
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarnе studije

Višemedijska umetnost

Doktorski umetnički projekat

MASE

višemedijska video instalacija

autor:

Biljana Velinović

mentor

dr um. Aleksandar Davić, red.prof.

Beograd, januar 2018. godina

Sadržaj

1. Apstrakt
2. Uvod
3. Teorijsi i poetički okvir
 - 3.1. Pojam mase
 - 3.2. Masa i teorija mimezisa
 - 3.2.1. Sigmund Freud
 - 3.2.2. Teodor Adorno
 - 3.2.3. Rože Kajoa
 - 3.3. Analiza masa u delima *Pobuna mase* (Hose Ortega) i *Psihologija gomile* (Gustav le Bon)
 - 3.4. Masa i ideologija
 - 3.4.1. Nacionalizam
 - 3.4.1.1. Nacionalizam i identitet
 - 3.4.2. Fašizam
 - 3.4.3. Ideologija vođe
 - 3.4.4. Figura oca
 - 3.4.5. Rasna teorija
 - 3.5. Masa i moć
 - 3.6. Ornaament mase
 - 3.6.1. Poreklo ornaamenta mase
 - 3.6.1.1. Tillers Girls
 - 3.6.1.2. Tejloristički proizvodni process
 - 3.7. Društvene koreografije
 - 3.7.1. Tejlorizam kao društvena koreografija
 - 3.7.2. Čarli Čaplin – *Moderna vremena*
 - 3.7.3. Jevgenij Zamjatin - *Mi*
 - 3.8. Masovne društvene manifestacije

3.8.1. Slet

3.8.2. Istorijat sleta

3.8.3. Stvaranje novog jugoslovenskog tela (uloga fizičke kulture)

3.8.4. Prakse proizvodnje jugoslovenskog tela

3.8.5. Masovni oblici fizičke kulture – Dan mladosti

3.9. Fenomen masovnih okupljanja

3.9.1. Rituali i svetkovine

3.9.2. Religijske i političke svetkovine

3.9.3. Političke svetkovine i masovna okupljanja

3.9.4. Masovni teatar

3.9.5. Simboličke komunikacije

3.9.6. Parole

4. Metodološka razmatranja

4.1. Vizualizacija narativa

4.1.1. Odnos između slike i teksta

4.1.2. Mimesis slikarstva i poezije

4.1.3. Vizuelna reprezentacija literarnog teksta

4.1.4. Tekstualnost vizuelne umetnosti

4.2. Video umetnost

4.2.1. Istoriografija

4.2.2. Video umetnost na beogradskoj sceni

4.2.3. Umetnost u video mediju

4.3. Kolaž

5. Analiza finalnog rada *Mase*

5.1. Koncept rada

5.1.1. Prethodna istraživanja i inspiracije

5.1.2. Materijali i motivi

5.2. Struktura rada

5.2.1. Kompozicija

5.2.1.1. Geometrijska forma

5.2.1.2. Kvadrat – likovni element

5.2.1.3. Kvadrat - ekran

5.2.2. Kolorit

5.2.3. Dinamika rada *Mase*

5.3. Montažni postupak

5.3.1. Kreativna montaža

5.3.2. Prostorna montaža

5.4. Izložba i prezentacija

6. Zaključak

7. Literatura

8. Spisak priloženih radova

9. Biografija

10. DVD prilog

1. Apstrakt

Mase – višemedijska video instalacija je doktorski umetnički projekat pri grupi za Višemedijsku umetnost na Interdisciplinarnim doktorskim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Doktorski projekat se sastoji od praktičnog i teorijskog dela. Umetnički okvir projekta nastoji da objedini tematski naznačeno istraživanje, tj. da vizualizuje glavne tokove teorijskih razmatranja. Radovi koji su nastali u okviru umetničkog dokorskog rada proizilaze iz teorijskih razmatranja, ali se mogu posmatrati i kao nezavisne umetničke celine koje imaju višemedijski karakter. Glavni cilj teorijskog rada je sistematizacija teorija koje se tiču fenomena masa i masovnog, i njegovih refleksija kroz istoriju i umetnost, i analiza metodologije umetničkog rada.

Teza rada je: Estetika masovnog deluje kao vizuelna poruka u procesu društvene komunikacije.

Ključne reči: mase, ornament mase, masovne društvene manifestacije, društvena koreografija, vizualizacija, mimesis, video umetnost.

Abstract

Masses - the multimedia video installation is a doctoral art project at the Department of Polymedia Art of the PhD Interdisciplinary Studies at the University of Arts in Belgrade.

The doctoral project is comprised of the practical and theoretical parts. The art framework of the project attempts to synthesize the theme defined research, i.e. to visualise the main aspects of the theoretical analysis. The works of art which have resulted from the doctoral art project stem from theoretical considerations, but they can be examined as independent art unities which have multi media character. The main aim of the theoretical work is to systematize the theories which deal with the phenomenon of masses and massive, with their reflections throughout history and art, as well as with the analysis of the methodology of a work of art.

Work thesis is: The aesthetics of massive contains a visual message in the process of social communication.

Key words: masses, the ornament of the mass, massive social events, social choreography, visualisation, mimesis, video art.

2. Uvod

Zašto “Mase”?

Problem mase zaokuplja me već duže vreme. Prva neposredna iskustva s masom bila su u tome presudna. Protesti i demonstracije, mase na ulicama, obeležile su vreme 90-ih i ostavile su jak pečat na generacije koje su to vreme stasavale. U masi se osećamo prijatno? Masu želimo da gledamo i kada nismo deo nje. Fascinira nas njen oblik, njeno kretanje, njen zvuk. Osećamo njenu snagu.

Prve radove na temu mase radila sam na završnoj godini osnovnih studija. U tom periodu, centar mog interesovanja bile su vizuelne osobine mase, i komparacija mase u ljudskom društvu sa masama u prirodi. Interdisciplinarni karakter doktorskih studija doprineo je širem interesovanju za ovaj fenomen, i pokušaju da problem sagledam iz različitih uglova. U teorijskim istraživanjima mase sam sagledavala kroz filozofski, psihološki, i sociološki kontekst. Polazna tačka teorijskih istraživanja i inspiracija za praktičan rad jeste delo Elijasa Kanetija *Masa i moć*. Kompleksnost teme je zahtevala značajna istupanja iz polaznih okvira. Konačno, teorijski rad se razvio u dva pravca i shodno tome teorijska istraživanja su data kroz dva osnovna poglavlja.

U prvom delu rada (Teorijski i poetički okvir) razmatram različite pristupe problemu definisanja mase, kao i različite pojavne oblike “masovnog” – masovne manifestacije i okupljanja, masovne koreografije u ritualnim, religijskim i političkim skupovima. Posebnu pažnju posvećujem teatralizaciji masovnih skupova i njihovu utemeljenost u ideologiji. Analizirajući mase i odnos masovnog i individualnog sa stanovišta psihologije, sociologije i filozofije, namera mi je da odgovorim na pitanje:

“Zašto su mase tako moćno oružje različitih državnih ideologija?”

Takođe ću pokušati da dam odgovor na pitanje :

“ Šta čini estetiku masovnog i da li se vizuelni aspekt masovnog osamostaljuje od značenjskog, i deluje samom snagom slike?”

U drugom delu rada bavim se analizom metodološkog postupka koji primenjujem u izradi praktičnog rada, vizualizaciju narativa, tj. odnos literarnog teksta i vizuelne umetnosti. U okviru ovog poglavlja baviću se analizom odnosa slike i teksta sa stanovišta

poststrukturalističkih teorija. Poststrukturalizam je omogućio čitanje slike kao teksta; omogućio je prenošenje pojma intertekstualnosti iz književnosti u umetnost, ali i povezivanje reči i slike u jednu vizuelno-značenjsku celinu, što nam potvrđuje analizu vizuelne umetnosti po načelima tekstualnosti.

Treći deo rada predstavlja analizu praktičnog dela doktorskog rada i prikaz izložbe. Iako je početna ideja bila da završni rad bude samo jedna video instalacija, u toku rada i teorijskih istraživanja ukazala se potreba da se pojedini aspekti tretiraju kao relativno samostalni, tako da se završni rad sastoji od četiri dela. Analiza finalnog rada prikazuje ove segmente kroz postavku izložbe, uz osvrt na ključna mesta teorijskih istraživanja koja su dovela do ovih celina u radu.

3. Teorijski i poetički okvir

3.1. Pojam mase

Pojam mase predmet je analize brojnih autora kako iz oblasti filozofije, sociologije tako i psihologije, ali ono što unosi zabunu pri proučavanju ovog fenomena je nedovoljna distinkcija pojma mase u odnosu na pojam gomile.

Ono što pojedini autori definišu kao masu, kod drugih autora se ponavlja, ali pod imenom gomila. U svom radu, ja se odlučujem za termin masa, mada ću nadalje analizirati svojstva i značenje mase i kroz dela autora koji u svom radu koriste termin gomila. Za najužu definiciju mase možemo uzeti onu koju Sigmund Frojd (Sigmund Freud) iznosi u delu *Psihologija mase i analiza ega*:

„Takva primarna masa jeste neki broj individua koje su jedan te isti objekat postavile na mesto svog ideala ega i koje su se usled toga u svom egu identificirale jedna s drugom.“¹

Međutim, kompleksnost teme i njena višeslojnost, ne dozvoljavaju jednoznačno gledanje na taj problem, i izbor jedne definicije mase kao sveobuhvatne i zadovoljavajuće. Proučavanje mase ne može da zaobiđe, i to na samom početku, proučavanje pojedinca, kao konstitutivnog dela mase. To nas navodi na odluku da u analizu mase moramo poći psihološkim putem, zatim socološkim i filozofskim. Neosporno je da se ovi pristupi moraju preplitati, sve u cilju rasvetljavanja problema na najadekvatniji način.

¹ Frojd, Sigmund, Psihologija mase i analiza ega, Fedon, Beograd, 2006, str.180

U delu *Psihologija mase i analiza ega* Frojd navodi tvrdnju za koju smatram da nam može poslužiti za polazište naredne analize, i za smernicu u razgraničenju pojmova masa i gomila. U najjednostavnijem slučaju, prema Frojdu, masa(group) uopšte nema organizaciju ili ima organizaciju koja jedva zaslužuje da se pomene. Takvu masu on naziva gomila(crowd). Da bi se od slučajno okupljenih članova neke ljudske gomile formiralo nešto nalik masi u psihološkom smislu, neophodan uslov jeste da ti pojedinci imaju nešto zajedničko, zajedničko interesovanje za neki predmet, slično emocionalno usmerenje u izvesnim situacijama i, dodaje Frojd, shodno tome, izvestan stepen sposobnosti da utiču jedan na drugog. Ukoliko su jače te zajedničke crte, utoliko je lakše da se od pojedinaca formira psihološka masa i utoliko su uočljivije manifestacije „duše mase“.

Najvažniji rezultat formiranja mase, jeste povećanje afektivnosti do kojeg dolazi u svakom njenom članu. Ljudski afekti dostižu u masi visinu koju retko kad dostižu u drugim uslovima; individue se u masi prepuštaju svojim strastima i gube osećanje individualne ograničenosti. Posmatrani znakovi afektivnog stanja mogu automatski da proizvedu kod posmatrača isti afekt. Što je veći broj ljudi kod kojih se istovremeno primećuje isti afekt, to je jača ta automatska prinuda. Pojedinaac gubi kritičku sposobnost i prepušta se tom afektu. Pri tome on pojačava uzbuđenje i kod onih koji su na njega delovali, pa se tako afektivni naboj pojedinca povećava uzajamnom indukcijom.

„Masa ostavlja na pojedinca utisak neograničene moći i nesavladive opasnosti. Ona, na trenutak, zamenjuje celo ljudsko društvo, koje je nosilac autoriteta i čijih se kazni pojedinac boji i radi kojeg je on sebi nametnuo tolika ograničenja“²

Pokoravajući se novom autoritetu, pojedinac može da odbaci svoju raniju „savest“ i da se prepusti povećanom zadovoljstvu koje postiže ukidanjem svojih inhibicija. Pojedinaac tako u masi čini ili odobrava stvari koje bi u normalnim životnim uslovima izbegavao.

„Njegova afektivnost neobično se pojačava, a njegova intelektualna sposobnost primetno slabi – oba ta procesa očigledno teku u pravcu izjednačavanja s drugim pojedincima u masi, i taj rezultat može da se postigne samo ukidanjem onih inhibicija nagona koje su svojstvene svakom pojedincu, i pojedinčevim odricanjem od onih izražavanja svojih sklonosti koja su za njega specifična.“³

² Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006, str.146

³ Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006, str.149

Imajući u vidu ovakva tumačenja ponašanja pojedinca u masi i van nje, možemo postaviti pitanje „Da li postoji kontinuitet između individue (individua) i mase koju one formiraju?“ a samim tim i između psihologije pojedinca i psihologije mase.

Individua, izvan mase, imala je svoj kontinuitet, svoju samosvest, svoju tradiciju i svoje običaje, svoju posebnu funkciju i položaj. Svojom ulaskom u „neorganizovanu masu individua je na neko vreme izgubila tu posebnost. Vilfred Trotter (Wilfred Trotter) u formiranju mase vidi biološki kontinuitet koji srećemo kod višćelijskog karaktera svih viših organizama. On smatra da „duša mase“ nije nezavisna od duševnih procesa u individui, iako su neosporne, često duboke promene duševne aktivnosti koju pojedinac doživljava kada pristupi masi.

Ono što Frojd pokušava da otkrije u svojoj analizi masa jeste psihološko objašnjenje za duševnu promenu koju pojedinac doživljava u masi. Razni autri pre Frojda razlog za ovu promenu nalazili su u principu sugestije odnosno imitacije. I sam Frojd se slaže da je individua bez sumnje sklona da podlegne osećanju čije znakove prepoznaje kod drugog čoveka.

„Sugestivni uticaj mase jeste ono što nas prisiljava da se povinujemo toj sklonosti imitaciji, i što indukuje emociju u nama. Na taj način pripremljeni smo za tvrdnju da sugestija (ispravnije: sugestibilnost) jeste zapravo prafenomen koji više ne može ni na šta da se svede, da ona jeste osnovna činjenica ljudskog duševnog života.“⁴

Sugestija odnosno imitacija je tačka okosnica oko koje ću graditi sledeći deo analize o masama. Sklonost imitaciji se dalje razrađuju kroz teoriju mimezisa odnosno mimikrije koju su postavili i razradili Sigmund Frojd, Teodor Adorno (Theodor Adorno) i Rože Kajoa (Roger Caillois).

3.2. Mase i teorija mimezisa

Teorija mimezisa potiče iz prirodnih nauka, koje u mimezisu vide mehanizam prilagođavanja životinje njihovoj okolini. To je sposobnost pojedinih organizama da stalno ili povremeno, prilagođavaju svoj izgled sredini kako bi se smanjila ugroženost, opasnost po život i povećale šanse za opstanak. Ovu teoriju interpretiraju brojne nauke, počev od

⁴ Frojd, Sigmund, Psihologija mase i analiza ega, Fedon, Beograd, 2006, str.151

sociologije, koja kroz mimikriju analizira ponašanje manjinskih grupa koje su „ugrožene“, pa se prilagođavanjem okruženju zapravo bore za svoj opstanak, preko psihologije i filozofije, koje u mimikriji vide obrazac ponašanja pojedinca, odnosno način funkcionisanja čitavih društvenih sistema. Sagledavana iz ugla bilo koje od ovih nauka, mimikrija se u krajnjoj liniji svodi na težnju organizma (čoveka) da pripada svom okruženju, da se utopi (sjedini) sa ostatkom svog sveta (okoline), da svoju individualnost žrtvuje onome čiji je i sam deo.

Mimikrija se u filozofiji postavlja kao pitanje identiteta i odnosa pojedinca i prostora koji ga okružuje, i manifestuje se kao želja za simulacijom i identifikacijom sa prostorom, i želja za identifikacijom sa drugim. Preterana individualnost je, prema Adornu, samo jedna filozofska i istorijska zabluda. Istorija koju znamo, istorija koju živimo jeste istorija masa.

Koncepciju mimezisa utemeljio je Teodor Adorno, i to u psihoanalitičkoj dihotomiji nagona života i smrti koja je svojstvena svemu živome, pa i ljudima i ljudskom društvu. Na Adornovo razumevanje mimezisa u velikoj meri su uticali Sigmund Frojd i Rože Kajoa. Adorno je nagon života prepoznao u snazi individuuma da se uzdigne iznad okoline i da istovremeno kroz koncesionirane forme komunikacije ostane u kontaktu s njom, kako bi se u njoj samopotvrdio. U svemu živome duboko je ukorijenjena tendencija (čije je nadilaženje obeležje svega razvoja): da se izgubi u okolini umesto da joj se aktivno nametne, poriv da se slobodno ide, da se ponovo utopi u prirodu. Ovu tendenciju Adorno je poistovetio sa onim što Frojd naziva nagonom smrti, a Kajoa naziva mimezismom.

Ovakvo defnisanje mimezisa kao tendencije živog bića da se izgubi u okolini, da slobodno ide i da se ponovo utopi u prirodu, može se porediti sa koncepcijom okeanskog osećaja, možda čak i više nego sa nagonom za smrću. Frojd u *Nelagodnosti u kulturi* iznosi pretpostavku da je u čoveku očuvano sećanje na psihofizičko stanje dojenčeta u kojem se vlastiti nagoni i spoljašni svet još nisu odvojili od Ja. U kasnijim fazama razvoja to stanje se može vratiti u obliku težnje za „jedinstvom sa svemirom“. Okeansko osećanje, je prema Frojdu, „osećanje neraskidive povezanosti, pripadanja celini spoljnog sveta“. ⁵

3.2.1. Sigmund Frojd

Frojdoва psihoanaliza smatra se dragocenim štivom koje je postalo predmet najrazličitijih interpretacija; štivo bez koga je gotovo nemoguće razumevanje savremenog

⁵Frojđ, Sigmund, *Nelagodnost u kulturi*, Reč i Misao, Rad, Beograd, 1988, str.6.

sveta. Naročito je bitno istaći političku aktuelnost Frojda, koja proizilazi iz Frojdovih implikacija da se psihologija shvati i kao politička nauka, tj. da se u nagonima pojedinca prepoznaju učvršćene društvene formacije.

Osnov daljeg razmatranja masa, koje Frojd iznosi u delu *Psihologija mase i analiza ega*, nalazi se u Frojdovom dualističkom shvatanju nagona, i to nagona života i nagona smrti – eros i tanatos.

„Jedna grupa nagona juri napred, da bi što pre dosegla krajnji cilj života, a druga – kad dođe do izvesnog mesta na tom putu – odmah se vraća do određene tačke, kako bi iznova krenula i tako produžila putovanje.“⁶

Tanatos implicira da svako ljudsko biće teži ka vlastitoj smrti, pri čemu se ta težnja sukobljava sa rivalskim nagonom za produžavanjem sopstvenog života, usled čega sklonost ka samouništenju biva preusmerena ka spoljašnjem svetu, te se manifestuje kao agresivnost. Što se tiče uzajmnog odnosa između nagona života i smrti, Frojd je nagovestio mogućnost njihove zajedničke konzervativne suštine; ovi nagoni se razotkrivaju kao težnja za ponovnim uspostavljanjem jednog ranijeg stanja. Upravo ova težnja je ključno mesto u teoriji mimikruje, budući da biće teži da se ponovo utopi u prirodu iz koje potiče, tj. u svoje okruženje, umesto da joj se (prirodi) aktivno nametne.

Ono što je, prema Frojdu, mnogo izvesnije od okeanskog osećaja čoveka, je sklonost čoveka u masi “imitaciji“ ili „zarazi“. Analizom zaraze Frojd objašnjava promene ponašanja pojedinca u masi, i to uz pomoć pojmova: zaljubljenosti, hipnoze i mase.

Zaljubljenost počiva na prisutnosti seksualnih težnji i to najpre zabranjenih. Takve težnje rezultiraju trajnijom vezom među ljudima, jer nisu sposobne za potpuno zadovoljenje. Seksualne veze se smanjuju sa svakim činom pražnjenja tj. postizanja seksualnog čina.

Hipnoza se takođe temelji na seksualnim težnjama zabranjenim spram cilja.

Masa poseduje mehanizme hipnoze u prirodi nagona koji je drže na okupu. Poistovećivanje sa drugim individuumima omogućeno je zbog istih odnosa individuumu prema objektu .

⁶ Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006, str.44,45.

Na primeru analize dve veštačke mase: vojske i crkve, Frojd zaključuje da u njima vladaju dve vrste emocionalnih veza – veza sa vođom i međusobna veza članova mase, s tim što veza sa vođom igra značajniju ulogu u tom kontekstu.

„...puko mnoštvo ljudi još nije masa, sve dok se u njemu nisu uspostavile gore pomenute veze; ali moramo priznati da se u bilo kom mnoštvu ljudi vrlo lako pojavljuje tendencija prema formiranju psihološke mase.“⁷

Budući da Frojd pravi razliku između masa koje imaju vođu i masa koje su bez vođe, u masama koje su bez vođe, vođa se može zameniti idejom, apstrakcijom, ka čemu prelaz predstavljaju religiozne mase sa svojim „nevidljivim vođom“.

„Vođa ili ideja vodilja mogli bi takođe da budu takoreći negativni; mržnja prema određenoj ličnosti ili instituciji mogla bi takođe da deluje ujedinjujuće i da proizvede slične emocionalne veze kao i pozitivna naklonost.“⁸

Frojd insistira da libidinozne veze jesu ono što karakteriše masu. Masu na okupu drži specifična moć koju pripisuje erosu, tj. libidu. Po njemu, u masi je prisutna potpuna tolerantnost među pojedincima, apsolutna jednakost i time ograničenje narcizma. U masi je prisutno poistovećivanje svakog pojedinca s vođom.

Nalik libidinoznoj vezi jeste zaljubljenost. Naime, kada se zaljubi, osoba gubi *Ja-ideal*, tj. na mesto *Ja-ideala* dolazi objekt zaljubljenosti. Ako seksualno precenjivanje i zaljubljenost porastu još više, može se dogoditi da *Ja* oslabi i postane “ponizno”, dok ga istovremeno objekt sve više “troši”.

Hipnotički odnos sličan je zaljubljenosti, dakle u zarazi mase prisutne su određene hipnotičke pojave.

3.2.2. Teodor Adorno

Teodor Adorno, u *Dijalektici prosvetiteljstva* definiše masu kao društveni proizvod koji nije prirodno nepromenjiv. Masa, prema njemu, nije zajednica prvobitno bliska individui, nego je to spoj nastao racionalnom primenom iracionalno-psiholoških činilaca. Masa čoveku stvara iluziju bliskosti i povezanosti, ali zapravo ta iluzija pretpostavlja atomiziranost,

⁷ Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006, str.162

⁸ Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006, str.163

otuđenost i nemoć pojedinca. Moć mase je u njenom kvantitetu, a čovek u masi postaje deo neraščlanjene gomile ljudi u nekoj situaciji.

U masovnome društvu, tvrdi Adorno, dominira objektivni proces postvarenja koji ljude čini nalik stvarima. Mimesis zauzima središnje mesto u Adornoj kritičkoj teoriji društva: nastao u prirodi kao univerzalni mehanizam prilagođavanja životinja njihovoj okolini, mimesis je karakterisao i rana društva i njihove mitske predstave i magijske prakse, da bi svoje najsofisticiranije oblike i vrhunac dostigao u modernim kapitalističkim društvima sa masovnom kulturom, monopolističkom ekonomijom i fašističkim političkim režimom. Ključna teza razrađena u *Dijalektici prosvetiteljstva* je da je i sama upotreba razuma, prosvetiteljstvo predstavljalo mimesis.

Jedini napredak koje je društvo prošlo je napredak tehnike. Od vradžbine do upotrebe matematičke formule zarad stvaranja tehnike, postoji paradoksalni napredak ka mimesisu. Adorno redukuje svo kretanje u prirodi i društvu na mimikrijske obrasce koji ne poznaju ništa novo i relativiziraju svaki napredak .

3.2.3. Rože Kajoa

Rože Kajoa je teoriju mimesisa formulisao 1938., u poglavlju „*Mimikrija i legendarna psihostenija*“ knjige *Mit i Čovek*. Slično Frojdu, Kajoa je bio sklon dualizmu nagona od kojih su, prema njegovom mišljenju, glavni bili nagon samoodržanja i nagon prepuštanja. Iako Kajoa nigde nije pisao o smrti, on nagon prepuštanja objašnjava kao „posledicu odustajanja od razvoja i prilagođavanje svetu svedenih mogućnosti u kome se živi pasivno i po inerciji, a koji bi u krajnjoj liniji mogao biti lišen i svesti i osećajnosti. Mimetičko ili, drugim rečima, *mimikrijsko*, jeste ono što ne napreduje i što se reproducira kao uvek isto u tome svetu svedenih mogućnosti. Štaviše, umesto napretka, koji proističe iz same suštine bića suočenog s izazovima života, mimesis ukida mogućnost diferenciranja bića i prostora, unutrašnjosti i spoljašnosti pa, u ekstremnim slučajevima, i živog i neživog.“⁹

Kajoa tvrdi da je svrha mimesisa omeđivanje prostora u okviru koga će biti moguća spoznaja,

⁹ Dragana, Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, *Adornova teorija mimesisa na Kraju građanske epohe*, Filozofska istraživanja 132, Beograd, 2013, str.726.

“ da je priroda posvuda ista. I vidi se jasno manifestirano do koje je mere živi organizam neodvojivi deo sredine u kojoj živi. Oko njega i u njemu konstatujemo prisustvo istih struktura i delovanje istih zakonitosti. Do te mere da, istinu govoreći, taj organizam nije u nekoj ‘sredini’, on je ta ‘sredina’, a sama energija koja ga tamo raspolučuje, volja bića da opstane u svome postojanju, oduševljeno se troši i već ga potajno vuče k jednoličnosti, koja sablažnjava njegovu nesavršenu autonomiju.”¹⁰

Prema njemu mimezis vodi ka jednoličnosti takvih razmera da je nemoguće razlikovati biće od njegove okoline. U tom smislu se može govoriti o vezi između mimezisa i nagona za smrću. Biće koje izgubi autonomiju i postane deo okoline počinje pasivno deliti sudbinu te okoline, koja uključuje i mogućnost gubitka života. Primera radi, pripadnici životinjske vrste *Phyllies* u tolikoj se meri dobro pretvaraju da su list da se međusobno brste, tako da se mimikrija pretvara u ”poziv na kanibalizam u nekoj vrsti totemističkog pira”¹¹

Kajoa, kamuflažu posmatra kroz odnos jedinke i njenog okruženja. On smatra da postoji svojevrsan prirodni zakon po kome su organizmi „zarobljeni“ u svojoj okolini. Od svih distinkcija, prema njemu, ne postoji oštija i jasnija od one između organizma i njegovog okruženja, ili bar nigde drugde iskustvo razdvajanja nije tako direktno. Na osećaju razdvojenosti i razlike između jedinke i okoline temelji se i osećaj personalnosti jedinke. Jedinke teže simulaciji i identifikaciji sa prostorom. Mimikrija je fenomen umanjivanja ili brisanja razlika između organizma i njegovog okruženja sa ciljem konačne asimilacije sa okruženjem.

3.3. Analiza masa u delima *Pobuna mase* (Hose Ortega) i *Psihologija gomile* (Gustav le Bon)

„Ima jedan događaj koji je –dobar ili loš- najvažnija stvar u evropskom javnom životu današnjice. To je dolazak masa do potpune društvene moći (vlasti). Pošto po svojoj suštini mase niti smeju niti mogu da upravljaju vlastitim postojanjem, a još manje da vadaju društvom to znači da je Evropa danas zapala u najtežu krizu koja može da zadesi narode, nacije i kulturu. Takva kriza nije samo jednom nastupila tokom istorije.

¹⁰ Kajoa, Rože, Mit i čovek, Prosveta, Niš, 2002, str.104.

¹¹ Kajoa, Rože, Mit i čovek, Prosveta, Niš, 2002, str.91.

Poznati su njen izgled i posledice koje sa sobom nosi. Poznato je i njeno ime. Zove se pobuna masa.¹²

Hose Ortega (Jose Ortega y Gasset) kaže da je masa moderna i urbana, sastavljena od anonimnih osoba među kojima postoji relativno mala interakcija, a čija se aktivnost odvija po liniji individualnog izbora. Masa označava ljude koji su izgubili vezu s lokalnom zajednicom seoskog tipa, i došli pod neposredan uticaj modernih komunikacija, kojima se diriguje stvaranje novih potreba i manipuliše se sa masovnim izborom u skladu sa zahtevima sistema. Moderna sredstva komunikacije zato zovemo masovnim, u skladu sa društvenom situacijom koja ih je stvorila i koju ona sa svoje strane stalno proširuju i nadograđuju. Hose Ortega koristi pojam mase, mada u svojim opisima koristi elemente i gomile i mase. On, za razliku od Gustav Le Bona (Gustave Le Bon) smatra da masa (gomila) ima vlastito mišljenje i cilj.

„Pojam gomile, mnoštva, kvantitativan je i vizuelan. Prevedimo ga bez ikakvih promena u sociološku terminologiju. Tada se srećemo s pojmom društvene mase. Društvo je uvek dinamičko jedinstvo dvaju činalaca: manjine i mase. Manjine sačinjavaju pojedinci ili grupe koje se posebno ističu. Masa je zbir pojedinaca koji nisu naročito istaknuti. Pod masom se dakle ne podrazumeva ni `radnička masa`. Masa je `prosečan čovek`. Na taj način se ono što beše puki kvantitet pretvara u kvalitativnu odrednicu: mnoštvo...stvaranje jednog mnoštva pretpostavlja podudarnost želja, ideja i načina života pojedinaca koji ga sačinjavaju.“¹³

„Strogo uzev, masa se može definisati kao psihološka činjenica i nije nužno da se čeka na pojavu pojedinca u mnoštvu za njegovo određenje kao pripadnika mase; kad je pred nama jedan jedini čovek, možemo tačno znati da li je on masa ili nije. Masa je sve ono što se po sebi ne procenjuje – bilo po dobru ili po zlu – iz posebnih razloga, već se oseća `kao čitav svet` i pri tom je lišeno bilo kakve nelagodnosti, nego se, naprotiv, sasvim dobro oseća istovetno sa svima ostalima.“¹⁴

Gustav la Bon definiše pojam gomile kao skup osoba koje imaju jedinstvene emocije, uverenja i akcije, a skupljaju se u isto vreme na istom mestu. Psiholigiju i ponašanje gomile prvenstveno stvara fizička ali i mentalna blizina. Čovek u gomili gubi kritičko razmišljanje i

¹² Ortega I Gaset, Pobuna masa, Alef, Gradac, Čačak, Beograd, 2013, str.33.

¹³ Ortega I Gaset, Pobuna masa, Alef, Gradac, Čačak, Beograd, 2013, str.35

¹⁴ Ortega I Gaset, Pobuna masa, Alef, Gradac, Čačak, Beograd, 2013, str.35, 36

samokontrolu, ulazi u odnos sa drugim članovima gomile i ponaša se u skladu sa kolektivnim impulsom koji diminira i kojem se on podvrgava.

Gustav Le Bon određuje sledeća psihološka svojstva gomile:

- a. Impulsivnost, pokretljivost, razdražljivost gomile – ove osobine su uslovljene nesvesnim, čime se gomile približavaju primitivnim bićima. Gomilom ne upravlja razum već osećaj moći koji se kod pojedinca javlja kada je u gomili. Kako se gubi svest o sopstvenoj nemoći, pokretljivost gomile može preći i u divljaštvo.
- b. Preteranost i jednostranost gomile – gomile lako zapadaju u ekstreme, sklone su izraženoj afektivnosti i preteranosti u izražavanju ideja i osećanja. Preteranost se odnosi samo na osećanja, nipošto na inteligenciju, koja znatno opada kada se pojedinac nađe u gomili.
- c. Sugestivnost i lakovernost gomile – gomila je u stalnom iščekivanju dobro formulisanih sugestija, koje ih odmah podstiču na akciju. Le Bon tvrdi da gomila misli u slikama, a te slike se deformišu tako da one na kraju nemaju nikakve veze sa stvarnim činjenicama. On to naziva mehanizmom zajedničke halucinacije. Razmišljanje gomile je nekritičko, tj. ona ne razlikuje istinu od zablude i nikada nema precizni sud o nekom problemu.
- d. Netolerantnost, diktatorstvo, autoritarizam i konzervatizam gomile – očituje se u neprihvatanju svega što je u protivnosti s idejama gomile. Gomila slepo poštuje silu, tj. tiranski autoritet, a prezire slabost tj. dobroćudni autoritet. Gomila skoro pobožno veruje u neko uverenje, pa je sklona nepokolebljivo se držati svojih fundamentalnih uverenja.
- e. Moralnost gomile – može biti jako visoka ili jako niska, tj. puno viša ili puno niža od moralnosti pojedinca. Gomila je u stanju činiti i herojska dela i dela potpune destrukcije.

3.4. Masa i ideologija

3.4.1. Nacionalizam

Žan Žak Ruso (Jean-Jocques Rousseau), otac modernog nacionalizma, u delu *Društveni ugovor* ističe da svako od nas stavlja samoga sebe i svoje snage pod vrhovnu vlast opšte volje, i da je svaki član društva neodvojivi deo celine.

U traganju za formom udruživanja i formiranja države-nacije, Ruso kao preduslov ističe opštu, odnosno kolektivnu volju cele zajednice, pod kojom podrazumeva volju naroda kao celine. Opšta volja počiva na principima i društvenim praksama civilizovanih naroda, i korespondira sa opštim i zajedničkim interesima kolektiva. Ruso ističe da je za jedno društvo moguće uspostavljanje sistema bez nepravde i nejednakosti, samo ako njegovi članovi stavljaju sebe na raspolaganje svima, što znači da se ne daju nikome pojedinačno. Reč je o situaciji u kojoj se pojedinci otuđuju od svakog sebi bliskog pojedinca da bi se priklonili zajednici i na taj način slede opštu volju koja je za Rusoa stvarna sila superiornija od bilo koje pojedinačne volje. Prihvatanjem autoriteta opšte volje građani, ne samo da pripadaju kolektivnom, moralnom entitetu, već dostižu istinsku slobodu, pošto na ovaj način poštuju zakone koje su propisali samima sebi.

"Oslobođeni uskih ograničenja sopstvenog bića, ljudi pronalaze zadovoljstvo u istinski društvenom bratstvu i jednakosti sa građanima koji prihvataju iste ideale."¹⁵

U delu *Društveni ugovor* on tvrdi da opšta volja usmerava silu države u skladu sa zajedničkim dobrom, i da istinski suverenitet mora da počiva na ljudima kao celini i taj suverenitet je neotuđiv i nedeljiv.

Nemački filozof, teolog i pesnik, pod uticajem Rusoa, Johan Gotfrid fon Herder (Johann Gottfried von Herder) u svojim delima naglašava naciju kao ogransku grupu čija su obeležja poseban i urođen jezik, kultura i duh. Herder je želeo da izazove nacionalni ponos kod Nemaca u vezi sa njihovim kulturnim poreklom, i svest o neophodnosti upotrebe isključivo nemačkog jezika, tvrdeći da upravo jezik određuje misao. Njegovo fokusiranje na jezik i na kulturne tradicije kao osnove koje kreiraju naciju podrazumevalo je analizu folklor, plesa, muzike i umetnosti. Poseban značaj pripisivao je konceptima nacionalnosti i patriotizma, navodeći da osoba koja izgubi svoj patriotski duh gubi sebe samog i ceo svet oko sebe. Jedini način ljudskog usavršavanja je, po njemu, putem usavršavanja nacije, a jedina klasa koja postoji u državi je klasa ljudi, odnosno narod (*Volk*), kome pripadaju i seljak i kralj.

¹⁵ Marko,škorić, Aleksej Kišjuhas, Vodič kroz ideologijell, AKO, Novi Sad, 2015, str.52.

Međutim, on je insistirao na tome da je svaka nacija posebna i da se razlikuje od drugih zbog faktora kao što su klima, obrazovanje, tradicija i nasleđe.

Kasnije se ove ideje nadograđuju u delima filozofa Karla Vilhem Fridrih fon Šlegela (Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel) i Georga Filipa Fridriha fon Hardenberga (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) koji su naciju identifikovali sa čistoćom jezika, narodne mitologije i kulture, a zahtevali su povratak onome što su smatrali drevnim narodnim tradicijama. Nacija se predstavlja kao duhovni organizam koji je oblikovala istorija, i koji je ponekad personifikovan u vidu određenih heroja, vođa ili lidera.

Nemački idealizam, oličen u delu Georga Vilhelma Fridriha Hegela (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) itekako je uticao na razvoj nacionalizma. U njegovom sistemu nacije imaju onu ulogu koju će kod Marksa kasnije zauzeti klase. Princip istorijskog razvoja, prema Hegelu, počiva u nacionalnom geniju, i navodi da u svakom dobu postoji jedna nacija koja ima misiju da svet dovede do onog stepena dijalektike koji je ona dostigla. Za njegovo vreme to je naravno nemačka nacija. Pored nacija, postoje izuzetni pojedinci koji su od svetske istorijske važnosti, kao ljudi u čijim su ciljevima oličene one dijalektičke promene koje treba da se odigraju u njihovo vreme. Ovi ljudi su heroji koji se opravdano mogu ogrešiti o obična moralna pravila, a primer su Aleksandar Veliki, Cezar i Napoleon. Nije teško ovde uočiti principe koji će biti temelj Hitlerove nacističke ideologije - isticanja nemačke nacije kao misionarske nacije svog vremena i Hitlera kao izuzetnog pojedinca koji staje u red sa Cezarom i Napoleonom. Hegelovo divljenje prema nacionalnoj državi ide toliko daleko da on opravdava i rat za koji smatra da nije potpuno zlo, niti je nešto čijem potpunom ukidanju treba težiti. Štaviše, smatrao je da je dobro da s vremena na vreme postoje ratovi, pošto je rat stanje u kojem se ozbiljno shvata ništavnost zemaljskih dobara i stvari, što je njegova pozitivna moralna vrednost.

Nacionalizam, kao politička filozofija, povezan je sa gotovo svim ideološkim tradicijama. Bio je privlačan za liberale, socijaliste, fašiste, a možda je samo anarhizam, zbog svog otvorenog odbacivanja države, u temeljnom sukobu sa nacionalizmom.

3.4.1.1. Nacionalizam i identitet

Svi oblici nacionalizma problematizuju fenomen identiteta, pošto nacionalizam počiva na ideji o kolektivnom identitetu. Koncept osobene nacionalne svesti istaknut je prvi put u Nemačkoj u 19.veku, od strane romantičarskih filozofa i književnika, koji su isticali da svaka

nacija poseduje određeni jedinstveni duh. U tom periodu u Nemačkoj se koncepti etniciteta i kulture poklapaju, i to putem netačnih tvrdnji da članovi etničkih grupa potiču od zajedničkih predaka, pa se ove grupe shvataju kao proširene srodničke grupe, braća i sestre, povezane krvnim srodstvom. Nacionalizam ima specifičan i kritički stav prema ljudskoj prirodi, tvrdeći da su ljudska bića prvenstveno rezultat svoje nacije, i da ne može postojati zajednička priroda svih ljudi. Pitanje identiteta kroz nacionalističku ideologiju definiše se kroz poistovećivanje pojedinca sa nacionalnom zajednicom, odnosno često se naciji pridaje jedno metaforično sopstvo odnosno ličnost. Nacionalizam kao politička ideologija zasniva se na osećaju pripadnosti, lojalnosti i služenja određenoj nacionalnoj zajednici. Nosioци ove ideologije pripisuju svojoj naciji kulturni identitet koji je odvaja od drugih nacija i koji joj pripisuje posebno mesto u istoriji. Nacija se identifikuje sa veoma specifičnim skupom karakteristika koje navodno proističu iz istorijskih, geografskih, religijskih, jezičkih, etničkih, genetskih i drugih specifičnosti. Osećanja koja generiše nacionalizam najčešće su osećanja ponosa zbog nacionalne kulture i tradicije, osećanje vezanosti za svoju domovinu (šovinizam) i narod (etnocentrizam). Upravo su ova osećanja kod pojedinca sklona manipulaciji i zloupotrebi od strane određenih političkih struktura.

3.4.2. Fašizam

Fašizam kao ideologiju analiziraću na osnovu dela Vilhelma Rajha (Wilhelm Reich), *Masovna psihologija fašizma*, budući da u pristupu ovom problemu sam Rajh navodi da fašizam treba posmatrati kao problem masa, a ne kao problem Hitlerove ličnosti ili objektivne uloge nacionalsocijalističke partije. U tom smislu, Rajh traži odgovor na pitanje "kako je moguće da dođe do toga da proletarizirane mase tako burno prihvate najreakcionarniju partiju tog doba. Rajh primećuje da je fašizam, koji je po svojim ciljevima i u svojoj osnovi najekstremniji predstavnik političke i privredne reakcije, vidno, u periodu pred drugi svetski rat, nadvladao proletersko-revolucionarni pokret. Proletarijatu i marksistima rastuća nacionalsocijalistička partija Nemačke zamera to što marksistička teorija nigde nije potvrđena praksom, odnosno što se marksisti uporno bave objašnjavanjem svojih poraza, ne razumevajući duh koji sve pokreće. Marksistička politika nije u svojim kalkulacijama i političkoj praksi uzela u obzir, ili je to nepravilno učinila, psihologiju masa i socijalno delovanje misticizma. Marksizam se u svojim razmatranjima ograničavao na područje objektivnih procesa privrede i državnu politiku u užem smislu, a "subjektivne" istorijske

faktore, kao što je ideologija i psihologija masa nije ni pažljivo pratilo ni shvatao. Kako Rajh zaključuje, u masovnoj se bazi fašizma nisu pojavile samo nazadne nego i energično napredne snage.

"Vulgarni je marksizam, čija je najbitnija oznaka da negira dijalektičko-materijalističku metodu time što je ne koristi, morao stoga doći do mišljenja da bi privredna kriza takvih razmera kao ona iz 1929-1933 nužno morala voditi ideologijski levom razvoju pogođenih masa. Dok se čak i posle poraza u januaru 1933. govorilo o `revolucionarnom poletu` u Nemačkoj, stvarno je pokazala da je privredna kriza, koja je prema očekivanju trebalo da dovede do ideologijski levog razvoja masa, dovela je do ekstremnog ideologijskog razvoja udesno kod proleteriziranih slojeva i kod onih koji su do tada potonuli u još dublju bedu nego do sada... Ustalom, nisu samo malograđani, nego i široki, ne uvek najslabiji delovi proletarijata skrenuli na desno... previdelo se da se fašizam u svom zametku i na početku svog razvoja u masovni pokret usmeravao protiv krupne buržoazije i da se ne može otpraviti kao `samo garda finansijskog kapitala`, ne već i stoga što je masovni pokret."¹⁶

Neuspeh radničkog pokreta i istovremeno jačanje masovnog pokreta fašizma, Rajh analizira polazeći od seksualno-političkog aspekta, gde se opšta pitanja politike prepliću sa seksualno-političkim pitanjima. Seksualnoekonomska nauka, koja izrasta na sociološkom temelju Marksa i psihološkom temelju Frojda, ujedno je i masovnopsihološka i seksualnoekonomska nauka. Psihoanaliza nam razotkriva delovanje i mehanizme seksualnog prikrivanja i potiskivanja i njegove posledice, a seksualna ekonomija nam razotkriva zbog kojih socioloških razloga društvo prikriva seksualnost i zašto je individua potiskuje. Centralna kategorija od koje počinju svoje proučavanje i psihoanaliza i socijalna ekonomija je porodica, kao osnovna društvena institucija.

"Psihoanaliza ljudi svake dobi, iz svih zemalja i iz svakog socijalnog sloja pokazuje: povezivanje se socijalnoekonomske strukture društva sa seksualnom i ideologijska reprodukcija društva događaju u prvih četiri ili pet godina života u porodici. Crkva kasnije samo nastavlja tu funkciju. Zbog toga se klasna država nečuveno interesuje za porodicu: ona je postala njena fabrika strukture i ideologije."¹⁷

Porodica je dakle institucija u kojoj se povezuju seksualni i privredni interesi. Moralna sputanost prirodne polnosti deteta, čija je poslednja etapa teško ugrožavanje genitalne

¹⁶ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.28

¹⁷ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.43.

seksualnosti malog deteta, čini dete strašljivim, poslušnim, uplašenim od autoriteta, u građanskom smislu dobrim; ona koči prirodu deteta u tom smislu da svaki agresivni osećaj završava strahom, guši buntovničke snage u čoveku, zabranom seksualnog mišljenja uspostavlja opštu sputanost misli i nesposobnost za kritiku. Cilj porodice je zapravo stvaranje građanina koji je prilagođen privatnovlasničkom poretku i koji ga trpi uprkos bedi i ponižavanju. Porodica je u tom pogledu predstpanj koji dete prolazi; minijatura autoritarna država čijoj se strukturi dete najpre mora prilagoditi da bi se kasnije moglo svrstati u opšti društveni okvir. Seksualno potiskivanje čini masovne individue pasivnim i nepolitičkim. Ono u strukturi građanskog čoveka stvara neku sekundarnu silu koja aktivno podupire vladajući poredak. Seksualno potiskivanje ima za rezultat različite vrste nadomeštavanja zadovoljstva. Tako, na primer, prirodna agresija raste do brutalnog sadizma koji predstavlja bitan deo masovnopsihološke podloge rata zbog imperijalističkih interesa. Delovanje militarizma počiva na masovnopsihološkom libidonoznom mehanizmu; seksualno delovanje uniforme, erotično delovanje paradnih marševa zbog njihovog ritmičnog savršenstva... Politička se reakcija svesno služi tim seksualnim interesima. Ona stvara raskošne vojne uniforme, koristi privlačne žene u reklamnim vojnim plakatima koje predstavljaju personifikaciju stranih zemalja koje su obećane vojnicima ako stupe u vojsku. Zašti ti plakati deluju? Rajh daje odgovor : "Zato što je naša omladina zbog seksualnog ograničavanja postala seksualno gladna".¹⁸

Praktični problem masovne psihologije je aktiviranje pasivne većine stanovništva. Prema Rajhu, kada bi energija prosečne mase bila oslobođene svojih okova postala bi nesavladiva sila.

3.4.3. Ideologija vođe

Za strukturu fašista karakteristično je metafizičko mišljenje, pobožnost, podređenost apstraktnim etičkim idealima i vera u božansko poslanstvo vođe. Identifikacija sa vođom sakriva vlastitu podređenost kao vođenog člana mase. Svaki se nacionalsocijalist u svojoj psihičkoj ovisnosti oseća kao "mali Hitler".

Jedan od osnovnih poteza nacionalsocijalističke propagande je ideologija vođe. Uticaj vođe se manifestuje, pre svega, preko govora na masovnim skupovima kojim se manipuliše

¹⁸ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.45.

osećajima masovnih individua, i to izbegavanjem svake argumentacije, koja u krajnjoj liniji i nije svojsvena nacionalsocijalističkom pokretu. Na različitim mestima u svojoj knjizi *Mein Kampf*, Hitler naglašava da je pravilna masovnopsihološka taktika u tome da se treba odreći argumentacije i nepestrano govoriti samo o "velikom konačnom cilju".

Sam Hitler na mnogim mestima naglašava da masi ne smemo pričati argumentima, dokazima i obrazovanjem, nego samo osećajima i verom.

"Istraživanje masovnopsihološkog delovanja Hitlera mora početi od pretpostavke da neki vođa, ili čak samo zastupnik neke ideje, može uspeti (ako već ne u istorijskoj onda barem u ograničenoj perspektivi) ako su njegov lični nazor, njegova ideologija i njegov program saglasni sa prosečnom strukturom širokog sloja masovnih individua."¹⁹

Masovnopsihološko delovanje se može sagledati ne samo metafizički, nego i istorijski, i može se reći da ako struktura vođine ličnosti odgovara masovnoindividualnim strukturama širokih slojeva, onda neki vođa može stvarati istoriju. Izjednačavanje Hitlerovog uspeha sa demagogijom nacionalsocijalista, sa zavodjenjem i manipulacijom masama, ili čak neodređenim pojmom nacističke psihoze, bilo bi pogrešno i politička zabluda. Treba, naime, shvatiti zašto su mase bile podložne stvarnom zavodjenju, manipulaciji i psihotičkoj situaciji. Za analizu fašizma i masovnosti ovog pokreta bitna je analiza događanja u masama.

"Zašto se mase daju politički varati? Imale su sve mogućnosti da kontrolišu propagandu različitih partija. Kako to da nisu otkrile da je Hitler istovremeno radnicima obećavao razvlašćenje vlasnika sredstava za proizvodnju, a kapitalistima zaštitu pred štrajkom?"²⁰

Rajh traži razloge omasovljenja Hitlerove ideologije, pored ostalog i u njegovom poreklu. Malograđansko poreklo njegovih ideja poklapa se sa masovnopsihološkom strukturom ljudi koji su te ideje spremno prihvatili. Budući da je poreklom iz nemačkog srednjeg staleža, on tačno govori o konfliktu koji je sam prošao: otac je od njega hteo načiniti činovnika, što je i sam bio, ali se Hitler protiv toga pobunio, ne umanjujući poštovanje i priznavanje očevog autoriteta. To dvoznačno postavljanje spram autoriteta, pobuna protiv autoriteta uz istovremeno priznavanje i podvrgavanje, centralni je faktor svake malograđanske strukture na prelazu iz puberteta u zrelost, posebno izražen kod proleterskog načina života.

¹⁹ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.50.

²⁰ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.50.51.

Prema majci je Hitler imao jednoznačno pozitivan stav i s velikom sentimentalnošću govori o njoj . Njegovo ideološko odbacivanje seksualnosti proizilazi iz rasne teorije i iz idealizacije materinstva.

Kako bi se približio masama Hitler apeluje na nacionalističke osećaje masa, pri čemu odlučuje da razvije vlastitu propagandnu tehniku, i da se organizuje na masovnoj bazi. To što su njegova propaganda i masovno organizovanje uspeli zavisilo je od strukture mase, i od značenja koje je Hitler dobio u masama, a ne od strukture Hitlerove ličnosti. Koje su strukture u masi bile, uprkos svemu, spremne da upiju Hitlerovu propagandu?

Fašistički pokret je postao masovni pokret i došao na vlast upravo zahvaljujući srednjem staležu, čiji je položaj određen sledećim faktorima:

- njegovim položajem u kapitalističkom proizvodnom procesu
- njegovim položajem u kapitalističkom državnom aparatu
- njegovom posebnom porodičnom situacijom.

Naročito je zanimljiva Rajhova konstatacija da iako postoje razlike u privrednom položaju između sitnih seljaka, činovnika i srednjih trgovaca, i iako postoji razlika u njihovom položaju u državnom aparatu, za sve njih je karakteristična u osnovnim crtama istovrsna porodična situacija. Porodični položaj srednjeg staleža isprepletan je sa njegovim privrednim položajem, naročito zato što je porodica predstavljala i mali privredni pogon. U preduzeću malog trgovca radi čitava porodica, kao i na malom ili srednjem seljačkom posedu. Vezanosti seljaka za zemlju i tradiciju, stroga vezanost svih članova porodice otkriva dalekosežno seksualno prikrivanje i seksualno potiskivanje. Na toj bazi nastaje tipično seljačko mišljenje čiji su središnji delovi poštovanje privatnog vlasništva i patrijarhalni seksualni moral.

" Nikada ne možemo dovoljno ceniti mogućnost održavanja zdravog seoskog staleža kao fundamenta cele nacije. Mnoge naše današnje nevolje samo su posledica nezdravog odnosa između seoskog i gradskog puka. "²¹

Na osnovama ovog odnosa, odnosno na osnovu vezanosti seljaka za porodicu i zemlju, Hitler nadograđuje mišljenje o neraskidivoj povezanosti krvi i tla.

"Nerazrješiva je povezanost krvi i tla neizbežna pretpostavka zdravog života jednog naroda. Seljački je zemaljski sastav prijašnjih stoljeća u Njemačkoj i zakonski

²¹ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.60.

osiguravao tu vezu rođenu iz prirodnoga životnog osjećaja naroda. Seljačko je imanje bilo neotuđivo nasljedstvo starosjedilačkog seoskog roda. Prodorom izrođenog prava ta je zakonska podloga seoskog sustava bila uništena. Ali njemački je seljak unatoč tomu zdravim smislom za životne temelje svojeg naroda sačuvarao tu životnu podlogu u svojim običajima, tako da su u mnogim okružjima naše zemlje seljački posjedi od pokoljenja na pokoljenje ostali nerazdijeljeni."²²

Hitler zakonski reguliše ovaj odnos na sledeći način:

"Seljak koji poseduje nasledno imanje može biti samo onaj ko je nemački državljanin i nemačke je krvi. Nemačke krvi nije onaj ko među svojim precima po muškoj liniji ili među svojim precima do četvrtog kolena ima osobu jevrejskog ili obojenog porekla. Po smislu ovog zakona nemačke je krvi, samo po sebi razumljivo, svaki German. Sklapanje braka s osobom nenemačke krvi ima za posledicu da su potomci iz tog braka za stalno isključeni iz nasledstva. Svrha zakona je da štiti seoska imanja od prezaduženja i štetnog deljenja tokom nasleđivanja i da ih trajno zadrži kao nasledstvo u porodicama slobodnog seljaka. Istovremeno, zakon želi delovati na zdravu podelu veličina poljoprivrednih poseda. Veliki broj za život sposobnih sitnih i srednjih seljačkih poseda, ravnomerno podeljenih po čitavoj zemlji, nužno je potreban za očuvanje zdravlja naroda i države."²³

Privredna i porodična situacija srednjeg sloja praćene su određenim odnosom muškarca i žene koji se označava kao patrijarhalan i siguran. Ono što je nedostajalo u privrednom smislu, nadoknađivano je kroz moralne norme, odnosno kulturalnim ideologijama se pokušavalo nadoknaditi ono što je privrednim položajem oduzeto srednjem sloju u odnosu na krupnu buržoaziju, sa kojom se identifikuje. Seksualne i druge o njima ovisne kulturalne forme života bitno služe u razgraničenju jednog sloja stanovništva od onog koji je (privredno) ispod njega. Zbir tih moralnih ponašanja koji se grupišu oko stava prema seksualnom, dostiže svoj vrhunac u predstavama časti i obaveze. Oko predstava časti i obaveze formira se čitava fašistička ideologija.

²² Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.61.

²³ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.62.

3.4.4. Figura oca

"Prvo, državni se i ekonomski položaj oca odražava u njegovom patrijarhalnom odnosu prema ostalim članovima porodice. Autoritarna država ima u svakoj porodici oca kao svog predstavnika čime porodica postaje njen najvredniji instrument moći.

Taj položaj oca izražava njegovu političku ulogu i razotkriva odnos porodice prema autoritarnoj državi. Isti položaj koji u proizvodnom procesu ima pretpostavljeni spram oca, otac sam zauzima u porodici. I svoj položaj podanika spram vlasti on nanovo stvara u svojoj deci, a naročito u svojim sinovima. pasivno, poslušno držanje malograđanskog čoveka spram ličnosti vođe proističe iz tih odnosa."²⁴

Položaj oca zahteva najstrože seksualno ograničavanje žena i dece. Žene pod malograđanskim uticajem poprimaju rezignirano držanje koje se temelji na potisnutom seksualnom buntu, a sinovi poprimaju podanički stav prema autoritetu i snažnu identifikaciju s ocem koja kasnije postaje identifikacija sa svakom vlašću.

Psihički procesi koji se odigravaju već u psihi deteta koje raste u krilu porodice mogu se sagledati kroz konkurenciju između dece i odraslih, i kroz konkurenciju između same dece u njihovom odnosu prema roditeljima. Ta konkurencija koja se za vreme detinjstva ispoljava u moćnim, osećajnim odnosima ljubavi i mržnje između članova porodice, kasnije se javlja u životu odraslih izvan porodice i poprima privredni karakter, odnosno karakter privredne konkurencije.

U osnovi porodične vezanosti deluje veza sa majkom. Predstave o domovini i naciji u svojoj subjektivno-osećajnoj vezi su predstave o majci i porodici. Majka je domovina detata kao što je porodica njegova nacija u malom.

" Povodom majčinog dana 1933. u Angriffu je pisalo:

Majčin dan. Nacionalna je revolucija zbrisala sve sitno! Ideje opet vode skupa - porodica, društvo, narod. Ideja majčinog dana primerena je odavanju počasti onome što je utelovljenje nemačke ideje: nemačkoj majci! Nigde nemaju žena i majka takvo značenje kao u Nemačkoj. Majka je čuvateljica onoga porodičnog života iz koga izvire snage koje će naš narod povesti opet napred. Ona - nemačka majka - jedina je

²⁴ Wilhelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.63.64.

nositeljica nemačke narodne misli. Pojam je majka večno vezan uz nijemstvo- može li nas nešto tesnije zbližiti no misao zajedničkog odavanja počasti majci? "25

Iz odnosa prema ocu i majci dalje se, dakle, izvede odnosi prema široj zajednici, državi i naciji, odnosno u masovnoindividualnoj strukturi malograđanina poklapaju se vezanost uz naciju i vezanost za porodicu. Nacionalistički vođa masovnopsihološki znači otelovljenje nacije. Samo ako taj vođa otelovljuje naciju na način na koji to odgovara nacionalnom osećaju masa, nastaje i lična vezanost za vođu; ako vođa uspe da u masovnim individuama probudi istorijski presudan osećaj vezanosti za porodicu, on istovremeno predstavlja i lik oca, tj. na sebe preuzima sve one afektivne stavove koji su nekada važili u odnosu prema strogom, ali i zaštitničkom ocu. Identifikovanje individue sa vođom je utoliko jače ukoliko je ta individua u stvarnosti bespomoćnija zbog svog odgoja, odnosno više se pojavljuje dečija potreba za zaštitom i to u obliku osećaja jedinstva sa vođom. Sklonost malograđanskog čoveka identifikaciji je psihološka podloga njegovog nacionalnog narcizma, tj. njegove samosvesti koju preuzima od "veliĉine nacije".

"Malograđanin otkriva samog sebe u vođi, u autoritarnoj državi, zbog tog se identifikovanja oseća kao branitelj "narodnosti nacije", što ne spreĉeva da ujedno, isto tako zbog tog identifikovanja, prezire masu i individualno joj se suprotstavlja. Njegov materijalni i seksualno bedni poloĉaj psihološki je tako jako spreĉavan uzvisujućom idejom gospodstva i genijalnog vodstva da u određenim trenucima ne primećuje svoje potpuno potonuće i potisnuće u beznaĉajno, nekritiĉko sledbeništvo."26

3.4.5. Rasna teorija

Teorijska osnova nemaĉkog fašizma je njegova rasna teorija. Održavanje ĉistoće rase i krvi u fašistiĉkoj ideologiji smatra se najplemenitijim zadatkom nacije za ĉije se ispunjenje mora podneti svaka Źrtva. Rasna teorija polazi od pretpostavke da je prirodni zakon sparivanje svake Źivotinje sa Źivotinjom svoje vrste. U ekstremnim sluĉajevima, kada bi došlo do mešanja rasa, potomstvo bi bivalo nekvalitetno, neplodno i u suprotnosti sa voljom prirode. Ovaj prirodni zakon, fašistiĉka ideologija prenosi na narode, i to u tom smislu da tvrdi da bi

²⁵ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.63.65.

²⁶ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.71.

krvno mešanje Arijevaca sa "nižim" narodima dovodilo do propadanja nosilaca kulture.²⁷ Posledice ovakvog mešanja bile bi spuštanje nivoa više rase (arijevaca), njihovo telesno i duhovno nazadovanje i početak " teške bolesti". Prema Hitleru, mešanje krvi i time uslovljen pad rasnog nivoa jedini je uzrok odumiranja starih kultura, jer ljudi ne propadaju zbog izgubljenih ratova, nego zbog gubitka otporne snage koju ima samo čista krv. Funkcija rasne teorije je dvojaka: objektivna funkcija rasne teorije je da se imperijalističkim tendencijama da biološka osnova, i subjektivna funkcija je da skriva određene psihičke stavove u osećaju nacionalističkog čoveka.

3.5.Masa i moć

„...nijedna klasa ne može posedovati moć tokom dužeg perioda vremena, a da ne ostvaruje hegemoniju nad državnim ideološkim aparatima i kroz njih.“²⁸

Luj Altiser (Louis Althusser) u delu *Ideologija i državni ideološki aparati*, ističe da je država izvršna i represivna sila koja je u službi vladajućih klasa u klasnoj borbi koju vodi buržoazija protiv proletarijata i stare vladajuće klase koju je svrgla s vlasti. Svoju moć država ostvaraju putem dva tipa državnih aparata: represivnih državnih aparata i ideoloških državnih aparata. Represivni državni aparati funkcionišu putem nasilja, dok ideološki aparati funkcionišu putem ideologije. Nas, ovom prilikom naročito zanimaju državni ideološki aparati i njihova uloga u omasovljenju ideologije. Među državne ideološke aparate Altiser ubraja: religijski, obrazovni, porodični, pravni, politički, sindikalni, informacioni i kulturni.

„Ako državni ideološki aparati funkcionišu putem ideologije, ono što ujedinjuje ove raznolike aparate i njihove ideologije jeste vladajuća ideologija koja je ideologija vladajuće klase.“²⁹

U sistemu državnih ideoloških aparata uvek postoji jedan koji je dominantan. U srednjevekovnom društvu ovaj dominantan aparat je bila crkva, koja je preuzimala na sebe ne samo religijske već i obrazovne funkcije i funkcije kulture.

²⁷ Po Hitleru bi čovečanstvo trebalo podeliti na rase koje utemeljuju kulturu, rase koje nose kulturu i rase koje razaraju kulturu. Utemeljeviči kulture bi mogli biti samo Arijevci, koji su stvorili fundamente ljudskih ostvarenja, Azijski narodi kao nosioci kulture samo preuzimaju arijevsku kulturu i daju joj vlastitu formu, dok su Jevreji rasa koja razara kulturu.

²⁸ Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, 2009, str.32.

²⁹ Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, 2009, str.32

Dominantan državni aparat u kapitalističkom društvu postaje škola, kao rezultat nasilne i ideološke klasne borbe buržoazije protiv crkve, kao dominantnog ideološkog aparata feudalnog sistema. Zadatak školskog obrazovnog aparata je da oblikuje individue adekvatnog ponašanja i sa potrebnim veštinama za reprodukciju kapitalističkog načina proizvodnje i buržoarske klasne dominacije. Škola, dakle, nije neutralni aparat, institucija izvan klasnog sistema koja proizvodi slobodne subjekta, već je aparat klasne dominacije buržoarske klase.

„Ideologija svake društvene formacije nema samo funkciju održavanja ekonomijskog procesa tog društva, nego, štoviše, i funkciju učvršćivanja tog ekonomijskog procesa u psihičkim strukturama ljudi tog društva. Ljudi na dvostruki način podležu svojim odnosima bivstvovanja: direktno, neposrednim uplivom svojega ekonomijskog i socijalnog položaja, a indirektno posredstvom ideologijske strukture društva; oni, dakle, moraju uvijek razviti takvo protivrečje u svojoj psihičkoj strukturi koje odgovara protivrečju između utjecaja njihovoga materijalnog položaja i utjecaja ideologijske strukture društva.“³⁰

Pitanjem mase i moći i oblicima njihovog ispoljavanja kroz savremenost i istoriju bavi se istaknuti dobitnik Nobelove nagrade za književnost, Elias Kaneti (Elias Canetti) u delu *Masa i moć*. Pojam Mase kod Kanetija nosi složeno i možda protivurečno značenje. Raspon u kome se prostire pojam mase je širok: to je elementaran i nužan oblik društvenosti (prvobitna hajka), to su različiti oblici povezivanja prema ciljevima, vrednostima i interesima, ali to je objekt manipulacije od strane različitih oblika moći. U najopštijem smislu, masa je kod Kanetija istovremeno napor da se napusti ljuštura osamljene individue i potreba da se bude s drugim, i oblik zajednice, odnosno udruživanja. Kaneti određuje stanja koja nisu masa kao stanja pojedinca koji je omeđen svojim vlastitim granicama, stanje osećanja nemoći individue pred nekom vođom, liderom, centrom moći, stanje distance prema drugome, stanje različitosti, strah od dodira...

„Sve distance koje su ljudi stvorili oko sebe nastale su po diktatu tog straha od dodira...Ta nas odbojnost prema dodiru ne napušta ni onda kad idemo među ljude. Način na koji se krećemo na ulici, među mnogo ljudi, u restoranima, u vlakovima i autobusima, određen je tim strahom. Čak i tamo gdje stojimo sasvim blizu drugih, kad ih možemo pomno promatrati i odmjeravati, izbjegavamo dodir s njima ako je to ikako

³⁰ Wilelm, Reich, Masovna psihologija fašizma, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999, str.36.

moгуće. Ako postupamo suprotno, znači da nam se netko sviđa, i onda približavanje potječe iz nas samih.“³¹

Kaneti je svoje objašnjenje mase utemeljio individualno psihološki. Strah se kod njega pokazuje kao osnovna čovekova težnja da se zbije u masu. U masovnom dodiru s jednakima strah se pretvara u stanje rasterećenja, oslobođenja od različitosti koje su nametnute spolja : položaj, stalež, imovina. Te razlike su u stvari hijerarhijski nivoi koji onemogućavaju bliskost, i Kaneti nema iluzija da je u većini istorijskih masa rasterćenje bilo fiktivno, odnosno da masa ne može da izbriše razlike. U uslovima dominirajuće privatne osnove života i društvenog poretka, pojedinci će se uvek vraćati svojim kućama, tj. nikada se neće odreći imovine i porodice.

„Jedino se u masi čovjek može osloboditi tog straha od dodira. Ona je jedina situacija u kojoj se taj strah pretvara u svoju suprotnost. Za to je potrebna zbijena masa, u kojoj se jedno tijelo stišće uz drugo, masa koja je zbijena po svom raspoloženju, zato što čovjek ne obraća pažnju na to ko ga pritiska. Čim se čovjek jedanput prepusti masi, više se ne boji njenog dodira. U idealnom slučaju svi su jednaki. Nije važna nikakva razlika, čak ni razlika među polovima. Bez obzira na to ko nas gura, on je isti kao mi. Osjećamo ga kao što osjećamo sami sebe. Odjedanput se sve odigrava kao unutar jednog tela. Možda je to jedan od razloga zašto se masa nastoji zbiti tako gusto: ona se želi osloboditi straha pojedinca od dodira koliko god je to moguće. Što se više ljudi guraju jedan uz drugog, to više osjećaju da se jedan drugoga ne boje. Taj gubitak straha od dodira pripada masi.“³²

Svaka masa ima cilj i opstaje toliko dugo koliko ima cilj, bilo da je on politički, religijski ili neki drugi. Manipulacija masom je zapravo manipulacija ciljevima mase: njihovo ostvarenje se odlaže, pomera za daleku budućnost, kako bi se masa što duže držala na okupu.

I objašnjenje moći Kaneti utemeljuje individualno psihološki. Moć se temelji, prema njemu, na želji za preživljavanjem, želji za besmrtnošću... Zato Kaneti analizu moći posmatra kroz odnos vlasti i megalomanskih ideja paranoika, odnosno kroz odnos vlasti i paranoje. Sa gledišta prirode masovnosti, i kapitalizam i socijalizam se pokazuju kao dvostruke mase koje žele da se rašire i da sve što je sada između njih učine nemoćnim. U modernim društvima proizvodnja je ta koja se može nazvati hajkom množenja, i to kroz

³¹ Elias Canetti, *Masa i moć*, Mediterran, Novi Sad, 2010, str. 9

³² Elias Canetti, *Masa i moć*, Mediterran, Novi Sad, 2010, str. 10.

povećanje (množenje) proizvodnje i proizvodnje potreba. Proizvodnja postaje moderna vera i kapitalizma i socijalizma.

Iako se naše vreme u mnogo čemu razlikuje od prošlih vremena, moć, odnosno demonstracija moći ostaje nasledna bolest čovečanstva. Delovanje moći se u savremenom vremenu zaoštava do pitanja opstanka čovečanstva. Ako jedan jedini čovek može uništiti deo čovečanstva, Kaneti postavlja pitanje, gde su granice moći, i da li postoji mogućnost života u slobodi i dostojanstvu.

3.6. Ornament mase

„Analiza jednostavnih površinskih manifestacija neke epohe može doprineti određivanju njenog mesta u istorijskom procesu više nego vlastiti sudovi te epohe.“³³

Pojam „Ornament mase“ uvodi nemački mislioc Zigfrid Krakauer (Siegfried Kracauer) kako bi označio razne oblike masovnih priredbi koje karakterišu jaki vizuelni elementi, geometrizovane grupne figure koje se sastoje od mnoštva tela, lišenih individualnih karakteristika i svedenih na element ornamenta. Za Krakauer-a, ornament mase je estetski odraz vladajućeg političkog i ekonomskog kapitalističkog poretka, ali i odraz ideologije jednog društva.

„Nosioci ovih ornamenta su mase. To nije isto što i narod, jer kad god narod obrazuje šare, te šare ne lebde u vazduhu, već proizlaze iz zajednice. Neka struja organskog života proističe iz ovih društvenih skupina, čija ih zajednička sudbina povezuje s njihovim ornamentima. Ti se ornamentu javljaju kao čarobna sila toliko prožeta značenjem, da se ne mogu svesti na čisto linearne strukture. Štaviše, oni koji su napustili zajednicu i svesno doživljavaju sebe kao pojedinačne ličnosti s jedinstvenim dušama ne mogu učestvovati u stvaranju novih šara. I kada se uključe u takve izvedbe, ovi pojedinci se ne priključuju ornamentu. Inače bi nastao šarolik sastav koji se ne bi mogao dovesti do svog logičnog zaključka, jer – poput krakova viljuške – njegovi bi vrhovi potonuli u preostale tragove duhovnih srednjih slojeva, opterećujući ga svojim

³³ Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str. 75

smislom. U šarama koje vidamo po stadionima i kabareima nema naznaka tog porekla. Njih čine sastojci koji su samo cigle, ništa više. Svaka građevina zavisi od veličine i broja kamenja. Važna je masa. Samo kao delovi mase, ne kao pojedinci koji sebe smatraju iznutra izgrađenim, ljudska bića postaju sastavni delovi šare.³⁴

Krakauer ističe da se u strukturi ornamenta mase ogleda kapitalistički proces proizvodnje. U kapitalističkom sistemu proizvodnje, prirodni organizmi, radnici, su samo sredstvo tog sistema ili sila otpora. Pojedinačno ljudsko biće je samo deo sistema, kao što je pojedinačna figura u Tilerovim devojkama (Tillers Girls) deo ornameta; ličnost nestaje pred zahtevima proračunatosti kapitalističkog sistema.

Sistem koji je ravnodušan prema varijacijama oblika neizbežno vodi zatiranju nacionalnih odlika i proizvodnji masa radnika koji se zatim širom sveta mogu upošljavati i jednoobrazno koristiti. Kao i masovni ornament, kapitalistički proces proizvodnje je sam sebi cilj. Roba koju stvara zapravo se ne proizvodi da bi se njome raspolagalo, već da bi stvarala neograničenu dobit.

Iako je rad nekada služio proizvodnji potrošačkih vrednosti, u tejlorsičkom društvu, vrednosti se proizvode zarad samih vrednosti. Proces proizvodnje sledi koreografiju Tilerovih devojaka. Radnici obavaljaju parcijalne radnje za pokretnom trakom, bez poznavanja celine. Slično šarama koje izvode plesači na stadionu, ili pozornici, organizacija je izvan masa, tvorac je zaklonjen od očiju nosilaca ornamenta odnosno proizvodnog procesa.

„Ruke iz fabrike odgovaraju nogama Tilerovih devojaka...Masovni ornament je estetski odraz racionalnosti kojoj stremi vladajući ekonomski sistem.“³⁵

Krakauer smatra, nasuprot mišljenju brojnih intelektualaca njegovog doba, da je estetsko zadovoljstvo koje pružaju ornamentalni masovni pokreti sasvim legitimno.

„Ma koliko malo cenili vrednost masovnog ornamenta, njegova je razina stvarnosti i dalje iznad razine stvarnosti umetničkih produkcija koje gaje zastarela plemenita osećanja u usahlim oblicima – čak i ako nemaju drugog značenja.“³⁶

³⁴ Siegfried Krakauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str. 76

³⁵ Siegfried Krakauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str.

3.6.1. Poreklo ornamenta mase

Poreklo ornamenta mase Krakauer nalazi u dvema pojavama s početka dvadesetog veka, koje naizgled nemaju ništa zajedničko, ali za koje dubljom analizom, nalazimo utemeljenost u istoj ideji. Prva je pojava Tilerovih devojaka, plesne grupe koja je doživela veliku popularnost početkom dvadesetog veka kako u Engleskoj, tako i u Americi i Nemačkoj. Druga je pojava tejlorističkog proizvodnog procesa, koja je obeležila celo to razdoblje koje se po njoj i naziva epoha tejlorizma ili fordizma.

3.6.1.1. Tillers Girls

Tilerove devojke su popularna plesna grupa s početka 20-og veka koju je formirao Džon Tiler (John Tiller) u Mančesteru u Engleskoj 1889. Tiler, kreograf, i veliki ljubitelj grupnih plesnih nastupa, primetio je da nedostatak discipline kvari utisak celog nastupa. Zaključio je da povezivanjem ruku plesačica, one mogu da igraju sve kao jedna – njemu se pripisuje zasluge za pronalzak preciznog plesa. Ples Tilerovih devojaka se sastoji od nedeljivih ženskih jedinica čiji su pokreti matematički prikazi geometrizovanih tela i ornamenta. Jedinke su lišene individualnosti i predstavljaju jednake elemente od kojih se formiraju ornamentalne šare.

Sinhronizovano kretanje devojaka lišeno je bilo kakve spone sa erotskim kontekstom. Cilj obuke tih devojaka bio je da proizvede ogroman broj paralelnih redova u cilju obrazovanja šara nezamislivih dimenzija. Konačan produkt je zatvoreni ornament, kome se ne može pripisati nikakvo dublje značenje, niti moralni kontekst, kao što je to slučaj sa npr. vojnom paradom. Iako, po strukturi slična (geometrizovana i uređena), vojna parada se smatra tek sredstvom za postizanje višeg cilja. Paradni korak je nastao iz osećaja rodoljublja, da bi potom takvo osećanje pobuđivao kod vojnika i podanika.

³⁶ Siegfried Krakauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str.

„Iako ga mase stvaraju, one ne učestvuju u osmišljavanju ornamenta. I koliko god se on činio linearnim, nijedna linija ne izbija iz svog malog segmenta da bi odredila celokupan masovni ornament. U tom smislu masovni ornament podseća na avionske snimke predela i gradova, pošto ne proističe iz nutrine neke stvarnosti, već se pomalja iznad nje.“³⁷

Što se šara više svodi na linearnost, to je ona dalje od unutarnje svesti onih koji je sačinjavaju. Ornament je neodvojiv od oka posmatrača. Šaru ne bi primetio niko da nema gledalaca, koji imaju estetički odnos prema njoj.

„Ornament, odvojen od svojih nosilaca, mora se razumeti racionalno. On se sastoji od stepena i krugova, poput onih koje nalazimo u udžbenicima euklidovske geometrije. Talasi i spirale, osnovne strukture fizike, takođe su tu; odbacuju se izdanci organskih oblika i zračenja duhovnog života. Od tog trenutka, Tillerove devojke se više ne mogu sastaviti kao ljudska bića. Njihovu masovnu gimnastiku nikada ne izvode cela, samostalna tela, čija bi se uvijanja opirala racionalnom shvatanju. Ruke, butine i drugi delovi su najmanje komponente sastava.“

Sinhronizovano kretanje je do te mere uvežbano da se može poistovetiti sa Tejlorskim proizvodnim procesom – ruke iz fabrike odgovaraju nogama Tillerovih devojaka.

3.6.1.2. Tejlorski proizvodni proces

Frederik Tejlor (Frederick Winslow Taylor), autor knjige *Principi naučnog upravljanja*, svojim stavovima iznetim u ovoj knjizi, ostavio je snažan pečat ne samo na proces proizvodnje, koji je po njemu dobio ime Tejlorski proizvodni proces, već i na celokupno društveno uređenje s početka dvadesetog veka. Po njemu se ova epoha naziva tejlorska, odnosno fordistička, po Henriju Fordu (Henry Ford), koji prvi uvodi Tejlorov sistem rada u fabriku automobila.

Frederik Tejlor je poreklom bio iz bogate porodici, pa ni on kao ni njegov otac, nikada nisu morali da rade fizičke poslove. Fabriku je upoznao radeći kao konsultant u firmi čelične industrije, i to upravo u trenutku kada je industrijska revolucija bila u punom zamahu. Ušavši u fabriku, Tejlor je došao do saznanja da su se promene u proizvodnom procesu desile, ali

³⁷ Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995, str.77

samo parcijalno. Naime, mašine su se promenile, u smislu da su postale naprednije, efikasnije i produktivnije, ali ono što je zaostajalo u promenama bili su fizički radnici. Fasciniran tehničkim napredkom, Tejlor je zastupao mišljenje da je u prošlosti čovek bio “prvi” (najznačajniji) a da u budućnosti mašina mora biti prva.

Tejlor je smatrao da rad treba tretirati kao nauku, tj. da ga treba analizirati, razgraditi i rekonstruisati, kako bi postao efikasniji. Radnici su radili, a Tejlor je posmatrao i merio vreme izvršenja pojedinih poslova, od strane brojnih radnika. Svaki posao je razložio na operacije, i za svaku operaciju je određivao idealno vreme, u smislu koji je tačan broj operacija koje jedan radnik treba da izvede u toku svakog minuta, svakog sata, u cilju što veće efikasnosti. Određivao je i tačno kada i koliko radnik treba da odmori, da bi se njegova telesna snaga maksimalno iskoristila. Pored toga upravljački tim je odabirao najpodesnije radnike za neki posao. Prema Tejloru, radnici bi teško mogli da razumeju naučna istraživanja. Njihov zadatak je stoga telesni rad, dok je rukovodiocima povereno istraživanje i organizacija. Načela naučnog upravljanja uglavnom su služila interesima uprave, povećavajući učinak radnika. Za radnike je privlačnost naučnog upravljanja trebalo da bude u većim platama. Tejlor je smatrao da radnici nisu bili dovoljno motivisani da rade zbog ustaljenih plata na sat. Drugim rečima, više rada bi značilo samo gubitak energije, a ne veću platu. Zato Tejlor plaćanje po satu zamenjuje plaćanjem po učinku. Najveće plate su dobijali najefikasniji radnici, dok su manje efikasni bili „kažnjavani“ manjim platama. Princip naučnog upravljanja, međutim nije došao na dobar prijem kod radnika i radničkog sindikata, koji su ovaj sistem smatrali nehumanim.

Tejlorizam nije ostao primenjen samo u proizvodnji. Ubrzo po objavljivanju knjige *Principi naučnog upravljanja* 1910.godine, tejlorizam se mogao primetiti u svim sferama društvenog života. U daktilografiji se tražio sistem brzog kucanja, u hirurgiji se tražio način kako brže i efikasnije operisati... Čak se odrazio i na domaćinstvo, i na mogućnosti efikasnijeg izvršenja kućnih poslova, kuvanja, čišćenja. Naravno ovako velik prodor jednog sistema u čitav društveni život nije ostao bez odjeka, i reakcija umetnika.

“Nakon prvobitnog uspeha početkom druge decenije 20. veka, tejlorizam je postao meta nekoliko pravaca kritike. Jedan od najzastupljenijih tiče se Tejlorovog poricanja pojedinačnih razlika među radnicima. Njegovo viđenje radnika kao osobe niske inteligencije motivisane željom za dobiti bilo je jednoobrazno i pomalo uvredljivo. Osim

toga, on podrazumeva da će svaki radnik reagovati podjednako dobro na bilo koji metod koji se pokaže naučno najefikasnijim.”³⁸

Druga kritika se tiče raspodele profesije po različitim zadacima i razdvajanja stručnog znanja od rada. Radnicima u tom sistemu nije bilo potrebno obrazovanje da bi dobro obavljali svoj posao. Poslovođe su zapošljavale neobrazovanu, jeftinu radnu snagu koja je bila lako zamenjiva i koja se s napretkom tehnologije mogla zameniti mašinama.

3.7. Društvene koreografije

Po prvi put, izraz “društvena koreografija” koristi Endru Hjuitt (Andrew Hewitt) iznoseći tezu o vezi koreografije i društvenog poretka, ističući da je estetsko svojstveno društvenom. U svojoj knjizi *Social choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement (Društvena Koreografija: Ideologija kao izvedba u plesu i svakodnevnom pokretu)* Endru Hjuitt ističe da se koreografija može sagledavati i u društvenom i političkom smislu. On zaljučuje da koreografski pogled na svakodnevne prakse treba da prati dva pravca posmatranja : jedan, koji opisuje način na koji ples estetizuje svakodnevno iskustvo i drugi, koji opisuje način na koji je estetsko zapravo odvojeno kao zasebno iskustveno područje. Po njemu, kroz čitavu istoriju koreografija se koristi za uvežbavanje načina ustrojstva društva, služeći kao „shema“ organizacije društva. Dakle društvena koreografija se odnosi na koreografiju kao estetski odraz, ali i na koreografiju kao sam model ideologije. U tom smislu on navodi primer engleskog društvenog plesa 18.veka, koji oslikava društveno ponašanje engleske građanske klase. On društvenu koreografiju ne svodi samo na umetničku koreografiju, već koreografiju sagledava kroz pokret, od umetničkog plesa do svakodnevnog pokreta. Prema tome društvena koreografija jeste engleski društveni ples, ali to su i komunistički spektakli koji pokretom oslikavaju državnu ideologiju.

Društvena koreografija posmatra društvene prostore kao koreografisane sredine, poput gradskog javnog prostora koji je koreografisan kroz prostorno planiranje, saobraćajnu infrastrukturu i arhitekturu, koje upravljaju kretanjem i ponašanjem ljudi. U osnovi pojma društvene koreografije je kombinovanje društvenog i estetskog.

³⁸ TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Društvena koreografija, Tejlorizam, nacizam i Skitnica, decembar 2013., str.7.

“Koreografija nije nužno vezana za ples, niti je ples nužno vezan za koreografiju. Koreografija se tiče organizovanja tela u prostoru, ili organizovanja tela s drugim telima, ili jednog tela s drugim telima u nekakvoj organizovanoj sredini.”³⁹

U novije vreme društvene koreografije se posmatraju u urbanom prostoru kao pojava kolektivnih tela u pokretima protesta. Ovakve društvene figuracije estetskih i političkih intervencija u javnom prostoru svode se pod termin društvene koreografije, i mogu se analizirati iz ugla estetizacije političkog.

“Poslednjih godina, nastala je jedna nova kultura političkog učešća, i u arapskim zemljama i u zapadnom svetu, pre svega u velikim gradskim središtima... Nasuprot arapskom svetu, na Zapadu, protesti su u mnogim slučajevima poprimili estetske oblike. U svojim intervencijama u javnom prostoru, ove nove kulture protesta u zapadnom svetu svoje uzore traže u onim segmentima istorije umetnosti koji su zastupali šire razumevanje umetnosti. S jedne strane, to su umetnički pokreti iz 1920ih godina, poput dadaizma, futurizma, pozorišne umetnosti Bauhauusa, nadrealizma i Situacionističke internacionale 60ih godina...S druge strane, oni nastoje da se nadovežu na ulučnu kulturu koja se u evropskim gradovima utvrdila u 19. veku i koja svakodnevnne situacije i kulturne tradicije politizuje i seli u javni prostor.”⁴⁰

Teoretičarka plesa Suzan Foster (Susan Leigh Foster) tvrdi da pojam koreografija nije ograničen samo na područje plesa, već se odnosi na planiranje ili orkestraciju tela u pokretu. Ako se rukovodimo ovom definicijom, onda i tejlORIZAM možemo posmatrati kao društvenu koreografiju.

3.7.1. TejlORIZAM kao društvena koreografija

„Frenk Gilbert (Frank Gilbreth), jedan od izvora TejlOROVOG nadahnuća, razvio je način ocenjivanja efikasnosti pokreta u proizvodnji. Gilbret je kamerom snimao radnike u proizvodnji, mereći vreme štopericom. Po okončanom snimanju, pažljivo je analizirao efikasnost njihovih pokreta. Po izbacivanju svih nepotrebnih pokreta i sabiranju najefikasnijih pokreta, sledeći korak u Gilbretovom metodu bilo je stvaranje jednoobraznog rečnika pokreta potrebnih za izvršenje nekog zadatka. Dakle, kao u

³⁹ Forsythe, William, *City of Abstracts*, u Stephanie Rosenthal(ur), *Move: Choreographing You*, Hayward Gallery Pub, London, 2010, str.105.

⁴⁰ TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Kolektivna tela protesta:društvene koreografije i materijalnost društvenih figuracija, decembar 2013, str.28

nekoj plesnoj koreografiji, od radnika se očekivalo da izvode istovetan aranžman, na osnovu istovetne sintakse predodređenih pokreta. Upravljački tim bi se onda mogao videti kao posrednik između jedne predodređene koreografije i njenih izvođača, ulivajući neki aranžman efikasnih pokreta u tela radnika.“⁴¹

Pokret u tejlorizmu, kao „pokret“ mašine postaje standardizovan, da bi ozbedio veću produktivnost i efikasnost. Koreografija tejlorizma odražava ideologiju efikasnosti, pri čemu kolektiv radnika obavlja standardizovane pokrete uvećane efikasnosti. Od radničkog tela se zahteva da na pokretnoj traci izvodi predodređene obrazce pokreta, kao što se u plesnoj koreografiji od plesača zahteva da izvode predodređene plesne korake.

3.7.2. Čarli Čaplin – *Moderna vremena*

Upotreba i prilagođavanje određenih obrazaca telesnih pokreta u društvu, tema je kojom se bavi Čarli Čaplin (Charlie Chaplin) u filmu *Moderna vremena*. Film *Moderna vremena* ima preteču u filmu *A Nous la Liberte* Rene Kler-a (Rene Clair) iz 1931.godine. *A Nous la liberte* je Kler-ov snažan društveni iskaz o tome šta znači ulazak u mehanizovanu, depersonalizovanu eru Kapitalizma. U analizi polažaja radnika u Kapitalizmu, Kler ide dotle da uspostavlja analogiju između rada u zatvoru i rada na pokretnoj traci u modernizovanoj fabrici. Tu scenu gotovo doslovno preuzima Čaplin u *Modernim vremenima*. Komičnost ove scene počiva na nesposobnosti Čaplinovog lika da održi korak sa pokretnom trakom.

“ Kada bi radnici za pokretnom trakom održavali postojanu brzinu, njihova bi koreografija činila ideološku estetiku kakvu bi tejlorizam želeo da izrazi; ta bi koreografija izražavala osećaj efikasnosti. Međutim, taj osećaj efikasnosti se gubi kada se pokret ne izvodi kako treba. Skitnica nije u stanju da pravilno izvede željeni (tejloristički) pokret i tako poništava osećaj efikasnosti koji bi njegovo kretanje trebalo da izražava.”⁴²

Izmeštanjem tejlorističke koreografije sa pokretne trake, Čaplin prikazuje apsurdnost “mašinskog” pokreta. Unutar sistema, unutar “mašinskog sveta”, pokreti zavrtnanja koje izvodi Skitnica su delotvorni, ali u svakodnevnom svetu taj isti pokret ga u više navrata navodi da

⁴¹ TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Društvena koreografija,Tejlorizam, nacizam i Skitnica,decembar 2013., str.7

⁴² TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Društvena koreografija,Tejlorizam, nacizam i Skitnica,decembar 2013., str.8

prekrši pravila društvenog ponašanja. Dok hoda, Skitnica učestalo podiže laktove, trza glavom i ponavlja pokrete zavrtnja, zavrće noseve i bradavice svojih saradnika. Zbog svojih fabričkih pokreta Skitnica više ne uspeva da se prilagodi društvu, odakle ga na kraju i uklanjaju hapšenjem. Čaplin se zapravo poigrava tejlorističkom koreografijom da bi komentarisao tejlorizam u praksi. Odvojena od efikasnosti koju bi trebalo da pruži, tejloristička koreografija je neprimenjiva u društvu. Skitnica, kao polumašina, može da funkcioniše samo za pokretnom trakom. Van fabričkog okruženja Skitnica ne funkcioniše, čime Čaplin razotkriva tamnu stranu tejlorizma: idealističko obećanje tejlorizma o uređenom, efikasnom društvu je obmana. Tejlorizam, iako na početku naklonjen radnicima, vodi zlostavljanju radnika. Fabrička rutina imala je za rezultat činjenicu da su radnici s početka dvadesetog veka bili su najizloženi slomu živaca. Čaplinov komentar društvene koreografije tejlorizma i njegovog odnosa prema radniku kao prema delu mašinerije razotkriva jaz između ideologije efikasnosti i stvarnosti koja se ne može svesti na principe tejlorizma.

3.7.3. Jevgenij Ivanovič Zamjatin (Евгѐний Ива́нович Замя́тин) – *Mi*

Prethodnik ideja Hakslijevog (Aldous Huxley) *Vrlog Novog sveta* i Orvelove (George Orwell) *1984*, Jevgenij Zamjatin u romanu *Mi* prikazuje društveno uređenje postavljeno na principima tejlorističke organizacije celokupnog života ljudi u Jedinstvenoj Državi, na čelu sa Dobrotvorom, gospodarom države koji brine o svojim podanicima. Delo je nastalo 1920. godine kao reakcija na deformaciju ideja socijalizma, neposredno posle pobede Oktobarske revolucije, građanskog rata i inostrane intervencije, ali je prvi put objavljeno 1924. u SAD-u na engleskom jeziku.

„Da, taj Tejlor je bio, nesumnjivo, najgenijalniji među drevnim ljudima. Istina, njegova ga misao nije dovela dotle da proširi svoj metod na čitavo življenje, na svaki korak, na puna 24 sata - on nije umeo da integrira svoj sistem od jednog do 24 sata. Pa ipak, kako su oni mogli da pišu čitave biblioteke o tamo nekom Kantu - a jedva da primećuju Tejlora, tog proroka koji je umeo da zaviri u deset vekova unapred.“⁴³

⁴³ Jevgen Zamjatin, *Mi*, Izdavački zavod "Jugoslavija", Beograd, 1978, str. 24.

Roman *Mi* nije samo naučna fantastika, već je ozbiljno politikološko štivo koje upozorava da svako represivno i totalitarno mešanje države u javni i privatni život dovodi do sumraka demokratije i slobode ličnosti. Nasuprot utopijskim delima koja su projekcija pozitivne idealističke slike društva, Zamjatin je rodonačelnik negativne utopije ili distopije sa kataklizmičnim i apokaliptičnim predviđanjima. Poruka njegovog dela je da dolazi do diskontinuiteta u razvoju civilizacije i da pojedinac ne može slobodno uticati na svoju budućnost. Opisujući uređenje države koja je represivnu moć razvila do savršenstva, roman *Mi*, veliča kolektivitet nad pojedincem, projektuje idealnu državu koja vlada ljudima kroz brojeve, mašine i medije, nadgledajući pod staklenim zvonom svakog čoveka, njegovu javnu i privatnu sferu. Sve je strogo kontrolisano, cenzurisano i matematički unapred uređeno, a izbor bez alternative pojedinac treba da prihvati kao sreću i vrhunac slobode.

„Svakog jutra, sa šestotočkovnom tačnošću, jednog istog časa, i jednog istog trenutka - mi, milioni, ustajemo kao jedan. U jednom istom času, jedinstvenomilionski, počinjemo posao - jedinstvenomilionski ga završavamo. I slivajući se u jedinstvenomilionsko telo, u jednoj istoj Tablicom obrađenoj sekundi - prinosimo kašike ustima - i u jednoj istoj sekundi izlazimo u šetnju i idemo u slušaonicu, u salu Tejlorovih ekzersisa, odlazimo na spavanje...”⁴⁴

Neposredno posle nastanka, delo *Mi* mnogi teoretičari su svrstali u rod književne i naučne fantastike, ali će vreme pokazati da je ono bilo u dosluhu sa društvenom stvarnošću i tragičnim istorijskim događajima u XX I XXI veku. Delo je nagovestilo formiranje staljinističkih gulaga, masovnih deportacija, nacističkih logora, gde su ljudi bili brojevi bez svog identiteta. Tako je bilo za vreme Drugog svetskog rata, u logorima smrti, stvaranjem vojnih blokova, podizanjem Berlinskog zida, sve do novih zidova prema azilantima u Evropi i SAD, jačanjem represivnih mera i primenom globalnih informativnih mreža kao oruđa za vladanje i nametanje geopolitičkih, državnih, korporativnih i drugih interesa. Uvođenjem informacionih tehnologija ljudi su postali kontrolisani od tajnih službi koje su zahvaljujući internetu ušle u spavaće sobe i na radna mesta.

Zamjatin opisuje realno društveno uređenje svog vremena, kao daleko istorijsko stanje, neorganizovane države. Predstavljajući negativno-utopijsku sliku budućeg državnog

⁴⁴ Jevgen Zamjatin, *Mi*, Izdavački zavod “Jugoslavija”, Beograd, 1978, str. 12.

uređenja koje je zasnovano na principima tejlorističkog sistema, Zamjatin nagoveštava razvojni put savremenog društva, i to u smislu: gubitka privatnosti, individualizma i sloboda.

“ Biću potpuno otvoren: apsolutno tačno rešenje zadatka sreće nemamo ni mi: dva puta dnevno - od 16 do 17 i od 21 do 22 - jedinstveni moćni organizam se raspada na pojedine ćelije - to je utvrđeno Tablicom - na Lične Sate. U to vreme ćete videti: u sobi kod jednih - čedno spuštene roletne, drugi odmereno, po bronzanim stepenicama Marša - prelaze bulevarom, treći su - kao ovo ja sad - za pisaćim stolom. Ali ja čvrsto verujem - neka me nazovu idealistom i fantastom - ja verujem: pre ili posle - tek mi ćemo jednom i za te sate pronaći mesto u opštoj formuli, jednom će svih 86.400 sekundi stajati u Satnoj Tablici. Imao sam prilike da čitam i čujem mnogo neverovatnih stvari o onim vremenima kada su ljudi živeli još u slobodnom tj. neorganizovanom, divljem stanju. Ali najneverovatnije mi se uvek činilo upravo ovo: kako je tadašnja, makar i embrionalna vlast, mogla dozvoliti da ljudi žive bez ičega nalik na našu Tablicu, bez obaveznih šetnji, bez tačnog regulisanja rasporeda jela, kako je mogla dozvoliti da ustaju i odlaze na spavanje kad im dune u glavu; neki istoričari čak kažu da su u to doba na ulicama po svu noć gorela svetla, da se po svu noć ulicama hodalo i vozilo.“ ⁴⁵

3.8. Masovne društvene manifestacije

3.8.1. Slet

Spoj društvene koreografije i ornamenta mase javlja se u vidu društvenih manifestacija masovnog karaktera, koje su obeležile jedan period skorije istorije naše zemlje (i ne samo naše zemlje). Slet je oblik masovne manifestacije koja se u doba socijalističke Jugoslavije izvodila raznim prilikama, a najpoznatiji i najspektakularniji je slet povodom Dana mladosti, koji se održavao 25.maja na stadionu JNA u Beogradu.

⁴⁵ Jevgen Zamjatin, *Mi*, Izdavački zavod “Jugoslavija”, Beograd, 1978, str. 12.

„... kao društvena koreografija, pokazuje, ne kako je izgledalo jugoslovensko društvo već kako je jugoslovenska država predstavljala sebe u javnom prostoru kao model društvenog tela...“⁴⁶

3.8.2. Istorijat sleta

“Slet” je imenica slovenskog porekla i označava sletanje ptica u jatu, njihovo okupljanje na tlu . Slet se počeo koristiti kao naziv za slične priredbe u okviru sokolskog pokreta u 19. i početkom 20. veka. Sokolski slet se prvi put javlja u Češkoj 1862, na iniciranje Miroslav-a Tirš-a (Miroslav Tyrš), kao pokret nacionalnog buđenja u borbi za oslobođenje od Austrougarskog carstva. Pokret se ubrzo proširio ostalim teritorijama Austro-Ugarske naseljenim slovenskim stanovništvom . Pokret je u osnovi bio nacionalistički, i širenjem postaje transnacionalni emancipatorski i oslobodilački pokret. Pokret je promovisao fizičko zdravlje, snagu i izdržljivost, kroz zahtevne fizičke vežbe koje su izvodne po salama i stadionima. U Kraljevini SHS i Jugoslaviji Sokoli su postali popularni naročito u doba Kralja Aleksandra, čiji je sin Kralj Petar II Karađorđević bio sokolski starešina. Kralj je podržavao ovaj pokret jer je u njemu prepoznao ideološki instrument svoje unitarističke politike integralnog jugoslovenstva. U tom periodu on je izgradio brojne gimnastičke hale (sokolane), koje su Sokolima služile za vežbu.

Velike sličnosti sa sokolskim sletom ima nemački gimnastički pokret *Turnverein* iz 19.veka, koji je inicirao gimnastički trener Fridrih Ludvig Jan (Friedrich Ludwig Jahn) u Berlinu, 1811. Cilj ovog pokreta bilo je ideološko ujedinjenje Nemaca kroz gimnastičke klubove i festivale, kao i fizičko i moralno osnaženje naroda.

Treći pokret u kome nalazimo poreklo sleta je pokret oživljavanja Olimpijskih igara u 19.veku.

„Nasuprot Sokolima i *Turnvereinu*, njegova ideologija je bila izrazito internacionalistička i ticala se univerzalnog čovečanstva, no ipak forma priredbe i palica (baklja/štafeta) su slične, što zadržavaju i današnje Olimpijske igre kao globalni sportsko-medijski događaj.“⁴⁷

Slet za Dan mladosti ima u ranom 20.veku dva prethodnika koja su ideološki međusobno suprotstavljena. To su komunističke priredbe i parade u Sovjetskom Savezu i

⁴⁶ Ana Vujanović, Tkh časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Društvena koreografija, str.22

⁴⁷ Ana Vujanović, Tkh časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, Društvena koreografija, str.22

nacističke parade u Nemačkoj. Iako slet za Dan mladosti nije ideološki podudaran ni sa jednom od ove dve manifestacije, ono što slet za Dan mladosti preuzima od njih je ideal mladosti, snage i fizičke i duhovne kulture i izdržljivosti. Retorika Titovih govora povodom Dana mladosti je takođe gotovo preuzeta Lenjinova retorika. Inspirisan „novim čovekom“ iz romana Nikolaj-a Černiševskog (Никола́й Гаври́лович Черныше́вский) *Šta da se radi*, Lenjin je svoj čuveni pamflet naslovio isto. Vizija novog čoveka je vizija čoveka koji ostvaruje svoje fizičke i duhovne potencijale, čime postaje čovek revolucije. Time je promovisana i fiskultura kao priprema omladine za rad i vojnu odbranu, što je naročito bilo vidljivo na masovnim priredbama između sporta i umetnosti – nalik Sokolskim sletovima.

Iako sve ove manifestacije proističu iz različitih ideologija, od nacionalizma, komunizma, internacionalizma do nacizma, neosporne su formalne sličnosti u vidu : masovne koreografije, zamisao fizički i duhovno kultivisanog i snažnog čoveka kao nosioca društvene promene, svest o estetskom aspektu ideologije oličena u javnom izvođenju sporta, umetnosti i retorike.

3.8.3. Stvaranje novog jugoslovenskog tela (uloga fizičke kulture)

Ako pođemo od teze Brajan-a Tarner-a (Bryan Turner) o postojanju „somatskog društva“, u kojem je telo postalo glavno polje političke i kulturalne aktivnosti, pri čemu društvo služi za regulaciju tela, kao i od brojnih analiza u 21.veku koje pokušavaju da nađu način da se prevaziđe dugo postojeća doktrina dualiteta uma i tela, prirode i kulture, razuma i emocija, doći ćemo do zaključka o značajnoj promeni ugla gledanja na telo, u smislu zaokreta od sociologije tela ka sociologiji otelovljenja. Pristupi analizi tela u okviru telesnih projekata i regulacije tela posledica su teorije Mišel-a Fuko-a (Michel Foucault) u ovoj oblasti. Fukoova analiza stvaranja poslušnih tela putem strategija disciplinovanja u ustanovama poput zatvora i klinike, poslužila je brojnim autorima kao model koji se može upotrebiti u analizi različitih načina uspostavljanja kontrole nad telom. Ovakve analize se udružuju sa analizama humane geografije, koja sa svoje strane analizira konfiguraciju tela u odnosu na krajolik, kao i kulturu tela.⁴⁸ Iz ove perspektive, telo je nosilac i proizvođač određenog znanja i vrednosti. U

⁴⁸ Vidal de la Blache- osnivač je posebne geografske škole pod nazivom humana geografija, koja je reakcija na geografski determinizam koji ističe dominantan uticaj prirodnih elemenata(klime, reljefa, tla...)na ljudsko društvo i prema kome je stupanj razvoja čoveka odraz njegove bolje ili lošije prilagođenosti prirodi.

ovim analizama, sport i fizička aktivnost se sagledavaju u kontekstu određenog prostora i vremena (istorijskog trenutka).

Polazeći od stava da je fenomen jugoslovenskog tela bio jedan od najvažnijih za oblikovanje društvene realnosti socijalističke Jugoslavije, uloga fizičke kulture bila je u tome da organizuje jugoslovensko društvo konceptualno, prostorno, fizički i estetski. Ideologija novog čoveka bila je različitim mehanizmima upisivana u vrednosni sistem tadašnjeg jugoslovenskog društva.

Koncept fizičke kulture bio je korišćen u procesu formiranja jugoslovenskog identiteta i stvaranja novog jugoslovenskog tela. Jugoslovensko telo se izgrađivalo postupno, regulacijom konkretnih normi i propisa kojima su se određivale telesne prakse u jugoslovenskom društvu i koje su predstavljale pokušaj upisa ideologije u svakodnevni život ljudi.

„...ono što je diskurzivno bilo definisano, uistinu je imalo posledica na realne prakse svakodnevnog života u jugoslovenskom društvu, a simbolički je stvaralo izvesnu zajednicu jedinstvenih tela i prepoznatljivih telesnih praksi.“⁴⁹

Sokolski slet je predstavljao veoma važan način borbe za ujedinjenje Južnih Slovena, i njegova uloga u konstituisanju jugoslovenskog identiteta u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, bila je od izuzetnog značaja. Negovanje sporta kao sredstva za postizanje harmonije između duha i tela promovisalo je fizičko vaspitanje kao puta ka integralnom jugoslovenstvu. Razne zemlje su imale pristup izgradnji nacije putem disciplinovanja tela, što je dovelo do specifičnog razvoja kulture tela ili kulture pokreta na tim teritorijama (SSSR, Češka, Nemačka...) Svi ti pokreti bili su oličenje tendencije stvaranja kultivisanih masa – kolektiva koji bi bio vojno, radno i simbolički jedinstven i koji bi imao konstruktivnu funkciju u određenoj zemlji.

Fizička kultura u jugoslovenskom društvu, u vreme Josipa Broza Tita bila je definisana na Trećoj konferenciji jugoslovenskog Saveza organizacija za fizičku kulturu 1963. kao sprovođenje „sistematskog fizičkog odgoja ljudi“, razvitak fiskulture se poistovećivao sa razvitkom sposobnosti ljudi, razvitkom privrede i opšte-društvenim razvitkom, što je trebalo da doprinosi podizanju društvenog standarda. Fiskultura je definisana kao „standard i potreba ljudi“.

⁴⁹ Petrov, Ana, Telesni projekti i regulacija normativnog tela: uloga fizičke kulture u Jugoslaviji, NU 51/2, 2014, Str. 97.

3.8.4. Prakse proizvodnje tela jugoslovena

„Ideja implementiranja fizičke kulture u svakodnevni život bila je vrlo transparentno i manifestno isticana, pri čemu su postojala dva osnovna konkretna načina za njeno sprovođenje – organizacija radnih akcija i organizacija odmora. „⁵⁰

Zajednički cilj radnih akcija i organizovanih odmora bila je regulacija, odnosno kontrola slobodnog vremena. Slobodno vreme je trebalo da bude osmišljeno aktivnostima koje bi bile, „normalne i korisne“ za radnog čoveka. Najvažniji cilj svih napora uložениh u realizaciju ideje fizičke kulture bilo je omasovljenje. Radne akcije su bile, hronološki prvi idealni način da se ideja fizičke kulture promoviše na jednom realnom zadatku koji bi angažovao veliki broj učesnika, i pri tom bio društveno koristan.

„...radne akcije su doprinosile načelnom regulisanju telesnih praksi Jugoslovena. (Pro)izvodeći određenu rutinu, gestove, telo na radnoj akciji moglo je proizvoditi određenu kulturu, te formirati normative u datom istorijskom trenutku. One su, nadalje, bile instrument komunističke partije Jugoslavije kojim je konstruisan `novi čovek` – omladinac koji će stvarati, propagirati i živeti ideju `bratstva i jedinstva`.“⁵¹

Okupljajući omladince i dajući im konkretni svrsishodni zadatak - obnovu ratom razorene zemlje - nova državna ideologija dobila je novi medij putem koga je mogla biti uspostavljena.

„Praktikujući ideologiju svakodnevno svojim telima, omladinci su sprovodili ideju bratstva i jedinstva na licu mesta, upisujući je u svoja tela i u samu zemlju koju su gradili“⁵²

Drugi način implementiranja fizičke kulture u svakodnevicu bilo je putem organizovanog odmora, kao prakse uživanja pod kontrolom države. To je uključivalo ekskurzije u organizaciji države i izgradnju radničkih odmarališta širom zemlje. Odmori su uključivali i konkretne ponude koje bi omogućavale radnicima da se bave sportom, čime bi se dalje širio koncept fizičke kulture. Takođe se ukazivalo na to da je odmoran i svež radnik produktivniji od neodmornog.

⁵⁰ Petrov, Ana, Telesni projekti i regulacija normativnog tela: uloga fizičke kulture u Jugoslaviji, NU 51/2, 2014, Str. 101.

⁵¹ Petrov, Ana, Telesni projekti i regulacija normativnog tela: uloga fizičke kulture u Jugoslaviji, NU 51/2, 2014, Str. 102.

⁵² Petrov, Ana, Telesni projekti i regulacija normativnog tela: uloga fizičke kulture u Jugoslaviji, NU 51/2, 2014, Str. 102.

Poseban vid regulisanja vremena i kolektivnog tela bio je organizovanje sportskih igara koje su bile koncipirane kao organizovana priprema najvećem spektaklu kolektivnog jugoslovenskog tela – Danu mladosti.

Imajući u vidu da je Josip Broz Tito proglasio svoj rođendan „danom naše mladosti, sporta, mladih ljudi i njihovog daljeg fizičkog i duhovnog razvoja“ (1956), možemo zaključiti da je uloga fizičke kulture bila u tome da organizuje jugoslovensko društvo fizički i estetski i da inkorporira pokrete iz gimnastike u šire reprezentacije ujedinjenja jugoslovenske omladine predstavljene na javnim proslavama, od kojih je najpoznatija bila Štafeta mladosti.

3.8.5. Masovni oblici fizičke culture - Dan mladosti

Građenje jednog i jedinstvenog jugoslovenskog tela konačno je prezentovano u svom punom sjaju na proslavama Dana mladosti⁵³, na kojima se mogao videti konačan proizvod svih napora na promovisanju fizičke kulture. Osim Dana mladosti, masovne manifestacije fizičke kulture obuhvatale su: sletove, festivale fizičke kulture, male olimpijade, školska takmičenja, seoske festivale i igre i slično. Zadatak ovih manifestacija je bio da prikaže sposobnost izvođenja zahtevnih fizičkih vežbi i organizovanost masovne celine. Dan mladosti, kao najznačajniji među ovim manifestacijama, trebalo je da osim sportskog sadržaja sadrži i ideološku i vaspitnu stranu, odnosno tu su se sportske aktivnosti povezivale sa određenim smislom i sadržajem. Dan mladosti predstavljao je završnicu jednog godišnjeg ciklusa, prikazivanje rada i rezultata celokupnog društva. Sadržaj programa bio je tematski, ukazivao je na jednu osnovnu nit koja se provlačila kroz ceo sadržaj. Na primer tema za 1965. godinu bila je radost u igri kroz fizičku kulturu. Svaka programska tačka prikazivala je jednu oblast fizičke kulture čime bi se dobio svestrani prikaz aktivnosti mladih u slobodno vreme.

Karakter programa bio je telesno-vaspitni, i pri tome izvođače i publiku je trebalo tretirati kao celinu. Ovom ceremonijom realizovana je vrhunska simbolička reprezentacija jugoslovenskog kolektivnog tela. Kult mladosti, otelotvoren u figuri zdravog i jakog tela, bio je potpomognut figurom oca, druga Tita, pa je omladina bila zapravo „Titova omladina“ kojoj se pripadalo kao porodici. U njoj su se rađali pioniri i pionirke, zatim omladinci i omladinke,

⁵³ Prva manifestacijanošenja štafete održana je 1945. godine, a od 1957. Slavi se kao Dan mladosti, kada je i Titova štafeta promenila ime u Štafeta mladosti.

kroz sistem inicijacijskih rituala kojima su se građani i građanke pretvarali u jedno kolektivno jugoslovensko telo.

Ceremonija Dana mladosti je predstavljala i simboličko ujedinjenje tela Vođe i tela omladine. Titov kult, i manifestacije koje su ga slavile, doživljava drastičnu promenu u periodu nakon Titove smrti, 1980.godine. Telo vođe se posle njegove smrti javlja posredsvom slika i slogana koji zamenjuju realno telo umrlog predsednika. Dan mladosti se proslavljao i nakon Titove smrti, ali su u tom periodu zabeleženi brojni problemi u organizaciji. Predstavljanje jedinstvenog kolektivnog jugoslovenskog tela i održanje ideologije bratstva i jedinstva postajalo je sve teže. Poslednja proslava Dana mladosti odigrala se 1987.godine. Problemi su kulminirali u „aferi plakat“, kada je omladina Slovenije izabrala rešenje za plakat za sledeću 1988.godinu, rađen od strane Novog kolektivizma – ogranka pokreta Neue Slowenische Kunst. Na plakatu je bilo prikazano telo omladinca u borbenom stavu, sa znamenjima kao što su štafetna palica, zastava i golub mira. Smatra se da je plakat kopija likovnog rešenja koje je Ričard Klajn (Richard Klein) napravio za naciste, te da je stoga jasna provokacija sa kontrarevolucionarnom ideološkom konotacijom. Umetnici su se izjasnili da nisu namerno provocirali javnost, već da je likovno rešenje za plakat posledica njihove umetničke kreativnosti. Druga tumačanja u ovom plakatu vide kritiku čitavog društvenog sistema i simbolički početak kraja socijalističke Jugoslavije.

3.9 Fenomen masovnih okupljanja

"Masovna okupljanja predstavljaju važne segmente individualnog i kolektivnog života, pokretne memorijske slike prošlih i sadašnjih svakodnevnica u njihovoj drugosti."⁵⁴

Analiza okupljanja ljudi kao masovnih javnih skupova može se usmeriti u više pravaca. U etnografskom kontekstu okupljanja ljudi su posmatrana kao sastavni deo tradicionalne kulture i običaja. Tradicionalno se često dovodi u vezu sa seljačkom kulturom, seoskim kolektivnim obredima, narodnim svečanostima i svetkovinama.

⁵⁴ Miroslava, Lukić-Krstanović, Fenomen masovnih okupljanja u teorijskom diskursu, Etnografski institut, SANU, Beograd, str.111.

"Njihova rasprostranjenost, ukorenjenost u nasleđu, popularnost i atraktivnost fokusirali su ovaj fenomen kao važno kulturno i identitetsko obeležje."⁵⁵

Poseban pravac etnoloških proučavanja odnosi se na masovna okupljanja koja se definišu kao politički rituali. Ta okupljanja se javlju u službi političke i nacionalne afirmacije, i javljaju se u vidu mitinga i demonstracija. Pored političkih masovnih skupova, masovna okupljanja su svojstvena i za religijske svečanosti i procesije, sportske i muzičke masovne manifestacije.

"Proučavanje masovnih okupljanja kao društvenog i kulturnog fenomena podrazumeva teorijske rasprave o pojmovno-metodološkim kategorijama/konstrukcijama, kao što su: ritual, zajedništvo, identitet, događaj, doživljaj, memorija, priča. U iskustvenom i naučnom diskursu društvena i kulturna okupljanja ulaze u zonu nesvakidašnjih doživljaja i događaja s pratećim elementima ritualnog i simboličkog. Znači reč je o pojavama koji su označeni i označavaju specifičan oblik ljudskog ponašanja, sa repetitivnim i visokostilizovanim odlikama čiji se motivi i ciljevi ne mogu objasniti racionalnim i utilitarnim razlozima. Kao takvi oni su utvrđeni obrasci simboličkog ponašanja čiji je cilj da prenesu društvenu poruku. oni odslikavaju društvenu stvarnost, ali i predstavljaju obrazac - model za društvo u kome postoje."⁵⁶

3.9.1. Rituali i svetkovine

Masovna okupljanja imala su od davnina kulturni i religijski karakter obraćanja natprirodnim silama, i u tu svrhu građena su prva svetilišta i hramovi. U antropološkim istraživanjima prisutne su rasprave o pitanju ritual i ne-ritual, odnosno postavlja se pitanje: da li svaka akcija i radnja može da se konstituiše u ritual? Jelena Đorđević u knjizi *Političke svetkovine i rituali* definiše ritual kao aktivnost i oblik ljudskog ponašanja sa repetitivnim i stilizovanim karakteristikama, koji se odvija po utvrđenim pravilima, posebno kroz čulno-telesne radnje, i iskazuje se kao poredak znakova i simbola. Ritual se takođe definiše kao kompozicija namernih konstrukcija isprepletanih umetničkih formi. Barbara Majerhof

⁵⁵ Miroslava, Lukić-Krstanović, Fenomen masovnih okupljanja u teorijskom diskursu, Etnografski institut, SANU, Beograd, str.114

⁵⁶ Miroslava, Lukić-Krstanović, Fenomen masovnih okupljanja u teorijskom diskursu, Etnografski institut, SANU, Beograd, str.114

(Barbara Myerhoff) tvrdi da ritual ima repetitivni karakter čime obezbeđuje obrasce predvidljivosti i uverljivosti izvedenih akcija. Svaka ritualna aktivnost ima prostornu i vremensku dimenziju, koje se ispoljavaju istovremeno i čine jedinstveni vizuelni doživljaj. Antropolog Stiven Ljuks (Steven Lukes) definiše ritual kao aktivnost simboličkog karaktera koji privlači pažnju učesnika na objekte, misli i osećanja koji su posebno važni za taj ritual. Saznajna vrednost rituala, po njemu, je u tome da rituali čine razumljivim društvo i društvene odnose, služe organizaciji znanja o prošlosti i sadašnjosti i uvećavaju sposobnost zamišljanja budućnosti.

Analizom svečanosti i njenom ulogom u društvenom životu naročito se bavio Emil Dirkem (David Émile Durkheim) i on definiše svečanost kao osnovni medijum simbolizacije religijskog, moralnog i uopšte kolektivnog iskustva.

"Za tumačenje svečanosti od posebnog značaja je razlikovanje pojmova svetog i profanog."⁵⁷

Profani život je, po Dirkemu, život svakodnevice, a život svečanosti je sveti život. Frojd ističe da sveto izaziva pobožnost i obožavanje, ali i strah, strepnju i užas. U njemu su sadržane suprotnosti sile života i smrti. Funkcije svetkovine premašuju funkcije proste društvene pojave.

"Društvo, zahvaljujući regularnosti i `uzavrelosti` slavlja postaje svesno sebe i svog moralnog jedinstva. To je prilika u kojoj ono rađa i potvrđuje ideju o samom sebi i postaje svojim članovima, ono što bog svojim vernicima."⁵⁸

Svetkovina, prema Žan Žak Rusou (Jean-Jacques Rousseau) proizilazi iz potrebe da se pojedinac sjedini s grupom kojoj pripada i ujedini u zajednicu iste volje. Ruso afirmiše ideal pozorišta kao svetkovine, i s puno zanosa govori o svetkovini kao prilici za izražavanje vere i političkog uverenja zajednice.

" Ona bi trebalo da izražava radost i slogu među građanima zbog sudelovanja u političkom jednodušju. Gledaoci i predstavljači bili bi ujedinjeni željom za učestvovanjem u potvrđivanju vrlina i moralnom saglasju građana koje se uzima kao

⁵⁷ Zorica, Duković, Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016, str.12

⁵⁸ Zorica, Duković, Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016, str.13.

apriorna pretpostavka razumno uređenog društva. Svetkovina ne samo da je dobra prilika za ispoljavanje sreće i radosti zbog pripadnosti jedinstvenom organizmu (državi), već je i prilika da se taj organizam održi u dobrom zdravlju."⁵⁹

3.9.2. Religijske i političke svetkovine

Emil Dirkem u delu *Elementarni oblici religijskog života* zastupa mišljenje da svako društvo na okupu drži jedna integrativna sila koja je pre svega svojstvena religiji. U religiji, kaže on, ima nešto večno čemu je suđeno da nadživi sve pojedinačne simbole u koje se religijska misao redom zaodevala. Ono što čuva jedinstvo nekog društva jeste periodično učvršćivanje kolektivnih osećanja i ideja. To učvršćivanje se realizuje putem ritualnih zborova, skupova i sabora na kojima pojedinci, telesno zbliženi, zajednički, iznova potvrđuju svoja zajednička osećanja. Funkciju socijalne integracije Dirkem pripisuje ne samo religijskim masovnim skupovima, već i skupovima koji nisu religijski u pravom smislu.

“Kakva je razlika između, s jedne strane, skupa Hrišćana koji svetkuju glavne datume Hristovog života, ili pak Jevreja koji praznuju, bilo izlazak iz Egipta, bilo objavljivanje deset zapovesti i, s druge strane, sastanka građana koji spominju ustanovljenja neke nove moralne povelje ili kakvog događaja u nacionalnom životu.”⁶⁰

Sociolog Rober Belej (Rober Bellah), je imajući u vidu Dirkemove ideje, istraživao verovanja, simbole i političke rituale u američkom društvu, nazivajući ih “građanska religija”⁶¹. U delu *Građanska religija u Americi*, Belej je razmatrao inauguraciju američkog predsednika, Džona Kenedija (John Kennedy), i zaključio je da je inauguracija bila prilika da se manifestuju duboko ukorenjene vrednosti i osećanja privrženosti koji se inače u svakodnevnom životu ne iskazuju.

“Američka građanska religija ima vlastite proroke i vlastite mučenike, vlastite svete događaje i sveta mesta, vlastite svečane rituale i simbole. Ona, pre svega, slavi dva trenutka nacionalne istorije, koji su pretvoreni u sakralne događaje. To je, najpre,

⁵⁹ Zorica, Duković, Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016, str.13

⁶⁰ Emil, Dirkem, *Elementarni oblici religijskog života*, preveo Aljoša Mirnica, 1982, str.387.

⁶¹ Termin „građanska religija“ (la religion civile) on preuzima od Rusoa, koji ovaj termin prvi put koristi u delu *Društveni ugovor*.

Američka revolucija, koja je prikazana kao poslednja epizoda dugog puta američkog Izraela koji napušta postojbinu i, pošto je prešao preko velike vode, stiže u Novi Jerusalem. Drugi sveti događaj američke građanske religije je Građanski rat u Americi, koji je interpretiran kao mit o temeljima, sa seldom žrtvovanja, smrti i novog rađanja.”⁶²

Dirkem ističe da se prilikom organizovanja političkih skupova i ceremonija ispoljavaju imaginarna svojstva koja su svojstvena religijskim obredima i praznicima. Ova konstatacija poslužila je kao polazište brojnim autorima koji proučavaju moderne političke mitinge i spektakle. Antropolog Kristi Lejn (Cristy Lane) analizira sistem rituala i ceremonija u nekadašnjem sovjetskom društvu koji je bio izgrađen sa ciljem da obezbedi negovanje i manifestovanje vrednosti i normi sovjetskog socijalizma i prodor tih vrednosti u svakodnevni život. Autorka otkriva sakralnu stranu ovih ceremonija i ističe da se u njima može prepoznati tendencija ka uspostavljanju vlastite biblije, tradicije, ritualnih atributa, vlastitih svetaca i svetih hodočašnih mesta. Ona izdvaja tri glavna sakralna događaja, i to, Oktobarsku revoluciju, Veliki otadžbinski rat i obnovu i izgradnju.

Za razliku od ovih studija, Seli Mur (Sally Moor) i Barbara Majerhof objavljuju studiju pod naslovom *Svetovni ritual* (1977) u kojoj se zalažu za jasnije razlikovanje religijskih obreda od svetovnih ceremonija. Prema njima, religijski obredi se odnose na univerzalne vrednosti i oni pokreću “onaj svet” da interveniše u “ovom svetu”. Religijski obredi imaju uvek eksplicitnu doktriniranu dimenziju. Za razliku od religijskih obreda, svetovne ceremonije su vezane za određenu socio–kulturnu sredinu, i one se odnose jedino na “ovaj svet”. Ipak, Mur i Majerhof naglašavaju jednu zajedničku crtu religijskih obreda i svetovnih rituala, a to je činjenica da i jedno i drugo iznose na videlo nešto što je inače nevidljivo. Religijski obred iznosi na pozornicu postojanje onostranog sveta kroz izvođenje pokušaja da se on pokrene. Svetovna ceremonija prikazuje postojanje društvenih odnosa, ideja i vrednosti koje su uglavnom nevidljive. Funkcija svetovne ceremonije je, prema ovim autorkama, da se ideologija učini vidljivom, ili da se vidljivom učini bar njena osnovna ideja.

Ivan Čolović u delu *Jedno s drugim*, takođe podseća da proslava, svetkovina i praznik imaju religijsko poreklo, ali i ističe da je bilo uzaludnih pokušaja da se praznovanju oduzme svaki religijski i sakralni smisao.

⁶² Ivan, Čolović, *Jedno s drugim*, DaMaD, Beograd, 1995, Str.71.

“Tako su francuski revolucionari u ime novih ideja prosvetećenosti i u borbi protiv crkve smislili Praznik razuma. Nije se primio. Slično stoji sa socijalističkim praznovanjem. Ono nužno izneverava svoje nominalne sadržaje i deklarisanе ciljeve i održava se jedino kao obično svetkovanje s obredno-religijskim ukusom. Nemoguć i besmislen je zahtev, koji se još ponegde čuje, da proslava tog i tog praznika bude radna. Proslava je negacija principa rada, discipline, uzdržavanja, škrtarenja, ustezanja, sublimacije.”⁶³

3.9.3. Političke svetkovine i masovna okupljanja

Političke svetkovine danas imaju onu važnost i mesto koje su nekad zauzimale religijske svetkovine. Mnogo je primera kako vlast kroz slavlja i rituale okuplja svoje članove, stvara nove grbove, praznike, zastave... Svaki politički sistem, navodi Jelena Đorđević, u knjizi *Političke svetkovine i rituali* bira vrstu i obim poruka koji pomoću rituala želi da istakne i utisne u svest i osećanja. Političke svetkovine određuju ponašanje i verovanja mase pred kojom afirmišu ideologiju ili politički projekat. Prema Rusou, svetkovine treba da budu sredstvo ideološkog prosvetećivanja, pouka za moralno i političko vladanje i način izražavanja pripadništva jedinstvenim ciljevima države. Sa uvećanom politizacijom i ideologizacijom društva političke svetkovine se sve više koriste u cilju širenja političke poruke, utvrđivanju vlasti i uvećanju stepena prihvaćenosti određenog političkog sistema. Različiti tipovi političke kulture i različite ideologije rađaju različite tipove političkog ritualizma. Simboli koji sastavni deo neke političke svetkovine predstavljaju, kako naglašava Jelena Đorđević, sredstva razmene vrednosti uz pomoć kojih pojedinci poimaju grupu kojoj pripadaju. Oni su sredstvo identifikacije, ali i motorna snaga koja pokreće grupe i mase ka realizaciji određenih projekata i ideoloških postulata. Simboli neke političke svetkovine imaju ulogu sredstva komunikacije, pa se tako npr. crvena zastava, stisnuta radnička pesnica i himna simboli koji su neophodni za identifikaciju grupe, ali su i sila koja pokreće na akciju. Leo Mullen (Lao Mullen) navodi sledeću klasifikaciju političkih simbola, i to na osnovu čula koje ti simboli zadovoljavaju :

1. Sluh -himna, vojni marš, pesme, skandiranje, reči, uzvici, slogani.

⁶³ Ivan, Čolović, Jedno s drugim, DaMaD, Beograd, 1995, Str.29.

2. Miris - cveće, miris gomile, miris zemlje.
3. Vid - svetla, dekoracija, zastave, cveće, povorke, lutke, statue, spomenici.
4. Dodir - telesna bliskost, guranje, laktovanje, ulične gužve, prisustvo u gomili.
5. Ukus - korišćen na banketima, večerama, gozbama.
6. Pokret - defilei, uzdignuta pesnica, aplauzi, igra.

Jelena Đorđević navodi tri načina legitimizacije vlasti, odnosno tri načina na koja vlast izgrađuje sopstveni ritualni sistem:

1. Hijerarhijskim odnosima u okviru vladajuće ideologije koji se ogledaju u ritual.
2. Glorifikacijom i sakralizacijom vođe i političkog vođstva.
3. Masovnost - svetkovine okupljaju ogroman broj ljudi i svojom brojnošću izražavaju stav o sistemu i političkim odnosima. Masa je moćan simbol jednakosti svih članova društva, opšteprihvaćenosti režima i konsenzusa proklamovanih ideja.

Rituali su uslov stvaranja identiteta određene političke zajednice, i to u smislu da se novim i različitim ritualima od prethodnih, ističe osobenost neke političke opcije u odnosu na ono što joj je prethodilo ili u odnosu na druge političke opcije. I pored brojnih zajedničkih karakteristika različite političke svetkovine imaju svoje osobenosti i razlike. Praznici francuske revolucije poslužili su kao model kasnijih revolucionarnih svetkovina, ali su i oni sami prolazili vremenom kroz određene promene. U početku su ti praznici težili da predstave sveobuhvatan pogled na svet, dok su se vremenom odrekli ideje o nametanju jedinstvene ideologije i totalnoj revoluciji međuljudskih odnosa, i više se bavile politikom aktuelnog trenutka.

" Totalitarna društva staljinističkog i hitlerovskog perida, s druge strane, težila su da se nametnu svim segmentima privatnog i javnog života svetkovinama koje prerastaju u razgranat sistem rituala i praznika od slavlja, rođena, venčanja i pogreba, do rituala ulaska u partiju, slavlja heroja i svečanih vojnih i sličnih parada. Sistem rituala se zaodeva u potpuno novu formu, na svaki način želi da se oslobodi svih tradicionalnih elemenata i značenja. On je stvoren da postane totalna društvena pojava, i s čvrstom

uverenošću da je njegova doktrinalna efikasnost zagantovana samim njegovim stvaranjem."⁶⁴

3.9.4. Masovni teatar

"Proučavanje velikih javnih skupova kao spektakala i društvenih događaja na stalnom je putu ukrštanja onog što bi se zvalo dramatizacijom života i teatralizacijom života (Turner uvodi pojam društvena drama od rituala do teatra, a Divinjo govori o društvenoj dramatizaciji kao glumljenju i predstavljanju društvenog života."⁶⁵

Prema Gerd-u Bauman-u (Gerd Bauman) sam događaj javnog masovnog skupa, pored toga što uključuje osnovnu distinkciju mi - drugi, poseduju određene mehanizme komunikacije između kategorija učesnika: gledaoci, očevici, pozvani gosti, punovažni svedoci, gosti. Učesnici nekog masovnog skupa, ne samo da su deo određenog hijerarhijskog sistema, već su i deo datog sistema vrednosti i skale ponašanja. U tom smislu, javni masovni događaji se mogu posmatrati kao mikrovizija društvene stvarnosti odnosno svakodnevice u javnom izvođenju u datom prostoru i vremenu. Masovni skupovi su dakle javni društveni obredi i rituali na pozornici pod otvorenim nebom.

Posebnu pažnju u istraživanju političkih rituala i praznika, u kontekstu teatralizacije, privlače sledeći događaji:

- Praznici iz vremena Francuske revolucije.
- Sovjetski spektakli i parade.
- Nacistički praznici.

Neki autori posebno ističu značaj pozorišnih predstava i tehnika koje su koristili organizatori političkih priredbi. Žan Divinjo (Jean Divignaud), u delu *Sociologija pozorišta* neuspeh pozorišta u vreme Francuske revolucije, koje nije pratilo promene koje su se odvijale na svim drugim poljima, pripisuje tome što je sama Revolucija bila čin teatralizacije. Alfred Simon (Alfred Simon), francuski pozorišni analitičar, opisuje

⁶⁴ Zorica, Duković, Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016, str.18.

⁶⁵ Miroslava, Lukić-Krstanović, Fenomen masovnih okupljanja u teorijskom diskursu, Etnografski institut, SANU, Beograd, str.114

manifestacije za vreme Francuske revolucije kao pokret socijalne teatralizacije koji svakodnevni život ljudi pretvara u permanentno pozorište. On takođe analizira sovjetske i nacističke masovne spektakle, kao spektakle mešovite strukture. One su u isto vreme svečane priredbe i pozorišne predstave. Proučavajući genezu, strukturu i političko-pedagoške funkcije boljševičkog revolucionarnog teatra, Simon razlikuje dva tipa priredbi:

“masovni spektakl pod imenom inscenirovka, čiji se zadatak sastojao u proslavljanju velikih datuma revolucionarne prošlosti, i pozorište svakodnevne agitacije (terevsat), delimično improvizovano... koje daje predstave u fabrikama, na železničkim stanicama, u zatvorima, u selima.”⁶⁶

Kao primer, Simon navodi tri “inscenirovke” čiji su naslovi bili: *Tajna oslobođenog rada*, *Prema svetskoj Komuni i Zauzimanje Zimskog dvorca*. One su održane 1920.godine u Petrogradu, sa 4 do 6 hiljada učesnika i pred masom gledaoca čiji se broj kretao od 40 do 100 hiljada. Simon najveću pažnju u svojim razmatranjima posvećuje nacističkim praznicima i čuvenim spektaklima na Zepellinplatzu u Ninbergu, koje naziva paganskim misama, a na kojima je učestvovalo i po million i po ljudi. Prema njemu, na ovim nacističkim priredbama isprepletana su teatarska, politička i magijska značenja. Nacističko narodno pozorište na otvorenom, *Thingspiel*, imalo je za cilj da iznosi na pozornicu velike trenutke hitlerovih osvajanja i da to dovodi u vezu sa slavnim događajima iz nemačke istorije.

U svojoj analizi *Teatralnost studentskih demonstracija 68*. Anja Suša iznosi da su pored svojih političkih i socioloških obeležja, studentske demonstracije 1968.godine imale i složenu i specifičnu ikonografiju, a koja je u nekim svojim aspektima bila veoma bliska prirodi i ustrojstvu teatra. Mnogi istoričari i teatrolozi naglašavaju ritualni karakter demonstracija, i izražene elemente hepeninga, pozorišta i dramatizovanja sopstvenih ideja.

“U kontekstu socijalne interakcije studentske demonstracije 1968. je moguće posmatrati kao neku vrstu spektakla.”⁶⁷

Anja Suša navodi da svaka pobuna ima svoje ideološke ili organizacione specifičnosti, svoju dramaturgiju, scenografiju i kostimografiju, kao i da svaka pobuna ima svoju meru teatralizacije.

⁶⁶ Alfred, Simon, *Les signes et les songes. Essai sur la theatre et la fete*, Seuil, 1976, str.123.

⁶⁷ Anja, Suša, *Teatralnost studentskih demonstracija 1968.*, *Teatron 142*(časopis za pozorišnu umetnost), Beograd, 2008, Str.41.

“ U pozorištu koje se zvalo ‘68.’ postignuta je potpuna integracija scenskog zbivanja i publike koja je bila uključena u stvaranje teatarskog čina neposrednije nego što je to bilo moguće u predstavama Šeknera ili Livinga ili tamo gde učesnici imaju svest da su u pozorištu, makar i najslobodnijem.”⁶⁸

Studentski protesti su neka vrsta masovnog teatra, odnosno teatra za mase. Spoljna obeležja teatralizacije demonstracija možemo prepoznati i u sledećim pojavama. Studenti Varšavskog Univerziteta su tokom protesta nosili bele kape kojima su naglašavali svoju neposlušnost, dok su beogradski studenti nosili stilizovane trobojne bedževe s amblemom svog univerziteta. I jedni i drugi su imali potrebu da i “kostimom” naglase svoju različitost i nepripadanje većini. Prostor u kome su se student okupljali bio je gotovo scenski, sa naglašenim simboličnim potencijalom, što važi kako za pariski Odeon, tako i za Kapetan Mišino zdanje. Ljubiša Ristić ističe poetičnost studentskih demonstracija, a Borka Pavićević ističe njihovu ritualizaciju (na primer ritual bacanja letaka, koji je bio značajniji od sadržaja tih letaka).

“Tadašnji profesor Arhitektonskog fakulteta u Beogradu, Bogdan Bogdanović, sa svojim studentima napravio je pravu malu predstavu, u kojoj su svi tokom celog protesta bili odeveni ili, bolje rečeno, ‘kostimirani’ u večernje toalete, čime je dodatno naglašena dramska priroda protesta.”⁶⁹

Žan Divinjo ističe da za vreme Francuske revolucije nije bilo pozorišta jer je sama revolucija bila pozorište. Prema njemu, kada se neko društvo transformiše ono se teatralizuje.

“Pozorište zvano ‘68’ i jeste bilo tako inspirativno zato što je prestalo da pripoveda o zbivanju. Ono je stvaralo zbivanje... Svaki čovek postaje reditelj, glumac i pisac – pozorište prestaje.”⁷⁰

I kraj jugoslovenskih demonstracija je bio teatralan. Televizijsko pojavljivanje predsednika Tita koje je celoj predstavi donelo neku vrstu komičnog razrešenja.

⁶⁸ Anja, Suša, Teatralnost studentskih demonstracija 1968., Teatron 142(časopis za pozorišnu umetnost),Beograd, 2008, Str.41.

⁶⁹ Anja, Suša, Teatralnost studentskih demonstracija 1968., Teatron 142(časopis za pozorišnu umetnost),Beograd, 2008, Str.41.

⁷⁰ Anja, Suša, Teatralnost studentskih demonstracija 1968., Teatron 142(časopis za pozorišnu umetnost),Beograd, 2008, Str.42.

3.9.5. Simboličke komunikacije

(verbalni i neverbalni znakovi masovnih političkih skupova)

Veliku važnost u političkim praznicima i ceremonijama imaju reči. Mona Ozuf (Mona Ozouf), u delu *Festivali i Francuska Revolucija*, govoreći o Francuskoj revoluciji, ističe da je to raspričani praznik koji više voli da priča nego da pokazuje. Do istog zaključka dolazi i Alfred Simon :

” Revolucionarni praznici su pre svega praznici reči... ”⁷¹

Govori, pesme, slogani, parole na transparentima, imaju važnu ulogu na masovnim političkim skupovima. I događaji iz novije istorije to potvrđuju. Verbalne poruke su dominirale na takozvanim mitinzima istine i solidarnosti koje su 1988. i 1989. godine organizovale pristalice režima Slobodana Miloševića.

Ivan Čolović, stručnjak koji se bavi proučavanjem simboličkih komunikacija, u delu *Jedno s drugim*, navodi razne verbalne i neverbalne znakove mitinga i sličnih masovnih okupljanja.

“ Semiotički posmatrano, politički miting podseća na sportsku priredbu, a posebno kad se odvija na stadionu. Tu su transparenti, zastave, slogani, skandiranja, pesme. Bitna razlika: na političkim mitinzima protivnik je fizički odsutan, ali je njegovo psihološko prisustvo bitno. U stvari, protivnik na mitingu ostvaruje svoju punu funkciju samo kad je odsutan. Bitana socijalno-psihološka funkcija navijanja i mitinga nalazi se u osećanju fizičke međusobne solidarnosti učesnika, u utapanju u moćno krilo kolektiva, u prepuštanju jednoj volji, u stapanju u jedan glas. ”⁷²

Posebnu pažnju ovog autora privlači jedna vrsta “divlje književnosti” koja se javlja na političkim skupovima, i to u obliku stiha, rime, poslovice, citata...kao i čitave pesme napravljane za tu priliku. To su, po njegovim rečima, proizvodi folklorizma, to jest stvaranja u narodnom duhu, što se prepoznaje po desetercu, narodskom rečniku, po mnogim folklornim formulama, a naročito po samooznačavanju naroda. Slobodan Milošević je

⁷¹ Alfred, Simon, Les signes et les songes. Essai sur la theatre et la fete, Seuil, 1976, str.122.

⁷² Ivan, Čolović, Jedno s drugim, DaMaD, Beograd, 1995, Str.27.

doživeo retku čast da se njegovo ime nađe u narodnoj književnosti, da bude uneto u neke stare formule (Slobodane, naše rosno cveće), i u neke manje poznate šablone .

- Slobodane, samo reci, letećemo kao meci.
- Slobodane, samo zovi, letećemo ko sokoli.
- Slobodane, samo kreni, Nikšićani svi su spremni.
- Slobodane, ne daj da te niko plaši, uz tebe su svi Kordunaši.
- Slobodane svi smo tvoji, sem izroda ko će koji.
- Slobodane, Slobodo, volimo te više nego suša kiše.
- Milošević Slobodane, ne daj srpstvo da propadne.

Ove i slične poruke sa mitinga služe autokomunikaciji, jer su izvođači i slušaoci isti ljudi, kao što je slučaj i sa ritualnim i mitološkim obredima. Pod izvođačima podrazumevamo ne samo govornike, već i one koji pevaju, uzvikuju slogane i nose transparente. Upravo zato je ova vrsta komunikacije snažno sredstvo ujedinjavanja i mobilizacije.

Sportska masovna okupljanja daju takođe svoj doprinos divljoj književnosti.

“Dve opse crte ‘fudalsku priču’ uvršćuju u ‘divlju književnost’, uz druge žanrove: njena snažna simboličnost i prisustvo jednog dubljeg, mitskog nivoa značenja, koji sam nazvao mitološkim humanizmom’.”⁷³

Fudbalska priča, prema Ivanu Čolakoviću, ne može se objasniti samo patriotizmom ili šovinizmom, već ona ispod svega opisuje ljudsku borbu za opstanak, borbu protiv sila koje taj opstanak ugrožavaju.

“Naši, Plavi, Jugosloveni tu oličavaju ljudski rod. Svi ostali su čudovišta, oličenje zla i smrti. Zato su sve naše fudbalske pobeđe čudesne, ostvaruju ih junaci, koji su uvek nešto više od običnih ljudi. A svi su porazi tragični i nesrećni; neimenovani, zbog natprirodne snage protivnika, i nezasluženi, zbog ljudske vrednosti naših igrača.”⁷⁴

Navijačke pesme, parole slogani, zato, imaju mitološku dimenziju i funkciju bodrenja, ili funkciju tragičnog oplakivanja.

⁷³ Ivan, Čolović, Jedno s drugim, DaMaD, Beograd, 1995, Str.24.

⁷⁴ Ivan, Čolović, Jedno s drugim, DaMaD, Beograd, 1995, Str.24.

3.9.6. Parole

Opšte je uverenje da su parole "... kao proizvod kolektivnih ideologija (od kojih se socijalistička pokazala najdugovečnijom), čista suprotnost običnom ljudskom opštenju."⁷⁵ Nekomunikativnost parola i njihovo političko dejstvo imaju za cilj kolektivnu emancipaciju. Najizraženiju ulogu parola u političkom životu jedne države srećemo u Socijalističkoj Albaniji.

"Albanski se komunizam obično opisuje kao svet dekreta, parola i naredbi, kojima je on neprestano mučio duše i tela svojih žitelja."⁷⁶

Kao svedok tog fenomena nastaje 2001. godine film *Parole*, prvi uspešni autorski film u postsocijalističkoj Albaniji.

U našoj kinematografiji parole predstavljaju najzastupljeniji oblik izražavanja u filmovima Dušana Makavejeva. Sam Makavejev tvrdi da postoje dve vrste parola, koje odgovaraju dvema vrstama stvarnosti koje su, prema njemu postojale u socijalističkoj Jugoslaviji. Jedna vrsta stvarnosti je zasnovana na zvaničnim predstavama Države, a druga stvarnost je nezvanična stvarnost Naroda.

"Njihove zajedničke odlike su rimovanje, potencijal za razne promenjive vrednosti i jezička izvrtanja, zasnovanost na primitivnom izražavanju i česte konotacije muzike i raznih zvukova... Makavejev ne suprotstavlja državne parole (poput "Živeo drug Tito" ili "Živelo Bratstvo i Jedinstvo") narodnim parolama kao iskazima navodno slobodne stvaralačke individualnosti ili izrazima emancipovanog samoostvarivanja. Obe su vrste parola kolektivne i društvene; ključna razlika između njih tiče se njihovog zasebnog nastajanja."⁷⁷

Državne parole nastajale su pod cenzurom Partije i u tesnoj su vezi sa ideologijom koju podržavaju i veličaju, dok su narodne parole spontane, nepretenciozne i znatno maštovitije.

Proleter i svih zemalja ujedinite se (Lenjin)

⁷⁵ Sezgin, Boynik, Umetnost sligana(Performativni deo), Političnost performansa, Tkh XIX, str.38.39.

⁷⁶ Sezgin, Boynik, Umetnost sligana(Performativni deo), Političnost performansa, Tkh XIX, str.38.39.

⁷⁷ Sezgin, Boynik, Umetnost sligana(Performativni deo), Političnost performansa, Tkh XIX, str.40

Učiti, učiti i samo učiti (Lenjin)

Smrt fašizmu, sloboda narodu!

Mi smo Titovi, Tito je naš!

I posle Tita, Tito!

Bratstvo i Jedinstvo!

Služiti narodu!

4. Metodološka razmatranja

4.1. Vizualizacija narativa

4.1.1. Odnos između slike i teksta

Odnos između slike i teksta predmet je interesovanja kako teoretičara umetnosti, tako i književnih teoretičara i filozofa. Različiti pristupi problemu odnosa vizuelnog i tekstualnog ide u prilog neizbežnoj interdisciplinarnosti kada je reč o bilo kakvim pokušajima analize i klasifikacije umetnosti. Mogućnost pristupanja vizuelnoj umetnosti kao tekstu, zahteva prethodno definisanje teksta, i osnovnih kriterijuma tekstualnosti. Robert Alen de Bugrand (Robert-Alain de Beaugrande) definisao je tekst kao „komunikacijski događaj koji ispunjava sedam kriterijuma tekstualnosti“⁷⁸: kohezija, koherencija, intencionalnost, prihvatljivost, informativnost, situativnost i intertekstualnost. Naročiti značaj želim dati pojmu intertekstualnosti, kao konceptu koji se javlja kod poststrukturalističkih teoretičara Rolana Barta (Roland Gerard Barthes), Mišela Fukoa (Michel Foucault) i Julije Kristeve (Юлия Кръстева). Objavljujući „smrt autora“ oni najavljuju kraj autonomnosti teksta, tvrdeći da nije autor taj koji je govoreći subjekt određenog teksta, već da kroz njega progovara celina diskursa, predodređena ranijim delima i idejama. Kristeva iznosi mišljenje po kojem svaki tekst ima dva nivoa tumačenja. Prvi je horizontalni, i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi nivo povezuje tekst sa drugim tekstovima, zbog čega bi pažnju trebalo usmeriti ka ranijim tekstovima koji su usloveli nastanak sadašnjih. Intertekstualnost označava mnogo više od uticaja prethodnih generacija autora na sadašnje. Prema poststrukturalistima subjekat nije taj koji govori, već je govor taj koji se služi subjektom. Teoretičari intertekstualnosti time dovode u pitanje koncept autorstva, predstavljajući tekst kao pitanje citatnosti, gde autor ima samo jednu mogućnost, a to je da kombinuje već postojeća dela, na do sada neponovljeni

⁷⁸ De Beaugrande, Robert Alain, Dressler, Wolfgang Ulrich, *Uvod u lingvistiku teksta*, Disput, Zagreb, 2010, str.14

način. Rolan Bart ne samo da objavljuje smrt autora, već najavljuje rođenje čitaoca, tvrdeći da jedinstvenost teksta ne leži u njegovom poreklu, već u destinaciji.

Polazeći od mišljenja Rolana Barta da je sve, od stvari do ljudi, moguće proučavati kao tekst, u današnje vreme javljaju se novi kreativni postupci u vizuelnoj poetici kojima se postepeno prevazilazi razlika između reči i slike. Poststrukturalizam je omogućio čitanje slike kao teksta; omogućio je prenošenje pojma intertekstualnosti iz književnosti u umetnost, ali i povezivanje reči i slike u jednu vizuelno-značenjsku celinu, što nam potvrđuje analizu vizuelne umetnosti po načelima tekstualnosti.

Mike Bal (Mieke Bal), jedna od najznačajnijih semiotičara u istoriji umetnosti, govori o čitanju umetnosti, i upoređuje čitanje umetničkog dela sa čitanjem literarnih dela navodeći kako je krajnji produkt tog procesa značenje koje radi na principu znakova kojima se značenja dodeljuju. Interpretacija je neizostavan deo analize nekog umetničkog dela, pa kao takva, neminovno preuzima oblik teksta jer je misao nužno verbalizovana jezikom.

Prema Bartu, činjenica da umetničko delo ne može da govori, može se interpretirati dvojako. S jedne strane, tu je ideja kako je ono potpuno nemo, kako je strano i heterogeno u odnosu na reč. S druge strane, umetničko delo uvek možemo primiti, čitati ili interpretirati kao potencijalni diskurs. Drugim rečima, te su neme reči zapravo razgovorljive, prepune zamišljenih diskursa.

4.1.2. Mimesis slikarstva i poezije

U estetičkoj teoriji opšte je prihvaćen stav da se o prvom objedinjavanju likovne umetnosti i poezije i njihovom jedinstvenom tretmanu može govoriti u kontekstu Platonove *Države*. Platon pojmom mimesis-a objedinjuje likovnost i poeziju koje su tradicionalno bile tretirane kao dve različite oblasti ljudske duhovne delatnosti. Međutim, i pre Platona bilo je pokušaja da se poezija i likovna umetnost objedine. Antički grčki filozof Gorgija (Γοργίας) dovodi u vezu reč i sliku, umetnost reči i umetnost slike, poeziju i likovnu umetnost i posmatra ih kroz zajedničku prizmu –kroz pojam *psihagogija*⁷⁹. Koristeći umetnost reči i umetnost slike kao dokaz učinka psihagogije na dušu, on je i jednu i drugu prepoznao kao uzročnike psihagogije i time, po prvi put u antičkoj grčkoj estetičkoj teoriji objedinio poeziju i likovnu umetnost. Drugim rečima, Gorgija je bio prvi koji je dao teorijsko utemeljenje jedinstvu likovnosti i poezije.

Preispitivanjem odnosa između reči i slike, odnosno između poezije i slikarstva, Gotthold Efraim Lesing (Gotthold Ephraim Lessing) u delu *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, dolazi do zaključka da su granice između te dve umetnosti manje značajne od njihovog zajedničkog telosa, što vodi stapanju upravo onih kategorija koje je ovaj teoretičar hteo da razdvoji.

⁷⁹ Psihagogija- potiče od grčke reči psyche + ago što znači zavoditi dušu

„Ako je istina da slikarstvo za svoje podražavanje upotrebljava sasvim druga sredstva ili znake nego poezija, naime, figure i boje u prostoru, a poezija artikulirane tonove u vremenu, ako znaci neosporno moraju imati prikladni odnos prema onome što označavaju, onda znaci poređani jedan do drugog mogu izražavati samo predmete ili delove predmeta koji postoje jedan do drugog, dok znaci koji slede jedan za drugim mogu označavati samo predmete ili delove predmeta koji slede jedan drugom.“⁸⁰

Ističući dalje da su tela pravi predmet slikarstva a radnje pravi predmet poezije, Lesing zaključuje da sva tela postoje, ne samo u prostoru, već i u vremenu, dok s druge strane, radnje ne mogu postojati same za sebe, već moraju biti vezane za izvesna bića. Iako ostaje pri tome da je vremenski redosled oblast pesništva, kao što je prostor oblast slikarstva, Lesing odnos slikarstva i poezije definiše kao odnos

“dva prijateljska suseda, koja doduše ne dopuštaju da jedan u najprisnijoj oblasti drugoga uzima nepriličnu slobodu, ali dopuštaju da na krajnjim granicama vlada međusobna trpeljivost, koja na miran način izravjava mala zakoračivanja koja je jedan – s obzirom na okolnosti, prinuđen da u blizini čini u prava drugoga.“⁸¹

U kakvim okolnostima se odvija dijalog između različitih grana umetnosti, pod kojim pravilima i sa kakvim efektom?

Književno evociranje prostornih umetnosti, odnosno ekfrazna, kolektivni je termin koji unutar sebe uključuje različite forme izražavanja vizuelnih objekata putem reči. Modeliranje i narativnost su zapravo dva povezana, ali nezavisna parametra ekfrazne. Imajući u vidu mogućnost da jedno likovno ili vajarsko delo može generisati više poetskih opisa, Kibedi Varga (Kibédi Varga) izriče pravilo koje prožima mnoge analize, prilično različitih orijentacija:

„Najpre dolazi ono što je nužno jedinstveno; potom dolazi ono što se može umnožiti. Jedna slika može biti izvor mnogih tekstova, kao što i jedan tekst može nadahnuti mnoge slikare. Ova sekundarna serija postaje objekt komparativnih studija, koje nas čine svesnijim činjenice da su ilustracija i ekfrazna- zapravo dve manifestacije potonjih, sekundarnih relacija- u stvari samo različiti modusi interpretacija.“⁸²

Svaki čin ekfrazne postaje sekundarna interpretacija nekog umetničkog dela, koje je nužno jedinstveni original. Izvorno delo ostaje jedinstveno čak i kada je neprestano verbalno evocirano, što je slučaj sa delima koja imaju sentimentalnu privlačnost za čitavu generaciju, što Žan Seznek (Jean Seznec) definiše kao „umetnički kliše“.

⁸⁰ Lesing, Gothold Efraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd, 1964, str.60

⁸¹ Lesing, Gothold Efraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd, 1964, str. 46

⁸² Kibedi, Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, Poetics today, Duke University Press, 1989, str.44

4.1.3. Vizuelna reprezentacija literarnog teksta

Istraživanja koja su za cilj imala definisanje mogućnosti vizuelne reprezentacije literarnog teksta mogla bi se generalizovati na tri međusobno povezane oblasti. Prva oblast se bavi mogućnostima i tehnikama adaptacije i upliva verbalnog teksta u druge, prevashodno vizuelne medije. Ova oblast obuhvata analizu dela iz oblasti slikarstva, skulpture, filma do kompjuterske grafike, u kojima je izraženo prisustvo narativa preneto iz raznih literarnih tekstova. Prodor narativa u domen vizuelnih umetnosti, sa gledišta intermedijalnosti predstavlja široko polje, od vremena antičkog narativa do digitalnog doba. Druga oblast obuhvata analizu efekata koje ostvaruje specifična vizuelna organizacija književnog teksta u okvirima određenog medija, koja mu daje sekundarno značenje. Njen predmet bi obuhvatao široko područje od manuskripta, preko štamparskih tehnologija do digitalnih platformi. Treća oblast se bavi samim izražajnim potencijalom verbalnog teksta da određenim narativnim tehnikama prevaziđe okvire sopstvenog medija i prodre u domen vizuelnog, potencijalom koji literarni narativ ostvaruje zahvaljujući kompleksnom sistemu retorskih figura. Ova oblast objašnjava postizanje vizuelnog utiska pomoću reči.

Poslednji oblik vizuelne reprezentacije, koji se odvija u smeru verbalno-vizuelno, nesumnjivo predstavlja najstariju od pomenute tri paradigme. Ona je ostala u najvećoj meri marginalizovana u postmodernom narativu, a razlog za ovakvo stanje treba tražiti u njenoj vezanosti za verbalni medij u doba kada pisci „izgleda kao da pokušavaju da budu u sve većoj meri vizuelni i čulni“⁸³, nalazeći mu adekvatne zamene u drugim, najčešće vizuelnim medijima. Sa razvojem neposrednijih medija, „slikanje rečima“ postepeno izlazi iz upotrebe, bivajući zamenjeno naprednijim tehnologijama.

4.1.4. Tekstualnost vizuelne umetnosti

(Analogija vizuelnog i tekstualnog koda kroz teorije Rolana Barta i Viktora Burugina)

„Više od bilo kog tekstualnog sistema, fotografija sebe prezentuje kao ponudu koja se ne može odbiti. Karakteristike fotografskog aparatusa pozicioniraju subjekt na taj način da fotografisani objekt služi prikriivanju tekstualnosti fotografije same – istovremeno zamenjujući pasivnu recepciju aktivnim (kritičkim) čitanjem.“⁸⁴

Za Viktora Burgina (Victor Burgin) gledanje fotografije ustupa mesto ideji čitanja fotografskog teksta. Pod snažnim uticajem strukturalističkog pisanja, Viktor Burugin se oslanja na zapažanja Rolanda Barta, koja upućuju na analogiju između prirodnog jezika koji se sastoji od govora i pisma i vizuelnih jezika. Istražujući vezu između slike i jezika, Bart posmatra sliku kao višeznačenjski sistem:

⁸³ Botler, Jay David, *Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing, The Future of the Books*, University of California Press, Berkeley, 1996, str.260.

⁸⁴ Burugin, Viktor, *Looking at photographs*, u *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982, str.146

„Ispod svojih označitelja ona razumjeva jedan lebdeći lanac označenih, od kojih čitalac može izabrati neka, a zanemariti ostala.“⁸⁵

Vizuelni znak se, po Bartu, svodi na model koji je dosta blizak lingvističkom sistemu i koji je primenljiv na verbalnom nivou. Retorika slike se ogleda u tome što se broj čitanja iste slike menja u odnosu na pojedinca, od znanja unetih u nju. Pojedinač/posmatrač vrši dekodiranje slike ne samo u okviru vizuelne recepcije, nego i jezičko-lingvističkom interpretacijom. Interpretacija u okviru jezika je dominantna, čime se zatvara kružni odnos tekst-subjekt-tekst, odnosno tekst-slika-tekst. Bart smatra da vizuelne fenomene možemo posmatrati kao značenjske zato što nam oni nešto govore. Značenje i govor jednog vizuelnog teksta može se dogoditi samo kroz čin gledanja. Proces gledanja i viđenja nalazi mesto u Bartovom kasnijem delu *Svetla komora*, u kojem je akcenat stavljen na posmatrača i gledanje, čiju će ideju dalje razrađivati Viktor Burgin.

Burgin je iskustvo gledanja fotografije, pitanja o pojedincu kao posmatraču i prijemu fotografije razvijao u svojim esejima koristeći se poststrukturalističkom teorijom intertekstualnosti i teorijske psihoanalize. Poststrukturalistička teorija intertekstualnosti govori o tome da su svaki tekst/predmet/znak/značenje konstantno promenjivi, stoga intertekstualnost fotografije počiva na kompleksnoj mreži značenja koji su uslovljeni kulturom i društvom. Gledanje fotografije podrazumeva smeštanje fotografije u kontekst onoga koji gleda. Termin čitanje slike Burgin upotrebljava uz obrazloženje da:

„čak i kada gledamo fotografiju uz koju ili na kojoj nema nikakvog teksta, tekst se uvek javlja u fragmentarnom obliku, u umu, kao asocijacija.“⁸⁶

Burgin smatra da tokom čitanja slike, posmatrač sa svojim pogledom uključuje i svoje fantazije i želje, kreirajući prostor fotografske slike kao prostor posmatračevih kulturalnih i istorijskih znanja. Analizirajući psihološke aspekte čina gledanja, Viktor Burgin se poziva na teoriju stadijuma ogledala Žaka Lakana (Jacques Marie Émile Lacan). Po Lakanu, faza ogledala je detetovo prepoznavanje sopstvenog lika u ogledalu kao celine i prethodi fazi ulaska subjekta u jezik. U ovoj fazi odrastanja, u fazi ogledala, dete između šest i osamnaest meseci svoje telo shvaća fragmentarno, međutim dete sebe u ogledalu vizuelno percipira kao celinu. Dete se poistovećuje sa slikom koja je viđena kao savršenija, što dovodi do stvaranja idealnog Ja, odnosno subjektiviteta. Viktor Burgin smatra da je „detetovo samoprepoznavanje u Imaginarnom, u terminima koherentnosti koja unosi sigurnost i ohrabruje, upravo pogrešno prepoznavanje

“ono što oko vidi i prepoznaje kao Ja je ovde tačno ono što zapravo nije to Ja“⁸⁷.

Stoga se dekodiranje fotografske slike gledanjem, vrši uvek u okviru imaginarnog i simboličkog plana, vizuelnom recepcijom i jezičko-lingvističkom interpretacijom, čiji su

⁸⁵ Bart, Rolan, *Retorika slike*, Plastični znak, Rijeka, 1981, str. 75

⁸⁶ Burugin, Viktor, *Looking at photographs*, u *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982, str. 144

⁸⁷ Burugin, Viktor, *Looking at photographs*, u *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982, str. 147.

znakovi uvek nestalni. Fotografija je –zaključuje Burgin- mesto u kojem posmatrači koriste sebi poznate kodove za iščitavanje i interpretaciju slike.

Intertekstualnost i intermedijalnost savremene umetnosti relativizuju ne samo granicu između teksta i slike, već i sam odnos autor – čitalac. Slojevitost značenja nekog umetničkog dela nije samo u nameri autora, već i u predispoziciji recipijenta umetničkog dela, koji delo smešta u diskurs sopstvenih znanja i zapažanja, čime upravo „čitalac“ postaje prizma kroz koju se vrši prelamanje teksta u sliku i obrnuto. U svesti čitaoca se ostvaruje namera autora da tekstualno pretvori u vizuelno, kao i da vizuelno pretoči u tekstualno.

4.2. Video umetnost

4.2.1. Istoriografija

Video umetnost, kao nova umetnička disciplina, pojavila se sredinom 60-ih godina u zapadnom društvu, najpre kao reakcija na pojavu i ubrzani razvoj televizijskog medija. Propitivanje funkcije i mogućnosti televizijskog aparata proisteklo je iz stavova fluksusa o odnosu slike i objekta slike. U istoriografiji kao inicijalna godina nastanka video umetnosti uzima se 1965. kada je korporacija Sony izbacila na američko tržište prvu prenosivu video opremu. Prednosti novog medija bile su mnogostruke. Ono što ga je okarakterisalo kao novi medij i postalo izazov umetnicima je neka vrsta promene perceptivnog sistema. Polazeći iz svoje anti-televizijske, anti-populističke pozicije, video je ponudio intiman i neposredan kontakt, komunikaciju sa recipijentom, što ga je znatno razlikovalo od filma. Dakle, budući da je predstavljala inovativan umetnički medij, video tehnologija je postavila mnoštvo tehničkih i estetskih mogućnosti. Tokom godina umetnička teorija postavila je niz mogućih kategorija videa, ali za period 70-ih godina prošlog veka adekvatna je ona koja deli video na: video kao ogledalo (video kao instrument prepoznavanja, opažanja sopstvenih ograničenja, autorefleksija umetnika), video kao dokumentarni medij (video kao zapis umetničke akcije), video kao elektronski medij (ispitivanje granica elektronske slike).

“Video umetnost (eng. video art) je umetnički rad koji je zasnovan na upotrebi video i televizijske tehnike... Video umetnost je nastala u tri institucionalna i kontekstualna okvira:

(1) eksperimenti u televizijskim institucijama, (2) filmski eksperimenti i (3) neoavangardni i postavangardni umetnički eksperimenti...

Za početno razdoblje video umetnosti karakteristična su tri pristupa:

(1) upotreba video tehnike za dokumentovanje procesualnih umetničkih radova, (2) istraživanje video tehnologije i produkcovanje video dela kojima se težilo postizanju estetskih učinaka elektronskom slikom i (3) primena video tehnike u performansima, gde je video element akcije umetnika.⁸⁸

Prve izložbe video umetnosti organizovane su tokom 1968.godine, a prvu video galeriju otvorio je 1970. godine nemački producent Geri Šum (Gerry Schum). Eksperimenti sa video tehnologijom povezani su sa strategijama konceptualne umetnosti a nastavljaju se i u strategijama postkonceptualne i tehnološke umetnosti.

Primena video tehnike u performansu ima trojaku funkciju. Video tehnika se koristi u performansu kako bi publika van prostora performansa pratila performans, zatim kako bi umetnik bolje prikazao detalje performansa koje publika ne vidi, iako je u prostoru gde se odigrava performans, i kako bi umetnik pokazao svoje ideološke, psihološke i telesne odnose prema video slici ili tehnici.

Tokom 70-ih i 80-ih godina nastaju video radovi koji dobijaju naziv video instalacija, ili video skulptura. Video skulptura je objekat načinjen od monitora koji projektuju sliku, i poseduje dva aspekta - konkretni prostorni objekat i virtuelne objekte koji se prikazuju na ekranu. Video instalacija je takođe zasnovana na prostornom i virtuelnom aspektu, s tim što slika može biti prikazana uz pomoć projektora na neku površinu.

Bitna promena u video umetnosti se odigrava sa digitalnom revolucijom 90ih godina, kada se video umetnost modifikuje sa razvojem tehnoloških mogućnosti obrade slike . Tada dolazi i do pojave novih žanrova video umetnosti kao što su: galerijski video, video instalacija, video performans, televizijski video, feministički video...

Jedan od vodećih savremenih umetnika koji je još ranih sedamdesetih godina počeo da istražuje potencijale novih medija i pojavu videa kao masovno dostupnog sredstva za stvaranje je Bil Vajola (Bill Viola). Tokom svoje umetničke prakse, Vajola je bio među najvećim pobornicima sada već dobro utvrđenog stava o video art-u kao moćnom alatu savremenog umetničkog govora. Njegovi noviji radovi su se transformisali u video instalacije koje kombinuju zvuk, prostorno okruženje i vizuelni sadržaj.

Vajola unosi svoj rad u prostor koji poseduje specifičnu atmosferu i tradiciju, umesto u galerijski prostor, kako bi evocirao specifično stanje kod posmatrača. U jednoj kapeli u

⁸⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011, str.765.

Veniciji, Vajola postavlja ekrane (na kojima emituje upečatljiv sadržaj) na oltarima koji u toj crkvi predstavljaju mesto gde se, po predanju, pojavljuju duše umrlih. Izučavajući različite vidove duhovnih praksi, Viola svojim radom teži da posmatraču pruži jedinstveno spiritualno iskustvo.

4.2.2. Video umetnost na beogradskoj sceni

U Jugoslaviji se interesovanje za video umetnost javlja upravo kod onih umetnika koji su pokazivali sklonost novim izražajnim sredstvima, odnosno sklonost eksperimentisanju sa umetničkim praksama, a čije je delovanje Jaša Denegri nazvao *nova umetnička praksa*.

Usled nove društvene klime koja nastaje sa studentskim protetstima 1968. godine, nova umetnička praksa se javlja kao reakcija na apolitičnost visokog modernizma koji je bio dominantan umetnički pravac u Jugoslaviji 1960-ih godina. Nova generacija progresivnih kulturnih radnika insistirala je na demokratizaciji umetničke prakse kroz propitivanje ideje o emancipatorskom potencijalu umetnosti i njenom društvenom značaju.

“ Neki od zahteva objavljeni su u publikaciji *Oktobar 75*. Ova skripta bila je sačinjena od tekstova umetnika, kritičara i kustosa, okupljenih oko redakcije likovnog programa galerije SKC-a, koji su reflektovali odnos umetnosti i politike u konkretnim društvenim okolnostima jugoslovenskog umetničkog prostora i samoupravnog socijalizma. Upravo kao posledica takvog promišljanja društva i ideologije dolazi do razvoja nove umetničke produkcije koju karakteriše radikalizacija dominantnih vizuelnih obrazaca i korišćenje novih umetničkih formi od filma, videa do upotrebe tela umetnika.”⁸⁹

Rani raovi u video tehnici nisu se mnogo razlikovali od filmskih radova, pa je teško napraviti tačnu distinkciju eksperimentalnih filmskih i ranih video radova. Dva su osnovna pristupa primeni filma i videa u u novim umetničkim praksama 70-ih. Prvi pristup se odnosi na beleženje umetničkih gestova i akcija (video-performans), a drugi pristup podrazumeva svest o tehnološkim mogućnostima ovakvog načina umetničkog izražavanja koji poseduje sopstvena tehnička i jezička svojstva.

⁸⁹ <http://www.seecult.org/vest/video-performans-na-beogradskoj-sceni-70-ih>

“Za pravilno tumačenje lokalnih praksi u video artu treba naglasiti značaj i znatan uticaj različitih filmskih eksperimenata proisteklih iz kino klubova, udruženja amaterskih filmskih stvaralaca popularnih u Jugoslaviji još od sredine 50-ih. Upravo su ti prostori postali poprišta autonomije i demokratičnosti, i predstavljali su potpunu alternativu oficijelnoj socijalističkoj kulturi. Neophodno je spomenuti i da televizijski program nije bio deo masovne kulture u Jugoslaviji sve do početka sedme decenije. Samim tim, televizija nije predstavljala važan kulturni fenomen koji je transformisao društvo, kao što je to slučaj sa zapadnim kapitalističkim zemljama. Prema tome, video umetnost u društvenim okolnostima Jugoslavije nije se razvila u odnosu na televiziju. Razvijala se samosvojno i bila je hermetična u svom bavljenju jezičkim pitanjima samog medija ili pak eksplicitna u nekim ideološkim pogledima, pa je teško pomisliti da bi je televizija mogla prihvatiti.”⁹⁰

Predstavnike beogradske umetničke scene koji su radili sa video tehnologijom predstavljali su najpre umetnici okupljeni oko SKC-a. Pored Marine Abramović, Raše Todosijevića, Zorana Popovića i Neše Paripovića, koji su, uz Slobodana Eru Milivojevića i Gergelja Urkoma, činili neformalnu grupu šestoro umetnika-predvodnika nove umetničke prakse u Beogradu, videom su se takođe koristili i Radomir Damnjanović Damnjan i Ilija Šoškić. U znaku individualnog estetskog izraza ovi autori stvaraju radove čiji cilj nije samo čista autorefleksija umetnika, već i formulisanje poruka izrazito društvenog i političkog značenja.

U period od 1973. do 1975. godine Marina Abramović izvodi seriju performansa *Ritam* koji odražavaju izvesne društvene i političke implikacije (urezivanje zvezde na stomak i slično). Neki od ovih performansa zabeleženi su videom, međutim video zapis kao osmišljeni deo performansa prisutan je tek u grupi performansa *Oslobađanje glasa*, *Oslobađanje tela* i *Oslobađanje memorije*. Akcije su izvedene na tri različite lokacije sa idejom da se svaka od njih prikazuje u vidu video-enviromenta. Performans se odvijao u jednoj prostoriji, a u drugoj prostoriji se na ekranu projektuje snimak uživo.

“Tokom prvog performansa umetnica je ležala leđima na podu, lica okrenutog publici, ispuštajući glas konitnuirano 60 minuta bez prestanka - do momenta kada njene glasne žice ne mogu da ga proizvedu. U *Oslobađanju tela* Abramovićeva je neprestano plesala uz ritam zvuka proizvedenog sa dva bubnja do trenutka potpune

⁹⁰ <http://www.seecult.org/vest/video-performans-na-beogradskoj-sceni-70-ih>

iscrpljenosti njenog tela koje ne može više da proizvede nijedan pokret. Slična je i akcija *Oslobađanja memorije*. Repetitivno ponavljajući reči koje joj padaju na pamet, umetnica izgovara glasno gotovo čitav sat. Performans se okončava kada više ne može da se seti nijedne reči. ⁹¹

Za razliku od političke konotacije Marininog rada, Raša Todosijević prevashodno postavlja pitanja o samoj prirodi umetnosti, što ima za rezultat seriju performansa *Was ist Kunst?* Jedan od ovih performansa zabeležen je na video traci. Nalik atmosferi policijskog ispitivanja nad pasivnim objektom torture, umetnik konstantno postavlja pitanje *Was ist Kunst?* Todosijevićev performans treba sagledavati u kontekstu globalnog preispitivanja funkcije umetnosti. Sam Raša Todosijević objašnjava:

“Svoje video-radove napravio sam bez posebnog zanimanja za tehničku stranu tog medija, za sam proces proizvodnje i onih spektakularnih mogućnosti manipulisanja elektronskom tehnologijom. Video me je zanimao više kao prenosnik psiholoških i mentalnih aktivnosti kojima je u osnovi stran svaki tehnički egzibicionizam”⁹²

Za razliku od Todosijevića, Neša Paripović se bavi i formalnim aspektima video radova, pa bi se njegivi radovi pre mogli okarakterisati kao video art, nego kao video-performans. Prevashodno se fokusirajući na autorefleksiju, autor svodi narative vlastitih radova na ponavljanje istih postupaka (nanošenje boje na lice, skidanje iste, pušenje cigarete). Naglašena je Paripovićeva potreba da posmatrača stavi pred svršen čin, tj. da mu predoči da isključivo u radnom procesu prepozna suštinu i bazu njegove kreativne energije.

4.2.3. Umetnost u video mediju

Hronologija video-umetnosti kao medija umetničkog izražavanja beleži zahvate Volfa Vostela (Wolf Vostel), Nam Džun Pajka (Nam June Paik) i još nekih umetnika kao umetničke eksperimente u kojima je dolazilo do preformulacije tv-slike i do njenih distorzija korišćenjem katodne cevi. Ove intervencije nastale su u atmosferi naglašene fascinacije samom tehnologijom, što je bilo karakteristično za umetnička zbivanja početkom i sredinom

⁹¹ <http://www.seecult.org/vest/video-performans-na-beogradskoj-sceni-70-ih>

⁹² <http://www.seecult.org/vest/video-performans-na-beogradskoj-sceni-70-ih>

60-ih godina. Nam Džun Pajk je u to vreme pisao da će svojstva elektronike definitivno zameniti tradicionalne materijale platna i boje.

Do jednog temeljnog zaokreta u shvatanju videa došlo je zaslugom Geri Šuma (Garry Schum), koji je delujući kao producent i organizator snimanja, shvatio da se priroda ovog medija ne sme iscrpiti u rukovanju tehnologijom, već da on mora posedovati lični jezik nezavistan od tipičnih filmskih zahvata kao što su efekti montaže, kretanje kamere i slično. Danas već istorijske Šumove emisije *Land Art* i *Identifications* iz 1969. godine označavaju uvođenje tehnike videa u područje rada predstavnika nove post-objektivne umetničke prakse. Postupak rada ovog umetnika zasnivao se na korišćenju fiksne kamere, izbegavanje svakog modifikovanja događaja u kadru, nastojeći da ni jedna tehnička intervencija ne remeti precizno beleženje rada što ga umetnik obavlja u toku snimanja. Pa ipak, trake Gerija Šuma nisu dokumentacija o jednom nizu postupaka koji su bili izvedeni nezavisno od njegovog snimanja. Naprotiv to su celoviti radovi, mada se o njima još uvek ne može govoriti kao o razrađenim postupcima specifičnog umetničkog video jezika.

Iz svega navedenog možemo zaključiti da postoje dva osnovna pristupa načinu upotrebe video medija u domenu aktuelnih umetničkih praksi. U prvom slučaju, video rad dokumentuje neku umetničku akciju, zbivanje koje pripada području performansa, body-arta, land-arta... U drugom slučaju se polazi od svesti o potpunoj autonomiji videa kao jednog u osnovi nazamenljivog izražajnog sredstva. Upravo su prvi pokušaji Nam Džun Pajka bili usmereni na to da se korišćenjem namerno izazvanih "grešaka" postigne odstupanje od uobičajenih prikazivačkih i funkcionalnih svojstava televizijske slike.

Odnos između filma i televizije s jedne strane, i umeničkog videa s druge strane, bio je tema razmatranja brojnih teoretičara umetnosti. Većina teoretčara i gledalaca izjednačava film sa pričanjem priča, čime se pitanje narativa stavlja u prvi plan. U tom smislu se u vremenu napredne digitalne tehnologije, ne retko postavljalo pitanje kako računari mogu da utiču na narativ tj. da li je moguće da korišćenjem računara narativ postane interaktivan. Od digitalne tehnologije se dakle očekivalo da omogući filmu da ispriča svoje priče na nov način.

Francuski filmski teoretičar Kristijan Mec (Christian Metz) pisao je sedamdesetih godina da većini filmova koji se danas snimaju, bili oni dobri ili loši, originalni ili ne, komercijalni ili ne, zajedničko je da pričaju neku priču; u tom smislu oni pripadaju jednom te istom žanru, koji je neka vrsta superžanra.

„Sa stanovišta budućeg historičara vizuelne kulture, razlika između klasičnih holivudskih filmova, evropskih umetničkih filmova i avangardnih filmova (osim apstraktnih) može izgledati manje važna od njihove zajedničke osobine – svi se zasnivaju na stvarnosti snimljenoj objektivom... Čak i za reditelja Andreja Tarkovskog, izuzetnog slikara filma, identitet filma sadržan je u njegovoj sposobnosti da snimi stvarnost. Jednom, tokom javne debate održane u Moskvi negde sedamdesetih godina, neko ga je upitao da li bi bio zainteresovan da pravi apstraktne filmove. On je odgovorio da tako nešto ne postoji.“⁹³

Imajući u vidu sve gore navedeno, postavlja se pitanje da li video umetnost, kao novi medij umetničkog izražavanja, donosi sa sobom i potpuno novu estetiku i umetnički izraz/stil koji je bitno drugačiji od svojih prethodnika, televizije i filma s jedne strane, ali i slikarstva i fotografije, s druge strane? Ili video umetnost neminovno naginje estetici jednoj od ovih umetnosti?

U članku *Beleške o videu kao umetničkom mediju*, historičar umetnosti Wulf Herzogenrat (Wulf Herzogenrath) navodi tri elementa videa koji nisu bili dostupni u drugim medijima umetničkog izražavanja kao što su slikarstvo, fotografija, pozorište i film, a to su:

1. Trenutna kontrola slike
2. Brojne elektronske mogućnosti
3. Playback slike na monitorima.

Trenutna kontrola slike omogućava da se stvarnost pred našim očima pojavljuje istovremeno sa svojom reprodukcijom – da stvarnost i odraz postoje naporedo, čime se stvarnost može direktno uvesti u umetnički proces. Ovaj novi aspekt se pogotovu može koristiti u prostoru u kome se istovremeno snima i emituje. Primeri ovakve umetničke primene su rad Nam Džun Pajka – *Video-Buddha*, rad Brusa Njumana (Bruce Nauman) – *Video-Corridor* ili Don Grahamova (Don Graham) soba sa ogledalima i zakasnelim emitovanjem slike. U radu sa videom trenutna kontrola slike na monitoru je presudna nova pomoć koja menja sam radni proces.

Elektronske mogućnosti za montažu i izmenu slike (distorzije) kao i razne vrste feedbacka mogu se umetnički primeniti. Boje se mogu menjati i stvarati sintetički, a oblici se

⁹³ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Muteia, Clioograd, 2015, str.38.

moгу graditi i ponavljati u neomeđenom prostoru. Snimci napravljeni sa vremenskom zadrškom mogu se kombinovati sa realnim vremenom. Ove mogućnosti koje su slične onima kod elektronske muzike proširio je Pajk konstruišući prvi video sintisajzer koji su otada mnogi umetnici koristili na razne načine.

Na sličan način Zigfrid Krakauer definiše posebna svojstva filma, kako bi razdvojio film kao umetnički medij od fotografije i pozorišta:

1. Prikazivanje fizičke stvarnosti
2. Montaža slike i tona
3. Tehničke mogućnosti – usporeno kretanje, dvostruka ekspozicija, reverzal negativa
4. Predstavljanje diskretnih pokreta
5. Podražavanje stvarnosti, autentičnost.

Pored svih pokušaja razdvajanja video umetnosti, kao nove i autentične, ne možemo da negiramo da se video umetnost, u konačnoj analizi elemenata i principa ove vrste umetničkog izražavanja, ipak u mnogo čemu oslanja na principe filmske umetnosti (igranog i dokumentarnog filma), kao i na principe likovnih umetnosti i fotografije. Ali isto tako nije sporno da i slikarstvo i fotografija imaju svojih dodirnih tačaka, pa i fotografija i film. U tom smislu mogli bismo da se osvrnemo na stanovište flusus umetnika koji negiraju oštre granice između različitih vidova umetnosti, i da pri analizi video umetnosti prepoznamo i razmatramo umetničke principe koji su nasleđeni od umetničkih disciplina koje prethode video umetnosti. Izbegavajući, dakle, grubu kategorizaciju video umetnosti, možemo da primetimo da u bogatoj produkciji video umetnosti ima radova koji naginju filmskoj umetnosti, ili koji koriste elemente filmskih ostvaranja da od njih sačinjavaju nove autentične kompozicije. Takođe ima video radova koji su bliski fotografiji i slikarstvu i koji gradeći likovnu kompoziciju unose dinamički element, element pokreta.

Dva elementa koja umetnost pokretnih slika preuzima od slikarstva su kompozicija i kolorit. Element koji dodaje je vremenska komponenta. Vremenska komponenta u umetnosti pokretnih slika analizira se kroz ritam i tempo nekog umetničkog rada.

“Ritam se tradicionalno smatra neodvojivim sastojkom audio-vizuelnog dela. Kao sastojak forme dela, interpretira se i u okviru određenog sadržinskog konteksta. Bez njega je, na primer, nemoguće zamisliti montažu sasvim malog niza kadrova narativne

strukture, ili diskontinuirane spotovske strukture na televiziji. Ritam je ravnomerno ređenja različitih elemenata trajanja vremena, ubrzavanja ili usporenja, napetosti ili opuštanja, u nekom kretanju ili toku.⁹⁴

Ritam se ostvaruje kroz montažu, produživanjem ili skraćivanjem kadrova i scena, i tom prilikom govorimo o montažnom ritmu. Montaža je, prema Beli Balašu (Béla Balázs), optički stil filma, njegov tempo i ritam. Dramski ritam sadržaja prevodi se u vizuelni ritam, a spoljni, formalni tempo pojačava unutrašnji tempo drame. Rene Kler (René Clair) izdvaja tri faktora filmskog ritma: dužina svakog kadra, redosled scena ili motiva radnje (unutrašnje kretanje) i kretanje objekta koje registruje kamera (spoljno kretanje – glumačka igra, dinamičan objekt, dekor...).

„Ritam kao trajanje nečega, u sebi sadrži cikličnost, ponavljanje ili određeno razlikovanje. Ritam je subjektivan kvalitet toka vremena kao ritmičke organizacije kretanja, bez koje filmsko vreme ne postoji.“⁹⁵

U umetnosti pokretnih slika tempo je brzina odvijanja radnje, kretanja u mizanscenu, brzina glumačke igre, izgovaranja dijaloga, brzina kretanja kamere u jednom kadru, sceni ili delu u celini. Za razliku od ritma, tempo se može utvriti već u jednom kadru. Ritam, s druge strane, nastaje u odnosima dužina trajanja pojedinih kadrova u strukturi. Brz tempo i brz ritam bolje se međusobno slažu od sporog tempa i brzog ritma (osim kod kadrova bez ikakvog kretanja), ili brzog tempa i sporog ritma.

4.3. Kolaž

Kolaž, kao jedna od primarno likovnih tehnika imao je prvobitno statičnu formu. Osnovna karakteristika kolaža je spajanje elemenata iz različitih izvora u jednu kompleksnu celinu na način da pojedini elementi gube svoje primarno značenje i dobijaju novo značenje. Kolažna slika je hibridna forma koja svojom neočekivanom formom kod posmatrača može da izazove zbunjenost i iznenađenje. Kolaž često ukazuje na neobičan tok misli i asocijacija. Iako su kolaž prvi koristili kubisti, najveći domet ova tehnika dostiže u radovima nadrealista i dadaista.

⁹⁴ Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1997, str.301.

⁹⁵ Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1997, str.302.

Dadaizam je negirao postojeće umetničke prakse, tražeći novu umetničku viziju i nove sadržaje. Dadaizam kao pokret sa ozbiljnim revolucionarnim pretenzijama često je bio usmeren protiv režima i u radovima dadaista česte su poruke i sadržaji koje nose snažnu ideju o ličnoj slobodi i radu po sopstvenim zakonima i formama bez pravila i namera.

Sa razvojem digitalne tehnologije i sa pojavom video arta, kolaž dobija dinamičnu formu. Pokretne slike preuzete iz različitih izvora sklapaju se u jednu dinamičnu celinu čije značenje prevezilazi značenja pojedinih segmenata.

Austrijski reditelj Virgil Vidrih (Virgil Widrich) u eksperimentalnom animiranom filmu *Fast film*, iz 2003. godine ostvaruje analogni dinamični kolaž, za čiji izradu je korišćeno oko 65 000 odštampanih pojedinačnih frejmova iz različitih filmova. Papiri su savijani u različite oblike, cepani, gužvani i animirani pred kamerom. Ceo film je izveden analogno, u prostoru pred kamerom. Za razliku od njega, umetnik Marko Brambija (Marco Brambilla) radi digitalni kolaž u formi video murala. U radu *Civilizacija* ovaj umetnik koristi različite video segmente, statične slike, filmske sekvence i originalno snimljene video materijale, od kojih sačinjava monumentalni višeslojni digitalni kolaž. Rad je postavljen 2008. godine u liftu zgrade njujorškog Standard hotela, i to tako da je kretanje slike sinhronizovano sa kretanjem lifta.

Kolažna tehnika ostvarena digitalnom tehnologijom otvara novo polje umetničkog stvaranja u kome se video art u najvećoj meri približava likovnoj umetnosti. Spajanje kolažnih elemenata u jedinstvenu celinu nije ograničeno samo na sliku, već u dinamičnom kolažu element kolaža postaju zvuk i pokret.

5. Analiza finalnog rada *Mase*

5.1. Koncept rada.

5.1.1. Prethodna istraživanja i inspiracije

Doktorski umetnički projekat *Mase* predstavlja nastavak, u tematskom i metodološkom smislu, istraživanja kojim sam se bavila u toku prve dve godine doktorskih studija. U tom periodu su nastala dva video rada *Mase 1* i *Mase 2* u kojima sam istraživala pojavne oblike masa u prirodi i njihovu komparaciju sa ljudskim društvom. U tom smislu,

moje interesovanje je bilo usmereno ka istraživanju razloga formiranja velikih grupa u prirodi i načina komunikacije između jedinki u masi. Prateći vizuelnu sličnost između životinjskog udruživanja u jata ili krda sa velikim grupama ljudi na raznim masovnim okupljanjima, istraživanje sam vodila u pravcu analize identiteta jedinke u masi i psiholoških promena koje se dešavaju kod pojedinca kada se nađe u ovakvom okruženju. Ovi video radovi su rađeni u Adobe Premiere programu i svode se na vizuelnu komparaciju masa.

Vremenom se fokus mog interesovanja menjao i moje istraživanje dobija jači društveno-istorijski kontekst, tako da masa postaje organizovana ili neorganizovana grupa ljudi koja, pored prirodne sklonosti čoveka ka okupljanju i udruživanju, otkriva ideološku i političku prirodu masa kroz istoriju. Obilje dokumentarnih emisija koje ilustruju ovu temu istorijskim snimcima postalo je baza podataka koju sam koristila u svom radu, kao material za jedan dinamični kolaž, što u neku ruku moj konačan rad i jeste. Segmente koje sam unosila u rad nisam tretirala kao nosioce informacija o određenom istorijskom trenutku, već kao male dinamične likovne celine koje u mom radu, dobijaju novo značenje i kontekst. Ipak, budući da ove slike predstavljaju upečatljive istorijske trenutke, njih je nemoguće lišiti izvornog značenja, i to mi nije bila namera. Namera mi je bila da ti dokumenti dobiju jednu umetničku i estetsku interpretaciju, rasterećenu od narativnosti i informatičnosti.

5.1.2. Materijali i motivi

U radu koristim elemente iz različitih dokumentarnih i filmskih ostvarenja koji prikazuju mase u različitim pojavnim oblicima. Dominiraju prikazi organizovanih masovnih manifestacija čija je forma estetizovana kroz određenu koreografiju, ali se u radu prikazuju i masovna okupljanja koja su nastala spontano u određenoj društvenoj atmosferi koja uzrokuje pobunu i otpor vladajućem režimu.

Nebo i jato ptica su prvi motiv u radu koji koristim kao neku vrstu uvoda, budući da ptice postepeno ulaze u kadar, jedna po jedna, dok se čuje tekst numere: *one, two, three, four...* Nabrojanje ili prebrojavanje uz pogled usmeren ka nebu, aludira na bezbrižan trenutak, detinjastu igru posmatranja oblika i otkrivanja oblika i pojava na nebu.

Sledeći motiv koristim kao kontrast prvom. *Izlazak radnika iz fabrike*, film braće Lumijer (Auguste Nicolas i Louis Jean Lumière) prikazuje trenutak otvaranja fabričke kapije iz koje kuljaju radnici i radnice. Ako jato ptice možemo da posmatramo kao simbol slobode,

onda kolektiv radnika možemo posmatrati kao prinudnu formaciju koju stvara jedno društvo vođeno ekonomskim motivima. Ipak, sam trenutak napuštanja fabrike jeste trenutak prividne slobode, trenutak kada se prelazi fabrički prag kao granica iza koje čovek više nije deo kolektiva, već “junak svoje priče”. Postavljanjem ova dva motiva, ptica i radnika, jednog pored drugog, želim da naglasim kontrast između želje za slobodom i nemogućnosti postizanja iste.

Naredne scene prikazuju čoveka koji je deo mase na ulici, van fabričkog kruga, uporedo sa slikama roja pčela. U tom smislu želim da postavim pitanje: da li je potrebna “prisila” da se čovek postavi kao deo kolektiva, ili je to prirodna potreba čoveka. Ako društveni sistemi računaju na to da potisnu svaki oblik individualnosti i slobode, da li oni računaju sa tačnom pretpostavkom da čovek jeste biće kolektiva, i da je njegova osnovna potreba da se uklopi u masu, i bude isti kao onaj (oni) pored njega?

Kolektivizam kao društvena realnost ali i kao prirodna pojava, prikazuje se u radu kroz smenjivanje slika masovnih društvenih manifestacija i slika prirodnih pojava koje Kaneti imenuje za simbole masa. Simboli masa su, prema Kanetiju: voda, žito, kiša..., što koristim kao likovni kontrast u odnosu na ljudsku figuru.

Estetika masovnih društvenih manifestacija koja leži u strogoj ogranizaciji, geometričnosti i raskošnosti, predstavlja sliku društva kakvu to društvo želi da pruži o sebi. Neretko se i danas evociraju uspomene na spektakularne priredbe povodom *Dana Mladosti*, uz komentar da su upravo ti spektakli pružali osećaj postojanja snažne države i nacije. Osećaj ponosa i patriotizma koji se može videti kod učesnika ovih manifestacija je stvaran, i pored svih neospornih analiza koje ove predstave svrstavaju u sredstva manipulacije državnog aparata, želim da naglasim taj emotivni trenutak koji je nadživio sve kritike i sve pokušaje da se ovaj istorijski period prikaže u lošem svetlu. Multiplicirani portret starijeg učesnika sleta povodom *Dana Mladosti* predstavlja odstupanje od ideala mladosti, lepote i fizičke snage, koji je svojstven ovakvim masovnim priredbama. Namerno u tom prikazu izdvajam pojedinca iz mase kako bih naglasila njegovo emotivno stanje, njegovu veru u ideal države i jedinstvenog društva.

Nasuprot tom krupnom kadru, kasnije u radu se smenjuju slike vojnih parada i nacističkih marševa, koji poništavaju svaku individualnost, i koji imaju nedvosmislene vojne i političke ciljeve.

Video rad predstavlja kolaž različitih dokumentarnih i drugih video ostvarenja, koji bi, uprkos različitosti izvora, trebalo da funkcionišu kao skladna, dinamična likovna celina. Jedinstvo se postiže i usklađivanjem pokreta različitih elemenata u radu sa muzičkim tokom, čime pokret mestimično asocira na ples. Time se rad, na neki način, približava koreografiji čime postavljam pitanje društvenih koreografija, u smislu spajanja umetničke koreografije sa ideologijom, koja se manifestuje upravo kroz masovne manifestacije, kao što su sokolski slet,

socijalistički sletovi i nacističke masovne manifestacije. Izvođenje kolektivnog tela, odnosno društvena koreografija, izvodi se kroz oponašanje pokreta bioloških sistema (koreografija sokolskog sleta je nedvosmislena izvedena iz pokreta jata ptica). Pokret kolektivnog tela je umnoženi pokret jedinke.

5.2. Struktura rada

5.2.1. Kompozicija

5.2.1.1. Geometrijska forma

Ono što se prožima kroz ceo rad je geometrijsko telo, kvadrat, kao simbol prostora, i to ličnog prostora jedinke, ali i realnog prostora u okviru koga se masa, kao takva, ostvaruje. Ovaj simbol, kvadrat, zadržavam i kod prirodnih pojava, i to u nameri da ostvarim likovno jedinstvo u radu, ali i da prirodne fenomene smestim u okvir Kanetijeve interpretacije. Kvadrat se takođe javlja kao svedena likovna forma koja predstavlja prozor, odnosno stranicu knjige. Metafora knjige odnosno teksta kao prozora u drugi svet, kao svojstvo ekfrastičkog pripovedanja, odigrala je važnu ulogu u stvaranju iluzije sveta na filmskom platnu, kako primećuje Džej Dejvid Bolter (Jay David Bolter), na primeru filmova iz 30-ih i 40-ih godina XX veka:

„Čitalac mora da zaboravi na reči na stranici kao na strukturu znakova i umesto toga posmatra stranicu kao prozor koji vodi u fiktionalni svet. Razumevanje knjiga kao prozora bilo je decenijama upotrebljavano kao filmska tehnika. Film bi počeo sa pisanim uvodom na stranici knjige. Stranica bi se okrenula; gledalac bi video zamišljenu scenu i priča bi se nastavila u vizuelnom modu.“⁹⁶

Likovno opravdanje za simetričnu geometrijsku formu pronalazim u geštalt teoriji⁹⁷ i principima dobre forme. Princip dobrog geštalta fokusira se na ideji kontinuiteta i jednostavnosti. Prvi princip geštalt je princip blizine: blizak raspored elemenata stvara grupnu asocijaciju između tih elemenata. Odnosno slične elemente koji su postavljeni jedan pored drugog percipiramo kao celinu. U tom smislu, iako je vizuelni sadržaj na segmentima u mom radu različit, blizina tih segmenata i identični oblik segmenata sugerše na celinu sadržaja.

⁹⁶ Bolter, Jay David, *Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing, The future of the Book*, University of California Press, Berkeley, 1996, str.265.

⁹⁷ „Geštalt“ je nemačka reč a prevodi se kao oblik ili forma, označavajući jedinstvenu celinu koja ima karakteristike koje su drugačije od njenih sastavnih delova i koja se ne može svesti na jednostavan broj elemenata ili delova od kojih je sastavljena.

Karakteristike celine nije moguće objasniti karakteristikama pojedinih elemenata ili njihovim jednostavnim zbrajanjem.

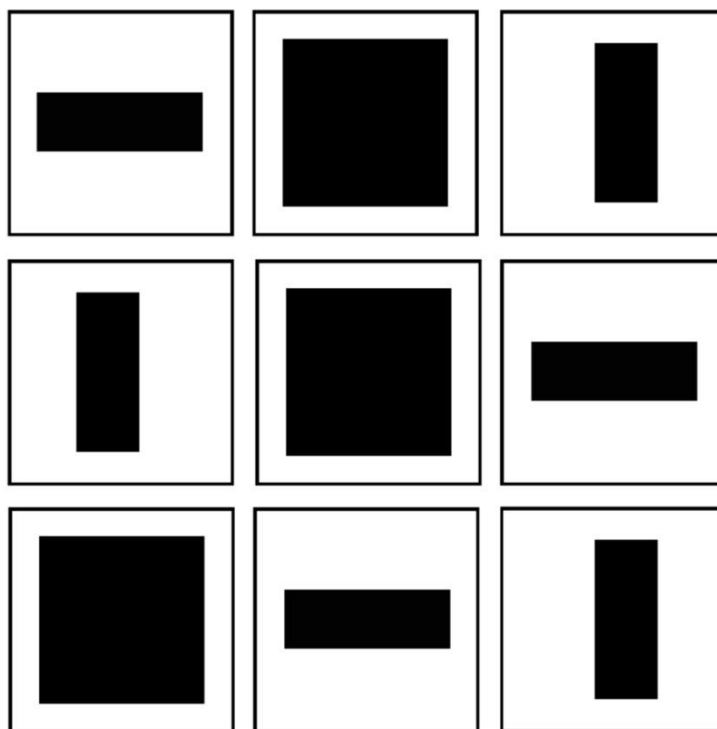
Krajem septembra ove godine, u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine otvorena je izložba *Geometrija u epohi novih medija*, za koju je tekst za katalog pisao prof.dr.Miško Šuvaković. Deo teksta sa kataloga glasi:

“...postoji i drugačija priča o tome zašto, baš danas, neki slikari negde na ovom svetu - a takvih lokacija ima više od Kine i Koreje preko Tunisa i Nigerije do Argentine i Brazila - pribegavaju geometriji? Savremeni svet je u globalno-kapitalističkoj prekarosti⁹⁸, fleksibilnosti i protočnosti ekonomskih tokena postao mesto nesigurnosti, osećanja straha pred proklizavanjem označitelja i time klizanja tradicionalnih i aktuelnih tekstova, slika, pa i oblika života: sve je moguće i u svakom trenutku je drugačije. Pojam drugačijeg nije više jednoznačan, već multipliciran: drugačije, drugo, različito, strano, alijensko, neuporedivo, ni moje ni tvoje, premešteno, odstranjeno, generisano, simulirano, neukorenjeno, azilantsko itd. I tada nešto u njima - mislim na savremene slikare geometrije - kao da ih gura ka geometriji. Tu geometrija nije izraz merenja zemlje ili njenih transpozicija u moguće svetove svih različitih ljudskih telesnih, mehaničkih, analognih ili digitalnih merenja. Geometrija jeste apel za sigurnošću, a sigurnost se otkriva u invarijantnosti. Slikari žele idealitet kojim se imanencija pretvara u invarijantnu transcendenciju i time generiše uslove za pojavu jednog ljudskog ”ja” naspram zemlje i naspram mere. To ”ja” se ukazuje kao ostvarena geometrija koja za posledicu ima sliku (imago) u slici (picture), u skulpturi ili na ekranu digitalnih naprava. Ja jeste ja u odnosu na vidljivost geometrije kojom se svet opet pokazuje stabilnim, čvrstim i tvrdim.“⁹⁹

Rad *Mase* počinje i završava se praznim kvadratom, kao simbolom praznog (tj.ispražnjenog) prostora, prazne stranice, čime se otvara mogućnost za učitavanje novih sadržaja i značenja.

⁹⁸ Prekaran- izmoljen, isprošen, dat privremeno, zavistan od nečije volje ili milosti.

⁹⁹ Šuvaković, Miško, *Čemu geometrija?*, katalog izložbe *Geometrija u epohi novih medija*, 2017



Slika 1.

5.2.1.2. Kvadrat – likovni element

Motiv crni kvadrat. *Crni kvadrat na belom*, slika Kazimira Maljeviča, naslikana 1915. godine, prvi put je bila izložena na kolektivnoj izložbi pod nazivom *Poslednja futuristička izložba slika. 0,10*, 1915.godine u Petrogradu u galeriji Nadežde Dobičine. Savremena istorija i teorija moderne umetnosti s pravom vide ovu izložbu kao jednu od svega nekoliko koje treba smatrati apsolutno prelomnim, pre svega zbog izlaganja Maljevičevog slikarskog suprematizma. *Crni kvadrat*, bez sumnje, zauzima centralno mesto ne samo na ovoj izložbi, već i u celokupnom stvaralaštvu umetnika. Već samo postavljenje *Crnog kvadrata* na izložbi *0,10*, u ugao, na povlašćeno mesto, tamo gde se u pravoslavnoj tradiciji u kućama drži ikona, bilo je važna indikacija, ne samo u smislu pridavanja posebnog statusa toj slici, već i u smislu njenog označavanja kao nosioca izvesnog (vanslikarskog) sadržaja.

Kvadrat na slikama Kazimira Maljeviča nije tačan geometrijski kvadrat, jednakih stranica i uglova od 90 stepeni. Ovakva “nepravilnost”, inače konstantno prisutna u suprematističkoj slici, nije naravno slučajna i ima važnu ulogu, pre svega zato što naznačuje umetnikov odmak od matematičkih formula i pravilnosti simetrije. “Pomerena” geometrija u formalnom jeziku suprematizma korespondira sa hotimičnom “nepreciznošću” manuelnog

izvođenja (bez upotrebe tehničkih pomagala), što ima izvesne posledice u materijalnom tkivu slike.

Ta slika nije naslikana na praznom platnu, već preko jedne ili prema novijim saznanjima dve slike koje se naleze ispod crnog kvadrata, jedna u kubističko-futurističkom a druga u suprematističkom slikarskom kodu. Sadržaj crnog kvadrata, dakle, nije crna površina, već je on slojevit i sadržajan, što se nazire na pukotinama crne boje. Ceo se dakle misaoni proces nalazi ispod te jednostavne geometrijske formacije koja pored nekoliko dela iz istorije umetnosti, važi za onu plemomnu tačku oko koje definišemo umetnost- pre i posle *Crnog kvadrata*.

Slojevitost *Crnog kvadrata*, u video radu *Mase* reprezentuje se kroz smenjivanje scena u okviru crnog kvadrata i jednostavnih geometrijskih formi – kvadrat, krug, krst, koji su ujedno i osnovni geometrijski oblici na slikama Kazimira Maljeviča. Geometrijska forma rada *Mase* nije bila unapred planirana i definisana, već je nastala u procesu rada kroz traganje za formom koja bi najbolje odražavala slikovitost masovnog ornamenta i državno uređenje koje proizvodi masovni ornament. Prvobitno je u radu bila prisutna pravougaona forma, kao format stranice knjige ili format ekrana. U toku rada, pravougaonik je ustupio mesto kvadratu, kao savršenijoj i stabilnijoj formi. Kvadrat je segment, i kvadrat je celina (rad se sastoji od 9 kvadrata). Kvadrat postaje krug, krug postaje kvadrat, kvadrat postaje krst...

5.2.1.3. Kvadrat - ekran

Druga metafora kvadrata je ekran. Kako navodi Lev Manovič u *Jeziku novih medija*, vizuelna kultura modernog doba, od slikarstva do filma, obeležena je pojavom drugog virtuelnog prostora, drugog trodimenzionalnog sveta zatvorenog okvirom i smeštenog unutar našeg normalnog prostora. Okvir ekrana razdvaja dva potpuno različita prostora, koji na svoj način koegzistiraju. Ekran je prozor u neki drugi prostor. Taj drugi prostor je prostor predstave razmera drugačijih od našeg realnog prostora.

“Ovakvo određenje podjednako dobro opisuje renesansnu sliku... i savremeni računarski ekran. Čak se ni razmere nisu promenile za pet vekova; one su slične za tipičnu sliku iz petnaestog veka, filmski i računarski ekran... Pre sto godina postao je popularan novi oblik ekrana koji bih ja nazvao dinamički ekran. Ovaj novi ekran zadržao je sva svojstva klasičnog, ali je doneo i nešto novo: on je bio u stanju da prikaže sliku koja se menjala u vremenu. Bio je to ekran filma, televizije, videa.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Multimedia, Clio, Beograd, 2015, str.137.

Ekрани filma, televizije i videa razlikuju se u svom odnosu prema gledaocu. U slučaju filma, od gledaoca se zahteva da se u potpunosti utopi u prostor ekrana i da poništi sve što se nalazi izvan njegovog okvira. U slučaju televizije, od gledaoca se ne zahteva takva vrsta pažnje – ekran je manji, svetla su upaljna, razgovor među gledaocima je dozvoljen i samo gledanje je često povezano sa obavljanjem dnevnih poslova. Video je u ovom smislu mnogo bliži percepciji filma, ali je za ekran videa takođe bitno analizirati ekran računara.

Računarski ekran, umesto da prikazuje jednu sliku, obično prikazuje više istovremenih prozora, koji se preklapaju i nijedan od tih prozora ne zaokuplja u potpunosti gledaočevu pažnju. Mogućnost istovremenog posmatranja više slika koje se zajedno nalaze na ekranu diktira nov način praćenja sadržaja i interakciju gledaoca i ekrana.

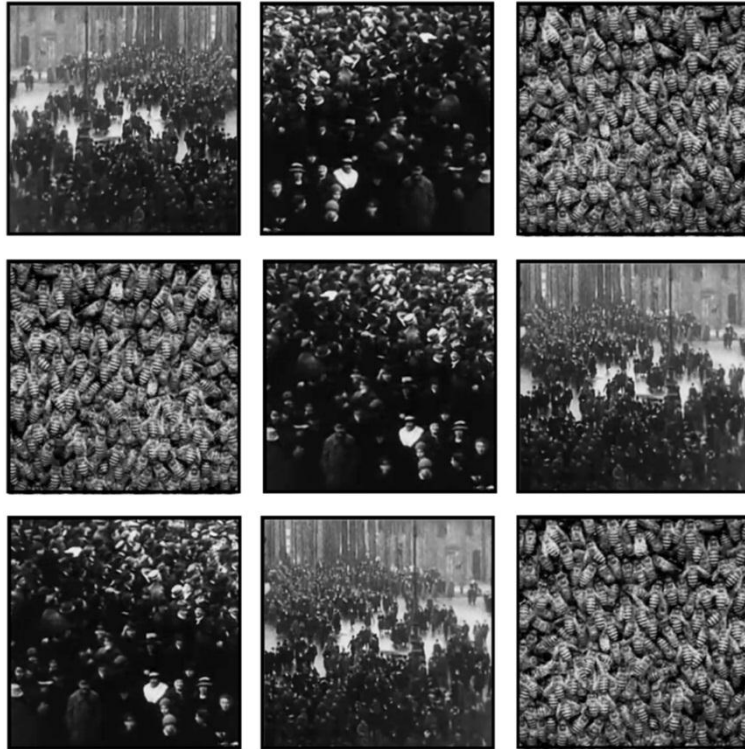
Ako smo uočili paralelu između prostora ekrana filma i prostora tradicionalne slike, možemo takođe uočiti izvesnu sličnost između *razuđenog* prostora računarskog ekrana (više istovremenih slika) i poliptiha kao forme likovnog dela. Poliptih kao višedelna slika često se koristio u renesansi i u većini dela postoji veća središnja ploča nazvana “glavna ploča” dok se ostale ploče nazivaju “bočnim pločama” ili “krilima”.

“Računarski ekran takođe deluje kao prozor u iluzionistički prostor i kao ravna površina na kojoj se nalaze natpisi i grafičke ikonice. Ovo možemo povezati sa sličnim shvatanjem slikane površine u holandskoj umetnosti sedamnaestog veka... koncept ekrana kombinuje dve različite slikovne tradicije – stariju zapadnu tradiciju slikovnog iluzionizma, u kojoj ekran predstavlja prozor u virtuelni prostor, nešto što korisnik treba da gleda ali ne i da po tome deluje; i mnogo skorije konvencije grafičkih interfejsa čovek – računar, koji dele ekran na niz kontrola od kojih svaka ima jasno određenu svrhu, pretvarajući na taj način ekran u virtuelnu komandnu tablu.”¹⁰¹

5.2.2. Kolorit

Budući da u radu istražujem mase kao društveni i istorijski fenomen, crno beli kolorit se nameće kao nužnost, naročito zato što je većina sadržaja koji unosim u rad dokumentarnog tipa. Crno belo je potpuni kontrast, svedenost i jednostavnost, prisustvo i odsustvo svetlosti. Crno belo kao osnova rada, pruža mogućnost uvođenja boje kao akcenta u cilju skretanja pažnje posmatrača na bitan detalj. Crno-belo sugerise na prošlo vreme u filmu, na istoričnost i dokumentarnost.

¹⁰¹ Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Multimedia, Clio, Beograd, 2015, str.133.



Slika 2.

5.2.3. Dinamika rada *Mase*

Video rad *Mase* razvija medijske linije sliku i zvuk paralelno, odnosno slika prati zvuk. U tom smislu tempo i ritam rada odgovaraju tempu i ritmu muzičke numere. (Fillip Glas – *Ajnštajn na plaži*)

Kako navodi Marko Babac u delu *Jezik montaže pokretnih slika*, sam po sebi ritam nije umetnički, ali svako umetničko delo ima ritam. Ritam nastaje u montaži, gde svako upoređivanje dva kadra, dve radnje, dve audio-vizuelne slike, predstavlja redosled odnosno najprostiju ritmičku strukturu.

Francuski teoretičar filma Robert Bataj (Robert Bataille) smatra da u “poetskom filmu” dužina kadra ne zavisi od njegove sadržine, nego samo od potrebe montažnog ritma, kada reditelj samostalno konstituise svoju vizuelnu muziku. Ovo stanovište najbliže objašnjava kreiranje ritma u video radu *Mase*, gde narativni tok ne diktira sadržaj rada, već je vizuelni sadržaj bliži likovnom izrazu, kao dinamična likovna forma.

“Metrička i ritmička struktura muzike može biti spoljna manifestacija metričke montaže slike. To je postupak zamenjivanja muzike zvukova muzikom slika...Međutim, iako je, ipak, pravi organ ritma – uvo, postoje primeri savršenih montažnih struktura koje potvrđuju mogućnost integracije likovno-dinamičkih vrednosti pokretnih slika i muzike.”¹⁰²

U radu *Mase*, vizuelni sadržaj je komponovan prema muzičkom toku. Razlog zašto sam se odlučila za ovu kompoziciju, jeste upravo jednoličan, repetitivni ritam koji asocira na marš, ili neko slično organizovano kretanje. Osim toga glasovi koji grade taj muzički ritam, takođe repetativo ponavljaju reči: jedan, dva, tri, četiri, pet... što na svoj način odgovara temi radi, mnoštvo kao zbir pojedinaca, prebrojavanje...

Unutrašnji ritam likovnih vrednosti kadra stvara se pomoću svetlosti, boje i kompozicije slike.

“ Raspored spoljnih i unutrašnjih ritmova u razvoju zbivanja ne može biti slučajan. On se planira i organizuje u toku čitavog dela. Smena i kombinacija ritmova rezultat su dramaturškog upoređivanja koje se otkriva istovremeno i sukcesivno u montaži spoljnih i unutrašnjih ritmova. Ritmička arhitektonika dela, jedan je od najvažnijih elemenata njegove dramaturške kompozicije.”¹⁰³

5.3.Montažni postupak

5.3.1. Kreativna montaža

Budući da video rad *Mase*, ne sadrži klasični narativni tok, ne možemo govoriti o montaži i o principima montaže u klasičnom smislu. Ipak, montaža u radu se najbliže može odrediti kao kreativna, kod koje je najmanji značaj narativnog sadržaja.

Rusko tumačenje pojma montaže odnosilo se na kreativnu montažu, kojoj Vsevolod Pudovkin (Всеволод Илларионович Пудовкин) dodaje reč konstruktivna, jer reditelju omogućuje stvaralački izbor, redosled, kombinaciju i ritam kadrava koji će ostaviti najjači utisak na gledaoce. Kontinuitet kod ove vrste montaže gotovo da i ne postoji, već se on

¹⁰² Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, str.305.

¹⁰³ Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, str.305.

nadoknađuje punoćom ideje, snagom prizora, dinamikom akcije, bogatstvom vizuelnog doživljaja i dubinom emocije.

Glavni oblici kreativne montaže su analogija (sličnost) i antiteza (suprotnost).

“Montažna analogija (sličnosti) je asocijativni montažni postupak koji se zasniva na sličnosti sadržaja susednih kadrova, njihovog značenja, pa i pokreta likova, dinamičke i tonalne kompozicije itd. To je jedan od glavnih oblika asocijativne montaže. Može imati širi metaforičan, intelektualni smisao, ili uži, emocionalni, koji ostaje na nivou čulnih utisaka.”¹⁰⁴

Asocijativni postupak montaže u video radu *Mase* ogleda se upravo u komparaciji različitih pojava u prirodi i društvu, čime želim da naglasim suštinske sličnosti u organizaciji masa, njihovoj strukturi i kretanju. Asocijativnost se ne ogleda samo u analogiji vremenski susednih scena, već i u prostorno susednim scenama, s obzirom na prostornu organizaciju segmenata – devet istovremenih kadrova.

“Montažna antiteza (suprotnosti) je asocijativni montažni postupak koji se zasniva na suprotnosti sadržaja susednih kadrova ili većih celina dela. .. Slike su odabrane prema prirodnoj suprotnosti sadržaja, ponekad izazivajući šokove kod gledalaca. Ejzenštajn je ovakav postupak nazivao montažom atrakcija.”¹⁰⁵

U radu *Mase* se montaža antiteza sreće na samom početku rada gde se prikazi geometrijskih figura, nastavljaju u slike neba, pa se opet slike neba i ptica nastavljaju u scene radnika koji izlaze iz fabrike. Sloboda i beskonačnost prostora koriste se kao antiteza fabričkog kruga, zarobljenosti čoveka unutar društvenog i proizvodnog sistema čiji je cilj ukidanje svake slobode i kontrola svih aspekata čovekovog života.

Osim analogije i antiteze, kao montažnih postupaka, ritmička montaža kao montažni postupak dominira u radu *Mase*. Ritmička montaža je postupak koji postiže osnovno dejstvo na gledaoca pomoću grupisanja određenih dužina kadrova. Naziva se još i metrička montaža, ili montaža muzičkog ritma.

¹⁰⁴ Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, str.262.

¹⁰⁵ Marko Babac, Jezik montaže pokretnih slika, str.263.



Slike 3 i 4

5.3.2. Prostorna montaža

Umesto tradicionalnog usamljenog kadra na filmu postoje filmski eksperimenti koji koriste istovremeno dve ili više slika postavljene jedne pored druge.

“To bi se moglo smatrati najjednostavnijim oblikom prostorne montaže. Uopšte uzev, prostorna montaža može da podrazumeva veliki broj slika, koje mogu da budu raznih veličina i srazmera i koje se istovremeno pojavljuju na ekranu.”¹⁰⁶

“Prostorna montaža predstavlja alternativu tradicionalnoj filmskoj montaži tako što zanemaruje njen tradicionalni sekvencijalni oblik prostornim... Od Đotovog ciklusa freski u kapeli Delji Skrovenji u Padovi do Kurbeovog *Pogreba u Ornanu*, umetnik je prikazivao niz različitih događaja unutar jednog prostora, bez obzira na to da li je to bio fiktivni prostor slike ili fizički prostor koji je gledalac sposoban da odjednom prihvati... Ponekad su na istoj slici prikazani događaji koji čine deo istog narativa, ali su razdvojeni u vremenu. Mnogo češće predmet slike odabran je tako da opravdava prikazivanje bezbroj različitih `mikronarativa`...Sve u svemu, za razliku od filmskog

¹⁰⁶ Lev, Manovič, *Jezik novih medija*, Multimedia, Clio, 2015, str.365.

sekvencijalnog narativa, svi kadrovi prostornog narativa istovremeno su dostupni gledaocu...”¹⁰⁷

Prostorna montaža se može posmatrati kao estetika koja nastaje sa razvojem digitalne tehnologije. Ekran postaje radna površina koja korisniku pruža pristip raznim sadržajima istovremeno. Raličiti programi koegzistiraju istovremeno, jedan pored drugog na prostoru ekrana.

Internetski rad moskovske umetnice Olge Ljaljine, *Moj momak vratio se iz rata*, predstavlja umetničko istraživanje koje kombinuje vizuelni narativ slike i tekst, i to kroz vremensku i prostornu montažu. Koristeći sposobnost HTML-a da stvara kvadrate unutar kvadrata, Ljaljina nas vodi kroz narativ koji započinje jednim ekranom . Kako sledimo razne veze, ovaj ekran počinje da se deli na sve više i više kvadrata . Za to vreme slika dvoje ljudi i stalno trepćući prozor ostaju na levoj strani ekrana. Ove dve slike stvaraju nove kombinacije sa slikama i tekstovima koji se nalaze sa desne strane i koji se neprestano menjaju u skladu sa međudejstvom korisnika i dela. Kako narativ aktivira razne delove ekrana, vremenska montaža ustupa mesto prostornoj. Pored montažnih postupaka koje je film već istražio kao što su razlika u sadržaju slika , u kompoziciji i pokretu, u ovom radu se otvara nova dimenzija montaže – slike ne smenjuju jedna drugu kao na filmu, već ostaju na ekranu tokom celog trajanja dela. Svaka nova slika postavlja se pored svih ostalih slika koje se nalaze na ekranu, a ne samo pored vremenski prethodne slike, odnosno vremenski naredne slike.

U radu *Mase* prostorna i vremenska montaža se prepliću, na način na koji je to potrebno u datom trenutku. S obzirom da je slika podeljena i umnožena, smenjivanje slika odnosno scena se na pojedinim mestima odvija na način da pojedini elementi iz vremenski prethodnih scena ostaju na ekranu i u narednim scenama. Na primer, sceni izlaska radnika iz fabrike prethodi čisto geometrijsko raspoređivanje elemenata, kvadrat ,pravougaonik na ekranu. Kvadrat ostaje i kada počne scena radnika i to tako da se prostor kvadrata oživljava, i postaje otvorena kapija iz koje izlaze radnici. Crni kvadrat se menja i transformiše u toku radu, ali u toku čitavog trajanja rada, on je prisutan u svih devet segmenata rada i predstavlja konstantu oko koje se dešavaju sve promene u radu. U tom smislu crni kvadrat predstavlja vezinu nit, neprekinuti tok radnje iako se scene koje se smenjuju razlikuju i u vremenskom određenju (referišu na davno prošlo, sadašnje ili buduće vreme) i u likovnom,

¹⁰⁷ Lev, Manovič, *Jezik novih medija*, Multimedia, Clio, 2015, str.366.

kompozicijskom i kolorističkom određenju. Na taj način rad sugerše i na razgranatost teorijskog istraživanja ove teme.

Kako ističe Mišel Fuko, danas se nalazimo u dobu istovremenosti, dobu upoređivanja, dobu bliskog i dalekog, jednog pored drugog i rasutog, naše iskustvo sveta manje je iskustvo života koji se odvija kroz vreme, a više iskustvo mreže koja spaja različite prostorne tačke.

U tom smisli rad *Mase* ne prati hronologiju događaja, već se događaji smenjuju asocijativno, po principima analogije i antiteze.

5.4. Izložba i prezentacija

Praktičan deo doktorskog projekta *Mase* izlaže se u galerijskom prostoru i satoji se od 4 segmenta.

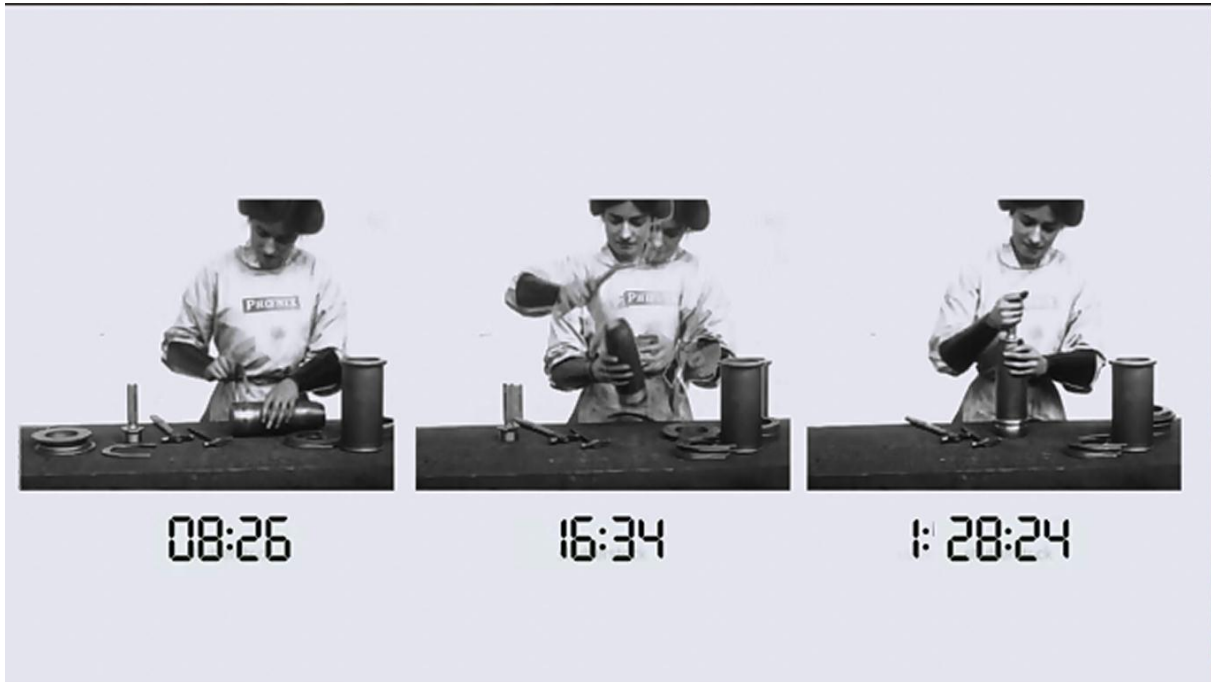
Prvi segment - centralno mesto na izložbi zauzima video rad *Mase* čija je analiza data u predhodnim poglavljima.



Slika 5.

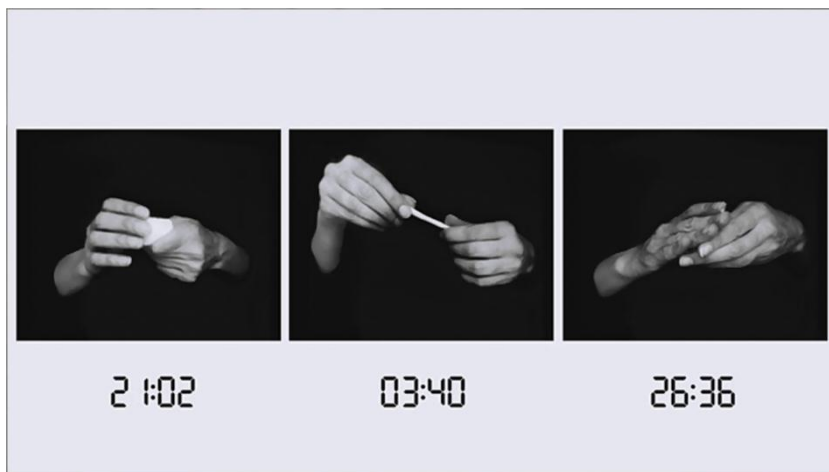
Drugi segment – friz od 3 ekrana na kojima se emituju radovi koji ilustruju gilbertov rečnik pokreta na proizvodnoj traci. Frank Gilbert razvio je način ocenjivanja efikasnosti pokreta u proizvodnji. Gilbert je kamerom snimao radnike u proizvodnji, mereći vreme štopericom. Po okončanom snimanju, pažljivo bi analizirao efikasnost njihovih pokreta.

Nakon izbacivanja svih nepotrebnih i sabiranja najefikasnijih pokreta, sledeći korak u gilbertovom metodu bilo je stvaranje jednoobraznog rečnika pokreta potrebnih za izvršenje nekog zadatka. Dakle, kao u nekoj plesnoj koreografiji, od radnika se zahtevalo da izvode istovetan aranžman, na osnovu predodređenih pokreta. Gilbertova snimanja predstavljaju temelj tejlorigičkog proizvodnog procesa.



Slika 6.

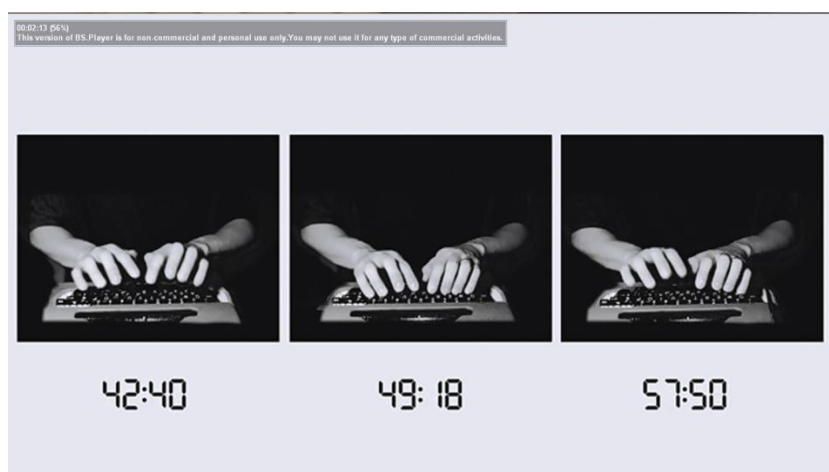
Radovi na ekranima prikazuju krupan plan ruku koje obavljaju neku aktivnost. Na prvom ekranu prikazane su ruke koje mese testo, na drugom ruke koje čiste jabuku, i na trećem su ruke koje kucaju na pisaćoj mašini. Iznad njih je ekran na kojem se emituje stvarni istorijski snimak iz fabrike, rađen upravo u svrhe gilbertovih istraživanja. Radnja koja je prikazana na ovim ekranima je ubrzana, što ilustruje stvarnu tendenciju tejlorigičkog proizvodnog procesa; rad na proizvodnoj traci treba obavljati najbrže moguće kako bi se ostvarila maksimalna efikasnost. Postavljanje ekrana u niz takođe treba da asocira na položaj radnika za proizvodnom trakom. Vrsta radnje koja se prikazuje nije vezana za fabriku, čime tejlorigičke principe izmeštam van fabričkog kruga, s obzirom da je tejlorigizom imao ogroman uticaj na celokupni život ljudi u period industrijalizacije.



Slika 7.



Slika 8.

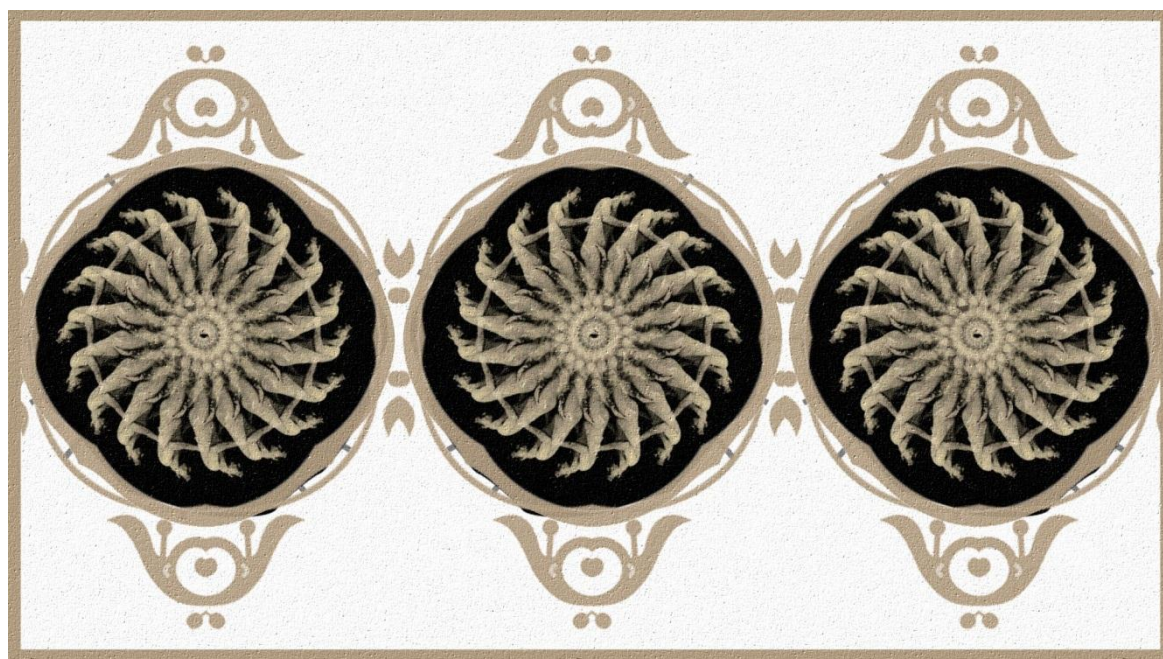


Slika 9.

Treći segmet je digitalna instalacija *Ornament* - sto, koji se sastiji od ekrana postavljenog na nosačima (stare drvene nogare stola) i heklanog ornamenta. Sadržaj na ekranu predstavlja digitalni milje koji je napravljen od mnoštva ljudskih figura i ornamenata koji se tradicionalno koriste u domaćoj radinosti. Po ivicama ekrana je postavljen heklani ornament koji visi sa ivica stola.



Slika 10.



Slika 11.



Slika 12.

Instalacija ističe estetsku dimenziju masovnog ornamenta, pretvarajući ga u dekor koji je nosilac tradicije, i koji donekle daje odgovor na pitanje “Zašto toliko uživamo u masovnim priredbama kao što je Dan Mladosti?” Estetsko zadovoljstvo koje pružaju masovni ornamenti na ovakvim priredbama, za koje i sam Krakauer tvrdi da je sasvim legitimno i neosporno, ima koren u istoj tradiciji iz koje nastaju ornamenti na ženskim rukotvorinama u velikom delu naše istorije. Vez se smatrajednim od najvećih dostignuća u narodnoj umetnosti i tradicionalnoj kulturi Srbije. Osim što je predstavljao ukras na odeći i kućevnim stolnjacima, vez je bio pokazatelj društvenog statusa, materijalnog stanja i nacionalne pripadnosti. Motivi su preuzimani iz srednjeg veka i kasnijih razdoblja, tako da je na ovim dekorisanim predmetima prepoznatljiv uticaj vizantijskih crkvenih ornamenata. U srednjevekovnoj Srbiji vez je bio sastavni deo obrazovanja uglednog ženskog sveta. Sa nastankom gradova u Srbiji u devetnaestom veku vez postaje deo osnovnog obrazovanja ženske dece. Danas je vez retkost, i često se postavlja pitanje „Zašto žene više ne vežu?“

Ovaj rad ima za cilj da spoji tradicionalnu delatnost i savremeni umetnički izraz.

Postavljanje ekrana na mesto stola ima za cilj da ukaže na mesto koje ekran ima u savremenom domaćinstvu. Ulogu stola u tradicionalnoj porodici preuzima ekran, kao mesto i razlog okupljanja članova porodice. Tradicionalna porodica se okupljala oko stola za vreme ručka i upravo je mesto za stolom određivalo položaj u porodici. Savremena porodica se najčešće okuplja oko malih ekrana u vreme emitovanja željenih televizijskih sadržaja.

Slični ornamentalni motivi nalaze se i na tanjirima koji su postavljeni na zidu iznad stola. Ornament na posuđu takođe postaje stvar prošlosti, detalj koji se povlači pred savremenim dizajnom koji neguje jednostavnost i svedenost. Ornamenti na tanjirima su izvedeni tehnikom pečenja na visokoj temperaturi, tako da oni nisu samo dekorativni već mogu biti pravi upotrební predmet.



Slika 13.

Četvrti segment predstavljaju crteži i kolaži koji su nastali u toku doktorskog istraživanja i predstavljaju moj lični razvojni put, i eksperimentisanje sa različitim medijima



Slika 14.



Slika 15.



Slika 16.

6. Zaključak

Doktorski umetnički projekat *Mase* predstavlja sintezu likovnih postupaka građenja slike i postupaka montaže pokretnih slika. Teorijske i narativne strukture tretiram kao građu za likovnu kompoziciju statične i dinamične slike. Postupak koji primenjujem se najbliže može odrediti kao kolažni, i to dvodimenzionalni kolaž i trodimenzionalni (asamblaž). Kao što se u tradicionalnom kolažu elementi spajaju u novu celinu čije značenje prevazilazi značenja pojedinih elemenata kolaža, tako se u radovima koji čine ovaj doktorski projekat, elementi (delovi slike, video zapisi, sami ekrani i drugi elementi) spajaju u celine sa ciljem da prenesu vizuelni sadržaj odvojen od značenja i informacije koja im je primarna. Na taj način prikaze sleta, nacističkih marševa, jata ptica, santi leda, geometrijskih figura i druge tretiram samo kao likovne elemente u kompoziciji, a ne i kao nosioce određenih informacija. Cilj ovakvog tretmana jeste da se vizuelni aspekt stavi u prvi plan i da se osamostali od značenja.

Postoji određeni redosled u teorijskim razmatranjima koji želim da naglasim. Pojam mase prvo analiziram kroz teoriju mimezisa (mimikrije) a zatim kroz odnos mase i ideologije. Ovaj redosled predočava razliku između ovog rada i teorijskih i umetničkih radova koje sam obrađivala. U analiziranim teorijama dominira stav da kolektivno telo mase nastaje kroz ideološku vezu sa Vođom, koji se zatim javlja kao kreator masovnih manifestacija kolektivnog tela u javnom prostoru. Ipak, istorijska je činjenica da su u periodu posleratne Jugoslavije u radnim brigadama na izgradnji zemlje učestvovali ne samo jugoslovenski građani, već rame uz rame sa njima i britanski, bugarski, kanadski i francuski. Ova i slične činjenice ukazuju na bezpredmetnost teze o delovanju države u konstrukciji kolektivnog tela. Internacionalna solidarnost posle Drugog svetskog rata nije bila instruisana “odozgo”, od ideološkog aparata neke Države.

“Za postmodernu i postmarksističku teoriju je karakteristična izvesna površnost u shvatanju ideologije. Ideologija se tako vrlo često poistovećuje sa terminima diskursa, jezika, narativa (Popivoda govori o ‘Master-Narativu’ socijalizma), performansa, pa čak i kulturnih vrednosti. Zauzvrat dobijamo rastegljen pojam ideologije, koji služi kao ujedno neutralan i transistorijski *terminus technicus* pomoću koga se tumače sva dosadašnja društva u njihovim različitim ideološkim konfiguracijama. Idealistički učinak takvog shvatanja ideologije se

sastoji u tome da više nismo u stanju da vidimo ništa izvan ideologije. Ideologija postaje sve i ništa, jezik i biće istovremeno.”¹⁰⁸

Ne umanjujući značaj ideologije jednog društva i njene refleksije kroz masovne društvene manifestacije, mišljenja sam da je forma masovnog ornamenta, a ne njegov ideološki sadržaj ključ razumevanja jednog društvenog sistema.

“Dakle, uzmemo li Krakauerov ‘masovni ornament’ u njegovom izvornom značenju, i pomoću njega pokušamo da izvučemo neku bit socijalizma, morali bismo zaključiti da ‘masovni ornament socijalizma’ razotkrivaju da se socijalistički društveni odnosi ni po čemu ne razlikuju od kapitalističkih. Socijalizam bi potom bio nastavak kapitalizma i to služeći se istim sredstvima. Ili drugim rečima, socijalizam ne bi predstavljao ništa novo u odnosu na mašinizaciju ljudskog, individualnog i kolektivnog potencijala: zatiranje slobode i kreativnosti pojedinca u cilju povećanja efikasnosti i akumulacije profita bez granice. Uz to, ‘socijalistički masovni ornament’ ni po čemu se ne bi razlikovao niti od predratnih sokolskih kolektivnih vežbi ili nacističkih masovnih manifestacija – fenomena koji se često navodi kao Krakauerova anticipacija.”¹⁰⁹

Zašto se u različitim državnim uređenjima uporno srećemo sa istim (sličnim) slikama?

Iako se jedan državni sistem ogleda u masovnom ornamentu, masa (ornament) dolazi od pojedinca, ne od sistema. Prirodna je potreba čoveka, što zastupa i teorija mimezisa, da se poveže sa onim što je (ko je) pored njega, da ostvari povezanost i pripadanje. Kajoa kaže da jedinka teži simulaciji i identifikaciji sa prostorom, teži umanjivanju ili brisanju razlika između organizma i njegovog okruženja sa ciljem konačne asimilacije sa okruženjem. Upravo je u masi moguće ostvariti dvojaku asimilaciju, sa prostorom i sa individom (individuama). Masu ne pokreću ideologije, ali masu ideologije koriste u svom utemeljenju. Kroz masu pjeđinac ostvaruje svoje mimetičke tendencije. Kada se ostvari, masa pokazuje vlastite estetske tendencije, koje ostvaruje kroz formu masovnog ornamenta.

Možemo zaključiti da estetska dimenzija masovnih manifestacija ima svoje utemeljenje ne (samo) u ideologiji, već pre svega u tradiciji i u opšte ljudskoj potrebi za “lepim”. Cilj ovog rada jeste da na neki način revitalizuje masovnu manifestaciju kao formu

¹⁰⁸ <https://www.portalnovosti.com/cinema-antikomunisto-ili-kako-ideologija-ne-pokrece-nista-iv-iv>

¹⁰⁹ <https://www.portalnovosti.com/cinema-antikomunisto-ili-kako-ideologija-ne-pokrece-nista-iv-iv>

likovnog doživljaja, koji oživljava ornament, iznosi ga u javni prostor i deluje na pojedinca na sličan način na koji deluje ornament na tradicionalnim predmetima ili u pravoslavnom hramu.

7. Literatura

- Frojd, Sigmund, *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006
- Frojd, Sigmund, *Nelagodnost u kulturi*, Reč i Misao, Rad, Beograd, 1988
- Kajoa, Rože, *Mit i čovek*, Prosveta, Niš, 2002
- Dragana, Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, *Adornova teorija mimezisa na Kraju građanske epohe*, Filozofska istraživanja 132, Beograd, 2013
- Ortega I Gaset, *Pobuna masa*, Alef, Gradac, Čačak, Beograd, 2013
- Marko, Škorić, Aleksej Kišjuhas, *Vodič kroz ideologije II*, AKO, Novi Sad, 2015
- Wilelm, Reich, *Masovna psihologija fašizma*, Naklada Jeseski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 1999
- Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, 2009
- Elias Canetti, *Masa i moć*, Mediterran, Novi Sad, 2010
- Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1995
- Tkh časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, *Društvena koreografija, Tejlorizam, nacizam i Skitnica*, decembar 2013
- Forsythe, William, *City of Abstracts*, u Stephanie Rosenthal(ur), *Move: Choreographing You*, Hayward Gallery Pub, London, 2010
- Tkh časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br.21, *Kolektivna tela protesta: društvene koreografije i materijalnost društvenih figuracija*, decembar 2013
- Jevgen Zamjatin, *Mi*, Izdavački zavod "Jugoslavija", Beograd, 1978
- Petrov, Ana, *Telesni projekti i regulacija normativnog tela: uloga fizičke kulture u Jugoslaviji*, NU 51/2, 2014

- Miroslava, Lukić-Krstanović, *Fenomen masovnih okupljanja u teorijskom diskursu*, Etnografski institut, SANU, Beograd, 2011
- Zorica, Duković, *Svečanost kao strategija kulturne politike u kreiranju kulturnog identiteta grada*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2016
- Emil, Dirkem, *Elementarni oblici religijskog života*, preveo Aljoša Mirnica, 1982
- Ivan, Čolović, *Jedno s drugim*, DaMaD, Beograd, 1995
- Alfred, Simon, *Les signes et les songes. Essai sur la theatre et la fete*, Seuil, 1976
- Anja, Suša, *Teatralnost studentskih demonstracija 1968.*, Teatron 142 (časopis za pozorišnu umetnost), Beograd, 2008
- Sezgin, Boynik, *Umetnost slogana (Performativni deo), Političnost performansa*, Tkh XIX
- De Beaugrande, Robert Alain, Dressler, Wolfgang Ulrich, *Uvod u lingvistiku teksta*, Disput, Zagreb, 2010
- Lesing, Gothold Efraim, *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije*, Rad, Beograd
- Kibedi, Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, Poetics today, Duke University Press, 1989
- Botler, Jay David, *Ekphrasis, Virtual Reality, and the Future of Writing, The Future of the Books*, University of California Press, Berkeley, 1996
- Burugin, Viktor, *Looking at photographs*, u *Thinking Photography*, Macmillian Press Ltd, London, 1982
- Bart, Rolan, *Retorika slike*, Plastični znak, Rijeka, 1981
- Miško, Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Orion Art, Beograd, 2011
- Lev Manovič, *Jezik novih medija*, Muteia, Clioograd, 2015
- Marko Babac, *Jezik montaže pokretnih slika*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd 1997
- Šuvaković, Miško, *Čemu geometrija?*, katalog izložbe *Geometrija u epohi novih medija*, 2017
- Mike, Bal, *Naratologija – Teorija priče i pripovedanja*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2000
- Martin, Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Nolit, Beograd, 1982

- Fridrih, Niče, *Volja za moć – pokušaj preocenjivanja svih vrednosti*, Dereta, Beograd, 2012
- <http://www.seecult.org/vest/video-performans-na-beogradskoj-sceni-70-ih>

8. Spisak priloženih radova

- Slika 1. – Iz video rada *Mase*
- Slika 2. – Iz video rada *Mase*
- Slika 3. – Iz video rada *Mase*
- Slika 4. – Iz video rada *Mase*
- Slika 5. – Postavka izložbe u Galeriji SKC
- Slika 6. – Iz rada *Gilbertov rečnik pokreta*
- Slika 7. – Iz rada *Gilbertov rečnik pokreta*
- Slika 8. – Iz rada *Gilbertov rečnik pokreta*
- Slika 9. – Iz rada *Gilbertov rečnik pokreta*
- Slika 10. – Iz rada *Ornament*
- Slika 11. – Iz rada *Ornament*
- Slika 12. – Instalacija *Ornament* u Galeriji SKC
- Slika 13. – Digitalna priprema za štampu na tanjirima
- Slika 14. – Fotografija, crtež
- Slika 15. – Crtež-kolaž
- Slika 16. – Digitalna štampa

9. Biografija

Ime i prezime - Biljana Velinović

Mesto i datum rođenja – Aleksinac, Srbija, 12.12. 1977.

Adresa – Đorđa Jovanovića 9/5, Beograd

Telefon – 060 187 99 55

E-mail adresa – biljana.velinovic@gmail.com

Podaci o školovanju

Osnovno obrazovanje – O.Š.“Ljupče Nikolić“ , Aleksinac 1982 – 1992

Srednje obrazovanje - Gimnazija “ Drakče Milovanovic” Alekinac, 1992 -1996

Osnovne i Master studije – Ekonomski fakultet Niš -1996- 2004

- FPU Beograd , Odsek zidno slikarstvo 2005- 2010

Doktorske studije – Univerzitet Umetnosti Beograd – Interdisciplinarne doktorske studije ,
Odsek Višemedijska umetnost - odbrana doktorskog rada zakazana za septembar 2017.

Podaci o umetničkom radu

Samostalne izložbe – Narodni muzej Toplice, Galerija Boža Ilić – Prokuplje- samostalna izložba crteža, 2011.

- Galerija ULU “Vladislav Maržik “ – Kraljevo-samostalna izložba slika i crteža 2011

- Centar za kulturu i umetnost – Aleksinac – samostalna izložba slika i crteža 2012

- Galerija ULUS- Beograd-samostalna višemedijska izložba , 2016

Grupne izložbe – Izložba zidnog slikarstva – Centar za kulturu i umetnost, Aleksinac , 2008

- XV Bijenale studentskog crteža – Dom kulture Studentski grad , 2009

- Izložba mozaika – Galerija narodnog muzeja , Kraljevo , 2010

- Izložba “Otisak u kamenu” – Galerija SKC, Beograd

- Izložba slika – Dom kulture , Aleksinac ,2010

- Izložba slika- Galerija muzeja, Prokuplje, 2010

- Izložba slika – Kulturni centar , Kraljevo, 2010

- Izložba Niš Art fondacije 2011 – DIN-Niš

- Tošin Bunar- Beograd

- Galerija Matice srpske – Novi Sad
- Izložba Niš Art fondacije 2013 – Din –Niš
 - Umetnički paviljon” Cvijeta Zuzorić “– Beograd – prezentacija video rada “Stranac”- 2015.
- Izložba Novi članovi -Umetnički paviljon “Cvijeta Zuzorić”- Beograd- Januar 2016..
- 23. Beogradski Salon- Galerija 73-Beograd april 2016.
- Međunarodno trijenale proširenih medija – Umetnički paviljon “ Cvijeta Zuzoric” , Beograd, Decembar 20016.
- Prolećna Izložba ULUS-a, Paviljon”Cvijeta Zuzorić”, Beograd, April 2017.
- Izložba “Smrti nema, ima seoba”, Narodni muzej Pančevo, 2017.
- Izložba “ Seobe”, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 2017.
- Izložba “Salon u oktobru”, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, 2017.

Realizovana dela u zemlji i inostranstvu –autorski radovi

- Podni mozaik – “Nojeva barka”-420cm x 420 cm-Saborni Hram Hrisovog Vaskrsenja – Podgorica – Crna Gora 2010
- Mozaik za fontanu- “Vodeni svet” 20 m.kvadratnih – Atrijum arheološkog kompleksa – Viminacijum – Srbija 2011
- Mozaik na stubovima – 20 m.kvadratnih- Muzejski prostor u arheološkom kompleksu- Viminacijum – Srbija 2011
- Mozaici – “Proleće”, “Leto”, “Jesen”, “Zima”-35 m.kvadratnih- Spa centar u arheološkom kompleksu Viminacijum – Srbija 2012
- Mozaik – “Satir i menade” – 20 m.kvadratnih – Spa centar – Viminacijum – Srbija -2013
- Mozaik – “Gladijatori” – 10 m.kvadratnih – Amfiteatar – Viminacijum – Srbija -2013
- Mozaik –Sv Đorđe ubija aždaju- 6m kvadratnih- Crkva Sv.Đorđe Kratovac- Dizeldorf- Nemačka 2013-2014
- Mural – “Pokret” -5m x 2,5m – Stambena zgrada - Kraljevo – Srbija- 2009
- Mural – “Snaga” – 5m x 3m – Spec bolnica – sala za rehabilitaciju – Ribarska banja – Srbija- 2009
- Freske – 100 m.kvadratnih – Crkva Svetog Proroka Ilije u kompleksu manastira Sveti Nikola –Pribojska Banja – Srbija- 2010
- Freske – 150 m.kvadratnih – Crkva Sv.Pantelejmon- Starcevo – Srbija- 2010
- Freske – 30 m.kvadratnih – Crkva Sv.Pantelejmon – Kololec –Kosovo- 2012
- Ikone za ikonostas – Crkva Ognjene Marije – Ulotina – Crna Gora- 2009

- Ikone za ikonostas – Crkva Sv. Vasilije Ostroški – Ulcinj – Crna Gora - 2010
- Ikone za ikonostas – Manastir Sv.Nikola – Pribojska Banja – Srbija-2010
- Ikone za polijejelej – Hram Hristovog Vaskrsenja – Podgorica – Crna Gora-2013
- Ikone za polijejelej – Crkva Sv.Dimitrije – Bajčetina – Srbija -2016

Realizovana dela u zemlji i inostranstvu –važniji radovi na kojima sam učestvovala kao saradnik na projektu

- Živopis u tehničari mozaik – Crkva Sv.Dimitrija –Bajčetina- Srbija 2014-2017
- Živopis u tehničari mozaik –Crkva sv.Đorđe Kratovac – Dizeldorf-Nemačka – 2013-2014
- Živopis u tehničari mozaik- manastir Zograf- Sveta gora -2015-2016
- Portalni mozaik – Vaskrsenje Hristovo- 30 m.kvadratnih- Hram Hristovog Vaskrsenja – Podgorica Crna Gora – 2013
- Mozaici Loza Nemanjića I Loza Petrovića – 20 m.kvadratnih- Hram Hristovog Vaskrsenja- Podgorica- Crna Gora- 2012-2013
- Mozaici – 15m²- Ostrog
- Mural u Esenu, raden u okviru projekta Esen-Kulturni centar Evrope.

Rad na fakultetu

- Docenta predmetu Uvod u Multimedijalnu umetnost – ALUM, Beograd-2017
- Profesor strukovnih studija na predmetu Vizuelni efekti- Visoka škola za informacione tehnologije-ITS, Beograd - 2017
- Saradnik u nastavi na predmetu Osnove zidnog i monumentalnog slikarstva- FPU –Beograd 2011, 2012
- Saradnik na predmetu Crtanje i Slikanje – FPU – Beograd – 2012

Učešća u predavanjima i projektima

- Učesnik u ciklusu predavanja (demonstrator tehnika mozaik, freska, vitraž, mural) “U kontaktu sa stvaralackim činom” - Galerija SKC, Novi Beograd -2011 – 2013
- Saradnik na projektu povodom Aprilskih susreta, Beograd, 2012.

- Saradnik na projektu "Novo lice grada" – izrada mozaika na fasadama stambenih zgrada u Beogradu, 2012-2015
- Govornik na tribini "O ekspresivnom slikarstvu" – Muzej Cvijeta Zuzorić, Beograd, 2015.
- Saradnik u projektu "Video galerija IZLOG" ULUS, 2017.

Učešća u kolonijama

- "Resavac" – Svilajnac -2008
- "Jesen Ribarske Banje" – Ribarska Banja – 2008 , 2009 , 2011
- "Prilepski krinovi" – Prilep, Makedonija – 2013.

Nagrade

- Nagrada za zidno slikarstvo "Vlada Todorović" – Centar za kulturu i umetnost Aleksinac
- Nagrada za Proširene medije , dodeljena na Prolećnoj izložbi ULUS-a 2017.godine, za rad "FRAGMENTI" - viždeo kolaž

10. DVD prilog