



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА



**РЕВАЛОРИЗАЦИЈА
БИБЛИЈСКЕ ПРИЧЕ О АДАМУ
И ЕВИ – УМЕТНИЧКО ДЕЛО
СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Ментор:
Проф. др Радивоје Динуловић

Кандидат:
Драгана Вилотић

Нови Сад, 2021.

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА¹

| | |
|---|--|
| Врста рада: | Докторски уметнички пројекат |
| Име и презиме аутора: | Драгана Вилотић |
| Ментор (титула, име, презиме, звање, институција) | Др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду |
| Наслов рада: | Ревалоризација библијске приче о Адаму и Еви – уметничко дело сценског дизајна |
| Језик публикације (писмо): | Српски (латиница) |
| Физички опис рада: | Унети број: Страница 173 Поглавља 10 Референци 224 Табела 0 Слика 83 Графикона 0 Прилога 0 |
| Уметничка област: | Сценски дизајн |
| Ужа уметничка област: | Сценски дизајн |
| Кључне речи / предметна одредница: | Адам, Ева, библијски наратив, Четврта индустријска револуција, сценски дизајн, вишемедијска просторна инсталација |
| Резиме на језику рада: | Предмет докторског уметничког пројекта је вредновање приче о Адаму и Еви кроз уметност у различитим друштвено-историјским условима – од појаве приче и развоја хришћанства до савременог тренутка обележеног Четвртом индустријском револуцијом. Теоријско истраживање обухватило је херменеутику библијског текста и пружило увид у различите тематске оквире попут слободе, љубави и морала. Ситуирањем библијског текста у савремени контекст проналазе се и друге теме повезане са феноменом рањивости. Истраживање у уметности обухватило је референтна дела од ранохришћанског периода до данас. Крајњи исход јесте уметничко дело сценског дизајна у форми вишемедијске просторне инсталације, под називом <i>Двоје</i> . |
| Датум прихватања теме од стране надлежног већа: | 17. 07. 2020. |
| Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба) | |

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

5бАУ – Изјава о ауторству;

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

5гАУ – Изјава о коришћењу.

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

| | |
|---|---|
| Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција) | Председник: др ум. Миа Давид, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др Живко Поповић, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Зоран Максимовић, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет у Београду Члан, ментор: др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду |
| Напомена: | |

**UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES**

KEY WORD DOCUMENTATION²

| | |
|--|--|
| Document type: | Doctoral art project |
| Author: | Dragana Vilotić |
| Supervisor (title, first name, last name, position, institution) | Radivoje Dinulović, PhD, full professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad |
| Thesis title: | Revalorization of The Biblical Story of Adam and Eve – Scene Design Artwork |
| Language of text (script): | Serbian language (latin) |
| Physical description: | Number of: Pages 173 Chapters 10 References 224 Tables 0 Illustration 83 Graphs 0 Appendices 0 |
| Artistic field: | Scene design |
| Artistic subfield: | Scene design |
| Subject, Key words: | Adam, Eve, biblical narative, Fourth industrial revolution, scene design, multimedia spatial installation |
| Abstract in English language: | The subject of the doctoral art project is the evaluation of the story of Adam and Eve through art in different socio-historical conditions – from the emergence and development of Christianity to present time marked with Fourth industrial revolution. Theoretical research encompasses the hermeneutics of the biblical text and provides insight into various thematic frameworks such as freedom, love, and morality. By situating the biblical text in a contemporary context, other topics related to the phenomenon of vulnerability are found. Research in art includes reference artworks from the early Christian period to the present day. The end result is a scene design artwork in the form of a multimedia spatial installation, called <i>The Two</i> . |
| Accepted on Scientific Board on: | July 17 th , 2020 |
| Defended: (Filled by the faculty service) | |

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

56AY – Statement on the authority,

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

5RAY – Statement on copyright licenses.

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

| | |
|---|--|
| Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution) | President: Mia David, Phd in Arts, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Tatjana Dadić Dinulović, Phd in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Živko Popović, PhD, Full Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad Member: Zoran Maksimović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Belgrade Member, Mentor: Radivoje Dinulović, PhD, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad |
| Note: | |

ZAHVALNOST

Duboku zahvalnost upućujem mnogima koji su me podržavali tokom rada na doktorskom umetničkom projektu.

Pomoć su pružili na različite načine, nesebično i bez ograničenja vremena.

Zahvaljujem mentoru, cenjenom profesoru Radivoju Dinuloviću, na bezuslovnoj podršci i pomoći pri izradi dokorskog umetničkog projekta.

Zahvaljujem profesorki Miji David, na dragocenim savetima i sugestijama u prelomnim trenucima rada na doktorskom umetničkom projektu.

Veoma zahvaljujem profesorki Tatjani Dadić Dinulović, na strpljenju i izuzetnoj podršci tokom izrade ovog dokorskog rada.

Izuzetnu zahvalnost dugujem profesoru Živku Popoviću, na dragocenim sugestijama u oblasti filma i videa.

Posebno zahvaljujem profesoru Zoranu Maksimoviću, na dragocenim konsultacijama i prenetom znanju iz oblasti dizajna zvuka.

Sladani Milićević, Sanji Maljković i Danieli Dimitrovskoj – hvala prijateljicama!

Zoji Erdeljan i Nikši Stepanoviću, hvala na pomoći pri istraživanju literature.

Miji Knežević, hvala na konsultacijama i svesrdnoj pomoći pri izradi video-rada.

Milici Čizmić Lebar, Bojanu Lebaru i Željku Piškoriću, hvala na posvećenom vremenu, prostoru i velikoj pomoći u izradi scenografije.

Nenadu Miloševiću, hvala na razumevanju vizije i pomoći u snimanju, montaži i postprodukciji video-rada.

Mirjani Ris, hvala na pomoći u dizajnu svetla za video-rad.

Maji Ivanović i Filipu Viliću, hvala na podršci i iskrenosti.

Mikeleu Nobleru (Michele Nobler), hvala na poklonjenoj muzici.

Predragu Peđi Uzelcu, hvala na sjajnim fotografijama.

Mami, tati i bratu Marku, hvala na beskrajnoj ljubavi i nežnosti.

Hvala svima što su me saslušali i podelili sa mnom ovo neponovljivo vreme.

SADRŽAJ

| | |
|---|----|
| 1. UVOD | 1 |
| 2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR | 3 |
| 2.1 Predmet istraživanja..... | 3 |
| 2.2 Cilj istraživanja..... | 4 |
| 2.3 Polazne pretpostavke | 4 |
| 2.4 Metodologija istraživanja | 5 |
| 2.5 Pregled prethodnih istraživanja | 6 |
| 3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE | 9 |
| 3.1 Narativ i narativnost kao civilizacijska odlika..... | 9 |
| 3.2 Tumačenja priče o Adamu i Evi | 13 |
| 3.2.1 Sloboda | 15 |
| 3.2.2 Ljubav..... | 18 |
| 3.2.3 Moral – Spoznaja dobra i zla..... | 20 |
| 3.3 Kazna božja i fenomen ranjivosti | 22 |
| 3.3.1 Stid i krivica | 25 |
| 3.3.2 Potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja | 28 |
| 3.3.3 Umno telo | 30 |
| 3.3.4 Težak rad | 33 |
| 3.3.5 Uništavanje planete: industrijsko-tehnološka revolucija kao neminovnost..... | 36 |
| 3.4 Kriza ljubavi u 21. veku..... | 41 |
| 3.5 Zaključak teorijskog istraživanja..... | 45 |
| 4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA | 51 |
| 4.1 Prikazi priče o Adamu i Evi u umetnosti..... | 53 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 4.1.1 | Ranohrišćanska freska u Dura-Europosu (3. vek)..... | 53 |
| 4.1.2 | Vizantijski mozaici u kapeli Palatina u Palermu (12. vek) | 57 |
| 4.1.3 | Hijeronimus Boš, <i>Vrt uživanja</i> (1490–1500)..... | 68 |
| 4.1.4 | Barnet Njuman, <i>Eva</i> (1950); <i>Adam</i> (1952)..... | 75 |
| 4.1.5 | Džim Džarmuš, <i>Only Lovers Left Alive</i> (2013)..... | 80 |
| 5. | UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE | 85 |
| 5.1 | Stvaralački proces..... | 86 |
| 5.1.1 | Muzika kao polazište za umetničko istraživanje..... | 87 |
| 5.1.2 | Vizuelno istraživanje Postanja u savremenom kontekstu – serija fotografija <i>A/E</i> , serija crteža i kolaža <i>Ljubav</i> i serija fotografija <i>Topli rubovi čeličnog simsa</i> | 95 |
| 5.2 | Umetničko delo scenskog dizajna <i>Dvoje</i> | 118 |
| 5.2.1 | Biblijski narativ i tema umetničkog dela..... | 120 |
| 5.2.2 | Prostorni koncept i izražajna sredstva | 126 |
| 5.2.3 | Dramaturgija događaja | 132 |
| 6. | REALIZACIJA UMETNIČKOG DELA SCENSKOG DIZAJNA „DVOJE“..... | 135 |
| 6.1 | Prikaz realizacije dela..... | 135 |
| 6.2 | Percepcija rada i recepcija publike – <i>Dvoje</i> / Knjiga utisaka | 141 |
| 6.3. | Dokumentovanje izvođenja rada | 153 |
| 7. | ZAKLJUČAK | 155 |
| 8. | LITERATURA I IZVORI..... | 158 |
| 9. | SPISAK ILUSTRACIJA | 168 |
| 10. | BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE | 173 |

Nije dobro da je čovek sam

(Prva knjiga Mojsijeva – Postanje)

1. UVOD

Vrednovanjem biblijske priče o Adamu i Evi, prvim ljudima na Zemlji¹, od nastanka teksta do danas mogu se prepoznati i pratiti univerzalne odrednice društva i pojedinca, kao što su sloboda, ljubav i moral. Ovo istraživanje podstaknuto je sopstvenim osećanjima krhkosti i ranjivosti² koje uočavam i u naglašenoj ranjivosti tela i duha ovih biblijskih likova. Prema starozavetnoj priči³, čovek je postao ranjiv i smrtna nakon što je prekršio božju zabranu i izgnan iz Rajskog vrta.

Osećanje ranjivosti danas globalno dominira i verujem da je u našu podsvest usađeno od prve upotrebe nuklearnog oružja, kao početka savremenog doba. Šezdeset godina posle, najspektakularniji događaj za nobelovca Tomasa Šelinga (Thomas C. Schelling) jeste onaj koji se nije dogodio. U tom kratkom razdoblju „uživamo bez eksplozije nuklearnog oružja, u besu“.⁴

Od sredine 20. veka postignuća nauke i tehnologije su evoluirala u instrument neprestane dominacije, a razmere potčinjavanja čovečanstva tehničkim i proizvodnim oblicima toga procesa nisu dosad viđene. Danas je u toku Četvrta industrijska revolucija⁵ koja donosi fuziju tehnologijâ i zamagljuje granice između fizičke, digitalne i biološke sfere, što redefiniše pojam „čoveka“ – on postaje tek jedan od objekata (stvari) realnosti. Kao posledica promenjene uloge i pozicije savremenog čoveka, u ovom radu istražene su teme iz biblijske priče koje mogu da objasne različite oblike ranjivosti i krizu ljubavi u 21. veku.

¹ БИБЛИЈА – Свето писмо Старог и Новог завета по преводу Ђуре Даничића, Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја, уредник издања Љубомир Ранковић, Глас цркве, Ваљево 2007.

² Vulnerabilnost [lat. *vulnerabilitas*] – ranjivost, neotpornost, krhkost, sklonost povredama.

³ Priča o Adamu i Evi ispričana je u Knjizi postanja Starog zaveta, poglavlja 1, 2 i 3.

⁴ Schelling, Thomas C.: *An Astonishing 60 Years: The Legacy of Hiroshima*, Department of Economics and School of Public Policy, University of Maryland, Prize Lecture, December 8, 2005, 365. (preuzeto 26. 08. 2020. sa <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/schelling-lecture.pdf>)

⁵ Četvrta industrijska revolucija obeležena je razvojem digitalnih tehnologija (veštačka inteligencija, roboti, 3D štampa, nanotehnologije, sekvenciranje genoma, biotehnologije, kvantne kompjuterske operacije).

U okviru ovog doktorskog umetničkog projekta, na osnovu teorijskog istraživanja hermeneutike biblijskog teksta i kritičke analize referentnih umetničkih dela, koncipirano je umetničko delo scenskog dizajna *Dvoje*. Za teorijsko istraživanje korišćeni su reprezentativni izvori Elen Pejgels (Elaine Pagels), Endrjua Lauta (Andrew Louth) i Stivena Grinblata (Stephen Greenblatt), kao i drugi izvori iz oblasti filozofije, istorije, religije, književnosti, antropologije, biologije i psihologije. Kritička analiza referentnih umetničkih dela, na osnovu literature iz domena umetnosti, obuhvata istraživanje različitih umetničkih formi – od ranohrišćanskih freski do filmske umetnosti 21. veka, kroz koje ova priča živi duže od dva milenijuma.

Temeljno osmišljeno i realizovano umetničko delo naziva *Dvoje* propituje temu prekida bliskosti u savremenom društvu, uspostavljanjem paralele s biblijskom pričom. Rajski vrt spoznat je kao prostor s dvostrukom ulogom u nastanku i razvoju integriteta prvih biblijskih ljudi. To je prostor bliskosti i sigurnosti, bez mržnje i bola, ali i zatvoreni sistem iz kojeg su, snagom slobodne volje i svesnim kršenjem zabrane, sami sebe izbacili i postali autentična ljudska bića. Ideja o vrtu kao prostoru bliske relacije sa Drugim koja pomaže konstituisanju subjekta, podstaknuta je Lakanovom (Jacques Marie Émile Lacan) teorijom bića određenog kao nepotpun, ne-ceo subjekat.⁶

Sušтина priče o Adamu i Evi u današnjem kontekstu može da ukaže na raznolika pitanja: Šta je danas težak rad na koji je čovek osuđen proterivanjem iz Raja? Da li sistem u kojem živimo nameće prioritet karijere u odnosu na ljubav ili sami na to pristajemo? Zašto kasno sazrevamo? Koliko je eros kao želja za drugim oslabljen u odnosu na depresiju kao stanje isključive usredsređenosti na samoga sebe? I, naposljetku, da li bi današnji Adam i Eva nastavili zajednički život nakon izгона iz Raja?

U okviru istraživanja, odgovori na ova pitanja promišljaju se sagledavanjem perfidnog odnosa savremenog čoveka i tehnologije – tehnologija eksploatiše čovekovu ranjivost dok omogućava zadovoljenje njegovih životnih potreba i prevladavanje nedostataka i slabosti.

⁶ Kordić, Radoman: *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad 1994, 4.

2. ISTRAŽIVAČKO-METODOLOŠKI OKVIR

2.1 Predmet istraživanja

Predmet doktorskog umetničkog projekta pod nazivom *Revalorizacija biblijske priče o Adamu i Evi – umetničko delo scenskog dizajna* jeste vrednovanje povesti o prvom čoveku i prvoj ženi na Zemlji kroz umetnost u različitim društveno-istorijskim uslovima – od pojave priče i razvoja hrišćanstva do savremenog trenutka obeleženog Četvrtom industrijskom revolucijom.

Na osnovu različitih tumačenja biblijskog teksta, u prvom delu se identifikuju, istražuju i kategorišu teme, univerzalne odrednice svakog društva. U drugom delu istražuju se referentna umetnička dela kao moguće paradigme različitih društveno-istorijskih konteksta. Krajnji ishod jeste umetničko delo scenskog dizajna, oblikovano ličnom ekspresijom i doživljajem priče.

Teorijsko istraživanje obuhvata hermeneutiku biblijskog teksta na osnovu nekoliko izvora i pruža uvid u različite tematske okvire koji se na osnovu tumačenja ove priče izdvajaju, a to su sloboda, ljubav i moral. Istraživanjem i situiranjem biblijskog teksta u savremeni kontekst pronalaze se i druge teme povezane sa fenomenom ranjivosti.

Rezultati teorijskog istraživanja razvrstani su u četiri grupe: 1) Narativ i narativnost kao civilizacijska odlika; 2) Tumačenja priče o Adamu i Evi; 3) Kazna božja i fenomen ranjivosti; 4) Kriza ljubavi u 21. veku. Zbog obima građe, grupe 2 i 3 podeljene su na podgrupe, po tematskoj srodnosti. U okviru podgrupa istražuju se sledeće teme: sloboda, ljubav, moral, stid i krivica, potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja, umno telo, težak rad i uništavanje planete.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela obuhvata prikaze priče o Adamu i Evi u umetnosti od ranohrišćanskog perioda do danas. Izabrana dela: 1) Ranohrišćanska freska u Dura-Europosu; 2) Vizantijski mozaici u kapeli Palatina u Palermu; 3) Hijeronimus Boš – *Vrt uživanja*; 4) Barnett Njuman – *Eva; Adam*; 5) Džim Džarmuš – *Only Lovest Left Alive*. Izabrani primeri svedoče o promeni značenja biblijske povesti u određenom društvenom kontekstu i specifičnostima u prezentaciji čovekovog ranjivog tela (i duha).

Rezultati teorijskog istraživanja i kritičke analize referentnih umetničkih dela uticali su na proces umetničkog istraživanja. Prvi deo obuhvata stvaralački proces čije polazište jeste muzika, iz koje nastaju crteži *Utisnuto vreme*. Serija crteža i kolaža *Ljubav* su deo

vizuelnog istraživanje teksta Postanja u savremenom kontekstu, a rezultat tog procesa su i dve serije fotografija *A/E (A kroz E)* i *Topli rubovi čeličnog simsa*. Drugi deo umetničkog istraživanja obuhvata kreiranje narativa, teme, prostornog koncepta i izražajnih sredstava umetničkog dela scenskog dizajna *Dvoje*, koje sagledava temu prekida bliskosti u savremenom društvu, uspostavljanjem paralele s mitskom pričom. Delo je realizovano kao višemedijska prostorna instalacija 29. januara 2021, u Kulturnoj stanici Svilara u Novom Sadu.

2.2 Cilj istraživanja

Intencija doktorskog umetničkog projekta je detektovanje osnovnih društvenih vrednosti – slobode, ljubavi i morala i razlika u tumačenju i prikazima priče iz prva tri poglavlja biblijskog teksta Postanja u umetnosti.

Cilj teorijskog istraživanja je da se na osnovu tema iz biblijske priče objasni fenomen ranjivosti savremenog čoveka kao posledice industrijskih revolucija i izmenjene uloge čoveka u društvu. Osim toga, cilj je da se utvrde uzroci otuđenosti u društvu i krize ljubavi u 21. veku kao posledice prekida bliskosti.

Krajnji cilj umetničkog istraživanja jeste oblikovanje sopstvenog gledišta i umetničkog izraza kao pokušaja da se iz današnje perspektive preispita poruka priče i kreira umetničko delo scenskog dizajna *Dvoje*.

Cilj ovog doktorskog umetničkog projekta koji obuhvata teorijsko istraživanje, analizu primera iz umetnosti kao i sopstveni stvaralački proces i umetničko delo, jeste pokušaj da se objasni šta je umetnost danas.

2.3 Polazne pretpostavke

Referentna pretpostavka doktorskog umetničkog projekta jeste da biblijski tekst Postanja može biti polazište za nastanak delâ savremene umetnosti. U tom smislu hermeneutika teksta i umetnički prikazi tema o Adamu i Evi u različitim istorijskim kontekstima, s jedne strane otkrivaju teološko shvatanje pitanja integriteta čoveka. Nasuprot tome, senzibilitet umetnika zaokružuje stav pojedinca – autora dela.

Druga premisa upućuje da tekst Postanja u savremenom kontekstu ne mora nužno biti pod uticajem istorijskih tumačenja. Analizom radnje, prostora, likova i simbola može se

prepoznati narativ koji će komunicirati sa sadašnjim trenutkom. Važi i pretpostavka da se u umetničkom izražavanju i kreiranju dela s biblijskom tematikom mogu iznaći novi modusi prezentacije motiva biblijske priče.

Treća pretpostavka odnosi se na kreiranje dela s prikazom Adama i Eve koje je tradicionalno oslonjeno na figurativnu umetnost. Analizom delâ iz umetnosti 20. veka posvećenih ovoj temi ukazuje se da figura nije uvek nužnost.

2.4 Metodologija istraživanja

Metodološki okvir rada predstavljen je istraživačkim i kreativnim delom. Segment rada posvećen istraživanju sproveden je na dva plana: teorijskom i umetničkom.

Teorijski aspekt istraživanja doktorskog umetničkog projekta temelji se na komparativnoj metodi koja se implementira na hermeneutiku teksta Postanja i vizuelne prikaze priče o Adamu i Evi u različitim društveno-istorijskim prilikama. Ova metoda pokazuje u kojim segmentima postoje poklapanja i sličnosti, ali i razlike, pa i suprotnosti.

Umetnički okvir istraživanja zasnovan je na metodi analize referentnih umetničkih dela u čijem je fokusu priča iz Postanja od ranog hrišćanstva do danas. Izabrana dela posmatraju se raščlanjeno na kontekstualno, tematsko i idejno stanovište kako bi bio definisan zaključak o delu kao celini.

Stvaralački proces doktorskog umetničkog projekta u inicijalnoj fazi temelji se na muzici kao polazištu umetničkog i vizuelnog istraživanja. Na osnovu izabrane muzike nastao je niz crteža. Njihovim kasnijim tumačenjem prepoznata je tema veze predaka i potomaka i civilizacijskog niza kojem pripadamo. Kreiranjem i razvijanjem ovog procesa priča o Adamu i Evi imenovana je za tematski okvir rada. Dalja istraživanja iznedrila su dve serije fotografija, *A/E* i *Topli rubovi čeličnog simsa* i seriju crteža i kolaža *Ljubav* kao pomoć u identifikovanju i situiranju priče o prvim ljudima čovečanstva u savremeni kontekst.

Kreativni deo rada podrazumeva koncept i realizaciju umetničkog dela scenskog dizajna pod nazivom *Dvoje*, u formi višemedijske prostorne instalacije javno izvedene.

2.5 Pregled prethodnih istraživanja

Istraživanje na polju hermeneutike biblijskog teksta bazira se na reprezentativnim izvorima Elen Pejgels, Endrjua Lauta i Stivena Grinblata.

Istoričarka religije ranog hrišćanstva Elen Pejgels u knjizi *Adam, Eva i zmija*⁷ analizira brojna tumačenja iz prva četiri veka hrišćanstva, kroz teme dominantne za pojedina društva. Autorka konstatuje da je zajednički okvir za mnoge interpretacije upravo tema slobode, prepoznata na različitim nivoima – od slobodne volje i vladanja sobom, do slobode od tiranske vlasti.

U *Drevnim hrišćanskim komentarima na Sveto pismo, Postanje 1–11*⁸, urednika Endrjua Lauta, protumačena su kazivanja biblijskih stihova kroz opservacije uticajnih teologa ranohrišćanske crkve, u okrilju sedam vekova biblijskih interpretacija. U pregled su uključeni komentari Vasilija Velikog, Origena Adamantija, Jovana Hrizostoma, Jefrema Sirina i mnogih drugih.

Stiven Grinblat u knjizi *Uspon i pad Adama i Eve*⁹ povezuje tačke dodira biblijske povesti sa saznanjima iz antropologije, biologije, arheologije, teologije, istorije, filozofije, umetnosti i književnosti i tako formira pregled istorije značenja i implikacija priče ili, šire posmatrano, istorije ljudskih težnji i strahova.

Za istraživanje prikaza priče o Adamu i Evi u umetnosti značajne su Vasiliki V. Mavroska, Bet Vilijamson (Beth Williamson), Helen E. Roberts (Helene E. Roberts) i drugi autori.

U doktorskoj tezi *Adam i Eva u zapadnoj i vizantijskoj umetnosti srednjeg veka*¹⁰ autorka Vasiliki V. Mavroska upoređuje brojne vizuelne predstave scena i epizoda iz Postanja i normira njihov vizuelni jezik ne samo posmatranjem uloge slike u promovisanju hrišćanske dogme nego i analizom estetskih postignuća različitih zajednica.

⁷ Pejgels, Elen: *Adam, Eva i zmija*, Rad, Beograd 1996.

⁸ Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*, Inter-Varsity Press, Downers Grove, Illinois, 2001.

⁹ Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2017.

¹⁰ Mavroska, Vasiliki V.: *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*. PhD Dissertation, University of Frankfurt, 2009.

Bet Vilijamson u knjizi *Hrišćanska umetnost*¹¹ naglašava da su scene nastanka sveta iz Postanja, stvaranja Adama i Eve i njihovog iskušenja, najzastupljeniji prikazi narativnog slikarstva u ranohrišćanskoj umetnosti koji su krasili podužne zidove crkava, što će kao praksa trajati tokom i nakon srednjeg veka. Autorka prikazuje prostorno jukstapozicioniranje opozicionih narativnih celina kao važnu funkciju u kompleksnom procesu molitve u crkvama.

U *Enciklopediji komparativne ikonografije*¹² urednica Helen E. Roberts identifikuje mitološke, verske i književne narative i analizira ih kroz ikonografske predstave događaja i njihovih aktera.

Za proučavanje savremene umetnosti i smeštanje u okvir socioloških i filozofskih zapažanja kao i preispitivanje modernosti, značajni su knjiga Nikole Burioa (Nicolas Bourriaud) *Postprodukcija*¹³ i njegovi kustoski tekstovi za Trijenale Tejt galerije u Londonu 2009.¹⁴ i Bijenale u Tajpeju 2014. godine¹⁵.

U domenu scenskog dizajna najrelevantnija je knjiga Tatjane Dadić Dinulović *Scenski dizajn kao umetnost*¹⁶ koja istražuje scenske fenomene u savremenoj umetnosti i kulturi. Za umetničko istraživanje i kreiranje umetničkog dela scenskog dizajna, u okviru ovog doktorskog projekta značajni su autorkina definicija umetničkog spektakla i formulisanje najvažnijih odlika kustoskih i umetničkih praksi nastalih razvojem scenskog dizajna van pozorišta.

¹¹ Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004.

¹² *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works in Art*, Volume 1–2, A–Z, Edited by Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, London 1998.

¹³ Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York 2002.

¹⁴ Bourriaud, Nicolas: *Altermodern explained: manifesto*, Altermodern at Tate Britain, Tate Triennial, London, 2009. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern/altermodern-explained> (preuzeto 22. 02. 2021).

¹⁵ Bourriaud, Nicolas: „Notes for: The Great Acceleration“, Taipei Biennial, 2014, <http://www.seismopolite.com/nicolas-bourriaud-notes-for-the-great-acceleration-taipei-biennial-september-13-january-4> (preuzeto 23. 01. 2019).

¹⁶ Dadić Dinulović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, Clio i SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad 2017.

Značajan korpus građe posvećene scenskom dizajnu dostupan je u elektronskim izdanjima SCEN-a (Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju – OISTAT centar Srbija) i u tekstovima objavljenim u rubrici „Scenski dizajn“ časopisa *Scena*, u izdanju Sterijinog pozorja u Novom Sadu.

Važan izvor literaturne građe čine tekstualna obrazloženja doktorskih i magistarskih umetničkih projekata, doktorske disertacije i magistarske teze na interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (Grupa za scenski dizajn interdisciplinarnih postdiplomskih studija) i Fakulteta tehničkih nauka (Departman za arhitekturu i urbanizam, Odsek za umetnost i dizajn) Univerziteta u Novom Sadu.

Kao specifičan izvor izdvaja se i celokupna arhivska dokumentacija Praškog kvadrijenala – najznačajnije svetske manifestacije scenskog dizajna i scenskog prostora i nastupa Srbije na izložbama 2007, 2011, 2015. i 2019. godine.

3. TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

Teorijsko istraživanje obuhvata hermeneutiku biblijskog teksta na osnovu nekoliko izvora i pruža uvid u različite tematske okvire koji se izdvajaju na osnovu tumačenja priče. Ovaj deo građe razvrstan je u četiri grupe.

3.1 Narativ i narativnost kao civilizacijska odlika

Termin narativ izveden je od latinske reči *narrare* – pripovedati. Milan Šipka definiše narativ kao pričanje, pripovedanje, prozni tekst¹⁷, da bi se tokom vremena značenje proširilo i na opis događaja, prikaz ili interpretaciju. Pojam narativnost definiše se kao narativno kazivanje, narativni, pripovedački izraz¹⁸. Ovi termini predmet su i naratologije – teorije pripovedanja inspirisane strukturalizmom koja „proučava prirodu, formu i funkcionisanje pripovedanja bez obzira na medij otelotvorenja“¹⁹. Postoje književni i filmski narativi, a pojam narativa sreće se u religiji, umetnosti, filozofiji, nauci, historiografiji, novinarstvu, psihoterapiji i drugim oblastima.

Jedan od atributa hrišćanske i umetnosti zapadne civilizacije jeste narativnost, koju u 20. veku moderna umetnost odbacuje. Narativ, narativnost i pričanje priča prema filozofu Žan-Mari Šeferu (Jean-Marie Schaeffer), karakterišu sva društva, i ovo u kojem živimo, i impliciraju metod za inherentno ljudski način kreiranja smisla i značenja. Pri tome Šefer jednaku važnost pridaje izmišljenim (*fictional*) kao i stvarnim (*factual*) narativima i tvrdi da „svaka narativna reprezentacija jeste humani konstrukt, tačnije model projektovan na stvarnost“²⁰.

Prema Martinu Mejslu (Meisel) korelacija narativa u mitovima, religijama, književnosti, filozofiji, nauci i umetnosti, ima uporište u intenciji da se potvrdi postojanje reda spram haosa kao prirodnog stanja. Autor suprotstavlja dva koncepta – haos kao

¹⁷ Клајн, И.: „Реч из подрума“, у: *НИИ*, <http://www.nin.co.rs/pages/article.php?id=110497> (preuzeto 22. 02. 2021).

¹⁸ *Речник српскога језика*, Милица Вујанић и др., Матица српска, Нови Сад 2007, 788.

¹⁹ Prins, Džerald: *Naratološki rečnik*, Službeni glasnik, Beograd 2011, 122.

²⁰ Schaeffer, Jean-Marie: „Fictional vs. Factual Narration“, *The living handbook of narratology*, Hamburg University, Hamburg 2013, 4. (preuzeto 28. 08. 2020. sa <https://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/fictional-vs-factual-narration>)

stanje nemira energije²¹ i koncept nove vrste haosa definisane kao konačno stanje, odnosno „potrošena, nediferencirana, ništavna istost, univerzalno poništavanje, toplotna smrt svega, gde je sve, rekao bi Klov u Beketovom *Kraju partije* – lešinarnik“²².

Narativ o Adamu i Evi primenjen je kao model u bioantropologiji, psihoanalizi i drugim naukama koje sagledavaju ljudsko biće sa različitih aspekata. Paralelno sa hermeneutikom o biblijskom poreklu čoveka, odvija se proces naučnog saznanja o poreklu čoveka u bioantropologiji, ali konačnog odgovora nema. Na tom putu odgonetanja prepliću se nauka, s jedne i priča o Adamu i Evi, s druge strane. Analizom DNK ljudske vrste, predloženi su podaci o „tipskim precima koji su označeni kao mitohondrijska Eva/Hava i Y-hromozomski Adam/Adem“²³. Uspostavljajući paralele između hrišćanskog i Frojdovog (Sigmund Freud) psihoanalitičkog tumačenja priče iz Postanja, Entoni Vining (Anthony P. Winning) zaključuje da Frojd u svojim spisima obrazlaže ovu tematiku, ali objašnjenje o tome već postoji u biblijskoj priči o nastanku čoveka. Linija psihičkog razvoja čoveka u odnosu na kategoriju morala „mapirana je kroz postupke i događaje u Rajskom vrtu“²⁴.

Žan Pijaže (Jean Piaget), jedan od predstavnika francuskog strukturalizma²⁵, smatra da je jezik „neophodan instrument mišljenja svakog pojedinca“²⁶. Individua izražava misao pomoću skupa pravila koja postoje u sintaksi i semiotici i koja tu individualnu zamisao mogu učiniti razumljivom njenoj okolini. Po Pijažu narativi su „forme

²¹ Entropija – mera neuređenosti sistema. Što je entropija veća, neuređenost i haotično kretanje rastu.

²² Meisel, Martin: *Chaos imagined: literature, art, science*, Columbia University Press, New York 2016, 2.

²³ (Mitohondrijska Eva živel je pre 150.000–200.000 godina, a Y-hromozomski Adam pre 59.000 godina.) Hadžiselimović, Rifat: *Bioantropologija: Rod Homo u prostoru i vremenu*, Univerzitet u Sarajevu, Institut za genetičko bioinženjerstvo i tehnologiju, Sarajevo 2018, 197.

²⁴ Winning, Anthony P.: *Parallels in the Story of Adam and Eve and the Genesis of Neurosis in Freudian Psychoanalysis*, Department of Psychology, Macquarie University, Sidney 2015, 35.

²⁵ Strukturalizam je teorija ili metodološki pristup koji kulturološkim znakovima rekonstruiše sisteme odnosa, nasuprot izučavanju samih objekata. To je metod analize u filozofiji, matematici, fizici, biologiji, psihologiji, sociologiji, antropologiji i lingvistici. Zastupnici ove teorije su Ferdinand de Saussure (De Saussure), Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss), Žan Pijaže.

²⁶ Pijaže, Žan: *Strukturalizam*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1978, 83.

svojevrsne ljudskom načinu sticanja znanja koje formira iskustvo sveta i sopstva²⁷ a zamisao pojedinca, primenom sintaksičkih i semiotičkih pravila postaje razumljiva njegovoj okolini.

Podela na „stvarno“ i „izmišljeno“, koju su preispitali filozofi poststrukturalizma i smatrali da po ničeanskom načelu ne postoji istina, jer svaka činjenica zavisi od njene interpretacije, prema Žan-Mari Šeferu ipak ima značaj za ljudsko delovanje i razvoj. Smatra da je upravo ta podela narativa, na stvarni i izmišljeni, važna za kognitivni razvoj dečje psihe i zabeležena je u svim kulturama²⁸.

Specifičan oblik narativa smešten između stvarnog i izmišljenog jesu mitovi, koji su često imali popriličan društveni značaj i uticaj. Prema Majklu Belu (Michael Bell), mit je predstavljen kao presek proživljenog vremena i „vanvremenske naredbe“. Vertikalna osa vanvremenskog značenja preseca horizontalnu osu temporalnosti i na nju prenosi svoje značenje²⁹. Bel tvrdi da je u istoriji 20. veka pojam mita zamenjen adekvatnijim terminom narativ, jer je tehnički određeniji kao entitet čije su tvrdnje istovremeno univerzalnije i podesnije za ispitivanje. Autor tvrdi da je prednost pojma mit u tome „što ponekad postideno insistira na svom problematičnom statusu i grandioznim tvrdnjama“³⁰. Nasuprot tome prividno se može stvoriti utisak da narativ nema takve intencije, dok zapravo „efektno protura mit na stražnja vrata“³¹.

U višedecenijskom istraživanju Biblije, Meir Sternberg (Sternberg) se izdvaja avangardnom analizom narativne poetike ovoga teksta. Sternberg definiše tri načela koja pronalazi u biblijskom narativu: istoriografski³², ideološki i estetski. Naglašava da je za prvo načelo važna distinkcija između istine i fikcije, prema kojoj pisana istorija ne dokazuje da se nešto „zaista dogodilo“ već [predstavlja] diskurs koji tvrdi da to jeste

²⁷ Brockmeier, Jens and Donal Carbaugh, *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2001, 50.

²⁸ Schaeffer, Jean-Marie: *Fictional vs. Factual Narration*, 2.

²⁹ Bell, Michael: „How Primordial is Narrative?“, u: Nash, Christopher (ed.): *Narrative in Culture – The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*, Taylor & Francis e-Library, 2005, 178.

³⁰ Ibid., 178.

³¹ Ibid., 178.

³² Istoriografska metoda se koristi za prikupljanje, klasifikaciju i analizu istorijskih činjenica.

zapisana činjenica“.³³ Pisanje fikcije nije tkivo slobode inventivnosti, već diskurs koji potvrđuje slobodu inventivnosti. Adel Berlin (Adele Berlin) preispituje Sternbergovu tvrdnju o biblijskom tekstu kao historiografskom i kaže da u istu ravan treba postaviti sve druge tekstove o stvaranju sveta iz istog vremena i geografskog prostora.

Ideološko načelo narativa za Sternberga počinje pitanjem zašto je Bog sveznajući, i objašnjava univerzalnim načelima kojih nema u ideologiji zapadnih, orijentalnih, drevnih i modernih narativa. Sternberg u odlike biblijskog narativa ubraja autoritativni diskurs, širenje prostorno-vremenskog raspona, značaj komentara u okviru pojedinih dijaloga.³⁴ Ukratko, Bog manifestuje prednost u obliku svih mogućih znanja koja nadilaze ljudsko stanje.

Estetsko načelo biblijskog narativa Sternberg opisuje brojnim književnim kvalitetima – višestruke tačke gledišta, simetrije u zapletu, vremenski diskontinuitet, repeticije.

Narativnost je odlika umetničkog izražavanja od nastanka civilizacije. Radovan Ivančević smatra da se pojava likovnog izražavanja vezuje za sam početak istorije čovečanstva i da su likovni spomenici „stariji“ od pisanih „jer se i samo pismo razvilo od slike“.³⁵ Za autora se ova geneza ogleda u stapanju verbalnog i vizuelnog mišljenja u čovekovoju svesti i činjenici da je pisanje slova u suštini crtanje, a crtanje je pisanje.

Miško Šuvaković identifikuje naraciju kao prirodni ili sažeti oblik izlaganja o događaju i tvrdi da je vizuelna naracija svojstvena prikazivanju događaja u filmu kao i u likovnom i pozorišnom delu. Smatra da je narativno likovno delo određeno s nekoliko osnovnih načela. Prvo je upotreba vizuelnog jezika i njegova povezanost sa određenom kulturom. Drugo načelo je prikaz bića i predmeta u prostornim odnosima, dok treće određuje prostor kao realno „okružje događaja“. Četvrtim načelom uvodi kategoriju temporalnosti po kojoj je slika sekvenca vremenskog toka priče³⁶.

³³ Sternberg, Meir: *The Poetics of Biblical Narrative / Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Bloomington 1987, 25.

³⁴ Ibid., 87.

³⁵ Ivančević, Radovan: „Uvod u ikonologiju“, u: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Sveučilišna naklada „Liber“, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1979, 20.

³⁶ Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU Beograd/„Prometej“ Novi Sad, 1999, 202.

3.2 Tumačenja priče o Adamu i Evi

U ovom odeljku obrazlaže se pojam hermeneutika i izlažu tumačenja priče o Adamu i Evi na osnovu istraživanja Elen Pejgels, Endrjua Lauta i Stivena Grinblata.

Postanje opisuje nastanak sveta kao prostora sa prepoznatljivim elementima – morima, kopnom, biljnim i životinjskim svetom i, na kraju, čovekom. O vezi čovekovog tela i prostora Mirča Elijade (Mircea Eliade) kaže da je uspravan položaj označio prevazilaženje stanja primata³⁷. Priča iz Postanja opisuje Rajski vrt u koji su smešteni Adam i Eva. Vrt je za njih savršen jer bez napornog rada žive od plodova koji su vazda nadohvat ruke. Vrt je raznorodan, prostire se na izvoru čak četiri velike reke. Reza Aslan smatra da je ova priča kolektivno sećanje na vreme kad su ljudi bili oslobođeni teškog rada i „nije trebalo dirinčiti na zemlji od jutra do mraka“³⁸. To je doba kada su Adam i Eva, naši drevni preci, savremenim rečnikom rečeno, bili lovci-sakupljači a poljoprivreda kao delatnost nije postojala.

Stari zavet (jevrejska Biblija) počinje ovom pričom koja je nastala među stanovnicima pustinje južnog Izraela i usmeno se prenosila još od 10. veka p. n. e. da bi, prema Šnidevindu (William M. Schniedewind) Biblija u celosti bila zapisana između 8. i 6. veka p. n. e. Važnost pisanja i čitanja u hrišćanstvu dala je knjizi status kulnog i magijskog predmeta. Prema rečima Jadranke Božić, postojale su posebne procedure za čuvanje, rukovanje i ritual pokazivanja svetih knjiga, koje su imale neprocenjivu vrednost i obožavane su „kao da ih i nije načinio čovek“³⁹.

Vilijam Šnidevind smatra da su religiozni pisani tekstovi potekli iz stočarsko-zemljoradničke usmene kulture i uočava tenziju između učitelja kao nosioca usmenog predanja i teksta koji je preuzeo autoritarnu ulogu. Sa druge strane, Šnidevind više uvažava čitaoca Biblije koji na kraju daje tekstu smisao nego „pisca“ čije namere ne moraju uvek biti prepoznate⁴⁰.

³⁷ Elijade, Mirča: *Istorija verovanja i religijskih ideja I–III*, Prosveta, Beograd 1991, I, 9.

³⁸ Aslan, Reza: *Bog: Ljudska istorija*, Laguna, Beograd 2019, 77.

³⁹ Božić, Jadranka: „Antropologija knjige i čitanja”, *Glasnik Narodne biblioteke Srbije*, Beograd, 1 (1999): 113–145.

⁴⁰ Schniedewind, William M.: *How the Bible Became a Book?*, Cambridge University Press, New York 2004, 1.

Interpretacija teksta kroz milenijume pod uticajem je društvenih, religijskih i političkih stavova. Tekst Starog zaveta prožimao je sve pore života ljudi i tumačio mnoge njegove aspekte, počev od podele nedelje na sedam dana, koja važi i danas. Reza Aslan objašnjava da su drevni Jevreji tvrdili da je Bog stvorio svet za šest dana a sedmog se odmarao, ne zbog količine vremena potrebnog da stvori svet, nego stoga što su Jevreji već organizovali vreme na sedmice i odredili sedmi dan za odmor.⁴¹

Glasom učitelja, smisao specifičnog jezika religijskog teksta prenošen je narodu koji nije umeo da čita. Kada je protok milenijuma uspostavio distancu u odnosu na vreme nastanka teksta, dešavaju se velike promene njegovim usmenim prenošenjem. Potreba za izbegavanjem pogrešnog razumevanja prema Fridrihu Šlajermaheru (Friedrich Schleiermacher), nemačkom filozofu i teologu, postavila je temelje hermeneutike. U tom smislu, Una Popović tvrdi da se hermeneutika dugo praktikovala za odgonetanje teško razumljivih tekstova, poput pravnih i religioznih spisa⁴². Krajem 18. veka Fridrih Šlajermaher ističe značaj respektovanja veze između jezika i značenja, posebno zbog višeznačnosti i slikovitosti jezika religijskih tekstova. Smatra da u tumačenje teksta treba uključiti i intenciju autora da bi se pojasnila poruka koju želi da prenese na čitaoca i ujedno izbegla mogućnost pogrešnog tumačenja iz sopstvene perspektive⁴³.

Hermeneutika priče iz Postanja u ovom radu istražena je kroz prikaze Elen Pejgels, Endrjua Lauta i Stivena Grinblata. Pejgels je istoričarka religije ranog hrišćanstva u čijem su fokusu neslaganja u biblijskim tumačenjima i njihovom uticaju na određene društvene i političke prilike i promene. Laut je profesor vizantologije i patrologije na Univerzitetu Duram u Engleskoj i sveštenik Ruske pravoslavne crkve. Njegovo istraživanje je fokusirano na sistematizaciju tumačenja stihova i delova biblijskog teksta kroz komentare značajnih teologa u prvih sedam vekova hrišćanstva. Grinblat je začetnik novog istorizma koji zastupa paralelno čitanje, sučeljavanje i međusobno preispitivanje književnih i neknjiževnih tekstova, odnosno zagovara intertekstualnost.

⁴¹ Aslan, Reza: *Bog: Ljudska istorija*, 76.

⁴² Popović, Una: „Hermeneutika kao model teorije istorijskog iskustva“, *ARHE*, časopis za filozofiju, VII, 14, Filozofski fakultet, Novi Sad 2010, 76.

⁴³ *Ibid.*, 77.

3.2.1 Sloboda

Potom reče Bog:

„Da načinimo čoveka po svome liku, sebi slična“

Reči Biblije o postanju sveta i čoveka Endrju Laut ilustruje komentarem Grigorija Niskog iz 4. veka n. e. koji kazuje da čovek poseduje strukturu stečenu stvaranjem kroz lik Boga, a slobodnom voljom postiže sklad s tim likom. Jednim delom čoveku je oblik dat, drugi deo ostaje nezavršen, kako bi ga sam čovek dovršio kao nagradu od Boga⁴⁴.

Elen Pejgels istražuje slobodu kao ljudsko pravo za koje su se hrišćani borili rečima iz teksta Biblije u vreme Rimskog carstva (2. vek n. e.). Sudar potpuno različitih shvatanja onoga što podrazumeva pravedni društveni poredak, izazvao je turbulentne promene ili, kako Pejgels kaže, „ugrožavanje“ sistema starog sveta i strukture carstva. Rimski carevi sebe su smatrali za zemaljske vladare s božanskom zaštitom, a ljudi su bili u obavezi da ih poštuju. Hrišćani su odbijali da to čine čak i nakon izlaganja mučenju i pod pretnjom smrti. Govorili su da postoji samo jedan Bog koji je stvorio čovečanstvo u kojem su svi ljudi jednaki. Justin Filozof je svedok tih događaja, fasciniran hrabrošću hrišćana i zgrožen zverstvima careva. Tertulijan je pisao kako je u to vreme u amfiteatrima viđao „ljude obučene kao Merkur i Pluton, bogove mrtvih, kako usijanim žaračima probadaju tela umirućih, kao da oni isti bogovi koji su se nekad ushićivali nasiljem Trojanskog rata, sada predsedavaju svakodnevnoj brutalnosti ubijanja za javnu zabavu“.⁴⁵ Obuzet pitanjem šta je istinito, šta čoveka čini srećnim, kako čovek može pronaći Boga, Justin u filozofiji ne nalazi odgovore, te odlučuje da se krsti i propoveda hrišćanstvo, iako je svestan opasnosti od mučenja i osude na smrt. Uprkos svemu Justin upućuje pismo protesta caru Marku Aureliju, njegovom sinu Komodu i carskom ocu Antoninu Piju, kojima se obraća s poštovanjem, naziva ih kolegama filozofima i učenim ljudima. Prigovorio im je da vladaju silom, a ne pravdom, ukazujući da su sile demonske i da ih drže u ropstvu. U očima rimskih careva hrišćani su podrivali rimski panteon bogova i boginja, tvrdnjom da je jedan bog, tvorac celog čovečanstva, što je ugrožavalo njihovu poziciju predstavnika bogova na zemlji. Teza da je Isus otelotvorena božja sila na zemlji

⁴⁴ Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*, 33.

⁴⁵ Pejgels, Elen: *Adam, Eva i zmija*, 60.

za njih je vrlo radikalna. Rimske pagane je zbuñjivalo to što pored brojnih neslaganja, Justin Filozof ističe kako hrišćani treba da plaćaju porez. To treba da doprinese očuvanju mira, pravednoj svetovnoj vlasti kojoj će biti odani. Rimske vlasti ipak hapse Justina pod optužbom da je hrišćanin i na sudu traže prinošenje žrtve bogovima, što on odbija i naziva svetogrdem.

Pejgels zaključuje da je „hrišćanski pokret popularizovao hebrejsku priču o postanju koja implicitno podržava suštinsku vrednost svakog ljudskog bića“. ⁴⁶ U sledećim vekovima tumačenje priče podstiče još smelije vizije da se neotuđivo pravo slobode „proširuje na sve rase, na robove, žene, a neki će tvrditi i na defektnu odojčad, ili čak i na nerođene“. ⁴⁷

Stiven Grinblat ističe opsesiju Džona Milтона (John Milton, 1608–1674), engleskog pisca, člana puritanskog društva⁴⁸, da pričom o Adamu i Evi objasni sve važno u svom životu, što se u personifikovanom obliku može prepoznati u njegovom herojskom spevu *Izgubljeni raj*, objavljenom 1667. Iako se na Hristovom koledžu u Kembridžu školuje za sveštenika, nikad to zvanično nije postao. Pretpostavlja se da ga je sklonost ka puritanstvu odbila od crkvene hijerarhije. Nije podržavao manastirski život koji je katolička crkva zagovarala, ali pridržavao se ideala čednosti pre braka, što je smatrano varijantom čistote (*purity*).

Milton je verovao da su Adam i Eva autentični ljudi, svako od nas njihov je naslednik, njihovi postupci uticali su na čovečanstvo. U Mojsijevim spisima iz Postanja video je svedočenje o njima kao pravim ljudima, bez alegorija svojstvenih mitskim i paganskim pričama. Životne okolnosti – potpuno slepilo u 44. godini, engleski građanski rat⁴⁹ koji mu uništava karijeru sekretara u službi Olivera Kromvela i raspad braka – težio je da

⁴⁶ Ibid., 70.

⁴⁷ Ibid., 70.

⁴⁸ Protestantizam u Engleskoj krajem 16. i početkom 17. veka poprima ekstremni oblik – puritanizam odnosno povratak na čistotu biblijskog hrišćanstva i crkvu vrednu toga svetog porekla. Moralni kôd puritanaca stroži je od tada važećeg.

⁴⁹ Rat je izbio između sledbenika Parlamenta i pristalica engleskog kralja Čarlsa I, poglavara protestantske Anglikanske crkve, optuživanog da je prikriveni katolik. Parlamentarce je predvodio Oliver Kromvel, koji uspeva da nakratko (1653–1660), uvede parlamentarnu vlast, te Engleska od monarhije u to vreme postaje republika.

prihvati kao polazišta za koje će odgovore pronaći u Bibliji i izraziti svojim književnim delom. Grinblat opisuje procvat kulture renesanse koju Milton upoznaje tokom boravka u Italiji i literarno delo Šekspira, kao velikog uzora. Priča o Satani koji predvodi anđele u pobuni protiv Boga, od srednjeg veka čest je prikaz događaja u pozadini, kao pretnja za božja stvorenja Adama i Evu, a u Miltonovom spevu postaje centralna tema. Grinblat naglašava vezu revolucionarnog doba u Engleskoj i Miltonovog književnog rada, smatrajući da je lik Satane poistovećen sa Kromvelom, a za njim traga i u *Magbetu* i *Ričardu III* Vilijama Šekspira.

Po Miltonu, brak se temelji na intimnom razgovoru supružnika, ali takav jezik i izražavanje emocija nisu bili uobičajeni. Mizoginija i vulgarnosti bojile su komunikaciju u muško-ženskim odnosima u tadašnjoj književnosti, a brak imućnih ljudi nalikovao je dugim poslovnim pregovorima. Dogovoreni brak u koji stupa u 34. godini, posle mesec dana doživljava potres kad se supruga seli kod roditelja i živi odvojeno skoro tri godine. U *Izgubljenom raj*u Eva govori o integritetu kao snazi odbrane od iskušenja, u skladu s kojom svako treba da deluje bilo da je sam ili u zajednici. Eva veruje da ih Bog nije stvorio toliko „nesavršenima“ da neprestano zavise od drugog. Grinblat ističe da se u Miltonovoj poetici uočava ideja da sloboda u svojoj suštini nije kolektivna stvar, već pripada svakom pojedincu. Sfera lične slobode, „srž Miltonovog osećanja života vrednog življenja, bez obzira na Adamovu anksioznost i frustraciju, savršeno jasno se uklapa u Evinu odluku da provede neko vreme sama i upravo tada se suoči sa sudbonosnim iskušenjem“.⁵⁰ Milton je u Evinim postupcima prepoznao osnovu borbe za pravo na razvod braka u vreme odvojenog života koji u Engleskoj tada nije dozvoljen. Njegova supruga umire nakon rođenja četvrtog deteta. Još od 16. veka u Engleskoj brak je mogao biti okončan jedino smrću supružnika. Venčani zavet „dok nas smrt ne rastavi“ (*till death do us part*) prvi će prekršiti engleski kralj Henri VIII kad Katolička crkva odbija poništenje braka sa Katarinom od Aragona, a on se 1534. proglašava poglavarem novoosnovane Anglikanske crkve. Razvod braka zbog odvojenog života u Engleskoj postaje legalan tek trista godina od Miltonove borbe, donošenjem Zakona o reformi razvoda 1969.

⁵⁰ Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*.

3.2.2 Ljubav

A Adam reče:

„Gle eto kost od mojih kosti, i telo od moga tela“

U Starom zavetu ljubav je odnos Boga stvaraoca prema ljudima kojima je podario život. Endrju Laut prenosi tumačenje svetog Ambrozija iz 4. veka n. e., koji se pita da li čovek primećuje lepotu univerzuma koju je Bog stvorio i da li mu uzvraća ljubavlju. Ljubav prema roditeljima koji su nas stvorili mora biti niže gradirana od ljubavi prema Bogu, tvorcu i naših roditelja i nas. Bog je sila koja stvara, čak i ako ga ne vidimo ili ne razumemo, njegova dela možemo spoznati⁵¹.

Slično Lautu, i Elen Pejgels navodi primere ljubavi koja se ostvaruje u bliskosti čoveka sa Bogom i Isusom. Ona ukazuje na prepodobnog Antonija Velikog, egipatskog hrišćanina iz bogate porodice, koji vrlo mlad upravlja domaćinstvom i brine o sestri nakon smrti roditelja. Pošto u crkvi čuje Hrista koji savetuje nekog mladića da proda sve što poseduje, podeli siromašnima i pođe za njim, Antonije isto učini. Pejgels dalje navodi njegovo oslobađanje obaveze da se ženi i postane bogati zemljoposjednik u nadi da će spoznati kakav je život van ustaljenih društvenih normi i na tom putu otkriti sebe. U egipatskoj pustinji, među onima čijoj se sposobnosti vladanja sobom divio, prepoznao je odanost Hristu i ljubav jednih prema drugima.

Elen Pejgels izlaže brojna gnostička tumačenja Postanja. Gnostike su često optuživali kako njihovo učenje nema aspekt praktične moralnosti i da se previše orijentišu na potragu za iskupljenjem. Iz tih razloga proizlaze razna neslaganja, na primer, gnostički hrišćani u odnosu na ortodoksne imaju drugačiji odnos prema braku. Gnostički hrišćani su težili da posredstvom mita otkriju i formulišu unutrašnje izvore želja i delovanja. Fascinirala ih je psihodinamika koju nazivaju „pneumato-psihodinamika: međusobno dejstvo između *pneume*, duhovnog elementa naše prirode i *psihe*, to jest emocionalnih i mentalnih impulsa“.⁵² Za njih je smrt posledica razdvajanja žene od muškarca – Eve (duh) od Adama (psiha) – i samo ako ta dva elementa sklope brak, čovek se oseća celovito. Takva tumačenja su za ortodoksne hrišćane suviše insistirala na otkrivanju sopstvenog

⁵¹ Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*, 44.

⁵² Pejgels, Elen: *Adam, Eva i zmija*, 83.

duha i Boga, umesto da doprinesu formulisanju etičkih načela zajednice koju su želeli da ustoliče. Gnostici jednako kritikuju brak i zagovaranje asketizma i celibata. Veruju da i jedni i drugi greše.

Pejgels ističe da ljubav ovlaš pominje Aurelije Avgustin Hiponski da bi objasnio dva modela odnosa – „jedan motivisan nagonima za vlašću i potčinjavanjem, drugi za uzajamnim potvrđivanjem ljubavi“⁵³. S obzirom na večiti sukob unutrašnjih nagona kao i potrebu za spoljnom vladavinom, Avgustin ne prihvata poistovećenje prvog modela sa državom, a drugog sa crkvom.

Stiven Grinblat izlaže životno iskustvo i propovedanje Avgustina, episkopa Hipona u rimskoj Africi. Objašnjava da je Avgustinov otac Patricije bio paganin, a majka hrišćanka (sveta Monika) i da se od rane mladosti Avgustin oduševljava manihejcima koji su učenje Zaratustre, Bude i Hrista integrisali u jedinstveni filozofski sistem. U svojim *Ispovestima* obraća se Bogu, a majčinu ljubav naziva ljubomora – *carnale desiderum* (telesna želja), koju sin oseća kao provalu tuge, a majka kao kaznu. Avgustin odlazi u Rim, zatim u Milano, a za njim iz Kartagine doplovi i majka. Majčinu tugu zbog razdvajanja tumači nasleđem Eve da s teskobom na svet donosi dete i s patnjom ide po svetu tražeći ga. Grinblat ističe da Avgustin doživljava emotivni slom kad ga ljubavnica napušta i ostavlja njihovog sina. Nekoliko godina kasnije, s majkom, sinom i prijateljima vraća se u Afriku, u luku Ostiju, i osniva monašku zajednicu. Tamo doživljava ekstazu s majkom koja posle devet dana umire. Osećali su kako ih prožima sve jači plamen ljubavi i da se penju u „područje sopstvenih duša i prema večnosti koja nadilazi samo vreme“⁵⁴. Čitav Avgustinov život je potraga za ljubavlju koju ne uspeva da ostvari. Kao monah pronalazi mir i doseže mudrost kojoj je težio.

Među primerima koje analizira, Grinblat u studiji opisuje i očaj Džona Milтона zbog očekivane ljubavi u braku koju nije dobio. Za Milтона brak bez ljubavi je neprihvatljiv, kao i bilo kakva vrsta utehe, na primer preljuba. Ostanak u braku u kojem je intimnost vezana za mržnju smatrao je za prisilan rad i ropstvo. To je još jedan povod njegove borbe za pravo na razvod, istovremeno i težnja da se dosegnu ljubav i sloboda. Grinblat karakteriše Miltonovo viđenje odnosa Adama i Eve pre svega kao prijateljstvo, jer Adam

⁵³ Ibid., 133.

⁵⁴ Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*.

je u Raju usamljen sve dok se Eva ne pojavi. Milton je smatrao da je Bog stvorio Evu da bi predupredio usamljenost Adamovog uma i duha.

Jedini tekst u Bibliji koji direktno izražava ljubav dvoje ljudi jeste Pesma nad pesmama ili Pesma Solomonova. Pretpostavlja se da je nastala u 5. veku p. n. e. pa Solomon, kralj Izraela, koji je vladao u 10. veku p. n. e., sigurno nije njen sastavljač. Najverovatnije je reč o profanoj pesmi „koja peva o vereničkoj ljubavi, a uvrštavanjem u kanon Biblije, Pesma nad pesmama dobija novo, dublje značenje koje prikazuje ljubav Boga prema čovečanstvu (narodu, Crkvi, pojedincu) u slici vereničke ljubavi i braka“⁵⁵. Prema Ronaldu Hendelu, izuzetnost ove pesme ogleda se u upotrebi metafora i erotskih asocijacija atipičnih za biblijsku poeziju⁵⁶. Ona je sličnija i bliža orijentalnoj misli, običajima i navikama i stoga mnogi ovu pesmu analiziraju tako što nalaze vezu između hebrejske i antičke egipatske poezije.

3.2.3 Moral – Spoznaja dobra i zla

*I zapovedi Gospod Bog čoveku govoreći:
„Jedi slobodno sa svakoga drveta u vrtu,
ali s drveta od znanja dobra i zla, sa njega ne jedi,
jer u koji dan okusiš s njega, umrećeš“*

U drevnim hrišćanskim komentarima koje je sakupio Laut protumačeni su značenje Drveta znanja dobra i zla i zabrane čoveku da jede njegov plod. Avgustin navodi da je drvo dobilo ime pre nego što je čovek prekršio zapovest uzevši njegov plod. Drvo je imenovano da bi čovek poštovao zabranu i izbegao patnju kao posledicu kršenja božjeg naloga. Za Jovana Damaskina Drvo simbolično znači moć razlučivanja odnosno razboritosti, koju identifikuje kao višedimenzionalni pogled i potpunu spoznaju sopstvene prirode. To je konačno odrastanje i stupanje u kontemplaciju sa Bogom⁵⁷.

⁵⁵ *Biblijski leksikon* (prevod s nemačkog), Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1972, 238.

⁵⁶ Hendel, Ronald: „The Life of Metaphor in Song of Songs“, u: *Biblica*, Vol:100, 1, 2019, 60–83.

⁵⁷ Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*.

Istorija hrišćanstva u 2. veku n. e. govori o širenju religije u Rimskom carstvu. Elen Pejgels navodi da su u mnogim krajevima carstva hrišćani težili da moralnu revnost Isusa prenesu u svoj svakodnevni život. Kada bi se Justin Filozof obraćao carevima, hvalio je praksu hrišćana koja je podrazumevala „seksualno uzdržavanje, deljenje imovine sa siromašnima i život sa pripadnicima svih rasa“⁵⁸. Ta vrsta moralne strogosti ostavljala je dubok utisak čak i na pagane – ljude iz vrha uprave carstva. Crkva je sve više institucionalizovana i preuzima uticaj na moral zajednice podučavanjem, kažnjavanjem i isključenjem. Mnogi hrišćani saglasni su sa učenjem biskupa da je „moralno usmeravanje za dobar rad i seksualno uzdržavanje ne samo dobrodošlo nego bitno za većinu ljudi“.⁵⁹ Pejgels ističe da su ti hrišćani težili još višem stepenu duhovne svesti koju su nazivali *gnosis*. Ali, većina hrišćana nastavlja da poima Bibliju kao uputstvo za moralni život, što je uzrokovalo brojna, potpuno oprečna tumačenja. Ilustracije radi, tamo gde Klement vidi blagonaklonost Boga prema braku i razmnožavanju u Raju, Jerom, hrišćanski asketa iz 4. veka, smatra da je Adamu i Evi u početku bilo predodređeno da budu nevini i da su spojeni brakom tek nakon sagrešenja i progona iz „Raja nevinosti“⁶⁰.

Stiven Grinblat priču iz Postanja poredi sa ishodištima Darwinove (Charles Darwin) teorije evolucije. Postanje svedoči dominantnu poziciju čoveka u odnosu na ostali živi svet, a zabranjeno voće može se posmatrati kao simbol postojanja reda i zakona. Ali, Darwinova sveobuhvatna istraživanja pokazuju drugačiju sliku o našim paganskim precima, koji nemaju vođu oličenog u božanstvu, niti zakone i urođeni smisao za moral i pravdu. Po Grinblatu, društveni život kakav danas poznajemo, uređen brojnim pravilima, dogovorima i uzajamnim razumevanjem nije bio zadat, već je dugim protokom vremena postepeno dosegnut⁶¹. Grinblat navodi da osnovna razlika između biblijske geneze likova i naše, ljudske geneze nije ona između života kojim upravlja moralni kôd naspram divljeg bezakonja, već kontrast života življenog sa znanjem o kategoriji dobra i zla i života bez toga znanja. Autor se pita kako je izgledalo biti čovek koji ne zna za dobro i zlo. Odgovor traži u Ničeovom (Friedrich Nietzsche) promišljanju o bolu kao osnovi moralnog mehanizma. Grinblat ističe suštinu moralnog izbora postavljenog pred Adama i Evu –

⁵⁸ Pejgels, Elen: *Adam, Eva i zmija*, 73.

⁵⁹ Ibid., 73.

⁶⁰ Ibid., 77.

⁶¹ Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*.

njima je data sloboda da poštuju ili prekrše zabranu. Kada zapovest prekrše, prestup koji su učinili je svesna i namerna akcija koja oblikuje čovekov život, a ne „bezlični, mehanistički proces nasumične genetske mutacije i prirodne selekcije“⁶². Iz priče o Adamu i Evi Grinblat zaključuje da je „naša sudbina, barem na samom početku vremena, bila naša sopstvena odgovornost“⁶³.

3.3 Kazna božja i fenomen ranjivosti

Teorijskim istraživanjem koje je podrazumevalo hermeneutiku biblijskog teksta iz nekoliko izvora, proučeni su različiti tematski okviri koji se na osnovu tumačenja priče izdvajaju, a to su sloboda, ljubav i moral. Daljim istraživanjem i situiranjem biblijskog teksta u savremeni kontekst, definisane su i druge teme, povezane sa fenomenom ranjivosti: stid i krivica, potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja, umno telo, težak rad i uništavanje planete.

Prema Džin Kembel Kuper (Jean Campbell Cooper) izgubljeni Raj ili pad u greh „simbol je silaska iz jedinstva u manifestacijsku dualnost i mnogostrukost; udaljavanja od središta savršenstva, kao i rasturanja i dezintegracije u svetu mnogostrukosti“.⁶⁴ Adama, Evu i zmiju kršenje zabrane izgnalo je iz Raja u kojem su uživali sigurnost i spokoj, kažnjeni su tako što postaju smrtni. Sve troje su osuđeni na kaznu ranjivim telom i postavljanjem u položaj međusobne zavisnosti. Zmija je kažnjena telom bez udova i osudom da se vuče po zemlji na truhu, uz stalnu pretnju da je čovek zgazi, čime je ustoličeno večno neprijateljstvo između nje i ljudi. Eva je osuđena na čulno telo koje mora da oseća i podnosi bol pri porođaju i podređen položaj u odnosu na Adama. Prvi čovek osuđen je na muku i težak rad, a s njim je prokleta i zemlja od koje se hrani. Čovek, žena, životinja, s njima i planeta, nakon pada dospevaju u stanje ranjivosti.

Otelovljenjem čovek stiže telesne i materijalne potrebe i njegov život je uslovljen ranjivošću koja se manifestuje fizičkim bolestima, povredama, invalidnošću i smrću, a u pojedinim periodima života i zavisnošću od tuđe brige. Ranjivost (eng. *vulnerability*) jeste sposobnost ili stanje izloženosti napadu ili povredi, fizički ili emocionalno.

⁶² Ibid., 228.

⁶³ Ibid., 228.

⁶⁴ Kuper, Dž. K.: *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Nolit, Beograd 2004, 141.

Tumačeći etimologiju od latinskog *vulnus* – rana, Marina Berzins Mekoj (Berzins McCoy) navodi da se kapacitet za povređivanje razlikuje od stanja povređenosti i trpljenja bola. Umesto da opiše konkretno stanje bola i povređivanja, ovaj pojam se odnosi na mogućnost toga iskustva, samosvest o samoj mogućnosti⁶⁵. Autorka ranjivost smatra vrlinom, a ne manom, veruje da je čovek svestan svoje temporalne određenosti i promena kojima će verovatno biti podvrgnut tokom života. Analizom ranjivosti junakâ grčkih tragedija (nasuprot hrabrosti i snazi), otkriva osnovni kvalitet te vrline u adekvatnom načinu čovekovog odgovora na ranjivost, i to ne kao individua, već kao kolektivitet. U Homerovim i Sofoklovim opisima slavni borbi bremenitih patnjom i boli, autorka prepoznaje procenu političke utilitarnosti ratova koji počivaju na pojedinačnoj i kolektivnoj ranjivosti.

Pol Formoza (Paul Formosa) ranjivost sagledava unutar Kantove (Immanuel Kant) etike i uvodi podelu na ranjivost u širem smislu – opšta krhkost ljudskog života, a u užem smislu – veća podložnost pojedinca ili grupe određenoj vrsti ozlede, uskraćivanja i zloupotreba. Grupa je ranjiva u odnosu na ostatak populacije i zahteva određenu zaštitu. Kantova etika⁶⁶ podrazumeva razlikovanje kad je uzrok ranjivosti nepravda i polazi *apriori* od moralnog načela, ali uvažava odstupanje od tog ideala zbog prirode ljudske spoznaje stečene ličnim iskustvom⁶⁷.

Adamu i Evi nakon izгона iz Raja data je ranjivost u širem smislu, dok ranjivost u užem definiše potčinjenost Eve. Formoza to ilustruje primerom ranjivosti u intimnoj vezi i tvrdi da se tada stiče duboko, ali nekompletno saznanje o životu, karakteru i željama druge osobe. Želje se razvijaju na osnovu spleta i drugih želja, pa kompleksnost takvog odnosa može kreirati nadmoć jednog partnera nad drugim. Moć uslovljava poštovanje tuđe ranjivosti i moguće je da se pod pritiskom povinujemo željama i slabostima partnera,

⁶⁵ Berzins McCoy, Marina: *Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford University Press, New York 2013.

⁶⁶ Ponašanje pojedinca oblikuje razum, ali i posvećenost da odlučuje u korist moralne dužnosti, što predstavlja volju. Kant dužnost posmatra kao unutrašnje stanje orijentisano na spoljašnji objekat. Smatra da je pojam „dobro” ustoličen u trenutku uspostavljanja moralnih načela pa iz tog razloga dobra volja za njega nije emocionalno stanje.

⁶⁷ Formosa, Paul: „The Role of Vulnerability in Kantian Ethics”, u: *Vulnerability, New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford University Press, 2014, 107.

u odnosu na njegov monopol u zadovoljenju naših potreba – poput ljubavi, nežnosti i prijateljstva. Neravnopravan odnos partnera, ekonomska zavisnost na primer, ranjivijeg partnera može ugroziti izlaganjem zloupotrebi. Formoza takav odnos karakteriše kao izneverena ljubav i prijateljstvo.

U priči iz Postanja Adam je osuđen na muku i težak rad, a zajedno s njim Bog proklinje zemlju od koje treba da se hrani. Dakle, kazna je obuhvatila sve nivoe – pojedinca, društvo i totalitet sveta. Pider Kirbi (Peadar Kirby) koristi termin ranjivost kako bi objasnio kompleks delovanja ekonomskih, socijalnih, političkih, kulturnih i ekoloških promena povezanih s „globalizacijom“ koje utiču na sve ljude, posebno na siromašne, pri čemu pojam „nasilje“ konstituise istovremeno i kao uzrok i kao posledicu ranjivosti.⁶⁸

Nik Bostrom (Nick Bostrom) definiše koncept ranjivosti sveta u kojem se očekuje da dostignuti nivo tehnološkog razvoja sigurno uništava civilizaciju, osim ukoliko se ne napusti „poluanarhično stanje“.⁶⁹ Na osnovu analize istorijskog iskustva i spekulacija o očekivanim novim „ranjivostima“, Bostrom formira tipologiju iz koje zaključuje da su poboljšanje i stabilizacija stanja mogući samo ako globalna preventivna politika uloži znatan napor. Po toj klasifikaciji, prvi tip podrazumeva stanje kad pojedinac ili grupa suviše lako mogu izazvati masovno uništenje. Drugi tip označava stanje demokratizovanja tehnologije kad predstavnici moći mogu da koriste pravo da izazovu masovno uništenje, poput upotrebe nuklearnog oružja u Drugom svetskom ratu. Varijacija drugog tipa jesu uslovi kad kombinacija više štetnih tehnologija izaziva devastaciju – primer globalnog zagrevanja. Treći tip su tehnologije čija primena otkriva neočekivane rizike čiji je ishod nenamerno uništenje civilizacije.

Biblijski narativ, čije je tumačenje podsticalo borbu za vrednosti slobode, morala i ljubavi, nastajao je nekoliko vekova pre zapisivanja u vidljivo heterogenom obliku, a zatim stolicima biva tumačen na stotine različitih načina. Teški uslovi života, nepravda, porobljavanje, represija obitavale su u svim civilizacijama, opstaju i u modernom društvu uprkos opštem napretku. Francuski filozof Žak Elil (Jacques Ellul) 1964. godine

⁶⁸ Kirby, Peadar: *Vulnerability and Violence*, Pluto Press, London 2006, 3.

⁶⁹ Bostrom, Nick: „The Vulnerable World Hypothesis“, *Global Policy*, 10 (4), Durham University and John Wiley & Sons, 2019, 455.

savremeno društvo označava kao „tehnološko“, a 1977. pojam „društvo“ zamenjuje „sistemom“: „ljudsko biće koje deluje i misli, danas nije postavljeno kao nezavisni subjekat u odnosu na tehnološki objekat. Ono je unutar tehnološkog sistema i modifikovano tehnološkim činionicima. Može se zaključiti da ljudsko biće koje se danas koristi tehnologijom, jeste subjekat koji opslužuje istu tu tehnologiju“.⁷⁰

Ranjivost je univerzalna odlika ljudskog života, a analizom biblijske priče iz Postanja može se identifikovati na različitim nivoima.

3.3.1 Stid i krivica

Jedan od aspekata ranjivosti jesu stid i krivica. U Postanju su posebno istaknuti delovi pre i nakon što Adam i Eva počinju da osećaju stid. Prema biblijskom tekstu, kada Bog stvori Evu od Adamovog rebra, Adam u njoj prepoznaje blisku osobu i nadene joj ime čovečica – stvorena od čoveka. Oni postaju dvoje, ali jedno telo, tada su nagi i ne osećaju sramotu. Kad okuse plod sa Drveta znanja dobra i zla, progledaju i spoznaju svoju nagotu te je pokriju lišćem smokve.

Psihoterapeut Zoran Milivojević stid ubraja u socijalna, moralna osećanja, a s aspekta razvoja, u dečje emocije. Stid povezuje sa željom da se bude prihvaćen i idejom da se to dogodi pod određenim uslovima. Milivojević navodi da se osoba „postidi onda kad misli da drugi misle da ona nije dovoljno vredna da bude prihvaćena“.⁷¹ Džej Dejvid Veleman (J. David Velleman), u otkriću geneze stida u biblijskom mitu, polazi od pitanja kako ovom pričom objasniti vezu stida i nagosti. Ističe da u početku Adam i Eva ne osećaju stid jer ne postoji razlog za sram. Kad pojedu plod sa Drveta znanja dobra i zla, oni zaista nešto spoznaju. Veleman se zalaže za tumačenje da znanje ne potiče od samog ploda, već izvire iz čina kušanja zabranjenog ploda. U Adamu i Evi budi se svest o nepoštovanju božje zabrane.

Zmija sugeriše Evi da se ne moraju povinovati božjim zapovestima – da se razmnožavaju, obrađuju i čuvaju Vrt. Veleman taj trenutak tumači kao začetak ideje

⁷⁰ Ellul, Jacques: *The Technological System*, The Continuum Publishing Corporation, New York 1980, 325.

⁷¹ Milivojević, Zoran: „Osećanje stida“, <http://milivojevic.info/osecanje-stida/> (pristupljeno 17. 08. 2020).

privatnosti u procesu razvoja Adama i Eve u odvojene individue. Autor uspostavlja vezu sa etimologijom reči privatni delovi (*private parts*), kojom se označavaju genitalije⁷². Veleman identifikuje da je pravo na privatnost osobe inicijalna ideja o pokrivanju genitalija Adama i Eve. Smatra da slobodna volja integriše stid u svoju strukturu i prevashodno teži očuvanju prava na privatnost. „Za biće koje dela po nalogu instinkta, ne postoji prostor između impulsa i akcije, pa je manji i prostor između unutrašnjeg i spoljašnjeg ja“⁷³, što ilustruje primerom psa koji slabije suzbija impulse poput svraba, koji se direktno manifestuju u njegovom ponašanju – češkanje je uvek očigledno i javno. Nasuprot životinji, čovek sopstvenim ukusom i afinitetom određuje impulse i nagone koje će izraziti⁷⁴.

Istražujući fenomen stida u hrišćanstvu, Veleman preispituje Avgustinove tvrdnje o stidu od sopstvenog tela kao forme porobljavanja. Autor ističe da „neposlušnost“ tela pripada pojavama koje se ne mogu voljno kontrolisati – crvenilo obraza, erekcija i sekrecija, one su potvrda prirodne individualizacije Adama i Eve, u kojih se razvijaju samosvest i međusobna požuda. Kušanjem ploda sa Drveta znanja dobra i zla stiču saznanje koje pre toga ne poseduju – spoznaju da se ne moraju povinovati Bogu. Veleman smatra „Da su se [oni] ropski pokoravali ovim zahtevima bez pomisli da mogu uraditi drugačije, njihova volja bi bila samo uspavani neiskorišćeni kapacitet ukoliko ne otkriju način da ga primene“.⁷⁵ Velemanovo tumačenje kazuje da pre kušanja ploda Adam i Eva nemaju efektivnu volju kojoj bi anatomija bila nepokorna, te su zato goli i bez stida.

Jefrem Sirin tumači da su Adam i Eva iskazali kajanje u pokušaju da opravdaju svoja dela pred Bogom zbog kršenja zabrane. Zmija ne pokazuje i ne traži pokajanje, nije sposobna za to, bez pogovora prihvata kaznu. Avgustin tumači da je zmija prva iskusila kaznu zbog nemogućnosti da prizna sagrešenje.

Za Frojda, osećanje krivice je reakcija na nešto loše što se čini. Polazište i određenje dobrog i lošeg, u nekim slučajevima vrlo su arbitrarni i prema Polu Alfredu Hazardu (Paul Alfred Hazard) zavise od spoljnih uticaja kao činilaca diferenciranja. Autor opravdava

⁷² Velleman, J. David: „The Genesis of Shame“, *Philosophy & Public Affairs*, 30, no. 1, Princeton University Press, 2001.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

osećanje krivice kao podložnost delovanju spolja odnosno uticaju drugih ljudi od kojih zavisimo. Suštinski, to su strah od gubitka ljubavi i strah od superiornosti koja može biti manifestovana kroz kaznu.⁷⁶ U detinjstvu se osećanje krivice ispoljava u odnosu na roditelje, a strah od kazne reguliše detetovu potrebu da čini loše.

Danas su formulisani novi oblici stida poput *flight shame*⁷⁷ (doslovni prevod: „stid zbog letenja”), odnosno krivica korisnika avio-prevoza zbog posledica koje ostavljaju na okolinu. U Švedskoj je 2018. godine Flygskam prerastao u ekološki pokret koji zagovara smanjeno korišćenje avionskog u korist železničkog saobraćaja. Još jedan aspekt stida uperen protiv „nemoralnog“ konzumerizma jeste *meat shame*, stid koji treba da osećaju konzumenti mesa i mesnih proizvoda zbog okrutnosti prema životinjama i zagađenja okoline emisijom štetnih gasova pri proizvodnji, preradi, snabdevanju i potrošnji mesa⁷⁸. Danas se uočava i pojava *fat-shaming* – „čin kritikovanja ili skretanja pažnje na gojaznu osobu, što izaziva osećanje uznemirenosti i stida“.⁷⁹ Diskriminacija zbog viška kilograma, prema savremenim istraživanjima, dominira nad rasnom. Osim u svakodnevnoj komunikaciji, na internetu i društvenim mrežama, ova vrsta diskriminacije u porastu je i među medicinskim osobljem. Prema istraživanjima „lekari su drugi najčešći uzročnik predrasude prema gojaznima (posle članova porodice). Neki lekari prijavljuju

⁷⁶ Hazard, Paul Alfred: „Freud’s Teaching on Shame“, *Laval Théologique et philosophique*, 25, (2), 1969.

⁷⁷ Gössling, Stefan, Andreas Humpe, Thomas Bausch: „Does ‘flight shame’ affect social norms? Changing perspectives on the desirability of air travel in Germany”, *Journal of Cleaner Production*, 266, 2020. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095965262032062X?via%3Dihub> (preuzeto 18. 08. 2020).

⁷⁸ Naučnici Univerziteta u Mančesteru izračunali su da roštilj za četiri osobe ispušta više gasova sa efektom staklene bašte u atmosferu nego vožnja automobilom duga 80 km. <https://www.manchester.ac.uk/discover/news/how-much-is-your-summer-bbq-damaging-the-environment/> (preuzeto 18. 08. 2020).

⁷⁹ *Cambridge Dictionary* <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fat-shaming> (preuzeto 18. 08. 2020).

frustraciju prema gojaznim pacijentima, što ih može navesti da manje vremena posvete njihovim pregledima“⁸⁰.

Novi oblici stida izjednačuju čoveka sa proizvodima i uslugama koje koristi i time ugrožava životnu sredinu, te problem planete nije prenaseljenost, „već broj potrošača i obim i priroda njihove potrošnje“.⁸¹ Zakon produktivnosti koji pokreće ekonomiju, prema teoriji Džeremija Rifkina (Jeremy Rifkin) utemeljen je na tehnologijama upravljanja, napajanja i distribuiranja ekonomskih aktivnosti. To je glomazan sistem infrastrukturnih objekata i puteva na zemlji, dve hiljade šesto satelita u vazduhu i više od milion kilometara fiber-optičkih kablova pod vodom. Ako se tome dodaju duža od vek i po invazija masovnih medija i planski razvijanog advertajzinga koji kontinuirano radi na povećanju nezadovoljstva onim što potrošač ima da bi kupio ono što još uvek nema, licemerno je očekivati etičnost potrošača.

3.3.2 Potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja

Tekstom Postanja i izgonom Adama i Eve iz Raja protumačena je čovekova smrtnost. Prema hrišćanskom verovanju, praroditelji čovečanstva svojom voljom odlučuju da raskinu zajednicu sa Bogom i time počine greh. Po definiciji „svi gresi počinju od Adamovog greha, i to ne u smislu mehaničkog prenošenja bez lične odgovornosti, već kao iskvarenost, preko zloupotrebjene slobodne volje, samog načina na koji postoji ljudska priroda“⁸². Čovek stoga nije zaista slobodan jer je odbacio ljubav Boga i živi u ropstvu. Mirča Elijade tvrdi da je tokom vremena Adamov „inicijacijski neuspeh“ preoblikovan u duboko opravdanu kaznu, pri čemu se njegova neposlušnost pripisuje luciferskoj oholosti tj. želji da bude sličan Bogu. A to je „najveći greh koji tvorevina može

⁸⁰ Roeder, Amy: „The Scarlet F, Why fat shaming harms health, and how we can change the conversation“, *Harvard Public Health*, Magazine of the Harvard T. H. Chan School of Public health, 2017. https://www.hsph.harvard.edu/magazine/magazine_article/the-scarlet-f/ (preuzeto 18. 08. 2020).

⁸¹ Cumming, Vivien: „How many people can our planet really support?“, 2016. <http://www.bbc.com/earth/story/20160311-how-many-people-can-our-planet-really-support> (preuzeto 10. 10. 2020).

⁸² Đakovac, Aleksandar: *Leksikon hrišćanstva, judaizma i islama*, redaktor Radovan Bigović, Agencija „Matić“, Beograd 2006, 73–74.

počiniti protiv svoga Tvorca“⁸³. Greh je čin slobodne volje, a posledica njihovog greha je zlo, što implicira da je i zlo aspekt ljudskog bića podložno toj volji. Potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja na koje je Bog osudio grešnu zmiju, Adama i Evu simbolizuju početak zla koje će na svetu postojati dokle god bude čoveka. Simboličko posmatranje pada u greh kao prelazak iz jedinstva u mnogostrukost, manifestuje se u sposobnosti svakog čoveka da čini i dobro i zlo. U Svetom pismu oličenje zla je zmija – hrišćansko učenje govori da je zmija moć zla u čoveku kojoj treba da se suprotstavi. Ona je simbol lukavstva, opasnosti, neprijateljstva, ponekad i mudrosti (obmotana oko ruke nekih svetaca i oko Mojsijevog štapa)⁸⁴.

Džefri Berton Rasel (Jeffrey Burton Russell) istražuje zlo kao temu u hrišćanskoj kulturi koja počinje sa Đavolom, od nastanka biblijskog mita do pisanja Novog zaveta. U ranohrišćanskoj kulturi sve do 5. veka zlo se pojavljuje u liku Satane, u srednjem veku kao Lucifer. Nakon reformacije crkve⁸⁵ u 16. veku zlo je oličeno u Mefistu da bi u 18. veku ponovo oživeo mit o Đavolu.

Prema Raselovom istraživanju, zlo je tradicionalno podeljeno na tri kategorije: 1) metafizičko zlo, nedostatak savršenstva svojstven svakom svetu koji je stvoren; 2) prirodno zlo, patnja koja je čin same prirode, kao što je kancer ili tornado; 3) moralno zlo, namerno nanošenje patnje⁸⁶. Analizom zla, na individualnom nivou, autor definiše njegovu srž u nepojmljivoj okrutnosti. Zlo deli na pasivno i aktivno. U osnovi prvog je patnja praćena bolom, neizbežna za sva osećajna bića – strah, užas, agonija, teror i depresija. Druga vrsta je aktivno zlo koje definiše kao sposobnost odgovornog, osećajnog bića da nanese patnju bliskom osećajnom biću. Rasel upozorava da tradicionalno shvatanje zla kao mitske pojave može zamagliti pažnju i relativizovati njegovo prepoznavanje u savremenom kontekstu. Stoga Rasel daje primer radikalnosti zla, ilustruje ga postojanjem nuklearnog oružja koje celu planetu dovodi u rizik. On kaže: „u ovom trenutku [knjiga izdata 1986], sa arsenalom nuklearnog naoružanja koji je, prema

⁸³ Elijade, Mirča: *Istorija verovanja i religijskih ideja I–III*, Prosveta, Beograd 1991, I,142.

⁸⁴ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 20.

⁸⁵ Reformacija je pokret „unošenja duhovnih i strukturalnih promena” u Katoličkoj crkvi. Proistekla je iz učenja Martina Lutera iz kojeg je formiran protestantizam kao nova hrišćanska konfesija.

⁸⁶ Russell, Jeffrey Burton: *Mephistopheles – The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986, 18.

procenama, sedamdeset puta veći no što je potrebno da se unište svi kičmenjaci na planeti, tvrdoglavo se spremamo za rat od kojeg nijedna individua, nacija ili ideologija neće profitirati, već će osuditi milijarde na užasnu smrt“.⁸⁷ Autor tvrdi da osetljivost na zlo potiče od osećanja ljubavi koje gajimo prema ljudima i okolini i treba ga shvatati kao vrlo konkretan pojam koji se može ispitati i istražiti kroz specifičan „sistem istine“ (*truth system*) integrisan u istoriju, mitove, poeziju, teologiju, umetnost i analitičku psihologiju. Što je ljubav prema ljudima ili okolini snažnija, intenzivnija je i osetljivost na zlo koje im može naškoditi.

3.3.3 Umno telo

Tela Adama i Eve razlikuju se od naših po tome što nemaju pupak – prvi ljudi nisu rođeni, oni su stvoreni. U Starom zavetu na dva mesta pominje se stvaranje čoveka. Prvi put kad Bog odlučuje da čoveka načini po svom obličju: „I stvori Bog čoveka po obličju svojemu, po obličju Božijemu stvori ga; muško i žensko stvori ih.“ Zbog toga su mnoge tradicije tumačile Adama kao hermafroditско biće. Drugo pominjanje je kad Bog oblikuje čoveka od zemaljskog praha i kroz nos mu udahne život. Prema Talmudu⁸⁸, Adam je u prvih dvanaest sati postojanja bio *golem* – nedovršeno stvorenje od blata koje nema dušu i pamet dok ga Bog ne oživi svojim dahom.

Kada Bog odluči da stvori drugo biće za Adama kako ne bi bio sam, pusti ga da zaspi i izvadi mu rebro, popuni rupu mesom i načini od rebra ženu. Grinblat stvaranje Eve od Adama smatra fantastičnim elementom ove biblijske priče. Nastanak objekta ljubavi iz sopstvenog tela istovremeno je prikazan kao san koji Bog stvori za tu priliku i kao hirurški zahvat: rasečen je bok, uzeta kost i rana zatvorena. Zatim čovek pozdravlja ženu kao deo sebe koji mu se vratio, emotivno se spajajući s njim⁸⁹. Prikazana fuzija je za Grinblata snažna metafora upotpunjenja čoveka u celinu kroz telo žene. Avgustin i drugi teolozi Adamov pad u san tumače kao ekstazu iz koje se budi s proročkim osećanjem.

⁸⁷ Ibid., 17.

⁸⁸ Talmud je jevrejski zbornik predanja, velika zbirka poslebiblijskih tumačenja Starog zaveta.

⁸⁹ Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*.

Prema istraživanju Džin Kembel Kuper, simbol nagosti se tradicionalno poistovećuje s prirodnim, rajskim, nevinim stanjem. Nagost je uvek „stvarnost i istina bez vela“⁹⁰. Suprotno pozitivnom gledištu o nagosti, stavovi o socijalnim konstruktima seksualnog tela i uživanja, istorijski gledano, često su negativni. Gejl Hoks (Gail Hawkes) ispituje korene te pojave, pre svega u pisanom tekstu. U Starom i Novom zavetu nema pomena o seksu kao grehu, te je nejasno zašto se u ranom hrišćanstvu telo posmatra kao „privremena posuda večne duše i kao pretnja srećnom, bezgrešnom životu“⁹¹. Najveći protivnici tela su gnostici koji ga povezuju sa zlom, a rađanje dece nastavkom zla. Smatrali su da telesnost osujećuje čoveka da dosegne istinsko znanje.⁹² Avgustin je zagovarao tumačenje da božja zapovest o razmnožavanju mora biti bez užitka – strasti treba ukinuti i podvesti pod kontrolu uma. Ambroz i Jeronim proklamuju izbegavanje stimulacije čula i tvrde kako nije moguće sjedinjavanje sveta duše i sveta tela, te zagovaraju čednost umesto seksa kao greha. Priznavanje greha u ranom hrišćanstvu moralo se sprovesti javno, jednom u životu, pred celokupnom zajednicom. Kazne su stroge, praćene javnim sramoćenjem i zato je priznavanje greha odlagano za pozne godine, bliže smrti.⁹³ I danas se smatra da „senzualnost vodi ka seksualnosti. Izloženost senzualnom zadovoljstvu bilo kog porekla trenutno i trajno će korumpirati volju. [Smatra se da] nije čovek seksualan, već telo, samo po sebi“⁹⁴.

Meredith B. Mekgvajer (Meredith B. McGuire) u sociološkom istraživanju religije proučava telo i kao polazište postavlja tradicionalno epistemološko razdvajanje materije od duha. Smatra da je to uticalo i na razdvajanje tela, kao predmeta izučavanja medicine i biologije, od duha odnosno uma – predmeta proučavanja sociologije i religije. Telo je nosilac ličnog iskustva, njime vidimo, osećamo, čujemo, opažamo, dodirujemo, mirišemo

⁹⁰ Kuper, Dž. K.: *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, 111.

⁹¹ Hawkes, Gail: „The Problem of Pleasure and the Making of Sexual Sin in Early Christianity“, University of New England, Armidale, 2007, 2.

⁹² Ibid., 4.

⁹³ Ibid., 10.

⁹⁴ Ibid., 12–13.

i održavamo sopstveni svakodnevni svet. Zaključuje da je svako utelovljen na poseban način, a da je iskustvo duboko društveno.⁹⁵ Autorka telo posmatra kao jedinstvo sa umom.

Koncept umnog tela (*mindful body*) 1987. godine postavile su Nensi Šefer-Hjuz (Nancy Scheper-Hughes) i Margaret M. Lok (Lock) u domenu medicinske antropologije. Istraživanjem u zemljama zapadnog sveta, one utvrđuju tri koncepta tela: 1) Fenomenološko doživljeno pojedinačno telo/sopstvo, telo onako kako ga osećamo, zdravo ili bolesno; 2) Društveno telo kao prirodni simbol za razmišljanje o vezi prirode, društva i kulture. Suprotno ovom konceptu, zapadni svet posmatra sopstvo, telo i okolinu kao zasebne entitete, što često rezultira otuđenjem na sva tri nivoa; 3) Politika tela kao artefakt društvene i političke kontrole.⁹⁶ Autorke zaključuju da pristup zapadne medicine koja uvodi distinkciju telo – um i lokalizuje bolest u jednom ili drugom, može biti nadograđen uključivanjem saznanja o emocijama, strasti i hipersenzitivnosti kojima se uobičajeno bavi psihoanaliza, jer bolesti jesu rezultat izražavanja emocija, prirodnog, društvenog i tela politike.

Ideju da je čovek ograničen, pre svega svojim telom, pokušala je da „popravi“ filozofija transhumanizma koja se razvija tokom istorije, ali u 20. veku stiže status teorije s konkretnim ciljevima. Prema toj doktrini ljudska rasa može se osloboditi bioloških ograničenja usavršavanjem umnog tela čoveka, poboljšanjem zdravlja i produženja životnog veka, iskorenjivanjem bolesti, otklanjanjem nepotrebne patnje, uvećanjem ljudskog intelektualnog, fizičkog i emotivnog kapaciteta.⁹⁷ Prevazilaženje ograničenog ljudskog života evolucijom u posthumanost smatra se osvajanjem dodatnog kapaciteta koji čovek sada nema, ali će odgovornim korišćenjem tehnologije i nauke i taj cilj biti ostvaren. Roberto Sarako (Saracco) navodi da su poslednjih decenija razvijene tehnologije za augmentaciju tela u koje spadaju „eksterni nosači za usavršavanje opažanja i pokreta, interni telesni implantati i posebna vrsta moždanih implanta, biološka

⁹⁵ McGuire, Meredith B.: „Religion and the Body: Rematerializing the Human Body in the Social Sciences of Religion”, *Journal for the Scientific Study of Religion*, 29, 1990, 285.

⁹⁶ Scheper-Hughes, N., M. M. Lock: „The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology”, *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 1987, 6–41.

⁹⁷ Bostrom, Nick: „Transhumanist Values”, *Journal of Philosophical Research*, Vol 30, Philosophy Documentation Center, 2005, 3.

(preuzeto 02. 09. 2020. sa https://www.pdcnet.org/jpr/content/jpr_2005_0030Supplement_0003_0014)

augmentacija utemeljena na genomima, genetici i reproduktivnosti⁹⁸. Prema sociologu i filozofu Zigmuntu Baumanu (Zygmunt Bauman), „vlast nad reprodukcijom“ još jedno je polje na kojem se nauka i medicina takmiče sa ljudskim telom. Tu vladaju pravila trgovine i usluge, gde potrošač – u ovom slučaju budući roditelj, ima mogućnost da iz kataloga donatora bira genetski materijal, poruči ga i poštom primi na kućnu adresu⁹⁹.

3.3.4 Težak rad

Adam je postavljen u Rajski vrt da ga po božjoj naredbi održava. Njegova ključna uloga je briga o dva drveta u središtu Vrta s kojih ne sme da jede plod. Sveti Avgustin je tumačio da rad čoveka u Rajskom vrtu nije trudbenički i da je osnovni zadatak – čuvanje Vrta – bio „spokoj srećnog života, gde nema smrti i gde je jedini posao da čuvaš ono što već imaš“¹⁰⁰. Nakon kušanja ploda, Adam i Eva su proterani iz Vrta, osuđeni na težak rad, u mucu i znoju.

Motivi priče o Adamu i Evi deo su velike promene čiji tačan uzrok zasad nije naučno protumačen. Pretpostavke o razlozima prelaska sa lova i sakupljanja na poljoprivrednu delatnost obuhvataju klimatske i društvene promene kao i tehnološki napredak, ali istraživanja ne nude jasan uzrok. Aslan Reza ističe kako se pretpostavlja da je čovek prestao da se kreće u potrazi za hranom onog trenutka kad počinje da obrađuje zemlju. Ljudi su se skrasili, podigli sela i hramove, ustanovili pravila za zajednički život, a nekima od njih poverili zadatak da ih sprovedu. Podela rada uslovljava podelu u društvu i „nastalo je nešto novo – bogatstvo i lična imovina“¹⁰¹. Poljoprivreda je za čoveka naporna jer je iziskivala mnogo dnevnog rada, zavisnost od klimatskih uslova i položaja Meseca i zvezda. U odnosu na lov i sakupljanje, na kraju dana donosila je mnogo manje hrane. Antički Grci i Rimljani rad smatraju prokletstvom jer oduzima vreme kad bi se um mogao

⁹⁸ Saracco, Roberto: „Transhumanism: Evolving the Human Body I“ (07. 08. 2018)

<https://cmt.ee.org/futuredirections/2018/08/07/transhumanism-evolving-the-human-body/>

(preuzeto 28. 08. 2020).

⁹⁹ Bauman, Zigmunt: *Fluidna ljubav: o krhkosti ljudskih veza*, Mediterran publishing, Novi Sad 2009, 61.

¹⁰⁰ Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*, 60.

¹⁰¹ Aslan, Reza: *Bog: Ljudska istorija*, 86.

baviti pitanjima filozofije, politike i umetnosti. Za Jevreje i rane hrišćane rad je kazna za počinjeni greh, s tim što je pozitivan odnos prema radu gradila hrišćanska ideja da rad obezbeđuje „sredstva za pomaganje siromašnih i potrebitih“¹⁰². U kasnijem razdoblju rad je smatran važnim činiocem fizičkog i mentalnog zdravlja, jer bi „bez njega ljudi mogli da podlegnu lenosti i drugim, još opasnijim slabostima“.¹⁰³

Meredith B. Mekgvajer definiše rad kao aktivnost koju čovek upražnjava da bi opstao a obuhvata niz procesa – radimo da bismo imali hranu, odeću, zaklon za nas i našu porodicu, radimo da bismo uredili naš život u okviru fizičkog i društvenog okruženja, a pri svemu tome naše telo se troši¹⁰⁴.

Tvrđnja da je rad ono što čoveka razlikuje od životinje, govori da čovek proizvodi materijalna sredstva potrebna za život i u izvesnom smislu „proizvodi samog sebe“¹⁰⁵. Miloš Perović objašnjava da je prema Karlu Marksu (Marx), suština rada shvaćena kao izraz slobodne, svesne, praktične, racionalne i svrsishodne delatnosti kao obeležje čovekove ljudskosti. Stoga je čovek delatno biće.

U modernom industrijskom društvu rad zauzima dominantnu poziciju u ljudskom veku time što oduzima mnogo vremena tokom većeg dela života.¹⁰⁶ Prema Dejvidu Roju Dejvisu (David Roy Davies) i Vivijan Džon Šeklton (Vivian John Shackleton), pored materijalne nagrade i društvenog položaja, rad pojedincu donosi samopoštovanje što može da ovlada sobom i svojom sredinom. Učešćem u proizvodnji dobara i obavljanju usluga koje drugi vrednuju, pojedincu je omogućeno da uporedi „vlastitu procenu samoga sebe sa ocenom koju mu drugi daju i tako postigne svest o svojoj vrednosti“.¹⁰⁷

¹⁰² Dejvis, D. R., V. Dž. Šeklton: *Psihologija i rad*, Nolit, Beograd 1979, 13.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ McGuire, Meredith B.: „Religion and the Body: Rematerializing the Human Body in the Social Sciences of Religion“, 291.

¹⁰⁵ Perović, Miloš: „Rad i podela rada u delu Karla Marksa“, *ARHE*, časopis za filozofiju, XIII, 26, Filozofski fakultet, Novi Sad 2016, 260.

¹⁰⁶ Dejvis, D. R., V. Dž. Šeklton: *Psihologija i rad*, 7.

¹⁰⁷ Ibid., 8.

Od samih početaka rad se zasniva na privatnom vlasništvu¹⁰⁸, što je uslovalo podelu društva. „U sistemu zasnovanom na privatnom vlasništvu, podelom rada se kapital gomila u rukama onih koji poseduju sredstva za proizvodnju, odnosno u rukama vladajuće klase.“¹⁰⁹ Posledica tog sistema je i nepravedna podela vrednosti rada i svođenje radnika na robu otuđenu od sopstvene praktične delatnosti. Istražujući formiranje Marksove ideje o otuđenosti, Miloš Perović ukazuje na njeno uporište u Fojerbahu (Ludwig von Feuerbach), koji otuđenost čoveka od religije vidi u stvaranju sopstvene savršene projekcije u Bogu kao apsolutnom dobru s kojom on, ništavna jedinka, nema nikakve sličnosti. Dalje, Marks kritikuje političke institucije jer su kao čovekov proizvod, postale otuđena sila iznad njega.¹¹⁰ Dejvis i Šeklton vide ideološku osnovu modernog kapitalizma u doktrinama Martina Lutera (Luther) i Žana Kalvina (Jean Calvin). Luter je isticao da treba da rade svi ljudi koji to mogu, jer tako na najbolji način služe Bogu. Kalvin prihvata ovu teoriju i za njega je rad religiozna dužnost, a uzdržavanje od uživanja u dobitima svog rada, smatra osnovnom vrlinom. U 19. veku revidirani su pojedini stavovi protestantske etike, a materijalna dobit za obavljeni rad poprima primarni značaj.¹¹¹ Tako je društvo doseglo stanje samodovoljnosti i individualnog prosperiteta pojedinca, osposobljenog da samom sebi pomaže.

Marks i drugi teoretičari društva smatraju da masovna industrijska proizvodnja i usitnjeni radni proces umanjuju vrednost rada a radnika svode na dodatak mašini.¹¹² Razvoj Tejlorove (Frederick Winslow Taylor) metode proučavanja vremena i pokreta u cilju više produktivnosti, samo je ojačao dehumanizovanu poziciju pojedinca.

Herbert Markuze (Marcuse) smatra da je čovek u podređenom položaju u odnosu na rad i pokorava mu se jer mora da živi. Čovek ne upravlja svojim životom i ne zadovoljava svoje potrebe i sposobnosti, već obavlja zadatke koji su unapred određeni. Na taj način

¹⁰⁸ „Marks razlikuje četiri oblika u dotadašnjem istorijskom razvoju podele rada. Ta četiri oblika su: plemensko vlasništvo, antičko opštinsko i državno vlasništvo, feudalno vlasništvo i kapitalističko vlasništvo“, Perović, Miloš: „Rad i podela rada u delu Karla Marksa“, 263.

¹⁰⁹ Ibid., 262.

¹¹⁰ Ibid., 266.

¹¹¹ Dejvis, D. R., V. Dž. Šeklton: *Psihologija i rad*, 13.

¹¹² Ibid., 14.

pojedinaac radi u otuđenju¹¹³. Porast proizvodnih potreba uslovio je automatizaciju, kojom je čovekov rad u procesu proizvodnje zamenjen radom mašina. Markuze smatra da je to činilac koji bi mogao promeniti odnos radnog vremena u korist slobodnog, što se u istoriji nije desilo. Stvarnost je daleko od tog ideala. Markuze tvrdi da telo i duh kao oruđa otuđenog rada, tokom nekoliko sati slobodnog vremena dnevno, ne uspeavaju da se oslobode svoje dominantne funkcije i ostaju u stanju represije. Čovek se oseća otuđeno i u slobodno vreme, što je posledica dužine radnog dana i zamorne rutine otuđenog rada. Slobodno vreme postaje samo neaktivna relaksacija i prikupljanje energije za rad.¹¹⁴ Sličan stav izrazio je i začetnik kibernetike, Norbert Viner (Wiener). Objašnjava da se zamenom ljudske radne snage automatskom mašinom u obavljanju repetitivnih, dosadnih operacija u fabrikama, stvara mogućnost korišćenja slobodnog vremena za kulturni razvitak, ali istovremeno i sumnja u tu opciju koja bi mogla dati i „kulturne rezultate koji su isto toliko trivijalni i nekorisni kao i većina onih koji su dosad dali radio i film“.¹¹⁵

Bjung-Čul Han (Byung-Chul Han) tumači stadijum koji je dosegao savremeni čovek kao nesuvereno biće kome je posao jedino što u životu radi. Vođen idejom prekomerne pozitivnosti po kojoj se sve može postići, depresivni savremeni čovek – *animal laborans*, „eksploatiše samog sebe, i to dobrovoljno, bez spoljnih ograničenja. Istovremeno je i predator i plen“.¹¹⁶

3.3.5 Uništavanje planete: industrijsko-tehnološka revolucija kao neminovnost

Sve biološke vrste zavise od uslova životne sredine podložnih stalnoj promeni. Prilagođavanjem, biološkom evolucijom razvilo se više od milion različitih vrsta. Osim biološkoj, čovek je paralelno podvrgnut i kulturnoj evoluciji. Tokom procesa adaptiranja, istovremeno je uticao na životnu sredinu i menjao je, da bi se posle navikavao na promene koje je sam uzrokovao, a koje se odvijaju sve brže. Stanje totaliteta i savršenstva sveta, prema Postanju, ugroženo je grehom čoveka. Red je narušen, ali čovek zadržava moć da deluje i menja stvari.

¹¹³ Marcuse, Herbert: *Eros i civilizacija: Filozofsko istraživanje Freuda*, Naprijed, Zagreb 1985, 18.

¹¹⁴ Ibid., 50.

¹¹⁵ Viner, Norbert: *Kibernetika i društvo: ljudska upotreba ljudskih bića*, Nolit, Beograd 1973, 207.

¹¹⁶ Han, Byung-Chul, *The Burnout Society*, Stanford University Press, Stanford 2015.

Prvi rod hominida¹¹⁷, potpuni dvonožac koji izrađuje oruđe od kamena i životinjskih kostiju i živi pre pet i po miliona godina, jeste australopitek (*Australopithecus*). Pre oko milion godina, u starijem kamenom dobu – paleolitu, u rodu homo erektus (*Homo erectus*, uspravni čovek) razvijaju se artikulisani govor i korišćenje vatre. Skokovit razvoj iznedrio je homo sapijensa neandertalca (*Homo sapiens neanderthalensis*), koji živi u surovim uslovima ledenog doba (poslednjeg od četiri), pre 400.000 godina i ume da sanira prelom kosti i štavi kožu. Njega je nasledio red homo sapijens fosilis (kromanjonski čovek), pre 40.000 godina. Njegova građa vrlo je bliska savremenom čoveku. Koristio je harpun za lov ribe, izumeo ušicu igle i pravio odeću od životinjske kože. Prvi je razvio umetnost. Izrađivao je crteže po zidovima pećina i skulpture životinja. Homo sapijens sapijens, koji živi pre 35.000 godina, razvio je umetnosti, monumentalno slikarstvo i slikovno pismo. Začetke pisma, umetnosti i religije nalazimo na crtežima pećinskog čoveka nastalim pre 25.000 do 40.000 godina. Samo pismo razviće se mnogo hiljada godina kasnije.¹¹⁸

Poslednji stadijum razvoja zbio se pre 12.000 godina, kad čovek pripitomljava životinje i gaji biljke te nomadski život zamenjuje stacionarnim, vezanim za poljoprivredu i stočarstvo. Tada počinje da kontroliše životnu sredinu i utiče na nju, a smatra se da je prvi put zagadio atmosferu kad je potpalio vatru. Kao jedini primat koji koristi vatru, čovek je zaposeo skoro sve delove planete Zemlje, a sposobnost da koristi energetske izvore izvan svoga tela, svojstvena je samo čovekovojoj kulturi.¹¹⁹

Prema Rifatu Hadžiselimoviću, „kultura obuhvata sva neinstinktivna područja ljudskog života, rada i stvaralaštva, u materijalnoj, društvenoj i duhovnoj sferi“¹²⁰. Razvoj kulture podstaknut je spoljnim uslovima, ali tokom evolucije slabi ta veza i proces se odvija nezavisno od prirodne sredine.¹²¹ Tokom vremena kultura oslobađa ljudsku rasu od pritiska prirodne selekcije: Radije bismo pravili sebi odeću nego gajili krzno na svom

¹¹⁷ Iz hominida (*Hominidae*) razvile su se dve grane – jedna ka čovekolikim majmunima, druga prema čoveku.

¹¹⁸ Božić, Jadranka: „Antropologija knjige i čitanja“.

¹¹⁹ Škerlj, Božo: *Čovek: postanak, razvoj, rase, narodi*, CID, Podgorica 2005, 194.

¹²⁰ Hadžiselimović, Rifat: *Bioantropologija: Rod Homo u prostoru i vremenu*, 205.

¹²¹ Škerlj, Božo: *Čovek: postanak, razvoj, rase, narodi*, 186.

telu i pravili ubojitije oružje nego ojačali telo¹²². Sve navedene stadijume filogenetskog razvoja prati unapređenje tehnologije proizvodnje alata, posuđa, ukrasnih predmeta, odeće i prostora za život, što zahteva znanje i veštinu oblikovanja materijala i transformisanja energije. Dva toka razvoja nisu tekla linearno i hronološki, već različitom brzinom na raznim područjima, a migracije prouzrokuju njihovo ukrštanje.

U 19. veku se smatra da je civilizacija proces kad društveni kolektiv prelazi u civilizovano društvo. Odvijao se od prirodnog stanja, divljaštva ili varvarizma do civilizovanog stadijuma. Po Bretu Baudenu (Brett Bowden) civilizacija predstavlja stepen razvoja jednog društva čije su karakteristike urbanizacija, društvena i profesionalna stratifikacija, komfor slobodnog vremena i adekvatan napredak u nauci i umetnosti koji prati taj razvoj.¹²³ Od tog vremena tehnologija preuzima ulogu determinante u razvoju civilizacije. Prvi značajan stadijum jesu period prosvetiteljstva i ideja o moralnom i socijalnom progresu. Od 19. veka smatra se da razvoj tehnologije odražava sliku etičkih promena, što su Bendžamin Frenklin (Benjamin Franklin), državnik, filozof, izumitelj i Tomas Džeferson (Thomas Jefferson), državnik i pisac, ilustrovali upečatljivim primerom: ako se rerne i prese za štampu mogu poboljšati, onda može i društvo.¹²⁴

Prema Norbertu Vineru, progres postaje evidentan kada se pod uticajem stalnih i revolucionarnih promena značajno modifikuju uslovi života ogromne većine ljudi. Smatra da se o progresu ne može govoriti pre početka renesanse i preduzimanja dalekih putovanja, a veliko ubrzanje kakvo danas poznajemo počinje tek u drugoj polovini 19. veka. Daleka putovanja su Evropljanima otkrila beskrajna prostranstva za naseljavanje, eksploataciju bogatstva i trgovinu, te Viner prepoznaje njihovu viziju beskonačnog bogatstva koje će se četiri stotine pedeset godina kasnije ispostaviti kao vrlo ograničeno. Povećani obim komunikacije i gospodarenja prirodom se „na ograničenoj planeti kao što je Zemlja, može u krajnjoj liniji pretvoriti u povećani obim robovanja prirodi [...] Mi smo našu okolinu tako radikalno izmenili da sada moramo izmeniti i sami sebe da bismo mogli

¹²² Cochran, Gregory and Henry Harpending: *10,000 Year Explosion / How Civilisation Accelerated Human Evolution*, A Member of the Perseus Books Group, New York 2009, 2.

¹²³ Bowden, Brett: *Civilization and Its Consequences*, Oxford University Press, 2018, 1.

¹²⁴ Tilley, Christopher, Webb Keane, Susane Küchler-Fogden, Michael Rowlands, Patricia Spyer (ed.): „Technology as Material Culture”, u: *Handbook of Material Culture*, SAGE Publications Ltd., London 2006, 4.

opstati u toj novoj okolini.¹²⁵“ Sličan stav o progresu deli francuski filozof Žak Elil i ilustruje primerom svog prijatelja, specijaliste transplantacione hirurgije. Na pitanje o progresu u hirurgiji, lekar odgovara da se vrhuški domet prakse zasniva na izvoru svežih i zdravih organa osoba stradalih u saobraćajnim udesima. Bezbedniji saobraćajni sistem uzrokovao bi smanjenje broja transplantacija.¹²⁶

Tehnologija prema Niku Bostromu podrazumeva mašine i uređaje, kao i različite vrste normi i procedura, naučne ideje, institucionalni dizajn, organizacione tehnike, ideologije, koncepte¹²⁷. Žak Elil je o tome govorio pre više od četrdeset godina, u knjizi *Tehnološki sistem* (1977), kako bi objasnio da se pojam tehnologija ne odnosi na mašinu, već na fenomen koji se odvojio od mašine i postao apsolutno ljudsko okruženje. Tehnologija je postala medijator između čoveka i njegovog prirodnog okruženja¹²⁸.

Konstrukt „industrijska revolucija“ naziv je nedovršene knjige britanskog istoričara ekonomije Arnolda Tojnbija (Toynbee). U nizu predavanja na Oksfordskom univerzitetu (1880/1881), Tojnbi zastupa ideju da je moderni industrijski sistem, koji je povećao nacionalno bogatstvo Engleske, postignut nauštrb materijalnog i moralnog blagostanja mnogih, a upravo to se dogodilo u prvim decenijama 19. veka.¹²⁹

Džeremi Rifkin, američki ekonomista, socijalni teoretičar i politički savetnik, primenu parnog pogona u štamparijama u 19. veku, povećanje brzine štampanja te sniženje cene proizvodnje, vidi kao unapređenje tog medija u upravljanju Prvom industrijskom revolucijom. Za taj period karakteristična je pojava masovnog opismenjavanja, čemu su doprineli magazini, novine, knjige i drugi štampani materijali dostupni u Americi i Evropi. Između 1830. i 1890. datiraju počeci javnog školovanja na oba kontinenta, a opismenjena radna snaga bila je sposobna da obavlja složene operacije u ekonomiji,

¹²⁵ Viner, Norbert: *Kibernetika i društvo: ljudska upotreba ljudskih bića*, 37.

¹²⁶ Boeckel, Jan van: *The Treachery of Technology* (intervju sa Žakom Elilom), ReRun Producties, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=BOCtu-rXfPk> (pristupljeno 18. 08. 2020).

¹²⁷ Bostrom, Nick: „The Vulnerable World Hypothesis“, 455.

¹²⁸ Ellul, Jacques: *The Technological System*, 34.

¹²⁹ Winch, Donald: „Arnold Toynbee’s Industrial Revolution“, The Intellectual History Archive, <https://arts.st-andrews.ac.uk/intellectualhistory/islandora/object/intellectual-history%3A49> (preuzeto 22. 09. 2020).

uglavnom na železnici i fabrikama na parni pogon¹³⁰. Električna energija i pogon s unutrašnjim sagorevanjem dobijen od nafte pokreću Drugu industrijsku revoluciju, koju odlikuju elektrifikacija fabrika i masovna proizvodnja dobara. Najvažniji proizvod te ere je automobil – Henri Ford (Henry Ford) u svojim pogonima počinje proizvodnju automobila Model T [prodaja počela 1908, a do 1927. isporučeno je 15 miliona vozila], što je po Rifkinu uticalo na prostornu i vremensku orijentaciju društva.¹³¹ U tom periodu, eksploatacija nafte, izgradnja autoputeva, razvijanje predgrađa velikih gradova ubrzano menjaju pejzaž zapadnog sveta, a mreže telefonskih linija, uvođenje radija i televizije značajno menjaju društveni život ljudi. Istovremeno to je podloga za izgradnju komunikacione mreže za tržišno upravljanje i prodaju u oblasti naftne ekonomije¹³².

Prema Rifkinu, sada se osećaju posledice dvestagodišnje eksploatacije uglja, nafte i prirodnog gasa i otpuštanja ogromne količine ugljen-dioksida u atmosferu, što uzrokuje globalno zagrevanje. Očekuje se porast temperature na planeti za čak tri stepena, a izvesno je i izumiranje biljnih i životinjskih vrsta tokom narednih stotinu godina. Zagrevanje remeti vodene cikluse i izaziva poplave i uragane. Pored kopna, mora i atmosfere, zagađuje se i Zemljina orbita u kojoj kruži skoro tri hiljade pet stotina nefunkcionalnih satelita, takozvanog svemirskog otpada¹³³.

Treća industrijska revolucija, prema Rifkinu obeležava prelazak sa fosilnih goriva na obnovljive izvore energije i odraziće se na društveno uređenje. Ranije su ekonomski, društveni i politički život zasnovani na organizacionoj strukturi odozgo nadole. Ta šema će zaslugom internet komunikacije biti zamenjena distributivnim i mrežnim odnosima u zelenoj industrijskoj eri koja se razvija.¹³⁴ S druge strane, Svetski ekonomski forum, međunarodna organizacija za saradnju javnog i privatnog sektora, trenutak u kojem živimo naziva uspon Četvrte industrijske revolucije koju je donela digitalna tehnologija

¹³⁰ Rifkin, Jeremy: *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, Palgrave, Macmillan, 2011.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ „Who owns our orbit: Just now many satellites are there in space?“

<https://www.weforum.org/agenda/2020/10/visualizing-earth-satellites-space-spacex/>

(pristupljeno 21. 03. 2021).

¹³⁴ Ibid.

– veštačka inteligencija, roboti, 3D štampa, nanotehnologije, sekvenciranje genoma, biotehnologije, kvantne kompjuterske operacije. Obrisove ove revolucije postavio je osnivač foruma Klaus Švab (Schwab), nemački inženjer i ekonomista, te ukazao na sfere njenog delovanja: „Četvrta revolucija će uticati na naš identitet i sve što je s njim povezano: naše osećanje privatnosti, naše poimanje vlasništva, naše obrasce potrošnje, vreme za posao i odmor i kako razvijamo karijeru, oblikujemo svoje veštine, upoznajemo ljude i negujemo odnose. Ona uveliko menja naše zdravstveno stanje, vodi 'kvantifikaciji' selfa te može ustoličiti ljudsku augmentaciju i ranije nego što se mislilo.“¹³⁵ Rifkin relativizuje Švabovu postavku Četvrte revolucije utemeljenu na digitalizaciji. Smatra da se proces prevođenja komunikacije i složenih sistema (vizuelnih, auditornih, fizičkih i bioloških) na čistu informaciju unutar interaktivne mreže odvija već decenijama i iznosi pretpostavku da Švab koristi „dramatične vremenske, prostorne i organizacione efekte digitalizacije kao povod za uvođenje Četvrte industrijske revolucije na svetsku scenu“.¹³⁶

3.4 Kriza ljubavi u 21. veku

Psihoterapeut i pisac Zoran Milivojević tvrdi da je ljubav danas izuzetno mistifikovana ideja koja nema precizno značenje, što ometa individualno shvatanje ove univerzalne vrednosti. Pokazatelj takvog stava je veliki broj mladih ljudi, čak dve trećine, čiji su poremećaj ili problem „posledica nekog hroničnog ili akutnog oblika ljubavne patnje“.¹³⁷ Autor objašnjava da strategija mistifikacije počinje time što se ljubav kao osećanje svrstava u posebnu kategoriju, izdvaja od drugih osećanja i postavlja iznad njih. Tako ljubav gubi karakteristike emocije ili sentimenta, ne može se u potpunosti

¹³⁵ Brošura Centra za umrežavanje Četvrte industrijske revolucije Svetskog ekonomskog foruma iz 2018. godine, <https://www.weforum.org/centre-for-the-fourth-industrial-revolution> (preuzeto 24. 01. 2019).

¹³⁶ Rifkin, Jeremy: *The 2016 World Economic Forum Misfires With Its Fourth Industrial Revolution Theme*. Tekst preuzet sa sajta Huffington Posta https://www.huffpost.com/entry/the-2016-world-economic-f_b_8975326 (preuzeto 22. 08. 2020).

¹³⁷ Milivojević, Zoran: *Formule ljubavi: kako ne upropastiti sopstveni život tražeći pravu ljubav*, Psihopolis institut d.o.o, Novi Sad 2016, 25.

podvrgnuti psihološkoj analizi i postaje nešto nedodirljivo.¹³⁸ Milivojević zatim konstatuje da je ljubav kao takva pre „opšte mesto u opusu većine filozofa“,¹³⁹ a ne običnih ljudi.

Zigmunt Bauman ljubav smešta u polje ljudskih veza i karakteriše je kao fluidnu, jer društvo u kojem živimo vidi kao fluidno. U takvim okolnostima odnosi imaju dva lica, lebde između sna i noćne more i ne vidi se jasna granica među njima. Ove dve predstave najčešće kohabitiraju na različitim nivoima svesti. Bauman smatra da u „fluidnom modernom životnom okruženju ljudske veze su možda najčešća, najakutnija, najupečatljivija i najproblematičnija otelotvorenja ambivalentnosti“¹⁴⁰. Bauman kao i Milivojević prepoznaje „bum savetničke prakse“ zbog nesavladive kompleksnosti ljudskih veza, ali Bauman predočava i očekivanja klijenata da dobiju savet „kako napraviti kvadraturu kruga: kako imati 'i jare i pare', kako u vezi popiti samo čašu meda bez čaše žuči, kako u vezi ovlastiti bez razvlašćivanja, omogućiti bez onemogućavanja, ispuniti bez opterećivanja“.¹⁴¹ Takva očekivanja nisu ostvariva. Filozof Slavoj Žižek svrstava takve pojave u red „proizvoda lišenih supstanci koje ih čine opasnim“.¹⁴² Po Žižeku, hedonizam danas je kombinacija zadovoljstva i ograničenja i postaje neka vrsta podudaranja suprotnosti. On primenjuje ovu logiku i na ljubav i poput Alena Badjua (Alain Badiou), zaključuje da ljudi žele ljubav bez rizika¹⁴³ odnosno ljubav bez pada – *love without a fall*, koja je isključivo orijentisana na ličnu sigurnost.

Ovoj grupi mogu se pridružiti novi oblici veza poput poliamorije – višeljublje. Reč je o ljubavnom stilu koji podrazumeva građenje veza sa više ljudi istovremeno. Uobičajene prevare i neiskreni odnos savremenih monogamnih veza u ovom obliku odnosa rešavaju

¹³⁸ Ibid., 32.

¹³⁹ Ibid, 32.

¹⁴⁰ Bauman, Zigmunt: *Fluidna ljubav: o krhkosti ljudskih veza*, 10.

¹⁴¹ Ibid., 11.

¹⁴² Žižek, Slavoj: *A Cup of Decaf Reality*, <https://www.lacan.com/zizekdecaf.htm> (pristupljeno 26. 09. 2020).

¹⁴³ Badju poredi ovaj konstrukt s propagandom koju je u jednom trenutku lansirala američka vojska za „rat bez mrtvih“.

se čestitošću, otvorenošću i odsustvom ljubomore koja se preobraća u *comperison*¹⁴⁴ (doslovno: poređenje), a ono podrazumeva osećanje sreće za jednog partnera koji doživljava zadovoljstvo s drugim ljudima. Ovakve veze treba da obezbede više ljubavi i omoguće da svako zadovolji sve potrebe koje, kako zagovornici ove vrste veze smatraju, ne može da ispuni jedan partner u monogamnom odnosu¹⁴⁵. Pri tome se često navodi da monogamija nije odlika sisara. Ovakva perspektiva položaja pojedinca u vezi s primenom Žižekove logike, razotkriva obrise potrebe da se bude *singl* (samac) u vezi i postavlja pitanje kolike i kakve su potrebe koje jedan partner odrasle, zrele osobe ne može da ispuni.

Bjung-Čul Han tumači vezu narcizma i depresije, te polazi od nesposobnosti narcisa da uspostavi granicu između sebe i Drugog. Narcisoidni subjekt svet doživljava kao preobražaj „narcisovog sopstva, koje nije sposobno da prepozna Drugog u njegovoj ili njenoj neobičnosti“¹⁴⁶. Depresija je za Hana posledica narcisoidnosti i preterane samoreferentnosti. S druge strane, Eros i depresija su u polarizovanom odnosu, jer Eros usmerava subjekat van sebe, prema Drugom, dok ga depresija usmerava ka samom sebi.¹⁴⁷

Bjung-Čul Han ističe da je savremeno društvo doživelo racionalizaciju ljubavi usled proširenja tehnologije izbora i stremljenja ka perfekciji. „Krizna ljubavi ne potiče od previše *drugih*, koliko od erozije *drugog*. Erozijska se događa u svim sferama života; njena posledica je porast narcifikacije Selfa.“¹⁴⁸ Autor zaključuje da i samo društvo postaje *inferno of the same* (pakao istog), kad ulazak Drugog ima apokaliptično, pretpostavimo razorno dejstvo. U ovoj Hanovoj ideji možemo prepoznati i tragove koncepta haosa kao stanja bez promene, o kojem je pisao Mejsl na primeru Beketove drame *Kraj partije*.

¹⁴⁴ „Comperison: A Polyamorous Principle That Can Strengthen Any Relationship“, https://www.huffpost.com/entry/comperison-a-polyamorous-principle-that-can-strengthen-any-relationship_b_6803868 (pristupljeno 26. 09. 2020).

¹⁴⁵ „Da li znate šta je to poliamorija?“
https://www.b92.net/zivot/vesti.php?yyyy=2010&mm=12&dd=07&nav_id=477495
(pristupljeno 26. 09. 2020).

¹⁴⁶ Han, Byung-Chul: *The Agony of Eros*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2017, 2.

¹⁴⁷ Ibid., 3.

¹⁴⁸ Ibid., 1.

Sveobuhvatni poremećaj društva, koje je po Elilu pretvoreno u sistem, rađa krizu ljubavi kao osnovne pretpostavke na relaciji pojedinac – društvo. Elil u novom društvu, sistemu „oslobođenom“ od socijalnih i moralnih ograničenja, ističe da čovek mora biti u „stanju savršene deindividualizacije, doslovno bez prisustva“.¹⁴⁹

Noviji oblik partnerstva jeste *live-out lovers* – partneri ne žive zajedno i svoju vezu karakterišu kao zajednička nezavisnost. Osobe čiji radni dan traje dvanaest sati na poslu koji izuzetno vole, oni na važnim pozicijama ili koji imaju odraslu decu iz prethodnog braka ili jednostavno žele da ostanu nezavisni, vrlo često žive odvojeno radnim danima, a zajedničko vreme provode vikendom. Kapitalističkom sistemu takva opcija više odgovara – živite kao samac potrošač, a ne delite život i trošak s nekim. Bauman tvrdi da je *Homo oeconomicus* – samostalni ekonomski činilac koji racionalno bira, oslobođen bilo kakvih emocija, podržava globalni ekonomski prosperitet i cilj mu je da ostvari profit.¹⁵⁰ Bauman uočava transformaciju društva definisanog uzajamnim odnosima (srodstvo, partnerstvo), koji podrazumevaju obostrani angažman, u svoju suprotnost – u mrežu odnosno „matricu simultanih konekcija i diskonekcija“¹⁵¹. Istraživanja u Evropskoj uniji¹⁵² pokazuju najveću zastupljenost jednočlanih domaćinstava, što se u Velikoj Britaniji dovodi u vezu sa porastom usamljenosti, te je 2018. godine prvi put imenovana ministarka za usamljenost, Trejsi Krauč (Tracey Crouch), članica Konzervativne stranke¹⁵³.

Za Alena Badjua druga pretnja ljubavi jeste „negiranje njenog značaja“ povezivanjem svrhe ljubavi sa hedonizmom, odnosno uživanjem. Danas često izostaje poriv da se doživi iskustvo drugosti, a samim tim i ljubav¹⁵⁴. Čak i seksualnost, koja je na tragu teorije Žaka

¹⁴⁹ Ellul, Jacques: *The Technological System*, 18.

¹⁵⁰ Bauman, Zigmunt: *Fluidna ljubav: o krhkosti ljudskih veza*, 87.

¹⁵¹ Ibid., 14.

¹⁵² Eurostat Statistic Explained – Household composition statistic
https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Household_composition_statistics#More_and_more_households_consisting_of_adults_living_alone (pristupljeno 02. 10. 2020).

¹⁵³ John, Tara: „How the World’s First Loneliness Minister Will Tackle ‘the Sad Reality of Modern Life’”, *Time Magazine*, 2018. <https://time.com/5248016/tracey-crouch-uk-loneliness-minister/> (pristupljeno 03. 10. 2020).

¹⁵⁴ Бадју, Ален са Николом Трунгом: *Похвала љубави*, Адреса, Нови Сад 2012, 16.

Lakana u samom činu razdvojena na dva „uživanja“, odnosno uživanje dvoje ljudi, za Badjua znači želju da se dosegne „biće drugog“. Za ljubav je relevantan izlazak subjekta iz sebe i svog narcizma. U seksu, u krajnjoj liniji, uspostavlja se veza sa samim sobom uz posredovanje drugog. Obeležje ljubavi je da posredstvo drugog ima vrednost po sebi¹⁵⁵.

Sličan proces tumači Gordon V. Olport (W. Allport) u teoriji o sazrevanju ličnosti. Olport smatra da proširenje ega počinje u detinjstvu, kad se dete identifikuje sa svojim roditeljima i proširuje osećanje sebe. Isti proces se odvija u ljubavi koju dete oseća prema kućnim mezimcima, igračkama ili drugim predmetima. Taj proces se u kasnijim razdobljima života može proširiti kroz razvoj odanosti i posvećenosti apstrakcijama i moralnim i religijskim kategorijama. Olport kaže da su „znak zrelosti opseg i proširenost osećanja lične uključenosti u apstraktne ideale.“¹⁵⁶ Nadalje, čovekova ličnost nije fiksna i permanentno se menja tokom sazrevanja. Proces u suštini obuhvata uključivanje novijih stadijuma razvoja u prethodne, a razrešenje mogućeg sukoba između tih stadijuma Olport ocenjuje kao nešto „najbolje što čovek može“.¹⁵⁷ Proces razvoja umnogome zavisi od motiva rasta, od ideala koji su zastupljeni u tom procesu¹⁵⁸ te se i Olport i Badju zalažu za prepoznavanje ljubavi u sferi ideja, jer će u suprotnom ona biti „shvaćena kao prosta recipročna razmena pogodnosti“¹⁵⁹.

3.5 Zaključak teorijskog istraživanja

Oblikovanju konačnog teksta Postanja prethodili su eoni naslojavanja usmenog predanja siromašnih stanovnika pustinje današnjeg južnog Izraela. Prema Šnidevindu, veliku promenu u odnosu prema samoj priči o Adamu i Evi uslovlila je tekstualizacija (zapisivanje) u periodu između 8. i 6. veka p. n. e. i kreirala tenziju između usmenog predanja i autoriteta pisanog teksta. Činjenica da je Postanje tekst nastao kroz kolektivno iskustvo i usmeno predanje, a zatim je „vlasništvo“ nad tumačenjem preneto u instituciju

¹⁵⁵ Ibid., 26.

¹⁵⁶ Olport, Gordon V.: *Nastajanje*, Mond, Beograd 1997, 59.

¹⁵⁷ Ibid., 39.

¹⁵⁸ Ibid., 85.

¹⁵⁹ Бадју, Ален са Николом Трунгом: *Похвала љубави*, 24.

crkve, uticalo je na formiranje stavova i vrednosti koji su naslednim tokom ugrađeni i u današnje društvo.

Amalgam koji povezuje sva društva tokom vekova jesu narativi koji označavaju pripovedanje, opis događaja ili interpretaciju i prožimaju se kroz sisteme ljudskog znanja – od različitih naučnih disciplina, preko umetnosti do religije i književnosti. Primeri Rifata Hadžiselimovića u bioantropologiji i Antonija Vininga u psihoanalizi pokazuju kako je priča o Adamu i Evi primenjena kao obrazac u proučavanju porekla čoveka i njegove moralnosti, koja je predmet istraživanja ovih naučnih disciplina.

Značaj narativa objašnjavaju Žan Pijaže i Žan-Mari Šefer, prepoznajući u njima sredstvo za sticanje znanja i kognitivni razvoj pozicioniranjem čoveka spram sublimisanog iskustva sveta sadržanog u diskursu, bilo da je stvaran ili izmišljen. Svakom društvu potrebno je pripovedanje. Prema Majklu Belu u 20. veku pojam mita je zamenjen pojmom narativ. Konstatuje da se u izvesnom smislu desila aproprijacija uvođenjem prikladnijeg termina veoma slične suštine.

Jedan od najkompleksnijih narativa kakav je biblijski, više decenija je proučavao Meir Sternberg i uspostavio tri načela – historiografsko, ideološko i estetsko. Historiografsko načelo uvažava narativ Biblije kao diskurs koji, kao bilo koji istorijski tekst, tvrdi da određeni tekst sadrži zapisane činjenice. Ideološko načelo ovog narativa počiva na Bogu koji nadilazi ljudsko znanje i postavlja autoritativni diskurs. Estetsko načelo prepoznaje brojne književne kvalitete i specifičnosti koji ovaj tekst svrstavaju među najznačajnija književna dela. Prema Sternbergu, ovo načelo ima prednost u odnosu na prva dva.

Poreklo narativnosti u likovnom izražavanju, prema Radovanu Ivančeviću, vezuje se za likovne spomenike s početka civilizacije koji su prethodili pisanim, jer se i samo pismo razvilo od slike zahvaljujući osobnosti ljudske svesti da stapa verbalno i vizuelno mišljenje. Na toj osnovi vekovima se razvija veliki broj različitih umetničkih formi sa odlikom narativnosti. Prema Mišku Šuvakoviću, naracija kao prirodni ili sažeti oblik izlaganja određuje vizuelnu naraciju, svojstvenu prikazivanju događaja u filmu, u likovnom i pozorišnom delu.

Iako Biblija potiče iz vremena kada je društvo dominantno nepismeno, značajan korak je zapisivanje odnosno tekstualizacija, da bi zatim čitanje i njeno tumačenje postali integralni deo praktikovanja i širenja hrišćanstva. Šnidevind veći značaj pridaje čitaocu

Biblije nego piscu i smatra da njegove namere ne moraju biti prepoznate. Iz današnje perspektive ova tvrdnja daje legitimitet svakom pismenom čoveku da pročita, tumači i razume tekst na svoj način, ako se uvaži shvatanje da je Biblija zbirka tekstova nastajalih u različito vreme, na raznim mestima. Sa druge strane, hermeneutika kao naučna disciplina uspostavljena u 18. veku, prema Šlajermaheru insistira na uvažavanju intencije autora kako bi se izbeglo pogrešno tumačenje iz sopstvene perspektive, što ponovo u prvi plan ističe pitanje autorstva Biblije.

Pregled hermeneutike priče o Adamu i Evi iz izvora Elen Pejgels, Endruja Lauta i Stivena Grinblata, obuhvatio je predmet interesovanja pojedinih društava za važne teme kao što su sloboda, ljubav i moral, oblikovane socijalnim, religijskim i političkim promenama i usmerio tok istraživanja na uspostavljanje veze biblijskog teksta i savremenog konteksta, kroz fenomen ranjivosti, karakterističan za savremeno društvo.

U delu istraživanja o slobodi, prikazi tumačenja iz perioda ranog hrišćanstva u analizama Elen Pejgels dominantno su ideološki: ilustruju borbu pojedinaca, stanovnika Rimskog carstva protiv nepravednog, brutalnog sistema i želju za stvaranjem društva istinski jednakih ljudi. Endrju Laut donosi komentar Grigorija Niskog, koji bi takođe mogao pripadati istom ideološkom okviru, jer govori o dužnosti pojedinca da upražnjava slobodnu volju u dostizanju sopstvenog integriteta. Stiven Grinblat intertekstualnim načelom Novog istorizma rekonstruiše ugao sagledavanja Džona Milтона u ključnim životnim trenucima pisanja speva *Izgubljeni raj*. U postupcima Adama i Eve, Milton pronalazi oslonac borbe za ličnu slobodu unutar društvenih odnosa definisanih krutim stegama puritanizma.

U tumačenju sva tri autora, ljubavi se pristupa kao odnosu čoveka i Boga. Laut iznosi tumačenje svetog Ambroza, koji ljubav povezuje s onima koji daruju život, a to su roditelji i njihov tvorac Bog. Ljubav se pominje i među Isusovim sledbenicima, među onima koji su odbacili svetovni život. Primere ljubavi zaokružuje Grinblatovo viđenje razvoja Avgustinove teološke misli i njegovim paralelnim, neuspešnim pokušajem građenja ljubavnog odnosa sa ženom.

Analiza tumačenja morala polazi od interpretacije porekla imena Drveta znanja dobra i zla, koje ukazuje na nužnost da čovek sopstvene postupke spozna iz različitih aspekata, jer neminovnost je da čini i dobro i zlo. U nastavku, Pejgels prezentuje gledišta teologâ o temama morala koja je crkva uređivala oblikujući etiku zajednice. Pitanja o tome da li

iskazi iz Starog zaveta seksualne odnose označavaju kao greh ili je Bog stvorio čoveka da se razmnožava, prikazana su kroz oprečna mišljenja. Pristalice učenja gnosticizma čak proklamuju uzdržavanje od odnosa kao jedini ispravan put. Stiven Grinblat moral analizira u kontekstu Darvinove teorije evolucije i prepoznaje ga najpre kao postepeni proces prelaska sa divljeg bezakonja na život uređen moralnim kodom koji određuje odgovornost svakog pojedinca.

Teme prezentovane u Postanju kreću se u sferi ideja i vrednosti važnih za funkcionisanje civilizovanog društva. Transformacijom društva u sistem oblikovan industrijom i tehnologijom, može se reći da je koncept Postanja o tome kako su svi ljudi jednaki, erodirao u ideju da smo svi isti. Svi su podložni stidu i mržnji, ograničeni telom, životnom sredinom i kao takvi – ranjivi, potčinjeni agresivnoj tehnološkoj progresiji. Poruka priče iz Postanja jeste da su ljudi izgonom iz Raja postali smrtni, za njihove živote još važnija je međusobna zavisnost iz koje proizlaze višestrukost i kompleksnost fenomena ranjivosti. Ranjivost se od telesnog nivoa, koji podrazumeva sklonosti ka bolestima, povređivanju, zavisnosti od drugog, delovanjem političkih, ekonomskih i ekoloških promena prenela na globalni nivo, na kojem Nik Bostrom očekuje da će dostignut nivo tehnološkog razvoja sigurno uništiti civilizaciju.

Stid je aspekt ranjivosti i prema Zoranu Milivojeviću označava želju čoveka da bude prihvaćen, u čemu je, prema svojoj ideji, ograničen preduslovima koje treba da ispuni. Čovek oseća stid kad pomisli da drugi misle kako nije dovoljno vredan da bude prihvaćen. Džej Dejvid Veleman je objasnio mehanizam razvoja stida kod Adama i Eve. Počinivši greh time što krše zabranu i pojedu plod, u njima se rađa stid pod pretpostavkom da ih Bog neće prihvatiti. Od toga je važniji sam čin pokrivanja genitalija, što je prema Velemanu pokazatelj rađanja njihove potrebe za očuvanjem sopstvene privatnosti kao osnovnog ljudskog prava. Novi oblici stida u savremenom društvu, kao što su *fligh shame* i *meat shame*, svode čoveka na proizvode koje koristi kao determinišuće činioce društvene prihvatljivosti, što treba da podstaknu na odabir drugih proizvoda, ali u manjoj meri štetnih po okolinu. Izbor pravog proizvoda odražava se na sve nivoe etičnosti kupca – pokazuje njegov odnos prema planeti, drugim ljudima čiji rad stvara proizvod i životinjama na kojima su testirani.

Ranjivost je u najvećoj meri ispoljena u čovekovo sposobnosti da drugome nanese zlo. Prema biblijskoj priči potčinjenost, neprijateljstvo i mržnja posledica su oholosti

Adama, Eve i zmije prema Bogu. Mirča Elijade objašnjava da je Adam svojom voljom kušao plod sa Drveta znanja dobra i zla, što znači da je zlo aspekt slobodne ljudske volje. Džefri Barton Rasel istražuje mitska oličenja zla u hrišćanskoj kulturi kroz likove Đavola, Satane, Lucifera i Mefista i kaže da osetljivost na zlo potiče od ljubavi. Snažnija ljubav podstiče veću osetljivost na zlo koje objektu ljubavi može naškoditi. Rasel upozorava da navika savremenog čoveka da zlo smatra mitskom pojavom relativizuje prepoznavanje realno prisutnog zla, poput nuklearnog oružja.

Ranjivost tela, osnova hrišćanske ikonografije, simbolično oličena u Isusovom telu na krstu, utemeljena je na ljudskoj empatiji, osetljivosti na bol i patnju drugog. U hrišćanstvu je prisutna i negativna konotacija tela, nagosti i seksualnog uživanja. Prema istraživanju Gejl Hoks, to nije zapisano u tekstu Starog i Novog zaveta, već je rezultat različitih tumačenja od kojih mnoga negiraju seksualno zadovoljstvo i nagost i povezuju ih sa grehom Adama i Eve u Raju. Gnostici čak seksualni čin povezuju sa zlom, a rađanje dece produžetkom toga zla. Koncept umnog tela nasuprot razdvajanju tela i duha u hrišćanskoj tradiciji, Nensi Šefer-Hjuz i Margaret M. Lok su primenile u medicinskoj antropologiji u postupku analize bolesti, jedinstvenim posmatranjem izražavanja emocija, prirodnog, društvenog i tela politike. Suprotnost konceptu umnog tela jeste filozofija transhumanizma sa idejom proširenja kapaciteta tela koje je ograničeno i nedostavno.

Težak rad je utemeljen na ljudskoj ranjivosti utoliko što oduzima veliki deo vremena u životu čoveka i troši njegovo telo i duh. U priči o Adamu i Evi rad u Rajskom vrtu je podrazumevao održavanje Vrta i napramapostavljen je teškom radu, u mucu i znoju van Raja. Velika razlika je i u plodovima rada i količini prinosa potrebnog za preživljavanje. Nauka nije u potpunosti objasnila razloge prelaska sa lova i sakupljanja na poljoprivredu, ali tu se mogu prepoznati začeci bogatstva i pojam lične imovine. Tokom istorije rad je smatran i prokletstvom, nekad kaznom za počinjeni greh. Razvojem društva i ukidanjem ropstva rad postaje mnogo više od fizičkog angažovanja. Prema Marksu, rad je izraz slobodne, racionalne, svrsishodne delatnosti čoveka, a Dejvis i Šeklton tvrde da radom čovek stiče i svest o svojoj vrednosti. Razvojem kapitalizma, kada je zarada presudan činilac rada za poslodavca i radnika, postaju očigledni surovost sistema i nejednakost manjine koja poseduje kapital i većine koja stvara taj kapital. U 21. veku sva previranja i antagonizmi između manjine i većine nestaju kad svet biva preplavljen zavodljivim proizvodima i preduzetničkim poslovnim mogućnostima, uz moto da je sve moguće ako

se ulože dodatni sati rada. S druge strane, čovek kao deo infrastrukture tehnološkog sistema rad smatra primarnom silom kojoj potčinjava svoju vitalnu funkciju, a tehnologija umnožava broj operacija koje danas može da obavi u jedinici vremena, što sve nadilazi njegove telesne i mentalne kapacitete. Iznedren je nesiguran, nezadovoljan čovek koji ne spoznaje kategorije stabilnosti, trajanja i budućnosti.

Ranjivost planete posledica je čovekove potrebe da kontroliše životnu sredinu i utiče na nju, opirući se i procesu prirodne selekcije. Od 19. veka razvoj tehnologije i industrije naziva se progres, suštinski zasnovan na nepovratnom sistemu eksploatacije prirodnih resursa. Napredak je glavni zamajac ubrzanog uništavanja planete, a u 20. veku čovek uspeva da zagadi i Zemljinu orbitu. Problem globalnog zagrevanja kao očekivana posledica porasta temperature na planeti, uzrokuje teške uslove života i izumiranje živih vrsta, pretočen je u najaktuelniji narativ današnjice. Konstrukt industrijska revolucija preuzet je i kao ideološka osnova za razvoj dva različita opredeljenja. Jedni smatraju da je na delu Treća industrijska revolucija, u kojoj će se sistem obnovljivih izvora energije odraziti na društveno uređenje, a drugi ovaj trenutak određuju kao uspon Četvrte industrijske revolucije, koja digitalnom tehnologijom menja poimanje ljudskog identiteta.

Prema Herbertu Markuzeu, tehnologiju je stvorio čovek za čoveka, „a najdelotvornije podjarmljivanje i uništavanje čoveka po čoveku dešava se na vrhu civilizacije, kada se čini da materijalne i intelektualne tekovine čovečanstva dopuštaju stvaranje istinski slobodnog sveta“.¹⁶⁰

Iako je modernost načinila otklon od hrišćanskog učenja, njegovi recidivi su utkani u savremeno društvo. Poimanje ljubavi između dvoje ljudi i razdvajanje dva sveta u čoveku – dominantnog materijalnog sveta korisnosti i suverenog sveta erotizma koji ne služi ničemu, danas je aktuelna tema. Podvojenost ruši integritet bića i stvara problem nedostatka bliskosti. Negativistički nastrojeno društvo, udaljeno samo od sebe, uokvireno apokaliptičnim pejzažom očekuje kraj i ne želi iza sebe ništa da ostavi. U nemogućnosti da je spozna, društvo se odriče ljubavi kao viševjekovnog balasta.

Ne razumem zašto savremeni čovek ne strahuje što ne zna šta je ljubav, ali vrlo dobro zna šta je mržnja. I ne želi da to promeni.

¹⁶⁰ Marcuse, Herbert: *Eros i civilizacija: Filozofsko istraživanje Freuda*, 18.

4. KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH DELA

Izabrana dela kao ilustracija priče o Adamu i Evi iz različitih perioda, otvaraju dragocene proreze u vremenu kroz koje se posmatra kako se u domenu umetnosti, kao načinu mišljenja i delanja, prelama ljudsko iskustvo poznate prošlosti i neizvesne budućnosti koja je oduvek „opsedala“ čovekovo biće. Sam čin stvaranja dela određuje momenat označen kao *sada i ovde* i postaje gest kojim subjekat – umetnik, a kasnije i subjekat – posmatrač, stiče simboličko iskustvo odnosa sa svetom koji je zasigurno i lep i užasan. Momenat *sada i ovde* određen je iskrenošću. Iskreno se može stvarati i iskreno posmatrati. Uzajamne su želje umetnika da se izrazi i posmatrača da umetnost doživi. Pretpostavka umetnika da će delo biti viđeno i percipirano uključuje oko posmatrača kojim se zaokružuje spektakl, pojam u čijem korenu je latinska reč *spectaculum* – pogled. Za umetnost kao delatnost usmerenu na imaginaciju i stvaranje, vezujemo pojam lepote. Kad prizovemo uvreženu frazu „lepota je u oku posmatrača“ od koje Keli Grovije (Kelly Grovier) inverzijom stvara novu i kaže da je oko središte umetnosti posmatranja¹⁶¹, proizlazi da su proces stvaranja, prezentovanja i posmatranja izloženog integralni delovi umetnosti. Pojam spektakl u ovom se slučaju odnosi na umetnički spektakl. Tatjana Dadić Dinulović tumači da umetnički spektakli „nastaju kao odgovor na stvaralačku potrebu autora“¹⁶², dok su namenski spektakli „kreirani sa određenom pragmatičnom motivacijom – političkom, promotivnom, komercijalnom ili kulturnom“¹⁶³.

Đulio Karlo Argan (Giulio Carlo Argan) i Akile Bonito Oliva navode da se ustanovljenjem estetike ili filozofije umetnosti, delatnost stvaraoaca „više ne smatra sredstvom spoznaje realnog, prevazilaženja religioznog ili moralne opomene“¹⁶⁴ i ističu da nakon sticanja autonomije umetnosti, stvaralac „objavljuje da jeste i želi da bude u svom vremenu i često se suočava sa aktuelnim temama i problemima“¹⁶⁵. Funkcija i

¹⁶¹ Grovier, Kelly: *A New Way of Seeing: The History of Art in 57 Works*, Thames & Hudson Ltd, London 2018.

¹⁶² Dadić Dinulović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, 32.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Clio, Beograd 2004, 22.

¹⁶⁵ Ibid.

mesto umetnosti u društvenom kontekstu epohe prikazane na dijagramima znanja iz pojedinih perioda, pružaju uvid u samoodređenje društva o sopstvenim granicama spoznaje i ovladanim umećima. Ovom stavu je napram postavljeno individualno biće umetnika koji stvara u datom društvu te se njegovo delo može analizirati kao paradigma. Konrad Fidler (Fiedler), nemački estetičar umetnosti iz 19. veka, ističe da „svi uticaji kojima je izložen umetnik kao i njegovi savremenici u izvesnoj meri uslovljavaju umetničko delo. Samo umetničko delo, pošto je jednom tu, uslovljava opet pojave koje su mu naizgled možda vrlo daleke“¹⁶⁶. U analizi umetničkih dela često se prepliću informacije o procesu stvaranja, životu autora, recepciji kritike pa i publike, a za dela iz davne prošlosti važno je kada su ponovo otkrivena ili čak uništena. Fidler dalje piše: „nije više važno da se ispita istorijski položaj pojedinog dela unutar kruga umetničke delatnosti, njegov istorijski značaj za razvitak umetnosti; pogled se pre upravlja na onu veliku povezanost kojom je, posredstvom hiljade i hiljade niti, pojedinačno vezano za celinu“¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Fidler, Konrad: *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd 1965, 13.

¹⁶⁷ Ibid.

4.1 Prikazi priče o Adamu i Evi u umetnosti

4.1.1 Ranohrišćanska freska u Dura-Europosu (3. vek)

Satelitski snimci antičkog utvrđenog grada Dura-Europos na gornjem toku Eufrata u Siriji iz 2014. godine, svedoče o tragovima masovnog uništenja i pustošenja tog lokaliteta. U njemu je najstarija poznata kuća-crkva oslikana ranohrišćanskim freskama nastalim 233. i 241. godine, sa temama iz Starog zaveta. Prvobitno naselje 280. godine p. n. e. osvajaju Seleukidi iz dinastije koju je osnovao Seleuk I Nikator, general Aleksandra Makedonskog i podižu tvrđavu Europos. Parti 113. godine p. n. e. proteruju Seleukide, potom 165. godine p. n. e. grad potpada pod upravu njihovog najvećeg neprijatelja – Rimskog carstva. U naletu persijske dinastije Sasanida, grad je 256. godine uništen u jednom od prvih ratova hemijskim oružjem – upotrebom sumpor-dioksida za gušenje rimskih vojnika. Sasanidi ubijaju i proteruju sve stanovnike i ostavljaju grad da zauvek propada.

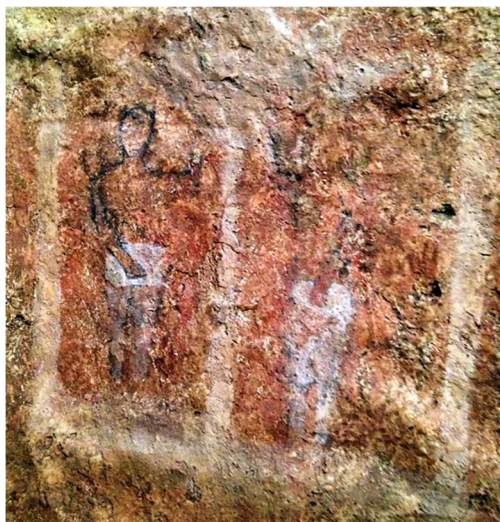


Slika 1: Krstionica u kući-crkvi u Dura-Europosu

Privatna stambena kuća u ulici neposredno uz sporednu kapiju i zidine grada 230. godine postaje mesto okupljanja hrišćana. Na dobro očuvanoj fresci sa prikazom Adama i Eve na zidu krstionice (slika 1), otkrivenoj u sklopu ekspedicije Univerziteta Jejl 1932. godine, vide se dve figure ispod drveta. Zauzimaju donji levi ugao u odnosu na centralnu kompoziciju Dobrog pastira (Hrista) sa stadom, jednu od uobičajeno prikazivanih scena

u ranohrišćanskoj umetnosti, često oslikavanu na zidovima katakombi u vulkanskim stenama ispod grada Rima. Prikaz Hrista je „po karakteristikama sličan tradicionalnim prikazima Apolona u klasičnoj umetnosti – stasit, snažan i dostojanstven, brižno čuva svoje stado i uobičajeno nosi jagnje preko ramena“.¹⁶⁸ Hrišćanstvo se razvilo iz religijske kulture judaizma koja „zabranjuje predstavljanje lika Boga i izražava duboku sumnju u reprezentativnu religijsku umetnost iz straha od idolopoklonstva. Prema Starom zavetu, idoli su predmeti načinjeni ljudskom rukom koji nemaju božansku esenciju i samim tim ne mogu biti reprezentanti božanskog“.¹⁶⁹ Uticaj helenističko-rimskog stila oslikavanja, poput minijaturnih prikaza biblijskih scena kao obeležja na grobnicama u katakombama i umnožavanja prikaza Hristovog lika, očigledna su veza sa paganskim slikarstvom, dok se uticaj umetnosti Parta prepoznaje u frontalnosti figura pogleda uperenih u posmatrača.

Prikaz Dobrog pastira, Adama i Eve je na ploči pod svodom, iznad bazena za krštenje koji može da primi jednu osobu. Lusinda Dirven (Lucinda Dirven) pretpostavlja da je prikaz Adama i Eve (slika 2), skiciran grubim konturama, naknadno dodat na apsidu.



Slika 2: Adam i Eva ispod Drveta znanja dobra i zla
(detalj ranohrišćanske freske, Dura-Europos)

¹⁶⁸ Glaspey, Terry: *75 Masterpieces – Every Christian Should Know: The Fascinating Stories Behind Great Works of Art, Literature, Music, and Film*, Published by Baker Books a division of Baker Publishing Group, Michigan 2015.

¹⁶⁹ Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, 3.

Freska zauzima malu površinu (širina 35 i visina 28 cm) i likovi prvih ljudi teško su prepoznatljivi, jer lica gotovo da nisu vidljiva. Jednom rukom pridržavaju pregače od lišća, drugu pružaju ka plodovima na Drvetu.

Dobri pastir – Hrist (slika 3) simbolički dovodi „učenika“ na krštenje, kad će potapanjem u vodu „umreti“ njegov greh, a on će biti ponovo rođen. Adam i Eva su metafora i pouka da sve umire, a Hrist da je sve stvoreno da živi. U ranohrišćanskoj umetnosti tema spasenja dominira, ona je nada i utočište često mučenim i prokazanim članovima hrišćanske zajednice. Prikaz prvog greha je izuzetno redak na mestima gde hrišćani polažu mrtve, najčešće su to krstionice u kojima se doživljava iskupljenje.



Slika 3: Ranohrišćanska freska Dura-Europos, 232. godina – Dobri pastir i u donjem levom uglu Adam i Eva (kolekcija Muzeja umetnosti Univerziteta Jejl)

Dirven objašnjava da „ne postoje dokazi da su hrišćani koristili zdanje pre 230. godine. Nema podataka ni o prisustvu hrišćana u Duri pre te godine, što ne znači da ih nije bilo. Na osnovu veličine saborne sale može se pretpostaviti da je sredinom 3. veka zajednica brojala 65–70 članova [...] Nije poznato odakle su došli ti hrišćani i koga je privlačila nova vera [...] Sve ispise pronađene na zidovima čine imena i sva su na grčkoj

grafiji“¹⁷⁰. Freske su skinute sa zidova i otpremljene u Nju Hejven, a u Muzeju umetnosti Univerziteta Jejl rekonstruisana je krstionica. Nalazište Dura-Europos kao i mnoga druga na teritoriji Sirije intenzivno su razarana i pljačkana od početka rata 2011. godine. Eksperti tvrde da su razlozi finansijski: antikviteti donose milionsku dobit, dok rušioци tvrde da su motivi uništenja teološki.¹⁷¹ Džej Ej Berd (J. A. Baird) istražuje hronologiju uništavanja – od rimskog i sasanidskog osvajanja, uništavanja arheološkim iskopavanjem eksperata sa Jejla, do borbenih dejstava tokom poslednjeg rata i zaključuje da satelitski snimci ne pokazuju razlike u šteti nanetoj iz različitih pobuda, a svaka je politički motivisana. Posebno se osvrće na sopstvenu struku – arheologiju, za koju tvrdi da je u ovom slučaju kolonijalni instrument za dislokaciju nađenih objekata i selektivno pisanje istorije: predočavaju se događaji koji su po arheolozima vredni uskrsnuća.¹⁷²

¹⁷⁰ Dirven, Lucinda: „Paradise Lost, Paradise Regained: The meaning of Adam and Eve in the Baptistery of Dura-Europos” u: *Eastern Christian Art*, Faculty of Humanities, Amsterdam Institute for Humanities Research, Vol. 5, 2008, 49.

¹⁷¹ Taylor, Adam: „The Islamic State isn’t the only group looting Syrian archeological sites“, *The Washington Post*, 2015 (pristupljeno 21. 10. 2020).
<https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/10/21/the-islamic-state-isnt-the-only-group-looting-syrian-archaeological-sites/>

¹⁷² Baird, J. A.: „The Ruination of Dura-Europos“ u: *Theoretical Roman Archeology Journal* (pristupljeno 16. 11. 2020) <https://traj.openlibhums.org/articles/10.16995/traj.421/>

4.1.2 Vizantijski mozaici u kapeli Palatina u Palermu (12. vek)

Figure krupnih očiju, sa rukama izduženih prstiju i malim stopalima ispod drapiranih odora – na vizantijskim mozaicima i freskama oživljen je svet koji budi plemenitost. Uvod u taj svet je pogled upućen sa zidova i svodova, važan kao simbol emotivne razmene, posmatrač je svestan da nije sam. Mozaici i ikone obavijaju zidove crkava kao veo koji zahvata i vazduh i posmatrača unutar hrama. Vizantijska umetnost osvetljava dimenziju koja je u čoveku smeštena u tački dobrote i nade.

Horst Valdemar Janson (H. W. Janson) u *Istoriji umetnosti* o mozaicima iz 5. veka, u crkvi Santa Marija Mađore u Rimu (Santa Maria Maggiore) piše da „slikaju istoriju spasenja. Stvarnost koju oni slikaju jeste živa reč Svetog pisma, [...] a to je *stalno postojeća* stvarnost u kojoj učestvuju i slikar i gledalac podjednako, a ne nešto što se desilo samo jednom u vremenu i prostoru spoljašnjeg sveta [...] Zato umetnik nema potrebe da zaodeva scenu konkretnim pojedinostima istorijskog narativa; pogledi i gestovi postaju mu važniji od dramatičnog kretanja trodimenzionalnih oblika.“¹⁷³ Nasuprot vizantijskoj, umetnost srednjeg veka u zapadnoj Evropi teži fizikalnosti i trodimenzionalnosti koja evocira rimsku, kasnoantičku umetnost. Dva različita načela – istočni i zapadni, iznedrena su rascepom Rimskog carstva 395. godine, kojem prethodi proglašenje grčkog grada Vizanta za prestonicu Rimskog carstva 323.

Tragovi disparatnosti između Istoka i Zapada mogu se pronaći u determinisanom odnosu filozofije i teologije. Borje Bajden (Börje Bydén) i Katerina Jerodijakonu (Ierodiakonou) ističu da je podređenost filozofije teologiji, implicirana konceptom da je filozofija sluga ili sluškinja teologije (*philosophia ancilla theologiae*) i vodi poreklo iz teološke tradicije Aleksandrije (Origen, Klement). Uticala je i na srednjovekovni Zapad, ali nikad nije postala dominantni rakurs kod Vizantinaca. Autori zaključuju da je praktična autonomija vizantijske filozofije osigurana činjenicom da se, prema saznanju mnogih stručnjaka, obrazovanje iz filozofije u Vizantiji odvijalo u institucijama van pokroviteljstva Pravoslavne crkve.¹⁷⁴ Termin filozofija u Vizantiji obuhvata hrišćansko

¹⁷³ Janson, H. W.: *Istorija umetnosti: Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd 1970, 164.

¹⁷⁴ Bydén, B., K. Ierodiakonou: *The Many Faces of Byzantine Philosophy*, The Norwegian Institute at Athens, 2012, 3.

učenje i teologiju kao praktične delatnosti na putu ka spoznavanju samoga sebe, što je izvorno antička grčka ideja. I politika je smatrana poljem filozofske misli po uzoru na antičku tradiciju, te je razvijano učenje koje treba da poseduje filozof-kralj po uzoru na Platonovu *Državu*. Odnos duhovne i svetovne vlasti možda je i esencijalna razlika koja je uzrokovala podelu: „rimsko katoličanstvo zadržalo je svoju nezavisnost od carske ili bilo koje državne vlasti i postalo međunarodna ustanova koja je izražavala taj svoj karakter u univerzalnosti crkve, dok je pravoslavna crkva bila zasnovana na jedinstvu duhovne i svetovne vlasti u ličnosti cara, koji je postavljao patrijarha“.¹⁷⁵

Od kada je 313. godine Milanskim ediktom proglašena verska ravnopravnost, a zatim 380. Teodosije imenovao hrišćanstvo za zvaničnu veru Rimskog carstva, razvija se hrišćanska umetnost „neobična po tome što se ne odnosi na određeni stil, period ili region, već umetnost stvaranu za određene svrhe i obuhvata široku lepezu umetničkih formi i stilova“¹⁷⁶. Podela hrišćanstva na Istočno i Zapadno, prema Vasiliki V. Mavroskoj uslovlila je razliku u tumačenju događaja koji tvore mit o Adamu i Evi kao i u vizuelnim prikazima tih zbivanja. Autorka objašnjava da priča direktno upućuje na obavezno iskupljenje prvih ljudi u inkarniranoj formi božjeg logosa. Moralna odgovornost protoplasta, tema pokornosti i nepokoravanja, odnosno ljudski izbor, bili su od suštinskog značaja za zapadnu teološku misao. Suprotno, tvrdi Mavroska, u istočnim patrističkim spisima pad (greh) je samo događaj, ali važan u okviru misterije istorije svete Oikonomije (grč. *oikos* – kuća, *nomos* – red), što implicira da inkarnacija u bestelesnom logosu nije bila nužan čin, već unapred planiran u umu Boga, od prvog dana stvaranja¹⁷⁷.

Sva dela hrišćanske umetnosti stvarana su vizuelnim interpretiranjem biblijskih tekstualnih predložaka, uz uvažavanje ikonografskih normi, pa je za nas, iz današnje perspektive ikonografija postala predmet odnosa „semantike i semiologije prema problemima likovnog govora, kao i jezika uopće, i nalazi se u samom žarištu ključnih pitanja znanosti: odnosa znaka i značenja, medija i komunikacije“¹⁷⁸. Jednako važan aspekt hrišćanske umetnosti za Radovana Ivančevića jeste posmatranje dela unutar izvornog prostornog ambijenta, „vizuelnog konteksta u kojem i za koji je stvarano i gdje

¹⁷⁵ Janson, H. W.: *Istorija umetnosti: Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, 157.

¹⁷⁶ Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, 1.

¹⁷⁷ Mavroska, Vasiliki V.: *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*, 9.

¹⁷⁸ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Radovan Ivančević, Uvodnik, 13.

je, dosljedno, imalo svoj puni smisao¹⁷⁹. Relaciju likovnog prikaza sa arhitekturom, obredom i gledaocem Ivančević naziva ikonografska topografija i definiše ga odnosom slike i arhitekture (položaj slike u prostoru), zatim sledom i rasporedom prikazanih sadržaja u odnosu na obred (u širem smislu scenografsku funkciju slike) i prostornim odnosom likovnog prikaza prema gledaocu (komunikacija sa gledaocem i psihološki učinak). Relacije ustanovljene ikonografskom topografijom imaju analogiju u scenskim radnjama odnosno spektaklima čija je „fizika“ definisana arhitektonskim prostorom, scenskim prostorom – prostorom igre, audio-vizuelnim sadržajima i scenskim sredstvima kao i prostorno-vremenskom dramaturgijom događaja u koji su uključeni izvođači i gledaoci.

Arhitektura vizantijskih crkava u Konstantinovo doba temelji se na kružnoj osnovi (ili kružnici upisanoj u poligonalnu osnovu) zasvođenoj kupolom. Crkva Svete Sofije, izgrađena 537. u Carigradu, u zlatno doba vizantijske kulture, tokom vladavine Justinijana I kombinuje uzdužnu osu ranohrišćanske bazilike sa centralno postavljenom kupolom, prečnika 32 i visine 55 m, postaće uzor arhitekture crkava na Istoku, dok će na srednjovekovnom Zapadu dominirati bazilikalna osnova. Od tada u vizantijskoj umetnosti velike zidne i zasvođene površine prekrivaju mozaici na kojima je Isus koji blagosilja, a pored njega brojni duhovni i svetovni velikodostojnici. Prema Bet Vilijamson, ova vrsta eksplicitnog preplitanja hrišćanskih i imperatorskih likova nije tipična samo za vizantijske vladare i može se videti na brojnim primerima u zapadnom i istočnom hrišćanstvu.¹⁸⁰ U Veneciji, koja je „dugo bila pod vizantijskom vrhovnom vlašću i ostala je u umetničkom pogledu zavisna od Istoka još dugo pošto je postala trgovačka i politička sila“¹⁸¹, na mozaiku u jednoj od kupola bazilike Svetog Marka iz 12. veka, u tri nivoa prikazano je šest dana nastanka sveta, nalik scenosledu koji posmatrač prati pogledom, od centra kupole naniže. Svaki dan geneze obeležen je dodavanjem po jednog anđela, a narativ i poruka scenâ, osim čitanja i praćenja po horizontali, sleva nadesno, značenje stiču i vertikalnim posmatranjem po visini svoda – ispod scene kako Bog uvodi Adama u Rajski vrt, nalazi se scena izгона iz Raja.

¹⁷⁹ Ibid, 17.

¹⁸⁰ Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, 9.

¹⁸¹ Janson, H. W.: *Istorija umetnosti: Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, 173.

Na Siciliji u srednjem veku razvijana je specifična vrsta umetnosti „spajanjem stilova i trendova. Arhitektura i ikonografski ciklusi Starog zaveta ujedinjaju brojne zapadne, vizantijske i muslimanske arhitektonske i slikovne elemente“¹⁸² i formira se normanska umetnost. Sicilija je pod vizantijskom upravom od 6. veka do islamske invazije u 9. stoleću. Zapadni uticaj potiče od Normana, hrišćanskih naslednika Vikinga koji nakon invazije na Francusku i Englesku, stižu na jug Italije u 10. veku i ubrzo osvajaju vlast. Ruđer II (1095–1154) prvi je kralj Sicilije koji uspostavlja versku toleranciju na području na kojem žive muslimani, Jevreji i grčki hrišćani, i to neposredno nakon konačne podele jedinstvene hrišćanske zajednice na Rimokatoličku i Pravoslavnu, Velikim raskolom 1054. godine.

U Kraljevskoj palati u Palermu 1170. godine, nad starom kapelom pretvorenom u kriptu, završeni su izgradnja i ukrašavanje nove kapele Palatina. Ideja Ruđera II o verskoj kohabitaciji naroda različitih veroispovesti i asimilaciji njihovih kultura ostvaruje se u arhitekturi i dekoraciji kapele koju čine vizantijska osnova trobrodne bazilike sa tri apside, tavanica sa mukarnas (*muqarnas*) dekoracijom tipičnom za srednjovekovnu islamsku arhitekturu, vizantijski mozaički prikazi Hrista, apostola i scena iz Biblije i romanska dekoracija od mermera na podovima i nižim pojasima zidova.

Crkveni objekat je za hrišćane bio model sveta proistekao iz antičke vizije kosmosa. Po Aristotelu, kosmos je zatvoren sistem, izvan njega ništa ne postoji. U središtu je Zemlja oko koje kruži sistem nebeskih sfera. Slađana Milićević objašnjava da su koncentrične sfere ovog geocentričnog sistema bile „dom tada poznatih planeta, a svi zajedno (Zemlja, planete i nebeske sfere) bili su smešteni u poslednjoj Sferi zvezda nekretnica, čija je spoljna površina istovremeno bila i kraj postojećeg univerzuma“¹⁸³. Otuda i ideja o kupoli kao materijalizovanom nebeskom svodu, onom iz kojeg je Bog, prema Postanju, stvorio čitav svet. Prema Radovanu Ivančeviću, „linija horizonta – ona u stvarnosti nepostojeća, a ipak vidljiva 'granica' između zemlje i neba [...] – ta granična

¹⁸² Mavroska, Vasiliki V.: *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*, 28.

¹⁸³ Milićević, Slađana: *Disocijativni prostor modernosti: Diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2017, 32.

linija povučena je u građevini otprilike nad kapitelnom zonom. Konstruktivno, arhitektonskim rječnikom rečeno, to je *razmeđe između nosača i tereta*.¹⁸⁴

U kapeli Palatina prikazane su brojne ključne scene iz Postanja na mozaicima u vreme vladavine Vilijama I (1131–1166), sina Ruđera II. Mozaici su postavljeni neposredno ispod mukarnas tavanice, u glavnom brodu kapele i njima počinje ikonografski prikaz nebeskog svoda koji pominje Ivančević, a završava se prikazima svetaca iznad linije kapitela. Scene od postanka sveta do stvaranja Eve su na južnom zidu, a od kušanja ploda sa Drveta dobra i zla do izгона iz Raja na severnom zidu. Na njim se nastavljaju prikazi priče o Kainu i Avelju i Nojinoj arci.

Glavni ulaz u kapelu je na bočnom, južnom zidu. Posetilac prvo ugleda Adama i Evu kako jedu voće sa Drveta oko kojeg se obmotala zmija. Svi vernici ulaskom u kapelu primaju poruku da je čovek grešan, a pogled nalevo, iznad kraljevskog trona ili desno, na glavnu apsidu sugeriše pronalaženje spasa u Hristu Pantokratoru, koji je na ovim mestima prikazan u stilu inspirisanom mozaicima iz Svete Sofije u Carigradu iz 11. i 12. veka.

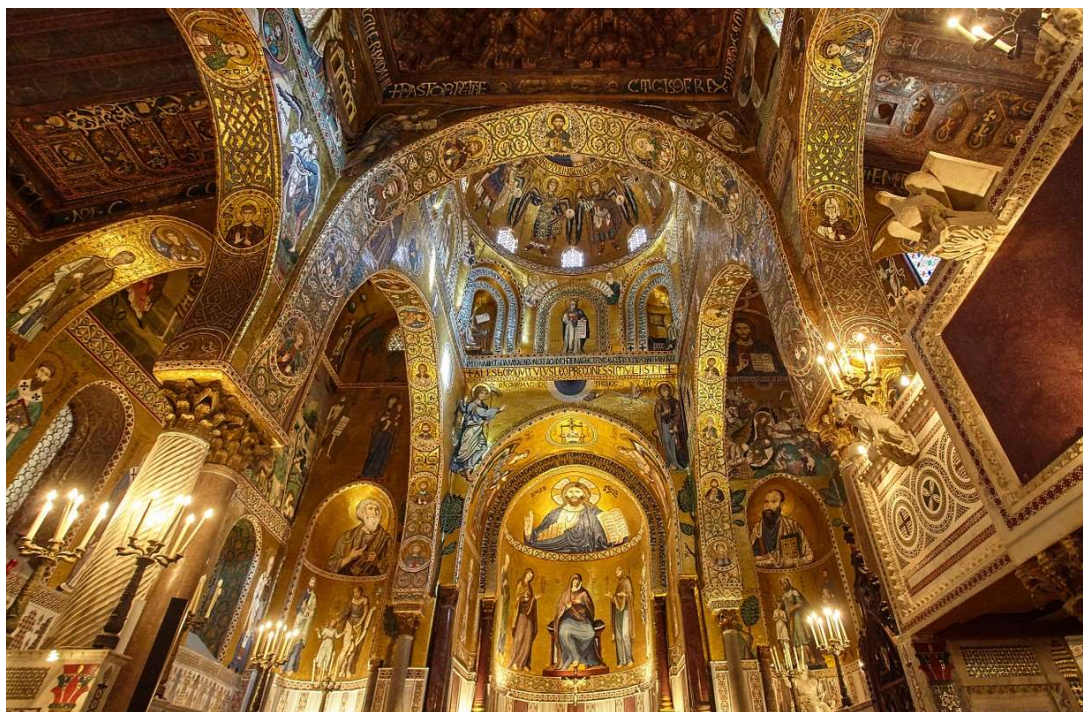
U načelima razvijanja psihološkog učinka gledaoca određenim prostornim rasporedom prikaza, tema i likova o kojem govori Ivančević, može se naslutiti veza sa pojmovima drama i dramaturgija. Raspored scena iz Postanja i njihovo smenjivanje osmišljeni su tako da se prolaskom kroz prostor, u svesti posetioca sklapa sled događaja odnosno drama, prema Vladimiru Kralju definisana kao „neprestano kretanje u suprotnostima i traženje neprestanih promena“.¹⁸⁵ To kretanje može se označiti i kao put kojim vernik hodi i koji se završava, odnosno razrešava harmoničnim skladom sa likom Hrista u apsidi kapele (slika 4). Najkompleksniji događaj u kapeli odvija se tokom liturgijskih obreda, sa vrlo jasnim pravilima o kretanju i ulozi sveštenstva, kralja i vernika. Ovde se uočava veza sa definicijom dramaturgije Raška V. Jovanovića, određenom kao „nauka o ustrojstvu i uređenju pozornice“¹⁸⁶, pri čemu se prostor kapele percipira kao pozornica. Nekadašnji kraljevski balkon visoko je izdignut u okviru transepta kapele i simbolično utvrđuje želju normanskog kralja Ruđera II da tokom liturgije otelotvori sebe

¹⁸⁴ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Radovan Ivančević, Uvodnik, 35.

¹⁸⁵ Kralj, Vladimir: *Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1966, 8.

¹⁸⁶ Jovanović, Raško V.: *Pozorište i drama*, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd 1984, 75.

kroz lik vladara koji ujedinjuje zemaljsku autoritativnost i lik božanskog namesnika, po ugledu na vizantijske uzore.

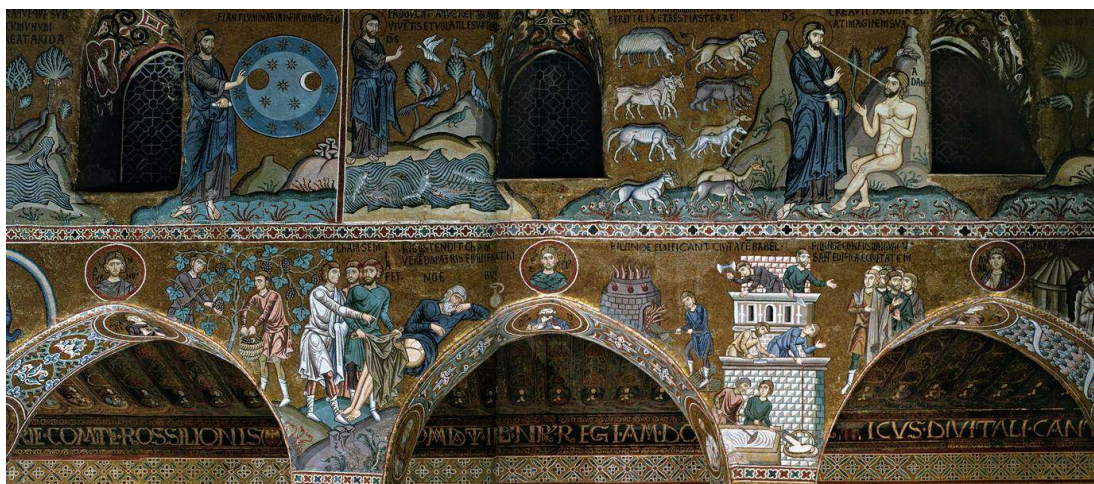


Slika 4: Mozaici u prezbitarijumu i apsidi kapele Palatina

Hrišćansko načelo Boga tvorca fizičkog sveta, istovremeno izvan i iznad njega, oslanja se na Platonovo učenje o demijurgu – graditelju koji kreira svet na osnovu ideja i materije. U prve tri scene stvaranja sveta u kapeli Palatina dominiraju elementi vode i nebeskog svoda, prikazani kao sfera plavom bojom različitih valera i figurom Boga u tamnoplavoj i purpurnoj odori koji razdvaja kopno, spušta se na Zemlju i stvara živi svet. Prikaz stvaranja Sunca i Meseca podseća na geocentrični sistem čija najudaljenija sfera sadrži zvezde nekretnice. Kako nikad nije locirana moguća pozicija Rajskog vrta, konfiguracija njegovog terena, biljni i životinjski svet se mogu različito tumačiti.

Ptice i morske životinje Bog stvara uvek kao paran broj, kopnene životinje isto su prikazane u parovima, gde se jedinke u paru uvek razlikuju – po boji, veličini ili rogovima. Kontrast ovoj sceni jeste stvaranje Adama koji je sam. Prema tekstu Postanja, Bog oživljava Adama prenevi mu svoj duh kroz nos. Na mozaiku je Adamu prenet duh kroz dah, kao beli zrak emitovan iz božjih usta (slika 5), dok u ovoj sceni u crkvi Svetog Marka u Veneciji Bog animira Adama predajući mu malo stvorenje – poput deteta s

krilima. *Stvaranje Adama* Mikelandela Buonarotija (Michelangelo di Lodovico Buonarroto Simoni), na tavanici Sikstinske kapele je animiranje kroz dodir kažiprsta, a u hrišćanskoj umetnosti ima dosta primera koji ilustruju dodir Adamovog čela, ramena ili grudi. Duh božji na mozaiku u kapeli Palatina oslikan je i kao golub sa oreolom koji se nadvija nad bezdanom u prvoj sceni stvaranja sveta.

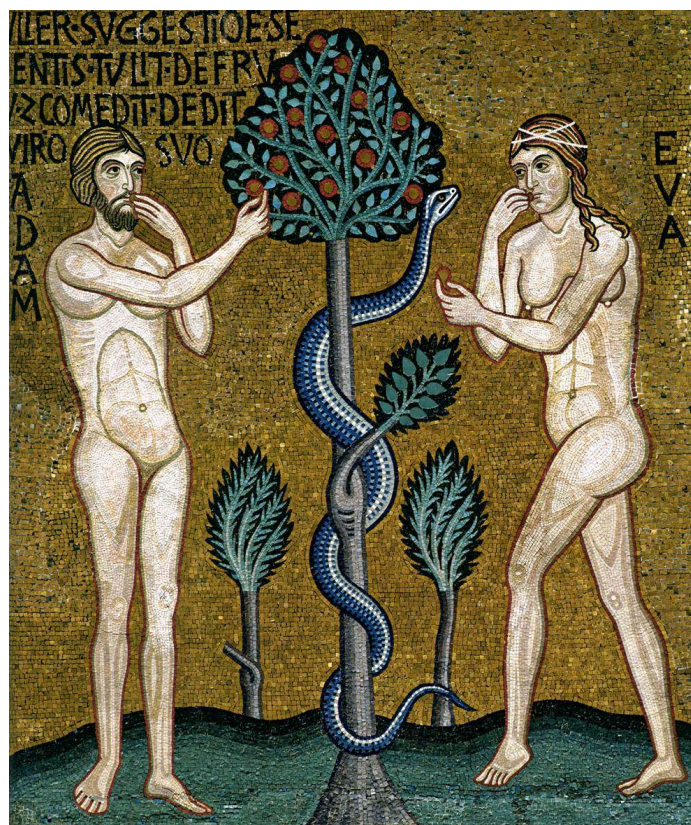


Slika 5: Četvrti, Peti i Šesti dan stvaranja sveta na mozaicima u kapeli Palatina (1140–1170)

Adam je načinjen prema božjem obličju, pa su njihova lica gotovo identična, kao i kosa i brada. Na licu dominiraju krupne oči koje uz izdužen, uzak nos i mala usta odaju utisak patosa. Realne proporcije tela nisu primarno značajne u umetnosti srednjeg veka, jer se telo smatra prolaznom „posudom“ duše. Njihove figure su naglašeno vizantijskog stila: izduženi torzo, male šake i stopala, a pokreti figura svedeni, staloženi, bez velike dinamike, deluje da nemaju težinu. Figura Boga zaodenutog u antički purpurni hiton sa zlatnom trakom na rukavu, dodatno ogrnut plavim hitonom, na nogama sandale, čini kontrast sa belinom nagog Adamovog tela. Telo Adama koji spava i Eve koja nastaje iz njegovog boka u sceni stvaranja diferencirani su oblikom grudi i stomaka, ali nemaju naznaku polnih organa koji će se pojaviti u umetnosti renesanse. Vasiliki Mavroska objašnjava da je tokom srednjeg veka uspostavljen patern u predstavljanju scene stvaranje Eve – „uobičajeno je prikazana polovina njene figure, ali kao potpuno formirana osoba. Eva je gotovo uvek naga, moli se ili razgovara sa Bogom“¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Mavroska, Vasiliki V.: *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*, 105.

Scena kušanja ploda je predstavljena simetričnom kompozicijom koju čine drvo sa zmijom obmotanom oko stabla, nagnutoj prema Evi koja stoji sa desne strane, a Adam je levo. Dinamici ove scene, sudbonosne za celokupno čovečanstvo, najviše doprinosi zmija, prikazana sa puno detalja – od karakterističnih očiju, žutih beonjača do šara na koži prikazanih gradijentom plave boje kojom se u prethodnim scenama obeležavalo sve što je nebesko.



Slika 6: Adam i Eva kušaju plod sa Drveta znanja dobra i zla
(mozaik u kapeli Palatina)

U ovoj sceni se još više ističe Evina lepota definisana svetlijom kosom, sa uvojcima i ukrasima od upletenih traka (slika 6). Plod koji jedu nije moguće pouzdano odrediti. Prema veličini i obliku ploda na drvetu i u Evinoj ruci, moglo bi se pretpostaviti da je to smokva, čijim lišćem prekrivaju „svoju sramotu“ kad se u sledećoj sceni kriju od Boga pred kojim su sagrešili. U srednjovekovnoj i renesansnoj umetnosti najčešći je prikaz jabuke, ali odstupanje se može videti na primeru Oltara u Gentu, autora Jana van Ajka (Eyck) iz 1432. godine, na kojem Eva drži citrusno voće, najverovatnije limun. U sledećoj sceni, u pejzažu obraslom visokom travom i krupnim lišćem, Adam i Eva ophrvani

krivicom, najpre vidljivom u njihovim očima, stoje zbijeni jedno uz drugo dok Bog propituje zašto su prekršili zabranu. Adam gleda u Boga, čiji je pogled uokviren uzdignutim obrvama kao moguć nagoveštaj srdžbe. Eva sasvim pognute glave, oborenog pogleda, pokriva genitalije smokvinim listom. Adam takođe levom rukom pokriva genitalije, dok desnom upire u Evu.

U sceni izгона iz Raja, Adam i Eva tužnih pogleda uperenih pravo u posmatrače, prvi put stupaju na ovozemaljsko tlo. Na kapiji Raja ispraćaju ih heruvim, čuvar rajskog Drveta života, zaodenut u beli hiton, oko glave mu sija oreol, obema rukama drži Adama za rame i serafim – šestokrilni anđeo, plamene boje, sa mačem u ruci, smešten u nišu kapije. U sceni teškog rada vidimo Adama i Evu, bosonoge, u tunikama od vune ili životinjskog krzna. Adam obrađuje zemlju motikom, dok Eva prekrštenih nogu, oslonjena na kamen obrastao korovom, sedi zabrinuta. U crkvi Svetog Marka u Veneciji, u ovoj sceni Adam zasučениh rukava radi, a Eva mirno sedi na tronu, tapaciranom plavim materijalom, ruku položenih na rukonaslone, prekrštenih nogu. Položaj njenog tela svedoči o dominantnoj poziciji ženske figure nad muškom. Adam i Eva u svim scenama prikazani su iz poluprofila, orijentisani prema figuri Boga ili zaokupljeni nekom radnjom, što ih postavlja u inferiornu poziciju u odnosu na božanske figure koje su u kapeli Palatina frontalno postavljene, okrenute ka vernicima koji ih odozdo posmatraju. Ranjivost Adama i Eve istaknuta je belinom nagih tela, čak i kad su obučeni u tunike, što upućuje da su postali smrtni, njihove noge su otkrivene, u odnosu na sve ostale figure zaodenute u dugačke, slikovitije odore.

Mozaik sveukupnu sliku razdvaja na hiljade delova, usmerava pažnju sa celine na detalje, do nivoa pojedinačnog komada stakla i približava dematerijalizovani, simbolički svet koji ilustruje vizantijska umetnost. Svet je treperav, oživljen svetlom koje se reflektuje sa svakog delića mozaika, čineći sliku večno živom i sjajnom, mnogo duže od slika oslikanih bojom. Matilda Soke (Mathilde Sauquet) objašnjava da su u kapeli Palatina mozaike u početku oslikavali umetnici i zanatlije iz Carigrada i Grčke, od kojih mnogi potpadaju pod uticaj orijentalne i zapadnoevropske umetnosti. Pretpostavka je da su „lokalci“ bili umetnici i zanatlije koji su izradili mozaike s prikazom priče iz Postanja.

Soke tvrdi da nikada „nije ustanovljena 'kolonijalna' forma vizantijske umetnosti“¹⁸⁸ za novoosvojene teritorije i smatra da su vizantijski mozaici u kapeli Palatina, u suštini imitacija. Ne ostavlja prostor za mogućnost da se do tada (12. vek), vizantijska umetnost razvila u stil koji se više nije identifikovao isključivo teritorijalnom pripadnošću državi ili crkvi Vizantije. Soke ističe da je normansko kraljevstvo reprezentovalo crkvu Rima, iako se oslanjalo na umetnost Vizantije.

Delatnost umetnika u srednjem veku tretirana je kao znanje koje se ubrajalo u mehaničke veštine (*artes mechanicae*).¹⁸⁹ Na zapadnoevropskim i vizantijskim univerzitetima veština „odgovara našem današnjem terminu nauka“¹⁹⁰. U mehaničke spadaju veštine brojeva: muzika, aritmetika, geometrija, astronomija, nastale prema Platonovoj podeli fizike. U drugoj grupi su slobodne veštine (*artes liberales*), veštine jezika: gramatika, retorika i dijalektika. Obe grupe veština, podjednako važne, formiraju krug u čijem je središtu filozofija. Sreten Petrović ističe signifikantnu razliku između današnjeg shvatanja umetnosti koje podrazumeva „ljudsku delatnost usmerenu na subjektivan čulni izraz“, dok se u srednjem veku „uopšte ne govori o aktivnoj ulozi stvaraoca, čoveka, već o Bogu kao tvorcu“. Lepota se podrazumeva, ona je svojstvo svega što postoji, čovek ju je „mogao otkriti, ali ne i *proizvesti*“¹⁹¹. Zbog toga, prema Petroviću, sve što je stvarano u hrišćanskoj umetnosti smatrano je izrazom Boga kao sveopšte duhovnosti, oslobođene materije i nije razdvajano na formu i sadržaj. Ikonoborci u 8. i 9. veku ovo načelo uzdižu do ekstrema zalaganjem za ukidanje ikona, jer nedostojno prikazuju božansku dimenziju Hrista. Jedina svrha umetnosti srednjeg veka jesu moralni smisao i podučavanje, vaspitna funkcija, što je izvorno Platonova ideja. Prema istraživanju Marije Lidove (Maria Lidova), na nekim delima vizantijske umetnosti iz različitih perioda, mogu se videti tekstovi posvete autora i ličnih molitvi, što tumači kao

¹⁸⁸ Sauquet, Mathilde: *Roger II, King of Heaven and Earth: An Iconological and Architectural Analysis of the Cappella Palatina in the Context of Medieval Sicily*, Trinity College, Hartford, 2018, 16.

¹⁸⁹ Петровић, Сретен: *Естетика*, Чигоја штампа, Београд 1996, 160.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid., 159.

izraz „potrebe za samopoštovanjem i željom da upišu svoje ime u istoriju i zapečate sećanje na njihov život kroz njihov rad“¹⁹².

Naposletku, ideja hrišćanstva o jednakosti svih ljudi i pravu čoveka na slobodu nije ostvarena. U 14. veku vizantijsko i zapadnoevropsko društvo je feudalno, duboko podeljeno na bogatu, privilegovanu aristokratiju i njima podređene siromašne seljake i sluge. Ali ponovni pogled na mozaike i način na koji je prostor u njima konstruisan, navodi na zaključak da vizantijska umetnost ima oslonac u oku i uporište u duhu onog ko je posmatra. Svet na vizantijskim ikonama i mozaicima postavljen je u obrnutoj perspektivi, čiji nedogled nije tamo na horizontu, u moćnoj beskonačnoj daljini, već u oku onog koji stoji pred slikom. To je svet koji hrli u susret posmatraču, svet koji se zapravo nudi. Ako zamislimo da nas neko posmatra pogledom sa vizantijskih mozaika, taj bi morao da pomalo klekne, pogne glavu, a zatim podigne pogled ka našim očima koje su gore, iznad njega.

¹⁹² Lidova, Maria: „Manifestations of Autorship. Artists' signatures in Byzantium“, u: *Venezia Arti*, Vol. 26, 2017, 102.

4.1.3 Hijeronimus Boš, „Vrt uživanja“ (1490–1500)

Minulo je više od pet vekova kako je Boš (Jheronimus Bosch, cca. 1450–1516) naslikao fantazmagoričnu viziju, čuveni triptih *Vrt uživanja*, u istoriji umetnosti poznat kao delo nikad do kraja rastumačeno. Svako novo otkriće i moguće objašnjenje više govore o tumaču dela – njegovom sistemu povezivanja činjenica i simbola na osnovu kojih formira moguće pretpostavke o značenju dela, nego što uspeva da razjasni i prenese misli i namere velikog umetnika severne renesanse. Izazov u artikulisanju utiska i poruke Bošove umetnosti jeste njegova originalnost koja nema preteču ni u flamanskoj niti u umetnosti renesanse i, prema Lariju Silveru (Larry Silver), čini otklon od poznate „paradigme dostupnih svetih ličnosti i slika u službi molitve i odgovora. Umesto toga Boš ističe postojanje zla u svetu i slabljenje svetih ličnosti, naročito Hrista“.¹⁹³

Renesansa je ponudila beskrajni ovozemaljski horizont koji uspostavlja vezu između posmatrača i opipljive prirode što ga okružuje, suprotan svetu apstrakcija i simbola nebeskog carstva u hrišćanskoj umetnosti i locirala čoveka u centar interesovanja nove umetnosti humanizma čiji su glavni predstavnici Bošovi savremenici – Andrea Mantegna (Mantegna), Leonardo da Vinči (Da Vinci), Mikelandelo, Albreht Direr (Albrecht Dürer), Hugo van der Goes. Inspirisani su obnavljanjem antičke umetnosti, uz prisustvo autoriteta Biblije koja se očitava u njihovim brojnim delima. Osim kraljevskog dvora i bogatih građana, crkva je i dalje neprikosnoveni ktitor umetnosti. Za Boša, slika ne polazi od bića kao dela savršene prirode – realnosti „proverljive“ sopstvenim očima, već od čovekove neobjašnjive, nerazumljive strane koja u *Vrtu uživanja* počinje Adamom i Evom. Prikazani svet Rajskog vrta i pakla više je fantastičan nego realan, kao stvoren na temelju nadstvarnosti i ljudske podsvesti, u kojoj se mešaju poznato i nepoznato, prijatnost i gađenje. U takvom okruženju figura Boga postaje otuđena pojava, suvišna i zaboravljena, bez moći i uticaja. Boš je moralista, za eroziju duha krivi korumpirano društvo, u koje uključuje i sebe, pa sopstveni lik na slici smešta u pakao.

Vrt uživanja je dinamična slika – njen sadržaj postupno se otkriva, mehaničkim pomeranjem, odnosno obrtanjem panela na šarkama. Spoljni paneli su oslikani sivim

¹⁹³ Silver, Larry: „Jheronimus Bosch and the Issue of Origins“, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Vol 1:1, 2009, 1.

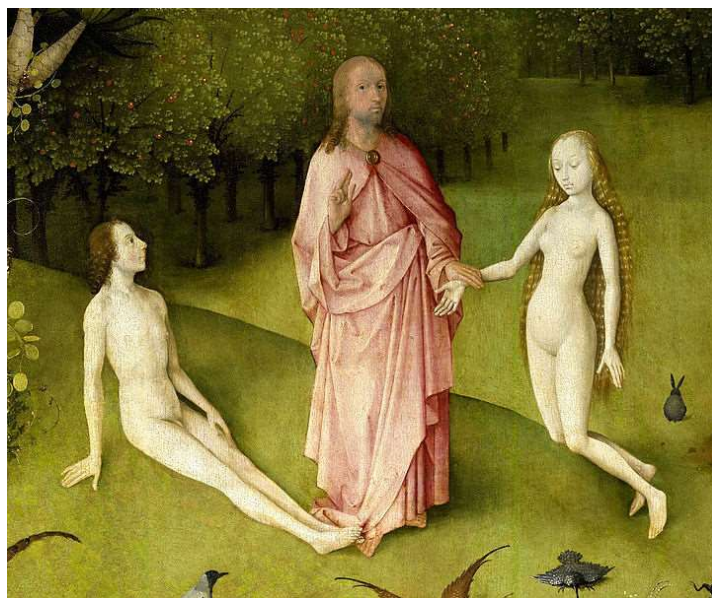
tonovima u grizaj tehnici (slika 7), ilustruju Treći dan nastanka sveta kao sfere čija je donja polovina zemlja, a gornja nebeski svod. Pomalo neprimetno, na rubu tame oko sfere, na izvesnoj distanci sedi Bog, sa otvorenom knjigom u ruci. Mali nagoveštaj onoga što se nalazi u unutrašnjosti panela jeste kopno prekriveno proplancima i drvećem, među kojima je nedefinisana, augmentirana vegetacija sa šiljcima i bodljama koja, ako se bolje pogleda, može pripadati i nekoj životinjskoj vrsti.



Slika 7: Spoljni paneli triptiha *Vrt uživanja* (grizaj tehnika)

Otvaranje panela najpre ostvaruje dejstvo eksplozijom toliko nestvarnih boja, nevidljivih u prirodi. Na površini visine 2.2 i dužine 3.89 m, na levom i srednjem panelu s prikazom Rajskog vrta dominira igra pastelnih boja – zelene, porcelanskobeke, ružičaste, plave kao i difuzno svetlo, bez jakih senki, a nagla promena ka crnoj i zemljanim bojama vidljiva je na desnom panelu, na kojem je prikazan pakao. Boje triptiha su elementi koji jasno parafraziraju ideju Rajskog vrta kao prostora bujanja vitalne energije što se menja i gasi pred nastupom pakla. A sve počinje Adamom i Evom. Na levom panelu, u Rajskom vrtu je trenutak njihovog prvog susreta. Spokoj i ravnotežu ovog panela nosi osa centralne figure – Boga. Adam sedi kraj njega opruženih nogu, prekrštenih stopala, i gleda ga dok drži ruku Eve, koja s druge strane kleči spuštenu pogleda. Razdvajanje božanskog i ovozemaljskog, osim uobičajene odevenosti Boga spram nagosti prvih ljudi, ogleda se i

u boji kože. Adam i Eva su beli, poput ljuske jajeta, a Bog gotovo monohromatski tretiran ružičastom bojom (slika 8). Istom bojom je označena i začudna fontana sa četiri izvora, postavljena u vertikalnoj osi Boga u središtu Vrta. Konstitucija tela Adama i Eve kao i njihova lica jesu model za sve ljudske figure na triptihu. Krhke, izduženih ruku i nogu, bez izraženih mišića koji nagoveštavaju snagu. Nad delimično vidljivim simbolima polne zrelosti poput torza, bokova i stomaka, dominira nevinost njihovih lica – Adamovo rumeno, začuđeno i Evino sramežljivo. Blagost njihovih karaktera uokviruje oblikovana kosa – Adamova smeđe-plava kosa slična božjoj, i Evina duga, plava koja se presijava na pregibu talasa. Oni su izrazito mladi u odnosu na većinu ranijih prikaza. Veliki broj figura na srednjem panelu su duplikat Adama i Eve sa prvog panela, ali u drugačijim situacijama – on joj nudi voće; kupaju se u jezeru i on je hvata za ruku koju je držao Bog; razgovaraju skriveni u jajetu. Na panelu sa prikazom pakla figure ljudi su sive i smeđe, sa izraženim bolom na licima.



Slika 8: Adam, Bog i Eva u Rajskom vrtu (detalj sa levog panela)

Idealizovani pejzaž Vrta pun različitih vrsta voća (jabuke, jagode, trešnje, kupine), drveća i čudnovatih formacija koje naseljavaju jata ptica i životnja, narušava vodena površina u dnu panela. Voda je tamna, u njoj plivaju i oko nje se skupljaju hibridi riba, vodozemaca i ptica koji su mutirali kombinacijom nespojivih vrsta – jednorog riba, ptica riba, kljunar koji čita knjigu, troglava ptica, ptica sa zmijskim jezikom. Njihova pojava

izaziva neprijatnost jer „poznato“ postaje nepoznato odnosno nadrealno. Ovo osećanje pojačava pogled na životinjski svet u raznim delovima Vrta, gde se otkriva još takvih vrsta, ali i njihova predatorska priroda – zver jede srndaća, žaba sa ptičjim telom guta manju žabu, stvorenje nalik velikom gmizavcu beži od divlje svinje. Sve upućuje na poremećen balans i iščezavanje harmonije u Vrtu, sugeriše nezadovoljstvo, bolest i strah.

Središnji panel može se posmatrati kao obistinjena božja poruka Adamu i Evi: „Rađajte se i množite se, i napunite zemlju, i vladajte njom.“ Nebrojene muške i ženske figure predaju se čulnom uživanju. Pokušavaju da zagrizu voće, hrane ih ptice ili jedni druge, nose voće na glavi. Muškarci mahnitito jašu konje i druge životinje oko jezera u kojem se kupaju devojke. Vire iz loptastih ljuski iz kojih kao da se rađaju ili se u njima skrivaju. Zavlače se u školjke. Pojedini vise naglavačke, dube na glavi, hodaju na rukama. Posmatraju ih augmentirane, raznobojne ptice. U daljini kompleksi poput bajkovitih dvoraca, plavih i ružičastih, ukrašenih kristalom, perlama, laticama, bodljama i šiljcima, donekle imitiraju falusni oblik. Celokupan svet izobilja je mesto uživanja i igre. Likovi deluju infantilno i luckasto (slika 9). Voće kao hrišćanski simbol za ovozemaljski greh i seksualnost je uvećano pa je ljudska interakcija s njim često humoristična i ističe neumerenost čoveka, zbog koje je u Rajskom vrtu zavladao kaos. Boš koristi humor kao kritiku društva za gubitak mere i ravnoteže u Rajskom vrtu u čijim se kutovima, kao i na prethodnom panelu, vide noćna sova, otrovne žabe i pacovi, stvorenja čija pojava verovatno budi snažnu anksioznost. U 14. veku pacov je glavni rezervoar bacila kuge koja je usmrtila trećinu stanovništva Evrope.

Desni panel ilustruje kažnjavanje grešnika i strašni sud koji ih čeka u paklu. U daljini se jasno prepoznaju zidovi zapaljenog grada iz kojeg mutirane životinjske nakaze proteruju ljude na mesto njihovog pogubljenja ili večnog mučenja. Boš precizno razvija brojne oblike kažnjavanja. Sprave za mučenje su bizarne i zasnovane na smrtnim grehovima, lošim ljudskim navikama i ponašanju – kartaški sto za koji se kockar pribada mačem kroz srce. Ptica sa telom vodozemca proždire dušu mučenog i ispljune ga u rupu u kojoj proždrljivac večno povraća, a škrtica defecira novac. Posebno mesto je rezervisano za ljubitelje muzike. U *Enciklopediji komparativne ikonografije* urednica Helen E. Roberts beleži brojne primere iz umetnosti renesanse s negativnom konotacijom muzike i muzičkih instrumenata, koji podstiču sladostrašće. „U severnoevropskim humanističkim spisima, muzika je povezivana sa senzualnom ljubavlju i glupošću [...]

Erazmo [Roterdamski] je kritikovao sekularnu muziku, posebno romantičnu i *lascivne melodije*.¹⁹⁴ U Bošovom paklu kažnjenici pevaju u đavolskom horu sa nakazama koje diriguju kompoziciju prikazanu na zadnjici kažnjenika zgnječenog augmentiranom lautom i harfom sa raspećem. Slikar oštro kritikuje licemerno sveštenstvo prikazom svinje kaluđerice koja sili grešnika da potpiše dokument za koji se pretpostavlja da je indulgencija – dokument koji će za manje od dvadeset godina od nastanka ove slike biti osnova za pokretanje protestantske reformacije. U središte pakla smešta drvo (slika 10), iščupano iz korena, postavljeno na brodove koji gube ravnotežu, na njemu napuklo jaje u kojem se pijanice opijaju.



Slika 9: Svet infantilnih u Rajskom vrtu



Slika 10: Lik slikara Boša u paklu

Drvo i jaje, u prethodnim panelima simboli života, sada su osušene ljuštore. Iza njih se skriva Boš – prikazao je sebe sa obrazom čvrsto priljubljenim uz jaje, skrenutog pogleda. Ne vidi se njegovo čelo, kao da je odstranjeno sa gornjim delom glave, pritisnuto diskom po kojem marširaju nakaze, uz zvuke gajdi, prema Helen E. Roberts simbolima raskalašnog života u Flandriji 16. veka. Boš možda sugerise da je celokupna vizija ovog triptiha izlivanje sopstvene podsvesti bremenite stidom, krivicom i strahom od neizvesne budućnosti u koju je čovek zaslužen dopao otuđivanjem društva od Boga. Odjek iracionalnog ljudskog uma u Evropi u 15. veku Roberts povezuje sa masovnom histerijom

¹⁹⁴ *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, 635.

povodom lova na veštice i spaljivanjem okrivljenih na lomači (biće iskorenjeno tek pred kraj 17. veka).

Tačno vreme nastanka triptiha nije poznato, Boš ga nije obeležio potpisom niti godinom, pretpostavlja se da je naslikan u periodu 1490–1500, najverovatnije po porudžbini grofa Engelberta II od Nasaua. Namenjen je za oltar, ali nikad na oltar nije postavljen. Nakon smrti Engelberta II, triptih na tajnom mestu za primanje gostiju u Briselskoj palati, drži njegov rođak Henri III od Nasaua kao svojevrsnu scenografiju, u sobi sa ogromnim krevetom gde bi goste napio „do besvesti“. Tako je Bošova namera da triptihom kritikuje neumerenost dvorskog načina života u rukama Henrija III postala ironična refleksija realnosti. Još bizarniji primer je surovo, osamnaestomesečno mučenje kućepazitelja Henrijevog naslednika. Nesrećnik nije hteo da oda mesto skrivanja triptiha vojvodi od Albe, rešenom da u pohodu papske inkvizicije na Holandiju dođe u njegov posed. Od tada je slika u Španiji, a danas se čuva u Muzeju Prado u Madridu (slika 11).

Od veštine i zanata u srednjem veku, umetnost se u renesansi razvila u profesiju. „Od umetnika se, po uzoru na naučnika, zahtevalo mnogo znanja, poznavanje prirode, nauka, filozofije, morala“ da bi što bolje razumeo opipljivi, materijalni odnosno ovozemaljski svet koji njegova umetnost treba da odrazi, kao u ogledalu.



Slika 11: *Vrt uživanja* Hijeronimusa Boša u Muzeju Prado u Madridu (2016)

Slikari su razvili različite empirijske metode za postizanje precizne optičke slike, poput perspektive i kamere opskure (lat. *camera obscura* – mračna soba, mračna komora). Empirijsko izučavanje pojava i umrežavanje različitih nauka utemeljio je renesansni filozof Fransis Bejkon (Francis Bacon, 1561–1626). Smatrao je da je krajnji cilj nauke ovladavanje i moć nad prirodom od koje će čovek imati ogromnu korist, i time odredio putanju današnje tehnološke civilizacije. Bošovo slikarstvo je iskoračilo iz svega što je racionalizacija ljudskog uma dosegla u tome trenutku i suočilo nas s paradoksom – teško je „vodom oprati vodu“, kao što čovek prosvetljenog razuma teško uspeva da dokuči sopstvenu iracionalnu, neshvatljivu stranu. A ona tako jasno isijava iz Bošovih slika.

4.1.4 Barnett Njuman, „Eva“ (1950); „Adam“ (1952)

Rešenost evropskih i američkih umetnika prve polovine 20. veka da odustanu od tradicionalnih vizuelnih obrazaca predstavljačke umetnosti koju smatraju balastom 19. veka i akademske umetnosti, šire gledano može se povezati i sa evropskom, hrišćanskom kulturom, obeležila je pojava apstraktne umetnosti.¹⁹⁵ Barnett Njuman (1905–1970), kao i mnogi pobornici apstraktnog slikarstva – Vasilij Kandinski, Pit Mondrijan (Piet Mondrian), Mark Rotko (Rothko) – isticali su spiritualnu i transcendentnu dimenziju umetnosti, nastojali da se uvek uspostavi što neposrednija veza između bića i slike, u nadi da će i posmatrača osloboditi svih oblika predeterminisanosti – „Pogledaš je [sliku], i vidiš je! [...] Nema ničeg u šta treba da se uđe. To nije prozor koji posmatrača vodi kroz situaciju u kojoj hoda unutrašnjim ili spoljnim svetom i na kraju izvodi neki zaključak.“¹⁹⁶

Svoja promišljanja o prvom čoveku, priči iz Postanja i nastanku umetnosti, Njuman je 1947. objavio u tekstu „Prvi čovek je bio umetnik“, publikovanom u časopisu *Tiger's Eye*. Zastupa ideju da je čovekova priroda u osnovi umetnička, razvijena iz potrebe da se obrati nepoznatom. Kaže da je govor izvorno čin poetskog negodovanja, vika pred prazninom i tragičnom usamljenošću, a plač prva pesma. Ističe da je favorizovanje tvrdnje potekle od arheologije kako su produkti materijalne kulture, poput koplja, sekire i grnčarije, preduslov za razvoj umetnosti – potpuno pogrešno jer se potreba za umetničkim delovanjem stiće rođenjem čoveka. Tumačeći tekst Postanja, Njuman skreće pažnju da je tvorcu priče nezamislivo da je čovek došao na svet samo da bi bio fizički radnik i društvena životinja, te ga zato smešta pokraj Drveta znanja dobra i zla, kao najvišeg božanskog otkrovenja. Njuman veruje da je Adam težio da postane kao Bog – kreator svetova, ali iz ljubomore biva kažnjen. Kaže da je suština čovekovog greha u tome što ne živi kao stvaralac, a prvobitno jeste bio umetnik.

¹⁹⁵ „Umetničko delo je apstraktno ako njegova pojavnost i značenja nisu određeni prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja sveta“, Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, 38.

¹⁹⁶ Izjava Barneta Njumana u dokumentarnom filmu *Painters Painting* (reditelj Emile de Antonio, 1967) https://www.youtube.com/watch?v=SrM39J6GLvU&feature=emb_rel_end, (pristupljeno 28. 02. 2021).

Njuman je *Adama* slikao tokom 1951. i 1952. godine. Kao osnovu, na celo platno širine 2 i visine 2.5 m naneo je grimizno crvenu boju, a preko nje smeđu, u nejednakim slojevima. Vidljiva grimizna polja zapravo su vertikalni pojasevi, jedan uz levu ivicu, drugi u levoj trećini formata. Taj pojas se blago savija, menja pravac odozdo nagore. Treći element koji harmonizuje kompoziciju na suprotnoj je strani slike, uz desnu ivicu. To je tanka, grimizna vertikala koju autor naziva „zip“, zbog karakterističnog poteza ruke pri skidanju samolepljive trake kojom je razdvajao različito bojene površine. Zip se pojavljuje i nestaje na pojedinim mestima, suptilno prožima i prosijava smeđe polje. Smeđe polje je na pojedinim delovima vizuelno propusno, a na drugima intenzivno saturisano, gotovo da se oseća materijalnost boje, sada sličnija zemlji ili prašini. Totalnost ove slike je narušena delovima koji tvore nesavršenu fragilnu celinu. Celina se oseća, ali ipak nije potpuna.



Slika 12: *Adam i Eva* u Galeriji Tejt u Londonu

Njuman je 1950. godine naslikao *Evu*. To je veliko, svetlocrveno polje koje se sa desne strane završava purpurnim zipom. Crvena boja je pažljivo i ravnomerno naneta na sve delove slike i nosi ideju savršenstva. Zip donekle deluje kao granica koja sprečava polje da se vodoravno širi, ali vraćanjem pogleda na celinu – polje i zip zajedno, uviđa se da polje sada raste u visinu, gde se gube granice. Posmatranje obeju slika istovremeno,

kao „par“ (slika 12), ne donosi novi utisak o svakoj pojedinačno. One su jednostavno samostalne, svaka naslikana u različito vreme. Zasnovanost kolorita obeju slika na crvenoj boji, jedina je zajednička karakteristika. U Njumanovom slikarstvu dodirne tačke se pre mogu naći između slika *Adam* i *Ahil*, kao i između *Eve* i *Kraljice noći*.

Slika *Adam* izložena je na drugoj Njumanovoj samostalnoj izložbi, 1951. godine, u Galeriji Beti Parsons u Njujorku (Betty Parsons Gallery), u kojoj je godinu dana ranije priredio svoju prvu izložbu. Džejms Finč (James Finch) ističe da na fotografijama sa te izložbe na *Adamu* nema grimizno crvenog pojasa unutar smeđeg polja. Njuman ga doslikava 1952. godine, nakon negativnih kritika njegovog umetničkog rada i poražavajuće činjenice da na tim dvema izložbama prodaje tek jednu sliku.¹⁹⁷ Finč objašnjava da je od 1953. slika *Adam* bila u Njumanovom studiju, dok je 1957. godine, za tri hiljade dolara nije prodao uticajnom njujorškom kolekcionaru apstraktne umetnosti i dileru, Benu Heleru (Heller). Finč objašnjava da je slika *Adam* deo brojnih izložbi američke umetnosti u Evropi i Sjedinjenim Državama od 1958. godine. U početku se često sumnjalo da li Njumanovo slikarstvo pripada apstraktnoj umetnosti. A sam slikar uvek je bio na oprezu da ga ne svrstaju u grupu autora kojoj smatra da ne pripada, poput Maljeviča i Mondrijana, čiji je geometrizam smatrao slabošću kojoj se umetnik predaje pod uticajem moralne krize¹⁹⁸. Njuman uništava sve svoje radove nastale pre 1944, jer smatra da tek tada, kad završava prvu sliku sa zipom, otkriva i razvija sopstveni stil.

Njuman je slikao na platnima različitih dimenzija i uvek razmišljao o posmatraču dela, o ljudskoj srazmeri. Smatrao je neophodnim da se posmatrač približi slici i bude direktno izložen bojenim površinama. Zbog toga je često slikao na platnima velikih dimenzija. Na izložbi u Galeriji Beti Parsons 1951. godine sastavio je uputstvo za posmatranje nekoliko slika, među kojima je i *Adam*. „Postoji tendencija da se velike slike posmatraju iz daljine. Na ovoj izložbi velike slike bi trebalo posmatrati sa veoma male udaljenosti.“¹⁹⁹ Njuman

¹⁹⁷ Finch, James: *Adam: „An Early Exhibition and Ownership History“*, u: Michael Schreyach (ed.), *In Focus: Adam 1951, 1952 by Barnett Newman*, Tate Research Publication, 2018, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/adam/early-exhibition-and-ownership> (preuzeto 01. 03. 2021).

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Schreyach, Michael: „Beholding Adam: Scale and Standing“, u: Michael Schreyach (ed.), *In Focus: Adam 1951, 1952 by Barnett Newman*, Tate Research Publication, 2018.

je priželjkivao intimni odnos posmatrača i slike, verovatno kakav je i sam doživljavao tokom stvaranja. Majkl Šrejač (Michael Schreyach) tumači da se posmatranjem slike *Adam* rađa osećanje veličine sopstvenog tela jer su pojedini elementi – vertikalni, grimizni pojas – širine otprilike koliko i glava posmatrača i da se gledalac podsvesno „projektuje“ na platno, ali ne gubi sopstvenu celovitost uranjanjem u sliku, već postaje kontrateža slici.²⁰⁰



Slika 13: Barnett Njuman (desno) pred svojom slikom *Katedra* (1958)

Potruga za temom, umetničkim izrazom i odgovorom na pitanje „šta slikati“, prema Njumanovim rečima, mučna je borba za svakog umetnika, posebno nakon Drugog svetskog rata. U razgovoru sa umetničkim kritičarem Tomasom Hesom (Thomas Hess) 1966. godine komentariše besmisao nastavka tradicije „slikanja ljudi koji sviraju violine

<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/adam/beholding-adam>
(preuzeto 01. 03. 2021).

²⁰⁰ Ibid.

i violončela ili slikanja cveća“²⁰¹ te je bilo nužno preispitivanje tema u slikarstvu pokrenuto nadrealizmom. Dalje kaže da je slikarstvo evropskog nadrealizma i konstruktivizma zasnovano na apstraktnim idejama i mističnom jeziku, ali u rezultatu krajnje materijalističko, jer kreira utopijski svet. To je idealistička pozicija koja podrazumeva da ideja prethodi objektu, a kojoj se Njuman uvek opirao. Težio je slikarstvu koje će biti otelotvorenje najsnažnijih ljudskih emocija, a susret sa slikom trebalo bi da bude iskustvo tih osećanja.

Možda je najveća promena koju Njuman zahteva od društva odnosno od pojedinca koji posmatra njegovu sliku bez prepoznatljivih scena, figura ili simbola, ona da spozna kako ga ništa ne vodi, da mora da se suoči sa sobom, sa sopstvenom prazninom i tragedijom. Pojedini posmatrači to su shvatili kao prevelik zahtev, toliko da su Njumanova dela nekoliko puta bila izložena destrukciji. Student veterine Josef Nikolaus Kleer je 1982. u Nacionalnoj galeriji u Berlinu oštetiо 2.6 miliona maraka vrednu Njumanovu sliku *Ko se boji crvenog, žutog i plavog IV*, smatrajući da ismeva zastavu Nemačke. Umetnik Gerard Jan van Bladeren isekao je skalpelom sliku *Ko se boji crvenog, žutog i plavog III* u Stedelijk muzeju u Amsterdamu 1986, a jedanaest godina kasnije u istom muzeju i sliku *Katedra* (slika 13). Prvi postupak Van Bladeren je pravdao protestom protiv izostavljanja holandskih slikara realizma iz postavki holandskih muzeja, dok je drugi uporedio sa monohromatskim platnima sa posekotinama, odnosno prorezima Lučija Fontane (Lucio Fontana) iz serije *Prostorni pojam*.²⁰²

²⁰¹ Razgovor Barneta Njumana i Tomasa Hesa, u muzeju Gugenhajm, povodom izložbe *Barnett Newman: The Stations of the Cross, lema sabachthani* <https://www.guggenheim.org/audio/track/barnett-newman-and-thomas-hess-in-conversation-1966> (pristupljeno 28. 02. 2021).

²⁰² Brougher, K., R. Ferguson, D. Gamboni: *Damage Control – Art and Destruction Since 1950*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, 2013, 194.

4.1.5 Džim Džarmuš, „Only Lovers Left Alive“ (2013)

Pokretne slike filmske umetnosti u 20. veku preuzele su ulogu velikog naratora. Pol Šreder (Paul Schrader) suštinu filma vidi u empatiji koju čovek razvija prema slikama i njihovom sadržaju a njihovo smenjivanje u vremenu percipira kao pokret odnosno akciju. Oslanjajući se na Delezovo (Gilles Deleuze) tumačenje kinematografije posle Drugog svetskog rata kao zrele, Šreder kaže da od tada filmovi više nisu primarno zaokupljeni pričanjem priče našoj svesti, već komuniciraju sa podsvešću i načinom na koji ona procesuirá sećanja, snove i fantazije.²⁰³ U reviziji svog promišljanja o transcendentnom stilu na filmu 2018. godine, Šreder u kategoriju reditelja čiji filmovi čine „otklon“ od narativa, ubraja i Džima Džarmuša (Jim Jarmusch).

U filmu iz 2013. godine čiji je naslov kod nas preveden kao *Samo ljubavnici opstaju*, a može da glasi i *Jedini živi ljubavnici* ili *Poslednji živi ljubavnici*, Džarmuš očima Adama i Eve oslikava dobro poznato stanje zapadnog dela sveta u 21. veku, obeleženom krahom industrijskog društva. Prema njegovim rečima, to društvo smo mi, svedoci uspona i pada američke industrijske imperije u rasponu od pedeset godina, što je izuzetno kratko u poređenju s imperijama koje beleži istorija.²⁰⁴ To stanje je označeno kontaminacijom ljudske svesti, kreativnosti i životne sredine koja je prouzrokovala i infekciju ljudske krvi. A za Adama i Evu Džarmuša, osim dosade i nostalgije za boljim vremenima, ovo poslednje fizički ugrožava egzistenciju jer se hiljadama godina održavaju u životu hraneći se kvalitetnom ljudskom krvlju. Džarmuš je inspirisan rafiniranošću likova vampira iz engleske književnosti 19. veka i odlučio da prvi ljubavnici, Adam i Eva koji i dalje žive, moraju biti vrsta bića izrazito zavisna od vitalnosti celokupnog humanog sveta.

Adam i Eva žive povučenim životom. On je u Detroitu (slika 14), ona u Tandžiru (Maroko; slika 15). Njihova razdvojenost, pojačana kontrastom kratkovekog i odbačenog Detroita, nekadašnjeg centra automobilske industrije i tajanstvenog Tandžira na drugom kontinentu, koji spaja vekove postojanja, premošćena je čvrstinom njihove ljubavi. Osim ljubavi, u životu ih održava i umetnost. Retko izlaze van kuće i najveći deo njihove

²⁰³ Schrader, Paul: „Rethinking Transcendental Style“, predgovor u: *Transcendental Style in Film – Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 2018, 5.

²⁰⁴ Intervju sa Džimom Džarmušem za *Intro Magazin*, Berlin, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=b6ooNOcpfK4> (pristupljeno 02. 03. 2021).

svakodnevice ispunjen je umetnošću i naukom. Adam je muzičar, skuplja stare instrumente i stvara svoju muziku, Eva je poliglota, čita svu moguću literaturu. Ipak, depresija spoljnog sveta i iritantni malobrojni fanovi koji dolaze pod Adamov prozor intrudiraju njegov melanholični duh, pa Eva odluči da ode kod njega. Zajedničko vreme tokom noći (vampiri danju spavaju) ispunjeno je muzikom, razgovorima, plesom i vožnjama po Detroitu. Žele da ostanu neprimetni pa sa običnim ljudima, koje Adam naziva zombiji, komuniciraju samo po potrebi – kad treba nabaviti svežu krv.



Slika 14: Adam u Detroitu



Slika 15: Eva u Tandžiru

Džarmuš je karaktere Adama i Eve temeljio na onima iz *Dnevnika Adama i Eve* Marka Tvena (Twain) iz 1906. godine. U dvema kratkim pričama koje čine diptih, Tven daje glas dostojanstvenom Adamu i radoznoj Evi, koji iz svoje vizure opisuju iskustvo njihovog susreta, upoznavanja čudnog sveta oko njih i razvijanja odnosa koji će trajati i nakon izгона iz Raja, sve dok budu živi. Džarmuš preuzima psihološke karakteristike Tvenovih junaka i Adama oblikuje kao melanholičnog romantika, a Evu kao empatičnog klasičnog junaka. Obrazac njihovih likova u prvom delu filma, kada su razdvojeni, reflektuje se na atmosferu u kadrovima. Adam živi u oronuloj kući, sa gomilom muzičke opreme, uvek je obavijen tamom u koju se utapa svojom crnom kosom i kostimom, dok Evino prisustvo uvek donosi svetlo koje negde u mraku ipak postoji, odražava se na njenom licu i širi naokolo. Njen kutak u Tandžiru je mali apartman u prizemlju zidina starog grada, u čijem je središtu krevet sa baldahinom okružen „kulama“ od knjiga. Njihov odnos zasniva se na različitim pogledima na svet, koji se prepliću i tako opstaju zajedno dugo vremena. Oni su par koji i dalje ima teme za priču. Razgovor kao osnovna radnja u brojnim scenama podržava kamernu atmosferu filma, a kadrova prostora i ambijenta ima taman toliko da prikažu gde se likovi nalaze.



Slika 16: Scena u napuštenom Mičigen teatru (Michigan Theatre), pretvorenom u garažu

Ti kadrovi su samo ilustracija, a ne supstanca u koju treba uroniti. Iako je Detroit, sa brojnim napuštenim objektima (slika 16), ulicama ili kompletnim naseljima fascinantno i privlačan za oko i kameru, Džarmuš svesno želi da izbegne intenzivnu eksploataciju tužne sudbine toga grada.²⁰⁵

Adam i Eva imaju iskustvo nepoznato običnom čoveku, njihovi karakteri formirani su kostimom u kombinaciji pantalone, bluze i jakne kao zajednički sadržalac kostima iz različitih epoha, sa izrazito savremenim detaljima poput naočara za sunce. Postupak oneobičavanja primenjen je i na frizure. Njihova kosa se razlikuje od ljudske, ima teksturu životinjske grive ili krzna.

Kadrovi neočekivanih rakursa povezani su sa uvođenjem muzike kao dragocenog segmenta ovog i drugih Džarmuševih filmova. Film počinje muzikom i rotiranjem zvezda u svemiru, što prelazi u rotiranje gramofonske ploče, a zatim se rotiraju i sobe u kojoj su Adam i Eva opruženi na svojim kaučima u Detroitu odnosno Tandžiru. Scene kad Adam i Eva ispijaju krv i padaju u trans uvek su praćene muzikom koja potcrtava izmenjeno stanje svesti. Ideja o muzici kao dodiru s kosmosom pomenuta je i u razgovoru Adama i Eve tokom jedne vožnje. Eva objašnjava kako se u sazvežđu Kentaura nalazi dijamant veličine planete koji emituje muziku gonga. Oda muzici i zvuku analognih instrumenata koji nastaje kontaktom ruke sa plemenitim i prefinjenim materijalima od kojih su

²⁰⁵ Intervju sa Džimom Džarmušem za *Intro Magazin*, Berlin, 2013.

sačinjeni, učitana je u liku Adama koji sakuplja stare gitare i žičane instrumente, a Eva poseduje dar da dodirrom pogodi model i godinu iz koje potiče instrument. Muzička referenca koju pominje Adam je Motown, čuvena nezavisna diskografska kuća, osnovana u Detroitu, važan deo američke muzičke industrije šezdesetih i sedamdesetih godina 20. veka, a najvažnija savremena referenca je Jutjub kanal putem koga Adam održava vezu sa kontinuitetom muzike koju iznova proživljava.



Slika 17: Eva (Tilda Swinton) i Adam (Tom Hiddleston)

Portreti brojnih umetnika i naučnika popunjavaju čitav jedan zid Adamove dnevne sobe poput ikonostasa u crkvi. Portreti su inspiracija, ali i uspomena na različite epohe koje je proživio, bio i svedok i učesnik kad su nastajali važni doprinosi ljudske imaginacije u umetnosti i nauci. Svakodnevni razgovori Adama i Eve ispunjeni brojnim referencama jesu tačka u kojoj se film preliva u stvarnost, jer gledalac namah oseća potrebu da sazna nešto više o pomenutim umetnicima i naučnicima. Drugi način na koji ne samo ovaj Džarmušev film ostaje „prisutan“ nakon gledanja, jeste pažljivo kreiran album sa muzikom iz filma. Osnovna muzička tema, hipnotišuća kompozicija na lauti, delo je holandskog autora minimalističke muzike Jozefa van Visema (Wissem). Na samom kraju filma, Adam i Eva u Tandžiru, u potrazi za nekontaminiranom krvi slučajno nailaze na kafe iz kojeg dopire muzika andergraund libanske pevačice Jasmine Hamdan (Yasmine Hamdan). Na ovom mestu u filmu prvi put izranjaju krupni kadrovi, jasno

vidljivih lica običnih ljudi ponesenih zvukom. Na ulici ubrzo sreću i zaljubljeni par koji će Adam i Eva preobratiti u vampire i omogućiti im da žive zauvek.

Džarmuševa lična potreba da otkriva prikrivene lepote i čudesa svakodnevice, kroz likove Adama i Eve utkana je u film, široku kontemplaciju o ljudskom životu kao blesku u istoriji čovečanstva. Samo to će i ostati ako se, kako Eva kaže, protraći na opsesiju samim sobom, umesto na opstanak, uvažavanje prirode, negovanje dobrote i prijateljstva. I plesanje!

5. UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

Umetničko istraživanje ovog doktorskog projekta oličeno je u potrazi za sopstvenom umetničkom temom i izrazom. U ovom delu projekta, pored realizovane višemedijske prostorne instalacije *Dvoje*, izložen je kreativni proces čiji su ishodi uobličeni u različitim formama – crtež, digitalni kolaž i digitalna fotografija. Ti radovi jesu silazak na bočne staze glavnog intuitivnog toka koji počinje potragom za načinom da se osmisli delo koje bi integrisalo prostor, zvuk i gledaoce. Na tom putu definisana je odrednica teorijskog istraživanja biblijske povesti o Adamu i Evi, a tekst priče je i podloga za razvijanje teme i ideje sopstvenog umetničkog dela.

Prvi deo obuhvata stvaralački proces čije polazište jeste muzika iz koje nastaje serija crteža *Utisnuto vreme* (2018. godina). Već u crtežima nazire se želja da se istraži priča o Adamu i Evi, zatim i vizuelizuje u savremenom kontekstu. Taj proces rezultira serijom fotografija *A/E* (2019). Prekid bliskosti kao osnovna tema umetničkog rada definisan je tokom nastanka serije crteža i kolaža *Ljubav* (2019–2020). Stvaralački proces se potom usmerava na savremeni trenutak, podstaknut pandemijom COVID-19. Rezultat tog procesa je serija fotografija *Topli rubovi čeličnog simsa*.

Drugi deo istraživanja pokriva kreiranje narativa, teme, prostornog koncepta i izražajnih sredstava umetničkog dela scenskog dizajna *Dvoje*, realizovanog kao višemedijska prostorna instalacija 29. januara 2021, u Kulturnoj stanici Svilara u Novom Sadu.

5.1 Stvaralački proces

Crtež iz 2016. godine i digitalni kolaž *Bez naziva* (2018) inspirisani su slikarstvom Džordžije O’Kif (Georgia O’Keeffe). Njeni pusti predeli sa životinjskim lobanjama i ponekim cvetom primer su da kosti kao ostaci živog bića ne moraju da asociiraju i simbolizuju smrt. Ova tema i radovi nisu nadalje elaborirani, niti uvršteni u posebnu etapu stvaralačkog procesa, ali simbolično označavaju njegov početak.



Slika 18: *Bez naziva*

5.1.1 Muzika kao polazište za umetničko istraživanje

Ideja o integrisanju prostora i zvuka odnosno muzike, temelji se na potrebi da se muzika situira u poziciju tematske i izražajne osnove dela scenskog dizajna i predstavi kroz druge medije. Dela stvaralaca čiji opus definiše i proširuje oblast muzičko-scenske umetnosti 19, 20. i 21. veka, činila su značajno polje istraživanja – to su Adolf Apija (Adolphe Appia), Janis Ksenakis (Iannis Xenakis) i Hajner Gebels (Heiner Goebbels).

Apijina teorija izložena u delu *Muzika i inscenacija*²⁰⁶ polazi od ideje da u wort-tondrami odnosno drami pesnika-muzičara, muzika izražava biće unutrašnje radnje, dok su govor i mimika njene pojavne manifestacije. Težište inscenacije je na muzici kao nosiocu unutrašnje radnje u koju uranjaju scenski prostor i telo glumca, koje Apija oslobađa imitacije i realizma, povezuje ritmom kao atributom prostora i vremena, kreirajući „Ritmičke prostore“ u saradnji sa Emilom Žak-Dalkrozom (Émile Jaques-Dalcroze). Apija veruje da muzika ne samo što određuje trajanje i sled u drami već sama po sebi jeste vreme i „njeno trajanje je sastavni deo predmeta njenog izraza“.²⁰⁷

Arhitekta i kompozitor Janis Ksenakis u seriji radova *Politopi* (Polytopes) iznalazi prostore (arhitektonske prostore ili arheološke lokalitete) od kojih stvara višemedijske instalacije, prevashodno zvukom i svetlom. Primarna je ideja o odricanju od kartezijanskog trodimenzionalnog prostora u korist nove dimenzije koju nagoveštava upotreba pomenutih sredstava i transformaciji prostora u mesto. Intencija ove umetničke forme je dematerijalizacija umetnosti i potiranje granice između dela i posmatrača koji uranja u novonastalu dimenziju prostora.

Predstave kompozitora i reditelja Hajnera Gebelsa su obrasci revidiranja klasičnog koncepta pozorišta sa tekstom kao težištem predstave. U izvođačkim umetnostima Gebels posebno preispituje i temu prisustva, umesto kojeg uvodi odsustvo izvođača. Iz ovog postupka, drama kao pozicija izvođača u predstavi premešta se u gledalište. Gebels sugerise da publika tada doživljava dramu čula i iskustva, jer je konfrontirana s predstavom čiji sadržaj određuje lična imaginacija svakog posmatrača u gledalištu²⁰⁸.

²⁰⁶ Appia, Adolf: *Muzika i inscenacija*, Studio Lirica i Medijska knjižara Krug, Beograd 2009.

²⁰⁷ Ibid., 24.

²⁰⁸ Goebbels, Heiner: „Aesthetics of Absence“, predavanje na European Graduate School, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=2yRjR4aGXRU> (pristupljeno 02. 03. 2021).

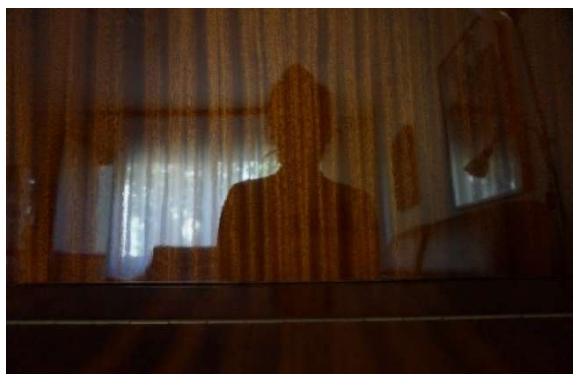
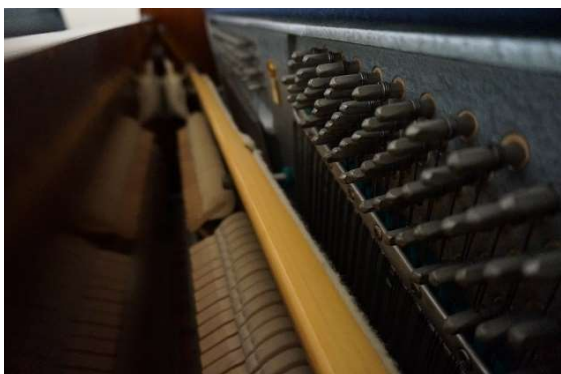
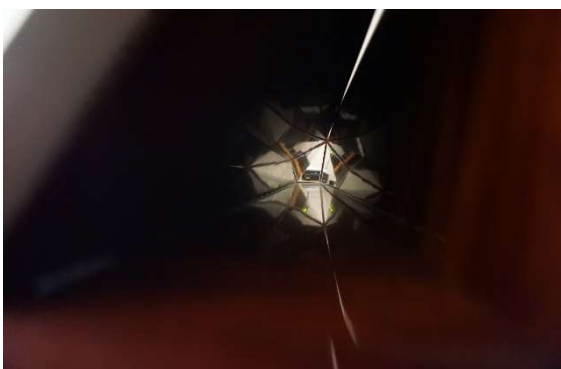
Ideja o prezentaciji muzike kroz druge medije usmerila je dalji tok istraživanja u ovom radu na određenje pojma i fenomena muzike. Proučene su brojne definicije muzike različitih autora – od teoretičara muzike, preko kompozitora i izvođača, do psihijatra i ekonomiste, među kojima se izdvaja stav muzičara i umetnika Dejvida Birna (David Byrne): „Muziku ne možete dotaći – ona postoji samo u trenutku u kome je opažamo – no ipak je u stanju da suštinski izmeni način na koji doživljavamo svet i naše mesto u njemu.“²⁰⁹ Posle istraživanja nije definisan način povezivanja muzike i prostora – pažnja je usmerena na slušanje muzike i evociranje sopstvenog iskustva sviranja pijanina.

Potpuno odustajanje od sviranja početkom srednje škole, smestilo je pijanino kao deo nameštaja u dnevnoj sobi u stanu mojih roditelja, a umeće sviranja brojnih kompozicija svelo se tek na najjednostavnije. Promena odnosa prema instrumentu, nekadašnjem izvoru velike radosti, rezultira fotografijama neobičnih detalja pijanina spolja i iznutra (slike 19–28). Ovaj instrument popriličnih gabarita prevazilazi nivo predmeta i nudi se kao prostor sa podosta skrivenih kutaka.



Slike 19, 20: *Pijanino*

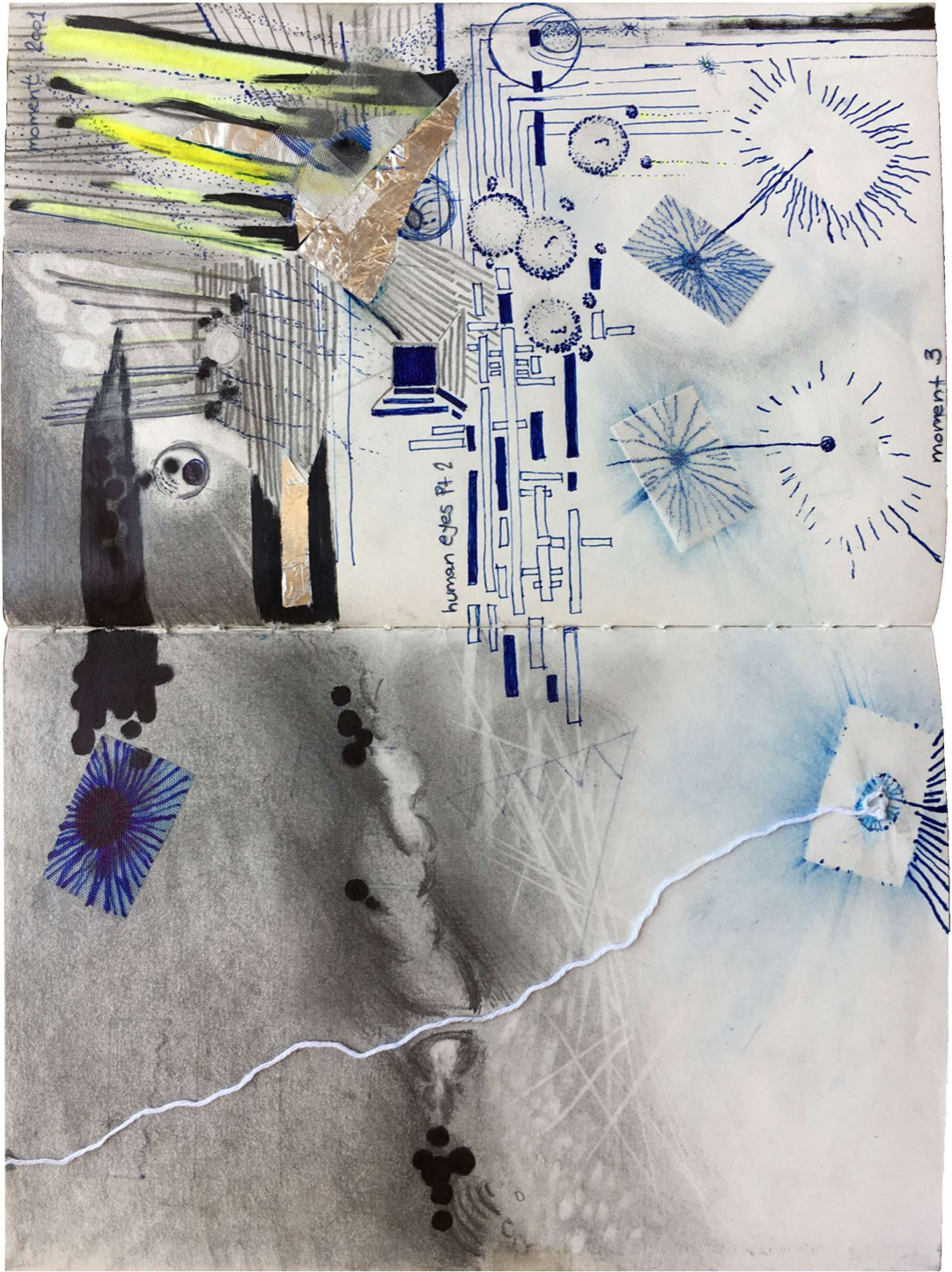
²⁰⁹ Birn, Dejvid: *Kako radi muzika*, Geopoetika izdavaštvo, Beograd 2015, 15.



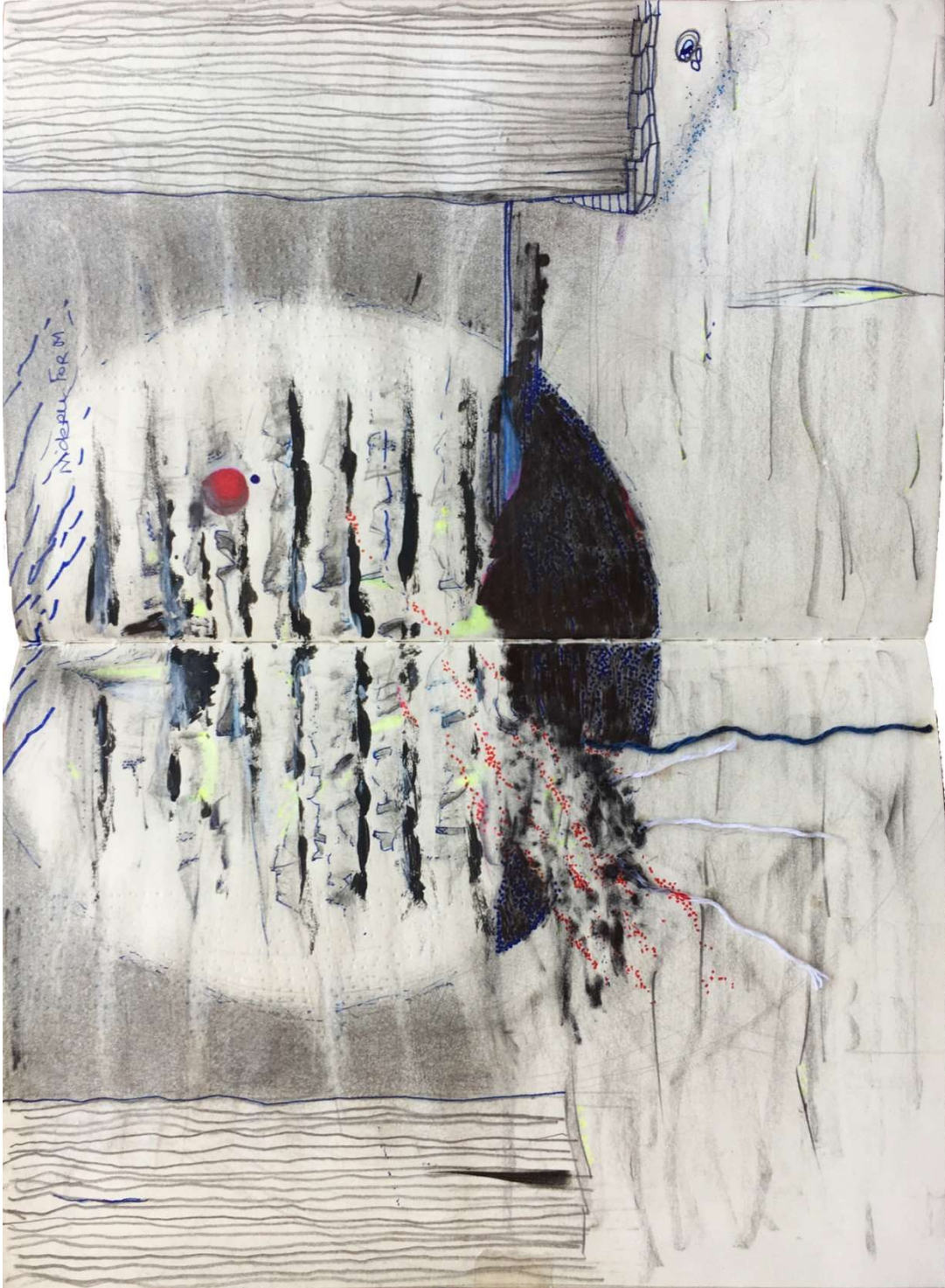
Slike 21–28: *Pijanino*

Slušanje introspektivne ambijentalne muzike Vladimira Moritza²¹⁰ 2018. godine iznedrilo je nekoliko crteža rađenih grafitnom olovkom. Pojedini su konturirani plavom roler olovkom, a detalji flomasterima u crnoj, crvenoj i fluorescentno žutoj boji, sa naznakom naziva kompozicijâ kao inspiracijom. Na nekoliko crteža kolažirani su detalji od jemstvenika, poliestera, aluminijumske folije i soli. Razni muzički žanrovi prizivaju stvarne ili izmaštane situacije i lica, a ambijentalna muzika svojevrsno je „putovanje“ u izolovan prostor, apstraktni ili realni, u kojem nema drugih, samo slušalac u formi oka koje posmatra. Izbor muzike i crteži koji zatim nastaju nisu vođeni određenom idejom ili namerom, samo su refleksija trenutnog stanja. Protokom vremena uobličila se potreba da se rastumači šta ti crteži „govore“ (slike 29–32). Na crtežu *Utisnuto vreme I* (slika 29) prepoznaje se tema ljudskog života kao vremena koje povezuje pretke i potomke u veličanstven, humani kontinuitet. Bez obzira na zapis porodičnog stabla, izvor straha i fascinacije postaje paradoks da ljude „tri kolena“ pre i posle nas ne možemo upoznati, stranci su poput onih koje srećemo na ulici. To osećanje izvire i iz porodičnog stabla – mnogi moji bliski preci preminuli su veoma rano, tokom moga odrastanja, neki i pre mog rođenja. Na to se nadovezuje i tema ostvarenja vlastitog potomstva. Iz potrebe da se zgusne humani lanac i uspostavi bliskost između prividno nepovezanih jedinki, započeto je istraživanje teksta i vizuelnih prikaza povesti o Adamu i Evi, kao jedinstvenoj paradigmi ljudske egzistencije.

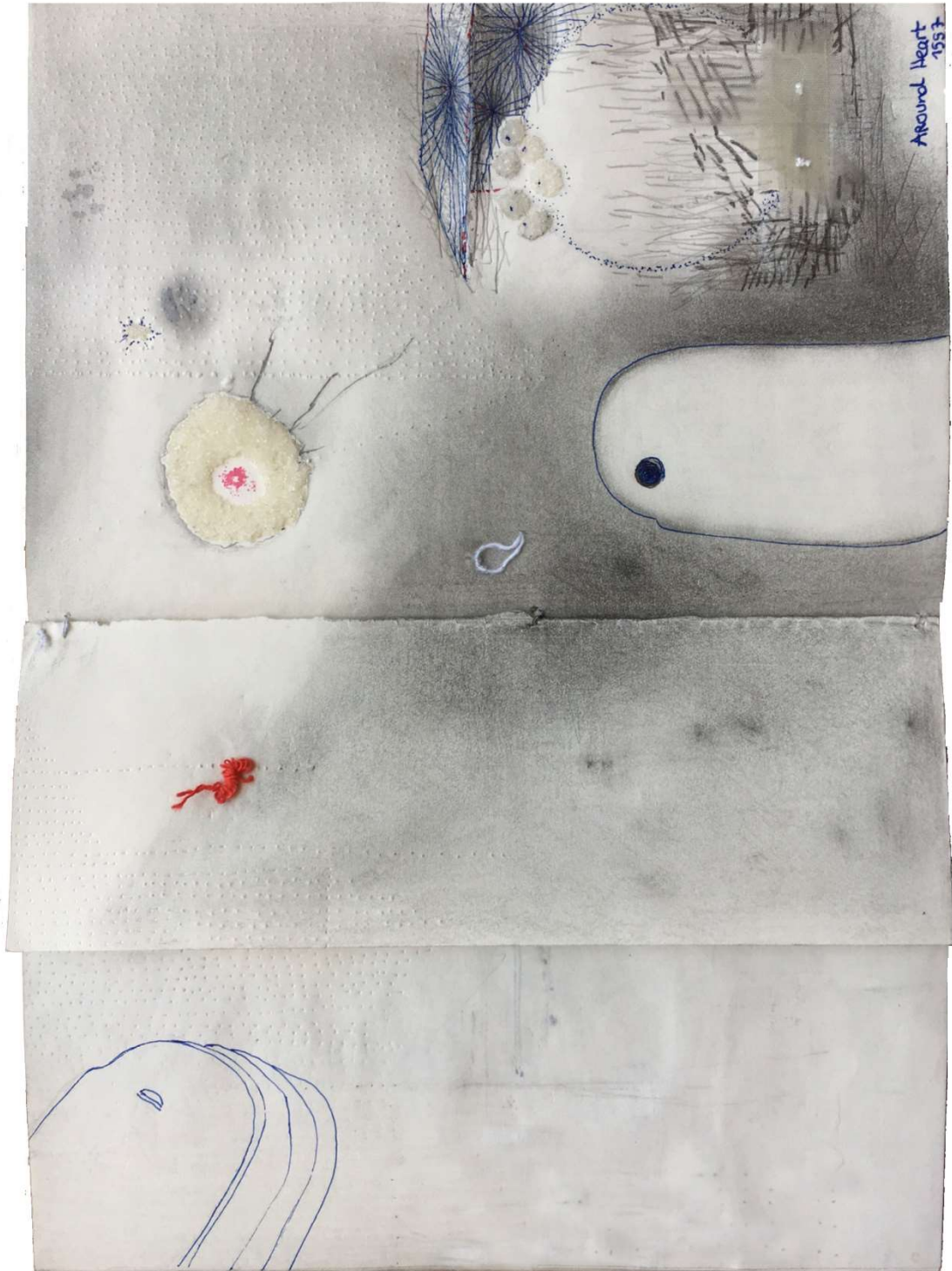
²¹⁰ Vladimir Moritz, muzički producent iz Novog Sada <https://soundcloud.com/moritz-vladimir>



Slika 29: Utismuto vreme 1



Slika 30: *Utisnuto vreme 2*



Slika 31: Utismuto vreme 3



Slika 32: *Utisnuto vreme 4* (detalji)

5.1.2 Vizuelno istraživanje Postanja u savremenom kontekstu

– serija fotografija „A/E“, serija crteža i kolaža „Ljubav“ i serija fotografija „Topli rubovi čeličnog simsa“

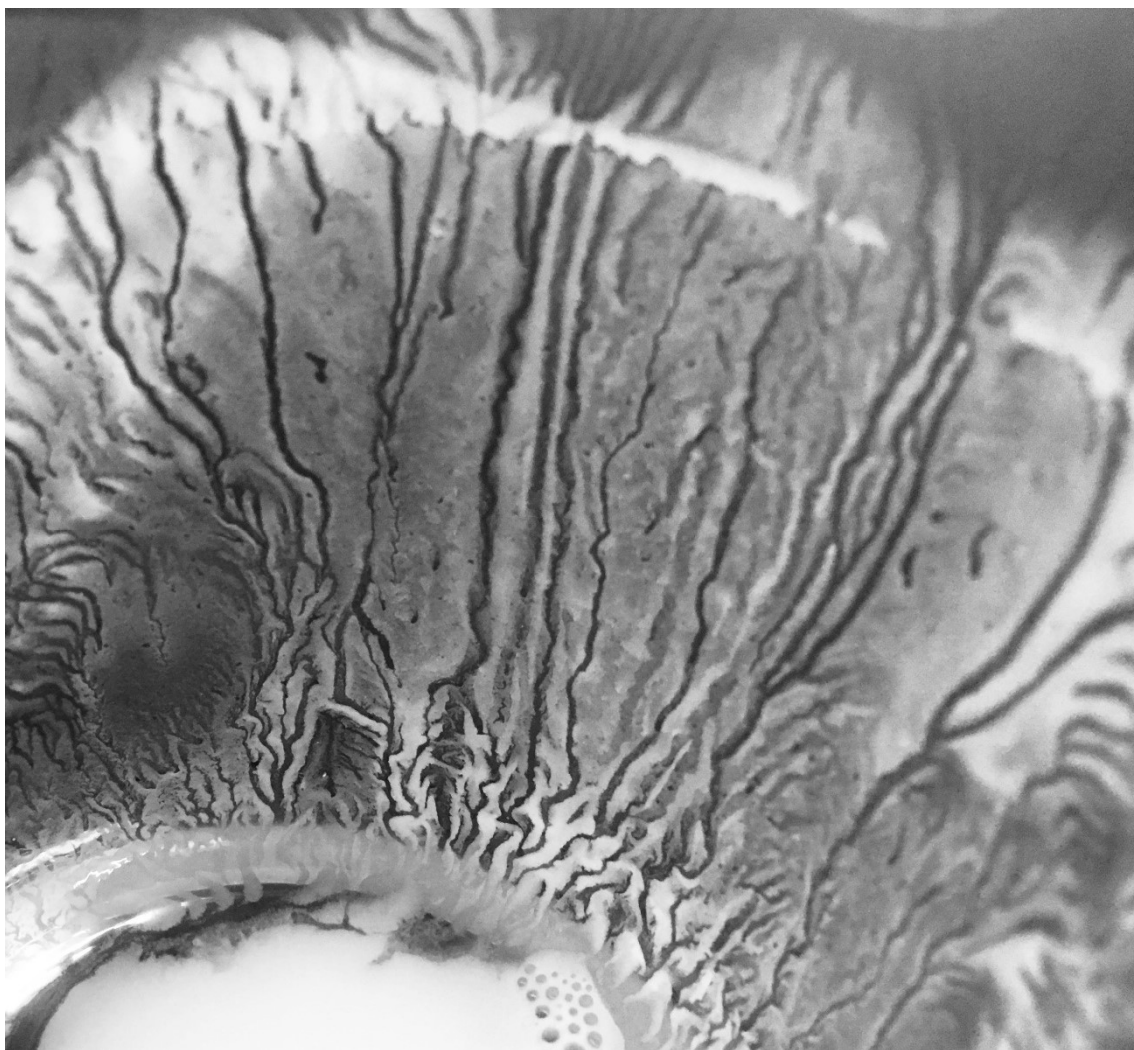
Tekst priče o Adamu i Evi poseduje zgusnutu narativnu strukturu i gotovo svaka rečenica je izjava o događaju koji menja prostor i utiče na likove. Potrebna su mnoga iščitavanja kako bi se um oslobodio vizuelnih slika koje je u podsvest utisnula hrišćanska ikonografija i tekst odvojio od vizuelne interpretacije, zatim protumačila poruka koju danas može da prenese, bez upliva istorijskih interpretacija i tuđih tumačenja. Posle četvrtog čitanja priče o Adamu i Evi i spoznaje da se nigde ne pominje jabuka, već samo plod, u meni je zaiskrila ideja da zabeležim vizuelne slike iz vlastite okoline i asocijativno ih povežem sa tekstom, da prepoznam šta oblikuje današnje društvo, a čiji koren seže u biblijsku priču. Od tih slika nastaje serija fotografija *A/E*, a za kontekstualni okvir priče iz vizure današnjice, imenovani su Četvrta industrijska revolucija i ranjivost kao čovekov atribut koji ta revolucija uzurpira.

Serija fotografija „A/E“

Tekst priče iz Postanja (prva knjiga Starog zaveta) pripoveda o sazrevanju ličnosti, mehanizmima saznavanja vlastitih i postupaka drugih, spoznaji sopstvenog bića i čoveku kao socijalnoj jedinki. U naraciji je izražena dinamika u promeni pozicije sagledavanja postanja sveta smenjivanjem „božje“ perspektive, iz koje se odozgo sve vidi, i perspektive viđene očima Adama i Eve. Seriju fotografija čini prožimanje tih različitih pogleda na prizore prirodnih elemenata kao što su voda, kopno, drvo, ljudska figura. Oni su dati kroz različite formate – od isečka fotografije, preko *landscape* fotografija do uslikanog predmeta bez prostornog konteksta, poput osobe iz lične karte. Tu je i pogled na zemlju na kojoj je Bog zadržao tamu i nazvao je noć, ali pustio je i svetlo i nazvao ga dan. Noć i dan se smenjuju, kao dva ekstrema jedne lopte koji čine vidljivom svaku njenu promenu. Izdvojena figura Eve, koja poseže za plodom – „videći da je plod na drvetu dobar za jelo i da ga je milina gledati“, identifikuje se s prvim izrazom ljudske volje i strasti podstaknute lepotom (ploda) koja pokreće ljudska bića. Intiman prostor, za Adama i Evu onaj pod krošnjom drveta, poistovećen je s malom spavaćom sobom odnosno krevetom

u gustom urbanom prostoru. Na kraju, fotografija mašinski izrađenog modela ljudskog rebra tehnologijom za proizvodnju implanta, izraz je teskobnog saznanja o supstituciji ljudskog tela mašinom u procesu „pružanja“ života. Model ljudskog rebra je metafora savremenog društva koje, pod plaštom industrijskog doba pretočenog u informatičko, prigušuje sopstvene sposobnosti, strasti i instinkte. Naziv *A/E* u obliku razlomka referiše na biblijsku datost da je Eva stvorena od Adamovog rebra. Adam je celovit jedino u zajedništvu sa Evom, ona je potpuna ukoliko u sebi ima jedan njegov deo.

Fotografije u seriji *A/E* (slike 33–38) nastaju u oktobru 2018. na Grbavici i Mostu slobode u Novom Sadu, *Rebro* u januaru 2019. u Laboratoriji za aditivnu i virtuelnu proizvodnju na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu.



Slika 33: *Njihova šuma*



Slika 34: Još unek bez kiše



Slika 35: *Videla je...*



Slika 36: Krošnja



Slika 37: Shvaranje

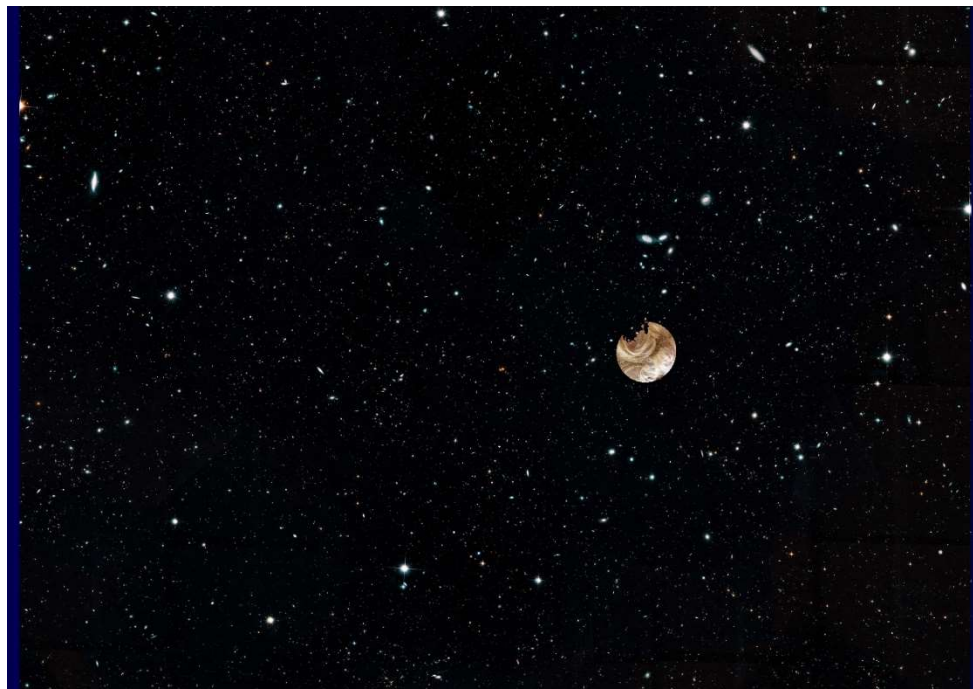


Slika 38: *Rebro*

Izučavanje priče o Adamu i Evi u umetnosti pruža uvid u dugu istoriju prezentovanja muške i ženske ljudske figure oblikovane umetničkom vizijom. Od prvih crteža ranohrišćanske umetnosti do kraja 19. veka, Adam i Eva uvek su dve figure nagih tela, najčešće stoje jedna do druge ili jedna spram druge. Na provokativno pitanje da li bi današnji Adam i Eva izašli zajedno iz Raja nakon što ih Bog osudi na smrtnost, mogući odgovor bio bi da se takav ishod ne podrazumeva, Adama i Evu percipiram kao zasebne individue i njihove figure vizuelizujem u fragmentima. Savremena književnost obiluje utiscima kako je jedan od problema čoveka današnjice nedostatak osećanja sopstvene celovitosti i integriteta, pitanje odnosa prema drugima. Iz potrebe da sastave svoju rasparčanu sliku, brojni autori pišu romane u kojima su sami glavni junaci a događaji njihov život. Ekstremni primer je norveški pisac Karl Uve Knausgor (Karl Ove Knausgård), koji u šest tomova romana *Moja borba* iznosi hronologiju svog života, od detinjstva do vremena stvaranja romana. Književno delo više nema glavnog junaka – proizvod fikcije, postoji samo pisac, roman više nije roman već narativno ogledalo. Iz ovih razmišljanja i potrebe da se sagledaju likovi Adama i Eve, tokom 2019. i 2020. nastaje serija crteža i kolaža *Ljubav*, iz kojih su preuzete ideje za nekoliko umetničkih radova pod nazivom *Dvoje*. Crteži i kolaži u seriji *Ljubav* odslikavaju tri etape priče o Adamu i Evi: 1) stvaranje sveta (slike 39–42); 2) boravak u Raju (slike 43–47); 3) život izvan Raja (slike 48, 49). Etape priče moguće je povezati sa tri stanja: 1) kad su ljudi sami – ljubav im nedostaje; 2) u bliskom odnosu ljubav prožima živote koji naporedo teku; 3) prekid ljubavi – tuga postaje izraz gubitka i ljudi su opet sami.

Seriya crteža i kolaža „Ljubav“

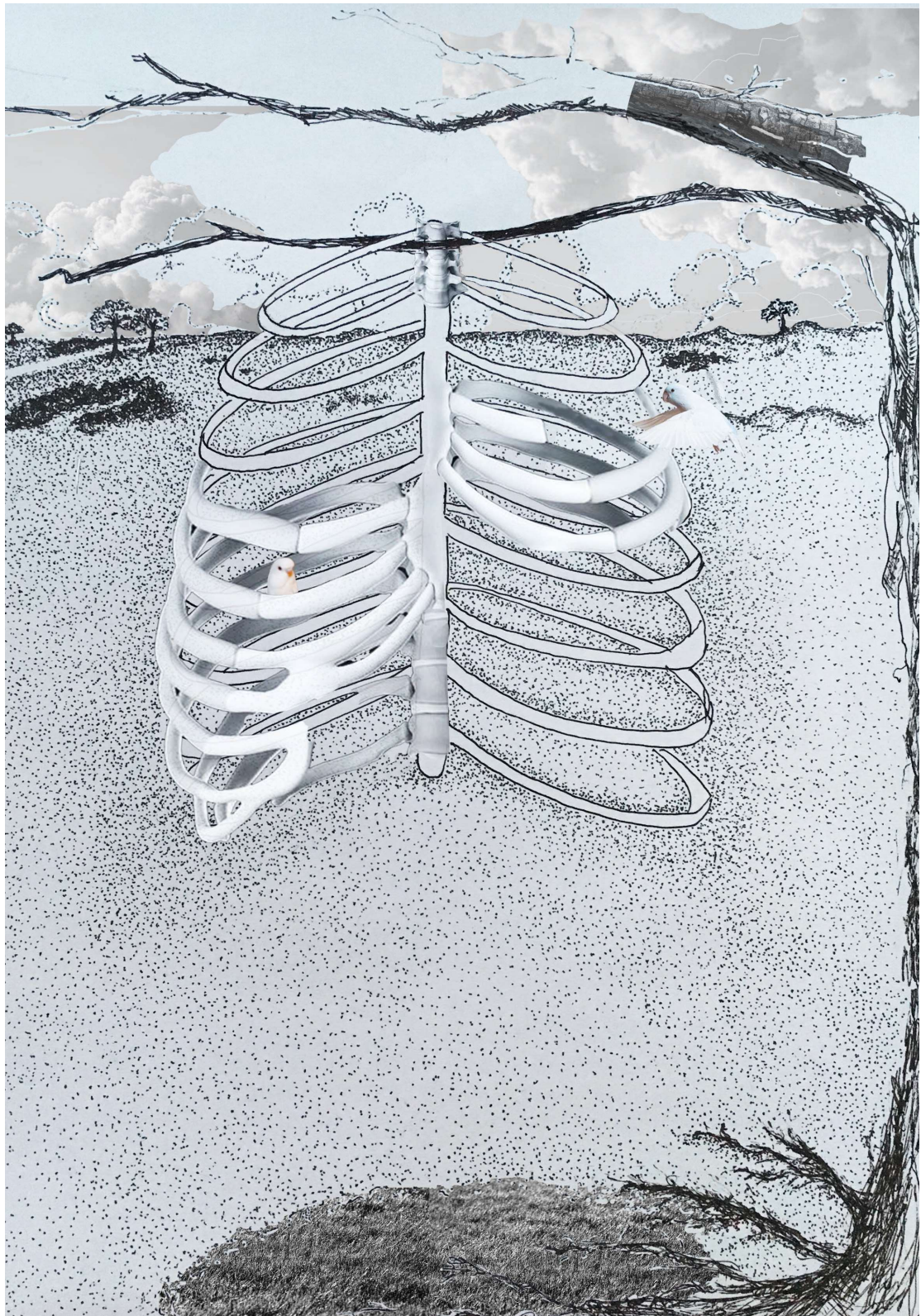
1) Stvaranje sveta



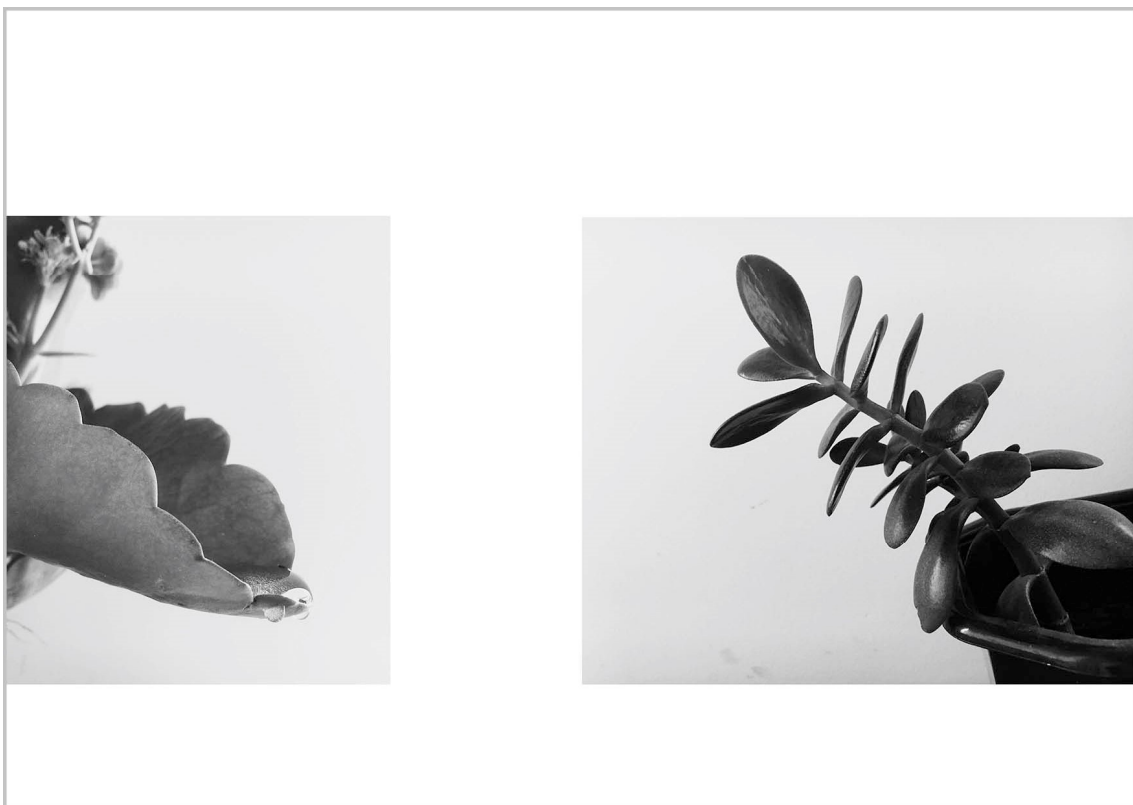
Slika 39: *Svemir* – digitalni kolaž nastao na osnovu snimka
200.000 galaksija svemirskog teleskopa Hابل



Slika 40: Analogno-digitalni kolaž *Galaksija*



Slika 41: Analogno-digitalni kolaž *Grudni koš*



Slika 42: Digitalni kolaž *Žed*

Seriya crteža i kolaža „Ljubav“

2) Boravak u Raju



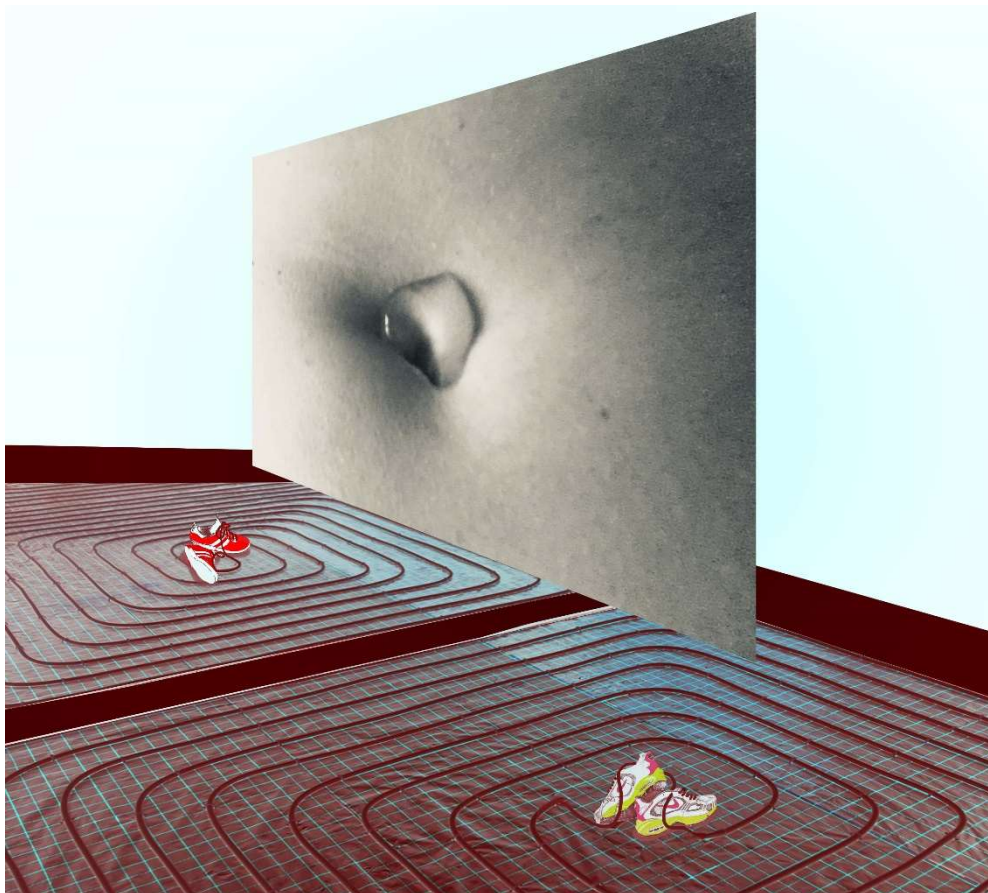
Slika 43: Digitalni kolaž *Vrt 1*



Slika 44: Digitalni kolaž *Vrt 2*



Slika 45: Digitalni kolaž *Vrt 3*



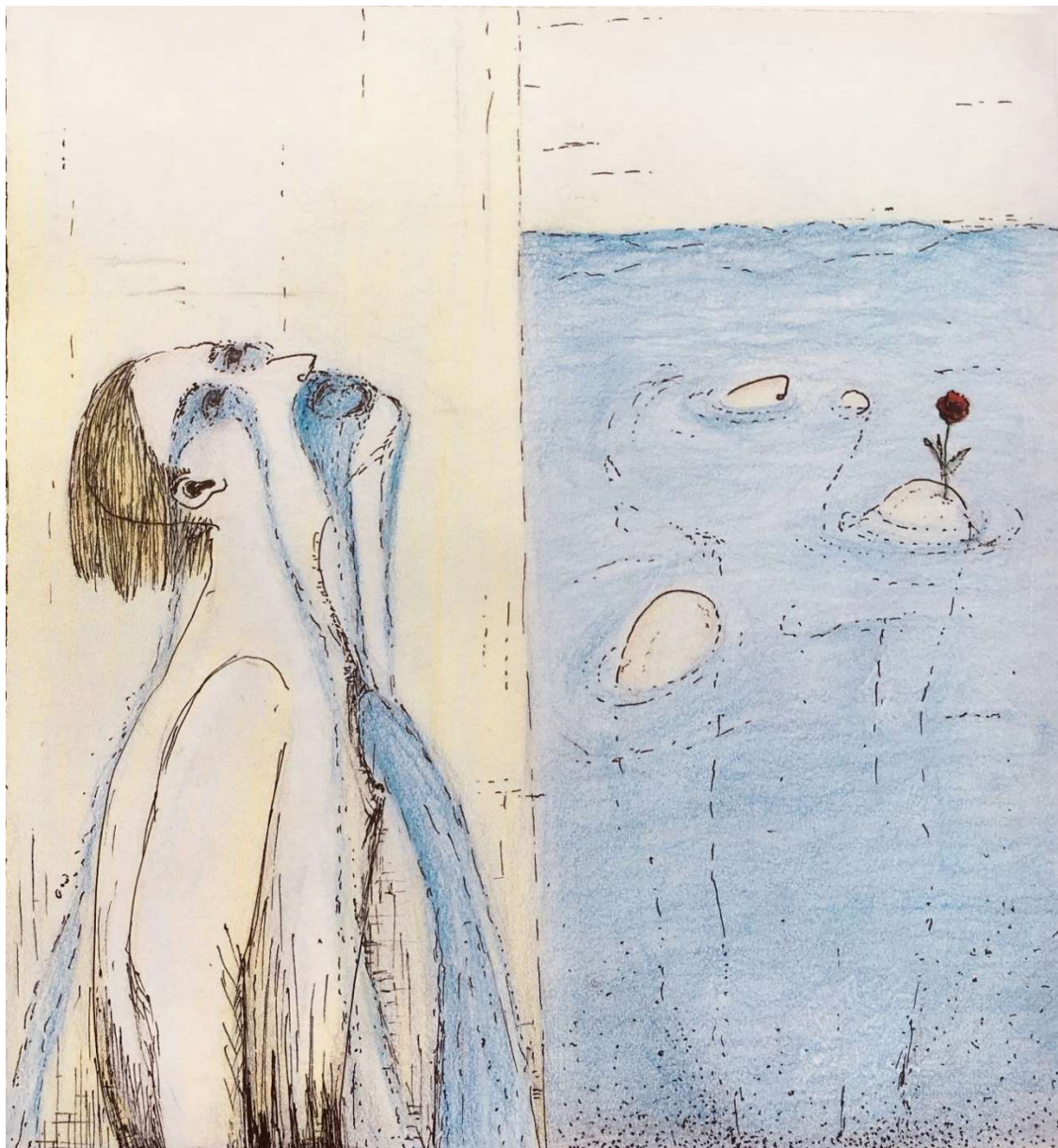
Slika 46: Digitalni kolaž *Dvoje u Vrtu*



Slika 47: Crtež *Ostrvo*

Serija crteža i kolaža „Ljubav“

3) Život izvan Raja



Slika 48: Crtež *Poplava*



Slika 49: Digitalni kolaž *Dvoje / Evropa*, inspirisan kadrom iz filma *Ljubav* Gaspara Noe

Većinu radova iz serije *Ljubav* prožima tema prekida bliskosti i emocionalne distance nagoveštene u pustim prostorima poput svemira i mora, čestoj upotrebi boja hladnih tonova i upadljivom odsustvu Drugog. U povesti o Adamu i Evi, bliskost se nigde eksplicitno ne pominje, ali provejava u pojedinim gestovima prvih ljudi u Rajskom vrtu (Adamovo obraćanje Evi: *Gle eto kost od mojih kosti!*, Evino deljenje jabuke sa Adamom). Na prekid bliskosti deluju brojni činioci i pojave u savremenom društvu, i posebno je naglašen širenjem pandemije. Život u doba korone još jednom usmerava moj pogled prema napolje, što formira seriju fotografija *Topli rubovi čeličnog simsa* (slike 50–57). Sve fotografije, osim *Dunava*, snimljene su kroz prozor stambene zgrade u urbanom prostoru Novog Sada (maj 2018–jul 2019), ali tek u oktobru 2020. završen je odabir i utvrđen konačni redosled koji je zaokružio celinu.

Seriya fotografija „Topli rubovi čeličnog simsa“

Urbana sredina i priroda oduvek su u opozitnom odnosu. Čovek je osmislio grad kao mesto zaštite od napada neprijatelja i zveri. Dodatnu sigurnost pružala je blizina reke, ali i prisustvo ljudi. Okruženje drugih, podsticalo je rađanje novih ideja. Koja je svrha života u gradu? – danas se (opravdano) postavlja takvo pitanje.

Male pokretne figure. Drveće. Svetla sa prozora sobâ i farovi. Odsjaj sunca na karoseriji. Ulazak u stan, zimi. Krevet do prozora, leti. Za njih se još drži nežno vezivno tkivo.



Slika 50: *Dunav*



Slika 51: *Dom zdravlja*



Slika 52: Dobro veče!



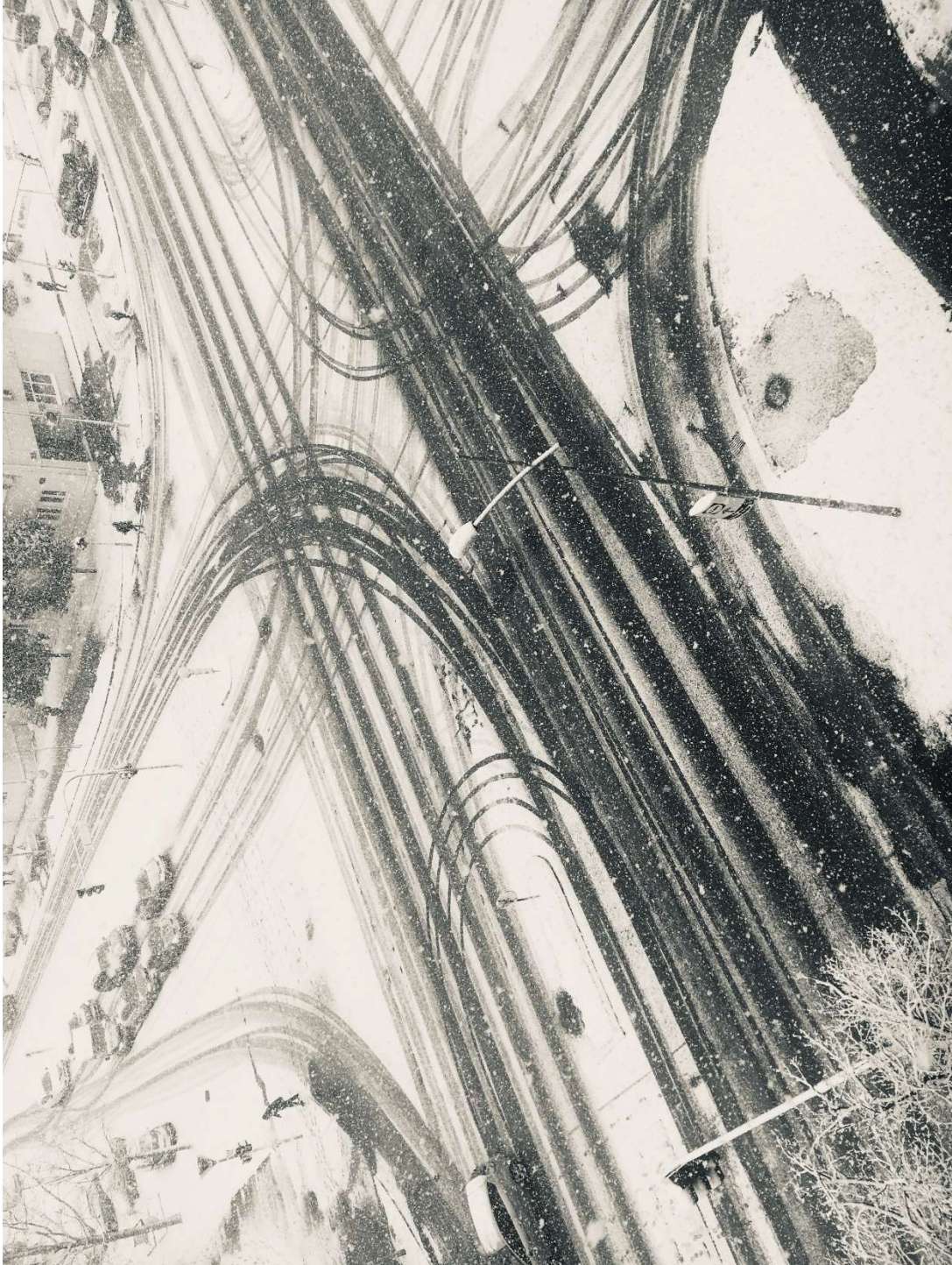
Slika 53: Nova godina



Slika 54: *Nastavi da spavaš*



Slika 55: Špic



Slika 56: Repriza



Slika 57: Jun

5.2 Umetničko delo scenskog dizajna „Dvoje“

Teorijski deo istraživanja ističe da je suština umetnosti u komunikaciji i počiva na želji umetnika da se izrazi i posmatrača da doživi i razume delo, što je osnova umetničkog spektakla kao događaja u čijim se okvirima odvija ta komunikacija. Pozorište je oblik spektakla čiju složenost definiše Aristotelovo određenje obaveznih strukturalnih elemenata tragedije: priča (sklop događaja), karakteri, govor (dikcija), misli, scenski aparat i muzička kompozicija. Intencija je da se udruženim dejstvom pobude strah i sažaljenje za tragičnog junaka koji nezasluženo pati. Aristotel je objasnio sredstva potrebna da tekst tragedije u komunikaciji s publikom ostvari cilj i provocira „pročišćavanje takvih afekata“²¹¹ poput straha i sažaljenja. Evropsko pozorište vekovima uvažava Aristotelov obrazac o dominaciji dramskog teksta i reditelju kao glavnom tumaču smisla napisanog. U 20. veku postdramsko pozorište odbacuje tekst kao okosnicu i podjednak značaj poprimaju svi integralni elementi pozorišne predstave, odnosno sredstva komunikacije s publikom.

Drugi važan postulat evropske kulturne tradicije jeste hrišćanska umetnost. Razvijena u potpunosti oko jednog teksta – Biblije, sa crkvom kao glavnim tumačem, institucijom što uspostavlja i ikonografske norme za vizuelnu interpretaciju toga teksta, obaveznu za stvaraoce dela hrišćanske umetnosti. Prema Radovanu Ivančeviću, ikonografske norme određuju kompozicijsku šemu i odnos likova, ambijent, odeću, attribute i boje u likovnim prikazima. Uspostavljanjem relacije likovnog prikaza sa arhitekturom, liturgijskim obredom i gledaoцем unutar crkve, njihov sadržaj postaje poznat i blizak svakom verniku i čini integralni deo njegovog života koji se odvija pod božjim nebeskim svodom. Hrišćanska ikonografija je zastupljena u svim javnim i privatnim objektima – crkvama, kraljevskim palatama, upravnim zgradama, dućanima, pijacama i kućama, u službi negovanja saosećanja sa Hristom koji se žrtvovao za spas celokupnog čovečanstva. Razvojem svesti o individualnom biću, unapređenjem nauke, čovečanstvo doseže do modernizma kad umetnost ne podleže narativima i određenoj interpretaciji dela, često teži da izazove intelektualnu, a ne emotivnu reakciju. U postmodernizmu, po teoriji Kristofera Batlera (Christopher Butler), teži da pobudi emocije „poput puritanizma, sumnjičavosti,

²¹¹ Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd 2015, 66.

osećanja krivice i nelagodnosti kod publike“.²¹² Prema Stivenu Hixsu (Stephen Hicks), jedan od zadataka koji moderna umetnost sebi postavlja jeste utvrđivanje istine o stvarnosti i činjenici da svet nije lep²¹³. Slikarstvo je tada utemeljeno na premisi da je slika dvodimenzionalna površina i ne treba da preuzima realističke elemente stvarnosti poput perspektive i boje, i potpuno odvaja sliku od njenog istorijskog prostornog konteksta. Umetnost postaje samoreferentna i određena okriljem institucije galerije koja joj obezbeđuje kontekst, smisao.

U umetnosti 21. veka dominira spoznaja da je čovek tek jedan od objekata (stvari) realnosti usled potiranja granice virtuelnog i fizičkog prostora. Nikola Burio ovu pojavu objašnjava idejama objektno orijentisane filozofije²¹⁴, kako bi protumačio i udeo veštačke inteligencije u posredovanju tog „međuprostora“ realnosti. Disocijacija veze subjekat (na primer Ego) i objekat (Svet) uspostavila je novu harmoniju i anulirala dominaciju čoveka, jer je objektima data metafizička autonomija, što se odrazilo i na umetnost 21. veka. U tekstu povodom Bijenala u Tajpeju, Burio kaže „umetnici našeg vremena izlažu poetske mašine, robotizovane ili ljude u vegetativnom stanju, biljke povezane senzorima, uposlene životinje [...] Ono što se može prepoznati u umetničkim delima ranog 21. veka je živo električno kolo, povezivanje živog sveta, ali političkom terminologijom rečeno: sve stvari i sva bića su predstavljena kao konvertori energije, katalizatori ili prenosioci poruka“²¹⁵.

Scenski dizajn kao široka oblast stvaranja preuzeo je ideje pozorišta i umetnosti sa kraja 20. veka, kada je i uspostavljen. Prema Tatjani Dadić Dinulović, iz pozorišta usvaja primenu različitih medija, što dovodi do „radikalnog razvoja ovakvog pristupa, uz upotrebu svih raspoloživih medija, tehnoloških postupaka i izražajnih sredstava – bez

²¹² Batler, Kristofer: *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*, Službeni glasnik, Beograd 2012, 10.

²¹³ Hicks, Stephen: „Why Art Became Ugly“, The Atlas Society, 2004,
<https://www.atlassociety.org/post/why-art-became-ugly> (pristupljeno 14. 03. 2021).

²¹⁴ „Suprotno dominantnoj pretpostavci filozofije još od vremena Kanta, pravi jaz u ontologiji ne leži između ljudi i sveta, već između objekata i relacija. Ta dualnost podjednako važi za sve entitete u kosmosu, bilo da su prirodni, veštački, organski ili ljudski“, Harman, Graham: *Tool-Being, Heidegger and Metaphysics of Objects*, Open Court Publishing Company, Chicago and La Salle 2002, 2.

²¹⁵ Bourriaud, Nicolas: „Notes for: The Great Acceleration“.

obzira na njihovu (preovlađujuću) pripadnost pojedinim umetničkim disciplinama²¹⁶. Druga, jednako važna odlika počiva „na primarnoj potrebi za uspostavljanjem i artikulacijom prostora umetničkog događaja“²¹⁷, uz uvažavanje svih oblika prostora kao javnog dobra dostupnog svima. Cilj scenskog dizajna nije dosezanje istine i njeno pretakanje u delo, već osećanje iskrenosti kao osnovne pretpostavke ljudske komunikacije koju umetnost artikuliše različitim sredstvima u prostoru.

Umetničko delo scenskog dizajna počiva na transfiguraciji dramskog – prostora priče u scenski prostor odnosno arhitektonski okvir, upotrebom scenskih sredstava kao i određivanjem načina sudelovanja publike koji zaokružuju scenski spektakl u celovito ostvarenje. U ovom doktorskom umetničkom projektu, na osnovu teksta biblijske priče o Adamu i Evi, dramski prostor Rajskog vrta postaje scenski prostor bliskosti, koja u izmenjenim uslovima života danas nestaje, a ustaljena osuda dva bića u Raju menja se u saosećajnu poziciju i omogućava uspostavljanje regeneracije te prekinute veze.

5.2.1 Biblijski narativ i tema umetničkog dela

Prekid bliskosti je momenat razdvajanja od drugog bića, izopštenje iz njegovog života, ali i iz sopstvenog, onakvog kakav je dotle bio. Sa aspekta egzistencije to je agresivan, nasilan čin. Kao da vazduh u plućima treba vratiti nazad neudahnut – primorani smo na nešto što znamo da je fizički nemoguće. Pre svega stoga što je ljubav u osnovi bliskosti. Kada smo sami – ljubav nam nedostaje, u bliskom odnosu ljubav prožima živote koji naporedo teku. Kad se prekine, izroni tuga kao izraz gubitka ljubavi i ponovo smo sami. Ljubav se odmotava kroz život kao zvučna traka, ponekad nakratko ili duže osenčena samoćom i tugom.

Bliskost je uzajamni prostor. Što su dvoje bliži, svet izvana je opipljiviji, uspostavlja se poredak – veza pojedinca sa spoljnim svetom. Premošćava se ono što Lakan naziva „rupa u egzistenciji“²¹⁸ i bliskost dobija svoje lice. Bliskost je aktivan prostor začet

²¹⁶ Dadić Dinulović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, 284.

²¹⁷ Ibid., 285.

²¹⁸ „Razumljivo je, stoga, što tu pukotinu, rupu realnog, kako će je u kasnijim seminarima nazvati, Lakan neće moći drugačije i preciznije da odredi do kao nemoguće. Realno je nemoguće, ponavlja on u raznim seminarima“, Kordić, Radoman: *Mogućnost vrednovanja u psihoanalizi*

fizičkim prisustvom bliskih osoba, one ga podupiru, a kad se jedan ili oboje izmaknu, prostor se urušava. Jedinstvena totalnost kakva je iskustvo blizine drugog bića poništava se kada se bliskost ugasi i zamenjuje se totalnošću samoće. Bez obzira na sve druge bliskosti koje i dalje traju, ona koja se prekinula na momenat izmiče tlo pod nogama i osećamo usamljenost beskonačnog kosmosa.

Priča o Rajskom vrtu jedna je od najrepresentativnijih storija o „dvoje“ i prostoru bliskosti. Zigmunt Bauman objašnjava teoriju Martina Hajdegera „da se stvari u svesti otkrivaju samo kroz frustracije koje izazivaju – u svom pucanju, nestajanju, nesvojstvenom ponašanju, ili delujući na neki drugi način protivno svojoj prirodi“.²¹⁹ U priči o Adamu i Evi, frustracija nakon napuštanja Rajskog vrta kao vremena i prostora bliskosti, bez mržnje i bola, manifestuje se kad se suoče sa neprijateljstvom, neslobodom i napornim radom koje upoznaju kao smrtnici van Raja. Priča u prenesenom značenju svedoči o čovekovom sazrevanju, vremenu od detinjstva do starosti obeleženom idejom da se gradi prostor bez bola i mržnje, sadržajima svake dobronamerne veze koji nadahnjuju osećanjem neograničene slobode. Rajski vrt u kojem Adam i Eva dožive zrelost i oblikuju integritet ličnosti, ima dvojaku ulogu u njihovom stasavanju. Iskusili su boravak u prostoru u kojem ne osećaju stid, a to je i prostor – zatvoreni sistem iz koga su sopstvenom slobodnom voljom i kršenjem zabrane sebe izbavili i postali „svoji“.

Prema Žoržu Bataju (Georges Bataille), „čovečanstvo zapravo gradi prividno bliske svetove, ali u stvari strane jedne drugima; ponekad ih čak razdvaja i beskonačna razdaljina“²²⁰. Najekstremniji su svetovi beskonačne distance sadržane u istom čoveku – što ilustruje primerom kriminalca koji je istovremeno i brižni otac, ukazavši na nesposobnost čoveka da sebe i svoje postupke sagleda u celini. Motiv integriteta ličnosti sreće se u Rajskom vrtu u kušanju ploda sa Drveta znanja dobra i zla. Dobro i zlo na istom drvetu nisu razdvojeni. Suočavanje sa sagrešenjem je trenutak „otvaranja očiju“ i produbljivanje saznanja o celini sopstvenog bića koje čini i dobro i zlo. Bataj ukazuje i na značaj suverenosti erotizma koji ničemu ne može da služi i suprotstavlja ga razumu koji „pod imenom nauke gradi jedan svet apstraktnih stvari uobličien na osnovu stvari iz

http://radomankordic.com/Mogucnost_vrednovanja_u_psihoanalizi.htm (pristupljeno 20. 08. 2020).

²¹⁹ Bauman, Zigmunt: *Fluidna ljubav: o krhkosti ljudskih veza*, 11.

²²⁰ Bataj, Žorž: *Istorija erotizma*, Kiša, Novi Sad 2018, 17.

profanog sveta, nepotpuni svet kojim vlada korisnost²²¹. Kad ostvaruje blisku, intimnu vezu, čovek je na putu da ostvari celovitost bića, jer „svet erotizma i svet misli se dopunjuju; bez njihovog slaganja totalitet nije ostvaren“²²².

Totalitet ljubavi ispoljava se u potpunom prepuštanju sopstvenog bića drugome, nadilaženju granice vlastitog ega i razuma, što pozitivno deluje upravo na te aspekte jedinke. U savremenom društvu bliskost i intimnost često bivaju ugrožene, potčinjene narcisoidnosti čoveka kojem su posao i karijera na prvom mestu. Međutim, postavlja se pitanje je li to svesni izbor ili diktat sistema rada. Čovek je raspet između posla na kojem mora da ostvari maksimum i obezbedi sigurnost, dok istovremeno gubi vezu sa sopstvenim životom narušenim iscrpljujućim radom i zapostavljanjem intimnog života. Sloboda savremenog čoveka, pravo da se samoodredi ili samoopredeli u mnoštvu izbora za oblikovanje sopstvenog života, ispostavlja se kao datost koju ne koristi ili, bolje reći – ne snalazi se u tome. Prema Bjung-Čul Hanu, ta pojava se reflektuje i na ravan ljubavi: u eseju „Agonija Erosa“ ukazuje da je često najavljivani kraj ljubavi posledica njenog urušavanja u beskrajnoj slobodi izbora, suvišnim mogućnostima i presiji savršenstva. Socijalne i seksualne revolucije 20. veka u Evropi, nameću pomisao da ne postoje zabrane, „sve slobode“ su osvojene, ali iz nekog razloga čoveku su ipak vezane ruke.

Bez obzira na bračni status, tragovi razaranja bliskosti očituju se u svim oblicima. Samci osećaju krivicu i pritisak društva kako je neophodno biti u vezi, s druge strane kapitalističkom sistemu više odgovara čovek kao samac-potrošač nego zajednički život i podela troškova sa nekim – tvrdi Zigmunt Bauman. Nadalje izlaže da supružnici doživljavaju brak samo kao ekonomsko-društvenu zajednicu koja uništava intimu i integritet supružnika, a decu tretira kao objekat „emotivne potrošnje“ roditelja. Novi oblici ljubavi – poliamorija, stalna promena partnera ili otvorena veza – indikator su ultimativne nesposobnosti za ljubav nalik onoj kod Don Žuana. U savremenoj verziji ove priče Petera Handkea, naslovni lik živi od sopstvene žalosti koja mu daje snagu, te pisac skreće pažnju na izraz „žalost nositi svetom i na svet je preneti“²²³.

²²¹ Ibid., 128.

²²² Ibid., 19.

²²³ Handke, Peter: *Don Huan: po njemu samom*, Clio, Beograd 2019, 36.

U takvom društvu bliskost i intimnost tek su fragmentisani, nestalni, incidentni momenti, a ljubav i eros kao želja da nešto postoji, održi se i ima predikciju u budućnosti, čak i večnosti, skrajnuti su pred priznanjem da se nikome ne obećava nešto što ima koren u čovekovoj permanentnoj nesigurnosti, fragilnosti i nezadovoljstvu. O „bolesti“ erosa i osećanja savremenog čoveka govorio je italijanski reditelj Mikelandelo Antonioni (Michelangelo Antonioni), portretisanjem likova zarobljenih u sopstvenoj praznini, sprečenih da ostvare smislenu vezu sa drugim. U sebi kriju nezalečene emotivne ožiljke i odlučili su da su sve bitke unapred izgubljene, a da ljubav nije moguća. Ti likovi, predstavnici buržoaske klase, u filmovima *Noć* (*La notte*, 1960) i *Pomračenje* (*L'eclisse*, 1962) u otuđenoj su vezi sa sobom i svetom, a korelaciju dopunjuju moderna arhitektura i visukoestetizovani kadrovi.



Slika 58: Kadar iz filma *Pomračenje* Mikelandela Antonionija (1962)

Osećanje anksioznosti rezultat je trenutka u kojem se živi. Prema Žaku Elilu, nismo deo društva (lat. *societas* – zajednica) načelno uređenog vrednostima i socijalnim kontaktima, već segment tehnološkog sistema, strukturiranog sredstvima poput advertajzinga, zabave masovnih medija i političke propagande, kojima je cilj da „prikopčaju“ čoveka na taj sistem, obezbede psihologiju zadovoljstva i motivaciju za efikasan život i rad u takvoj strukturi²²⁴.

²²⁴ Ellul, Jacques: *The Technological System*, 313.

Doba Četvrte industrijske revolucije donosi fuziju tehnologijâ koje zamagljuje granice između fizičke, digitalne i biološke sfere i tako kreiraju nov oblik integriteta i suvereniteta. U osnovu takvog integriteta usađena je ideja o redefinisaju pojmovâ „čovjek“ i „ljudski život“, pre svega posmatranjem njegovih ograničenja i nedostataka koje treba nadomestiti spajanjem tela i uma sa mašinom ili čak težnjom da um ne bude ograničen, već bestelesan, iz čega sledi da je telo suvišno, nepotrebno, nesavršeno. Krajnja ideja besmrtnosti zvuči zastrašujuće, čovek je svestan da tehnološka revolucija nije moguća u socijalnoj ili društvenoj sferi, već u privatnosti i intimi strukture ljudskog tela. Sadizam je svaki oblik njegovog potčinjavanja i kontrole.

Ideja da se čovekovo telo i um mogu pokoriti opozitna je onoj iz biblijske priče o čovekovojoj volji kao moćnom regulatornom kapacitetu koji upravlja nagonima i željama u skladu sa pravom čoveka da bude slobodan i svoj. Ovaj sukob preslikava se na ideju da je stid kao ljudski nedostatak, zapravo oblik čovekove autonomije koji štiti njegov integritet od spoljne intruzije, dok se istovremeno u prostoru bliskosti smiruje i povlači.

Biblijski vrt u čoveku podstiče osećanje brižnosti, prisnosti, sigurnosti a bez stida, bola i mržnje. Vrt je simbol vitalnosti koja se odupire anksioznom, zapadnom konceptu života kao složenom sistemu obaveza, problema i izazova koje treba savladati. Potiskivanjem ideje zajedništva i jedinstvenog pogleda na svet u korist individualnosti, za savremeno društvo sopstvene najdublje emocije i emotivnost drugih postaju balast koji treba izbeći, u krajnjem slučaju rezervisati za razgovor sa psihologom. Susret dvoje u Vrtu je incidentna, izolovana pojava, pod stalnom presijom imperativnog materijalnog sveta korisnosti. Telo – izvor vitalnosti, senzualnosti i zadovoljstva, pretvara se u operatera u sistemu temeljenom na beskonačnom nizu uprošćenih, predvidivih i limitiranih operacija. Intenzitet i brzina u tom sistemu prevazilaze mogućnosti tela pa tehnologija postaje produžetak habitusa koji deluje perfidno – pruža osećanje svemogućeg, a istovremeno podriva njegov opstanak i integritet. Baš poput biblijske zmije koja šapuće Evi da može biti kao Bog, a van Raja joj je neprijatelj, vreba Evinu decu da ih ujede za petu. Vrt je prostor bliskosti koji se gradi između dvoje ljudi. Imaginaran je. Nije kutak neotkrivene zemaljske lepote koji dvoje posećuju u slobodno vreme. Začne se u vodi koja se brižljivo čuva u šupljinama ljudskog tela. Buja, razlistava se, donosi plod. Ali čim se jedan od dvoje izmakne, vrt/prostor nestaje, a dvoje padaju u sopstvene bezdane samoće. Bezdan je vreme i prostor pre početka stvaranja sveta, pre

početka života. To je prostor bez dna, u kojem se sliva voda kao u ponor nadole i nikad ne prestaje, deluje nekontrolisano, nezaustavljivo, kao suze, kao tuga.

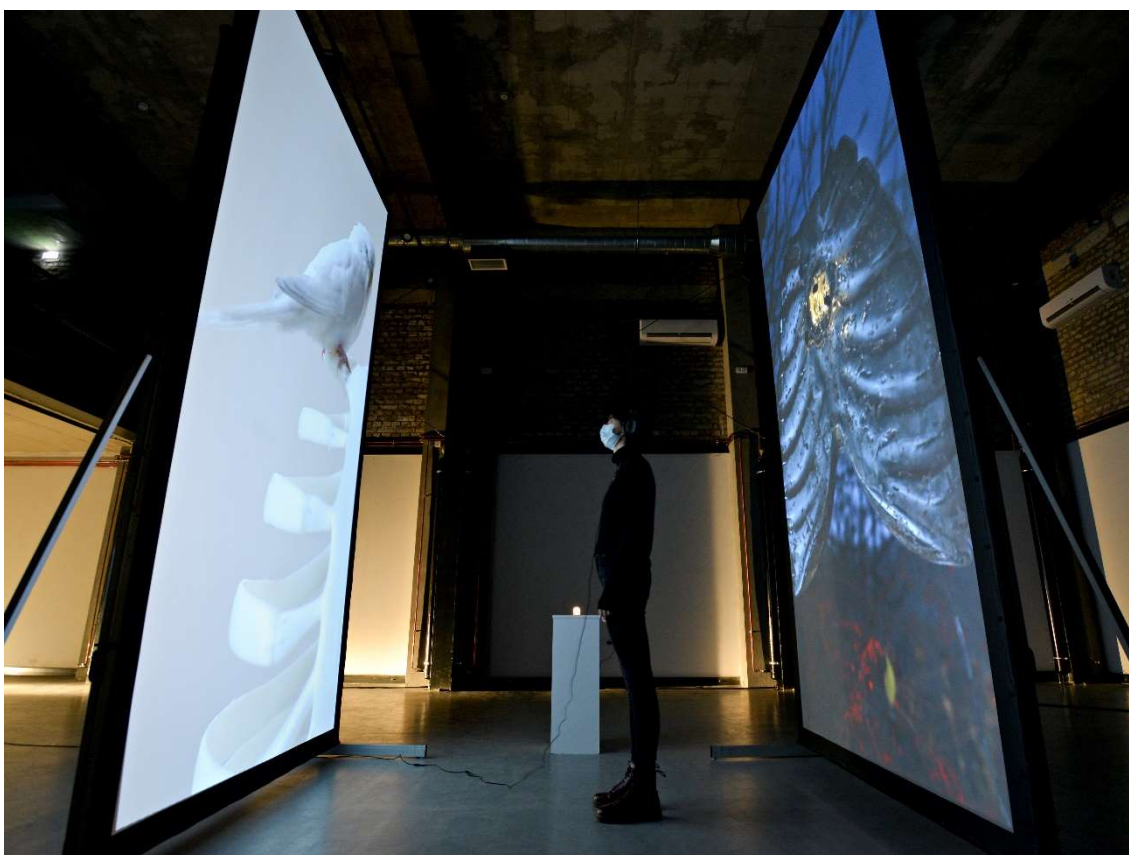
Ideja o vrtu kao prostoru bliske relacije sa Drugim koja pomaže konstituisanju subjekta, podstaknuta je Lakanovom teorijom bića određenog kao subjekat koji je nepotpun, ne-ceo. Subjekat u realnosti, iskustvom čistog simboličkog, konstantno sebe obnavlja, uspostavlja, ispisuje vlastitu istoriju i pokušava da premosti tu rupu u egzistenciji koja ga određuje. Narativ umetničkog dela *Dvoje* odnosi se na trenutak u biblijskoj priči nakon stvaranja sveta, kad u prirodi obitavaju biljke i životinje (slika 59), ali Adam i Eva nisu do kraja formirani, njihova tela nisu „dovršena“ dok ne ostvare blisku vezu u Rajskom vrtu. Iz pozicije Adama i Eve, može se pretpostaviti da je svet zaista dovršen tek uspostavljanjem bliskosti.



Slika 59: Kadrovi iz video-rada *Dvoje*

5.2.2 Prostorni koncept i izražajna sredstva

Ideja umetničkog dela *Dvoje* jeste kreiranje prostora bliskosti koji je u savremenom društvu, posebno u uslovima pandemije COVID-19, narušen i ugrožen limitiranjem boravka u javnom i privatnom prostoru i obaveznom fizičkom distancom. Svako ograničenje i prekid teško je prevazići, jer samo blizina ljudi podstiče ljubav i inspiraciju, kao vitalne energije koje nas pokreću. Koncept rada počiva na naspramnoj postavci dve video-projekcije grudnog koša kao mesta, prostora u kojem se čuva ljubav i posmatrača, kroz čije se prisustvo mentalno i fizički – slušalicama koje zajedničkim zvukom prožimaju obe projekcije, održava veza dveju razdvojenih osoba (slika 60). Jedan po jedan posmatrač ulazi u Veliku salu Kulturne stanice Svilara, a u središtu je scenski prostor koji se aktivira kad posetilac stavi slušalice na uši. Video-projekcije figurativna su supstitucija prisustva razdvojenih osoba. Dve osobe su rastavljene, ne mogu da se vide, te je njihovo postojanje umesto fizičkom pojavom, ilustrovano njihovim unutrašnjim prostorom.



Slika 60: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Kulturnoj stanici Svilara



Slika 61: Kadrovi iz video-rada *Dvoje*

Razdvojenost je naglašena situiranjem grudnih koševa u dve različite pozicije – jedan je smešten u dnevni ambijent u enterijeru, drugi u noćno okruženje u eksterijeru. Grudni koševi su vizuelno oblikovani prema dva načela. Prvi je inspirisan motivom povesti iz Postanja, u kojoj Bog uzima rebro iz Adamovog grudnog koša i od njega stvara Evu. Zamisao da bez jednog rebra Adamov grudni koš ima otvor u koji, metaforički rečeno, ljubav može da se useli, čini okosnicu za video-rad u kojem grudni koš postaje stanište za pticu i tako se animira živo biće – čovek (slika 61). Grudni koš boje slonovače i bela ptica smešteni su u topao enterijer. U njemu se nazire soba svetlih zidova i prozor kroz koji ulazi toplo dnevno svetlo.

Drugi grudni koš je oblikovan na pretpostavci da nas drugo biće privlači svetlom koje emituje. Ono je u unutrašnjosti grudnog koša, uporno želimo da dopremo do njega, što je fizički nemoguće. Tako je osmišljena i ideja za video-rad sa transparentnim grudnim

košem u eksterijeru, pod drvetom (nalik onom u Rajskom vrtu), u mističnoj noćnoj atmosferi, koji će svetlom privući bube i animirati ga (slika 61). Taj grudni koš je oblikovan kao zatvoren, neprobojan prostor, mesto „ispod rebara“ i komplementaran je s prvim grudnim košem u obliku omotača. Dva grudna koša su i simbolički kompatibilna – prostor sigurnosti i prostor uzbuđenja. Podudarnost je naglašena sinhronizovanjem video-sadržaja i dijalogom koji se odvija između njih iako su razdvojeni. Kad se pojavi providni grudni koš, u drugom video-radu ptica se zadrži na belom grudnom košu; čim se emituje svetlo, ptica nalazi hranu i počinje da jede. U ovako osmišljenim video-radovima, bela ptica i bube, u interakciji sa grudnim koševima postaju izvođači. Ptica je sletala na grudni koš, odmarala se, ulazila, uzimala hranu (slika 62) i na kraju odletela. Bube se polako kreću, grupišu oko svetla i zaklanjaju ga. Dejstvom vetra grudni koš se blago njiše i zajedno sa bubama kreira meditativni ritam, nasuprot ptici koja forsira izuzetno dinamično kretanje.

U kreiranju zamišljenog prostora bliskosti između video-projekcija, zvuk je izražajno sredstvo u ulozi povezivanja, odnosno regenerisanja veze fizički razdvojenih ljudi i emitovan je na slušalicama. Dizajn zvuka priziva ideju prepletanja ljubavi i bliskosti.



Slika 62: Kadrovi iz video-rada *Dvoje*

Ideja da je ljubav što se realizuje kroz vreme analogna muzici, odnosno muzičkoj kompoziciji čija harmonija objedinjuje vreme, usmerila je kreiranje zvučnog sadržaja na izbor muzike koja izražava ljubav kroz intimnu dimenziju. Izabrana je klavirska kompozicija *Together*, italijanskog kompozitora neoklasične muzike, Mikelea Noblera (Michele Nobler), u kojoj se prepoznaju emocije međuzavisnosti, ranjivosti i opreza. Motiv stvaranja sveta i svega unutar njega iz Postanja inspiracija je da se zvukom dočara rađanje ljubavi reprezentovanoj u harmoniji kompozicije izabrane muzike. Snimljeni su neartikulisani šumovi stvarani dodirivanjem žica i filcanih čekića u unutrašnjosti klavira, oni se pretaču u početnu notu kompozicije od koje nastaje muzika. Kako je dvoje ljudi u instalaciji prikazano samo vizuelnim metaforama koje više naglašavaju njihovo odsustvo, zvuk je izražajno sredstvo koje u realnom vremenu, u najvećoj mogućoj meri treba da izrazi ljudski kontakt, bliskost i prisustvo. Poljubac, zvuk nastao kombinacijom disanja i taktilnosti dvoje ljudi, snimljen je i integrisan sa muzikom, a u video-radu zajedno su sinhronizovani sa momentom kad ptica naseli prostor grudnog koša, kao siguran kutak. Snimak zvuka poljupca (i pripreme za poljubac) imao je dokumentarni karakter, zabeležio je kontakt dvoje ljudi, partnera koji se vole u stvarnom životu, u integralnom obliku prenet je u zvučnu sliku, bez intervencija na zvučnom zapisu. Kontrapunkt ovim zvukovima je disanje čujno kad se muzika i poljubac završe i ptica odleti. To je stanje kad je čovek sam i osluškuje tek sopstveno disanje. Taj zvuk postaje njegovo apsolutno okruženje kao i neumitna samoća.

Velika sala poseban je prostor u okviru prizemne etaže Kulturne stanice Svilara, a zvukom emitovanim na zvučnicima demarkiran je tako da označava stupanje u scenski prostor. Zvučni sadržaj temelji se na istom zvuku disanja ili čujnosti samoće, ali multiplikovan deset puta i obrađen efektom reverberacije s dugim vremenom reverberacije (između 13 i 27 sekundi) i vremenom pojave prve refleksije (40–200 milisekundi). Stvorena je atmosfera otvorenog, velikog prostora i izloženosti snažnim silama poput vetra i morskih talasa spram kojih su ljudi tako sićušni. Dizajn svetla je koncipiran tako da dopunjava ideju prostora kreiranog zvukom, zadržava dominantnu atmosferu mraka i sveden na obeležavanje poda radi bezbednog kretanja posetilaca, i postavku malog izvora svetla na postament sa slušalicama. Takav pristup dizajnu svetla podržava i projekcije kao glavne izvore svetla koji plene pažnju posmatrača.

Vertikalna orijentacija video-projeksija na platnima velikih dimenzija (2.1 x 3.65 m) u visokom prostoru, treba da stvori utisak monumentalnosti, posebno zbog kontrasta stvarne veličine ptice, grudnih koševa i buba u odnosu na njihovu veličinu na video-projeksiji. Posmatrač ima svest o tome dok gleda projekciju i poredi je sa sopstvenim telom. Monumentalnost neće posmatrača postaviti u poziciju da se oseća ugroženo ili nevažno, mora da uroni u prostore nežnosti, sigurnosti i uzbuđenja. I njima da se prepusti.

Video-projeksije su jedna naspram druge, udaljene oko 4 m, a posetilac koji stoji sa strane, upravno na njih, manjim pokretima glave može pratiti obe projekcije ili ulaskom između dva platna doživeti dinamičnije iskustvo. On intuitivno odlučuje koju projekciju će gledati. Uz otežane okolnosti posmatranja, montaža video-radova je zasnovana na sporom ritmu, kadrovima dužeg trajanja (najduži je minut i deset sekundi) kako bi se pratile promene unutar kadrova i njihovo smenjivanje.

Svest o ograničenju u percepciji videa uslovljenom naspramnom postavkom dva platna, podstaklo me je da lično važan tren u video-radu koji posmatrač sigurno ne bi mogao uočiti, prenesem dodatnim izražajnim sredstvom. To je momenat kad se ptica sprema da odleti pa joj transparentni grudni koš svetlosnim signalom Morzeove azbuke pošalje poruku „Vidimo se“. Simbolično obeležen pozitivan kraj, istovremeno je i motiv na grafičkom rešenju štampanog materijala koji su posetioci mogli da ponesu. S jedne strane fotografija praznog grudnog koša iz kojeg se niže kombinacija tačaka i crta ispisana Morzeovom azbukom sa porukom „vidimo“, a na poleđini fotografija ptice i ostatak poruke – povratna zamenica „se“ (slika 63). Poruka kao izraz nade.



DVOJE

višemedijska prostorna instalacija

Dragana Vilotić



Izvođenje rada pomogli su:



NOVI SAD EVROPSKA
PRESTONICA KULTURE

KULTURNA
STANIČA
SVILARA

KS Svilara
29. januar 2021.

Grudni koš je mesto gde čuvamo ljubav. Gde dišemo. Kada osetimo nečiji dah, to znači da smo blizu, da smo bliski. Svako (biće) nastaje spajanjem sa dahom drugog. Uvek počinje poljupcem, unakrsnim dahom. Nekad se dogodi da postanemo zavisni. To je inspiracija (lat. inspirare – udahnuti, disati). Drugi nas privlači toplim svetlom i udišemo vazduh koji nas uzdiže. Onda se desi prekid i istoga časa moramo da vratimo nazad sve što smo zajedno udahnuli. A, bez inspiracije – ništa. Ljubav je vreme. Postavlja život u perspektivu. Zajedno sa erosom realizuje se u želji da nešto postoji i ima predikciju u budućnosti, čak i u večnosti. Ljubav teži stvaranju prostora bliskosti. Ali sada je to vreme prekinuto. Razaraju ga nanosi bolesti i smrti. Živimo izolovano, svako na svom ostrvu. Okolo velika, mračna voda. Svi nešto čekamo. U svom prostoru nedeljenih osećanja. Neprihvatljivo je. Monotono je. Sve se promenilo. Ništa se ne menja. Svi imamo istu slabu tačku. Sve se promenilo i sada moramo da izdahnemo nazad sve što smo ikad zajedno udahnuli. Mora tako... kažu. Ovaj rad se bavi temom prekida bliskosti nastalom ograničenjem socijalnih kontakata koje je teško savladati jer blizina ljudi podstiče ljubav i inspiraciju, kao vitalne energije koje nas pokreću.

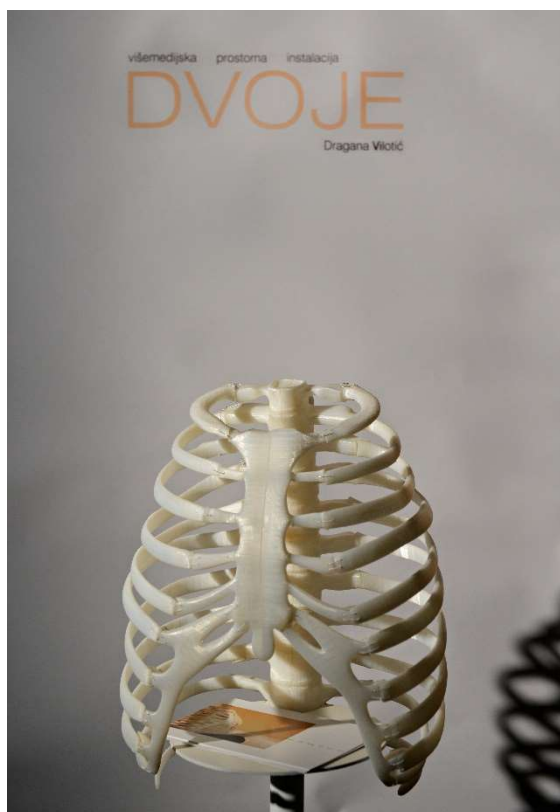
Slika 63: Grafičko rešenje štampanog materijala

5.2.3 Dramaturgija događaja

U teorijskom delu istraživanja potvrđeno je da se dramaturgija ne odnosi samo na nauku o dramskom pesništvu, zakonitostima i tehnici dramske radnje, već i na nauku o ustrojstvu i uređenju pozornice, u okviru koje se predstava posmatra kao uprizorenje fabule scenskim sredstvima. U scenskom dizajnu svaki prostor može biti pozornica koja scenskim sredstvima, fizički i psihološki deluje na učesnike, a dramaturgija podrazumeva prostorni i vremenski sled promena kreiranih tim sredstvima.

Dramaturgija u užem smislu podrazumeva različita scenska sredstva u video-radu *Dvoje* i izložena je u prethodnom poglavlju. U širem smislu, dramaturgija je određena vremenom trajanja događaja i arhitekturom objekta koja uslovljava kretanje svih učesnika scenskog događaja. Kulturna stanica Svilara izabrana je za izvođenje višemedijske prostorne instalacije *Dvoje* pre svega zbog ambijenta i prostornih kvaliteta. Veliku salu odlikuju jednostavna i čista arhitektura, određena pravilnim ritmom noseće konstrukcije stubova i greda, zidna platna i prozori odnosno sveltarnici, visokih parapeta i velika spratna visina (5.5 m). U središnjem polju, u osi stubova, na razmaku od četiri metra postavljena su dva projekciona platna i postament sa slušalicama. Uz salu je i pretprostor, ulazni deo objekta orijentisan prema trgu, korišćen za pripremu individualnih ulazaka posetilaca. Na zidu naspram ulaza u objekat Svilara postavljen je natpis događaja. Jednostavno grafičko rešenje – fontovi i velika prazna površina u koju je prostorno involviran model grudnog koša na postamentu, postavljen je ispred prazne površine plakata. Posetioca pri ulasku dočekuje natpis *Dvoje*, a ispod njega prazan grudni koš (slika 64).

Događaj počinje dolaskom publike u izabrani polusatni termin, namenjen za četiri osobe (slika 66). U pretprostoru dostupan je štampani materijal smešten unutar modela grudnog koša, pa snalažljivi i radoznali mogu čekanje da ispune otkrivanjem poruke na Morzeovoj azbuci (slika 65). Isti model, izveden u stvarnoj veličini, korišćen je za snimanje video-rada, čiji se sadržaj mogao nazreti kroz staklena vrata Velike sale. Razvođač sugeriše posetiocu da uđe u salu i uzme slušalice. Kad stupi u prostor u kojem se čuje zvuk nalik na vetrovitu atmosferu, priđe postamentu, stavi slušalice – tada operater iz audio-video režije stopira zvuk u sali i pokreće video-projekciju koju prati zvuk na slušalicama. Video-projekcija traje 4 minuta i 53 sekunde, posetilac vraća slušalice i izlazi. U sali se ponovo čuje zvučna atmosfera koja sada najavljuje kraj događaja.



Slika 64: Plakat i model grudnog koša



Slika 65: *Posetilac*



Slika 66: Posetioci u Kulturnoj stanici Svilara, 29. januar 2021.



Slika 67: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Kulturnoj stanici Svilara

6. REALIZACIJA UMETNIČKOG DELA SCENSKOG DIZAJNA „DVOJE“

6.1 Prikaz realizacije dela

Izvođenje višemedijske prostorne instalacije *Dvoje* podrazumeva tehničku produkciju i javno prikazivanje umetničkog dela scenskog dizajna.

Faze tehničke produkcije:

- 1) dizajn i izrada scenografije za video-rad;
- 2) snimanje i dizajn zvuka;
- 3) priprema lokacija, snimanje i montaža video-rada;
- 4) tehnička priprema, postavka i javno prikazivanje rada.

Neki procesi i faze su se preplitali i često se nisu odvijali potpuno nezavisno.

Scenografija je podrazumevala dizajn i izradu dva grudna koša, u stvarnoj veličini odraslog ženskog tela (širina 27, visina 34, dubina 22 cm). Za izradu anatomskog grudnog koša u tehnologiji 3D štampe, na osnovu virtuelnog 3D modela korišćen je filament boje slonove kosti koji je emitovao dobre efekte svetla i senke na video-snimku. Štampa elemenata trajala je 110 sati, izvođena u fazama tokom tri nedelje, a za spajanje elemenata grudnog koša bilo je potrebno još dve nedelje.

Transparentni grudni koš je izrađen od epoksidne smole. U prvoj fazi, tokom nedelju dana sačinjen je model grudnog koša od gline od kojeg je izrađen kalup od gipsa. Nakon toga gipsani kalup je premazan odvajanjem i pristupljeno je izlivanju epoksidne smese, u tri sloja, na svaka 24 sata (slika 69). Odvajanje gipsanog kalupa od izlivenog objekta, šmirglanje vodenom šmirglom i poliranje objekta zahtevali su dodatnih sedam dana. Finalni model posedovao je sve karakteristike sadržane u konceptu za izradu tog grudnog koša. U opštem planu, na video-snimku se ponašao kao transparentni objekat koji se vizuelno utapa u okolinu i rasipa svetlost, dok su u krupnom planu razni nedostaci (mehurići vazduha, krateri, ostaci materijala kalupa) postali vidljivi i pokazali organsku i nesavršenost objekta. Sa zadnje strane formirana je šupljina prečnika 7 cm, dubine 9 cm za postavku izvora svetla od dekorativnih LED sijalica snage 20 vati.

Za snimanje video-rada odabrane su dve lokacije – jedan enterijer i jedan eksterijer. Priprema enterijera, u stanu na Salajci u Novom Sadu, podrazumevala je reorganizaciju nameštaja u prostoru, postavku rasvete, scenografije i kamere (slika 73). Snimanje je

trajalo četiri dana (9–12. decembar 2020), za vreme povoljnog dnevnog svetla (9–14 sati), uz konstantno aktivan rad sa izvođačem – papagajem Jukijem. Snimanje u eksterijeru (slike 74–76), u dvorištu privatne kuće na Alibegovcu, delu Petrovaradina, obavljeno je 12. decembra 2020. tokom 60 minuta (17.30–18.30), uz odgovarajuće dnevno svetlo koje na snimku odaje noćnu atmosferu. Priprema lokacije podrazumevala je postavku rasvete, scenografije, kamere i buba koje su u ovom video-radu bile „izvođači“.

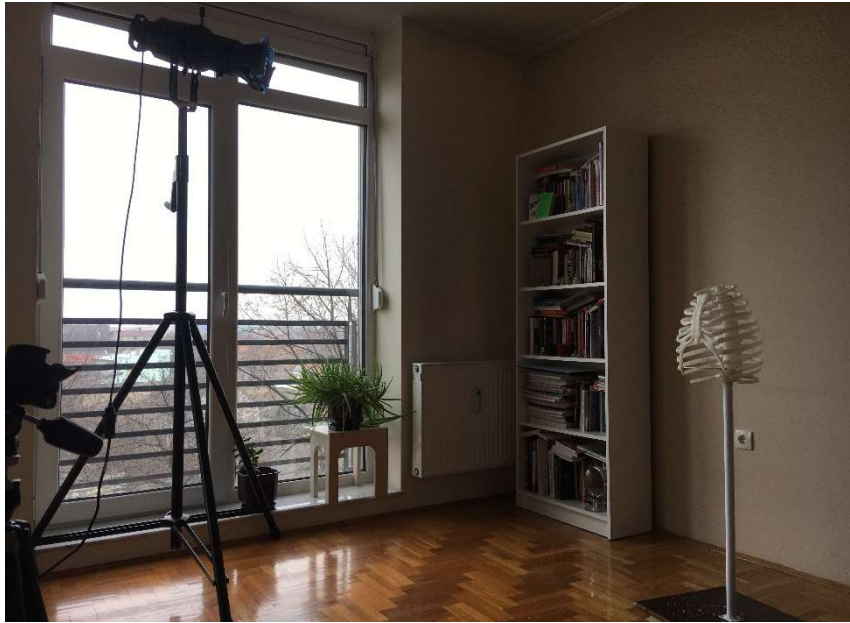


Slike 68, 69: Dvoje, izrada scenografije

Zvučni objekti koji čine sadržaj finalnog dizajna zvuka snimani su na različitim lokacijama. Snimanje zvuka pijanina (slike 70, 71) kondenzatorskim mikrofonom različite usmerenosti (omnidirekcioni – AKG CK 32, jednosmerni – AKG Elle C i stereo ambient sampling system The Crown SASS-P MK II) izvedeno je u dnevnoj sobi (stan u Petrovaradinu, 3. novembar 2020). Snimanje glasova odnosno poljupca (slika 72) u Muzičkom studiju Do Re Mi u Novom Sadu (17. decembar 2020), a snimanje disanja ajfonom telefonom u enterijeru stana na Salajci (mart–decembar 2020). Nakon oblikovanja zvučnog sadržaja i završetka faze dizajna zvuka 12. januara 2021, pristupljeno je montaži video-rada i postprodukciji.

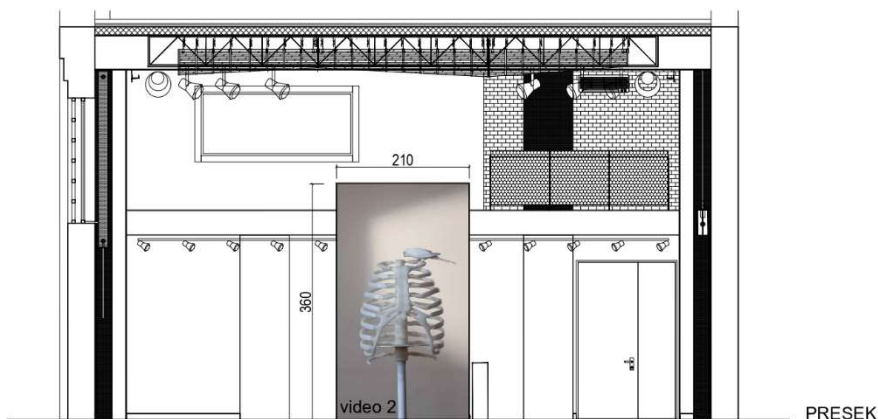
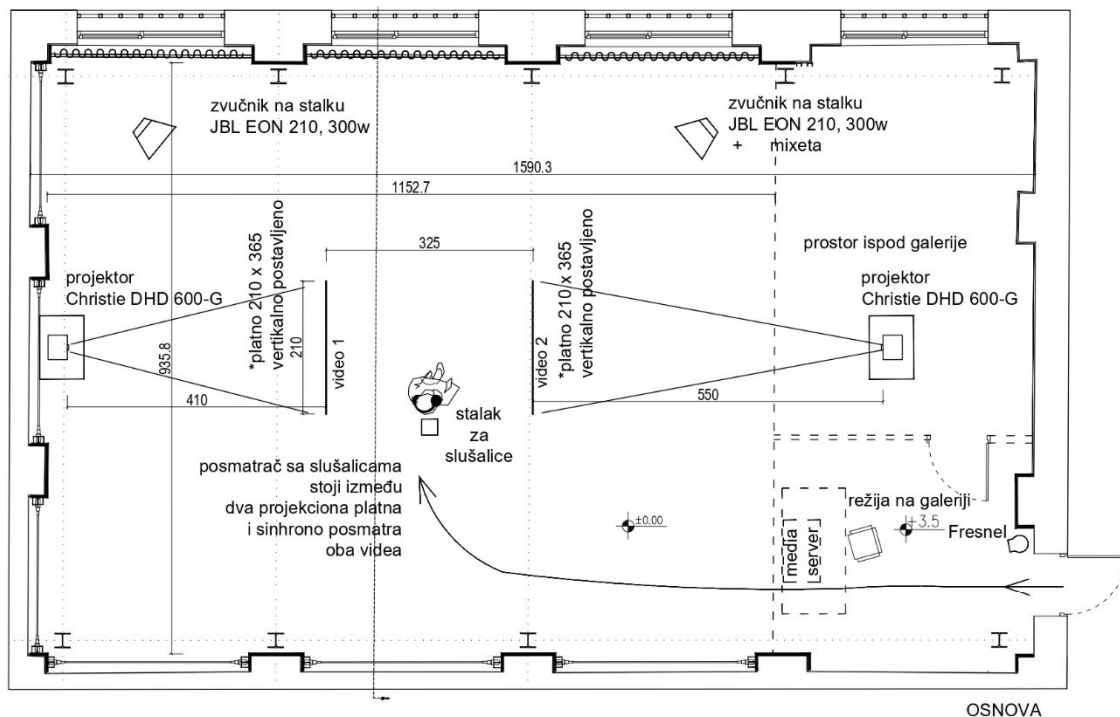


Slike 70–72: Dvoje, snimanje zvuka



Slike 73–76: *Dvoje*, snimanje video-rada

Tehničku pripremu za javno izvođenje umetničkog dela *Dvoje* čine nabavka opreme – audio-sistema, video-sistema, rasvete (slika 77) kao i priprema i izrada štampanog materijala. Postavka u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara započeta je dan ranije. Na dan prikazivanja umetničkog dela, 29. januara od 13.00 do 14.00 sati traje generalna proba, od 14.00 do 20.00 sati odvija se oficijelni događaj.



Slika 77: Tehnički crtež postavke višemedijske prostorne instalacije *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara



Slika 78: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara

6.2 Percepcija rada i recepcija publike

– „Dvoje“ / Knjiga utisaka –

Video-rad prezentovan je u okolnostima pandemije COVID-19, što je uslovalo brojna ograničenja vezana za prostor i komunikaciju. Posetioci su zamoljeni da svoje utiske o radu dostave elektronskim putem i tako je nastala Digitalna knjiga utisaka. Povratna informacija publike data je u vidu odgovora na sledeća pitanja:

- 1) Doživljaj rada.
- 2) Kakve asocijacije pobuđuje vizuelni sadržaj rada?
- 3) Šta ste čuli? Zvuk se menjao u zavisnosti od projekcije?
- 4) Koja projekcija dominantno privlači pažnju – dan ili noć?
- 5) Način gledanja postavke, pozicija u odnosu na dva projekciona platna.
- 6) Da li je dešifrovana poruka napisana Morzeovom azbukom na štampanom materijalu?

Posetiocima nije bilo lako da na osnovu ograničenog vremena percepcije video-rada u trajanju od pet minuta, definišu svoje utiske i emocije. Njihova recepcija u najvećoj meri pokazuje razumevanje koncepta i suštine umetničkog dela koji se, pre svega, odnose na doživljaj rada kao celine, estetiku prostora, percepciju svetla i tame i podelu pažnje, pozicioniranje unutar prostora postavke, dešifrovanje poruke.

U nastavku rada su dati odgovori posetilaca na postavljena pitanja.

*

(Impresija poslata pre formulisanja pitanja)

Dvoje... jedno naspram drugog... dotaći se ne mogu... gledaju se... dišu... uzdišu... izdišu... grle se... ljube se... ne grle se i ne ljube se... plešu... ne plešu... misle... svaki svoje misli... kao jedno... ne misle uopšte... prate svoje instinkte...

Dvoje... jedno naspram drugog... dotaći se ne mogu... kostur i meso... potpora i ovoj... skelet i ljuštura... lice i naličje... čekaju, žude, teže... da se spoje...

Dvoje... jedan začetnik, drugi sledbenik... inspiracija i razrada... jedno praznina, drugo ispunjenje... jedno svetlost, drugo tama... ukrug, smenjuju se u svojim ulogama... oboje su sve, a bez drugog ništa...

...bez drugog ništa, sami su sve... tek zajedno celina... celo... Jedno!

...ili su već bili Jedno? Sad raspolovljeno, otuđeno, njihova želja eho prošlosti... sećanje...

Da li su želja i težnja stvarne? Ili je sve u oku posmatrača? Dvoje svesni da su tek kao Jedno celi?

Posmatrač je jedan. Čuje, vidi, oseća priču o Dvoje. Sam!... tako prokleta Sam... između svih zvukova i slika... poziva iz budućnosti ili sećanja na već doživljeno... skrivenih znakova i očiglednih asocijacija... Odgovornost za rešenje kombinatorike dešavanja samo je na Njemu. Tek u njemu Samom, Dvoje, zažive. Od Njega zavisi njihova priča...

Ili nastaje od prve misli, teze, osećanja...kreatora? ...začarani krug... interakcija dvaju bića... čije misli postanu jedna...

Da li svakom od Dvoje treba onaj drugi da bi bio ceo? Ili je svako za sebe već celina?... Celina koja kao po uvreženoj mantri traži svoju drugu polovinu... zbog lakšeg opravdavanja svojih postupaka... i nesposobnosti da se bude Sam sa sobom..

U vremenu zabrana, žudnja za povezivanjem je intenzivnija, izraženija... Potreba da se poništi distanca... da se sa drugim bude Jedno...

Svest o samosti (ne usamljenosti!) svakog ponaosob je zastrašujuća. Potrebna je ogromna hrabrost da se prihvati činjenica kako smo svi Sami. Tako prokleta Sami! ... Jedan je odgovoran za svoj život, misli, osećanja, postupke. Svako je svoj Tvorac... Drugi može samo malo da pomogne u „nošenju toga tereta“... ili da ga uveća...

*

1. Primarni utisak – tema bliskosti trenutno je zabranjena ili se ne preporučuje. Kao dva platna koja gledaju jedno u drugo, stoje blizu, ali na preporučenoj distanci od 2 metra. Da li su Dvoje uvek neki različiti, opozitni dvoje? Jesu li u nama samima i šta, van epidemije, znači biti blizak sa sobom? Dominirao je utisak života i smrti, kratkotrajnosti koja se svodi na nesvesno disanje. (I da, ptičica je veoma pametna.)

2. Prve asocijacije: jin-jang, dvojnost, harmonija, ravnoteža, nema svetla bez mraka, antipodi, skladnost. Zatim niz: ogoljenost, krhkost (zabrinutost da nevina ptičica ne slomi rebra, koja znače štit srcu, i time pokazati potpunu slabost čoveka). Tamna strana asociira na trulost, pojava buba podseća na crve koji ulaze i proždiru leš. Asocijacija kako jedno platno reflektuje drugo, kako stojim između čistote kao simbola rađanja i tame, kao

olichenja smrti. I dišem. Svaka od ovih misli kao asocijacija, ali nije svaka bila misao u kojoj vidim ideju rada.

3. Čujem muzičku kompoziciju. Pozadinu onog što gledam. Muzika asocijativno ne izaziva određeni zaključak ili misao, više je vidim ili čujem kao kulisu rada. (Veći značaj pridajem vizuelnom, a ne auditivnom.) Asocijacija na moje disanje, pomisao na rebra koja se polako šire kada dišem. Utisak o zvuku ne menja se spram toga koje platno gledam. Nikad ne posmatram jedno platno bez svesti o prisustvu drugog, da se na njemu odvija priča. Ne mogu da prizovem jedno platno bez pomisli na drugo.

4. Trudim se da sagledam obe projekcije, a pažnju više privlači tamna površina, noćni prizor. Na belom platnu prepoznajem predmete, ptičicu i njenu radnju, a objekte na tamnoj pozadini ne uspevam odmah da definišem.

5. Stojim u centru, između dva platna, trudim se da održim relativnu distancu i sagledam celinu. U jednom trenu leđima se više okrećem belom platnu, pa se ispravim. Okrećem se ka tamnoj površini, oku više prija da gleda u tamno, iako belo platno nije neprijatno za gledanje. Ubrzo anticipiram da je na belom platnu statična konstrukcija u obliku rebara, a tu je i ptičica, a na tamnom ne znam šta će se dešavati, šta znači metalna konstrukcija, kuda bube ulaze, šta rade tu... Kad odgonetnem zbivanja na tamnom platnu, okrećem glavu levo-desno, iz straha da nešto ne propustim.

6. Poruku dešifrujem kasnije. Ako sam dobro zapisala, VIDIMO SE. Poslednje slovo (E) je oko ptičice i kad sam to shvatila, baš sam se razveselila. Nisam pretpostavila da će deo fotografije u pozadini biti uključen u šifru.

*

1. Snažan. Zaista uzbudljivo. Sve je percipirano doživljajno, racio uopšte nisam uključivala. Teško mogu da analiziram, bez ponovnog gledanja.

2. Mravinjak. Mleko. Let. Lakoća. Truljenje. Nežnost. Zagrljaj. Toplina. Bliskost. Beg. Odlazak.

Podsetio me je na moju pesmu:

Ležim na travi,
ispod drveta.
Gledam u oči,
bliske, moje.

Znam da mi ne pripadaju,
kao što mi ništa ne pripada.

3. Zvuk integrisan u celokupan doživljaj, ne mogu da ga analiziram kao odvojeni element. Morala bih ponoviti doživljaj. U jednom času čujem neprijatno „mljackanje“, koje prerasta u ljubljenje i maženje. Zanimljivo, istovremeno i gadno i lepo.

4. Dan.

5. Stala sam na obeleženo mesto. Sa strane, ne ulazim u prostor između paravana.

6. Nisam uočila poruku. Ali, ti si mi rekla šta piše ;)

*

1. Želja da sve traje duže, da sam u tom prostoru. Bez primedbe na dužinu trajanja rada, „uvukao“ me je, hoću da se vratim i opet gledam (što je bilo nemoguće). Istovremeno se mešaju osećanje nežnosti i tužnog. Kad napustim prostor, preovladalo je tužno.

2. Asocijacija na vizuelni sadržaj rada bilo je *odsustvo nekoga*.

3. Isprva se učini da čujem žvakanje hrane, mljackanje. Ptičica jela hranu na desnoj projekciji. U drugom trenu čujem smeh i shvatam da se ipak čuje zvuk ljubljenja dvoje ljudi. Kad to osvestim, iz drugačije vizure pratim rad, pre svega projekciju na levoj strani. Tada je ono dejstvo *odsustva nekoga* bilo pojačano.

4. Leva projekcija – noć, posebno smrdibube, ne zato što ih ne volim, već način na koje su one „kliznule ljigavo“ po kosturu. Na momente to deluje uznemirujuće, zajedno sa zvukom ljubljenja.

5. Pogledom istovremeno obuhvatam obe postavke, ali osećam potrebu da uđem u prostor i posmatram kao da sam između dva projekciona platna. Ostajem u prvobitnom položaju, istovremeno gledam obe projekcije i učitavam rad na taj način.

6. Nisam prepoznala poruku, i sad hoću da „crknem“ što to nisam uočila.

*

1. Prvi utisak je zbunjenost, nemam osećanje da gledam rad osobe koju navodno „poznajem“, već delo potpunog stranca. Pored inicijalnog doživljaja, u meni sve vreme dominira seta, koja konstantno osciluje između smirenosti i uzbuđenja.

2. Dvojak, shodno i dvojnoj slici koju posmatram. Slika u svetlu govori o čistoti i nevinosti, ona u mraku upućuje na prljavštinu i podlost.

3. Odnos prema zvuku potpuno nedefinisan. Ponekad je i zasmetao, (pre)naglašavao je pojedina osećanja u meni. Povremeno prouzrokuje i čudno osećanje nelagode.

4. Rekao bih podjednako, obe projekcije.

5. Stajao sam na osi između dva platna, metar, dva udaljen od njih, naspram stalka za slušalice, okrenut leđima ka teretnim vratima Svilare.

6. Nisam dešifrovao poruku. Nažalost.

*

1. Osećanje uzvišenosti. Posle izložbe, s prijateljima dug razgovor o radu. Očito je postavka na sve nas ostavila snažan utisak.

2. Vizuelni sadržaj pobuđuje asocijacije najviše na simboličkom nivou: uspostavljanje ravnoteže, dvojnost (mir-nemir, život-smrt, dan-noć, muško-žensko, eros-tanatos, bezbrižnost-neizvesnost, duhovno-fizičko, unutrašnjost-spoljašnjost), cikličnost, taktilnost i prolaznost. Utisak kako je jedan tren visoko emotivnog naboja razložen, raslojen, usporen i prikazan veoma precizno. Vizuelnom sadržaju zvuk doprinosi da se osećanje prolaznosti manifestuje.

3. Sam zvuk i utisak o njemu konstantno se menjaju. Utisak da je zvukom dočaran proces koji ima početak i kraj i mogućnost repeticije. Prepoznajem zvuk poljupca, prijatno osećanje i neka vrsta uzbuđenja. Čini se da sam „unutar“ poljupca. Dok se postepeno otkriva zvuk poljupca, nije mi neprijatno; naprotiv, suptilno sam „uvučena“ u njega. Zvuk evocira sećanja i slike, više na emotivnom nego na simboličkom planu.

4. Više privlači noćna projekcija, ali ne bi bilo potpunog doživljaja noćne bez stalnog gledanja na dnevnu. Zajedno čine celinu.

5. Stojim u samom centru, tačno između dva platna. Osećam potrebu da uđem u instalaciju, ne da budem van nje.

6. Na štampanom materijalu vidim ispis Morzeovom azbukom. Kasnije otkrivam značenje poruke.

*

1. Nežno i razigrano.

2. I „grab“ i maženje.

3. Zvuk se menjao. Ne mogu da definišem odnos prema zvuku. Uglavnom, ne pričaju zvučni efekti, čine me anksioznom.

4. Podjednako, i dan i noć. Ptčica unosi dinamiku, s druge strane, igralo se svetlo.

5. Mislila sam da je fiksna tačka sagledavanja iza postamenta.

6. Primećujem tačkice na štampanom formatu. Ne znam šta znače.

*

1. Rad mi se veoma svideo. Iskreno, očekivala sam kretanje po prostoru. Svideo mi se toliki mrak, što se sve samo naziralo. Kad sam ušla i stavila slušalice, potpuno se isključujem iz svega oko sebe. Zanimljiv je i koncept vrata tačno između dva platna, iako to može i sam prostor da diktira. Pozicija platna veoma je poetična u tom sučeljavanju dveju slika i primoranosti da sagledavamo jednu dok perifernim vidom pratimo drugu. Zvuk je u početku veoma prijatan, ali kad se desi prelaz sa klavira na ljubljenje, osećam laku nelagodu, kao da svedočim nečem intimnom, akteri nisu svesni mog prisustva. Dominantno osećanje nakon rada je melanholija. Nisam sigurna je li rad produbio neko moje skriveno osećanje ili provocirao nova :D

2. Mrak, čistota, dualnost, uska slika, da li je crno/belo, intima, ne/dostupnost, biti unutar-bitu, razornost, bol, ne/prisutnost, destrukcija...

3. Zvuk poprilično nelagodan. Sama nelagoda sigurno izvire iz mene same i mog poimanja intimnosti. U radu savršeno ide uz slike, jer su i one na neki način vrlo intimne. Kroz samu instalaciju osećam kao da virim i što pre treba pobeći. Zvuk je želju za begom samo pojačavao.

4. Noć.

5. Postavku gledam frontalno. Pozicioniram se u sredinu, nemam potrebu da se pomeram, mogu lepo da pratim obe slike, iako više vremena gledam u noć.

6. Znatiželjna da protumačim poruku, iako isprva mislim da je u pitanju estetika. Drugarica je odmah „ukačila“ kôd i brže-bolje dešifrovala poruku. Sama verovatno još neko vreme ne bih shvatila da je reč o poruci.

*Kad sam pročitala šta napisah, čini se da sam sve vreme tražila ona vrata kroz koja bih mogla da pobegnem :D

*

1. Teško je biti objektivan, reč je o Dragani, dragoj prijateljici. Prevažodno sam srećan što konačno gledam njen rad. I ponosan na nju, jer je izgledalo zaista impresivno.

2. Noć na mene deluje smirujuće i opuštajuće, asocijacija na tople letnje noći. Dan je zabavan, budi u meni želju za druženjem i igrom.

3. Zvukovi se menjaju u odnosu na projekciju, veoma dobro podeljeni i nisu se mešali. Zvukovi para nisu uticali na percepciju grudnog koša i papagaja, i obrnuto.
4. Više me privlači noć.
5. Stojim između dva platna i pokušavam da ih oba sagledam u isto vreme.
6. Poruku nisam dešifrovao na štampanom materijalu.

*

Rad je probudio iskrenost, otvaranje zatvorenog intimnog pogleda na odnose, individualne a istovremeno i kolektivne. Atmosfera prostora odiše smirenošću. Kad sam stavila slušalice i stala između platna, bila sam između raja i pakla. Podsećanje na jin-jang – u svemu dobrom ima i lošeg, u svemu lošem možemo prepoznati dobro. Obe projekcije istovremeno plene pažnju. Okrećem se sve vreme da ih bolje vidim a posmatram ih i obe, perifernim vidom. Šetam između projekcija. Poruku napisanu Morzeovom azbukom nisam sama dešifrovala, ranije sam čula rešenje.

Volim što je prikazano iskreno osećanje, ono najintimnije a opet dovoljno univerzalno da svi razumeju poentu. Sitne detalje, poput smrdibube i hrane koju je ptica jela, direktno povezujem upravo sa balansom. Potrebno je da hranimo ono što je lepo, a opet će biti nekog ko će tu hranu „uzimati“. Buba je zanimljiva – kad ne diramo „smrdljivog martina“, kad nije u opasnosti, neće ispuštati neprijatni miris :)

*

Najsnažniji utisak vezan je prevashodno za spoznaju sukoba ili suprotstavljanja svetlog i tamnog unutar osećanja ljubavi i bliskosti. S jedne strane prepoznaju se nesavršenost i težina i bol, istovremeno i tračak nade u svetlosti u središtu grudnog koša, s druge uočava se nešto čisto i nežno i „sveto“ i živo, koje treba „hraniti“ da bi se ostvarilo. Definišem asocijaciju jin i jang, mogu da posmatram ove dve suprotnosti kao jedinstvenu celinu, prepoznajući da se upotpunjuju i svaka od njih sadrži deo one druge. Zvuk u prostoru pri ulasku, ima veliki značaj u emocionalnom izmeštanju iz svakodnevice, tek kasnije shvatam da je to zvuk disanja. Zvuk sa slušalica dodatno pojačava dejstvo video-rada, najjasnije se sećam zvuka ljubljenja. Utisak se svakako menja u zavisnosti od projekcije. Projekcija koja dominantno privlači moju pažnju u početku je ona kada je dan, a kako se rad bližio kraju, više mi pogled prati drugu projekciju, verovatno zbog svetlosti koja izbija iz grudnog koša u tami. Ta svetlost je bila važna, snažno je delovala. Na razglednici prepoznajem Morzeovu azbuku, poruku dešifrujem kasnije. Imao sam priliku

dva puta da pogledam rad, prvi put ostajem na mestu, iza postamenta sa slušalicama. Kad sam video da se posetioci kreću po prostoru, želim da uradim isto, udaljim se i vidim obe projekcije istovremeno, ali i da stanem između dveju projekcija i shvatim kako se osećam. Tek tada spoznajem svu monumentalnost rada, koja značajno doprinosi kreiranju celokupnog doživljaja.

*

1. Jao... počinjem da pišem od poslednjeg pitanja, na kraju stižem do prvog i shvatam da sam u ostalim pitanjima već odgovorila na ovo. :))

Dodajem da je rad primer scenskog dizajna *par excellence*, zbog jedinstva i dejstva svih detalja koji rad čine celinom. Scenski dizajn pored tehničkih, prostornih, scenskih komponenti, ima i onu „nevidljivu“, ali plemenitu poruku koju svako za sebe pronade u radu. Za mene su to dobrota i lepota autorke koju sam osetila i prepoznala u ovom radu.

2. Na pitanje odgovoreno u nastavku odgovora 5 :)

3. Kada je reč o senzacijama, u početku više pažnje privlače projekcije, vizuelno sam okupirana, kao da u početku ne obraćam pažnju na vrstu zvuka, njegovo poreklo ili kreatora zvuka. Ubrzo, intuitivno uviđam da je zvuk blizak i veoma poznat. Na trenutak se postidim jer delujem kao slučajni voajer jedne ljubavne situacije. Uskoro „iskoračim“ iz tog malog grča, celokupnu instalaciju doživljavam kao svoj život, kao sebe i onoga ko mi je omogućio: ljubav-bes, strast-ravnodušnost, sastanak-rastanak, sreću-tugu, otvorenost-tajne, toplu-hladnu posteljinu... Bezbroj životnih sekvenci i ljubavnih asocijacija smenjuju se velikom brzinom. Vizuelno i zvučno kao celina, omogućilo je to asocijativno putovanje.

4. Ne mogu potvrditi da je jedna od projekcija vremenski dominantnija, stalnim pokretima glavom podjednako obe posmatram, i to simultano. „Dan“ je prijatniji, možda svetlost više privlači pažnju u odnosu na noć, jer sam u zatamnjenom prostoru, a dan glavni izvor vidljivosti. Bolje se snalazimo i sigurniji smo po danu nego noću, zar ne? A možda i zbog psihološkog značenja – težimo da uočimo neke od osnovnih pozitivnih vrednosti koje osetimo u „danu“ – nada, plemenitost, sigurnost, lakoća, lepota i život.

5. Približavanjem instalaciji, htela sam da „uđem“ u zbivanje. Čitava postavka je imala imerzivnu vrednost koju dominantno osećam zbog pozicije mog tela. Stojim između dva platna, sa moje leve strane projekcija „dan“, sa desne „noć“. Osećam sveprisutnu monumentalnost projekcionih platna, onda sve posmatram iz čučućeg

položaja, želim da su još viši od mene. Stalno zamišljam da sam u triptihu *Vrta uživanja* Hijeronimusa Boša, koji je upravo tako i pozicionirao svoje delo – levo raj, desno pakao, u sredini život ili „uživanje“. U mom slučaju, zvukovi ljubavi i ja činili bismo, simbolično, trojstvo života. Trojstvo, jer sam osećala da nas je prisutno troje.

6. U foajeu preuzimamo letak izložbe i pokušavamo da dešifrujemo skrivenu poruku, čini mi se da piše „Vidimo“ i na poleđini letka „se“. Intuitivno i doslovno povezujem sa činjenicom da se zaista uživo vidimo posle dužeg vremena. Sećam se pomisli kako je zanimljivo rešenje da oko papagaja posluži kao deo ove poruke. :)

*

1. Umirujuće i opuštajuće, i s jedne i sa druge strane gledam prirodu, koja ima svoj tok i uvek je nekako moćnija i staloženija od mene. I to me odmah smiri.

2. Asocijacija na prirodnu smrt i prirodan život. Ne na apstraktne ideje života i smrti, ne na idealnu ideju života (svetlo, dobro, lepo, kosmos) niti na idealnu ideju smrti (tama, zlo, nesklad, kaos), već na smrt i život, onako kako se vidi u prirodi. Ta prirodna slika mnogo kompleksnija od naših graničnih uopštavanja (ideja života/ideja smrti), mističnija je i iz nje same (prirode), izviru ove apstrakcije. Iz ove postavke isijavaju simboli ovih dveju ideja, ali ima ih mnogo više, teško je iskazati. I zato je instalacija mistična. Kao hram prirode!

3. Ne sećam se šta sam čuo, zvuk me samo „uvlači“ u prirodu koju posmatram. Priroda je poprilično bučna, ima kompleksne zvukove, konstantne, repetitivne, imaju neke obrasce, lako ih je ignorisati a ključni su za kreiranje atmosfere, kao podloga za mišljenje. Slično doživljavam zvuke na izložbi.

4. Noć, malo impozantnije je predstavljeno, više mi se svđa estetika toga rešenja. Možda i zato što ne volim belo, više mi prijaju tamniji ekrani.

5. Veoma mi je bitno da gledam oba platna istovremeno. To može imati veze s mojim pristupom životu – volim sve da kontrolišem, svega svestan i spreman na svaku situaciju. Ne mogu da stojim u sredini i propustim tren s druge strane, da slučajno nešto ne promakne. Na kraju, ova pozicija doprinosi simboli da na čitav proces života i smrti gledam iz pozicije trećeg lica, nepristrasno, kao biće van vremena, neki polubog.

6. Pročitao sam „vidimo se“ i ne uočavam ikakvu vezu sa radom. Izložba u meni budi osećanje individualnog suočavanja sa prirodom, njenim životom i njenom smrću. Mi, ljudi, jesmo deo toga, ali sve ipak mnogo lepše izgleda bez nas u tom svetu.

*

1. Ulaskom u prostor bivam uronjena, na neki način rastrzana između dva pola – dveju osoba, ljubavi i ravnodušnosti, bliskosti i daljine, svetla i tame, života i smrti. U prostoru koji grade projekciona platna nemam opciju za distanciranje, jednom kada preuzmem odgovornost i uzmem slušalice. Iako mi tema u ovom životnom trenutku nije bliska, rad je učinio da otkrijem značajno čitanje unutar njega.

2. Grudni koš i ptica unutar njega asociraju na srce koje kuca, dok istovremeno izjeda samo sebe (ptica jede hranu). Video koji prikazuje noć asocira na trulež, propast, sa sve bubama, a kad se zlatni zraci sunca pomole kroz transparentni grudni koš, na obnavljanje ciklusa života.

3. Da, zapravo je zvuk u slušalicama nosilac dramaturgije – i usmeravao kad da gledam u platno levo, a kad desno. Čujem zvuk disanja, ali i ptice koja kljuca hranu.

4. Rekla bih ujednačeno... i dan i noć.

5. Stojim između, okrenuta ka postamentu s kojeg uzimam slušalice, pomeram glavu levo-desno, kako mi je pažnju privlačila jedna ili druga projekcija.

6. Vidim Morzeovu azbuku na razglednici, ali ne uspevam da odgonetnem poruku.

*

1. Ponela sam utisak da nam je ljubav neophodna. U svetu distancirane komunikacije (čak i pre korone), olako zaboravljamo na njenu moć i snagu inspiracije koja nam pruža da sa radošću proživimo sledeći dan.

2. Asocijacije na rad – beli grudni koš: život, polet, lakoća, kretanje, sloboda; – crni grudni koš: usamljenost, depresija, mrtvilo, stagnacija, beživotnost.

3. Zvuk – kako brzo gledam čas jednu čas drugu projekciju, zvuk je maltene istovremeno bio i lepota uzbuđenja i mučenje zbog gubitka. Doživljavam ih kao istovremene, a time i vezane.

4. He... pa noć. Možda imam opravdanje da je to zbog dinamičnije slike. A možda i ličnog doživljaja da je „noć“ kriva za gubitak „dana“, i da je tu odgovor kako „dan“ stalno da traje. Ali ptičica bi uvek vratila optimizam toj mračnoj borbi...

5. Prvobitno stavljam slušalice i ulazim između dva platna – kako ne uspevam obe projekcije da obuhvatim, stajem u sredinu, naspram postolja sa slušalicama.

6. Nisam uspela da odgonetnem poruku.

Bilo je diiivno i inspirativno! Radujem se što se neko bavi lepim i temama bitnim za svačiji život. Autorka je sve impresivno uklopila u prijatan umetnički izraz! Čestitam još jednom!

*

1. Preovlađuju dva, naizgled oprečna osećanja. Tužna sam, ali preplave me neodređene, optimistične misli. Dobijam krila, novu vizuru koja je izoštrila ono smisleno, zamagljeno i potisnuto. Kao kad se dobro isplačete, nos se začepi, nagutate se slane vode pa posle prodišete punim plućima.

2. Vizuelni sadržaj je asocirao na konflikt čas između dva bića, onda u samoj osobi, na trenutak sa čitavim svetom. Konflikt je neprimetan, skriven duboko u svima nama, ispod slojeva kože, mesa i krvi. Autorki nije bilo dovoljno da se oslobodi suvišne odeće, morala je otići dublje, ogoliti se poništavajući telesno, izloživši artificijelno, umetnički stilizovano vizuelno delo prepuno simbola. Na nama je da te indikatore dešifrujemo.

3. Zvučnu kulisu doživljavam kao neizostavan deo vizuelnog sadržaja. Zvuk doprinosi razrešenju konflikta, spaja razne udisaje i izdisaje u jedinstvenu zvučnu celinu, koja nedvosmisleno sugeriše ljubav. Zvukove doživljavam kao jedinstvenu celinu, jedan zvuk koji je pomirio/sjedinio video 1 i video 2, osobu 1 sa osobom 2 ili osobu 1 sa samom sobom.

4. Kao što senka ne postoji bez svetla, tako su i projekcija Dan i projekcija Noć proizlazile jedna iz druge. I podjednako su plenile pažnju.

5. Prvo sam između dva platna, stojim neko vreme i postavku nastavljam da posmatram „spolja“, kad oba platna vidim istovremeno. Ponovo sam u centru, između dva platna. Još nekoliko puta menjam poziciju i to je veoma uzbudljivo.

6. Nažalost, nisam prepoznala da je u pitanju Morzeova azbuka.

*

1. Veoma emotivan i poetičan rad. Dotakao me je univerzalnošću teme kojoj se pristupa na drugačiji, osoben način. Prepuštam se radu i ne obraćam pažnju na detalje.

2. Zvuk kao deo celine, nisam ga posebno doživela.

3. Ne mogu da se opredelim za jednu projekciju. Obe su zanimljive na svoj način.

5. Pozicionirala sam se kod projektora, što je bio problem tokom posmatranja. Ne želim nešto da propustim u okviru projekcije. Želim da doživim obe varijante.

6. Primećujem poruku na pozivnici, ali je ne povezujem sa Morzeovom azbukom.

*

1. Nežnost, celina, nada. Čist rad, nema viškova.
2. Dualnost. Duboko nesvesno, mračno, tama. S druge strane, nežnost, nada, mir.
3. Čujem „vetrovitu“ atmosferu. Vazduh, dah. Život kao takav, vezu između pluća (ličnog, unutrašnjeg), vetra (spoljašnjeg). Nešto što pročišćava. Uдах/Izdah.
4. Dan.
5. Gledam kao teniski meč, između dva platna, premeštam pažnju s jednog na drugo.
6. Ne uspevam da prepoznam poruku. Razlog: koncentracija, trenutna (ne)pažnja?

*

1. Prvi je utisak monumentalnosti. Zanimljivo je što se na platna tolikih dimenzija projektuje nešto unutrašnje u čoveku, ili sitno, veoma mali akteri – ptica i bube. Iako rad vodi kroz niz emocija, na kraju osećanje mira, nastalo iz prihvatanja da se nešto mora propustiti, jedna od dve slike. I to je u redu, jer izborom projekcije u koju gledam sama režiram svoj „film“.

2. Mislim na anatomiju, vrste kaveza (fizički i psihički), ljubav... jednostavno život. Javljanju se slike za koje (delom) nisam sigurna da ih ima u radu – med, paučina, svetionik, *Veliki Getsbi*.

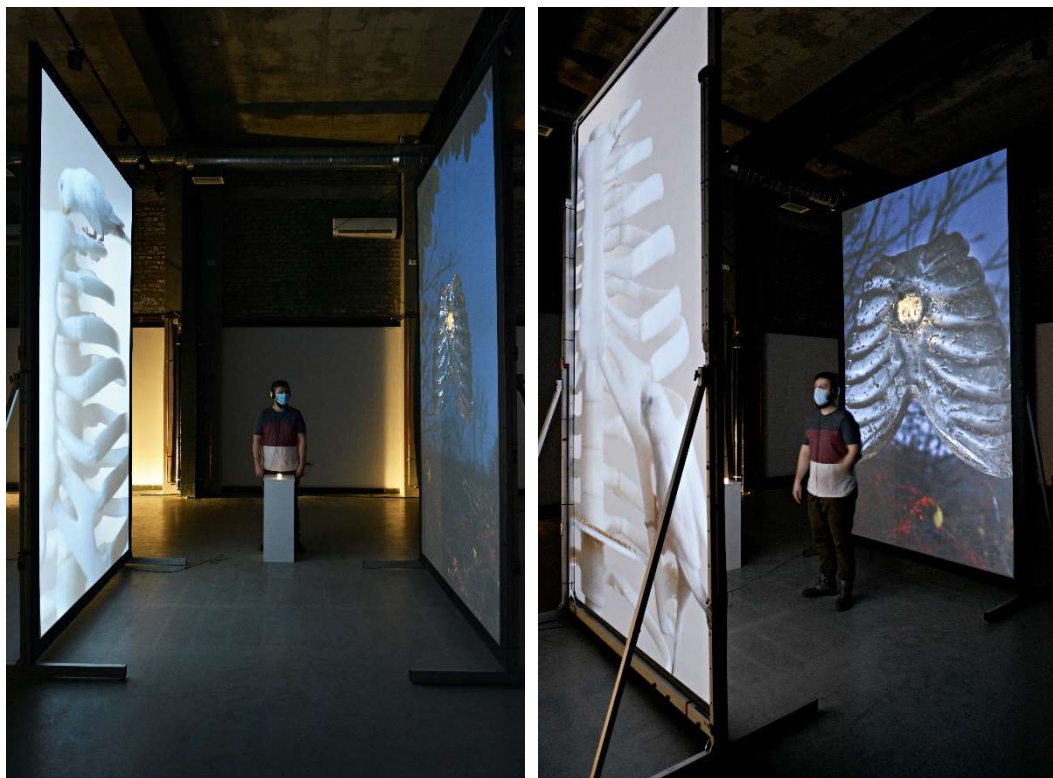
3. Čujem kompoziciju, zvuk pucketanja i ljubljenja. Utisak se ne menja jer dve slike gledam kao celinu, relativno brzo prelazim pogledom s jedne na drugu i možda nisam dala vremena da zvuk drugačije doživim.

4. Podjednako sam gledala u obe, ali kako noć doživljam kao nešto blisko, to me projekcija dana više intrigira.

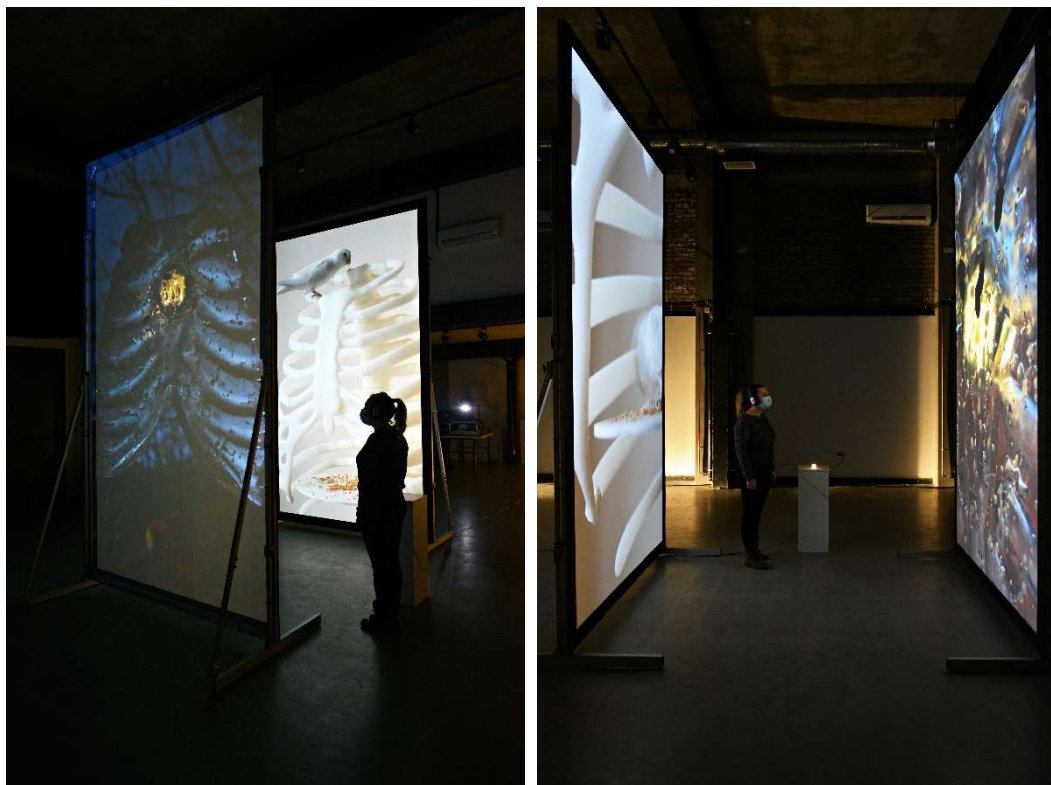
5. Pozicioniram se tačno na sredini, a malo izvan oba platna.

6. Uočavam napisanu poruku. Nisam je dešifrovala (ne znam Morzeovu azbuku napamet :D)

6.3. Dokumentovanje izvođenja rada



Slike 79, 80: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara



Slike 81, 82: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara



Slika 83: Višemedijska prostorna instalacija *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara

7. ZAKLJUČAK

Biblijski narativ definisan je sažetim opisom sleda događaja s početka ljudske civilizacije oličene u Adamu i Evi. Odjek ove priče ogleda se u tome što čitalac prepoznaje ograničenja i istovremeno spoznate slobode bića jedinke u okviru društva. I ograničenja i slobode zavise od bioloških, socioloških, psiholoških, političkih i ekonomskih činilaca i uticaja, ali najveća vrednost ove priče je što uspeva da ih istovremeno obuhvati u jedinstven narativni sistem.

Rad na doktorskom umetničkom projektu je utemeljen na tekstu Postanja, čije razumevanje otežavaju njegova kompleksnost i slojevitost, što u velikoj meri proizlaze iz mnogostrukosti njegovog značenja.

Pojedine naučne discipline ovu starozavetnu priču imaju za polazište u proučavanju porekla čoveka, njegovog psihičkog razvoja i moralnosti. Nauka kao polje sistematizovanog znanja koristi standardne naučne metode u tumačenju pojava o nama i o svetu. Moramo biti svesni da je nauka, diskurs koji tvrdi istinitost činjenica, uvek ograničena trenutno dostupnim saznanjima, kroz vreme se konstantno menja, nekad kao zaokret kontinuiteta. S druge strane, tumačenje biblijskog narativa, osim volje i razuma uključuje i čovekovu imaginaciju. Potpuni smisao priče iz Postanja se doseže uvažavanjem istorijskih tumačenja kao modusa čovekove borbe za slobodu i suštinu života, ali i rasterećenjem od moralnih predrasuda, uvreženih navika da olako osuđujemo.

Fenomen ranjivosti, definisan u teorijskom i umetničkom delu ovog rada, povezuje biblijski narativ i proširuje dijapazon tema koje dotiče ova priča u sadašnjosti, postaje ključ za razumevanje vremena i identifikovanje problema koji opterećuju čoveka danas. Ovim postupkom potvrđena je referentna pretpostavka ovog dokorskog umetničkog projekta da biblijski tekst Postanja može biti inspiracija i polazište za nastanak dela savremene umetnosti, bez obzira na medij i formu izražavanja.

Druga premisa ovog rada koja upućuje da tekst Postanja u savremenom kontekstu ne mora nužno biti pod uticajem istorijskih tumačenja, opravdana je teorijom Vilijama Šnidevinda, koja tvrdi prednost čitaoca u odnosu na stvaraoca teksta. Navedena teorija u ovom radu nije imala uporište u ignorisanju namera autora i konteksta nastanka priče, već u saznanju da je biblijska priča kolektivna tvorevina ljudi stvarana tokom nekoliko milenijuma postojanja sveta kakvog poznajemo.

Treća pretpostavka odnosi se na kreiranje dela s prikazom Adama i Eve, koje je tradicionalno oslonjeno na figurativnu umetnost. Analizirana dela iz umetnosti 20. veka poput slika *Eva* i *Adam* Barneta Njumana, svedoče da figura nije uvek nužnost. S druge strane, prepoznaje se veza te umetnosti i pozorišta 21. veka koje ustoličuje odsustvo izvođača koji figurira kao osnovno sredstvo komunikacije s publikom. U ovim primerima prepoznaje se i odjek perioda vizantijske umetnosti, kada je tokom ikonoklazma zabranjivano poštovanje ikona, freski i prikazivanje svetih likova.

Prekid bliskosti je definisan kao tema umetničkog dela – višemedijske prostorne instalacije *Dvoje*, koja izvire iz vitalnog fenomena savremenog društva – krize ljubavi. Hrišćanska tradicija je definisala ljubav kao odnos između čoveka i Boga, pa je shvatanje bliske veze dvoje ljudi kao biološke potrebe prepušteno ličnom tumačenju i iskustvu, u čemu se savremeni čovek nije snašao. Postoji tematska sličnost između analiziranih referentnih primera iz umetnosti i stvaralaštva Džima Džarmuša. Film *Only Lovers Left Alive* pokazuje da se ljubav i bliskost grade, neguju i čuvaju kroz vreme, kao specifično iskustvo koje se iskrenom radošću, željom za životom i potrebom za drugim, prenosi kao najviša ljudska mudrost.

Muzika kao polazište u stvaralačkom procesu u ovom radu inspirisala je kreiranje crteža i kolaža u kojima je, kao i u kasnije nastalim radovima iz serije *Ljubav*, ustanovljen vizuelni jezik što izražava odsustvo Drugog, hladnoću i pustoš. Poseban osvrt na ranjivost čovekovog tela podstaknuto perfidnom vezom sa tehnologijom, dat je serijom fotografija *A/E*. Tehnologijom 3D štampe proizveden je model ljudskog rebra. Fotografije tog modela svedoče o mašini koja je zamenila čoveka u procesu „pružanja“ života.

Umetničko delo scenskog dizajna *Dvoje* počiva na ideji transfigurisanja dramskog prostora Rajskog vrta u prostor koji se gradi bliskošću dvoje ljudi. U scenskoj postavci dela, osuda Adama i Eve i izgon iz Raja menja se u saosećajnu poziciju posetioca. Svojim prisustvom publika omogućava regeneraciju narušene bliskosti između dvoje ljudi, a posebno danas, u uslovima pandemije COVID-19. Narativ umetničkog dela *Dvoje* odnosi se na trenutak u biblijskoj priči nakon stvaranja sveta, kad u prirodi obitavaju biljke i životinje, ali Adam i Eva nisu do kraja formirani, njihova tela nisu „dovršena“ dok ne ostvare blisku vezu u Rajskom vrtu. Stvaranje sveta, viđeno njihovim očima, završeno je tek uspostavljanjem bliskosti.

Postavka višemedijske prostorne instalacije *Dvoje* zasniva se na dva ogromna naspramna platna u zatamnjenom prostoru što simbolišu razdvojenost i antagonizam dva sveta. Dve osobe su rastavljene, ne mogu da se vide, te je njihovo postojanje umesto fizičkom pojavom, ilustrovano njihovim unutrašnjim prostorom. Jedna projekcija je svetla, druga tamna, a na obe ogoljeni grudni koš čoveka. Oba imaju nešto živo – svetla projekcija belu pticu koja jede i leprša, na tamnoj bube i zimzeleno lišće. Središte oba grudna koša je ispunjeno, jedno pticom koja slobodno uleće i izleće, drugo svetlom što sija. Ali kad intenzitet svetla oslabi, ptica odleti. Zvuk kompenzuje vizuelno odsustvo ljudi kroz dokumentarni snimak poljupca koji se prepliće sa genezom muzike iz neartikulisanih zvukova u harmoniju poput rađanja ljubavi. Kraj muzike se preliva u disanje koje označava samoću. Rađanje i nestajanje kao univerzalno načelo – ciklično obnavljanje što traje unedogled.

Javno prikazivanje umetničkog dela scenskog dizajna *Dvoje* omogućilo je da u specifičnim uslovima, sa ograničenjem zajedničkog boravka u zatvorenom prostoru i fizičkom distancom, za svega pet minuta publici predstavim sopstveno viđenje i ekspresiju doživljaja priče o stvaranju sveta i dvoje ljudi u njemu. Posetioci koji si bili voljni da podele impresije o umetničkom delu, u svojim odgovorima prizivaju asocijacije na simboličkom nivou i snažne emocije vezane za bliskost, ljubav, samoću i sukob unutar svakog od tih stanja. Osećanja i sukobi očigledno postoje u svima nama i potrebno ih je međusobno podeliti. Umetnost može biti jedan od načina.

Čovek, planeta i sav živi svet, po biblijskoj priči postaju ranjivi nakon izгона Adama i Eve iz Raja. Od tada čovek neprekidno traga za celovitošću, jedinstvom sa Drugim, dok je planeta izložena ranjavanju koje joj nanose ljudi. Umetničko delo *Dvoje* jeste priča o prekidu bliskosti i svojevrsna projekcija sećanja na harmoničan i lagodan život u Rajskom vrtu, neopterećen ovozemaljskim bogatstvom i ambicijama, koja verujem da postoji u svima nama. Iako je pejzaž na Zemlji danas sumoran, umetnost svojom iskrenošću može da iznedri optimizam.

8. LITERATURA I IZVORI

Knjige

1. Appia, Adolf: *Muzika i inscenacija*, Studio Lirica i Medijska knjižara Krug, Beograd 2009.
2. Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva: *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Clio, Beograd 2004.
3. Aristotel: *O pesničkoj umetnosti*, Dereta, Beograd 2015.
4. Aslan, Reza: *Bog: Ljudska istorija*, Laguna, Beograd 2019.
5. Бадју, Ален са Николом Трунгом: *Похвала љубави*, Адреса, Нови Сад 2012.
6. Bataj, Žorž: *Istorija erotizma*, Kiša, Novi Sad 2018.
7. Batler, Kristofer: *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*, Službeni glasnik, Beograd 2012.
8. Bauman, Zigmunt: *Fluidna ljubav: o krhkosti ljudskih veza*, Mediterran publishing, Novi Sad 2009.
9. Berzins McCoy, Marina: *Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*, Oxford University Press, New York 2013.
10. БИБЛИЈА – Свето писмо Старог и Новог завета по преводу Ђуре Даничића, Нови завет по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода, по исправкама и преводима Светог Владике Николаја, уредник издања Љубомир Ранковић, Глас цркве, Ваљево 2007.
11. Birn, Dejvid: *Kako radi muzika*, Geopoetika izdavaštvo, Beograd 2015.
12. Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York 2002.
13. Bowden, Brett: *Civilization and Its Consequences*, Oxford University Press, 2018.
14. Brockmeier, Jens and Donal Carbaugh: *Narrative and Identity: Studies in autobiography, self and culture*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia, 2001.
15. Brougher, K., R. Ferguson, D. Gamboni: *Damage Control – Art and Destruction Since 1950*, Prestel Verlag, Munich, London, New York, 2013.
16. Bydén, B., K. Ierodiakonou: *The Many Faces of Byzantine Philosophy*, The Norwegian Institute at Athens, 2012.

17. Cochran, Gregory and Henry Harpending: *10,000 Year Explosion / How Civilisation Accelerated Human Evolution*, A Member of the Perseus Books Group, New York 2009.
18. Dadić Dinulović, Tatjana: *Fenomenologija spektakla: Scenski dizajn kao sredstvo konstrukcije događaja*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Asocijacija centara za interdisciplinarne i multidisciplinarne studije i istraživanja, Beograd/Novi Sad 2013.
19. Dadić Dinulović, Tatjana: *Scenski dizajn kao umetnost*, Clio i SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad 2017.
20. Dejvis, D. R., V. Dž. Šeklton: *Psihologija i rad*, Nolit, Beograd 1979.
21. Dinulović, Radivoje: *Arhitektura pozorišta XX veka*, Clio, Beograd 2009.
22. Elijade, Mirča: *Istorija verovanja i religijskih ideja I–III*, Prosveta, Beograd 1991.
23. Ellul, Jacques: *The Technological System*, The Continuum Publishing Corporation, New York 1980.
24. Fidler, Konrad: *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Kultura, Beograd 1965.
25. Glaspey, Terry: *75 Masterpieces – Every Christian Should Know*, The Fascinating Stories Behind Great Works of Arts, Literature, Music, and Film, Published by Baker Books a division of Baker Publishing Group, Michigan 2015.
26. Greenblatt, Stephen: *The Rise and Fall of Adam and Eve*, W. W. Norton & Company, New York, London, 2017.
27. Grovier, Kelly: *A New Way of Seeing. The History of Art in 57 Works*, Thames & Hudson Ltd, London 2018.
28. Hadžiselimović, Rifat: *Bioantropologija: Rod Homo u prostoru i vremenu*, Univerzitet u Sarajevu, Institut za genetičko bioinženjerstvo i tehnologiju, Sarajevo 2018.
29. Han, Byung-Chul: *The Agony of Eros*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2017.
30. Han, Byung-Chul, *The Burnout Society*, Stanford University Press, Stanford 2015.
31. Handke, Peter: *Don Huan: po njemu samom*, Clio, Beograd 2019.
32. Harman, Graham: *Tool-Being, Heidegger and Metaphysics of Objects*, Open Court Publishing Company, Chicago and La Salle 2002.

33. Janson, H. W.: *Istorija umetnosti: Pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas*, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd 1970.
34. Jovanović, Raško V.: *Pozorište i drama*, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd 1984.
35. Kirby, Peadar: *Vulnerability and Violence*, Pluto Press, London 2006.
36. Kordić, Radoman: *Subjekt teorijske psihoanalize*, Svetovi, Novi Sad 1994.
37. Kralj, Vladimir: *Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad 1966.
38. Louth, Andrew (ed.): *Ancient Christian Commentary on Scripture, Genesis 1–11*, Inter-Varsity Press, Downers Grove, Illinois, 2001.
39. Marcuse, Herbert: *Eros i civilizacija: Filozofsko istraživanje Freuda*, Naprijed, Zagreb 1985.
40. Mavroska, Vasiliki V.: *Adam and Eve in the Western and Byzantine Art of the Middle Ages*. PhD Dissertation, University of Frankfurt, 2009.
(preuzeto 06. aprila 2020. sa <https://core.ac.uk/download/pdf/14519983.pdf>)
41. Meisel, Martin: *Chaos imagined: literature, art, science*, Columbia University Press, New York 2016.
42. Milićević, Slađana: *Disocijativni prostor modernosti: Diskurs praznine u arhitekturi i vizuelnim umetnostima XX i početka XXI veka*, Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad 2017. (preuzeto 13. 04. 2020. sa <http://www.ftn.uns.ac.rs/66900991/disertacija>)
43. Milivojević, Zoran: *Formule ljubavi: kako ne upropastiti sopstveni život tražeći pravu ljubav*, Psihopolis institut d.o.o, Novi Sad 2016.
44. Olport, Gordon V.: *Nastajanje*, Mond, Beograd 1997.
45. Pejgels, Elen: *Adam, Eva i zmija*, Rad, Beograd 1996.
46. Петровић, Сретен: *Естетика*, Чигоја штампа, Београд 1996.
47. Pijaže, Žan: *Strukturalizam*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd 1978.
48. Rifkin, Jeremy: *The Third Industrial Revolution: How Lateral Power is Transforming Energy, the Economy, and the World*, Palgrave, Macmillan, 2011.
49. Russell, Jeffrey Burton: *Mephistopheles – The Devil in the Modern World*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1986.

50. Sauquet, Mathilde: *Roger II, King of Heaven and Earth: An Iconological and Architectural Analysis of the Cappella Palatina in the Context of Medieval Sicily*, Trinity College, Hartford, 2018.
51. Schniedewind, William M.: *How the Bible Became a Book?*, Cambridge University Press, New York 2004.
52. Sternberg, Meir: *The Poetics of Biblical Narrative / Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
53. Škerlj, Božo: *Čovek: postanak, razvoj, rase, narodi*, CID, Podgorica 2005.
54. Шнидевинд, Вилијам М.: *Како је Библија постала књига / Текстуализација древног Израила*, „Каленић“, Издавачка установа Српске православне епархије шумадијске, Крагујевац 2011.
55. Viner, Norbert: *Kibernetika i društvo: Ljudska upotreba ljudskih bića*, Nolit, Beograd 1973.
56. Williamson, Beth: *Christian Art: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004.
57. Winning, Anthony P.: *Parallels in the Story of Adam and Eve, and the Genesis of Neurosis in Freudian Psychoanalysis*, Department of Psychology, Macquarie University, Australia, Sidney 2015.

Katalozi umetničkih izložbi i manifestacija

58. David, Mia, Tatjana Dadić Dinulović (prir.): *PROCES: Srbija na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2015*, Fakultet tehničkih nauka, SCEN – Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju – Muzej primenjene umetnosti, Novi Sad, Beograd, 2016.
59. Hyde, Rory, Mariana Pestana, Kieran Long (eds.): *The Future Starts Here*, V & A Publishing, London 2018.

Naučni radovi, eseji, članci i časopisi

60. Baird, J. A.: „The Ruination of Dura-Europos“ u: *Theoretical Roman Archeology Journal*
(pristupljeno 16. 11. 2020) <https://traj.openlibhums.org/article/id/4016/>
61. Bell, Michael: „How Primordial is Narrative?“, u: Nash, Christopher (ed.): *Narrative in Culture – The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature*, Taylor & Francis e-Library, 2005.
62. Bostrom, Nick: *The Vulnerable World Hypothesis*, Global Policy 10 (4), Durham University and John Wiley & Sons, 2019.
63. Bostrom, Nick: „Transhumanist Values“, *Journal of Philosophical Research*, Vol 30, Philosophy Documentation Center, 2005 (preuzeto 02. 09. 2020. sa https://www.pdcnet.org/jpr/content/jpr_2005_0030Supplement_0003_0014)
64. Božić, Jadranka: „Antropologija knjige i čitanja“, *Glasnik Narodne biblioteke Srbije*, Beograd, 1 (1999).
65. Dirven, Lucinda: „Paradise Lost, Paradise Regained: The meaning of Adam and Eve in the Baptistery of Dura-Europos“ u: *Eastern Christian Art*, Faculty of Humanities, Amsterdam Institute for Humanities Research, Vol. 5, 2008.
66. Finch, James: Adam: „An Early Exhibition and Ownership History“, u: Michael Schreyach (ed.), *In Focus: Adam 1951, 1952 by Barnett Newman*, Tate Research Publication, 2018, (preuzeto 01. 03. 2021 sa <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/adam/early-exhibition-and-ownership>).
67. Formosa, Paul: „The Role of Vulnerability in Kantian Ethics“, u: *Vulnerability, New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, Oxford University Press, 2014.
68. Hawkes, Gail: „The Problem of Pleasure and the Making of Sexual Sin in Early Christianity“, University of New England, Armidale, 2007.
69. Hazard, Paul Alfred: „Freud’s Teaching on Shame“, *Laval Theologique et philosophique*, 25, (2), 1969.
70. Hendel, Ronald: „The Life of Metaphor in Song of Songs“, u: *Biblica*, Vol:100, 1, 2019.

71. Lidova, Maria: „Manifestations of Authorship. Artists' signatures in Byzantium“, u: *Venezia Arti*, Vol. 26, 2017.
72. McGuire, Meredith B.: „Religion and the Body: Rematerializing the Human Body in the Social Sciences of Religion“, *Journal for the Scientific Study of Religion*, 29, 1990.
73. Perović, Miloš: „Rad i podela rada u delu Karla Marksa“, *ARHE*, časopis za filozofiju, XIII, 26, Filozofski fakultet, Novi Sad 2016.
74. Popović, Una: „Hermeneutika kao model teorije istorijskog iskustva“, *ARHE*, časopis za filozofiju, VII, 14, Filozofski fakultet, Novi Sad 2010.
75. Schaeffer, Jean-Marie: „Fictional vs. Factual Narration“, *The living handbook of narratology*, Hamburg University, Hamburg 2013. (preuzeto 28. 08. 2020. sa <https://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/fictional-vs-factual-narration>)
76. Scheper-Hughes, N., M. M. Lock: „The mindful body: A prolegomenon to future work in medical anthropology“, *Medical Anthropology Quarterly*, 1(1), 6–41, 1987.
77. Schrader, Paul: „Rethinking Transcendental Style“, predgovor u: *Transcendental Style in Film – Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 2018.
78. Schreyach, Michael: „Beholding Adam: Scale and Standing“, u: Michael Schreyach (ed.), *In Focus: Adam 1951, 1952 by Barnett Newman*, Tate Research Publication, 2018.
<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/adam/beholding-adam>
(preuzeto 01. 03. 2021).
79. Silver, Larry: „Jheronimus Bosch and the Issue of Origins“, *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Vol 1:1, 2009.
80. Tilley, Christopher, Webb Keane, Susane Küchler, Michael Rowlands i Patricia Spyer (ed.), „Technology as Material Culture“, u: *Handbook of Material Culture*, SAGE Publications Ltd, London 2006.
81. Velleman, J. David: „The Genesis of Shame“, *Philosophy & Public Affairs*, 30, no. 1, Princeton University Press, 2001.

Enciklopedije, leksikoni, rečnici

82. *Biblijski leksikon* (prevod s nemačkog), Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1972.
83. Đakovac, Aleksandar: *Leksikon hrišćanstva, judaizma i islama*, redaktor Radovan Bigović, Agencija „Matić“, Beograd 2006.
84. *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works in Art*, Volume 1–2, A–Z, Edited by Helene E. Roberts, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, London 1998.
85. Kuper, Dž. K.: *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Nolit, Beograd 2004.
86. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, uredio Anđelko Badurina, Uvod u ikonologiju Radovan Ivančević, crteži Dražen Cukrov, Sveučilišna naklada „Liber“, Kršćanska sadašnjost, Institut za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1979.
87. Prins, Džerald: *Naratološki rečnik*, Službeni glasnik, Beograd 2011.
88. *Речник српскога језика*, израдили Милица Вујанић и др., Матица српска, Нови Сад 2007.
89. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, SANU Beograd/„Prometej“ Novi Sad, 1999.

Internet stranice

90. Boeckel, Jan van: „The Treachery of Technology“ (intervju sa Žakom Elilom), ReRun Productties, 1992, <https://www.youtube.com/watch?v=BOCtu-rXfPk> (pristupljeno 18. 08. 2020).
91. Bourriaud, Nicolas: *Altermodern explained: manifesto*, Altermodern at Tate Britain, Tate Triennial, London 2009. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/altermodern-explain-altermodern-explained> (preuzeto 22. 02. 2020).

92. Bourriaud, Nicolas: „Notes for: The Great Acceleration“, Taipei Biennial, 2014, <http://www.seismopolite.com/nicolas-bourriaud-notes-for-the-great-acceleration-taipei-biennial-september-13-january-4> (preuzeto 23. 01. 2019).
93. Brošura Centra za umrežavanje Četvrte industrijske revolucije, Svetskog ekonomskog foruma iz 2018. godine, preuzeta 24. 01. 2019. sa sajta <https://www.weforum.org/centre-for-the-fourth-industrial-revolution>
94. *Cambridge Dictionary* <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fat-shaming> (preuzeto 18. 08. 2020).
95. „Comperison: A Polyamorous Principle That Can Strengthen Any Relationship“, https://www.huffpost.com/entry/comperison-a-polyamorous-principle-that-can-strengthen-any-relationship_b_6803868 (pristupljeno 26. 09. 2020).
96. Cumming, Vivien: „How many people can our planet really support?“, 2016. <http://www.bbc.com/earth/story/20160311-how-many-people-can-our-planet-really-support> (preuzeto 10. 10. 2020).
97. „Da li znate šta je to poliamorija?“ https://www.b92.net/zivot/vesti.php?yyyy=2010&mm=12&dd=07&nav_id=477495 (pristupljeno 26. 09. 2020).
98. Eurostat Statistic Explained – Household composition statistic https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Household_composition_statistics#More_and_more_households_consisting_of_adults_living_alone (pristupljeno 02. 10. 2020).
99. Goebbels, Heiner: „Aesthetics of Absence“, predavanje na European Graduate School, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=2yRjR4aGXRU> (pristupljeno 02. 03. 2021).
100. Gössling, Stefan, Andreas Humpe, Thomas Bausch: Does ‘flight shame’ affect social norms? Changing perspectives on the desirability of air travel in Germany, *Journal of Cleaner Production*, 266, 2020, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095965262032062X?via%3Dihub> (preuzeto 18.08.2020.)
101. Hicks, Stephen: „Why Art Became Ugly“, The Atlas Society, 2004, <https://www.atlassociety.org/post/why-art-became-ugly> (pristupljeno 14. 03. 2021).

102. Intervju sa Džimom Džarmušem za *Intro Magazin*, Berlin, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=b6ooNOcpfK4> (pristupljeno 02. 03. 2021).
103. Izjava Barneta Njumana u dokumentarnom filmu *Painters Painting* (reditelj Emile de Antonio, 1967)
https://www.youtube.com/watch?v=SrM39J6GLvU&feature=emb_rel_end,
(pristupljeno 28. 02. 2021).
104. John, Tara: „How the World’s First Loneliness Minister Will Tackle ‘the Sad Reality od Modern Life’”, *Time Magazine*, 2018.
<https://time.com/5248016/tracey-crouch-uk-loneliness-minister/> (pristupljeno 03. 10. 2020).
105. Клајн, И.: *Реч из подрума*, недељник *НИИ*,
<http://www.nin.co.rs/pages/article.php?id=110497> (preuzeto 22. 02. 2021).
106. Kordić, Radoman: *Mogućnost vrednovanja u psihoanalizi*,
http://radomankordic.com/Mogucnost_vrednovanja_u_psihoanalizi.htm
(pristupljeno 20. 08. 2020).
107. Milivojević, Zoran: „Osećanje stida“, <http://milivojevic.info/osecanje-stida/>
(pristupljeno 17. 08. 2020).
108. Razgovor Barneta Njumana i Tomasa Hesa, u muzeju Gugenhajm, povodom izložbe Barnett Newman: *The Stations of the Cross, lema sabachthani*
<https://www.guggenheim.org/audio/track/barnett-newman-and-thomas-hess-in-conversation-1966> (pristupljeno 28. 02. 2021).
109. Rifkin, Jeremy: „The 2016 World Economic Forum Misfires With Its Fourth Industrial Revolution Theme“, tekst preuzet sa sajta *Huffington Posta*
https://www.huffpost.com/entry/the-2016-world-economic-f_b_8975326
(pristupljeno 20. 01. 2021).
110. Roeder, Amy: „The Scarlet F: Why fat shaming harms health, and how we can change the conversation“, *Harvard Public Health*, Magazine of the Harvard T. H. Chan School of Public health, 2017 (preuzeto 18. 08. 2020. sa
https://www.hsph.harvard.edu/magazine/magazine_article/the-scarlet-f/)

111. Saracco, Roberto: „Transhumanism: Evolving the Human Body I“ (07. 08. 2018) <https://cmt.ee.org/futuredirections/2018/08/07/transhumanism-evolving-the-human-body/> (preuzeto 28. 08. 2020).
112. Schelling, Thomas C.: *An Astonishing 60 Years: The Legacy of Hiroshima*, Department of Economics and School of Public Policy, University of Maryland, Prize Lecture, December 8, 2005 (preuzeto 26. 08. 2020. sa <https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/schelling-lecture.pdf>)
113. Taylor, Adam: „The Islamic State isn't the only group looting Syrian archeological sites“, *The Washington Post*, 2015 (pristupljeno 21. 10. 2020) <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/10/21/the-islamic-state-isnt-the-only-group-looting-syrian-archaeological-sites/>
114. Winch, Donald: „Arnold Toynbee's Industrial Revolution“, The Intellectual History Archive, <https://arts.st-andrews.ac.uk/intellectualhistory/islandora/object/intellectual-history%3A49>, (preuzeto 22. 09. 2020).
115. „Who owns our orbit: Just how many satellites are there in space?“ <https://www.weforum.org/agenda/2020/10/visualizing-earth-satellites-space-spacex/> (pristupljeno 17. 01. 2021).
116. Žižek, Slavoj: „A Cup of Decaf Reality“, <https://www.lacan.com/zizekdecaf.htm> (pristupljeno 26. 09. 2020).

9. SPISAK ILUSTRACIJA

Slika 1: Fotografija krstionice u Dura-Europosu

(preuzeto 15. 01. 2021. sa <https://www.thebyzantinelegacy.com/dura-church>)

Slika 2: *Detail of Adam and Eve beneath the Tree of forbidden Fruit. [Wall painting on display in the Yale University Art Museum in New Heaven, CT]*, Fotografija iz arhive Muzeja umetnosti Univerziteta Jejl (preuzeto 15. 02. 2021. sa web stranice Michael Fuller and Neathery Fuller Virtual Museum of Medieval Archeology

<http://users.stlcc.edu/mfuller/sca/sca.html>,

sa linka <http://users.stlcc.edu/mfuller/DuraChurch.html>)

Slika 3: *Baptistery wall painting: Good Shepard and Adam and Eve*, Yale University Art Gallery, freska na malteru, 130.81 x 153.67 cm, nepoznat autor

(preuzeto 15. 01. 2021. sa <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34493>)

Slika 4: Vaido Otsar, *Interior of Cappella Palatina, Palermo, Sicily*

(preuzeto 15. 01. 2021. sa

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_palatina_palermo_2012.jpg)

Slika 5: *Nave, centre aisle, south wall (detail), Palermo, Sicily* (preuzeto 15. 01. 2021. sa internet stranice Web Gallery of Art, Emil Kren & Daniél Marx

https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/4palatin/26nave_s.html)

Slika 6: *Nave, centre aisle, south wall (detail), Palermo, Sicily; The detail of the north wall of the centre aisle in the nave represent The Fall* (preuzeto 15. 01. 2021. sa

internet stranice Web Gallery of Art, Emil Kren & Daniél Marx

https://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/4palatin/32nave_n.html)

Slika 7: *Garden of Erathley Delights (closed)* (preuzeto 17. 01. 2021. sa internet stranice MetamorphicMoose

<https://metamorphicmoose.wordpress.com/2013/06/10/hieronymus-bosch-and-the-garden-of-earthly-delights/>)

Slika 8: *The Garden of Earthly Delights*, Hieronymus Bosch, Q321303, BNF: 12289670f (preuzeto 17. 01. 2021. sa https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Garten_der_L%C3%BCste_-_Christus,_Adam_und_Eva.jpg)

Slika 9: *Central panel (detail)*, Hieronymus Bosch, 'The Garden of Earthly Delights', c. 1480–1505, oil on panel, 220 x 390 cm (Prado) (preuzeto 17. 01. 2021. sa <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/hieronymus-bosch/a/bosch-the-garden-of-earthly-delights>)

Slika 10: *The „Tree-Man“ of the right panel, and a pair of human ears brandishing a blade. A cavity in the torso is populated by three naked persons at a table, seated on an animal, and a fully clothed woman pouring drink from a barrel.* The Garden of Earthly Delights, inner right wing, detail, Q321303, BNF: 12289670f (preuzeto 17. 01. 2021. sa https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosch_Jardin_des_delices_detail.jpg)

Slika 11: Pablo Blazquez Dominguez / Getty Images, *A man looks at of 'The garden of Earthly Delights Triptych' by the Dutch painter Hieronymus Bosch during a press preview of the 'El Bosco' 5th Centenary Anniversary Exhibition at El Prado Museum on May 27, 2016 in Madrid, Spain* (preuzeto 17. 01. 2021. sa <https://www.winknews.com/2020/07/14/what-did-our-food-look-like-hundreds-of-years-ago-art-history-may-have-the-answers/>)

Slika 12: *Barnett Newman – Adam / Eve (Tate Modern London)* (preuzeto 20. 01. 2021. sa Flickr profila [appelogen.be](https://www.flickr.com/photos/appelogen/5179792842) <https://www.flickr.com/photos/appelogen/5179792842>)

Slika 13: Peter A. Juley & Son, *Barnett Newman and unidentified woman standing in front of „Cathedra“ in his Front Street studio, New York* [photograph, black-and-white, study print], 1958, Photograph Archives, Smithsonian American Art Museum JUL J0112534 (preuzeto 20. 01. 2021. sa https://collections.si.edu/search/detail/edanmdm:siris_jul_112535)

Slika 14: Kadar iz filma *Only Lovers Left Alive* (2013), Director of Photography: Yorick Le Saux, Director: Jim Jarmusch (preuzeto 21. 01. 2021. sa <https://shots.filmschoolrejects.com/only-lovers-left-alive-2013/>)

Slika 15: Sandro Kopp/Sony Pictures Classic, u tekstu: *Q & A: Costume Designer Bina Daigeler on Only Lovers Left Alive*, By Jenni Miller, April 11 2014, *New York Magazine* (preuzeto 21. 01. 2021. sa <https://www.thecut.com/2014/04/vampire-costumes-of-only-lovers-left-alive.html>)

Slika 16: Kadar iz filma, u tekstu: *Reading the gothic in Jim Jarmusch's Only Lovers Left Alive* (2013), *Part 1: The gothic ruins of Detroit*, August 2015 (preuzeto 21. 02. 2021. sa internet stranice Tales from the Border, autor SZTEHLO <https://talesfromtheborder.com/2015/08/14/reading-the-gothic-in-jim-jarmuschs-only-lovers-left-alive-2013-part-i-the-gothic-ruins-of-detroit/>)

Slika 17: Kadar iz filma, u tekstu: *Only Lovers Left Alive*, Peter Travers, April 2014, *Rolling Stone Magazine* (preuzeto 21. 01. 2021. sa <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/only-lovers-left-alive-188409/>)

Slika 18: Dragana Vilotić, *Bez naziva* (2018), digitalni kolaž

Slike 19–28: D. Vilotić, *Pijanino* (2016), digitalne fotografije

Slika 29: D. Vilotić, *Utisnuto vreme 1* (2017), grafitna olovka, roler olovka, flomaster, jemstvenik, aluminijumska folija i poliester na papiru, 254 x 181 mm

Slika 30: D. Vilotić, *Utisnuto vreme 2* (2017), grafitna olovka, roler olovka, flomaster i jemstvenik na papiru, 254 x 181 mm

Slika 31: D. Vilotić, *Utisnuto vreme 3* (2017), grafitna olovka, roler olovka, jemstvenik, poliester i so na papiru, 254 x 181 mm

Slika 32: D. Vilotić, *Utisnuto vreme 4* (detalji; 2017), grafitna olovka na papiru, 254 x 181 mm

Slika 33: D. Vilotić, *Njihova šuma* (2019), digitalna fotografija

Slika 34: D. Vilotić, *Još uvek bez kiše* (2019), digitalna fotografija

Slika 35: D. Vilotić, *Videla je...* (2019), digitalna fotografija

Slika 36: D. Vilotić, *Krošnja* (2019), digitalna fotografija

Slika 37: D. Vilotić, *Stvaranje* (2019), digitalna fotografija

Slika 38: D. Vilotić, *Rebro* (2019), digitalna fotografija

Slika 39: D. Vilotić, *Svemir* – digitalni kolaž nastao na osnovu snimka 200.000 galaksija svemirskog teleskopa Habl (2020) (NASA and the Space Telescope Science Institute /STScI/, *Hubble Legacy Field – Hubble’s Spectacular Wide View of the Universe*, preuzeto 04. 04. 2020. sa <https://hubblesite.org/image/4493/category/58-hubble-ultra-deep-field>)

Slika 40: D. Vilotić, *Galaksija* (2020), analogno-digitalni kolaž, akvarel drvene boje, komadić štampanih nota na papiru, 210 x 297 mm

Slika 41: D. Vilotić, *Grudni koš* (2020), analogno-digitalni kolaž, roler olovka na papiru, 210 x 297 mm

Slika 42: D. Vilotić, *Žeđ* (2020), digitalni kolaž

Slika 43: D. Vilotić, *Vrt 1* (2019), digitalni kolaž

Slika 44: D. Vilotić, *Vrt 2* (2019), digitalni kolaž

Slika 45: D. Vilotić, *Vrt 3* (2019), digitalni kolaž

Slika 46: D. Vilotić, *Dvoje u Vrtu* (2020), digitalni kolaž

Slika 47: D. Vilotić, *Ostrvo* (2019), crtež, uljani pasteli na papiru, 297 x 210 mm

Slika 48: D. Vilotić, *Poplava* (2020), crtež, akvarel drvene boje na papiru, 210 x 297 mm

Slika 49: D. Vilotić, *Dvoje / Evropa*, digitalni kolaž inspirisan kadrom iz filma *Ljubav* (*Love*, 2015) Gaspara Noe (Noé), Les Cinémas De La Zone, Rectangle Productions, Wild Bunch, RT Pictures

Slika 50: D. Vilotić, *Dunav* (2018), digitalna fotografija

Slika 51: D. Vilotić, *Dom zdravlja* (2019), digitalna fotografija

Slika 52: D. Vilotić, *Dobro večer!* (2018), digitalna fotografija

Slika 53: D. Vilotić, *Nova godina* (2018), digitalna fotografija

Slika 54: D. Vilotić, *Nastavi da spavaš* (2019), digitalna fotografija

Slika 55: D. Vilotić, *Špic* (2019), digitalna fotografija

Slika 56: D. Vilotić, *Repriza* (2019), digitalna fotografija

Slika 57: D. Vilotić, *Jun* (2019), digitalna fotografija

Slika 58: Kadar iz filma *Pomračenje* u članku „Analysis of M. Antonioni’s *L’Eclise* (1962)“, Mai 5, 2010 (preuzeto 13. 04. 2020. sa

<https://doctorbcinema.wordpress.com/2010/05/05/analysis-of-m-antonionis-leclisse-1962/>)

Slika 59: Kadrovi iz video-rada *Dvoje* Dragane Vilotić (2021)

Slika 60: Predrag Uzelac, *Višemedijska prostorna instalacija „Dvoje“ u Kulturnoj stanici Svilara* (2021), digitalna fotografija

Slike 61, 62: Kadrovi iz video-rada *Dvoje* Dragane Vilotić (2021)

Slika 63: Grafičko rešenje štampanog materijala za višemedijsku prostornu instalaciju *Dvoje* u Kulturnoj stanici Svilara (2021)

Slika 64: P. Uzelac, Plakat i model grudnog koša (2021), digitalna fotografija

Slika 65: P. Uzelac, *Posetilac* (2021), digitalna fotografija

Slika 66: P. Uzelac, Posetioci u Kulturnoj stanici Svilara, 29. januar 2021, digitalna fotografija

Slika 67: P. Uzelac, *Višemedijska prostorna instalacija „Dvoje“ u Kulturnoj stanici Svilara* (2021), digitalna fotografija

Slika 68: Bojan Lebar, *Dvoje, izrada scenografije* (2020), digitalna fotografija

Slika 69: Dragana Vilotić, *Dvoje, izrada scenografije* (2020), digitalna fotografija

Slike 70–72: D. Vilotić, *Dvoje, snimanje zvuka* (2020), digitalna fotografija

Slike 73, 74: D. Vilotić, *Dvoje, snimanje video-rada* (2020), digitalna fotografija

Slike 75, 76: Mirjana Ris, *Dvoje, snimanje video-rada* (2020), digitalna fotografija

Slika 77: Dragana Vilotić, Tehnički crtež postavke višemedijske prostorne instalacije *Dvoje* u Velikoj sali Kulturne stanice Svilara (2021)

Slike 78–83: Predrag Uzelac, *Višemedijska prostorna instalacija „Dvoje“ u Kulturnoj stanici Svilara* (2021), digitalna fotografija

10. BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE

Dragana Vilotić je rođena 3. novembra 1980. u Novom Sadu. Osnovnu školu i Gimnaziju „Jovan Jovanović Zmaj“ završila je u Novom Sadu 1999. Integrisane studije Arhitekture i urbanizma završila je na Fakultetu tehničkih nauka 2005. a diplomski rad „Arhitektonska studija alternativnog pozorišta u rekonstruisanom i adaptiranom objektu Sportskog društva ‘Edšeg’ u Novom Sadu“, pod mentorstvom prof. dr Radivoja Dinulovića, odbranila je sa ocenom deset. Na Doktorske akademske studije Scenski dizajn upisala se 2014.

Od 2006. do 2014. radi kao projektant i nadzor na izvođenju arhitektonsko-građevinskih projekata. Od 2014. asistent je na Odseku za umetnost i dizajn, na Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu. U tom periodu drži vežbe iz sedamnaest predmeta na Osnovnim akademskim studijama Scenska arhitektura, tehnika i dizajn i Master akademskim studijama Scenska arhitektura i tehnika.

Sa grupom studenata 2016. izradila je idejni projekat Mobilnog kulturnog centra za Udruženje „Novo kulturno naselje“. Autor je dizajna prostora za četiri novogodišnja koncerta u Novom Sadu, u organizaciji Fondacije „Novi Sad 2021“. Bila je saradnik na scenografiji za dve predstave u nacionalnim pozorištima. Jedan je od urednika rubrike Scenski dizajn u časopisu za pozorišnu umetnost *Scena* (Sterijino pozorje), u kojoj je objavila šest tekstova.

Bila je direktor projekta Nacionalnog nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2015. i mentor studentske sekcije nastupa Srbije 2019.

U toku doktorskih studija, 2016. jedan je od autora izložbe *Zapisi iz stana br. 50*, umetničkog projekta studenata doktorskih studija Scenskog dizajna (Departman za arhitekturu i urbanizam, Fakultet tehničkih nauka Novi Sad), izvedenog u Šok zadruzi (Zmaj-Jovina 22).

Na izložbi radova Odseka za umetnost i dizajn (2019) u paviljonu Rektorata Univerziteta u Novom Sadu, samostalno je prikazala prostornu instalaciju *Greh* i seriju fotografija *A/E*, a sa Slađanom Milićević video-rad *Buda*.

Bila je član žirija 60. i 61. izložbe likovnih radova dece i omladine Srbije „Scena, maska, kostim, lutka“ u organizaciji Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, Centra za likovno vaspitanje dece i omladine Vojvodine i Sterijinog pozorja.

Овај Образац чини саставни део докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта који се брани на Универзитету у Новом Саду. Попуњен Образац укоричити иза текста докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта.

План третмана података

| |
|--|
| Назив пројекта/истраживања |
| Докторски уметнички пројекат <i>Ревалоризација библијске приче о Адаму и Еви – уметничко дело сценског дизајна</i> |
| Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање |
| а) Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду б) в) |
| Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање |
| Докторске академске студије <i>Сценски дизајн</i> |
| 1. Опис података |
| <p>1.1 Врста студије</p> <p><i>Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају</i></p> <p>Докторски уметнички пројекат чине уметничко дело сценског дизајна <i>Двоје</i>, изведено у форми вишемедијске просторне инсталације и текстуално образложење рада.</p> <p>1.2 Врсте података</p> <p>а) квантитативни</p> <p>б) квалитативни</p> <p>1.3. Начин прикупљања података</p> <p>а) анкете, упитници, тестови</p> <p>б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи</p> <p>в) генотипови: навести врсту _____</p> <p>г) административни подаци: навести врсту _____</p> |

д) узорци ткива: навести врсту _____

ђ) снимци, фотографије: **_Фотографије уметничких дела са приказом Адама и Еве**

е) текст, навести врсту **_Текстови тумачења библијске приче о Адаму и Еви**

ж) мапа, навести врсту _____

з) остало: **_Лични ауторски цртежи и колажи забележени у форми дигиталне фотографије, две серије дигиталних фотографија**

1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

а) Excel фајл, датотека _____

б) SPSS фајл, датотека _____

в) PDF фајл, датотека **_PDF фајл текстуалног образложења докторског уметничког пројекта и реализације уметничког дела**

г) Текст фајл, датотека _____

д) JPG фајл, датотека **_JPG фајлови са фотографијама уметничких дела са приказом Адама и Еве, фотографије личних ауторских цртежа, колажа, две серије ауторских дигиталних фотографија, фотографије јавног приказивања уметничког дела *Двоје***

е) Остало, датотека _____

1.3.2. Број записа (код квантитативних података)

а) број варијабли _____

б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.) _____

1.3.3. Поновљена мерења

а) да

б) не

Уколико је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) временски размак између поновљених мера је _____

б) варијабле које се више пута мере односе се на _____

в) нове верзије фајлова који садрже поновљена мерења су именоване као _____

Напомене: _____

Да ли формати и софтвер омогућавају дељење и дугорочну валидност података?

а) Да

б) Не

Ако је одговор не, образложити _____

2. Прикупљање података

2.1 Методологија за прикупљање/генерисање података

2.1.1. У оквиру ког истраживачког нацрта су подаци прикупљени?

а) експеримент, навести тип _____

б) корелационо истраживање, навести тип _____

ц) анализа текста, навести тип _____

д) остало, навести шта _____

2.1.2 Навести врсте мерних инструмената или стандарде података специфичних за одређену научну дисциплину (ако постоје).

2.2 Квалитет података и стандарди

2.2.1. Третман недостајућих података

а) Да ли матрица садржи недостајуће податке? Да Не

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) Колики је број недостајућих података? _____

б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података? Да Не

в) Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

2.2.2. На који начин је контролисан квалитет података? Описати

2.2.3. На који начин је извршена контрола уноса података у матрицу?

3. Третман података и пратећа документација

3.1. Третман и чување података

3.1.1. Подаци ће бити депоновани у **репозиторијум за депоновање научне и уметничке продукције истраживача Универзитета у Новом Саду**

3.1.2. URL адреса **<https://www.uns.ac.rs/index.php/c-nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije>**

3.1.3. DOI _____

3.1.4. Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

- a) **Да**
- б) Да, али после ембарга који ће трајати до _____
- в) **Не**

Ако је одговор не, навести разлог _____

3.1.5. Подаци неће бити депоновани у репозиторијум, али ће бити чувани.

Образложење

3.2 Метаподаци и документација података

3.2.1. Који стандард за метаподатке ће бити примењен? _____

3.2.1. Навести метаподатке на основу којих су подаци депоновани у репозиторијум.

Ако је потребно, навести методе које се користе за преузимање података, аналитичке и процедуралне информације, њихово кодирање, детаљне описе варијабли, записа итд.

3.3 Стратегија и стандарди за чување података

3.3.1. До ког периода ће подаци бити чувани у репозиторијуму? __**Неограничено**

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром? Да **Не**

3.3.3. Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача? Да **Не**

3.3.4. Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

Да **Не**

Образложити

4. Безбедност података и заштита поверљивих информација

Овај одељак МОРА бити попуњен ако ваши подаци укључују личне податке који се односе на учеснике у истраживању. За друга истраживања треба такође размотрити заштиту и сигурност података.

4.1 Формални стандарди за сигурност информација/података

Истраживачи који спроводе испитивања с људима морају да се придржавају Закона о заштити података о личности (https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html) и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету.

4.1.2. Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије? Да Не

Ако је одговор Да, навести датум и назив етичке комисије која је одобрила истраживање

4.1.2. Да ли подаци укључују личне податке учесника у истраживању? Да Не

Ако је одговор да, наведите на који начин сте осигурали поверљивост и сигурност информација везаних за испитанике:

- а) Подаци нису у отвореном приступу
- б) Подаци су анонимизирани
- ц) Остало, навести шта

5. Доступност података

5.1. Подаци ће бити

а) јавно доступни

б) доступни само уском кругу истраживача у одређеној научној области

ц) затворени

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести под којим условима могу да их користе:

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести на који начин могу приступити подацима:

5.4. Навести лиценцу под којом ће прикупљени подаци бити архивирани.

6. Улоге и одговорност

6.1. Навести име и презиме и мејл адресу власника (аутора) података

Драгана Вилотић, dragana.vilotic@uns.ac.rs

6.2. Навести име и презиме и мејл адресу особе која одржава матрицу с подацима

6.3. Навести име и презиме и мејл адресу особе која омогућује приступ подацима другим истраживачима
