkovića, Zbornik radova o Matiji Divkoviću, Sarajevo, 1982.

3.3.2. Odnosnost, afektivnost i materijalnost identiteta Bosne (i Hercegovine)

Kako smo u prethodnom poglavlju ustanovili, identitet se, najbanalnije i najgrublje rečeno, materijalizuje kroz ličnost pojedinca i njegov odnos sa drugima, to jeste u odnosu na druge. On je osobina relativne cjelovitosti i postojanosti tog pojedinca (ili kolektiva) i kao takav nešto što se podrazumijeva po sebi, nešto što se prirodno nameće. Međutim, u trenutku kada se zapitamo: Ko sam ja? ili Ko smo mi? ili Šta znači biti Srpski? A šta Bosanka? identitet poprima sasvim novo značenje i postaje složeno pitanje. Složenost i kompleksnost se ogleda u tome što identitet postaje složeno pitanje tek onda kada više ne predstavlja nešto što se podrazumijeva ili nešto što dolazi samo po sebi. Ako u obzir uzmememo činjenicu da se u tradicionalnim društvima (koja imaju kontinuitet, za razliku od Bosne i Hercegovine) najčešće niko ne pita za svoj identitet, jer se on podrazumijeva kao dat onda možemo reći da se pitanje identiteta zapravo postavlja u onom trenutku kada taj identitet (pojedinca ili kolektiva) biva ugrožen. U tom smislu, identitet je, kako je to svojevremeno definisao de Benoa, moderno pitanje, jer je uslovljeno porastom individualizma (onako kako ga shvata Dekart) sa jedne i globalizacije sa druge strane.

Dejtonskim sporazumom iz 1995. godine, kojim je završen građanski rat, Bosna je dobila tri konstitutivna naroda: Srbe, Hrvate i Bošnjake (nekadašnji muslimani) i tako ponovo počela da radi na osvještavanju svog etničkog identiteta. Po definiciji, konstitutivni narod je jedan od više naroda (ili nacija) koji dijele teritoriju jedne države i koji, a ovo je ključno, imaju zagarantovano jednaka prava. U praksi, konstitutivni narodi Bosne (i Hercegovine) su istovremeno i dominantni i manjinski, a u zavisnosti od teritorije na kojoj se, unutar ove zemlje, nađete. U Banjaluci je tako dominantna kultura Srba, u Sarajevu Bošnjaka, u Livnu Hrvata, dok Mostar važi za podijeljeni grad, između Bošnjaka i Hrvata, što još uvijek predstavlja problem političke prirode, uvezviši u obzir da lokalni izbori nisu održani preko petnaest godina.³⁴ Biti istovremeno i dominantna i manjinska kultura u praksi znači da prava konstitutivnih naroda Bosne (i Hercegovine), iako jasno propisana ustavom, prosto nisu jednaka. Nejednakost identiteta se tako, sasvim logično, koristi u političke svrhe, kao instrument za manipulaciju narodom, zbog čega se u Bosni, i nakon dvadeset i pet godina od završetka građanskog rata, još uvijek živi kao da je vrijeme stalo.

³⁴ Prvi lokalni izbori održani su tek 2020. godine

Odnosnost

Ako bismo sada morali definisati riječ *odnosnost*, onda bi ona u ovom kontekstu predstavljala set svojstava koji omogućavaju uspostavljanje odnosa. To su oni indikatori na osnovu kojih se mogu uspostavljati relacije i graditi identiteti. Onaj set parametara, na osnovu kojih se identiteti među sobom mogu porediti jer odnosnost, onako kako shvatam značenje ovog pojma, se gradi u tačkama presjeka distinkтивnih identiteta.

Ranije u tekstu smo rekli da je identitet uvijek dijaloške prirode i da se on gradi u odnosu na identitet „drugog“. To je onaj „čisti etnički identitet“ o kojem govori Devero (205). Onaj identitet koji se razvija suprotstavljanjem sa „drugima“ i razlikovanjem od drugih identiteta kojima se pripisuje „različiti“ etnički identiteti.

Do nove nezavisnosti Bosne i Hercegovine (koja se desila u martu 1992.) nacionalni identitet naroda koji su živjeli u Bosni i Hercegovini bio je jugoslovenski. Ne bosanski. A ako bismo napravili razliku između nacionalnog i etničkog identiteta, po modelu i ugledu na Sjedinjene Američke Države, gdje nacionalno označava pripadnost pojedinca državi, a etničko njegovo porijeklo, što je i u Bosni (i Hercegovini) primjenjivo, narodi Bosne (i Hercegovine) za vrijeme SFR Jugoslavije opet, po svom etničkom identitetu, ne bi bili Bosanci nego Srbi, Hrvati, Bošnjaci (tada muslimani), Jevreji, Romi itd. Sasvim logično jer se, kao što smo ranije rekli, nacionalni identitet, ako bismo ga razlikovali od etničkog, odnosi na državu, a etnički na narod.

Međutim, problem Bosne počinje (iako je on postojao i ranije)³⁵ njenom nezavisnošću i formiranjem suverene države koja i danas traje. Faktički, nacionalni identitet naroda u Bosni bi trebalo da bude bosanski, samom činjenicom što govorimo o suverenoj državi, ali u praksi on to nije. U etničkom smislu, on ne postoji, kao što nikada nije ni postojao, jer su narodi u Bosni uvijek bili Srbi, Hrvati... On nije postojao ni za vrijeme kraljevine Bosne i Tvrtka I Kotromanića, njenog prvog kralja ili Stjepana Tomaševića, njenog posljednjeg kralja. Ni za vrijeme Osmanskog carstva ni Austro-Ugarske. Ni za vrijeme Jugoslavije. Prve i druge. Niti postoji danas. Za vrijeme Bosne i Hercegovine, države. U nacionalnom smislu on postoji, ali

³⁵ Prilikom formiranja tzv. Druge Jugoslavije, sve republike, njih šest, od kojih je ova nova država bila sačinjena, su formirane u odnosu na nacionalni identitet njenih naroda, koji se u ovom slučaju može koristiti kao sinonim za etnički, pod uslovom naravno da govorimo o dominantnom narodu date republike i jeziku kojim ti narodi govore. Sve, osim Bosne i Hercegovine. Pa smo tako imali Srbiju-Srbi-srpsko-hrvatski, Hrvatsku-Hrvati-hrvatsko-srpski, mada su Hrvati nekih petanest godina nakon Novosadskog književnog dogovora istupili i jezik proglašili hrvatskim što se u Splitu početkom 1980-tih uveliko koristilo u školama, Sloveniju-Slovenci-slovenački, Makedoniju-Makedonci-makedonski, Crnu Goru-Crnogorci-srpsko-hrvatski (sada pod nazivom crnogorski) i Bosnu i Hercegovinu – Srbi, Hrvati i Bošnjaci-srpsko-hrvatski, odnosno hrvatsko-srpski.

isključivo samo na nivou političkog. I to ne u smislu identitetske pripadnosti određenoj etničkoj naciji (etniji), nego u smislu identitetske povezanost sa određenom državom. Ne čak ni sa nacionalnom državom, kako smo ovaj termin definisali ranije (vidjeti 3.2.2.), gdje govorimo o političkoj terminologiji nacionalnog identiteta, nego samo i isključivo samo sa državom bez odrednice „nacionalno”.

Šta je onda bosanski identitet? Kako se on može definisati? I može li? Ako bismo pratili teoriju društvenog identiteta koja se temelji na osjećaju pripadnosti odeđenoj nacionalnoj grupi, odnosno naciji, onda bosanski nacionalni identitet, kao takav, ne postoji. Međutim, ako bismo pratili Deveroa i Lovrenovića, onda bismo bosanski identitet mogli pronaći u samo jednom obliku – kulturološkom. Riječ je o mentalitetu, uslovno rečeno, koji je u velikoj mjeri određen teritorijom, te se u tom smislu on može nazvati i *geografskim identitetom*. Šta to znači?

Bosna je zemlja sa vjerovatno najvećim brojem vidljivih i nevidljivih granica. Ona je takođe vjerovatno teritorijalno najmanja zemlja sa najvećim brojem podjela među narodima koji su primorani da odnosnost svog identiteta primjenjuju često i intenzivno u odnosu na narod sa kojima dijele taj mali prostor. To je prostor u kojem si primoran da za svaku tačku svog identiteta definišeš distinkcije. I u toj i takvoj Bosni (i Hercegovini) svi Bosanci (i Hercegovci) su različiti. Oni su Srbi, Hrvati, Bošnjaci, Romi, Poljaci, Jevreji, Italijani, pravoslavci, katolici, muslimani, krajišnici, podrinjci, posavci... Dakle, u odnosu na sebe svi Bosanci (i Hercegovci) su različiti, dok su u odnosu na „druge”, svi Bosanci (i Hercegovci) isti. Ta različitost unutar i istost koja se uočava samo i isključivo spolja i u odnosu na „druge”, te nemogućnost formiranja nacionalnog identiteta (povezanog sa nacionalnom državom), to je specifičnost Bosne (i Hercegovine) jer bosanski „geografski identitet” kulturološki postoji samo u odnosu i samo na nivou narodne ili, kako je to Lovrenović definisao, „pučke kulture”. Nigdje drugdje, osim formalno, u pasošu.

Afektivnost

Afektivnost se, u riječnicima srpskog jezika, obično definiše kao stanje raspoloženja, odnosno kao način na koji osjećanja prate psihička zbivanja u čovjeku. Ako je to tako, onda je jasno zašto afektivnost u kontekstu Bosne (i Hercegovine) ima smisla, iako je sam termin preuzet iz knjige „Proširena scenografija” koja načelno nema nikakve veze sa identitetom, a posebno ne sa identitetom Bosne (i Hercegovine). Nadalje, ima smisla jer emocije, kao što smo ustanovali, igraju ključnu ulogu u formiranju identitetita, a afekti, posebno sram, te, kao njegov antipod,

ponos (koji ipak ne pripada listi Tomkinsonovih afekata)³⁶, su viđeni kao značajni i važni mehanizmi u procesu reprodukcije kolektivnog identiteta. U slučaju Bosne (i Hercegovine) to je samoobjasnjivo. No, ipak prije nego što pređemo na primjer Bosne (i Hercegovine) konkretno, važno je razumjeti razliku između afekata i emocija i načina na koji oni utiču na kreiranje identiteta.

U svojoj knjizi „Kulturna politika emocija“ Sara Ahmed (Sarah Ahmed) emocije definiše kao „osjećaj tjelesne promjene“ (5). Ako afekt definišemo kao silu koja prekida i utiče na stanje odnosa (Gregory J. Seigworth, Melissa Gregg 1) onda je odnos između emocije i afekta, tj. emocije kao afekta, jasan: emocije, kao osjećaji promjene, su prekidi koji utiču na stanje odnosa. Drugim riječima, ukoliko se dva *objekta* sudare, struktura i jednog i drugog će se promijeniti. Stepen promjene zavisi od jačine sile njihovog udara. A samo tijelo se mijenja pod uticajem afekta. Pozitivno ili negativno, u zavisnosti od prirode afekta.

Dijete ugleda medvjeda i uplaši se. Dijete bježi. Zašto dijete biježi od medvjeda? Dijete mora „već znati“ da je medvjed strašan. Takva odluka nije nužno odluka djeteta, a možda čak ne zavisi od djetetovog prethodnog iskustva iz prošlosti. Ovaj susret bi čak mogao biti prvi susret između djeteta i medvjeda pa opet, dijete bježi. Ali, od čega ono bježi? Šta vidi kada vidi medvjeda? Ono vidi sliku medvjeda kao životinje koje se treba bojati, kao sliku oblikovanu prošlim kulturnim istorijama i sjećanjima. Kad naiđemo na medvjeda, mi već imamo sliku rizika takvog susreta, kao sliku ili utisak koji se osjeti na površini kože... Medvjed sam po sebi nije strašan. Strašan je tek u odnosu sa nekim drugim. Dakle, strah se rađa u trenutku kada dijete dođe u kontakt sa medvjedom. Taj kontakt ili susret između djeteta i medvjeda je oblikovan prošlim iskustvima i kontaktima, nedostupnim u sadašnjosti, koji dovode do toga da se medvjed percipira kao strašan... Drugo dijete, drugi medvjed, i možda bismo imali drugu priču (Ahmed 7).

Ovaj primjer nam pokazuje na koji način afekt, njegovo „kretanje“, utiče na neki predmet. Iz primjera vidimo da medvjed po sebi nije strašan, ali neki od ranijih susreta sa medvjedom koji jesu potencijalno bili zastrušujući su doveli do toga da medvjeda danas doživljavamo kao strašnog. To znači da medvjed u sebi „nosi“ strah, odnosno negativni afekt. Samim tim,

³⁶ Tomkins svoj sistem afekata dijeli na devet primarnih afekata: Zainteresovanost-Uzbuđenje i Uživanje-Sreća kao pozitivni afekti, uz nemirenost-tjeskoba, strah-teror, sram-poniženje, prezir-gadenje, ljutnja-bijes kao negativni afekti i Iznenadjenje-zaprepaštenje kao „afekat resetovanja“ (74).

strah od nekog ranije doživljenog susreta se prenosi na dijete, iako ga ono nikada do tada nije iskusilo. Dakle, dijete „negativnost” medvjeda unosi u svoj susret sa medvjedom, čime njegovo prvo iskustvo, odnosno susret sa medvjedom automatski postaje negativno. Da dijete nije znalo ništa o medvjedu, da ga nije doživljavalo kao strašnog, susret je možda mogao biti i pozitivan. Kako Ahmed kaže: „drugo dijete, drugi medvjed, i možda bismo imali drugu priču” (7). Na sličan način razmišlja i Tomkins koji kaže sljedeće:

U slučaju ljudskog bića, činjenica je da je ono iznutra obdareno i pozitivnim i negativnim afektima koji su svojstveno i nagrađujući i kažnjavajući, i činjenica da je ono nužno obdareno mehanizmom koji automatski registruje cjelokupno njegovo svjesno iskustvo u sjećanju...sve to dovodi do toga da će ono neizostavno razviti sljedeće opšte slike (ciljeve): 1) da se pozitivan uticaj treba maksimizirati; 2) da se negativan uticaj mora svesti na minimum; 3) da se inhibicija afekata mora svesti na minimum; 4) da se moć da se maksimizira pozitivan afekat, da se minimizira negativan uticaj, da se minimizira inhibicija afekata treba maksimizirati (67).

Iz ovog pasusa se može zaključiti da se, zbog prirode afekata da nagrađuju ili kažnjavaju, pojedinac, baš kao i prilikom formiranja identiteta, trudi da ide ka pozitivnom afektu i što dalje od njegovog negativnog uticaja. To je aludirano i u slučaju djeteta i susreta sa medvjedom. Dijete će, svjesno da mu strah ne pričinjava zadovoljstva, taj isti strah u budućnosti pokušati izbjegći u smislu da će nastojati da izbjegne susret sa medvjedom po svaku cijenu, preferišući pri tom susret sa nekim drugim objektom koji u sebi nosi pozitivan afekt. Ovaj način na koji pojedinac utvrđuje koji objekat nosi pozitivan afekt, a koji negativan, na osnovu čega odlučuje kojem objektu bi se trebalo približiti ili udaljiti, je direktno povezano sa stvaranjem takozvane „slike”. Slika je, prema Tomkinsu, cilj (44) ka slobodi gdje se sloboda definiše kao način navigacije između pozitivnih i negativnih afekata, a ka pozitivnim. „Razum bez afekta bi bio nemoćan, a afekt bez razuma slijep. Kombinacija afekta i razuma garantuje visok stepen ljudske slobode” (Tomkins 37). Dakle, da zaključimo, za Tomkinsa, sloboda je sposobnost pojedinca da uspostavi potpunu kontrolu nad svojim emocijama. Čovjek koji to nije u stanju uraditi niti je slobodan, niti je u stanju da dosegne „sliku”, pa tako nije u stanju ni da izbjegne negativni afekt. Na drugom kraju stoji čovjek koji jeste slobodan i koji bi se, čak i kada bi se susreo sa negativnim afektom, sa istim izborio brzo, jednostavno i bez puno drame.

Ako bismo sada ovo prenijeli na nivo Bosne (i Hercegovine) odnosno na nivo bosansko-hercegovačkog čovjeka, mogli bismo govoriti o negativnim afektima koji se prenose sa koljena na koljeno, generacijama, vijekovima i koji su danas, zahvaljujući bosanskohercegovačkom medijskom prostoru i ekspanziji društvenih mreža, sveprisutni. Posmatrajući sa distance jedan novi medijski prostor koji se otvorio u posljednjih desetak godina i koji je dao glas većini, bez ikakvog fiiltera, ali i odgovornosti za izrečeno, stiče se utisak da su ovakve generalizacije postale norma i da su duboko ukorijenjene u društvo pa su tako, na primjer, za Srbe, *Hrvati fašisti i ustaše* što je afekt koji se prenosi iz Prvog, a zatim i iz Drugog svjetskog rata. Za Hrvate, *Srbici su agresori i četnici*. Njihova želja za kreiranjem takozvane „Velike Srbije“ dovela je do *okupacije Hrvatske* koju su u domovinskom ratu morali *braniti*. Za Bošnjake, *Srbici su genocidan narod*, dok su *Hrvati nužno zlo*. Za Hrvate i Srbe, *Bošnjaci su narod bez identiteta. Bez jezika. Bez nacije. Kulture. Poturice.*³⁷ Ovakvi afekti, a ovdje govorimo o najekstremnijim primjerima, su naslijedjeni. Oni se prenose vijekovima, a svi u manjoj ili većoj mjeri svoje korijene vuku iz perioda Osmanskog carstva, kao i činjenice da Bosna, u svojoj recentnoj istoriji, nikada nije živjela u slobodi. Baš zato *Priča o Bosni (i Hercegovini)* i počinje tvrdnjom da Bosna (i Hercegovina) ima samo jednu priču. Ispričanu iz tri ugla. Kao, uostalom, i školski udžbenici koji se bave njenom istorijom.³⁸ Negativni afekt koji svaki pojedinac u Bosni nosi u sebi doveo je do toga da kolektivni etnički identiteti, posebno oni konstitutivnih naroda, na nivou „visoke kulture“ zaziru jedni od drugih. Oni su učeni da mrze i da se plaše što se u Bosni, ali i drugdje, uglavnom može koristiti kao sinonim. Učeni da je onaj drugi prijetnja ne samo sopstvenom identitetu (iako i to) nego sopstvenoj egzistenciji, njega kao čovjeka. Kako Ahmed u svojoj anegdoti slikovito prikazuje, strah od prethodnog iskustva koje nisi iskusio se prenosi dalje, na nove generacije (Bosanaca). I kao u slučaju medvjeda, i u slučaju Bosne će se prenositi dalje, zauvijek jer će uvijek postojati generacija koja, iako nešto nije direktno iskusila, taj afekt, zbog ciklične prirode ponavljanja i nepostojanja potrebne distance, indirektno nosi u sebi. Biti Srbin u Sarajevu, Hrvat u Banjaluci ili Bošnjak u Livnu trenutno je teško i komplikovano. Izuzev u slučajevima potpunog odbacivanja ili promjene svog etničkog identiteta, ako je to, kako kaže Devero, nužno. A jeste. Ili posredstvom sve izraženijeg autošovinizma. Tako su godine (takve) istorije u Bosni dovele do inhibicije nacionalne ličnosti i ugroženosti identiteta u vremenu kada se nacionalna ličnost podstiče. To je, kao uostalom i sve u Bosni, paradoks

³⁷ Ove sintagme su parafrazirane, a praćene su i preuzimane tokom tri godine, koliko je proces teorijskog i umjetničkog istraživanja trajao, u formi komentara po raznim bosanskohercegovačkim portalima (BUKA, Klix, Radio Sarajevo, Bljesak, Nezavisne, Avaz, Glas, RTRS, Depo...) kojih ima 615, od čega više od polovine uopšte nema *impressum*. Tačnije, samo trećina ima *impressum* (167), a kod trećine je djelimično naveden (178).

Vidjeti više na: <https://www.slobodnaevropa.org/a/bih-govor-mrznje-internet-portali-drustvene-mreze/31309396.html>

³⁸ Svi narodi imaju svoju verziju istorije koja se izučava u osnovnim i srednjim školama.

koji vodi do ekstrema. I tako u krug. Da iskoristimo rečenicu Sare Ahmed i primijenimo je na Bosnu (i Hercegovinu): *Drugi ljudi, druga Bosna i možda bismo imali drugu priču.*

Materijalnost

U okviru razvojnih teorija, o kojima nismo puno govorili, etnički identitet predstavlja dinamičan koncept koji je promjenjiv u vremenu i datom kontekstu. Polazište za ovu teoriju predstavlja Eriksonova teorija formiranja ego-identiteta u kojoj ostvaren identitet predstavlja rezultat dugogodišnjeg istraživanja i eksperimentisanja. Isto, ili slično, smatra Devero koji govori o tome da se etnički identitet može promijeniti u slučaju da se to doživi kao nužno.

Šta se, u kontekstu etničkog identiteta koji, kako Devero kaže, ne može biti manje ili više nego to što jeste, podrazumijeva pod nužnim? Prema njemu, sa gledišta logike, etnički identitet prepostavlja dvije simetrične oznake (217):

- 1) A je X (Brasida je Spartanac);
- 2) A nije ne-X (Brasida nije Atinjanin).

U ovoj analizi, Devero dolazi do zaključka da je tvrdnja „A nije ne-X” (oni) ranija od tvrdnje „A je X” (mi). To znači da „mi” dobija obliče tek u odnosu sa „njima”, tek nakon što X prizna postojanje ne-X. Kako Devero kaže, u početku razlike uočavamo na osnovu stvarnih crta grupe X (rasne, kulturne, lične). Međutim, sigurno je, neizbjegno čak, da te distinkтивne crte kasnije steknu i vrijednosne konotacije dobrog ili lošeg (217).

U društvu poput bosansko-hercegovačkog, vrijednosne konotacije dobrog i lošeg, u kontekstu distinkтивnih crta identiteta, su neizbjegne jer, kako sama teorija akulturacije kaže, jačanje jednog identiteta zahtijeva slabljene drugog (linearni-bipolarni model) iako postoje i situacije u kojima se može ostvariti izvjestan balans gdje je pojedinac nezavisno vezan i za vlastitu i za dominantu kulturu (dvodimenzionalni model). Kako je Bosna društvo kompleksne istorije koje primarno čine tri konstitutivna naroda (i manjine), realnije je da će u njoj dominantno biti izražen prvi model. Bosansko-hercegovački čovjek je dakle, isključivo vezan samo za svoju kulturu, što mu je djelimično dozvoljeno podjelom na entitete, pa su tako Srbi isključivo vezani za svoju maticu (Srbija) koja predstavlja dominantnu kulturu, Hrvati za svoju (Hrvatsku), a Bošnjaci, bez matice (izuzev one u Turskoj, sa kojom nemaju izravan dodir), svojom kulturom doživljavaju onu Bosne (ne navodim oblik državnog uređenja jer je riječ o kulturnim maticama

kroz istoriju). Ovo je naravno samo u onom slučaju u kojem ova tri naroda žive u prostorima koji su većinski nastanjeni od strane ova tri naroda, kako smo u uvodu ovog poglavlja rekli. U suprotnom dolazi do ugroženosti identiteta, odnosno do inhibicije nacionalne ličnosti gdje se sada, u novom poretku stvari, opet dominantno manifestuje linearno-bipolarni model koji jasno prepostavlja slabljenje jednog identiteta uslijed dominacije drugog. Tako se „A je X”, odnosno „A nije ne-X”, u Bosni (i Hercegovini) doslovno prati, u toj mjeri da je „A je X” ili „A nije ne-X” već odavno svojevrsna vrsta stigme.

Gofman je stigmu opisao kao fenomen gdje se pojedinac, koji je duboko diskreditovan od strane društva zbog određenog atributa koji posjeduje, upravo zbog tog atributa odbacuje. Gofman stigmu vidi kao proces u okviru kojeg se normalni identitet pojedinca (ili grupe) narušava posredstvom negativne reakcije drugih, onih koji stigmatizuju. Odnos pojedinca i stigme ovaj autor dijeli u tri kategorije: *žigosani* (oni koji nose stigmu), *normalni* (oni koji ne nose stigmu) i *mudri* (oni među normalnima koji su prihvaćeni od žigosanih kao „mudri”).

Gofman, dalje, razlikuje tri vrste stigme. Prva se odnosi na različite fizičke *deformacije* tijela. Zatim slijede, kako ih je on nazvao, *devijacije ličnih osobina*, koje se manifestuju kroz slabu volju i karakter, neprirodne želje i strasti, izdajnička i kruta vjerovanja, nepoštenost i slično, a koje su rezultat, na primjer, mentalnih bolesti, sklonosti ka samoubistvu, radikalnih političkih ponašanja... Na posljednjem mjestu se nalazi takozvana *tribalna stigma rase, nacije, religije*, a u pitanju su one vrste stigmi koje se mogu prenijeti *krvlju* i tako *zaraziti sve članove porodice*. Ova posljednja je od posebnog interesa za kontekst Bosne iako i prve dvije ne zaostaju.

Prije svega, u Bosni (i Hercegovini), prateći ovu Gofmanovu podjelu, *niko nije normalan*. Nije, jer svi nose određenu vrstu stigme, kao što svi nose određenu vrstu afekta. Ovo je tačno samo sa aspekta odnosa. Svaki narativ, u odnosu na narativ „onog drugog”, je ili „tačan” ili se osporava kao „neistinit”. U tom smislu, mogli bismo se vrlo lako složiti sa stajalištem Deveroa da svaka pojava koja se da objasniti na jedan način može biti objašnjena i na drugačije, jednako zadovoljavajuće načine (122). Preispitivanjem narativa u Bosni dolazi se do toga da je svaki od njih legitiman, iz ugla onog koji ga prenosi i njeguje, iako je istina samo jedna, kao i da svaki u svojoj osnovi ima stradanje.

3.4. Priča o scenskom dizajnu

Riječ scenografija potiče od grčke riječi *skenographia* koja, u doslovnom prevodu, a opet gledano u kontekstu antičke Grčke, znači oslikavanje scenskog prostora ili, rjeđe, pisanje prostora. Ovakva uloga scenografije – kao dekornog slikarstva – zadržala se u pozorištu do pojave jednog arhitekte (Adolph Appia) i jednog glumca i reditelja (Edward Gordon Craig), čiji će teorijski i praktični rad u dotoj oblasti zauvijek promijeniti svijet scenografije i način na koji mislimo, stvaramo i doživljavamo scenski prostor.

Relativno nov termin *scenography*, scenografija, je riječ koju je u engleski jezik uvela Pamela Hauard (Pamela Howard), tumačeći je kao „pisanje scenskog prostora”, a ne njegovo slikanje, želeći da na taj način napravi jasan otklon od dotadašnjih, uobičajenih termina koji su u ovom kontekstu bili u upotrebi: *set design*, *stage design* i *theatre design*. Zahvaljujući njoj, i njenoj istrajnoj borbi za novo shvatanje i razumijevanje scenografije, ovaj pojam je postao univerzalni termin koji se danas korisiti u profesionalnoj praksi u mnogim zemljama u kojima to prethodno nije bio slučaj. Kod nas se, na primjer, taj termin (scenografija) već uveliko koristio, ali u nešto drugačijem obliku od onog u kojem ga koristi Hauard, što je, uostalom, i predmet ovog uvodnog teksta o scenskom dizajnu. Iz potrebe da pojasni ovaj (novi) pojam, Hauard 2002. godine objavljuje knjigu pod nazivom „Šta je scenografija?” (What is Scenography?). Sam prevod na srpski jezik je u određenoj mjeri varljiv jer „scenografija”, ona o kojoj Haurad ovdje govori, nije „scenografija” u smislu u kojem se ta riječ koristi u našem jeziku, nego radije „scenski dizajn”, kao novi pojam koji su u praksu 1996. uveli Radivoje Dinulović (arhitekta i scenograf), Irena Šentevska (arhitekta) i Milosav Marinović (dramaturg).³⁹

Međutim, sa izvjesnom distancicom od nekoliko decenija, jasno je da termin scenski dizajn danas više korespondira sa novim terminom „dizajn prostora izvođenja”⁴⁰ (*performance design*) ili možda bolje, „savremena scenografija“ jer se „scenografija” Pamele Haurad odnosi više na pozorište, gdje scenografija nastaje u saradnji između reditelja i scenografa, dok „dizajn prostora izvođenja” može nastati bilo kad i bilo gdje i bez ikakvog učešća reditelja. Sam termin u svijet umjetnosti ulazi na velika vrata promjenom naziva Praškog kvadrijenalisa iz „Praško kvadrijenale međunarodne izložbe scenografije i pozorišne arhitekture (*PQ International*

³⁹ Zbog čega možemo postaviti pitanje zašto knjiga nije prevedena kao „Šta je scenski dizajn?“ umjesto „Šta je scenografija?“

⁴⁰ *Performance design* u bukvalnom prevodu kao „dizajn prostora izvođenja“ ili „scenski dizajn“, kao termin prilagoden našem jeziku.

Exhibition of Scenography and Theatre Architecture) u „Praško kvadrijenalne scenskog dizajna i prostora (Prague Quadrennial of Performance Design and Space) 2011. godine.

Novi naziv, legat Arnolda Aronsona (Arnold Aronson), američkog profesora i komesara Praškog kvadrijenala 2007. godine, sa sobom je donio novi identitet, pa tako i novi koncept, šireći polje djelovanja koje cilja na stavljanje akcenta prvenstveno na scenski dizajn i njegovu ulogu u svim izvođačkim aktivnostima, ali i umjetnostima. Odluku na ovakvu, takoreći, radikalnu promjenu u nazivu tadašnji umjetnički direktor Praškog kvadrijenala, Sođa Lotker, je objasnila na sljedeći način:

Upotreba termina scenski dizajn ima za cilj prepoznavanje promjena u pozorištu u posljednjim decenijama kao i promjena scenografskih aktivnosti koje su dio brojnih žanrova i disciplina. (...) Scenografija, ili scenski dizajn, danas se može definisati kao složeno okruženje koje uključuje prostor, svjetlo, zvuk i tijelo, okruženje za stvaranje performativnih odnosa (Svoboda, „50 years of PQ“ 74).

O promjenama u kontekstu scenografije, odnosno scenskog dizajna, Sođa Lotker govori i u predgovoru za knjigu „Scenski dizajn kao umjetnost“ Tatjane Dadić Dinulović, gdje u prvi plan ističe pozorište kao mjesto u kojem su ove promjene bile najznačajnije i kao mjesto presudno u našem razumijevanju scenografije:

Postdramski teatar, ono pozorište u čijoj žiži nije pisano dramsko delo, omogućio je scenografiji da ne bude samo sredstvo u službi igre, već da postane ravnopravan dramski element u stvaranju predstave. Vizuelno pozorište Roberta Wilsona (Robert Wilson), muzički teatar Hajnera Gebelsa (Heiner Goebbels) ili interdisciplinarni rad grupe Nidi kompani (Need-company), naravno, nedvosmisleni su primer. Nedavani talas pozorišnih dela zasnovanih na autentičnim elementima kao što su dokumentarno pozorište, *found place theatre*, site-specific, pozorišne zajednice (community theatre), predstave u javnom gradskom prostoru, projekti su u kojima je često prostor/scenografija polazna tačka: to je predmet, glavni lik. (7).

Prepoznajući da je scenografija u ovakvim djelima često pronađena umjesto izgrađena, Lotker govori i o novim scenografskim strategijama koje se, uslijed ovakvih uslova, sada odnose i na prepoznavanje, označavanje i čitanje prostora koji, u ovom novom odnosu, neizostavno

nastanjuju i gledaoci koji zajedno sa izvođačima dijele zajedničko okruženje. Na taj način, kako Lotker kaže, izmijenjene scenografske prakse donijele su promjene i u scenografiju kao profesiju, koja je bitno transformisana, a sama uloga dizajnera postala je složenija i višestruka (7). Sve ovo skupa dovelo je do toga da su scenografi, odnosno scenski dizajneri, postali sasvim uobičajena pojava i izvan pozorišta kao svog primarnog prostora, svoje matice, u različitim žanrovima i disciplinama, od modnih revija i postavki izložbi, preko fotografije i vi-džejingu, do autora umjetničkih instalacija. Ipak, najvažniji trend se ogleda u činjenici da su scenografi, odnosno scenski dizajneri postali umjetnici koji vode svoje projekte, pokreću ih i sprovode, samostalno, umjesto u zavisnosti od drugih, to jest, umjesto da su članovi timova predvođeni rediteljem, što je scenograf u smislu u kojem ga još uvijek razumije Pamela Hauard. Koliko je njeno razmišljanje bilo revolucionarno u trenutku kada je nastalo i za okruženje u kojem je nastalo, toliko ono danas, dvadeset godina kasnije, nije više u istoj mjeri aktuelno. Ta brzina promjene, koja se u umjetnosti uvijek dešavala, mora i sada biti uzeta u obzir, posebno kada je riječ o scenografiji koja je davno prestala svoj život pukog sredstva u službi pozorišnog reditelja i počela onaj koji joj daje slobodu da bude umjetnost sama po sebi.

3.4.1. Šta je scenski dizajn (za mene)?⁴¹

U nastojanju da definišem značenje termina scenski dizajn, nekoliko razmišljanja je izbilo u prvi plan tokom ovog teorijskog istraživanja, među kojima i ono da scenski dizajn, u prvom redu, označava artikulaciju prostora i dramatizaciju događaja, doduše ne u univerzalnom smislu, nego radije onog prostora koji je u službi izvođenja, izlaganja i interakcije. Meta Hočev var tvrdi da prostor ne postoji bez događaja (koji se odvija u prostoru).⁴² Koristeći ovu analogiju, može se reći da scena ne postoji bez prostora, što dalje implicira da scenski dizajn takođe označava i: 1) kreiranje prostora iznova ili 2) kreiranje novog prostora od starog, postojećeg prostora (transformacija, rekonfiguracija, interpretacija, reorganizacija), a) sa ili b) bez ikakve fizičke izmjene. I kada govorimo o scenskom dizajnu na ovakav način, u ovom kontekstu, u smislu da je scenski dizajn umjetnost usko vezana za prostor, sve djeluje jednostavno. To jeste, dok u različite definicije scenskog dizajna ne uvedemo pojmove poput: priča, vrijeme, događaj, publika, emocija...

⁴¹ A šta scenografija?

⁴² Vidjeti: Hočev var, Meta. *Prostor igre*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 1998. Print.

Stoga, da bismo ustanovili jednu definiciju scenskog dizajna koja će biti korišćena dalje u ovom tekstu, ali i u kontekstu performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?”, a polazeći od pretpostavke da scenski dizajn kao (zasebna) umjetnost, u pravom smislu te riječi, ne može postojati ako nije jedinstven i po sebi distinktivan, moramo preispitati šta je to što scenski dizajn odvaja od scenografije, skulpture i instalacije kao njemu najsličnijih umjetnosti, te da li ga uopšte odvaja.

Prema Mišku Šuvakoviću, skulptura je, u užem smislu, „trodimenzionalni objekat koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor)”, dok je u širem, skulptura „objekat, skup objekata, prostorna instalacija objekata ili bilo koji fenomen nastao evolucijom ili revolucijom tradicije i discipline skulpture, odnosno odlukom umjetnika da ga tretira kao skulpturu” (573). Govoreći o umjetnosti skulpture Šuvaković ističe da svaki trodimenzionalni objekat nije nužno skulptura ako nema likovna skulptoralna svojstva (ready-made, asamblaž, djela kinetičke umjetnosti). Nadalje, Šuvaković govori o dva različita pristupa u definisanju skulpture: „(1) ontološka, morfološka i tehnomedijkska definicija skulpture kao umjetničkog i estetskog trodimenzionalnog objekta kojima ima skulptoralna svojstva; (2) relativistička i institucionalna definicija, koja skulpturu određuje kao istorijski promjenjivi sistem (disciplina, tradicija) konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehnomedijskih svojstava” (573). Prema prvom stajalištu, da bi se neki predmet mogao prozvati skulpturom on mora biti trodimenzionalni statični objekat, realizovan ustaljenim vajarskim tehnikama (npr. tesanje, klesanje, zavarivanje, lijevanje...) kojima se ostvaruju likovna svojstva. Po drugom, dosta neodređenjem, skulptura je, kao umjetnička disciplina, vrsta istorijske institucije koja obuhvata različite vrste objekata poput arhitektonskog objekta, *ready-made-a* ili ljudskog tijela (eng. body art). Govoreći o instalaciji, Šuvaković je definiše kao „prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija” (277). Ono što ona nije, kako on to vidi, jeste „jednostavni skup predmeta, nego prostorno ovisan odnos barem dvaju dijelova s mogućnošću različitih rasporeda” (277). U nastojanju da razumijemo razliku između skulpture i instalacije, mogli bismo sumirati i tako reći da je skulptura trodimenzionalni, statični objekat koji ima likovna svojstva. On može biti i prostorna instalacija objekata dok god su ti objekti trodimenzionalni, statični i imaju likovna svojstva. Takođe, jedan predmet, bez odnosa sa drugim i prostorom, bi tako bio prije skulptura nego instalacija. Međutim, u dijelu o instalaciji, Šuvaković kaže da „instalacija u prostoru galerije i muzeja postaje scena na kojoj se odvija performans, budući da se posmatrač, da bi je percipirao,

mora kretati po njoj i kroz nju” (277), što je veoma blisko sa definicijom scenskog dizajna koju ovdje nastojimo artikulisati. Scena i performans su ključne riječi ovdje.

Šuvaković scenom, u vizuelnim umjetnostima, naziva prostorom „u kojem je postavljena instalacija ili ambijentalna realizacija umjetničkog rada kojom se teatralizira prostor (postavlja ga kao retorički i fikcionalni prostor odsutnog događaja) ili postavlja prostor za potencijalnu scenu perceptivnog performasna, tj. umjetničko djelo završava posmatrač koji prolazi kroz prostor, doživljava ga ili živi u njemu” (553). Dakle, scenom ne smatra samo scenu (tj. tačnije pozornicu) pozorišnog objekta na kojoj se izvodi predstava, nego bilo koji prostor unutar kojeg se prostor teatralizuje ili postavlja za umjetničko djelo perceptivnog performansa. Performans je, po Šuvakoviću, „režiran ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realizuju pred publikom” (451). Ovaj pojam, kako to vidi Šuvaković, ima dva značenja. U prvom, performans označava unaprijed pripremljen događaj koji „ostvaruje postkonceptualni umjetnik (i autor samog djela), pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom” dok se u drugom primjenjuje retrospektivno, kao „istorijska oznaka za umjetničke eksperimente” (451).

Šuvaković u svom rječniku ne navodi definiciju scenografije (samo scenskog dizajna) tako da ćemo se ovdje oslanjati na tradicionalnu definiciju scenografije, tj. scenografiju prije 20. vijeka, prije Apije, Krega, Svobode (Josef Svoboda), Šlemera (Oskar Schlemmer), Kantora (Tadeusz Kantor)...i savremenu definiciju scenografije, tj. scenografiju nakon njih.

U tradicionalnom shvatanju, scenografija predstavlja prevashodno dekor (npr. oslikane kulise) ispred kojeg se izvodi predstava. To je scenografija koja se prevodi kao „oslikavanje scene“, primijenjena je umjetnost koja likovnim sredstvima gradi prostor i nema funkciju u dramskoj strukturi predstave, ona je dakle, samo pozadina.

Savremena scenografija je, kako to kaže Pamela Huard, mnogo više od dekorisanja pozadine pred kojom će glumci da izvode predstavu.

Ona zahteva ravnopravnost među stvaraocima, od kojih svako ima individualne uloge, odgovornosti i talente. (...) Ono što izvođač nosi na sebi je istovremeno označitelj radnje, ili priče i produžetak scenske slike. Glumci su scenografija, i stoga je razdvajanje „dekor“ od „kostima“ u scenografskim terminima kontradikcija (148).

Govoreći o scenografima, Pamela Hauard govori o jednoj vrsti simbioze u pozorištu, o strukturi koja scenografu, u procesu stvaranja pozorišne predstave, omogućava da postane ravnopravan partner reditelju. Stoga, u nekoj konačnici, prema Pameli Hauard scenografija je: „elegantna sinteza prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca, koja doprinosi stvaranju istinski originalnih dela“ (152).

Termin „sinteza“ je, u kontekstu scenografije, upotrijebio i Jožef Svoboda 1947. godine kada je govorio o hijerarhiji umjetničkih disciplina u pozorištu. Za njega, kao i za Pamelu Hauard, nijedna umjetnost – slikarstvo, skulptura, arhitektura – u pozorištu ne može zauzeti poziciju „centralne umjetnosti“, jer je izbor scenografa sinteza, tj. „mi biramo umjetnički princip koji odgovara našem pozorišnom konceptu... prioritet na sceni stoga pripada prvo teatrologu, tj. teoretičaru pozorišta, a tek potom dizajneru ili reditelju“ (Burian 16). Iako Svoboda nije skovao riječ „scenografija“, on jeste konceptualizovao termin na takav način da se on odnosi na sredstva pomoću kojih se postiže trodimenzionalna materijalizacija pozorišne predstave (McKinney, Butterworth 65). Oslanjajući se direktno na rad svojih prethodnika, u prvom redu na Apiju, Krega i Šlemera, Svoboda je izgradio svoj lični pristup prema scenografiji koja na primjer, u pogledu prostora, u kreativne procese uključuje i auditorijum, prostor auditorijuma, ali i ljude u njemu. Publiku. Za njega je sve to scenografija. Za njega scenografija nije dvodimenzionalna slika niti površna dekoracija, a scenograf nije i ne može biti dekorater. Naprotiv. Po njemu, scenografija se intenzivno bavi materijalizacijom pozorišne predstave, tj. materijalizacijom teksta (iako je on često prevazilazio tekst kojim se bavio), i ona „predstavlja ono što se desi kada se zavjesa digne“ (Burian 15).

Govoreći o savremenoj scenografiji, Žoao Mendes Ribeiro (Joao Mendes Ribeiro), arhitekta i scenograf, govori o „nastanjivanju prostora, odnosno o stvaranju prostora sa kojim izvođačka tijela mogu ostvariti interakciju“ (McKinney, Butterworth 3).

Nedostatak takve vrste interakcije je bio ključni uzrok Apijinog nezaovoljstva scenografijom, ali, kao i kod Svobode, njegova pokretačka snaga. Oko 1902. Apija je napisao sljedeće:

Naša sadašnja scenografija je potpuni rob slikarstva – scenskog slikarstva – koje se pretvara da nam stvara privid realnosti. Ali, ova iluzija je sama po sebi iluzija, jer joj prisustvo glumca protivriječi. Zapravo, princip iluzije dobijen ovim putem, slikanjem na

ravnoj površini ili platnu i princip dobijen plastičnim i živim tijelom glumca u prostoru su u suprotnosti. U pitanju je kontradikcija. (McKinney, Butterworth 9).

Za Apiju je dakle, bilo potrebno da se desi fuzija između tijela izvođača i prostora izvođenja. Apija se stoga fokusirao na odnos između glumca, prostora, svjetla i zvuka, odnosno muzike. I šta god da se dešavalo na pozornici, ono je, za Apiju, moralo aktivno doprinositi stvaranju te trodimenzionalne harmonije koju je u pozorištu nastojao ostvariti, a kroz tijelo glumca. Kao i Svoboda, i on je zagovarao ukidanje podjele na pozornicu i auditorijum i izvođače i publiku.⁴³

Scenografija Adolfa Apije, Pamele Hauard, Nejera (Casper Neher) ili Svobode je ono što ja smatram (savremenom) scenografijom. To je ona scenografija koja, prije svega, ima funkciju u dramskoj strukturi. Umjetnost koja gradi prostor izvođenja audio-vizuelnim sredstvima i dovodi do *prožimanja između izvođača i prostora izvođenja*. Ona svoju inspiraciju cipi iz teksta, ali ne samo iz teksta niti nužno na način na koji se to u tekstu sugerije, nego i iz onoga što se dešava na sceni i/ili pozornici, pa i iz samog pozorišnog prostora. Scenografija je trodimenzionalna. Ona stvara prostor. Integralni je dio izvođenja, integralni je dio predstave i neodvojiva je od pozorišnog prostora jer *pozorišni prostor, i pozornica i auditorijum i pozorišna zgrada i tijela u njih, sve to čini scenografiju*. Scenografija je takođe namjera, ali i ishod u procesu kreiranja jednog pozorišnog djela. *Ekspresivni i afektivni nosilac izvođenja. Sinteza svih umjetnosti koje je čine. Sve što vidimo i sve što se desi kada se zavjesa digne.*

Međutim, ovakva shvatanja i definicije scenografije, a posebno definicija Pamele Hauard, usko korespondiraju sa definicijom scenskog dizajna u pozorištu koji „obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svetla – objedinjenih u organskom procesu nastanka pozorišne predstave“ (Dadić Dinulović 22). Dakle, scenski dizajn u pozorištu, predstavlja ukupnost jednog audio-vizuelnog događaja. To znači da bi u pozorišnoj hijerarhiji *reditelj-scenograf-kostimograf-dizajner svjetla-dizajner zvuka* itd. trebalo da postoji još jedna profesija ili osoba ili umjetnik koji, uz reditelja, kao partnerski glas, dizajnira ukupnost audio-vizuelnog aspekta jedne predstave. Taj umjetnik je scenski dizajner i, po hijerarhiji, on dolazi iza reditelja, a ispred scenografa ili kostimografa ili čak može da na sebe preuzme ulogu svih ovih umjetnika ili samo jednog dijela kao što to na primjer radi Robert Wilson ili, kod nas, Andraš Urban.

⁴³ Vidjeti: McKinney, Joslin, P. Butterworth. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge University Press, 2009. Print.

To je međutim, jedan pristup u razumijevanju scenskog dizajna u pozorištu. Drugi bi bio da je uloga ujednačavanja svih audio-vizuelnih elemenata ili aspekata jednog pozorišnog djela zapravo uloga savremene scenografije jer bi savremena scenografija, onako kako je ja shvatam, trebalo da predstavlja sve ono što se u pozorištu vidi (način na koji Tomi Janežič definiše scenski dizajn u pozorištu)⁴⁴, ali i čuje. Međutim, ako je to scenografija, šta je onda u ovoj instanci scenski dizajn? Da bismo dali odgovor na ovo pitanje moramo se vratiti na inicijalnu dilemu na koju je Praško kvadrijenale pokušavalo i pokušava dati odgovor, a to je: kako izložiti djelo (scenografiju, kostim, svjetlo...) koje nije originalno zamišljeno kao djelo vizuelne nego primijenjene umjetnosti? Mislim da tu leže svi odgovori.



Predstava „Gospođica Julija“, Vladislav Nastavšev, Valmiera, Riiga, 2012.

Stoga, scenski dizajn u pozorištu može biti sve gore navedeno, i u svojoj suštini jeste. U tom smislu scenografija i scenski dizajn su za mene sinonimi, ali da bi se neko pozorišno djelo moglo okarakterisati kao djelo scenskog dizajna u pozorištu, za mene, ono bi trebalo jednakomu funkcionisati i izvan pozorišta. To znači da izvan pozorišta, izvan svog originalnog konteksta, to djelo zadržava svoje značenje i smisao. Drugim riječima, u pristupu i namjeri je ključ – da je to djelo inicijalno zamišljeno kao djelo scenskog dizajna. Gvorimo o postupku izmještanja

⁴⁴ Vidjeti: Dadić Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Clio, 2017. Print. Str.67

iz pozorišta u galerijski prostor, odnosno reprezentaciji, reinterpretaciji ili rekreaciji pozorišne predstave, što je uradio Vladislav Nastavšev (Vladislav Nastavšev) sa svojom predstavom „Gospođica Julija“ i umjetničkim djelom „Pokoravanje“ (The Submission), sa kojim se Letonija 2015. predstavila na Praškom kavdrijenalnu.



Rad „Pokoravanje“, Vladislav Nastavšev, PQ, 2015.

„Pokoravanje“ je galerijska interpretacija prethodno izvedene pozorišne predstave „Gospođica Julija“ u pozorištu Valmiera u Rigi 2012. godine, čiju režiju i scenografiju potpisuje Vladislav Nastavšev. Dakle, jedan čovjek (što je možda i ključno). Rad se sastoji iz klackalice sa jednim osloncem na kojoj Strindbergovi (August Strindberg) likovi – Kristina i Žan – balansiraju u nastojanju da održe ravnotežu. Izmještanjem djela iz jednog u drugi prostor, a da je pri tom zadržano njegovo značenje i uopšte smisao, jeste upravo jedan od parametara ili, bolje rečeno, kriterijuma na osnovu kojih možemo definisati šta je djelo scenskog dizajna u pozorištu, a šta nije. „Gospođica Julija“, tj. njena reinterpretacija, rad „Pokoravanje“, ispunjava sve kriterijume koje ovdje uspostavljam, o čemu ćemo govoriti opširnije nešto dalje u tekstu.

Dakle, u želji da sumiram rečeno, rekla bih da su (savremena) scenografija (nastala u 20. vijeku) i scenski dizajn (u pozorištu) sinonimi. Savremena scenografija, proširena scenografija, dizajn prostora izvođenja, scenski dizajn... U pozorištu je, za mene, to sve isto (terminologija je doduše, različita). Isto, ali samo na nivou procesa jer kada su u pitanju npr. ishod (djelo), ili profesija (scenski dizajner-scenograf), onda ove termine ne izjednačavam. Šta to znači?

Ako uzmemo u obzir sve teorije koje su dovele do stvaranja savremene scenografije, u obliku u kojem ona postoji danas, jasno je da su se i Apija i Kreg i Svoboda i Hauard i Vilson i Nejer... zlagali za istu stvar – da scenografija „obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva koji su objedinjeni u organskom procesu nastajanja pozorišne predstave“. Scenografija kao „fuzija između tijela izvođača i prostora izvođenja“ (Apija). Scenografija kao „sinteza prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca, koja doprinosi stvaranju istinski originalnih dela“ (Hauard). Scenografija kao „sve što se vidi kada se zavjesa digne“ (Svoboda). Scenografija kao „poetska vizuelizacija teksta...integralni dio produkcije koji se radi uporedo sa glumačkim probama, a ne unaprijed“ (Brecht i Nejer). Zar to onda nije scenografija? Zar to nije scenski dizajn? Samo pod drugim nazivom. Tim prije, jer su se baš Breht i Nejer zlagali za promjenu terminologije na njemačkom jeziku, kako bi na što precizniji način objasnili njihov pristup i shvatanje scenografije, kada su adaptirali riječ *Buhnenbildner* (stage painter), koja se do tada koristila za profesiju scenografa, u njihovu kovanicu *Buhnenbauer* (stage constructor ili scene designer). Ovaj termin je za cilj, pored distinkcije u domenu profesije, za cilj imao napraviti razliku između dizajna koji je „struktura umjesto dekoracija“ (McKinney, Butterworth 45). Scenografija u pozorištu o kojoj oni govore je, po meni, scenski dizajn u pozorištu. I obrnuto. Dakle, cjelokupnost pozorišnog djela, ali i proces njegovog nastanka. I scenografija je scenografija, i kostim je scenografija, i glumci su scenografija, i publika je scenografija, i pozorišna zgrada je scenografija... Ta scenografija može biti više uspješna ili manje uspješna, više originalna ili manje originalna, više progresivna ili manje progresivna, što u velikoj mjeri zavisi od talenta uključenih umjetnika i namjere reditelja – šta želi da kaže i na koji način. Sve to je dio procesa, način na koji je djelo nastalo, način na koji je scenograf bio uključen u proces njegovog nastanka, način na koji su glumci bili uključeni, kako je prostor izvođenja nastajao, organski ili ne, da li su tijela umetnuta u njega ili se on razvijao sa tijelima istovremeno i oko tijela, kada je svjetlo nastalo i kako, a kada kostim, kakva je komunikacija tokom tog procesa bila itd. I na nivou procesa, scenografija i scenski dizajn (u pozorištu) su za mene sinonimi. Potencijalna razlika nastaje u onom trenutku kada scenski dizajn počnemo posmatrati sa aspekta djela, odnosno konačnog ishoda, i sa aspekta profesije.

Na nivou ishoda razlika se ogleda u tome da jedno, istrgnuto iz konteksta pozorišta, istrgnuto sa pozornice i izmješteno (u svrhu izlaganja), postaje samostalno kontekstualno umjetničko djelo (scenski dizajn u pozorištu), a drugo ne (scenografija). Po svojoj prirodi, i scenografija, savremena ili klasična, i scenski dizajn (u pozorištu) svoj život počinju kao dio nekog drugog umjetničkog djela. To jeste, kao primijenjena umjetnost koja je tu u svrhu pozorišne predstave. U tom smislu, ni scenski dizajn, dok živi u pozorištu, kao dio neke predstave, ni scenografija nisu samostalna djela. Međutim, način na koji se taj život završava je ono što pravi razliku. Transformacija scenografije neke pozorišne predstave iz scenografije u djelo scenskog dizajna, tj. samostalno kontekstualno umjetničko djelo, je ono što pravi razliku. Jer da bi se nešto moglo prozvati *djelom scenskog dizajna* (ishod) to nešto sada mora postati samostalno kontekstualno umjetničko djelo, i više ne biti dio nekog samostalnog kontekstualnog umjetničkog djela što pozorišna predstava po sebi uvijek jeste. *Scenski dizajn u pozorištu* je stoga, kako ja to vidim, glagol (radnja). Dok je *djelo scenskog dizajna u pozorištu* (nastalo iz pozorišta, iz pozorišne predstave) imenica (predmet, tj. kategorija predmetnosti).

Najvažnija razlika se, po meni, odvija na nivou profesije (u odnosu scenograf-scenski dizajner). To je možda i najdrastičnija razlika, jer je scenski dizajner, kako ga ja shvatam, reditelj audio-vizuelnog, reditelj svega što se vidi i čuje na sceni, a što je u domenu dizajna/tehnike. On je reditelj (audio-vizuelnog), ali i audio-vizuelni dramaturg i audio-vizuelno-dramski producent. On režira, piše, dizajnira i proizvodi scensku sliku (u pozorištu). On je dirigent. Scenografima, kostimografima, dizajnerima svjetla, zvuka... I to radi u direktnoj, partnerskoj saradnji sa rediteljem (izvođenja). Sinhronizacija između tehničkog i izvođačkog dijela predstave je ključ. U tom smislu, scenski dizajner je ujedno i scenograf, ali scenograf nije ujedno scenski dizajner. Shodno tome, ne mora svako pozorište da ima svog scenskog dizajnera, nekoga ko predstavlja umjetničko rukovodstvo „tehničkim aspektima rada“ (iako je i više nego poželjno da ga ima), ali ono obično ima svog scenografa, kao što ima glumce. Isto tako svaka predstava nije nužno djelo scenskog dizajna (u pozorištu). Ali svaka predstava, u sebi, nužno sadrži scenografiju, pa bila to jedna stolica, jedan glumac ili prazna pozornica.

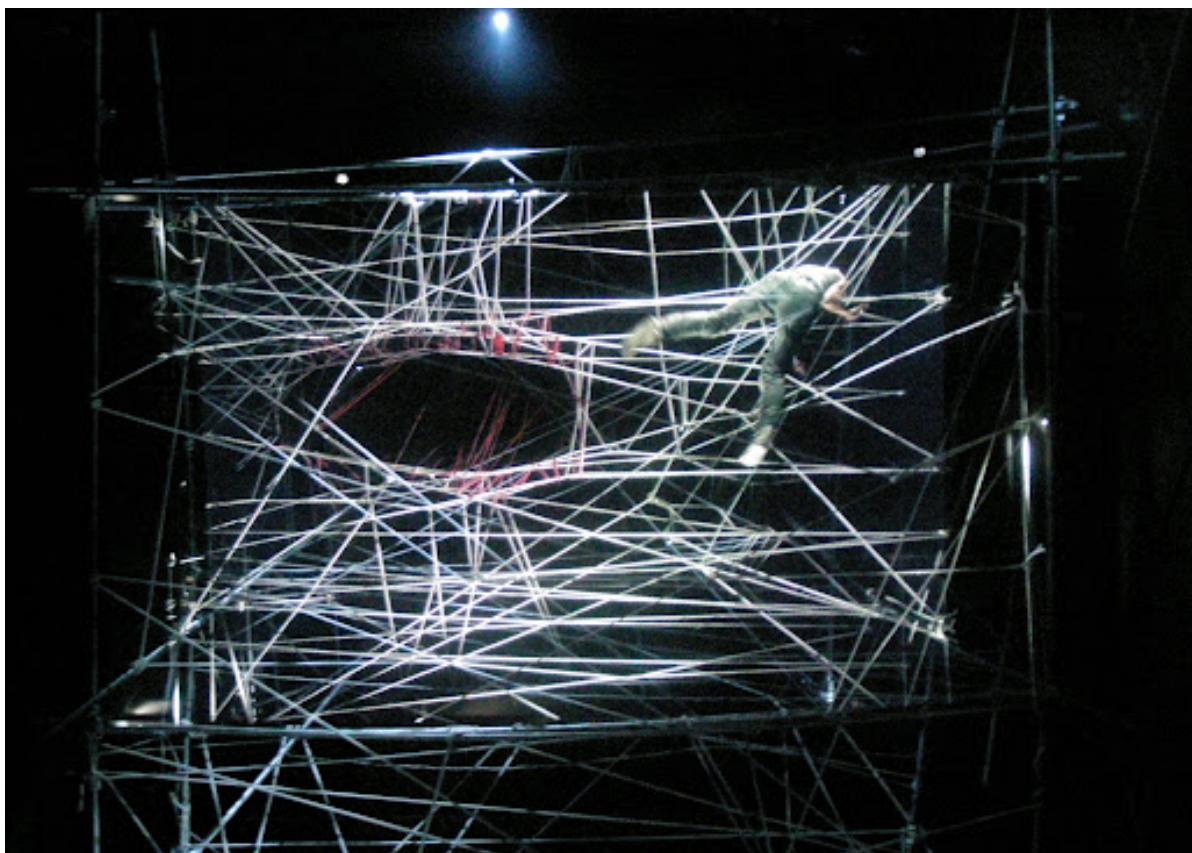
Kada smo ustanovili šta je scenski dizajn u pozorištu, za mene, a šta scenografija, trebalo bi naglasiti da postoji i treći oblik scenskog dizajna. Riječ je o samostalnom umjetničkom djelu scenskog dizajna, odnosno scenskom dizajnu kao umjetnosti. Tatjana Dadić Dinulović ga je definisala kao: „...novo, samostalno, kontekstualno umetničko delo, dominantno oslonjeno na upotrebu scenskih izražajnih sredstava, koje uspostavlja aktivan odnos prema prostoru i prema

publici” (286). To je ono djelo koje nije izšlo direktno iz pozorišta, u smislu reprezentacije, rekreacije, reinterpretacije pozorišne predstave. Koje nije ni instalacija, ni skulptura.

Samim tim, izlaganjem definicija ovih naizgled sličnih, a opet različitih umjetnosti – skulptura, instalacija, performans, pozorište, scenografija – i u odnosu sa njima, dolazimo do toga šta scenski dizajn nije. Scenski dizajn nije trodimenzionalni objekat koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija). Nije prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija, niti je režiran ili nerežiran događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik realizuje pred publikom. Nije ni pozorište, ako pod pozorištem podrazumijevamo scenski umjetnički događaj koji se (obično) odvija na pozornici/sceni sa živim izvođačima, a pred publikom, i koji za cilj ima da uživo predstavi iskustvo stvarnog ili zamišljenog događaja. Scenski dizajn ništa od toga nije, a može sve to biti. Šta to znači? To znači da scenski dizajn u sebi može sadržati i skulpturu i instalaciju i pozorište i performans i scenografiju (ili samo neke od ovih umjetnosti). To znači da je scenski dizajn sveobuhvatno, višemedijsko i višeslojno umjetničko djelo, jer se u njemu povezuju različiti fenomeni (prostor, svjetlost, zvuk, objekti, kretanje posmatrača...), ali i različite umjetnosti (skulptura, instalacija, scenografija, film, slikarstvo, performans, kostim, muzika, pozorište...).

Kako je Šuvaković definisao, na šta ćemo se oslanjati i dalje širiti, scenskim dizajnom se nazivaju „različite tehnike artikulacije (projektovanja i fizičke realizacije) prostora izvođačkih umjetnosti” (553). A kako je izvođenje centralna osa scenskog dizajna (u pozorišu je scenski dizajn obično u službi izvođenja, dok je izvan njega izvođenje gradivno sredstvo za samostalno djelo), izvođenje koje može biti režirani ili nerežirani događaj, odsustvo ili prisustvo izvođača nije presudno za njegovo otjelotvorenje. U tom smislu, tokom istraživanja formulisala sam tri različita tipa izvođenja: živo izvođenje, izmješteno izvođenje i takozvano ne-izvođenje.

Živo izvođenje, kao u svakom konvencionalnom pozorištu (jer to ga i čini pozorištem), nevezano za to o kakvom pozorištu je riječ, se podrazumijeva. A kada kažemo podrazumijeva, mislimo na postojanje živog čovjeka, glumca ili izvođača na sceni, odnosno pozornici. Čovjek, glumac ili izvođač, može biti fizički prisutan u datom trenutku u vremenu, svojim tijelom, pokretom, glasom ili prisutan samo ovim potonjim, ali mora biti fizički prisutan u smislu da se njegovo izvođenje dešava sada i ovdje, pred publikom.



,,Izmeštanje“, Dorijan Kolundžija, 2011.

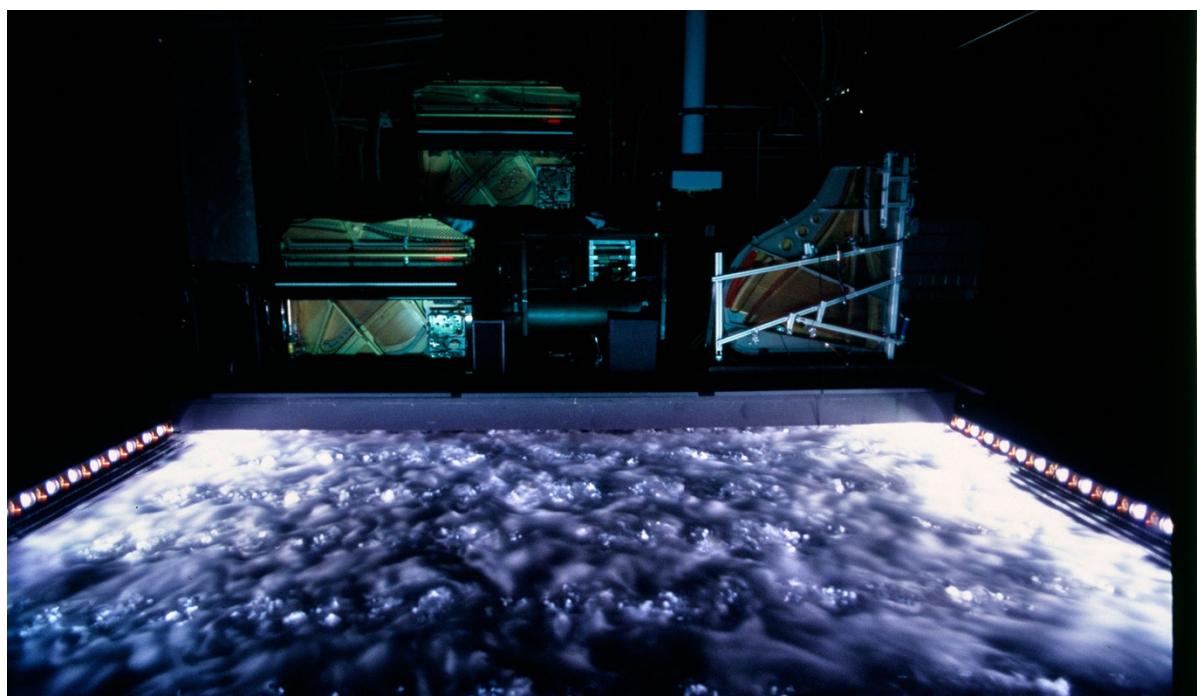
Izmješteno izvođenje ili, kako je to Šuvaković nazvao, „odsutni događaj“ (553), je ona vrsta izvođenja koja teatralizira neki drugi prostor u odnosu na prostor u kojem će finalni proizvod biti izveden ili izložen i koja dramatizuje određenu radnju ili događaj. Izmješteno izvođenje tako može biti svako (živo) izvođenje koje se desi negdje i zatim se, u formi umjetničke dokumentacije, video ili audio zapisa, ili na neki drugi način i drugim tehnikama, publici predstavi negdje drugdje kao na primjer u „Obrani Sokratovoј“ Tomija Janežića, gdje je prisutan unaprijed snimljen glas glumca, ali ne i njegovo tijelo na sceni ili kao u slučaju umjetničkog rada „Izmeštanje“ Dorijana Kolundžije, sa kojim se Srbija predstavila na Praškom kvadrijenalnu 2011. Sav materijal koji je prikazan u okviru ovog umjetničkog djela je unaprijed snimljen na nekoliko lokacija i zatim uz pomoć tehnologije premješten na drugu lokaciju, lokaciju izvođenja unutar kutija koje su predstavljale konačni oblik rada „Izmeštanje“. Izvođači su u kutijama bili izloženi u formi holograma (tj. *Pepper's ghost* efekta), a samo njihovo izvođenje se već desilo, negdje, nekad, ali ne tu, u tom trenutku. Specifičnost ovog umjetničkog rada, dakle, leži u činjenici da se ne radi o izlaganju umjetničke dokumentacije ili klasičnog video zapisa, nego radije o izlaganju „prošlog živog izvođenja“ iz nekog drugog vremena i nekih drugih prostora. Upravo zato rad „Izmeštanje“ klasifikujemo kao izmješteno, a ne živo

izvođenje. Jer ono se ne dešava sada i ovdje, niti se dešava sada i ovdje pred publikom. Publika vidi samo njegov echo. Kao u „Obrani Sokratovoj“.



„Eraritjaritjaka-Muzej fraza“, Hajner Gebels, 2007.

Osim toga, izmješteno izvođenje se može desiti i u trenutku izvođenja pozorišne predstave. Primjer za to je Gebelsova (Heiner Goebbels) „Eraritjaritjaka – Muzej fraza“ iz 2007. godine gdje je u predstavu, tokom njenog izvođenja, uveden video zapis koji stvara iluziju „živog izvođenja“ jer prikazuje glumca koji napušta prostor pozornice, a zatim i pozorišta izlaskom napolje u javni prostor grada, gdje nastavlja svoje izvođenje (samo njegov početak). U prvi mah, stiče se utisak da se sve dešava u realnom vremenu, jer je video zapis snimljen na takav način (kamere prate glumca od prvog trenutka kada ovaj dio predstave krene), međutim, tek kada se u prostor igre, pored samog snimka „onoga što se dešava vani“, uvedu zvuk i miris, postaje jasno da „nešto nije u redu“. Radi se o izvrsnoj iluziji, ali ipak iluziji, jer sve vrijeme tokom ovog izmještanja lika, to jeste glumca, u javni prostor grada, glumac provodi iza pozornice, čekajući svoj sljedeći izlazak pred publiku. Tu, u tom trenutku i tom vremenu. Ono što je publika vidjela jeste unaprijed snimljeno „živo izvođenje“ (prilagođeno prostoru grada u kojem se predstava igra), što ga uostalom, barem u ovoj klasifikaciji koju iznosimo ovdje, i čini „izmještenim izvođenjem“.



„Štifterove stvari“, Hajner Gebels, 2008.

Ne-izvođenje je takva vrsta izvođenja koja ne podrazumijeva prisustvo izvođača na sceni u okviru koje se odigrava izvođenje. Umjesto toga, ono što „oživljava“ prostor su slučajni prolaznici ili posmatrači djela koji izvode nerezirani performans krećući se kroz prostor. Riječ je o *perceptivnom performansu*, u čijem slučaju djelo završava (utiče na njega, mijenja ga...)

posmatrač koji kroz prostor prolazi, doživljava ga ili boravi u njemu, kao na primjer u „Štifterovim stvarima“ (Stifter's Dinge) ili u „Zaostavštini, komadima bez ljudi“ (Nachlass, pièces sans personnes) Štefana Kegija (Stefan Kaegi), reditelja, i Dominika Ibera (Dominic Huber), scenografa, a koja je igrana na 52. BITEF-u.

Izlaskom iz pozorišta, u vidu proširene scenografije, dizajna prostora izvođenja (performance design) ili scenskog dizajna, scenski dizajn je, koristeći se logikom pozorišta i scenografije iz kojih je potekao, postao nova umjetnost koja se, u formi hibrida, nalazi na potezu između izvođačkih, odnosno scenskih, tj. dramskih, audio-vizuelnih umjetnosti i arhitekture. Scenski dizajn je izvođačka umjetnost utoliko što je bazirana na tekstu i koristi tijelo u svom finalnom obliku. Scenski dizajn je audio-vizuelna umjetnost jer se služi zvukom i slikom kako bi ispričao svoju priču. Scenski dizajn je primjenjena umjetnost, doduše samo u pozorištu, što je jedna od ključnih razlika, jer može zadržati svoju aplikativnu prirodu, utilitarna svojstva (a ne mora). Oduzimanjem bilo kog od sastavnih elemenata koji ga čine scenskim dizajnom, scenski dizajn bi postao nešto drugo (instalacija, performans, pa možda čak i skulptura). Ponašajući se kao ambijentalno umjetničko djelo,⁴⁵ jer tretira *prostor* kao osnovni dio tog djela, scenski dizajn izvan pozorišta svoj život počinje kao instalacija sve do onog trenutka kada ta instalacija, pod uslovom da joj je tekst polazna ili ishodišna tačka, da se na njega oslanja, postane „*scena na kojoj se odvija performans*“ ili izvođenje. To je razlika između scenskog dizajna i instalacije. Scenski dizajn se dakle, može desiti u galeriji ili muzeju, sa ili bez izvođača, budući da se posmatrač, da bi ga percipirao, mora kretati po njemu ili kroz njega (čime se nadomješta nedostatak *tijela* izvođača). Scenski dizajn se može desiti i u pozorištu, sa ili bez izvođača, a samo pozorišno djelo se može prozvati djelom scenskog dizajna ukoliko se umjetnik odluči da scenografiju predstave predstavi na takav način da ona, izvučena iz konteksta pozorišta i premještena u neki drugi kontekst, na primjer galerije ili neki drugi vid izlagačkog prostora, može funkcionalisati kao samostalno umjetničko djelo i, podrazumijeva se, ukoliko se umjetnik scenskog dizajna tretira kao ravnopravni autorski glas.⁴⁶ To je, za mene, ishod scenskog dizajna u pozorištu. Jer scenski dizajn u pozorištu, za razliku od onog u galeriji ili muzeju, svoj život uvijek počinje kao scenografija sve do onog trenutka kada ta scenografija postane *samostalno*

⁴⁵ Ambijentalna umjetnost se temelji na artikulaciji cjeline otvorenog i zastvorenog prostora kao umjetničkog djela. Ambijentalno umjetničko djelo je djelo koje ne koristi prostor kao pasivni omotač oko predmeta nego ga tretira kao sastavni dio djela. Ambijent održava i prikazuje kontinuitet povrđine, obujma i prostora ("Pojmovnik savremene umjetnosti", 42).

⁴⁶ Uz to, iako bi trebalo da se podrazumijeva, važno je naglasiti da prostor pozorišta, bilo koji prostor, pa i pozornica, može da bude mjesto izvođenja/izlaganja umjetničkog djela scenskog dizajna.

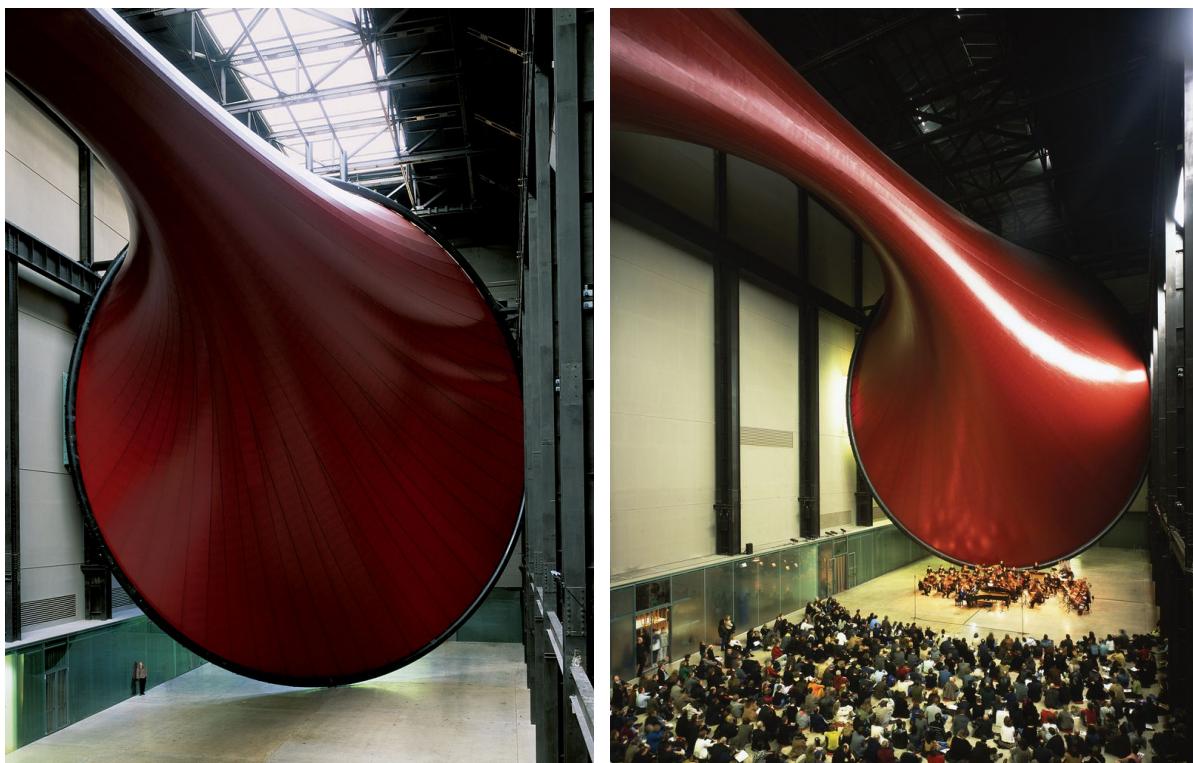
kontekstualno umjetničko djelo. To je razlika između scenografije i scenskog dizajna. Prva je kolaborativna, primijenjena umjetnost, druga ne mora to da bude. I, najčešće, nije.



„Zaostavština, komad bez stvari“, Štefan Kegi, Dominik Iber, 2016.

Samim tim, ne bi uopšte bilo pogrešno reći da je scenografija uže polje djelovanja, u najvećoj mjeri u domenu profesije ili ako je shvatamo kao dekor, obično je vezana za pozorište (ili neki drugi scenski događaj) i, možda najvažnije, ona zadržava svoju aplikativnu, primijenjenu prirodu. U tom smislu, ona je utilitarna i svoj život živi kao dio nekog umjetničkog djela, za razliku od scenskog dizajna koji nije dio nekog umjetničkog djela, nego je de facto samostalno kontekstualno umjetničko djelo.

Vođena ovim teorijskim istraživanjem, ali i definicijom koju je dala Tatjana Dadić Dinulović, oslanjajući se na nju i šireći je, rekla bih da je *scenski dizajn audio-vizuelno-dramska umjetnost čiji je rezultat samostalno kontekstualno efemerno umjetničko djelo artikulacije i teatralizacije prostora, koje se odvija negdje i traje u vremenu, čija je polazna ili ishodišna tačka tekst na koji se oslanja i koje je sačinjeno od različitih objekata raspoređenih u uzajamnom odnosu, gdje se pod objektom ne podrazumijevaju samo predmeti nego i tijela izvođača i/ili publike*.



,,Marsije“, Aniš Kapur, Sesil Belmondo, Tate Modern, 2003.

Prostor je, dakle, glavni lik, a odrednice poput audio-vizuelna-dramska umjetnost, efemerno i tekst su ovdje ključne, jer one onemogućavaju da se bilo koja vrsta artikulacije i teatralizacije prostora podvede pod termin „scenski dizajn“. Tako na primjer Njegošev (Petar II Petrović Njegoš) mauzolej na Lovćenu (Ivan Meštrović), Osmanovo (Georges-Eugene Haussmann) urbanističko rješenje Pariza ili Serdino (Ildefons Cerda) Barselone ne mogu biti klasifikovani kao djela scenskog dizajna jer, iako samostalna kontekstualna djela artikulacije i teatralizacije prostora sačnjena od objekata u uzajamnom odnosu, ona nisu efemerna djela, nisu bazirana na tekstu, niti se tekstrom bave. To su djela urbanizma i arhitekture. I ne mogu biti ništa drugo, bez obzira na svoj performativni karakter. Na sličan način, ni „Izmeštanje“ Dorijana Kolundžije onda ne bi bilo djelo scenskog dizajna, kao što ni „Eraritjaritjaka“ ne bi. Prvi, zato što mu tekst, u klasičnom smislu, nije polazište, drugi zato što je pozorišna predstava koja bi, u trenutku kada bismo njenu scenografiju izmjestili iz konteksta, izgubila na svom značenju. Sa druge strane, „Marsije“ (Marsyas), umjetnika Aniša Kapura (Anish Kapoor) i dizajnera i arhitekte Sesila Balmonda (Cecil Balmond), je skulptura koja je, u onom trenutku kada je postala scena za izvođenje Arvoa Parta (Aarvo Part), iz skulpture prerasla u djelo scenskog dizajna, iako nije inicijalno tako zamišljena i iako je klasifikovana kao skulptura, mada, vodeći se definicijama koje smo izložili ovdje, ona više pripada instalaciji nego skulpturi. Dakle, „Marsija“ (možda potencijalno, mada vrlo nategnuto) možemo podvući pod scenski dizajn jer „Marsije“ jeste

vizuelna umjetnost (koja na kraju postane i audio-vizualno-dramska, odnosno scenska) čiji je ishod samostalno kontekstualno djelo artikulacije i teatralizacije prostora. „Marsije“ jeste baziran na grčkoj mitologiji, na antičkom tekstu o satiru Marsiju kojeg je bog Apolon odrao živog, i napisan je od objekata u međusobnom odnosu (u odnosu na galeriju Tejt Modern i u odnosu na izvođače, ali i publiku). Kao i Gebelsove „Štifterove stvari“ ili „Gospođica Julija“ /„Pokoravanje“ Vladislava Nastavševa, za koje smatram da su istinska djela scenskog dizajna.

Pitanje – kako izložiti pozorišna djela, tj. njihove dijelove (scenografiju, kostim...) van prostora pozorišta, i da li je to uopšte moguće – nam je tako umjesto definitivnog odgovora donijelo nešto mnogo važnije: stvaranje posve nove umjetnosti.

3.4.2. Ključne teorije za razumijevanje scenskog dizajna

Prateći istorijski razvoj scenskog dizajna, koji je svoje osobine crpio iz mnogih različitih, a integralnih sfera onih praksi koje se bave narativom (tekst, izvođenje, muzika, itd.), počinju se izdvajati tri elementa koja zapravo čine temelj scenskog dizajna. U pitanju su tijelo, prostor i tekst. Ova tri arhetspska elementa su neminovno prisutna u svakom pojavnom obliku ove umjetnosti, kao njen početni uslov i suštinski gradivni materijal. Na ovaj način, zadržavajući sva tri elementa, scenski dizajn postoji u nebrojeno mnogo pojavnih oblika, stavljajući pri tom akcenat svaki put na različite kontekstualne forme, sredstva izraza ili konceptualne pristupe.

Tijelo

Od takozvanog *performativnog okreta* (performative turn), koji se desio tokom šezdesetih godina, pozorište, akcionala umjetnost i umjetnost performansa su uspjeli proizvesti obilje postupaka koji pažnju ciljano skreću na performativno proizvođenje materijalnosti u predstavi, ističući, prije svega, njenu tjelesnost i prostornost. U pitanju je paradigmatska promjena u društvenim i humanističkim naukama koja je zahvatila brojne discipline i koja je u prvi plan istakla nekoliko fenomena – utjelovljenje (embodiment), prezentacija (presentation), prisutnost /nastup (presence) – kojima je tjelesnost i tijelo fokusna tačka.

Upravo to tijelo, tijelo izvođača u prostoru, „dovodi u uzajamnu vezu, u spregu, sve elemente scenografske prakse stvarajući tako jednu cjelinu“ (Collins and Nisbet 231). Kao i prostor koji

nastanjuje, tijelo „nikada nije neutralno”⁴⁷ niti se u pozorištu ili umjetnosti uopšte upotrebljava, tumači ili konstruiše na isti način. Oskar Šlemer vidi tijelo kao apstraktnu formu, Kreg kao „uber-marionetu”. Tijela plesača Pine Bauš (Pina Bausch) se mogu čitati kao tekst, dok Robert Wilson umjetnička tijela svojih glumaca nastoji desemantizovati i dekonstruisati. Sterlak (Sterlac), Burden (Chris Burden), Bojs (Joseph Beuys) i Abramović (Marina Abramović) koriste svoje tijelo za izvođenje, kao polje na kojem se izvođenje dešava, Alis (Francis Alys), uglavnom tuđa, a Kaprov (Allan Kaprow) i Kejdž (John Cage) tijela svoje publike. I bez obzira koliko različita ova razna shvatanja tijela bila, ona u sebi sadrže osnovne elemente – tijelo, prostor i izvođenje – koje umjetnici koriste kako bi došli do spoznaje o tome šta tijelo jeste i šta bi ono moglo biti.

U istom ovom periodu, tokom 20. vijeka, razmišljajući o tome šta tijelo jeste, u prvi plan su izašla i dva različita razumijevanja tijela i generalno tjelesne prakse, dvije različite perspektive. Sa jedne strane, Mišel Fuko (Michel Foucault) je predložio da je tijelo nešto „na šta se djeluje” (acted upon) gdje se pod djelovanjem misli na situaciju u kojoj su radnja i aktivnost tijela individualaca, odnosno individualnih tijela, definisani od strane onih sa autoritetom (njegov „power-knowledge” koncept). Nasuprot Fukoa je Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty) koji tijelo posmatra i shvata kao „življeno iskustvo” (lived experience) i „utjelovljenu radnju” (embodied action), kao naše sredstvo za „postojanje u svijetu” (being in the world), u smislu da kroz tijelo doživljavamo svijet. U svojoj ključnoj knjizi „Fenomenologija percepcije” Ponti odbacuje kartezijanski dualizam, tvrdeći da tijelo i um nisu razdvojeni entiteti, nego da se svijet doživljava i spoznaje upravo kroz naše znanje o načinu na koji se naša tijela u tom svijetu kreću. On je tako dao prednost konceptu prema kojem ljudi opažaju, percipiraju i osmišljavaju svijet oko sebe posredstvom svog tijela.

Proces utjelovljenja, kao jedan od važnih ishoda Pontijeve filozofije, preuzeli su i razvijali razni pozorišni stvaraoci u svom procesu rada sa glumcima. Međutim, redefinisanje Pontijevog koncepta desilo se u onom trenutku kada su Filip Zarili (Phillip Zarrilli) i Erika Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) otkrili brojne zajedničke osnove između psihofizičkih obuka glumaca /izvođača i fenomenologije izvođenja u okviru savremene filozofije. Crpeći direktno iz Pontijeve „Fenomenologije percepcije”, Zarili i Lihte govore o psihofizičkom treningu glumaca kao o procesu izvođenja koji redefiniše *estetsko tijelo-um u suptilniji nivo svijesti*. Po

⁴⁷ Njegova značenja su predmet interpretacija koje su produkt brojnih ideologija i različitih sistema vjerovanja ukorijenjenih u specifično mjesto i trenutak u vremenu (Collins and Nibt, 231).

njima, utjelovljenje je proces ujedinjenja imaginarno razdvojenog tijela i uma, odnosno, proces u psihofizičkom treningu glumca koji zapravo generiše njegovo *prisustvo/nastup* na sceni. Od ukupno pet postupaka⁴⁸ koje Erika Fišer-Lihte izdvaja u kontekstu primjenjivanja u pozorištu, za ovo teorijsko istraživanje su važna samo prva dva: preokret u odnosu glumac i uloga i isticanje i izlaganje individualnog tijela (glumca).

Prvi postupak se odnosi na rad reditelja Jeržija Grotovskog (Jerzy Grotowski), koji je odnos glumca i uloge odredio na posve novi način. U njegovom shvatanju ovog odnosa, u kojem je ukinut dualizam tijela i duha, uloga više nije primarni cilj glumca, već sredstvo za postizanje drugog cilja: „dopustiti da se tijelo samo pojavi kao nešto duhovno, dovesti ga do pojave kao utjelovljeni duh“ (Fišer-Lihte, „Estetika performativne umjetnosti“ 96). U tom smislu, za Grotovskog „imati tijelo“ (having a body) ne može biti odvojeno od „biti tijelo“ (being a body), jer tijelo nije instrument, niti je materijal za proizvodnju znakova, umjesto toga njegova „materijalnost“ „sagorijeva“ i kroz djelovanje glumca pretače se u čistu energiju. Glumac njime ne vlada (...) nego djeluje kao utjelovljeni duh.

Drugi postupak – izlaganje individualnog tijela glumca/izvođača – veže se za ime arhitekte i reditelja Roberta Vilsona, a zasnovan je na pretpostavci prvog postupka, putem kojeg on traži i označava elementarne postupke utjelovljenja. Koristeći specifičnost svojih glumaca (energiju, izraz u očima, auru i slično), Wilson ih postavlja na scenu, tražeći od njih svakodnevne pokrete koji se, kroz usporeni tempo (slowmotion) i uz česta ponavljanja, izvode prema određenim ritmičkim i geometrijskim modelima (izlaze na pozornicu, hodaju stoje, sjede, leže, smiju se ...). Uslovljeni takvom vrstom postupka, može se reći da se individualnost tijela glumca ovdje poništava, za razliku od postupka koji primjenjuje Grotovski, međutim, takva tvrdnja ne bi bila istinita, jer se upravo kroz vrstu i način kretanja glumca na sceni pažnja publike usmjerava na njegovu individualnu fizionomiju tijela. Ono što se ovdje dešava je isto što se dešava i kod Grotovskog - zadatak glumca nije da predstavi lik, nego, radije, *umjetničko tijelo*.

Odnos prema nekom liku se pri tom javlja više kao slučajnost. Lik se na koncu ne koristi čak ni kao izgovor za nastup izvođača. U tom smislu, on može igrati samog sebe. Odavde se naravno ne može izvući zaključak da su pokreti izvođača potpuno de-semantizovani. Oni, naprotiv, znače to što izvršavaju, na primjer 45 sekundi dizati ruku od visine struka

⁴⁸ 1) preokret u odnosu glumac i uloga, 2) isticanje i izlaganje individualnog tijela (glumca), 3) naglašavanje i povredivost, lomljivost i nedostaci tijela (glumca), 4) unakrsna dodjela uloga (cross-casting) i 5) kombinacija postupaka („Estetika performativne umjetnosti“, 96)

do visine očiju. U tom smislu oni su autoreferencijalni i konstituišu određenu stvarnost. Istovremeno, proces intenziviranja performativnosti pokreta usložnjava značenje: ti pokreti su u stanju u gledaocu izazvati najrazličitije asocijacije, sjećanja, imaginacije (Fischer-Lichte, „The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 86).

Umjetničko tijelo, kao novi vid i izraz tjelesnosti, ne poništava kategoriju lika, niti je smatra zastarjelom formom. Ne, ona je, kako kaže Erika Fišer-Lihte, samo doživjela novu, ali ipak radikalnu promjenu. To znači da se lik više ne određuje na osnovu različitih unutrašnjih stanja koja glumac izražava svojim tijelom. Naprotiv, lik je definisan onim što proizilazi iz zbira performativnih činova, koji zauzvrat do pojavnosti dovode individualnu tjelesnost glumca.

To je negdje u liniji onoga što zovemo postdramsko tijelo. Za razliku od dramskog teatra, gdje se sve kreće ka sintezi, postdramsko pozorište je nešto slobodnije, otvoreno na forme. Pozorište koje Leman (Hans-Thies Lehman) definiše kao postdramsko nje isključivo usmjereno na tekst, a njegovi procesi odigravaju se *na tijelu*, nasuprot dramskih koji su se odigravali *između tijela* (271). U dramском pozorištu se ističu dva istorijski najznačajnija, ali suprotna pristupa. Jedan, u kojem se glumac stapa sa svojim likom (Stanislavski), drugi u kojem glumac zadržava određenu distancu kako bi radnju lika komentarisao sa stanovišta sociologije (Breht). U postdramskom pozorištu, prema Lemanu, „dah, ritam i trenutna aktuelnost visceralnog prisustva tijela ima prednos nad logosom“ (145). U dramском pozorištu tekst zadržava primat, a dramsko tijelo služi kao medijum za reprezentovanje, prikazivanje i interpretaciju nečega drugog osim sebe. Dok u postdramskom, *glumac mora izložiti sebe*, čime se tijelo, njegova ranjivost, specifičnost, materijalnost i, na kraju krajeva, individualnost stavlja u prvi plan, a na pozornici dešava „dekomponovanje čovjeka“ (Leman 271). Ovakva promjena u razumijevanju tijela glumca/izvođača dovela je do toga da su pozorišni stvaraoci ponovo počeli izučavati tijelo, pogotovo zakone njegovog intenziteta. Barba (Eugenio Barba) je sigurno jedan od najvećih pobornika nove tjelesnosti glumca koju je i propagirao i izučavao u smislu njegove „pozorišne antropologije“, putem koje je istraživao zakone intenzivne *prisutnosti/prezencije/nastupa* glumčevog tijela i načine na koji se gradi odnos glumac-publika koji u kontekstu ovog koncepta igra značajnu ulogu.

Govoreći o *prisutnosti/prezenciji/nastupu* (dalje u tekstu *prisutnost*), Fišer-Lihte postavlja niz pitanja od kojih, između ostalog, i ono da li se „ponovno vraćanje aure“ (reaurization) tijela, u

smislu u kojem je to postavio Benjamin (Walter Benjamin),⁴⁹ može izjednačiti sa terminom *prisutnosti*, te da li se *prisutnost* referiše isključivo na tijelo koje je prisutno ili se odnosi i na vrlo specifičan proces utjelovljenja („The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 93). Kako bi došla do precizne definicije ovog fenomena, u svom tekstu Fišer-Lihte govori o tri koncepta *prisutnosti* kako ih ona vidi: slabom (weak concept of presence), snažnom (strong concept of presence) i radikalnom konceptu *prisutnosti* (radical concept of presence).

Vodeći se podjelom prema kojoj se *prisutnost*, kao i sadašnjost trenutka, u pozorištu može generisati ili semiotičkim (semiotic body) ili fenomenološkim tijelom (phenomenal body), Fišer-Lihte definiše slabi koncept *prisutnosti* kao pojavu nastalu posredstvom „pukog prisustva fenomenološkog tijela glumca“ („The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 94). Sa druge strane, *jaki koncept prisutnosti* leži u glumačkoj sposobnosti ne samo da postoji na sceni nego da scenom i prostorom ovlada i upravlja, da ih oblikuje prema sebi i da svojim tijelom i pokretom iznuđuje i zadržava pažnju publike samim ulaskom na scenu, prije nego je publika uopšte u stanju da stvori impresiju o liku koji će joj tu biti predstavljen. I ovaj oblik se odnosi na fenomenološko tijelo koje je sposobno da kod publike generiše intenzivno iskustvo sadašnjosti („The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 94). Koristeći se primjerom tijela i izvođenja poznatog njemačkog glumca Gustava Grindgnesa (Gustaf Gruendgnes) Fišer-Lihte tvrdi da takav čin stvaranja *prisutnosti*, odnosno njegova sposobnost za prezentaciju nije u sukobu sa činom reprezentacije, to jeste sa prikazom nekog lika. Međutim, ona se takođe ne može pripisati liku, jer je nastala u procesu utjelovljenja u kojem je glumac na specifičan način pred publikom stvorio i pred nju izložio svoje fenomenološko umjesto semiotičkog tijela.

Vjerujući da ovakva provizorna definicija *prisutnosti*, koja je uglavnom bazirana na izvođenju Gustava Grindgensa, ignoriše „performativni okret“ 1960-tih Fišer-Lihte nastavlja svoju potragu pitajući se šta tačno isplivava na površinu u trenutku kada glumac/izvođač izade na pozornicu; prisutnost njegovog fenomenološkog tijela ili kvalitet njegovog fenomenološkog tijela? („The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 97). Analizirajući teorijski i praktični rad Roberta Vilsona, Barbe, Grotovskog, te oslanjajući se na Lemanovu teoriju, Fišer-Lihte dolazi do toga da se u procesima utjelovljenja teži ka proizvodnji energije,

⁴⁹ Vidjeti: Benjamin Walter. „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction“, 1935.

to jeste ka tome da se vlastito tijelo (glumca/izvođača) preoblikuje u *energetsko tijelo*. U tom postupku, glumac/izvođač primjenjuje izvjesne tehnike i praktične postupke utjelovljenja pomoću kojih mu uspijeva proizvesti energiju koja cirkuliše između njega i gledalaca i vrši neposredan uticaj. Riječ je o ritmičkim pokretima tijela (Shleef's choruses), podudaranjima impulsa i reakcije (Grotovski) ili tehnikama usporenog pokreta, ritmizacije i repeticije (Vilson) koji kod publike izazivaju utisak posebne *prisutnosti* koji se postepeno pretvara u energiju. Ove tehnike, koje možemo podvesti pod značajne alate u procesu kreiranja *prisutosti*, su, dakle, ono što glumcu daje mogućnost da svoje fenomenološko tijelo oblikuje u energetsko tijelo i na taj način animira i podstakne gledaoce da sami sebe dožive kao energetsko tijelo.

Prisutnost predstavlja fenomen koji se uopšte ne može shvatiti u kategorijama tijelo/duh, odnosno kao dihotomija svijesti; štaviše, prisutnost tu dihotomiju dovodi do kolapsa, čak je i ukida. Kada glumac svoje fenomenološko tijelo oblikuje u energetsko tijelo i tako proizvede *prisutnost*, on se pojavljuje kao utjelovljeni duh. Glumac naglašava da se tijelo i um ne mogu odvojiti jedno od drugog. Naprotiv, jedno je uvijek već utisnuto u drugo, prirodno neodvojivo (...). U procesu *prisutnosti* glumca publika doživljava i glumca, ali i samu sebe kao utjelovljeni duh u procesu i postupku trajnog postojanja, a energiju koja cirkuliše percipira kao transformacijsku snagu, i u tom smislu kao životnu energiju. To želim nazvati *radikalnim konceptom prisutnosti* (Fischer-Lichte, „The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics“ 99).

Adolf Apija, arhitekta koji je uveo radikalnu promjenu u scenografiju i koji važi za jednog od prvih teoretičara scenografije, zastupa drugačiju tezu ukazujući na krhkost (i absurdnost) odnosa između izvođača i publike u tekstu „Kako reformisati naše scenske prakse“ (How to Reform our Staging Practices):

Djelo žive umjetnosti je jedino djelo koje postoji u potpunosti bez gledalaca (ili slušalaca); bez publike jer već implicitno sadrži publiku u sebi; i zato što je to djelo proživljeno kroz određeno vrijeme, oni koji ga žive – učesnici i tvorci, autori djela – osiguravaju njegovo integralno postojanje isključivo svojom aktivnošću (275).

Dakle, prema Apiji, živa umjetnost ne traži postojanje i izvođača i publike, jer izvođači već jesu prisutni, kao učesnici i tvorci djela, i u tom smislu oni jesu njegova publika (bez publike kao posmatrača). Slažući se sa ovim stavom možemo reći da tijelo, u kontekstu scenskog

dizajna, jeste ono tijelo koje se odnosi i na tijelo glumca i na tijelo publike, s tim da postojanje oba nije uvijek nužno niti je obavezno da bi se djelo scenskog dizajna percipiralo kao takvo. Dovoljno je postojanje jednog.

Apijino razmišljanje o prisustvu-odsustvu tijela publike i glumaca/izvođača je posebno važno u kontekstu tipologije izvođenja predstavljenе u poglavju „Šta je scenski dizajn?“. Kod *živog izvođenja* je obično riječ o postojanju oba tijela, glumca i posmatrača, dok je kod *izmještenog izvođenja i ne-izvođenja* obično riječ o prisustvu ili jednog ili drugog. U slučaju izmještenog izvođenja, izvođenja negdje drugdje u odnosu na mjesto na kojem će se djelo konačno, finalno prikazati ili izvesti, kako Apija kaže, učesnici i tvorci datog djela su već publika sami po sebi, jer oni osiguravaju postojanje tog djela isključivo svojom aktivnošću. U istom ovom slučaju, ali sada tokom finalnog prikazivanja (u galeriji, muzeju ili nekom drugom prostoru) situacija je obrnuta, to jest, nisu više nužno potrebna tijela glumaca (koja su djelo prethodno izvela negdje drugdje), dok tijelo publike jeste. U drugom slučaju, kod *ne-izvođenja*, potrebno je samo tijelo publike kako bi se djelo završilo.

Tijelo o kojem ovdje govorimo, a posebno u slučaju da je riječ o *živom izvođenju*, je tijelo kojem zadatak nije *odigrati ulogu*, nego tijelo čiji je zadatak utjelovljenje koje definišemo kao postupak koji „pomoću tijela dovodi do pojave nečeg što egzistenciju ima samo kroz tijelo“ (Fišer-Lihte, „Estetika performativne umjetnosti“ 98). Ono je umjetničko tijelo (Roberta Vilsona). I kao takvo, ono je jedno, originalno i neponovljivo. Ono je takođe i semiotičko tijelo, tijelo znak, ali ono tijelo čija tjelesnost nije u cijelosti neutralizovana. To znači da je zadatak tijela da znači to što izvršava, da bude „autoreferncijalno i da kreira stvarnost“, a sa ciljem da kod publike izazove „različite asocijacije, sjećanja, imaginaciju“.

Sva ova teorijska razmišljanja, praktična djelovanja i promjene, otvorila su naposlijektu put *dehijerarhizaciji* pozorišnih sredstava koja se najjasnije vidi u pozorištu Roberta Vilsona. Dehijerarhizacija u okviru njegovog rada o kojoj govorimo je povezana i sa odsutnošću radnje u njegovim predstavama, ali i sa odsutnošću psihološki razrađenih likova koji djeluju kao „...znamenje...“ (Leman 102). Njegovo pozorište, samim tim ne polazi ni od teksta ni od lika, što je slično načinu na koji je Šlemer koncipirao svoj „Trijadni balet“ (Triadisches Ballett), u smislu da je koreografija za ovaj apstraktnti ples bila inspirisana kostimima, umjesto da je bilo obrnuto. Koristeći se ovim konceptom zamijenjenog redoslijeda, Šlemer je zamišljaо pozorište u kojem će se prvo razvijati „optički fenomeni“ (Collins and Nesbit 236). To znači da bi

scenograf/scenski dizajner u svoj rad naknadno, tek nakon što je vizuelni identitet samog djela uspostavljen, uveo dramskog pisca i kompozitora da mu obezbijede adekvatne riječi i muziku (Collins and Nesbit 236). Takvu vrstu dehijerhizacije i zamijenjenog redoslijeda u procesu stvaranja moguće je ostvariti i u scenskom dizajnu.

Prostor

U kontekstu performativne umjetnosti, Erika Fišer-Lihte prostor dijeli na geometrijski i performativni prostor. Prvi, geometrijski, je svaki prostor prethodno izgrađen, unaprijed određen kao prostor koji završetkom predstave, odnosno događaja ne prestaje postojati. U pitanju je klasični arhitektonski prostor koji ima svoju širinu, dubinu, visinu, pa samim tim i određeni volumen, te je, kao i većina arhitektonskih prostora, uglavnom čvrst i nepromjenjiv. Drugi, performativni prostor, jeste onaj prostor u kojem, pored toga što se predstava (ili događaj) odigrava, ona ujedno i kreira, u sprezi sa datim, geometrijskim prostorom. U pitanju je prostor koji postaje okvir i integralni dio radnje, koji gradi odnos glumac-lik-umjetničko tijelo, odnos glumca i publike, kretanja, mirovanja i opažanja, i koji, napisljetu, utiče, organizuje i strukturira predstavu, odnosno događaj. U tom smislu, performativni prostor je, za razliku od geometrijskog, promjenjiv i nestabilan, utoliko što u velikoj mjeri zavisi od tijela, objekata, glasova, zvukova, pokreta, svjetla ili nedostatka istih.

U svom „Uvodu u scenografiju“ (The Cambridge Introduction to Scenography), Mekini (Joslin McKinney) i Batervort (Philip Buttterworth) razlikuju pozorišni prostor, kao arhetipski prostor (scenografije), te arhitektonski, sajt-specifik (site-specific space) i gestovni prostor (gestural space), kao sastavne prostore pozorišnog djela. Prema njima, pozorišni prostor je jedna vrsta hibrida sačinjena iz geometrijskog ili fizičkog prostora, te performativnog prostora. On se dijeli na: prostor pozornice (stage space), prostor prezentacije (presentational space) i fiktivni, zamišljeni prostor (fictional space). Prostor pozornice, kao i svaki fizički prostor ima svoju dubinu, širinu, visinu i slično, i u tom smislu se razlikuje od drugih pozornica. Prostor prezentacije nije prostor po sebi koliko je način na koji se pozornica koristi u nekoj produkciji. To je onaj prostor nastanjen glumcima, objektima i dekoracijom (scena). Fiktivni prostor je prostor mašte i mjesto radnje predstave, a smješten je u prostor prezentacije (McKinney, Butterworth 104). Ovi prostori su dijelom određeni i upućeni tekstom djela čije se lokacije „prezentuju, reprezentuju i evociraju u prostoru“ (McKinney, Butterworth 104). U kontekstu scenskog dizajna, ali i ovog razmatranja, gestovni prostor je vjerovatno ključan, s obzirom da podrazumijeva prostornu dimenziju prostora koja se u obzir uzima u međusobnom odnosu

scenografije i izvođača. U gestovnom prostoru se scenografija i izvođači, takoreći, „susreću”, a Patris Pavis (Patrice Pavis) ga definiše kao „prostor koji su glumci projektovali i označili, indukovani njihovom tjelesnošću, evoluirajući prostor koji se može proširiti i smanjiti” (152). Govoreći o gestovnom prostoru, Mekini i Batervort uvode i odrednicu *proksemični odnosi među glumcima* koju smatraju važnom za razumijevanje i definisanje gestovnog prostora. Riječ je o prostoru, odnosno distanci koja se gradi između individualnih tijela u pozorištu, u prvom redu glumaca. Dakle, govorimo o prostornim odnosima između tijela glumaca i tijela glumaca i prostora tokom njihove interakcije. Scenografija, kako to vide Mekini i Batervort, oblikuje proksemične odnose na sceni.

Prateći ove podjele i razmišljanja, ali i društvenu teoriju i teoriju arhitekture, u prvom redu Fukoa, Pontija, Vitruvija i Norberga-Šulca (Christian Norberg-Shulz), dolazimo do dva ključna načina na koja prostor utiče na tijelo i obrnuto. Sa jedne strane, možemo reći da prostor (i scenografija) oblikuju način na koji glumci fizički nastanjuju prostor i način na koji upravljaju tim prostorom. U toj instanci, glumci i izvođači *postaju* sastavni dio prostora. U drugoj, oni načinom na koji koriste prostor, svojim gestom, pokretom i fizičkim aktivnostima kreiraju taj prostor. Samim tim, oni svojim postojanjem *već jesu* dio prostora. Dakle u prvom, tijelo ne organizuje prostor oko sebe, ono se u njega umeće, dok je u potonjem sve podređeno tijelu koje prostor i svijet pozicionira oko sebe. Izabratи između ova dva pristupa je stvar ličnog izbora.

Manipulacija gestovnim prostorom je jedna od osnovnih metoda u pozorišnom radu Roberta Vilsona i odnosi se na način na koji će njegovi glumci predstaviti sebe, ali i svoj lik. Na probama za predstavu „Kralj Lir” (King Lear), Vilson je način na koji glumice ulaze na scenu i kreću se po njoj iskoristio da bi istražio i dalje definisao njihove likove. Kretanje je predstavio u formi linija različitih karaktera – „prava strelica za Gonerilu, cik-cak linija za Regan i graciozna kriva za Kordeliju” (Holmberg 148). Način na koji se glumci kreću po pozornici, njihov osjećaj kretanja, težina, balans, ritam, tempo, je ono što Pavis naziva *kinestetičko iskustvo*. To „iskustvo” je sačinjeno od svih ovih elemenata i ono se ne manifestuje samo u odnosu između glumaca, pozicionirajući ih na sceni, nego se i nesvjesno prenosi na publiku koja te obrasce ponašanja koristi u svom razumijevanju likova i njihovih razvojnih puteva.

U kontekstu scenskog dizajna, ali i performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?”, prostor dijelimo na geometrijski ili fizički prostor (kao preduslov za postojanje događaja) koji može biti arhitektonski, prirodni ili sajt-specifični prostor; na performativni ili scenski; i gestovni

prostor koji se nalazi na njihovom presjeku. Svi zajedno čine pozorišni prostor (različit od pozorišne zgrade), arhetipski prostor savremene scenografije i scenskog dizajna, čak i onda kada se on izvodi u prostoru koji nije pozorište (u smislu zgrade). Suštinski, scenski dizajn, kao umjetnost, ne zahtijeva pozorišni prostor (u smislu zgrade) da bi se izrazio i da bi postojao, što ide u korak sa idejama Adolfa Apije. Kao što smo ranije utvrdili, Apija odbacuje publiku kao nešto nužno u procesu stvaranja žive umjetnosti. Međutim, on ne odbacuje samo publiku, nego odbacuje i pozorišnu zgradu i pozornicu (sa procenijumom) kao prostor gdje se pozorište mora odigrati. Smatrajući da takav prostor, odnosno podijeljenost prostora na pozornicu/scenu i auditorijum uveliko „ometa njihove pokušaje da se oslobole“ („How to Reform our Staging Practices“ 217), Apija ga negira, odbacujući tu podijeljenost kao omču oko vrata svom umjetničkom stvaralaštvu. O istom problemu govori i Pamela Huard, vijek kasnije, ističući „da pozorište može da se stvari svuda gdje se grupa ljudi okupi u nekom prostoru, od uličnih manifestacija na otvorenom, do malih prostorija u nekom podrumu. Ovo korišćenje različitih prostora približilo je pozorište i arhitekturu, umanjilo potrebu za teškim scenskim objektima, i ponovo stavilo akcenat na glumce i njihove kostime koji animiraju scenski prostor“ (9). I ne samo to, otvorilo je pozorištu put, kako izvan pozorišne zgrade (što je svojevremeno zagovarao i Apija, govoreći o prostoru događaja), tako i izvan ustaljenih pozorišnih praksi u smislu da se pozorište danas može manifestovati bilo kad i bilo gdje.

Tekst

Nastao iz potrebe da se prostoru da mjesto koje mu s pravom i pripada, scenski dizajn je umjetnost koja po svim svojim karakteristikama možda najviše podsjeća na instalaciju (i scenografiju), međutim, ono što je od instalacije suštinski razdvaja, kao što smo ranije ustanovili, jeste upotreba teksta, te narativ bez kojeg bi njeno čitanje zapravo bilo nemoguće.

U kontekstu scenskog dizajna, Tatjana Dadić Dinulović tekst dijeli na dramski, arhitektonski i scenski (90).

Dramski tekst je lingvistički uobličen narativ predstave, koji tokom procesa tumačenja prerasta iz dramskog u scenski, koji, po njoj, nastaje u sukobu, u dijalektičkom odnosu arhitektonskog i dramskog teksta (90), gdje se arhitektonski tekst odnosi na tekstualnost arhitekture, kao jedne od njenih ključnih funkcija. Dramski tekst može biti bilo koji tekstualni predložak, pa čak i nedramski tekst, nedramski u smislu njegove strogo određene strukture, tekst bez čvrstog narativa, jezički nelinaran, onaj koji načelno nije pisan za scensko izvođenje. U tom smislu,

dramski tekst (scenskog dizajna) može biti dramski tekst, poezija, roman toka svijesti, novinski članak, rečenica, fraza, misao, riječ. Kao rezultat spajanja dramskog i arhitektonskog, *scenski tekst* predstavlja složeni sistem znakova i značenja, putem kojih umjetničko djelo (pozorišno ili drugo bazirano na tekstu) nastoji ostvariti komunikaciju sa svojom publikom. Publika tako postaje jedna linija njegovog čitanja, dok se druga ogleda u stvaranju novog sistema znakova i značenja, sačinjenog iz djelovanja izvođača i različitih komponenti scenskog dizajna (91).

Ovakvo shvatanje teksta se odnosi prevashodno na scenski dizajn u pozorištu. Izvan njega, tj. kada govorimo o scenskom dizajnu kao umjetnosti, Dadić Dinulović ne dijeli isto uvjerenje jer ne smatra da umjetničko djelo scenskog dizajna mora nužno da počiva na tekstu,⁵⁰ shvaćenom ovdje kao tekstu u pisanoj formi, dramskom ili nedramskom tekstu, drami, romanu, poeziji... Tu se javlja ona inicijalna dilema – šta je to što scenski dizajn (kao umjetnost) onda odvaja od instalacije, kao njemu najbliže ili najsrodnije umjetnosti? Za mene je to tekst, i ništa drugo. Tekst kao polazište (Apija, Nejer) ili tekst kao ishodište (Vilson) djela, svejedno je. Tekst o kojem ovdje govorimo je „dramski tekst“ kako ga definiše Dadić Dinulović, on nije strogo definisan u smislu da je to nužno dramski tekst (u istorijskom kontekstu i klasičnom shvatanju) koji se vjerno, doslovno prenosi na scenu. Dakle, ne govorimo o tradicionalnom razumijevanju, tj. shvatanju mizanscena (mise-en-scene) gdje se izvođenje, pa i prostor, otkriva u tekstu:

Ovim filološkim pozicijama svima je zajednička normativna, izvedena vizija mizanscena prema kojoj mizanscen ne bi trebalo da bude proizvoljan, već bi trebalo da služi tekstu i da se opravdava kao ispravno čitanje dramskog teksta. Pretpostavlja se da su tekst i pozornica povezani, isprepleteni, da su koncipirani jedno u drugom: tekst sa pogledom na budući mizanscen ili barem dati glumački stil; pozornica koja predviđa šta će sugerisati u smislu kako bi trebalo da se tekst u prostoru izvede (McKinney, Butterworth 5).

Većina pionira scenografije, čija djela ovdje koristimo kao ugledne primjere, odbacila je ovaj pojednostavljeni pristup scenografiji, ali i tekstu. Apija, Nejer i Svoboda su istraživali načine na koje tekst i scenografija mogu biti međusobno zavisni. Vilson tekst koristi kao ideju dok ga Mejerhold prerađuje, revidira. Ali, svi oni ga koriste. Neko kao polazišnu, neko kao ishodišnu tačku.

⁵⁰ Iz razgovora sa Tatjanom Dadić-Dinulović tokom procesa nastanka ovog doktorskog umjetničkog projekta

Sa druge strane, nije neobično da se dramski pisci, u svojim tekstovima, bave scenografijom, odnosno načinom na koji će njihovo dramsko djelo biti postavljeno. Najscenografičniji od svih dramskih pisaca je Semjuel Beket (Samuel Beckett). U njegovim dramama, instrukcije su jasne. „Seoski put. S jednim drvetom. Veče.“ stoji kao jasna odrednica za prostor u „Čekajući Godoa“ (Waiting for Godo). Drvo je ovdje najznačajniji element, jer ono postaje prostor sa kojim glumci, odnosno likovi imaju interakciju, ali i svojevrsan simbol, jer u jednom trenutku drvo predstavlja život (sa dolaskom proljeća), a već u drugom smrt (opadanje lišća, ali i misao o samoubistvu vješanjem). Iako je bio vrlo specifičan i jako zahtjevan kada su dramatizacije njegovih tekstova u pitanju⁵¹, jer je tekst gradio u uzajamnoj sprezi sa scenografijom, uvezši u obzir da se njegove „riječi i scenografija neraskidivo prepliću od početka drame“ (McKinney, Butterwoth 88), Beket je u određenim trenucima i popuštao, vjerujući da je ipak napravio previd u načinu na koji je zamislio prostor svog djela. Tako se prilikom prvog postavljanja „Srećnih dana“ (Happy Days), složio da njegova želja za *maksimalnom simetrijom* i njegova potreba da Vini smjesti na centar pozornice narušava prikaz odnosa među supružnicima, zbog čega je Vini naknadno pomjerena malo ulijevo (McKinney, Butterwoth 89). Iz ovog primjera se jasno vidi da je Beket ona vrsta dramskog pisca koja je svoje tekstove pisala sa mišlju o načinu na koji će oni biti postavljeni na scenu. Dakle, njegova preokupacija i fokus nije bio samo tekst ili riječi na papiru, nego i način na koji će taj tekst, u formi predstave, bila postavljen na scenu. Međutim, nisu svi dramski pisci isti, nemaju isti pristup niti nivo detaljnosti, niti prostoru, odnosno scenografiji daju na istom značaju kao što ga daju tekstu. Nekada to ne žele, a nekada prosto i ne umiju, što je već u domenu talenta. Kao u slučaju pojedinih reditelja koji ili ne žele ili ne umiju da izgrade prostor svog djela, da stvore takvu vrstu scenografije koja će postati ravnopravan lik.

Tekst u pozorištu o kojem govorimo ovdje nije digresija, jer je on ključan za razumijevanje teksta u kontekstu scenskog dizajna kao umjetnosti. Jasno je da on jeste nedjeljivi dio scenskog dizajna u pozorištu, ali na koji način je nedjeljivi dio scenskog dizajna kao umjetnosti?

Zamislimo, na primjer, da želimo u neki izlagački prostor postaviti „Čekajući Godoa“, u formi vizuelne umjetnosti, a ne pozorišne predstave ili njene reinterpretacije. Predstava u ovom slučaju ne postoji kao referenca na koju se pozivamo. Postoji samo Beketov tekst. Šta ćemo mi u konačnici iz njega uzeti – seoski put, drvo, Vladimira, Estragona, pouku ili poentu, misao,

⁵¹ Poznato je da Beket ne odobrava produkcije koj previše odstupaju od njegovih uputstava. Vidjeti: McMillan D., M. Fehsenfeld. Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director. Riverrun Press, 1988. Print.

ideju... – suštinski nije važno, koliko je važno da je to djelo izašlo iz našeg čitanja „Godoa“. Da je nastalo u procesu, u našem susretu sa tim djelom, sa tim tekstrom. „Čekajući Godoa“ se tu može pojaviti u cijelosti, kao inscenacija ili reinterpretacija ovog dramskog djela, može se pojaviti u fragmentima, u naznakama ili se uopšte ne mora pojaviti u formi teksta. Može se samo pojaviti drvo. Kao tema ili žižna tačka, težište oko kojeg se naša priča i naše djelo gradi. Na istom principu možemo posmatrati i „Gospođicu Juliju“/ „Pokoravanje“ iako je ovdje riječ o reinterpretaciji pozorišne predstave. U „Godou“ je to drvo u „Gospođici Juliji“ je klackalica iako klackalica ne postoji, kao vizuelna odrednica, u samom tekstu. Strindbergovi likovi ne žive na klackalici, Beketovi žive ispod drveta. Ali klackalica je vizuelni znak, ona je simbol za odnose među likovima, ili, bolje rečeno, sinteza koju je Nastavšev iz djela na kraju izvukao. Bez Strindberga, bez „Gospođice Julije“, teksta, ne predstave, bez tog ključnog konteksta, klackalica je instalacija u nekom prostoru, „scena na kojoj se odvija performans“ (Šuvaković 277), ali ne i scenski dizajn. Stoga, Beketovo drvo ne mora uopšte biti drvo. Ono može sasvim legitimno biti bilo šta: ulična rasvjeta, dalekovod, autobuska stanica, dvije stolice, plast sijena ili ništa od toga.

Dakle, ne govorimo o aristotelovskom pristupu tekstu, tekst ovdje nije iznad po hijerarhiji, on nije najvažniji, niti ima veću umjetničku vrijednost od ostalih, vizuelnih elemenata predstave. Takođe, on se ne mora pratiti i prenosi doslovno i u potpunosti. On je samo uslov scene. To jeste, on uslovljava scenu, ali samo u onoj mjeri u kojoj mu mi, kao umjetnici, kao scenografi i/ili kao scenski dizajneri, to dozvoljavamo što nas sada ponovo vraća na pitanje namjere, na naše različite pristupe, naše individualne talente i sposobnosti. Poenta ili cilj je dakle, da se u scenskom dizajnu, u i izvan pozorišta, u procesu stvaranja kreira djelo koje dramatizuje određeni stvarni ili zamišljeni događaj. A taj događaj, odnosno radnja, je gotovo uvijek zapisan. U nekoj formi. Formi drame, romana, poezije, memoara, misli, novinskih članaka...

Tatjana Dadić Dinulović govorí i o samom čitanju teksta, kao potencijalnoj sceni, te o činjenici da scenska djela svoju komunikaciju uspostavljaju i vizuelnošću i tehnologijom koju koriste na sličan ili isti način kao što koriste tekst kojim se služe i na osnovu kojeg nastaju (91). Koncept intertekstualnosti se u ovom slučaju stoga pojavljuje kao dat, jer on u suštini govorí o odnosima jednog teksta sa drugim tekstovima u kulturi i umjetnosti, prepostavljajući da značenje jednog teksta, odnosno umjetničkog djela, ne proističe iz njega samog, nego iz njegovog odnosa sa drugim tekstovima. To jest, intertekstualnost prepostavlja jednu vrstu

određenog (istorijskog, kulturološkog) predznanja, neophodnog za puno razumijevanje teksta djela koje se izlaže ili izvodi.

Govoreći o intertekstualnosti i upotrebi nedramskog teksta u svrhe kreiranja pozorišne predstave, na um prvo padaju reditelji Robert Wilson (po obrazovanju arhitekt), a zatim i Hajner Gebels (po obrazovanju kompozitor), čiji je rad, u odnosu na Vilsona, gotovo u cijelosti zasnovan na ovom postupku. „Eraritjaritjaka – Muzej fraza” je bazirana na tekstovima Elijasa Kanetija (Elias Canetti), dok „Otišao sam do kuće ali nisam ušao” (I went to the house but did not enter) koristi tekstove različitih autora – „The Madness of the Day” (Maurice Blanchot), „Worstward Ho” (Samuel Beckett), „The Love Song of J. Alfred Prufrock” (T.S. Eliot) – gdje je iz prvog direktno izvučen i sam naziv predstave. Sva tri teksta govore o temama identiteta, stvarnosti i smrti, a način na koji Gebels istražuje i dramatizuje ove tekstove, u formi koncerta u tri tabloa, je sigurno njegova najveća vrijednost. „Štifterove stvari”, sa druge strane, nisu direktno inspirisane tekstovima Adalberta Štiftera (Adalbet Stifter), nego radije postupkom njegovog pisanja. U pitanju je takozvani muzički teatar (kao i većina Gebelsovih djela), doduše ovdje prikazan u svom nešto radikalnijem obliku kao „pozorišna predstava bez ljudskog izvođenja”. Umjesto ljudskih izvođača, na sceni se pojavljuju različiti elementi iz našeg direktnog okruženja poput magle, vjetra ili vode, praćeni klavirima koji sviraju muziku upotpunjenu ljudskim glasovima koji govore o prirodi. U pitanju je „predstava”, u formi instalacije, u kojoj se Štifterov stil, odnosno postupak pisanja proširuje na nivo scenske produkcije. Pet klavira, ovdje programirani da automatski puštaju muziku i druge zvukove, raspoređeni su u centru pozornice. Pored same muzike, u prostoru se mogu čuti i slojeviti zvučni zapisi koji sadrže recital iz Štifterove knjige „Portfolio mog pradjede” (My Greatgrandfather’s Portfolio), dio intervjeta sa kulturnim antropologom Klodom Levijem-Strosom (Claude Levi-Strauss), pjesme snimljene u Papui Novoj Gvineji, te razni drugi glasovi koji na različite načine govore o prirodi. Rezultat svega toga je stimulativno umjetničko djelo u kojem tekst i vještačka priroda odjekuju, stvarajući kakofoniju zvuka, a bez direktnog učešća živilih izvođača, dovodeći tako u pitanje ljudsku percpeciju „lijepog” ili „prirodnog”, te istovremeno preispitujući prirodu pozorišta u čijem bi središtu (da bi se ono uopšte moglo nazvati pozorištem) trebalo biti živo izvođenje živog glumca, odnosno izvođača. U navedenim djelima Hajnera Gebelsa se tako ogledaju elementi izvođenja simptomatični za scenski dizajn, o čemu smo govorili ranije. *Živo izvođenje* je tako prikazano na primjeru predstave „Otišao sam do kuće ali nisam ušao”, *izmješteno* na primjeru „Eraritjaritjake” i *ne-izvođenje* na primjeru „Štifterovih stvari”. Iako različita, sva tri ova djela odišu duhom Hajnera Gebelsa,

njegovim jedinstvenim vizuelnim stilom i sva tri u svojoj osnovi imaju *nedramski* (ili postdramski) tekst kao njihov najmanji zajednički imenitelj.

Na sličnom tragu radi i bosansko-hercegovački reditelj Mladen Materić koji u svojim predstava često koristi tekstove Petera Handkea (Peter Handke). Najbolji primjer je predstava „Časovi u kojima ništa nismo znali jedni o drugima”, u izdanju Narodnog pozorišta Republike Srpske, koja je svoju premijeru doživjela 2015. godine. U pitanju je jednočinka bez riječi, napisana 1992. godine, koja se fokusira na jedan dan u životu bezimenog trga kojim kroči 450 Handkeovih likova. Postavljena na scenu kao specifična vremenska petlja, predstava počinje u sadašnjem vremenu „tako što Trgom brzo prođe muškarac” (isječak iz pozorišnog komada, u prevodu Žarka Radakovića) da bi se, po završetku šetnje kroz dugu i kompleksnu istoriju ovih prostora, završila u gotovo istom tom vremenu. U 20 scena i sa preko nekoliko stotina likova kojima se dešavaju male i velike stvari, od suštinskog značaja za stvaranje njih kao ljudi, odnosno njih kao malog čovjeka o kojem predstava na kraju i jeste, Materić je uspio stvoriti kritički prostor za analizu ne samo vremena nego i ljudske greške, one vječite konstante ljudskog postojanja i osnovnog preduslova za stvaranje vremenske petlje, o kojoj je već bilo riječi. Ponavljanjem radnji u vremenu koje se ponavlja tako je stvoreno jedinstveno mjesto značenja u kojem se istorija svijeta, ali i istorija svakog pojedinačnog ljudskog bića, nemilosrdno smjenjuju kroz različite epohe, od Austro-ugarske, preko Prvog i Drugog svjetskog rata, pa sve do raspada nekadašnje Jugoslavije i ovog trenutka sada.

Predstava se odvija bez ijedne riječi, a uz veliko oslanjanje na sam pokret, gest i mimiku glumaca, te generalno koreografiju koja stvara ritam neohopdan u pričanju ove priče. Odnos prema tijelu podsjeća na *umjetničko tijelo* Roberta Wilsona. S jedne strane, to znači da stvara pokret koji čini osnovni vokabular pozornice: izlazak, kretanje, stajanje, sjedenje, ležanje, ustajanje, odlaženje. Sa druge strane, upravo tim pokretima, često zauzimajući neobične pozicije i još češće, ponavljajući ih u nedogled, glumci grade ritam predstave prateći, vrlo mehanički, stroge ritmičke i geometrijske obrasce od kojih je tekst (bez riječi) i satkan, čija je posljedica sama predstava.

3.4.3. Odnosnost, afektivnost i materijalnost kao odlike scenskog dizajna

Za razumijevanje pojmova odnosnost, afektivnosti i materijalnost u kontekstu scenskog dizajna neophodno je uvesti element publike, to jeste, način na koji se scenski dizajn pred publikom manifestuje i način na koji publika iskustveno doživljava scenografiju u svojoj proširenoj formi. U tom smislu, publika postaje jedan od osnovnih uslova scenskog dizajna.

Odnosnost scenskog dizajna

Odnosnost scenskog dizajna tiče se načina na koji scenografija, tj. scenski dizajn kreira mjesto susreta. Susret o kojem govorimo može biti tradicionalni susret između publike i izvođača, ali i bilo koja druga nekonvencionalna vrsta susreta sa drugim posmatračima, prostorom ili objektom. Stoga, odnosnost scenskog dizajna se bavi načinom na koji se posredstvom scenskog dizajna organizuje prostor kako bi se u njemu mogli desiti „intersubjektivni ili empatični susreti i, potencijalno, kako bi se preispitale postojeće društvene strukture” (McKinney, Palmer 8).

Govoreći o odnosnosti ne možemo ne spomenuti Burioovu (Nicholas Bourriaud) ključnu knjigu „Odnosna estetika” (Relational Aesthetics), u kojoj je skovan termin *odnosne umjetnosti* koja se, prije svega, tiče umjetnosti kasnog 20. vijeka (riječ je o 1990-tim godinama), i to radova umjetnika poput Daglasa Gordona, Lijama Gilika (Liam Gillick) ili Filipa Paranea (Phillip Parraneo). Burio odnosnu estetiku, to jest odnosnu umjetnost definiše kao „skup umjetničkih praksi koje kao svoje praktično i teorijsko polazište uzimaju cjelokupnost ljudskih odnosa i njihovog društvenog konteksta umjesto nezavisnog i privatnog prostora” („Odnosna estetika” 113). Burio umjetnike vidi kao moderatore, umjesto kao stvaraocu, dok umjetnost doživljava kao razmjenu informacija između umjetnika/izvodača i publike. Jednostavnije rečeno, odnosna umjetnost je ništa drugo do stvaranje društvenih okolnosti gdje iskustvo izgrađenog društvenog okruženja postaje umjetnost, tj. iskustvo publike. Zadatak umjetnika je postati medijator, neko ko će omogućiti generisanje iskustva. U tu svrhu, umjetnici stvaraju fizički prostor koji će koristiti za određeni (često efemerni) društveni događaj. Međutim, šta se pod „društvenim događajem” ovdje podrazumijeva? Prema Buriou, bilo šta: od zajedničke večere, preko diskusija do pukog sjedenja unaokolo. Burioova teorija odnosne umjetnosti se, sasvim opravdano, našla na meti brojnih kritičara, od kojih je sigurno najpoznatija istoričarka umjetnosti Kler Bišop (Claire Bishop). U važnom tekstu „Antagonizam i odnosna estetika” (Antagonism and Relational Easthetics), kritikujući Burioa Bišop postavlja legitimno pitanje, ističući u prvi plan sljedeću dilemu: „Burio želi izjednačiti estetski sud sa etikopolitičkim

prosudjivanjem odnosa proizvedenih umjetničkim djelom. Ali kako možemo izmjeriti ili uporediti te odnose?” (15). Nastavljujući dalje, Bišop se pita „ako odnosna umjetnost proizvodi ljudske odnose sljedeće logično pitanje koje treba postaviti je koje vrste odnosa se stvaraju, za koga i zašto?” (16).

Pomjeranje fokusa sa umjetničkog djela kao autonomnog djela na umjetničko djelo koje predstavlja odnosni objekat (*relational object*), zasnovan na mreži odnosa „između pojedinaca i grupa, između umjetnika i svijeta i između posmatrača i svijeta” (Bourriaud, „Relational Aesthetics 26) je, prema Mekini i Palmeru, paralela koja se podudara sa okretom koji se desio i na polju proširene scenografije, odnosno ponovnog definisanja značenja scenografije i pojave onog što danas nazivamo scenski dizajn. U kontekstu scenskog dizajna, odnosna dimenzija djela je rijetko, kako je to ranije definisala Bišop, „feelgood”⁵² (McKinney, Palmer, “Expanded Scenography” 9). Naprotiv, ovdje se odnosnost ne tiče samo ljudskih susreta, nego takođe i načina na koji će se publika pozicionirati u odnosu na prirodno ili izgrađeno okruženje. Stoga, cilj nije proizvesti ljudske odnose, nego radije odnos između publike i djela scenskog dizajna, odnosno između publike i textualnosti prostora koji je putem elemenata scenskog dizajna izgrađen. Dakle, radi se o aktiviranju dramaturškog potencijala izgrađenog okruženja kroz strategije scenskog dizajna.

Afektivnost scenskog dizajna

Afektivnost se, kako sama riječ kaže, odnosi na način na koji estetika i doživljaj scenskog dizajna utiče na individualnog posmatrača. I ne samo estetika, nego cjelokupnost jednog djela. Govoreći o afektivnosti Mekini i Palmer tekst počinju sljedećim riječima:

Uprkos društveno angažovanoj prirodi koja je karakteristična za većinu (ali ne i sva) djela proširene scenografije, ona se uglavnom prije bavi afektom nego efektom. Način na koji scenografija privlači pažnju publike – kroz organizovanje i transformaciju prostora, kroz izbor i manipulaciju slika i kroz dejstvo scenografskih materijala – često je indirektan, on posreduje; to je iskustvo ili skup potencijalnosti, a ne jedna, izolovana poruka. Takođe, nije isključivo vizuelno iskustvo, nego nešto što privlači cijelo tijelo posmatrača (10).

⁵² Vidjeti Bishop, Claire. „Antagonism and Relational Aesthetics“ 2004. Print.

Ranije u tekstu smo definisali afekt, koristeći se „Teorijom afekta” Silvana Tomkinsa dok se, u kontekstu scenografije, Mekini i Palmer pozivaju na Džejmsa Tompsona (James Thompson) i njegovu definiciju afekta koji predstavlja „tjelesni osjećaj koji je podržan i izazvan naročitim estetskim iskustvima kao jasnim preduslovom kritičkog angažmana sa svjetom” (12). Govoreći o afektu Tompson zapravo govori da je afekt (manifestovan kroz intenzivni osjećaj radosti ili terora) ništa drugo do agent društvenih promjena. To znači da društvena promjena počinje u onom trenutku kada mi, kao publika, učestvujemo u nekom događaju emocijama.

U pitanju je, dakle, „visceralno iskustvo” (Machon, “(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance” 2009) imerzivne scenografije u jednako imerzivnim prostorima (koji su najčešće pronađeni) čiji je cilj konstantna promjena u iskustvu publike i njenoj percepciji djela. Jedan od ciljeva je i generisanje razumijevanja (između publike i scenografije), ali i boravljenje u prostoru (dwelling), jer scenski dizajn traje (ako prepostavimo da izvođenje koristi kao svoj gradivni materijal) pa se stoga, mora iskusiti i jedino može iskusiti boravkom u prostoru određeni period vremena.

Materijalnost scenskog dizajna

Materijalnost o kojoj Mekini i Palmer govore je, pored onoga što pod materijalnost obično podrazumijevamo, ujedno i koncept pod kojim se misli na „svojstva i kapacitet stvari, prostora, tijela i načina na koji oni komuniciraju međusobno i utiču na naše iskustvo razumijevanja izvođenja, ali i svijeta generalno” (8). Riječ je o svojstvu posrednika gdje sami materijali postaju ne samo nosioci određenih značenja, nego i dio izvođenja, ali ne kao puko sredstvo, nego radije kao autonomna djela i dijelovi scenografije, koji na nju svojom aktivnošću utiču, u istom onom smislu u kojem Hauard tretira glumce i njihova tijela (kao integralne dijelove scenografije).

Tijela glumaca na sceni su, samim tim, dio materijalnosti jednog pozorišnog djela, jer njihova fizička prisutnost, energija, interakcija i reakcija (na druga tijela ili na samu scenografiju) postaju dio tog izvođenja i tog djela. Isto se može reći i za tijelo publike, jer prisutnost tijela publike (tokom *živog izvođenja*, *izmještenog izvođenja* i *ne-izvođenja*) podstiče scenografski prostor jer je, u toj instanci, ono integralni dio njegovog dizajna, koji mu daje finalni pečat. Ovdje je važan i Apijin koncept „živog prostora” koji svoj život i svoju materijalnost poprima od tijela koje ga nastanjuje.

Da bi od živog tijela primio svoj dio života, prostor treba tom tijelu biti suprotnost; prihvatajući naše oblike on dodatno uvećava svoju inerciju. Sa druge strane, upravo je suprotstavljanje tijela ono što oživljava prostorne oblike. Živi prostor je pobjeda tjelesnih oblika nad neživim oblicima. Njihova uzajamnost je savršena (49).

Ovo njegovo razmišljanje se može razumijeti kroz dva primjera. Prvi je kada tijelo dođe u kontakt sa tvrdim oblikom u prostoru, a drugi je kada tijelo doživi otpor. Objasnjavajući ovu ideju, Apija za primjer uzima vertikalni stub sa jasno istaknutim pravim uglovima:

Stub počiva bez podnožja, na horizontalnim pločama. Odaje utisak stabilnosti i izdržljivosti. Prilazi mu tijelo. Iz kontrasta između njegovog pokreta i mirne imobilnosti stuba već se rađa osjećaj izražajnog života, što ga tijelo bez stuba i stub bez tog tijela koje se približava, ne bi postigli. Štaviše, krivudave i zaobljenje linije tijela suštinski se razlikuju od ravnih površina i uglova stuba, i taj kontrast sam po sebi je izražajan. Ali, tijelo dodirne stub; suprotnost se još više naglašava. Konačno, tijelo se nasloni na stub čiji mu imobilitet pruža čvrst oslonac: stub pruža otpor; *on djeluje!* Suprotnost je ulila život neživoj formi: prostor je oživio! – Pretpostavimo sada da je stub samo naizgled tvrd, i da njegov materijal, kod najlakšeg dodira spolja, može da prihvati tjelesni oblik koji ga dodiruje. Živo tijelo bi se dakle urezivalo u meki materijal stuba, ono bi u njemu sahranilo svoj život; u isto vrijeme ubilo bi i stub. (...) Jednak eksperiment bi se mogao izvesti i sa tlom; na primjer elastično tlo, koje bi dopušтало да stopalo pri svakom koraku utone, no koje bi se odmah zatim vraćalo i zauzimalo svoju jednoobraznu površinu; to tlo bi se, dakle pomicalo; da li bi njegova pokretnost bila živa? Pogledajmo površinu nanovo uspostavljenu za koracima živog tijela; ona iščekuje, da bi opet ustuknula; ne suprostavljujući se nikako, ona je mrtva; od toga čak nema ništa mrtvije. A na stopalima što utabavaju i ne nailaze na otpor, igra mišića je umrтvljena, u stvarnom značenju te riječi. (...) I ako se sada to negativno tlo, koje uzmiče ili čeka da uzmakne, pretvori u tvrde ploče što, nasuprot tome, iščekuju stopalo da bi mu se oduprle, da bi ga sa svakim korakom nanovo odbacile i pripremile ga za novi otpor; to tlo svojom tvrdoćom pridobija čitav organizam za volju za hodanjem. Upravo suprostavljujući se Životu, tlo ga može primiti od tijela, kao i stub („Živa umjetnost“ 50).

Apijin zaključak je da su „načelo sile teže i načelo tvrdoće, prvi uslovi postojanja živog prostora“ („Živa umjetnost“ 51). Govoreći o tijelu, on napominje da je „struktura tijela

konačna” i da ga mi u prostoru možemo mijenjati jedino putem pokreta, gdje su pokreti „interpretacija tijela u trajanju” („Živa umjetnost“ 51).

3.4.4. Moguće metode scenskog dizajna

Ideje i umjetnička sredstva djela scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio” zasnovane su na temi identiteta i na umjetničkom istraživanju usmjerrenom ka sljedećim postupcima: *izvođenje kao metod istraživanja/razlika i ponavljanje* (prostora, tijela, teksta), *umjetnost prisvajanja/postprodukcijska* (kao metod stvaranja jednog umjetničkog djela) i *umjetnička dokumentacija* (kao umjetnost po sebi).

Izvođenje kao metod istraživanja/razlika i ponavljanje

Uzveši u obzir da se radi o relativno novoj disciplini, definicije *izvođenja kao metoda istraživanja* (performance as research (skr. PAR), dalje u tekstu IkMI) su, u ovom momentu, u najboljem slučaju provizorne, međutim, među teoretičarima postoji opšti konsenzus da IkMI podrazumijeva istraživanje koje se sprovodi kroz izvođenje izvedbe (performans, predstava, performativna izložba itd.) ili putem njegovih sredstava, koristeći metodologiju i specifične metode poznate izvođačima (performansa, performativne izložbe, predstave itd.), gdje je rezultat makar djelimično, ako ne u i potpunosti, izložen kroz performans, odnosno izvedbu. Drugim riječima, takve aktivnosti ukazuju na to da postoje određeni epistemološki problemi kojima se može baviti jedino kroz samu izvedbu, te da takva praksa izvođenja, da parafraziramo Peintera (Colin Painter), može biti istovremeno i forma istraživanja, kao i legitimni način omogućavanja javnog pristupa rezultatima takvog istraživanja.⁵³

Međutim, da bi stvari bile jasnije, treba napraviti jasnu razliku izmedju sljedećih pojmove: performans (*performance art*), izvođenje (*performing*) i izvedba (*performance*). Šuvaković performans definiše kao „režirani ili nerezirani događaj zamišljen kao umjetnički rad koji umjetnik realizuje pred publikom” (451) nastao kao posljedica spajanja bodi arta, hepeninga, određenih elemenata pozorišne umjetnosti i rituala primitivnih civilizacija. Izvedba se odnosi „na fenomen izvođenja, njegov materijalni rezultat, a izvođenje se odnosi na proces, praksu izvođenja i ukazuje na njegovu materijalnu procesualnost bez konačnog produkta” (453). Prateći Šeknerovu (Richard Scechner) definiciju koja kaže da je performans „inkluzivna

⁵³ Painter, Colin. 'Editorial' *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 (1996): n.p.

kategorija koja uključuje pozorišne predstave, igre, sport, ritual te svakodnevni život" možemo zaključiti da *performans* prema Šekneru nadilazi umjetnost i da se zapravo odnosi na različite izvođačke prakse u umjetnosti, kulturi i društvu uopšte. Performans je sredstvo istraživanja, odnosno alat kojim se Šekner služi a ne (samo ili isključivo) forma akcione umjetnosti. Izvođenje, odnosno *proces ili praksa izvođenja* tako postaje bilo koje djelovanje koje proizvodi interpretaciju, čak i u slučaju da se interpretacijom služi kao metodom u svom izrazu. Odnosno, izvođenje, inherentno izvođačkim umjetnostima, jeste svaki događaj (izvedba) u kojem se grupa izvođača ponaša na određeni način pred grupom drugih ljudi koji mogu a i ne moraju biti njihova publika, a bez materijalnog proizvoda (performans, performativna izložba, heopening itd.). Performans je pravac, odnosno oblik izvođačkih umjetnosti, ali i sredstvo kojim se Šekner služi prilikom istraživanja ne samo ovih umjetnosti, nego društva i života uopšte.

Ukoliko krenemo od pretpostavke Kristine Bojer⁵⁴, a sa fokusom na stvaranje umjetničkog ili ne-umjetničkog djela u prostoru, postaće nam jasno da bilježenja iz prostora uspostavljaju paralelni narativ kroz artikulaciju tijela u istom. Tijelo je, prema Čumiju (Bernard Tschumi), ishodišna tačka vitruvijanske trilogije u kojoj se jedino sa i preko tijela kao subjekta iščitava funkcija prostora. „Prijelaz iz prostora tijela“, kao prostora tijela izvođača u ovoj tezi, „do tijela u prostoru je zamršen“ (89) ali ključan za artikulaciju značenja. U takvom kontekstu tijelo i kretanje, odnosno ne-kretanje tijela u prostoru postaju scenarij za scenski događaj i program za prostor. Dok je narativ, koji se uspostavlja kroz interakciju tijela korisnika sa prostorom i kroz njegovo kretanje ili ne-kretanje, uslov za razumijevanje značenja arhitekture koja se takođe čita posredstvom narativnih ili scenskih dokumenata. Stoga boravak, kretanje ili ne-kretanje u datom prostoru jesu mehanizmi koji služe kako bi se ovi slojevi iščitali u odnosu sa fenomenološkim tijelom kao subjektom. S tim u vezi, moramo se vratiti na pitanje šta je to IkMI koji Flajšman (Mark Fleishman) definiše kao: „1) seriju otjelovljenih ponavljanja u 2) vremenu na 3) mikro (tijelo, pokret, zvuk, improvizacija, moment) i 4) makro (događaj, produkcija, instalcija) nivou, 4) u potrazi za *razlikom* (u odnosu na klasične akademske studije)“ (30). On svoju definiciju bazira na osnovu Bergsonove (Henri Bergson) ideje o kreativnoj evoluciji i Delezove (Gilles Deleuze) angažovanosti sa tom istom idejom i nadogradnjom na nju. Pirson (Keith Pearson) smatra da je Delez - kroz mišljenje o *razlici* i *ponavljanjima* kao istorijski specifičnim za kapitalističku savremenost - zapravo pokušao da

⁵⁴ O tome da su pozorišni i arhitektonski prostori svojevrsne kulturne prizme kroz koje publika ili izvodač doživljava društvenu realnost, da su ovi prostori mehanizmi za posmatranje metaforičkih prostornih realnosti čije su scene uspostavljene kao autentične i istinite ili fantastične i spektakularne Vidjeti: Boyer. Christine M. *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*

kroz Bergsona, a za filozofiju, artikuliše jedan novi radikalni projekat te da ponovo uspostavi ovu savremenost.⁵⁵

Flajšman zastupa tezu da ako je IkMI išta, onda je ono „želja za osvješćenjem, za postajanjem svjesnim usred beskrajnog procesa postajanja, te zatim pokušaj da se to prevede drugima kroz mnoštvo modaliteta“ (Keith Ansell Pearson 35). Ovo podrazumijeva jednu vrstu opažajnog zaustavljanja, usporavanja ili zgušnjavanja trajanja, toka, tako da na površinu izađu razlike u međuprostorima. Flajšman smatra da je ponavljanje aparat kojim postižemo ovo usporavanje jer „ponavljanje stvara jedan oblik mirovanja koji apsolutno nije nepokretnost“ (Andre Lepecki 62). Lepecki to ponavljanje karakteriše kao „paranomaziju“, retoričku formu u kojoj se ideja razvija lingvistički kroz ukrštanje riječi koje dijele zajednički korijen. On smatra da „ponavljanje sa razlikom (u trajanju) stvara ponavljače razmicanje ideje, time ostvarujući specifično sporu promjenu stvarajući varijacije u poimanju „intelektualnih objekata“ te na taj način mijenja aspekte njihovog ponovnog pojавljivanja“ (62). Drugim riječima, ponavljanje nije reprodukcija istog, već stvaranje novog iz različitog, gdje se samo razlike ponavljaju, a svako ponavljanje je različito.

Iz ovog možemo zaključiti da bez obzira na to koliko ponavljanje, samo po sebi, ima kapacitet da uspori određenu izvedbu, ono kroz taj proces usporavanja nikad ne iscrpljuje kapacitet za *razliku*. Dok god se ta izvedba bude ponavljala, njena razlika će se konstantno proizvoditi. Pa čak i po završetku iste jer razlika nema ni (poznati) početak ni kraj. To znači da nikad nije bilo prvog puta (originala) niti odredišta (kraja) jer svaka izvedba (i umjetnost) se bazira na određenom tekstu (koji se bazirao na nekom drugom i koji će poslužiti za neki sljedeći) u odnosu na koji ona konstruiše svoju prvu (originalnu) razliku - prvu u odnosu na izvedbu a ne u odnosu na tekst iz čijeg ponavljanja je nastala. To znači da izvedba, sama po sebi, nije original dok svaka njena razlika jeste jer je ona originalna u svojoj različitosti. Ako izvedba nije originalna, model za kopiju je već kopija. Samim tim moglo bi se reći da nema ni činjenice (iako ona naravno postoji kao polazna tačka svakog tumačenja) već samo tumačenja činjenice a svako tumačenje je tumačenje starijeg tumačenja. Ovo kopiranje se manifestuje ponavljanjem a svako ponavljanje smiče pokret (ideju) praveći tako *razliku*, odnosno *varijaciju u pokretu*. Ukoliko podemo od pretpostavke da se shvatanje pokreta konstruiše kroz njegovu nepokretnost (ili obrnuto, kroz pokretnost njegovog ne-kretanja) postaće nam jasno da upravo ne-kretanje

⁵⁵ Pearson, Keith Ansell. *Germinial Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, (London and NYC: Routledge, 1999): 4.

(stabilna tačka kao geneza djelovanja) pravi interval pokreta koji zauzvrat konstituiše pokret (ovdje shvaćen kao proces mišljenja). Dakle, intervali su trenuci smješteni između stabilnih tačaka ne-kretanja. Ključ za razumijevanje IkMI-ja leži upravo u našoj sposobnosti da spoznamo, osjetimo i djelujemo unutar tih intervala. To je radikalna zamisao IkMI-ja i njegova *razlika* kako kaže Flajšman. Samim tim, svako izvođenje izvedbe je ništa drugo do procesa mišljenja, odnosno pokret, u toku kojeg se ne vodimo nepokretnim momentima (izvedba), kao zaključcima koji su rezultat nekog pokreta pa samim tim i fiksni, nego fluksom pokreta (izvođenje), koji po sebi treba da bude sredstvo pomoću kojeg mislimo i vršimo određeno istraživanje.

Postprodukcija i Umjetnost prisvajanja

Proces montaže i rezanja centralni je dio radova mnogih vizuelnih umjetnika otkad je Picasso, 1912. godine, izlijepio tapetu dijelovima naslonjača stolice, kao i dijelovima namještaja koji je zatekao u kafeu i tako transformisao ne samo umjetničko djelo nego i samu umjetnost. Na isti način na koji je Picasso promijenio i uticao na medijum slikarstva, jednostavnom gestom uvođenja stvarnog svijeta (a ne samo oslikavanja istog) u prostor slikovne iluzije, savremeni audio-vizuelni umjetnici koriste slične transgresivne geste kako bi prikazali iluzorni prostor savremenog filma i generalno video radova.

Od ranih devedesetih, sve veći broj umjetničkih djela se stvara na osnovu postojećih i sve više umjetnika zapravo „interpretira, reproducuje, iznova izlaže ili koristi tuđa, postojeća djela i dostupne kulturne tvorevine“ (Bourriaud, „Postproduction“ 13). Očigledno skloni strategijama prisvajanja (koje postoje od tridesetih godina prošlog vijeka) i uzimanju uzoraka u muzici devedesetih, ovi umjetnici su se ujedinili pod okriljem umjetničkog pravca koji možemo označiti kao *ekspresivna upotreba montaže*, koju je francuski filozof i teoretičar, Nikolas Burio, prozvao postprodukcijskom umjetnošću (dalje u tekstu *Postprodukcija*). Da li kroz ponavljanje, distorziju ili kompresiju, ovi umjetnici aktivno manipulišu medijumom na način koji nas podsjeća na važnost koju je Ričard Sera pridao radnji ili činu rađenja kada je sastavio svoju, sad veoma popularnu, *Listu glagola* (*Verb List*, 1967-68): niz radnji koje skulptor može da primijeni praveći skulpturu, „dijeliti, sjeći, cijepati, savijati“ itd.

U *Postprodukciji* (Postprodution: Culture as Screenplay: How Art Repograms the World), njegovom ključnom djelu, Burio (Nicholas Bourriaud) otvara diskusiju o pojmu postprodukcija koji se koristi na televiziji, filmu ili videu i pojmu koji se odnosi na određenu vrstu umjetnosti,

koja je zaživjela ranih devedestih prošlog vijeka. Postprodukcija, u smislu tehničkog termina, podrazumijeva „set radnji primjenjenih na snimljenom materijalu: montaža, vizuelni i audio izvori, titlovi, naracija, specijalni efekti, itd., odnosno, produkciju sirovog materijala“ (Bourriaud „Postproduction“ 13). Međutim, Burioova *Produkcija* se odnosi na djela „nastala na osnovu postojećih, koje autor reprodukuje i ponovo izlaže, odnosno unutar kojeg autor koristi dostupna kulturna sredstva ili umeće svoj rad u već postojeći tuđi“ (13).

Na sličnom principu funkcioniše i takozvana *Umjetnost prisvajanja* (Appropriation Art) koja podrazumijeva upotrebu postojećih radova, predmeta i prikaza uz njihovu minimalnu ili gotovo nepostojeću transformaciju. Edvard Lusi-Smit (Edward Lucie-Smith) apropijaciju definiše kao „termin koji se koristi kada umetnik preuzima predpostojeće slike kako bi ih ponovo upotrebio u drugačijem kontekstu ili sa drugačijom svrhom u vidu, menjajući na taj način njihovo značenje“ (Rečnik umjetničkih termina, 2004). U vizuelnim umjetnostima, prisvajanje se uglavnom odnosi na recikliranje, pozajmljivanje ili semplovanje (parcijalno ili u cijelosti) vizuelne kulture u procesu takozvane „poštene upotrebe“ (fair use)⁵⁶ na sličan način na koji to radi Postprodukcija. Razlika je što se prvo odnosi na umjetnost generalno, a potonje uglavnom na audio-vizuelna umjetnička djela koja se obično koriste upotreboru montaže.

Umjetnička dokumentacija

Prema tradicionalnom shvatanju, umjetničkim djelom smatra se „nešto što samo po sebi utjelovljuje umjetnost, čineći je istog trena postojećom i vidljivom“ (Grojs 8) gdje je umjetnost definisana „kao specifična društvena institucija i praksa proizvodnje, razmjene i potrošnje artefakata (objekt, situacija, događaj, tekst, ponašanje) koji nemaju direktnu i prvostepenu utilitarnu funkciju u društvu“ (Grojs 8). Međutim, u posljednjih nekoliko decenija sve češće dolazi do situacije gdje se umjetničkoj dokumentaciji dodjeljuje status umjetničkog djela (kroz izložbene prostore) iako ona to nije s obzirom da je njen zadatak prvenstveno da uputi na umjetnost, jasno pokazujući kako „umjetnost više nije prisutna i stoga istog trena vidljiva, već je prije odsutna i skrivena“ (Grojs 8).

Postoje dva razloga za ovu pojavu. Prije svega treba imati u vidu da pojedini pravci u umjetnosti – performans, *happening*, instalacija, pozorišna predstava – nemaju materijalni

⁵⁶ Poštena ili pravična upotreba se odnosi na instituciju zakona o autorskim pravima SAD koja omogućava zakonito, nelicencirano uključivanje citata ili materijala zaštićenih autorskim pravima u djelu drugog autora. Iako je ovaj termin jedinstven za zakonodavstvo SAD-a, mnoge zemlje imaju u svojim zakonima sličan koncept. Bosna i Hercegovina ima Zakon o autorskim pravima, ali poštena upotreba, kao metod u stvaranju novog umjetničkog djela, nije jasno niti dovoljno definisana.

proizvod tako da je dokumentacija, čiji je zadatak da uputi na umjetnost kroz dokumentovanje, upravo onaj statični momenat promišljenja njenog trajanja kao i sredstvo za generisanje njene razlike (ponovnog proživljavanja intervala pokreta). U takvim slučajevima može se reći da se ove umjetnosti manifestuju i doživljavaju kao umjetnički događaji koji su postojali i bili vidljivi u nekom vremenu i prostoru, a da dokumentacija koja se naknado izlaže ima namjeru tek podsjetiti na njih. S druge strane, imamo skoriju pojavu umjetničke dokumentacije, uslovljenu pojavom novih umjetničkih djela, koja nema namjeru da podsjeti na prošle umjetničke događaje niti tvrdi da želi učiniti te događaje sadašnjim. Kako Grojs (Boris Groys) navodi u pitanju su umjetničke intervencije, diskusije i analize, umjetnost koja stvara neobične životne okolnosti, umjetnička istraživanja u i o umjetnosti, ili istraživanja o recepciji umjetnosti u različitim kulturama i sredinama, itd. Kada pogledamo istaknute primjere ove umjetnosti postaje jasno da ne postoji nijedan drugi način kako bi se ona prikazala, osim putem umjetničke dokumentacije „budući da od samog početka one nisu za cilj imale stvaranje umjetničkog djela u kojem se umjetnost kao takva može manifestovati“ (Grojs, 9). Dosljedno tome, rezultat takve umjetnosti nije artefakt, ili njen materijalni proizvod. Prije bi se moglo reći da je rezultat te umjetnosti sama umjetnost, odnosno praksa umjetnosti ili kako ju Grojs naziva – *kreativna aktivnost*. Prema njemu, za one koji su se radije posvetili stvaranju umjetničke dokumentacije, nego stvaranju umjetničkog djela, „umjetnost je identična životu zbog toga što je život zapravo čista aktivnost koja ne vodi nikakvom konačnom cilju“ (Grojs 10). Umjetnost tada postaje oblikom života (jer upućuje na život), dok umjetničko djelo postaje ne-umjetnost, odnosno dokumentacija te životne forme.

3.5. Zaključak teorijskog istraživanja

Nakon izlaganja teorijskog istraživanja, sastavljenog iz poglavlja koja se bave pitanjem identiteta, pitanjem Bosne (i Hercegovine) i pitanjem scenskog dizajna, sasvim logično bi bilo zapitati se kakve veze identitet, Bosna (i Hercegovina) i scenski dizajn imaju jedni sa drugim? Odnosno, kako i zašto ove termine (sintagme), i značenja koja sa njima neminovno idu, uopšte dovodim u vezu? Odgovor je iznenađujuće jednostavan, jer odgovor zapravo leži u meni. Ja sam tačka presjeka i jednog i drugog i trećeg.

U svojoj knjizi „Duh mjesta“ (Genius Loci), Kristijan Norberg-Šulc kaže da identitet čovjeka proizilazi iz „identiteta mjesta“ (Identity of Place). On naglašava da je *mjesto* (Place), kao geografska cjelina i odrednica, ono što čovjeku daje njegov identitet. Po njemu, nečiji identitet je odraz onoga ko on sebe smatra da jeste, te odraz pozicije koju smatra da bi u okviru svog socio-kulturnog konteksta on trebalo da zauzme.

Sve ovo je značajno u kontekstu *Priče o Bosni*, jer ona, u prvom redu, nastoji definisati pitanje problema identifikacije, odnosno uspostavljanja individualnog identiteta u jednoj heterogenoj zajednici u kojoj etničko-vjerski identitet ima primat u odnosu na nacionalni, zbog čega je gotovo nemoguće formirati ga na način na koji to tvrdi Norberg-Šulc, osim na lokalnom nivou (npr. Banjalučanka). Ovakva vrsta dehijerarhizacije dovodi do toga da se identitet u Bosni i Hercegovini formira ili isključivo na mikro nivou, prema lokalnoj geografskoj odrednici, umjesto prema državi ili, obrnutim redoslijedom, ne po *mjestu*, ne po geografskoj cjelini koja ti daje identitet, kako to tvrdi Norberg-Šulc i kako to često biva u uređenim državama sa jasnim kontinuitetom, nego po etničko-kulturnim matricama koje su naslijedene, koje su date. Dakle, u pitanju je etničko-kulturni identitet kao odrednica koja je iznad nacionalnog identiteta i koja je, doduše ipak samo do određene mjeru, naš zajednički imenitelj, nas naroda u Bosni.

Priča o scenskom dizajnu se, na vrlo sličan način, bavi pitanjem identiteta scenskog dizajna kao nove umjetničke prakse koja je nastala iz potrebe da se scenografija⁵⁷ na neki način izloži, ali i iz potrebe da se, po važnosti i značaju, stavi rame uz rame sa drugim umjetnostima. Takva scenografija je ona scenografija koja ne traži dramski tekst da bi ga doslovno prenijela ili inscenirala, ne traži reditelja koji će je, radeći, postavljajući i izlažući svoje glumce na scenu,

⁵⁷ Scenografija, a zatim i kostim, dizajn svjetla i zvuka...

uslovjavati, ne traži prostor pozornice, niti traži pozorište. Taj izlazak iz pozorišta, inicijalno u formi odvojene, izmještene scenografije, koja gubitkom konteksta (pozorišne predstave) gubi na svojoj snazi i značenju je postepeno, u jednom procesu evolucije, dovela do pojave scenskog dizajna kao umjetničke prakse. To je ona umjetnost koja se bazira na tekstu (on može biti dramski, ali ne mora i češće nije), koja se odigrava u nekom prostoru (često i obično galerije ili muzeja) i koja koristi tijela glumaca/izvođača/gledalaca da bi ispričala svoju priču, ali ne nužno tim redoslijedom, jer scenski dizajn, za razliku od pozorišta, može da krene od vizuelne slike umjesto od teksta. Tekst koji je važno polazište, ali ne i presudan za stvaranje umjetničkog djela, se može pojaviti na samom kraju stvaralačkog procesa. Dehierarhizacija, koja se ogleda u radovima Oskara Šlemera, Roberta Vilsona ili Hajnera Gebelsa je, samim tim, jedna od odlika scenskog dizajna koja je u velikoj mjeri odvaja od klasičnog poimanja i definisanja značenja termina scenski dizajn u smislu scenografije. Stoga, scenski dizajn je nova vrsta kontekstualne umjetnosti koja je proizašla iz pozorišta, ali ga je vremenom djelimično i napustila, iz njega izašla, jer, da bi doživjela svoj puni potencijal, ona je prvo morala uspostaviti svoj individualni identitet, nezavisno od drugih.

Vodeći se i analizirajući lični identitet kroz teorijsko istraživanje, ali i umjetničko, o kojem će kasnije biti više riječi, došla sam do toga da je tema identiteta (ličnog i kolektivnog) ključna za moje razumijevanje i shvatanje Bosne (i Hercegovine), kao i scenskog dizajna. Sa jedne strane, ona je važna jer me pozicionira u odnosu na Bosnu (i Hercegovinu), a sa druge, jer se princip, koji koristim prilikom kreiranja višemedijskog djela scenskog dizajna, a koji se odnosi na poigravanje sa njegovim identitetom, oduzimanje i dodavanje fragmenata koji identitet tog djela čine, istovremeno zadržavajući njegovu suštinu, bazira upravo na mom ličnom identitetu, na mojoj pojedinačnosti koja se tokom života razvijala popunjavajući moju *tabulu rasu*. Na njegovoj dualnosti, promjenama i percepciji koja zavisi od pozicije i konteksta iz kojeg se posmatra, iz tačke gledišta. U pitanju je princip na kojem se posmatra prostor, tijelo, tekst, pa i samo to djelo. Shodno tome, u teorijskom istraživanju sam se usmjerila na proučavanje tijela, prostora, teksta, kao osnovnih gradivnih elemenata scenskog dizajna, provlačeći ih kroz prizmu odnosnosti, afektivnosti i materijalnosti, a u kontekstu (individualnog) identiteta, u kontekstu Bosne (i Hercegovine) i scenskog dizajna koje sam ovim procesom izjednačila.

I Monika Ponjavić, i Bosna (i Hercegovina) i scenski dizajn su entiteti fluidnog identiteta koji je takav samo u percepciji koja se dešava izvan njih, to jest, u odnosu sa *drugim*. Unutar *sebe*, njihov identitet je postojan.

4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMJETNIČKIH DJELA

Ako ne čuvaš tuđe, nećeš imati ni svoje. Narodna poslovica

Prilikom izbora referentnih djela, za studije slučaja birala sam umjetnička djela koja: 1) korespondiraju sa ključnim metodama i temama doktorskog umjetničkog projekta u smislu da su njihovi reprezentativni primjeri, 2) su izvršila značajan uticaj na mene i moje razumijevanje i artikulaciju termina scenski dizajn, 3) u sebi nose elemente odnosnosti, afektivnosti i materijalnosti, 4) na plastičan način preispituju pitanje identiteta (individualnog i kolektivnog), 5) u svojoj osnovi imaju tijelo, prostor i tekst, i 6) nisu okarakterisana kao djela scenskog dizajna (film, performans i video instalacija), iako to mogu biti.

Na osnovu iznesenih kriterijuma izbrala sam kratki eksperimentalni film „Savršeni čovjek“ Jorgena Leta i njegov nastavak „Pet opstrukcija“ Jorgena Leta i Larsa von Trira, bez kojeg „Savršeni čovjek“ nema mnogo smisla u datom kontekstu; video instalaciju „Ispovijest iskuljenog grešnika“ Daglasa Gordona i instalaciju performativnog karaktera „Dobrodošli u Bosnu“ bosansko-hercegovačkog umjetnika Mladena Miljanovića.

4.1. Jorgen Let – Savršeni čovjek / Pet opstrukcija

Često ne obraćamo pažnju da je nesvjesno iskustvo dodira skriveno unutar našeg pogleda. „Dok posmatramo, oko dodiruje, i prije nego što smo čak vidjeli objekat našeg posmatranja, već smo ga dodirnuli, procijenili njegovu težinu, temperaturu i teksturu površine“ (4) piše Juhani Palasma (Juhani Palasmaa) u svojoj knjizi “Oči kože” (Eyes of the Skin). I ovo je, na neki način, istinito, jer naša percepcija, naše sveukupno bivanje na ovom svijetu postaje značajno izmijenjeno arhitekturom koja nas okružuje. Istina je da nema događaja bez prostora (Hoćevar). Stoga, primarni zadatak arhitekture jeste da uokviri ljudsko postojanje, da strukturira naše *bivstvovanje-u-svijetu*. Zadatak filma je gotovo identičan, jer pored činjenice da on podrazumijeva identifikovanje našeg *bivstvovanja-u-svijetu*, kako u fizičkom tako i u mentalnom, on ima i zadatak da artikuliše odnos između *doživljenog-sebe* i *doživljenog-svijeta* oko sebe. „Mentalni i fizički svjetovi koje mi nastanjujemo, u svojoj pojavnosti nisu jasno razdvojeni svjetovi, naprotiv, oni nastaju kao akumulacija zapamćenog, naučenog, izmaštanog, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti čije granice u uzajamnom prožimanju nikada nisu jasno određene“ (Pallasmaa, „The Architecture of the Image“ 17). Palasma tvrdi da je upravo film taj koji konstruiše auto-generisani prostor mišljenja, informacije, takozvani *prostor-svijesti*

koji odražava efemernu arhitekturu ljudskog uma, memorije, misli i emocija. U eseju „Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije” (Artwork in the Age of Mechanical Reproduction), Valter Benjamin (Walter Benjamin) sugerise da su i film i arhitektura, bez obzira na činjenicu da se radi o vizuelnim formama, zapravo taktilne umjetnosti. Drugim riječima, slike pohranjene u našoj memoriji su utjelovljene i haptične te bi film, kako to Palasma kaže, „trebalo gledati kako očima tako i mišićima i kožom” („The Architecture of the Image” 10) baš kao i arhitekturu.

Vizuelna slika prozora tako, na primjer, ne predstavlja ništa drugo nego arhitektonsku jedinicu, arhitektonski element, dok je pogled kroz prozor jedinstveni arhitektonski susret koji postoji kao okvir dešavanja i ima za cilj da pojača značenje određenog čina ili emocije. U ovoj instanci prozor – praktičan i konkretan u svojoj pojavnosti – istovremeno nudi i utilitarnu funkciju i „prizore koji su više od spektakla” (Lefebvre „Writing on Cities” 224).

Ukoliko je koncept prostora (ili prozora, što je čest slučaj u filmu) ujedno i njegov glavni koncept, onda on zapravo ima dvojaku funkciju: da stavi akcenat na postojanje filma unutar filma, odnosno, filmskog prostora unutar filmskog prostora i da pojača pojam voajerskog pogleda ili da služi kao pozadina, odnosno kulisa. U ovom drugom slučaju moramo imati na umu da prostor (kroz položaj njegovih ključnih elemenata) stvara kontekst, pa samim tim i određuje status lika ili čak mijenja njegov kontekst. Ono što je značajno za nas, u ovom konkretnom slučaju, jeste amalgam nastao kao proizvod sučeljavanja ova dva koncepta u kojem se *prostor kao koncept* i *prostor kao pozadina* dovode u vezu sa jednim vrlo jasnim i preciznim ciljem – promjena značenja jednog te istog čina.

U modernističkom filmu „Savršeni čovjek” iz 1967. godine, danskog reditelja Jorgena Leta, koji se, kako sam naziv filma kaže, bavi pitanjem savršenog modernog čovjeka, odsustvo i uklanjanje osjećaja za prostor vodi ka homogenizaciji istog, slabeći tako iskustvo življenja. Riječ je o filmu u trajanju od trinaest minuta koji, kao u eksperimentu, promatra ponašanje muškarca i žene (uobičajene radnje, poput oblačenja, hodanja, stajanja, ležanja, sjedenja...), a uz pratinju naratora (Let) koji, kao da na sebe preuzima ulogu Boga. Let vrlo spretno koristi moć riječi i slika kako bi dočarao vrijeme u kojem je film nastao i koji kritikuje, s ciljem da ukaže na lucidnosti tog istog vremena, te da ismije realnost svakodnevnog života, ispunjenog raznim stanjima neprirodnosti i absolutističke dvoznačnosti, u koji smješta svog glavnog lika. Let ovo radi svjesno kako bi istovremeno izrazio svoju zabrinutost, kako za materijalno, tako i

za nematerijalno i u tome uspijeva.

Trideset godina kasnije, Lars fon Trir izaziva svog kolegu i mentora da snimi „Savršenog čovjeka” ponovo, pet puta i to kroz pet opstrukcija koje će mu on lično zadati. Rezultat ove vježbe i eksperimenta, koji će tokom vremena postati više od toga, je dokumentarni film „Pet Opstrukcija” iz 2005. godine. Od svih opstrukcija (snimiti film u 24 frejma, snimiti ga na najmizernijem mjestu, ali ga pri tom ne prikazati, snimiti film u tehnici animacije, snimiti ga bez opstrukcije, u svojoj slobodnoj interpretaciji i naposlijetku dozvoliti Triru manipulaciju i interpretaciju), druga je najznačajnija, jer je njome Fon Trir pokušao da razbije Letovu ulogu „nevinog” posmatrača kroz preispitivanje njegove etike i morala (u želji da sazna koliko daleko bi Let išao u potrazi za estetski savršenom pričom), šaljući ga na najmizernije mjesto na Zemlji. I umjesto da mu dozvoli da ga pokaže, on mu to zabranjuje. Da ne bih otišla predaleko u analizi i eksplikaciji ovog filma za primjer ču uzeti samo jednu scenu – scenu ručka. Snimati čovjeka koji jede obilan obrok pred (vjerovatno) najsironašnjim ljudima na svijetu (u pitanju su ulice Bombaja, Indija), a bez da pokaže njihovu bijedu, nije u najmanju ruku nije etički ispravno, ali opet, s druge strane, pokazati bi bilo daleko gore i na neki način eksploratorski. Međutim, Let poseže za sopstvenim pristupom i rješenjem, koje postoji negdje između, stavljajući providni ekran, prozorski okvir kao kulisu koja zapravo prikazuje samo maglovita tijela posmatrača (slučajnih prolaznika). Akustično iskustvo diegetskog (žamor radoznale i gladne „scenografije”) i ne-diegetskog zvuka (klasična muzika za raspoloženje i ugodaj zapadnoevropskog bijelog gospodina, građanina Evropske Unije) unutar ovog prizora pojačava i obogaćuje vizuelni doživljaj. Dekadentna večera je, kroz ovaj nadasve jednostavni čin, stavljena u kontrast sa realnom slikom života u Indiji (Red Light District) i kao takva integriše potpuno novu dimenziju u značenje pojma savršenog čovjeka, pa tim i samog filma. Predstava modernog, savršeno komercijalizovanog čovjeka (inicijalno predstavljenog u izdanju iz 1967.) ovdje postaje predstava savršenog ljudskog bića danas – savršenog zapadnog čovjeka koji je, pored svega što mu se desilo u posljednjih pedeset godina, nekako u procesu „evolucije” uspio da izgubi i voljenu djevojku i zauzvrat dobije nekoliko desetina njih, prostitutki *Crvenog distrikta*. Drugim riječima, koncept porodice koji je bio opšteprijhvaćeni koncept 1960-tih godina 20. vijeka, zajednica savršenog muškarca i žene, koji samo ukoliko su zajedno, grade savršeno ljudsko biće, to jest savršenog čovjeka, u 21. vijeku više ne postoji.

Ova scena, koja traje svega nekoliko minuta, prostorom uspijeva da ispriča mnogo više nego sam glumac. Prostor, iako (djelimično) skriven (prema Trirovoj instrukciji), u sebi sadrži

elemente žive (tijela stanovnika Bombaja) i nežive scenografije (sto, hrana i piće na stolu, poluprovidni ram), koji će u svom konačnom ishodu stvoriti prizor neophodan za generisanje ovog konkretnog narativa. Bez upisanog elementa tijela stanovnika Bombaja, odnosno tijela koja na sebe preuzimaju karakteristike i funkciju scenskog, scene - žive scenografije - ovaj prizor bi u potpunosti izgubio svoj značaj, svoj narativ i, u krajnjoj liniji, na svojoj težini. Zamislimo sada isti prizor sa minimalnom promjenom u postavci i odnosu glumca i njegove pozadine. U originalnom izdanju glumac je leđima okrenut svojoj pozadini kako bi mogao u miru da objeduje. Njegova publika radoznalih Indijaca tako prestaje biti publikom i postaje njegovom pozadinom. Ukoliko glumca okrenemo za 180 stepeni, kako bi se suočio sa svojom pozadinom, ona bi u tom slučaju postala njegovom publikom. On bi i dalje bio glumac.



5 opstrukcija, Jorgen Let, Lars von Trir, 2005.

Dakle, sam prostor, kao takav – kao jedna ulica grada Bombaja – u ovom slučaju nije ključan za razumijevanje date scene, jer ga mi, uslijed Trirove instrukcije, ne možemo ni sagledati u potpunosti. Međutim, dati prostor, sa svim svojim upisanim elementima – koreografija i odnos tijela u tom prostoru, scenografija, te interakcija tijela sa datim prostorom, kostim ili nedostatak istog, muzika itd. – koji ga čine takvim jeste ključ za razumijevanje ove scene, koja se, kao što znamo, ponavlja. Ista ta scena u originalnom, homogenom bijelom prostoru, u kojoj je *savršeni čovjek* i nastao, ima potpuno drugo značenje, kao što bi ga imala da se postavi u muzejski izložbeni prostor, na livadu, u park, na vrh Leotara, krov zgrade, pijacu, na obalu Bilećkog

jezera ili u „Kamenu kuću“. Ponavljanje iste radnje (teksta) u drugom prostoru otvara mogućnost stvaranja *razlike*, prijeko potrebne za razumijevanje, kako same radnje tako i prostora u kojem se ona igra, a kroz praksu *izvođenja kao metoda istraživanja*. Upravo to saznanje, koje se u prvi mah možda čini i banalno, postaje odrednica jednog od vitalnih elemenata u građenju performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?“ čiji je metod ponavljanja jednostavnih radnji svojstvenih svakom čovjeku – sjedenje, ležanje, stajanje – doveo do niza spoznaja (o prostoru, njegovom značaju, uticaju, te čitanju istog) do kojih jedan arhitekta ili scenograf, osuđen na klasične studije, ne može doći.

4.2. Daglas Gordon – Ispovijest iskupljenog grešnika

„Ispovijest iskupljenog grešnika“, video instalacija za koju je škotski umjetnik Daglas Gordon dobio prestižnu Tarnerovu nagradu (Turner Prize) 1996. godine, je nastala kao spoj tri različita teksta – romana „Privatni memoari i isповјест opravdanog grešnika“ (The Private Memoires and Confessions of a Justified Sinner Written by Himself: With a detail of curious traditionary facts and other evidence by the editor) objavljenog anonimno 1824. godine od strane škotskog autora Džejmsa Hoga (James Hogg), novele „Čudesni slučaj doktora Džekila i gospodina Hajda“ (Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde) iz 1886. godine, autora Roberta Luisa Stivensona (Robert Louis Stevenson), filma Rubena Mamuliana (Rouben Mamoulian) „Doktor Džekil i gospodin Hajd“ (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) sa Fredrikom Maršom (Fredric March) u glavnoj ulozi – i Gordonove interpretacije ovih djela, uključujući i njegovu fiksaciju na temu dvojnika (doppelganger), što je čest motiv koji se pojavljuje u njegovim djelima. Pored tog motiva važnu ulogu igraju i metode kojima se umjetnik služi, a koje pripadaju onome što Burio naziva *Postprodukcija*, pod kojom se podrazumijeva apropijacija postojećih i relevantnih umjetničkih djela, njihova manipulacija kroz postupak montaže (sjećenje, produžavanje, skraćivanje itd.) i u postprodukciji stvaranje nečega novog iz poznatog. Riječ je o metodu dekonstrukcije (narativa).

Strukturalizam, dekonstrukcija i semiotička teorija su srž svakog Gordonovog djela, koji je često (ali ne i uvijek) zapravo produžena ruka holivudskog filma, Gordonove neiscrpne i vječne inspiracije. On je, u pravom smislu te riječi, istinski postprodukcijski umjetnik u čijim smo radovima, između ostalog, mogli prepoznati autorska djela Alfreda Hičkoka (Alfred Hitchcock: „Psycho“ - 24 Hours Psycho, 24 Hours Psycho Back and Forth and To and Fro), Vilijema Fridkina (William Friedkin: „Exorcist“ – Between Darkness and Light), Henrika

Kinga (Henry King: „Song of Bernadette” - *Between Darkness and Light*), te Rubena Mamuliana, čiji je film „Doktor Džekil i gospodin Hajd” integralni i važni dio studije slučaja koju ovdje preispitujemo. Koristeći se poznatim djelima, filmovima koji su obilježili popularnu kulturu, kao svojim gradivnim materijalom koje raznim metodima postprodukcije manipuliše, Gordon se obično bavi sobom i svojim individualnim, kako on to definiše, podijeljenim identitetom.

Ta podijeljenost je najjasnija u „Ispovijesti iskupljenog grešnika” ne samo u temi koju ovdje obraduje nego i u organizaciji prostora koju primjenjuje. Na dva slobodnostojeća platna, okrenuta jedno prema drugom u činu suočavanja, Gordon, u pozitivu i negativu, sučeljava doktora Džekila i gospodina Hajda u momentu njegove transformacije u drugog sebe. U knjizi „Podijeljena ličnost” (The Divided Self), škotski psihijatar R.D. Leng (R.D. Laing) govori o slučajevima u kojima ljudi „doživljavaju sebe kao podijeljene na um i tijelo” (65). On tvrdi da postoje dva načina postojanja: utjelovljeno (embodied), sa svješću o fizičkoj suštini i postojanju, i ne-utjelovljeno (unembodied), u kome se tijelo osjeća uklonjenim od sopstva, onog koje na sebe poprima karakteristike posmatrača tjelesnog ponašanja gdje „utjelovljeno sopstvo postaje hiper-svjesno” (69). Vodeći se ovim idejama, Leng sugerire da je mogućnost disfunkcionalnosti, pa čak i psihoze, uvijek prisutna onda kada pojedinac počne da se identificira isključivo sa onim dijelom sebe koji se osjeća neutjelovljeno. Gordon takvu vrstu dihotomije često primjenjuje na sebe u svojoj potrazi za onim *drugim*. U video radu „Podijeljena ličnost” (The divided self), brije jednu ruku dopuštajući joj da se rve sa drugom, neobrijanom; u „Magli” (Fog) stvara svog dvojnika sa kojim se spaja i razdvaja itd. Međutim, u „Ispovijesti opravdanog grešnika”, Gordon poseže za drugom vrstom metoda – on prisvaja poznato djelo kojeg nije autor i mijenja mu sintaksu, usporavajući transformaciju doktora Džekila, kako bi, u tom činu razotkrivanja, istražio najsitnije detalje preobražaja sa kojim se poistovjećuje.

Intervenišući na slici (razvlačeći je), intervenišući na zvuku (ukidajući ga), intervenišući na ekranu (repozicioniranjem ekrana, odvajajući ga od zida), Gordon je restrukturao originalni film, čineći ga (skoro) apstraktnim. Na taj način je zastrašujuća transformacija postala još strašnija. Stoga, umjetnost nastala kao proizvod jedne matrice sačinjene iz niza pravila, koju umjetnik odlučuje da prati ili negira, nije ništa drugo do inženjerski pristup umjetnosti koji se koristi dekonstrukcijom kao svojim primarnim sredstvom izraza. U tom smislu i u smislu u kojem je shvata Derida, dekonstrukcija nije destruktivna radnja, naprotiv, ona je zapravo

traganje za suštinom, za osnovnim uzrocima postojanja nekog sistema i istraživanje njegovih granica i unutrašnje povezanosti, pri tom nastojeći da izvrši transformaciju načina na koji ljudi razmišljaju i vide svijet oko sebe. I kao takva, ona je ključna za razumijevanje *Postprodukcije* i Gordonovog rada.

Govoreći o *Postprodukciji* kao vrsti umjetnosti koja se pojavila tokom 1990-tih i video generaciji, kojoj i Gordon pripada, Burio je razlikuje od postprodukcije koja se koristi za potrebe filma ili televizije. U smislu tehničkog termina, Burio postprodukciju definiše kao „set procesa koji se primjenjuju na snimljeni materijal: montaža, uključivanje drugih audio i vizuelnih elemenata, titlovanje, nahovanje i specijalni efekti... odnosno produkcija sirovog materijala” (13).



Ispovijest iskupljenog grešnika, Daglas Gordon, Eye – Muzej filma, Amsterdam 2012.

Sa druge strane, Burioova *Postprodukcija*, u smislu umjetnosti, se odnosi na sve veći broj umjetničkih djela koja su nastala „na osnovu postojećih djela” od strane umjetnika koji „reprodukuju, ponovo izlažu ili koriste radove drugih autora ili druge dostupne kulturne

proizvode” i koji „ubacuju svoje rade u rade drugih” (13). U slučaju „Ispovijesti iskupljenog grešnika”, a posebno u slučaju „24 sata Psiho”, njegov stvaralački rad postaje arbitrajan, na nekoliko nivoa. U prvom redu, Daglas Gordon nije posegnuo za metodom ubacivanja svog rada u tuđi kako bi stvorio kontekst na način na koji je to radio Anri Sala (Intervista). Zatim, on nije napravio kolaž pronađenih snimaka na način na koji to rade Matijas Miler i Kristof Žirard (Kristall) ili Kristijan Markli (The Clock), niti je nalijepio komad muzike (postojeće ili iznova komponovane) na sliku kako bi stvorio novi rad, što je uradio Brus Koner (Three Screens Ray). Gordon Daglas je uzeo postojeći objekat i restrukturirao ga, koristeći se samo tim objektom kao svojom jedinom referentnom tačkom. I umjesto da napravi rimejk (što je slučaj sa „Doktorom Džekilom i gospodinom Hajdom”, a desilo se i sa „Psihom” 1998. godine, u režiji Gasa van Santa) on je, kroz dekonstrukciju, kreirao novo djelo *Postprodukcije*. U pitanju je, dakle, djelo koje je pronađeno (ono već postoji) i koje je prisvojeno (uzeto), ali koje nije kolaž, miks ili kombinacija. U ovom konkretnom slučaju, riječ je o paratekstu, fusnoti, o dodatku na „Doktora Džekila i gospodina Hajda” (ili na „Psiho”), koji pojačava značenje originalnog filma i ideje; riječ je o metatekstu, kao Gordonovom komentaru na originalno djelo; i hipertekstu, gdje je Mamulijanov film (ili Hičkokov) njegov hipotekst. Ta vrsta intertekstualnosti, o kojoj smo govorili ranije u kontekstu scenskog dizajna, je ključna za razumijevanje djelovanja Daglasa Gordona, ali i za razumijevanje filma „Savršeni čovjek”, koji bi bez svog hipoteksta „Pet opstrukcija” bio sveden na nivo modernističke reklame i ne bi imao težinu koju ima sada. Riječ je o onoj *razlici* koja se, kroz dekonstrukciju, pravi u svakom sljedećem izvođenju i ponavljanju i sa kojom nova značenja (nastala iz starih) dobijaju sljedeći nivo čitanja i svoje mjesto u kulturnoj produkciji.

4.3. Mladen Miljanović – *Dobrodošli u Bosnu*

Instalacija performativnog karaktera Mladena Miljanovića, pod nazivom „Dobrodošli u Bosnu”, svoj život uglavnom živi kao umjetnička dokumentacija. Već petnaest godina, od trenutka kada je prvi put postavljena u okviru kolektivne izložbe „Real Presence” 2005. godine u Beogradu, kustosa Biljane Tomić i Dobrile Denegri, „Dobrodošli u Bosnu”, predstavljena u raznim medijima (knjige, katalozi, internet...), u prvi plan stavlja jednu reprodukciju instalacije, i to onu na kojoj vidimo samog autora u stavu mirno na stolici spremnog da izvrši samoubistvo omčom u obliku Bosne i Hercegovine koja mu visi iznad glave, iako ih je tada napravljena serija (postoje fotografije Lane Pilipović, kustosa Muzja savremene umjetnosti Republike Srpske, Nebojše Maleševića, bosansko-hercegovačkog umjetnika itd.). Mladen

Miljanović, kao autor instalacije, tako postaje i njen nosilac, njeno prepoznatljivo lice, što je sasvim prirodno i očekivano.



Dobrodošli u Bosnu, Mladen Miljanović, Real presence, Beograd, 2005.

Nastala za vrijeme studentskih dana, za potrebe izložbe „Real Presence”, „Dobrodošli u Bosnu” predstavlja jasan stav autora prema prostoru iz kojeg dolazi, prema prostoru Bosne (i Hercegovine) koja je u to vrijeme još uvijek bila svojevrsni geto za mlade ljude i mlade umjetnike, budući da će njene granice ka Evropi biti otvorene tek 2010. godine. Na taj način, međunarodna izložba „Real Presence” je, pored toga što predstavlja umjetnikov prvi izlagачki izlazak iz zemlje predstavlja i njegov prvi susret sa drugim umjetnicima iz čega je, na kraju krajeva, klica za ovaj rad i nastala. U tom smislu, „Dobrodošli u Bosnu” ima dvojaki karakter,

jer sa jedne strane progovara o osjećaju lične zarobljenosti unutar granica Bosne i Hercegovine, a sa druge komentariše eksterni doživljaj njegovih kolega umjetnika koji Bosnu i Hercegovinu, deset godina nakon završetka rata i dalje percipiraju kao „opasnu, nesigurnu zemlju koja se zaobilazi”.⁵⁸ U nastojanju da im omogući boravak u svojoj domovini, ali i da iskaže lični stav o njoj, nastala je instalacija performativnog karaktera pod nazivom „Dobrodošli u Bosnu”. Sačinjena iz stolice i užeta oblikovanog u granice Bosne i Hercegovine instalacija je pozivala sve prisutne da naprave fotografiju unutar nje tako što će se popeti na stolicu čime će se glava svakog dobrovoljca direktno pozicionirati unutar granica Bosne i Hercegovine.

U slobodnom čitanju ovog djela, koje je do sada doživjelo brojne interpretacije, može se reći da Bosna i Hercegovina istovremeno predstavlja i opasnost (omča oko vrata), ali i spas (omča koja neodoljivo podsjeća na oreol oko glave) iako prema Miljanovićevim riječima one nisu bile u osnovi djela, niti ideja koju je on djelom želio prenijeti publici. Ipak, najinteresantnija od svih je interpretacija bosansko-hercegovačkog kustosa i istoričara umjetnosti Irfana Hošića, jednog od dva⁵⁹ komesara nastupa Bosne i Hercegovine na Venecijanskom Bijenalu 2013. kada je zemlju predstavljao Mladen Miljanović sa svojim „Vrtom uživanja”, svojevrsnom omažu Bošu (Hieronymus Bosch). U tekstu „Mladen Miljanović. Umjetnik i pitanje konteksta”⁶⁰ iz kataloga povodom nastupa Bosne i Hercegovine u Veneciji 2013. godine Hošić, govoreći o Miljanovićevom opusu, rad „Dobrodošli u Bosnu” interpretira u odnosu sa porijekлом umjetnika, kao umjetnika koji ne pripada Bosni i Hercegovini nego njegovom entitetu – Republici Srpskoj. U ovom čitanju, koje je svakako moguće iako je ono prema riječima umjetnika netačno, Hošić učitava jasnu političku poruku i značenje u okviru kojeg se umjetnik iz Republike Srpske osjeća sputano u okvirima Bosne i Hercegovine, ne zato što je zarobljen unutar ove države kao mlada osoba i umjetnik enormnih potencijala, nego zato što je unutar nje zarobljen prventstveno kao pripadnik srpskog entiteta koji želi otcjepljenje i samostalnost (ili otcjepljenje i pripajanje Republici Srbiji).⁶¹

Bez obzira na sve različite interpretacije koje slojevitost ovog potentnog djela dozvoljava, granice i zarobljenost stoje kao njegove suštinske teme. Ova prva je od posebne važnosti u

⁵⁸ Iz razgovora sa umjetnikom Mladenom Miljanovićem, februar 2020. Banjaluka

⁵⁹ Drugi je bila dr Sarita Vujković, direktorica Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske

⁶⁰ Miljanović Mladen. The Garden of Delights. Pavillion of Bosnia and Herzegovina at 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Museum of Contemporary Arts, 2013.

⁶¹ Postoji izvjesna bojazan da će se i višemedijsko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio” čitati na isti način, posebno rečenica sa kraja video rada „Ja/Bosna”: „Bosanka, koja Bosni ne pripada” iako to nije moja intencija jer se Bosna (i Hercegovina) ovdje ne predstavlja u njenom političkom smislu, kao država problematičnog uredenja, nego kao arhetipski prostor.

kontekstu Bosne (i Hercegovine) uzevši u obzir njenu podjelu na dva entiteta, deset kantona i jedan distrikt. Govorimo o preko osamdeset graničnih prelaza sa državama u okruženju i Evropskom unijom i preko osamdeset prelaza unutar zemlje, između entiteta i distrikta, što kretanje po i izvan Bosne i Hercegovine značajno otežava. Otud i taj osjećaj zarobljenosti u Bosni (i Hercegovini), između ostalog. Zarobljenosti, ovdje shvaćene kao jednog od mogućih načina ispoljavanja i metaforičkog manifestovanja graničnosti i granice jer granica, kako kaže Hošić, u kontekstu bosansko-hercegovačke umjetnosti na taj način postaje „znak zarobljenosti, izolacije, podijeljenosti, ugroženosti, nesigurnosti, problema i sukoba” (66). Međutim, zarobljenost o kojoj ovdje govorimo nije isključivo posljedica granica (iako je i to) i zatvorenosti države, koliko je ona arhetipsko stanje duha čovjeka osuđenog na Bosnu (i Hercegovinu). Ne na život u Bosni, nego *na Bosnu* kao ono iskonsko stanje u arhetipskom prostoru „između dva svijeta” o kojem govore apsolutno svi njeni umjetnici kada govore o njoj, bez obzira na medijum kojim se koriste.⁶²

Ako bismo se sada vratili na pitanje umjetničke dokumentacije, naspram „Dobrodošli u Bosnu”, mogli bismo staviti i djelo Marine Abramović „Umjetnik je prisutan” ili djelo „Tijelo nikad ne laže” Monike Ponjavić i Marine Radulj, radeve koji po svom karakteru i načinu na koji su zamišljeni, pripadaju drugoj struci dokumentovanja umjetnosti, jer oni nisu završeni, gotovi radovi koji se dokumentuju, oni su otvoren proces u toku kojeg dokumentacija postaje jedan od rezultata tog procesa, odnosno rezultat te umjetnosti, koja se shvata kao oblik života, trajanje ili proizvodnja istorije. „Tijelo” tim prije, jer „Tijelo” nije zamišljeno kao umjetničko djelo, pa ni kao umjetnost umjetničke dokumentacije, niti je po sebi realizovano na taj način. „Tijelo” je zamišljeno kao istraživanje koje je za cilj imalo transformaciju apstraktnih prostora arhitekture u prostore doživljaja, što je, po Grojsu, jedan od načina preobražaja umjetnosti u život pomoću dokumentacije.⁶³ To bi onda značilo da i „Tijelo” i „Umjetnik je prisutan” imaju kvantni karakter, jer istovremeno postoje i kao umjetnost (s obzirom da koriste izvođačke umjetnosti kao primarno sredstvo istraživanja prostora u potrazi za pozorištem) i kao ne-umjetnost (jer predstavljaju dokumentaciju koja upućuje na život a ne na umjetnost). Na sličnom principu počiva i umjetničko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?”.

⁶² Andrić i Selimović su o tome govorili u svojim pisanim djelima, Kusturica, Tanović, Komljen kroz filmove, Materić i Frlić kroz pozorište, Miljanović, Kamerić, Dukić, Četvorica kroz vizuelnu umjetnost itd.

⁶³ Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti.* (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006): 8.

4.4. Zaključak kritičke analize referentnih umjetničkih djela

Analizirajući četiri umjetnička djela – dva filma i dvije instalacije – dali smo primjere četiri metoda koja su od višestrukog značaja u kontekstu višemedijskog djela scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio”. Riječ je o izvođenju kao metodu istraživanja i razlika/ponavljanje, apropijaciji, postprodukциji i umjetničkoj dokumentaciji (vidjeti poglavlje *Priča o scenskom dizajnu*).

Sva ova djela su uzeta za primjer načina na koji se iz nečega postojećeg, nečega starog i poznatog, dekonstrukcijom, razlikom, reinterpretacijom i restrukturiranjem, može dobiti nešto novo, pri tom ne misleći nužno na novo umjetničko djelo (iako i to) nego i na novo čitanje tog djela.

Prva dva referentna djela – „Savršeni čovjek”/„Pet opstrukcija” (filmovi koje ovdje tretiramo kao jedan) i „Ispovijest isklapljenog grešnika” – su pokazala na koji način se kontekst istog teksta (ili radnje, pa čak i tijela) mijenja uz minimalne izmjene (zadate opstrukcije ili usporavanje slike) i u odnosu sa novim prostorom događaja gdje su, pored novog prostora izvođenja ili izlaganja, korištene i različite scenografske metode koje su omogućile novo čitanje poznatog teksta (npr. preklapanje „savršenog čovjeka” sa „najmizernijim prostorom na Zemlji” koji je prikazan, iako je zadatak bio suprotan ili suočavanje doktora Džekila i gospodina Hajda na dva naspramno postavljena platna...). Slično se može reći i za „Dobrodošli u Bosnu”, instalaciju performativnog karaktera, čija se performativnost ogleda u činjenici da je ova instalacija, prije svega, zamišljena kao pozadina na kojoj će se smjenjivati njeni učesnici i čije će radnje, pa i kontekst koji ta nova i različita tijela donose sa sobom, u velikoj mjeri odrediti konačni ishod instalacije i njenu percepciju. Čitanje omče, u obliku granice Bosne i Hercegovine, kao bosanske, političko-državne omče oko vrata srpskog umjetnika iz Republike Srpske kojeg državno uređenje domovine nastalo Dejtonskim sporazumom sputava i onemogućava njegovom narodu samostalnost ili pripajanje matici, je moguće samo u slučaju kada instalaciju kao svoju pozadinu koristi Srbin iz tog entiteta. U svakom drugom slučaju (jer je u pitanju retorika koja se isključivo vezuje za Srbe), takvo čitanje je nemoguće. Sa druge strane, u slučaju da je riječ o čovjeku izvan njenih granica (administrativno-pravno ili i u pogledu mentaliteta, kulture i sl.), Bosna (i Hercegovina) bi se i tada ponovo čitala kao opasnost, kao omča oko vrata koja prijeti izvjesnom smrću (samoubistvom ili ubistvom), ali sada kao opasnost drugog karaktera koja sa sobom nosi druge konotacije.

Upravo iz tog razloga, sva ova izabrana referentna djela tematski preispituju isto pitanje kojim se bavi i umjetničko djelo „Ko bi Bog u Bosni bio?” – pitanje identiteta. „Savršeni čovjek” u paru sa nastavkom „Pet opstrukcija” nastoji preispitati takozvanu „skandinavsku krivicu”, tj. narative koji istražuju mračnu stranu privilegije u doba globalizacije. U prvoj instanci, savršeni čovjek je stavljen u prostor bez ikakvog konteksta, u savršeno bijelu sobu koja prati estetiku savršenog galerijskog prostora, prostora bijele kocke. U prvoj instanci, on, savršeni čovjek (Claus Nissen) je izolovan od svijeta i zaštićen, dok je u drugoj (Jorgen Leth) primoran da svoj identitet suprotstavi identitetu *drugog*. Transparetnost platna kojim se Let ovdje služi kao svojom pozadinom nas istovremeno i štiti od patnji *drugog* i njima nas direktno izlaže. Riječ je o preispitivanju privilegija na uštrb *drugog* (često onih stanovnika zemalja takozvanog trećeg svijeta, globalnog juga ili post-sovjetskih zemalja, grupu u kojoj se, između ostalih, nalazi i Bosna i Hercegovina, kroz etičku estetiku i pozicioniranje „Savršenog čovjeka” u geopolitički kontekst u okviru kojeg se progovara o imperijalističkoj prošlosti Evrope (opstrukcije 1 i 2 i posebno opstrukcija 4), kao i novi svjetski poredak u kojem Evropa sada isplivava kao Evropska Unija sa Briselom u svom središtu (opstrukcija 3). „Dobrodošli u Bosnu” stoji na suprotnoj strani kao vapaj jednog umjetnika, testament i priča o izgubljenoj zemlji, žrtvi imperijalizma i globalizacije, čiji narod, zarobljen u njoj i osuđen na nju, kroz akulturaciju, asimilaciju i separaciju gubi svoj identitet, lično i kolektivno, što napisljetu neizbjegno dovodi do marginalizacije. Između ove dvije oprečne strane, u njihovom sukobu, nalazi se „Ispovijest opravdanog grešnika” Daglasa Gordona, rad koji, kroz isječak iz filma „Doktor Džekil i gospodin Hajd”, preispituje identitet pojedinca, čija je transformacija u *drugog* rezultat takvog stanja psihoze koje na najbolji način ilustruje stanje čovjeka u Bosni.

5. UMJETNIČKO ISTRAŽIVANJE

Neka svoga i u gori vuka. Narodna poslovica

Pitanje „kako pozorišnu predstavu izložiti u muzejskom, odnosno galerijskom prostoru” je poslužilo kao polazište za izradu umjetničkog djela scenskog dizajna – performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?”. Inicijalna ideja je bila realizovati pozorišnu predstavu, te je potom izložiti u galerijskom prostoru. Tokom umjetničkog istraživanja, a kako se mijenjao odnos prema scenskom dizajnu i onome što taj termin podrazumijeva (prema ličnom shvatanju), odustala sam od te ideje da bih pristupila realizaciji samostalnog umjetničkog djela scenskog dizajna koje je nastalo na temeljima te neizvedene pozorišne predstave, odnosno na njenim fragmentima. Shodno tome, umjetničko istraživanje je podijeljeno na tri dijela, gdje se u prva dva preispituje koncept predstave „Ko bi Bog u Bosni bio?” (koja je planirana, ali nije izvedena), a zatim i njeno izmještanje iz pozorišnog u galerijski prostor kroz adaptaciju i razlaganje. Rezultat umjetničkog istraživanja, ujedno i njegov posljednji dio, je, samim tim, kreiranje i realizacija novog samostalnog umjetničkog djela scenskog dizajna koje je nastalo kao rezultat umjetničkog istraživanja, sprovedenog u periodu od 2017. do 2021. godine, na različitim lokacijama u Bosni i Hercegovini.

5.1. Skica predstave

5.1.1. Idejno rješenje – predstava bez teksta

U kontekstu pozorišta, „Ko bi Bog u Bosni bio?” je zamišljen kao predstava bez teksta, to jeste kao predstava postavljena na bazi nedramskog teksta koji kao svoje polazište koristi tekstove Andrića i Selimovića, ali i ličnu misao, osjećaj, stav, zaključak o i prema Bosni i Hercegovini, prezentovan kroz narativ Boga (moj unutrašnji glas), te didaskalije koje upućuju na poziciju, ulogu i funkciju teksta, prostora i tijela u njemu.

Koristeći se formom vinjeta, tabloa ili nekog drugog vida pozorišnog omnibusa, koncept ove predstave ima za cilj da kroz stilizovanu koreografiju prostora, tijela i teksta pravi niz povezanih mikronarativa koji, linerano i nelinearno, tretiraju ključne postavke čovjeka i njegovog odnosa prema konkretnim kulturnim, istorijskim i duhovnim situacijama, u čiji kontekst je stavljen, prije svega, svojom egizstencijom na prostoru i u vremenu o kojem je riječ. Kroz problem čovjeka ovog podneblja govori se o univerzalnim problemima, ali sa

jednom vrstom temeljenja u realnosti i kontekstu čovjeka Bosne i Hercegovine, u širem smislu, sa kojim se on suočava i nosi. Posmatrajući taj mikrokosmos analiziran na sceni, gledalac staje rame uz rame sa jedinim „živim” akterom predstave koji sa njim direktno komunicira, te komentariše ono što se odvija u toj stilizovanoj Petrijevoj posudi. Riječ je o Bogu iz naslova, naratoru priče čiji je zadatak, između ostalog, da niz datih scena poveže u jednu koherentnu cjelinu.

Pored toga, Bog ove priče je, ujedno, i jedini lik koji sa sobom nosi ljudske osobine, dok su ljudi koje on posmatra i čije repetitivne radnje komentariše u potpunosti lišeni svoje ljudskosti. Tako suštinska tema predstave postaje moj odgovor na pitanje: „Kakav je moj Bog i šta je to čovjek?“.

LIKOVNI: Apstrahovani ljudi

TEKST: Postdramski

NARATOR: Bog

KOSTIM: Apstrahovan i uniforman (crne majice dugih rukava i crne helanke)

SCENOGRAFIJA: Apstrahovana i minimalna (bijeli elementi pravih uglova)

KOREOGRAFIJA: Apstrahovana, repetitivna, robotizovana i mehanička

ZVUK: Diegetički (proizveden na sceni) i ne-diegetički (unaprijed komponovan)

MUZIKA: Mimetička (oponašanje i naglašavanje radnje na sceni)

SVJETLO: Minimalno

Scena 01 – Prolog / Krvavi zid

Didaskalije: Zavjesa se diže, na pozornici stoje ljudi, iza njih crveni zid; Bog govori o prirodi čovjeka, postavlja pitanja, daje odgovore; ljudi nepomično stoje, svako u svojoj pozici; po završetku scene ljudi kreće crveni zid u crno.

Tema: Čovjek

Pitanje/Problem: Šta je to čovjek? Kakav je moj Bog?

Radnja: Stajanje



Scena 02 – Sarkofag

Didaskalije: Na pozornici se nakon spuštanja i dizanja zavjese nalaze bijele modularne kutije od kojih su formirani sakofazi; ljudi leže nepomično na sarkofazima; iza njih crni zid; ustajanje, oblačenje, svlačenje, ležanje; monolog, tiho za sebe; ponavljanje istih rečenica koje Bog komentariše.

Tema: Intelektualni rad, Vjera, Rađanje

Pitanje/Problem: Kulturna determinacija, Nepostojanje izbora, Izopštenost

Radnja: Ležanje, Stajanje, Sjedenje, Pokret



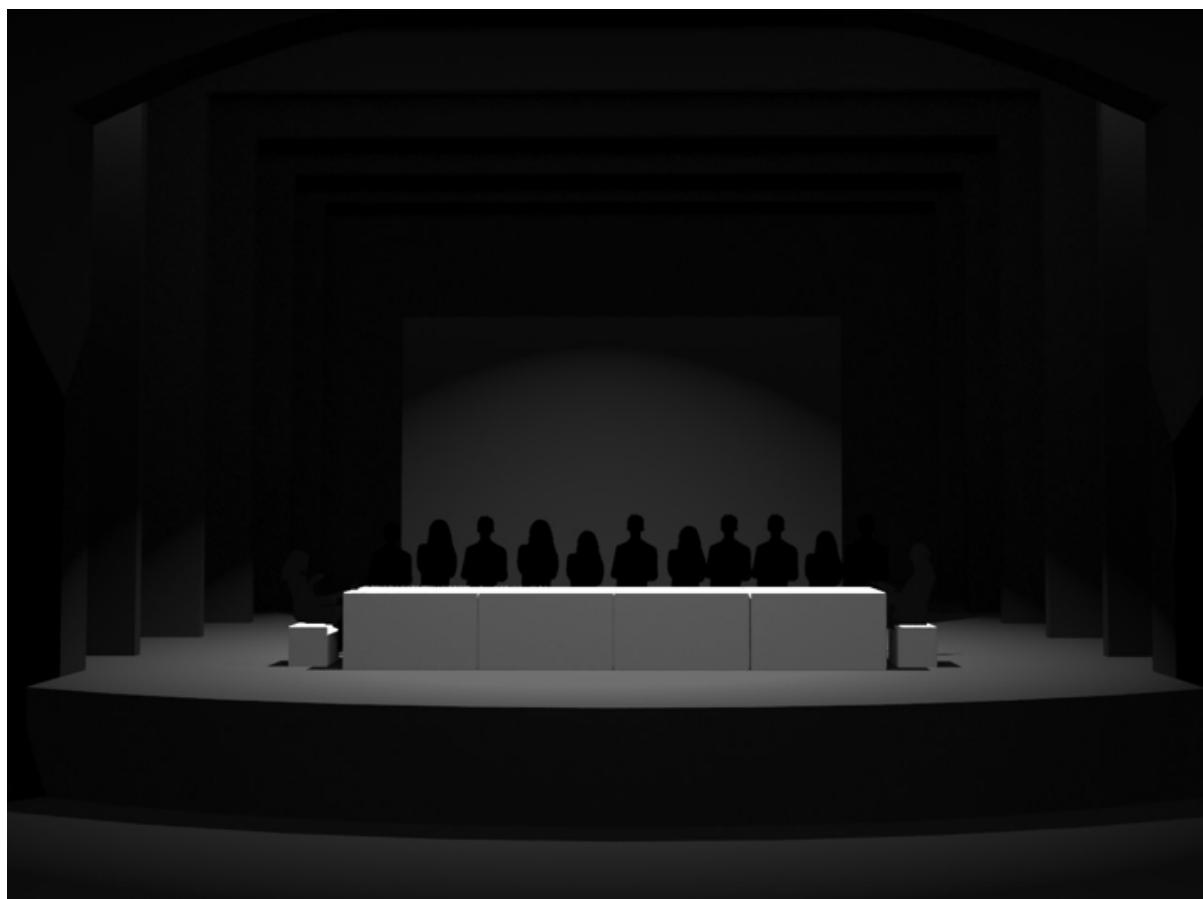
Scena 03 – Zajednički obrok, trpeza, objedovanje

Didaskalije: Sarkofag se u ovoj sceni nakon ponovnog spuštanja i dizanja zavjese pretvara u dugački sto-trpezu sa stolicama za dvanaest ljudi; scena ručka; crni zid postepeno postaje crven; svaki od likova ima zadati set radnji koje ponavlja u određenom ritmu; kako vrijeme odmiče, repetitivnost usvojenih radnji koje se ponavljaju i koje Bog komentariše, odnosno svojim komentarima izaziva i proizvodi, postaje agresivnija i dinamičnija; stvara se jaka buka proizvedena pokretima i zvukom rekvizite; u trenutku kulminacije radnje, na njenom vrhuncu, sve staje, čime se stvara i postiže zaglušujuća tišina; Bog nastavlja da komentariše.

Tema: Zajednica, Tradicija

Pitanje/Problem: Zajedništvo, Pripadnost, Nepripadnost, Akulturacija

Radnja: Sjedenje, Stajanje, Pokret



Scena 04 – Glamočko gluvo kolo⁶⁴

Didaskalije: Praćeni komentarima Boga, likovi na sceni dekonstruišu sto, pretvarajući ga u dvanaest postamenata za dvanaest ljudi; dirigujući njihovim pokretima, Bog ih navodi da se popnu na postamente gdje će izvesti apstrahovani prikaz Glamočkog gluvog kola kroz prepoznatljiv pokret i zvuk koji kolo prati; na ovaj način je predstavljen koncept muško-ženskih odnosa, koncept identiteta, individualno i kolektivno.

Tema: Kulturni identitet, Borba

Pitanje/Problem: Društvene konvencije

Radnja: Stajanje, Pokret



⁶⁴ *Gluvo kolo iz Glamoča*, grada na jugozapadu Bosne i Hercegovine, igra se bez muzike, a ritam se dobija udaranjem nogama u zemlju i zvečkanjem nakita na narodnoj nošnji. Nekada davno, kolo su mogle da igraju samo udavače, te je ona koja uspije da do kraja odigra Gluvo kolo imala čvrst dokaz da je fizički potpuno zdrava i spremna za brak. Glamočko gluvo kolo je dva puta proglašavano za najbolje narodno kolo na evropskom kontinentu, a 1982. godine uvršteno je od strane Organizacije UN za obrazovanje, nauku i kulturu (UNESCO) na Listu svjetske kulturne baštine.

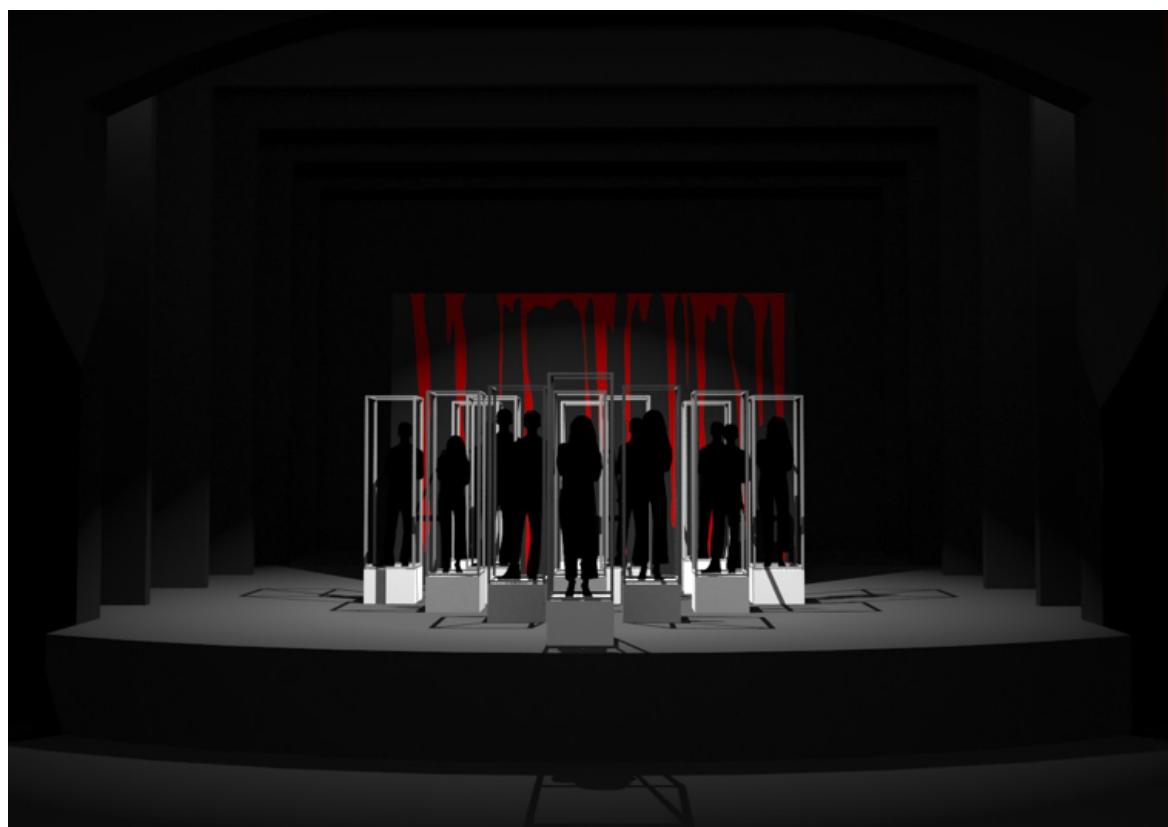
Scena 05 – Inkubator

Didaskalije: Na dvanaest ljudi koji stoje na postamenatima se spušta dvanaest staklenih kutija - inkubatora; ljudi stoje u staklenim kutijama i dišu; prostorom odjekuje snažan zvuk njihovog disanja u ritmu; bore se za život, stoje nepomično, hvataju dah: zvukovi postaju sve jači i jači, disanje sve teže; jedan po jedan se gase; zvukovi postepeno jenjavaju kako se kutija po kutija gasi; na kraju ostaje jedan, on još uvijek diše; gasi se svjetlo; spušta se zavjesa; on još uvijek diše (taj čovjek je Monika Ponjavić).

Tema: Život/Smrt, Nada

Pitanje/Problem: Pripadnost, Nepripadnost, Politizacija, Ideologija

Radnja: Stajanje



Scena 06 – Stećci

Didaskalije: Diže se zavjesa, na pozornicu preplavljenu bijelim kutijama ulaze radnici noseći čekiće u rukama i počinju da rade i lupaju, svako u svom ritmu; prostorom se prolamaju zvuci čekića koji tokom vremena počinju da stvaraju ritmičnu muziku iz asihronizacije; jedan po jedan, radnici ulaze i nestaju u svojim proizvodima; posljednji radnik ostaje na sceni, završava pravljenje svog groba; zvukovi čekića jenjavaju; zid postepeno prekriva krv.

Tema: Manuleni, fizički rad, Istrajnost

Pitanje/Problem: Vrijeme, Tranzicija, Navika

Radnja: Stajanje, Pokret



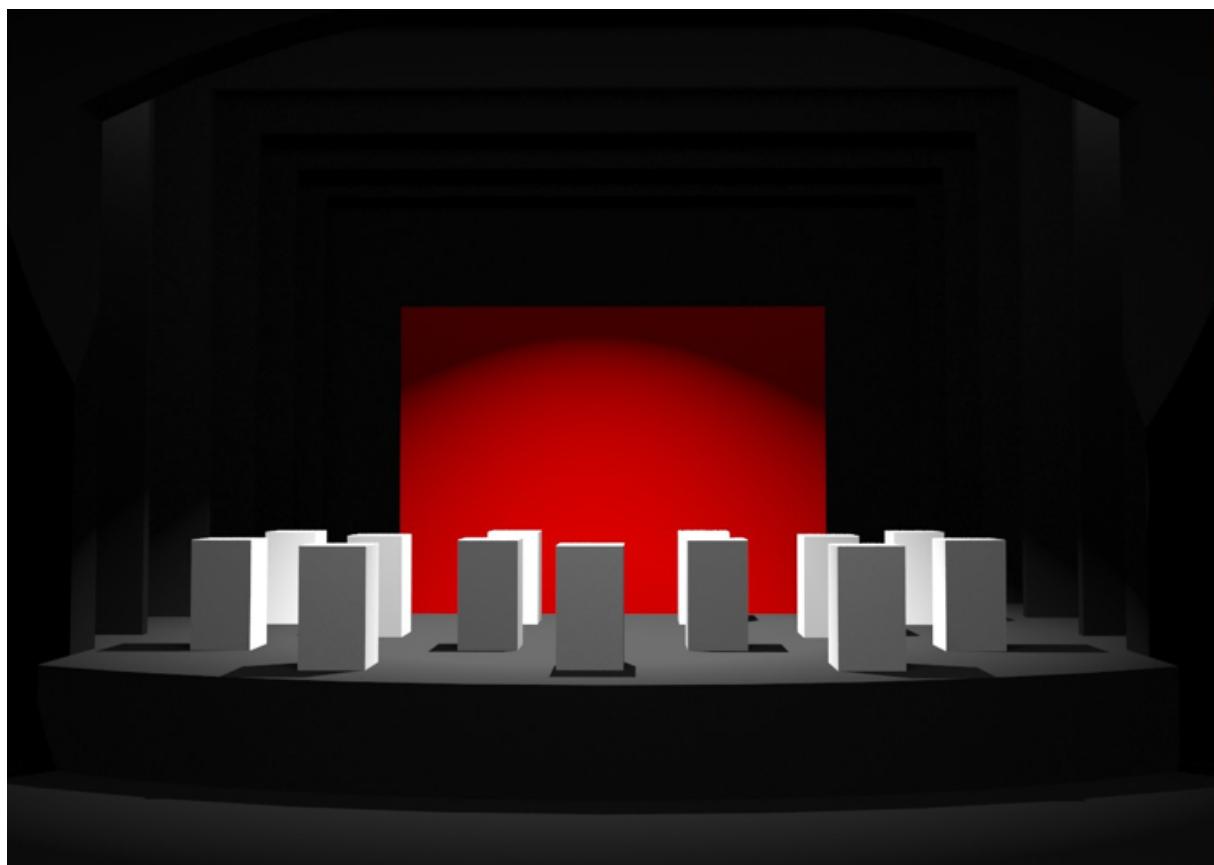
Scena 07 – Epilog / Groblje

Didaskalije: Na pozornici ostaju samo bijeli grobovi i zid natopljen krvlju; tišina, u daljini se čuju zvukovi fabrike i vjetra; Bog ne progovara.

Tema: Život/Smrt, Besmisao

Pitanje/Problem: Nasljeđe prošlosti

Radnja: Bez radnje, bez glumca



5.1.2. Konstrukcija likova – arhetipovi Bosne (i Hercegovine)

Monika Ponjavić – Monika Ponjavić

Monika Ponjavić – Radnik

Monika Ponjavić – Vjernik/Intelektualac

Monika Ponjavić – Žena

Monika Ponjavić – Kćerka, unuka, sestra, majka, supruga...

5.1.3. Narativ Boga – Bog kao posmatrač i indirektni učesnik

U ovoj postavci, postavci predstave, Bog je prvenstveno zamišljen kao otuđeni narator koji komentariše ono što se dešava na sceni i čiji se komentari, s vremena na vrijeme, čine kao naredbe koje likovi bez pogovora prate.

U nastojanju da artikulišem predstavu, ali i prirodu Boga, u ljetu 2017. godine napisala sam tekst „Ko bi Bog u Bosni bio”. U pitanju je skica i ideja koja nije do kraja definisana niti završena, uvezši u obzir da sam već sljedeće godine odustala od predstave kao prvog koraka u koncipiranju umjetničkog djela pod istim nazivom.

Tekst se sastoji iz prologa, epiloga i šest scena koje igraju trinaest glumaca, šest žena i sedam muškaraca gdje Bogu/Naratoru glas daje muškarac.

Tekst „Ko bi Bog u Bosni bio” (fragmenti)

PROLOG – Čovjek. Tijelo.

Diže se zavjesa. Na sceni stoje tijela obučena u crno ispred crvenog zida.

Narator: Gledajte ove ljude. Ovo su ljudi. Ima ih pet. Tri žene. Dva muškarca. Dvije plave. Jedan crn. Dvoje smeđih. Oni stoje. Dišu. Gledaju. Ovi ljudi se ne pomjeraju.

Čovjek napravi iskorak. Stoji ispred svih.

Narator: Gledajte ovog čovjeka. Ovaj čovjek ima glavu, ruke, noge, oči, nos. I plavu kosu. Ko je ovaj čovjek? O čemu razmišlja? Čemu se nada? Šta želi? Gledajte ovo tijelo. Ovo tijelo miruje. Diše. Gleda. Ne pomjera se.

Čovjek stoji i širi ruke.

Narator: Ovo tijelo je lijepo. Gledajte ovo tijelo.

Čovjek stoji, širi i skuplja ruke.

Narator: Raširi. Jače. I opet. I opet. I opet. U mjestu. Jače. Jače. Još jače. Završi.

Čovjek stoji u stavu mirno.

Narator: Zašto je ovo tijelo lijepo?

Čovjek napravi korak nazad. Stoji u ravni sa ostalima.

Narator: Ova tijela su lijepa.

Svi stoje u stavu mirno.

Narator: Gledajte ova tijela. Ovo su ljudi. Ima ih pet. Tri žene. Dva muškarca. Dvije plave. Jedan crn. Dvoje smeđih. Oni stoje. Dišu. Gledaju. Ovi ljudi se pomjeraju. Žive.

Niko se ne pomjera. Samo dišu.

Narator: Gledajte ova tijela. Različita tijela. Visoka. Niska. Vitka. Skladna. Velika. Mala. Proporcionalna. Ima ih sedam. Ko su oni? O čemu razmišljaju? Čemu se nadaju? Šta žele? Gledajte ova tijela. Ova tijela miruju. Dišu. Gledaju. Ovi ljudi se ne pomjeraju.

Svi se u istom trenutku pomjere i okrenu za 90 pa još za 90 stepeni.

Narator: Četiri muškarca. Tri žene. Jedna priča.

Žena: Gdje li je? Odakle je? Kuda je? Ta Bosna. Hladna. Gladna. Prkosna od sna.

SCENA I – Tijelo. Pokret.

Na sceni stoe tijela obučena u crno ispred crvenog zida, leđima okrenuta publici.

Narator: „Četiri vjere žive na ovom uskom brdovitom i oskudnom komadiću zemlje. Svaka od njih je isključiva i strogo odvojena od ostalih. Svi žive pod jednim nebom i od iste zemlje, ali svaka od te četiri grupe ima središte svoga duhovnog života daleko, u tuđem svijetu, u Rimu, u Moskvi, u Carigradu, Meki, Jerusalimu ili sam Bog zna gdje, samo ne onde gdje se rađa i umire. I svaka od njih smatra da su njeno dobro i njena korist uslovljeni štetom i nazatkom svake od tri ostale vjere, a da njihov napredak može biti samo na njenu štetu. I svaka od njih je od netrpeljivosti načinila najveću vrlinu i svaka očekuje spasenje odnekud spolja, i svaka iz protivnog pravca.“

Spušta se zavjesa.

SCENA II – Tijelo. Pokret. Ustajanje. Sarkofag.

Diže se zavjesa. Na sceni stoji postament. Na njemu leži čovjek.

Narator: Gledajte ovog čovjeka. Ovo je čovjek. Jedan čovjek. Jedno tijelo. Leži. Diše. Gleda. Ovo tijelo se ne pomjera.

Čovjek se budi.

Na scenu ulazi žena. Ulazi u prostor Bosne. Penje se na postament.

Narator: Jedan muškarac. Jedna žena. Dva tijela. Jedno priča.

Žena: Niko...

Muškarac se diže, skida jaknu, oblači je, liježe pa se diže, skida jaknu, oblači je, liježe pa se diže...

Narator: Niko ne zna.

Žena, u raskoraku sa muškarcem, počinje da se diže, skida jaknu, oblači je, liježe pa se diže, skida jaknu, oblači je, liježe pa se diže. Radeći stvari naizmjenično izgledaju kao poluga. Dok je jedno gore, drugo je dole.

Žena: Niko... Niko ne zna...

Na scenu ulazi treći muškarac. Liježe na postament i, prateći radnju muškarca, počinje da se kreće na isti način, prema istoj matrici u istom ritmu. Zvuk njihovog kretanja je jedini zvuk u prostoru koji gradi ritam.

Narator: „Niko ne zna šta znači roditi se i živeti na ivici između dva svijeta, poznavati i razumijevati jedan i drugi, a ne učiniti ništa da se oni objasne među sobom i zbliže, voljeti i mrziti i jedan i drugi, kolebatи se i povoditi cijelog vijeka, biti kod dva zavičaja bez ijednoga, biti svuda kod kuće i ostati zauvek stranac; ukratko: živjeti razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vrijeme.“

Žena: Niko ne zna.

Nastavlјaju se pokretati.

Narator: Niko.

Gasi se svjetlo. Zvuk postepeno bliјedi.

SCENA III – Tijelo. Pokret. Trpeza.

Na sceni stoji postament. Oko njega dvanaest ljudi. Postavlјaju sto. I tiho govore sebi u bradu.

„Bez te tačke za koju si vezan, život nije odlaženje i vraćanje - nego lutanje.“

„Bez te tačke za koju si vezan, život nije odlaženje i vraćanje - nego lutanje.“

„Bez te tačke za koju si vezan, život nije odlaženje i vraćanje - nego lutanje.“

Nakon postavljanja stola, svi sjedaju za njega i počinju da jedu. Svako na svoj način i u svom ritmu, ponavljajući iste radnje u nedogled, mrmljajući.

„Pa u tome i jeste stvar - vraćati se. S jedne tačke na zemlji čeznuti, polaziti i ponovo stizati.“

Narator: Gledajte ove ljude. Ovo su ljudi.

Žena 01: Bez te tačke za koju si vezan

Muškarac 01: Pa u tome i jeste stvar – vraćati se.

Žena 01: Bez te tačke za koju si vezan.

Žena 02: Polaziti i ponovo stizati.

Muškarac 01: Pa u tome i jeste stvar.

Žena 01: Bez te tačke za koju si vezan.

Muškarac 02: Vraćati se.

Muškarac 03: S jedne tačke na zemlji čeznuti i ponovo stizati.

Žena 03: Lutanje.

Muškarac 02: Vraćati se.

Žena 04: Kuda i kako da odem?

Muškarac 04: Promjena mi liči na napuštanje, na gubitak uloženog, neko drugi će zaposjeti moj osvojeni prostor.

Muškarac 02: Vraćati se.

Muškarac 01: Pa u tome i jeste stvar.

Žena 02: Polaziti i ponovo stizati.

Muškarac 01: Pa u tome i jeste stvar – vraćati se.

Žena 01: Bez te tačke za koju si vezan

Muškarac 01: Pa u tome i jeste stvar.

Narator: Gledajte ove ljude. Gledajte ova tijela. Ova tijela su lijepa. Jedu. Žive. Ovi ljudi se pomjeraju.

I dalje za stolom, svi rade svoje radnje, prebacuju viljušku iz jedne u drugu ruku, lupaju čašama, posuđem, stopalima, hvataju se za ruke, potežu, brišu lice, otvaraju usta, svako u svom ritmu gradeći kakofoniju.

Narator: Pogledajmo kako izgleda muškarac.

Muškarac 05 ustaje.

Narator: Ovo je muškarac. Ovako izgleda muškarac.

Muškarac stoji dok ostali nastavljaju da rade svoje radnje.

Narator: Ovo je muškarac. Ovako izgleda muškarac. U tišini.

Svi prestaju sa svojim radnjama.

Narator: A ovako izgleda kad govori.

Muškarac: 05: „Smatrao sam dužnošću i srećom da sebe i druge čuvam od grijeha. I sebe, uzalud je kriti. Griješne misli su kao vjetar, ko će ih zaustaviti. U čemu je pobožnost, ako nema iskušenja koja se savladavaju? Čovjek nije Bog, i njegova snaga je baš u tome da suzbija svoju prirodu, tako sam mislio... Sad o tome mislim drukčije... Svijet mi je odjednom postao tajna, i ja svjetu, stali smo jedan prema drugome, začuđeno se gledamo, ne raspoznajemo se, ne razumijemo se više...?“

Gase se svjetla. Odnose se dijelovi scenografije. Na sceni ostaje dvanaest kutija. I glumci na njima. U stavu mirno.

SCENA IV – Tijelo. Pokret. Kolo.

Narator: Ušetaj. Podi. Povrati pa bježi. Povrati. I opet. I opet. Bježi. Povrati. I opet. I opet. Bježi. Po jedan. Bježi. U mjestu. Bježi. Jedan. Jedan. Povrati. I opet. I opet. I opet. I opet. Bježi. Življe. Svak sebi.

Narator: Kreni. Bježi dalje. U kolo. Leđa. I opet leđa. Leđa, Momci u kolo. Po jedno. I obrni. I opet. Obrni. I opet. Obrni. Ajmo svi. Svaki svoju. Kreni. Obrni. Privuci. Povuci. Jače. Još jače. Završi.

Narator: Kreni. Življe. I opet. Još jednom. Okreni. Okreni. I opet. Još jednom. Stani.

Svi prestaju sa plesom, sa kretanjem. Stoje na postamentima.

Narator: „Čovjek nije drvo, i vezanost je njegova nesreća, oduzima mu hrabrost, umanjuje sigurnost. Vežući se za jedno mjesto čovjek prihvata sve uslove, čak i nepovoljne, i sam sebe plavi neizvjesnošću koja ga čeka. Promjena mu liči na napuštanje, na gubitak uloženog, neko drugi će zaposjeti njegov osvojeni prostor, i on će počinjati iznova. Ukopavanje je pravi početak starenja, jer je čovjek mlad sve dok se ne boji da započinje. Ostajući, čovjek trpi ili napada. Odlazeći, čuva slobodu, spremjan je da promijeni mjesto i nametne uslove. Kuda i kako da ode?”

Gase se svjetla. Tijela ostaju da stoje u stavu mirno na postamentima.

SCENA V – Inkubatori

Tijela stoje na postamentima. Na njih se spušta dvanest staklenih kutija, inkubatora. U njima šest muškaraca i šest žena.

Žena 01: Šta je to s nama i sa životom,

Žena 02: u kakve se to konce splićemo,

Žena 03: u šta upadamo svojom voljom u šta nevoljom,

Muškarac 02: šta od nas zavisi,

Žena 05: i šta možemo sa sobom.

Žena 06: Nisam vješta razmišljanju, više volim život nego misao o njemu, ali kako god sam prevrtala, ispada da nam se većina stvari dešava mimo nas, bez naše odluke.

Muškarac 01: Slučajnost odlučuje o mome životnom putu i o mojoj sudbini,

Žena 04: i najčešće bivam dovedena pred gotov čin,

Muškarac 03: upadam u jedan od mogućih tokova,

Muškarac 04: u drugi će me ubaciti samo druga slučajnost.

Žena 05: Ne vjerujem da mi je unaprijed zapisan put kojim ću proći,

Muškarac 06: jer ne vjerujem u neki naročit red ovoga svijeta.

Žena 01: Ne odlučujemo,

Muškarac 02: već se zatičemo.

Žena 03: Strmoglavljeni smo u igru,

Žena 04: punu nebrojenih izmjena,

Muškarac 05: jednog određenog trenutka,

Žena 06: kad nas samo ta prilika čeka,

Muškarac 01: jedina koja nas može sačekati, u toku miješanja.

Žena 02: Ne možeš je zaobići,

Muškarac 03: ni odbiti.

Muškarac 04: Tvoja je, kao voda u koju padneš.

Žena 06: Pa plivaš, ili potoneš.

Tišina. Čuje se samo zvuk disanja. Postaje sve glasniji i glasniji. Bore se za dah. U ritmu.

Čuje se svuk respiratora, zvuk mašina. Oni nastavljaju da dišu. Da se bore za dah. Jedan po jedan, u ritmičnim razmacima, inkubatori počinju da se gase. Sa njima nestaje i zvuk disanja.

I zvuk mašina. Jedan inkubator ostaje, u njemu žena. I dalje diše.

Žena 06: Pa plivaš, ili potoneš.

SCENA VI – Grobovi

Na sceni stoje grobovi. Među njima jedan muškarac. Radnik. Stoji.

Muškarac 06: „Pretvorio sam se u čovjeka koji moli, a to je posljednje biće na zemlji. Ispod toga nema ništa.”

Muškarac 06 počinje da lupa čekićem, gradeći nešto novo na sceni. Nakon svakog završenog dijela, stane, napravi pauzu i u stavu mirno počne da govori.

Muškarac 06: „Ali ponekad, ne tako često, kad mi se zgadi laž, onda govorim istinu.“

Nakon pauze nastavlja da lupa čekićem i gradi.

Muškarac 06: „Crno je, u teškom vremenu živimo, a živimo jadno i sramotno.“

Nastavlja da lupa čekićem i gradi.

Muškarac 06: „Utjeha je samo što će oni koji budu posle nas živjeli, preturiti preko glave još teža vremena, i pominjati naše dane kao srećne.“

Nastavlja da radi. Skoro je pri kraju. Na sceni je nova kutija, ista kao sve ostale razbacane po sceni. Ulazi u nju i nestaje.

Muškarac 06 (iz kutije): "Kako su me to ubili? Nisam ranjen, nisam zaklan, nisam mrtav, ali me nema. Zaboga, ljudi, zar me ne vidite? — kažem. Zar me ne čujete? — kažem... Ja sam živ, ja hodam, ja znam šta tražim, ne pristajem da me nema. Mogli su me pretući, mogli su me zatvoriti, mogli su me ubiti, zar su malo ljudi ubili bez razloga? Ali zašto su napravili avet od mene, zašto mi oduzimaju mogućnost da se borim? "

EPILOG – Grobovi

Na sceni stoe grobovi. Iza njih crveni zid. Čuje se zvuk vjetra i tišine. Sve je pusto.

Narator: „Volim ljude, ali ne znam šta će s njima.“

5.2. Skica izložbe

U okviru muzeja, galerije ili nekog drugog vida izlagačkog prostora, akcenat stavljam prvenstveno na scenografiju, koja bi se u ovom slučaju tretirala ne samo kao gradivni element predstave nego i kao artefakt. Cilj je izvršiti apropijaciju i izmještanje dijelova scenografije iz jednog prostora (pozorište) u drugi (muzej/galeriju). Uvođenje glumaca (u vidu apstrahovanog tijela) u rad, kao jednog od ravnopravnih elemenata scenskog dizajna, bi se desilo tokom otvaranja izložbe, a u cilju da se publika pripremi i osloboди za učešće, ali i za preuzimanje te uloge na sebe, uloge izvodača. U tom smislu, cilj je da publika, vrlo organski, tu ulogu izvodača preuzme na sebe i tako postane integralni dio scenografije, odnosno scenskog dizajna.

5.2.1. Konstrukcija likova – arhetipovi Bosne (i Hercegovine)

Monika Ponjavić – Monika Ponjavić...

Monika Ponjavić – Radnik... dio sistema

Monika Ponjavić – Vjernik... član crkve

Monika Ponjavić – Žena...

Monika Ponjavić – Kćerka, unuka, sestra, majka, supruga... član porodice

5.2.2. Idejno rješenje – izlaganje predstave bez teksta

Izlaganje predstave „Ko bi Bog u Bosni bio?”, odnosno galerijska interpretacija predstave, je osmišljena kao čin sumiranja i izlaganja njenih apstrahovanih likova:

Monike Ponjavić, originalnog lika, u kontekstu ličnosti Monike Ponjavić, njenog stava i odnosa prema životu u Bosni (i Hercegovini),

Monike Ponjavić u kontekstu (fizičkog i intelektualnog) rada i klase,

Monike Ponjavić u kontekstu vjere,

Monike Ponjavić u kontekstu pola,

Monike Ponjavić u kontekstu porodice, gdje bi glumci, različitog pola, preuzimali na sebe ulogu Monike Ponjavić.

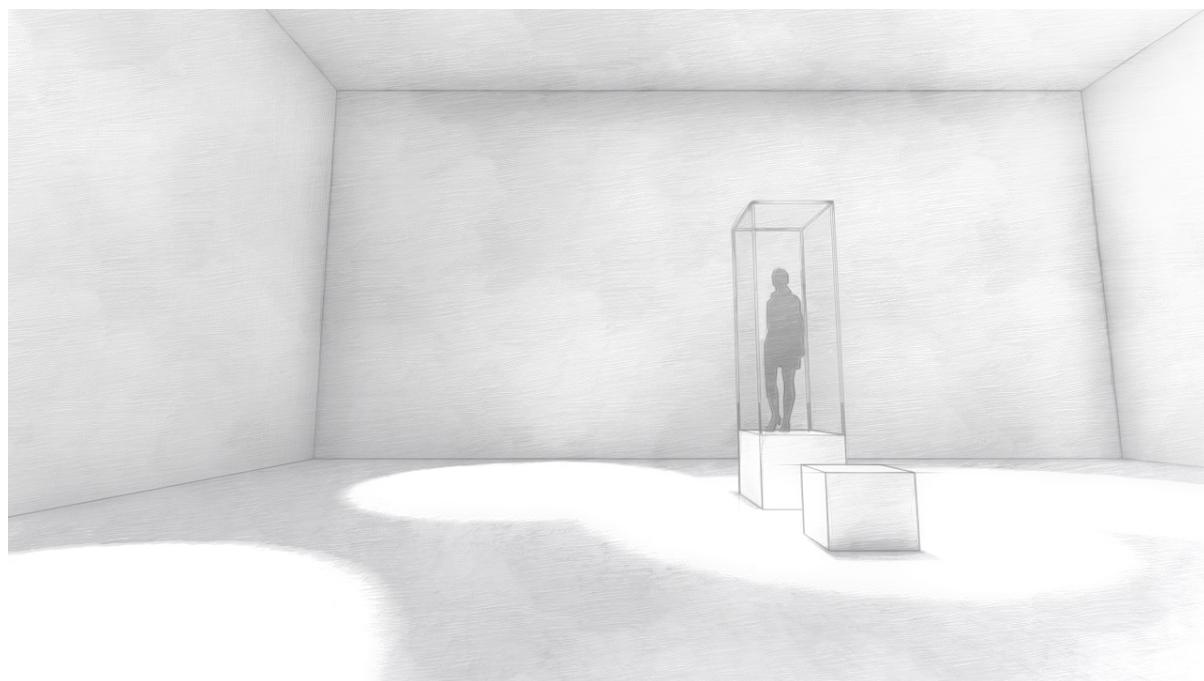
Takođe, likovi su svoje utemeljenje pronašli i u članovima porodice Monike Ponjavić, u njihovim različitim osobinama, sudbinama i iskustvima.

Prateći formu i dizajn izlagačkih vitrina kakve možemo vidjeti u muzejima ili galerijama, svi likovi su izloženi u staklenim kutijama. U odnosu na to, elementi izložbe su sledeći:

01. Inkubator, instalacija (Monika Ponjavić i Bosna (i Hercegovina))

Polazište: Lični stav prema domu, pripadnost i nepripadnost naciji, zemlji, području, mentalitetu, kulturi... Život na ivici između dva svijeta; život, izolacija, zajedništvo; emocije i konstantno stanje duha. Prizor Monike Ponjavić i jedinog načina života u Bosni (i Hercegovini) kakav za nju postoji: biti prisutan i izolovan, pripadati i nepripadati. Uvijek u isto vrijeme.

Rješenje 01: Monika Ponjavić (igra: Miljka Brđanin) izložena u inkubatoru (zatvorena u staklenu kutiju); stoji, ne radi ništa; diše; živi.



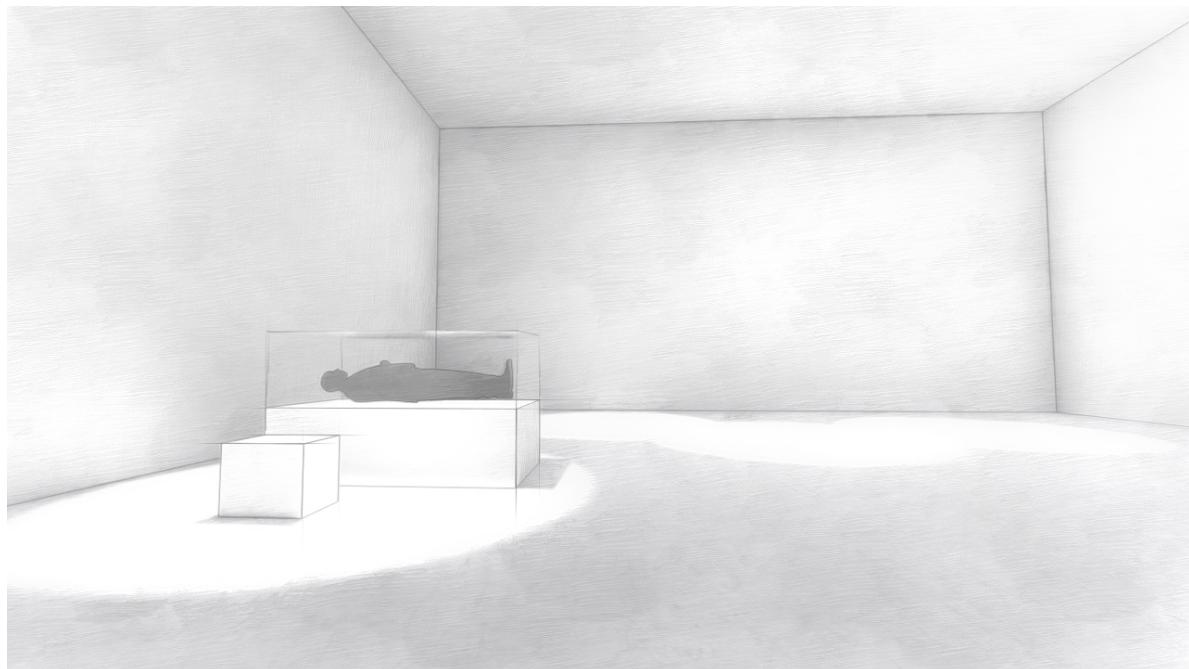
Inkubator, Rješenje 01

02. Sarkofag, zvučno-prostorna instalacija (Monika Ponjavić i klasa)

Polazište: Arhetip sakralnog prostora, istovremeno žrtvenik, ali i nadgrobni spomenik. Stećak kao autentično bosanskohercegovački sakralno/umjetnički izraz, te njegova heterogenost u interpretaciji nasljeđa. Presječna tačka života i smrti, dodir svakodnevnog sa duhovnim, mitskim. Tipično lokalna jednostavnost i snaga u izrazu. Megalit.

Rješenje 01: Kreiranje savremene interpretacije sarkofaga na kojem bi se u bareljefu (ili svedenom crtežu) prikazale scene iz života jednog apstrahovanog čovjeka iz Bosne. Ovaj dio scenografije bi bio postavljen u centralni dio prostora tako da mu se može prići sa svih strana, s tim da mu se gornja površina ne može jasno sagledati niti se do nje, kao ni do slušalica, postavljenih na vrhu, može lako doći, jer cilj je navesti posjetioce da se uz pomoć stepenica popnu na sarkofag, legnu i poslušaju numeru iz predstave. Na taj način, gledalac postaje dio instalacije, preuzimajući na sebe aktivnu ulogu lika.

Rješenje 02: Vjernik/intelektualac (igra: Zlatan Vidović) izložen u inkubatoru/staklena kutija



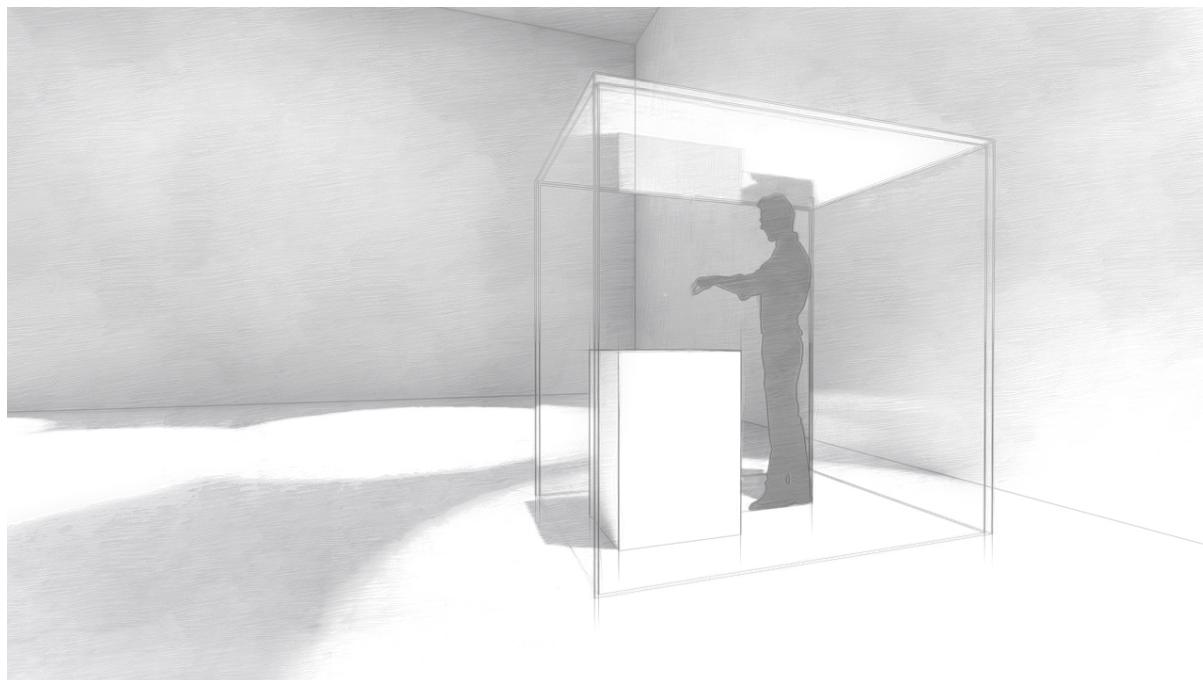
Sarkofag, Rješenje 02

03. Stećak, instalacija (Monika Ponjavić i rad)

Polazište: Prizor jugoslovenskog, bosansko-hercegovačkog radnika, fizičkog radnika koji je svoj život proživio u fabrici; prizor dede Monike Ponjavić koji nije znao za bolje. Stećak kao grob.

Rješenje 01: Izloženi bijeli nadgrobni spomenik-stećak palog industrijskog radnika, tretiran kao postament za unikatni čekić, ručni rad napravljen u Bosni i Hercegovini. Oko gotovog postamenta obilježena mjesta sa pripremljenim materijalom za nove postamente i uz svaki po jedan čekić spreman za publiku. Na postamentu uputstvo kako napraviti lični grob i nadgrobni spomenik po principu “uradi sam” (nešto slično IKEA namještaju).

Rješenje 02: Radnik (igra: Simo Bilbija) izložen u inkubatoru (zatvoren u staklenu kutiju). Pored njega kutija/grob koji sam pravi i na kraju, po završetku, ulazi u njega. Iza se smjenjuju fotografije fabrike “Incel”, fabrike “Kosmos”, fabrike “Čajevec”, fabrike “Jelšingrad”, Manjače, Popovog polja, Kupresa, preplavljeni bijelim kutijama.



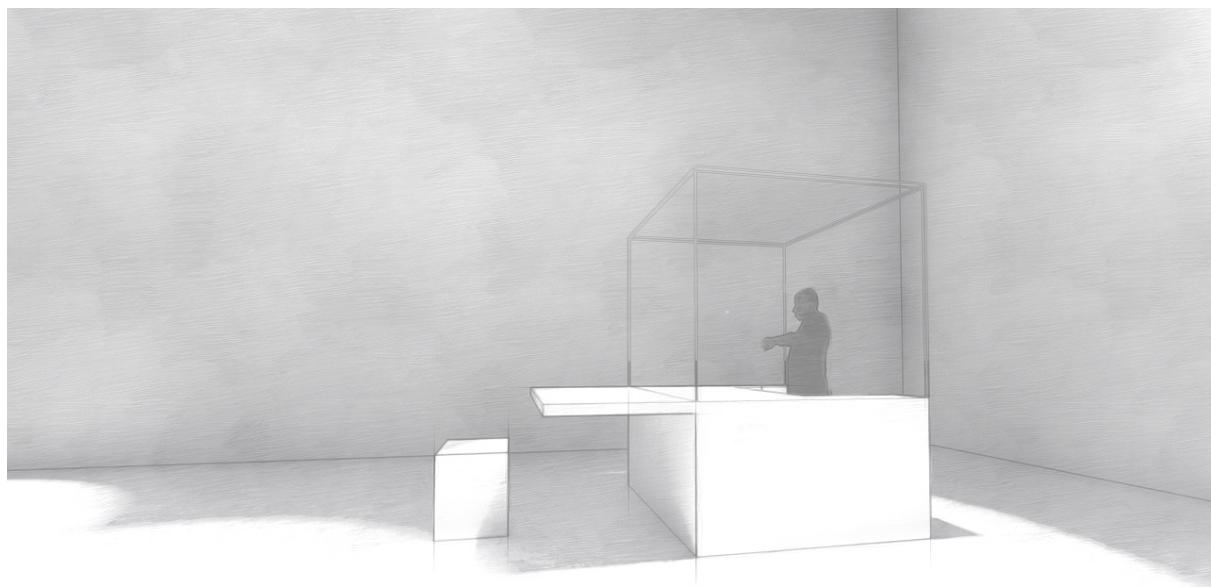
Stećak, Rješenje 02

04. Trpeza, instalacija (Monika Ponjavić i porodica)

Polazište: Arhetipski oblik okupljanja ljudi. Kontekst zajedničkog obroka, slavlja, slave, a kroz sve to odnos između ličnost, komunikacija.

Rješenje 01: Dugački (slavski) sto postavljen u galerijski ili muzejski prostor na kojem je izložena tradicionalna hrana, ali i način serviranja uz prezentaciju običaja sa ovih prostora, te recepti karakterističnih jela. Na ovaj način se referiše ne samo na najnoviji trend kuvanja i uvođenja hrane u umjetnosti i muzejske prostore, nego i na običaje u Bosni i Hercegovini gdje je ritual ručka, kao centralne tačke jedne zajednice, odnosno institucije porodice, još uvijek jako prisutan, te na činjenicu da su Srbi jedini narod na svijetu koji slavi krsnu slavu (termin prepoznaće samo srpski jezik), što bi bio fokus rada.

Rješenje 02: Član porodice (igra: Boris Šavija) izložen u inkubatoru.



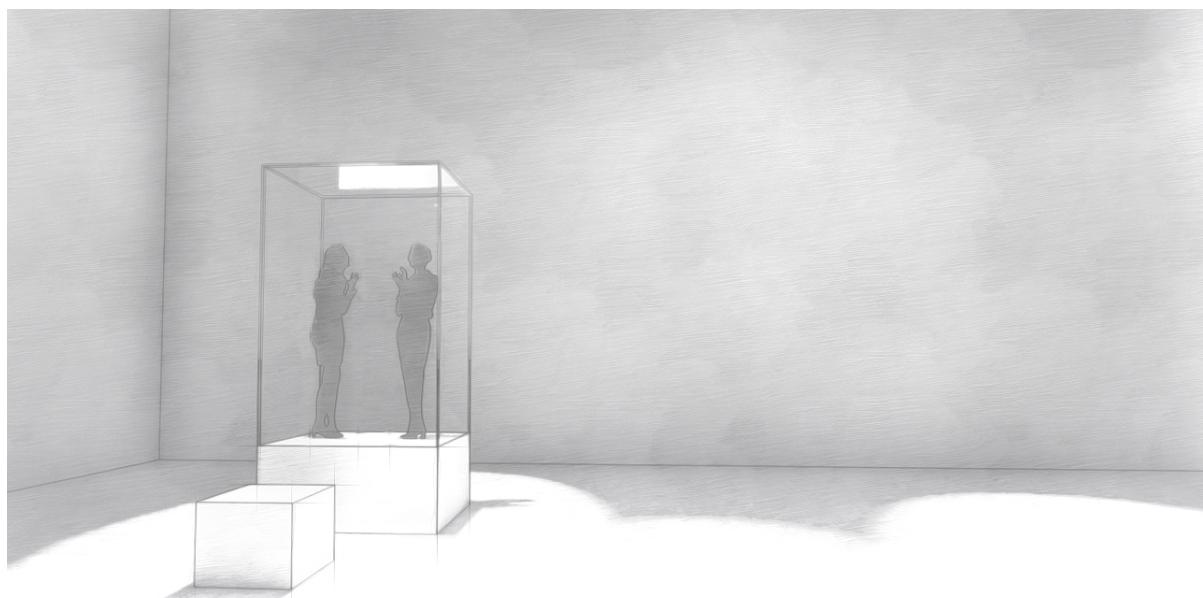
Trpeza, Rješenje 02

05. Kolo, zvučna instalacija (Monika Ponjavić i pol)

Polazište: Jedinstvena forma kola bez muzike, gluvgog, koja sublimira bosanskohercegovački mentalitet, istoriju, kulturu i pogled na svijet koji bi se mogao nazvati stoičkim. Naizgled grubo i tvrdo, njegov kontekst razotkriva svu kompleksnost društva ovog podneblja, ali i njegov karakterističan izraz. Snažan, beskompromisran, a u svojoj suštini nježan i lirski.

Rješenje 01: Izlaganje onoga što Glamočko gluvo kolo čini posebnim – nedostatak muzike i zvukovi proizvedeni kretanjem – u praznom prostoru, bez igrača i nošnje, bi bio fokus ovog rada koji akcenat stavlja na samu tehniku, te njen doživljaj umjesto na vizuelnu sliku koju kolo proizvodi.

Rješenje 02: Dvije žene izložene u inkubatoru (zatvorene u staklenu kutiju).



Kolo, Rješenje 02

Narativ Boga – Bog kao učesnik

Za razliku od predstave, gdje je Bog zamišljen kao glavni narator koji komentariše i utiče na radnju koja se odvija na sceni, prilikom izložbe Bog je utkan u izložene likove iz kojih tokom pet planiranih *živih izvođenja* progovara i daje svoj komentar na situaciju u Bosni, a u odnosu na teme koje su im dodijeljene: ličnost, rad, vjera, zajednica, matrijarhat /patrijarhat... Govoreći kroz svoje likove, bazirane na različitim aspektima lika Monike Ponjavić, Bog je, u ovoj instanci, zamišljen kao direktni učesnik, odnosno kao entitet koji je jedno sa čovjekom, umjesto onog koji je (u predstavi) shvaćen kao spoljna sila, odvojena od čovjeka.

5.3. Koncept umjetničkog djela scenskog dizajna – performativna izložba „Ko bi Bog u Bosni bio?”

U idejnom smislu, rad je zasnovan na pet međusobno nezavisnih, ali i povezanih tema:

- Odnos prema identitetu (način na koji se individualni identitet pojedinca konstruiše i izvodi tokom života)
- Odnos prema Bosni i Hercegovini (definisanje, artikulacija i oprostorenje ličnog stava prema Bosni i Hercegovini)
- Odnos prema ratu (sudbine i iskustva ljudi u ratu, lično iskustvo života i odrastanja u ratu i njegovog doživljaja, ideali za koje se borimo)
- Odnos prema prošlosti i istoriji (zauzimanje jasnog stava prema prošlosti, priče i lična iskustva koja ostaju iza nas i koja nam pomažu da sklopimo sliku)
- Odnos stvarnog i imaginarnog (sučeljavanje pozorišne iluzije i stvarnih događaja (iz ličnog iskustva i iskustva meni bliskih ljudi), preispitivanje granice između istine i fabrikacije, stvarni identitet (faktički identitet) prema imaginarnom (koji zamišljamo i izvodimo), kako sebe vidimo i kako nas drugi vide).

Povezivanjem ovih pet tema sa procesom rada koji se odvijao na različitim lokacijama u Bosni i Hercegovini, preispitivanjem individualnog identiteta i njegovim sučeljavanjem sa identitetom Bosne, te naposlijetku reagovanjem na arhitektonski jezik prostora u kojem izlažem i usaglašavanjem svih elemenata oblikovan je umjetnički rad pod nazivom „Ko bi Bog u Bosni bio?“.

Rad čine četiri segmenta – „Zemlja“, „Ja/Bosna“, „Život (na ivici između dva svijeta)“ i „Vilajet“ – koja su idejno, značenjski i likovno povezani u jednu cjelinu („Ko bi Bog u Bosni bio?“). Svi segmenti, kroz umjetničku apropijaciju, postprodukciju, izvođenje kao metod istraživanja i umjetničku dokumentaciju, preispituju identitet i istoriju svoja dva centralna lika: Monike Ponjavić i Bosne (i Hercegovine). Zadatak rada, pored ličnog susreta sa samom sobom, svojim kompleksnim identitetom i zemljom iz koje potičem, jeste i da publiku podstakne na razmišljanje o temama kojima se rad bavi, postavljajući ih ujedno i u ulogu posmatrača i učesnika, kao i da napravi mjesto susreta, ne samo između publike i umjetničkog rada, tj. publike i scenskog dizajna, nego i između scenskog dizajna i teorije.

Sva četiri segmenta su koncipirana u formi vinjeta koje predstavljaju arhetipske scene. One korespondiraju sa apstraktnošću tema kojima se rad bavi, jer se te teme suštinski tiču ideja i fenomena koje je teško drugačije predstaviti. Usljed toga, najlogičnije je bilo odabratи takav jezički princip koji je istovremeno i dovoljno uključujući i dovoljno ekspresivan, dovoljno opšti, a dovoljno izražajan. Shodno temama, koje se tiču i velikih pitanja o čovjeku, biram arhetipove kao primarni vizuelni iskaz, ali i metod. Arhetipove vizuelnog izraza. Arhetipove ljudskih odnosa i komunikacija. Arhetipove ljudskih problema, situacija. Na taj način, namjera je bila postići neposrednost utiska i neposrednost razmjene koja se dešava između umjetnika i publike da bi se među svim kontekstima i slojevima značenja, najčistijim jezičkim principom, došlo do suštine. Riječ je, zapravo, o apstraktnoj ideji koja se nastoji ispričati na jednostavan način.

Uz to, rad se bavi generalizacijom, etiketiranjem i stereotipom. Upravo zato je tretiran kao personifikacija – daju mu se osobine jednog ljudskog lika – jer govoriti mimo ljudske dimenzije vodi u opšte klasifikacije. U nastojanju da se istinski ljudska priča stavi ispred političkog, u rad se uvodi lično iskustvo, koje je važno, jer u ovom konkretnom slučaju ne postoji bolji način da se dođe do stvarne istine osim putem ličnog iskustva, koje se opet mora dovesti u pitanje. Tako, iako relativno i krhko, ono predstavlja osnovno polazište i bazu rada koji se gradi na ličnom iskustvu i potrazi za pitanjima: šta se desilo, kako se desilo, kome se desilo... U tom smislu, rad se bavi i informacijama, on postavlja pitanja, ali ne daje definitivne odgovore.

Samim tim, osnovno pitanje rada „Zemlja” jeste šta je zemlja, odnosno koliko je kontekst posmatrača važan za njegovu spoznaju o zemlji i koliko sama zemlja, kao kontekst, utiče na posmatrača? Taj kontekst je istražen video radom „Ja/Bosna”, koji, pored toga što preispituje šta je isto, a šta različito kod naroda u Bosni ili šta znači biti Bosanac danas i u ovom vremenu, preispituje i pitanje identiteta kao takvog, odnosno načina na koji se identitet kroz iskustvo gradi, nadgrađuje, oblikuje, mijenja i formira. I kada, te pod kojim i kakvim uslovima, se nacionalni, etnički ili vjerski identitet može promijeniti i da li bi uopšte trebalo? Ta misao, koja je ujedno i zadnja rečenica video rada „Ja/Bosna”,⁶⁵ postaje glavna okosnica rada „Život (na ivici između dva svijeta)”, čije se suštinsko pitanje bavi balansom između ljubavi i mržnje prema zemlji i ljudima u njoj, prema sebi, prema profesiji koju biraš i životu koji vodiš, odlukama koje donosiš, kao i balansom između različitih odnosa koji taj život faktički čine:

⁶⁵ „Monika (Joze) Ponjavić, Bosanka koja Bosni ne pripada.

odnos ličnog i kolektivnog identiteta, odnos umjetnika i njegovog konteksta, odnos čovjeka i svijeta, tijela i prostora. Satkan iz pronađenih elemenata (ambijentalnih zvukova Bosne i njenog kulturnog nasljeđa (roman „Na Drini ćuprija” nobelovca Ive Andrića, ojkača, glamočko gluvo kolo...), rad „Vilajet“ predstavlja audio pejzaž osjećaja života u Bosni, ali i audio pejzaž same Bosne, kao prostora vječitih ekstrema i suprotnosti, što je ilustrovano u samom nazivu izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?“. Kao i ostali radovi, i „Vilajet“ nastoji te suprotnosti pomiriti tako što ih suočava u potrazi za balansom. U tom preklapanju ekstrema dolazi se do simbioze i sinhronizacije, pa čak i spokoja koji istovremeno izaziva ekstremni nemir. U ličnoj interpretaciji, to Bosna (i Hercegovina) i jeste.

Kao i u teorijskom istraživanju, i umjetničko istraživanje preispituje isključivo prostor Bosne i isključivo vremenski period od 1989. do danas, s tim da je fokus umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio?“ ispričati priče koje se vezuju za građanski rat i posljedice koje je on ostavio, kako na zemlju tako i na ljude u njoj, na individualno i kolektivno, na ličnost i osjećaj života na konstantnoj granici koja nikada nije u potpunosti jasna i izričita, iako uvijek izričito postoji, nikada ne odbacujući istorijske fakte koji su do takvog stanja i doveli.

Prateći tu ideju, jasnih i nejasnih granica, značenjski, ali i u sferi fizičke postavke rada, sprega između ova četiri segmenta za cilj ima da zaokruži cijelu priču o ličnosti u Bosni time što uspostavlja jasnu podjelu prema svakom segmentu, a koji se međusobno prožimaju i zavise jedan od drugog. Imamo ličnost u vidu glumice Miljke Brđanin koja igra Moniku Ponjavić („Ja/Bosna“), imamo prostor u vidu instalacije („Zemlja“) koja daje kontekst narativu, imamo priču o odnosu između ličnosti i tog prostora („Život (na ivici između dva svijeta)“) i imamo istorijsku pozadinu koja nas je dovela do sadašnjeg trenutka kao generatora mržnje, ali i dašak tog prostora, njegov duh i njegovu suštinu kroz razne ambijentalne zvukove i njegov kulturni pejzaž kao generatora ljubavi („Vilajet“). Svi oni zajedno, čineći umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“, preispitaju pripadnost/nepripadnost Bosni (i Hercegovini) i njenoj iskonskoj, duboko ukorijenenoj ljubavi i mržnji, prema zemlji i prema čovjeku, preispituju život i balansiranje između ta dva svijeta, kao i šta znaće Andrićeve bezvremene riječi: „biti kao kod kuće i ostati zauvijek stranac; ukratko: živjeti razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vrijeme“.

5.3.1. Zemlja

Prvi segment čini rad „Zemlja” koji svoj galerijski život počinje kao prostorna instalacija. U značenjskom smislu, „Zemlja” predstavlja portret Bosne (i Hercegovine).

Ideja za „Zemlju”, u konceptualnom smislu, se rodila iz još jednog od tekstova Ive Andrića, koji je na najtačniji način rekao sve ono što bi se dalo reći o Bosni. Ovaj tekst predstavlja lajtmotiv svih segmenata umjetničkog djela „Ko bi Bog u Bosni bio”, njegov podtekst.

Bosna je divna zemlja, zanimljiva, nimalo obična zemlja i po svojoj prirodi i po svojim ljudima. I kao što se pod zemljom u Bosni nalaze rudna blaga, tako i bosanski čovjek krije nesumnjivo u sebi mnogo moralnu vrijednost koja se kod njegovih sunarodnika u drugim jugoslovenskim zemljama rjeđe nalazi. Ali vidiš, ima nešto što bi ljudi iz Bosne, bar ljudi tvoje vrste, morali da uvide, da ne gube nikad iz vida: Bosna je zemlja mržnje i straha... Tu specifičnu bosansku mržnju trebalo bi proučavati i pobijati kao opaku i duboko ukorijenjenu bolest. I ja vjerujem da bi strani naučnici dolazili u Bosnu da proučavaju mržnju, kao što proučavaju lepru, samo kad bi mržnja bila isto tako, priznat izdvojen i klasificiran predmet proučavanja kao što je lepra ... („Pismo iz 1920“. n.p.)

Fokusirajući se na sljedeće sintagme ovog značajnog teksta – „divna, zanimljiva, nimalo obična zemlja i po svojoj prirodi i po svojim ljudima”, „i kao što se pod zemljom u Bosni nalaze rudna blaga, tako i bosanski čovjek krije nesumnjivo u sebi mnogo moralnu vrijednost”, „ljudi tvoje vrste”, „Bosna je zemlja mržnje i straha” – nastala je ideja ne samo za segment „Zemlja”, nego za cjelokupno umjetničko djelo „Ko bi Bog u Bosni bio?”. Samim tim, riječi poput „priroda”, „ljudi”, „ljudi tvoje vrste”, „mržnja”, „pod zemljom”, „strah” i sl. su ključne riječi koje su odredile ovaj rad. U tom smislu, „Zemlja” se doslovno bavi pitanjem zemlje u Bosni, to jeste pitanjem njene strukture, onoga što se „pod zemljom”, u „prirodi” nalazi.

U periodu od 2017. do 2021. godine, koliko je trajalo umjetničko istraživanje, došlo je do prvog kontakta i upoznavanja između Monike Ponjavić i Bosne (i Hercegovine).⁶⁶ Prva faza je

⁶⁶ Jedina mjesta u BiH koja sam do 2017. godine vidjela bila su Banjaluka, u kojoj sam rođena, Prijedor, u kojem sam provela dio djetinjstva, Brčko, u kojem sam polagala TOEFL ispit 2010. godine, Sarajevo, u kojem sam izlagala u okviru Sarajevske zime 2007. godine i kasnije na SFF-2013, Bileća i Bilećko jezero, Bihac i Trebinje, koje sam prvi put posjetila 2015. godine, na svojoj prvoj godini doktorskih studija. Nikada nisam bila u Mostaru, u Višegradu, na Leotaru, na Kupresu, u Travniku, na Tjentištu, Perućici, Kravicama, Hutovom blatu, u Čapljini, na Šatoru, Martin Brodu, nikada nisam vidjela Neretvu ili Stari most, na Drini Ćupriju, nikada nisam bila u Jajcu, u Muzeju AVNOJ-a, na Baraći, izvoru Bune, nisam vidjela Radimlju ili Stolac, Počitelj, Zavalu...

podrazumijevala putovanje po Bosni i otkrivanje novih mesta koja će u drugoj fazi potencijalno postati ključna za konceptualizovanje umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio“. Tako je kroz umjetničko istraživanje počelo i moje individualno istraživanje Bosne. Ne samo formalno, nego suštinski – boraveći na raznim prostorima, provodeći vrijeme u njima, stičući nova, važna iskustva, istražujući ih. Svojim tijelom, svojim čulima, svojim radnjama. Sjedeći, ležeći, stojeći, krećući se u i po njima... Razmišljajući. O prošlosti, o istoriji, sudbini i riječima koje su nam u amanet ostale iza mojih sunarodnika. Andrića i Selimovića posebno. Razmišljanje o značenju tih riječi i o kontekstu prostora kojima se one bave, postepeno je dovelo do porasta moje znatitelje, koja je naposlijetku rezultovala bizarnim činom, ritualom čak, koji je podrazumijevao da na svakoj lokaciji na kojoj se za vrijeme ovog procesa nađem iskopam komad zemlje na kojoj stojim. U vrlo bukvalnom smislu, to bi značilo da sam, gdje god bih išla, nosila Bosnu (i Hercegovinu) sa sobom.



Materijal za instalaciju „Zemlja”, 2017-2020.

Nakon treće hrpe zemlje koju sam na svom putovanju iskopala, postalo je jasno da je riječ o uzorcima koji na prvi pogled izgledaju potpuno identično i čija se (potencijalna) razlika može uočiti tek nakon temeljne inspekциje. Riječ je dakle, o suptilnim nijansama koje bismo u bilo kojoj drugoj situaciji odbacili kao nedovoljno određujuće, nedovoljno distinkтивне da bi se uopšte mogle definisati i označiti kao različite. Takav je, uostalom, i bosanski čovjek o kojem govore Andrić i Selimović. Taj čovjek koji zbog te zemlje i tih i takvih razlika već vijekovima

živi ukorijenjen u duboku mržnju i strah koja bi se trebala proučavati kao lepra, „samo kad bi mržnja bila isto tako, priznat izdvojen i klasificiran predmet proučavanja kao što je lepra...” („Pismo iz 1920.“ n.p.).

U kontekstu scenskog dizajna, „Zemlja” je primjer onoga što smo ranije u tekstu definisali kao *ne-izvođenje*. To znači da ovaj dio rada, za razliku od onih koji ga prate, „Ja/Bosna”, „Vilajet“ i „Život (na ivici između dva svijeta)”, u sebi ne sadrži element *živog izvođenja*. Kao takav, sačinjen je od prikupljenih uzoraka zemlje i postamenata na kojima će ta zemlja biti izložena. Kako sam u ovom periodu prošla značajan dio Bosne i Hercegovine, u cilju istraživanja njene zemlje, za potrebe izložbe izbor je sveden na sedam lokacija (kroz prikaz sedam uzoraka zemlje sa datim lokacijama) koje su od suštinskog značaja za kreiranje mog ličnog identiteta, identiteta Monike Ponjavić (kroz vrijeme i različita iskustva u tim prostorima) i koje na najbolji način ilustruju ideju moje Bosne, onog što me za nju veže i, naravno, mene u njoj.

Konačna selekcija obuhvata sljedeće prostore (chronološki, prema vremenu izvođenja umjetničkog djela scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?”): Leotar, Bilećko jezero, Manjača, Banjaluka, Vrbanja, Bočac, Kozara, Kastel.

Lokacija/iskustvo:

Leotar – prvo penjanje na planinu⁶⁷

Bilećko jezero – prvi susret sa Hercegovinom⁶⁸

Bočac – prvi ulazak u Federaciju BiH nakon rata i početak upoznavanje BiH⁶⁹

Manjača – prvo putovanje s Markom⁷⁰

Banja Luka (UKC) – prvo dijete, drugo dijete (CIN II, Hematom, Prematurus)⁷¹

⁶⁷ Dijete sam samohrane majke koje je odrastalo u skromnim uslovima, tako da sam često, gotovo uvijek, bila u situacijama koje su zahtijevale izbor (npr. zimovanje ili ljetovanje). Iako sam odrasla u brdovitoj Bosni i Hercegovini, moj prvi susret sa planinom se desio u ljeto 2018. kada sam imala 36 godina, i to za potrebe snimanja na lokaciji za umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio“. To je ujedno bilo i moje suočavanje sa strahom od visine.

⁶⁸ Iako sam rođena u Bosni i Hercegovini, iako vučem hercegovačke korijene (Radići su porijeklom sa vrela Bune, Mostar) moj prvi susret sa Hercegovinom desio se u ljeto 2002. kada sam imala 20 godina. Provela sam u Hercegovini nekoliko sati, u posjeti prijatelju, gdje je jedna od lokacija bilo i Bilećko jezero, napravljeno vještačkim putem. Udalj sam se za čovjeka koji je rođen u Hrvatskoj, ali je jednim dijelom Bosanac, a jednim Hercegovac (majka mu je Trebinjka) i posljednjih sedam godina svako ljeto provodim tu.

⁶⁹ Bočac je mjesto koje ima i funkciju jedne vrste kapije Banjaluke. U pitanju je mjesto kroz koje prolazi magistralni put kroz BiH koje ujedno označava i moj prvi ulazak u Federaciju BiH, u zimu 2007. godine kada sam, kao student arhitekture, izlagala rad „Pridi bliže: otvori se!“ na Sarajevskoj zimi. U pitanju je rad koji je nastao u okviru predmeta Objekti spektakla prof. Radivoja Dinulovića što je ujedno bio i moj prvi susret sa scenskim dizajnom, sudbosanski susret koji će promjeniti način na koji se bavim arhitekturom.

⁷⁰ Postoji jedna dolina na Manjači (vidjeti Vilajet) ispresjecana vrtaćama. Za mene je to najljepše mjesto u Bosni i Hercegovini. Prve godine (2015.) kada smo Marko, moj suprug, i ja krenuli na put za Trebinje, što je bio moj prvi susret sa Trebinjem, išli smo preko Manjače gdje smo napravili prvu pauzu, za doručak na travi. Od tada, to je naša godišnja tradicija i moj prvi korak ka upoznavanju Bosne i Hercegovine.

⁷¹ Univerzitetski klinički centar Republike Srpske (nekadašnji KBC) je mjesto na kojem sam rođena, mjesto na kojem mi majka radi skoro čitav svoj životni vijek, mjesto gdje sam otkrila da imam CIN II (predkancerogeno stanje), gdje sam operisana 2014. godine, pa ponovo 2015., gdje sam saznala da sam, nakon četiri godine pokušavanja, ostala trudna, gdje sam u 13. sedmici trudnoće završila zbog krvarenja uslijed hematoma i zamalo izgubila bebu, gdje sam provela nekoliko mjeseci čuvajući trudnoću 2018. i 2019. godine, gdje sam hitnim carskim rezom rodila svog sina Gavrila u 35. sedmici trudnoće, gdje sam nad njim, u inkubatoru, bđjela mjesec dana. Već sljedeće godine, u decembru, sam

Vrbanja – djetinjstvo⁷²

Kozara – prvi kontakt sa arhitekturom⁷³

Polazište: Izložiti zemlju, izložiti Bosnu (i Hercegovinu)

Princip: Odabratи prostore koji su uticali na stvaranje individualnog (Monika Ponjavić) i kolektivnog (Bosna (i Hercegovina) identiteta i uzeti uzorke zemlje sa tih lokacija koje će se izložiti u galerijskom prostoru kao svojevrsni portret Bosne (i Hercegovine)

Veza sa teorijom: „Zemlja“ preispituje pitanje *materijalnosti*, odnosno svojstvo posrednika (agency), gdje sami materijali postaju ne samo nositelji određenih značenja, nego i dio izvođenja, ali ne kao puko sredstvo, nego radije kao autonomna djela i dijelovi scenografije koji na nju utiču svojom aktivnošću.

Tip izvođenja: ne-izvođenje

novom sekcijom rodila svog drugog sina, Kirila, koji je takođe završio na odjelu neonatologije. Riječ je o prostoru koji je možda i najviše uticao na mene i moje stanje i koji mi je dao jedan od najvažnijih slojeva identiteta, onog majke.

⁷² Moja porodica, sa mamine strane, se u Banjaluku naselila tokom 1950-tih iz sela Jošavka u okolini Banjaluke. Cijelo djetinjstvo sam provela na potezu Banjaluka-Jošavka, između koje se nalazi mjesto Vrbanja, kroz koje protiče istoimena rijeka. Vrbanja je bila dom većine moje porodice (koja sada živi u Kanadi, tako da od 1990-tih više nemam kome ići), a rijeka moj prvi susret sa vodom.

⁷³ Moji roditelji su se razveli 1984. godine. Moja majka je tada imala dvadeset i četiri godine. Po zanimanju laboratorijski-tehničar, kao drugo radno mjesto (prvo je bilo u Novom Gradu) dobila je posao u Bolnici dr Mladen Stojanović (kojeg je navodno u Drugom svjetskom ratu ubio moj čukunded Rade Radić) na Urijama u Prijedoru. Otišle smo da živimo u Prijedor, gdje sam provela dio svog života, od druge do sedme godine. Kao dijete sam se igrala pozorišta svojim lutkama, gradeći im scenografiju, i uvijek sam bila fascinirana crkvama i džamijama. Pretpostavljam, kao i sva djeca. Međutim, moj prvi susret sa Spomenikom Revoluciji na Kozari, na Mrakovici, je ujedno susret koji će obilježiti moj život arhitekte. Spomenik koji se nalazi u Nacionalnom parku Kozara, visok 34 metra, je djelo Dušana Džamonje, velikog jugoslovenskog vajara i izgrađen je deset godina prije mog rođenja. To je ujedno bio prvi i posljednji put da sam ga posjetila, 1980-tih godina 20. vijeka. To jest, do realizacije umjetničkog rada “Ko bi Bog u Bosni bio”, 2020.

5.3.2. Ja/Bosna⁷⁴

Drugi segment čini video rad „Ja/Bosna”, koji možemo definisati kao portret ljudi u Bosni, a čija je ideja zapravo zasnovana na prikazu lične priče o individualnom identitetu i stavu o kolektivnom identitetu, ispričan iz pozicije tri konstitutivna naroda. Identitetu Monike Ponjavić koji, kao autohton proizvod Bosne, nije, kada se sve uzme u obzir, ni po čemu poseban, niti se od drugih identiteta tog prostora može po svojoj osobenosti izdvojiti. Jer, Bosna je prostor vječnih suprotnosti u kojoj krajnosti i neočekivano jesu norma. Oduvijek.



Kadrovi iz video rada „Ja/Bosna”, 13”, 2018/2021.

U želji da predočim ovu dihotomiju sa kojom se čovjek ovog podneblja za života nosi i suočava, a koristeći se mikro-prikazom autobiografije Monike Ponjavić, zasnovane na istinitim događajima (krštena dva puta, ostavljena kao dijete 1995. na granici zbog imena oca...), te protkane i obogaćene životnim iskustvima ljudi koji je okružuju, *bosanskih Srba*, ali i načina na koji je drugi vide i doživljavaju, video rad „Ja/Bosna” za cilj ima da da tri strane jedne priče. Tri strane iste priče, iz čega se moj stav po takozvanom *bosanskom pitanju* može jasno iščitati. Ništa u tekstu, koji kroz jedan lik u tri verzije, na tri platna, izgovara jedna glumica (Miljka Brđanin), gdje Monika Ponjavić na sebe preuzima ulogu sva tri konstitutivna naroda ovog prostora, nije fabrikovano, što stavlja dodatnu težinu na pitanje „Šta znači biti mali čovjek u Bosni, šta znači biti Bosanac danas?“.

⁷⁴ „Ja/Bosna” je u protekle dvije godine izlagana u Republici Srbiji, u Beogradu (Kulturni centar Beograd) i Novom Sadu (Kulturna stanica Svilara), u Republici Hrvatskoj, u Rijeci (Akademija primijenjenih umjetnosti), te u Republici Bosni i Hercegovini, u Sarajevu (Sarajevska zima 2020). U pitanju je jedini od tri segmenta umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio” koji je prethodno javno prikazan. Iako je video rad do sada izlagan na jednom ekranu, podijeljenom na tri jednakih dijela, u Kamenoj kući Kulturnog centra „Banski dvor” u Banjaluci, gdje će se izložba održati, plan je da se rad prikaže u svom originalnom obliku, onako kako je inicijalno zamišljen – na tri platna, odnosno zida.

U kontekstu scenskog dizajna, „Ja/Bosna” je primjer *izmještenog izvođenja*. To je ona vrsta izvođenja koja teatralizuje drugi prostor u odnosu na prostor u kojem će se finalni proizvod izvesti ili izložiti. Dakle, riječ je *odsutnom događaju* koji se prvo izvodi negdje, a zatim se, u formi umjetničke dokumentacije (npr. fotografije...), audio i/ili video zapisa, pred publikom predstavlja negdje drugdje. Prostor „Ja/Bosne” je brisani, prazan prostor koji, u metaforičkom smislu, svim svojim likovima daje identičnu početnu poziciju i ravnopravnost.

Polazište: Ispričati svoju ličnu priču i istovremeno prikupiti priče drugih ljudi iz Bosne (i Hercegovine) kako bi se i one, kroz čin aproprijacije i pripisivanja, predstavile javnosti.

Princip: Prezentacija ličnog iskustva, aproprijacija iskustva drugih ljudi i pripisivanje tih iskustava Moniki Ponjavić i njihovo predstavljanje publici kroz tri lika Monike Ponjavić (igra ih jedna glumica, Miljka Brđanin), koja na sebe preuzimaju identitet tri konstitutivna naroda Bosne (i Hercegovine); preklapanje individualnog i kolektivnog.

Veza sa teorijom: „Ja/Bosna”, preispituje pitanje *afektivnosti*, odnosno načina na koji scenografija privlači i održava pažnju publike, ali i na koji način utiče na njene emocije i kritički angažman sa svijetom – kroz organizovanje i transformaciju prostora, kroz izbor i manipulaciju slika, kroz dejstvo scenografskih materijala. Riječ je, dakle, o procesu generisanja jakih emocija koje za cilj imaju snažnu angažovanost sa djelom i potencijalno preispitivanje stavova.

Tip izvođenja: izmješteno izvođenje

Sam tekst je nastajao u periodu od marta do aprila 2018, kada je trajalo lično suočavanje sa samom sobom, ali i suočavanje sa različitim ljudima sa kojima sam na različite načine i u različita vremena intenzivno dijelila život, privatni i profesionalni. Od svih njih sam tražila da mi kažu ko je Monika Ponjavić. Za njih.

Rezultate objavljujem u potpunosti kako su mi pristizali, na jezicima na kojima su mi pristizali (Vidjeti Prilog 01 – Kako sebe vidim, str. 224 i Prilog 02 – Kako me drugi vide, str. 226). Dio ovih riječi sam prenijela u tekst video rada.

Nakon svih ljubavnih pisama koje sam dobila, jer ona, u svojoj suštini, jesu ljubavna pisma, shvatila sam da video rad „Ja/Bosna“, ali i performativna izložba „Ko bi Bog u Bosni bio?“ moraju biti ljubavno pismo tim ljudima i iskustvima koja sam sa njima dijelila, ali i ljubavno pismo Moniki koje bi konačno označilo trenutak prihvatanja sebe kao takve kakva ja jesam: emotivna, impulsivna, teška, tvrdogлавa, brižna, posvećena, lojalna, intenzivna, čovjek i ljudina, zlopamtilo i prznica, čiji roditelji jesu to ko oni jesu i čije porijeklo jeste to koje jeste, ali čiji je identitet onaj koji sam za sebe odlučila da bude. Preuzimajući dio ovih riječi, sumirajući ih i preklapajući sa iskustvima drugih ljudi, sa tragičnim iskustvima iz građanskog rata, njihovim, ali i mojim, te sa načinom na koji vidim sebe, nastao je tekst za video rad „Ja/Bosna“, najteži tekst koji sam ikad napisala. I nastala je izložba „Ko bi Bog u Bosni bio?“, moje ljubavno pismo tlu sa kojeg sam ponikla. Toj zemlji. Tom kamenu. Tom čovjeku.

„**Ja/Bosna**“, tekst

autor: Monika Ponjavić

mjesto: Banja Luka

vrijeme: april 2018.

Ja/Bosna

Imam 36 godina i rođena sam u Jugoslaviji tokom posljednjih dana evropskog i balkanskog optimizma.

Srpkinja sam. Bosanka.

U svakom smislu te riječi.

Glasna, snažna, impulsivna i neposredna.

Dugo sam učila kako to da savladam.

Protiv svoje volje.

Posljednji sam pionir.

Dijete razvedenih roditelja.

Majka Srpkinja.

Otac Hrvat.

To me ne određuje.

Porodicu sa očeve strane ne poznajem.

Niti znam odakle vučem korijene i gene.

Ovo me možda određuje.

Međutim, nikada nisam imala krizu identiteta.

Uvijek sam znala ko sam

ili ko bih željela da budem.

Tri su momenta koja su me odredila.

Prvi, kada sam u jednom danu izgubila sve prijatelje.

Tada sam naučila da ništa nije izvjesno

i da se svaki dan mora živjeti.

Drugi,

kada sam na granici zbog imena i prezimena,

kao trinaestogodišnjakinja, sa dvogodišnjom sestrom,

skinuta sa posljednjeg autobusa iz Bosne.

U sred bojnog polja, bez mogućnosti da kročimo naprijed ili da se vratimo nazad,
objeručke smo prihvatile pomoći jednog nepoznatog muškarca i tako prekršile prvo i osnovno pravilo,
da ne pričamo sa strancima.

Sreća, međutim, prati hrabre i taj stranac ostaje da živi kao konstanti podsjetnik
da nisu svi stranci isti.

Krštena sam dva puta.

Jednom, tokom osamdesetih, radi mira u kući, u katoličkoj crkvi.

Drugi, iz ličnih uvjerenja, desilo se nešto kasnije u pravoslavnoj crkvi, bez znanja o prvom činu.

Sa osamnaest godina pronalazim krštenicu.

I od tada, crkva gubi potpuno na smislu i značaju.

Ali ne i vjera.

Vjera je sveprisutna i nju odvajam. Jer vjerujem.

Vjerujem iskreno i duboko.

Kršteno ime mi je Julija.

Ono je prigodno, s obzirom na moj karakter.

Ko je Monika Ponjavić?

Imam 36 godina i rođena sam u Jugoslaviji tokom posljednjih dana evropskog i balkanskog optimizma.

Bosanka sam.

U svakom smislu te riječi.

Glasna, snažna, impulsivna i neposredna.

Otac Srbin.

Majka Srpskinja.

To me ne određuje.

U komunikaciji sa drugima posežem za ekstremima i svodim stvari na lično kako bih se povezala.

Površni odnosi mi nisu interesantni.

Porodicu sa majčine strane uopšte ne poznajem. Niti znam odakle vučem korijene i gene.

Posljednji sam pionir.

Izbrisana iz knjige rođenih.

Ne postojim.

Otvorena, samozatajna. Teška i tvrdoglava. Impulsivna.

Samokritična.

Često nesigurna.

Ponekad puna sebe.

Držana u kućnom pritvoru pod prisilom.

Godinu dana. To me možda određuje.

Nestrpljiva sam i hirovita.

Introvertna.

Ekstrovertna.

Ne priznajem da nisam u pravu i teško prihvatom izvinjenje, a još teže se izvinjavam.

Majka mi je mrtva.

Stigma imena, u stopu me prati.

Majka Srpskinja.

Otar Hrvat.

Majka Muslimanka.

Kuća mi je zapaljena.

Brat mi je mrtav.

Imao je devetnaest godina.

Dan kada sam ranjena slavim kao rođendan.

Jer sam preživjela.

U stalnom pokretu, željna tačke mirovanja. Vječno zarobljena u Bosni.

Ravnodušna.

Organizovana i selektivno lijena.

Emotivna.

Intuitivna.

Spremna da se prilagodim svakoj situaciji s lakoćom.

Imam dva pasoša.

I jedno prezime.

Deda mi je zaklan i zapaljen pred kućom. Otac mi je mrtav.

Krštena sam dva puta.

Porodila se sama.

Jednom u pravoslavnoj a jednom u katoličkoj crkvi.

Izgubila sam muža.

Izgubila sam dijete.

Nemam oca.

Othranila me baka.

Kada čujem zvuk sirene odsjeku mi se noge.

Nosim bebu u naručju. Padaju granate.

Bilo me je strah.

Bilo mi je svejedno.

Imala sam trinaest godina.

Izbjegla sam smrt.

Sjela u auto sa potpunim strancem.

Bilo me je strah.

Bilo mi je svejedno.

Pokazala sam srednji prst NATO pilotu. U avionu nekoliko metara iznad moje glave. Bio je to neki drugi život.

Kao da nije bio moj.

Nisam znala.

U vrtiću su me htjeli otrovati. Jer sam Srpskinja.

Momci su me ostavljali jer sam Hrvatica.

Moje ime je uvijek bilo predmet podsmijavanja. Jer sam Muslimanka.

Svaku noć sam se molila Bogu.

Za ujaka.

Da se vrati kući.

Kad pomislim na mlijeko u prahu nije mi dobro.

Karitas i Crveni krst. Kolo srpskih sestara.

Nisam znala.

Sjećam se inflacije. Praznih rafa, petrolejske lampe i zalaska sunca. Nebo je često bilo crveno. Kao kutija mlijeka u prahu čiji je rok trajanja odavno prošao.

Karitas i Crveni krst. Kolo srpskih sestara.

Nije mi dobro.

Ne znam gdje mi je otac. Ne znam gdje mi je brat.

U stanju sam pripravnosti.

Uvijek.

Uvijek.

Uvijek.

Uvijek.

Nemam noge.

Imam traumu.

Čujem kako ljudi nabijaju na kolac. Osjećam miris krvi. I plačem.

Plaćem stalno i nekontrolisano.

Mrze me jer sam Srpskinja.

Mrze me jer nisam Srpskinja.

Mrze me zato što sam Bosanka.

Priljava.

Glupa.

Neobrazovana.

Kad jedem, pribor prebacujem iz jedne u drugu ruku.

Glasna sam. Emotivna. Impulsivna.

Živa.

Život mi je spasio stranac.

Život mi je spasio Hrvat.

Život mi je spasio Musliman.

Život mi je spasio Srbin.

Ako kažem Musliman uvrijediću nekog.

Uvrijediću nekog.

Krštena sam dva puta.

Izbrisana iz knjige rođenih.

Svi muškarci u mojoj ulici su mrtvi.

Kada čujem sirenu odsjeku mi se noge.

Nemam dom.

Nemam oca.

Odgojila me baka.

Majka Hrvatica.

Majka Srpskina.

Majka Muslimanka.

Uvrijediću nekog.

Izgubila sam muža.

Porodila se sama.

Deda mi je zaklan i zapaljen pred kućom.

Porodila se sama.

Brat mi je mrtav.

Ne prelazim granicu.

Uvrijediću nekog.

Osjetim krv.

Plašim se sirene.

Noge mi se odsjeku.

Crvena kutija.

I miris baruta.

Pokušavam da zaboravim.

Moj otac je bio na drugoj strani. Vodio je vojsku koja je ubila mog brata.

Nisam znala.

Ne prelazim granicu.

Nisam znala.

Živim u strahu.

Ne bojim se ničeg.

To me određuje.

Jer sam Hrvatica.

Sa osamnaest godina

Čujem krike.

Uvrijediću nekog.

Jer sam Srpska.

Krijem svoje ime.

Krijem broj registrarskih tablica.

Uvrijediću nekog.

Jer sam Muslimanka.

Mijenjam ime.

Uvrijediću nekog.

Nisam iz Banja Luke.

Uvrijediću nekog.

Sve moje ljubavi bile su dramatične. Zbog mene same.

Ja. Nemam ime.

Kada čujem sirenu odsjeku mi se noge.

Ne drži me mjesto.

Nemam dom.

Nemam ime.

Uvrijediću nekog.

Ja sam Monika Ponjavić.

Uvrijediću nekog.

Plačem stalno i nekontrolisano.

Uvrijediću nekog.

Mrze me jer sam Srpska.

Mrze me jer nisam Srpska.

Mrze me zato što sam Bosanka.

Prljava. Glupa. Neobrazovana.

Glasna i neposredna.

Kad liježem u krevet pomolim se Bogu.

Uvrijediću nekog.

Vjerujem iskreno i duboko.

Uvrijediću nekog.

Radim to krišom.

Uvrijediću nekog.

Ja sam Monika Ponjavić.

Uvrijediću nekog.

Ja sam Monika Ponjavić.

Uvrijediću nekog.

Hrabra.

Sebična.

Živa.

Spremna da se prilagodim svakoj situaciji s lakoćom.

A kad čujem sirenu, odsjeku mi se noge.

Ja sam Monika Ponjavić.

Uvrijediću nekog.

Kad čujem zvuk sirene, odsjeku mi se noge.

Uvrijediću nekog.

Stigma imena me u stopu me prati.

Uvrijediću nekog.

Ja sam Monika Ponjavić.

Ja sam Monika Ponjavić.

Ja. Monika, Joze, Ponjavić.

Bosanka koja Bosni ne pripada.

5.3.3 Život (na ivici između dva svijeta)

Treći segment čini rad „Život (na ivici između dva svijeta)” koji u značenjskom smislu predstavlja autoportret Monike Ponjavić.

Kao i slučaju rada „Zemlja” i ovdje se inspiracija crpi iz teksta Ive Andrića, ali ovaj put iz „Travničke hronike”. I ako se kod „Zemlje”, u smislu teksta na kojem je bazirana, govorilo o najtačnijem prikazu Bosne, onda se kod teksta koji inspiriše „Život (na ivici između dva svijeta)” i iz kojeg ovaj rad posuđuje svoj naslov govorio o najtačnijem prikazu bosanskog čovjeka, njegovoj suštini i njegovoj vječitoj rastrganosti i podijeljenosti. Riječ je, naravno, o bezvremenom liku doktora Kolonje, čije bih dvije rečenice ovdje citirala, dvije rečenice u uzajamnoj sprezi koje su, između ostalog, dale temelj radu „Ko bi Bog u Bosni bio?”.

Meni ne treba mnogo objašnjavati; ja razumijem položaj gospode konzula kao i svakog prosvećenog čovjeka sa Zapada, koga njegov usud dotjera u ove krajeve. Za takvog čovjeka živjeti u Turskoj znači kretati se po oštrici noža i peći se na tihoj vatri. Ja to znam, jer se mi na toj oštrici rađamo, na njoj živimo i umiremo i u toj vatri rastemo i sagorijevamo. (...) Niko ne zna šta znači roditi se i živjeti na ivici između dva svijeta, poznavati i razumjeti i jedan i drugi, a ne moći učiniti ništa da se oni objasne među sobom i zbliže, voljeti i mrziti i jedan i drugi, kolebati se i povoditi cijelogova vijeka, biti kod dva zavičaja bez ijednoga, biti svuda kod kuće i zauvijek stranac; ukratko: živjeti razapet, ali kao žrtva i mučitelj u isto vrijeme (328).

Kao jedan od likova ovog Andrićevog romana, Kolonja je, svojim primjerom i stradanjem, postao (književni) simbol duhovnog linča kojeg se rulja u Bosni, bilo koja većinska rulja, nikada ne ustručava. Naprotiv. Govoreći o Kolonji, u jednom od svojih tekstova, Miljenko Jergović preispituje razloge njegovog samoubistva nakon što ga je upravo ta većinska rulja bez dozvole i bez kakve osnove poturčila, gdje dolazi do zaključka da Kolonja nije sebi oduzeo život zato što su ga proglašili nečim ili nekim ko on nije bio nego „zato što su ga sveli na jedno, ponizili ga time što su mu uskratili da bude i sve drugo.”⁷⁵ Nigdje pitanje ličnog identiteta jednog tipičnog predstavnika Bosanaca (u šta ubrajam i sebe) nije tako lako sumirano kao ovdje. Vodeći se tim primjerom, „Život (na ivici između dva svijeta)” je presjek identiteta dva

⁷⁵ Vidjeti: <https://radiosarajevo.ba/kolumni/miljenko-jergovic/ivo-andric-travnicka-hronika/137782>

lika (Monika Ponjavić, Bosna (i Hercegovina)) koja umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?” preispituje, analizira i kontekstualizuje u svom nastojanju da tu ideju (mnogostrukog, često konfliktnog) identiteta sumira i predstavi.

U pitanju je performativna instalacija i forma umjetničke dokumentacije koja se sastoji iz dva međusobno zavisna segmenta: *živo* i *izmješteno izvođenje*.

U obe ove instance fokus je stavljen na instalaciju (radnog naziva „Inkubator”) koja je, u prvoj fazi rada, postupkom *ponavljanja i razlike* kroz *izvođenje kao metod istraživanja* u praksi, u periodu od četiri godine (2018-2021) postavljana na različite lokacije u Bosni i Hercegovini (Leotar, Bilećko jezero, Trebinje, Kupres, Manjača, Kozara, Vrbanja, Banja Luka, Mostar...) i fotografisana. U drugoj fazi, ova instalacija, sačinjena iz instalacije/scenografije (staklena kutija na postamentu) i izvođača u njoj, biva prenešena na osmu lokaciju, u galerijski prostor, i izložena zajedno sa fotografijama sa prethodnih lokacija koje su definisane u radu „Zemlja”.

U prvom slučaju, riječ je o *izmještenom izvođenju* koje se u formi umjetničke dokumentacije, ali i umjetnosti po sebi, predstavlja publici posredstvom fotografije, dok je u drugom riječ o *živom izvođenju*, budući da se tokom izvođenja rada izlaže i Miljka Brđanin, koja je, izvodeći pred publikom svoj svakodnevni život u Bosni, istovremeno i personifikacija Bosne (i Hercegovine) i reprezentacija Monike Ponjavić, čije identitete preuzima na sebe.



„Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Leotar, 1/7, jul 2018.⁷⁶

⁷⁶ Leotar je najviši vrh u ovom dijelu Hercegovine, sa čije se najviše tačke vide: Ivanjica, lokacija sa koje su srpske snage granatirale Dubrovnik; Jame, lokacije na kojima su muslimanske/bošnjačke snage bacale srpsko stanovništvo u takozvane jame; Trebinje, lokacija u kojoj je poginuo Srđan Aleksić; itd.



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Bilećko jezero, 2/7, avgust 2018.



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Manjača, 3/7, decembar 2019.⁷⁷



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Vrbanja, 4/7, mart 2020.⁷⁸



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Kozara, 5/7, mart 2020.⁷⁹

⁷⁷ Manjača za vrijeme Turaka, za vrijeme Jugoslavije, za vrijeme građanskog rata

⁷⁸ Bitka kod Banjaluke, most u Sarajevu

⁷⁹ Bitka na Kozari, građanski rat



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, Bočac, 6/7, april 2021.⁸⁰



,,Život (na granici između dva svijeta)”, izvođenje na lokaciji, UKC Banjaluka, 7/7, maj 2021.⁸¹

Prateći rad „Zemlja”, sa kojom je „Život (na ivici između dva svijeta)” u međusobnoj sprezi, za potrebe izložbe, izbor je sveden na istih sedam lokacija, ali sada, umjesto uzoraka zemlje, ove lokacije se publici predstavljaju posredstvom fotografija instalacije na lokaciji, snimljenih baš na toj zemlji. To su prostori u kojima se osjećam najsigurnije, zaštićeno, prostori koji su me oblikovali, u kojima sam svoja, kojima pripadam, a u kojima ipak i dalje, bez obzira, osjećam nepripadnost Bosni i anksioznost života u njoj.

Ta dualnost predstavlja srž ovog rada čiji je zadatak da na nedvosmislen, gotovo banalan način prikaže moje unutrašnje stanje i odnos sa Bosnom – život/smrt, pripadnost/nepripadnost, prisutnost/odsutnost, zaštićenost/izloženost, izolacija/interakcija itd. Vodeći se važnim, lijepim iskustvima koja su me odredila, biram neke od najljepših lokacija koje znače, koje smatram svojim prostorom, kao i integralnim dijelom svog individualnog identiteta, da bih ih već u

⁸⁰ 1995, Pad Knina, Pad Krajine

⁸¹ Smrt 12 beba

sljedećem koraku, u umjetničkom radu „Zemlja”, poistovijetila i suočila sa nekim od najstrašnijih događaja koji su se desili na prostoru Bosne kroz istoriju.

Samim tim, primarni zadatak izvođača, čije su izvođenje i vizuelna slika zamišljeni kao spomenička skulptura, kako na lokacijama tako i u galerijskom prostoru, jeste da svojom radnjom i stavom dočara konfliktnost identiteta Monike Ponjavić i konfliktnu prirodu njenog odnosa sa Bosnom (i Hercegovinom). Sa jedne strane, zadatak je da jednostavnim radnjama koje ponavlja u nedogled (svojim životom u kutiji) prikaže svedenost života i sigurnost koja se stiče poznatim, a sa druge da upravo tom opstrukcijom (životom u kutiji i ponavljanjem jednih te istih radnji) u prvi plan istakne zarobljenost svog lika. Kao takva, kutija istovremeno predstavlja dom, predstavlja slobodu, ali i robovanje, jer ona je sklonište, utoчиšte, ali i zatvor, ograničenje. Ona te održava u životu, u njoj dišeš punim plućima, ali u njoj vazduha nema. U njoj se gušiš i umireš. Kao što se iznova i rađaš. Bez obzira da li se nalaziš na najljepšem ili najmizernijem prostoru u Bosni.

Polazište: Izložiti Moniku Ponjavić zatvorenu u *inkubator*, staklenu kutiju, izložiti sebe, ali baš onako kako se osjećam u Bosni (i Hercgovini): izložena/neekspozirana, ranjiva/neranjiva, izolovana/zaštićena, živa /mrtva, progonjena/odbranjena, pripadam/ne pripadam...

Princip: Odabratи prostore koji su uticali na stvaranje individualnog (Monika Ponjavić) i kolektivnog (Bosna (i Hercegovina)) identiteta, postavljati instalaciju (Monike Ponjavić, koju igra Miljka Brđanin, zatvorene u inkubatoru) na izabrane lokacije, fotografisati, a zatim te fotografije izložiti u galerijskom prostoru kao svojevrsni autoportret stavljen u kontrast sa istom instalacijom koja se sada postavlja na osmu lokaciju - Kamene kuće.

Veza sa teorijom: U kontekstu teorije, „Život (na ivici između dva svijeta)” se bavi pitanjem *odnosnosti*, to jeste načina na koji scenski dizajn kreira mjesto susreta između publike i izvođača, ali i između posmatrača među sobom, kao i sa samim prostorom ili objektom u njemu. Pored toga, „Život“ za cilj ima i pozicioniranje individualnog identiteta u odnosu na ovdje predstavljeni identitet Monike Ponjavić.

Tip izvođenja: izmješteno izvođenje, živo izvođenje

5.3.4 Vilajet

Četvrti segment čini rad „Vilajet” (turska riječ: upravna podjedinica Osmanskog carstva, provincija, zavičaj, mjesto rođenja), koji u značajskom smislu predstavlja osjećaj Monike Ponjavić u Bosni (i Hercegovini).

U pitanju je ilustracija koja, oslanjajući se na *Postprodukciju* i *Umjetnost prisvajanja*, gradi svoj narativ iz fragmenata:

- Ambijentalnih zvukova Bosne, preuzetih direktno iz Bosne (cvrkut ptica, vjetar, kiša, grmljavina, topot konja, rzanje...)
- Krajiške ojkače
- Vivaldijevog „Proljeća” u interpretaciji Maksa Rihtera (Max Richter)
- Glamočkog gluvog kola
- Isječka iz romana „Na Drini ćuprija” (koji čita Ivo Andrić, njen autor):

Već je šesta godina prošla od posljednjeg kupljenja ovog danka u krvi, zato je ovog puta izbor bio lak i bogat; bez teškoća je nađen potreban broj zdrave, bistre i naočite muške djece između desete i petnaeste godine, iako su mnogi roditelji sakrivali djecu u šumu, učili ih da se pretvaraju da su maloumni ili da hramlju, odijevali ih u dronjke i puštali u nečistoći, samo da izbjegnu aginom izboru. Neki su i stvarno sakatili rođenu djecu, sjekući im po jedan prst na ruci. Izabrani dječaci otpremani su na malim bosanskim konjima u dugoj povorci dalje. Na konju su bila dva pletena sepeta, kao za voće, sa svake strane po jedan, i u svaki sepet stavljen je po jedan dječak i sa njim mali zavežljaj i kolut pite, posljednje što nosi iz očinske kuće. Iz tih sepeta, koji su se jednomjerno klatili i škripali, virila su svježa i preplašena lica ugrabljenih dječaka. Neki su mirno gledali, preko konjiskih sapi, što je moguće dalje u rodni kraj, neki su jeli i plakali u isto vrijeme, a neki su spavalici, sa glavom prislonjenom uz samar. Danica je lepa. Na izvjesnom odstojanju od posljednjeg konja u ovom neobičnom karavanu, išli su raštrkani i zadihani, mnogi roditelji ili rođaci ove djece, koja se odvode zauvijek da u tuđem svijetu budu obrezana, poturčena i da, zaboravivši svoju vjeru, svoj kraj i svoje porijeklo, provedu život u janjičarskim odama, ili u nekoj drugoj, višoj službi Carstva. To su bile većinom žene, ponajviše majke, babe i sestre otetih dječaka. Kad bi se suviše približile, agine suharije bi ih rastjerivali udarcima svojih bičeva, nagoneći na njih konje uz glasno

alakanje. One bi se tada razbježale i posakrivale u šumu pored puta, ali bi se malo poslije opet skupljale iza povorke i naprezale da suznim očima još jednom ugledaju iznad sepetke glavu djeteta koje im odvode.

Naročito su uporne i nezadržive bile majke. One su jurile, gazeći žistro i ne gledajući gdje staju, razdrljenih grudi, raščupane, zaboravljujući sve oko sebe, zapijevale su i naricale kao za pokojnikom, druge su raspamećene jaukale, ... obnevidjeli od plača nalijetale pravo na suharijske bićeve i na svaki udarac biča odgovarale bezumnim pitanjem: "Kud ga vodite? Kud mi ga vodite?" Neke su pokušavale da razgovijetno dozovu svoga dječaka i da mu daju nešto od sebe koliko može da stane u dvije riječi, neku posljednju preporuku ili opomenu za put. - Rade, sine, nemoj majke zaboravit'...- Ilija! Ilija! Ilija! - vikala je druga žena, tražeći očajno pogledom poznatu, dragu glavu, i ponavljala je to neprestano kao da bi htjela da djetetu usiječe u pamet to ime koje će mu već kroz koji dan zauvijek biti oduzeto (Na Drini ćuprija).

Dakle, moglo bi se reći da je ovaj kolaž sačinjen iz tri cjeline: 1) ambijent Bosne, 2) dio kulturnog nasljeđa Bosne i 3) dio svjetske kulturne baštine. Svi ovi zvukovi u meni direktno izazivaju osjećaj stanja da sam „kod kuće”. To znači da ovako osjećam i doživljavam Bosnu. Kao strašne kontraste i suprotnosti koje se uzajamno nadopunjavaju s nevjerovatom lakoćom stvarajući tako jedinstvo iz nezamislivog i obično nespojivog. Sreća i horor. Često istovremeno. To je Bosna. Onakva kakvom ju je opisao Alojz Benac: „Već i samo ime – Bosna i Hercegovina – kao da u sebi sadrži svojevrsno jedinstvo u različitosti: to i jeste i nije jedinstvena zemlja.” To je moja Bosna. Njena brda, vrhovi i beskrajna prostranstva, preko kojih se u izmaglici neke teške memle pomalja zvuk ojkače i glamočkog gluvog kola, zvuk prkosa i inata... nastalog iz čiste, sirove energije i beznađa. Taj osjećaj da sam u Bosni kod kuće, u kojoj ispod sve te težine, vlage, mahovine i memle, sija najjače sunce i pjevaju najglasnije ptice, u kojoj se živi. Punim plućima. I slobodno, poput livanjskih divljih konja. To je ona radost koju Vivaldijevo Proljeće, ali i interpretacija Maksa Rihtera, unosi u nečiji život; sunce koje gori i oblaci koji se prolamaju po jarko plavom nebu, ptice i zvuk lišća, treperenje srca... I napislijetu, taj horor, koji u cikličnoj prirodi, niko od nas, nas Bosanaca, ne može nikada izbjegći. Strah i bespomoćnost, nedostatak slobode. Opisano u pasusu o *danku u krvi* najboljeg bosansko-hercegovačkog umjetnika je nešto što je to bosansko prokletstvo stavilo u pravi kontekst i nešto što, budući da imam dva sina, osjećam jače sada nego ikada... Uz to,

biram ove fragmente jer, prema ličnom uvjerenju, smatram da su „Na Drini ćuprija“, Glamočko gluvo kolo i Krajiška ojkača, najbolja umjetnička djela koja su sa ovog tla ikada potekla.



„Vilajet”, ilustracija audio rada, Manjača, april 2021. foto: Tomas Damjanović

Polazište: Izložiti način na koji se Monika Ponjavić osjeća u Bosni: neustrašiva/plaha, srećna/nesrećna, optimistična/pesimistična, prkosna/pokorna, puna ljubavi/puna mržnje i straha, živa/mrtva, odvažna/plašljiva, razigrana/ogorčena, spokojna/ljuta i prestravljenja.

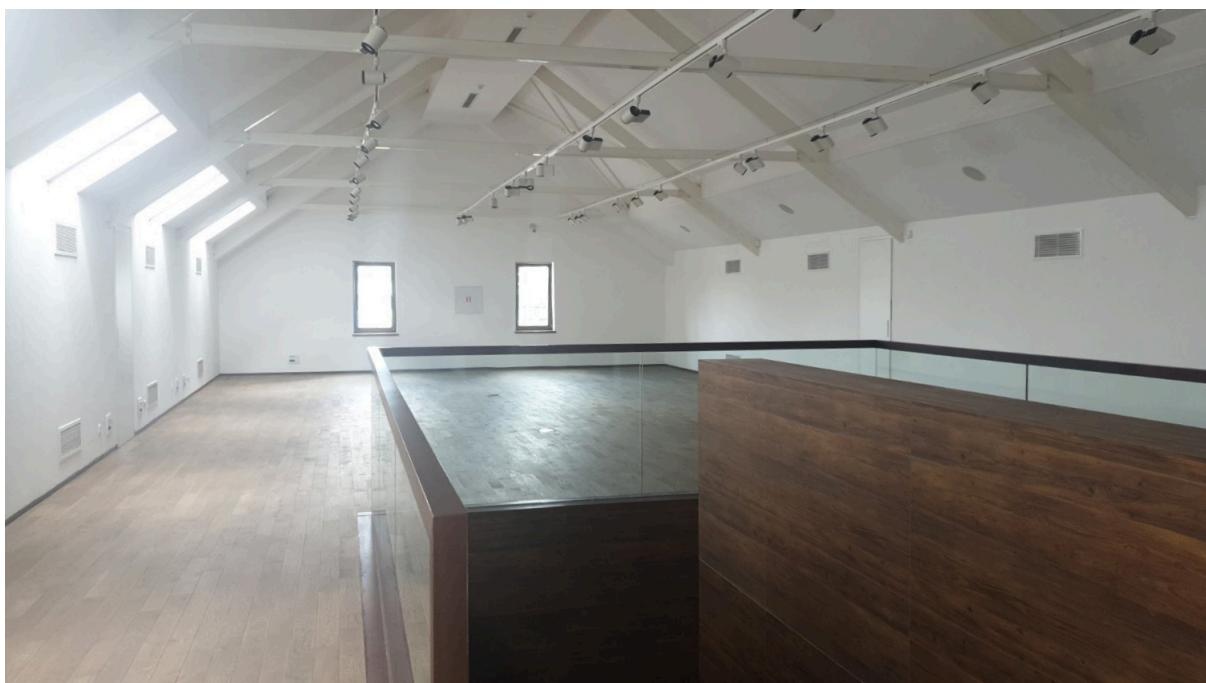
Princip: Odabrati zvukove koji su uticali na stvaranje individualnog (Monika Ponjavić) i kolektivnog (Bosna (i Hercegovina)) identiteta, a zatim te zvukove izložiti u galerijskom prostoru kao svojevrsnu mapu osjećanja Monike Ponjavić i zvučnu mapu prostora Bosne (nastale u kombinaciji ambijentalnih zvukova Bosne i zvukova njene najbolje umjetnosti).

Veza sa teorijom: U kontekstu teorije, „Vilajet“ se bavi i pitanjem *odnosnosti*, i pitanjem *afektivnosti* i *materijalnosti*. Pored toga, „Vilajet“ se direktno poziva na (ranije izloženu) teoriju, jer je riječ o radu koji je nastao primjenjivanjem metoda postprodukcije i umjetnosti prisvajanja (nastao iz romana Ive Andrića koji čita Ivo Andrić, Glamočkog gluvog kola, Krajiške ojkače i Vivaldijevog „Proljeća“ u interpretaciji kompozitora Maksa Rihtera).

Tip izvođenja: ne-izvođenje, živo izvođenje, izmješteno izvođenje

5.3.5. Ispitivanje mogućih rješenja

S obzirom da scenski dizajn, kako smo ranije u tekstu konstatovali, između ostalog, podrazumijeva i artikulaciju i dramatizaciju prostora, reagovanje na zatečeno stanje u prostoru izlaganja/izvođenja je, u kontekstu umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio”, jedan od ključnih postupaka koje sam koristila prilikom dizajna i definisanja njegova tri segmenta. Prateći ustaljenu liniju kretanja Kamene kuće Kulturnog centra „Banski dvor” na Kastelu, te u nastojanju da se dramaturgijom prostora uspostavi hijerarhija u pričanju ove priče, u smislu usmjeravanja pažnje publike, donijela sam odluka da prvi segment, „Zemlja”, bude izložen u prizemlju ovog objekta, u njegovom desnom krilu, gdje bi drugo, lijevo krilo, u cijelosti bilo zatvorilo, dok bi ostala dva segmenta, „Život (na ivici između dva svijeta)” i „Ja/Bosna”, bila izložena na prvom spratu.



Izložbeni prostor, Kamena kuća tvrđave Kastel, sprat, zatečeno stanje, 2021.

Iako u sastavu Kastela, pa samim tim i Kulturnog centra „Banski dvor”, ovaj objekat je donedavno bio prvenstveno u funkciji prostora RUO Republičkog zavoda za zaštitu kulturno-istorijskog i prirodnog nasljeđa. Nakon odluke o rekonstrukciji, Kamena kuća je prenamjenom (iz kancelarijskog prostora) postala galerijski, izlagački prostor. Međutim, tokom ovog procesa, došlo je do niza odluka čije posljedice osjećamo tek danas, kada se Kamena kuća stavlja u praksu, da služi svoju novu funkciju. Neke od tih odluka, koje direktno utiču na

realizaciju i izvođenje umjetničkog rada „Ko bi Bog u Bosni bio”, su nepostojanje depoa (podrum za tu namjenu je tokom rekonstrukcije zatrpan i zazidan), nedostatak čistih površina za izlaganje (spoljni zidovi, uključujući i krovne površine su ispresijecani prozorima i raznim instalacijama), nemogućnost manipulisanja svjetlom (sve sijalice se nalaze na istom osiguraču, tako da je jedini način njihove kontrole i manipulacije ili odvrtanje pojedinačnih sijalica ili uvođenje nove rasvjete u prostor), ograničenje ozvučenja, kao i stubovi u prostoru koji na taj način negiraju i poništavaju osjećaj cjeline prostora.



Izložbeni prostor, Kamena kuća tvrđave Kastel, prizemlje, zatečeno stanje, 2021.

Zatečeno stanje je, samim tim, u velikoj mjeri odredilo način na koji će rad biti izložen, jer je ono, kroz reakciju na dati prostor i odluku da se zatečeno stanje ne ignoriše i negira, a zadržavajući pri tom originalnu ideju i zamisao o tome kako bi umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?” trebalo izložiti, postalo integralni dio projektnog zadatka.

„ZEMLJA” – prostorna instalacija

Zadatak: Izložiti zemlju

Princip: Izlaganje zemlje (odvojeno u hrpama, a prema lokaciji sa koje je uzorak zemlje i uzet) na postamentima kakve možemo vidjeti u standardnim izlagačkim prostorima

Rješenje 01

Prema prvoj ideji, a vodeći se stubom koji se nalazi u središtu desnog krila u kojem se rad „Zemlja” postavlja, hrpe uzorka zemlje sa šesnaest lokacija, koje su tokom ovog procesa istražene, se izlažu na postamentima bijele boje, iste širine i dubine, ali različite visine. Svi pojedinačni postamenti su usmjereni ka centralnom stubu, ali na takav način da se, u kvadratnoj formaciji, ka stubu penju od najnižeg ka najvišem. Pored dobijanja jasne linije sagledavanja eksponata, ali i postamenata na kojem se eksponat izlaže, koja se postiže i dovoljnim razmakom između njih (razdaljina između svakog postamenta iznosi 90 cm), u značajnskom smislu je dobijena je i forma krsta koja se najjasnije čita u osnovi.



Prijedlog izlaganja, „Ja/Bosna”, Rješenje 01, Kamena kuća, 2019.

Rad se sastoji iz jedne scenske slike – izložene zemlje – koja je dodatno naglašena tako što je u zamračenom prostoru osvijetljena direktno usmjerenim svjetлом sa plafona. Na svakom postamentu, pored uzorka zemlje, nalazi se kartica na kojoj su ispisana dodatna objašnjenja

(naziv lokacije odakle je uzora zemlje uzet, vrijeme, datum, koordinate), čime se stvara neophodni kontekst.

Rješenje 02

Prema drugom rješenju, forma krsta se odbacuje, kao i prvočitna ideja o gradaciji visine postamenata kojih sada, po svođenju broja lokacija, imamo ukupno osam. Umjesto toga, a i dalje vodeći se centralnim stubom, dolazi do nivelišanja i poravnjanja postamenata koji se ovdje postavljaju u istoj liniji, paralelno sa centralnim stubom, dijeleći prostor na dvije celine. Nadalje, svi postamenti dobijaju nešto veće gabarite u odnosu na one iz Rješenja 01, koji su u ovoj instanci sada ujednačeni i uniformisani (Š 40cm, D 40 cm, V 110 cm), uključujući i razmak između njih (koji iznosi 60 cm), čime se postiže čistija scenska slika, jer, u značajskom smislu, krstasto rješenje bi za sobom povuklo ne samo razne religijske konotacije, nego i brojna druga politička učitavanja, što nije namjera. Naprotiv.



Prijedlog izlaganja, „Ja/Bosna”, Rješenje 02, Kamena kuća, 2019.

Kao i u Rješenju 01, rad se sastoji iz jedne scenske slike (izložene zemlje), svi eksponati su objašnjeni istim karticama i naglašeni usmjerenim svjetлом.

„JA/BOSNA” – Video rad

Zadatak: Izložiti video rad „Ja/Bosna”

Princip: Izlaganje video rada u originalnom obliku, na tri platna, LED ekrana ili zida

Rješenje 01

Prema prvoj ideji, prikazivanje video rada, što je u kontekstu scenskog dizajna ovdje jedna od osnovnih tema – kako izložiti video rad u prostoru – je planirano smještanjem u crnu kutiju unutar bijele kocke galerije. Kutija, sačinjena iz tri zida LED ekrana (iznutra) i jednog slobodnog zida kroz koji se u kutiju ulazi, je postavljena u centralni prostor sprata Kamene kuće čiji zidovi, pod i plafon, pa i prostor generalno, sa izuzetkom kutije kao novog elementa, ostaju netaknuti.



Prijedlog izlaganja, „Ja/Bosna”, Rješenje 01, Kamena kuća, 2019.

Kutija, dimenzija 4x4x2.5 metra, je izgrađena od gips-karton ploča. Sa spoljašnje strane je gletovana i ofarbana u crnu boju, a sa unutrašnje je, na tri strane (četvrta je presječena otvorom), obložena LED ekranima od poda do plafona. Svaki puni zid, odnosno led ekran, prikazuje jednu Moniku Ponjavić (kroz vizuelnu sliku glumice Miljke Brđanin) koja se, kroz monolog, a u dijalogu sama sa sobom, obraća direktno publici. Zvuk koji dolazi sa video rada se emituje unutar kutije. Prostor unutar kutije je prazan.

U idejnom smislu, zadatak kutije jeste da usmjeri pažnju posmatrača (dimenzijama kutije je predviđeno da se u jednom krugu primi maksimalno pet ljudi) na onu Moniku Ponjavić koja govori, s tim što je, uslijed nedovoljne distance između izvođača i posmatrača, jedan od očekivanih ishoda nemogućnost punog sagledavanja radnje (mimika glumice) pa tako i samog video rada koji se prikazuje u maksimalnoj veličini kako bi se postigao utisak monumentalnosti lika Monike Ponjavić, odnosno Bosne (i Hercegovine). Na ovaj način stvara se utisak Boga koji, kroz nju, progovara i obraća se publici koristeći se, pri tom, primjerom njenog života i života njoj bliskih ljudi. Uz to, zadatak je i podstaći publiku da razmišlja o ličnim iskustvima, kao i o sudbinama ljudi koji su, svako na svoj način, iskusili strahote rata, diskriminacije i etiketiranja koji su, tokom, ali i nakon rata, uslijedili.



Prijedlog izlaganja, „Ja/Bosna”, Rješenje 01, Kamena kuća, 2019.

Rješenje 02

U idejnom smislu, drugo rješenje u potpunosti korespondira sa prvim, međutim, u praksi ono odbacuje crnu kutiju kao prostor događaja. Uvidjevši da je crna kutija limitirajuća (jer nudi ograničen prostor za maksimalno pet ljudi) za ovaku vrstu izvođenja, nepromijenjena, netaknuta bijela kocka Kamene kuće postaje jedini prostor izlaganja. U praksi to znači da se dodatno neće vršiti nikakve intervencije u prostoru u smislu postavljanja LED ekrana ili platana za projekcije, nego će se projektovati direktno na zidove Kamene kuće, na njene prozore, utičnice i druge instalacije koje su po renoviranju ostale vidno izložene.



Prijedlog izlaganja, „Ja/Bosna”, Rješenje 02, Kamena kuća, 2019.

U prostor sa kojeg se video rad „Ja/Bosna” može najbolje sagledati, iz centra, između tri projekcije, plan je postaviti stijene izvađene iz kamenoloma Bistrice u blizini Banjaluke specijalno za ovu priliku. Stijene bi bile postavljene na crni linoleum (površine maksimalno 9 metara kvadratnih), ali na takav način da omogućavaju pristup centralnoj tački (ostaviće se prohodan put do nje), čime će se publika podsticati na interakciju i ulazak u imaginarij prostor Bosne koja je ovdje predstavljena kroz lični utisak i način na koji doživljjavam i osjećam Bosnu kada mislim o njoj – kao kamenitu, nepristupačnu i surovu vrlet u kojoj se osjećaš zaštićeno, ali i odsjećeno, kao mitsku, izolovanu zemlju, kao vilajet.⁸²

⁸² Vilajet (na turskom, vilayet) je administrativno upravna podjedinica osmanskog carstva. Bosna je bila jedna od konstitutivnih provincija, vilajeta, Osmanskog carstva, sve do austro-ugarske aneksije, 1908.

„ŽIVOT (NA IVICI IZMEĐU DVA SVIJETA)“ – performativna instalacija, fotografija i performans

Zadatak: Izložiti instalaciju i performans

Pincip: Izlaganje fotografija instalacije postavljane u periodu od tri godine (2018-2020) na sedam lokacija u BiH, izlaganje instalacije u njenom originalnom obliku, na osmoj lokaciji, u Kamenoj kući, te izlaganje performansa Miljke Brđanin

Rješenje 01

Prema prvom rješenju, instalacija se postavlja direktno naspram video rada „Ja/Bosna”, na spratu Kamene kuće, i to u prostoru koji spaja dvije izlagačke cjeline, čime jedan dio Kamene kuće ostaje u mraku, neiskorišten. Bočni zid, koji spaja ove cjeline i koji stoji paralelno sa instalacijom, služi kao platno za projekciju fotografija instalacije.



Prijedlog izlaganja, „Život (na granici između dva svijeta)”, Rješenje 01, Kamena kuća, 2021.

Instalacija, kutija dimenzija 80x80x250 cm, je postavljena na takav način da glumicu pozicionira frontalno prema postavci video rada „Ja/Bosna” i bočno prema fotografijama lokacija, čija se projekcija smjenjuje u određenom ritmu, ostavljajući dovoljno prostora za njihovo sagledavanje. Prostor je u potpunom mraku, kao u prizemlju, a jedini izvori svjetla su projekcije i usmjereno svjetlo postavljeno iznad glave izvođača.

Rješenje 02

Prema drugom, usvojenom rješenju, instalacija se postavlja takođe direktno naspram video rada „Ja/Bosna”, na spratu Kamene kuće, u lijevom krilu izlagačke cjeline koja je nastala pregrađivanjem prostora 2020. godine, kada je dograđen kancelarijski prostor. Fotografije sa lokacija se prikazuju na zidu od LED ekrana koji je postavljen na takav način da jedan dio Kamene kuće ostaje odsječen. Bočni zid, koji stoji paralelno sa instalacijom i pregrađuje prostor, služi kao prostor za postavljanje slušalica putem kojih se sluša rad „Vilajet“.

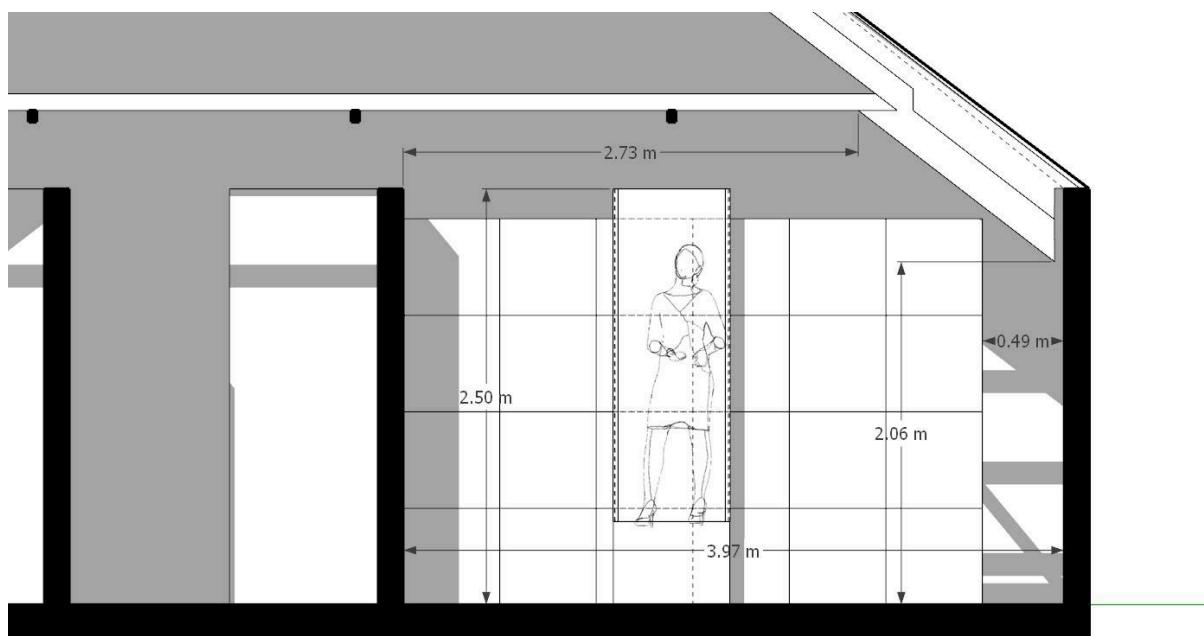


Prijedlog izlaganja, „Život (na granici između dva svijeta)”, Rješenje 02, Kamena kuća, 2021.

Instalacija, kutija dimenzija 80x80x250 cm, je postavljena tako da glumicu pozicionira frontalno prema postavci video rada „Ja/Bosna” i direktno ispred fotografija lokacija, čije se emitovanje na LED ekranima smjenjuje postepeno, ostavljajući dovoljno prostora za njihovo sagledavanje. I ovdje je prostor zamračen, kao u prizemlju, a jedini izvori svjetla su LED ekran i usmjereni svjetlo postavljeno iznad glave izvođača.

Pozicioniranjem instalacije, te fotografija koje je prate, na ovakav način se postiže jasna i nedvosmislena vizuelna spona između radova „Život (na ivici između dva svijeta)” i „Ja/Bosna”. Ova vizuelna povezanost je od velikog značaja, budući da „Ja/Bosna” za cilj, između ostalog, ima i stvaranje konteksta lika Monike Ponjavić koji se izlaže kroz portret ljudi

u Bosni (i Hercegovini), prikazan u video radu „Ja/Bosna”, ali i kroz autoportret, prikazan u „Životu (na ivici između dva svijeta)“.



Šema LED ekrana, „Život (na granici između dva svijeta)”, Rješenje 02, Kamena kuća, 2021.

U svim oviminstancama – izgovaranje intimnih rečenica iz života koje predstavljaju ključne momente u formiranju individualnog, ali i kolektivnog identiteta, boraveći na lokacijama koje su taj identitet odredile i izvodeći život u Bosni uživo pred publikom u galerijskom prostoru, fokus je konstantno na liku Monike Ponjavić i na njenom preklapanju, odnosno pozicioniraju u odnosu sa likom Bosne (i Hercegovine), čiji se presjek zapravo dešava u ovoj konkretnoj postavci (spajanjem „Ja/Bosna“ (čovjeka i njegove priče), „Zemlja“ (države i njene priče) i „Vilajet“ (zemlja i njena priča)). U tom smislu, „Život (na ivici između dva svijeta)“ je možda čak i najintimniji segment, čija se intimnost gradi upravo posredstvom ove vizuelne veze. Nadalje, u pitanju je jedini segment koji u svom iskazu koristi živo izvođenje.

Prilikom definisanja prirode živog izvođenja, načina na koji će se glumica ponašati dok je zatvorena u kutiju, kakve radnje će izvoditi, koliko često, kako će izgledati, koju emociju će nastojati prenijeti i slično, vodila sam se, prije svega, mišlju o konačnom cilju izvođenja, tj. time šta izvođenjem nastojim reći. Prateći generalni umjetnički princip na kome je zasnovan rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“, a govorimo o minimalnom, apstrahovanom, arhetipskom, i samo izvođenje je poprimilo ta svojstva. Glumica je, kao i na lokacijama, obučena u crnu, dugačku

haljinu, puštene kose i lica sa minimalnim korekcijama šminkom. Radnje koje obavlja su repetitivne i svedene i predstavljaju život, odnosno svakodnevnicu života koja balansira između dva svijeta, između dva stanja i dvije oprečne emocije. Upravo na tome se zasniva njen izvođenje emocija koje je uhvaćeno u tom procjepu između osjećaja slobode i zarobljenosti, zaštićenosti i izloženosti, straha i spokoja... Radeći minimalno (stojeći, sjedeći, mršteći se, razvlačući lice u osmijeh, dižući ruke itd.), stvara pokret koji čini osnovni vokabular pozornice; ponavljajući ih u nedogled, gradi ritam izvođenja; a zatvorena u staklenu kutiju poznatim radnjama pripisuje nova značenja mijenjajući njihov originalni kontekst.

Rješenje 03

Prema trećem rješenju, instalacija se ne izlaže u prostoru koji povezuje dvije izлагаčke cjeline Kamene kuće, nego se iz tog međuprostora pomjera u manju izlagачku cjelinu koja je u prethodnoj verziji zanemarana. Na taj način se gubi vizuelna povezanost dobijena u prvom rješenju, ali se zato stiče utisak tri jasno odvojena segmenta koja čine umjetnički rad „Ko bi Bog u Bosni bio?“.



Prijedlog izlaganja, „Život (na granici između dva svijeta)”, Rješenje 03, Kamenka kuća, 2019.

Treće rješenje uvodi dvije nove površine za prikazivanje fotografija sa lokacija koje sa tri strane ograđuju i zatvaraju instalaciju u kojoj glumica stoji. Što se samog izvođenja tiče, u ovoj instanci glumica ne radi ništa, stoji u kutiji i diše.

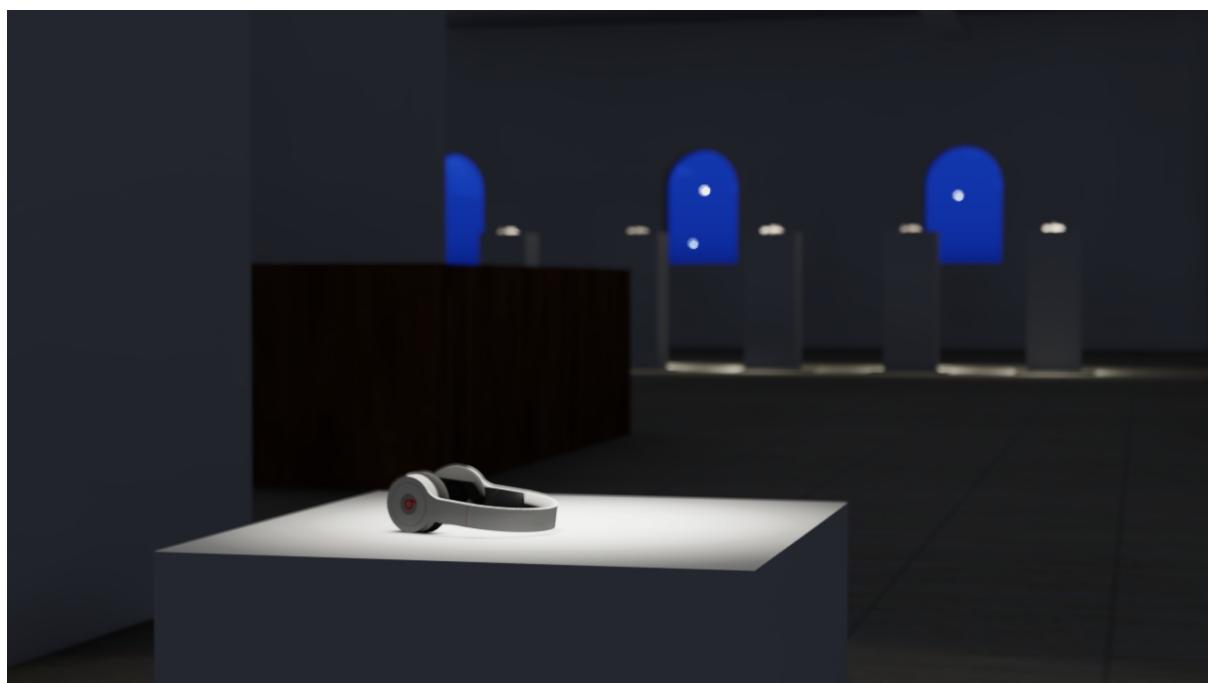
„VILAJET” – audio rad

Zadatak: Izložiti audio rad

Pincip: Izlaganje audio rada putem slušalica, bežičnom tehnologijom

Rješenje 01

Prema prvom rješenju, koje na kraju nije usvojeno, audio rad „Vilajet“ je trebalo da bude postavljen u prizmelju Kamene kuće, u njenom lijevom krilu, nasuprot radu „Zemlja“. Na posebno označenom mjestu, u centru prostorije, postavljene su slušalice preko kojih se bežičnom tehnologijom (bluetooth) može poslušati audio rad „Vilajet“.



Prijedlog izlaganja, „Vilajet”, Rješenje 01, Kamena kuća, 2019.

Rješenje 02

Prema drugom, usvojenom rješenju, audio rad „Vilajet“ se putem bežičnih slušalica (bluetooth) postavlja na bočni zid u okviru prostora rada „Život (na ivici između dva svijeta), jer je zamišljen kao njegov sastavni dio. Ideja je da se po završetku živog izvođenja Miljke Brđanin publika pozove u prostor staklene kutije da bi tu, posredstvom slušalica, potpuno izolovana (zvučno i fizički, ali ne i vizuelno), poslušala „Vilajet“ koji predstavlja kulminaciju izložbe.

Govorimo sa aspekta dramaturgije, jer se upravo ovdje (i sad) stvara kontekst lika i upravo ovdje (i sad) spajaju prostor i čovjek, duhovno i materijalno, imaginacija i realnost, država i građanin, individualno i kolektivno.



Prijedlog izlaganja, „Vilajet”, Rješenje 02, Kamena kuća, 2019.

5.4. Zaključak umjetničkog istraživanja

Polazeći od scenskog dizajna u pozorištu, u smislu kreiranja predstave koja je zamišljena kao djelo scenskog dizajna, preko njenog izmještanja u izlagački prostor, reinterpretacijom, došla sam do stvaranja samostalnog kontekstualnog umjetničkog djela scenskog dizajna, do stvaranja onoga što nazivam performativna izložba. Kroz proces izmještanja i reinterpretacije. Doduše, samo u fragmentima budući da iz zamišljene predstave (koja nije izvedena) preuzimam samo dva lika (Monika Ponjavić i Bosna (i Hercegovina), nekoliko objekata (inkubator i postamenti), nekoliko ideja i budući da je tekst, koji je bio polazišna, ali i ishodišna tačka ove izložbe, nastao na temeljima predstave, na njenoj osnovnoj ideji o tome šta identitet jeste, šta život u Bosni jeste, šta čovjek u Bosni jeste. Tako arhetipovi koje, predstavom i njenim izlaganjem, uspostavljam, i ideje od kojih su zapravo njihovi identiteti, karakteri i radnje satkani postaju suštinski gradivni materijal za umjetničko djelo performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?“. Djelo, koje je u tom procesu emancipacije poprimilo jednu daleko uzbudljiviju formu.

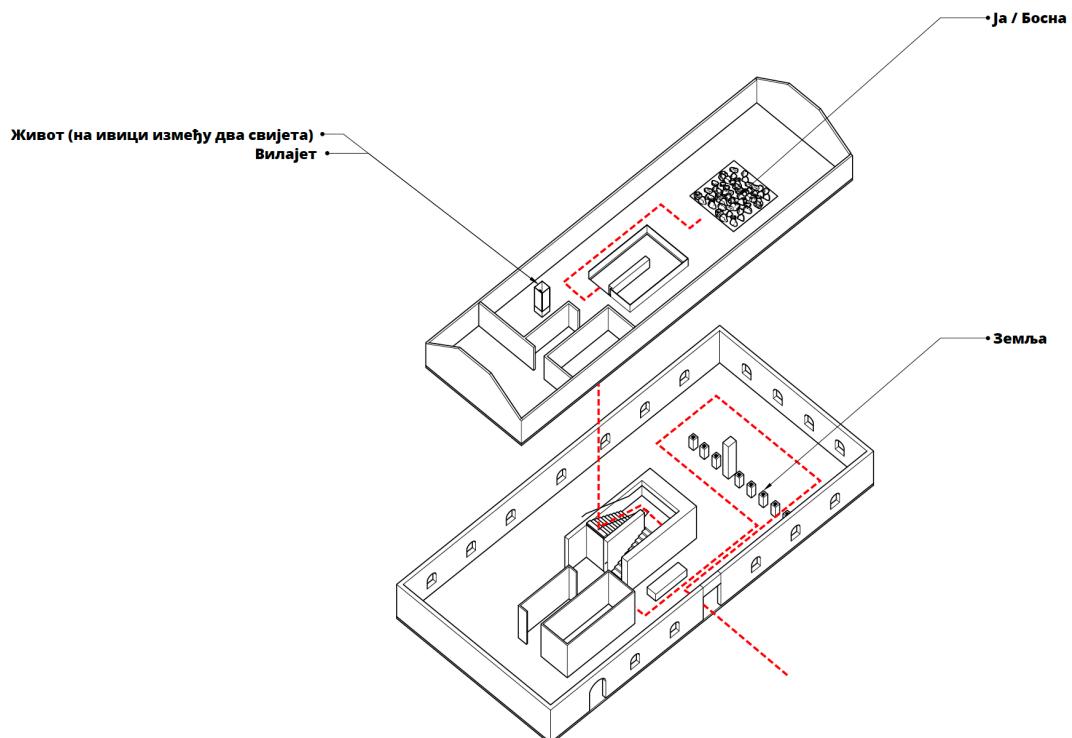
6. REALIZACIJA RADA „KO BI BOG U BOSNI BIO?“

I pas legne da se ručak slegne. Narodna poslovica.



Monika Ponjavić u Intimnom prostoru Monike Ponjavić, „Život“ i „Vilajet“, Kamena kuća, 2021. Foto: Marko Bilbija

6.1. Postavka performativne izložbe „Ko bi Bog u Bosni bio?“



Prijedlog izlaganja, „Ko bi Bog u Bosni bio?”, usvojeni koncept rješenja postavke, Kamena kuća, 2021.

Umjetničko djelo „Ko bi Bog u Bosni bio?“ izvedeno je javno, od 11. do 15. juna 2021. godine, u Kamenoj kući tvrđave Kastel, Kulturnog centra „Banski dvor“ u Banjaluci. Realizovano je iz četiri zasebna rada – „Zemlja“ (instalacija), „Ja/Bosna“ (video rad i instalacija), „Život (na ivici između dva svijeta) (performativna instalacija, izvođenje, scenografija, fotografija) i „Vilajet“ (audio rad) – koja su značenjski i likovno bila povezana u jednu cjelinu.

Ta cjelina je bila podijeljena u dva, odnosno tri dijela, prema mjestu izlaganja i prema tipu izlaganja, i to:

- Prolog: „Zemlja“, javni dio, prizemlje Kamene kuće
- Intimni prostor Bosne (i Hercegovine): „Ja/Bosna“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“, javni dio, sprat Kamene kuće
- Intimni prostor Monike Ponjavić: „Život (na ivici između dva svijeta)“ i „Vilajet“, privatni dio, sprat Kamene kuće

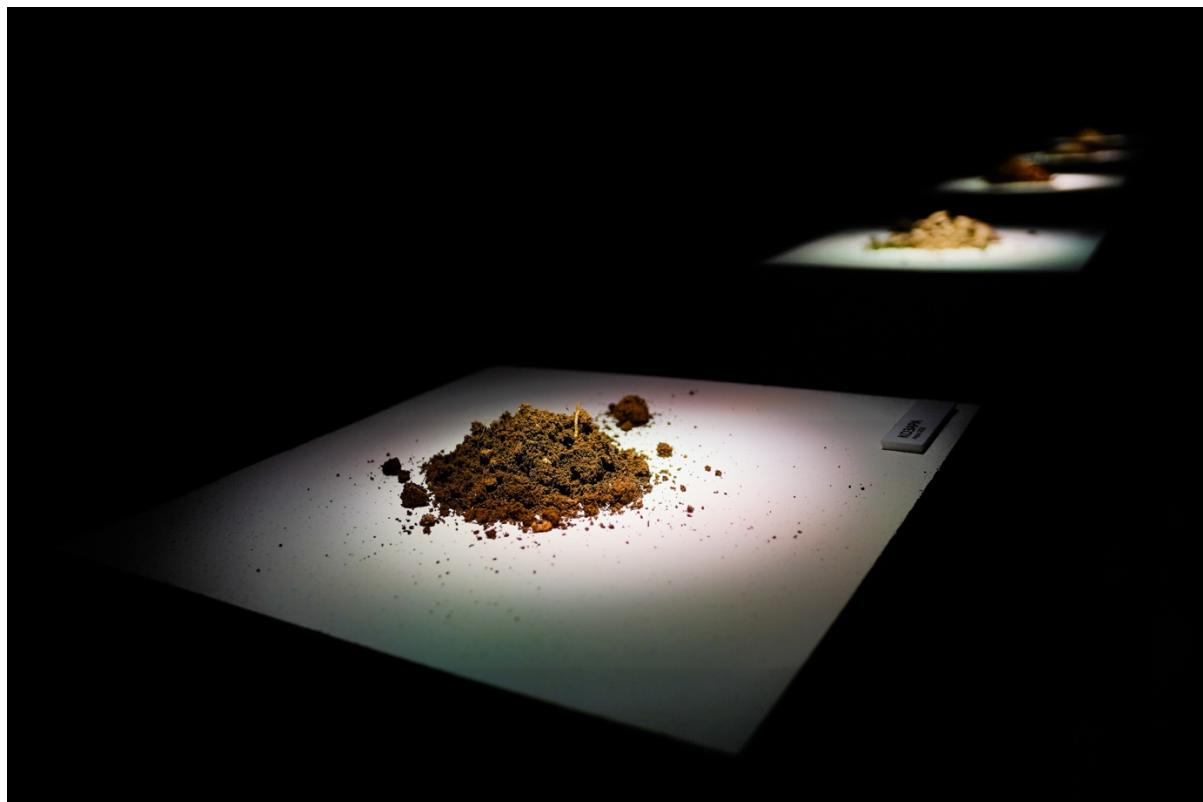
Prolog

Prateći arhitekturu prostora (stub na sred centralnog izložbenog prostora), u prizemlje Kamene kuće postavljeno je osam postamenata (40x40x110 cm) na kojima je izložena zemlja Bosne (i Hercegovine) koja je prikupljana tokom četiri godine sa lokacija na kojima je izведен „Život (na ivici između dva svijeta)“.

Kao što je ranije rečeno, u pitanju su, hronološki, prema datumima izvođenja, vrh planine Leotar, Bilećko jezero, visoravan Manjača, kamenolom Vrbanja, Nacionalni park Kozara, hidroelektrana Bočac, Univerzitetsko-klinički centar Banja Luka, tvrđava Kastel.

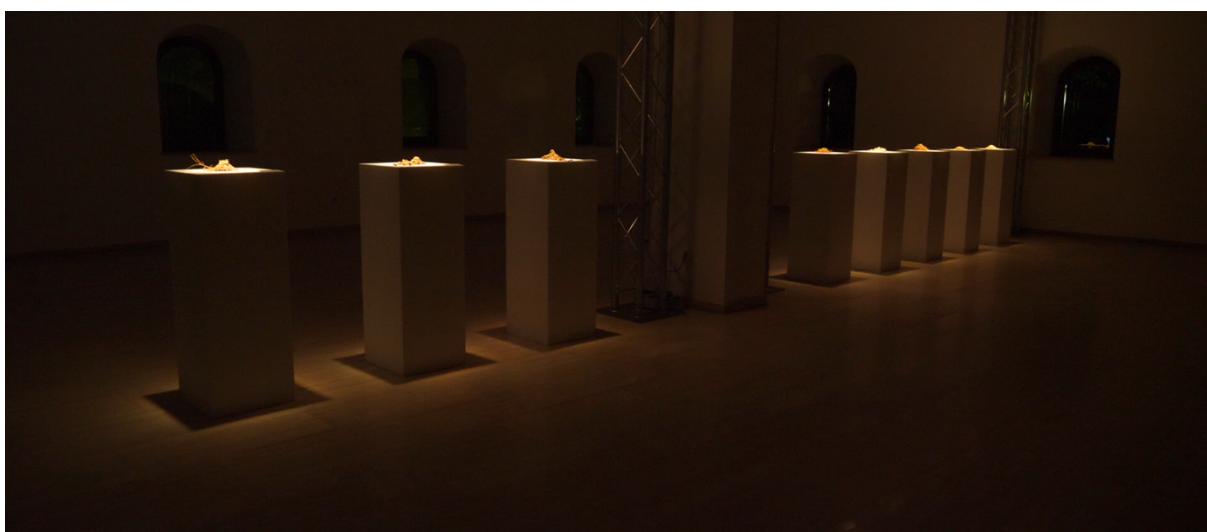
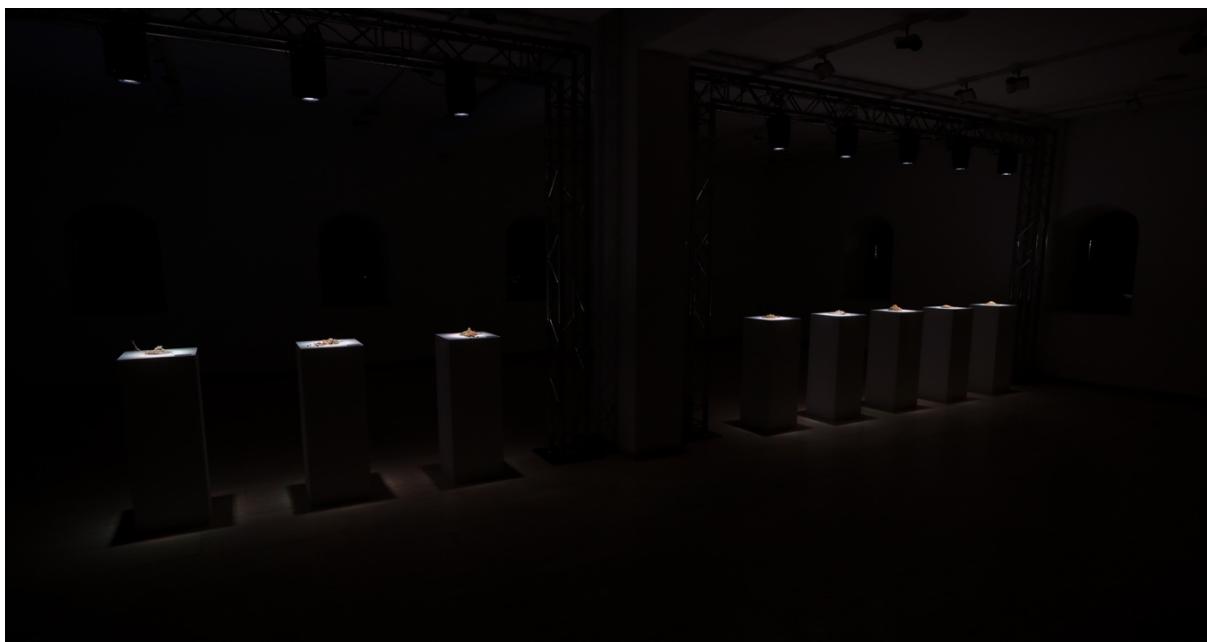
U potpunosti izdvojen od ostalih radova u prostoru, fizički, rad „Zemlja“ je tako postao prolog koji je, svojom dramaturgijom, za cilj imao postepeno uvođenje publike u prostor Bosne (i Hercegovine), u njenu atmosferu. Tom ulasku doprinisalo je i svjetlo koje je, uz postamente i samu zemlju, element koji sam takođe unijela naknadno u prostor, budući da Kamena kuća ne raspolaže adekvatnom tehnikom. Osam rasvjetnih tijela, okačenih o metalnu konstrukciju, dodatno su uokvirili rad i pojačali arhitektoničnost prostora. Direktno usmjereno svjetlo tople žute boje osvijetlilo je samo izloženu zemlju, ostavljajući ostatak prostora u mraku.

Uz postamente i svjetlo, uvela sam i ozvučenje sa kojeg se, u daljini, čuo glas glumice Miljke Brđanin, odnosno zvuk video rada „Ja/Bosna“ koji je prikazivan na spratu izložbenog prostora.



„Zemlja“, Kamera kuća, 2021. Foto: Dejan Rakita

Glas Miljke Brđanin – koji izgovara „Čujem kako ljude nabijaju na kolac i plačem, plačem stalno i nekontrolisano“, „Stigma imena u stopu me prati“, „Teško se izvinjavam, a još teže prihvatom izvinjenje“, „Ja sam Monika Ponjavić, uvrijediću nekog“, „Ne prelazim most, ne prelazim granicu“, „Mijenjam ime, uvrijediću nekog“, „U vrtiću su me htjeli otrovati, jer sam Srpskinja“, „Momci su me ostavljali, jer sam Hrvatica“, „Moje ime je uvijek bilo predmet podsmijavanja, jer sam Muslimanka“, „Mrze me jer sam Srpskinja. Mrze me jer nisam Srpskinja, Mrze me zato što sam Bosanka. Prljava, glupa, neobrazovana“ ... – kao karakterističan, neposredan i ličan element, svojom nematerijalnom prisutnošću povezuje donji i gornji sprat galerije u jednu koherentnu cjelinu, te posjetioca iz uvodne postavke u prizemlju, pod nazivom „Zemlja“, koja prije svega, ima ulogu prologa, uzdiže na sprat u centralni događaj - „Intimni prostor Bosne (i Hercegovine)“ i „Intimni prostor Monike Ponjavić“.



„Zemlja“, Kamera kuća, 2021. Foto: Dejan Rakita



„Zemlja“, Kamenka kuća, Banja Luka, 2021. Foto: Borislav Brezo

Intimni prostor Bosne (i Hercegovine)

Dva rada – „Ja/Bosna“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“ – činila su *intimni prostor Bosne (i Hercegovine)*. I oba ova rada su se sastojala iz nekoliko komponenti.



„Ja/Bosna“, Kamenka kuća, sprat, 2021. Foto: Dejan Rakita



„Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamenka kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo

Video rad „Ja/Bosna“ je izložen kroz tri projekcije na tri zida i tri zvučnika (tri kanala), u čijem centru su bile postavljenje stijene, (težine tri tone, na postamentu dimenzija 300x300x1 cm), izvučene iz kamenoloma u Bistrici. Jedino uvedeno osvjetljenje, uz ono sa samih projekcija, u ovom dijelu prostora je usmjereni svjetlo žute boje iznad stijena. Prostor je zamišljen kao homogen prostor, prostran i otvoren prostor, ali istovremeno i klaustrofobičan, uvezši u obzir veličinu projekcija koje se obrušavaju na publiku. U datom kontekstu, Miljka je Bog iz naslova, koja na sebe, u ovoj instanci, preuzima ulogu bosanskohercegovačkog čovjeka, dajući mu glas.



„Ja/Bosna“, Kamenka kuća, sprat, 2021. Foto: KC Banski dvor



„Ja/Bosna“, Kamera kuća, sprat, 2021. Foto: KC Banski dvor

„Život (na ivici između dva svijeta)“ je, u prostornom smislu, bio postavljen nasuprot video rada „Ja/Bosna“, čime je stvorena izvjesna kompaktnost inače odvojenog prostora, a sastojao se iz LED ekrana (348x232 cm) na kojima su prikazivane fotografije izvođenja sa osam lokacija, te staklene kutije na postamentu (80x80x250 cm).

Kutija, zatvorena sa svih strana, sa vratima na poleđini, je bila izrađena od kaljenog stakla i aluminijumskog rama, dok je postament na kojem je kutija stajala, sa stepenikom kojim je olakšan ulazak u nju, bila izrađena od ojačane iverice. Funkcija kutije je bila dvojaka. U prvom redu, ona je, tokom otvaranja izložbe, služila kao prostor u kojem je Miljka Brđanin uživo izvela „Život“ pred publikom, zatvorena u staklenu kutiju/inkubator. I u tom smislu, ona je zamišljena kao javni prostor izvođenja.

U datom kontekstu, Miljka Brđanin je sada Monika Ponjavić, lik koji je predstavljen u video radu „Ja/Bosna“, ali više ne u ulozi otjelotvorenja paradigmе opštег bosanskohercegovačkog čovjeka, nego prosto u ulozi sebe, autora ovog djela, jednostavno i neposredno.



„Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamena kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo



,,Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamenka kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo

Po izvođenju, koje je trajalo nešto malo više od pola sata, prostor kutije je, Miljkinim izlaskom, iz javnog pretvoren u privatni prostor, budući da je publika bila pozvana da, nakon iskustva

gledanja, sama postane aktivni sudionik, odnosno dio izložbe, kao jedna vrsta *izvođača*, ulaskom u kutiju koja je, pored samog izvođenja, bila namijenjena i kao prostor u okviru kojeg se „Vilajet“ može poslušati i doživjeti. Ali i u okviru kojeg se, nakon iskustva „Ja/Bosna“ i „Života (na ivici između dva svijeta)“ na kratko može ostati sam, sam sa svojim mislima, što je zapravo zamišljeno kao kulminacija cijele ove procesije.

Intimni prostor Monike Ponjavić

Trenutak kada prostor „Života (na ivici između dva svijeta)“ promijeni svoj karakter iz javnog u privatni prostor, što je označeno izlaskom glumice Miljke Brđanin iz i ulaskom publike u njega, *Intimni prostor Bosne (i Hercegovine)* postaje *Intimni prostor Monike Ponjavić*.

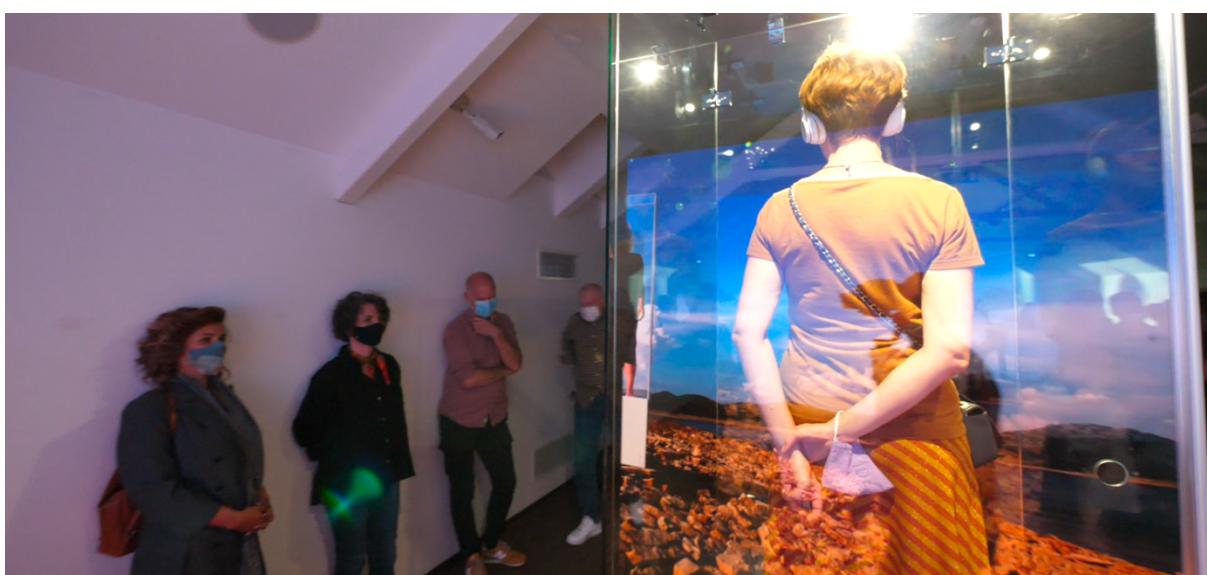


„Vilajet“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamenka kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo

On postaje *Intimni prostor Monike Ponjavić* budući da se samo tu, u tom trenutku, može čuti audio rad „Vilajet“ koji predstavlja pejzaž i autoportret Monike Ponjavić, odnosno način na koji se ona u Bosni (i Hercegovini) osjeća. Bežične slušalice (povezane sa računarcem *bluetooth* konekcijom), na kojima se mogao čuti audio rad „Vilajet“, bile su okačene na bočni zid, te tako fizički postavljene u prostoru rada „Život (na ivici između dva svijeta)“.



„Vilajet“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamena kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo



„Vilajet“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamena kuća, 2021. Foto: KC Banski dvor



„Vilajet“ i „Život (na ivici između dva svijeta)“, Kamena kuća, 2021. Foto: Borislav Brezo



„Ko bi Bog u Boni bio?“, Kamenka kuća, Banja Luka, 2021.



„Ko bi Bog u Boni bio?“, Kamenka kuća, Banja Luka, 2021.

6.2. Faze realizacije rada

Višemedijsko umjetničko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?“ je nastalo kroz pet različitih faza. Faze su prikazane tabelarno i praćene su fotografijama iz procesa.

01. Producija video rada „Ja/Bosna“

	Koncept	Tekst	Snimanje	Montaža i zvuk	Montaža za izložbu	Prikazivanje
2018	mart	maj	jul	jul-avgust		septembar
2019						aprili, decembar
2020						avgust
2021					maj	jun



Snimanje video rada „Ja/Bosna“, Banja Luka, 2018. Foto: Monika Ponjavić

02 Producija radova „Život (na ivci između dva svijeta)“ i „Zemlja“, jul 2018-jun 2021.
 (Izvođenje na lokacijama i dokumentovanje za rad „Život“, te prikupljanje zemlje za rad „Zemlja“)

	Leotar	Bilećko	Manjača	Vrbanja	Kozara	Bočac	UKC	Kastel
2018	jul	avgust						
2019			decembar					
2020				mart	mart			
2021						april	maj	jun







03 Producija audio rada „Vilajet“ april-maj 2021.

	Koncept	Tekst	Snimanje	Montaža, miks i zvuk	Prikazivanje
2020	decembar				
2021		mart	april	maj	jun



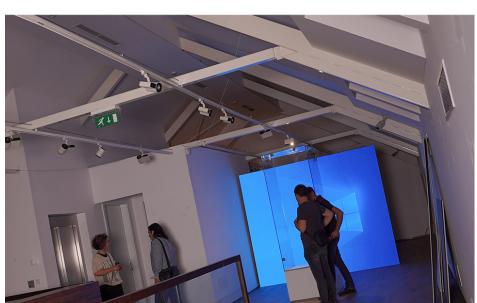
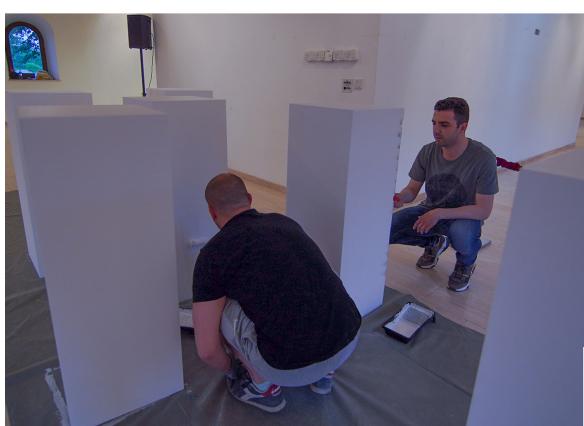
04 Izrada plana izložbe, 2019-2021.

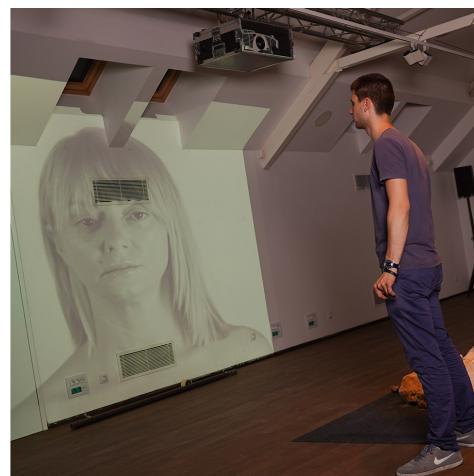
Koncept	Tehnički crteži i 3D renderi	Izrada tehničkog plana na lokaciji
2019	2019	aprili - maj 2021

05 Realizacija izložbe, jun 2021.

	08.06.	09.06.	10.06.	11.06.
Zemlja	Instalirana konstrukcija za svjetlo, prizemlje	-Postavljeni postamenti -Kvarcanje i farbanje postamenata -Postavljeno svjetlo		-Na postamente instalirana zemlja i legenda
Ja/Bosna	Instaliran postament za stijene, sprat	-Instalirani projektori i ozvučenje -Dovezene stijene iz kamenoloma i instalirane na postament -Postavljeno svjetlo	Završeno zatvaranje i gletovanje dijelova izložbenog prostora	
Život	-Instaliran postament za staklenu kutiju, sprat -Instaliran led ekran, sprat	-Instalirana kutija -Postavljeno svjetlo		Prva proba živog izvođenja
Vilajet		Generalna proba		Instaliran audio rad







Snimanje video rada trajalo je dva sata, montaža mjesec dana; Fotografisanje na lokacijama sedam dana u periodu od tri godine; Izrada audio rada, pet dana; Izrada staklene kutije trajala je četrdeset dana; izrada postamenata, deset dana; izrada postolja za staklenu kutiju, pet dana; Priprema živog izvođenja Miljke Brđanin, četiri sata, sa probom od dvadeset minuta.



Generalna proba je održana 09. 06. u 23.00h. Izložba je otvorena 11. 06. u 21.00h. U svim fazama produkcije i u svim fazama izrade izložbe učestvovala sam direktno i ispratila svaku fazu lično. Napisala sam tekst, učestvovala u snimanju, montaži i miksu zvuka. Određivala sam veličinu slike/projekcije, sinhronizaciju video rada, jačinu zvuka na spratu i u prizemlju, poziciju, boju i intenzitet svjetla... Svaki element rada bio je direktno pod mojom kontrolom.

„Ko bi Bog u Bosni bio?“, koncept i dramaturgija izložbe: Monika Ponjavć (Bilbija)

„Zemlja“, koncept i tekst: Monika Ponjavić (Bilbija)

„Život (na ivici između dva svijeta)“, koncept i tekst: Monika Ponjavić (Bilbija), izvođenje: Miljka Brđanin, fotografija: Marko Bilbija i Monika Ponjavić (Bilbija)

„Ja/Bosna“, koncept i tekst: Monika Ponjavić (Bilbija), izvođenje: Miljka Brđanin, fotografija: Monika Ponjavić (Bilbija), Marko Bilbija, montaža: Zoran Galić, Monika Ponjavić (Bilbija), zvuk: Marko Bilbija

„Vilajet“, koncept i tekst: Monika Ponjavić (Bilbija), montaža, miks i zvuk: Marko Bilbija, Monika Ponjavić (Bilbija)

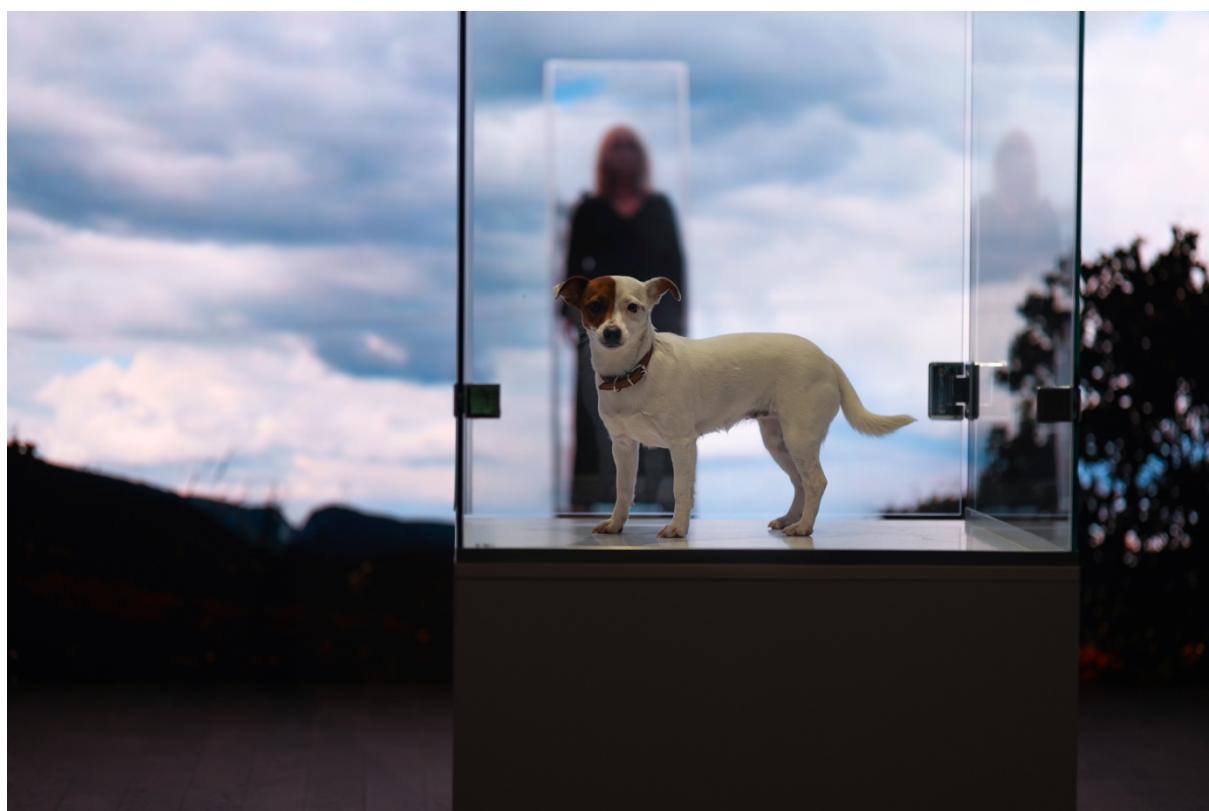
Teren („Život“/„Zemlja“): M. Ponjavić (Bilbija), Miljka Brđanin, Marko Bilbija, Petar Bilbija

7. PERCEPCIJA I RECEPCIJA RADA „KO BI BOG U BOSNI BIO?“

Kad vuk krepa, ne možeš reći da je pašće bio. Narodna poslovica.

Izložiti ove radove, a posebno video rad „Ja/Bosna“, u Bosni i Hercegovini i Republici Srpskoj, hrabar je čin. Riječ „hrabrost“ se stoga, sasvim logično, pojavila kao ključna u komentarima o izložbi, komentarima prisutnih na otvaranju, ali i tokom ostalih dana koji su uslijedili.

Uz riječ „hrabrost“, kao ključne su se pojavile i riječi „iskreno“, „intimno“, „bez kompromisa“, „emotivno“, „brutalno“... Ovdje sam izdvojila samo neke od komentara koji su mi pristizali u talasima skoro dvije sedmice od otvaranja izložbe. Podijelila sam ih u dvije grupe, prema temama koje su se najčešće pojavljivale: ogoljavanje u umjetnosti i lično poistovjećivanje, te visok stepen produkcije.



„Draga Monika, Ima jedna pjesma od Marka Tomaša „Jebi se Nina“. Najprikladnije bi sada bilo da tako počnem. Jebi se Monika, Jebi se i ti i Miljka, šta ste mi uradile. Svi smo mi to, sveto jebeno trojstvo na ovoj surovoj zemlji... Ja sam Monika Ponjavić isto. Sve mi se dopada, od Miljke mi se plače već danima. Čitava tvoja intima kao šamarčina, sve je tako iskreno i teško. Stalno ističem važnost ogoljavanja u umjetnosti, a nešto emotivnije odavno nisam

vidjela. Sa direktnim pogledom u oči, a toliko mi postaje neprijatno da moram skrenuti pogled. Taj kamen izložen kao simbol, zemlja koja je zemlja pa ko god njome hodao. Ovo je predivno. Postavila si svima ljestvicu. Predivno. Jebi se Monika i ti i tvoja (naša) Bosna.” Sandra Dukić, vizuelna umjetnica.

„Mislim da me nijedna izložba nikada nije ovako dirnula...“ Rajnat Majstorović, novinar, RTRS.



„Draga Monika, već nekoliko dana mi tvoja izložba ne izlazi iz glave i zato sam ti morala pisati. Uh, izbacila si me iz ravnoteže i vratila u neki period mog boravka u inostranstvu kada sam možda i najviše preispitivala svoj ‘bosanskohercegovački’ identitet. Priznajem, lakše se baviti ovom temom kada si daleko od ‘kuće’ i najčešće ovu temu i pokrećemo čim svoj identitet spakujemo u kofere i krenemo ‘preko granice’. Potrebna je velika hrabrost uraditi to ‘kod kuće’ i zato jedno veliko BRAVO. Znam koliko znanja, truda, strpljenja, strahova, suza i smjeha stoji iza izložbe bazirane na ličnom i kolektivnom sjećanju. Namjerno sam napisala ličnom i kolektivnom jer naš identitet čine i kolektivna sjećanja ljudi koji nas svakodnevno okružuju i koje volimo, a koja vremenom postaju dio nas. I upravo sam ovo primjetila na tvojoj izložbi

što joj daje posebnost, jačinu i individualnost. Još jednom BRAVO!” Jelena Stanković, arhitekta.

„Ovo je moja priča.“ Ivana Vujanović, pomoćna radnica Kulturnog centra Banski dvor.

„Vidjevši objavu na fejzbuku i najavu izložbe pod nazivom "Ko bi Bog u Bosni bio", odlučila sam da to moram vidjeti. Čitajući Monikine najave, opise, pa i zahvalnicu mnogobrojnim ljudima, shvatila sam da je u pitanju lična priča povezana s ratom, identitetom i ovom ludom zemljom u kojoj živimo. Odgovor na naziv izložbe vrisnuo je iz pika u mojoj glavi: NIKO. Ipak, koliko god sam unaprijed razumjela o čemu se radi, nisam mogla očekivati sve ono što sam doživjela. Bio je to pravi katapult u vremena, ali i u prostore i u životne priče mnogih ljudi koje sam kroz život upoznala. Odjednom si bio svuda, u svim vremenim, svim prostorima, svim životima bosanskim, svima zajedno i svakom ponaosob. Miljka je priču iznijela iz sebe, jer nema glume u onome, gluma je nemoguća. Trebalo bi da je radost, a u onih pola sata sabijena je sva bol, od Baje Sokolovića i njegove crne pruge do današnjih dana. I različiti mediji kroz koje je priča ispričana, i najsnažnija slika patnje ikad napisana na jeziku kojim govorimo i mislimo, i meni, lično, rečenica: Kad čujem sirenu, odsijeku mi se noge... Radeći u Gimnaziji već 9 godina, stalno se borim sa zvukom sirene hitne pomoći. Mišljah da je to zbog čiste ljudske humanosti, možda prošle godine i neprestanog susretanja s tim istim autom hitne pomoći u pokušaju da spasim život onome ko je meni život dao, ali nije tako. Sirena je nešto drugo. Sirena je rat. Sirena je bomba. Sirena je panika i najava nečije smrti, možda i moje. Komentari ljudi oko mene bili su puni divljenja za hrabrost pokazanu iznošenjem lične životne priče, ogoljavanjem sopstvenog života i njegovih faza. Meni to nije bio fokus. Da, jeste lična, ali je istovremeno i univerzalna priča koju je Monika ispričala. Priča je to svakog normalnog čovjeka iz ove zemljice, kvrgave i proklete, koji ima hrabrosti da se susretne sa sobom iskreno i otvoreno, i koji ima volje za susret i sa drugima. Štošta je u meni iskopano u to vrelo predvečerje banjalučko. Možda sam sve doživjela malo drugačije, intenzivnije misaono i emocionalno, jer je rat kao književni i filozofski fenomen bio preokupacija mog magistarskog rada, a možda i zato što se evo već više od 20 godina trudim povezati ljudi, djecu, prostore, misli i govore. I da privredem kraju, mišljenja sam da bi svaka bh ambasada i konzularno predstavništvo trebalo da pušta projekciju neprestano, jer Monikina priča je najistinitija i najobuhvatnija, a nepristrasna priča o Bosni i svemu što ona, bosa, gola, gudurava i divlja jeste ljudima koji u njoj žive.“ Branka Kukić Ljubojević, profesorica srpskog jezika i književnosti u Gimnaziji Banja Luka

„Jako intimno i jako hrabro!“ Biljana Dragić, vlasnica salona ljepote Harmony

„Monika je za pola sata uspjela secirati bosanskohercegovačko društvo na najtačniji način i natjerati me da u potpunosti preispitam svoj život. Da se zapitam kakav sam ja to čovjek, da li sam nekoga povrijedio, uvrijedio, načepio i da li je za tim zaista bilo potrebe?“ Dragan Ćetojević, tehnički direktor Etmax d.o.o, izgradnja solarnih elektrana

„Hrabro i bez kompromisa, bravo!“ Elvir Padalović, novinar, BUKA



„Tvoja izložba...kod mene je ostavila prvo puno pitanja...da li je traganje za sopstvenim identitetom nužno jer je nerijetko dug put kroz nepoznato, mračno...kopanje po nepoznatom...bolno...zbunjujuće, mračno...bolno, ali i oslobođajuće. Zato mi je elemenat zemlje savršen kao nešto za šta se vežemo...iz čega dolazimo i čemu se vraćamo. Zemlja, naizgled ista ipak svagdje različita...razičito doprinosi nužnom rastu i razvoju...svojim sastojcima utiče na plod, nerjetko jalova ne daje ništa. Kamen koji nosiš i sa kojim se borиш...težak čvrst a ipak lomljiv i sitan kad ga lomiš...3 lica...trojstvo u sebi...oko sebe....pitanja odvojena koja se stapaju i koja sama sebi daju odgovor kad ih ogoliš i glasno izgovaraš. Na kraju žena i biće...nježna..godinama nepitana i nevoljena...ipak jaka...uzdignuta iznad zemaljske tragedije...niko ne priča o bolu...samo o događajima koji se odvajaju od tebe kao kamenje koje teži da se vrati u zemlju od koje je i iz koje je na kraju i poteklo. Oslobođenje koje

dolazi iz kutije kroz muziku riječi...ljepotu pistojanja...i emocije koja se čuti. Krajnja ogoljenost koja dolazi meni je na kraju bila kao dašak vazduha koji ti je ostavio mir...i spoznaju da smo tu i da smo odavde, ostavljeni da se propitujemo...živimo ujedinjeni u spoznaji da je čovjek Bog sjedinjen sa sobom i mjestom, u boli i traganju kako da vrijeme koje nam je dalo živimo.”

Dijana Grbić, urednik filmskog i pozorišnog programa u KC „Banski dvor”

„Draga Monika, čestitam ti od srca. Dugo vremena nije bilo ovoliko svježine i nade u našem kulturnom kružoku. Oduševljena sam i potresena. Hvala ti.” Slađana Zrnić, glumica Narodnog pozorišta Republike Srpske



„Pitanje bosanskog identiteta je jedna od najvećih nedoumica i tačaka sporenja našeg vremena. Nemoguće ga je potpuno odbaciti kao što ga je nemoguće potpuno prisvojiti. Monikina izložba je bila istovremeno traumatična i iscijeljujuća, provokativna i umirujuća, upravo onakva kakva je Bosna. Ona je u svom radu uspjela dekonstruisati pitanje bosanskog identiteta, a nije upala u zamku politizacije i to je jedini takav slučaj za koji znam.” Nikola Kužet, savjetnik ministra privrede i preduzetništva Republike Srpske

„Znala sam da će biti nešto posebno...“ Dušica Savić, novinar, RTRS



„Isprva, fokusirao sam se na apstraktne stvari: na prostor, na način kako se ljudi kreću kroz njega, kraj čega se okupljaju, a od čega se izmiču. Posmatrao sam zanimljivu jukstapoziciju živog modela u staklenoj kutiji i velikih projekcija njenog lica – njeni tri lica – na zidovima. Promičući pejzaž, u pozadini staklene komore, ipak nije dopuštao da stvari ostanu udaljene i apstraktne. Bio je poznat, iako, vjerovatno, nikad posjećen. Fragmentarni monolog koji je odzvanjao prostorom, u pejzažu je dobijao usidrenje u lokalnom. Ono što sam, do tad, razumio kao probleme i pitanja identiteta, njegove nepreciznosti, traumatičnosti i individualne specifičnosti, pojavljivalo se sada, ne kao suprotstavljeni narativ toboznje stabilnosti u tlu i „ukorijenjenosti“, nego kao temeljna činjenica naših života, upravo i uvijek na tlu, unutar tradicije (sada otkrivene kao varljive i nestvarne). Živjeti u, neizbjegno, prostom kontekstu Bosne i živjeti u bliskom dodiru sa njenim pejzažem Bosne nikada ne znači biti pošteđen, niti zbumjenosti, niti povrijedenosti.

Pri ulasku u komoru, nisam znao šta će čuti. Otkud ovo! - pomislio sam već na prve rečenice – i otkud to da se, u stvari, sjećam da je u pitanju Andrić? Kao mali, negdje u nekoj jednostavnoj svesci, čitao sam o danku u krvi opis, očigledno nastao na osnovu ovog istog. A opet, čitao sam i Andrića. I tako, dok čitanje traje, ja ulazim, po dubini, u svoja prva čitanja takvih tema. Slušam još jednom, ovaj put poredim tekst sa onim što sam čuo van kutije.

Jebote, otkud joj ta veza naših savremenih rascijepljenih identiteta sa otomanskim dječacima-ratnicima (vjećitim otetim dječacima...)? I, razmišljam, moraju se imati muda da se posegne za Andrićem, uz sav rizik da ćeš izgledati kao nastavnik srpskog devedesetsedme.

Monikinu priču sam poznavao ranije; nije mi bilo iznenadnje to što čujem, u tekstu, nego činjenica da to stoji tako centralno u njenoj pojavi, u njenom određivanju ka društvu. Nije mi dovoljno blisko; sav sam – normalan. Rođen ovdje, roditelji odavde, Srbija. Ni previše plemenit, ni previše seljak. Sve komotno. Prilazi mi prijateljica, znamo se trinaest godina, radimo zajedno. Bez da sam je za to upitao, ispriča mi cijelu svoju ratnu priču: mladosti u jednom gradu, napuštanje – drugi, zatim treći. Neprilagođenost na te promjene, stalna čežnja da se ne bude tu – i čitav jedan lijep život ovdje.” Ognjen Šukalo, arhitekta, profesor na Arhitektonsko-građevinsko-geodetskom fakultetu Univerziteta u Banjaluci



„Plače mi se od rečenice „Kad jedem, pribor prebacujem iz jedne u drugu ruku“.“ Minja Golubović, profesorica engleskog jezika i književnosti u Gimnaziji Banja Luka

„Ljudi su oduševljeni! Ljudi su oduševljeni!“, Mladen Matović, direktor KC „Banski dvor“

„Draga Monika, iskrene čestitke za izložbu. Izvanredna je!“ Dragana Purković-Macan, dekan Akademije umjetnosti u Banjaluci i scenograf Narodnog pozorišta Republike Srpske

„Izložba je odlična! Najinteresantniji mi je rad sa zemljom. Iako je tema dosta eksplatisana, radovi su ubjedljivi i iskreni. Htio sam se našaliti sa kolegom koji pretenduje na Venecijansko bijenale da ćeš ga ipak 2022. ti prestići. Neka tako i bude! Srećno!“ Radoslav Tadić, slikar

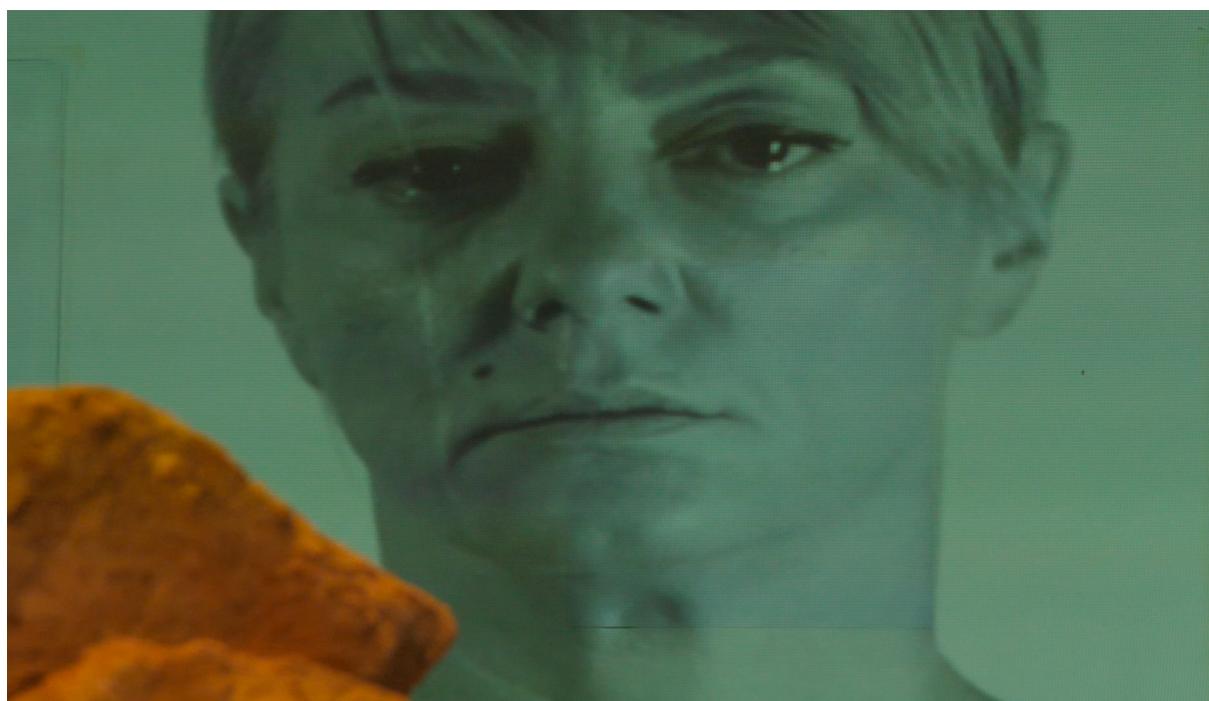
„Izložba godine!“ Nebojša Ristić, novinar, ELTA



„Sa stručne strane, nedostajalo mi je objašnjenja rada, bilo u vidu legendi ili nekog statementa, jer je rad dosta vezan za Bosnu i slike koje koristiš su prepoznatljive nama, ali ako neki stranac uđe da pogleda on nema kontekst, a nema gdje ni da ga isčita (na primjer zašto Kozara i šta je Kozara, šta predstavlja, na koji način je instalacija u prizemlju povezana sa sadržajem na spratu itd). Mislim da je to najveća mana jer ne znam kako je neko uspio da shvati rad bez da zna tebe ili samu pozadinu rada. U katalogu je to objašnjeno, ali nedostaje za širu publiku malo jasnije objašnjenje. Takođe sa tehničke strane možda si mogla pored svakog rada da napišeš ko je glumio, ko je radio zvuk, ko je radio montažu zato što je produkcija jako dobra i treba istaći i te ljude jer je takva praksa na većim izložbama. Ovo za potpise to je čisto caka jer sam to viđao samo na izložbama visoke produkcije i onda mi sve to nekako daje bolji utisak. Ostalo mi je sve na mjestu. Znam da je mogao da bude adekvatniji

prostor i da bi rad bolje stajao u nekom drugom prostoru, ali to nije toliko važno jer se kvalitet vidi i bez toga. “ Mladen Banjac, kustos, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske

„Zaista sam zadržala. Izložba izgleda svjetski. Producija je na nivou Bijenala u Veneciji! Divno je vidjeti takvu izložbu u Banjaluci. Vidi se da iza svega стоји veliki trud. Zadržala sam kako izgleda. Ozbiljan i vrijedan rad! Baš sam jako zadovoljna i srećna što sam bila i što je došlo puno divnih ljudi. Veliki, ozbiljan uspjeh! Početak ozbiljne i dobre umjetničke karijere! Sve čestitke na tolikom trudu i radu!“ dr Sarita Vučković, direktorica Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske



Gledajući sve ove komentare, jasno je da izložba ljude nije ostavila ravnodušnim. Naprotiv. Izložba je prihvaćena bolje nego što sam se uopšte mogla nadati, kako po pitanju samog sadržaja, načina na koji je on predstavljen, tako i po pitanju produkcije i uopšteno vizuelnog identiteta koji sam uspostavila. Izložba je bila čista, svedena, jasna i pogoda je tačno u srž. Štaviše, iz komentara, ovdje izdvojenih, onih koji su pisani, ali i onih koji su nakon i tokom izložbe izgovoreni, potpuno je očigledno da je izložba postigla jedan od svojih krajnjih ciljeva – kroz nepristrasno ljubavno pismo tlu sa kojeg sam potekla, toj zemlji, tom kamenu i tom čovjeku, dokazati i plastično pokazati da svako ljudsko biće u Bosni (i Hercegovini) ima svoju ličnu priču...koja se ogleda u mojoj, u priči Monike Ponjavić.

8. PRIČA O BOGU UMJESTO ZAKLJUČKA

Vrijeme je najveći gospodar. Narodna poslovica



„Djeca Krajine“, Manjača, 2017. Foto: Aleksandar Čavić

„Ko bi Bog u Bosni bio?“ je, kako sam već ranije navela, grafit ispisan na stazi koja vodi do Spomenika palim Krajišnicima Antuna Augustinčića, na banjalučkom Banj brdu koje se nekada zvalo Šehitluci, što je naziv koji ja i danas koristim. Prvi put sam ga vidjela 2008. godine, neposredno prije je fotografija, kojom počinje ovaj tekst, napravljena. I od tada, ova (neodređena) rečenica, ili bolje rečeno, pitanje, postaje sastavni dio mene, kao misao koja me proganja, ne dajući mi mira. Šta je bila namjera autora? Šta je želio reći?

Ako je namjera bila postaviti pitanje „Ko želi biti Bog u Bosni?“ (što je svojevremeno uradio bosansko-hercegovački umjetnik Mladen Miljanović u instalaciji „Ko želi biti Bog ovdje?“ iste godine, 2008.) onda namjera nije ispunjena jer „Ko bi Bog u Bosni bio?“, kao pitanje, svojom strukturom zauzima šire i kompleksnije značenje od onog koje se pita samo o željama ili težnjama Boga. Naravno, želja Boga da uopšte bude Bog negdje (a posebno u Bosni), je satkana u oba ova pitanja, ali u drugom, onom koji se ovdje koristi, ta želja se neminovno pretvara u jednu filozofsku raspravu koja ima nekoliko mogućih ishodišta. Sa jedne strane, ovaj grafit

anonimnog umjetnika na indirektniji način pita istu stvar koju pita i Miljanović, a sa druge on u prvi plan stavlja težinu identiteta Boga, njegove naravi i uopšte njegovog postojanja. To je presudno. Dakle, „Ko bi Bog u Bosni bio” istovremeno označava i *Ko želi biti Bog u Bosni*, ali i *Kakav je to Bog* koji živi u Bosni, koji jeste dio Bosne, koji njome vlada, koji je kažnjava i nagrađuje; postoji li on uopšte? Da li bi Bog bio Bog ili čovjek koji zauzima poziciju Boga? I ako bi Bog bio Bog *i ako Bog uopšte postoji*, a ovo je ključno pitanje kojim se bavi rad „Ko bi Bog u Bosni bio?”, ko bi on u Bosni na kraju krajeva bio? Ljuti Bog, blagi Bog, strašni Bog, Bog koji se sveti, Bog koji prašta, indiferentni Bog? Dakle, pitanje nije ko želi biti Bog nego ima li ga uopšte?

Zaključak zavisi od nas samih i naše startne pozicije u odnosu na Boga jer ukoliko Boga doživljavamo kao silu koja postoji kako bi dijelila pravdu među ljudima onda se sva odgovornost neminovno stavlja na Boga koji jeste ili nije reagovao na pravdu ili nepravdu. Na ovaj način se gubi ideja o slobodnoj volji čovjeka i samim tim skida sva odgovornost sa ljudi, posebno onih u Bosni (i Hercegovini). *Ko bi Bog u Bosni bio* u tom slučaju znači da Boga u Bosni (i Hercegovini) trenutno nema ili, ako ga ima, onda je riječ o Bogu koji je vrlo svjesno odlučio da se ne miješa, posmatrajući sav taj užas sa sigurne distance. To je indiferentni Bog. Onaj Bog koji, kako Matija Bećković kaže, samo čuti i gleda.

Ukoliko Boga doživljavamo kao silu koja nije tu da dijeli pravdu nego radije da ponudi mogućnost i koja, iz ljubavi (prema čovjeku i životu), ljudima daje slobodu da misle, rade, djeluju, odlučuju, onda se odgovornost u potpunosti stavlja na ljude i njihov izbor. Na ovaj način se ideja o slobodnoj volji čovjeka potvrđuje i dobija na težini, a čovjek postaje odgovoran za svoja (ne)djela. Posebno onaj iz Bosne (i Hercegovine). *Ko bi Bog u Bosni bio* se u tom slučaju jedino može posmatrati kao pitanje čiji se odgovor pronalazi u prirodi i naravi Boga za kojeg onda moramo pretpostaviti da je dobromjeran i da upravo iz tog razloga bira svoje potpuno odsustvo na ovim prostorima. Jer baviti se ovim i ovakvim ljudima, baviti se ovim i ovakvim prostorom, zahtijevalo bi od Boga toliko ljubavi koju čak ni Bog nije u stanju da da.

Polazeći od ideje indiferentnog Boga, nastao je rad „Ko bi Bog u Bosni bio?”. On je svoj život počeo kao reakcija jednog ogorčenog, bespomoćnog djeteta ljutog na svijet. Djeteta rođenog u Bosni, zemlji koju je preziralo. To je bila moja početna pozicija. Ona koja je pretpostavljala da je Bog u Bosni indiferentni Bog čije se postojanje nije dovodilo u pitanje, dok narav i priroda jeste. Na taj način, sva lična odgovornost je, iz straha, ali i izrazite bespomoćnosti, neprekidno

prebacivana na drugog. Na Boga. Na Boga, shvaćenog ovdje kao entitet čiji je zadatak bio donositi odluke za druge, u ovom konkretnom slučaju, za mene. Koncept slobodne volje je tako zamijenjen konceptom sADBINE gdje su se stvari dešavale stihijski, nasumično i bez mog učešća. Pa samim tim i bez moje odgovornosti. Tokom nekoliko godina trajanja ovog procesa, preko tri godine, dijete je ostalo dijete, ali se njegov odnos prema Bogu i prema Bosni u velikoj mjeri promijenio. Kao i prema samom pitanju sa kojim sam ušla u ovaj proces. Bilo je potrebno suočavanje i konfrontacija sa samom sobom da bi se ta snažna startna pozicija promijenila iako inicijalna namjera nije bila promjena pozicije nego radije pričanje priče o Bosni (i Hercegovini) provučene kroz lični filter iskustva sa Bosnom (i Hercegovinom) i Bogom.

I kada me sada, na kraju cijelog procesa i promjena mojih pozicija u njemu, pitaju „Ko je Bog u Bosni?“ ili šta mi znači „Ko bi Bog u Bosni bio?“ ja im odgovaram sljedeće:

Na ovo pitanje, ako govorimo o pitanju „Ko bi Bog u Bosni bio?“, uopšte ne gledam kao na pitanje nego radije kao na jednu vrstu konstatacije o samom prostoru Bosne kao prostoru snažnih suprotnosti, još snažnijih emocija, srčanih ljudi, snažnih ljudi, slabih ljudi, ljudi samostalnih, jakih, ali i onih podložnih manipulaciji, heroja i kukavica, kao prostoru toliko kompleksnom da ni sam Bog ne zna šta s njim da radi i kako da se u njemu ponaša, sa tim i takvim ljudima. Upravo zbog toga i koristim ovaj citat kao naziv izložbe jer on na čist i sveden način, kakva je i sama izložba, poetično uvezuje sve dijelove rada u cjelinu stvarajući taj kontekst koji je, čini mi se, neophodan. A ako bih baš morala dati odgovor, iako smatram da je ovaj moj odgovor prikladniji za jedno drugo, jednostavnije i direktnije pitanje: „Ko je Bog u Bosni?“ on bi glasio: čovjek. Ako uopšte ima Boga u Bosni. Ali onaj, kako ga ja nazivam, mali čovjek, obični čovjek, srčani domaćin specifičnog humora, neposredan i suštinski dobar koji živi na toj zemlji i tom kamenu. To je taj neukrotivi pejzaž koji je dramatičan kao i sam prostor o kojem govorimo i čovjek u njoj. Tako ja vidim ljudе u Bosni i Bosnu, kada je oslobodim svega političkog. Ona je za mene magična.

Ali, taj bosanskohercegovački čovjek mora nešto da razumije i da shvati, da odgovornost prema sebi i prema drugima, prema tlu na kojem živi, toj zemlji i tom kamenu, da ta odgovornost mora postati norma. Mora, inače života u Bosni nema.



„Ja/Bosna“ i Monika Ponjavić, Kamena kuća, Banja Luka, 2021. Foto: Dejan Rakita

9. POST SCRIPTUM: RJEČNIK KLJUČNIH POJMOVA⁸³

Čovjek da ne umre, crk' o bi. Narodna poslovica.

Instalacija. Prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija, ali ne u bilo kakvom odnosu nego u prostorno ovisnom odnosu barem dvaju dijelova s mogućnošću različitih rasporeda.

Izmješteno izvođenje. Odsutni događaj. Ona vrsta izvođenja koja teatralizira neki drugi prostor u odnosu na prostor u kojem će finalni proizvod biti izveden ili izložen i koja dramatizuje određenu radnju ili događaj. Izmješteno izvođenje tako može biti svako (živo) izvođenje koje se desi negdje i zatim se, u formi umjetničke dokumentacije, video ili audio zapisa, ili na neki drugi način i drugim tehnikama, publici predstavi negdje drugdje.

Neizvođenje. Vrsta izvođenja koja ne podrazumijeva prisustvo izvođača na sceni u okviru koje se odigrava izvođenje. Umjesto toga, ono što „oživljava“ prostor su slučajni prolaznici ili posmatrači djela koji izvode nerežirani performans krećući se kroz prostor. Riječ je o *perceptivnom performansu* u čijem slučaju djelo završava (utiče na njega, mijenja ga...) posmatrač koji kroz prostor prolazi, doživljava ga ili boravi u njemu.

Performans. Režiran ili nerežirani događaj zasnovan kao umjetnički rad koji umjetnik ili izvođači realizuju pred publikom.

Postdramsko pozorište. Postdramsko pozorište je pozorište nakon 20. vijeka koje ne odbacuje dramski tekst nego kanonsko centriranje izvođenja predstave oko dramskog teksta. Dramski tekst je dio postdramskog pozorišta, ali je njegova uloga promjenjiva pa on postaje jedan od segmenata predstave što dovodi do emancipacije ostalih izvođačkih segmenata: tijelo, govor, zvuk, muzika, svjetlo, kostim, scenografija..., koji su ranije shvaćeni kao segmenti u službi predstavljanja dramskog teksta na sceni.

Postmoderno pozorište. Postmodernim pozorištem, postmodernističkim pozorištem ili postmodernizmom u pozorištu nazivaju se produkcije dramskog teksta, scenskog ili

⁸³ Rječnik ključnih pojmoveva je nastao kao kombinacija postojećih definicija (koje preuzimam od Miška Šuvakovića, Pamele Hauard, Adolfa Apije, Tatjane Dadić-Dinulović itd.) i definicija koje sam ja uspostavila u ovom tekstu. Stavljam ih ovdje kako bi se, u smislu terminologije, jasno odredila, kako, prilikom čitanja teksta, ne bi bilo nikakvih nedoumica na šta tačno mislim kada kažem...

izvansenskog događaja od sredine 1960-tih godina. Postmoderno pozorište nastaje kritikom, metaanalizom (u 60-tim i ranim 70-tim godinama) i dekonstrukcijom (u 70-tim i 80-tim godinama) velikog modernističkog teatra i njegove teorije. Riječ je o kritici, metaanalizi i dekonstrukciji postupaka i modela teatarskog (dramskog, scenskog) izražavanja i prikazivanja. U evropskom kontekstu u pitanju su kritika, metaanaliza i dekonstrukcija egzistencijalizma, fenomenologije, hermeneutike i strukturalizma, a u američkom kontekstu, prvenstveno, pragmatizma i nove kritike. U postmodernom pozorištu bitno je razlikovanje i razdvajanje dramskog (lingvističkog) teksta i scenskog (semiološkog) teksta. Dramski tekst je pravi verbalni tekst, što znači lingvistički tekst. Sintagma scenski tekst je metafora i posredni model kojim se opisuje prostorno-vremenski-bihevioralni događaj ili situacija. Kada se prostorno-vremenski-bihevioralni događaj modelira kao tekst (prikazuje kao tekst), ukazuje se da su različiti pojavnici aspekti teatra oblici produkcije značenja i smisla. Scenografija, ponašanje glumaca ili tekst koji glumac izgovara oblici su proizvodnje značenja različite vrste i funkcije. Stoga scenski tekst uvijek zahtijeva neki metajezik (poetiku) koji objedinjuje različite scenske tekstualne aspekte u diskurs teatra. Diskursom teatra naziva se prenos značenja, smisla i vrijednosti koje ostvaruje scenski scenski događaj.

Pozornica. Fizički prostor namijenjen izvođenju scenskih događaja.

Prostor. Ukupnost odnosa u svim dimenzijama i pravcima, realnim ili fiktivnim.

Scena. Mjesto gdje se odvija neka radnja. Ponekad je to i pozornica.

Scenografija. U tradicionalnom shvatanju, scenografija predstavlja prevashodno dekor (npr. oslikane kulise) ispred kojeg se izvodi predstava. Savremena scenografija, nastala u 20. vijeku, je mnogo više od dekorisanja pozadine pred kojom će glumci da izvode predstavu. Ona je ravnopravan akter, odnosno element jednog pozorišnog djela i tiče se stvaranja prostora sa kojim izvođači mogu ostvariti interakciju. Drugim riječima, scenografija predstavlja građenje, manipulaciju i orkestraciju prostora izvođenja. Kao takva, međutim, scenografija ipak ne egzistira kao samodovoljno, odnosno zasebno i konačno umjetničko djelo jer ona već jeste dio nekog umjetničkog djela. Po sličnom principu, scenograf je dio šireg tima i nužno je vezan za reditelja sa kojim zajednički osmišljava realizaciju.

Scenski dizajn. Audio-vizuelno-dramska umjetnost čiji je rezultat samostalno kontekstualno efemerno umjetničko djelo artikulacije i teatralizacije prostora, te dramatizacije događaja, koje se odvija negdje i traje u vremenu, čija je polazna ili ishodišna tačka tekst, na koji se oslanja, i koje je sačinjeno od različitih objekata raspoređenih u uzajamnom odnosu, gdje se pod objektom ne podrazumijevaju samo predmeti nego i tijela izvođača i/ili publike.

Scenski dizajn (u pozorištu). Obuhvata različite oblasti scenskog stvaralaštva – artikulaciju fizičkog prostora za igru i dizajn dekora, kostima, zvuka i svetla – objedinjenih u organskom procesu nastanka pozorišne predstave. To je jedan način razumijevanja scenskog dizajna u pozorištu koji je, u ovoj instanci, gotovo sinonim za savremenu, proširenu scenografiju ili dizajn prostora izvođenja. Drugi podrazumijeva sve gore navedeno, ali se posmatra i sa aspekta djela koje u pozorištu nastaje, odnosno njegovog karaktera – da li je to djelo samostalno, kontekstualno umjetničko djelo ili ne. Ukoliko jeste, onda je u pitanju djelo scenskog dizajna. Radi se dakle o pristupu i namjeri. Uz to, sa aspekta profesije, važno je napomenuti da scenski dizajner u pozorištu poprima ulogu reditelja audio-vizuelnog, reditelja svega što se vidi i čuje na sceni ili pozornici, a što je u domenu dizajna/tehnike. Scenski dizajner stoga predstavlja umjetničko rukovodstvo „tehničkim aspektima rada“. On je dio tima i sa rediteljem ostvaruje djelo u direktnoj, ravnopravnoj, partnerskoj saradanji.

Scenski dizajn (kao umjetnost). Novo, samostalno, kontekstualno umjetničko delo, dominantno oslonjeno na upotrebu scenskih izražajnih sredstava, koje uspostavlja aktivan odnos prema prostoru i prema publici. U ovoj instanci, scenski dizajner nije nužno dio šireg tima iako može to biti, niti je vezan za reditelja jer on jeste de facto reditelj datog djela.

Skulptura. Trodimenzionalni objekat koji ima likovna svojstva (likovno obrađena površina, volumen, masa, materija, stvarni i virtualni prostor). Da bi se neki predmet mogao prozvati skulpturom on mora biti trodimenzionalni statični objekat realizovan ustaljenim vajarskim tehnikama (tesanje, klesanje, zavarivanje, lijevanje...) kojima se ostvaruju likovna svojstva.

Tekst. U književnoj teoriji tekst je bilo koji objekat koji se može „pročitati“, bilo da je riječ o književnom djelu, uličnom znaku, rasporedu zgrada u gradskom naselju, stilu odjeće, poeziji, filmu, zvuku, romanu, drami itd. U pitanju je koherentni skup znakova koji prenosi neku vrstu informativne poruke. U kontekstu scenskog dizajna se pod tekstrom ne podrazumijeva svaki tekst, odnosno svaki objekat koji se može pročitati nego samo onaj koji je klasifikovan kao

literarno djelo ili onaj koji predstavlja dramatizaciju nekog stvarnog ili imaginarnog događaja ili na neki drugi način prenosi neki stvarni ili imaginarni događaj. To je bilo koji tekstualni predložak pa čak i nedramski tekst, nedramski u smislu njegove strogo određene strukture, tekst bez čvrstog narativa, jezički nelinaran, onaj koji načelno nije pisan za scensko izvođenje. Samim tim, tekst može biti dramski tekst, poezija, roman toka svijesti, novinski članak, usmeno predanje, memoari, rečenica, fraza, misao, riječ.

Višemedijska umjetnost. Višemedijskom umjetnošću se u svakodnevnom diskursu najčešće naziva multimedijalna umjetnost. Ali, prema Šuvakoviću, ovo nisu sinonimi. Niti je riječ o prevodu. Naprotiv. Višemedijska umjetnost označava najšire shvaćenu umjetnost što obuhvata medije koji djeluju na različita čula (vizuelna, zvučna, taktilna), medije u odnosu na vrstu znakova (muzički i govorni – oba su zvučni, zapis i slika – oba su vizuelni) i medije s obzirom na obradu, pohranivanje, izlaz signala i slično (magnetna traka, film, video, digitalni mediji...). Na primjer djela neodade, fluksusa, procesualne umjetnosti, performansa, ambijentalne umjetnosti, odnosno umjetnička djela instalacije ili performansi sa različitim medijskim uređajima ili sistemima se mogu smatrati karakterističnim višemedijskim djelima.

Živo izvođenje. Postojanje živog čovjeka, glumca ili izvođača na sceni, odnosno pozornici. Čovjek, glumac ili izvođač, može biti fizički prisutan u datom trenutku u vremenu, svojim tijelom, pokretom, glasom ili prisutan samo ovim potonjim, ali mora biti fizički prisutan u smislu da se njegovo izvođenje dešava sad i ovdje, pred publikom.

10. LITERATURA I IZVORI

Davlu malo bilo! Narodna poslovica.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer*. Prev. Daniel Heller-Roazen, Stanford University Press, 1998.

Print.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge, 2004. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Rev. ed. London: Verso, 2006. Print.

Andrić, Ivo. *Na Drini čuprija*. Prosveta, Beograd, 1981. Print.

Andrić, Ivo. Pismo iz 1920. 1946. Web.

<https://lupiga.com/vijesti/andricevo-pismo-iz-1920>

Andrić, Ivo. *Travnička Hronika*. Svjetlost, Sarajevo, 1976. Print.

Appadurai, Arjun. *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*. Duke University Press, 2006. Print.

Appia, Adolph. ‘How to Reform our Staging Practices (1904)’. *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*. ed. Richard Drain, Routledge, 1995. Print.

Appia, Adolf. *Živa umetnost*. Theatricon, 2012. Print.

Arendt, Hannah. *Human Condition*. The University Chicago Press, 1958. Print.

Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke R. Srbije , 1966. Print.

Aristotle. *Metaphysica*. 350 p.n.e. prev. W. D. Ross. The Internet Classics Archive. Web. <http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>

Aristotle. *Analytica Priora*. 350 p.n.e. prev. A. J. Jenkinson. The Internet Classics Archive. Web. <http://classics.mit.edu/Aristotle/prior.html>

Arlander, Annette. "Finding Your Way Through the Woods – Experiences of Artistic Research". *Nordic Theater Studies* br. 20 (2008): 29-42. Print.

Aronson, Arnold. *American Avant-garde Theatre: A History*. Routledge. 2000. Print.

Aronson, Arnold, Jane Collins. *Theatre and Performance Design*. Routledge. 2016. Print.

Artaud, Atonini. *The Theater and its Double*. London: Calder and Boyars, 1970. Print.

Aston, Elain, George Savona. *Theatre as a Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, 1991. Print.

Austin, J.L. *How to Do Things With Words*. Oxford, Clarendon Press, 1962. Print.

Bachelard, Gaston. *Poetics of Space*. Beacon Press, 1964. Print.

Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Routledge, 2010. Print.

Barba, Eugenio, and Jerzy Grotowski. *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in*

- Poland*. Aberystwyth: Black Mountain, 1999. Print.
- Barth, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. London: George Allen & Unwin. Brubaker. 1969. Print.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. New York: Noonday, 1997. Print.
- Barthes, Roland. *Death of an Author*. 2020. Web.
<https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes>
- Basillico, Stefano. 'The Editor' Cut: Film as found object in contemporary video. Ed. Karen Jacobson. Milwaukee Art Museum, 2004. Print.
- Beckett, Samuel. *Texts for Nothing*. London: Calder & Boyars, 1974. Print.
- Bauman, Zygmund. *Liquid Modernity*. USA: Blackwell Publishing, 2000. Print.
- Benac, Alojz. *Bosna i Hercegovina*. Ilustrovana monografija, Sarajevo, 1982. Print.
- Benac, Alojz, Borivoj Čović, Esad Pašalić, Đuro Basler, Nada Miletić, Pavo Andelić. *Kulturna historija Bosne i Hercegovine: od najstarijih vremena do početka turske vladavine*. Veselin Masleša Sarajevo, 1966. Print.
- Benjamin, Walter. 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' *Illuminations*. Prev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969. Print.
- Bergson Henri. *Creative Evolution*. Prev. Arthur Mitchell, Henry Holt and Company, New York: Random House, 1911. Print.
- Bial, Henry. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004. Print.
- Biesenbach, Klaus Peter and Douglas Gordon. Douglas Gordon: Timeline. Museum of Modern Art, 2006. Print.
- Bishop, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. City University of NYC, 2004. Print.
- Bismarck, Beatrice. 'Relations in Motion' Frakcija 55 (2011): 50-58. Print.
- Bogdanović, Bogdan. *Gradoslovar*. Vuk Karadžić, Beograd, 1982. Print.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Prev. Simon Pleasence, Paris: Les Presse du Reel, 2002. Print.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction*. Lucas and Sternbeck, 2002. Print.
- Boyer, Christine M. *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery & Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1996. Print.
- Breht, Bertolt. *Dijalektika u teatru*. Beograd, Nolit, 1966. Print.
- Brook, Peter. *Empty Space*. Touchstone New York: Simon & Schuster, 1996. Print. Brown, Katrina M. Douglas Gordon. Tate, 2004. Print.
- Burns, Elizabeth. *Theatricality*. Longman, 1972. Print.

- Buttler, Judith and Gaytari Chakravorty Spivak. Who Sings the Nation-State? London: Seagull Books, 2010. Print.
- Castells, Manuel. The Power of Identity, vol. II, The Information Age: Economy, Society and Culture. Oxford: Blackwell, 1997. Print.
- Calhoun, Craig. *Nations matter. Culture, History and the Cosmopolitan Dream*. Routledge, New York. 2007. Print.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, 1984. Print.
- Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Cornell University Press, 1989. Print.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984. Print.
- Charlesworth, J.J. 'Curating Doubt'. Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Ed. Judith Rugg and Michele Sedgwick. Intellect Books: The University of Chicago Press, 2007. Print.
- Collins, Jane, Andrew Nisbet. *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*. Routledge, 2010. Print.
- Comer, Stewart. 'Curator's Choice' Modern Painters 1 (2011): 19-21. Print.
- Cull, Laura. "Performance as Philosophy: Responding to the problem of 'Application'" *Theater Research International* br. 37 (2012): 20-27. Print.
- Cvijić, Jovan. *Balkansko poluostrvo*. 1922. Print.
- Dadić-Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost*. Clio, Beograd, 2017. Print.
- De Benoist, Alain. 'On Identity'. *Telos: Critical Theory of Contemporary*, no. 128, 9-64, 2004.
- Deleuze, Gilles. Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Prev. Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987. Print.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Anti-Oedipus*. Continuum International Publishing Group, University of Minnesota, 2004. Print.
- Deleuze, Gilles. *Razlika i ponavljanje*. Prev. Ivan Milenković, Fedon, 2009. Print.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Prev. Gayatari Chakravorty Spivak, Johns Hopkins University Press, 1998. Print.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Prev. Alan Bass, Edition de Seuil, 1998. Print.
- Devereux, Georges. *Komplementaristička etnopsiho analiza*. Aaugust Cesarec Zagreb, 1990. Print.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*. MIT Press, 2007. Print.

- Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Clio. 2009. Print.
- Dinulović, Radivoje. "Proširena scenografija" ili šta je scenski dizajn?. Scen. <http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/10/Proširena-scenografija-ili-Šta-je-scenski-dizajn.pdf>
- Dragičević-Šešić, Milena, Irena Šentevska. *Urbani spektakl*. Clio/Yusstat. 1997. Print.
- Durkheim, Emile. *The Rules of Sociological Method and Selected Texts on Sociology and its Method*. New York: Free Press. 1982. Print.
- Džaja, Srećko. 'Duhovni, politički i društveni kontekst pisca Matije Divkovića', *Zboornik radova o Matiji Divkoviću*, Sarajevo: Institut za jezik i književnost, 1982. Print.
- Džaja, Srećko. *Konfesionalnost i nacionalnost Bosne i Hercegovine*. Sarajevo 1992. Print.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press. 2002. Print.
- Erikson, Erik H. *Identity and the Life Cycle*. W.W. Norton & Company, 1994. Print.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press, 1976. Print.
- Eder, Klaus. *A theory of collective identity: Making sense of the debate on a "European identity"*. European Journal of Social theory.
- Farquharson, Alex. 'I curate you curate we curate...' Art Monthly 269 (2003): 7-10. Print.
- Filipović, Nedim. *Islamizacija u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo, 2008. Print.
- Filipović, Nedim. *Osmanski feudalizam u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo 2007. Print.
- Fischer-Lichte, Erica. *The Semiotics of Theatre*. Indiana University Press, 1992. Print.
- Fischer-Lichte, Erica. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London, New York Routledge, 2008. Print.
- Fišer-Lihte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Šahinpašić, Sarajevo, 2009. Print.
- Fleishman, Mark. "The Difference of Performance as Research". *Theater Research International* br. 37 (2012): 28-37. Print.
- Fossati, Giovanna. 'Found Footage: Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms' Found Footage: Cinema Exposed. Ed. Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati and Jaap Guldemond. Amsterdam University Press, EYE Film Institute, 2012. Print.
- Foucault, Michel. *Abnormal: Lectures at the Collège de France 1974 – 1975*. Verso, London, 2003. Print.
- Foucault, Michel. *Power/Knowledge*. Vintage, 1980. Print.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage, 1995. Print.

- Foucault, Michel. 'What is an Author?' *The Essential Foucault: Selections from the Essential Works of Foucault, 1954-1984*. The New Press, 2003. Print.
- Frojd, Sigmund. *Psihopatologija svakodnevnog života*. Beograd, Neven, 2014. Print.
- Geertz, Clifford. *Old Societies and New States: The Quest for Modernity in Asia and Africa*. Glencoe, The Free Press. 1963. Print.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell. 1983. Print.
- Glode, Mark. 'A Different Re-discovery of Something (Lost): The Dynamics of Found Footage Film After 1990' *Found Footage: Cinema Exposed*. Ed. Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati and Jaap Guldemon. Amsterdam University Press, EYE Film Institute, 2012. Print.
- Goffman, Erving. *Stigma*. Touchstone. 1986. Print.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin. 1971. Print.
- Graham, Allen, Intertextuality: the New Critical Idiom, 2nd edition, Routledge, London, New York, 2011. Print.
- Graham, Beryl and Sarah Cook. Rethinking Curating. The MIT Press, 2010. Print.
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne. Thinking About Exhibitions. Routledge, 1996. Print.
- Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2006. Print.
- Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Studio Lirica, 2006. Print.
- Guldemond, Jaap. 'Found Footage: Cinema Exposed' *Found Footage: Cinema Exposed*. Ed. Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati and Jaap Guldemon. Amsterdam University Press, EYE Film Institute, 2012. Print.
- Gunning, Tom. 'Finding the Way: Films Found on a Scrap Heap' *Found Footage: Cinema Exposed*. Ed. Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati and Jaap Guldemon. Amsterdam University Press, EYE Film Institute, 2012. Print.
- Hadrovics, László, *Srpski narod i njegova crkva pod turskom vlašću*, Zagreb 2000. Print.
- Hadžijahić, Muhamed. *Od tradicije do identiteta – geneza nacionalnog pitanja bosanskih Muslimana*. Sarajevo 1974. Print.
- Hangi, Antun. *Život i običaji Muslimana u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo 1906. Print.
- Hauard, Pamela. *Šta je scenografija?*. Clio, 2002. Print.
- Hegel, George Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. Rev. ed. Oxford University Press. 1977. Print.
- Hočević, Meta. *Prostori igre*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003. Print.

- Holmberg, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge University Press, 1997. Print.
- Husserl, Edmund. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. Martinus Nijhoff Publications. 1977. Print.
- Hylton, Richard. 'Thoughts on Curating'. *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Ed. Judith Rugg and Michele Sedgwick. Intellect Books: The University of Chicago Press, 2007. Print.
- Inalcik, Halil. *Osmansko Carstvo (Klasično doba 1300. – 1600.)*. Zagreb 2002.
- Ingold, Tim. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge, 2000, Print.
- Jameson, Fredric. 'Postmodernism and Consumer Society'. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1989. Print.
- Jenkins, R. *Rethinking Ethnicity*. London: Sage. 1997. Print.
- Jergović, Miljenko. *Kako su ubili Marija Kolonju*. Radio Sarajevo, 2014.
<https://radiosarajevo.ba/kolumnne/miljenko-jergovic/ivo-andric-travnicka-hronika/137782>
- Kershaw Baz. "Practice as Research through Performance". *Practice-Led Research Research-Led Practice in the Creative Arts* Priredili: Hazel Smith and Roger T. Dean, Edinburgh: Edinburgh University Press, (2009): 104–25. Print.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press, 1986. Print.
- Krauss, Rosalind. *Grids*. MIT Press, 1979. Print.
- Kreig, Edward Gordon. *O pozorišnoj umetnosti*. Theatricon, 2010. Print.
- Kristeva, Julia. 'Word, Dialogue and Novel'. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Blackwell, 1991. Print.
- Lacan, Jaques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Penguin, 1987. Print.
- Laing, R.D. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. Penguin Books, 1990. Print.
- Lefebvre, Henri. *Kritika svakidašnjeg života*. Naprijed Zagreb, 1988. Print.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Blackwell, 1991. Print.
- Lefebvre, Henri. *Writing on Cities*. Wiley-Blackwell, 1996. Print.
- Le Grice, Malcolm. *Material, Materiality, Materialism, Experimental Cinema in the Digital Age*. London: BFI, 2002. Print.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. CDU – Centar za dramsku umjetnost Zagreb, TkH – Centar za teoriju i praksi izvođačkih umetnosti Beograd, 2004. Print.

- Lepecki, Andre. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York: Routledge, 2006. Print.
- Lesage, Dieter. "Who's Afraid of Artistic Research? Measuring artistic research output". *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts & Methods* V. 2, br. 2 (2009) Print.
- Lessig, Lawrence. 'The Failures of Fair Use and the Future of Free Culture' Cut: Film as found object in contemporary video. Ed. Karen Jacobson. Milwaukee Art Museum, 2004. Print.
- Levinas, Emmanuel. *Existence & Existents*. Duquesne University Press. 1987. Print.
- Levinas, Emmanuel. *Time and the other*. Duquesne University Press. 2001. Print.
- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. Springer, 1980. Print.
- Leyes, Ruth. From Guilt to Shame: Auschwitz and After. Princeton: Princeton University Press, 2007. Print.
- Locke, John. *Second treatise of government*. Cambridge: Hackett Pub Co. 1980. Print.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Penguin Classics, 1998. Print.
- Lovrenović, Ivan. Kulturni identitet(i) Bosne i Hercegovine. 26. 04. 2015. Web.
<http://ivanlovrenovic.com/clanci/bosna-argentina/kulturni-identiteti-bosne-i-hercegovine>
- Lovrenović, Ivan i Miljenko Jergović. *Bosna i Hercegovina, budućnost nezavršenog rata*. Novi libre, Zagreb, 2010. Print.
- Lynd, Helen Merrell. On Shame and the Search for Identity. New York: Science Editions, Inc., 1961. Print.
- Machon, Josephine. *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Palgrave, 2009. Print.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. The MIT Press, 2002. Print.
- Matuz, Jozef. *Osmansko carstvo*. Zagreb, 1992. Print.
- McKinney, Joslin, P. Butterworth. *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge University Press, 2009. Print.
- McKinney, Joslin, Scott Palmer. *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. Bloomsbury Methuen Drama. 2017. Print.
- McMillan D., M. Fehsenfeld. Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director. Riverrun Press, 1988. Print.
- Mead, George Herbert. Mind, self, and society: From the Standpoint of a social Behaviorist. Chicago University Presss, 2009. Print.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Indiana Univerzity Press, 1986. Print.

- Meyer, Mark-Paul. 'From the Archive and Other Contexts' Found Footage: Cinema Exposed. Ed. Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati and Jaap Guldemond. Amsterdam University Press, EYE Film Institute, 2012. Print.
- Mosely, Sheryl. 'Forms are Changing' ONCURATING 3 (2010): 11-12. Print
- Muller-Peters, Anke. The significance of national pride and national identity to the attitude toward the single European currency: A Europe-wide comparison. *Journal of Economic Psychology*. 1998, vol. 19, issue 6, 701-719. Print.
- Nancy, Jean Luc. *The Creation of the World or Globalization*. State University Press, 2007. Print.
- Nelson, Robin. "Introduction: The What, Where, When & Why of 'Practice as Research'". *Practice as Research in the Arts*, Palgrave Macmillan, 2013. Print.
- Nilević, Boris. *Srpska pravoslavna crkva u Bosni i Hercegovini do obnove Pećke patrijarsije*. Sarajevo 1990. Print.
- Norberg-Schulz, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, 1979. Print.
- Norberg-Šulc, Kristijan. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Građevinska knjiga, 1999. Print.
- Obrist, Hans Ulrich. 'Diaghilev is the most important curator of the 20th century', an interview with Hans Ulrich Obrist conducted by Florian Malzacher, Tea Tupajić&Petrica Zanki, Frakcija 55 (2011): 44-50. Print.
- O'Neill, Paul. 'Curatorial Turn: From Practice to Discourse' Issues in Curating Contemporary Art and Performance. Ed. Judith Rugg and Michele Sedgwick. Intellect Books: The University of Chicago Press, 2007. Print.
- O'Neill, Paul. 'The Curatorial Constellation and the Paracuratorial Paradox' The Exhibitionist 6 (2012): 55-61. Print. Painter, Colin. "Editorial". *POINT: Art & Design Research Journal*, 3 1996. Print.
- Pallasmaa, Juhani. *Eyes of The Skin*. John Wiley & Sons Ltd., West Sussex, 2007. Print.
- Pallasmaa, Juhani. *The Embodied Image*. John Wiley and sons, 2011. Print.
- Pallasmaa, Juhani. *The Architecture of the Image*: Existential Space of Cinema. Rakennustieto publishing, Helsinki, 2008. Print.
- Pallasmaa, Juhani, S. Hall, A. Perez-Gomez. *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. William Stout Publishers, A+U Publishing Co. Ltd., 2008. Print.
- Parker, Andrew, Eve Kosofsky Sedgwick. *Performativity and Performance*. Routledge, 1995. Print.
- Parker W. Oren, R. Craig Wolf. *Scene Design and Stage Lighting*. Harcourt Brace College

- Publishers, Orlando, USA, 1996. Print.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, Film*. University of Michigan Press, 2003. Print.
- Pearson, Keith Ansell. *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, London and New York: Routledge, 1999, Print.
- Phinney, Jean S. 'Ethnic Identity in Adolescents & Adults: Review of Research' *Psychological Bulletin*, Vol. 108, No. 3, 1990, 499-514
- Ponti, Moris-Merlo. *Fenomenologija Percepcije*. Logos Sarajevo. 1990. Print.
- Ponty, Maurice/Merleau. *Sense and Nonsense*. Northwestern University Press, 1992, Print.
- Pristaš, Goran Sergej. 'Looking Backwards' *Frakcija* 55 (2011): 30-38. Print.
- Rancier, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster*. Verso, 2009. Print.
- Rancier, Jacques. *Emancipated Spectator*. Verso, 2009. Print.
- Reese, A.L. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. 2nd edition, Palgrave MacMillan on behalf of London: BFI, 2011. Print.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Rev. ed. New York: Vintage Books, 1994. Print.
- Saint Augustine. *Confessions*. Collins. 1960. Print.
- Saussure, de Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Trans. Wade Baskin, New York: Philosophical library, 1959. Print.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, Taylor & Francis Group, 1988, Print.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003. Print.
- Seigworth, Gregory J. and Melissa Gregg. 'An Inventory of Shimmers'. The Affect theory Reader. Ed. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 2010. 1-25. Print.
- Selimović, Meša. *Derviš i smrt*. Book Beograd, 2014. Print.
- Selimović, Meša. Tvrđava. Vulkan, 2014. Print.
- Smith, Anthony D. The *Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell, 1986. Print.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. London: Penguin. 1991, Print.
- Smith, Tom, Lars Jarkko. *National Pride: A Cross-national Analysis*. University of Chicago. 1998. Print.
- Soja, Edward. *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday Life*, ed. Alan Read, London and New York Routledge, 2000. Print.

- Spivak, Gaytari C. *Can the Subaltern Speak?*. Marxism and the Interpretation of Culture, eds. Cary Nelson, Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan, 1988. 96-120.
- Sućeska, Avdo. *Ajani - prilog izučavanju lokalne vlasti u našim zemljama za vrijeme Turaka*. Akademija nauka i umjetnosti BiH, Sarajevo, 1965. Print.
- Suderburg, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2000. Print.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005. Print.
- Tajfel, Henri, John Charles Turner. ‘The social identity theory of inter-group behavior.’ *Psychology of Intergroup Relations*. Ed. S. Worchel, W.G. Austin, Chicago: Nelson-Hall, 1986. Print.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism: Examining The Politics of Recognition*. Princeton, New York: Princeton University Press. 1994. Print.
- Thorne, Gary. *Stage Design: A Practical Guide*. Marlborough, Crowoo, 1999. Print.
- Todorova, Maria. *Imaginarni Balkan*. Biblioteka XX vek. 2006. Print.
- Tomkins, Silvan. “Affect, Imagery, Consciousness.” *Shame and its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Ed. Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank. Durham: Duke University Press, 1995. Print.
- Trimingham, Melissa. *A Methodology for Practice as Research*. STP 22 (1) Intellect Ltd, (2002): 54-60. Print.
- Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*, Zagreb: AGM, 2004, Print.
- Virilio, Paul. *The Vision Machine*. Indiana University Press, 1994. Print.
- Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Semiotext(e). Los Angeles/New York 2004. Print.
- Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Dover Publications. 1960. Print.
- Yeo, Rob. 'Cutting Through History: Found Footage in Avant-garde Filmmaking" Cut: Film as found object in contemporary video. Ed. Karen Jacobson. Milwaukee Art Museum, 2004. Print.
- Youngblood. Gene. *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970. Print
- Watkins, Jonathan. 'The Curator as Artist' Art Monthly 111 (1987). Print.
- Weber, Max. *Economy and Society*. New York: Bedminster Press, 1968. Print.
- Wees, William C. *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Anthology Film Archives, 1993. Print
- White, Ian. ‘Cinema Auditorium’ ONCURATING 3 (2010): 2-4. Print

- Wilde, Oscar. 'The Critic as Artist.' Norton Anthology of Theory and Criticism. Ed. Vincent Leitch. New York: Norton, 2001. Print.
- Willet, John. *Caspar Neher: Brecht's Designer*. London: Methuen, 1986. Print.
- Zarilli, Phillip. *Acting (Re)Considered: Theory and Practice*. Routledge, 1995. Print.
- Zarilli, Phillip, Bruce McConachie, Gary J. Williams, Carol Fisher Sorgenfrei, Tobin Nellhaus. *Theatre Histories: An Introduction*. Routledge, 2010. Print.
- Zarilli, Phillip. *Toward a phenomenology of acting*. Routledge, 2019. Print.

KATALOZI

- Basilico, Stefaano. *CUT. Film as found footage in contemporary video*. Milwaukee Art Museum, 2005. Print.
- Dinulović, Radivoje, Aleksandar Brkić. *Teatar, politika, grad / Studija slučaja: Beograd – Srbija na Praškom kvadrijenalu 2007*. YUSTAT, Beograd, 2007. Print.
- Guldemond, Jaap, Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati. *Found Footage Cinema Exposed*. Amsterdam University Press, 2012. Print.
- Kolundžija, Dorijan. *Displacements/Izmeštanje*. Kiosk, 2011. Print.
- Miljanović, Mladen. *The Garden of Delights*. Pavilion of Bosnia and Herzegovina at 55th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, Museum of Contemporary Arts, 2013. Print.
- Svoboda, Ondrej. *50 years of PQ*. Arts and Theatre Institute, Prague, 2017. Print.
- Svoboda, Ondrej, Lucie Čepcova, Daniela Parizkova. *Prague Quadrennial of Performance Design and Space 2011: at the still point of the turning world: no inside or outside*. Arts and Theatre Institute, 2011. Print.

10. PRILOZI

Tiha voda brije roni. Narodna poslovica.

PRILOG I: Kako sebe vidim, mart 2018, dopunjeno u julu 2021.

Monika Ponjavić je živjela šest života.

Prvi, do 1989. kada je izgubila pola porodice u godinu dana.

Drugi, do avgusta 1995. kada je izgubila sve prijatelje u jednom danu.

Treći i četvrti, kao tinejdžer i student. U Banjaluci. Do 2004/05. Od 2006.

Peti, kao postdiplomac od 2010. do 2015. U Beogradu i Amsterdamu. U Torontu. Njujorku. Pittsburghu. Kalgariju. Koventriju. Kao svjetski putnik, bez mira i tačke za koju je vezana.

Šesti, trenutno, kao majka, kao supruga, kao kćerka, unuka, sestra, snaha, prijatelj, kao Monika.

Monika Ponjavić je uvijek bila nestalna, nemirna, u potrazi. Nikada zadovoljna. Ljudima koji je okružuju. Životom koji živi. Situacijama u kojima se nalazi. Poslom. Taj nemir i frustracija je proizvod svih gubitaka koje je iskusila. Sve te nesigurnosti iz straha da će ostati bez onoga što voli. Koga voli. A možda je to samo takvo stanje duha. I dalje se ponekad osjeća tako, ali u znatno manjoj mjeri.

Monika Ponjavić je teška. Ona je zahtjevna. Traži maksimum od svih ljudi kojima je okružena. U profesionalnom i emotivnom smislu. Od kolega, saradnika, porodice, prijatelja, partnera. Često je uvrijede gluposti. I onda se zatvori i nije u stanju da priča. Da komunicira. Bude ljuta i bijesna. Svjesna da to ljude izluđuje, ali nedovoljno jaka ili spremna da to i promjeni. Monika je zlopamtilo, ali nikada se nikome nije svetila. Samo pamti i sebe tako muči kojekakvim lošim sjećanjima i lošim iskustvima. Monika je jako tvrdoglavca. Teško prihvata izvinjenje, a još teže se izvinjava. Ali nije licemjer. Sa njom uvijek znaš na čemu si. Monika voli ljubav, a u ljubavi se često guši. Monika je ishitrena. Impulsivna. Emotivna. Selektivno lijena. Ponekad melanholična. Ponekad puna sebe. Vječni optimista. I radoholičar. Na momente bezosjećajna. Monika je puna suprotnosti.

I kao takva, ona jednostavno ne zna ispoljiti emocije, a u ljubavi ih je ispoljavala non-stop i davala ih kome god je stigla. Često na pogrešnu adresu. To je posebno zanimljivo jer Monika nikada nije pogriješila u procjeni ljudi. Uvijek se njen prvi utisak pokazao tačnim bez obzira na povremene stranputice. Kad ih je i bilo one su se dešavale upravo zbog tog optimizma, zbog potrage koju je, barem kada je ljubav u pitanju, konačno završila. Jer Monika uporno vidi najbolje u ljudima. Vidi ono što želi da vidi. A ne vidi ono što joj je pred nosom. Jer Monika ne zna kako živjeti u trenutku. Niti uči na svojim greškama.

Monika je jaka i hrabra. Ali samo kad su drugi u pitanju. Kada je potrebno da nešto uradi za sebe, da traži za sebe, tada se povlači i zato joj je tako. Uvijek odustane od sebe. Jer je kukavica. A kukavičluk je najstrašniji od svih poroka. Takva Monika joj se gadi. Ona koja ide linijom manjeg otpora.

Često je vođa, protiv svoje volje. Ali voli da je se pita. Ima silovite uspone u raspoloženju i još silovitije padove. Monika je glasna i srdačna. Otvorena. Monika je nepristupačna i distancirana. Monika stoji u čošku. Monika čuti. Monika je najglasnija u sobi. Monika pati. I ima veliki osmijeh. Moniki je često dosadno. Moniki nedostaju smisleniji razgovori, o životu, o umjetnosti, a najviše o pozorištu. Razgovori kakve je vodila sa Kolinom i Huanom. Monika sada takve razgovore vodi samo sa Markom. I ponekad sa Tatjanom, Vanjom, Dijanom, Pejom, Miljkom, Saletom. Monika bi voljela više takvih prijatelja. Površni odnosi joj nisu interesantni. Ne vole je ljudi koji je ne poznaju. Oni sa kojima je bliska bi život za nju dali.

Monika zna svašta. I ne zna ništa. Niučemu nije ekspert. Jer se stalno traži i nekome dokazuje. Zašto to radi nikad mi neće biti jasno. Da bi bila srećna mora raditi ono što voli. A da bi radila ono što voli, mora učiti. Jer ne zna drugačije. Bez toga postaje nesigurna. Strašno je nesigurna i iz te nesigurnosti se vraća školi.

Voljela bih da to sve pusti i nauči živjeti u trenutku. Da dopusti sebi da bude srećna. I da oprosti sebi. Damjana, prije svega. I da Damjan oprosti njoj. Onda se više nizašta ne bi kajala. I voljela bih da više cijeni ono što ima. Jer Monika je bogata. Monika ima Marka. Ima Gavrila. Ima Kirila. To je sve. Čitav život satkan u jednu malu porodicu. Monika ima Gogu i Zoku, Simonu i Nađu. Vovu i Joku. Milana, Zoricu i Milanu. Ima Jacu, Sementu i Mikiju. Ima Ropea i Miljku. Simu i Bilju. Bobu i Iću. Davora. Ima Vanju. I svog Mladena. Ima Dijanu. Dejana i Ognjena. Saleta. Sandru. Branku. Minju. Marinu. Žanu. Tanju. Rašu. Kristinu i Kolina. Hozea. Pola. Anu. Ezru i Aparnu. Krisa. Huana. Kolina. Za dobar život ništa više nije potrebno.

PRILOG 2: Kako me drugi vide, mart-april 2018.

- *Monika Ponjavić is a visionary. She is a unique thinker in a world that is in constant search of similarity. Like most visionaries, she has her blind spots--those topics or beliefs in which she struggles to see the other side. But, that's what makes someone a visionary, isn't it? The ability to see some things so clearly and others not at all?*

Monika is caring and sentimental. She gives thoughtful gifts, wrapped in layers of nuance and detail. She is not a... 'ladder climber'. She's not someone in a rush to be "the best". Rather, she is slow, steady, and deliberate; true to herself, her likes, her dislikes and confident that, as long as she is that, she will find success. This makes her somewhat reluctant to change even though she, herself, is constantly creating it.

- *Inteligentna, svestrana i talentovana, zanimljiva, ponekad latalica i romantičar, ali i osoba koja neće odustati od traženja sebe. Posvećena sebi i svojoj porodici. I onome koga voli.*

Mnogo ljudi je dio njene prošlosti, ali samo nekolicina njih je poznaje. Zapravo, i njoj samoj je jako dugo trebalo da sebe spozna, i da smiri svoj nemirni duh, ako je to uopšte ikada moguće.

Iskren je prijatelj, nekad nesvjesno usmjerena na sebe, ali i svjesna svojih mana. Ne uslovjava prijateljstvo. I zna da prihvati kritiku. A nikome ne podilazi.

Dobra osoba, blage naravi, vjerujem i dalje ponekad lepršava, ali i odlučna i istrajna u onome što voli. I veoma hrabra, jer nije odustala od svog sna, umjetnosti, filma prije svega. Čak ni uprkos mnogim preprekama, pogotovo u ovom društvu.

Umjetnik i analitičar.

- *Monika Ponjavic - I dont know how she does it, but whatever she touches or even just thinks about changing it, she leaves a unique and positive effect on the final outcome.*

Always focused, goal oriented, independent, creative, not just an innovator but a leader as well, has a deep knowledge in the field she works in, with an artistic and cultural feeling, very social and funny too, an adventurous traveller and so much more, simply a true gem for Bosnia and the whole world as well.

-Jednom si mi rekla da želiš da napraviš "nešto" što će ostati, trajati, možda te i nadživeti (parfrazirala sam), nešto neprolazno.

Nadam se da je Monika zaista hrabra kao što izgleda, predstavlja se u javnosti. Monika, uvek završi ono što hoće. Pitam se, da li je uvek zadovoljna? Monika želi da je drugi poštiju, neprimetno pati kada je suprotno. Monika je samo naizgled sigurna u svoju autentičnost, ona je spremna da odustane od iste, da bi udovoljila okolini,

autoritetima...Monika ne priznaje poraz, već je dovoljno inteligentna i sposobna da svoje ideje preformuliše i zadovolji formu. Monika je i tada iznad proseka u očima drugih. Za Moniku je to ipak poraz.

Verujem da tek dolazi trenutak kada će Monika prevazići formate, sredinu, autoritete, pregaziti sopstvene granice, zgužvati sve pročitane stranice, sve naučeno i konačno napraviti to nešto njenog, neprolaznog, iz inata, iz ljubavi, iz sebe.

- The first word that comes to mind (and often has) when I think of Mo is “intensity.” Not “intense” alone as a descriptor of her but “intensity” as a noun, something she embodies. Her thoughts, feelings, and opinions are supercharged electricity, and I have felt that electricity pass to me contagiously on the regrettably few occasions I have had the pleasure of sharing physical space with her.

*I first met Mo through our mutual friend Colin Lalonde in April 2012 on a trip to Belgrade. We spent two lively evenings together, the three of us seated around a table drinking and me slowly nodding off at 3 am... I stayed in contact with Mo over the internet during the next year and a half, mostly through our shared love of various elements of popular culture: movies, TV shows, and music. Finally, we reunited in my home country of Canada in October 2013. Shortly afterward, I described Mo in my journal as “smart, funny, and very intense—such energy, very alive.” And the experience reminded me of a line I had recently read in the Susan Sontag novel *In America* (1999): “Maybe utopia is not a kind of place, but a kind of time—those all too brief moments when one would not wish to be anywhere else.” Mo’s energy is magnetic; she draws you in, and you feel part of a “conspiracy of two.”*

I have not always agreed with Mo’s opinions on individual episodes of television shows, on particular movies, and so on. But I have always respected the depth of her knowledge of art and of narrative, the vociferousness of her critiques. These all point to the deep strength of her convictions—itself one level on which we have naturally connected and that I feel her friendship has nurtured in me. We have not seen each other often, or even stayed in consistent contact, but I have sometimes felt her absence acutely and I have never feared losing her as a friend. Hers is, perhaps sadly, my only intercontinental friendship, but it is that conviction, loyalty, and intensity that has kept us connected across thousands of miles.

- I’ve hesitated to write this too quickly as I wanted some time to gather my thoughts. Meeting You and knowing you through our channels has been one of the great pleasures of my life. How can this be so I ask myself? In you I see someone who has childlike wonder of the world but the intelligence and wisdom of a very old soul to digest whatever it is you apply yourself to. I’m never one to covet but I adore these qualities about you. In case you never figured it out why so many are drawn in by you it’s because you have a way of making them feel that they too can have this zest for life. Some people are an agent for chaos, some for mischief, some for life and love. I believe you are all these and more and it’s wonderful. My only regret with you is that I haven’t known you my whole life.

- Monika and I met in Fargo, North Dakota in either 2006 or 2007. I took the train in from Seattle to spend a long weekend with my brother, and Monika was in town for a conference. Why Monika travelled across the Atlantic to attend a conference in one of the more mundane regions of the world is still beyond me, but I applaud her for taking the risk. By coincidence, we were at the Fargo train station at the exact same time. I had just arrived by train, and Monika was there checking out the architecture. I believe the architect was a guy who new a guy who was inspired by Frank Gehry. Anyway, my left arm was broken and in a cast, so when Monika saw me struggling with my luggage, she approached me and offered to help. There was an instant connection, as if we had known one another in a previous lifetime. There was something in Monika's voice that sounded so familiar, and felt like looking into her eyes was to be looking into my home. I forget who initiated, but we decided to go and get drinks at a local watering hole. I was drinking beer and Monika was drinking a nice Scotch, which I recall reminded her of drinking Laphroaig in Prague. We drank well into the night, talking about our dreams, desires, and passions. Damn, this was the most connected that I felt to another human being in years. We then got a room at the Hotel Donaldson in downtown Fargo and made love to one another. Such connection, such passion. As quickly as we came in to one another's life, we went in our different directions the next morning. I never thought that I would see her again, but then it turned out that we were accepted into the same Masters program... life is amazing.

So what I just wrote never actually happened, but it's a story that Monika and I created over e-mail. We then told all of our MAIPR colleagues and professors that this is how we originally met, at a train station in Fargo. When, a year later, people found out this wasn't exactly true, there was a wide array of emotions. Some people were hurt, some people were in awe of our masterful deceit, some were confused and attempted to cling on to this story being true despite the great reveal. When I think about Monika, I always think about this story. Sure, one could easily make the argument that this was a lie, a fabrication. I would suggest that this story is an act of world making. An act of looking over the contours of a perceived reality and looking for the cracks to pose the question: What if...? There's a playfulness (albeit somewhat dark) to this sort of exercise because it perturbs the very ground upon which we stand. Forces us to each question the accumulation of memories and habits that we anchor identities to. Yes, people were hurt by this exercise in reality and I do feel regret for that, but there was such a thrill to this act of world making. And, admittedly, I fell in love with Mo while we were creating this world because the thrill of creating a world together was incredibly emotional. Then when we met for the first/second time at the airport in Zagreb, I didn't know what to do, how to behave, because although we had never actually met 4-5 years ago, it felt as if we had.

To me...

Mo is Fargo.

Mo is making worlds.

Mo is the person that you meet for the first time, but you've known them for a lifetime.

Mo is the person you fall in love over beers at a hotel bar in North Dakota.

Mo is serious.

Mo is serious about being not serious.

Mo is emotion and carries herself in a way that demands others be honest and open with their emotions (which I struggle to do).

Mo is looking at the clouds while drinking a beer alongside a canal in Amsterdam.

What the hell is in those clouds, Mo?

15 months 20 centimeters

- Monika je larva u čauri koja počinje polako da postaje leptir. To podrazumeva onu priču o leptiru koja kaže da kada bi neko malo zasekao čahuru ne bi ti ostavili dovoljno prostora da prokriš kako bi mogla da letiš. To se zaista desilo. Jer u tom izlasku iz čahure ti dobijaš tu žilu, snagu i krila da poletiš.

- Monika Ponjavić je moj student. Bila je, u Banjaluci, i sada je, ponovo, u Novom Sadu. Ona je arhitekta. Ali je i umetnik, kritičar, posmatrač... Ima snažno stvaralačko biće i ogroman unutrašnji svet, koji, ponekad, provire napolje. Veoma je volim.

- Monika je jedna od onih osoba koja već prilikom prvog susreta ostavlja snažan dojam. Pomalo pankerski neuredna spoljašnjost određuje je kao osobu sa buntovničkim stavom, neukalupljenu, ali spremnu da se vatreno bori za istinu. Takva spoljašnjost savršeno oslikava Monikin karakter - ona je osoba sa stavom, kojoj je bitniji sadržaj od pukog suprotstavljanja mainstream-u ili želji da se izdvoji.

Koordinate Monikinog sveta su odmah jasne. U tom svetu nema mesta površnim temama i odnosima, to je zamara. Nju zanimaju najdublja pitanja i najteži odgovori. To je svet u kojem je zaigrana.

Monika deluje kao osoba koja zna. Zato joj se može verovati. Ne boji se da se uhvati u koštac sa najzahtevnijim izazovima. A kada ti izazovi imaju širi društveni kontekst, ona svojom energijom ima snagu da povede, inspiriše, preokrene.

Sa Monikom se čovek skapira u letu. Ili ne skapira. Ako se skapira, onda ima osećaj kao da je sa njom pojeo kilo soli.

- Moniku sam upaznao prije otprilike 18 godina i u tom periodu do danas djelili smo emotivne, drugarske i kolegijalne trenutke. Za Moniku mogu reći prije svega da je dobra osoba i dobar prijatelj. Svestrana je, inteligenta, talentovana i kreativna na više polja o čemu svjedoči njena strastvena predanost i analitičnost svakim poslom i projektom kojim se bavi. Voli muziku, umjetnost, kulturu i obožava filmove. Svemu tome posvećuje posebnu pažnju i nastoji uzdići na viši nivo kad god se ukaže prilika u svakom vrijeme i na svakom mjestu.

Pojedine osobine koje je čine običnim čovjekom su ujedno i njene mane. U emotivnom smislu istovremeno može biti zatvorena i pristupačna. Nasuprot neustrašivoj i analitičnoj kritičarki stoji osoba koja je osjetljiva na kritiku upućenu njoj samoj. Svoje stavove ponekad brani nesvesno do granice isključivosti, subjektivno pristupajući određenim temama čudeći se reakcijama sagovornika koji ne dijele njeni mišljenje. Vjerovatno iz ljubavi prema filmu često idealizuje prostor i ljude oko sebe, što ima za posledicu nagli pad entuzijazma kad se susretne sa realnošću. Monika uvijek navija za suprotan tim. Mana ili vrlina? Ko želi neka sam procjeni...

- OK, so let's take a look...

As it is with any two adults, you experience people first through the intermediary. I remember that Christina had a great respect for your intellect, if not an incredible happiness at your smoking and, ahem, anti-social, tendencies. Have you ever seen Puff the Magic Dragon? In the opening, there's a smoking cave and scary sounds, but turns out to be an animated dragon that sings songs? You're Puff. Minus the scary sounds and smoke...wait, might want to keep the simile going actually...

But personally, you have always been someone who I respected for your intellect, and appreciated through the lens of Christina's respect for you. I think I only really got to know you, from my own perspective, once I saw you "in situ" and was able to place you in the context of the Balkans. In a way, you 'make sense' in a Balkan context, and that by no means disqualifies some of your various dissatisfactions with the Balkans.

I have to admit, I very often "give the benefit of the doubt" to ESL speakers, but I very quickly was able to drop that and switch into my default position of smart ass when I saw how good your English is. I've always been impressed at your ability to take in American/English culture whole, chew it up, spit out the pulp and internalize the meat. It's impressive on many levels. You always have an opinion, you're always willing to argue it. I wonder how much the whir of your brain makes it difficult to act, decisively, on things (this may be me projecting a bit). I think like so many people, we have some Hamlet in us.

Like anyone who's not a psychopath, you've got a capacity for love, but one that requires a specific harmonic resonance to unlock. I think you've managed to find it in times and places, but maybe struggle to find it in a time, and a place, and in people, all at the same time. Which might be torturous, but if it were easy we'd all be Kate Middleton, which sounds wretched.

- Monika Ponjavić is Mo for me. She is quite interesting, unique; but quite familiar at the same time from the first moment I saw her. I do not know how she manages to be both unique and familiar at the same time. Is it because we have many words in common in our mother tongues including patlidžan or is it because she is a Cancer? I am not a stupid girl who completely believes in star signs, but I do believe people with the same star signs have some common characteristics and Mo is such a Cancer. She is quite sentimental from inside although it is not really something you can get from outside. She has dark sides which makes her and people around her (like me) pessimistic, but she is quite fun at the same time. She is a film and TV series geek. But of course, not a standard geek. She has to be unique at all areas, so she is a creative, artistic geek.

- Monika, or Mo as she is to me, is my friend. Always.

She is incredibly passionate and driven in whatever she sets her mind on. She is strong minded in her beliefs but open to discussion about them.

Whether she is aware of it or not she has this lovely ability to bring people together. Without Mo I would not have met some incredible people and had the chance to collaborate with them.

Since we met 12 years ago we have shared some great memories together, both in Banja Luka and elsewhere in the world (Belgrade, Amsterdam, Belfast, London, Prague, New York City, Pittsburgh, Berlin etc.) from childish endeavours such as 'riding a bicycle together' to discussing theories within what we call the 'trigonometry of life'.

Our friendship has had its share of ups and downs; we crossed a line (in friendship terms) in New York that I simply wasn't ready for. I don't regret it; it set us on the paths we are now on but i do regret the fallout between us after and the strain it put on our friendship.

We don't get the opportunity to meet often (ours has always been a long-distance friendship) and lately we are not in touch as much as we used to be - she has work to do in Banja Luka and I have a young family. But I do believe that next time we meet, like always...we will simply continue where we left off. As friends. Damn good ones.

- Monika – u mom životu označena jednostavno i okruglo kao MO- jedno jutro mi je zamolila ako mogu da napišem nešto o njoj.

Upute su bile sljedeće: Ko je Monika Ponjavić? Odnosno, ko je Monika za mene.

Trebam da budem iskrena – Monika se neće ljutiti. OK MO!

Prva slika: MO je moj student, gledam njen završni rad. Projekat hotela- mislim. Da li je to arhitektonski projekat ili neka savremena interpretacija senzualnosti jednog Gustava Klimta. Eksplozija boja i organske geometrije, slojevita, više značana pojavnost. Jeste projekat, ali jeste I mnogo vise od projekta- to je slika duha, dubokog unutranjeg svijeta koji eto, u ovom trenutku izbija kroz ovu formu –formu arhitekture, a moglo bi da bude bilo koji drugi medij. Tako sam upoznala Mo ili bolje rečeno Mo je ušla u moj svijet.

Druga slika: Radimo konkurse, neke projekte skupa. Svaki put potpuno sigurna da će stvari biti završene na najbolji način. Jer je Monika ta koja će da radi preko granice, jer nikada neće posustati kada je frka, jer će da ugradi sloj iskrenosti i neke promišljene divote.

Treća slika: Mo se pojavljuje u fragmentima. Bori se sa vetrenjačama. Sada su mediji njenog pojavljivanja drugi. Ona je umjetnik koji radi u Ministarstvu?! Da, to je moguće! Ona okuplja ekipu i pokreće ideju da Banjaluka postane prestonica kulture. Koliko je volje i snage potrebno samo za tu nadu. A tek da se nuda pretvori u akciju. To je stvarnost koju Monika proizvodi. Kako sve ovo radi? U nekom trenutku čini se samodestruktivno da bi ostvarila nade i ideje. Pretpostavljam da je to jedini oblik njenog postojanja i sreće – mada će vjerovatno negodovati i to neće htjeti da prizna.

To bi bila Mo – kako je ja vidim!

- Ja stvarno ne znam ko je Monika Ponjavic danas. Monika koju ja znam je Mala Mo - mala, svojeglava teenagerka koja se ne da zbuniti.

Iskreno, mislim da se tu nista nije ni promjenilo u zadnjih 2 decenije. Mozda je malo starija, malo nacitanija, malo rascupanija i sa drugacijim prioritetima, ali mi se cini da zivot zivi na isti nacin - 20% mozga i 81% strasti. Ma lazem. Strast je 100%. Mozak je tu samo da moze kasnije elokventno prepricati sta je srce napravilo. Mozda grijesim, mada mislim da sam u pravu.

Recimo, kad Mala Mo voli, onda voli toliko da ti bude neprijatno jer ne znas cim si to zasluzio/la. Bilo da se radi o covjeku ili TV seriji, mislim da je Velika Mo ista takva. Garantujem da reziser Call Me By your Name, Luca Guadagnino, bi se zacrvonio kada bi citao njene postove o njegovom filmu i rekao bi "pa dobro, Mo, jeste dobar film, al' nije bas toliko". Al' sta on zna?!

Mala Mo nije tiha i ne zanima je sta drugi misle. Misljenje koje je bitno - njen. Ostala se uzimaju u razmatranje - mozda. Sto ne znaci da je Mo zadrta i nece da slusa, nego da je u pravu.

Nema kod Male Mo labavo. Il' te voli najvise na svijetu, il' bas je briga ako te zgazi autobus. U jednom zivotu covjek moze da upozna obe Monike. Ja jesam. Nije zabavno!

Tako Mala Mo ide kroz zivot. Kako u ljubavi, tako i sa filmom, TV serijama, umjetnoscu, pisanjem... ona konzumira sve sa maximalnom licnom investicijom i potpunom predanoscu. Kao ja kad jedem cokoladu - ne komad po komad, nego citav Snickers u usta, pa nek curi slast niz obraze.

A jedan savjet bi dao svijetu oko Monike:

Nemojte se praviti pametni! U stvari, pravite se. Ali kad ispadnete glupi, nemoj da bude da vam nisam reko.

Na kraju, slozio bi se sam sa sobom kada kazem da mi puno volimo Mo! I kad ona voli nas, a i kad je bas briga hocel' autobus da nas udari.

-Monika Ponjavić, osoba koju sam upoznala dva puta u životu. Oba puta bile smo slučajne poznanice u nekom sistemu. Prvi put, u srednjoj školi, strogoj srednjoj školi. Iako kroz maglu, nekih detalja prvog našeg perioda se sjećam. Toga, da sam ja prilično dobro poznavala ljude, da sam u svakom razredu imala nekog „svog“ koji je kasnije doveo još nekog svog..i moj krug se uvijek širio. Od svih tih ljudi, danas pamtim malo, to ustvari nije ni važno. Ali Moniku sam pamtila, pamtila sam je po imenu, po pomalo agresivnom hodu, po stavu..iako o njoj do drugog poznanstva nisam nikada razmišljala. Dakle, prvo poznanstvo nije bilo blisko, ali Monika je ostala u sjećanju. Bila je neko ko je hrabro hodao. Kasnije su nam se putevi razišli, ali nadosmo se opet u sistemu. Ja, zahvaljujući poznanstvima, a ona zbog stava, posebnosti i odlučnosti. Možda, i prenaglašeno sam joj se obradovala jer predhodno poznanstvo nije moglo garantovati ništa posebno. Ali, valjda sam znala da će hrabro hodati..

Monika je rođena u spoju dva različita nacionalna identiteta. Plod je ničeg drugog do iskrene, mladalačke, hrabre ljubavi dvoje ljudi koji su spremni da se suprostave društveno prihvatljivim normama. Ljubavi pretočene u brak, koji nije opstao. Monika je voljeno dijete, obožavana od svojih najbližih, možda i malo više zbog očevog izostanka. Upravo zbog toga što su je uvijek namjeravali ušuškati i zaštiti njeni najbliži često su vršili pritisak kada su birani Monikini putevi. Tako su neki bili duži. Ali sve je to ono što čini Moniku. Komplikovano- prevazilazi istrajnošću. Burna rekacija dolazi zbog česte borbe, a na kraju pobjeđuje njena čista misao, plemenita namjera. Sada kada razmišljam, možda je Monikina borba uvijek bila borba za slobodu. Nekad da se otrgne od majčine brige, sumnje u izbor. Borbe za slobode da se iskaže, da misli i odlučuje, da padne. Monika nema dilemu po pitanju svog identiteta. Ona zna ko je, a ko nije. Monika je uglavnom nenadjebiva. Monika snažno vjeruje. Ali u vjeri ne priznaje sistem. Crkvu..hijerarhije..Osjeća, misli i vjeruje, sve pronalazi u sebi. Monika je plemenita, empatična, odana, nježna ali nekad sebi štetna. Ponekad u emotivnom raskoraku. Sklona je kretanju iz krajnosti u krajnost. Istovremeno zaigrana, glasna, snažna i inspirativna, a onda ubrzo pada u melanoliju, povlači se. Monika je hrabra, uvijek spremna da ustane sama protiv svih. Monika se bori, ali odjednom odustane. Ne uvijek, ali iz revolta odustane. U poslovnom okruženju marljiva, vrijedna, čvrsta i nepokolebljiva. Na Moniku možeš računati. Monika je vrlo često prenatrpana obavezama, nedovoljno jasna u definisanju prioriteta. Prioriteta za sebe. Sposobna da djeluje na više polja, a da bude izvrsna. Daje se puno, a to je često emotivno iscrpljuje. Monika, iako svjesna svojih kvaliteta je skromna. Nedovoljno se cijeni. Monika je introvertna. Sa ljudima vrlo obazriva, iako zbog širine intelekta, ostavlja sasvim mali prostor putem kojeg daje šansu da joj se „stranac“ približi. Sposobna je da mrzi i voli, istovremeno. Zlopamtilo. Kad zavoli, postaje i opstaje kao vjeran i tolerantan prijatelj.

Monika je lijepa. Monika je te ljepote svjesna, iako to nikad neće reći. Stidljiva je. U stidljivosti šarmantna.

Kada sve ovo čitam, nedovoljno je za Moniku. Uglavnom, Monika živi. U životu uzima sve. Jako i do kraja.

Monika je volja, spas, odanost, hrabrost, nježnost, ljepota, zavodljivost. Moniku svi pamte. Ako ništa, onda po hodu...pa makar pored njih prošla samo jednom.

- Budi dobra..

Sjećam se dana kad sam ugledao devojku prelepog iskrenog osmeha na balkonu u društvu glasne muzike koja je dopirala iz njene sobe i još jedne nasmejane devojke koja je stajala pored nje.. Njen smeh se čuo nadaleko i prosto je uživala u svim pogledima koji su je posmatrali, a u isto vreme nije im ni pridavala neki značaj, bila je dovoljna sama sebi.. smejala se i uživala u muzici, nije ni jednom prolazniku poklonila zadovoljstvo da mu užvrati pogledom.. uživala je u trenutku, u sunčanom danu, u životu.. Bila je najlepša devojka koju sam do tada ugledao za svojih 20 i nešto godina života.. Nije prošlo mnogo i pronašao sam način da joj donesem buket sveže nabranog cveća sa obližnje livade..i nacrtanu pticu.

Divno je bilo narednih dana i meseci uživati u blizini Male Mo jednako kao i u daljini, kilometrima (koji mi se sada i ne čine tako velikim) i granici koja nas je djelila jedno od drugog, daljini koja je postala naša svakodnevница, u njenom tvdom bosanskom naglasku, u opuštenoj tišini, u recima i SMSovima koji su se pisali sami od sebe, svaka rečenica, svaka reč bila je tako posebna i jedinstvena.. Godinama sam bio povezan sa malom

Mo, sveska ispisana rečima iz SMSova koje smo razmenjivali sa mnom je, jutro mi je počinjalo sa "dobro jutro" ispisano na nekom mobilnom telefonu sa antenom na čijem je crno belom ekranu stajalo 3 reda slova.. sa "laku noć Mo" odlazio sam u postelju.. povremeni susreti, par dana u Novom Sadu, par mjeseci, par dana na obali Dunava pokriveni nebom, i poslednji susret od koga smo mnogo očekivali a desilo se suprotno.. a pripremali smo se dugo..

I dan danas lebde pitanja bez jasnog odgovora šta se desilo tih dana, šta je krenulo po zlu, šta se to promenilo kad nisam prepoznao Malu Mo i šta se desilo meni da smo postali tako daleki, kao nikad pre toga..

Poznajem Malu Mo koja je stajala na onom balkonu i pozajnajem Moniku koja je otišla od mene tog dana kad smo se rastali.. Upredujem Malu Mo sa Monikom.. gledam u prošlost daleku i prošlost blisku.. i glasno razmišljam bez da znam odgovor.. svako se menja fizički i psihički, jedno je kaljenja užarenog čelika a drugo oblikovanje meke gline na grnčarskom točku i naknadno pečenja na istoj temperaturi na kojoj se žari čelik.. Oterao sam je tog dana od sebe svojom hladnoćom, bez razloga, kao što sam oterao misli od mučne situacije kojoj nisam dozvolio da me proganja.. posle tog susreta osećao sam da sam kriv, ali nisam mogao nazad, greška je učinjena.. bolje ranjen nego mrtav.. posle čarki potrebno je osetiti istinsko pokajanje i pomirenje sa samim sobom i očekivanjima, i reći izvini, prihvatići realnost života i zaboraviti na prošlost.. ne umeti priznati greške nikom ne čini dobro..

I na stranu to šta je Monika meni lično, pokušavam da budem objektivan.. uvek sam gledao taj njen osmeh i energiju što pleni, toliko elena i volje za borbu sa vretenjačama, poklanjanje svog vremena sveta , dana i nedelja sa njoj dragim joj ljudima i pričama, u osmesima i laganim rečima, sa strancima; pitam se ko je Monika bila jučer, ko je danas i šta će biti sutra.. Godine su prošle i sklapam nevidljive kockice prošlosti u sadašnjost.. Proces transformacije, bolji sam kad pričam o Moniki od nekad.. Ali daću si za pravo da se igram i da stvorim sliku ko je Monika danas..

Od devojčice sa osmehom na licu bez mnogo pitanja i sa puno akcije upoznao sam i Moniku sa mnogo pitanja i nedoumica koja lebde nad njenom glavom, kratkotrajna oduševljenja i povratak u samoću i preispitivanje; da li će Monika (i svi mi ponaosob) naći odgovore na "ta" pitanja ili odabratи drugi put i jednostavno odbaciti terete i nedoumice prošlosti, ostaviti pitanja u magli, pa krenuti napred sa još većim elanom - oslobođena težine lanaca.. Video sam je nepokolebljivu, video sam je plahu kao srnu.. obično sa osmehom na licu i uvijek velikog srca..

Monika se raduje putovanjima, raduje se novom iskustvu, istražuje i ne drži je mjesto.. s vremenom na vreme voli da se ušuška na nekom mestu gde se oseća svojom.. i onda kad na pitanja prestaje da dobija odgovor, i kad na svako pitanje dobija odgovor, kad dosadi samoća i razmišljanje, i kad dosadi buka i društvo, ona pakuje kofere i cipele skitaljke i kreće opet na put.. traži li Monika na putovanjima možda svoju obalu gde će naći sebe u tišini talasa u mekom zagrljaju koji joj daje sigurnost.. da li je skitanje potraga za obalom i spokojom, da li je tišina beg od sebe.. možda je ona brod koji nije stvoren da se usidri.. zašto se ne boriti protiv vretenjača kad je osećaj tako dobar.. znao sam reći ranije ne čitam više knjige i ne gledam mnogo filmova jer pišem svoju knjigu po kojoj ću snimiti film.. ali eto i pored svih godina bez televizije, knjigu još nisam napisao.. Kniga koju Monika piše svojim

rukopisom, eto je, samo što se nije pojavila iza čoška.. i radujem se što će ugledati svetlo dana i trenucima koje će provesti čitajući je..

I ostale su svih ovih godina, a prošlo ih je dvadeset, dve tačkice na kraju svake rečenice koje ispisujem još od tog vremena koje me podsećaju na sve njene poruke koje su se završavale sa dve tačkice, ne jednom ne tri, već dve.. na dve tačkice posle rečenica u SMSu koje su me činile sretnim kad bi mi zazvonio telefon Bip Bip.. jedna od tih tačkica je Mo..

- Mo: is a builder and a maker of kind, gentle, and critical friendships and art. She is a kind and caring person and artist who shares her kindness by making breakfast and coffee for people. For example, she will make Individual cups of coffee in the middle of brainstorming sessions that are happening at 11 pm. She is the type of person that expects the best from her friends and colleagues, and she will help them succeed. For example, she will work through the night to help build a fence made out of doors that appears impossible to make but that is integral to a performance production. She brings kindness into a space by encouraging laughter through storytelling, mainly telling stories about other people that are absurd but sweet. She is committed to documenting friendship. She is always taking pictures of the people she cares about and she shares those pictures with them. She expects precision in an argument and when she does not understand the argument she will ask important questions to seek understanding. She does this questioning with the desire to build up mutual understanding, never without wanting to harm people. She is a laugher who loves to laugh and who makes others laugh. She is cool but not pretentious. She writes amazing and detailed examinations of GOT!! She is kind but not docile. She stood up for me and Aparna when we were called terrorists during the development of a production in Belgrade. She possesses an eye for aesthetic creativity. She is sharp but never scathing. She is a badass and someone I'm thankful to call a friend and artist across the Atlantic. I wish I had more opportunities to interact with her!

- My Dear Mo,

I am honored that you would ask me to participate in such specific and meaningful event, Mo. Hopefully; I do not fall into the latter category of people in your life (hahaha).

From my memory of our work together in Fall 2013, I remember your face as the first one that met me when I walked into the meeting of all these artists. We did not say much, but I recall one of my favorite past times... watching people listen to others. It seemed, at least, that you were doing the same thing- taking in the room to observe how others consumed different thoughts, comments and ideas.

I was happy to be part of "The 8.5", but moreover, I knew I wanted to work with you, Marina, and Paul - I did not care too much who the other actors were (though I was extremely happy with our group). The myriad ways you expressed others' ideas was vital to how quickly we were able to move forward in such a short time. I never got the impression that you were given to only your way (another way in which we are similar), but could just as readily expound, improve someone else's vision. Had it not been for you, that other situation (with the racial tension that emerged mid-way through our process) blows up bigtime.

I think it is you compassion, that quietness, that stands out for me. This occasion has given me fond memories. It is often that I look at our pictures in the park where I took you all to hang out... you wearing my shades is still very cool (because nobody gets to wear my shades).

I send you thanks for thinking so much of me after these almost five years... and I send you so much love, Mo.

- AAAAA

Haos

Dakle

Mo

Prva osobina: uporna. Monika je radnik kakvog nema. Samo joj daj posla da ima čime da se zanima. Toliko je vrijedna da i stvari koje je apsolutno ne zanimaju učini interesantnim. Ljudi koji rade sa njom uglavnom ne mogu postići ni blizu koliko ona...tako da Mo, čisto sumnjam da te neko u Ministarstvu voli.

Kada je nešto zainteresuje u stanju je da prevrne cijeli svijet dok to ne apsolvira. E sad, ono što mi je čudno jeste kako isto tako brzo „pusti“ to što ju je do prije nekoliko trenutaka zainteresovalo ili držalo pažnju. Voli da organizuje nekakve predstave, priredbe, svečanosti...Ma sve...samo joj da organizuje.

Mislim da ljudi procjeni brzo i lako. I ako joj ne sjednu na prvu neće nikad ni sjesti.

Kad se zaljubi, ljubi do neba. I non stop ljubi. Kad je popusti – popustilo je i mo'š se jebat'.

Mislim da daleko bolje funkcioniše sa muškarcima i muškim kolegama. Mislim prije svega na produktivnost. Muškarci su efikasniji, a žene su još i ljubomorne. Pogotovo jer joj u poslu ne mogu ništa.

Udebljala se u posljednjih nekoliko godina samo zato što pije kafu iz šoljice veličine lavora i non stop nešto kucka po laptopu.

Dobro kuva. Najbolje. Pogotovo pasulj. Mo pravi najbolji pasulj na svijetu.

Ona je osoba koja te može “ubijediti” da možeš dohvati nebo ako to želiš. Zapravo ona već radi na tome...samo dok ovamo nešto finišira i nebo je već tu!

Voli da vozi bicikl. Veliki, bijeli, amsterdamski. White steed. Voli starke. Ludih boja i izlizanog đona. O filmu je zaboravila više nego što ćemo mi ostali ikada znati. Projektovala je prelude objekte, a nije izvela ni kokošinjac. Monika je ekstrem jedan posebni od žene. Voli porodicu više od svega, a nikako da formira svoju. Ne znam šta je koči.

Monika je osoba na koju se možeš osloniti. Uvijek. Ako te eventualno ispali to je zato što je pravila atomsku bombu, a ti tražio petardu. Žena za Brisel, a ne za Banjaluku. Mada I Brisel bi sjebala za manje od godinu dana i krenula dalje. Sve u svemu, Monika je jedan ogrooooman potencijal koji rijetko ko moće iskoristiti čak i ona sama. Treba joj pomoći u tome. Radila bi, a ni sama ne zna šta tog momenta.

Volim te na jedan poseban način jer sve u vezi sa tobom je posebno. I kako te poštujem.

- Za mene je Monika Ponjavić jedna briljantna žena koja promišlja i intervenira u razne sfere materijalnog i nematerijalnog okolo nas, neovisno o geografskom kontekstu. Monika ne djeluje unutar jednog disciplinarnog polja nego uočava obrasce i svojom snažnom energijom pomiče, pokreće i preslaguje elemente nekog teksta, scenografije, instalacije, strategije ili koncepta na način da oni dolaze do nekog savršenijeg, jasnijeg i čišćeg oblika. Prema svim tim svojim materijalima bavljenja, Monika se odnosi kritički, zaštitnički, izrazito posvećeno i toplo. Ta toplina i intenzitet emocija je nešto što Monikinu preciznu logiku čini još snažnijom u provedbi. Ona voli logičke zamršenosti i redovito ih pobjeđuje, bez obzira na to s koje strane joj prilaze. Pored tog, ona je duboko lojalna inovativnim idejama, minimalističkoj estetici i svojim pomno odabranim drugarima.

- Dobro jutro, Monika. I am walking to work. And I am thinking about how we define ourselves and I am thinking about reminders I have from you. So, the first obvious reminder is physical. For me, you are like, well, physically yeah, like Marla Singer from Fight Club. You are your own personaje, your own style. And in a way I also think you are trapped in Banja Luka. I always have the feeling you want to escape from there but I don't know what is alway retaining you there. Obviously, you did your international experience, you are very well educated and you follow your path, which is amazing. Your interest in culture and cinema brings you closer to the person you are now. It is the thing you are alway fighting for.

What means Monika in my life? Actually, Monika was the person who needed to pick me up from the bus station when I first arrived to Banja Luka, for IAESTE, in 2006. And from that moment, well, actually, a bit later, we became friends. You opened the doors of your house for me, which is what I also did for you. We met each other 12 years ago and the reminders I have from us are always really, really good, the best. During those days we were in search of life, trying, deciding things and we were building what we are now today so for that I am really grateful because everyone who was playing a role in that stage are meaningful people, for sure. My feelings for you, and all the people I met in Banja Luka, for the people I love, are the same. Gratitude.

Thinking about how I could influence your life at some point I hope it was actually about that feeling of traveling and the feeling of discovering your place in the world. We share the same background. We are people who were, well, not raised in the best conditions. We do not come from wealthy families. And actually our families, like your mother for example, are people who are working constantly in order to have a good life or bring a good life for their kids. In that sense, I think, or rather I hope that I am a reaffirmation. Like a mirror. Because what you achieve in your life is by your own merits, by the merits of your mother, by the merits of the people who take care of you. That said, I hope I also brought something to your table. By following your dream we can get whatever we want. Interesting is also that we both were, lets say, players. You were always busy with guys and I was always

busy with girls every time we crossed paths. So, that is also why I say that you and me, we can be reflection of one another. You are super intelligent person and you search for the one. But at the same time you keep going to the same place. I don't understand why, why are you stuck in Bosnia. And I think that you are trapped. That also applies to me. I came to Berlin four years ago and I am also trapped here. My dream is to go back to Barcelona, return home. It is something I can do easily. But I don't know why I am here. Yes, I am working for these start ups and getting a lot of cash. But, in the end, I am not that happy as I was in Barcelona. So, in a way, it is also a reflection. We both are trapped in places that we like, but, bottom line, we are trapped. That is my feeling. Even if I don't talk to you for years.

What is Monika for me? Monika, for me, it is a masterpiece. She is that kind of person that you are afraid of because of her intelligence. She is that kind of person that all these people either hate or love. There is no in between, no medium term. People either really love you or really hate you and that is because of envy. People envy you. People envy the fact that you have the guts to do whatever you want and to show your personality across all medias. Therefore, people are passionate about you. There is no middle ground. Not many people have that. You are a person that inspires, and you are a person who people like to follow. So, you are a leader of opinion. When someone is looking for the moment of truth, for example in cinema, they are looking for you because your opinion matters. More so, because through it, you display your intelligence. In the end, people are following your heart, mostly because of your experiences and the way you structure your thoughts. You have the ability to do it properly and that is often hard. Therefore, you are a leader of opinion who can express herself in order and passion and most of the people in your life, in this life, don't have that. That helps you a lot.

When I am thinking about Monika Ponjavić I am thinking about a friend. You are a person I share with all my feelings and also there is this what we are doing now and it is my first. Friendship. Friendship is not about contacting every day. Friendship is about thinking, about supporting in a moment when support is needed. Friendship is also a metaphor for life, it flows and there are situations. So, friendship is first. Second, also thanks to this 20 minute walk that I am doing now, selfreflection. I look at you and I see myself. I also think that when you look at yourself you see a little bit of me, in you. We are the people that the others envy and are afraid of, because of the intelligence and our attitude. Your attitude and your intelligence evoke love and hate, often simultaneously. So, three words: friendship, selfreflection and we share the same stance and opinion about society and life.

P.S. You cannot get better in Banja Luka so if you stay there most probably you will become a Minister of Culture. Most probably.

- Bosanski David.

Vjerovatno jedan od najvećih entuzijasta koje znam, čak i u trenucima kad stvari izgledaju beznadežno, a i na područjima koja isto tako izgledaju, u geografskom i apstraktном smislu.

Kao neko ko ulaže sebe do maksimuma, često i preko granica koje bi većina ljudi sebi postavila, Monika me inspirisala i gurnula da pokušam nove stvari u trentku života kad sama nisam uspjela da pronađem motivaciju.

Možda je suviše emotivna za sopstveno dobro, trvdoglava i istrajna, i čini mi se da nema teme o kojoj nema izrazito jak stav, i nevjerojatnu potrebu da raspravlja i bori se za onaj koji smatra ispravnim, u situacijama kad je to jako važno, a često i onda kad apsolutno nije. Za Moniku je uvijek i sve važno i vrijedno vremena i pažljivo isplanirane borbe.

Monika posjeduje nešto što je nažalost jako rijetko, a u vremenu u kom su ljudi postali suviše glasni u iznošenju svojih stavova i kritika - validne argumente i potrebno znanje, na putu svojih beskrajnih poduhvata.

Ko je Monika? Monika je osoba koja je u stanju da promijeni stvari.

- "Znaš li Moniku?", danas izgovaram najčešće u razgovorima koji se tiču filma ili serije. To pitanje mi služi kao intro za nešto sto želim da ispričam detaljnije ili dam temi dublji smisao. Neki momenat na koji niko u filmu ili seriji nije obratio pažnju, a meni je prilično jasno, da ne kazem pink elephant in the room. Monika je osoba koja je radila više od četiri godine besplatno na fakultetu. Za mene je to uvijek bio pokazatelj njene ljubavi prema poslu koji obavlja. Ona me probudila iz monotonije na trećoj godini fakulteta, kada sam mislila da je to najdosadnije zanimanje bez identiteta i smisla. Zanimanje bez stvaranja i kreativnosti. A trebalo je biti. U tom periodu je Monika radila sa nama projekte kakve do tada nismo radili, pristup arhitekturi, prostoru, kakav nismo poznavali. Uspjela je da izvuče iz svakog od nas po nešto u čemu smo dobri i drugaćiji od ostalih, ili po čemu smo slični, čak i od onih koju su bili psihološki tipovi ljudi 'zašto-si-ti-uopšte-upisao-arhitekturu'. Još uvijek se sjećam njenih fenomenalnih skica! Konstrukcije se više ne plašiš- sve bude jasno! Počneš obraćati pažnju na vanjski i spoljašnji prostor kroz svjetlost, miris, tonove i zvuk. Iza svega ima značenje, metodologija, princip, stav, porijeklo. Identitet. Ništa nije slučajno. Pitanje s početka sve rjeđe izgovaram. Ljudi koji me znaju, znaju i za Moniku

- Monika Ponjavić is a refusal artist. She knows how to do things (many things? Everything she puts her mind to?), but she knows how to refuse to do things, too, with grace and a sense of self—whether that thing is a performance that hasn't gone the way she expected it to go, or a career at which she excels but which she no longer wants, or a game of kickball she knows isn't for her. Her ability to refuse makes her choices all the stronger. She's a life-long learner and a polymath, but most deeply, she is a natural-born critic: she smokes on the sidelines not out of apathy but because watching and witnessing are active, just like refusal is active, just like writing is active. Mo sugarcoats nothing but has a boundless sense of (dark) humor that makes you crave her candor. If I conjure up her face in my head, it's smiling. She is one of those rare people who knows you can disagree intensely with, and argue with, the people you love, and that you shouldn't be afraid this will get in the way of your love for one another. And she loves deeply, both people and ideas.

- Prvo na šta pomislim kada se spomene Mo je Obojeni program i pjesma "Kad se neko nečem dobrom nada". I to svaki put. Mislim da ju je najbolje opisati kroz tekst te pjesme, bar onako kako ga ja doživljavam. Borac, u maloj Bosni kojoj se uvijek vraća, pokušava da prenese vrijednosti koje je stekla i stiče u svijetu, našim, različitim, nježnim ljudima, ne gubeći nadu, iznova i iznova. Mo je nada. I iznad svega podsticajna i uticajna, htjeli to neki

priznati ili ne. Pravila su uvijek tako stara, zašto moram njima da se klanjam. Nije važno pričaj mi o sreći, nešto lepo, kao čokolada. Ovaj put je porodično stablo. Mali prostor koji tako volim. Sve je spremno, to je moja snama, nežni ljudi različitih strana. Kad se neko nečem dobrom nada.

- Izuzeto mi je drago da je na svom životnom putu došla do doktorata. To me mnogo raduje.

Ponosno čitam sve njene recenzije, gledam filmove jer je ona o njima pisala, serije manje, ali gledam. Ako ne stignem pročitati neku njenu recenziju, sačuvam je za kasnije...

Srednja škola ono bi, jel tako? Kao da je bilo u prošlom životu, ali svi se sjećaju energične Monike koja je uvijek ganjala najbolje frajere. Meni je nekako ostala u sjećanju kao djevojka koja slama muška srca. Znam da sam bio na momente malo i lud za njom, iako to možda nisam pokazivao, ali se dobro sjećam jednog našeg susreta u kafiću preko puta Ferhadije. Nemam pojma kako se zove, ali znam da smo bili u separu i kako se ljubili, toliko da su mi usne kasnije bile plave. Ne znam zašto, ali mi je to ostalo urezano. Možda jer su te plave usne govorile o njenoj strasti prema životu, prema onome što želi i za šta je sprema da se bori. Da, ako nešto želiš dovoljno jako, to ćeš i imati. Monika ne odustaje nikada. Bar sam je takvu zapamtio.

Nisam je video, pa ima više od 10 godina, mislim, ali svaki put kad na mrežama vidim neki njen post, rado ga pročitam, šta god da je. Možda to govori o mom poštovanju prema njoj, koji je vjerovatno stekla svojom ličnošću, ne znam čim drugim.

I volim čuti njen glas. On me smiruje.

- Draga moja Monika Ponjavić,

Na svom putu pokušavam otkriti ko sam ja, tako da mi je teško reći ko je neko drugi... Pokušavam upoznati sebe i ljudе koji su mi bitni... među njima si i ti.

Upornost i posvećenost u poslu je Monikina dominatna osobina. Monika obozava filmove, serije, knjige, pozorište... voli umjetnost, dio je nje i ona je Monike...

Monika neće da smrša jer želi biti najdeblja u raji. Kad je ljuta, ne umije to sakriti. Trudi se da bude jaka u svemu, a ustvari je jako osjetljiva. Trudi se da drži sve pod kontrolom, i zato neće ni da se napije.

Dobra je osoba, ponekad zatvorena jako, ali to je ta kontrola. Monika bez telefona to je nemoguće. Voli kafu, rebarca, suši i fejžadu. Voli da pliva, ne voli da šeta uzbrdo, voli da zaspí u dnevnoj dok mi cugamo, cigare neće da spominjem. Vrlo je svestrana osoba, kojoj ponekad ne znaš sta misli, jer Monika često ne želi da se to zna.

Volim Moniku.

Nasmijana je. I lijepa.

- Monika je incident u društvu koje se kreće pravom linijom.

- OK so me and you go so far back that I can't even remember my childhood without you. That time and the memories are something that I cherish very much. I think that you are the reason why I had the best possible childhood i could ever imagine. I believe that those early days shaped me who I am today. While these memories in my head are precious to me, what I realized last time we meet is how much I have forgotten about my childhood. I always thought how much I do remember but when we started talking and reminiscing there was so much I have forgotten about. You reminded me of so much and brought back so many memories about my and your childhood. I really miss those days. If there was a way to go back in time that's the time I would go back to. So when you ask me who Monika is to me? This is how I would have to answer that in a simple way. Monika is a beautiful girl from Bosnia that I grew up with and have known since I can remember. She was my best friend and partner in crime on many occasions. We did everything together. As a boy I dreamed about growing up with her and imagining what kinda experiences we would go thought as we grew older. Unfortunately we didn't end up living on the same continent throughout our teen years or later in life. When we did finally see each other after almost 20 years it felt like going back in time. It was a very surreal feeling. We shared so much in such a short amount of time and it was so good for my soul. We sure had very different lives and experiences after the time I left. I hope to see you again soon, I miss you.

- How does one sum up Mo? Sometimes a question can have no adequate or complete answer, but can only be perceived in fragments.

She is part energy: the kind that enters your life and never leaves, even after long bouts of distance and lack of communication. An energy that stays with you, like muscle memory, when in inspiring and heated conversation.

She is part warmth: the kind that even well that springs from it has no control over. The kind that supports when most in need. The kind that fills you with a sense of worth.

She is part mirror: the kind that reflects back to you the sometimes harsh but always honest assessments of your soul.

She is part philosophy: the kind that unsettles and shifts the tired and laziest thoughts and ignites the mind with conceptual pyrotechnics.

But most of all she is a beating heart. Open, honest and unflinchingly present.

11. BIOGRAFIJA KANDIDATA

Novi dan, nova nafaka. Narodna poslovica.

Monika Bilbija, rođ. Ponjavić (Banja Luka, 1982.) je scenski dizajner, scenograf, arhitekta, vizuelni umjetnik, teatrolog.

Školovala se na Univerzitetu u Banjaluci, Univerzitetu u Amsterdamu, Univerzitetu Umetnosti u Beogradu, Univerzitetu u Helsinkiju. Doktorske umjetničke studije iz scenskog dizajna na Univerzitetu u Novom Sadu je upisala 2014. godine. Položila je sve ispite u roku, prosječnom ocjenom 10.00. Od tog trenutka, posljednje četiri godine, intenzivno razvija umjetničko djelo scenskog dizajna „Ko bi Bog u Bosni bio?“.

Svoj rad je kroz više godina angažmana u različitim vidovima umjetničkih praksi fokusirala na istraživanje odnosa tijela i prostora, povezujući pri tom uticaje koji su formirali njen lični izraz, a dolazili su iz pravaca eksperimentalnog filma, postdramskog pozorišta, popularne kulture i neposrednog kulturno-geografskog okruženja.

Izlagala je na Praškom kvadrijenalnu scenskog dizajna i prostora 2011, Mikser-u, Sarajevskoj Zimi, Bijenalnu scenskog dizajna, Sterijinom pozorju, Bitetu, Kulturnoj stanici Svilara, KC Beograd, Alternativi Gdansk, Unlisted... Scenografije je postavljala na scenama Narodnog pozorišta Republike Srpske, Dječijeg pozorišta Republike Srpske, Pozorišta mladih Sarajevo, Gradskog pozorišta Jazavac, Banjalučkog studentskog pozorišta, Gradskog pozorišta Prijedor. Tekstove je objavljivala u časopisima: Performance Research: On Scenography, Prostor, Scena, Zbornik Matice srpske za scensku umjetnost i muziku... Kao najmlađi učesnik, izabrana je među 20 studenata doktorskih studija za radionicu Dorite Hane *Open Space Lab* na Praškom kvadrijenalnu 2011. Vodila je radionicu na međunarodnoj manifestaciji iz oblasti scenskog dizajna i scenografije *World Stage Design* u Kardifu 2013. Dobitnik je stipendije *A kategorije* Evropske komisije - EACEA (Education, Audiovisual and Cultural Executive Agency). Koautor je projekta Flaster. Predstavnik RS, BiH u filmskom fondu Eurimages Savjeta Evrope. U slobodno vrijeme piše filmske i TV kritike. U različitim fazama života, živjela je u Srbiji, Holandiji, Velikoj Britaniji i Kanadi. A potom se vratila Bosni. Tu je već šestu godinu. Tu živi i radi.