



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА



**ИСТРАЖИВАЊЕ ОДНОСА  
РЕАЛНОГ И НЕРЕАЛНОГ КРОЗ  
УМЕТНИЧКО ДЕЛО СЦЕНСКОГ  
ДИЗАЈНА „БОЈЕ ДИЈАЛОГА“**

ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Менторка:

др ум. Татјана Дадић Динуловић,

редовни професор

Ментор:

Марко Лађушић, редовни професор

Кандидаткиња:

Маја Ђуричић

Нови Сад, 2022. год.



UNIVERZITY OF NOVI SAD

FACULTY OF TECHNICAL SCIENCES



**EXPLORATION OF THE  
RELATIONSHIP BETWEEN THE  
REAL AND THE UNREAL  
THROUGH THE SCENE DESIGN  
ARTWORK "COLORS OF  
DIALOGUE"**

Doctoral Art Project

Mentor:

Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts,

Full Professor

Mentor:

Marko Lađušić, Full Professor

Candidate:

Maja Đuričić

Novi Sad, 2022

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА<sup>1</sup>

Врста рада:	Докторски уметнички пројекат
Име и презиме аутора:	Маја Ђуричић
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Марко Лађушић, редовни професор, Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду
Наслов рада:	Истраживање односа реалног и нереалног кроз уметничко дело сценског дизајна „Боје дијалога“
Језик публикације (писмо):	Српски ( _____ латиница _____ ) језик
Физички описрада:	Унети број: Страница _____ 197 _____ Поглавља _____ 12 _____ Референци _____ 294 _____ Табела _____ / _____ Слика _____ 206 _____ Графикона _____ / _____ Прилога _____ Компакт диск са видео материјалом _____
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа уметничка област:	Сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	простор, симбол, свест, дијалог, будизам, реално, нереално
Резиме на језику рада:	Докторски уметнички пројекат „Истраживање односа реалног и нереалног кроз уметничко дело сценског дизајна <i>Боје дијалога</i> “ посвећен је феномену свесности и појмовима који из њега произилазе - реално и нереално. Истражујући теоријске основе ове теме, а затим и анализирајући референтна уметничка дела кључна за успостављање личне уметничке платформе, кандидаткиња успоставља однос са тумачењем простора и његових елемената као симбола. Кроз лични истраживачки и уметнички процес, а затим и уметничко дело сценског дизајна под називом „Боје дијалога“, кандидаткиња наглашава важност дијалога, тумачећи га у најширем смислу, тежећи да помири границе нереалног и реалног.
Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	29.10.2020.

<sup>1</sup> Аутор докторског уметничког пројекта потписао је и приложио следеће Обрасце:  
5бАУ – Изјава о ауторству;

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

5гАУ – Изјава о коришћењу.

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

Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	<p>Председник: др ум. Миа Давид, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду;</p> <p>Члан: др Радивоје Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду;</p> <p>Члан: др ум. Иван Правдић, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду;</p> <p>Члан и ментор: Марко Лађушић, редовни професор, Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду;</p> <p>Члан и ментор: др ум. Татјана Дадић Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду.</p>
Напомена:	

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

**KEY WORD DOCUMENTATION<sup>2</sup>**

Document type:	Doctoral art project
Author:	Maja Đuričić
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Marko Lađušić, Full Professor, Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade
Thesis title:	Exploration of the relationship between the real and the unreal through the scene design artwork „Colors of dialogue“

Language of text (script):	Serbian language ( _____ latin _____ ) or (cyrillic or latin script) _____ language
Physical description:	Number of: Pages _____ 197 _____ Chapters _____ 12 _____ References _____ 294 _____ Tables _____ / _____ Illustrations _____ 206 _____ Graphs _____ / _____ Appendices _____ CD with video material _____
Artistic field:	Scene design
Artistic subfield:	Scene design
Subject, Key words:	space, symbol, consciousness, dialogue, Buddhism, real, unreal
Abstract in English language:	The doctoral art project "Exploring the relationship between the real and the unreal through the work of stage design Colors of Dialogue" is dedicated to the phenomenon of consciousness and the concepts that arise from it - real and unreal. By researching the theoretical foundations of this topic, and then analyzing reference works of art crucial for establishing a personal art platform, the candidate establishes a relationship with the interpretation of space and its elements as symbols. Through a personal research and artistic process, and then a work of stage design called "Colors of Dialogue", the candidate emphasizes the importance of dialogue, interpreting it in the broadest sense, striving to reconcile the boundaries of the unreal and the real.
Accepted on Scientific Board on:	29.10.2020
Defended: (Filled by the faculty service)	

<sup>2</sup> 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.

<p>Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)</p>	<p>President: Mia David, PhD in Arts, Associate Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad  Member: Radivoje Dinulović, Phd, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad  Member: Ivan Ptavdić, PhD in Arts, Full Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad;  Member: Marko Lađušić, Full Professor, Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade; Mentor  Member: Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad, Mentor</p>
<p>Note:</p>	

## POSEBNA ZAHVALNICA

Duboku zahvalnost posvećujem Ustanovi „Infrastrukture Železnice Srbije” i železničkoj stanici „Vukov spomenik” što su omogućili i svesrdno pomogli da se rad realizuje u njihovoj ustanovi.

Pozorištu „Puž“ upućujem zahvalnost za tehničku podršku u pripremi i realizaciji projekta. Posebnu zahvalnost upućujem Đoku Bulajiću za moralnu, prijateljsku i tehničku podršku u pripremi i realizaciji rada, kao i Marici Vuletić Naumović za upoznavanje sa osnovama pokreta i ceo proces rada na pokretu i koreografiji.

Najveću od svih zahvalnosti upućujem mojoj porodici Zoranu, Gordani i Sonji Đuričić koji su me trpeli i podržavali u svim fazama, ne samo ovog doktorskog projekta nego i celog života. Hvala za svo lektorisanje, sugestije, podršku i najviše od svega za strpljenje koje je dovelo do realizacije ovog rada.

Veliku zahvalnost posvećujem mojim kolegama bez kojih ovaj rad ne bi bilo moguće izvesti: Zlatanu Zlaji Beliću – za tehničku saradnju, za audio montažu i DJ realizaciju na performansu i Igoru Cipi Borovicu – za tehničku saradnju i za video montažu.

Veliku zahvalnost posvećujem mojim mentorima Tatjani Dadić-Dinulović i Marku Lađušiću na strpljenju i poverenju koje su mi ukazali pri vođenju i realizaciji projekta. Posebnu zahvalnost za stručno i iskreno savetovanje upućujem Ivi Ignjatović - za savetovanje oko plesnog pokreta i Andriji Pavloviću - za savetovanje oko pravljenja zvučne slike.

Na realizaciji umetničkog rada od srca zahvaljujem mojim prijateljima, familiji i kolegama, koji su bezrezervno pomogli: Vojislav Savić, Vojislav Gelevski, Itana Pejović, Boris Garić, Jelena Perišić, Katarina Miljković, Mladen Miljanović, Rodoljub Mihajlović, Goran Begulić, Srefan Aleksić, Predrag Filipović, Dunja Ristić, Dunja Vučković, Jovana Vićentijević, Jovana Rajčić, Jovana Maksimović, Aleksandra Vučković, Filip Đujović, Branislava Penov, Anja Mitrović, Uroš Stanojković.

## SADRŽAJ

I UVOD	1
II ISTRAŽIVAČKO – METODOLOŠKI OKVIR	4
2.1 Predmet istraživanja	4
2.2 Cilj istraživanja	5
2.3 Polazne pretpostavke	7
2.4 Metodologija istraživanja	8
2.5 Pregled prethodnih istraživanja	9
III TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE	13
3.1 PSIHOLOŠKO – FILOZOFSKI OKVIR	13
3.1.1 SVEST	13
3.1.1.1 Kratki istorijski osvrt na tumačenja zapadne civilizacije o idejama uma	13
3.1.1.2 Realno – Nerealno	19
3.1.2. NESVESNO	21
3.1.2.1. Ličnost - višeličnost	21
3.1.2.2. Simboli	22
3.1.2.3. Snovi	24
3.1.2.4. Devet nivoa svesti – koncept mahajana budizma	28
3.1.2.5. Dijalog – snaga reči	32
3.2. DRAMATURŠKO – PROSTORNI OKVIR	35
3.2.1. Piter Bruk – svi vidovi dijaloga	35
3.2.2. Psihologija likova u delu: Film <i>Gospodar Muva</i> : zlo inherentno ljudskom biću	39
3.2.3 Jedinstvo racionalističkog i idealističkog: Film <i>Mara/Sad, Progon i atentat na Žan-Pol Maraa izvedeni od strane zatvorenika iz azila Šarenton pod upravom markiza de Sada</i> : socijalna ili ljudska revolucija	45



3.2.4 U teatru je istina uvek u pokretu:	
Film: <i>Susreti sa izuzetnim ljudima</i> : pasivnost i aktivnost učenika	58
3.2.5 Teatar nije umetnost imitacije, već umetnost sugestije:	
Film <i>Mahabharata</i> : traganje za suštinom i istinom	61
3.3 ZAKLJUČAK TEORIJSKOG ISTRAŽIVANJA	71
IV KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH RADOVA	74
4.1. Alehandro Hodorovski – <i>The Holy Mountain</i> (1973)	75
4.2. Metju Barni – <i>The Cremaster Cycle</i> (1994-2002)	92
4.3. Nikolaus Gejrhalter – <i>Homo Sapiens</i> (2016)	109
V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE	126
5. Faze istraživanja	127
5.1. Serija slika i crteža	127
5.1.1. Period 1 – slike i crteži <i>Ledeni breg</i> (2020)	127
5.1.2. Period 2 – slike <i>Čigra</i> (2021)	130
5.1.3. Period 3 – slike i crteži <i>Odnos</i> (2021)	131
5.2. Fotografsko istraživanje prostora	135
5.3 Video eksperimenti	139
5.3.1. Prostor i izvođač (2021)	139
5.3.2. <i>Teksture</i> (2021)	142
5.3.3. <i>Tara</i> (2021)	143
5.3.4. <i>Čovek</i> (2021)	145
5.3.5 <i>Portret</i> (2021)	146
5.4. Audio eksperimenti	147
5.5 Telesno istraživanje	148
5.6 Ispitivanje mogućih rešenja	150
5.7 Koncept umetničkog dela scenskog dizajna: <i>Boje dijaloga</i>	156

VI REALIZACIJA UMETNIČKOG DELA <i>BOJE DIJALOGA</i>	159
VII PERCEPCIJA I RECEPCIJA PUBLIKE	171
VIII ZAKLJUČAK	178
IX LITERATURA I IZVORI	182
X SPISAK ILUSTRACIJA	189
XI BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE	197
XII PRILOG	

## I UVOD

Hiljadama godina ljudi su pokušavali da nađu smisao, objašnjenje i razlog postojanja ljudske svesti. Antički mislioci su doprineli upoznavanju ljudske svesti u odnosu na prirodu i okruženje. Produbili su razumevanje prirodnih zakona i ljudskih potreba u odnosu na prirodne zakone. Do 19. veka ovaj put se razvijao sve dublje objašnjavajući fenomene misli i razuma, posmatrajući iz ugla subjektivnog i ličnog doživljaja pojedinca. Ideja da je čovek sa svojim svesnim razumom odvojen od okolnih životnih fenomena polako je počela da se menja sa pojavom „nauke o duši“ koja ispituje veze racionalnog i iracionalnog aspekta ljudske svesti. Upoznavanje sa prirodom nesvesnog dovelo je do preispitivanja termina koji se odnose na realno i nerealno, stvarno i simbolično, i onoga što se do tada striktno vezivalo za promišljeno, budno stanje uma. Karl Gustav Jung je doprineo da se određeni „nerealni“ elementi ljudske kulture, kao što su mitologija, snovi, alhemija, tumače kao vrednosti koje imaju svoju upotrebnu funkciju u razvoju svesti. Psihoterapija je otkrila koliko je ljudski um varljiv i podložan transformacijama kojih nismo svesni, a koje nam definišu racionalno funkcionisanje. Demistifikacija simbola i simboličnog jezika nesvesnog istanjila je oštru granicu koja je postojala u odnosu na svesno i racionalno ljudsko funkcionisanje. Duboko razumevanje simboličnih slika koje se nalaze u senci našeg života pomaže sagledavanju onoga što je čovek kao celokupni entitet sa svojim svesnim i nesvesnim reagoivanjima. Sjedinjavanje ovih elemenata dovelo je do prepoznavanja *svesnosti*, ne kao finalnog stanja evolucije, već kao procesa koji je i dalje u toku. Od rođenja pa do smrti, u životu svakog pojedinca svest prolazi faze sazrevanja, ali od ličnog delanja, odluka i aktivnosti zavisi da li će proces sazrevanja dostići svoje uzvišene krajnje domete ili ne.

Ključni element pravilnog i uspešnog sazrevanja svesti, po mom uverenju, jeste sve ono što opisuje pojam dijaloga. Zdrava interakcija sa svojim nesvesnim tokovima samo može doprineti zdravijoj komunikaciji sa realnim okolnostima i okolinom. Prepoznavanje ove psihološke veze kao bitne, otvara nove mogućnosti razumevanja svih drugih oblika dijaloga – između ljudi, sa životinjama, sa prirodom. Iskren, nesputan i otvoren dijalog je, po mom uverenju, ključ za razumevanje svih fenomena i način da se reše svi konflikti. Čovek kao socijalno i fizičko biće funkcioniše po principima dijaloga i zbog toga ima

najveću moguću moć da sprovede perspektivne, moralne i kvalitetne ideje u delo. Sa takvim darom dolazi i odgovornost, koja se, zbog većito otežanih okolnosti u zajedničkim i pojedinačnim životima, zanemaruje.

U vremenu gde je komunikacija prevazišla pojam „dostupnosti“ i preuzela oblik invanzivnog prosleđivanja sadržaja, bez selekcije i kriterijuma, smatram da je dobro dublje upoznati pojam dijaloga. Tehnološkim razvitkom komunikacija je preoblikovala svoju funkciju, koja se zasniva na razmeni sadržaja i uzajamnom slušanju, u brzi protok prevelikog broja fragmenata određenih sadržaja. Dijalog se danas više zasniva na prepričavanju pokupljenih fragmenata iz bujice sadržaja ili kao alat za reklamiranje i prodaju kako ličnu tako i grupnu, nego što se zasniva na razmeni suprotnih, ili sličnih, stavova, mišljenja i iskustava. Ova „fragmentarna“ slika odnosi se i na dijalog koji imamo sa sadržajima koje život svakodnevno nudi. Verujem da je ključ u rešavanju svih nesuglasica koji postoje u ličnoj psihi, između razjedinjenih porodica, zaraćenih naroda i otuđenih prijatelja, baš u smislu i suštini koju donosi idejni koncept dijaloga. Za početak je bitno da naučimo da slušamo i gledamo.

Piter Bruk je ceo život posvetio istraživanju svih oblika dijaloga koji mogu da budu u službi pozorišne i filmske umetnosti. Njegova osnovna potreba ogleda se u konstantnom stvaranju i ispitivanju dijaloga između glumca i teksta, glumaca između sebe, glumaca i publike, publike i prostora, prostora i pokreta, pokreta i reči, reči i smisla, uvek u potrazi za novim načinima komunikacije. Za njega dijalog nije samo prepričavanje ili logičko iznošenje činjenica, ili opisivanje ideje ili sadržaja. On u svim svojim procesima uvek traži novi oblik izraza koji je unikatan za taj trenutak, okolnost i sadržaj. Za Bruka je ceo svet mesto igranja i konstantnog spoznavanja novih oblika, koji se stvaraju u naletu onog nesvesnog ritma koji pravi eho u svesti. Čini se da je njegovo najveće zadovoljstvo akcija, kretanje, traganje, a ne sam rezultat.

Istraživanjem svesnosti i vrednostima dijaloga se bavi i mahajana budizam. Kroz filozofiju o *devet nivoa svesti (devet čula)* i praksu koja se zasniva na dijalogu, ova filozofija razvila je model humanosti i način za praktično stvaranje vrednosti u ljudskim životima. U 21. veku ovaj model može biti dobra osnova za stvaranje vrednosti u

životima pojedinaca i u zajednicama. Kako se bazira na univerzalnim ljudskim osobinama i karakteristikama, ova filozofija ne zavisi od etičkih, socijalnih, polnih ili karakternih osobina pojedinaca, već je primenljiva na sve različitosti koje čovek poseduje. Moja lična potreba da se bavim ovom temom ide iz ličnih filozofskih stavova i pogleda na svet i čoveka. Kao „filozof“ koji se bavi umetnošću, želim da ujedinem ove principe „opšteg“ sa potrebama i traganjima ličnog. Sa uspostavljenom širom slikom i opštom temom koju ispitujem u teorijskom radu, želim da se vratim svom ličnom biću i doživim šta sve ova filozofija znači za mene kao pojedinca. Umetnički rad *Boje dijaloga* je to ujedinenje, gde je sam umetnički proces lični, introvertni, kreativni put za sjedinjavanje ovih tema. Sa polaznom tačkom prostora (*Železničke stanice Vukov spomenik*) i teorijom o *devet nivoa svesti*, umetnički proces istražuje svaku tačku filozofskog koncepta kroz lični umetnički doživljaj teme dijaloga. Jedinstvenost elemenata koji nastaju iz spoja dve baze za nastajanje rada (teorijske i prostorne), svojevrsni su izazov sa kojima se kao autor nisam suočavala. To novo iskustvo, kao i kreativan rad u novim medijima sa kojima se susrećem na tom putu, jedinstven su proces koji će u svojoj krajnjoj formi biti prostorna intervencija pod nazivom *Boje dijaloga*.

## II ISTRAŽIVAČKO – METODOLOŠKI OKVIR

### 2.1 Predmet istraživanja

Predmet doktorskog umetničkog projekta *Istraživanje odnosa realnog i nerealnog kroz umetničko delo scenskog dizajna Boje dijaloga* je svesnost kao osnovni element na kome se zasnivaju pojmovi realnog i nerealnog (svesnog i nesvesnog). Teorijsko istraživanje teme svesti, i odnosa realnog i nerealnog kroz umetničko delo scenskog dizajna u svojoj prvoj fazi je posvećeno *psihološko – filozofskim* konceptima i stavovima na ovu temu. Ovaj segment teorijskog istraživanja obuhvata analizu kategorija *svesnog* i *nesvesnog*. Tumačenje ovih koncepata podrazumeva *kratki istorijski osvrt na temu tumačenja zapadne civilizacije o idejama uma* i istraživanje sledećih pojmova:

- Realno – Nerealno
- Ličnost – višeličnost
- Simboli
- Snovi
- Devet nivoa svesti – koncept mahajana budizma
- Dijalog

Sledeći segment teorijskog istraživanja obuhvata *dramaturško – prostorni okvir* kojim se istražuju snaga i dometi dijaloga u primenjenoj dramskoj umetnosti. Za temu istraživanja se uzima Piter Bruk kao reditelj koji se bavio i pozorištem i filmom, tragajući uvek za prikladnim načinima komunikacije između izvođača, narativa i publike. Ovaj segment istraživanja podrazumeva analizu Brukovih filmskih ostvarenja:

- *Gospodar Muva*
- *Mara/ Sad, Progon i atentat na Žan-Pol Maraa izvedeni od strane zatvorenika iz azila Šarenton pod upravom markiza de Sada*
- *Susreti sa izuzetnim ljudima*
- *Mahabharata*

Ovaj segment podrazumeva istraživanje prostora kao „lika“ u delu, odnosno načina na koji prostor utiče na stvaranje dijaloga između publike i sadržaja koji se prenosi.

Kritička analiza referentnih umetničkih dela obuhvata istraživanje filmskih dela koja se zasnivaju na komunikaciji simbolima i prostorom. Sledeći filmovi uzeti su kao primeri koji predstavljaju neverbalni način komunikacije umetničkog dela sa publikom:

- Alehandro Hodorovski - *Sveta Planina (The Holy Mountain)* 1973.
- Metju Barni - *Kremaster Ciklus (Cremaster Cycle)* 1994-2002.
- Nikolaus Gejrhalter - *Homo Sapiens* 2016.

Rezultat teorijskog istraživanja i kritičke analize referentnih umetničkih radova doveo je do postavljanja temelja u umetničkom istraživanju. Ujedinjujući dve osnovne teme proizišle iz zaključka teorijskog istraživanja – *devet nivoa svesti* i *dijalog*, sa trećom temom – *prostora*, umetničko istraživanje je iznedrilo koncept rada *Boje dijaloga*. Prvi period umetničkog istraživanja obuhvata seriju crteža na temu *Čovek kao rezonantna kutija* koji su se realizovali 2018. godine u vidu multimedijalne izložbe pod nazivom *Resonance, sounds in human silence*. Drugi period obuhvata sledeće faze istraživanja:

- Serija slika i crteža
- Fotografsko istraživanje prostora
- Video eksperimenti
- Audio eksperimenti
- Telesno istraživanje

Prostor železničke stanice *Vukov spomenik* je uzet kao polazna osnova za realizaciju rada. Prostor je izabran zbog svoje arhitektonske specifičnosti pogodne za realizaciju teme o devet nivoa svesti. Umetnički rad *Boje dijaloga* će biti realizovan u okviru pomenutog prostora kao jednodnevna performativna instalacija.

## 2.2 Cilj istraživanja

Cilj teorijskog dela istraživanja je da prikaže u kojoj meri nesvesni slojevi svesti utiču, formiraju i oblikuju naš racionalni svet, a da toga nismo svesni. Ublažavanjem oštih, veštačkih, granica između pojmova „realnog“ i „nerealnog“, istraživanje teži da sagleda što širu sliku *svesnosti* kao prirodnog fenomena. Takođe, istraživanje teži da pokaže koliko je rešenje za sve što život nudi, ma koliko okolnosti delovale nepovezano, duboko ukorenjeno u čovekovom životu. Svako ima mogućnost korenite transformacije od

„patnje“ ka „istinskoj sreći“ ukoliko ključ rešenja traži u sebi. Celokupan teorijsko – umetnički projekat teži da, putem umetničkog dijaloga, snagu ovog viđenja prenese na publiku.

Cilj umetničkog istraživanja je stvaranje jedinstvene lične umetničke poetike proizišle iz zaključaka teorijskog dela istraživanja zajedno sa kritičkom analizom referentnih umetničkih radova. Umetničko istraživanje putem svog analitičkog i umetničkog procesa, za krajnji cilj ima da istraži značenje dijaloga i odnosa u okviru umetničkog izražavanja. U skladu sa tim, očekivani rezultat je preispitivanje konvencionalnog doživljaja prostora, zvuka i čoveka u prostoru. Takođe, ovaj segment ispituje potencijalno simbolično značenje tekstura, boja i kretanja u prostoru. U procesu ispitivanja različitih medija cilj je da se pronađu najadekvatniji odnosi između ovih audio-vizuelnih elementa kako bi se što tačnije preneo narativ i stvorio doživljaj kod publike.

Cilj umetničkog rada *Boje dijaloga*, nastalog kao ishod teorijskog i umetničkog istraživanja je da, kroz kreativan dijalog sa publikom, inspiriše sve one težnje koje najčešće ne mogu da se ispolje u svakodnevnom racionalnom životu. Sa temom koja se ne odnosi samo na pojedinačne grupe, već se tiče svih ljudi, cilj rada je da se skrene pažnja na važnost ovih univerzalnih tema koje su svim ljudima zajedničke i kao takve mogu postati mesto povezivanja ljudi u jednom humanom i plemenitom odnosu. Simbolični naziv rada odnosi se na širok spektar načina komunikacije koji vodimo sa okolnim svetom, sa svojim čulima i sami sa sobom. Ujedno, naziv rada ukazuje na neodvojivost spoljnog i unutrašnjeg dijaloga, odnosno u kontekstu ovog rada svesnog i nesvesnog (realnog i nerealnog) dijaloga. Dijalog između umetničkog dela i publike, teži da na pozitivan način oboji vreme u kom živimo, skrećući pažnju na nemerljivu vrednost čoveka kao individue, ali i njegovu vrednost kao društvenog bića. Sam umetnički rad scenskog dizajna *Boje dijaloga* prezentacija je svih elemenata svesti, kroz filozofski koncept o *devet nivoa svesti* mahajana budizma. Izraz, estetika i kontekst su elementi ličnog umetničkog senzibiliteta, proizišli iz umetničkog istraživanja.



### 2.3 Polazne pretpostavke

Osnovna pretpostavka doktorskog umetničkog projekta jeste da jedan filozofski koncept, koji istražuje opšte zakonitosti realnosti, može da bude plodna osnova za umetničko izražavanje i dobar model komunikacije sa publikom raznovrsnog interesovanja. Sa tom pretpostavkom psihološki i filozofski koncepti, zajedno sa prikazima različitih umetničkih modela na temu dijaloga, postaju baza za istraživanje ličnih filozofskih stavova pretočenih u umetničko delo.

Prvi segment ove pretpostavke je da zapadna tumačenja ljudske svesti i racionalistički pogled na stvarnost, ne moraju nužno biti „pravo činjenično“ stanje realnosti, već da je ovaj pogled samo jedan od mogućih načina posmatranja, koji, koliko je poznato, ne sagledava život čoveka u njegovoj celokupnosti. Drugi segment ove pretpostavke je da umetnost zaista jeste jedan od najdirektnijih načina komunikacije među ljudima, kojom se ideje ne „prenose“, već „urezuju“ u doživljaj posmatrača. Zbog toga što dijaloške mogućnosti koje nudi umetnost prevazilaze granice ljudskog racija, umetnost prenosi sadržaj koji je „duhovnog“ karaktera. U skladu sa tim, treći segment ove pretpostavke je da je prostor ključni faktor prenošenja ovih sadržaja. Sa tezom: „sve se dešava negde“, pretpostavka ovog rada jeste da prostor duboko utiče na kreiranje percepcije, kako u umetničkom konceptu tako i u svakodnevnom životu.

Polazna pretpostavka za lično umetničko istraživanje se bazira na prethodnim pretpostavkama, u težnji da se lični proces, baziran na filozofskim stavovima i jakoj želji za izazovom, prenese u kreativnom izrazu. Sjedinjavanjem ličnog, realnog, svesnog, teorijskog dela ličnosti, sa nerealnim, nesvesnim, kreativnim delom ličnosti, umetničko istraživanje i umetnički rad *Boje dijaloga*, treba da budu proces prevazilaženja sopstvenih psihičkih i emotivnih granica. Sa idejom da se teorija stavi u praksu, ovaj umetnički rad je eksperimentalnog karaktera na ličnoj osnovi.

U umetničkom istraživanju *Boje dijaloga* polazna tačka kreće od prostora, koji je, uopšteno gledano, preduslov za izražavanje vizuelne umetnosti i plodno tle za formiranje kreativnog dijaloga. Prostor železničke stanice *Vukov spomenik* u Beogradu, je polazna osnova umetničkog procesa i kreativnog istraživanja, koji se oslanja na filozofski koncept

o *devet nivoa svesti*. Spajanjem javnog prostora sa njegovim scenskim delom, prepušta se publici da, ispitujući granice scenskog i realnog, kroz lični doživljaj oseti jedinstvo ova dva elementa. Time se ispituju granice opšteg doživljaja koji je određen socijalnim kontekstom i upotrebom prostora, čime je lični i intuitivni utisak umanjen. Intervencije u prostoru i upotreba samog prostora za kreativno istraživanje rade se tako da sam prostor ne izgubi svoju primarnu funkciju, već da mu se doda simbolična funkcija kroz umetnički izraz i tako izmire pojmovi svesnog i nesvesnog, istraživani u teorijskom radu.

## 2.4 Metodologija istraživanja

Metodološki okvir rada podrazumeva istraživački i kreativni deo. Istraživački segment rada podrazumeva teorijsko i umetničko istraživanje, a kreativni segment podrazumeva umetnički rad u formi performativne instalacije. Doktorski umetnički rad ima sledeće metode istraživanja:

- *Teorijsko istraživanje* - Analitička metoda istraživanja postavljenih termina, u vidu definicija, upotrebe i tumačenja, neophodnih za razumevanje ideje svesti i analitička metoda istraživanja načina na koji scenska umetnost stvara dijalog sa publikom. Ovaj segment istraživanja treba da postavi okvire koji su osnov za umetničko istraživanje;
- *Kritička analiza referentnih umetničkih radova* – Analitička metoda analize referentnih umetničkih radova i razumevanje njihove poetske autonomije, neophodne za sledeći segment ličnog umetničkog istraživanja; ovaj segment zasniiva se na dva kriterijuma po kojima se biraju radovi:
  - Dela iz oblasti filmske umetnosti koja koriste simboliku vizuelnih elemenata i prostora na eksperimentalan način;
  - Dela iz oblasti filmske umetnosti koja stvaraju dijalog u odsustvu glumaca ili performerera. Inspirativan pristup ovih radova, čija komunikacija sa publikom se vrši svim vizuelnim elementima (prostorom, svetlom, teksturom, zvukom...), osim verbalnim i glumačkim, je jedan od predmeta umetničkog istraživanja
- *Umetničko kreativno istraživanje* - Sintetička empirijska metoda u vidu kreativnog istraživanja u procesu stvaranja umetničkog dela scenskog dizajna.

- *Umetničko delo scenskog dizajna „Boje dijaloga“* – Empirijska metoda u vidu kreativnog dela scenskog dizajna je ishod umetničkog kreativnog istraživanja.

## 2.5 Pregled prethodnih istraživanja

Za teorijsko istraživanje ključni autori su: Rene Dekart (René Descartes), Imanuel Kant (Immanuel Kant), Karl Gustav Jung (Karl Gustav Jung), Alfred Adler (Alfred Adler), Erih From (Erich Fromm), Piter Bruk (Peter Brook); a referentni izvori za Mahajana budizam su: *Lotos Sutra (The Lotus Sutra)*, *Spisi Ničiren Daišonina (Wrightings of Nichiren Daishonin)*, *Stanfordova enciklopedija filozofije (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*, kao i knjige i predavanja Daisaku Ikede (Daisaku Ikeda).

Istorijski pregled filozofskih stavova koji istražuju ljudsku misao i razum kao ljudski produkt iznedrili su Rene Dekarta (René Descartes) koji je predstavio ideju o samosvesti kao „dela svesti koja operiše u nama samima.“<sup>3</sup> Imanuel Kant (Immanuel Kant) je uveo subjektivizam kao ključni element za vrednovanje činjenica i empirijske istine. Ujedno, on je fenomen svesti postavio kao osnovu za postavljanje moralnih zakona, naučnih saznanja i idejnih uverenja, jer svi „počivaju na istim osnovama ljudske autonomije.“<sup>4</sup> Iz tog razloga subjektivni um ima udela u formiranju doživljaja objektivne istine, predstavljajući time i vezu svih elemenata subjektivne sa objektivnom stvarnošću prostora, vremena i uzročnosti.

Za razumevanje pojma nesvesnog, kao jednog od dva elementa ljudske psihe, bitan je Karl Gustav Jung, koji istražuje i postavlja osnove za tumačenje nesvesnog i njegovih simbola u snovima. „Kazivanje svjesna duha ima početak, tok i kraj, dok za san to ne važi. Njegove su vremenske i prostorne dimenzije sasvim drugačije: da se shvati, morate ga istraživati sa svih strana – baš kao kad uzmete u ruku nepoznati predmet i prevrćete ga sve dok ne spoznate svaku pojedinost njegova obličja.“<sup>5</sup> Kao začetnik analitičke psihologije, Jungova istraživanja podrazumevaju analizu nesvesnog, i načina na koji ono

---

<sup>3</sup> “Consciousness” Stanford Encyclopedia of Philosophy  
<https://plato.stanford.edu/entries/consciousness/#HisIss> preuzeto 28.05.2021.

<sup>4</sup> Ibid, preuzeto 28.05.2021

<sup>5</sup> K.G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1987, str 28.

utiče na svest kod ljudi. On je svojim radom doprineo širem tumačenju simbola i povezao ih, kao neophodne, sa procesima razvoja same svesti. „Simbol je živ samo dok je bremenit značenjem. Ali ako je njegov smisao iz njega rođen, tj. ako je nađen onaj izraz koji traženu, očekivanu ili naslućivanu stvar još bolje formuliše negoli dotadašnji simbol, onda je simbol mrtav, tj. on ima još samo istorijski značaj.....Zatim je svaka psihološka pojava simbol pod pretpostavkom da ona kazuje još nešto više i nešto drugo što se otima sadašnjem saznanju....“.<sup>6</sup> Snovima se bavio i Erih From (Erich Fromm), koji dovodi u pitanje verodostojnost realnosti u odnosu na san, jer obe su zapravo realnosti koje nose bogate emotivne sadržaje i psihičke procese.

Alfred Adler (Alfred Adler) ispituje ulogu i koren sećanja, kao psihičkog fenomena koji je, kako kaže: „Tek zaliha sećanja omogućuje čoveku da se pobrine za svoju budućnost. Mi možemo zaključivati da sva sećanje nose u sebi neku (nesvesnu) poslednju nameru, da ona ne žive u nama posve bezazleno, nego da nam govore jezikom opomena i podsticaja. Posve nevinih i beznačajnih sećanja uopšte nema. Značenje nekog sećanja možemo da prosudimo samo ako nam je jasna i krajnja namera koja je u njemu prikrivena“.<sup>7</sup> On je doveo u pitanje realnost ličnog iskustva sećanja i pretpostavio da pravac našeg sećanja ima koren u ličnim nesvesnim potrebama i težnjama.

Za budističku filozofiju uzeti su izvori iz Mahajana budizma, škole koja svoju filozofiju bazira na najvišem Budinom učenju - *Lotos Sutri*. Za istraživanje je uzeta sama *Lotos Sutra (The Lotus Sutra)* u varijanti prevoda sa kineskog, koju su izvršili Cugunari Kubo (Tsugunari Kubo) i Akira Jujama (Akira Yuyama) u Numata Centru za budističke prevode i istraživanja 2007 (Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007); zatim *Spisi Ničiren Daišonina (Wrightings of Nichiren Daishonin)*, japanskog monaha koji je ovo učenje produbio, objasnio i stavio ga u praksu; kao i učenje savremenog naslednika ove budističke filozofije Daisaku Ikede (Daisaku Ikeda) koji ga je predstavio narodu zapada. Za tumačenje termina i budističkih stavova uzimani su i izvori iz različitih

---

<sup>6</sup> K.G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003.

<sup>7</sup> Alfred Adler, *Poznavanje Čoveka*, SIR –Katalogizacija u publikaciji Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 1999. str 38

enciklopedija, pre svega iz *Stanfordove enciklopedije filozofije (Stanford Encyclopedia of Philosophy)*.

Vrednost i definicije dijaloga objasnili su Dejvid Bom (David Joseph Bohm) i Vilijam Isak (William Isaacs), koji su uzeti kao temelj za tumačenje dijaloga u umetnosti, čime se bavio Piter Bruk. Piter Bruk, u svojim knjigama *Prazan prostor* i *Niti vremena*, prikazuje odnose različitih scenskih elemenata u stvaranju pozorišnog i filmskog dela. Njegovo dugogodišnje istraživanje sa ansamblom predstavlja *dijalog* kao model komunikacije koji putem umetnosti ne prenosi samo značenje već i celokupan sadržaj. Sa tim stavom, Bruk navodi vrednost komunikacije putem simbola: „Znaci i signali iz različitih kultura nisu bitni. Važno je ono što stoji iza znakova, ono što im daje značenje. Čovek dvadesetog veka teško prihvata tu činjenicu, zato što nas naš užas od neodređenog navodi na verovanje da svaki vid ljudskog ponašanja nužno proističe iz genetske ili društvene uslovljenosti. Pozorište ipak postoji da bi nam otvorilo šire vidike“.<sup>8</sup>

Antonen Arto iznosi teorijske koncepte na temu samog jezika i načina vođenja dijaloga u pozorištu. „Kažem da taj konkretni jezik, namenjen čulima i nezavisan od reči, treba pre svega, da zadovolji čula, da postoji poezija čula kao što postoji poezija jezika, i da je taj pozorišni i konkretni jezik na koji sada aludiram, stvarno pozorišni samo u onoj meri u kojoj misli koje izražava izmiču artikulisanom jeziku“.<sup>9</sup> Njegove „metafizičke“ ideje bile su inspiracija za jedan period rada Pitera Bruka, kome su pokret i prostor često bili glavni elementi dijaloga: „To istovremeno pruža mogućnost da se poezija jezika zameni poezijom prostora koja će se razviti upravo u području koje ne pripada isključivo rečima“.<sup>10</sup>

Važan izvor literature čine tekstualna obrazloženja doktorskih umetničkih projekata i doktorskih disertacija sa studija Scenskog dizajna, Fakulteta tehničkih nauka (Departman za arhitekturu i urbanizam, Odsek za umetnost i dizajn) Univerziteta u Novom Sadu, kao i knjige i tekstovi o scenskom dizajnu sa sajta SCEN - Odsek za umetnost i dizajn, pri

---

<sup>8</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004. str. 136

<sup>9</sup> Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojniki*, Utopia 2010, Beograd, str. 46

<sup>10</sup> Ibid, str. 47

Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> SCEN - Odsek za umetnost i dizajn, „Tekstovi o scenskom dizajnu“  
[http://www.scen.uns.ac.rs/?page\\_id=23231](http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231) preuzeto 31.08.2021.

### III TEORIJSKO ISTRAŽIVANJE

#### 3.1 PSIHOLOŠKO – FILOZOFSKI OKVIR

##### 3.1.1 SVEST

###### 3.1.1.1 Kratki istorijski osvrt na tumačenja zapadne civilizacije o idejama uma

Radoznanost je prethodila filozofiji koja je osnov ljudske civilizacije. Takođe, umetnost je nastala ljudskom potrebom da se zabeleži impresija i uspostavi komunikacija sa prirodnim i natprirodnim silama. Jedinstvo ova dva, filozofije i umetnosti, stvarala je civilizacije milenijumima. I danas je isto. Svako stvaranje prenosi filozofiju, odnosno ideju kojom se vodi. Tako je i potreba ovog umetničkog projekta da predstavi filozofiju kojom se vodi i za koju verujem da prenosi dobre moralne i duhovne principe.

Kada se razvila ljudska svest? Zašto i zbog čega? Odgovori na ova pitanja će nam možda ostati skriveni zauvek, a možda i neće. Neolitska kultura ljudi koji su negovali kult sahranjivanja dokaz je prvih duhovnih verovanja, ali i začetaka reflektivne ljudske svesti. Pre kulture koja se zasniva na pisanim dokazima,<sup>12</sup> u nedostatku izvora, teško je definisati koliko je duh ljudi uspevao da ostvari reflektivni dijalog o svojoj svesti.<sup>13</sup> Znamo da je jedan od načina upoznavanja sa svetom bila filozofija, kao način preispitivanja i upoznavanja sa svetom oko sebe, ali i u sebi. Začetke filozofije zapadnog sveta, kako je opšteprihvaćeno, nalazimo u Grčkoj, oko 6. veka p.n.e. Antička misao se prevashodno bavila istraživanjem načina tumačenja pojava i sveta oko čoveka. Razmišljanja antičkih mislilaca kao što su Sokrat (Socrates), Platon (Plato), Aristotel (Aristotele), Marko Aurelije (Marcus Aurelius), Epikur (Epicurus), itd., zasnivala se na ispitivanju i definisanju etičkih i socijalnih ideja i čulnih doživljaja. Prevashodno su se bavili pitanjem logike, misli i razuma u odnosu na spoljnu prirodu, društveni kontekst i religiju. Tada još uvek pojam *svesti* nije bio sagledavan na način na koji ga sagledavamo danas. Najpribližnije posmatranje u tadašnje vreme je bilo kroz *duh*, *moral* (odnos dobrog i lošeg) i *misao* koji se odnose na način percipiranja i delanja.

---

<sup>12</sup> “Consciousness” Stanford Encyclopedia of Philosophy  
<https://plato.stanford.edu/entries/consciousness/#His1ss>, preuzeto 01.06.2021.

<sup>13</sup> [Ibid.](#), preuzeto 01.06.2021.

Sve do 17. veka mislioci se nisu bavili pojmom *svesti* kao centralnom temom istraživanja. Introspekcija, posmatranje same misli kao refleksije svesti i samosvesti su od tad postali pravac razmišljanja. Rene Dekart (René Descartes) je svojim: *Ja mislim, dakle postojim* zapisanim u *Diskursu o metodi* (1637.) i kasnijim *Principima filozofije* (1640.), filozofskim i autobiografskim traktatima, postavio ideju o misli kao „dela svesti koja operiše u nama samima“.<sup>14</sup> Dalji pravac Dekartovog promišljanja je krajnji skepticizam, kao polazne „čistije“ tačke za posmatranje predmeta u cilju istine. Dekartova izjava je postala osnovni element zapadne filozofije, gde samo potvrđena činjenica postaje istina, što je koren racionalističke i materijalističke filozofije čije posledice sagledavamo u današnjim društvenim i duhovnim vrednostima.<sup>15</sup>

Imanuel Kant (Immanuel Kant), čija se misao bazirala na učenju njegova dva najveća učitelja Isaka Njutna (Isaac Newton) i Žana Žaka Rusoa (Jean-Jacques Rousseau), jedan je od najvećih filozofa i mislilaca 18.v koji je pokušavao da nađe rešenja za probleme naučnog i društvenog razvoja tadašnjeg vremena.<sup>16</sup> On je raskinuo sa idejama stare metafizike i dogmatskog pristupa saznanju i definisao empirizam kao polaznu osnovu saznanja, ali i pravac saznanja. Umesto metafizičkih tema i velikih pitanja koja mogu zbunjivati čoveka, Dejvid Hjum (David Hume)<sup>17</sup> i Kant smatraju da pitanja na koje treba tražiti odgovor treba da se ograniče na domen svakodnevnog života. Kant je u početku težio da pomiri dogmatski racionalizam i empirizam, ostajući kasnije dosledan „polaznom stavu da se opštost i nužnost saznanja može naći samo u subjektivnim principima, pre svega u subjektivnim principima čulnosti, u takozvanim apriornim formama čulnosti - prostoru i vremenu, a zatim u subjektivnim principima razuma, tj. u apriornim formama razuma - kategorijama, on je zaključio da transcendentna apercipcija ili čista samosvest subjekta omogućuje podudarnost stvari sa mišljenjem, dakle da

---

<sup>14</sup> Rene Dekart: „Pod rečju „misao“ („pensee“) shvatam sve ono čega smo svesni da deluje u nama“; Ibid preuzeto 28.05.2021.

<sup>15</sup> Ibid, preuzeto 28.05.2021.

<sup>16</sup> Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, 1990. str.7-8

<sup>17</sup> Dejvid Hjum (David Hume) je škotski filozof, istoričar, ekonomista, koji je poznat po filozofiji empirizma i skepticizma, njime se završava period empirizma u modernoj filozofiji u 18. veku; “Dejvid Hjum” Vikipedija Slobodna Enciklopedija [https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%98%D0%B2%D0%B8%D0%B4\\_%D0%A5%D1%98%D1%83%D0%BC](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%98%D0%B2%D0%B8%D0%B4_%D0%A5%D1%98%D1%83%D0%BC) pruzeto 26.08.2021.



subjektivni uslovi mišljenja sami po sebi imaju vrednost....“.<sup>18</sup> Kant je svojom idejom doprineo razvoju ideje o ljudskoj autonomiji. Njegov stav „da je ljudsko razumevanje izvor opštih zakona prirode koji strukturiraju celo naše iskustvo; i taj ljudski razum sebi daje moralni zakon, koji je naša osnova za veru u Boga, slobodu i besmrtnost. Stoga su naučna saznanja, moral i verska uverenja međusobno dosledni i sigurni jer svi počivaju na istim osnovama ljudske autonomije, što je ujedno i konačni kraj prirode prema teleološkom pogledu na svet koji odražava prosuđivanje koje Kant uvodi da bi objedinio teorijske i praktične delove njegovog filozofskog sistema“.<sup>19</sup> Fenomen svesti po Kantu nije mogao biti puki sled povezanih ideja, već je u najmanju ruku morao biti iskustvo svesnog ja, koji se nalazi u objektivnom svetu struktuiranom u odnosu na prostor, vreme i uzročnost.<sup>20</sup>

Istraživanja svesti kroz psihologiju i filozofiju se dalje nastavilo u 19. i 20. veku. Kroz pojam i učenje o *fenomenologiji* mnogi filozofi su širili svoje znanje o svesti u odnosu na pojave, odnosno stvari onakve kakve se pojavljuju u našem iskustvu; ili načina na koji stvari doživljavamo.<sup>21</sup> Mislioci *fenomenologije* su Edmund Husel (Edmund Husserl) njen tvorac, Martin Hedeger (Martin Heidegger) i Moris Merlo-Ponti (Maurice Merleau-Ponty) koji se usredsredio na probleme percepcije i otelotvorenja kao polazišta za razumevanje odnosa uma i tela<sup>22</sup>. Tema uma i svesti je naširoko zaokupljivala i modernu naučnu zajednicu psihologa, kao što su Vilhelm Vund (Wilhelm Wundt), Herman fon Helmholtz (Hermann von Helmholtz), Viliam Džejms (William James) i Alfred Tičener (Alfred Titchener 1901). Međutim, veza između odnosa tela i svesti još uvek nije potpuno objašnjena. Kako navodi Tomas Henri Haksli (Thomas Henry Huxley): „Kako to da nešto tako izuzetno kao što je stanje svesti nastaje kao rezultat nadražujućeg nervnog tkiva,

---

<sup>18</sup> Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, 1990. str.25

<sup>19</sup> “Immanule Kant” Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/kant/> preuzeto 28.05.2021.

<sup>20</sup> “Consciousness” Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/consciousness/#ConCon> preuzeto 28.05.2021.

<sup>21</sup> Ibid, preuzeto 28.05.2021.

<sup>22</sup> “Merleau Ponty” Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/merleau-ponty/> preuzeto 28.05.2021.

jednako je neobjašnjivo kao i pojava Džina, kada Aladin protrlja lampu u priči“.<sup>23</sup> Rani 20. vek je doneo *bihevizizam*, a potom ga je, šezdesetih godina 20. veka, nadjačao uspon *kognitivne* psihologije i akcenat na procesu obrađivanja informacija i modelovanju unutrašnjih mentalnih procesa. Međutim, još nekoliko decenija sama *svesnost* ostaje po strani u naučnim krugovima. Tek osamdesetih i devedesetih godina 20. veka *svesnost* postaje centar istraživanja mnogih filozofskih i naučnih krugova: Joan Antonio Bar (Joannes Antonius Baars), Daniel Klement Denet III (Daniel Clement Dennett III) Ser Rodžer Penrouz (Sir Roger Penrose), Fransis Krik (Francis Crick) Vilijam G. Likan (William G. Lycan) David Čalmer (David Chalmers). U savremenom svetu kognitivna nauka (cognitive science) posmatra inteligenciju i psihološke procese kroz empirijske dokaze, tretirajući um kao potpuno materijalan.<sup>24</sup>

Pojmovi *svest* ili *svesnost* su termini koji se tumače na razne načine, a odnose se na obuhvatanje širokog spektrara mentalnih fenomena. Termin *svest* se odnosi na bića koja poseduju svest (životinje, ljudi, ali i drugi kognitivni sistemi koji se mogu smatrati svesnima u odnosu na drugačija čula - hipotetički to su i biljke, gljive, bakterije), ali se odnosi i na mentalno stanje i proces živih, mislećih organizama.<sup>25</sup> U oba slučaja, tumačenja podrazumevaju više (potencijalnih) faktora za ustanovljavanje svesnosti. Termin *svesna bića*, obuhvata kategorije kao što su osećajnost, budnost, samosvest, itd. Kao *stanje svesti* termin se, mada nedovoljno precizno, može tumačiti kao: „Stanje u kom je neko svestan“<sup>26</sup>; „svesnost nečijeg postojanja, senzacija, misli, okruženja“<sup>27</sup> što može obuhvatati i svesne akcije, kao i svesne misli, želje i svest o okolini. Takođe, svest se tumači i kao: „Stanje razumevanja i uviđanja nečega; stanje u kom smo budni, mislimo i

---

<sup>23</sup> Tomas Henri Haksli (Thomas Henry Huxley) , „How it is that anything so remarkable as a state of consciousness comes about as a result of irritating nervous tissue, is just as unaccountable as the appearance of the djinn when Aladdin rubbed his lamp in the story.“; „The Huxley Lecture“ University of Birmingham <https://www.birmingham.ac.uk/events/events/the-huxley-lecture.aspx> preuzeto 11.02.2021.

<sup>24</sup> “Cognitive science” Britannica <https://www.britannica.com/science/cognitive-science> preuzeto 24.11.2021.

<sup>25</sup> „An animal, person or other cognitive system may be regarded as conscious in a number of different senses”; “Consciousness” Stanford Encyclopedia of Philosophy <https://plato.stanford.edu/entries/consciousness/#HisIss> preuzeto 16.05.2021.

<sup>26</sup> Ibid, preuzeto 16.05.2021.

<sup>27</sup> “Consciousness” Dictionary.com <https://www.dictionary.com/browse/consciousness> preuzeto 16.05.2021.

znamo šta se dešava oko nas; čin primećivanja postojanja nečega“.<sup>28</sup> Dakle, tumačeno po ovim definicijama svesnost je funkcija prepoznavanja određenih faktora i fenomena u okolini i njihovih sadržaja koji nastaju iz međusobnih odnosa, ali takođe i prepoznavanje i razumevanje faktora koji se odnose na interni psiho-somatski život.

Svesnost međutim, u svom najširem tumačenju, obuhvata i one nesvesne funkcije koje nas u najvećoj meri pokreću i definišu nam percepciju. Pažljiv odnos prema nesvesnom je nakon svog učitelja i začetnika psihoanalize Zigmunda Frojda (Zigmund Freud)<sup>29</sup>, imao Karl Gustav Jung (Karl Gustav Jung). Obojica su veliku pažnju posvetili analizi i tumačenju nesvesnog, istraživanju podsvesnog, ega i libida. Dok se Zigmund Frojd bavio analizom prošlosti i smeštanjem svih uzroka u period odrastanja i seksualne frustracije, što je odraz infantilne misli sklone da nesvesno poistovećuje sa nemanima iz horor bajke,<sup>30</sup> K. G. Jung je otišao dalje od svog učitelja, ispitujući svesno i nesvesno, uviđajući uzajamnu vezu između ova dva pojma: „za vrijeme toga raspravljanja sa Zigmundom Freudom meni je prvi put sinulo, ako prije nego li stvorimo općenite teorije o čovjeku i njegovoj psihi treba da mnogo više naučimo o zbiljskom ljudskom biću s kojim se moramo baviti. Pojedinaac je jedina zbiljnost“.<sup>31</sup> Naime, za početak on je uvideo da je priroda svesti svakog pojedinca jedinstvena i pristup analizi podsvesti takođe treba počinjati bez ikakvog „predznanja“.<sup>32</sup> On tumači svest kao: „vezanost psiholoških sadržaja za Ja, ukoliko Ja ovu vezanost kao takvu oseća. Veze sa Ja, ukoliko ih on ne oseća kao takve, jesu nesvesne, dakle, kao funkciju ili delatnost koja odražava vezu psihičkih sadržaja“.<sup>33</sup> Po mišljenju K.G. Junga, u ovoj definiciji, svest i psiha nisu

---

<sup>28</sup> “Consciousness” Cambridge Dictionary

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/consciousness> preuzeto 16.05.2021.

<sup>29</sup> Zigmund Frojd (1856-1939) austrijski neurolog i osnivač psihoanalize i kliničke metode lečenja psihopatologije putem dijaloga sa pacijentima, ukazivao je na vrednost nesvesnog, smatrajući da je nesvesno stecište osećanja, misli, sećanja i potreba koje utiču na ponašanje čak i kada ljudi nisu svesni toga, osnovni koncept tumačenja svesnog i nesvesnog zasnivao je na seksualnosti; “Zigmund Frojd” Vikipedija Slobodna Enciklopedija

[https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4\\_%D0%A4%D1%80%D0%BE%D1%98%D0%B4](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4_%D0%A4%D1%80%D0%BE%D1%98%D0%B4) preuzeto 15.05.2021.

<sup>30</sup> K.G. Jung, *San i tumačenje snova*, Narodna Knjiga i MIBA books, Podgorica - Beograd, 2017.

<sup>31</sup> K.G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1987, str.58

<sup>32</sup> K.G. Jung, *San i tumačenje snova*, Narodna Knjiga i MIBA books, Podgorica - Beograd, 2017, str.219-221.

<sup>33</sup> K.G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003, str. 354

istovetne, jer je psiha celokupnost svih psihičkih sadržaja, dok je svest samo ono što se spaja sa JA.<sup>34</sup> Istina je međutim, da svi, pa i nesvesni ili svesti nepoznati elementi onoga što Jung naziva psihom, spadaju pod termin svesti, samo jedne mnogo dublje i kompleksnije svesti. Ova šira slika svesti nam je strana, ili teško prepoznatljiva, jer sve što percipiramo kao ljudi bojimo filterima naših ličnih očekivanja, doživljaja i potreba.

Naše svakodnevno učenje se vodi do sada stečenim iskustvima, bilo u mišljenju, bilo u delanju, bilo u komunikaciji. Pravac formiranja određene ideje, mnogo zavisi od tih prethodnih „taloga” našeg iskustva, na osnovu kojih predviđamo posledice naših daljih akcija. Taj „talog” je uvek obojen emocijama u sećanjima, koje se kao uzroci i posledice vezuju za događaje i iskustva. Kako tumači Alfred Adler (Alfred Adler)<sup>35</sup> sećanja koja pamtimo obojena su nekom „zadnjom namerom<sup>36</sup>” koja je u samom sećanju prikriivena. Ne postoje beznačajna i nevinna sećanja, već svaki oblik pohranjivanja nekog događaja u našu svest ima smisao i značenje: „Mi se sećamo onih slučajeva čije je pominjanje od neke važnosti ili koristi za produženje nekog duševnog pravca, a zaboravljamo one čije zaboravljanje jednako služi tom cilju“.<sup>37</sup> Ovako tumačeno, način na koji odvajamo stvari koje pamtimo, od onih koje ne pamtimo, ima svoj preduslov ukorenjen duboko u našem nesvesnom. Tako posmatrano, pamćenje, u svojoj nesvesnoj aktivnosti, podešava se prema nekom postavljenom cilju. Konačni cilj mogao bi da bude potpuno usvajanje određene ideje kao stava, emotivnog držanja i pravca daljeg doživljaja sveta. Adler navodi da: „Jedno zadržano sećanje, ma i varljivo, iako u sebi ima, kao obično u detinjstvu, neki jednostran sud, može ipak, premda je za željeni cilj korisno, iz obima svesti nestati i sasvim preći u držanje, osećanje i način mišljenja“.<sup>38</sup> Adlerovo preispitivanje istinitosti sećanja, dovodi u pitanje istinitost same percepcije, čime se onda može postaviti pitanje šta je to onda realno, a šta nerealno.

---

<sup>34</sup> Ibid, str. 354

<sup>35</sup> Alfred Adler (1870-1937) je austrijski lekar, psihoterapeut i osnivač „Individualne Psihologije“, smatrao je da je potreba za moći ono što vodi i oblikuje ljude; “Alfred Adler” Wikipedia The Free Eyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Adler](https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Adler) preuzeto 26.08.2021.

<sup>36</sup> Alfred Adler, *Poznavanje čoveka*, Beograd, Divit 1999, str. 38

<sup>37</sup> Ibid, str. 38

<sup>38</sup> Ibid, str. 38

### 3.1.1.2 Realno – Nerealno

Realnim se smatra sve ono što postoji kao činjenica, a ne kao plod imaginacije („postojeće u stvarnosti a ne imaginarno“<sup>39</sup>). Po ovoj definiciji realno je ono što se odnosi na materijalan svet - jer se njegove zakonitosti objašnjavaju činjenicama. Na primer, ljubav ima svoje utemeljenje u biologiji<sup>40</sup>, ali i pored toga ne može da se definiše kao realna, jer nema svoje kvantitativne i kvalitativne granice. Ali zato što je osećamo u iskustvu (iako svako individualno na svoj način i u zavisnosti od odnosa koji smo izgradili svaka ljubav je drugačija), ne možemo da kažemo ni da je nerealna. Ona pre pripada empirijskom nego činjeničnom životu. Iako bez jednostrane definicije, ova emocija, kao doduše i sve druge emocije, po ovoj definiciji, nisu ni realne ni nerealne – one su individualne i subjektivne. Međutim, definisati realan svet kao svet kakav zaista jeste, a ne kao onaj u imaginaciji,<sup>41</sup> već je korak dalje ka pitanju šta je to realan svet. Činjenica je da opis jednog predmeta kao realnog treba da obuhvati sve perspektive njegovog posmatranja, kao i razmatranje funkcije istog. Takođe, da bismo nešto videli *realno, onakvo kakvo zaista jeste*, morali bismo da zađemo dalje od pojavnog sveta u njegovu strukturu, hemiju, biohemiju i u suštinu. Jabuka, na primer, kao jedan realni objekat je kružna, crvena ili zelena, raste na drvetu, sazreva u određenim ciklusima, prezreva u drugim ciklusima, raste u određenim okolnostima, itd... Sve to pokazuje realan kontekst jabuke, uključujući sve njene varijacije ovih faktora. Ali takođe, njen ukus, miris, slatkoća (hranljiva vrednost) su njena neodvojiva realnost, koja ne može da se spozna bez našeg odnosa sa njom. Jabuka postoji odvojeno od nas, bez pozitivnih i negativnih kvalifikacija, čak i kad nemamo dodir sa njom. Međutim o odnosu sa njom, mi možemo spoznati njenu pravu suštinu i stvoriti sliku jabuke *u njenoj pravoj realnosti*. Bez *empirijske spoznaje* o ukusu, mirisu i hranljivoj vrednosti koju nam daje, mi ne možemo imati *sliku prave realnosti*.

---

<sup>39</sup> “Real” Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/real> preuzeto 20.05.2021.

<sup>40</sup> PMC US National Library of Medicine, National Institutes of Health EMBO reports: „The biochemistry of love: an oxytocin hypothesis“ 2012. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3537144/> preuzeto 24.08.2021.

<sup>41</sup> “Real” Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/real> preuzeto 20.05.2021.

Sa suprotne strane od realnog, stoji nerealno, definisano kao imaginarno, strano i snoliko.<sup>42</sup> Stvari koje ne postoje u svom pojavnom obliku nazivamo nerealnim, kao što su bića iz mašte. Takođe, i stvari koje ne možemo definisati kao činjenice, zato što ih nema mnogo da bi se klasifikovale i detaljno ispitale ili zato što svojim svojstvom nisu jednostavne za detaljno ispitivanje, nazivamo nerealnim. Međutim, napredovanjem nauke i tehnologije, pomeraju se granice ispitivanja, i danas mnoge stvari koje su smatrane nerealnim postaju realne - kao što je letenje nebom, komunikacija na daljinu, odlazak u kosmos, itd. Iako čovek ne leti sam od sebe ili nema svakodnevno razvijenu telepatsku komunikaciju, može doživeti i sprovesti čin letenja i komunicirati na daljinu pomoću tehnologije, što je za ljude pre samo 400 godina bilo „nerealno”.

Međutim, kad dođemo do teme svesnosti, jako je teško definisati ovaj pojam, a da sadrži sve varijacije i oblike koji obuhvataju ovu pojavu. Jung daje primer sinhroniciteta, predosećaja i snova koji se obistinjuju, kako bi pretpostavio da su naše predstave o prostoru, vremenu i kauzalnosti nepotpune, jer naša postavka u trodimenzionalnom svetu ne objašnjava ove pojave. Predlažući još jednu dimenziju u kojoj postoji „jednoobrazno objašnjenje“ ovih pojava, on zapravo hoće da kaže da „makar deo psihe ne podleže zakonima prostora i vremena.”<sup>43</sup> Dugogodišnja istorija i perspektiva iz koje se posmatra čovek u odnosu na okolinu i sam život, utiču na formiranje koncepata pod kojima bi se pojam svesti mogao definisati. Takođe, sam fenomen svesnosti podleže isključivo ličnim, individualnim, psihičkim i emotivnim doživljajima. Granice i zakonitosti postoje, ali se one mnogo mekše definišu. Potreban je jako dubok uvid u ljudsku svest i okolnosti koje je usmeravaju, da bi se pojedini emotivni, psihološki i duhovni procesi izdvojili u svojoj pravoj realnosti, jer s obzirom na svoju „nepojavnu prirodu” njihovo polje funkcionisanja je (po ovim definicijama) polje nerealnog. Takođe, ne postoji psihički ili emotivni proces koji se može samostalno izolovati od svih drugih faktora koji ga okružuju ili čine, već je sve to deo jedne uzročno-posledične mreže unutar pojedinca.

---

<sup>42</sup> “Unreal” Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/unreal> preuzeto 20.05.2021.

<sup>43</sup> K.G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 296

### 3.1.2. NESVESNO

#### 3.1.2.1. Ličnost - višeličnost

*Umetnost je potrebna da se nesvesnom da oblik i jezik.*

Karl Gustav Jung je ceo svoj život posvetio istraživanju područja nesvesnog u domenu psihe i njenih svojstava. Ono što Jung podrazumeva pod psihom jeste „celokupnost svih psihičkih procesa, ne samo svesnih nego i nesvesnih“.<sup>44</sup> Iako je psihologija nastala kao „nauka o duši“ u 9. veku, psiholozi i psihijatri su istraživali „svest“, „ponašanje“, „instinkte“, „reflekse“, „psihičke procese“, „karaktere“, „sposobnosti“, „faktore“ ali su „dušu“ odbacivali kao filozofski i mitski pojam, prepustivši je teolozima, misliocima i umetnicima.<sup>45</sup> Jung, međutim, pojam duše definiše kao određen i ograničen kompleks funkcija, najpribližnijih pojmu ličnosti.<sup>46</sup> Pod ovom definicijom duše koju je K. Jung dao, moramo da uzmemo u obzir i fenomene kao što su udvajanje karaktera ili razdvajanje ličnosti. Objektivnim posmatranjem može se ustanoviti da svaka jedinka ima više oblika ponašanja u zavisnosti od okruženja u kom se nalazi i situacije u kojoj se nalazi. Nije redak slučaj da uzorni ljudi u javnom životu, pokazuju agresivan karakter u privatnom, kućnom okruženju. Isto tako poznati su slučajevi kad je ljudima data moć, da su potpuno promenili svoje karakterne osobine koje se manifestuju kroz ponašanje. Uzroci se nesumnjivo nalaze u situacijama i okruženju, ali njih bi pre mogli nazvati okidačima nego pravim uzrocima. Jer iz čoveka ne može da izađe ono što već u njemu ne postoji. I sam K.G. Jung navodi da je ljudski duh pun različitih karaktera, ali i postavlja pitanje: šta je od tih karaktera prava ličnost. Uzmimo na primer, grubu podelu na „društveni“ karakter - onaj koji se ispoljava u javnosti, u spoljnom okruženju koje od njega ima očekivanja i zahteve i privatni „domaći“ karakter - kao onaj koji se ispoljava u porodičnom okruženju, gde su očekivanja svedena na minimum i gde postoji potreba karaktera za dozom komfora i sigurnosti. Karakter koji se ispoljava u javnosti može biti energičan, grub, direktan i aktivan, dok u domaćem ambijentu ta ličnost ispoljava pasivnost, letargiju, dobrodušnost

---

<sup>44</sup> K.G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003, str. 307

<sup>45</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str.55

<sup>46</sup> K.G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003, str. 307

i mekoću. Jung predstavlja ovaj primer kao pokazatelj da i kod „normalne“<sup>47</sup> jedinke postoje izvesne naznake razdvajanja ličnosti i da se to odnosi na svakog pojedinca. U daljoj raspravi predlaže da čovek uopšte nema „nikakva prava karaktera, tj. da uopšte nije individualan, nego da je kolektivan“.<sup>48</sup> Jer da je individualan, on bi imao samo jedan karakter kakve god bile okolnosti u kojima se nalazi. Po njegovom tumačenju, čovek ima individualan karakter, ali duboko nesvesan, koji se prilagođava opštem stavu i potrebama okruženja, kao i potrebama koje idu iz ličnih ideja i promišljenih, usvojenih stavova. Doživljaj identifikacije sa stavom i karakterom, sa personom, K.G. Jung naziva „ličnim“, što nije isto što i „individualnim“. „Persona je, dakle, kompleks funkcija koji se ostvario iz razloga prilagođavanja ili potrebne udobnosti, ali nije identičan s individualnošću. Kompleks funkcija u persone odnosi se samo na odnos prema objektima“.<sup>49</sup> Nasuprot odnosu prema spoljašnjem objektu, postoji i odnos prema unutrašnjem objektu, unutrašnji stav, a kako kaže K. G. Jung „subjekt shvaćen kao „unutrašnji“ objekat, jeste nesvesno“.<sup>50</sup> Unutrašnji, nevidljivi procesi zbog svoje intimne prirode u najvećoj meri ne mogu da se definišu kao spoljni okidači, već postaju unutrašnji uzroci koji se okidaju spoljnim uzrocima, i pripadaju području nesvesnih procesa. „Sva ona takozvana slučajna kočenja, ćudljivi prohtevi, raspoloženja, maglovita osećanja i fragmenti fantazije, koji katkad ometaju koncentrisani rad, a katkad i spokojstvo najnormalnijeg čoveka, i koji se racionalno svode čas na telesne uzroke čas na druge povode, gotovo redovno nemaju svoju osnovu u uzrocima koje im pripisuje svest, nego su opažanja nesvesnih procesa“.<sup>51</sup> Jedan od načina komunikacije nesvesnog jeste simbolika u snovima, nekontrolisanim mislima, iznenadnim sećanjima, emotivnim disbalansima, itd.

### 3.1.2.2. Simboli

Kad je čovek prvi put poželeo da zabeleži neku misao, ideju ili opažanje iskoristio je jezik simbola. Svuda po planeti se mogu naći ostaci drevnih načina komuniciranja –

---

<sup>47</sup> *Normalno* – „običan ili uobičajen; ono što bi se i očekivalo“; “Normal”Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/normal> preuzeto 23.08.2021. /, „U skladu sa standardom; uobičajeno, tipično ili očekivano.“; “Normal” Lexico, Powered by Oxford, <https://www.lexico.com/definition/normal> preuzeto 23.08.2021

<sup>48</sup> K.G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003, str. 308

<sup>49</sup> Ibid, str. 309

<sup>50</sup> Ibid, str. 309

<sup>51</sup> Ibid, str. 309



mezoamerički hijeroglifi, egipatski hijeroglifi, aboridžinski piktogrami, neolitski piktogrami, kineski i japanski ideogrami itd. Prvi simboli u svom prikazivanju sadrže i pojmovno značenje i radnju, celu rečenicu u jednoj vizuelnoj slici. Komunikacija u slici se danas smatra jako praktičnim načinom komunikacije jer se zasniva na relativno univerzalnom jeziku simbola. Danas se jedan oblik toga, kao što su piktogrami, koristi u svakodnevnoj komunikaciji. Primer za to su logoi, koji se koriste kao znaci upozorenja, informacija i smernica. Ovo su *znaci*, čije obeležje je stvoreno svesnim promišljenim odlukama, dok je *simbol* rođen spontano, prirodno iz dubina nesvesne psihe. Tako je *znak* uvek manji od predstave koju prikazuje, dok *simbol* uvek znači više od onog što očigledno pokazuje.<sup>52</sup> Isto tako se isti simboli u mitologijama i religijama širom sveta različito tumače. Koja god da je civilizacija u pitanju, ona poseduje simbole kao što su – krug, broj 3, različito cveće, drvo, voda, oreol...itd. Sve su to simboli koji nose mnogo kompleksniji sadržaj od običnih piktograma. Takođe, za razliku od modernog načina komuniciranja (ideogramima i grafemima) koji je danas najrasprostranjeniji i ima mnogo varijacija, ovi simboli mogu prenositi celu priču i graditi različite nivoe odnosa i sadržaja u zavisnosti od njihovog kombinovanja i korišćenja.

U snovima vladaju slične zakonitosti. Možda, kada bi nam se podsvest obraćala pojmovnim jezikom koji koristimo tokom dana – trebalo bi joj stotine godina da dopre do nas, tako da razumemo i usvojimo njen sadržaj. Mnogo direktniji i sveobuhvatniji način jesu simboli. K.G. Jung, iako predlaže postojanje kolektivnog nesvesnog, zalaže se i za postojanje individualnih značenja koje nose simboli. Lični odnos sa simbolima i audio-vizuelnim obeležjima sveta u vidu boja, oblika i zvukova je ključan za razumevanje jezika nesvesnog. Zapravo taj jezik nesvesnog pokazuje našu individualnost mnogo više nego što je to omogućeno u svakodnevnom životu dok smo budni, jer se naša svest više vodi ritmom i zakonitostima okruženja i mase. Simboli, osim što prenose ideje i misli oni bude i emocije, afekte i složene emotivne procese. Svojom slikom koja se obraća čulima, oni ne samo da prikazuju emotivno duševno stanje, već su i motivaciona, pokretačka snaga. Svojim dejstvom oni dosežu do najdubljih slojeva nesvesnog uma, tamo gde reči i pojmovi ne dopiru, i stvarajući jake emotivne naboje u duši oni utiču na psihičke

---

<sup>52</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 187

procesu, doživljaje, a time i ponašanje ljudi.<sup>53</sup> Simbol je, kako navodi Jung „psihološka mašina koja pretvara energiju“, a odnosi se, po tumačenjima Trebješanina, na oplemenjivanje sirove biološke energije.<sup>54</sup>

Dešava se, međutim, da se simboličnost pojava manifestuje i u realnom životu. Jung navodi nekoliko primera: „Prije početka ovog stoljeća Freud i Josef Breuer uvidjeli su da neurotski simptomi – histerija, neki tipovi bolova i nastrano ponašanje – imaju zapravo zajednički smisao. Oni su jedan način na koji nesvesni duh izražava samog sebe – baš kao i u snovima; i jednako su toliko simbolični. U bolesnika suočena sa nepodnošljivim okolnostima, može se na primer, razviti grč pri svakom pokušaju gutanja: on „ne može progutati“. U sličnim uvjetima psihološkog stresa drugi bolesnik doživljava napad astme: on „ne može disati u svojoj kući“. Treći pati od neobične obuzetosti nogu: ne može hodati, tj. „ne može više dalje“. Četvrti, koji povraća kad jede, „ne može probaviti“ neku neugodnu činjenicu. Mogao bih navesti mnogo primjera ove vrste, ali su takva psihička uzvraćanja samo jedan oblik mogućeg očitovanja onih problema što nas nesvjesno muče. Oni se češće očituju u našim snovima“.<sup>55</sup>

### **3.1.2.3. Snovi**

Dok smo budni mi racionalizujemo i pravimo svesne konstrukcije u načinu posmatranja sveta. To je prirodna evolucija uma kako bi se negde pozicionirao, zaštitio i usmerio svoje preživljavanje. Kao svesna racionalna bića mi znamo kuda želimo da idemo, šta treba da radimo i učimo iz okoline, čime treba da se vodimo kako bi koristili svet u kome se nalazimo. U snovima potrebe i težnje su drugačije prirode. Ona streme da nas očiste, usmere, ukažu na neki aspekt realnosti koji smo prevideli. I isto tako snovi su za nas, dok sanjamo, istiniti kao i život u budnom stanju, čak i kad ih se ne sećamo, već samo ponese taj osećaj ili zbunjenost u sledeći dan. Ali dok sanjamo, ne postoji „kao da“. „San je sadašnje, realno doživljavanje, toliko realno da ono podstiče dva pitanja: šta je stvarnost? i kako mi znamo da je ono što snivamo nestvarno, a ono što doživljavamo u

---

<sup>53</sup> Ibid, str. 188

<sup>54</sup> Ibid, str. 189

<sup>55</sup> K.G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1987, str. 26

budnom stanju stvarno?“.<sup>56</sup> San je manifestacija probijanja nesvesnih sadržaja u područje svesnog, kada je ovaj u potpunom stanju mirovanja. Za razliku od svesnog koji ima linearan narativ, san je više fragmentarne manifestacije: „Kazivanje svjesna duha ima početak, tok i kraj, dok za san to ne važi. Njegove su vremenske i prostorne dimenzije sasvim drugačije: da se shvati, morate ga istraživati sa svih strana – baš kao kad uzmete u ruku nepoznati predmet i prevrćete ga sve dok ne spoznate svaku pojedinost njegova oblića“.<sup>57</sup> Kao što se to iz iskustva pokazuje, san komunicira često nerazumljivim jezikom koristeći se rečnikom simbola, koji u svom značenju služe da dovedu do unutrašnjeg pokreta ili promene. Zigmund Frojd i Karl Gustav Jung su imali metode za tumačenje snova. Zigmund Frojd je simbole u snovima smatrao izopačenim maskama čija je funkcija da sakriju i zamrače neku potisnutu želju koja je odraz primitivnog, dečjeg aspekta ljudske ličnosti. Funkcija simbola, po Frojdu je da preruši želju kako se ne bi jasno manifestovala u svesti.<sup>58</sup> Za razliku od Frojda koji je snove, kao i neuroze, uvek tumačio kroz potiskivanje seksualnih nagona, Jung je smatrao da je uloga snova upravo da omogući proces psihičkog i duhovnog preobražaja. Simboli u snovima ne skrivaju pravo značenje, već u što boljem i što jasnijem obliku predstavljaju suštinu problema skrivenu u snevačevom nesvesnom, kao i pravac u kom se kreće njegovo nesvesno. Oni jezikom vizuelnog prenose kompleksni sadržaj u emotivnom i psihičkom sadržaju snevača, sa ciljem da transformišu psihičku energiju iz nesvesnog u svesno stanje, u pravcu individuacije: „simboli sna, zahvaljujući svojoj ambivalentnoj prirodi i transcendentnoj funkciji, uspevaju da povežu suprotnosti u novo jedinstvo i da zacele rascep u ličnosti“.<sup>59</sup> Ono što je jako bitno je da tumač duboko poznaje snevačevo stanje svesti. Isto tako od ključne je važnosti uzeti u obzir „filozofska, religiozna i moralna uverenja“ svesti. „U praktičnom smislu beskrajno je korisnije ne pristupati simboličnom sna semiotički, to jest kao znaku ili simptomu određenog karaktera, već kao stvarnom simbolu, što znači kao izrazu jednog sadržaja u svesti koji još nije prepoznat i shvatljivo formulisan, i koji je, osim toga, relativan uz odnosno stanje svesti“.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Erich From, *Zaboravljeni Jezik*, Matica Hrvatska, Zagreb 1970, str 13

<sup>57</sup> K.G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1987, str. 28

<sup>58</sup> Erich From, *Zaboravljeni Jezik*, Matica Hrvatska, Zagreb 1970, str 64

<sup>59</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 237

<sup>60</sup> K.G. Jung, *San i tumačenje snova*, Narodna Knjiga i MIBA books, Podgorica - Beograd, 2017, str. 234

Jung je za tumačenje smisla sna, predložio metod amplifikacije kojim se dolazi do proširivanja značenja sna.<sup>61</sup> Njegov metod je podrazumevao usmerenu asocijaciju na pojmove koji se u snu pojavljuju snevaču. Od snevača se tražilo da sam kaže šta mu znače baš ti, baš takvi pojmovi kakve ih je sanjao. Ako bi sanjao *velikog crnog psa* ili *ključ* od njega bi se tražilo da opiše na šta ga sve podseća baš taj *veliki crni pas* ili baš taj *ključ* koji je sanjao. Jung bi stalno vraćao snevača na celokupnu sliku sna, kako on ne bi išao sve dalje i dalje u rasplinjavanje oko jednog pojma.<sup>62</sup> Sledeća faza tumačenja nastupa kada pacijent iscrpi sve lične asocijacije kojima se tumači značenje pojma i dobija lični kontekst tumačenja tog elementa sna. Tada, sam analitičar „tumačenjem iste slike pomoću analogija iz svetske kulturne baštine (mitologije, uporedne religije, alhemije, astrologije, gnoze, antropologije, folkloristike, književnosti, istorije umetnosti i lingvistike), nastoji da proširi i produbi njen univerzalni, opšteljudski kontekst“.<sup>63</sup> Ova, druga faza zasniva se na pretpostavci da sam snevač ne može da zna najdublje korene određenih predstava iz sopstvenog sna, koji nisu deo njegovog svesnog i nesvesnog, već su deo kolektivnog nesvesnog<sup>64</sup>. Jung je došao do ideje *kolektivnog nesvesnog*, kroz paterne koji je prepoznao kod ljudi u manifestacijama nesvesnog. „*Kolektivno nesvesno* predstavlja nasleđenu matricu celokupnog ljudskog iskustva koja je utisnuta u strukturu mozga u vidu tragova. Ova nasleđena mentalna matrica određuje naše opažanje, osećanje i mišljenje“<sup>65</sup>. Jung navodi da ovo kolektivno filogenetsko<sup>66</sup> nasleđe ne podrazumeva nasleđene predstave već „mogućnosti za takve predstave“. Osnovne potencijalne slike kolektivnog nesvesnog Jung definiše kroz hipotetički konstrukt *arhetipa*.<sup>67</sup> Jung konceptualizuje arhetip ne kao nasleđene predstave, već kao nasleđene mogućnosti

---

<sup>61</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 234

<sup>62</sup> Ibid, str. 234

<sup>63</sup> Ibid, str. 234

<sup>64</sup> Ibid, str. 234

<sup>65</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 90-91

<sup>66</sup> *Filogenetsko* – „Odnosi se na evolucijski razvoj i diverzifikaciju vrste ili grupe organizama, ili na određenu karakteristiku organizma.“; “Phylogenetic” Lexico, Powered by Oxford <https://www.lexico.com/definition/phylogenetic> / Filogenija – „Filogenija (ili ređe filogeneza, grčki φυλογένεση, složenica od φύλον — pleme, rodbina, i γένεσις — nastanak) je razvoj živih bića, (biološka evolucija) kroz istoriju zemlje. Pojam nije ograničen samo na evoluciju životinjskih stabala nego uključuje i razvoj pojedinih taksona na svim nivoima sistematike. Koristi se i za karakterizaciju evolucije pojedinih osobina kroz razvojnu istoriju“; “Filogenija” Wikipedija Slobodna Enciklopedija <https://sr.wikipedia.org/wiki/Filogenija>

<sup>67</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 107

predstava.<sup>68</sup> Kako bi potvrdio da arhetipske, mitološke predstave nisu nasleđene, Jung detaljnije objašnjava „Urođeni uslovi ne daju nikakve sadržaje, već stečenim sadržajima dodeljuju određene oblike. Ovi opšti, nasleđenom strukturom mozga dati uslovi, predstavljaju razlog za sličnost simbola i motiva na čitavoj zemlji“.<sup>69</sup> Jung je osetio da postoji jedan segment ljudske psihe koji ima neku vrstu „nezavisne ličnosti“ i definisao ga je kao kolektivni entitet. Te potencijalne parametre kao i „prenatalno determinisane“ obrasce našeg ponašanja Jung povezuje i sa „nadličnim entitetom“ koji je drugačiji od ličnog nesvesnog. On ovim hoće da kaže da svi ljudi bez obzira na epohu, kulturu i naciju u kojoj žive imaju „približno isto kolektivno nesvesno“ koje je determinisano.<sup>70</sup> „Funkcionisanje naše psihe, kao i izvesni važni obrasci ponašanja u velikoj meri su prenatalno determinisani“.<sup>71</sup> Ova Jungova ideja liči na pre-budističku ideju *karme*<sup>72</sup>, koja je sadržala element determinizma.<sup>73</sup> Ovakva ideja vodila je ljude ka razumevanju i prihvatanju svojih životnih okolnosti, ali ne i ka nadi i akciji koji se baziraju na mogućnosti transformacije ili promene u ovom životu.<sup>74</sup> Budističko učenje je razvijalo koncept *karme* dolazeći do uvida da je akcija ključni element koji čini pojedinca plemenitim ili pokvarenim, donosi sreću u životu ili ne, a ne rođenje samo po sebi. Gledajući iz ugla nesvesnog, sigurno je da postoji univerzalan jezik nesvesnog kod svih ljudi, koji će svaki čovek u dijalogu sa svojim nesvesnim moći da razume, a to je zato što smo ljudi i funkcionišemo na univerzalno ljudski način (u najopštijem mogućem smislu). Kao što i emocije koje se manifestuju kroz gest lica ili pogled oka mogu da se protumače svuda isto, bez obzira na nacionalnost, jezičku barijeru ili epohu. Mogućnost i odgovornost individue da razvije lični sadržaj koji nosi, je ključni put ka stvaranju vrednosti u životu i formiranju *većeg sopstva*. Jung je prepoznao težnju same psihe ka

---

<sup>68</sup> K.G. Jung, *O arhetipu sa posebnim osvrtom na pojam Anime, Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Atos, Beograd 2006.

<sup>69</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 110

<sup>70</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 90-91

<sup>71</sup> Ibid, str. 90

<sup>72</sup> *Karma* – sanskrit: *karman* (“delo” „postupak“), pali: *kamma*- univerzalni kauzalni zakon po kojem dobri ili loši postupci određuju buduće načine postojanja pojedinca; “Karma” Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/karma> preuzeto 24.08.2021.

<sup>73</sup> Daisaku Ikeda, *Unlocking the Mysteries of Birth and Death*, Middleway, USA, 2003, pg. 27

<sup>74</sup> *Hinduizam karma* – „Krajnji cilj hinduista je da se oslobode patnje, koju mogu postići tek nakon smrti i nakon što su imali mnogo života dobre karme.“; “The nature of human life in Hinduism” BBC Bitesize <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zmgny4j/revision/2> preuzeto 24.08.2021.

ovom samoujedinjujućem putu. On je taj put nazivao procesom *individuacije*, u kome *malo sopstvo* stremi svom središtu,<sup>75</sup> „cilj psihičkog razvoja predstavlja Sopstvo“.<sup>76</sup> Jung je prepoznao da „Za Budu Sopstvo zauzima mesto iznad svih bogova, ono je *unus mundus*<sup>77</sup> koji reprezentuje suštinu ljudskog postojanja i sveta u celini. Sopstvo istovremeno otelovljuje aspekte unutrašnje i spoljne suštine bića, bez koje svet ne bi mogao da postoji“.<sup>78</sup> U budizmu pojam *većeg sopstva* podrazumeva „otvorenost i ekspanzivnost karaktera putem kog možemo da prigrlimo svaku ljudsku patnju kao našu ličnu“.<sup>79</sup> *Veće sopstvo* uvek teži da skine patnju sa nečijeg života i podari sreću, u akcijama svakodnevnog, običnog života.<sup>80</sup> Takođe otvaranje ovog *većeg sopstva* do svojih krajnjih granica budi i vitalnu, dinamičnu silu koja omogućava individualan doživljaj života i u smrti sa podjednakom radošću.<sup>81</sup> Ono što je Jung izneo kao *kolektivno nesvesno* u budističkoj mahajana<sup>82</sup> filozofiji spada pod pojmom nesvesnog, i nalazi se u sedmom od devet nivoa svesti.

#### 3.1.2.4. Devet nivoa svesti – koncept mahajana budizma

Filozofija budizma je proizašla iz želje Šakjamuni Bude (Sakyamuni Buddha), poznatog i kao Sidarta Gotama (Siddhattha Gotama), da pronade rešenje za četiri najveće životne patnje – rođenje, starenje, bolest i smrt. Buda je odgovore tražio u ispitivanju osnovnog

---

<sup>75</sup> *Mandala*- arhetip procesa individuacije po Jungu– koji je Jung je neposredno doživeo kroz svoje crteže i aktivnosti nesvesnog; K.G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 196

<sup>76</sup> Ibid, str. 196

<sup>77</sup> *Unus mundus* – latinski: „jedan svet“ je koncept jedinstvene stvarnosti koja leži u osnovi sveg postojanja iz koje sve proizilazi i kojoj se sve vraća; “Unus mundus definition” English Encyclopedia Encyclo.CO.UK. [https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Unus\\_mundus](https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Unus_mundus) preuzeto 26.08.2021.

<sup>78</sup> K.G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 278.

<sup>79</sup> *The Lotus Sutra*, Translated from the Chinese of Kumārajiva by Tsugunari Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007

<sup>80</sup> *The Lotus Sutra* (Chapter 1; 2; 13; 14), Translated from the Chinese of Kumārajiva by Tsugunari Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007

<sup>81</sup> *The Lotus Sutra* (Chapter 16), Translated from the Chinese of Kumārajiva by Tsugunari Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007

<sup>82</sup> *Mahajana budizam* – Mahayana: „veliko vozilo“, mlađa od dve glavne škole budizma, starija, tradicionalna škola je Teravada. Mahajana, kao novi put, se razlikuje od starijeg ogranka, koji se sastojao od više škola (teravada, sarvastivada, itd.), koje su mahajanisti skupno opisali kao hinajana ili „malo vozilo“ spasenja. Ovo je značilo da hinajanske škole izlažu put spasenja koji nije univerzalan po svojoj svrsi i opsegu. Jedno od obeležja mahajne je isticanje samilosti (saosećanja) više nego u hinajani, koju je odlikovalo naglašavanje mudrosti.; “Mahajana” Vikipedija Slobodna Enciklopedija <https://sr.wikipedia.org/sr-el/%D0%9C%D0%B0%D1%85%D0%B0%D1%98%D0%B0%D0%BD%D0%B0> preuzeto 26.08.2021.

odnosa života i smrti, pokušavajući da objasni potrebu za postojanjem oba. Budistička kosmologija sve posmatra kroz ideju „prolaznosti svih fenomena“ - ponavljajući ciklus nastajanja, postojanja, propadanja i raspadanja, kroz koji prolaze svi sistemi nežive i žive prirode. Plod budističke introspektivne prakse je uvid u jedinstvenu vezu svih fenomena koji postoje u kosmosu. Svi fenomeni su deo večne sile koja prožima i život i smrt, kontinuirano. Reč - kontinuirano - je ključna, jer pruža uvid u pravu prirodu života i smrti. Iz ovog uvida nastaje i učenje o devet nivoa svesti, koje nam može poslužiti kao baza za razumevanje toga ko smo, zašto smo to što jesmo i šta radimo ovde na planeti kao ljudi.

„U budizmu, svest podrazumeva kapacitet ili energiju koja deluje bez obzira da li smo toga svesni ili ne“.<sup>83</sup> Koncept o devet nivoa svesti, razvijan pretežno u školama *T'ien't'ai* i *Flower Garland*-a u Kini šestog veka, pojašnjava funkcije života kao takvog, i njegovu manifestaciju u različitim slojevima svesti. Devet nivoa svesti, nazvanih još i devet čula, se mogu razumeti kao različiti slojevi koji konstantno funkcionišu unutar nas formirajući nam živote. Sanskritska reč *vijnana* koja znači svest, podrazumeva široki spektar iskustva kao što su senzacije, saznanje i svesna misao. Takođe, ovaj termin se ne odnosi samo na aktivne funkcije u budnom stanju, već obuhvata i energetske kapacitete koji funkcionišu u našem životu bez obzira da li smo mi svesni toga. Dvojica velikih mislilaca indijske vijnanavada škole Asanga i Vasubandhu, u četvrtom veku hrišćanske ere, produbili su koncepte o do tada priznatih šest čula.<sup>84</sup> Prvih pet podrazumevaju vid, sluh, miris, ukus, dodir, objedinjenih i kontrolisanih od strane šestog čula - ekvivalent zapadnom pojmu svesti. Dodatni koncepti, potekli od ova dva velika mislioca, su se odnosili na sposobnosti dubokoumnog rasuđivanja i razmišljanja (*mano-vijnana*).<sup>85</sup> Kako navodi Daisaku Ikeda, „Dekartovo Ja u 'Ja mislim; dakle postojim' spada u ovu kategoriju“.<sup>86</sup> Vasubandhu je otišao još dalje uviđajući još jedno dublje, osmo čulo, odnosno osmu svest (*alaya-*

---

<sup>83</sup> Daisaku Ikeda, *Unlocking the Mysteries of Birth and Death*, Middleway Press, USA pp.pg 152

<sup>84</sup> „Vasubandhu“, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/vasubandhu/#DocPosWor> preuzeto 26.08.2021.

<sup>85</sup> Richard H. Wilson: „Jungian Psychology and Nichiren Buddhism: Two Paths of Awakening“ 2013. [https://www.academia.edu/3228187/Jungian\\_Psychology\\_and\\_Nichiren\\_Buddhism\\_Two\\_Paths\\_of\\_Awakening](https://www.academia.edu/3228187/Jungian_Psychology_and_Nichiren_Buddhism_Two_Paths_of_Awakening) preuzeto 26.08.2021.

<sup>86</sup> „Vasubandhu“, Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/vasubandhu/#DocPosWor> preuzeto 26.08.2021

*vijnana*), putem kojeg se mogao bez obmana zagledati u suštinsku prirodu ljudskog bivstvovanja. U šestom veku nove ere, kineski Či Ji (Chih-I) proširio je Vasubandhuovu ideju, dopisujući i deveto čulo, odnosno devetu svest (*amala-vijnana*) koji osposobljava sve ostale psihološke operacije.<sup>87</sup> U 13. veku je monah i filozof Ničiren Daišonin (Nichiren Daishonin) iz Japana, izučavajući sutre,<sup>88</sup> došao do spoznaje pravog istinskog entiteta ove devete svesti kao univerzalnog mističnog zakona života.<sup>89</sup> Prepoznao je da je ovaj nivo osnovni entitet života i pravi aspekt realnosti.<sup>90</sup>

Kako se prvih pet nivoa svesti odnose na pet primarnih čula, to podrazumeva vezu sa fiziološkim aspektom čoveka. Naši čulni organi su veza između našeg unutrašnjeg života i spoljnih okolnosti, ali naša percepcija (šesta svest) je ta koja objedinjuje u svest ono što naši čulni impulsi detektuju. Tako gledano od veze čula i percepcije zavisi pravac formiranja dalje komunikacije sa svetom. „Čišćenje čula“ kao termin u budističkoj praksi, odnosi se na sticanje uvida u istinsku prirodu svih pojava. Samo „čišćenje čula“ odnosi se na usklađivanje našeg života sa ritmom univerzuma, a ne na zdravlje čulnih organa,<sup>91</sup> jer savršen sluh ili vid ne garantuju percepciju usmerenu ka istinitoj suštini stvari.

Šesto čulo (ili šesta svest) je vezano za kognitivne funkcije koje integrišu sve ono što opažamo sa prvih pet čula u sliku, doživljaj i misao - percepciju. Takođe šesto čulo može nezavisno od pet čula da se manifestuje – u maštanju ili sanjanju.<sup>92</sup> Sa ovih primarnih šest čula mi smo okrenuti ka spoljnjem svetu i putem njih funkcionišemo u svakodnevnom životu.

---

<sup>87</sup> Ibid, preuzeto 26.08.2021

<sup>88</sup> *Sutra, Sutre* - su pisani tekstovi, spisi i učenja u hinduizmu i budizmu; (sanskrt: „konac“ ili „niz“; pali: *sutta*) - u hinduizmu, kratka aforistička kompozicija; u budizmu, opširnije izlaganje, osnovni oblik svetih spisa i tradicije Theravada (Put staraca) i Mahajana (Veliko vozilo); “Sutra” Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/sutra> preuzeto 28.08.2021.

<sup>89</sup> Nichiren Daishonin, „The Entity of the Mystic Law“ WND-1, 417-434

<sup>90</sup> Nichiren Daishonin „The True Aspect of All Phenomena“ WND-1, 383-388

<sup>91</sup> Richard H. Wilson: „Jungian Psychology and Nichiren Buddhism: Two Paths of Awakening“ 2013. [https://www.academia.edu/3228187/Jungian\\_Psychology\\_and\\_Nichiren\\_Buddhism\\_Two\\_Paths\\_of\\_Awakening](https://www.academia.edu/3228187/Jungian_Psychology_and_Nichiren_Buddhism_Two_Paths_of_Awakening) preuzeto 26.08.2021.

<sup>92</sup> Ibid, preuzeto 26.08.2021.



Sedmi nivo svesti, *mano* svest je ekvivalent zapadnjačkom pojmu *nesvesnog*. To je intuitivna svest koja nije ekstrovertno orijentisana, već introvertno. Ovaj nivo je vrlo individualan i nezavisan od čulnog unosa. Takođe u ovoj svesti se formira osećaj individualnog identiteta i jedinstvenosti u odnosu na spoljni svet, kao i osećaj za ispravno i pogrešno. Ovo je nivo koji bi se u Zapadnoj civilizaciji mogao nazvati Egom.<sup>93</sup>

Osmi nivo svesti, pod nazivom *alaya* svest, je mesto skladištenja svesti. Ovo je mesto gde energija naše karme boravi. Za razliku od prvih sedam svesti koje nestaju sa smrću, osma svest nastavlja da postoji i u latentnom stanju smrti. Ova svest podržava i oblikuje sve naše životne aktivnosti i situacije i utiče na svaki aspekt tela i uma. Često je nazivaju *skladištem karme* - mestom gde borave latentni oblici (semena) pozitivne i negativne energije. Ova semena ostaju u stanju mirovanja i osma svest ostaje neutralna i podjednako prijemčiva za bilo koju vrstu karmičkog utiskivanja. Tek kad uslovi sazre, neko seme će proklijati. Pozitivni latentni uzroci mogu biti manifestovani kao pozitivni psihološki procesi kao što su poverenje, miroljublje, samokontrola, saosećanje, mudrost. Negativni latentni uzroci se mogu manifestovati kao razne vrste zbuđenosti, destrukcije i autodestrukcije koja vodi patnji drugih i nas samih.<sup>94</sup>

Deveta, *amala*, svest je fundamentalno čista svest o kojoj se može misliti kao o samom životu kosmosa. Neuprljana od strane karme, ova svest je čisto, večno postojanje, izvorna snaga života. Budizam uči da možemo promeniti najdublju karmu, oslanjajući se na ovaj suštinski unutrašnji kapacitet života, pre nego intervencijom od spolja, jer je do ovog nivoa nemoguće dopreći iz nižeg oblika svesti.<sup>95</sup> Iz tog razloga budizam uvodi praksu, kao način spoznaje i aktiviranja ovog izvora celokupne mentalne i duhovne energije. Sve dok smo u domenu zablude svojstvene nivou prvih osam svesti, čovek neće moći da probudi najveću mudrost i sve pozitivne kapacitete koje nosi skrivene u sebi. Kada se dospe do ove devete svesti, ljudski život koegzistira u harmoniji sa svim oblicima života.

---

<sup>93</sup> "Vasubandhu", Stanford Encyclopedia of Philosophy  
<https://plato.stanford.edu/entries/vasubandhu/#DocPosWor> preuzeto 26.08.2021.

<sup>94</sup> Paul Wilson Bonner, „Guru-U; Maintaining Balance and Maximizing Potential, Part Three - Spiritual“  
[https://books.google.rs/books?id=gM2BAwAAQBAJ&pg=PA17&dq=the+nine+consciousness&redir\\_esc=y#v=onepage&q=the%20nine%20consciousness&f=false](https://books.google.rs/books?id=gM2BAwAAQBAJ&pg=PA17&dq=the+nine+consciousness&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20nine%20consciousness&f=false) pg. 15 preuzeto 26.08.2021.

<sup>95</sup> Nichiren Daishonin, „The Unmatched Blessings of the Law“ WND-1, 973-975

### 3.1.2.5. Dijalog – snaga reči

*Svako slovo zahteva svoj prostor, kao i svaki ton i svaki entitet.*

*Sklop tih entiteta je ono što ih čini harmoničnim ili haotičnim.*

*Ali opet i kaos i harmonija se sastoje od istih osnovnih ćelija.*

*Njihov raspored ih čini suprotnim pojmovima.*

Jedna od osnovnih praksi budističke filozofije jeste dijalog, koji podrazumeva komunikaciju bez predrasuda sa iskrenom željom da se razume druga strana. Uz ličnu transformaciju koja se bazira na hrabrim duhovnim aktivnostima i saosećanju koje je osnov svakog iskrenog dijaloga, ova filozofija, po mom uverenju, može da ponudi rešenje za sve ono što leži u korenu nesreće u ljudskim životima. Takođe, ova filozofija, smatram, istovremeno daje način za uspostavljanje prave radosti koja nije uslovljena spoljnim okolnostima. Smatram da uloga umetnosti, pogotovu teatra, u osnovi treba da teži iskrenom dijalogu sa publikom, iz čega proizilazi moj stav da jedinstvo ove filozofije i medijuma umetnosti, može da doprinese zdravoj, pozitivnoj i konstruktivnoj razmeni. Kako Piter Bruk navodi, bez iskrene potrebe za komunikacijom i prenošenjem sadržaja koje komad nosi, koje uspostavljaju obe strane – i izvođači i publika - svaka aktivnost pozorišta se može smatrati nebitnom ili čak štetnom.<sup>96</sup>

Istorijat dijaloga obuhvata sve načine ljudske komunikacije počevši od prvih crteža u pećinama, preko pisanog oblika komunikacije, preko telesnog dijaloga, i naravno verbalnog dijaloga. Prednost verbalnog dijaloga omogućio je čoveku da što tačnije i preciznije izrazi svoju ideju, misao ili doživljaj. Dijalog je najdirektnija forma komunikacije u kojoj je reč medij koji prenosi značenje. Reč *dijalog* ima koren u grčkom jeziku<sup>97</sup> i pod njim se smatra „vođenje pismenog ili usmenog razgovora između dve ili više strana (karaktera osoba, grupa ljudi...) naziva se dijalog“.<sup>98</sup> Prva upotreba ove reči nastaje još u vreme sofista koji su upotrebili pojam dijalog kako bi označili saznavanje ili

---

<sup>96</sup> Predavanje Pitera Bruka „Incontro pubblico con Peter Brook (1997)“ [https://www.youtube.com/watch?v=-F-FFTQ\\_AgE](https://www.youtube.com/watch?v=-F-FFTQ_AgE) preuzeto 10.07.2021.

<sup>97</sup> *Dialogos* – komunicirati sa, *dia* – kroz (putem) + *logos* –reč (značenje); „What is dialogue?“ Clark University <https://www2.clarku.edu/difficultdialogues/learn/index.cfm> preuzeto 26.08.2021.

<sup>98</sup> “Dialogue” Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dialogue> preuzeto 26.08.2021.

raspravljanje problema u smislu klasične dijalektike.<sup>99</sup> Za razliku od monologa koji podrazumeva razgovor jedne osobe same sa sobom, dijalog se odnosi na subjekat i objekat i njihov međusobni odnos i menjanje uloga, dvosmerni protok informacija. Kako Dejvid Bom<sup>100</sup> (David Bohm) smatra, ova predstava podrazumeva pravce razumevanja koji idu kroz, oko i između nas, stvarajući tako derivat novih razumevanja, koja možda nisu postojala na početku. Kako on navodi, to je kreativan proces u kom je dijalog razmena, „lepak“ koji drži ljude i društva u zajednici.<sup>101</sup> Vilijam Isak<sup>102</sup> (William Isaac) kaže da je dijalog „konverzacija sa centrom, a ne stranama“. To je način uzimanja energije iz naših razlika i kanalisanje u pravcu nečega što nije bilo stvoreno ranije, a što vodi ka višem smislu.<sup>103</sup>

Sličnu ideju i podjednaku važnost daje dijalogu i budizam. On između ostalog ističe važnost dijaloga kao konzistentnog protivljenja nasilju i kao najboljeg sredstva prevazilaženja konflikta.<sup>104</sup> Ideja se zasniva na Budinoj celoživotnoj praksi, čija je komunikacija, prema tekstovima mnogih sutri bila potpuno oslobođena od dogme i predrasuda.<sup>105</sup> Cilj dijaloga je da se pobedi individualna „strela zla“ koja se nalazi u „srcima svih ljudi“, po rečima Bude.<sup>106</sup> U terminima moderne psihologije ta strela je ono što pravi predrasude i stvara podele između rasa, klasa i nacija, i tako vodi ka konfliktu i

---

<sup>99</sup> „Dijalog“ Veliki rečnik manje poznatih reči i izraza <https://velikirecnik.com/2016/12/20/dijalog/> preuzeto 26.08.2021.

<sup>100</sup> Dejvid Bom (David Joseph Bohm) - Britanski teoretski fizičar američkog porekla koji je razvio uzročnu, nelokalnu interpretaciju kvantne mehanike; „David Bohm“ Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/biography/David-Bohm> preuzeto 26.08.2021.

<sup>101</sup> „What is dialogue?“ Clark University <https://www2.clarku.edu/difficultdialogues/learn/index.cfm> preuzeto 26.08.2021.

<sup>102</sup> Vilijam Isak (William Isaacs) je osnivač i izvršni direktor dialogos, konsultantske firme za strateški dijalog i razvoj liderstva sa sedištem u Concord -u, MA. Poznat je kao vodeći autoritet za dijalog i autor je Dijalog i umetnost mišljenja (Dialogue and the Art of Thinking); „Our team“ Dialogos <https://www.dialogos.com/about/our-team/william-isaacs/> preuzeto 26.08.2021.

<sup>103</sup> „What is dialogue?“ Clark University <https://www2.clarku.edu/difficultdialogues/learn/index.cfm> preuzeto 26.08.2021.

<sup>104</sup> Daisaku Ikeda, „Mahayana Buddhism and Twenty-first Century Civilization“ Excerpts from a speech delivered by SGI President Daisaku Ikeda at Harvard University, Cambridge, USA, on September 24, 1993. <https://www.daisakuikeda.org/sub/audio-visual/videos/daisaku-ikedas-speeches01.html> preuzeto 26.08.2021.

<sup>105</sup> „Bodhisattva Path“, Encyclopedia.com <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bodhisattva-path> preuzeto 26.08.2021.

<sup>106</sup> Kathleen H. Dockett, G. Rita Dudley-Grant, C. Peter Bankart, „Psychology and Buddhism: From Individual to Global Community“, Springer Science & Business Media, 2003, pg. 221

podelama koje su osnov svakog sukoba. Po budizmu dobro i loše se nalaze isključivo u srcima ljudi, gde zlo teži podeli i razdvajanju, a dobro ujedinjenju u harmoniji. Snaga Budinog dijaloga ogledala se u njegovom poštovanju prema razlikama i individualnosti svake osobe. Njegova duboka mudrost mu je omogućavala da prilagodi učenje kapacitetu svake osobe sa kojom je razgovarao,<sup>107</sup> jer je osnova razgovora uvek da se strane razumeju, a ne da se pokaže superiornost autoriteta, jer autoritet u ovoj filozofiji ne postoji. Jedino merilo je snaga duha koji se ogleda u mislima, rečima i delima svake osobe i ona nužno govori o dubini i širini ličnosti. Iskren dijalog sa ovog stanovišta ne može biti postignut ako se ne zasniva na saosećanju i međusobnom razumevanju.

U terminima budizma i saosećanje i razumevanje proizilaze iz poznavanja suštinskih nesvesnih tokova koji vode život sagovornika i čije se težnje ogledaju u njegovim stavovima i percepciji. To saosećanje prevazilazi svaku predrasudu i sukob, stvarajući produktivan tok dijaloga u cilju ostvarivanja suštinske potrebe pojedinca.

Ono što je osnova svakog dijaloga je slušanje, odnosno prihvatanje informacija koje dolaze takve kakve jesu, i reagovanje na te informacije. Uzrok - informacija, posledica - reakcija. Međutim, ideja o uspostavljanju takvog odnosa može se preneti i na odnos sa neživom prirodom. Sve što posmatramo i sa čime koegzistiramo u našem okruženju, postaje deo našeg svakodnevnog dijaloga sa životom. Prema budističkoj filozofiji, svi fenomeni i ideje sa kojima se susrećemo postaju sagovornici našeg dijaloga sa svetom. Često se zaboravlja da sagovornici uvek uzvraćaju dijalogom, pa makar to bili i predmeti mrtve prirode, fenomeni, događaji i ideje. Taj dijalog nije formalnog karaktera, on se zasniva na našoj percepciji i u sebi sadrži sva naša dosadašnja iskustva i duboke elemente nesvesnog.

---

<sup>107</sup> *The Lotus Sutra*, Translated from the Chinese of Kumārajīva by Tsugunari Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007

## 3.2. DRAMATURŠKO – PROSTORNI OKVIR

### 3.2.1. Piter Bruk – svi vidovi dijaloga

*Trudimo se da poseta pozorištu ponudi ljubav, a ne nauku*<sup>108</sup>

Piteru Bruku (Peter Brook) je prvi susret sa pozorištem pokrenuo lavinu imaginacije i doživljaja koji su mu se činili stvarnijim od života. U tom susretu sa nerealnim i senkama koje bacaju istina i iluzija, on smatra da je valjalo da nauči „da je ono što nazivamo životom, samo pokušaj čitanja tih senki, jer ono što olako primamo kao stvarnost, na svakom nas koraku izdaje“.<sup>109</sup> Kao reditelj, teoretičar i praktičar, on je posvetio svoj život potrazi za načinom prikazivanja nečeg što je nevidljivo, materije za koju znamo da je tu, osećamo da postoji iza površinske kore<sup>110</sup>, ali se ne vidi golim okom i ne može se uhvatiti konvencionalnim jezikom.

Ono što pozorište čini živim i omogućava da mu publika veruje, jeste to „što su izjave u pozorištu žive“.<sup>111</sup> Bruk daje primer političara koji daje izjavu „kako on želi da načiniti bolji svet, gde su ljudi bliži jedni drugima“, ali narod mu ne veruje, ma koliko priče i ideje bile lepe. Dok, s druge strane, odnos dvoje ljudi na sceni koji se slušaju sa puno pažnje, postaje apsolutna istina za publiku. Iako je možda u tom trenutku neko od gledaoca u svađi sa svojim partnerom ili porodicom, ova scenska slika se doživljava kao istinita. Bruk navodi da publika odbija političareve reči dok prihvata one sa scene iz pozorišnog konteksta, zbog toga što su obećanja koje političar daje usmerene ka budućnosti, dok je teatar ma koliko „imaginarno“ delovao, vrlo živ, prisutan u sadašnjem trenutku. On takođe navodi da ljudi koji generalno nisu zainteresovani za određene ljudske priče ili likove, kad su u ulozi publike u pozorištu, u njima se budi razumevanje za takve situacije i karaktere. Kada su dva lika u konfliktu, u svakodnevnom životu, mi obično biramo jednu od strana sa kojom se slažemo. Zahvaljujući konfliktu, koji je obavezan u pozorištu, kako

---

<sup>108</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.str. 33.

<sup>109</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.12

<sup>110</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.str. 57.

<sup>111</sup> Ibid, str 57.

on navodi,<sup>112</sup> mi kao publika smo simultano u situacijama obe suprotstavljene strane, pa tako možemo naizmenično da se saosećamo sa obe.<sup>113</sup> Naravno, to zavisi od režije i tendencija komada, ali mogućnost objektivne slike postoji u svakom trenutku u pozorištu, što otvara mogućnost dubokog razumevanja za situacije, ideje i stavove sa kojima možda nikad ne bi došli u susret. To je razlog zašto pozorište može dopreti dublje i istinitije do publike sa svojim izjavama i stavovima, od bilo kakve političke ili socijalne izjave ili akcije.

Reči su samo krajnja forma kojom pokušavamo da izrazimo smisao, alat kojim se trudimo da oblikujemo stanja kako bi nam što više od života bilo jasno. Mada su ta stanja često mnogo šira nego što ih izražavanje rečima može obuhvatiti, jer život je pre svega iskustvo. Kroz teatar Bruk je pokušao da iznese ono najhumanije u ljudima, stvarajući okolnosti i odnose koje bi tu humanost probudili i sproveli u delo. U prvoj fazi stvaranja, grubo deleći teatar na *Mrtvački*, *Posvećeni*, *Grubi* i *Neposredni teatar*,<sup>114</sup> Bruk je pokušao da ustanovi šta je to što pozorište čini živim ili mrtvim, savremenim ili zastarelim, aktivnim ili pasivnim. Ceo život je, kroz predstave i film istraživao *dijaloge* koji nastaju između glumaca na sceni, komada i izvođenja, prošlosti i sadašnjosti, prostora i izvođača i između različitih kultura i naroda. U drugoj fazi stvaranja on je prihvatio izlazak iz „okvira slike“ svojstvene sceni kutiji, odnosno pozorišnoj sceni i otisnuo se u različite prostore i okolnosti. Eksperimentisao je sa svojim trupama, tražeći forme i jezike koje bi prenosile suštinski deo nevidljive energije komunikacije. Ono čemu je konstantno težio jeste živo iskustvo, „postoji značenje koje treba preneti – a značenje nikada nije stvar prošlosti što se lako da proveriti na pojedinačnom iskustvu svakog čoveka“.<sup>115</sup> Jezik za kojim je tragao zasnivao se na odnosu pokreta i govora, smatrajući da „reč ne počinje kao reč – ona je krajnji produkt onoga što se rađa kao impuls, koji, stimulisan stavom i ponašanjem, određuje potrebu za ekspresijom. Ovaj proces odvija se, pre svih, u dramskom piscu, a

---

<sup>112</sup> Predavanje Pitera Bruka, „Incontro pubblico con Peter Brook (1997)“  
[https://www.youtube.com/watch?v=-F-FTQ\\_AgE](https://www.youtube.com/watch?v=-F-FTQ_AgE) preuzeto 10.07.2021.

<sup>113</sup> Ibid, preuzeto 10.07.2021.

<sup>114</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.

<sup>115</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.str. 10-11

zatim i u glumcu“.<sup>116</sup> U prvobitnim radovima on je bio inspirisan Artonenom Artoom i njegovom ideološkom težnjom ka „religioznom teatru“.

Bruk je tokom svog dugogodišnjeg iskustva na turnejama, imao različite susrete sa odnosima koji se stvaraju između ansambla i publike. Isti pozorišni komad koji je putovao po Evropi (on navodi primer predstave *Kralj Lir* u svojoj knjizi *Prazan Prostor*<sup>117</sup>) nailazio je na različite prijeme kod publike u zavisnosti od toga u kom mestu, gradu, državi, odnosno okruženju bi se komad izvodio. Bruk za primer predstave *Kralj Lir* navodi da su najbolja izvođenja bila na geografskom području između Budimpešte i Moskve. Njegov doživljaj izvođenja na ovim područjima je bio da je impresivno bilo gledati kako „publika sastavljena uglavnom od ljudi sa minimalnim znanjem engleskog, može imati takav uticaj na glumce“.<sup>118</sup> Ono što publika donosi sa sobom u želji da primi šta teatar ima da ponudi, neminovno je druga strana pozorišne komunikacije, kako Bruk doživljava.<sup>119</sup> U ovom slučaju predstave *Kralj Lir*, publika je dolazila sa velikom ljubavlju prema samom komadu, sa željom za dodirima sa strancima i svežim iskustvom posleratne Evrope koje im je omogućilo dublje prepoznavanje i razumevanje komada. Koncentracija i pažnja koji su dolazili od strane publike doprineli su da ansambl u svom igranju osvetli najbitnije sadržaje drame i da, kako navodi Bruk, u celokupnosti briljira.<sup>120</sup> Jezička barijera nije bila prepreka u ovom slučaju, jer je publika mogla da oseti sadržaj koji im se daje. Bruk daje primer i drugog slučaja kada je ista predstava u Filadelfiji doživela debakl. Kako on navodi, potrebe i očekivanja publike su bili daleko od tema koji je nudio komad i samim tim nisu uspeali da razviju komunikaciju sa sadržajem komada i sa ansamblom. Iako na istom govornom području, kaže Bruk, jezik publike i predstave je bio različit i dijalog nije bio uspostavljen.<sup>121</sup> Bruk daje primer eksperimenta koji je sproveo, koji pokazuje koliko su koncentracija i usredsređenost glumca magnet za privlačenje pažnje publike. Kao odgovor na to, koncentracija publike koja nastaje za

---

<sup>116</sup> Ibid, str. 10-11

<sup>117</sup> Ibid, str. 21-22

<sup>118</sup> Ibid, str. 21-22

<sup>119</sup> Ibid, str. 21-22

<sup>120</sup> Ibid, str. 21-22

<sup>121</sup> Ibid., str. 21-23

uzvrat formira snažnu emociju koja može da odvrati pažnju glumca od njega samog kao centra drame, i vrati ga na suštinu sadržaja koji prenosi, koji je ujedno i suština predstave.<sup>122</sup> Ovakva posvećenost i neegoističnost glumca čiji je cilj da se sadržaj prenese što tačnije, iskrenije i dublje publici, je najveća magija teatra.

Za prenošenje sadržaja, kako smatra Bruk, najbitnije je razvijanje ličnosti samog izvođača, odnosno glumca. Bruk naglašava da glumac koji uživa u svojoj karijeri i plodovima javnog uspeha, nije nužno i glumac razvijen do svog maksimuma. „Građenje karijere i umetnički razvoj ne idu uvek ruku pod ruku“. <sup>123</sup> Ukoliko svaki dan ne čini stvari koje idu u skladu sa njegovim centralnim pozivom – umetničkim razvijanjem, njegov poziv će stajati na mrtvoj tački iz prostog razloga što time i njegovo biće stoji na mrtvoj tački. Bilo kakav oblik pasivnosti, o kom god životnom pozivu da se radi, uzrok je unutrašnje praznine.<sup>124</sup> Bruk navodi da, ako umetnik želi da se razvija, ne treba da se navikava na udobnost i materijalni uspeh, već da istražuje svakodnevno u domenu svoje kreativnosti, čak i ako to znači poneko odricanje. To je najbolji put da duh stvaraoca ostane svež, kreativan i krepak. Proces oslobađanja od konvencija i „predstave o sebi koja se duboko ukorenila oko njihove unutrašnje praznine“, <sup>125</sup> kako navodi Bruk, je zahtevan, često neprijatan, ali i potreban, kako bi se kreativnost oslobodila svih stega koje joj naša svest daje. Čini mi se da se ovo ne odnosi samo na glumački, i umetnički proces, već na celokupni životni proces. Balans svesnog, idejnog, racionalnog i stvaralačkog, kreativnog, nesputanog duha može biti veliki izazov. Mislim da tu ključnu ulogu igra mudrost koja izvire iz saosećanja, i vodi ka balansu racionalnog i kreativnog u čoveku. Na primer, kada dramaturg stvara likove, on prvo mora da poznaje te karaktere o kojima piše, da razume njihove želje, strahove i muke, da bi ih oslikao realistično. Da bi akcije i misli tih likova bili verodostojni i istiniti, bez obzira na moralni sud posmatrača, oni moraju da imaju svoj koren u karakteru, istoriji i samoj prirodi ličnosti.<sup>126</sup> Tako njihovi životi postaju vredni priče i nailaze na saosećanje i radoznalost kod publike. Stvaralac

---

<sup>122</sup> Ibid, str. 25-26

<sup>123</sup> Ibid, str. 29

<sup>124</sup> Ibid, str. 30

<sup>125</sup> Ibid, str. 30

<sup>126</sup> Ibid, str. 35-46



likova u komadu, kao i glumac koji ih izvodi, trebalo bi da razumeju i vole likove koje predstavljaju, što može da dolazi jedino od poznavanja okolnosti i ličnosti tih dramskih likova. Čini mi se da to poznavanje i razumevanje ljudi i okolnosti nije nešto što može da se uči iz knjiga, nego nešto što se pronalazi neposredno među samim ljudima, u svakodnevnom životu. Rekla bih da često to razumevanje nije nešto što može da se opiše, ali može da se doživi kroz iskustvo prepoznavanja u spoljašnjem svetu, iskustvu zasnovanom na intuiciji koja dolazi iz unutrašnjeg sveta same individue.

Piter Bruk predlaže ovu simbiozu ekstrovertnog i introvertnog kao najbolje rešenje za dramaturško, glumačko i opšte umetničko stvaranje. Ali ova simbioza, smatra Bruk, podrazumeva da ono što dramaturg svojim senzibilitetom vidi, oseća i razume je daleko manje od svih onih okolnosti koje čine pravu dubinu problema, lika ili životnih okolnosti. Govoreći o procesu gradnje likova, Bruk navodi da što pre autor, shvati da je njegova povučenost od ekstravertnog sveta ujedno i njegov zatvor „pre će biti u stanju da iznađe načine povezivanja niti onoga što posmatra i onoga što mu se događa, koje za sada ostaju nepovezane“.<sup>127</sup> On na ovom primeru, čini mi se, predlaže jednu unutrašnju transformaciju perspektive posmatranja od subjektivne ka objektivnoj. Iako deluje nedostižno, ova transformacija može biti koren bilo kakve istinske transformacije koja odbacuje sve predrasude, strahove i kategoričke ideje i teži da posmatra okolnosti, karaktere i situaciju u širem svetlu. Ovo uočavanje „skrivenih veza i odnosa“ koji nisu očigledni i njihovo razumevanje, jedno je od osnova budističke filozofije, koja svojom praksom stavlja u realan život ovu široku perspektivu razumevanja. Veza ovih težnji, težnje Brukovog shvatanja teatra i budističke filozofije na jednostavan način pokazuju kako ni jedna duhovna potreba nije odvojena od realnog, materijalnog života, već na protiv, njegova je zvezda vodilja.

### **3.2.2. Psihologija likova u delu:**

Film *Gospodar Muva*: zlo inherentno ljudskom biću

Piter Bruk je 1963. dramatisovao i ekranizovao distopijsku novelu nobelovca Vilijama Goldinga (William Golding) iz 1954. godine pod imenom *Gospodar Muva* (Lord of the

---

<sup>127</sup> Ibid, str. 39-40

Flies). Novela se bavi zlom u dečacima zaglavljenim na pustom ostrvu. Osnovna tema je zlo kao prirodno ljudsko stanje, koje se budi onda kada ga strah pokrene. Dečaci su na prvi pogled nevini sve dok ne počne da se pojavljuje strah od nepoznatog usled celokupne situacije izolovanosti. Strah raste susretom sa polovičnom informacijom o „čudovištu“ na vrhu brda (padobran od nasukanog pilota) koji kulminira prvo slučajnim, a potom namernim ubistvom. Iako se radi o likovima nevinih dečaka, od samog početka se prepoznaju karakteristike i potrebe za vladanjem kod pojedinaca. Svaki mladi karakter u sebi sadrži već formiran pravac akcije koji čeka da bude pokrenut. Bruk ovu karakternu predodređenost savršeno tačno predstavlja likovima dečaka. Okolnosti su te koje izvlače na površinu onu skrivenu prirodu, koja bi možda u civilizovanom društvu ostala neprimećena, ili bi se ispoljila u „dozvoljenim“ okolnostima kao što su „samoodbrana“, „ratovi“, i „nužno zlo koje vodi višem cilju“.

Ceo film postavlja linearnu vezu akcija i posledica, koja kreće od straha, a završava se potpunom demonizacijom likova. Ono što ih vodi ka otelotvorenju sadizma i zla, jeste strah od nepoznatog, strah od autoriteta i pasivnost pojedinca. Ovo *animalno*<sup>128</sup> stanje u kom se individue plaše autoriteta, a zlostavljaju slabije od sebe je takođe i česta pojava u savremenom svetu. U filmu ovaj *animalni* arhetipski lik predstavlja Džek, stariji dečak, vitalan, energičan i jak. Kao dominantni egoista on je predvodnik grupe koja teži brutalnosti, lovu, dominaciji i divljačkoj anarhiji.

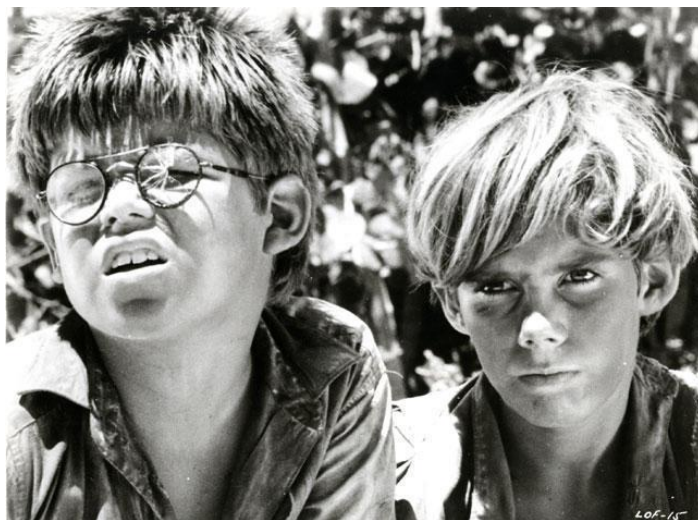
Nasuprot rastućoj tenziji koju gradi odnos likova, prostor u filmu odiše toplinom i slobodom. Ta inicijalna sloboda koju pruža ostrvo, uzrok je da se manifestuje ono najskrivenije u dečacima. Pesak, priroda, jaki svetlosni kontrasti, ma koliko da im se pridodaje epitet divljine, su najpitomiji elementi u celoj priči. Prostor događaja je ovde uzrok da se radnja razvija u određenom pravcu. Odnosno, sama zadata okolnost, određena

---

<sup>128</sup> *Animalnost* – treće životno stanje od deset, po filozofiji budizma, koje dolazi posle pakla (bes, očaj, depresija...) i gladi (pohlepe). ili životno stanje životinjskog sveta (odražavajući staroindijsko shvatanje prirode životinja) karakteriše glupost u smislu da se pokreće impulsom i brine samo za trenutnu korist i zadovoljstvo. U ovom stanju nedostaje sposobnost donošenja moralnih i etičkih sudova, i karakterističan je strah od autoriteta i agresija prema slabijima. Ova trojka se zove *tri staze zla*, i ovo su najniža životna stanja u kojima ljudi nemaju svest o sebi; *Lotus Sutra*, Translated from the Chinese of Kumārajīva by Tsunayama Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007

je i uslovljena prostorom, čime utiče na formiranje krajnjeg ishoda priče. Može da se nasluti, da u drugim okolnostima, a samim tim i prostorima (recimo ubranim sredinama grada) sam zaplet, a i ishod filma ne bi bio identičan ovom. Bruk u toku ovog rada otkriva bogatstvo slobodnog pokreta i spontano snimanje kamerom, koja je u ovom slučaju dovedena kao pomoćna kamera. Dok je bio fokusiran na „minuciozno pripremanje kamere prema sopstvenom viđenju priče“<sup>129</sup>, drugi snimatelj je imao slobodu da beleži njemu interesantne elemente. Bruk je ishodom ova dva spoja u snimanju bio oduševljen i ta impresija se proširila na polje rada sa glumcima u kasnijem periodu stvaranja.

Ralf, glavni protagonista je stariji dečak, vođa po prirodi i pacifista u duši, čije je glavno stremljenje spas svih dečaka. Glavna karakteristika ovog lidera je da nikad ne izgubi osnovni cilj iz vida i da održi mir i harmoniju u zajednici, vodeći računa podjednako o najmlađim članovima, koje lovačka grupa ne smatra „bitnima“ i zanemaruje ih u svim akcijama.



Slika 1 - Gospodar muva, kadar iz filma

Agresija i sadizam, duboko oblikovani strahom, su jedino što počinje da vlada u ovim mladim raspuštenim umovima. Jedan od najupečatljivijih simbola u ovom filmu je lik oborenog padobranca. Ovaj lik koji predstavlja svet odraslih, u srcima naplašenih dečaka, postaje misteriozno čudovište. Lik padobranca, može da se protumači kao slom

---

<sup>129</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.124

ambicioznih želja i nemogućnost sveta odraslih da eliminiše i spreči zlo koje raste u srcima mladih dečaka kad su oslobođeni od bilo kakve odgovornosti. Konačno, ovaj simbol civilizovanosti umire, nikad se ne pomerivši sa svog mesta. Jedini svedok ove istine je dečak koga ne vode strahovi i lični demoni, već hrabrost i mirna individualnost.



Slika 2 - Gospodar muva, kadar iz filma

Ovaj tihi posmatrač, spreman da preuzme akciju kada niko ne želi, možda je jedini koji sagledava istinitu sliku situacije. Njega „slučajno“ ubiju kad se vrati po mraku da obznani istinu o „čudovištu“. To naravno „magbetovski“ vodi u sledeći, ovaj put namerni, zločin koji otvara još veću glad za žrtvom. Ključna situacija „slučajnog“ ubistva u filmu, otkriva brutalnu prirodu čoveka i nagon za nasiljem. Bruk ovu scenu gradi tako da se ostavlja pitanje da li su dečaci zaista bili poneti ritualnim transom ili su obuzeti svojom „demonskom“ prirodom znali šta rade dok su ubijali, svesno birajući da se kriju iza spoljnih okolnosti – plesa u kom su učestvovali.



Slika 3 - Gospodar muva, kadar iz filma

Zlo u čoveku, i njegove manifestacije, koje istražuje Bruk snažno me je asociiralo na brojne autore i njihove pristupe ovoj temi. Velika inspiracija vezano za moje istraživanje mi je bio i roman Emila Zole (Émile Zola) *Čovek Zver*. Zola je u svom romanu *Čovek Zver* iz 1890. predstavio dualnu prirodu čoveka. Opisujući različite karaktere u različitim socijalnim okolnostima, Zola postavlja kontekst situacije kao plodno tle da se manifestuje zla priroda ljudi. Kod nekih likova dominantna je iskvarenost uma, dok je kod drugih nagon za osvetom, udobnim opstankom ili vladanjem ono što ih navodi na zločin. Zola navodi niz situacija i primera koje „učine od čoveka zver“. Međutim, on ni u jednom trenutku ovim okolnostima ne opravdava akte likova kao nužne, već samo kao prva očigledna rešenja, a u skladu sa svim prethodnim ili okolnim faktorima. Svaki lik se individualno bori za svoju ličnu sreću i socijalni status. U toj borbi, manjak saosećanja, preterano samoljublje i odsustvo iskrenog dijaloga formiraju puteve svakog od likova, koji se završavaju samouništenjem. Interesantan je lik Žaka Lantiera koji od početka romana u sebi skriva krvožednu, ubilačku životinju koje je svestan. Tokom romana on se u sebi intenzivno bori sa ovim krvožednim porivom koji se periodično pojavljuje na površini, uspevajući da ga suzbije. Na kraju međutim, njegove odluke i aktivno potiskivanje koje ne vodi rešenju, dovode do apsolutne pobede zveri nad ovim čovekom. Zola skreće pažnju da čovek ne može da pobegne od zveri koja se budi ako su okolnosti „plodne“. Cela radnja romana se dešava u dinamičnom, industrijski naprednom ambijentu Zapadne Evrope sa kraja devetnaestog veka. Vozovi, para, metal, šine i točkovi odjekuju

celim romanom, postavljajući pitanje zverstva u čoveku kao njegove inherentne prirode ili kao „neurotične“ posledice globalne industrijalizacije.

U vremenu u kom se dešava ovaj roman, kao i nedugo posle, važno je tumačenje da je za uzrok nastajanja neuroza važnu ulogu igralo potiskivanje i osujećenje seksualnog nagona (po tumačenju S. Frojda) ili osećanje manje vrednosti (po tumačenju A. Adlera). Međutim kako K.G. Jung primećuje, promenom u kulturi jednog naroda ne menjaju se samo klinička slika neuroze već i priroda same neuroze.<sup>130</sup> Jung u svojim poznijim radovima istražuje „masovne neuroze tipične za savremeni kolektivizam, materijalizam, preterani racionalizam i tehnicizam Zapadnog društva“.<sup>131</sup> Njegova istraživanja savremenih stanja u posleratnom periodu, „osećaja praznine, potištenosti, osećaja promašenosti i duhovne neostvarenosti“ itd., pokazala su da nije potiskivanje nagona ono što dovodi do ovih duševnih disbalansa, već zapostavljanje „religijskih i duhovnih potreba“.<sup>132</sup> Kako navodi sam Jung, patnja današnjeg čoveka se ogleda u osećanju besmisla: „Odvajanje od svoje instinktivne prirode dovodi civilizovanog čoveka, bez sumnje, u konflikt svesti sa nesvesnim, duha sa prirodom, znanja sa verovanjem, što znači do rascepa njegovog bića, koje postaje patološko u onom momentu kada svest više nije u stanju da zanemaruje ili potiskuje instinktivnu prirodu“.<sup>133</sup>



Slika 4 - Gospodar muva, glavni protagonista

---

<sup>130</sup> Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str.252

<sup>131</sup> Ibid, str.252

<sup>132</sup> Ibid, str.252

<sup>133</sup> K.G. Jung, *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Prosveta, Beograd, 2006.



Slika 5 - Gospodar muva, glavni antagonista

Postavlja se pitanje, ako je zlo inherentno ljudskom biću u svojoj sadističkoj potrebi da vlada i zadovoljava svoje nagonске potrebe za dominacijom, da li to onda znači da je i dobro inherentno ljudskom biću? Ako je čovek sam po sebi zao, on mora biti i sam po sebi dobar. Samo je mnogo teže da se to dobro ispolji, jer su za to potrebne okolnosti koje bi iznele ovakve akcije na videlo i duboka angažovanost da se iskoreni zlo u individualnom životu. Moguće je da je takvih okolnosti u civilizovanom svetu ratovanja i filozofije materijalizma sve manje, pa je potreban veliki, gotovo nestvarni napor na individualnom planu da se prepreke „zle ljudske prirode“ transformišu u dominaciju „dobre ljudske prirode“.

### **3.2.3 Jedinство racionalističkog i idealističkog:**

Film *Mara/Sad, Progon i atentat na Žan-Pol Maraa izvedeni od strane zatvorenika iz azila Šarenton pod upravom markiza de Sada*: socijalna ili ljudska revolucija

Pozorište je jedino javno mesto koje još uvek može gledaocima da pokaže lice nevidljivog, „onda kada su događaji na sceni transcendentirali njihovo iskustvo iz života“.<sup>134</sup> Ono što Piter Bruk naziva *Posvećenim teatrom* je teatar koji svojim izražajnim formama teži da otelotvori ono nevidljivo. Ritualni su originalan primer ove težnje, koja se kroz istoriju i promenu vremena i čoveka transformisala u puku tradiciju bez značaja. Njegova magija, a time i njegov uticaj su se izgubili jer su ljudi „odrasli“. Onog momenta

---

<sup>134</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 46

kada je „gruba magija ustuknula pred izoštranim zdravim razumom“, magija težnje ka uzvišenim ciljevima je nestala, a zamenuo ju je osećaj nelagode, brige, strepnje i uzbune - teatar sumnje.<sup>135</sup> Rituali su zadržali svoj oblik, ali se sve ostalo promenilo – čovek, kultura, principi, prioriteti – stare himne u modernim crkvama, starinske formulacije saveta u digitalnim vremenima – zjapiće neadekvatno. Kako u teatru, tako i u životu, značaj rituala se ne ogleda u njegovoj mistifikaciji nego u njegovom slojevitom značenju. Čini se da je ritual kao takav, prostorno - vremenski simbol u cilju oživljavanja ili beleženja određenog iskustva, koje rečima ne može da se obuhvati i verbalizuje.

Forma obreda kao i mesto obreda imaju svoj značaj i snagu samo ako sam obred ima pravi autoritet. Sve velike građevine - katedrale, džamije, hramovi, amfiteatri građeni su iz živih obreda tog vremena, zato je i njihova autoritativnost bila verodostojna. Danas se češće takva veličina i grandioznost, manifestuju mimikrijom bez istinskog oživljavanja samog obreda koji je osnov takvih akcija. Velikim delom to je zato što su nova mesta nastala pre nastanka novih obreda na kojima se zasnivaju.<sup>136</sup> Bruk se ovde koristi pojmom „obreda“ za nešto što podrazumeva planirano i usmereno iskustvo sa fokusom na određenu ideju. On kao primere zaboravljenih ili besmislenih rituala uzima čak i svetkovine kao što su Božić, rođendani, pogrebi i druge razne obredne proslave. Potrebe za njima postoje, ali njihova svrha je zaboravljena i sklonjena pod tepihom racionalnog. Da bi pozorište bilo ritual koji inspiriše, kaže Bruk, obredu koji se izvodi potrebne su nove forme, nova spoljašnjost. Stav da „spoljašnjost poseduje pravi autoritet jedino ako sam obred ima isti autoritet“<sup>137</sup> prikazuje neodvojivost suštine i manifestacije. Istinitost samog prikaza zavisi isključivo od jačine istinitosti same suštine. Onda kada pokušavamo da je zamaskiramo ili prikrijemo, forma neće biti uverljiva. Ovo je takođe jedna potvrda kako intuicija uočava stvari. Suštinska namera nečijeg srca uvek će oblikovati formu ponašanja i delanja tog čoveka, ma koliko on bio nesvesan toga ili se svesno trudio da tu suštinsku nameru sakrije. Isto je i sa pozorištem. Iskrena želja da se prenese značenje i sa nekim podeli saznanje mnogo su jači od subjektivne potrebe za izražavanjem. Bruk i

---

<sup>135</sup> Ibid, str. 48

<sup>136</sup> Ibid, str. 48

<sup>137</sup> Ibid str. 49



njegova trupa su toga bili svesni i svoja dela su gradili na eksperimentisanju i dubokom upoznavanju teme kojom se bave.

Peter Vais (Peter Weiss) je nemački dramaturg i romanopisac čija drama *Mara/Sad, progon i atentat na Žan-Pol Maraa izvedeni od strane zatvorenika iz azila Šarenton pod upravom markiza de Sada* (*Marat/ Sade The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade 1963.*) postavlja pitanje dileme da li revolucija može da donese dugoročnu promenu u društvu. Piter Brook je ekranizovao ovu dramu 1967. postavljenu u prostoru Ludnice Šarenton (Charenton Asylum). Ovo delo, drama unutar drame, koje režira Markiz de Sad (Marquis de Sade) i sam utamničen u ludnici, predstavlja ubistvo francuskog revolucionara Žana Pola Maraa (Jean Paul Marats). Delo se izvodi za direktora ludnice, njegovu ženu, ćerku i publiku koja je van rešetaka koje odvajaju pozornicu od publike. Drama ima tri vremenska toka. Prvo vreme se odnosi na poslednje godine života Maraa, 1793. godine. Drugi vremenski okvir je izvođenje predstave u samoj Ludnici Šarenton, godine 1808. Treći vremenski tok se proteže do danas i obuhvata publiku Brukovog filma od 1967. godine.

Bruk je film snimio koristeći elemente pozorišta – i prostor za igru i gledalište, odvajajući priču drame iza rešetaka na pozornicu koja je izolovana, oivičena zidovima i prozorima. Hermetički zatvorena predstava na pozornici zadržava sve likove konstantno na sceni, uključujući i tri počasna gledaoca i medicinsko osoblje.



Slika 6 - Mara/Sad, kadar iz filma

Bruk postavkom rešetaka između publike i prostora za igru stvara utisak izolovanosti tematike iz 1793. o kojoj je drama, u odnosu na godinu 1808. kada se radnja predstave dešava i u odnosu na godinu 1967. kada je snimljen film. Međutim, ova izolovanost istovremeno otvara i subjektivnu prirodu karaktera i intiman filozofski kontekst protagonista čije ideje su podjednako važne kako za publiku same drame, tako i za nas danas. Bruk koristi originalnu glumačku podelu *Kraljevske Šekspirove kompanije* (*Royal Shakespeare Company*), kao i originalni dramski tekst predstave. Film je sniman sa dve kamere kojima reditelj odvaja prostor pozornice i gledališta. Jedna je unutar „ludačkog“ prostora igre, sa kojom protagonisti direktno komuniciraju, a druga „distancirana“, voajerna vizura iz ugla gledališta, među publikom koja se vidi samo kao siluete. Markiz, autoritativni reditelj cele predstave je karakter koji se proteže kroz sve tri egzistencije. Prvi je nivo drame, Maraove realnosti u kojoj njih dvojica postavljaju problem kroz filozofsku debatu sukobljenih stanovišta. Drugi je nivo realnosti, u kome se pitanja ovih filozofskih stanovišta i istine koje ona donose, filtriraju kroz stav autoriteta, otelotvorenog u liku Direktora ludnice. Treći nivo, u kom Markiz egzistira, je u odnosu sa publikom, kojoj ostavlja sud i zaključak, ali i upozorenje, u odnosu na krajnji ishod celog događaja koji se završava orgijama, sado-mazohizmom i apsolutnom anarhijom svih likova. Njegov hladni samozadovoljni osmeh pobeđe ga prikazuje zastrašujuće normalnim i osvešćenim u odnosu na sve „ludake“ i likove autoriteta (upravnika, njegove žene i ćerke) na sceni.



Slika 7 - Mara/Sad, Markiz de Sad

Snimanjem na pozornici, zbog krupnih planova, Bruk omogućava detaljniji pristup likovima nego što je to originalno bilo moguće u pozorišnoj predstavi. Ova „intimizacija“ sa likovima stvara bliski kontakt gledaoca sa njihovim karakterima koji se manifestuju u svakom gestu. Svi likovi su konstantno na sceni, tako da se stiče utisak „transparentnog“ sadržaja koji se odnosi na sve ljude i koji povezuje sve ljude. Doživljaj cele drame pojačava prvobitno upoznavanje sa bolesnicima koji će tumačiti likove i njihova, glumački savršena, transformacija u karaktere iz drame. Brutalno umirivanje zatvorenika batinom, u izolovanom zatvorskom prostoru, dodatno ukazuje na apsolutno odsustvo fizičke i mentalne slobode ovih likova. Zastrašujuće realistični karakteri sa svojim izbezumljenim licima, izgubljenim pogledima i refleksnim, neurotičnim pokretima su posledica celokupnog procesa ansambla i susreta sa realnim okolnostima ludnice i zatvora. Bruk naglašava koliko je vredna i posebna improvizacija nastala kao posledica zajedničkih teškoća glumaca, koji su razvili poverenje jedni prema drugima u tom procesu i postali otvoreniji između sebe, ali i prema samom komadu.<sup>138</sup>



Slika 8 - Mara/Sad, kadar iz filma



Slika 9 - Mara/Sad, kadar iz filma



Slika 10 - Mara/Sad, kadar iz filma

Prostor u filmu je podjednako realan i simboličan, odnosno upotreba prostora je u službi *okolnosti, simbola i uzroka*. Kad film počinje, likovi koji su nam predstavljeni govore o

<sup>138</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 121

prostoru ludnice kao okolnosti gde počinje drama. To je ludnica sa obolelim ljudima kojima su dodeljene uloge u drami koju je pisao Markiz i tu počinje razvoj događaja. U trenucima kada Markiz i Mara vode filozofske dijaloge ili monologe, prostor je simbol, zajedno sa ljudima koji su i sami po sebi simboličan, karikaturalan prikaz naroda.



Slika 11 - Mara/Sad, kadar iz filma

Prostor ovde nije izgubio od svoje uloge kojom uslovljava i određuje okolnost, ali rediteljskom intervencijom je dobio i jasnu i direktnu ulogu simbola, koji povezuje introvertni proces sa socijalnim okolnostima. U tom trenutku su čak i ljudi predstavljeni kao živi rekviziti, personifikacije određenih društvenih i mentalnih stanja. Bruk ih kadriranjem naglašava i tako proširuje temu na individualne priče običnih ljudi, čija imena čak ni ne znamo. Pokret je elementarni jezik svih likova i svako ima svoje karakteristike i specifičnosti kojima ovi bolesnici komuniciraju - nekada je to statična poza, nekada sitni gestovi, zvuci ili pokreti, koji su istovremeno i nerealni i realni i precizni u iznošenju svojih stanja. Kada zavlada haos orgija i sadizma, na samom kraju filma, prostor postaje uzrok za celu situaciju u tom trenutku. Ne mogu da se otmem utisku, da se cela situacija ne bi odvijala na ovaj način da je prostor događaja bio drugačiji. Na primer, da je radnja drame bila smeštena u eksterijeru, dvorištu ludnice, sa svim prisutnim čuvarima, verujem da bi domet haosa nastao na kraju bio manji. Takođe, da u ovom prostoru nije postojala rešetka između scene i publike, verujem da bi se „ludilo“ proširilo po gledalištu. Ovako su elementarne odlike prostora postale uzrok za nastanak konkretne situacije. U tom trenutku prostor nije izgubio ni svoju ulogu okolnosti, ni simbolički značaj, već mu je samo dodat karakter uzročnika. Zvuk i muzika su u komadu sastavni deo prostora jer nastaju korišćenjem scenskih elemenata koji su sastavni deo ovog prostora. U filmu ovakva upotreba elemenata i simboličan sadržaj koji se

neminovno učitava, doprinose snažnijoj vezi između sadržaja drame, svih elementa komada i publike. Pitanje je da li bi utisak komada bio podjednako snažan da je cela tema ispričana na surovo racionalistički način sa logičnim, svakodnevnim postupcima i radnjama, kako se to često vidi u filmovima. Ovakvim, pozorišnim jezikom, sadržaj i ceo komad su transcendentirali obuhvatajući i prošlost i sadašnjost i ostavljajući pitanja za budućnost.

Kada je ansambl imao probe za predstavu *Mara/Sad*, glumci su radili na istraživanju teme ludila. Međutim, improvizacije koje su sprovodili, bile su previše banalne, zato su rešili da obiđu institucije i bolesnike. Šok uslova u kojima su bolesnici boravili, doveo je do otvaranja jednog novog sloja o kom je trebalo govoriti - „stvarni prizori su bili mnogo dalje od onoga što se na filmu pokazuje“.<sup>139</sup> Zločin, ludilo i nasilje postali su stvarni problemi kojima je trebalo da se bave i to sa potpuno drugačijim angažovanjem. Rezultat je bila prvobitno predstava, a potom i ekranizacija predstave. Ovo delo u sebi sadrži jedinstvo Artoovih i Brukovih ideja, *Posvećenog* i *Grubog* teatra.



Slika 12 - Mara/Sad, kadar iz filma

Ono što Bruk naziva *Grubi (pučki) teatar* podrazumeva grubost i sirovost formi i materijala, prljavština, masa ljudi, buka, znoj, siromaštvo, ulica, brutalnost i smeh. Bruk

---

<sup>139</sup> Piter Bruk, *Niti vremena*, Biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.131

smatra da su elizabetansko pozorište, bez obzira na njegov status, i Brehtov teatar, po svom jeziku i načinu prenošenja sadržaja pripadali *grubom teatru*. *Grubi teatar* nasuprot *posvećenom*, orijentisan je od spolja ka unutra, i bavi se ljudskim delima i realnim akcijama, a ne uzvišenim idejama. Ovaj teatar je prizeman i direktan, ukorenjen u karakterima i socijalnim okolnostima. Piter Bruk navodi da „Mara/Sad ne bi mogao postojati pre Brehta“.<sup>140</sup> Kod Brehta, iluzija se ogoljuje, a sirova realnost se nazire iza *efekta začudnosti*. Termin „začudnost“ se odnosi na Brehtov poziv publici da zastane, razmisli, ne bude pasivni konzument sadržaja, već da razmišlja, preuzme odgovornost i dela u skladu sa razumnim zaključcima<sup>141</sup>. Brehtova težnja je da ukaže da je predstava deo realnosti, a realnost promenljiva konstrukcija, nadajući se da će ovaj stav voditi ka aktivnoj promeni publike u socijalnom životu. Ovaj efekat se postiže neočekivanim akcijama i slikama koje uznemiruju ili zbunjuju, sa dvojakim, podcrtanim sadržajima ili nerviraju svojim direktnim obraćanjem. „Teatarski metod dijalektičke razmene“<sup>142</sup> je direktan metod kojim Breht budi publiku iz pasivnog stanja konzumacije predstave, i tera je da u odnosu na svaki pojedini događaj preispita svoj stav – ponekad i više puta.



Slika 13 - Mara/Sad, Žan-Pol Mara

---

<sup>140</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 84

<sup>141</sup> Ibid, str. 81

<sup>142</sup> Ibid, str. 82

Jednostavnost i naizgled odsustvo stila su osnovni elementi Brehtovog teatra, kako Bruk doživljava. Međutim preciznost u prikazivanju elemenata je ono što direktno i nepogrešivo prenosi njihov sadržaj. Sirovi materijali i boje kostima, svedeni geometrijski elementi poda koji imaju višeznačnu ulogu i funkciju su elementi *grubog teatra* u filmu *Mara/Sad*. Beli materijal - zavesa koju likovi u ludnici kače na prozor, je element Brehtovog teatra<sup>143</sup>. Ovim rediteljskim postupkom menja se atmosfera i gledaoci se uvode u finalni stadijum događaja. Elementarni začim pučke<sup>144</sup> režije je duhovitost u gestovima, kostimima i ekspresijama likova, ali i u duhovitom odnosu između likova. Nasuprot ovom humoru, vodi se ozbiljna filozofska rasprava između brutalnog individualiste subjektivizma Markiza i neprikosnovenog revolucionara radikaliste Maraa.<sup>145</sup> Smatrajući da je smrt deo prirode koja je indiferentna prema ljudskoj destrukciji, Markiz vidi čoveka kao uništitelja i prirodnog ubicu, u potrazi za svojom srećom. Markizova sadistička priroda teži da opravda uživanje u krvoproliću i nasilju, naglašavajući da je ubistvo bez emocija svojstveno mašini, a ne čoveku. Obojica i Markiz i Mara traže svoju veličinu u ekstremnim emocijama i akcijama. Kroz ovu dvojicu protagonista suprotstavljeni su elementi *grubog* i *posvećenog teatra*, estetski i filozofski stavovi Bertolda Brehta i Artonena Artoa. Iako oni formalno stoje nasuprot jedan drugome, Bruk doživljava da se oni zapravo dopunjuju. Potreba za idealom, manifestacijom onog nevidljivog, neuhvatljivog – što su odlike *posvećenog teatra*, zajedno sa dijalektikom razuma, elementima začudnosti i „pučkog“ svakodnevnog jezika, kao odlikama *grubog teatra* mogu davati savršenu proporciju suprotnosti potrebnu za novi jezik pozorišta.

Piter Bruk koristi oba sukobljena pozorišna efekta u stvaranju ovog dela. Bruk distancira publiku i postavlja gledalište iza rešetaka, usmeravajući i njenu voajersku prirodu, koju dodatno naglašava rušenjem četvrtog zida i gledanjem glumaca direktno u kameru, što je ekvivalent brehtovskom obraćanju publici. Ovaj model je i dobro tranzitno sredstvo od jezika pozorišta ka filmskom jeziku. Takođe, iznenadni, gotovo animalni, gestovi i zvuci,

---

<sup>143</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 74

<sup>144</sup> *Pučki teatar* – narodni teatar; Bruk povezuje elemente koji formiraju pučki teatar kroz istoriju i to sve naziva *Grubim teatom*; Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 73

<sup>145</sup> Evan M Torner, *EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies* „The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook’s *Marat/Sade*“, University of Massachusetts, 2009, <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=edge> preuzeto 02.06.2021.

i izrazito voajerska priroda presecaju narativ na šokantan Artoovski način. Konstantna groteska, ekspresivna sloboda izražavanja, voajerizam i sado-mazohizam objedinjuju Artoa i Sada u filozofskim stavovima, po stavu Vajsa i Bruka. Sa druge strane, dijalektičari i polemičari Breht i Mara svesno konstruišu granice ekspresije i slobode, čiji je apsolutni cilj formiranje kritičkog revolucionarnog stava.<sup>146</sup> Breht smatra da je većina pozorišta „smetnja“ za istinu i kritičku misao koje predstava treba da prenese, radikalna je u ideji o novom pozorištu. Svrha njegovog pozorišta ne sme da bude stvaranje iluzije i samozadovoljstva kod publike, već je ono čemu daje prevlast dominacija razuma. Isti borbeni duh zastupa i Mara, smatrajući da je revolucija jedino što vodi društvenoj promeni i osvešćivanju naroda, iako poseduje i svest o konstantnom neuspehu takvog modela borbe.

Princip nestalnosti i konstantne promene se može videti i u kraju filma prenoseći ideju da definitivna pobeda ili apsolutni zaključak zadatoj teorijskoj dilemi ne postoji. Međutim ovo se može dovesti u pitanje, jer sadizam koji nastupa u završnoj sceni ipak ukazuje na pobedu anarhistične, životinjske prirode nad razumom. Stiče se utisak da sve što se dešava na sceni je posledica onoga što se dešava u realnom svetu, van scene.

A sve je na neki način vođeno rukom vanvremenskog autoriteta Markiza de Sada. On je dirigent svih okolnosti, koji bira kad i koliko će sudelovati u dijalogu. Isto kao Antonen Arto, Markiz nije lik koji lično i direktno stvara šok, odbojnost i horor, već to radi njegovo „pozorište surovosti“. Markiz i Mara nisu ravnopravno postavljeni, jer su argumenti Maraa inicijalno napisani od strane Markiza. Tako da Mara nije kompletno autonomni lik, jer predstavlja opoziciju iz vizure autoritativnog Markiza.

---

<sup>146</sup> Ibid, preuzeto 02.06.2021.





Slika 14 - Mara/Sad, kadar iz filma

Iako Brook u Artoovim idejama nije mogao da nađe smernice za praktičan rad, ipak je bio inspirisan „užarenim intenzitetom njegovih stavova u pozorišnom kontekstu tog vremena“. <sup>147</sup> Elementi Artoovog „pozorišta surovosti“ u suprotnosti su sa Brehtovom tehničkom estetikom. Recimo, portretisanje likova ludaka po Brehtu bi izgledalo tako što bi oni bili potpuno trezveni, normalni, ali bi samo jednim, neočekivanim gestom nagoveštavali svoje ludilo. Nasuprot tome, likovi u filmu Petera Bruka su do te mere razrađeni i groteskni, da neminovno bude emotivnu reakciju, što je svojstvenije Artoovoj teoriji. Takođe, način produkcije sadrži dvojakost u vidu načina snimanja. Objektivna kamera koja ne može da prekorači granicu i uđe u prostor igre i postane akter se smenjuje sa pokretom kamere koja učestvuje u glumačkoj akciji. Drhtavi, gotovo amaterski ševnk sa neoštrim izoštravanjem (šarfom) doprinosi realističnoj, dokumentarnoj estetici fotografije i mizanscenu. <sup>148</sup> Kamera dosta vremena provodi na krupnim kadrovima likova, tako da ekspresija i mimika postaju vitalni element dijaloga.

Koncept drame koji se bazira na grupi mentalno obolelih ljudi, koju vidimo u *Mara/Sade*-u, omogućava da jezik pokreta, pantomima, preuzme dominantnu ulogu prenošenja onoga što verbalni jezik ne može da opiše. Arto je smatrao da teatar treba da obnovi svoju mitsku

---

<sup>147</sup> Peter Brook, *Niti vremena*, Biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.128

<sup>148</sup> Evan M. Torner, *EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies* „The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook’s *Marat/Sade*“, University of Massachusetts, 2009, <https://scholarworks.umass.edu/edge> preuzeto 02.06.2021.

misiju jedinstva umetnosti i svakodnevnog života. Njegova vizija počivala je na potrebi da se u životu čoveka uspostavi „prirodna i magijska nadoknada za dogme u koje je prestao da veruje“.<sup>149</sup> Arto je smatrao da je pozorište zapada izgubilo svoja magijska svojstva transformacije i obnavljanja života, i da je postalo samo pozorište reči. Zasnovano na pisanom tekstu kao polaznoj osnovi, jezik modernog, zapadnog pozorišta se obraća racionalnom, razumnom delu čovekovog bića, predstavljajući mu „sažvakane“ istine sa kojima može da se prepozna. „Saznanje je samo prepoznavanje, preko opštih mesta, već poznatih istina, a ne otkrivanje novih“.<sup>150</sup> Pozorišna komunikacija između glumca i publike, smatra Arto, treba da se gradi na dijalogu elemenata kao što su pokret, gest, zvuk, svetlo, nesvakidašnji scenario, bez upotrebe reči kao takve, sa ciljem da šok i deformitet logike probudi posmatrača da vidi osnovu svog, i predstavljenog sveta. Artoovo *pozorište surovosti* koristilo se metodama *šoka*, „beskonačnog niza surovih scenskih prizora“<sup>151</sup> kako bi razbio sve postojeće konvencije, ograde i mehanizme kod publike. Ta destrukcija šokom je trebalo da napravi prostor, očišćen od svega prethodno postojećeg, prazan i osetljiv na novi naboj koji mu se dalje predstavom servira. Jedno od velikih slabosti šoka jeste što njegov efekat brzo prolazi. A kako se dešava u sigurnim pozorišnim uslovima, stabilizacija i vraćanje u prethodno osnovno stanje je još brža nego u životnim okolnostima kada šok stvaraju realne okolnosti.

Jezik koji Arto predlaže treba da bude „na pola puta između pokreta i misli“.<sup>152</sup> Taj jezik bi predstavljao dinamičku silu koja se manifestuje prostornim izražavanjem, na osnovu mogućnosti koje su suprotne od dijalektičkog izražavanja, „jedino još pozorište može da otrgne od reči njene mogućnosti širenja izvan nje same, mogućnosti razvijanja u prostoru i disocijativnog i vibratnog delovanja na senzibilitet“.<sup>153</sup> Jer Arto ne teži tome da ukine artikulisanu reč, već da rečima da „otprilike onaj značaj koji one imaju u snovima“.<sup>154</sup> On predlaže i da se pozorišna scena poništi i da teatar izađe u prostore „hangara“ ili „sušare“.

---

<sup>149</sup> Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojni*, Utopia, Beograd, 2010, str. 10

<sup>150</sup> Ibid, str. 11

<sup>151</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 59

<sup>152</sup> Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojni*, Utopia, Beograd, 2010, str. 89

<sup>153</sup> Ibid, str. 89

<sup>154</sup> Ibid, str. 93

Generalno smatrajući da su svi oblici klasičnog teatra, ali i tradicionalnih rituala, prevaziđeni i da ne zadovoljavaju potrebu savremenog duha, on traži nove forme i oblike i u prostoru. Tako gledano njegovo pozorište bi imalo i igranje po vertikalama, sa publikom centralizovanom u prostoru oko koje se sa sve četiri strane dešava predstava. Dela kojima se bavi ovo pozorište nisu već napisani komadi, već poznate teme ili dela „na kojima se stvara direktna režija“.<sup>155</sup> Ono čemu teži ovo surovo pozorište jesu kosmičke teme koje se izjednačavaju sa opštim životom, a ne sa individualnim životom koje manifestuju lični karakteri. Život o kojem se ovde priča je oslobođen granica individualnog „u kojem je čovek samo odblesak“.<sup>156</sup>

Bruk je, istražujući Artoovo pozorište surovosti, imao mnogo jednostavniju ideju ovog teatra od „religijskog prosvetljenja“ koje je zastupao Arto. Bruk je u svom *Pozorištu Surovosti* istraživao načine komunikacije koji se ne zasnivaju isključivo na retorici. On je koristio sve elemente – osvetljenje, scenografiju, rekvizitu, i što je najbitnije, akciju. Vežbe koje je sprovodio u svom *Pozorištu Surovosti* recimo bile su – da glumac nađe način da kroz jedan element – zvuk, pokret, ton – prenese situaciju koju je prethodno zamislio. Vežbe tog tipa služile su da se ustanovi koja je najmanja mera elemenata potrebna da se prenese potrebni sadržaj i koje su suštinske karakteristike tog sadržaja.<sup>157</sup> Sve postojeće je korišćeno kao sirov materijal za jako emotivno iskustvo.

Kako bi izvođačka delatnost dirnula publiku, ona mora da se vodi određenim metodama. Bruk primećuje da postoje dva metoda kako glumac može da prenese dubinu i dirljivost sveta koji predstavlja. Prvi metod se može videti u velikom delu istočnjačkog teatra kao i u japanskom *kabukiju* ili indijskom *katakali* teatru. Ovaj metod se zasniva na „traženju lepote“.<sup>158</sup> Svaki element od šminke, do kostima i rekvizite treba da teži savršenoj lepoti kako bi se podstakla mašta. Ova težnja prevazilazi čist estetizam, „kao da se želi da se čistotom pojedinosti dođe do svetog“.<sup>159</sup> Uklanjanjem banalnog i vulgarnog u svim ovim

---

<sup>155</sup> Ibid, str. 96

<sup>156</sup> Ibid, str. 16

<sup>157</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str. 54-55

<sup>158</sup> Piter Bruk, *Otvorena vrata*, Clio, Beograd 2006, str.32

<sup>159</sup> Ibid, str. 32

elementima, do najsitnijih pojedinosti, kao da želi da se prikaže neki drugačiji nivo života. Nasuprot ovome je metod koji se oslanja na snagu glumčeve mašte. Polazna pretpostavka ovog metoda je da snaga glumčevog ubeđenja stvara vezu sa publikom, čineći tako od banalnog predmeta magičan i značajan simbol. Bruk navodi da „velika glumica može da ubedi da je ružna plastična boca u njenom naručju lepo dete“.<sup>160</sup> Za ovo je potrebna sposobnost „podvojenog“ uma, gde jedan deo vidi bocu, dok drugi deo spontano i prirodno, sa radošću, vidi bebu.<sup>161</sup> Ova alhemija, kako je Bruk zove, nastaje ako je predmet dovoljno „neutralan i običan“ tako da glumac u njega može da unese svoju imaginaciju i odnos koji je stvorio sa tom imaginacijom. Takav predmet, Bruk naziva „praznim predmetom“.<sup>162</sup>

### 3.2.4 U teatru je istina uvek u pokretu:<sup>163</sup>

Film: *Susreti sa izuzetnim ljudima*: pasivnost i aktivnost učenika

Piter Bruk je 1979. godine napravio film *Susreti sa izuzetnim ljudima* po autobiografskoj knjizi Georgija Ivanoviča Gurdžijeva (George Ivanovich Gurdjieff), ruskog filozofa i mistika grčko-jermenskog porekla. Knjiga je manje pouzdana autobiografija, a više priča o duhovnom traganju za istinom u kojoj glavni lik Gurđijev sreće izuzetne ljude, uključujući i svog oca, ruskog princa Ludovedslog, profesora Skridlova, dervise, fakire i mistike tajnog Sarmoung Bratstva. Priča učenika koji traga za svojim učiteljem ili učenjem, bavi se pitanjem te međusobne veze. Inicijalna radoznalost je ono što pokreće mladog Gurđijeva da pokrene potragu. Šta god da se dešava on ne prekida svoj put. Brukovo prvobitno viđenje učenika je bilo da je to osoba koja sluša, pasivno upija i slepo prati. Međutim, kako je i on sam kasnije shvatio, „biti učenik“ znači „istovremeno, i pasivnost i akcija“ i odnosi se na „delatne uslove koji su daleko od radikalne suprotnosti koju te dve reči označavaju“.<sup>164</sup> Taj balans ne podrazumeva nikakvu vrstu žrtvovanja, jer žrtvovanje uvek vodi u fanatizam. Bruk ovde navodi pojam „četvrti put“ koji nije ni onaj

---

<sup>160</sup> Ibid, str. 32

<sup>161</sup> Ibid, str. 32

<sup>162</sup> Ibid, str. 32

<sup>163</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str.161

<sup>164</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.78

put mučenja tela, ni povlačenja iz sveta, ni visoko intelektualnog istraživanja. Ovaj put se zapravo zasniva na razumevanju koje je „razumevanje, svesno, do koga smo sami došli, lišeno svake lakovernosti, koje se ne postiže samo inteligencijom ili idejama; razumevanje koje se ne postiže ni u samoći, ni u radnoj sobi, ni u pustinji, ni u isposničkoj ćeliji, već samo dugim i strpljivim radom sa drugima, u često nemogućim uslovima svakodnevnog života“.<sup>165</sup>

Ovo je vrlo slično budističkoj filozofiji koja smatra da je odnos učitelja i učenika ono što može da otvori pun životni potencijal učenika. U tom odnosu ono što je neprikosnovenno jeste učenje, koje objašnjava kako funkcioniše zakon univerzuma u životima običnih ljudi. Pravi učenik nije onaj koji slepo prati diveći se svom učitelju. Pravi učenik je onaj koji razume učiteljevo srce i živi u skladu sa duhom budizma koji se zasniva na istraživačkom duhu, borbi sa ličnim „demonima“ i zlom u svetu, i na pomoći drugima.

Prostori u filmu *Susreti sa izuzetnim ljudima* su svedeni i jednostavni, i predznak su one čistoće i jednostavnosti u vizuelnom izrazu koju kasnije sprovodi u *Mahabharati*. Kada mladi Gurđijev odlazi u Egipat u svojoj frenetičnoj potrazi za smislom života i tajnim bratstvom, prostor koji to predstavlja odiše realističnim elementima. Njegov kostim je podjednako realističan. Ali to što putuje po kontinentima bez ikakvog prtljaga ili ranca, daje mu notu nerealnog. Međutim, kada Gurđijev i princ Ludovski odlaze da posete derviša, prostor gde je derviš je otvorena aleja sa niskim zidom, koji preskaču protagonisti, ostavljajući obuću ispred ovog označenog prostora. Derviš sedi u položaju polu lotosa (*Ardha Padmasana*) u stanju meditacije u centralnom delu prostora. Prilazak protagonista u ovom trenutku poprima simbolični karakter, čime se naglašava „ulazak“ u intiman prostor derviša. Ovakve slike i situacije su gotovo istovetne sa ritualnim događajima. Osim što je, u ovom slučaju, podjednako naglašena uloga „realnog“ i „simboličnog“ karaktera prostora. Granica gotovo da ne postoji.

Scena kada nakon dobijenih odgovora princ i Gurđijev odlaze u kafanu da se okrepe čajem, prvobitno je realna i svakodnevna okolnost. Međutim, kada u prostor uđe čovek

---

<sup>165</sup> Ibid, str. 178-79

koji je tendenciozno došao po princa, prostor dobija simboličan karakter. Misteriozni čovek koji već neko vreme traži princa, započeo je dubok razgovor, a da se nije ni predstavio. Ubrzo je otkrio šta sve zna o princu i ponudio mu da ga odvede ka „ultimativnom saznanju“ koje će mu promeniti život iz korena. Nakon sekunde promišljanja, princ je pristao i obojica su ustala i otišla, bez ikakvog osvrtnja ka Gurđijevu. Svo vreme razgovora, Gurđijev je svedok, ali za dvojicu muškaraca on prestaje da bude prisutan.

Ovde simbolična upotreba prostora naglašava ideju kako je dovoljan samo jedan trenutak da se život promeni iz korena, ako ka toj promeni težimo. Ovde prostor nema ulogu uzroka, jer bi misteriozni čovek našao princa u bilo kom prostoru. Njihov susret nije zavisio od prostora u kom se nalaze. Ali banalni, svakodnevni prostor jeste pojačao neminovan i ključni trenutak u prinčevom životu.



Slika 15 - Susreti sa izuzetnim ljudima, kadar iz filma

Ritualni ples derviša kroz „alfabet pokreta“<sup>166</sup> predstavlja finalni ciklus duhovnog istraživanja koje Gurđijev traži. Mistifikacija celog derviškog pokreta se vodi idejom odvajanja pojedinaca od savremenog društvenog sveta, kako bi, putem posebnih rituala,

---

<sup>166</sup> Film „Meetings with Remarkable Men“ <https://www.youtube.com/watch?v=uYhv000gUTk> preuzeto 08.06.2021.

mogli da spoznaju istinu o svom životu, „želje sopstvenog srca učinile su realnošću ličnog života“.<sup>167</sup> Nakon ovog procesa kroz pokret i ritual, osoba se vraća u zajednicu.



Slika 16 - Susreti sa izuzetnim ljudima, ples derviša



Slika 17 - Susreti sa izuzetnim ljudima, ples derviša

Osim ove ideje koja se vodi inferiornim duhovnim učenjima odvajanja od sveta kako bi se spoznala istina, sam ples je vizuelno jedinstven i duboko transcendentalan jezik. On u osnovi prenosi ideju da se jedinstvo energija u telu – unutrašnja harmonija – sprovodi konstantnim kretanjem. Ova unutrašnja harmonija se kroz grupnu koreografiju prenosi i na zajednicu, gde svi pojedinci zajedno čine jedinstvenu sliku. Ritam je zajednički faktor svih umetnosti. Bilo u pokretu, bilo u zvuku, bilo u dinamici odnosa – ovaj ritam se stalno manifestuje. Jer život je sam po sebi ritam i konstantno kretanje, puls Univerzuma.

### 3.2.5 Teatar nije umetnost imitacije, već umetnost sugestije:<sup>168</sup>

Film *Mahabharata*: traganje za suštinom i istinom

Nema nikakve sumnje da svi veliki mitovi nude pouzdan način da se simboličnim jezikom izraze duboko skrivene istine ljudskog života. Međutim, ako se istina ne otkriva stalno i ne doživljava direktno, uobičajenim, svakodnevnim radnjama, ona predstavlja samo igru duha.<sup>169</sup>

---

<sup>167</sup> Ibid, preuzeto 08.06.2021.

<sup>168</sup> Intervju Piter Bruk, „Peter Brook/Mahabharata“ <https://www.youtube.com/watch?v=I7fpjRkPj0A> preuzeto 05.06.2021.

<sup>169</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.193

*Neposredni teatar* nastaje kao simbiotično pomirenje *Grubog* i *Posvećenog teatra*, u kome procesi i međusobno građenje komada zauzimaju centralnu ulogu. Odgovarajući na problem stvaranja tvrde forme u pozorišnoj produkciji, Bruk teži tipu teatra koji je dinamičan – koji reaguje na vreme, na prostor i na publiku.<sup>170</sup> Kako bi ovo funkcionisalo, izvođači moraju gotovo savršeno da razumeju izvor materijala, druge glumce i likove, vreme, mesto i sve okolnosti, kao i suštinski smisao komada. Samo tako mogu da budu sposobni da prirodno reaguju i prilagođavaju se situaciji, vremenu, a najviše od svega publici. Ovo je možda teatar najveće intimnosti koja ovakvim procesom nastaje između izvođača i publike. Magičnost i neponovljivost trenutka čine svako izvođenje jedinstvenim. Sadržaj koji ova vrsta pozorišta prenosi je posmatran iz šireg – univerzalno ljudskog konteksta. Umesto da pričaju priču o sebi, glumci u ovom teatru pričaju priču „o svima nama“.<sup>171</sup> A reditelj je tu da „omogući glumcima napredovanje prema toj idealnoj situaciji“<sup>172</sup> i da oseti da za svaki trenutak razvojnog procesa postoji pravo vreme. Njegova uloga ogleda se u tome da to vreme prepozna i usmeri glumce u pravcu sledećeg koraka. Nijedan reditelj ne može da sagleda ceo projekat kod kuće, sam, već su mu potrebne okolnosti i ljudi sa kojima će se pravi sadržaj komada prikazati u svojoj punoći.<sup>173</sup>

Dok je u Vijetnamu besneo rat, Piter Bruk i njegov ansambl su radili eksperimentalnu predstavu za *Šekspirovu kraljevsku kompaniju (Royal Shakespeare Company)* pokušavajući da nađu način kako da se pobune protiv zastrašujuće sile rata. Iako su informacije bile umerene i nepristupačne i nisu se ticale njihovog rodnog mesta, ova grupa ljudi nije mogla da ostane imuna na besmisao ratnog masakra. Spontano i naizgled slučajno, jedna scena *Bhagavad – Gite*, indijskog epa, došla je do Bruka. Ova scena govori o besmislu rata, kada Arđuna, najveći vojskovođa svih vremena, pred početak apokaliptičnog rata, zaustavlja svoja bojna kola i postavlja pitanje „Zašto moramo da se borimo?“. Ova logična i humana scena, ispostavlja se, pripada više području poetske

---

<sup>170</sup> "Deadly. Holy. Rough. Immediate" Epsilon Theory, 2018. <https://www.epsilontheory.com/deadly-holy-rough-immediate/> preuzeto 05.06.2021.

<sup>171</sup> Ibid, preuzeto 05.06.2021.

<sup>172</sup> Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972. str.125

<sup>173</sup> Ibid, str. 121



fikcije, a ne realnosti. Na pitanje zašto savremeni, realni generali ne načine sličan korak, trupa je našla odgovor u činjenici da se „ratni zamajac, za koji je general bio vezan, nikad ne zaustavlja, čak ni za momenat“.<sup>174</sup> Ovo je kod Bruka izazvalo emotivni tok, koji će se deceniju kasnije manifestovati u vidu predstave i filma *Mahabharata*. Potreba da se bavi temom rata, dovela je do pitanja da li je moguće da umetničko izražavanje može da zaustavi rat. Ispitivanje uticaja i značenja političkog pozorišta dovelo je do odgovora da „praviti predstave da bi se predlagalo neko političko rešenje, podrazumeva biti u pravu, a čest je slučaj da stvarna socijalna nepravda biva samo povod za ispoljavanje ličnih besova i frustracija“.<sup>175</sup>



Slika 18 - Mahabharata, kadar iz filma

Delo *Mahabharata* je nastalo prvobitno 1985. godine kao pozorišni komad dug devet sati. Predstava je u četiri godine proputovala svet, nakon čega je 1989. godine pretočena u TV mini seriju od šest sati. U Avinjonu u Francuskoj predstava je bila smeštena u prostoru kamenoloma, a u Australiji u kamenolomu kod Petra. U prostoru *Pozorišta le Buf di Nor*

---

<sup>174</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.133

<sup>175</sup> Ibid, str.133

(*Théâtre des Bouffes du Nord*), predstava koristi originalnu arhitekturu starog, oronulog teatra, na kojoj se vidi trag vremena. Ovaj indijski ep priča o dve grane iste porodice, koje zbog svojih arhetipskih podela na dobro i loše, zapadaju u konflikt koji se završava velikim ratom. Ep takođe sadrži i *Bhagavad-Gitu*, sveti tekst koji iznosi osnovna načela hinduizma<sup>176</sup>. Kao i svaki ep i ovaj sadrži veliki broj fantastičnih, mitskih prizora i likova, legendi, priču o moralnim dilemama, ličnim borbama, snazi jedinstva, slabosti kukavičkih karaktera i pitanja da li sudbina postoji i koji su dometi ljudske slobode izbora. Izazov za izvođenje ovog komada su prašumski pejzaži i raskošne i velelepne palate. Međutim, Piter Bruk je, posle dugogodišnjeg iskustva i istraživanja na polju teatra i ekspresije ljudskih najvećih sukoba i dilema, ovim delom krunisao svoju karijeru. Ep koji se sastoji od osamnaest tomova, Piter Bruk i njegovi saradnici dramatisovali su na način koji Hindu izvore predstavljaju dosledno, ali istovremeno arhetipski i simbolično. Za pripremu ovog dela Piteru Bruku i Žanu Klodu Karijeru (Jean-Claude Carrière), dramaturgu i scenaristi, trebalo je deset godina izučavanja i čestih boravaka u Indiji.<sup>177</sup> Sa dodatnim entuzijastičnim saradnicima neophodno im je bilo da razumeju narod i istoriju iz koje ep dolazi, kako bi u radu uspeali da se odvoje od te tradicije i prikažu univerzalnost tema i narativa, pa su sa trupom tamo proveli neko vreme u pripremama.

Metod za koji Bruk smatra da je odličan, doveo ga je do saznanja da život Indijaca kao i njihov religiozni život, pripadaju jednoj dinamičnoj, bučnoj sredini punoj aktivnosti kojom nikad ne vlada tišina.<sup>178</sup> Bruk prenosi utiske da se neiscrpne raznolikosti indijske kulture odražavaju u umetnosti koja u sebi ne sadrži jednostavne forme. Sve te forme, boje i raznolikosti odraz su svakodnevnog života „života u kojem ništa nije jednostavno, života koji je u stalnom kretanju“.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Filip Vilkinson, *Mitovi i Legende*, Laguna (Slovačka), Beograd, 2011, str.206

<sup>177</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.184

<sup>178</sup> Ibid, str.188

<sup>179</sup> Ibid, str.186



Slika 19 - Mahabharata, kadar iz filma

Snaga Brukovog izvođenja leži u vizuelnoj jednostavnosti i transponovanju ovih kompleksnih formi kroz jednostavan, životni dijalog. Preciznost karaktera je naglašena izrazito fluidnim scenskim pokretom i često, plesačkim, gotovo ritualnim mizanscenom. Kako *Mahabharata* opisuje Vedska vremena, kada su civilizovano visoko razvijeni ljudi ipak bili u intenzivnom odnosu sa prirodom, Bruk nije mogao ovaj komad da stavi u bogato dekorisan enterijer ili eksterijer, već je morao da traga za vizuelnim jezikom koji bi preneo indijsko jedinstvo eksterijera i enterijera. U hinduističkoj kosmologiji priroda i materijalan svet su nastali od pet elemenata – zemlje, vode, vazduha, vatre i prostora ili etera<sup>180</sup>. Ovi elementi smatraju se svetima i oličeni su u raznim božanstvima. U skladu sa time Bruk je u vizuelnom izrazu često koristio ove elemente u građenju atmosfera, a svaka ova forma, pored realne ima i svoju simboličnu vrednost. Prostorni elementi koji dominiraju komadom su zemlja, voda, vatra (dim), vazduh (magla), element drveta (pampas, bambus, trska ili grane) tekstil, kamenje i svetlo koje doprinosi atmosferi prostora. Svaki element je i koloristički sveden i zemljanih tonova, asocirajući na korene svega onog što je ljudsko, kao i na arhaičnost samog epa. Ovi prostorni elementi podjednako nose realistično i simbolično značenje. Voda, kao sveti element, se često pojavljuje – likovi je piju, njome se kupaju, u nju polažu plodove svoje pažnje i u njoj

---

<sup>180</sup> Filip Vilkinson, *Mitovi i Legende*, Laguna (Slovačka), Beograd, 2011, str.191

umiru. U sceni sa zagonetkama, čak Darma (Dharma<sup>181</sup>), koji prati Judištiru, najstarijeg brata, uzima oblik jezera kako bi testirao Pandava braću.



Slika 20 - Mahabharata, scena sa elementom vode



Slika 21 - Mahabharata, scena sa elementom vode



Slika 22 - Mahabharata, scena sa elementom vode

Poslednja scena borbe braće sa Durjodanom (glavnim antagonistom iz druge porodice Kauravas klana) se takođe dešava na zaleđenom jezeru. Hladnoća prostora je element koji prenosi ideju krajnjeg vremena koje je došlo sa apokaliptičnim ratom. Ovaj prostorni entitet kao i mnogi drugi, su okolnosti oko kojih se dešavaju određene situacije i radnje. Međutim, Bruk prenosi i utisak da su oni arhetipovi jednog večnog i arhaičnog prostora,

---

<sup>181</sup> *Dharma* – sanskrit, centralna vrednost Indijske filozofije – prvobitno značenje: Univerzalni zakon prirode i kosmosa koji je svojstven svakome i svemu što postoji; „The True Meaning of Dharma“ Vipassana Research Institute <https://www.vridhamma.org/discourses/The-True-Meaning-of-Dharma> 07.05.2021; *Kosmos ima svoju Darmu i svaki pojedinac ima svoju*, Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.190

koji će zauvek ostati postojan šta god naši likovi u njemu radili. Drevnost i postojanost zemlje ogleda se i u peščanoj, sirovoj zemlji koja je konstantno prisutna u kadru. Univerzalnost tema kojima se *Mahabharata* bavi Bruk je naglasio odabirom glumaca različitih nacionalnosti. Likovi i nacionalnost glumaca nisu vezani i ne izvire iz kulturne podele, već je podela karakternog tipa i podcrtava koliko su sve patnje, teškoće, život i smrt univerzalnog karaktera. U procesu koji je počeo u Indiji, ansambl se oslobodio predrasuda i klišea o Indiji. Bogatstvo informacija i iznenađenja koje su doživeli na putu, zahtevali su da se obrade u adekvatne „pozorišne oblike koji će moći teret tog bogatstva da prenesu“.<sup>182</sup> Znali su da će oblik doći na kraju, pa su inicijalno tragali za značenjem koje će naknadno oblikovali radnjom koja to značenje prenosi.<sup>183</sup> U tom istraživanju, oni su podražavali stare tehnike – borbe, pevanje, pričanje, improvizacije sa elementima iz različitih tradicija grupe, „put do reda i sklada vodio je kroz kaos i zbrku“.<sup>184</sup>

Neopterećeno rokovima i egzistencijalnim temama, ovo istraživanje se odvijalo u slobodnom vremenu. Oslobođeni tog pritiska, grupa je u jednom trenutku progovorila istim jezikom, pričajući istu priču, „razne rase i različite tradicije postale su jedno ogledalo za mnogostruke teme“.<sup>185</sup>



Slika 23 - Mahabharata, scena sa elementom zemlje



Slika 24 - Mahabharata, scena sa elementom snega (vode)

<sup>182</sup> Piter Bruk, Niti Vremena, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.191

<sup>183</sup> Piter Bruk, Niti Vremena, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.191

<sup>184</sup> Ibid, str.191

<sup>185</sup> Ibid, str.191



Slika 25 - Mahabharata, scena sa elementom vatre

Bruku se od početka sviđala ideja o internacionalnoj saradnji u pozorištu. Smatrajući da različitost doprinosi boljem iznošenju onog što je univerzalno kod ljudi, njegov rad sa glumcima se nije bavio „razmenom tehnika i metoda niti znacima i signalima proizašlim iz različitih kultura, već značenjem onoga što stoji iza znakova“.<sup>186</sup> U dodiru sa japancem Jošijem Oidom (Yoshi Oida) koji tumači lika Drone (učitelja braće i mitskog ratnika), Bruk je prepoznao snagu jezika pokreta. Dolazeći iz drugačije kulture gde ga je „No teatar naučio abecedi nadrealnog“, Joši Oida je koristio telo sa velikom lakoćom i „impulsima energije koji su bili različiti od naših“.<sup>187</sup> Tragajući za izrazom izvan klišea koji su elementi svake kulture, Bruk je sa saradnicima tragao za radnjama koje će biti izrazito prirodne. Kako navodi, u svakodnevnom životu su kategorizovane radnje i pokreti koji se smatraju „normalnim“ i sa druge strane su oni koje se smatraju „čudnim“. Razlika između ta dva je veštačka tvorevina nastala iz socijalnih konvencija i ideje da „su svakodnevni pokreti realni“, a samim tim i da je „normalno ponašanje bliže životu“.<sup>188</sup> Kako navodi Bruk, u pozorištu međutim često jednostavan, svakodnevni pokret može

---

<sup>186</sup> Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004, str.136

<sup>187</sup> Ibid, str.136

<sup>188</sup> Ibid, str.154

biti izrazito „prazan i banalan“. S druge strane neki nesvakidašnji „čudan“ gest može nositi duboko i bogato značenje koje se direktno doživljava i jasno je u svom značenju. Bruk, smatra da je jedina realnost pozorišta reći da je gest koji se izvodi „tačan“. <sup>189</sup> Takav jezik pozorišta u kome gest prenosi istinitost bez obzira na svoju logičnost ili nelogičnost, je ono što odnos između scenskog i gledališnog čini bogatim i živim. Realistični gestovi mnogo češće nego bilo gde drugde gube na snazi u ovakvoj vrsti komunikacije. Jer, ako se zasniva na površnoj, deskriptivnoj imitaciji realnosti, ovakav gest ne pruža ni jedan realni element života, koji je u svojoj osnovi dubok, mističan i bogat značenjima.



Slika 26 - Mahabharata, scena samoubistva



Slika 27 - Mahabharata, scena samoubistva

Bruk je sa glumcima istraživao ove „nerealistične“ elemente kroz različite glumačke radionice. Jedna vežba, po zamisli Jeržija Grotovskog (Jerzy Marian Grotowski) je bila da glumac igra osobu koju najviše mrzi. Naravno da je ova vežba pokazivala koliko glumac u svojoj prirodi sadrži i elemente te osobe, odnosno te duboke prirode kojoj se opire. I vremenom bi kritički nastrojena slika koju glumac predstavlja, izgubila od svoje parodije, i glumac bi preneo realnu sliku koja je postala njegova, ili tačnije koja je izvirala iz njega. Jer da ta slika nije inicijalno postojala u njemu, on ne bi mogao realistično i uverljivo da je oživi. Imam utisak da oživljavanje ove skrivene prirode može da plaši ljude, ako smatraju da će gubitkom one prirode koja im je bliska izgubiti i svoju individualnost. Preneseno u svakodnevni život ovaj strah od gubitka individualnosti može često biti presudan i tako odvesti u inertnost, apatiju i nesreću u životu. Međutim, Bruk navodi da „ako imaju hrabrosti da zaista rade, prava individualnost će iz njih uvek izbiti“. <sup>190</sup> Jer prava individualnost se ne ogleda u nacionalnim, političkim, intelektualnim

<sup>189</sup> Ibid, str. 154

<sup>190</sup> Ibid, str.155

ili karakternim elementima ličnosti. Po filozofiji budizma prava individualnost leži u samoj prirodi života pojedinca i kad se ona očisti od svih dodatnih, karmičkih faktora, tek tada može da se ispolji u svom pravom potencijalu.



Slika 28 - Mahabharata, atmosfera završne bitke



Slika 29 - Mahabharata, atmosfera završne bitke



Slika 30 - Mahabharata, scena smrti

Želeći da stvori što autentičniji doživljaj Bruk je u radu sa glumcima došao do „činjenice“ da „je reditelj morao da se zanevек odrekne odlučivanja o rezultatu koji želi da postigne“.<sup>191</sup> Kako on navodi, „Ja nisam više morao da izmišljam svet iz sopstvene mašte i rezultat je bio da smo kod glumca primećivali bezbroj mogućnosti koje su se oslobađale čim bi ostao sam sa sobom, bez rediteljskog vođenja.“<sup>192</sup> Njegov doživljaj je da uloga reditelja služi kako bi izvukla prave, autentične emocije iz glumca, koji naposljetku mora sam da otkrije taj emotivni spektar i ispolji ga. Istraživanjem pitanja šta je komunikacija ako joj se reči oduzmu, Bruk je dugogodišnjim procesom sa ansamblom došao do toga da

---

<sup>191</sup> Ibid, str. 129.

<sup>192</sup> Ibid, str. 129



je najvažnije ono što stoji iza znakova, ono što im daje značenje, te da bilo kakva neodređenost jeste gorivo kojim pozorište može da širi vidike. Jednostavnost je postala jezik izražavanja kod Bruka tek kroz godine istraživanja i iskustva. Počevši sa ljubavlju i istraživanjem u raznim scenskim, muzičkim elementima, shvatajući vremenom da je ljudsko biće neuporedivo bogatije od svega što može da se postavi kao scenski element, njegov teatar se očistio od suvišnih vizuelnih formi.<sup>193</sup> Jednostavnost za kojom je tragao našla je vrhunac u pozorištu *Buffes du Nord*, nakon godina nomadskog života i stvaranja na terenu. Svedenost do koje je došao nije jednostavnost nastala uzimanjem jednog elementa kao najbitnijeg, već prirodnim čišćenjem izraza koji dolazi spontano vremenom, iz samog procesa.

### 3.3 ZAKLJUČAK TEORIJSKOG ISTRAŽIVANJA

Tokom istorije ljudska svest je posmatrana iz različitih uglova i tumačena sa različitim potrebama. Sve perspektive iz kojih je posmatrana ova pojava dovodile su do različitih teza i ideja. Te ideje su dalje uticale na kreiranje vrednosti pojedinih vremenskih trenutaka, koje nazivamo epohama i pravcima u istoriji, inspirišući tako nebrojene generacije. Ideje su ono što usmerava svet, a dijalog je alat za njegovo pokretanje. Pod svetom podrazumevam i „lični svet“ i „globalni svet“ i oba su neodvojivo umrežena. Zato je poznavanje ljudske svesti, kao najrazvijenijeg oblika svesti za koji znamo, važno za dalje usmeravanje „svetova“. Prepoznavanje da postoji granica dometa dokle ide ljudski razum je bitna tačka u ljudskoj evoluciji. Poštovanje i istraživanje svih nivoa nesvesnog aspekta čoveka je takođe neophodan element da čovek zaista počne da shvata svoju ulogu i svrhu na planeti.

Sagledavanjem ljudskih ideja o pojmu i dometima svesti, od antike pa do modernog vremena, zaključujem da ideja i spoznaja o tom fenomenu ne napreduje u zavisnosti od vremena, nego od ideje kojom se određeno „vreme“ vodi. Jung navodi da „većina ljudi (se) gotovo isključivo poistovećuje sa svojom svešću i zamišlja da predstavlja jedino ono što zna o sebi.“ On dalje nastavlja zaključujući kako je „racionalno znanje

---

<sup>193</sup> Intervju Piter Bruk, "Peter Brook speaks about "Minimalism" in the Theater"  
<https://www.youtube.com/watch?v=aV6KXW0SF3A> preuzeto 02.02.2022.

ograničeno“.<sup>194</sup> Zapadna misao je pokušavala i težila da sagleda svesnost iz ugla racionalnog čoveka, čime je mogla da dođe samo do fragmentarnih zaključaka. Sjedinjavanje svesnog i nesvesnog kao dva entiteta ljudske svesnosti, doprinelo je malo široj slici raznih kulturoloških pojava (kao što su mitovi i alhemija) i empirijskih fenomena (kao što su snovi i psiho-somatski procesi). Smatram, da čovek u svom dugovekovnom istraživanju sebe, baš zbog svoje individualističke, perspektive iz ugla Ega, ne dobija širu perspektivu *svesnosti* i zato u svom istraživanju dolazi do nepotpune slike i tumačenja. Kako je još Jung zaključio „Racionalizam i doktrinizam jesu bolesti našeg vremena; oni se ponašaju kao da poseduju sve odgovore. Ali veliki deo onoga što je naš ograničeni savremeni pogled na svet proglasio nemogućim, tek će biti otkriveno“.<sup>195</sup> Kao fragmentarni „puzzle“ koji nikako da se sklopi, kompletna slika još nije postala jasna i prepoznatljiva čoveku zapada. Međutim, istočnjačka filozofija mahajana budizma je pristupila ovom istraživanju iz druge perspektive, sagledavajući je fenomenološki u kontekstu života kao fenomena. Iz spoja empirijskih iskustava o fenomenima van čoveka i njihovim vezama i uticaju na čoveka i uz duboko promišljajuće introspektivne metode, ova filozofija je mogla da obuhvati celu sliku „puzzla“ i predstavi je čovečanstvu. Iz ugla ove filozofije *svest* obuhvata sve psihološke aktivnosti, ali i duboko nesvesne aktivnosti koje se pre mogu tumačiti kao manifestacije životnih fenomena, nego kao psihičkih aktivnosti, onako kako ih Jung shvata i definiše. Filozofija budizma u svom tumačenju svesti, ne odvaja, već ujedinjuje ljudsko racionalno, svesno stanje i zakon prirode koji se manifestuje u prirodnim fenomenima. Iz ličnih filozofskih stavova i potrebe da se „oslobodim okova psihičkih stega“ (karme) ova teorija, za mene, nije samo teorija nego je i osnova za praktično istraživanje, ne samo u umetničkom već i u duhovnom radu na sebi. Sa ovim stavom, teorija o *devet nivoa svesti* (devet čula) je uzeta i kao osnovna tema za lično umetničko istraživanje. Budistička filozofska osnovna je polazna tačka za individualni proces u kreativnom izražavanju, koji za cilj ima izlaženje iz zone komfora i prevazilaženje ličnih granica i slabosti. Kroz teme kojima se bavio i kroz načine traganja za pravim izražajnim sredstvima, Bruk je veliku prednost davao prostoru kao elementu za stvaranje dijaloga.

---

<sup>194</sup> K.G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 295-296

<sup>195</sup> K.G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 296

Istraživanje je pokazalo da postoje mnogi načini komunikacije u umetnosti koji se ne odnose samo na verbalni dijalog, već obuhvataju i simbolična značenja prostora, pokreta i ostalih audio vizuelnih elemenata. Dijalog koji umetnost može da uspostavi, može se zasnivati na posebnom „alfabetu“ značenja koje gradi i postavlja autor specifično za to delo. Taj jedinstven jezik dela obuhvata i prostor kao zasebni lik u delu. Pitanje je do koje mere sam prostor može preneti ideju dela i doprineti da se uspostavi što dublji dijalog sa publikom. Ovo pitanje je druga osnova za lično umetničko istraživanje u okviru prostora.

#### IV KRITIČKA ANALIZA REFERENTNIH UMETNIČKIH RADOVA

Umetnička dela za analizu izabrana su iz različitih razloga. Ono što im je zajedničko je pretežno neverbalni način komunikacije i sklonost ka simboličkom načinu prenošenja poruka. Svi umetnički radovi su filmovi koji koriste prostor kao jedan od osnovnih načina komunikacije sa publikom.

Alejandro Hodorovski (Alejandro Jodorowsky Prullansky) u svom filmu *Sveta Planina* (*The Holy Mountain*), koristi simboličke elemente kako bi preneo sadržaj i ideju. Tema filma je metafora duhovnog putovanja u kojoj likovi teže „istini“, tj. univerzalnoj spoznaji. Njegov rad je referentan, jer koristi simbole i vizuelni jezik u okviru prostora kako bi ostvario dijalog sa publikom. Njegova sklonost da u određenim trenucima snima i prikazuje prostor na stilizovan (grafički, dvodimenzionalan, nepravilan, nelogičan) način, ostavlja utisak da je prostor jedan od glavnih prenosilaca same ideje filma.

Metju Barni (Matthew Barney) je prevashodno skulptor, koji koristi medij filma kao platformu za performans. U njegovom opusu filmova *Kremaster Ciklus* (*Cremaster Cycle*), on ljudsko telo doživljava kao skulptoralnu metaforu za teme kojima se bavi. Prostor je za njega baza inspiracije za vizuelni izraz i element kojim nadgrađuje sadržaj. Njegovi filmovi nemaju verbalni dijalog,<sup>196</sup> već koriste zvuk, muziku i vizuelni izraz da prenesu narativ. Njegov glavni model za prenošenje priče je dijalog koji nastaje između prostora i metaforičnih likova. Glavni način komunikacije jeste putem pokreta i radnji likova, u formi performansa. Prostor i elementi u prostoru su simboli i metafore za određeno stanje, radnju, proces ili umetnikov stav. U filmu *Kremaster Ciklus 3* (*Cremaster Cycle 3*), koji je ujedno i poslednji u nizu, on objedinjuje prethodne filmove i metaforički ih prikazuje na samom kraju filma, lociranom u *Muzeju Gugenhajm* (*Guggenheim Museum*), u Njujorku, čime zatvara ciklus projekta. Zanimljiv kontekst je da je ceo opus *Kremaster Ciklus* naknadno prikazan u *Muzeju Gugenhajm* što samom prostoru muzeja kao mestu radnje, simbolu i liku u filmu, daje dodatni narativ.

---

<sup>196</sup> Izuzetak je jedna scena *Kremaster Ciklusa 2*, gde je dijalog korišćen kao poetski izraz susreta dva lika u prošlosti.

Nikolaus Gejrhalter (Nikolaus Geyrhalter) je austrijski producent, reditelj i snimatelj koji se bavi filmom pretežno dokumentarnog karaktera. Njegov film *Homo Sapiens* iz 2016. godine je film dokumentarnih video snimaka koji prikazuju napuštene prostore širom planete. Ovaj rad prikazuje primer prostora koji preuzima ulogu naratora, glumca i glavnog lika. Film stvara neverbalni dijalog sa publikom putem slika prostora i zvučne slike. U odsustvu ljudi u filmu, ovaj rad ipak priča o ljudima širom planete, sa svime što donose svojim postojanjem i odnose za sobom kada napuste prostor. Lična interpretacija sadržaja ovih kadrova je bitan korak u prepoznavanju načina na koji sam prostor može da komunicira sa posmatračem. Prostori u filmu prikazuju hipotetičku budućnost planete bez ljudi. U prikazima takvih prostora, međutim, vidi se i paralelni kontekst ljudi kao bića sa specifičnim ljudskim potrebama, željama, aktivnostima, društvenim uređenjima i odnosima. Ovaj dupli narativ koji film nudi putem prostora i zvuka je bitan za temu umetničkog rada „Boje dijaloga“.

#### **4.1. Alejandro Hodorovski – *The Holy Mountain* (1973)**

Alejandro Hodorovski Prulanski je čileansko – francuski reditelj i umetnik u različitim sferama umetnosti. Njegov film *Sveta Planina (The Holy Mountain)* iz 1973. godine, je avangardno delo nastalo kao mešavina nadrealizma i hibridne mešavine misticizma i duhovnih praksi. Alejandro Hodorovski kaže da od njegovih filmova očekuje da budu stanju da spiritualno transformišu svoju publiku - „sa svakom novom slikom, moram da promenim sebe, moram da ubijem sebe, i moram da se rodim... I tada publika, publika koja ide na filmove, mora da bude pogubljena, ubijena, uništena i oni moraju da napuste gledalište kao novi ljudi“.<sup>197</sup> Njegovi radovi su više vizuelni eksperimenti čija se osnova nalazi pre u duhovnom i kreativnom, nego u verbalnom jeziku. Za njega su reči različite od postojanja. One nisu stvari, već obeležja stvari, put do značenja, što se i vidi u frazama „pas ne ujeda reči“ (The dog doesn't bite words) ili „Mapa nije mesto“ (The map is not the place).<sup>198</sup> Njegova početna tačka za stvaranje je poezija, poezija u kojoj traži „istinu“ koju nije moguće naći i opisati rečima, jer je ona sama po sebi neograničena i beskrajna.

---

<sup>197</sup> Jeremy Guida, Media Review: Producing and Explaining Charisma: A Case Study of the Films of Alejandro Jodorowsky, pg.3

<sup>198</sup> Ilan Stavans “Jodorowsky on God, Anti-Semitism and the Uses of Poetry“ Literary Hub, May 29. 2015 <https://lithub.com/alejandro-jodorowsky/> preuzeto 15.04.2021.

On zato poezijom pokušava da uhvati ono što se uhvatiti može, a to je „lepota“, ono pozitivno, kreativno, božanstveno u ljudima.<sup>199</sup>

*Sveta Planina* je njegov četvrti film, nastao 1973. godine. Posle filma *El Topo* (1970), nadrealističkog filma u stilu klasičnog vesterna, koji sadrži relativno razumljiv zaplet, *Sveta planina* je jedinstveno delo nadrealizma. On koristi nadrealne slike kako bi skrenuo pažnju na značaj i značenje samih vizuelnih slika koje koristi u formi narativa. Montažom i *Kulešovim efektom*<sup>200</sup> on stvara vezu između uzastopnih slika, kako bi do gledaoca došao sadržaj na nivou nesvesnih asocijacija i individualnog doživljaja. *Kulešov efekat* se odnosi na psihološki fenomen koji se postiže načinom montaže, a odnosi se na stvaranje smisla iz veze, odnosno odnosa dva uzastopna kadra.



Slika 31 - Kulešov efekat, primer Alfreda Hičkoka

Ta veza nastaje u individualnom doživljaju posmatrača povezivanjem smisla iz dva uzastopna, ali posebna kadra, a ne jednim kadrom koji sadrži sva značenja koja treba da se prenesu.<sup>201</sup> Kulešovo stanovište je da se film sastoji od fragmenata i sklopova tih

---

<sup>199</sup> Ibid, preuzeto 15.04.2021.

<sup>200</sup> *Lev Kuleshov* - reditelj Sovjetskog Saveza dvadesetih godina XX veka.

<sup>201</sup> Alfred Hičkok daje primer Kuleševog efekta – Daje dva primera: U prvom slučaju je u prvom prikazanom kadru majka sa detetom kako se igra, a u drugom kadru muškarac koji ih gleda sa blaženim osmehom. Utisak o tom muškarcu iz drugog kadra je da je on brižan, pažljiv i pozitivan čovek. U drugom slučaju prvi kadar se zameni sa slikom žene u bikiniju kako se sunča, a drugi kadar je isti onaj iz prvog slučaja – osmehnuti muškarac. Utisak koji se sada stiče je da muškarac ima perverzne i seksualne namere. Odnos između prvog i drugog kadra je ono na osnovu čega posmatrač stiče utisak o likovima; Intervju

fragmenata, koji su u realnosti različiti. Time se akcentat ne daje sadržajima slika u filmu, već njihovoj kombinaciji. Ovaj efekat je mentalni fenomen po kome kontekst prikazanih elemenata u kadru pruža više slojeva značenja u percepciji samih gledalaca.<sup>202</sup> Korišćenjem ovakve tehnike montiranja, film nudi nekonvencionalni pristup prikazivanju stvarnosti.

Simboli su u filmu noseći elementi narativa kojima se Hodorovski služi kako bi ispričao priču o ljudima, civilizaciji i duhovnoj transformaciji. Njegov svaki prostor, osim osnovnih elemenata, sadrži i žive ili mrtve životinje koje nose svoju simboličku vrednost. Naga tela, insistiranje na seksualnosti, psihologija dominacije i nasilja, kao i elementi apsurdna, su sastavni deo svakog kadra u filmu. Pored simbola kao što su raspeće, lutke Isusa, ptice koje izleću iz svežih rana od metaka iz grudi žrtava, Hodorovski se koristi i simbolima alhemije<sup>203</sup>, tarota<sup>204</sup>, hrišćanstva, kabale<sup>205</sup>, hinduizma<sup>206</sup> čime potpuno zatvara mogućnost svesnog razumevanja konteksta koji ovi simboli nose. Simboli ovde imaju funkciju prenosa sadržaja same priče ili prikazivanja transformacija koje se dešavaju sa likovima. Mešanje različitih okultnih, religioznih i mističnih veština, ukazuje

---

Alfred Hičkok "Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle 1964"  
<https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpiI> preuzeto 23.06.2021.

<sup>202</sup> "The Kuleshov Effect: the influence of contextual framing on emotional attributions" Oxford Academic, <https://academic.oup.com/scan/article/1/2/95/2362814> preuzeto 23.06.2021.

<sup>203</sup> *Alhemija* - vrsta hemije, u srednjem veku, koja se bavila pokušajem pronalaska načina da se obični metali pretvore u zlato i pokušajem pronalaska leka koji bi izlečio bilo koju bolest; "Alchemy" Cambridge Dictionary <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/alchemy> preuzeto 26.06.2021. /Po Jungovom tumačenju alhemija je proces ka mentalnom i duhovnom sazrevanju ka centru Sopstva; ideja o preobražajima elemenata je ceo sistem simboličnih i spekulativnih misli koje su zapravo put ka individualizaciji; „zapadnjački oblik joge“; K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminara održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.46; 104

<sup>204</sup> *Tarot* – fr. i Ital: *tarocchi*; set karata sa specijalnim slikama; koristile se za igru i predviđanje budućnosti u Italiji od oko 1430 godine; "Tarot" Britannica <https://www.britannica.com/topic/tarot> preuzeto 24.07.2021./ naziv je nastao u kasnom 16. veku; "Tarot" Oxford Learner's Dictionary <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/tarot> preuzeto 24.06.2021.

<sup>205</sup> *Kabala - Kabbalah* (Kabbala, Kabala, Cabala, Cabbala, Cabbalah) – hebrejski: Tradicija, ezoterični jevrejski misticizam koji se bazira na tajnom znanju neispisane Tore (božanskog otkrovenja) koje je Bog preneo Mojsiju i Adamu; nastao u 12. veku; "Kabbala" Britannica <https://www.britannica.com/topic/Kabbala> preuzeto 24.06.2021.

<sup>206</sup> *Hinduizam* – glavna i najstarija svetska religija; nastao je u dolini Inda, otprilike u 2. ili 3. milenijumu prehrisćanske ere; sastoji se od nekoliko različitih sistema filozofije, verovanja i rituala koji su postojali „oduvek“. Sistem verovanja je naposljetku zabeležen na sanskritu u tekstu Veda (*Vedas*) 1500 - 500.p.n.e i odnosi se na ideju „večnog poretka“ - uređenog, racionalnog i kontrolisanog univerzuma od strane Brahme (*Brahman*); "Hinduism" World History Encyclopedia <https://www.worldhistory.org/hinduism/> preuzeto 24.06.2021.

na rediteljev doživljaj da one pripadaju istoj ljudskoj potrebi za prosvetljenjem i smislom, samo je ona oblikovana kroz različite prakse, reči ili načine. Manjak razumevanja ovih simbola ne smanjuje vrednost samog dela, jer film ide ka tome da stvori jedinstveni doživljaj ili načini potencijalnu duhovnu transformaciju kod publike, a ne da prenese sadržaj narativa, čija tema se može smatrati univerzalnom.

Kada se Lopov – Isus<sup>207</sup> i njegov saputnik, obogaljeni indijanac, nađu u bezimenom gradu na vašaru, vidimo različite likove u kostimima koji ne ukazuju ni na jednu specifičnu epohu. Kostimografsko rešenje obuhvata vrlo različite kostime – od aluzije na renesansne odore, meksičkih tradicionalnih nošnji, uniformi 20. veka, do savremenih kombinacija košulja i pantalona. Ova neodređenost epohe podržava ideju univerzalnosti i bezvremenosti, stavljajući u isti kontekst američke turiste sa fotoaparatom sa rimskim legionarima.



Slika 32 - Sveta planina, Marija Magdalena, desno od šimpanze

Dominantan je utisak neprekidnog vašarišta i karikaturalnih likova, kao što su „glupavi“ Lopov - Isus, Marija - Isusova majka prikazana kao debeli muškarac opatica i trgovac, biskup koji govori nemuštim jezikom, organizator Cirkusa (koji se bazira na pokolju žaba

---

<sup>207</sup> *Lopov – Isus* – često nazivan Budalom u filmu, simbol je 0 Tarot karte, od ukupno 22 koliko ih ima; franc. *le Mat*, eng. *the Fool* i povezuje se sa elementom vazduha; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str.395.



i kameleona<sup>208</sup>) koji je predstavnik nacističkih ideja itd. Bez ikakve suvišne verbalizacije, ovi likovi i prizori oslikavaju kritički stav Hodorovskog prema različitim aspektima ljudskog društva, religije, istorije i ljudskih osobina uopšte. Glavni lik, Lopov - Isus, u prvom delu sa sobom nosi svog obogaljenog saputnika, dok Marija Magdalena kao prostitutka sa sobom nosi šimpanzu.

U drugom delu filma, kada je u toku duhovna transformacija lopova, vidimo da je bogalj „monstrum“ u njegovom umu, što je aluzija na duhovnu i mentalnu „prljavštinu“, plitke i površne navike i greh, kojeg mora da se reši. Ovaj dualizam može biti aluzija na psihičko i emotivno stanje vezanosti za sopstvena ograničenja i mogućnosti. Stavljanjem ovih univerzalnih „navika lenjosti“ u zaseban entitet, Hodorovski je predstavio ideju da svaki čovek ima izbor za koji će se element sopstvene ličnosti vezati i koje će odluke i navike negovati. Sloboda izbora kakvi ćemo biti, odnosno kakva ćemo ličnost postati je dostupna svakom čoveku.

Za razliku od prethodnog ostvarenja *El Topo* koji sadrži narativ oko kojeg se gradi slika, *Sveta Planina* se bazira na slici koja je inherentni deo same priče. Hodorovski se trudi da svakim kadrom iznenadi ili šokira gledaoca. Film počinje otvaranjem nadrealnog, simboličkog prostora koji aludira na funkciju hrama i ritualne obrede, u kojem crni mag šiša dve nage, gotovo identične žene. Ovaj apsurdni uvod u film navodi na zbunjenost i radoznalost, koji postaju dominantni elementi doživljaja ovog dela. Kasnije se ovaj prostor ponavlja, samo iz druge perspektive - viđen iz gornjeg rakursa, u sceni „krštenja“ Lopova –Isusa. Ovaj čin „krštenja“ je čest u mnogim kulturama, mnogobožackim, paganskim i monoteističkim. On kao simboličan i magijski čin ima funkciju duhovnog i mentalnog čišćenja, u kome se sve prethodne greške, činovi, misli i navike ostavljaju u prošlosti, dok se telo i duh pripremaju za novu fazu sazrevanja. Neobična je i pojava živog nilskog konja<sup>209</sup> koji se, takođe, kupa u tom bazenu. Ovaj organski, živi element u

---

<sup>208</sup> Cirkus žaba i kameleona – sastoji se od makete indijanskih piramida, na kojima žive Indijanci koje predstavljaju kostimirani kameleoni. Konkvistadori, kostimirane žabe dolaze da pokore Američki kontinent, gde dolazi do surovog pokolja žaba i kameleona. Ovaj događaj osvajanja od strane španske inkvizicije i Katoličke crkve najavljuje Lopov-Isus-Budala tako što krekeće i ponaša se kao žaba.

<sup>209</sup> “Hippopotamus” Symbols.com. STANDS4 LLC, 2021. Web. 20 Aug. 2021.

<https://www.symbols.com/symbol/hippopotamus> preuzeto 25.06.2021 i Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 253

geometrijskom, grafičkom prostoru, čini ceo proces živim i prirodnim. Takođe, nilski konj je simbol sa dubokim značenjem; u egipatskoj tradiciji se povezuje sa rođenjem deteta, ali i sa braniteljem teritorije; u jevrejskoj tradiciji u Knjizi po Jovu (40:15) opisan je kao nenormalno snažno biće poznato kao Behemot<sup>210</sup> i Levijatan<sup>211</sup>, za koje se tradicionalno smatra da vladaju kopnom i morem. „Put koji vodi bilo kom višem stanju prolazi kroz vodu, uz opasnost da se bude progutan od čudovišta“<sup>212</sup>



Slika 33 - Sveta planina, scena „krštenja”

U knjizi *Psihologija Kundalini Joge*, Karl Gustav Jung opisuje drugu čakru (*svadhisthana*) kao mandalu krštenja ili čakru ponovnog rođenja ili propasti. Ona je simbol nesvesnog, čiji element je voda – more u kom obitava „ogromni levijatan koji preti da nas uništi“.<sup>213</sup> Simbol ove čakre je kružnica sa mladim mesecom (simbol ženskog arhetipa), šest latica lotusa oko centra i Levijatanom u centru simbola. U ovoj mandali dolazi do susreta sa strašnim čudovištem Levijatanom koji nas vodi do preporoda ili propasti. Proces odlaska u vodu (susreta sa nesvesnim podnebljem emocija) gde vlada

<sup>210</sup> *Behemot - Behemont* - u Starom Zavetu, u Knjizi po Jovu (40:18) Behemoth je veliki preživar sa „kostima koje su bronzane cevi i udovima poput gvozdениh poluga“; Behemoth” Britannica <https://www.britannica.com/topic/Behemoth> preuzeto 24.06.2021.

<sup>211</sup> *Levijatan* –čudovište koje se pominje u Bibliji, jedno od stvorenja iz pravremena, potiče iz haosa i vezuje se za krokodila, koji likom podseća na zmaja; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str.177

<sup>212</sup> K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminra održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.69

<sup>213</sup> *Ibid*, str.68

Mesec (simbol stecišta duša umrlih i ponovnog rođenja), ukazuje da je ovo materica ponovnog rođenja, krstionica.<sup>214</sup> U rukama Alhemičara i njegove magijske pomoćnice, zaštićen mističnim simbolima, Lopov-Isus nema opasnosti da strada od morske nemani (Levijatana - nilskog konja). Proces „krštenja“ je uspešno završen.

Verbalni jezik se u prvom delu filma koristi minimalno, često da uslovi akciju ili radnju kod sagovornika. U svim ostalim slučajevima jezik se svodi na nemušto mrmljanje ili ispuštanje zvukova, tako da postupak preuzima ulogu naracije. U drugom delu filma, kada reditelj uvodi nove likove koji, takođe, učestvuju u duhovnom putovanju, verbalizacija dobija svoju klasičnu ulogu naratora. Alhemičar, koga igra sam Hodorovski, je glavni narator i vodič kroz priču, na čije smernice ostali odgovaraju postupcima. Simptomatično je za ceo film da se na verbalizaciju reaguje postupkom, a neretko i obrnuto, što se kosi sa realističnim oblikom dijaloga. Međutim, nadrealnost ovih odnosa je potpuno prirodna u kontekstu ovakvog sveta koji je Hodorovski sagradio. U kontekstu klasične kinematografije najbitnije je preneti priču i njeno značenje, tako da ne dođe do zbunjenosti ili nejasnoća. Međutim, ovakav racionalistički pristup ne važi za film nadrealizma, kod koga je najbitnija duboko emotivna reakcija kod publike, koja proizilazi iz nesvesnih sadržaja. *Sveta Planina* po istom principu nekonvencionalnih slika i apstraktnih sadržaja, evocira emotivnu reakciju kod publike, kako bi ona interpretirala plasiran sadržaj na svoj način. Film je u toliko konfuzan i zahtevan, jer ne zahteva razumevanje, već doživljaj i analizu.

Prostor u filmu oscilira od super realističnog do nadrealnog i simboličnog. Na primer, u scenama grada, svi elementi su realistični i asociraju na realne, istorijske arhitektonske strukture, mada često bez obeležja nekog određenog vremena. Lukovi i podrumski ambijent su prostori u kojima se dešava religiozna priča sa Isusom i pravljenjem njegovih lutki dvojnika. U istom prostoru je smešten i nemušti Papa sa svojom verzijom razapetog Isusa, u odori koja ukazuje na moderniji vremenski kontekst. Međutim, kada Lopov-Isus izađe na ulicu, nailazi na ples vojnika i zatvorenika koji se dešava u dvorištu nekog kompleksa, za koji se pretpostavlja da je zatvor. Realan prostor zatvora je u ovom slučaju

---

<sup>214</sup> Ibid, str.77

simboličan kontekst cele socijalne konstrukcije i njene podele na vojsku i narod. Zbog tog okruženja u kom vojska ubija narod i narod strada, ova slika plesa između dve suprotstavljene strane predstavlja apsurd u kome ovakav sukob ne dovodi ni do kakvog rešenja ili promene, već se samo situacija iznova ciklično ponavlja. Apsurdna slika plesa u ovom realističnom prostoru je prizor koji se odnosi na situacije u svim vremenima i epohama u istoriji. Sa druge strane, Hodorovski opet koristi potpuno nadrealne prostore, kada priča o mističnoj inicijaciji Lopova pod vođstvom Alhemičara. Za otvaranje ovih prostora često koristi gornji rakurs koji čini da prostor izgleda dvodimenzionalno, kao da je slika na kartama. Hodorovski na ovaj način povezuje sliku i akciju u prostoru sa Tarot kartama.

Često su ti „dvodimenzionalni“ prostorni simboli čakri<sup>215</sup> iz hinduističke tradicije, alhemijski simboli, masonsko svevideće oko, tarotski simboli, u kojima ljudi u takvom prostoru predstavljaju elemente procesa koji su obuhvaćeni tim simbolima. Osnova ovih slika je pretežno krug<sup>216</sup>, koji ima mnogo značenja i najuniverzalniji je simbol na svetu. Zbog svoje geometrijske savršenosti – bez početka i bez kraja, bez pravca i orijentacije, povezuje se sa nebom, božanskim i kosmičkim silama. U mnogim kulturama krug je povezan sa Suncem i Mesecom i cikličnim pojavama u prirodi i životu.<sup>217</sup> U istočnjačkoj filozofiji *mandala*<sup>218</sup> na sanskritu znači „krug“ i povezuje se sa kosmičkom silom i predstavlja život koji se nikad ne završava i ideju da je sve međusobno povezano u životu i kosmosu. Jung *mandalu* smatra arhetipom koji se često može pojaviti u nesvesnom kod

---

<sup>215</sup> *Čakre* –sanskrit: cakra, cakka – točak, krug; energetski centri po hinduističkoj i prebudističkoj filozofiji koji se nalaze u telu. Većih centara u telu ima 7 mada ih ima na desetine po celom telu. Sa stanovišta Jungove psihologije „Simboli čakri nam, zapravo, omogućuju stanovište koje se proteže sa onu stranu svesti. To su uvidi u psihi kao celinu, u njena različita stanja i mogućnosti. Oni predstavljaju psihi sa kosmičkog stanovišta“; K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminara održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.135

<sup>216</sup> *Krug*- simbol koji se pojavljuje još od praistorije; rasprostranjen na svim kontinentima u različitim vizuelnim varijacijama. Pojavljuje se kao simbol u Hrišćanstvu, Hinduizmu, Budizmu, Alhemiji, itd...; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str.183

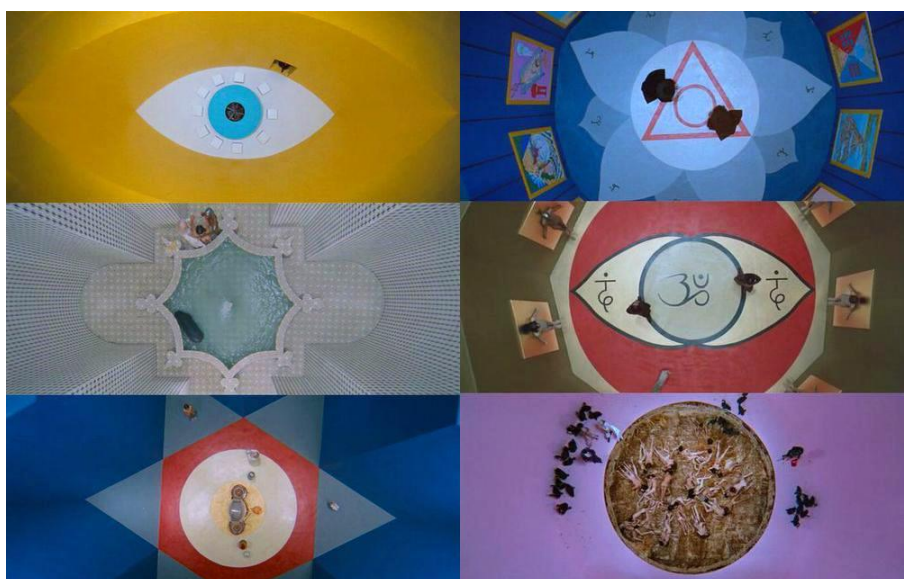
<sup>217</sup> *Ibid*, str. 183

<sup>218</sup> *Mandala* – često se koristi u meditaciji u indobudističkim filozofijama; Mandale su zapravo duhovni odrazi poretka sveta kombinovani sa drugim elementima i geometrijskim oblicima kvadrata; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 223

procesa psihičkog sazrevanja.<sup>219</sup> Nakon haotičnih faza, u procesima psihičke stabilizacije, ovaj simbol vodi psihičkoj i duševnoj celovitosti.<sup>220</sup>



Slika 34 - Sveta planina, kadar iz filma



Slika 35 - Sveta planina, prostor iz gornjeg rakursa

<sup>219</sup> Jung daje lični primer da mu se, dok je bio na ratištu 1916 -1919. god, pojavljivala nesvesna potreba da svakodnevno crta simbol, za koji je godinama kasnije shvatio da je mandala. Ovaj primer je dao kao predstavu veze nesvesnih procesa sa okolnostima u kojima se svesno nalazi, koja se manifestuje u arhetipu mandale; K.G.Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015. str. 196

<sup>220</sup> K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminra održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.174-178

Prostori su ponekad tako kadrirani da se gubi utisak o perspektivi. Na primer, u sceni, u kojoj Lopov prolazi tunel napravljen od spektra duginih boja kad prilazi Alhemičaru, prostor je kadriran, oslikan i osvetljen, tako da se stiče utisak dvodimenzionalne površine po kojoj se kreću glumci. Ova optička iluzija smanjuje dubinu perspektive prostora i pojačava utisak simbola koji se nalaze u tom prostoru, kao što su kamila<sup>221</sup>, tron od koza, Alhemičar, njegova pomoćnica<sup>222</sup>, dva stuba (levi-crni i desni-beli)<sup>223</sup> sa *ji-đing*<sup>224</sup> simbolima u *jīn-jāng*<sup>225</sup> koloritu, koji su predstavnici dualnog sistema muškog i ženskog principa. Celokupno kadriranje sa scenografijom i osvetljenjem doprinosi simbolici scene i susreta koji se dešava između Lopova i Alhemičara. Ovakve, česte slike koje mešaju realistične, organske elemente koji se mogu čitati kao scenografski, prostorni elementi sa grafičkim i dvodimenzionalnim simbolizmom prenose višeslojni sadržaj koji je namenjen nesvesnim doživljajima. Osim što ti kadrovi mogu biti slike same za sebe, koje i bez pokreta prenose značenje, one, u kontekstu filma, zbog pokreta i Kulešovog efekta imaju dublji efekat na doživljaj i ličnu interpretaciju.

---

<sup>221</sup> *Kamila* – simbol umerenosti, trezvenosti; u srednjem veku postala simbol razlikovanja – *discretio*; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str.151

<sup>222</sup> Ovaj lik je u filmu obeležen Sefirotima (Sefirot), emanacijama božanske sile u Kabali (hebrejskim nazivima za sefirote) - ovo su kanali božanske stvaralačke životne snage ili svest kroz koju se čovečanstvu otkriva nespoznatljiva božanska suština predstavljenih sa deset atributa; „Sefirot“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Sefirot#Three\\_configurations\\_of\\_the\\_sefirot](https://en.wikipedia.org/wiki/Sefirot#Three_configurations_of_the_sefirot) preuzeto 24.06.2021./ Safira ima 10 i označavaju arhetipe, koji su povezani sa 22 linije koje povezuju ove tačke; dijagram sa deset sefira i linijama koje su prikazi veza između sefira označavaju Drvo života; „Tree of life (Kabbalah)“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Tree\\_of\\_life\\_\(Kabbalah\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tree_of_life_(Kabbalah)) preuzeto 24.06.2021.

<sup>223</sup> *Tri Stuba (Three Pillars)* – simbol iz Kabale u okviru Sefirota (Drvo života); crni, levi stub predstavlja strogost, odgovara hebrejskom slovu Mem, elementu vode i ženskom aspektu; beli, desni stub predstavlja milost, odgovara hebrejskom slovu Shin, elementu vatre i muškom aspektu; „Sefirot“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Sefirot#Associations\\_of\\_the\\_3\\_columns](https://en.wikipedia.org/wiki/Sefirot#Associations_of_the_3_columns) preuzeto 24.06.2021.

<sup>224</sup> *Ji-đing* - starokineski set simbola koji se odnose na polaritet „muškog“ i „ženskog“ arhetipskog principa u proročke svrhe. Osnovni simboli su trigrama načinjeni od kombinacije prekinute i neprekinute linije. Neprekinute linije predstavljaju muški elemnt, dok prekinute predstavljaju ženski. Osam mogućih trigrama predstavljaju: nebo, zemlju, vodu, vatru, vlagu, vetar, grom i planine. Spajanjem po dva trigrama nasaje maksimalan broj od 64 heksagrama, koji obrazuju neku vrstu formule sveta; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 140-141.

<sup>225</sup> *Jīn-jāng* – starokineski simbol kosmičkog dualizma. Jin – ženski, sever, hladnoća, senka, zemlja, pasivnost, vlažnost; Jang – muški, nebo, jug, svetlost, aktivnost, suvoća. Simbol je kružna površina podeljena da crni (Jin) deo sa belim krugom, i beli deo (Jang) sa crnim krugom. Ovaj simbol ne aludira na kontrast i sukob ova dva pola, već na njihovu komplementarnost u dopunjivanju. U dijagramima Jin – isprekidana linija, a Jang je puna linija; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 141-142.



Slika 36 - Sveta planina, susret sa alhemičarem

Početak alhemijskog procesa transformacije „olova“ u „zlato“, započinje u prostoru koji je u osnovi heksagram.<sup>226</sup> Ovaj alhemijski simbol nastao je spajanjem četiri trougaona elementa; IGNIS – vatra (trougao na gore), AQUA – voda (trougao na dole), AER – vazduh (trougao na gore sa horizontalnom linijom) i TERRA – zemlja (trougao na dole sa horizontalnom linijom). U svetlu alhemije, ova četiri simbola ujedinjena u heksagramu predstavljaju pramateriju (*prima-materia*) zaslužnu za čitavo stvaranje. U *slobodnom zidarstvu*<sup>227</sup> ovo je simbol jedinstvene celine. U ovom heksagonalnom prostoru je prisutan i živi pelikan,<sup>228</sup> koji simboliše transformaciju „olova“ u „zlato“. Pelikanov kljun predstavlja „kamen mudrosti“ koji „umočen u tečno olovo, i sam postaje tečan i rastvara se da bi izazvao preobražaj olova u zlato“.<sup>229</sup> Kao simbol požrtvovane ptice koja u sebe

<sup>226</sup> *Heksagram* – između ostalog predstavlja i moćan magijski simbol; po dubinskoj psihologiji heksagram u krugu predstavlja neku vrstu pojednostavljene mandale čija funkcija je pomoć pri meditiranju; u staroj Kini označavali su i 64 kombinacije trigrama u ji-đingu; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 110-111.

<sup>227</sup> *Slobodni zidari ili masoni* – bratska organizacija sa tajnom, sa centralnom Velikom Ložom Engleske, osnovana 1717. u Londonu; „Istorijat Slobodnog Zidarstva u Srbiji“ USVNSS Regularna Velika Loža Srbije, drevnih, slobodnih i prihvaćenih masona <https://rgls.org/istorijat-slobodnog-zidarstva-u-srbiji/> preuzeto 24.06.2021.

<sup>228</sup> *Pelikan* – kao ptica koja svija gnezdo i u kljunu nosi hranu za mlade, tako što savija glavu ka grudima, dovela je do pogrešne predstave da roditelj sebi kida grudi kako bi nahranio mlade svojom krvlju. Pelikan je tako postao simbol Hristove žrtvenosti i roditeljske požrtvovane ljubavi; Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 298

<sup>229</sup> Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 298

stavi samo onoliko hrane koliko joj je potrebno, pelikan predstavlja „nesebično stremljenje ka oplemenjivanju“.<sup>230</sup>



Slika 37 - Sveta planina, alhemijski proces



Slika 38 - Sveta planina, alhemijski proces

Nakon transformacije Lopov-Isus se pogleda u ogledalo i uz krik ga lomi. Ovo se može protumačiti kao susret sa Egom i finalni stadijum slamanja tog individualnog Sopstva,<sup>231</sup> jer susret sa ogledalom ima dvojaku prirodu. Neki se, kao Narcis u grčkom mitu, u svom odrazu izgube, dozvoljavajući da ih Ego pobedi. Dok „drugi mogu da se vrate k sebi tek pošto se pogledaju u ogledalo i uvere se u svoju istinsku egzistenciju“.<sup>232</sup> Finalni stadijum ovog alhemijskog procesa – dolaženje do „kamena koji ima dušu“, dešava se u prostoru

---

<sup>230</sup> Ibid, str. 298

<sup>231</sup> *Sopstvo* - Po stavu Junga postoji lično Sopstvo, lično JA koje je središte svesne ličnosti koja pripada individui, dok nadlično Sopstvo predstavlja arhetip najvećeg ideala, nadličnom nesvesnom i koje je nadređeno ličnom JA. Te tako lično Ja, naš ego ne može da sagleda u svojim umanjenim okvirima sve što nadlično Sopstvo obuhvata, već samo može da nasluti. Zato je Sopstvo arhetip potpunosti, cilj celokupnog procesa individuacije, dok je JA centar samo dela koji se odnosi na našu svest; Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 171-172

<sup>232</sup> Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004, str. 261



koji izgleda kao kaleidoskop od ogledala. U ovoj situaciji, međutim, ogledala predstavljaju introvertni proces Lopov-Isusa, njegov prostor individuacije u kome on prevazilazi svoj Ego. Ovaj kaleidoskopski, ogledalski prostor, sa odrazima koji se nižu u beskonačnost, ukazuje na duboku i beskonačnu introspekciju.



Slika 39 - Sveta planina, scena sa ogledalima



Slika 40 - Sveta planina, scena sa ogledalima

U slici pete čakre (*vishuddha*) odigrava se psihička transformacija u kojoj „sam svet postaje odraz psihe“.<sup>233</sup> Alhemičar putem tarot karata i kretanjem kroz ovaj simboličan prostor vodi mladog Lopova - Isusa da završi ceo lični proces i integriše ga u psihi<sup>234</sup>. Sledeći korak podrazumeva izlazak iz lične psihičke individualnosti, u sferu koja se

---

<sup>233</sup> K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminara održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.114

<sup>234</sup> *Proces Individuacije* - Individuacija se poklapa sa razvitkom svesti iz prvobitnog stanja identiteta (v. identitet). Stoga individuacija znači proširivanje sfere svesti i svesnoga psihološkog života; K.G. Jung *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003, str. 324

povezuje sa kolektivnim iskustvom i teži nadličnom Sopstvu.<sup>235</sup> Osnova ovog prostora je slika simbola šeste čakre (*ajna*) i mesta kada Hodorovski uvodi dodatnih osam saputnika u ovaj duhovni proces. Ti likovi su personifikacije određenih planeta i manifestacija korupcije, pohlepe, nehumanosti, agresije koji se ogledaju u likovima političara i biznismena. Ova trećina filma se odnosi na kritiku društvenih i političkih uređenja. Jezikom parodije, ovaj segment filma kritikuje različite društvene kategorije, kao što su policija koja vrši neku vrstu „kastacije“ karaktera kod svojih članova; mediji koji se bave propagandom usađujući kod dece rasizam i mržnju putem agresivnih igračaka i igara; modni trendovi koji prave šablon idealnog čoveka po kom ljudi treba da se oblikuju, plastificiraju i „štancuju“; moderna umetnost koja služi zadovoljenju lične erotske i egoistične potrebe, bez smisla, ideje i kvaliteta; arhitektura koja ne pruža ljudima stanove za kvalitetan život, već „grobove“ u kojima mogu da prespavaju između radnog vremena.



Slika 41 - Sveta planina, scena sa arhitektom



Slika 42 - Sveta planina, scena sa arhitektom

---

<sup>235</sup> *Transcedentna funkcija* – psihološka funkcija, dobila je naziv jer „transcedentira“, prevazilazi sukob između svesnog i nesvesnog, ali ne po cenu potiskivanja nesvesne tendencije već integrisanjem i nesvesnog i svesnog stava. Ova funkcija ima ulogu medijatora. Njen zadatak je da povezuje i objedinjuje protivrečne duševne strukture, tendencije i funkcije, svesno i nesvesno, racionalno i iracionalno, ekstraverziju i introverziju, da stvara nešto treće, novo, više, što je iznad suprotstavljenih stavova; Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Sužbeni glasnik, 2017, str. 134-135.



Slika 43 - Sveta planina, inicijacija u vojsku



Slika 44 - Sveta planina, moderna umetnost

U poslednjoj trećini filma se dešava kolektivna transformacija likova, izvan nadrealnog simboličnog ambijenta. Hodorovski ovaj vid unutrašnje transformacije likova u potrazi za „istinom“ i besmrtnošću smešta u eksterijer, u prirodu. Režirajući ga gotovo dokumentaristički, narativ koji vodi Alhemičar, koji je sada kao guru, vodič, nastavlja se linearno. Zbog drugačijeg vizuelnog i likovnog ključa, ceo njihov proces deluje surovije i realističnije. Odnos likova sa prirodom, koji naglašava snagu prirode, ukazuje na pročišćenost čula do koje dolazi nakon ozbiljne duhovne transformacije.



Slika 45 - Sveta planina, poslednja trećina filma

Krajnji stadijum ove potrage za „istinom“ jeste scena oko okruglog stola, kojom Hodorovski razbija poslednju iluziju. Iako je ovo kraj avanture, ništa nema kraj. Avantura na koju su krenuli u potrazi za besmrtnošću, kako bi bili kao bogovi, a ne kao obični smrtnici, dovela ih je do toga da su postali humaniji ljudi nego što su ikada bili. Nisu dostigli besmrtnost života, ali su zato dostigli realnost života.<sup>236</sup> Ovim rečima Hodorovski otvara kadar celog filmskog seta i snimajuće ekipe koja radi na filmu iza kamere. Ukazujući tako da je sve ovo fantazija, san ili fotografija, Hodorovski poziva na borbu protiv iluzija, tj. *Maye*<sup>237</sup> i sa svojim učenicima odlazi u realni svet koji ih čeka. Ovo probijanje četvrtog zida je poslednja izjava Alehandra Hodorovskog, kojom se stiče utisak da se prava duhovna potraga jedino nalazi u realnom životu u dodiru sa realnim okolnostima. Tako gledano simboli, mistika i psihološki procesi služe samo kao inferiorna osnova za pravu životnu interakciju, koja vodi produhovljenosti i otkrivanju prave „tajne“ o životu. Čini se da je *Sveta Planina* simbol za sam film kao umetnički medij.

<sup>236</sup> Film “Holy Mountain HD by Alejandro Jodorowsky”  
[https://archive.org/details/HOLYMOUNTAIN\\_201806](https://archive.org/details/HOLYMOUNTAIN_201806) preuzeto 25.06.2021.

<sup>237</sup> *Maya* – sanskrit: „magija“ ili „iluzija“, koncept iz hinduizma;” *Maya*” Britannica  
<https://www.britannica.com/topic/maya-Indian-philosophy> preuzeto 25.06.2021; pojavni svet je *Maya*, privid iluzija; svest je *Maya*, koprena koja se sastoji od projekcija prošlih iskustava; K.G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminra održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015, str.144; po budizmu ovakva dualistička filozofija ne daje kompletan uvid u prirodu realnosti, jer Buda proklamuje da su asketizam i hedonizam samo delovi realnosti, i da je srednji put onaj koji vodi do prosvetljenja (neprevaziđena mudrost o međuzavisnosti i istinskoj prirodi svih fenomena); Daisaku Ikeda, *Živi Buda*, Balkanska Gnoza, Beograd 2004, str.65 i str.79

Česta upotreba Kulešovog efekta izaziva način posmatranja kod gledalaca koji je vođen i manipulisan režijom, tako da predstavljeni sadržaj postaje jedina relevantna istina. Svojim finalnim stavom, Hodorovski ostavlja utisak da je film nedovršena i nesavršena umetnička forma. Ostavlja utisak inferiornosti celog procesa koji nudi film u odnosu na proces koji nudi sam život.



Slika 46 - Sveta planina, kadar sa kraja filma



Slika 47 - Sveta planina, kadar sa kraja filma

Međutim, i pored te ideje o nedovršenosti i segmentiranom prikazivanju stvarnosti koju nudi film, snaga dijaloga koji je napravljen između gledalaca, sadržaja slika i reditelja je mnogo veća utoliko što film koristi simbole i neverbalan način komunikacije sa publikom. Kada bi se ovaj sadržaj prepričao ili predstavio u klasičnoj formi dijaloga među likovima i tako predstavio publici, efekat doživljaja ne bi bio kompletan i verovatno bi samo

izazvao dodatnu konfuziju kod posmatrača. Čini mi se da je film, koristeći jezik simbola izazvao doživljaj i u svesnom i u nesvesnom delu psihe kod publike, obraćajući se tako univerzalnoj ljudskoj težnji ka duhovnom (i psihološkom) razvitku. Tako je sadržaj koji prenosi film, putem simboličnih slika, usvojen i obrađivan u dubljem iskustvu kod gledalaca, prevazilazeći granice racionalnog i podjednako obuhvatajući aktivnosti svesnog i nesvesnog aspekta psihe.

#### 4.2. Metju Barni – *The Cremaster Cycle* (1994-2002)

Metju Barni je američki skulptor i umetnik iz San Franciska. Kao bivši atletičar, on se bavi granicama telesne i seksualne prirode čoveka sintetišući skulptoralne instalacije, crteže, performans i video u jedinstvena umetnička dela. Njegov opus *Kremaster ciklus* (*Cremaster Cycle*) se odnosi na pet filmova koji nisu snimani hronološkim redosledom, snimljenih u periodu od 1994. godine do 2002. godine, i čije priče nisu povezane. Međutim, zajednička tema svim radovima vidi se u samom nazivu (*cremaster*<sup>238</sup>), a to je *kremaster* mišić koji kontroliše kontrakcije testisa kao reakciju na spoljne stimulacije. Početni koncept projekta se zasniva na istraživanju procesa polne diferencijacije<sup>239</sup> reproduktivnih organa, koji se dešava u embrionalnoj fazi sazrevanja ploda. *Kremaster ciklus* čini pet eklektičnih, nekonvencionalnih filmova koji se ne baziraju na dijaloškom narativu, već umetnik ostavlja publici da doživi i istraži sadržaj. Barni se deklariše kao umetnik, skulptor, pre svega. Njegove skulpture nastaju iz narativa filma, koji nastaje iz narativa pisanog koncepta.<sup>240</sup> On koristi film kao medij koji je u službi performansa.<sup>241</sup>

Kreativni proces na stvaranju ovih radova sadrži autobiografske elemente kako autora, tako i, u nekim slučajevima, saradnika. Takođe proces obuhvata sadržaje koji su vezani

---

<sup>238</sup> “Cremaster” Lexico: powered by Oxford <https://www.lexico.com/definition/cremaster> preuzeto 05.07.2021.

<sup>239</sup> *Polna diferencijacija (seksualna diferencijacija)* - se može definisati kao fenotipski razvoj kao posledica dejstva hormona. U ljudskoj embriologiji, proces kojim se muški i ženski polni organi razvijaju iz neutralnih embrionalnih struktura. Normalni ljudski fetus bilo kog pola ima potencijal da razvije bilo muške bilo ženske organe, u zavisnosti od genetskih i hormonalnih uticaja; “Sexual differentiation” Britannica <https://www.britannica.com/science/sexual-differentiation> preuzeto 06.07.2021.

<sup>240</sup> Intervju Metju Barni „Plot/TV: Interview with Matthew Barney“ *Bildungsroman*, Astrup Fearnley Museum 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=6FzboAx8yZc> preuzeto 05.07.2021.

<sup>241</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 1“ izložba u Gugenhajm muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=I-zXnQNzHs> preuzeto 05.07.2021.

za biologiju, mitologiju, seks, geologiju, umetnost, masonske rituale i istorijske činjenice. Sve ove kategorije su predstavljene kao vid performansa u okviru filmskog medija. Jedna od ideja za nastajanje ovog ciklusa od pet radova je potreba, da ista tema bude istražena na pet različitih lokacija.<sup>242</sup> Prvobitno, Barni je odabrao lokacije koje se nalaze i na istoku i na zapadu Amerike i Evrope.<sup>243</sup> Vremenom, kako su filmovi nastajali na tim lokacijama, razvijale su se i pojedinačne priče odvojeno od centralne teme, koje su implementirane u svaki sledeći deo. Tako su lokacije bile osnova za kreativni proces, dok su priče nastajale spontano, u toku procesa. Svi prostori posmatrani su kroz teme biologije, fiziologije, mitologije i simbolike. Svaki film ima svoj narativ koncipiran oko ideje telesnosti i bioloških i organskih mogućnosti i načina korišćenja tela u odnosu na prostor. Pre početka stvaranja filmova, Barni i tim saradnika su imali inicijalni tekst od koga su polazili sa radom. U toku procesa snimanja filmova odstupali su od njega, kada bi samo kreativno stvaranje dovelo do nove transformacije sadržaja. Barni, ne samo da istražuje narativ i sadržaj koji nastaju u tom jedinstvenom trenutku na snimanju, već istražuje i odnose između zadatog prostora i oblika koji se postavljaju u prostor kao vidovi intervencije, kao i kretanja performerera i predmeta u okviru prostora. Iz njegovog iskustva se čini da prostor uvek donosi nepredviđene koncepte, čak i kad umetnik pokušava da predvidi njegove okvire i smesti svoje delo u njega.

*Kremaster Ciklus 3 (Cremaster Cycle 3)* je poslednji film u nizu, čija radnja se pretežno odvija u prostoru *Krajsler kule (Chrysler tower)* i, u poslednjoj trećini, u *Muzeju Gughenhajm*. Barni je imao potrebu da završi sa filmom pod brojem 3, kako bi okončao ciklus „u centru“. Sa idejom da napravi vertikalno delo, koje ima „kičmu“, radio je po sledećem redosledu: 4,1,5,2,3.<sup>244</sup> „Kičma“ projekta, centralni broj 3 u ovom nizu 1,2,3,4,5 je urađen na kraju, kao stub celog projekta. *Kremaster Ciklus 3* predstavlja priču o

---

<sup>242</sup> Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21, *This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011.* <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 05.07.2021.

<sup>243</sup> C.C. 4 (1995) – Isle of Man, između Irske i Engleske; C.C.1 (1996) – Bojs (Boise), Idaho, US; C.C.5 (1997) – Opera u Budimpešti, Mađarska; C.C. 2 (1999) – Veliko Slano Jezero (Great Salt Lake), Uta, US; C.C.3 (2002) – Isle of Man, Krajsler kula, Gughenhaim muzej, Njujork, US; „Cremaster 3: The Dance of Hiram Abiff“ Art Institutve Chicago, 2002. <https://www.artic.edu/artworks/180893/cremaster-3-the-dance-of-hiram-abiff> preuzeto 10.07.2021.

<sup>244</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Gughenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto 10.07.2021.

ambicioznosti, manifestovanu arhitektonskim delom *Krajsler kule*, koja, po rečima autora, na neki način perfektno simetrično reflektuje prethodne filmske delove projekata, postavljene sa obe strane svoje centralne ose.<sup>245</sup> *Krajsler kula* je tako objekat sa arhitektonskom i narativnom ulogom u delu.<sup>246</sup>



Slika 48 - Kremaster ciklus, kadar Krajsler kule

Film je u potpunosti koncipiran na komunikaciji bez verbalnog dijaloga. Uvodna sekvenca je postavljena na stenovitim obalama Irske u praistorijsko vreme, sa likovima iz tog vremena. Uvodni deo filma prikazuje iskonsku potrebu ljudi za stvaranjem, u liku kamenoresca, koga želi da kontroliše jači i agresivniji autoritet. Ovo je baza za odnos dva glavna lika u filmu, Masonskog Šegrta (Mason's Apprentice) i Velikog Arhitekta (Architect), koji je inkarnacija ideje o Vrhovnom Tvorcu, ujedno i najviši ideal *Slobodnih Zidara - Masona*.<sup>247</sup> Međutim, kako Barni navodi, oba lika su sporedna u odnosu na lik *Krajsler zgrade* koja je, zapravo, glavni karakter priče. Oba sporedna lika „na neki način aktiviraju ovaj arhitektonski lik“.<sup>248</sup> Priča filma prati proces kretanja Masonskog Šegrta, kroz *Krajsler kulu*, u pokušaju da dođe do Velikog Arhitekta.

---

<sup>245</sup> Ibid, preuzeto 10.07.2021.

<sup>246</sup> Ibid, preuzeto 10.07.2021.

<sup>247</sup> „Šta je slobodno zidarstvo“, Regularna Velika Loža Srbije drevnih, slobodnih i prihvaćenih Masona <https://rgls.org/sta-je-slobodno-zidarstvo/> preuzeto 10.07.2021.

<sup>248</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Gugenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto 10.07.2021.





Slika 49 - Kremaster ciklus, Veliki Arhitekta gradi Krajsler kulu



Slika 50 - Kremaster ciklus, Veliki Arhitekta gradi Krajsler kulu

Priča se odnosi prvenstveno na izgradnju *Krajsler kule*, a koja se prepliće sa mitologijom slobodnih zidara: „Hiram Abif (Hiram Abiff), arhitekta Solomonovog hrama, mučenik je u masoneriji, jer su ga ubili pokvareni klesari koji su radili ispod njega“.<sup>249</sup> Ovaj mit govori o znanju kao najvišoj vrednosti. Moć čuvanja znanja kao najviše tajne se dodeljuje Arhitekti koga glumi Ričard Sera (Richard Serra),<sup>250</sup> takođe skulptor po vokaciji. Arhitekta i njegovi radnici grade *Krajsler kulu*, obučeni u skladu sa vremenom u kom je originalno *Krajsler kula* izgrađena,<sup>251</sup> predstavljajući tako istorijski kontekst. Za Barnija je, čini se, ova veza znanja i moći, nešto što formira savremeno elitno okruženje koje se

<sup>249</sup> Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21, *This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011.* <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 05.07.2021.

<sup>250</sup> Richard Serra (rođen 2. novembra 1939, San Francisko, Kalifornija, SAD) je američki vajar koji je najpoznatiji po velikim apstraktnim čeličnim skulpturama, čije značajno prisustvo primorava gledaoce da se bave odnosima veličina, proporcija i različitih perspektiva. Poput ostalih minimalista svoje generacije, Serra se klonio umetnosti kao metafore ili simbola, namesto toga predlažući ideju skulpture kao fenomenološkog iskustva težine, gravitacije, prostora, procesa i vremena. Ipak, njegove skulpture još uvek dočaravaju uzvišenost svojim obimom i materijalnošću; “Richard Serra” Britannica <https://www.britannica.com/biography/Richard-Serra> preuzeto 06.07.2021.

<sup>251</sup> Krajsler kula je građena između 1928. i 1930. i uzima se za tipičan primer Art Deko (Art Deco) stila tih godina; “Crysler Building” Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Chrysler-Building> preuzeto 10.07.2021.

bazira na kapitalističkom društvenom sistemu. Za njega je ovaj poredak gotovo „magično“ samoodrživ, a njegov uticaj je neprikosnoven i nesaglediv.



Slika 51 - Kremaster ciklus, lik Šegrta



Slika 52 - Kremaster ciklus, lik Velikog Arhitekta

Masonski Šegrt koga tumači sam Metju Barni, napreduje prema vrhu *Krajsler kule* krećući se po vertikalnoj osi, unutar tehničkog prostora u kome se kreće lift. On iz tog prostora, punog sajli, mehanizama, betona i noseće konstrukcije, sipa sveže umešan cement u kabinu lifta koja se kreće na gore, ka vrhu kule. Postupak se ponavlja dok se lift preplavljen cementom ne zaustavi. Postupak se može čitati kao vid protesta protiv celokupnog sistema i hijerarhije koju predstavlja *Krajsler kula*. Nepredviđen za oči javnosti, ovaj skriveni prostor aludira na skrivene aktivnosti sabotaze unutar same *Masonske* strukture. Sam lik Šegrta prevazilazi nesvakidašnje teškoće u penjanju, kako bi ostvario svoj cilj. Vertikalna osa kretanja, takođe, aludira na posvećenost, koncentraciju i borbenost Šegrta koji teži samoostvarenju. Postavljajući ovakav zadatak sebi, Barni, kao bivši atletičar, ovim postupkom takođe istražuje granice, mogućnosti i način ophođenja fizičkog tela u različitim situacijama, što je tema koja je konstantno prisutna u ovim filmovima.



Slika 53 - Kremaster ciklus, scena kod lifta



Slika 54 - Kremaster ciklus, scena u liftu

Paralelno sa ovim ličnim procesom, u osnovi *Krajsler kule*, u Holu kod liftova, dešava se demoliranje starih crnih kola u kojima se nalaze leš ljudskog bića i orao, simboli Hiram Abifa<sup>252</sup> i Amerike. Performans izvodi pet Krajsler automobila iz 1930. godine. U mermerno crvenom ambijentu, ovaj, sve brutalniji čin, dovodi i do narušavanja samog prostora. U početku elegantan, bogat i kao takav prezentacija moći i prestiža visokog kruga društva, prostor Hola na kraju postaje mesto „ubistva“, „grobница“ prekrivena crnim tragovima guma, opiljcima, prašinom metala, i „lešom“ starog crnog automobila.

---

<sup>252</sup> Lik uništenog ljudskog bića bez kože, koje se budi u blatu podnožja Krajsler kule, povezuje se sa Abifom. Blato iz kog se budi ovaj Barnijev lik je asocijacija temelja Solomonovog hrama, gde je po legendi ubijen Hiram Abif; „The legend of Hiram Abiff“ The historical origins of Freemasonry, Universal Co-Masonry <https://www.universalfreemasonry.org/en/history-freemasonry/legend-hiram-abiff> preuzeto, 11.07.2021.



Slika 55 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu



Slika 56 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu

Performans Krajslera ima svoj ritam i dinamiku u vidu koreografije. Kola se naizmenično kreću udarajući stari crni auto, potom se krećući kružno oko centralne olupine, koju na kraju razvlače po prostoru. Ovakva koreografija odiše ljudskom brutalnošću, iako se ni u jednom trenutku ne vidi čovek u ovom procesu. Olupina, gotovo skulptoralne forme, koju su formirali drugi automobili, ostavlja utisak kreativnog vajarskog procesa čija osnova je destrukcija i surovost. Ovo agresivno, ubilačko uništavanje, na kraju iznedri predmet savršenog sjaja, protezu za usta Šegrta.

Paralelno sa ovim „konačnim vajanjem“ ide sekvenca lomljenja zuba Šegrta u ambijentu hipodroma. Takvom montažom stiže se utisak pobede više klase, pored koje ni jedna lična težnja koja se kosi sa sistemom, ne može da prođe nekažnjeno. Krajsler automobili su skoro dezintegrisali stari crni auto, *masoni* su izlomili zube Šegrta i odveli ga na

postavljanje stilizovane zubne proteze kod Velikog Arhitekta. Simbolika zubara može da se poveže sa funkcijom „onog koji popravljaja zube“ ili ih „vadi“, što se može čitati kao simbol autoriteta koji određuje način prihvatanja sadržaja kod pojedinca, kako će i na koji način pojedinac „sažvakati“ određeni sadržaj. Takođe, zubi su kao i otisci prstiju unikatni i često su jedan od osnovnih elemenata identifikacije u forenzici.<sup>253</sup> Usta predstavljaju prvu, oralnu fazu digestivnog ciklusa u kom se dešava spoj mehaničke aktivnosti i hemijskog procesa.<sup>254</sup> Takođe ona su medijum govora, koje je i najjače oružje u izražavanju i vođenju dijaloga. Onemogućiti nekoga da govori značilo bi ne samo fizičko već i intelektualno sakaćenje.

Epilog priče koju predstavljaju destruktivni automobili prepliće se sa budjenjem Šegrtina nakon postavljanja proteze. Sa njegovim buđenjem, automobili, agresori počinju sa međusobnim sudaranjem i uništavanjem u istom maniru kako su to radili sa crnim autom. Time Barni predstavlja ideju da „destrukcija u sebi nosi klicu sopstvenog uništenja“, čime agresori bivaju uništeni sopstvenim oružjem.



Slika 57 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu

---

<sup>253</sup> „Dental Evidence in Forensic Identification – An Overview, Methodology and Present Status“ NCBI, NIH National Library of Medicine <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4541412/> i <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26312096/> preuzeto 11.07.2021.

<sup>254</sup> „Physiology, Digestion“ NCBI <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK544242/> preuzeto 11.07.2021.



Slika 58 - Kremaster ciklus, scena lomljenja zuba



Slika 59 - Kremaster ciklus, scena kod zubara

Barni koristi prostore kao simbole. On grupu *masona* stavlja u mali klaustrofobični prostor, aludirajući na njihovu izolovanost, tajnovitost i ograničenost u odnosu na obične ljude. Mali prostor je kao samica, bez ijednog prozora, ostavljajući tako utisak i mentalne ograničenosti i sklonosti ka tajnama. Ova kritika društva proteže se i na lik i prostor barmena. Prvo prikazivanje ovog lika je snimak prostora bara iz „ptičje perspektive“, tako da se vidi osnova samog prostora. Ovaj prostor je organskog oblika i podseća na karlični pojas i matericu, čime se Barni vezuje za svoju prvobitnu temu polne diferencijacije. Gotovo dvodimenzionalna, slika prikazuje prostor kao da se sastoji isključivo od drvenih zidova oko šanka, što aludira na izolovanost ovog lika i nemogućnost da „prekorači granicu“. Barmen je u prostoru šanka vezan na tanku sajlu privezanu za početak šanka, čime se aludira na to da su njegova funkcija i uloga pod tuđom kontrolom. Šank je bitan

karakter ovog segmenta filma. Nastao je pre same priče filma u Barnijevom procesu istraživanja.<sup>255</sup>

Iz ideje ovog prostornog elementa nastao je lik barmena, a potom i skeč koji Barni naziva „fizičkom komedijom.”<sup>256</sup> Ova usamljena figura, izolovana u prostoru bara, simbol je klase koja služi eliti i čija vrednost se ogleda isključivo u toj službi. Zato postupci barmena, koji odišu preteranim perfekcionizmom, prikazuju potrebu da od svog posla i postojanja napravi vrednost, veću nego što to situacija dozvoljava. Takođe, ti ritualni, odsečni pokreti u skladu su sa ritualima i pravilima koje nameće elita, otelovljena u *Masonima*. Ovaj opsesivno uređen sistem se narušava kada se pojavi lik Šegrta, koji, kao niža klasa, želi da naruči piće. Barmenov ceo svet se pretvori u haotičnu borbu između usvojenih pravila, ličnog elitizma i svoje dužnosti kao barmena. Praćen duhovitom zvučnom kompozicijom, sa irskim elementima, ovaj lik, kroz pokret i mimiku predstavlja unutrašnju borbu srednje klase sa svojim internim problemima.



Slika 60 - Kremaster ciklus, grupa masona



Slika 61 - Kremaster ciklus, grupa masona

---

<sup>255</sup> Istraživanjem barova u Dublinu, pokušao je da shvati kako se i na osnovu čega radi podela prostora unutar barova – tako je došao do ideje podele samog šanka dizajniranog tako da dovodi i omogućava ženama da posećuju bar, ali da ih, u skladu sa kulturom, drži odvojenima od muškaraca; Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 4“ izložba u Gugenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=4szzUczZQe0> preuzeto 11.07.2021.

<sup>256</sup> Ibid, preuzeto 11.07.2021.



Slika 62 - Kremaster ciklus, scena u baru



Slika 63 - Kremaster ciklus, scena u baru



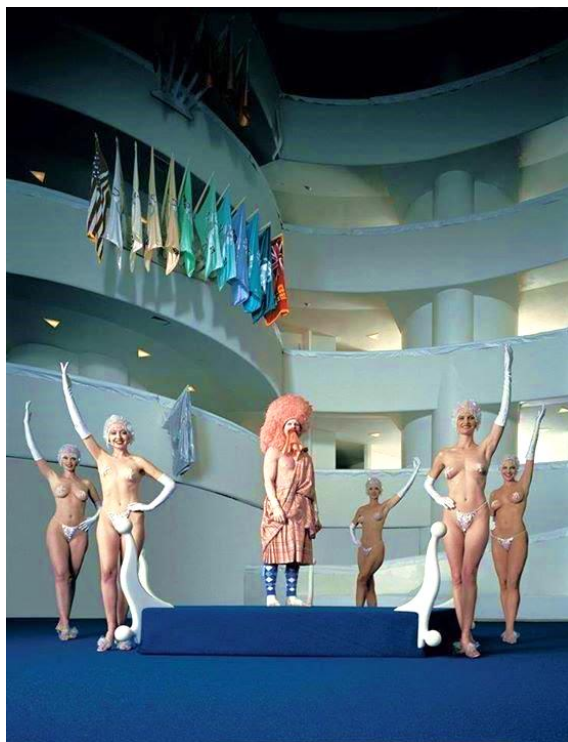
Slika 64 - Kremaster ciklus, scena u baru

Poslednja trećina filma pod naslovom *Red (The Order)* se odvija u *Muzeju Gughenhajm* u Njujorku i predstavlja neki vid video igre sa nivoima, koja povezuje sve filmove *Kremaster Ciklusa* u celinu. *Muzej Gughenhajm* je u odnosu na sadržaj koji nudi film, na neki način vrsta „ravnog prostora koji nije specifičan ni za jedan poseban period“, kako navodi Metju Barni, i sa svojom arhitekturom „ima osećaj koji imaju video igre“.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21, *This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011.* <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 05.07.2021.





Slika 65 - Kremaster ciklus, segment filma pod nazivom Red

U filmu se koriste svih pet nivoa muzeja, koji su u osnovi spiralni. Međutim, u umetničkom radu ova spiralna veza se ne vidi. Umesto toga svaki sprat se koristi kao zaseban segment. Savladavajući ove nivoe, glavni lik se penje po vertikalnoj osi koristeći ploče i penjačke hvatove, koji su elementi adaptacije ovog prostora. Prikaz Šegrta, predstavljen kao vrsta „protetičkog“<sup>258</sup> alter ega ili samog Metju Barnija, u keltskoj suknji, prolazi nivoe predstavljajući stepene Masonske inicijacije. Kostim i maska ove predstave Šegrta povezuju keltsku tradiciju sa početka filma,<sup>259</sup> organsko-biološku<sup>260</sup> temu kojom se bavi, sa postupcima i kretanjem koje se nastavlja po vertikalnoj osi.

<sup>258</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Guggenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto 11.07.2021.

<sup>259</sup> Kremaster ciklus 4, prvi film koji je radio, se dešava na Ostvu ljudi (Isle of Man) između Irske i Engleske, gde se održavaju TT Moto trke. Ideja ovog prostora koji se sastoji od tri frakcije, je bila da od celog ostrva napravi organizam predstavljen kao zasebni entitet. Povezujući tako biološko i iskustveno, ideja kojom se vodio je da prostor postane organski; “ Matthew Barney“ Walker magazine 2003 <https://walkerart.org/magazine/matthew-barney-2003> preuzeto 05.07.2021.

<sup>260</sup> Boje kostima, crvena, kajsija-roze i plava, asociraju na kožu, vene i arterije koji su vezani za metabolički sistem i inicijalnu temu sa kojom je krenuo; „Symbolism“ Guggenheim <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/matthew-barney-the-cremaster-cycle/symbolism> preuzeto 10.07.2021.

Ovakav vid kretanja i postupaka podseća na nivoe u video igrama,<sup>261</sup> gde svaki nivo podrazumeva da se obavi određen zadatak, postupak, kako bi se nastavilo dalje.

Prvi nivo, sa plesačicama koje su u kostimima, koje asociiraju na jagnjiće, povezan je sa *Kremaster ciklusom 1* koji se jednim delom odigrava na atletskom stadionu. Takođe, simbol jagnjića Barni povezuje sa prvim stepenom inicijacije u *Slobodnom Zidarstvu*. Na drugom nivou se pojavljuju dva klasična njujorška *hardcore* benda *Agnostic Front* i *Murphy's law*<sup>262</sup>. Bendovi su postavljeni na binama napravljenim od soli, predstavljajući tako ideju o eroziji koja je bitan element *Kremaster ciklusa 2*.<sup>263</sup> Kako Barni navodi, svi elementi ove postavke u *Muzeju Gugenhajm* „apstrahovani su preko određene uloge koju su imali u filmovima“.<sup>264</sup> Ovo se može protumačiti na način da su likovi i scenografski elementi u okviru izložbene postavke dobili šire značenje, koje izlazi iz konteksta narativa koji se odvija u filmovima. Treći nivo je predstavljen alter egom Šegrta, ženskim likom koga glumi Ejmi Mulins (Aimee Mullins), koja ima pet uloga u filmu *Kremaster ciklus 3*. U sekvenci *Red* ona portretiše dva segmenta karaktera koji se odnose na njenu ličnost. Ejmi Mulins je glumica, model i atletičarka koja je držala rekord u Paraolimpijskom skoku u dalj na 100m.<sup>265</sup> Tako se ona ovde pojavljuje u obe forme – i kao elegantni ženski model i kao gepard. Asocijativna forma njenih protetičnih nogu aludira i na zadnje noge ove velike mačke, koja se kao i Ejmi Mulins smatra najbržom u svojoj disciplini trčanja.

---

<sup>261</sup> Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21, *This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011*. <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 10.07.2021.

<sup>262</sup> U filmu se pojavljuje *hardcore* muzička sekvenca *Džoni Keš (Johnny Cash)* koju izvode Stiv Taker (Steve Tucker) i Dejv Lombardo (Dave Lombardo). Sekvenca se bazira na zvuku pčela i govori između ostalog i o turbolentnoj i opasnoj Gilmurovoj ličnosti; „Cremaster 2 (“Johnny Cash” performed by Steve Tucker and Dave Lombardo)“ <https://www.youtube.com/watch?v=QU3IcaltbCW> preuzeto 11.07.2021.

<sup>263</sup> *Kremaster Ciklus 2* je sniman na Velikom Slanom Jezeru u Juti. Priča je o Geriju Gilmuru kome je 1977. izrečena smrtna kazna zbog ubistva dva Mormona; Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Gugenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto 11.07.2021.

<sup>264</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Gugenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto 11.07.2021.

<sup>265</sup> Ejmi Mulins je atletičarka i model; od svoje 1. godine života ima amputirane noge od kolena na dole – sa protezama za noge od karbonskih vlakana ona je paraolimpijska atletičarka sa zlatnom medaljom; postavila je nekoliko svetskih rekorda – Trka na 100m i Skok u dalj. Studentkinja dekanove liste za stipediju Ministarstva Odbrane; 1998. diplomirala Džordžtaun Školu Spoljnih poslova (Georgetown's School of Foreign Service) sa duplom diplomom iz Istorije i Diplomacije; radila kao model za Aleksandar Mek Kvinovu (Alexander McQueen) emisiju 1999; “Aimee Mullins Biography” IMDB [https://www.imdb.com/name/nm1190429/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm1190429/bio?ref=nm_ov_bio_sm) preuzeto 11.07.2021.

Povezujući prvobitnu temu *kremastera* koja se bavi polnom diferencijacijom, sekvenca sa Ejmi Mulins predstavlja ženski alter ego Barnija i odraz u ogledalu Šegrta. Oboje su atletičari i modeli, sa velikom tendencijom ka fizičkom izražavanju. Ovaj treći nivo ujedno govori i o ubijanju „nižeg sebe“, svog alter ega. Zato se na kraju filma Šegrt vraća na treći nivo kako bi ubio svoj alter ego, odnosno Ejmi.



Slika 66 - Kremaster ciklus, Ejmi Miler kao alter-ego Šegrta



Slika 67 - Kremaster ciklus, kadar iz filma



Slika 68 - Kremaster ciklus, Ejmi Miler kao alter-ego Šegrta



Slika 69 - Kremaster ciklus, kadar iz filma

Četvrti nivo je neka vrsta lične igre. Podsećajući na igru bacanja klada (caber toss), ovaj postupak predstavlja dodatno razvijanje lika Šegrta, što ga osposobljava da dostigne peti nivo, nivo Arhitekta. Lik Arhitekta, odnosno Ričarda Siera, koji igra Hiram Abifa, predstavlja odgovor za najveću tajnu koju traži Šegrt. Postupak bacanja vrućeg vazelina u samo jednom potezu preko čeličnih ploča, Ričard Siera ponavlja na isti način kako je to radio sa vrućim olovom 60-ih godina u realizaciji svojih radova.<sup>266</sup> Vrući vazelin otiče kanalom do početnog nivoa igre. Ovaj postupak je neka vrsta vremenske odrednice, jer

<sup>266</sup> Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21 *This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011.* <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 05.07.2021.

igra mora biti završena pre nego što tečni vazelin ne iscuri do kraja.<sup>267</sup> Likovi Ričarda Siera, Ejmi Mulins, kao i samog Metjua Barnija, sadrže autobiografski kontekst kojim se filmski narativ likova proširuje izvan samog umetničkog medija.



Slika 70 - Kremaster ciklus, Ričard Siera kao Veliki Arhitekta



Slika 71 - Kremaster ciklus, Ričard Siera kao Veliki Arhitekta

Svaki od pet filmova *Kremaster Ciklusa* obeležavaju unikatni simboli. Ovi simboli su predstavljeni u filmovima putem amblema, crteža, predmeta i rekvizite. Osnova dizajna ovih simbola je u svih pet slučajeva ista. Ta osnova se sastoji od elipse presečene horizontalnom linijom. Kao piktograf, ovaj simbol, „predstavlja umetnikov pojam samonametnutog suzdržavanja nad organskim sistemom“ čime Barni predstavlja svoj doživljaj biologije kao „svojevršno nadmetanje sa okolinom“.<sup>268</sup> Ovaj piktograf, koji je nazvan *Amblem polja (Field Emblem<sup>269</sup>)*, obuhvata Barnijevu složenu simbologiju

---

<sup>267</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 5“ izložba u Guggenheim muzeju [https://www.youtube.com/watch?v=bTB1Ob\\_5Du4](https://www.youtube.com/watch?v=bTB1Ob_5Du4) preuzeto 11.07.2021.

<sup>268</sup> “Symbolism“ Guggenheim <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/matthew-barney-the-cremaster-cycle/symbolism> preuzeto 10.07.2021.

<sup>269</sup> Ibid, preuzeto 10.07.2021

„otvora i njegovog zatvaranja“.<sup>270</sup> Takođe, ovaj simbol je i umetnikov vizuelni potpis, koji je ujedno i vrsta unikatnog brenda, proizišlog iz ovog dugogodišnjeg projekta. Svaki film ima svoju verziju dizajna ovog simbola. Recimo, za *Kremaster Ciklus 2, Emblem Polja* povezuje dva bitna koncepta u filmu, koncept košnice i pčela, sa konceptom Mormonske zajednice (koja je deo teme filma). Njihova veza ogleda se u tome što u okviru obe ove organizacije pojedinci nisu bitni, već je bitno jedinstvo porodice, odnosno prioritet zajednice. Odnos između pojedinaca je ono što je najveća snaga grupe i zato su ove organizovane jedinice jake i stabilne. Ova simbolika jedinstva, predstavljena zajednicom pčela, osim što je tema koja se provlači kroz ceo film, nalazi se i na vizualnom amblemu tog filma. Takođe, bitan segment celokupnog projekta za Barnija, jeste istraživanje odnosa koji nastaju između individua. Njega manje zanimaju same individue kao takve i veću pažnju poklanja uzajamnim vezama koje se grade između individua u određenom prostoru.<sup>271</sup>



Slika 72 - Kremaster ciklus, kadar iz filma

Ceo projekat *Kremaster Ciklus* prikazan je u *Muzeju Gugenhajm* 2003. godine u vidu samostalne izložbe *Kremaster Ciklus (1994–2002)*. Slike, skulpture, crteži i fotografije su zadržale suštinu svake od pet priča svakog filmskog nastavka. Koristeći se

---

<sup>270</sup> Ibid, preuzeto 10.07.2021

<sup>271</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 3“ izložba u Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=mTeZ09zI0aA> preuzeto 10.07.2021.

materijalima primenjivanim u filmovima kao što su plastika, metal i vazelin, kao i materijale koje je lično obeležio svojim potpisom, Barni je „inkarnirao“ likove i postavke iz petodelnog filmskog ostvarenja. *Site-specific* instalaciju čini petokanalni video rad okačen na plafonu u sredini rotunde. Napravljena specifično za izložbu, ova video instalacija dizajnirana je tako da objedini svih pet ciklusa u jednu koherentnu celinu.

*Red* postavlja pet nivoa Gugenhajmovih spiralnih rampi koja ujedno predstavlja pet poglavlja ciklusa. Izložba je postavljena na pet nivoa muzeja u skladu sa pet delova projekta *Kremaster* ciklusa. Skulpture predstavljene na izložbi su dela iz filmova i poređani su od prvog koji je u prizemlju, do petog koji je na vrhu muzeja. Skulpture su pravljene za film, ali sa idejom samostalnih umetničkih dela. Skulpture iz *Kremaster ciklusa 1* rađene su od polietilena, materijala koji je rezistentan na trenje i ima „svojstva samopodmazivanja“<sup>272</sup> i od protetičke plastike koja može da zadrži toplotu duže vreme. Za jedan deo skulptura korišćen je materijal koji je Barni istraživao u projektima pre *Kremaster Ciklusa* kada se bavio „metaboličkim sistemom regenerisanja energije“.<sup>273</sup> Njegovo inicijalno interesovanje za ove materijale, bazirane na kompleksnim ugljenohidratima i šećerima, pobudilo je, kako kaže on, mogućnost ovih materijala da žive u telu, kao što je to slučaj sa teflonom, silikonom, vinilom itd.<sup>274</sup> Ceo projekat je istraživanje na temu tela i ovih veštačkih materijala, koji se mogu koristiti kao arhitektonski elementi u gradnji unutrašnjeg i spoljnog organizma. Barni pristupa ovim gradivnim materijalima povezujući ih sa ličnim doživljajem transformativne prirode čoveka, koja u svojoj osnovi teži da bude kreativna.<sup>275</sup> Koristeći isti prostor u kom je snimao svoj poslednji film *Kremaster Ciklus 3*, Barni je stvorio novi kontekst izložbe u okviru umetničkog dela. Segmenti prostora koji se vide u filmu, prikazani su u širem kontekstu same postavke izložbe, što posetiocima omogućava novu perspektivu sagledavanja celog projekta. Jedan javni prostor, kao što je u ovom slučaju *Muzej Gugenhajm*, dobio je dve uloge. Prva uloga je simbolična konotacija u sklopu teme filma.

---

<sup>272</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 1“ izložba u Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=I-zXnQNzHs> preuzeto 05.07.2021.

<sup>273</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY&t=333s> preuzeto 04.07.2021.

<sup>274</sup> Ibid, preuzeto 04.07.2021.

<sup>275</sup> Ibid, preuzeto 04.07.2021.

Druga uloga je i osnovna uloga samog prostora, kao galerijskog prostora za postavku izložbe. Preplitanje ove dve uloge u iskustvu posmatrača, dovodi do proširivanja pojedinačnih sadržaja koji nude ove dve uloge zasebno. Tim preplitanjem celokupni utisak o projektu dobija novu, kompleksniju perspektivu koja se formira u ličnom doživljaju publike.<sup>276</sup>

### 4.3. Nikolaus Gejrhalter – *Homo Sapiens* (2016)

Nikolaus Gejrhalter je producent, reditelj i snimatelj dokumentarnog umetničkog filma *Homo Sapiens* iz 2016. godine. Ovaj film prikazuje „ograničenost i fragilnost ljudskog postojanja, kraj industrijske ere i, šta to znači biti čovek“.<sup>277</sup> Neprekidni sukob tehnološkog razvoja i prirode, kako Gejrhalter navodi, proizvodi pitanja „koja nam je svrha?“ i „šta će ostati posle nas?“ čime ukazuje na našu odgovornost prema okruženju.<sup>278</sup> Iz tog razloga je filmu dat naslov *Homo Sapiens* kako bi, u odsustvu čoveka, prostor uključio čoveka u film. Projekat sakupljanja materijala po čitavom svetu trajao je skoro četiri godine.<sup>279</sup> Film sačinjavaju statični snimci napuštenih prostora koje je osvojila priroda. Napušteni, urušeni, prirodom obrasli ambijenti prikazuju odsustvo ljudi. Međutim, oni ne samo da su ostaci ljudskih arhitektonskih tvorevina (fabrika, laboratorija, bolnica, ulica, igrališta, čitavih gradova...itd.), već predstavljaju i ostatke ljudskih ideja, želja i potreba. U napuštenim prostorima, gde jedini pokret sačinjavaju sile prirode (vetar, kiša, talasi, magla i po koja životinja), ambijenti ipak jasno pričaju o čoveku i njegovim potrebama i aktivnostima kao društvenog bića. Ponekad je vizuelni sadržaj toliko bogat da se sam prostor čini kao autoportret čoveka. Ujedno, prostori u kojima se dešavaju određene aktivnosti koje ujedinjuju ljude, mogu se doživljavati kao posebni likovi u toj komunikaciji nastaloj među ljudima.

---

<sup>276</sup> Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 1“ izložba u Gugenheim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=I-zXnQNzHs> preuzeto 05.07.2021.

<sup>277</sup> “Homo Sapiens a film by Nikolaus Gejrhalter, Synopsis“ NGF [https://www.gejrhalterfilm.com/en/homo\\_sapiens](https://www.gejrhalterfilm.com/en/homo_sapiens) preuzeto 11.07.2021.

<sup>278</sup> Intervju Nikolaus Gejrhalter „Interview with Nikolaus Gejrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Gejrhalter“ by Kerin Schiefer, january 2016. [http://homosapiens-film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Gejrhalter\\_ENG.pdf](http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Gejrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.

<sup>279</sup> Ibid, preuzeto 12.07.2021.

Ovaj rad nema ni verbalni narativ ni dijalog. Potpuno bez reči, film predstavlja prostore i njihovu atmosferu, kao slike na osnovu kojih publika može svojim doživljajem da izvuče smisao i sadržaj priče. Njegovi glavni likovi, prostor i zvuk, iako kao dokumentarni prikaz jednog istorijskog konteksta, predstavljaju i simbole pojedinih ljudskih potreba, aktivnosti i situacija. Ta realistična, konkretna, uloga prostora i njegov metaforični kontekst vidi se i u odabiru lokacija, koje su podjednako prepoznatljive i neprepoznatljive. Za neke prostore je potpuno jasno koja im je bila upotreba i za šta su napravljeni, dok drugi prostori izgledaju kao moderne skulpture velikih dimenzija ili predeli iz nekog postapokaliptičnog filma. Sam reditelj nije hteo da otkriva lokalitete smatrajući da realno mesto nije bitno, već da ovi prostori mogu „da budu svuda i nigde“, te da treba da budu tumačeni kao metafora za ljudsku krhkost i prolaznost.<sup>280</sup> U potrazi za lokacijama, najbitnije mu je bilo da nađe adekvatne prostore koji će po svojoj prirodi najuverljivije predstavljati temu kritičkog osvrta na čovečanstvo.<sup>281</sup> Kako navodi Gejrhalter, ono čemu su težili u odabiru lokacija jesu prostori koji prikazuju različite organizacione strukture društvenog sistema, a ne privatni prostori pojedinaca. Tako se umanjuje mogućnost lične identifikacije sa pojedinim individualnim pričama, i omogućava se sagledavanje opštije, objektivnije slike ljudskog roda. Sa ovom, globalnijom, perspektivom posmatranja, publici je ostavljeno da isključivo na osnovu ličnih predznanja, emotivnih sadržaja i percepcije gradi svoj doživljaj.<sup>282</sup>

Film počinje sa prikazom mozaika na kome su ljudske figure i zvukom vode koja curi. Refleksi vode koji se vide na mozaicima ostavljaju utisak duple ekspozicije, iako je snimak originalan i bez dodatih kompjuterskih efekata. Oronuli mozaik prikazuje ljude u različitim situacijama, društvenim i privatnim, porodičnim.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> Intervju Nikolaus Gejrhalter „Interview with Nikolaus Geyrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Geyrhalter“ by Kerin Schiefer, January 2016. [http://homosapiens-film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Geyrhalter\\_ENG.pdf](http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.

<sup>281</sup> Intervju Nikolaus Gejrhalter „Interview with Nikolaus Geyrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Geyrhalter“ by Kerin Schiefer, January 2016. [http://homosapiens-film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Geyrhalter\\_ENG.pdf](http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.

<sup>282</sup> Ibid, preuzeto 12.07.2021.

<sup>283</sup> Originalno ovi mozaici prikazuju komunističke ideale, jedinstva, bratstva i slobode; „History“ The Buzludza Monument <https://buzludzha-monument.com/history/> preuzeto 12.07.2021.





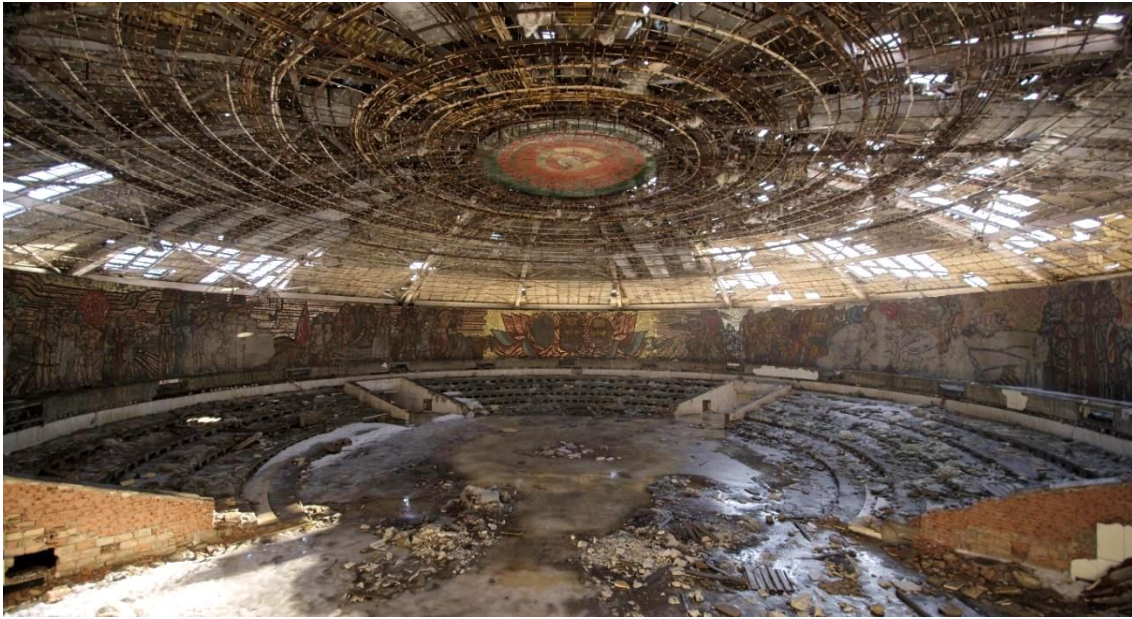
Slika 73 - Homo Sapiens, početak filma

Ovaj uvod filma snimljen je u kružnom prostoru spomenika *Buzludža* (*Buzludzha monument*<sup>284</sup>) u Bugarskoj. Široki kadar otvara prostor u kom vidimo objekat podeljen po horizontalnoj osi, na gornju i donju polovinu. Aluzija na „kosmičku“, „nebesku“ strukturu, nasuprot „Zemaljskoj“, „stabilnoj“ konstrukciji je kontekst koji se lako može izvući iz ovih slika.

Dualizam sa kojim nas film uvodi u sadržaj je karakterističan za celo delo. Ova podela na „lice“ i „naličje“ je česta kompozicija u kadriranju prostora u filmu *Homo Sapiens*. Takođe, u kompoziciji kadrova se često može videti podela na dva ili četiri vizuelna segmenta. Oba pristupa su česta, ali simetrična podela na dve celine, sa asimetričnim težištem vizuelnih elemenata, je dominantan pristup. Primeri ove podele po vertikali su bogati sadržajem koji govori o jedinstvu ili sukobu suprotnosti. On govori i o životu i smrti, stvaranju i umiranju, kao dvema stranama jedne celine. Podela po horizontalnoj osi se često vidi u prirodnim ambijentima ili objektima velikih razmera. Dijagonalna perspektiva u kadrovima je korišćena kada se obuhvata ceo prostor, i treba da se istaknu proporcije, sadržaj ili dramaturgija samog prostora.

---

<sup>284</sup> *Buzludzha spomenik*, 1974 – 1981. u Bugarskoj, arhitekta Geogi Stoilov (Georgi Stoilov), sastoji se od tri spomenika koje je podigla Bugarska Socijal Demokratska Radnička Partija (Bulgarian Social Democratic Workers Party); „History“ The Buzludzha Monument <https://buzludzha-monument.com/history/> preuzeto 12.07.2021.



Slika 74 - Homo Sapiens, spomenik Buzludža

Jedna od tema koje se mogu izvući iz filma je ljudska potreba za kretanjem i konekcijom. U snimku prostora biciklističkog parkinga u eksterijeru, vidimo asimetričnu podelu po vertikali, sa centralnom perspektivnom. Mnoštvo bicikala sa desne strane, postavljeno nasuprot dva, tri sa leve strane odaje utisak nelogičnog društvenog disbalansa koji se čita kao sociološki kontekst. Sa krovovima koji savršeno naglašavaju centralnu perspektivu i podelom sa vizuelnim težištem na desnoj strani, ova lokacija evocira utisak o neravnoj raspodeli u društvu. Potreba ljudi za dinamikom, kretanjem i stvaranjem veza, je česta asocijacija koju kadrovi u *Homo Sapiensu* nude.



Slika 75 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru



Slika 76 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru



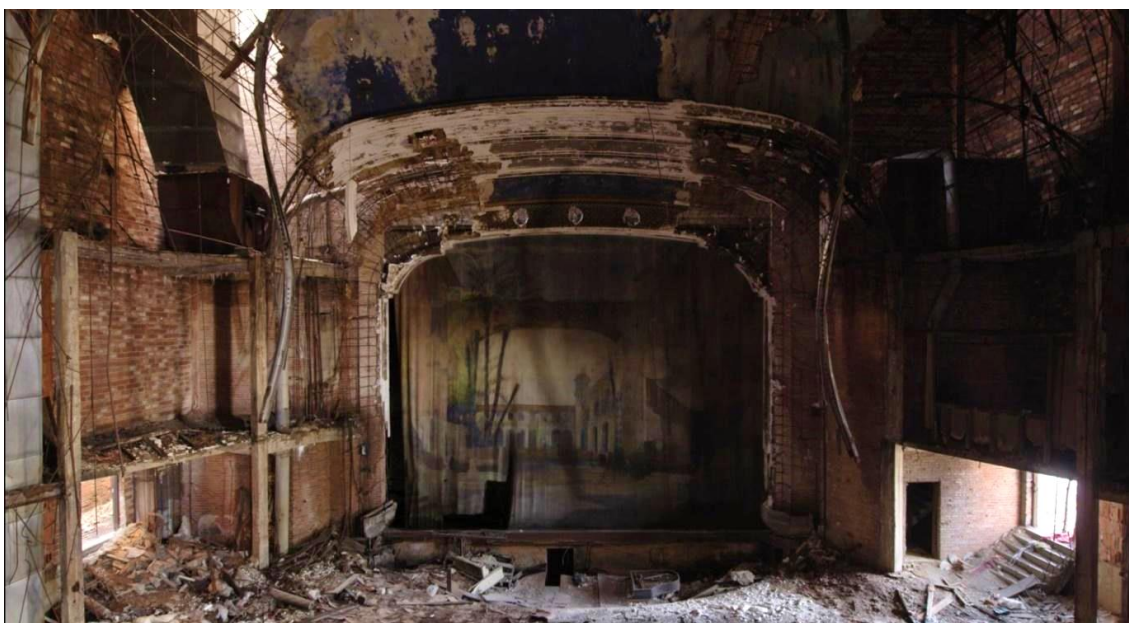
Slika 77 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru

Lično smatram da se ideja može povezati sa idejom prostora kao mesta raskrsnice, susreta, kolizije, dijaloga i dodira. Jer sve se dešava negde, u nekom prostoru i tako prostor svojim svojstvima doprinosi odnosima koji se u njemu stvaraju. Film je pun sadržaja o oronulim putevima, obraslim u bujno rastinje i nasukanim vozilima (kolima, brodovima, avionima, kamionima). Kontekst ljudskog prevoznog sredstva koje je zaglavljeno u nekom prirodnom ambijentu, vizuelni je narator koji govori o dometima i mogućnostima ljudskih kretanja. Na primer, vojna vozila koja su obrasla u šiblje, ukazuju o ljudskoj potrebi za vladanjem i dominacijom. Praviti vozila za ratovanje i opremiti vozila za ratovanje, koja potom budu ostavljena u prirodi da zarastu, mogu se tumačiti kao direktni implikator ljudskog nemara i sklonosti da se istorija brzo zaboravi.



Slika 78 - Homo Sapiens, prostor sa tenkovima

Mnogi prostori, kao što su barovi, bazeni, dečja igrališta, itd., indukuju ljudsku potrebu za druženjem i igranjem, koja je, ne samo potreba, već i osnovni element komunikacije kod ljudi. Shodno tome, film sadrži i onu nežnu stranu ljudi koja se vidi u napuštenim prostorima igrališta za decu i vodenih parkova. Ovi ogromni prostori su naizgled očuvani u odnosu na mnoge druge koji se mogu videti u filmu, što bi moglo da simbolizuje bezrezervnu roditeljsku pažnju. Takođe velike igračke, koje su delovi mašinerija za igranje u zabavnom parku, ostavljaju utisak da su igrališta potrebna ne samo deci nego i odraslima. Za mene, ovi prizori stvaraju utisak da su ljudi deca koja nikad neće odrasti. Boje, proporcije, oblici i potreba za ovakvim „Diznilendom“ doprinose takvom, ličnom, utisku. Međutim, ljudska potreba za igranjem i dijalogom se ogleda i u umetnosti. Primer dva prostora stvorena za kulturu, izvođačke i audio-vizuelne umetnosti, govore o tome koliko su ove delatnosti bitne ljudima. Pozornica sa iscepanom zavesom na kojoj je oslikan grad, u oronulom prostoru, odaje utisak poslednjeg daška snage ovog prostora da progovori o kreativnosti. Cigle i čelične konstrukcije koje uokviruju „renesansnu“ zavesu, održavaju ambijent u zamrznutom trenutku izdisaja. Jedina iskra života, zavesa koja se na vetru pomera, je simbol potrebe da se kaže poslednji stih.



Slika 79 - Homo Sapiens, prostor napuštenog pozorišta

Sledeće što prati ovaj koncept je prikaz prostora koji reprodukuje modernu izvođačku umetnost, prostor bioskopske sale. Nasuprot prethodnom, „antičkom“, prostoru, ovaj

moderni prostor je sveden i naizgled „zdrav“. Njegova jedina slabost je što je preplavljen vodom do visine sedišta, što se može povezati sa masovnom produkcijom filmskog i TV sadržaja danas.

Kadriranje u filmu *Homo Sapiens* često prikazuje prostore u različitim proporcijama u odnosu na čoveka. U više situacija se prostor prikazuje sa visine koja je iznad žiže posmatračevog oka. Ovaj blago podignut rakurs ostavlja utisak da su sporedni elementi manji nego što oni u istinu jesu. Recimo, snimak urušene katedrale, gde se žižna daljina kamere ravna prema veličini niše na zidu, predstavlja prostor mnogo manjim nego što on jeste. Tek kad posmatrač obrati pažnju na veličinu bočnih vrata, počinje da se javlja ideja o perspektivi koja nije stvorena prema merilima ljudske visine. Tako pozicionirana kamera aludira da se ambijent gleda iz ugla „više“ strukture kao što je prostor, ili kontekst nenadmašivog i ultimativnog prirodnog zakona, na šta taj prostor može da aludira. Ovako pozicionirani, elementi kojima čovek barata (kao što su daske, stolice, vrata...itd.) deluju kao elementi neke makete, stvorene u probnoj fazi kreiranja. Ovim se stvara utisak da nam Gejrhalter namenski daje tu perspektivu „iz ugla prostora“, kako bi gledaoci mogli da sagledaju ljudske postupke i prirodne procese u skladu sa time, iz šireg „objektivnijeg“ konteksta.



Slika 80 - Homo Sapiens, prostor napuštene crkve



Slika 81 - Homo Sapiens, prostor napuštene crkve

Pojedini kadrovi prikazuju apstrahovan prostor u odnosu na njegovu lokaciju i funkciju. Iako su neke lokacije prepoznatljive, neke odaju utisak postapokaliptičnog predela savremenog „naučnofantastičnog“ filma. Primer za to je *Selo Epekuén (Villa Epecuén)*<sup>285</sup> u Argentini koje svojim belim i sivim koloritom postavlja pitanje: da li je moguće da se život u takvom ambijentu desi? Jedini živi elementi tog prostora su statična, nepokretna voda i galebovi, čije je prisustvo zvučno prenaplašeno. Prostori su namerno tako snimani da ukažu na ozbiljnost deformacije ovog predela. So je nagriza sve što je dotakla, tako da svaki predmet, vozilo ili arhitektonska konstrukcija izgledaju deformisano i kao da ih je priroda sama stvorila. Bela, siva i boje rđe su jedine boje koje elementi ovog prostora poseduju, uz izuzetak zalaska sunca i staklastog prelamanja vode. „*Mumifikovana*“ *surovost* je moj lični doživljaj ovog sadržaja. Sa latentnom idejom da se pokaže koliko je priroda, ne samo surova, nego i dugovečnija od ljudske ideje zajedništva i uređenja, „naučnofantastični“ predeli *Epekuena*, zaista postavljaju pitanje gde je granica snage prirode. U isto vreme, ne može se izbeći utisak da priroda oplemenjuje prostor na visoko estetski način. Drugo pitanje koje ovakav predeo postavlja je „da li je moguće da ljudi žive u bilo kakvom ambijentu koji bi podrazumevao prirodu drugačiju od one na koju smo navikli?“ Da li je moguće da se stvore zdravi, prisni i radosni odnosi među ljudima

---

<sup>285</sup> *Selo Epekuén (Villa Epecuén)* u Argentini; pola sela je potopljeno kad je pukla brana pod uticajem retkih vremenski uslova 1985. godine; „Villa Epecuén“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Villa\\_Epecu%C3%A9n](https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Epecu%C3%A9n) preuzeto 13.07.2021.

u prostoru koji toliko odiše surovošću i monotonijom? Prikazi Gejrhalterovog *Homo Sapiensa* direktno indukuju pitanja o vezi između pojedinca i prostora, kao i o prirodi odnosa između pojedinaca u prostoru.



Slika 82 - Homo Sapiens, selo Epekuen



Slika 83 - Homo Sapiens, selo Epekuen



Slika 84 - Homo Sapiens, kadar iz filma

U filmu su prikazani i prostori koji običnom posmatraču ne govore direktno o svojoj funkciji. Ovi prostori su tako snimljeni da njihova monumentalnost i arhitektura govore svojom sopstvenom poetikom, predstavljajući se više kao skulptoralno, nego kao arhitektonsko delo. Primer za to su velike betonske građevine, koje su deo tornja za hlađenje u sklopu elektrane *IM Čarleroi* (*Charleroi*<sup>286</sup>) u Belgiji. Kadar koji pokazuje kružnu betonsku tavanicu sa otvorom u sredini i zidovima na koje se tavanica oslanja,

---

<sup>286</sup> Čarleroi Elektrana je zatvorena 2007. godine zbog stvaranja 10% od celokupne emisije CO<sub>2</sub> u Belgiji; „Abandoned Cooling Tower IM in Belgium“ Abandoned Spaces, July 2019 <https://www.abandonedspaces.com/uncategorized/abandoned-7.html?chrome=1> preuzeto 12.07.2021.

lako se mogu povezati sa minimalizmom u arhitekturi. Ova jedina dva prostorna elementa su baza za otvor u tavanici kroz koju ulaze i izlaze golubovi. Kretanje ptica, njihovi ulasci i izlasci kroz kupolu, odaju utisak nekakvog novog rađanja. Kao vesnici novog života u ovom mrtvom, betonskom „Hadu“, golubovi dolaze „odozgo“ donoseći sa sobom život i dinamiku. Po horizontalnoj podeli na gornji i donji deo prostora, ne može da se odagna utisak o podeli na kosmičku i zemaljsku ravan života, na ono što je od oka skriveno i na ono što je pred okom manifestovano. Sledeći, podjednako apstraktan, prostor je isto podeljen po horizontalnoj osi. Takođe kružan u osnovi, sa otvorom u sredini i sa zidom od betonskih kaseti, ovaj prostor aludira na „vraćanje“ odnosno „centralizaciju“ ka središtu ili „uzdizanje“ od središta.



Slika 85 - Homo Sapiens, elektrana Čarleroi, toranj za hlađenje



Slika 86 - Homo Sapiens, kadar iz filma



Slika 87 - Homo Sapiens, elektrana Čarleroi

Proporcije čoveka, kao i u većini kadrova, samo mogu da se nagađaju. Prostor tornja za hlađenje, njegova kolosalnost i geometrija govore o „nadjudskim“ aktivnostima koje su



se ovde dešavale. Tavanica ovog cilindričnog elementa nuklearnog postrojenja je otvorena i kroz kružnicu se vidi nebo. Kasetirane podele na zidovima kao betonski prstenovi uokviruju nebo. Ovi „talasi“ oko centralnog plavog neba, simbol su trovanja koje se upravo odavde proširilo na celu Belgiju. Film *Homo Sapiens* sadrži dosta ovakvih prostora napravljenih i napuštenih od strane ljudi, kao što su ostrvo *Hašima* (*Hashima Island*<sup>287</sup>), *Černobil* (*Chernobyl*<sup>288</sup>), *Fukušima* (*Fukushima*<sup>289</sup>), ali i mnoge druge lokacije koje nisu opšte poznate.

Elementi ljudske potrebe za znanjem i istovremeno aluzija na sveobuhvatno zaboravljanje, prikazuju se u prostorima škola, učionica i hodnika koji su prekriveni knjigama. Kontekst znanja u različitim ambijentima, ponavlja se u više navrata u filmu, aludirajući na stvaranje i nestajanje znanja kroz vekove i civilizacije. Još jedno svojstvo ljudskog roda je istraživanje, eksperimentisanje i traganje za odgovorima. Ovaj talenat je opisan gotovo imaginarnim prostorom jednog malog, klaustrofobičnog suterena. Ovo skladište sa ostacima raznih bića u teglama, odiše idejom da „cilj opravdava sredstva“. Smeštene na police u prostoru koji liči na podrum, ove relikvije istraživanja su prikaz onoga na šta je sve čovek spreman u želji za znanjem. Možda je čuvanje delova tela u teglama sa formalinom najbolji način za istraživanje u oblasti biologije i medicine, ali utisak koji ostavljaju ovi prizori odišu surovošću i brutalnošću. Isto je i sa prostorima mesare, odnosno klanice. Napušten od strane živih bića, i ljudi i životinja, ovaj prostor sa svojim mašinama i njihovom funkcijom, priča priču o delatnostima koje su ovde rađene. Mirnoća kadra i njegova dužina, doprinose mučnom utisku, jer posmatrač ima dosta vremena da razmisli kako je organizacija takve delatnosti kao što je klanje posledica racionalnog promišljanja. Jedan segment u ovom kontekstu je gotovo nadrealan. To su

---

<sup>287</sup> *Ostrvo Hašima* (*Hashima Island*) u Japanu, je napušteno ostrvo koje je prvobitno izgrađeno kad je nađen ugalj na ostvu ono 1810. godine; nakon zatvaranja rudnika 1974. godine ostrvo je napušteno; „Explore the Abandoned Hashima Island“ By Google Arts and Culture, National Congress of Industrial Heritage <https://artsandculture.google.com/story/explore-the-abandoned-hashima-island/4gUheTCNtrIV7w?hl=en> preuzeto 21.08.2021.

<sup>288</sup> *Černobil* (*Chernobyl*) u Ukraini je mesto koje je pretrpelo katastrofu eksplozije u Nuklearnoj elektrani 1986. godine; „Chernobyl disaster“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Chernobyl\\_disaster](https://en.wikipedia.org/wiki/Chernobyl_disaster) preuzeto 13.07.2021.

<sup>289</sup> *Fukušima* (*Fukushima*) u Japanu je mesto koje je pretrpelo katastrofu, kada je Nuklearna elektrana eksplodirala nakon zemljotresa 2011. godine; „Fukushima Daiichi nuclear disaster“ Wikipedia The free Encyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Fukushima\\_Daiichi\\_nuclear\\_disaster#Accident](https://en.wikipedia.org/wiki/Fukushima_Daiichi_nuclear_disaster#Accident) preuzeto 13.07.2021

kavezi na lancima kojih ima desetine ili stotine, i koji se kreću i zveckaju u ritmu vetra. Zvuk u ovim kadrovima je napravljen tako da podjednako predstavlja škripanje lanaca i cvrkutanje ptica. Prostor koji je kompletno ispresecan horizontalama i vertikalama, prikazuje čoveka kao proračunatu, organizovanu i precizno oformljenu jedinku. Ovaj nadrealni prostor ujedno priča i o pticama koje su ovde držane u kavezima, njihovom životu, kao i ljudima koji su tu radili i kako su oni živeli.



Slika 88 - Homo Sapiens, kadar iz filma

Kruna prikaza ove destruktivne strane ljudske prirode je kadar sa gomilom životinjskih kostiju. Gotovo kao vrsta surove instalacije, ova slika priča sama za sebe. Sledeći element ljudske destrukcije se vidi u prizoru koji prikazuje unutrašnjost pećine ispod deponije, sa gomilom nabacanog đubreta i kolima u jednom delu kadra i stenom sa simboličnim refleksom kruga u drugom delu kadra. Kružnice koje su odraz kapljica na steni i izrazito vidljivi refleks plastičnog žutog poklopca, asociraju na praistorijske slike iz pećina.

Slika kao da obuhvata celu ljudsku istoriju u jednom kadru, od nastanka civilizacije do njenog uništenja u budućnosti. Ujedno, sukob i spoj ovih izrazito neprirodnih elemenata, koje su stvorili ljudi i priroda, povlači mnoge osećaje i pitanja, da li je moguće da se ikada ovi svetovi spoje u harmoničnu celinu.



Slika 89 - Homo Sapiens, kadar iz filma

Ključan rediteljski potez jeste rad na zvuku kao naratoru. Taj posao je poveren dizajneru zvuka Piter Kutiniju (Peter Kutin<sup>290</sup>) uz nadzor samog reditelja. Zvuk za film posebno je rađen za svaku lokaciju i u skladu sa željenom atmosferom. U filmu su česte lokacije sa sablasno mirnom atmosferom, statične i bez daška života.



Slika 90 - Homo Sapiens, scena deponije

---

<sup>290</sup> Piter Kutin (Peter Kutin) radi sa zvukom u različitim žanrovima, takođe radi i instalacije uživo. Kutin je napisao i razvio muzičko / zvučno okruženje za film, pozorište, performans, savremeni ples i radio predstave. Pored toga, režirao je eksperimentalne kratke filmove i pisao ili komponovao dela za radio. Njegova lista saradnje uključuje umetnike iz različitih oblasti, takođe izvan umetničke kategorije, od eksperimentalne fizike do istraživačkih novinara; "Peter Kutin" Shape platform2020 <https://shapeplatform.eu/artist/peter-kutin/> preuzeto 13.07.2021.

Da bi uneli život u prostor, ekipa filma je koristila sve elemente koje je imala na raspolaganju kako bi napravila adekvatnu atmosferu. Često zvuk u tim trenucima nije bio dovoljan element da oživi zamrli prostor, pa su, na primer, uvodili vetar kao dodatni element, koji pokreće vrata i prozore koji škripe i doprinose životnoj atmosferi prostora. Vetar je bitan element ovog filma i u vizuelnoj i u zvučnoj slici.<sup>291</sup> Zvuci su snimani i pripremani posebno za svaku scenu i svaki prostor. Kako bi istakli snagu prirode, nasuprot prizorima oronulih prostora, često su korišćeni bogati zvuci prirode, ptica, talasa, žaba, vode, vetra. Ponekad zvuk koji se čuje dopire iz daljine, a ponekad je on blizu, u samom prostoru koji gledamo. Najčešće zvuk nije korišćen u svom izvornom obliku, kako je sniman, nego je njime manipulirano tako da napravi atmosferu i jasnije dočara funkciju samog prostora. Na primer, u prostorima napuštene bolnice, koji su hermetično zatvoreni (i vizuelno i zvučno), zvuk vazduha koji prolazi kroz cevi mašina asocira na mikroskopske hemijske strukture na čijim zakonitostima se bazira rad svih mašina i aparata u ovom prostoru. U napuštenom zatvoru, zvuk je dubok i metalan. Brujanje podseća na mehanizam mašina koje rade neprekidno kao na traci. Zvučna slika ovog prostora dopire iz dubine zemlje pod našim nogama, što asocira na „pakleno“ stanje koje zatvorenici prolaze. U drugom prostoru tehničkog postrojenja, zvuk dopire kao eho davnih aktivnosti i ritmičnih mašina korišćenih u tom prostoru.

Priroda je duhovita. Gejrhalter ovu ideju podržava i sprovodi u svom delu. Tako, na primer, za prostor napuštenih kancelarija, u zvučnoj slici koja nagoveštava proleće, čuje se zujanje muva. Ovaj dominantan i dosadan zvuk izaziva osmeh i asocira na dosadu koja, često, vlada u ovakvim prostorima. Slično je i sa zvukom koji ispuštaju golubovi, koji jedini narušavaju napušteni prostor i njegovu tišinu i mir. Često, u ovim zatvorenim prostorima državnih ustanova, nema nekih velikih vizuelnih dešavanja, što Gejrhalter opet rešava zvučnom slikom i jednostavnim kretanjima elemenata u prostoru. Recimo u sobama bolnice, gde je priroda još uvek izvan zidova prostora, u potpuno statičnu sliku, on uvodi vetar koji nasumično pomera kese po podu. Ovaj skeč je podjednako duhovita i zastrašujuća igra prirodnih i plastičnih elemenata po prostoru.

---

<sup>291</sup> Intervju Nikolaus Gejrhalter, „Interview with Nikolaus Geyrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Geyrhalter“ by Kerin Schiefer, January 2016. [http://homosapiens-film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Geyrhalter\\_ENG.pdf](http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.



Slika 91 - Homo Sapiens, ostrvo Hašima



Slika 92 - Homo Sapiens, ostrvo Hašima



Slika 93 - Homo Sapiens, kadar iz filma



Slika 94 - Homo Sapiens, kadar iz filma



Slika 95 - Homo Sapiens, kadar iz filma

Često je korišćeno dodatno osvetljenje kako bi se naglasio fokus posmatranja ili istakli odnosi elemenata u prostoru. U nekim kadrovima svetlo je izrazito dominantni deo slike, kao lik koji ima svoju putanju i cilj. Utisak koji ostavljaju ovi prizori jeste da svetlo kao i priroda, koja se probija na neočekivanim mestima (biljke iz betona u stambenim kompleksima), uvek nađu put za sebe. Kao da pokušavaju da nas podsete da „će se život desiti čak i u nemogućim uslovima“.

Lepota prirode koja buja u naizgled nepogodnim uslovima ohrabruje ideju da se život nastavlja čak i kad deluje da za to nema izgleda. Iako sablasnog izgleda, ovakva, simbiotična arhitektura, odiše nekim optimizmom. Napuštene građevine tako nisu same, i njihovi „leševi“ izvor su novog života. Ovo je ujedno i centralni utisak filma koji nam saopštava da *i kad nas ne bude bilo priroda će vladati i život će se nastaviti na planeti*. Slika koja najbolje opisuje ovu konzistentnu snagu prirode, je konstrukcija rolerkoster tobogana (roller coaster) u plićaku na obali mora, koju mirno i dosledno zapljuskuju talasi, uz boju i atmosferu sutona.



Slika 96 - Homo Sapiens, kadar iz filma



Slika 97 - Homo Sapiens, kraj filma, spomenik Buzludža

Film se završava sa istim prostorom sa kojim je počeo, sa spomenikom *Buzludža*. Samo je ovaj put ambijent sniman zimi, aludirajući tako na kraj jednog ciklusa. Poslednji kadar filma je ovaj monumentalni objekat sniman spolja tako da se ceo sagleda u snežno belom ambijentu. Zavejan u belom snegu, *Buzludža Spomenik* na kraju proguta magla. Ovo je još jedna pobjeda prirode i odlazak u ništavilo. Kako Gejrhalter navodi, smrt ovog ciklusa predstavlja i početak sledećeg.<sup>292</sup>



Slika 98 - Homo Sapiens, kraj filma, spomenik Buzludža

---

<sup>292</sup> Intervju Nikolaus Gejrhalter „Interview with Nikolaus Geyrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Geyrhalter“ by Kerin Schiefer, january 2016. [http://homosapiens-film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Geyrhalter\\_ENG.pdf](http://homosapiens-film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.

## V UMETNIČKO ISTRAŽIVANJE

Umetničko istraživanje ovog doktorskog umetničkog projekta obuhvata period od 2016. godine do realizacije umetničkog rada *Boje dijaloga*, sa podnaslovom *putovanje kroz 9 nivoa svesti*. Prva faza istraživanja zasnivala se na suočavanju sa teskobama, strahovima i granicama koje su sputavale iskrenu samorefleksiju i razvitak. Taj proces doveo je do serije slikarskih radova sa temom *Telo kao rezonantna kutija*. Na osnovu ovih slika nastalo je kompleksnije umetničko delo u vidu multimedijalne instalacije sa slikama, skulpturom, audio slikom i videom. Ova multimedijalna izložba pod nazivom *Resonance, sounds in human silence* realizovana je na sceni *Kult* u *Ustanovi kulture Vuk Stefanović Karadžić* u junu 2018. godine, čime se završava prva faza istraživanja. To iskustvo je bilo prekretnica u daljem umetničkom istraživanju, doprinevši posmatranju veza između umetničkog dela, prostora i publike iz jednog novog ugla. Tada mi se razvila želja za delom koje će imati narativ uslovljen prostorom, ali tako da publika bude učesnik u samom procesu umetničkog izlaganja. Takođe mi se pojavila potreba da umetnički rad bude realizovan u okviru javnog prostora, koji nije predviđen za izlagačku umetnost, kako bi se što više obrisale granice između realnih okolnosti i umetničkog izraza.

Druga faza počinje istraživanjem teme *9 nivoa svesti*, koja završava slikama pod nazivom *Ledeni breg* (2020) i *Čigra* (2021). Istraživanje i serija dokumentarnih fotografija *Železnička stanica Vukov spomenik* (2021) je doprinela da mi se javi potreba za izrazom u vidu performansa. U tom slučaju, performans je zahtevao dva lika, performeru, koji će predstavljati dva aspekta istog entiteta. Tako je počeo proces sa mojom sestrom Sonjom koji se manifestovao u vidu skica i slika nastalih iz naše interakcije pod nazivom *Odnos* (2021). Istraživanje prostora železničke stanice se ogleda u kratkim video radovima, kao i u snimcima koji će kasnije ući u završni rad. Snimci iz železničke stanice, pod nazivom *Teksture* (2021), u kojima se vide geometrijske i rukom stvorene površine koje čine prostor, stvorili su mi potrebu za kontrapunktom u vidu organskih i prirodnih površina koje će doprineti priči i utisku o „univerzalnosti“ svih stvari. Koncept ovog segmenta rada odnosi se na predstavljanje 5 čula i njihovih simboličnih oblika. Tako se razvila nova serija video i audio snimaka *Tara* (2021), koje sam napravila na Tari u finalnoj fazi formiranja koncepta umetničkog rada *Boje dijaloga*. Poslednji segment video eksperimenata, pod nazivom *Čovek* (2021) nastao uvođenjem čoveka kao elementa u priči



o čulima. Paralelno sam radila na dramaturgiji i realizaciji performansa. Telesno istraživanje je trajalo od juna do oktobra 2021. godine.

U završnoj fazi realizacije projekta u dodiru sa prostorom železničke stanice, dolazilo je do promene određenih rešenja, tako da je projekat do poslednjeg momenta spontano građen, kao odgovor na zadate okolnosti. Umetnički projekat performativne instalacije *Boje dijaloga* izveden je 26. oktobra 2021. u 18 časova u prostoru *Železničke stanice Vukov spomenik* u Beogradu.

## **5. Faze istraživanja**

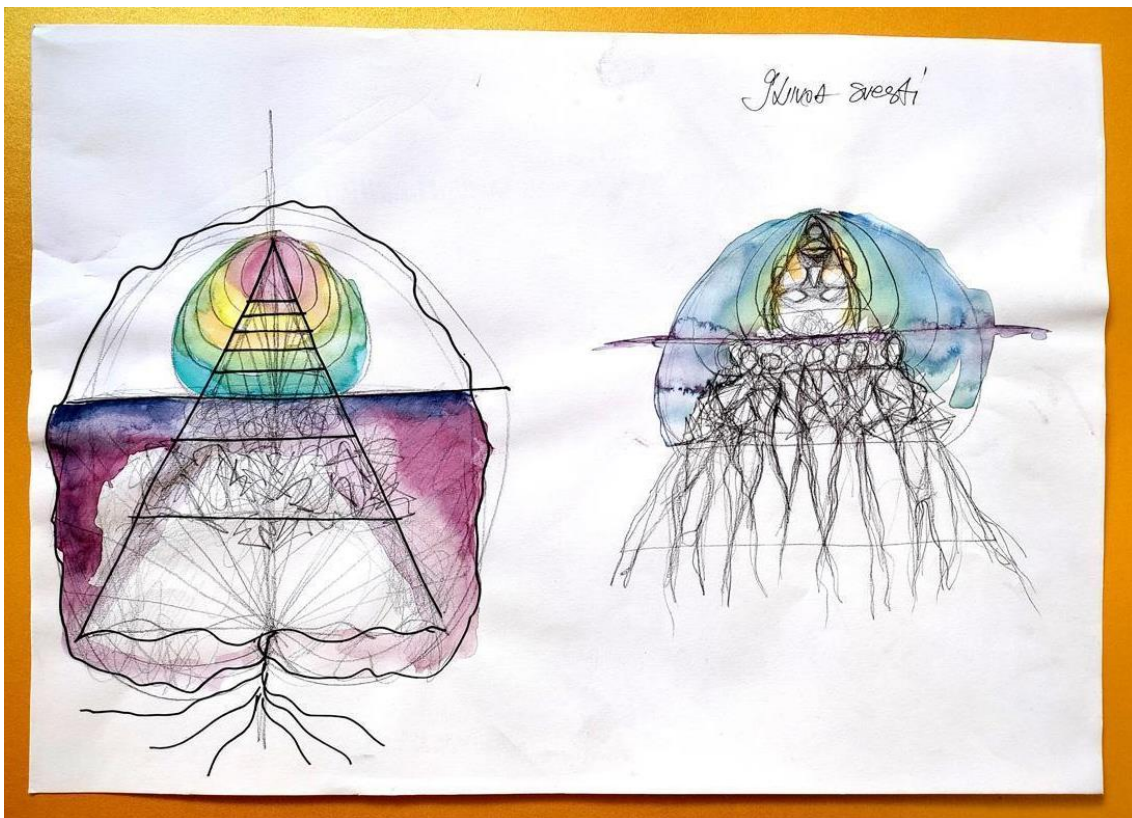
### **5.1. Serija slika i crteža**

Seriya slika i crteža nastajala je od maja 2020. do jula 2021. godine i sastoji se od tri perioda.

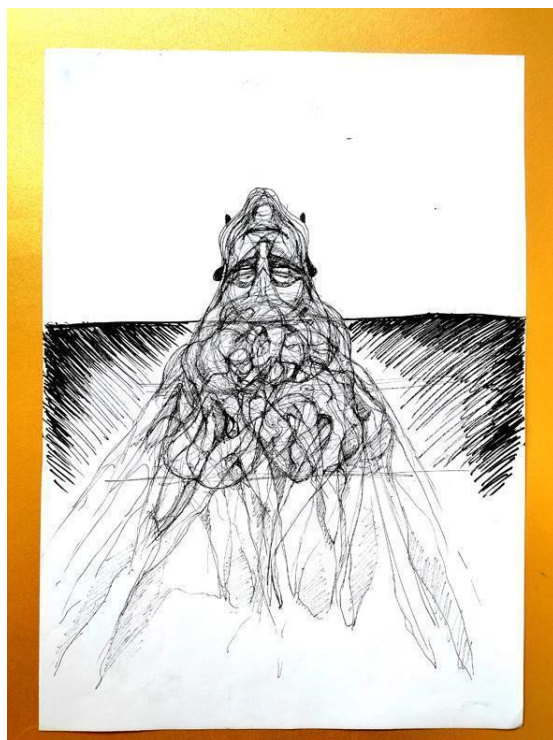
#### **5.1.1. Period 1 – slike i crteži *Ledeni breg* (2020)**

Prvi period je počeo sa filozofskim konceptom i inspiracijom koju sam našla u prostoru *Železničke stanice Vukov spomenik*. Arhitektura ovog prostora doprinela je konkretizaciji teorijskih osnova i teme kojom se bavim. Budistička teorija o *9 nivoa svesti*, koju sam poznavala iz teorijskih osnova svoje budističke prakse, tako je postala osnova za umetničko istraživanje.

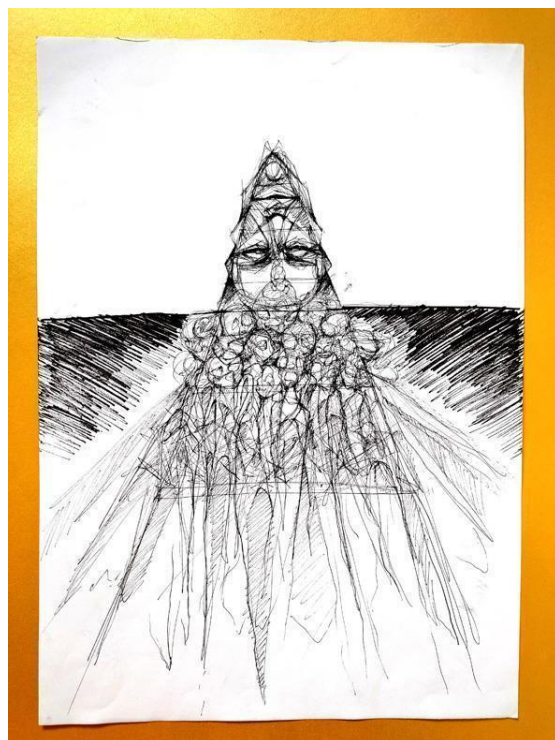
Sa ovom polaznom tačkom nastala je serija crteža *Ledeni breg* (2020), koja je bila baza za posmatranje konteksta prostora i narativa izvučenih iz filozofske osnove. Serija crteža predstavlja „ledeni breg“ ljudske svesti, simbola koji se uzima za prikazivanje koliko je toga nepoznato u ljudskom biću. Analogija sa „ledenim bregom“ je u tome što je vidljiva samo mala površina, ona koja je iznad površine okeana, dok je većina brega skrivena u nevidljivim okeanskim dubinama.



Slika 99 - Skica 9 nivoa svesti



Slika 100 - Ledeni breg 1, crtež rapidograf



Slika 101 - Ledeni breg 2, crtež rapidograf



Slika 102 - Ledeni breg 3, slika ulje na papiru



Slika 103 - Ledeni breg 4, slika ulje na papiru



Slika 104 - Ledeni breg 5, slika ulje na platnu

### 5.1.2. Period 2 – slike *Čigra* (2021)

Drugi period slika obuhvata likovno istraživanje ideje o životu kao konstantnom kretanju. Vodeći se konceptom „života kao čigre koja gledana odozgo deluje kao da miruje, dok je zapravo stabilna samo kad se neprestano vrti“, nastale su slike koje ilustruju ovu ideju. Poučena iskustvom iz prethodnog ciklusa *Tela kao rezonantne kutije*, kada su dominirale „tamne i teške“ emocije, a samim tim i boje, ovaj ciklus je trebalo da predstavi radost, dinamiku i lakoću.

Ovaj stav je sam po sebi bio iskakanje iz ličnih okvira, i izazov za novi pristup emocijama i slikanju. Osećaj radosti, dinamike, hrabrosti i poverenja je ono što je vodilo moj proces stvaranja ovih slika. Rezultat slika je bio polazna osnova za građenje koreografije performansa slikanja na peronskom delu postavke *Boje dijaloga*.



Slika 105 - Čigra 1, slika ulje na platnu

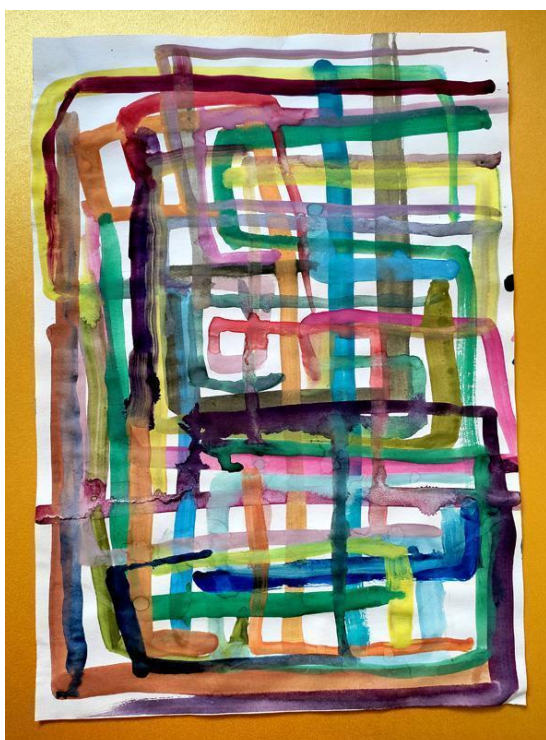


Slika 106 - Čigra 2, slika ulje na platnu

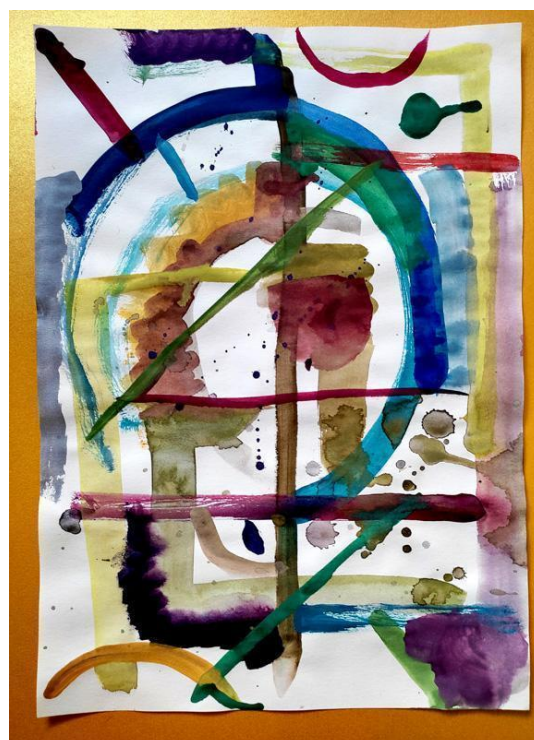
### 5.1.3. Period 3 – slike i crteži *Odnos* (2021)

Ova serija slika pod nazivom *Odnos* je nastala u procesu istraživanja odnosa između moje sestre i mene. Kao pokušaj da se što manje svesno gradi slika, većina radova je nastala zajedničkim radom na papiru.

Neki radovi su nastali tako što smo naizmenično povlačile poteze na papiru, kao spontani odgovor na potez one prethodne. Tako su građene kompozicije koje su u svakom trenutku mogle otići daleko od očekivanja koje bi pojedinac kao autor mogao da ima.



Slika 107 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza sa gledanjem

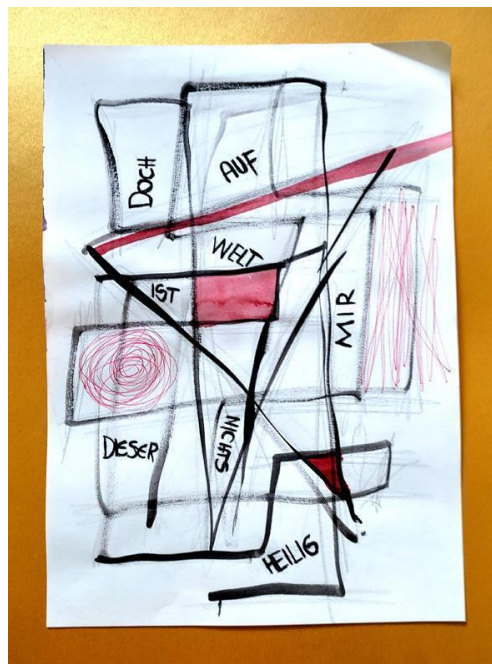


Slika 108 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza sa gledanjem

Ovaj eksperiment sadrži i radove koji su nastali povezivanjem zadate reči sa bojom i oblikom. Na primer, ja bih zadala određenu reč na koju bi Sonja morala da odgovori jednom bojom i jednim potezom, često čak ne gledajući u papir. Naknadno sam i reči ubacivala kao deo slike, da vidimo šta će se desiti i koliko se ideja menja.



Slika 109 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza na osnovu reči



Slika 110 – Odnos, naizmenično dopunjavanje segmenata

U drugom slučaju smo u istom trenutku slikale međusobne „kroki“ portrete, bez gledanja u papir ili paletu sa koje uzimamo boju. Potpuni fokus je bio na liku koji slikamo, dozvoljavajući potpunu slobodu potezima i bojama koji se dese slučajno.



Slika 111 – Odnos, portret bez gledanja



Slika 112 – Odnos, portret bez gledanja

Jedan segment istraživanja je bio likovni odnos crne, plave i zlatne boje.



Slika 113 – Odnos, istraživanje poteza



Slika 114 – Odnos, istraživanje poteza

Jedan od eksperimenata je bio slikanje na ameriken ili slikarskom platnu i pravljenje reljefnih slika od platna i boje. Ovde sam istraživala odnos boje i osećaja, koji će pomoći oko rada na pokretu u performansu.

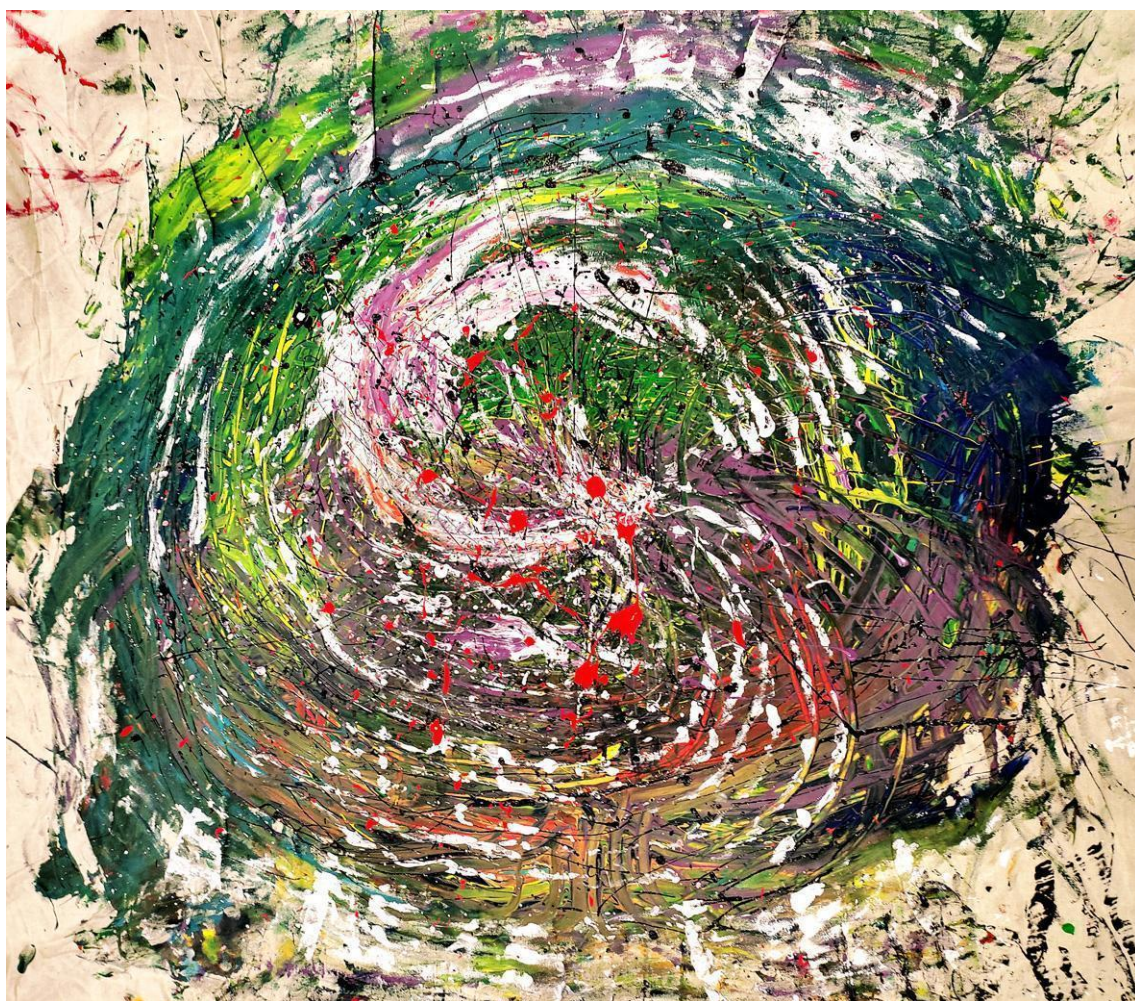


Slika 115 – Odnos, istraživanje tekstura



Slika 116 – Odnos, istraživanje tekstura

Završni stadijum ovog perioda su iznedrile dve slike na platnu pod nazivom *Zajedno*, koje smo Sonja i ja zajedno i istovremeno slikale. Ovo je ujedno bila i eksperimentalna tehnička proba za slikanje po platnu. Ovi zajednički eksperimenti su, ne samo oslobađali mene kao autora, od ustaljenih šema kojima se vodim u slikanju, već su mi pokazali do koje mere su nepredvidive razlike u percepciji kod svakog pojedinca i koliko su te razlike plodno tle za građenje umetničkog dela. Iskustvo ovog eksperimenta sam kasnije prenela u proces stvaranja performansa, gde sam kao neprofesionalni performer, mogla da povežem medij slikanja koji mi je bliži, sa kretanjem i odnosom u prostoru.



Slika 117 – Zajedno 1, akril na platnu





Slika 118 – Zajedno 2, akril na platnu

## 5.2. Fotografsko istraživanje prostora

Paralelno sa likovnim istraživanjem i interaktivnim procesom sa Sonjom, nastala je i moja serija fotografija sa nazivom *Železnička stanica Vukov spomenik* (2021). Naizmenično istraživanje ličnih unutrašnjih procesa i istraživanje eksterijernih okolnosti, vodili su me do dobrog balansa između ličnih želja i objektivnih mogućnosti. Konstantna komunikacija ova dva aspekta „introvertnog“ i „ekstravertnog“ činila je čvrsti oslonac i plodno tle za celokupni proces rada. Stanica je otvorena 1995. godine.<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> *Železnička stanica Vukov spomenik* je zvanično otvorena 7. jula 1995. Građevinski projekat stanice je delo inženjera CIP-a, a „Beograd čvor“ kao nosilac projekta i „Energoprojekt“ kao izvođač kreću u realizaciju prve faze. Projekat je realizovan tokom najtežih godina devedesetih, tokom raspada zemlje i ekonomskih sankcija. Radovi na ovoj stanici su počeli 1989. godine na osnovu urbanističkog i arhitektonskog rešenja dr arh. Mirjane Lukić, a u razradi rešenja učestvovali su i arhitekte: Z.Bojović, D.Radivojević, Z.Đorđević, M. Kovačević i drugi. Projekat se vodio najvišim standardima, koristeći se sličnim iskustvima iz Francuske. Prethodne godine, 1988. su bili završeni vračarski tuneli prečnika 7,5

U svom arhitektonskom dizajnu, pored galerije, tehničkog vestibila, perona i parka na površini zemlje, ona sadrži i umetnička dela u svom enterijeru.

Na peronu i na galeriji stanice nalaze se reljefi u bronzi „*Beograd od vremena Despota Stefana*“ vajara M. Stamenkovića i M. Savića. U vestibilu se nalaze dva portala koja vode prema poslovnom centru. Ona su obložena ćiriličnim slovima u belom mozaiku i delo su vajara B. Bekrić. Veliki reljef od nerđajućeg čelika, koji se nalazi naspram ulaza u kosi tunel, proteže se od poda do plafona i delo je vajara K. Milunovića.<sup>294</sup> Peroni, vestibil i galerija su rađeni od svetlo sivog, tamno sivog, crnog i crvenog granita, po planu prof. arh. M. Pališaškog.

Poseban utisak ostavlja kosi tunel sa eskalatorima, prečnika 7,5 metara i dužine 65 metara.<sup>295</sup> Eskalatori u kosom tunelu su naručeni iz Rusije i prevoze putnike do perona, koji je na dubini od 40 metara, za 90 sekundi, što je stanicu tada činilo jednim od najdubljih u Evropi. Zbog ovih tehnoloških karakteristika ugrađen je i kompleksan bezbednosni sistem, koji podrazumeva centralni sistem za nadzor i četrdesetak podsistema koji obuhvataju sisteme za rasvetu, za video nadzor, informativni sistem, klimatizaciju, detektore i protivpožarnu zaštitu i evakuacione izlaze.<sup>296</sup>

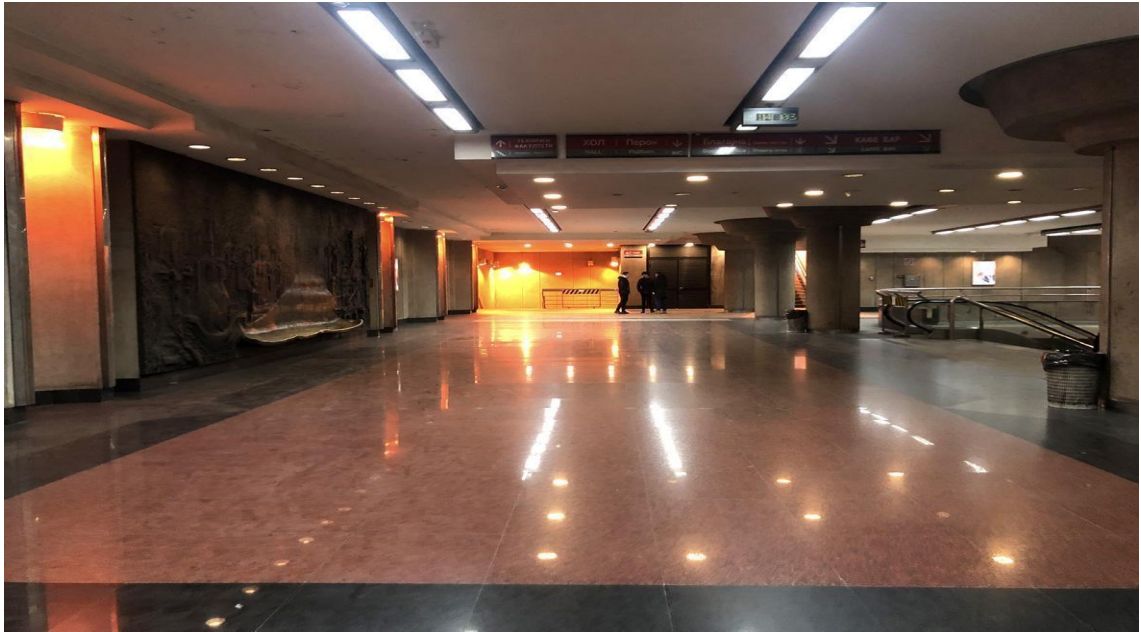
---

metara, u dve odvojene cevi, međusobno udaljene 22 metra. Prvodbitni radovi su počeli sa izgradnjom peronske platforme koja se nalazi na dubini od 40 metara. Između tunelskih cevi nalazi se putnička platforma širine 18m i dužine 75m, dok su bočni peroni ukupne dužine 225 metara, ukupna površina peronske platforme iznosi 2.500m<sup>2</sup>. Izgradjen je vestibil na tri nivoa, uključujući tehničku etažu i galeriju ukupne površine 5.400m<sup>2</sup>. Nakon ovoga radilo se na probijanju kosog tunela za eskalatore koji spajaju perone i vestibil. Poslednji stadijum radova je bilo uređenje enterijera i površinskog parka. U sklopu stanice nalazi se i komercijalni centar ukupne površine 2.500m<sup>2</sup> i podzemna garaža za 100 vozila površine 4.500m<sup>2</sup>. Rešenje parka na površini zemlje delo je J. Gođevac; “20 godina stanice Vukov spomenik” Beobuild <http://beobuild.rs/20-godina-stanice-vukov-spomenik-p1863.html> preuzeto 08.11.2021.

<sup>294</sup> “20 godina stanice Vukov spomenik” Beobuild <http://beobuild.rs/20-godina-stanice-vukov-spomenik-p1863.html> preuzeto 08.11.2021.

<sup>295</sup> Četvrt veka železničke stanice „Vukov spomenik“, Železnice Srbije <https://www.zeleznicesrbije.com/cetvrt-veka-zeleznicke-stanice-vukov-spomenik/> preuzeto 05.02.2022.

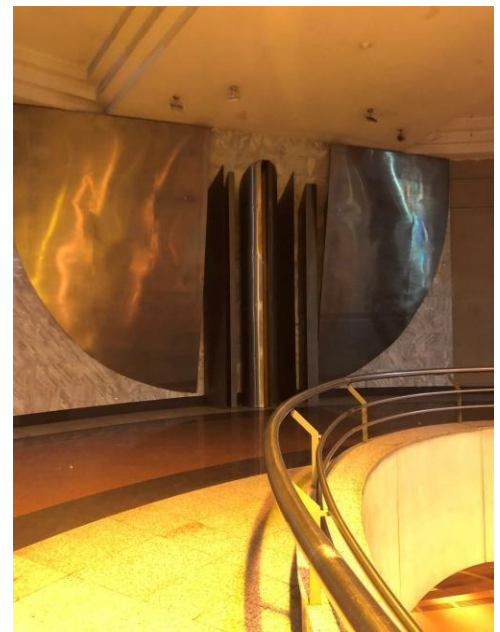
<sup>296</sup> Ibid, preuzeto 05.02.2022.



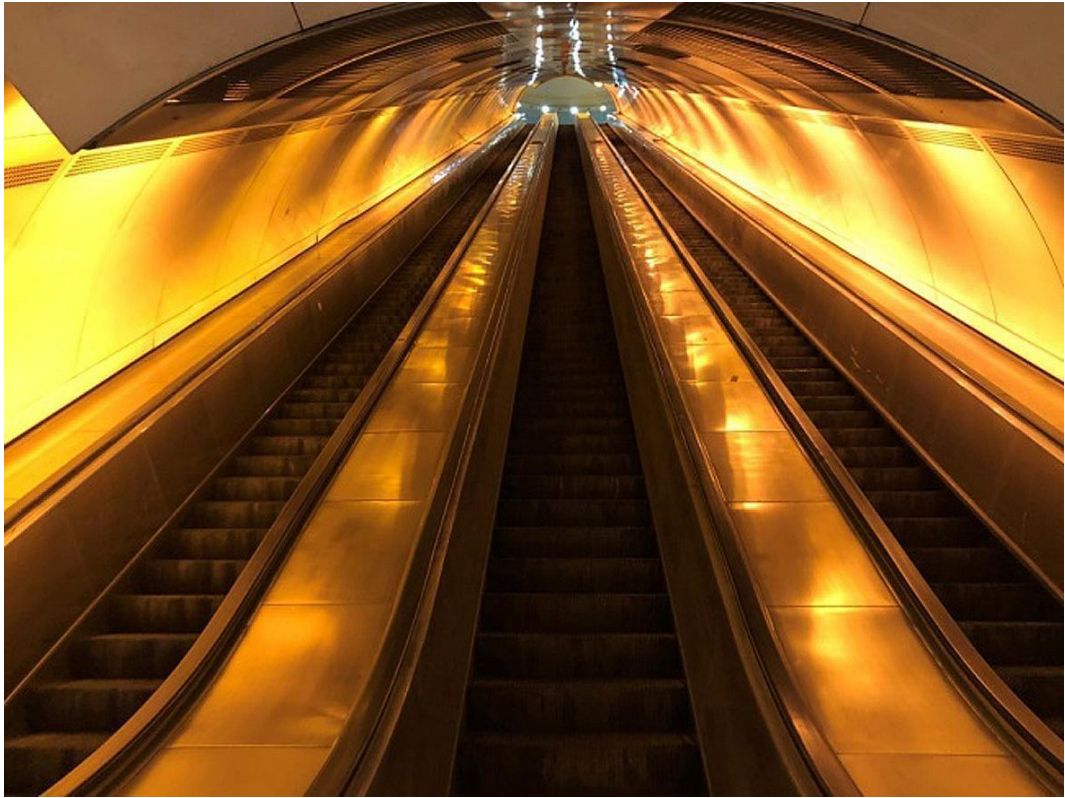
Slika 119 - Železnička stanica Vukov spomenik, galerija, nivo -1



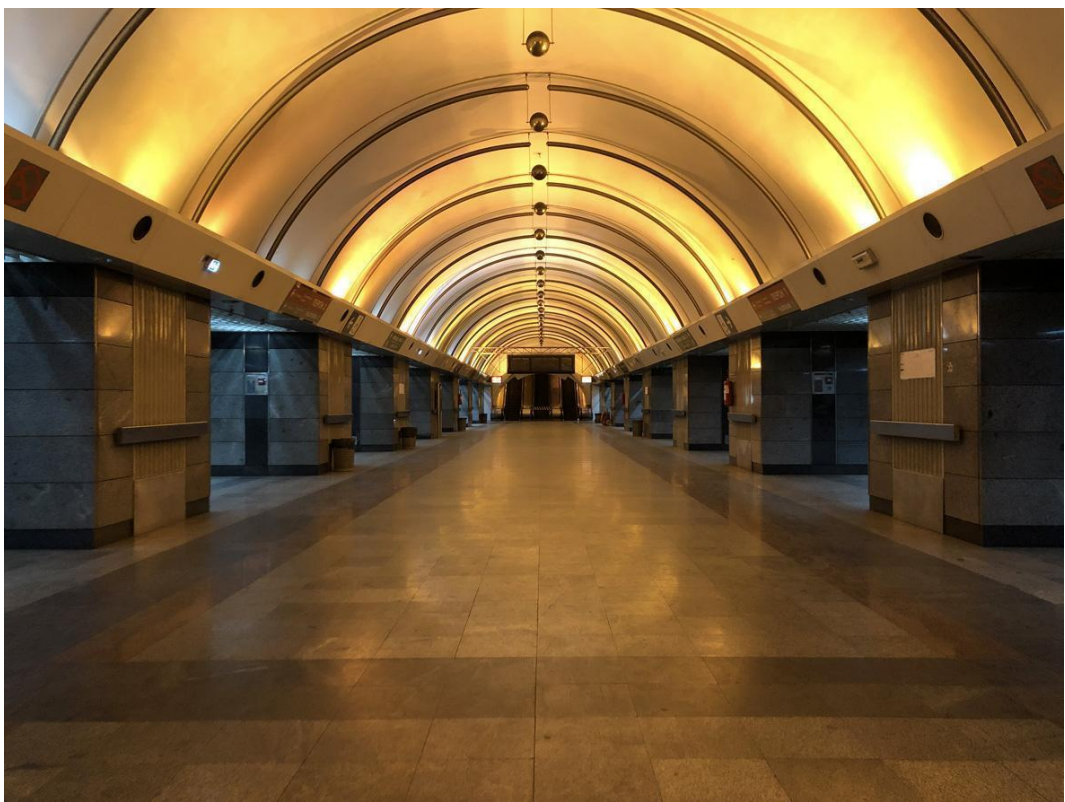
Slika 120 - Železnička stanica Vukov spomenik, nivo -2



Slika 121 - Železnička stanica Vukov spomenik, nivo -2, skulptura u metalu



Slika 122 - Železnička stanica Vukov spomenik, tunel sa eskalatorima

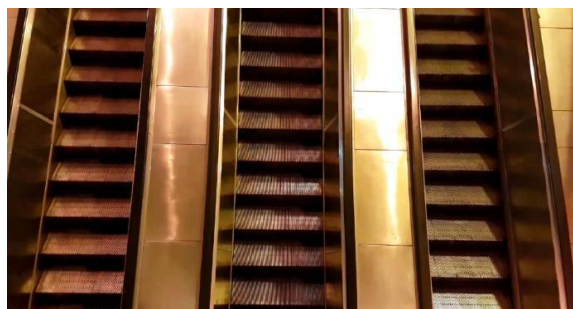


Slika 123- Železnička stanica Vukov spomenik, peroni, nivo -3

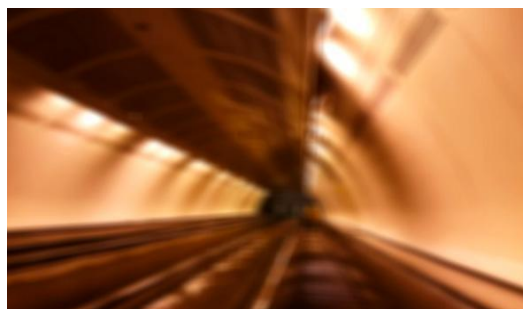
## 5.3 Video eksperimenti

### 5.3.1. Prostor i izvođač (2021)

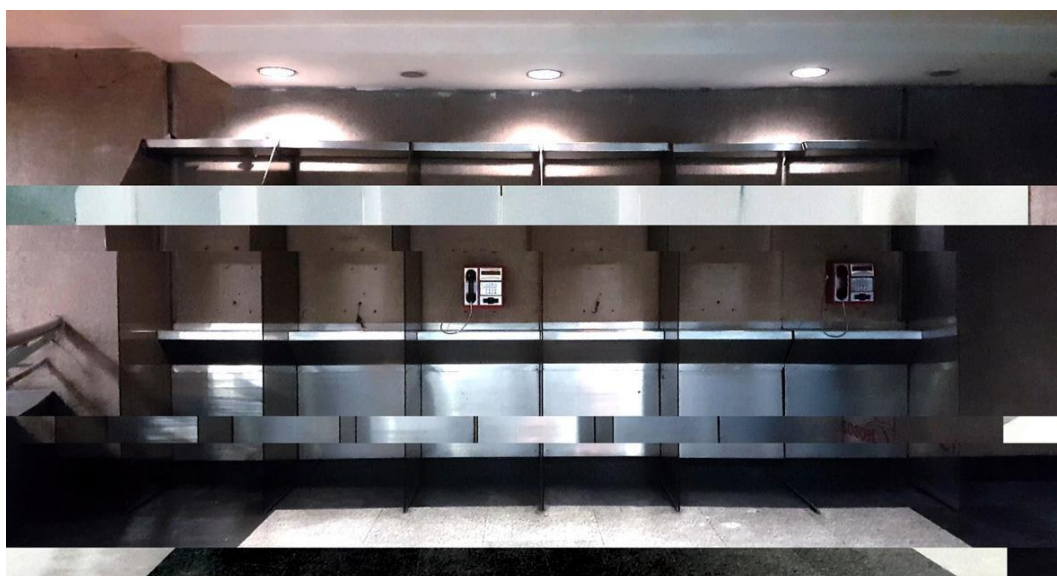
Počevši od forme i izgleda eskalatora koji vodi do perona, nastali su video zapisi kojima istražujem čitanje prostora u odnosu na filmske planove u načinu kadriranja i mizanscen performerera. Ideja je bila da se čovek postavi kao ravnopravni segment prostora, živi predmet u prostoru, gde bi ambijent, a ne čovek, bilo ono što vodi narativ kadra. Ovim eksperimentima ispitivala sam da li je, i do koje mere, potreban verbalni narativ za prenošenje ideje. Tako su prvo nastali video filmovi čiji narativ se isključivo prenosi prikazivanjem prostora i zvučnom slikom. Snimala sam različite delove železničke stanice, a potom ih modifikovala u video montaži. Potrebno je bilo da se vidi koliko sam prostor bez čoveka, može da prenese određeni kontekst. Zvuk sam takođe radila sa istom idejom i paralelno sa stvaranjem samih videa.



Slika 124 - Video eksperiment, Karma 1



Slika 125 - Video eksperiment, Karma 2

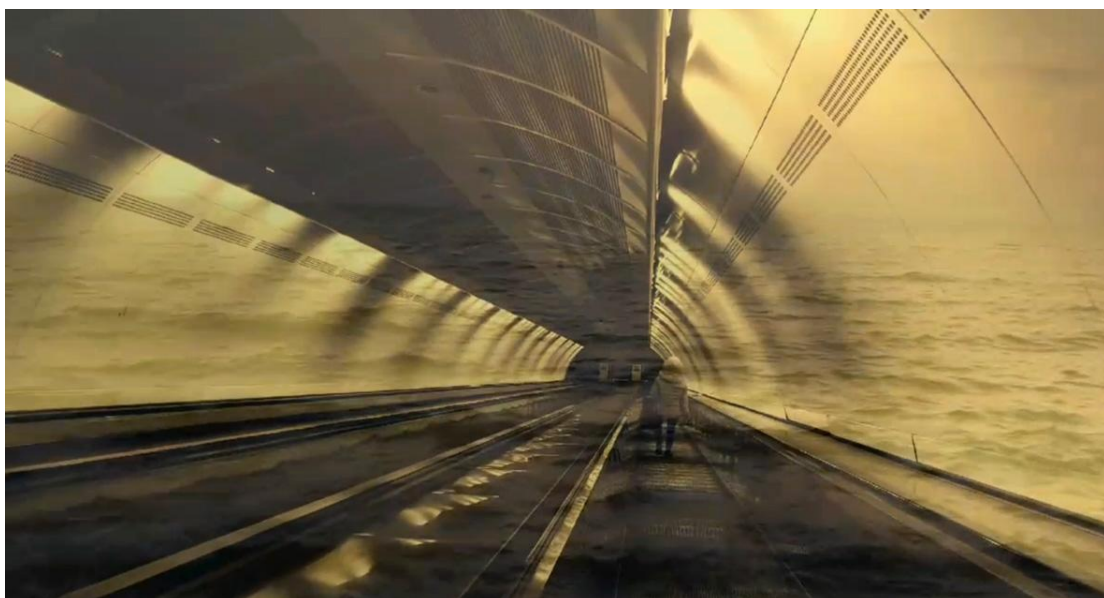


Slika 126 - Video eksperiment, Repeticija

U sledećem koraku eksperimentisala sam sa duplom ekspozicijom, pretapanjem prostora železnice sa elementima prirodnog ambijenta. U ovom slučaju je prirodni ambijent bio „more“, zbog lične asocijacije prostora eskalatora sa vodom kao simbolom koji se odnosi na emocije i unutrašnje procese.

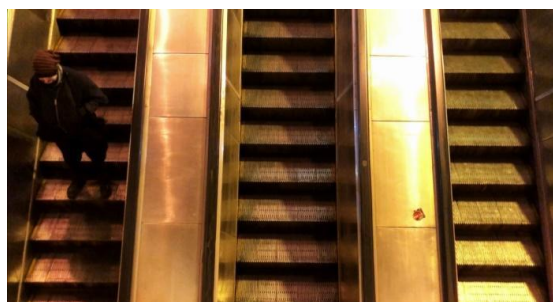


Slika 127 - Video eksperiment, Dupla ekspozicija

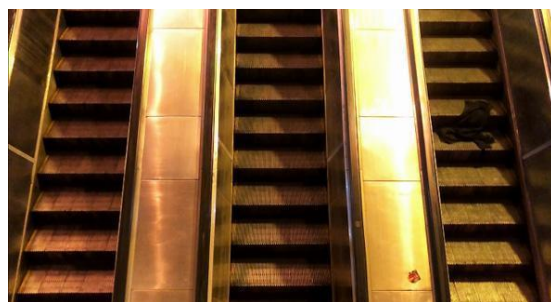


Slika 128 - Video eksperiment, Dupla ekspozicija

Potom su nastali video zapisi koje sam zasnivala na statičnom kadru prostora i čoveku koji se kreće kroz taj prostor. Ovim eksperimentom sam istraživala koji su to najmanji elementi promene u slici koji moraju da se dese, kako bi narativ bio jasan bez verbalizacije i samo putem zvuka.

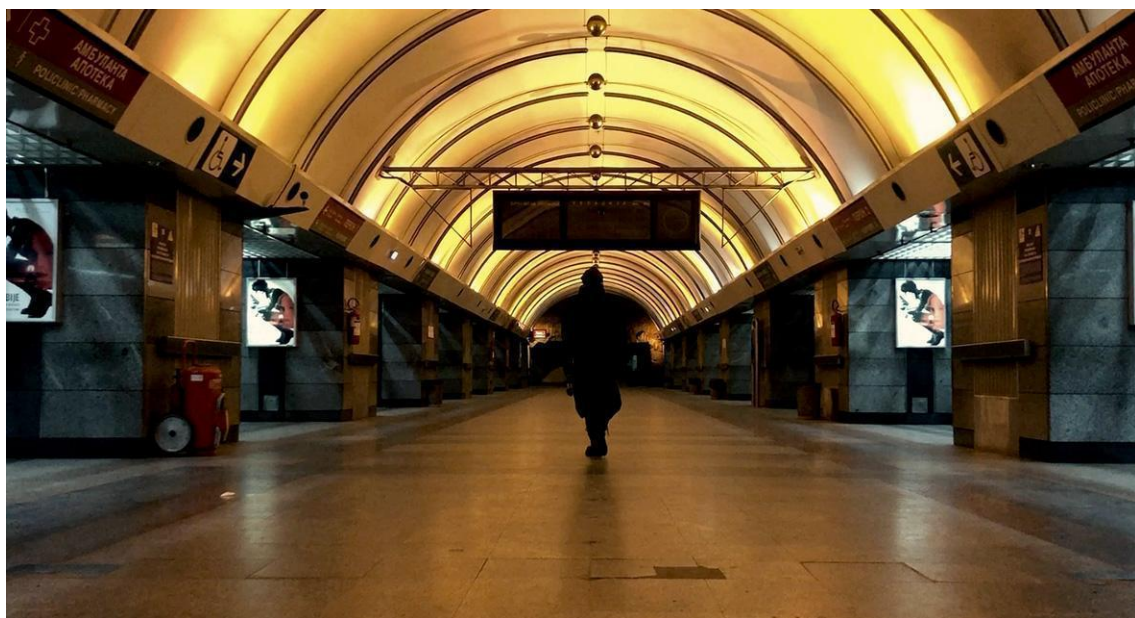


Slika 129 - Video eksperiment, Prostor i čovek



Slika 130 - Video eksperiment, Prostor i čovek

Poslednji eksperiment je umesto zvučne slike, uključivao verbalnu naraciju „Prvi san“, kako bih utvrdila nivo dominantnosti u odnosu statičan kadar- verbalni narativ. Narativ se odnosi na moj prvi san koga se sećam i dan danas i predstavlja priču o slobodi i strahu od kraja.



Slika 131 - Video eksperiment, Prostor i čovek „Prvi san“

### 5.3.2. *Teksture* (2021)

Nakon snimaka širih kadrova prostora železničke stanice, nastao je ciklus istraživanja tekstura u okviru istog prostora. U toku ovog istraživanja želela sam da proučim do koje mere prostor može kroz krupne planove da bude apstrahovan, kako bi dobio simboličnu vrednost. U skladu sa temom, istraživala sam koji segmenti prostora se mogu predstaviti kao prvih pet nivoa svesti, tj. pet čula (sluh, ukus, miris, dodir i vid).



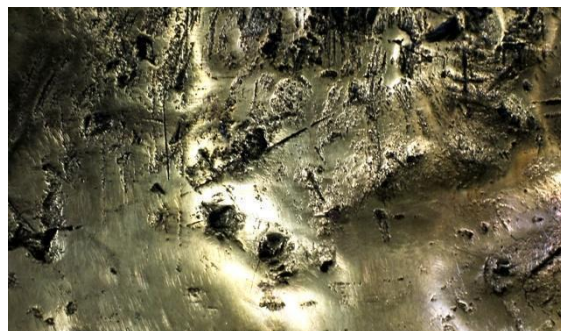
Slika 132 - Teksture, Dodir



Slika 133 - Teksture, Sluh



Slika 134 - Teksture, Dodir



Slika 135 - Teksture, Miris

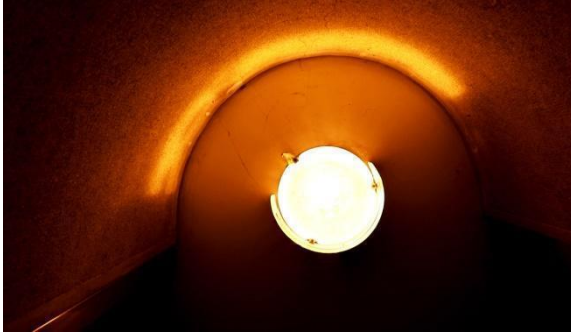


Slika 136 - Teksture, Miris



Slika 137 - Teksture, Ukus





Slika 138 - Teksture, Vid



Slika 139 - Teksture, Ukus

Video eksperimentima sam došla do toga da su pojedini arhitektonski elementi stanice, dovoljno poetični i simbolični da nije bila potrebna nikakva vrsta scenografske intervencije kako bi se prenela ideja o čulima. Asocijativna veza između tekstura iz prostora i pet čula je postao koncept koji ću, kasnije, koristiti i u završnoj fazi rada.

### 5.3.3. *Tara* (2021)

Kao odgovor na arhitekturu i simboličnu vrednost kadrova snimljenih u železničkoj stanici, javila mi se potreba za kontrapunktom u vidu elemenata iz prirode. U toku ovog umetničkog procesa razvijala sam koncept veze između pet čula i elemenata iz prirode.

Povezujući pet čula sa pet prirodnih elemenata – vatra, voda, vazduh, zemlja, prostor, postavila sam pitanje na koje sve načine bih mogla da ih predstavim.



Slika 140 - Tara, Sluh



Slika 141 - Tara, Vid



Slika 142 - Tara, Ukus



Slika 143 - Tara, Miris



Slika 144 - Tara, Miris



Slika 145 - Tara, Sluh



Slika 146 - Tara, Ukus



Slika 147 - Tara, Dodir

Snimci zabeleženi na Tari, bili su vođeni ličnim utiskom i asocijacijama na određene arhitektonske elemente i tekstore iz stanice.

U skladu sa iskustvom sa arhitektonskim elementima, napravila sam odabir fragmenata snimanih u prirodi na Tari. Tako sam spontano došla do kompozicija kadrova koji će pomoći ujedinjavanju snimaka arhitektonskih elemenata i ovih snimaka elemenata iz prirode.

#### 5.3.4. *Čovek* (2021)

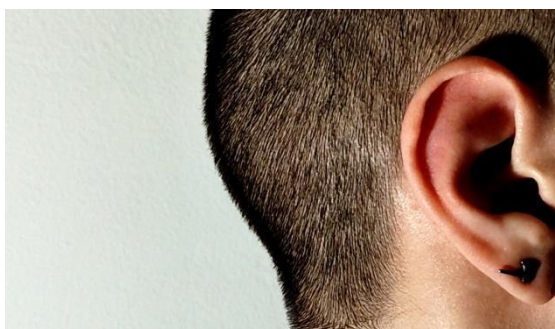
Kao odgovor na previše apstraktne asocijacije koje sam snimala u video eksperimentima *Teksture* i *Tara*, sledeći ciklus video radova pod nazivom *Čovek*, je nastao sa idejom da prenese konkretnije značenje. Kako bi se tema o pet čula predstavila na što tačniji način neophodno je bilo uvesti ovaj, ljudski element.



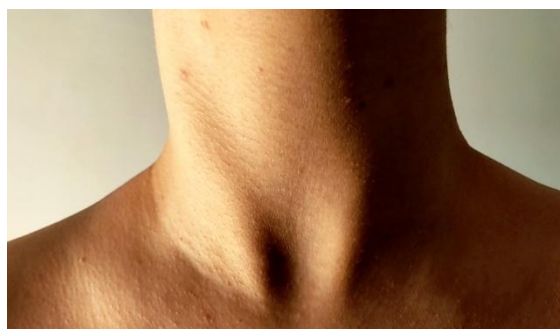
Slika 148 - Čovek, Dodir



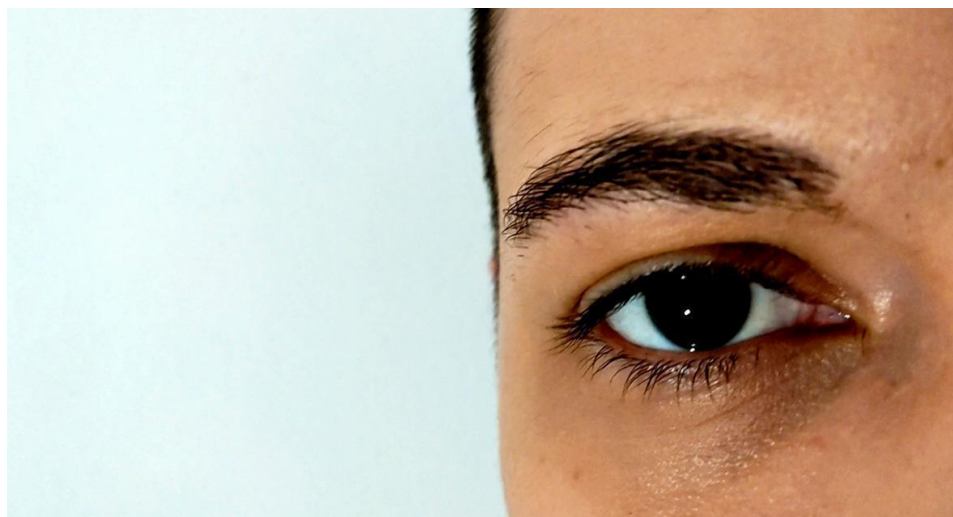
Slika 149 - Čovek, Miris



Slika 150 - Čovek, Sluh



Slika 151 - Čovek, Ukus

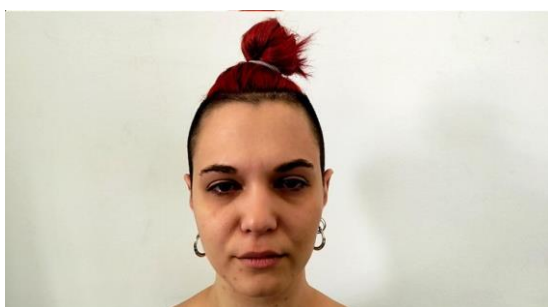


Slika 152 - Čovek, Vid

Tako je ova tema dobila tri komponente : čula kao 1) komunikacije usmerene spoljašnjim okolnostima (*Teksture*); 2) „očišćena“ čula, ona koja ne prolaze filter naših predubeđenja, već su u svom najčistijem, prirodnom obliku i funkciji (*Tara*) i 3) doživljaja koji nastaje iz lične subjektivne perspektive (*Čovek*). Dodavanjem ovog, trećeg, ljudskog segmenta temi o čulima, lični koncept i doživljaj čula za mene se zaokružio u jedinstvenu celinu „ličnog (unutrašnjeg - *Čovek*)“, „realnog (manifestovanog - *Teksture*)“ i objektivnog (univerzalnog - *Tara*)“. Snimala sam sestru Sonju, sa idejom da uhvatim što krupnije planove lica i ruku kako bih prikazala čula.

### 5.3.5 *Portret* (2021)

Eksperimentom pod nazivom *Portret* želela sam da prikažem emotivne promene na licu, kroz jedan statični kadar. Sonja koja nije glumac po profesiji, trebalo je da u video snimku koji traje oko 3 min, pokaže emocije kao što su apatija, ljutnja, bes, tuga i početak radosti.



Slika 153 - Video eksperiment, Portret 1



Slika 154 - Video eksperiment, Portret 2



Slika 155 - Video eksperiment, Portret 3

Dok sam snimala, vodila sam njene emotivne promene putem indikacija. Priprema za snimanje je bila u vidu dugih razgovora koje smo imale na temu koncepta i konteksta

emotivnih stanja koja treba da se prenesu. Koncept snimanja je da kadar bude statičan, plan srednje krupan i da se ceo proces snimi iz jednog kadra.

#### **5.4. Audio eksperimenti**

Audio eksperimente sam radila sa ciljem da budu zasebni elementi u okviru umetničkog rada. Zato sam o zvuku, u toku celog procesa rada razmišljala kao o „liku“ koji stoji u odnosu na svaki prostorni element. Prvobitna inspiracija mi je nastala u odnosu na prostor kosog tunela, eskalatora, u železničkoj stanici. Kao takav, on je svojom arhitekturom i atmosferom iziskivao samo jedan vid rešenja intervencije u prostoru. Prostor eskalatora, kao simbolični element, je trebalo da predstavlja repetativan ciklus vrlo intenzivnih emotivnih i psiholoških procesa. Sa oštrom centralnom perspektivom, i klaustrofobičnom atmosferom, tunel je sam nudio rešenje u vidu zvučne slike. Ta zvučna slika je morala biti intenzivna, repetativna, sa mračnom atmosferom i relativno neprijatnim utiskom.

Prva faza istraživanja na zvučnoj slici je počela u okviru faze video eksperimenta. Tu se već postojeći zvuk prostora isticao svojom repetativnošću, ehom i hladnoćom. Izvlačenjem zvuka kao posebnog elementa iz video materijala, napravila sam posebne audio mikseve sa ciljem da istražim do koje mere može da se modeluje već postojeći, amaterski snimljen, zvuk prostora.

Sledeća faza audio eksperimenta zahtevala je dodavanje različitih, samostalno snimljenih efekata, od kuckanja po drvenim površinama, do zvuka gonga i šuškanja materijala. Nešto od materijala koji sam koristila, potiču iz lične baze podataka koju sam pravila u periodu od 2017. godine. Baza sadrži otkucaje srca, snimljenih na ultrazvučnom pregledu kod ginekologa, potom bubnjarske sekvence i već obrađene i modulirane delove muzičkih kompozicija.

Treća faza je nastala u periodu snimanja video eksperimenata na Tari. Ove snimke iz prirodnog okruženja pravila sam profesionalnim mikrofonom. Oni sadrže zvuke ptica, grmljavine, potoka, hoda po kamenim površinama, itd. Takođe, u ovoj fazi sam snimala i svoje disanje. Ceo projekat je u ovoj fazi već imao oformljen pravac i stabilnu strukturu, tako da je građenje zvučne slike podrazumevalo da pravim jednu zvučnu sliku koja će se odnositi na *pet čula* i posebnu zvučnu sliku koja će se odnositi na tunel *karme*, prostor

eskalatora. Zvučna slika koju je trebalo vezati za *pet čula* gradila sam sa ciljem da doprinese objedinjavanju pet videa, njihovoj atmosferi i atmosferi prostora u kome će rad biti puštan. Na nivou galerije sa velikom prostornom kvadraturom, ovaj zvuk je trebalo da bude segmentirana slika onoga što će se kasnije desiti u tunelu, prostoru eskalatora. Ideja gradnje zvuka od pojedinačnih elemenata do kompleksnije kompozicije nastala je iz koncepta teme kojom se rad bavi.

Posebna zvučna slika u vidu muzike je određena za poslednji stadijum performansa, koji se izvodi na peronima. Za razliku od prethodnih zvučnih slika, ovaj segment je trebalo da se bazira na melodiji. Ideja koju melodija, sa prostorom perona i performansom koji se dešava u njemu, treba da prenese jeste „radost stvaranja“. Kompozicije koje sam birala za ovaj, deveti nivo svesti, birala sam na osnovu ličnih utisaka i emocija. Vezujući se za performans koji se bavi procesom buđenja kreativne energije i njenim oslobađanjem u vidu slikanja, muzika koju sam koristila, odabrala sam na osnovu atmosfere, ritma i emocije koju prenosi. Period potrage za muzikom je trajao od maja do početka oktobra 2021. U tom procesu jedino za šta sam bila sigurna je da će određena kompozicija DJ-a *Schiller*-a biti korišćena za uvodnu fazu performansa pod nazivom *Buđenje*. Ideja je bila da segmenti performansa, koji se odnose na pojedinačne boje koje prosipam na platno, imaju svoju muzičku numeru koja prati pokret. Međutim, te numere nisu smele da odskakuju od žanra i atmosfere koju treba da prenesu. Na kraju sam izabrala različite autore ambijentalne elektronske muzike. Sledeći korak je bilo njihovo povezivanje i ubacivanje dodatnih ambijentalnih elemenata. Taj proces pravljenja mix-a sam radila u studiju za zvuk uz nadzor i konstantnu pomoć profesionalnog eksperta za zvuk Zlatana Belića.

## **5.5 Telesno istraživanje**

Tema i koncept prostora iziskivali su da rad izvedem u vidu performansa. Ovo istraživanje je započeto kroz proces oslobađanja tela. Vođena uz pomoć profesionalca koji se, osim pedagoškim radom, bavi i scenskim pokretom, Maricom Vuletić Naumović, radila sam na povezivanju pokreta, boja i emocija. Proces pod nazivom *Boje i pokret* je trajao nekoliko nedelja svakodnevnog rada, tokom juna 2021. Cilj rada je bio da osetim vezu između boja - crvene, žute, zelene, plave, ljubičaste - i emocija koje mi ove boje bude. Proces je ponekad išao i u suprotnom smeru, od zadate emocije do jednog

jednostavnog pokreta, da bi se na kraju završilo na boji za koju je vezujem. Istraživanje ovog tipa omogućilo mi je oslobađanje pokreta i svesnoj kontroli tela u prostoru. Takođe, radili smo i na početnom delu performansa, pod nazivom *Buđenje*. Taj početak je trebalo da kroz slobodniji, plesni pokret, prenese ideju buđenja kreativnosti, dok se ne dođe do odnosa tela sa bojama i slikanja na platnu. Prvobitna ideja mi je bila da se buđenje odigra ispod samog platna. Ovo je u toku procesa promenjeno, tako da segment *Buđenja* izvodim kao zasebnu koreografsku celinu.

Kroz ovaj proces radila sam i na završetku performansa, pod nazivom *Spajanje*, koji predstavlja odnos jedinstva između *Svesti* i *Života*, odnosno između mene i moje sestre. Ovaj kraj simbolično predstavlja spajanje dva aspekta, svesnog - racionalnog i duboko nesvesnog – iskonskog entiteta života, u jedinstvenu celinu. Proces telesnog istraživanja je trajao do samog izvođenja rada. U završnoj fazi, nekih dvadeset dana pred izvođenja rada, susrela sam se sa Ivom Ignjatović, balerinom iz Narodnog Pozorišta. Ovaj susret doprineo je da se još više oslobodim u plesničkom pokretu i doveo je do moje sigurnosti u dobar pravac i smer u kom performans ide.



Slika 156 - Telesno istraživanje, Pokret



Slika 157 - Telesno istraživanje, Pokret



Slika 158 - Telesno istraživanje, Pokret



Slika 159 - Telesno istraživanje, Pokret



Slika 160 - Telesno istraživanje, Pokret

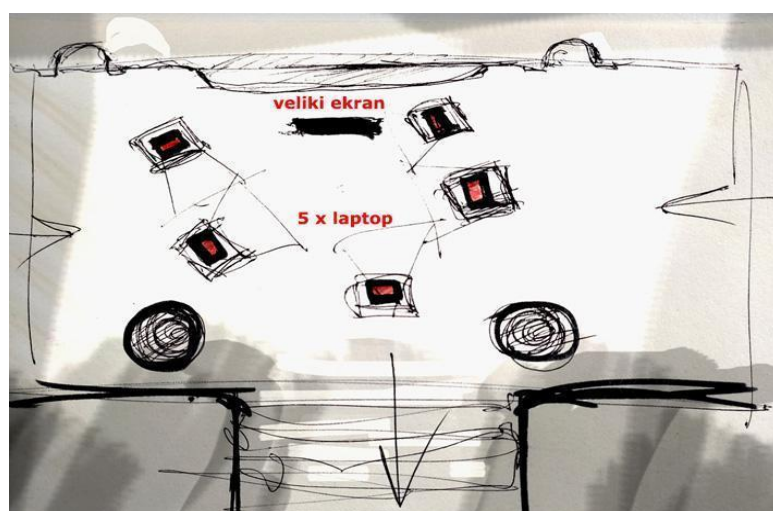
## 5.6 Ispitivanje mogućih rešenja

Proces umetničkog istraživanja je sadržao mnoge promene u rešenjima za realizaciju projekta. Suštinski koncept i osnovnu strukturu narativa sam zadržala, ali su određeni

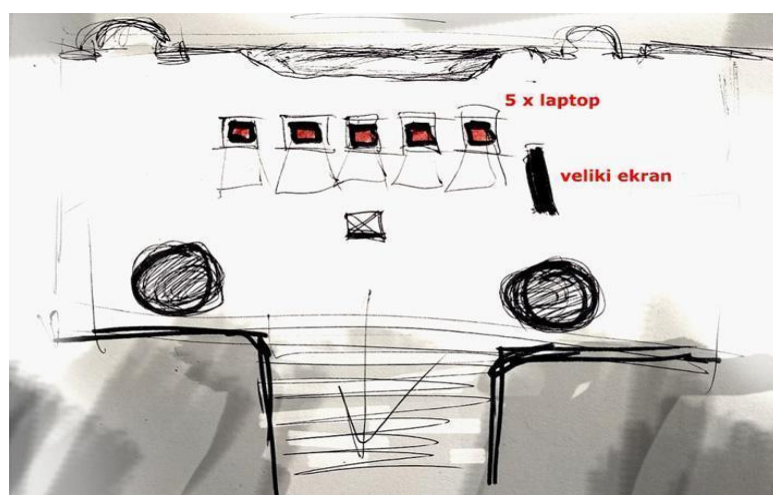


elementi rešenja prolazili kroz transformacije. Dramaturgiju prostora sam takođe zadržala kroz ceo proces istraživanja.

Prvi segment prostora, galerija na kojoj se prikazuju pet čula i svest, je prvobitno trebalo da sadrži jedan veliki displej na kome bi se smenjivali video materijali. Međutim, u krajnjoj realizaciji to je podrazumevalo pet laptopova, a na displeju od 50" je bio zaseban segment na kome je puštan samostalni video. Takođe pozicije ovih ekrana su se menjale. Veliki displej na svom nosaču je trebalo da bude postavljen iza pet laptopova. Međutim, nakon sugestije mentora ova pozicija je promenjena, što je doprinelo čistijoj postavci u odnosu između ovih elemenata.



Slika 161 - Prvobitna varijanta pozicija kompjutera



Slika 162 - Konačna varijanta pozicija kompjutera

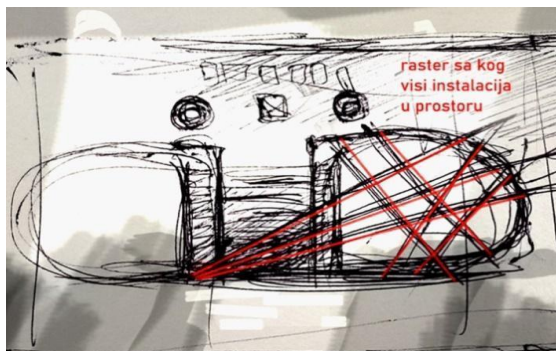


Slika 163 - Pozicija kompjutera na izvodjenju umetničkog rada

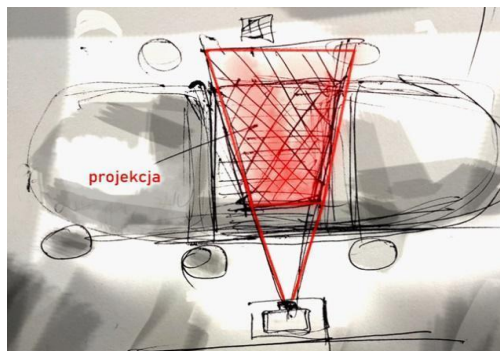
Idejno rešenje drugog prostornog segmenta, koji se odnosi na nesvesno, je od početka koncepta do realizacije potpuno promenilo svoj izgled. Rešenje sa kojim sam počela, kako bi se prikazalo nesvesno, podrazumevalo je da pravim instalaciju od mreže skica i slika nastalih u fazi *Odnos*. Pozicija ove instalacije je trebalo da bude pored stepenica na -2 nivou stanice.

Ovo trodimenzionalno, instalaciono rešenje je iskakalo iz celokupnog koncepta i dramaturške vertikale kojom se performans kreće. Zato sam, na predlog mentora, našla novo rešenje, koje se sastojalo od projekcije slika *Zajedno* i koje je trebalo da se prikaže na stepenicama koje povezuju -1 i -2 nivo stanice.

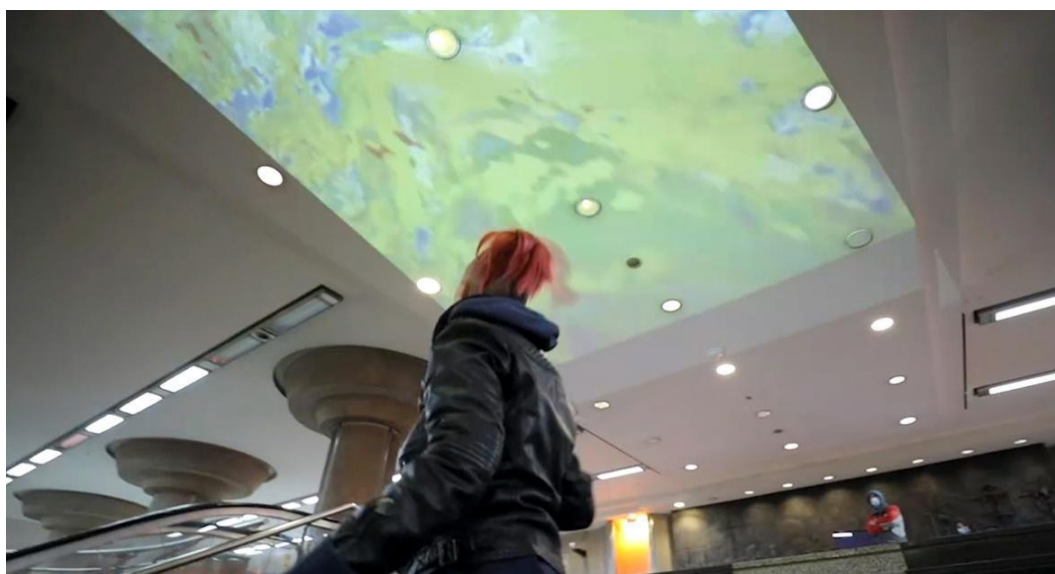
Dan pred realizaciju, na samoj tehničkoj probi, se ukazalo treće i najadekvatnije rešenje. Projekcija je bila puštena na plafonu. Ovim je zadržana prvobitna ideja da performer *Svest* u kontekstu ovog prostora treba da gleda na gore, kao da iznutra posmatra svoje nesvesne procese.



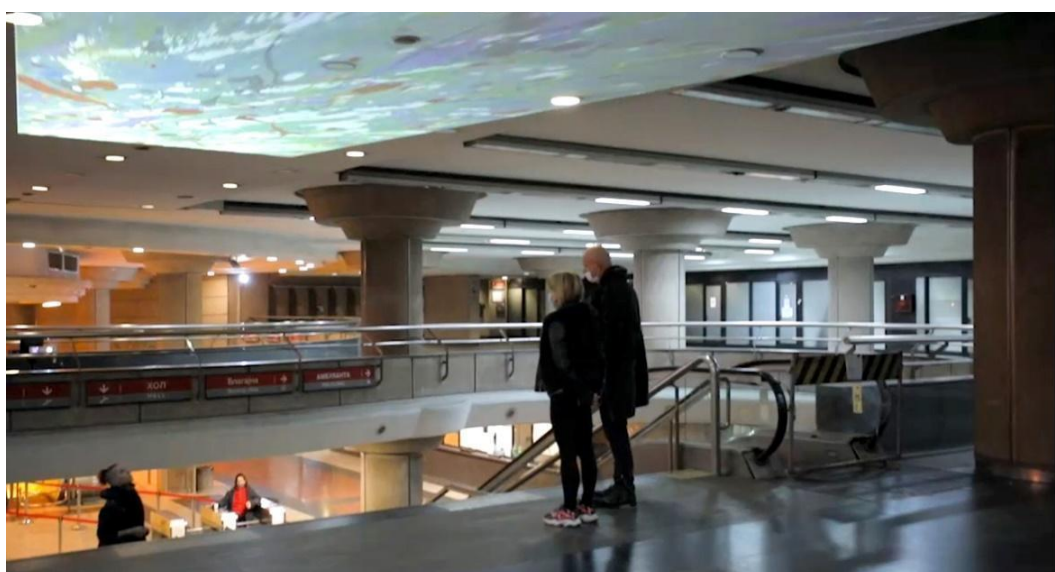
Slika 164 - Prvobitno rešenje za prikazivanje nesvesnog putem instalacije



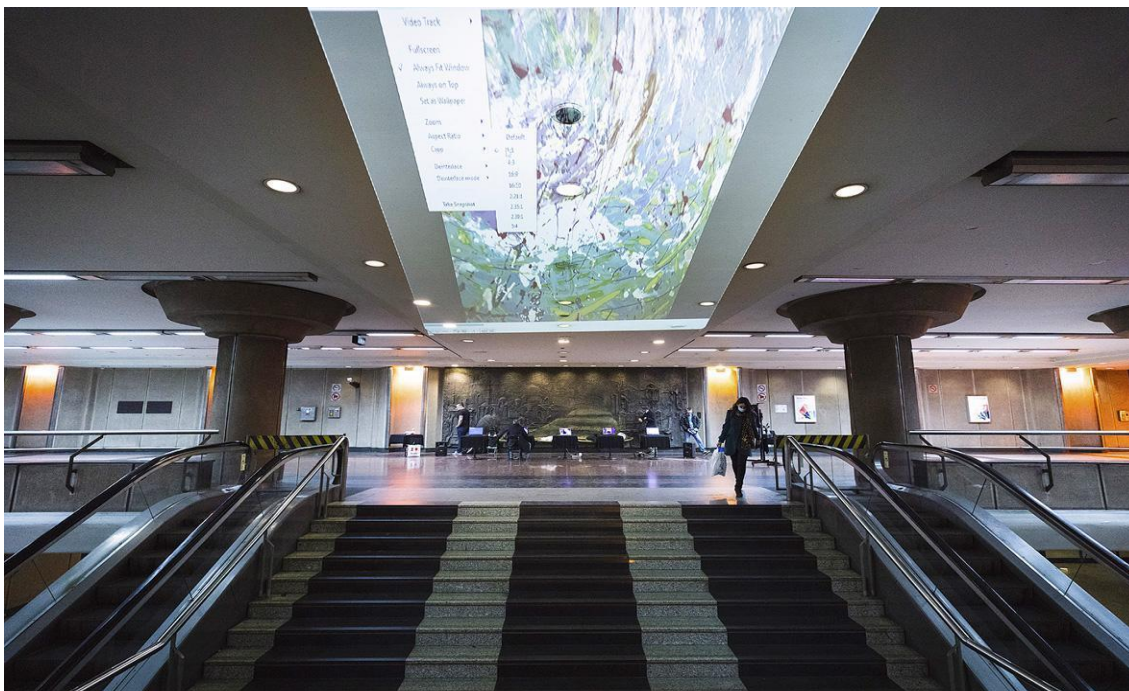
Slika 165 - Konačno rešenje za prikazivanje nesvesnog putem projekcije



Slika 166 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvođenju umetničkog rada



Slika 167 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvođenju umetničkog rada



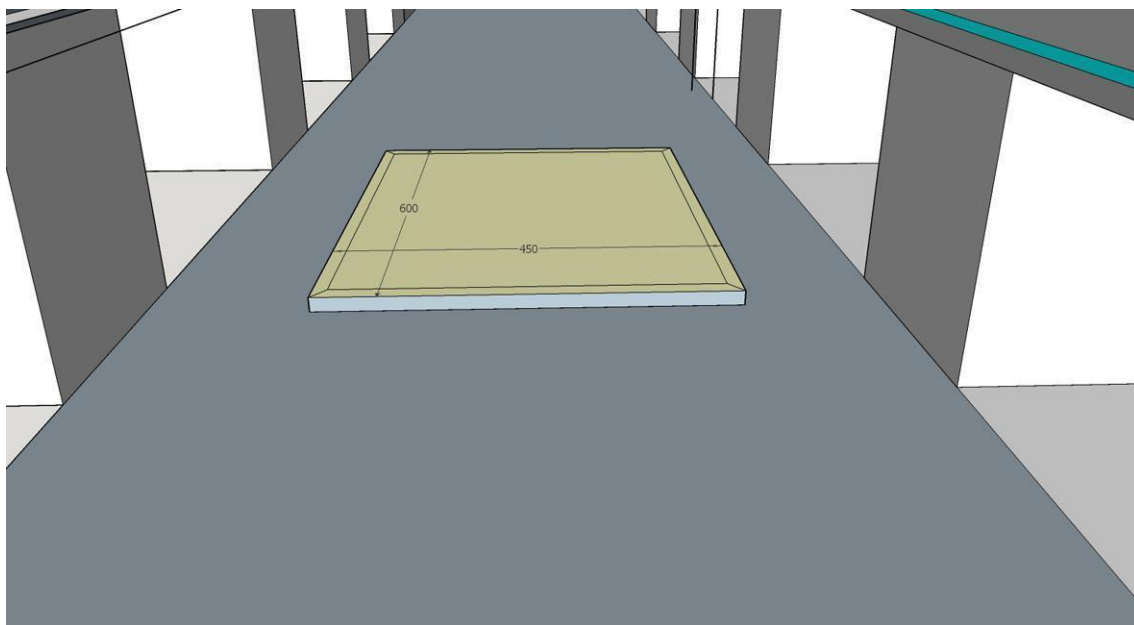
Slika 168 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvođenju umetničkog rada

Segment zvuka u eskalatoru je dosta zavisio od tehničkih mogućnosti zvučnika. Iako je koncept od početka zadržan, morale su da se urade probe na samoj lokaciji. Na prvoj probi, pripremljen zvuk je bio previše slab i „anemičan“. *Bass* frekvence nisu mogle dobro da se čuju zbog slabih tehničkih mogućnosti zvučnika u eskalatoru. Takođe, prvobitno je bilo rečeno da zvučnici ne mogu da se izoluju od celokupne zvučne mreže u stanici, tako da će se zvuk čuti u celoj stanici, uključujući prvi sprat i peron. U tom slučaju je moralo da postoji drugačije logističko rešenje, sa posebnom osobom zaduženom za puštanje i gašenje zvuka. Za drugu probu je pripremljen isti, ali premodulisan zvuk koji sadržati više *atmosfera*, posebno pripremljene za tu priliku, a manje *bass* frekvencija. U zavisnosti od tehničara za pultom, ove probe su bile manje ili više uspešne. Tek je iz trećeg puta, na samoj tehničkoj probi i postavci umetničkog rada, zvuk bio dobar i u intenzitetu i u kvalitetu i u atmosferi koja treba da se postigne. Da se ovo tehničko pitanje nije rešilo, efekat ovog segmenta bi bio loš, slab i delovao bi kao greška.

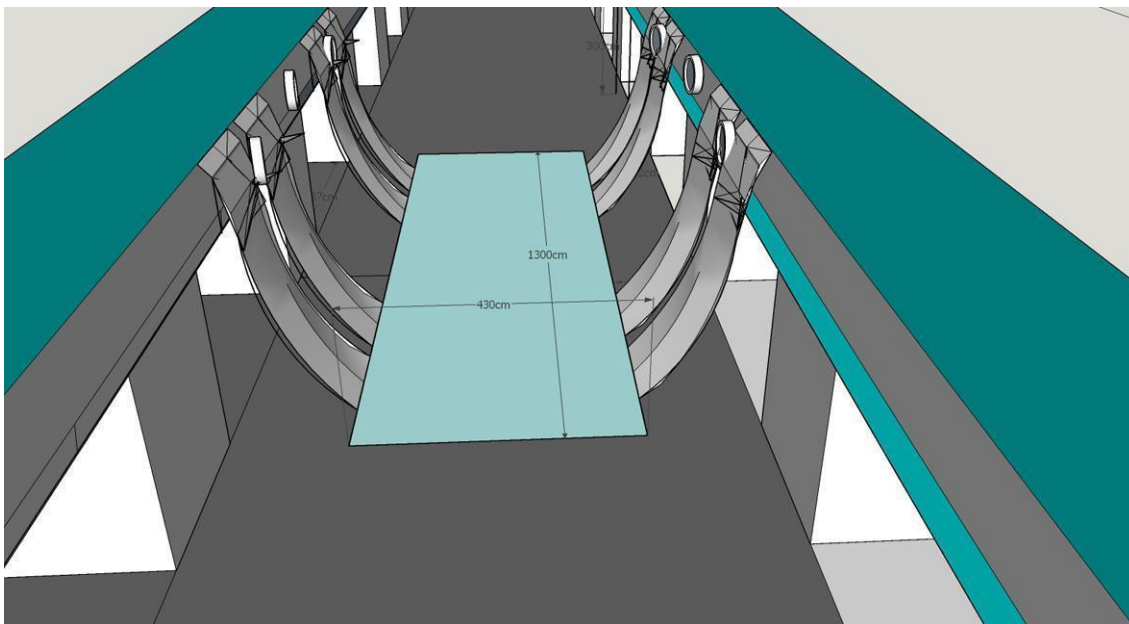
Idejno rešenje performansa koji se odigrava na peronu, od početka je sadržao ideju buđenja kreativnosti i slikanja po platnu. Međutim, prvobitna ideja je bila da se ja kao performer budim ispod platna natežući ga potom na ram, koji bi ujedno bio i tehničko pomagalo da se platno na kom se krećem ne gužva. Kako je od početka planirana velika

količina platna na podu, pitanje saplitanja i pomeranja materijala u toku performansa je bilo ozbiljno pitanje. Zato se radilo na idejnom rešenju sa ramom koji ga zateže i drži fiksiranog. Ova ideja se promenila, iz razloga što je prisutnost samog rama dovodila do drugačijeg čitanja.

Na osnovu različitih razgovora, došla sam do zaključka da je ram kod većine ljudi bio oznaka za posebno ograđen prostor. To ni u kom slučaju nije trebalo da bude tumačenje, jer prostor slikanja je prostor koji bi mogao da se prostire u nedogled, da su tehničke i finansijske mogućnosti omogućavale ovo rešenje. Takođe, ovo platno je moralo da se postavi na dan tehničke probe, jer iziskuje mnogo vremena za kačenje zavesa i ispravljanje platna. Pitanje je bilo kako da platno ostane fiksirano i da ne odleti, jer u toku noći prolaze brzi teretni vozovi koji prave veliko strujanje vazduha na peronu. Iako sam pokušala da izbegnem lepljenje platna na mermerni pod, iz predostrožnosti da se ne ošteti površina, to je bilo jedino tehničko rešenje. Prethodno zašivene gurtne koje su se vezivale oko stubova nisu mogle da fiksiraju platno dovoljno stabilno i da onemoguće pomeranje tokom performansa i usled prolaska vozova.



Slika 169 - Prvobitna varijanta platna za slikanje sa ramom na nivou perona



Slika 170 - Konačna varijanta platna za slikanje bez rama



Slika 171 - Izgled prostora za slikanje na postavci i izvodjenju umetničkog rada



Slika 172 - Izgled prostora za slikanje na izvodjenju umetničkog rada

### 5.7 Koncept umetničkog dela scenskog dizajna: *Boje dijaloga*

*Boje dijaloga* je umetničko delo scenskog dizajna u formi performativne instalacije koja se sastoji iz četiri segmenta raspoređenih u četiri nivoa (galeriji, stepenicama, tunelu eskalatora i peronu) u prostoru *Železničke stanice Vukov spomenik*. Rad ima za cilj da prenese poruku o lepoti i važnosti samoistraživanja, čiji krajnji stadijum je oslobađanje kreativnosti i stanje apsolutne radosti.

Koncept je izgrađen na narativu o putovanju *Svesti* u vidu prvog performerera, kroz 9 nivoa *svesti*. Put samospoznaje *Svesti*, dijaloga sa samim sobom, prati publika krećući se sa performerom kroz vertikalne nivoe prostora železničke stanice. Na ovom putovanju *Svest* se oslobađa svih pogrešnih percepcija, stega i blokada koje mu ne dozvoljavaju da spozna

svoj *Život*. Taj *Život*, koji je ujedno i neprekidna, univerzalna životna sila, predstavlja drugi performer i performans slikanja putem pokreta i plesa. Završetak celog putovanja je sjedinjavanje *Svesti* sa *Životom* što je predstavljeno zagrljajem dva performerera. Ovo ujedinjenje rađa kreativnost i radost koji se manifestuje u svakodnevnim, realnim okolnostima. Iz tog razloga se, nakon performansa, publika vraća na „površinu“ gde se prikazuju snimci celog performansa, sa oba njegova performativna segmenta. Vraćanje na površinu, osim što omogućava sagledavanje celokupnog procesa, menja i koncept postavke u svojevrsni izložbeni prostor.

Prvi Segment predstavlja pet čula (pet svesti) – ukus, miris, sluh, dodir i vid – i odnos *Svesti*, prvog performerera, prema njima. Nakon upoznavanja sa čulima, *Svest* uočava „svoju svest“ (šesta svest), racio, odnosno percepciju.

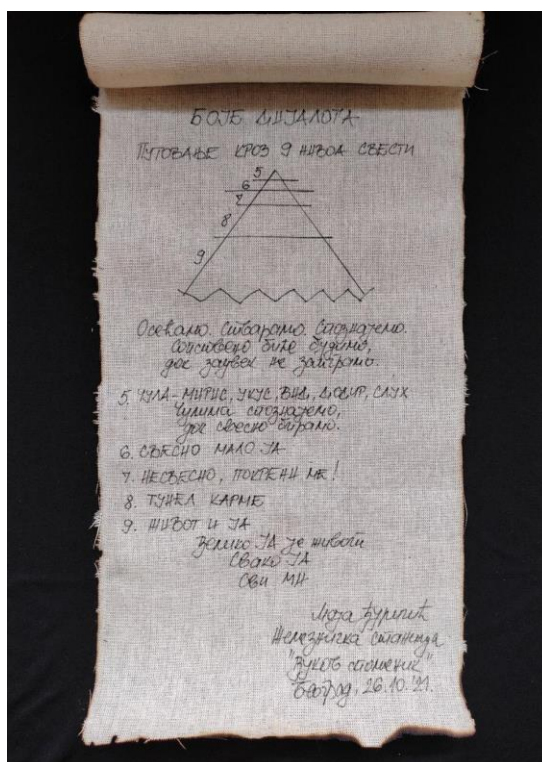
Drugi segment se odnosi na susret sa nesvesnim (sedma svest). Ovde *Svest* proživljava jake i turbulentne emocije, kojih ne može da se oslobodi tako lako i koje je često čak, kontrolišu. Međutim, *Svest* se upušta u samoistraživanje, oslobađajući se sve više svojih stega.

Treći segment predstavlja karmu (osma svest), odnosno „magacin“, stecište, svih prethodnih misli, reči i dela same *Svesti*. Susret sa ovim nivoom zahteva od *Svesti* odluku i hrabrost da se sa posledicama suoči i jasno ih vidi. Ovaj segment je predstavljen tunelom sa eskalatorima, jer kad donese odluku, ma koliko proces bio neprijatan, *Svest* ne može da se vrati unazad.

Četvrti segment predstavlja susret sa univerzalnim životom (deveta svest), koji je ujedno i lični život *Svesti*. Ovde publika i *Svest* nailaze na drugog performerera, autora, koji izvodi performans slikanja na belom platnu na peronu. Proces slikanja kroz pokret je simbol ideje da samo neprekidno kretanje rađa slobodu kreativnosti. Oba performansa, i onaj „na površini“ kojeg prati publika i onaj „u dubini“, koji publika ni ne očekuje, počinju, dešavaju se i završavaju istovremeno.



Slika 173 - Svitak, vodič kroz performativnu instalaciju



Slika 174 - Svitak, vodič kroz performativnu instalaciju



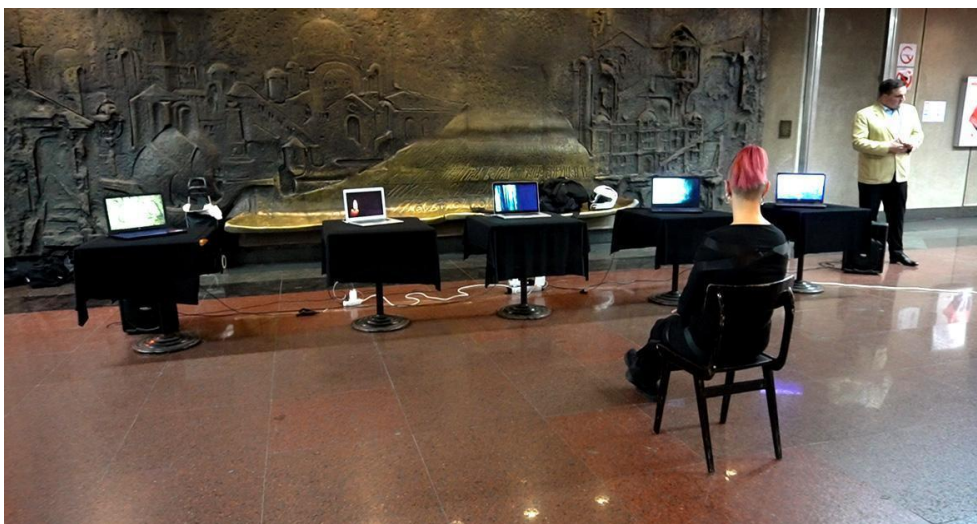
## VI REALIZACIJA UMETNIČKOG DELA *BOJE DIJALOGA*

Umetničko delo scenskog dijaloga *Boje dijaloga* je javno izvedeno 26.10.2021. u prostoru *Železničke stanice Vukov spomenik* u Beogradu u 18 časova. Realizacija je podrazumevala dan pripreme i tehničke probe na samoj lokaciji. Angažovanost 15 ljudi i adekvatna logistika za oba dana, omogućili su da se rad izvede. Uz neminovne tehničke probleme i asistenciju policije, performans je izveden na vreme u trajanju od 13-15 minuta. Delo se sastojalo od četiri segmenta povezanih u celinu.

### I Segment:

Prvi segment rada postavljen je na -1 spratu železničke stanice. Publiku umesto flajera, ovde dočekuju *svici* od ameriken platna na kojima je ručno ispisan koncept i vodič kroz performans. Ovaj segment sastoji se od pet ekrana laptopova koji predstavljaju pet čula, i šestim, televizijskim ekranom koji je predstavljao svest u terminima percepcije. Čula su predstavljena kratkim filmovima od oko 2 minuta koji se vrte u krug. Svako čulo, svaki video, sadrži snimke iz tri različita prostora, tri različita perioda: *Teksture*, *Tara*, *Čovek*. Prvi prostor, period *Teksture* se odnosi na prostor železničke stanice, u kome se dešava sam performans. Drugi prostor, iz perioda *Tara* je prostor prirodnog ambijenta Tare. Treći „prostor“, period *Čovek* je predstava performerera Sonje - *Svesti* kao glavnog i univerzalnog aktera. Laptopovi su bili postavljeni na zasebnim stolovima prekrivenim crnim platnom, paralelno od velikog zida sa reljefom grada Beograda i okrenuti ka publici. Pored stolova sa laptopovima, u produžetku, stajao je podni nosač sa velikim ekranom od 50" i zaseban laptop na stolu iza njega. Na početku performansa na velikom ekranu stoji crna pozadina sa natpisom rada, izvođača i mentora, da bi se potom, u toku performansa na ekranu pojavila slika prvog performerera, Sonje, iz perioda *Portret*. Nasuprot linije laptopova je bila postavljena crna stolica za *Svest*, koja je ćuteći sedela i gledala u ekrane. Kompozicija postavke je urađena tako da je Sonja kao glavni akter koga prati publika, okrenuta suprotno od svog pravca kojim će se kretati kasnije u toku performansa. Sonja – *Svest* je obučena u crni kostim (pantalone i majica) na koje su prišivene gurtne sa klik-šnalom i sputavaju je u kretanju. Kostim je urađen tako da Sonjin hod i kretanje budu mogući, ali da deluju sputano, ograničeno i kruto. Na početku performansa *Svest* sedi, reagujući na filmove koji se prikazuju ispred nje, tako što upoređuje svoja čula sa čulima prikazanim na ekranima. Nakon toga, ona neodlučno ustaje i jedan po jedan laptop preklapa, sa

primetnim negodovanjem i averzijom. Kada *Svest* dođe do poslednjeg laptopa u nizu i preklopi ga, na TV-u se pojavljuje video *Portret*, koji predstavlja njene različite unutrašnje monologe, stanja i potisnute emocije. *Svest* na ovaj susret reaguje tako što odbija dijalog sa „sobom“ i kreće od velikog ekrana ka stepenicama, gde sedne i sklupča se u ličnoj potrebi da potisne sve što oseća. Zvuk koji prati ovaj segment puštao se sa dva aktivna zvučnika postavljena sa obe strane linije stolova sa laptopovima. Zvučna slika je bila napravljena kao miks autorskih snimaka, napravljenih u audio fazi istraživanja i onih iz postojeće baze podataka. Zvuk je reprodukovao kišu, disanje, klavir, grmljavinu i ptičice sa Tare, hod po šumi, bubanj, voz koji prolazi po šinama, modulirane segmente pesme *Syvyys*, grupe *Syven*. Ideja ovog zvuka je bila da uvede u zvučnu sliku koja će se desiti u III segmentu. Zato se ova zvučna slika više sastojala iz fragmentarnih zvukova, nego iz kompozicije kao celine.



Slika 175 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, I segment



Slika 176 - Realizacija, I segment



Slika 177 - Realizacija, I segment



Slika 178 - Realizacija, I segment



Slika 179 - Realizacija, I segment

## II Segment:

Drugi segment se dešava na stepenicama i odnosi se na nesvesni aspekt ličnosti. *Svest* na ovaj segment prvobitno ne reaguje, jer je još pod utiskom prethodnog susreta. Ovaj segment predstavljen je projekcijom slika koja su nastale u fazi slika i crteža, pod nazivom *Odnos*. Ove dve slike pod imenom *Zajedno* snimane su iz različitih uglova, različitom dinamikom, kako bi se prikazalo konstantno i intenzivno kretanje nesvesnog. Slike su snimljene i montirane u pripreмноj fazi realizacije, uz pomoć saradnika za montažu Igora Borovića, koji ih je pripremio za projekciju. Projektor je bio postavljen na „mostu“, preko puta prostora gde se dešava performans. Projekcija je emitovana na plafonu, što iziskuje da *Svest* ustane i napravi korak dalje. U odnosu performerera i projekcije, dolazi do dodatnog oslobađanja, što se nagoveštava otkopčavanjem stega koje čine Sonjin kostim.



Slika 180 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, II segment



Slika 181 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, II segment

### III Segment:

Treći segment se odnosi na koncept karme i prikazan je prostorom eskalatora. Intervencija u ovom prostoru je audio slika nastala kao ishod audio eksperimenata.

Zvuk, napravljen za ovaj prostor je repetativan, intenzivan, sa idejom da stvara utisak teskobe. Emitovan je preko zvučnog sistema stanice.



Slika 182 - Realizacija, III segment



Slika 183 - Realizacija, III segment

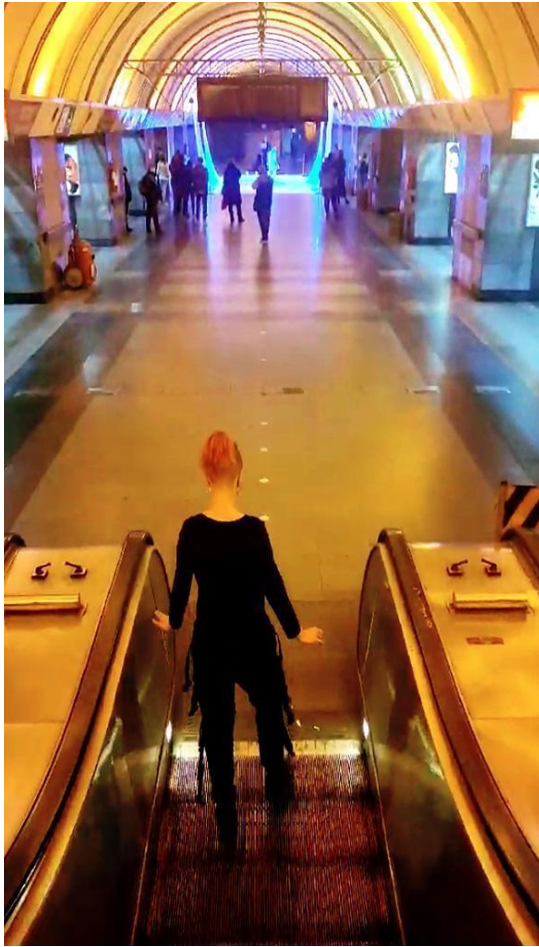


Slika 184 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, III segment

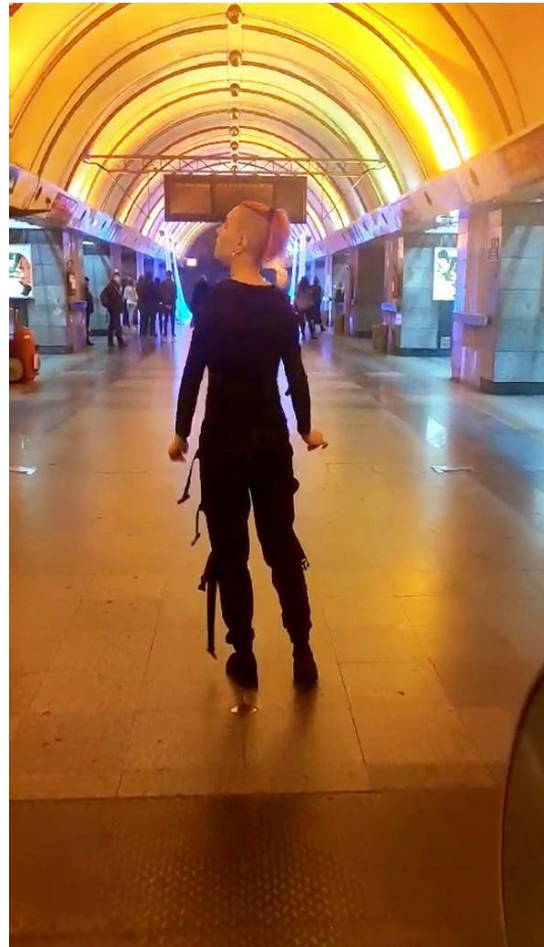
Ova zvučna slika sadrži elemente koji su pušteni u okviru I Segmenta, ali je celina kompaktnija i korišćeni su odabrani zvučni segmenti iz faze audio istraživanja. Dodati su zvuci gonga, SFX-ovi, kao i modulirana atmosfera pesme *Above*, od autora Hecq. U performansu *Svest* ovde donosi odluku da se suoči sa karmom, što je predstavljeno kratkom stankom u kretanju i otkopčavanjem gurtne na kostimu u predelu ključne kosti. Njeno spuštanje eskalatorom prati publika. Sonja ovde reaguje vrlo svedeno, samo u naznakama prikazujući ono što zvuk budi u njoj.



Slika 185 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, III segment



Slika 186 - Realizacija, III segment



Slika 187 - Realizacija, III segment

#### IV Segment:

Prostor perona predstavlja poslednji nivo svesti, *Život*, kao lični kreativni proces i kao univerzalni zakon. Publika i *Svest* ovde nailaze na kreativni proces slikanja na velikom belom platnu, koji je uveliko u toku. Univerzalnost stanja koji predstavlja ovaj nivo prezentovan je belim platnom na podu, dimenzija 13x4,3m i belim žoržet zavesama koje spajaju polukružnu tavanicu sa podom. Postavljeno je 8 zavesa, sa svake strane po 4 komada belog platna. Na podnom platnu sam ja, kao autor, izvodila performans slikanja kroz pokret. Kako bi se osigurao pod prostora da ne bude obojen usled velike količine boja koje ću stavljati na platno, postavljena je izolacija od itisona u površini od 8x4m. Performans se sastojao od sekcije plesa *Buđenja*, i *Slikanja* koji se odnosi na slikanje pokretom i telom.

Performans na peronu je počeo u isto vreme kad i performans na galeriji.

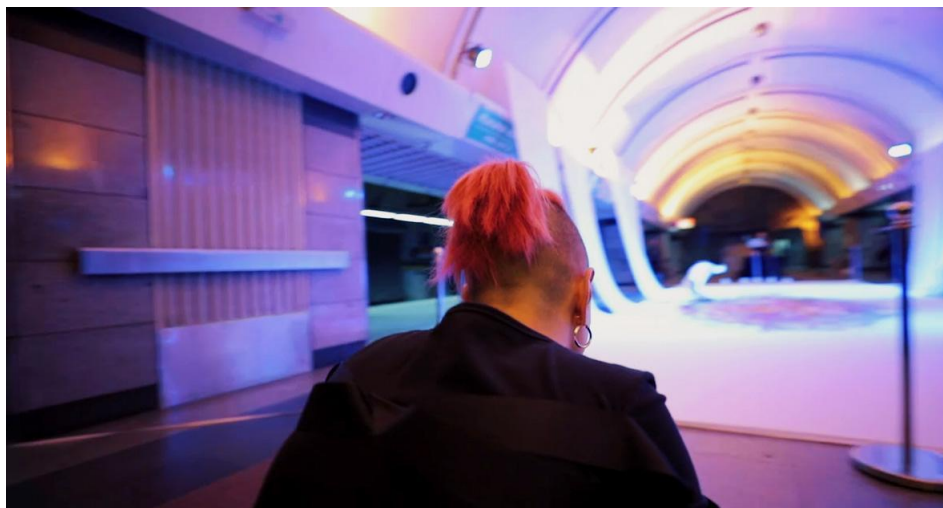
Vizuelni performans prati muzika koju sam pažljivo birala i odvajala mesecima. Kako su se faze performansa menjale, tako se menjao i tok i dinamika muzike. Međutim, od samog starta sam znala da će muzika biti elektronska i ambijentalna. Prvobitnog autora Schillera, obogatila je lista autora kao što su Max Million, Solar Fields, Carbon Based Lifeforms, Grandyzer, Edgar Froese, Ramses B itd. Nakon sekcije *Buđenja*, sledi atmosfera koja je rađena baš za performans i koju je u dogovoru sa mnom uradio Zlatan Belić. On je na performansu bio za miksetom, puštajući muziku preko kompaktnog portabl zvučnog sistema, u redosledu i trenutku koji smo bili dogovorili. Kako je prvobitna muzička lista bila predviđena za 45 minuta performansa, većina muzike nije emitovana.



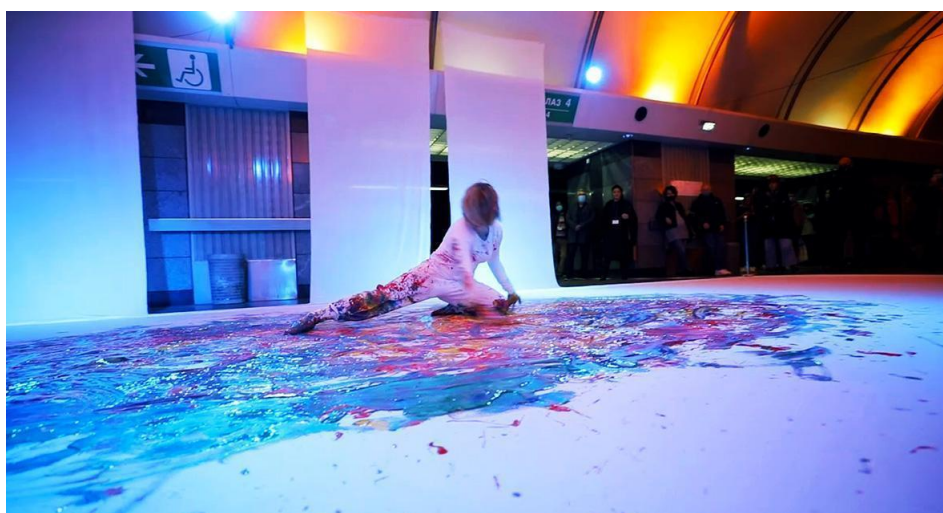
Slika 188 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment

*Svest*, kad izađe iz prostora eskalatora, na ovaj prostor reaguje tako što ga sagledava i prihvata kao svoj prostor. Peron i performans koji se odvijaju pred publikom i jesu njen prostor slobode, „vazduha“ i radosti.

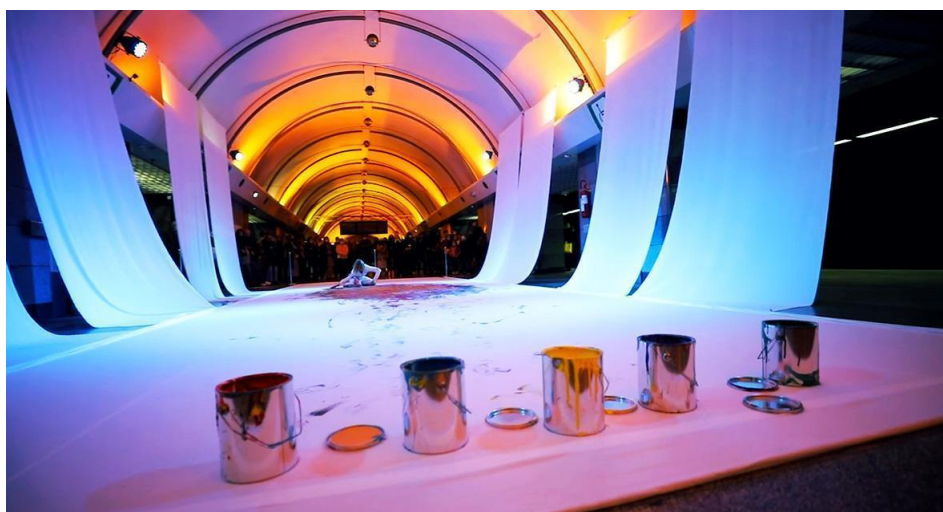
Ova dominacija i sjedinjavanje sa postojećim prostorom se vidi i u Sonjinim pokretima i slobodi koračanja, i u detalju oslobađanja poslednje gurtne na kostimu koja drži „srce stegnutim“. Performans se završio *Spajanjem*, zagrljajem dva performerera u centru slike i preplitanjem njihovih šaka.



Slika 189 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment



Slika 190 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment



Slika 191 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment





Slika 192 - Realizacija, IV segment



Slika 193 - Realizacija, IV segment, Spjanje



Slika 194 - Realizacija, IV segment, Spjanje



Slika 195 - Realizacija, IV segment, Spjanje

Epilog se dešava na gornjem spratu, nivou galerije gde je ceo performans za publiku i počeo. Tamo su puštani snimci oba dela performansa koji su snimali dvojica snimatelja. Jedan snimatelj je snimao performans koji je pratila publika, dok je drugi snimatelj snimao performans koji se dešava na peronu. Na probi, dan pred javno izvođenje, probao se mizanscen performansa kako bi snimatelji bili upoznati sa kretanjem performera, a samim tim i svojim kretanjem. Na istoj, tehničkoj probi došlo je do predloga za treću GOPro kameru koja je stavljena ispod plafona na peronu. Ova kamera snimala je iz ptičije perspektive ceo proces slikanja drugog performera na peronu. Time je dokumentovano nastajanje same slike. Paralelna montaža ovih snimaka, u fazi nakon performansa, je uradjena brzo i pre povratka publike na početni nivo. Ovo je omogućilo da publika sagleda i početni deo performansa na peronima koji nije mogla da vidi. Osim toga, omogućila je i da se ceo performans sagleda iz jedne šire perspektive, gde je bila uočljiva veza između oba toka performansa.

Deo performansa na peronu koji publika nije videla, a koji je bio prikazan u okviru videa:



Slika 196 - Realizacija, segment Buđenje



Slika 197 - Realizacija, segment Buđenje



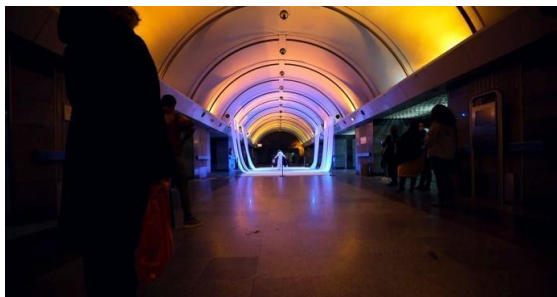
Slika 198 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje



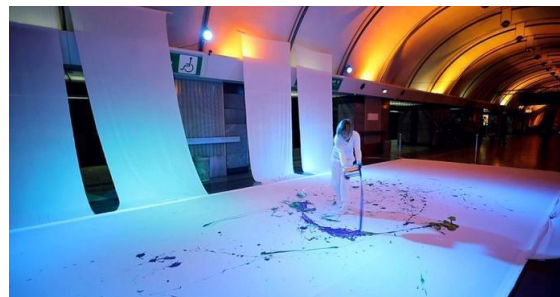
Slika 199 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje



Slika 200 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje



Slika 201 - Realizacija, performans slikanja



Slika 202 - Realizacija, performans slikanja



Slika 203 - Realizacija, performans slikanja



Slika 204 - Realizacija, performans slikanja



Slika 205 - Realizacija, performans slikanja



Slika 206 - Realizacija, performans slikanja

## VII PERCEPCIJA I RECEPCIJA PUBLIKE

Performativna instalacija je izvedena pred četrdeset ljudi koji su bili pozvani na događaj i dvadesetak slučajnih prolaznika koji su se našli na peronu. Kako je logistika bila izuzetno zahtevna, a vreme trajanja i boravka na stanici ograničeno, nisam mogla da dođem do utisaka slučajnih prolaznika. Posetioci koji su došli na javno izvođenje izrazili su svoje utiske još nakon događaja. Uglavnom je utisak kod posetioca bio da je celina priče zaista bila objedinjena u narativu, kad su pogledali dokumentarne video snimke koji su puštani po završetku performansa, što je i bio idejni koncept rada. Naknadno sam ih zamolila da odgovore na sledeća pitanja, kako bih dobila konkretniju refleksiju rada:

1. Kakav je utisak celokupni performans ostavio na tebe?
2. Koje asocijacije je pobudio vizuelni sadržaj video radova?
3. Da li si mogla da nađeš vezu između prvog i drugog performansa? Ako jesi, kakva je ona bila?
4. Kakav utisak je na tebe ostavio zvuk u Tunelu sa eskalatorima?
5. Kakav utisak je na tebe ostavio prostor železničke stanice u kom se odvijao performans i da li misliš da bi bio isti utisak da se izveo u drugačijem prostoru?
6. Da li ti je Sonjin performans nagoveštavao šta će se desiti na peronu? I kakav je utisak bio kad si izašla iz eskalatora na peron?

### UTISAK 1:

1. Snažan, tera na razmišljanje jer je nabijen simbolima, slojevit i može da se čita na više načina.
  2. Neprijatnost, teskoba, košmarni snovi, pritisak.
  3. Po meni je silazak toliko snažno povezao oba dela da mi je teško da ih posmatram odvojeno.
  4. Uskladjen sa radnjom, upotpunjuje utisak pritiska i napetosti.
  5. Snažan, u smislu da je mesto dešavanja dalo glavni pečat. Na bilo kom drugom mestu to ne bi bilo to.
  6. Ne. Ali nisam bila ni iznenadjena. Očekivala sam ili katarzis ili eksploziju/imploziju.
- Izlazak na peron - oslobođenje

Performans je, sam po sebi, nabijen simbolikom. U tom smislu je, po meni, glavni pečat dalo mesto dešavanja. Putovanje u podsvesno/nesvesno/put do (samo)otkrovenja

pokretnim stepenicama je genijalna zamisao. Snažni kontrasti, Sonja-ti, crno-belo, jin-jang, jedinstvo suprotnosti i kulminativni trenutak vašeg spajanja.

Tvoja koreografija je bila izvanredna, ali ne mogu da prenebregnem sličnost sa čuvenom scenom iz filma Vicky Cristina Barcelona u kojoj Penelope Cruz u stvaralačkom zanosu izvodi performans slikanja na podu. Za tu ulogu je dobila Oskara.

#### UTISAK 2:

1. Veoma jak i ekspresivan utisak, koji tera na razmišljanje.
2. Asocijacije su razne, od nekog fantastičnog putovanja do košmarnih snova, a zvuci tome doprinose.
3. Prvi deo je tenzičan, vlada neka tegoba, želja za bekstvom iz trenutne situacije. U drugom delu se oseća oslobađanje, rasterećivanje, konačno slobodan prostor, svetlost.
4. Zvuk u tunelu odaje utisak klaustrofobičnosti i potpuno je adekvatan zadatoj temi.
5. Podzemna železnička stanica je pravi izbor, deluje nadrealna, kao da smo zaista otišli u neku drugu dimenziju, potpuno nepoznatu, a tome doprinosi i prolazak voza u datom času koji stvara pravi audio efekat. Performans je mogao da se izvede i u nekom podrumu i da se onda izdaje za neki otvoreni prostor.
6. Ne nagoveštava već sledi pravo iznenađenje, više je iščekivanje šta će se dogoditi. Izlazak na peron deluje oslobađajuće, odjednom kao da smo odbacili napetost i sve probleme i prodisali.

#### UTISAK 3:

1. Celokupni performans je ostavio izuzetno snažan i dubok utisak na mene. Baš dosta dugo nisam osetila tako jake emocije i bila tako dirnuta nekim izvođenjem. Tako da sam dugo razmišljala o nivoima svesti i neverovatnom potencijalu svake individue.
2. Vizuelni sadržaj video radova probudio osećaj autentičnosti, jačine, snage i harmonije.
3. Veza između prvog i drugog performansa je bila sjajno napravljena uz pomoć tunela sa eskalatorom koji je napravio idealnu sponu između nivoa svesti i na realističan način prikazao prodiranje u najdublju, najčistiju, izvornu svest.
4. Zvuk je ostavio jak i prodoran utisak koji je na savršen način napravio sponu dva performansa.

5. Prostor je idealno pronađen za ovaj performans i mislim da nijedan drugi ne bi na ovako jak i realističan način prikazao duhovno putovanje u najdublje nivoe svesti.

6. Sonjin performans je na indirektan način nagoveštavao promene stanja svesti i potragu za bezgraničnom snagom, nadom, potencijalom i apsolutnom srećom.

#### UTISAK 4:

1. Performans je na mene ostavio utisak celovitosti i jedinstva. Na samom kraju preovladao je osećaj radosti.

2. Vizuelni sadržaj video-radova pobudio je introspekciju. Video radovi su neka vrsta uvoda na introspektivnom putu ka konačnom sjedinjenju.

3. Nemam utisak da su se dogodila dva performansa. Postoje samo dve performerke koje sam doživela kao dva lica jednog bića.

4. Smatram da je jedinstvo izabrane lokacije i performansa najbolje uspostavljeno u Tunelu sa eskalatorima i to posredstvom zvuka.

5. Smatram da je prostor železničke stanice adekvatan izbor lokacije iz više razloga:

1. Intimna tema je „izložena“ u javnom prostoru.

2. Prolazak - silazak publike kroz tunel sa eskalatorima je nedvosmislena metafora introspekcije ili ako ćemo poetično, potrage za izgubljenom dušom.

3. Prostor železničke stanice lično doživljavam kao svojevrsnu čekaonicu u kojoj je vreme zaustavljeno, gde se osećam otušeno i bespomoćno. Idealan ambijent da se zamislite nad...

Smatram da bi performans mogao da se izvede i u drugom ambijentu, a da li bi utisak bio isti zavisilo bi od namere autorke. Postoje dve mogućnosti:

1. Ako bi autorka želela da postigne isti utisak, trebalo bi da promeni sredstva izražavanja u odnosu na novoizabrani ambijent.

2. Ako bi autorka želela da preispita različita značenja jednog istog performansa, da izazove drugačiji doživljaj kod publike, bilo bi dovoljno da izabere drugi ambijent u skladu sa novoočekivanim ishodom.

6. Performerka 1 me je povela na put i ja sam joj verovala. Ušavši u tunel sa eskalatorima mogla sam da pretpostavim šta će mi biti saopšteno na kraju performansa, ali nikako kojim vizuelno-scenskim sredstvima.

Kada sam izašla na peron imala sam utisak kao da sam na livadi ili gradskom platou/trgu i da sija Sunce. Bravo!

#### UTISAK 5:

1. Bila sam iznenađena veličinom čitavog projekta. Performans je bio veoma atmosferičan i čulan. Atmosferi su doprineli različiti faktori poput muzike i prostora. Sama tema mi je bliska, ali mi je bilo zanimljivo jer je prikazana na potpuno drugačiji način od onoga što bi bio moj stvaralački odgovor na osnovnu ideju i poruku.
2. Na početku performansa sam stajala tako da nisam mogla da vidim šta se prikazivalo na laptopovima, pa sam videa pogledala naknadno. Obzirom na to da mi je čitav koncept poznat, pokušavala sam da razumem koji video predstavlja koje od pet čula.
3. Veliki je kontrast između prvog i drugog dela performansa, ali se na samom kraju, kada beli prihvati crnog, sve sklopi u celinu. Prvi deo izaziva osećaj teskobe, dok je drugi oslobađajuće. To što su akteri sestre nosi svoju simboliku i dodatno povezuje prvi i drugi deo performansa.
4. Dok se voziš pokretnim stepenicama, nalaziš se u iščekivanju onoga što će doći. Zvuk je zaglušujuć, a vožnja duga pa je taj osećaj neizvesnosti pojačan. Povrh svega, eskalatorom je ograničeno kretanje posmatrača, u nemogućnosti su da vide kuda idu, već iščekuju ono što sledi.
5. Mislim da prostor nosi određenu atmosferu sa sobom i da bi druga lokacija zasigurno ponudila nešto drugačije. Zbog putovanja u dubine se metaforički prenosi ideja čitavog performansa, pa je u tom smislu interesantan izbor prostora. Verujem da je većini ljudi nescvakidašnji, pa i na taj način donosi neku novinu.
6. Pošto mi je osnovni koncept blizak, mogla sam da pretpostavim u kom smeru se kreće performans, pa ipak je bilo iznenađenje kada sam došla na peron. Kontrast je bio veliki, ali nas je Sonja, hodajući ispred ostalih, uvela u potpuno novi ambijent.

#### UTISAK 6:

1. Mislim da tu nema mnogo velikog pojašnjenja osim da me je pogodio, dirnuo, da je na trenutak samo to postojalo i sopstveni otkucaji srca.
2. Jednostavno sam zanemela, osetila sam neko uznemirenje.



3. Meni je izgledalo kao susret sa samim sobom, sa našom suštinom, onim najosnovnijim, najdubljim ja, koje često zaboravimo ili se nikada ne susretnemo.

4. Jedna reč - iščekivanje

5. Mislim da ne postoji bolji prostor za ovo izvođenje, sve što je bilo potrebno da se naglasi dodatno je omogućio baš metro. Dodao je neku notu realnosti u svemu sa sve prolaznicima i vozovima. Apsolutno jedno nesvakidašnje iskustvo.

6. Nisam znala šta me čeka dole, sve vreme mi je performans budio neke duboke emocije.

7. Kada sam izašla na peron bila sam zamišljena i ostala sam bez teksta. Smenjivale su se emocije, knedla mi je stajala u grlu, a bila sam opčinjena belinom, bojama, kretanjem i samom muzikom.

#### UTISAK 7:

Prvo moram da kažem da je celokupan performans ostavio na mene mnoštvo utisaka. Kako sam bila pomalo upućena u celu temu doktorskog rada, imala sam neka očekivanja. Ali je performans premašio sva ta očekivanja.

Oduševila sam se celom organizacijom, kao i činjenicom da je cela tvoja porodica učestvovala. Zajedno ste mislili o svakom detalju, pa smo tako dobili i svitke koji uvode ljude u celu ideju performansa. Odnosno objašnjenje za princip Devet nivoa svesti. Jedan od principa vrlo važnih za budizam.

Prvo na redu su bila 5 čula koje si predstavila video snimcima. Žao mi je što ih nisam pogledala pre početka samog performansa, nego tek na kraju. Svakako su i tad ostavili jak uticaj na mene. Kao da smo gledali, čuli, mirisali, dodirivali i osetili svaki snimak.

Sonjin nastup je bio vrlo intenzivan, zajedno sa spoznajom pet čula i njihovom konekcijom šestog čula odnosno svešču, kako sam ja to doživela. Sonja je po meni predstavljala svest. Svesna svojih čula, dešavanja oko sebe, ali bespomoćna, vezana, da nešto promeni, uradi. Kada je vrisnula, osetila sam neki bol, sa kojim se svi susrećemo. Stiže do svoje podvesti, odnosno snimka na kom se preklapa dosta šarenolikih boja. Negde kao naši snovi i emocije koje nekad ne možemo jasno da definišemo i objasnimo. Ceo silazak dole do perona, odnosno do devetog nivoa svesti, meni je možda ostavio i jedan od najjačih utiska. Prolazak kroz tunel je bio najmanje rečeno čaroban. Očekivala sam da ćemo kad siđemo doživeti nešto mistično, i tako je i bilo. Kada smo se spustili na

peron i doživeli prostor, zajedno sa vetrom, vozovima i slučajnim prolaznicima. Videli smo Maju, kako slika svojim telom, kroz ples uz ambijentalnu muziku. Pošto smo pratili Sonju koja je nemo posmatrala Maju, Sonja je prišla platnu na kom si slikala i čučnula. Nekako instiktivno sam i ja to uradila sa njom. Iskreno sam osetila neku veličinu, i ono što si htela da predstaviš i ima to. A to je deveti nivo svesti, odnosno Nam mjohe renge kjo. Koji ima svu moć univerzuma da promeni naš život, da očisti naših šest čula i da se spojimo sa njim. Da se priključimo na njegovu orbitu. Kako je Sonja- ta neka mračna strana nas, sela- spojila se sa svojom Buda prirodom koju svako od nas poseduje, ali smo često ne svesni.

Što se prostora tiče mislim da ne bi mogao da bude ni jedan drugi. Igrom slučaja sam se par dana pre performansa našla tamo. I kako sam znala da ćeš ti imati performans sišla sam da osetim prostor. I iskreno se oduševila, nekako nikad nisam dala značaja tom prostoru. Celokupan ambijent je dodatno dao na važnosti. I moram da napomenem da sam se na tvom performansu prvi put spustila dole na peron. Tako da mi je sve bilo zaista čarobno.

#### UTISAK 8:

1. Celokupni performans je izazvao emotivnu reakciju iz mene, pogotovu sam kraj sa zagrljajem, verovatno jer mi je bilo lako da se poistovetim sa pričom koju performans prenosi.
2. Sadržaj video radova me je donekle asociirao na pet čula, od kojih su najjači utisak na mene ostavili dodir i miris.
3. Vezu između dva performansa sam mogla da nađem pri kraju, dok je Sonja posmatrala tebe kako plešeš, postalo je jasno da vas dve predstavljate dve strane iste ličnosti. Sonja je predstavljala telesnu, negativnu stranu ličnosti koja je često prepravljena uticajima spoljašnjeg sveta, dok si ti predstavljala unutrašnji mir i duhovnu srž pojedinca koja je uvek postojana i obitava u svakom čoveku.
4. Skoro pa nisam primetila zvuk.

5. Smatram da utisak ne bi bio isti u drugačijem prostoru, jer bi se izgubilo dosta na šarmu koji železnička stanica poseduje sa svojim brundajućim vozovima i skoro hipnotičkim tunelom i eskalatorima.

Zbog svoje namene, prostor je po meni dodatno akcentovao priču o putovanju koje svako od nas može da napravi ka boljoj spoznaji sebe. Stanica je takodje delovala kao dobar simbol međuprostora u kojem postojimo pre nego što se odlučimo na prve korake. Takođe, zbog same arhitekture prostora predstavljanje različitih nivoa svesti je bilo lakše razumeti, počevši od ulaza u stanicu i prve naznake putovanja iz svesnog ka podsvesnom, i zaključno sa peronima, gde nas naše podsvesno čeka da nas vodi dalje kroz putovanje.

6. Sonjin performans mi nije nagoveštavao šta će se desiti na peronu. Donji prostor mi je ostavio utisak nečega nalik na svetilište zbog zatamnjenosti i oblika prostora.

## VIII ZAKLJUČAK

Umetnički rad *Boje dijaloga* kao svoju premisu postavlja važnost filozofskog koncepta kojim se stvaralački proces nadahnjuje i vodi, gde je ključ za realizaciju prevazilaženje sopstvenih granica, lične zone komfora, kao postupak samoosveščivanja. Od filozofije kojom se vodimo zavisi proces stvaranja rada, ne samo u smislu, već i u prenošenju sadržaja, emocija i ideja. Filozofija kojom sam se vodila kroz realizaciju sopstvenog umetničkog rada, zapravo je inspirisala i vodila mene kroz ceo tok izrade projekta. Svaki segment rada, od ideje do produkcije, vodila sam pokušajem prepoznavanja i razumevanja pojedinačnih pojavnih oblika dijaloga, kao aktivnih fragmenata, i zasnivala na sveobuhvatnom dijalogu i poverenju kao integrisanom rezultatu.

Sa istraživanjem teme svesti i svesnosti, kao pojmova koji se odnose na mehanizme ljudskog percipiranja i funkcionisanja, kroz teorijsko istraživanje, razumela sam kako su nesvesni procesi u dubokom i konstantnom dijalogu sa našim svakodnevnim aktivnostima, kao i da dijalog i dubina veza sa sopstvenim mehanizmima funkcionisanja jesu elementaran izvor za građenje kreativnog umetničkog dela. Rad na ovom projektu podrazumevao je povezivanje filozofskih osnova, univerzalnih referenci o dobru, koje se mogu primeniti na proizvoljnu grupu ljudi, gde je svaka osoba individua sa svojim pojedinačnim i različitim emotivnim, psihičkim i kreativnim stanjima.

Tokom procesa stvaranja performativne instalacije, vodila sam se rediteljskim postupkom integracije svih elemenata u jednu integrisanu celinu, povezivanjem filozofije, prostora i umetničkog izražavanja, putem zvuka, videa, instalacije i performansa.

Izbor teme kao i način realizacije su takođe bili uslovljeni pitanjima prostora kao elementa komunikacije, prostora kao okolnosti koja utiče na stvaranje dijaloga i istovremeno kao elementa koji svojim atributima prenosi ideju. Dalje fragmentiranje otvaralo mi je pitanje simbolike elemenata u okviru prostora koji mogu da utiču na stvaranje prostora za dijalog. Takođe, postavilo se pitanje odnosa nesvesnog prema prostoru, mogućnostima prenošenja simbolike prostora iz nesvesnog u svesno, i pitanje percepcije poznatog prostora u različitim okolnostima.

Početna ideja umetničkog istraživanja je bila da pokušam da ustanovim gde su i kako se postavljaju granice realnog i nerealnog u okviru umetničkog dela postavljenog u javnom, svakodnevnom prostoru. Transformacija realnog prostora u nerealni doživljaj, realnog u poetiku nerealnog je bio zadatak koji sam sebi postavila. Snimanjem video radova izabranog prostora i njegovim upoznavanjem, za mene kao kandidata, ove granice su počele da blede i prostor je postao jedna velika alegorija sa mnoštvom simboličnih, meni jasnih, detalja. U svemu tome prostor je zadržao i svoju realnu svakodnevnu funkciju, bez koje bi se njegova simboličnost izgubila. U istom prostoru, ali u njegovoj drugačijoj ulozi (na primer, napuštena stanica koja je već neko vreme van funkcije), rad bi napravio bitno drugačiji odnos sa publikom, što je potvrda da je, uz arhitekturu i atmosferu prostora, njena „životnost“ ono što takođe utiče na formiranje umetničkog rada. Dalje, kao pitanje koje mi je bilo važno, jeste da li će ovaj javni prostor svojom funkcijom tokom performativne instalacije biti od pomoći publici da se zainteresuje i usredsredi na događaj. Mislim da je uspostavljeno jedinstvo umetničkog rada i izabranog prostora bitno doprinelo da publika aktivno odgovori na rad i da ima potrebu da u poslednjem segmentu, uz kompletan video sadržaj, introspektivno prođe kroz lični doživljaj.

Reakcija publike ostavila mi je snažan utisak da je izvedenom performativnom instalacijom realnost prostora železničke stanice dobila na magičnoj nerealnosti, dok je sa druge strane umetnički rad sa svojom filozofskom temom dobio opipljivo i stabilno mesto u realnosti. Moj lični zaključak na temu granice između realnosti i nerealnosti je da ova podela zavisi od konteksta i u mnogome leži u percepciji i ličnom iskustvu posmatrača. Jer gde je jako iskustvo u realnosti, ma koliko stvari bile imaginarne i lične, ne mogu se tumačiti kao nerealne, odnosno nepostojeće.

Još jedan faktor u stvaranju dijaloga u umetničkom radu, jesu okolnosti i vreme u kom se rad realizuje. Zato je, za potpuno razumevanje ovog rada, verujem, potrebno reći da je pripreman i realizovan u jeku pandemije COVID19 virusa gde su okolnosti diktirale uslove i na svakom koraku ometale brzinu i dinamiku postavke rada izostancima pojedinih kolega koji su mi pomagali oko određenih tehničkih aspekata rada i uz stalan rizik za sve uključene u realizaciju. Kroz brojne dnevne nekontrolisane događaje često je bilo teško održavati entuzijazam na potrebnom nivou. Isključivo zbog uverenja u

ispravnost i važnost teme kojom se bavim, što je doprinelo posvećenom angažovanju kolega oko tehničkih aspekata, ceo projekat sam uspela da realizujem u zamišljenom obliku. Ovo iskustvo sam ponela kao dodatnu potvrdu da je iskren dijalog, u svakom aspektu delanja u životu, jedini način za konstruktivnu i kreativnu saradnju.

Svest i svi nesvesni tokovi imaju svoje mesto u ljudskoj percepciji, njihov međusobni balans i razumevanje njihovih uticaja su izvor za nova saznanja o doživljaju realnosti i ujedno bogat materijal za kreativno izražavanje. U našem vremenu intenzivne individualizacije i otuđenja, gde dominiraju teške i problematične životne teme, ljudi se intenzivno vezuju za svoje lične probleme, odnosno za teme koje su im bliske i koje mogu da prepoznaju. Zato su i tematike koje srećemo u filmskim, pozorišnim i drugim umetničkim delima često pitanje situacije pojedinca u odnosu na neki opšti problem ili neko globalno stanje ili pokret. Čest je utisak kod publike, mnogih ljudi u mom okruženju, da je u realnosti jaz između pojedinca i opisane situacije preveliki, kao i da je neznatan uticaj jedinke na rešavanje problema, čime se ne ostavlja mnogo prostora ideji o aktivnoj promeni, optimizmu i energiji za delanje. Umetnički rad *Boje dijaloga*, predlaže jednu drugu perspektivu u suočavanju sa situacijama, iz ugla života kao univerzalnog fenomena.

Umetnički rad *Boje dijaloga*, predlaže ideju da opšte univerzalne teme mogu da inspirišu i naprave ozbiljan i dubok dijalog sa svakom vrstom publike, ostavljajući je sa pozitivnim i afirmativnim utiskom. Preciznije, teme koje se ne odnose na neku posebnu grupu ili određenog pojedinca već na sve ljude, teme koje pričaju o sličnostima kod ljudi kao univerzalnostima, a ne o razlikama, dobra su osnova za „dijalog“ - stvaranje umetnosti kao puta za razumevanje među ljudima. Jer, lako je da se razumemo u našim sličnostima, mnogo je teže da se razumemo u našim razlikama.

Moji lični i duboki motivi da utičem na pravac u kom ljudi kao civilizacija idu su bili presudni za izbor teme i načina realizacije ovog rada. Slobodno i bez ustručavanja se vodim filozofijom koja život posmatra kao jedinstven, a opet, u celovitom i neodvojivom odnosu sa prirodom, apelujući na lično angažovanje, da u tom smislu damo doprinos kod svakog aspekta našeg delovanja i u svim okolnostima u kojima živimo. Iz toga je i nastao

projekat *Boje dijaloga* kao potreba i obaveza da kreiram i ponudim „moj dijalog“ kao mogući put i način za transfer osećanja, ideja i energije potrebne za prevazilaženje razlika medju ljudima.

## IX LITERATURA I IZVORI

### Knjige

1. Alfred Adler, *Poznavanje Čoveka*, Divit, Beograd, 1999.
2. Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojni*, Utopia, Beograd, 2010.
3. Daisaku Ikeda, *Unlocking the Mysteries of Birth and Death*, Middleway, USA, 2003.
4. Daisaku Ikeda, *Živi Buda*, Balkanska Gnoza, Beograd 2004.
5. Erih From, *Zaboravljeni Jezik*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1970.
6. Filip Vilkinson, *Mitovi i Legende*, Laguna (Slovačka), Beograd, 2011.
7. Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, BIGZ, 1990.
8. K. G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb 1987.
9. K. G. Jung, *San i tumačenje snova*, Narodna Knjiga i MIBA books, Podgorica - Beograd, 2017.
10. K. G. Jung, *O arhetipu sa posebnim osvrtom na pojam Anime, Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Atos, Beograd 2006.
11. K. G. Jung, *Psihologija kundalini joge – beleške sa seminara održanog 1932. godine*, Fedon, Beograd 2015.
12. K. G. Jung, *Psihološki tipovi*, Grafički atelje Dereta, Beograd 2003.
13. K. G. Jung, *Sećanja, Snovi, Razmišljanja*, Atos, Beograd, 2015.
14. K. G. Jung, *Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Prosveta, Beograd, 2006.
15. Kathleen H. Dockett, G. Rita Dudley-Grant, C. Peter Bankart, „Psychology and Buddhism: From Individual to Global Community“, Springer Science & Business Media, 2003.
16. Nichiren Daishonin, WND-1 (Wrightings of Nichiren Daishonin) „The Entity of the Mystic Law“, „The True Aspect of All Phenomena“, „The Unmatched Blessings of the Law“ WND-1
17. Piter Bruk, *Niti Vremena*, Zepter book world, biblioteka Ogledalo, Beograd 2004.
18. Piter Bruk, *Otvorena vrata*, Clio, Beograd 2006.
19. Piter Bruk, *Prazan Prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, 1972.



20. *The Lotus Sutra* – Translated from the Chinese of Kumārajīva by Tsugunari Kubo and Akira Yuyama, Numata Center for Buddhist Translation and Research 2007
21. Žarko Trebješanin, *Šta Jung zaista nije rekao*, Službeni glasnik, 2017.

### Članci, eseji, internet izvori

1. “Matthew Barney“ Walker magazine 2003.  
<https://walkerart.org/magazine/matthew-barney-2003> preuzeto 05.07.2021.
2. “20 godina stanice Vukov spomenik” Beobuild <http://beobuild.rs/20-godina-stanice-vukov-spomenik-p1863.html> preuzeto 08.11.2021.
3. “Aimee Mullins Biography” IMDB  
[https://www.imdb.com/name/nm1190429/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm1190429/bio?ref_=nm_ov_bio_sm) preuzeto 11.07.2021.
4. “Deadly. Holy. Rough. Immediate” Epsilon Theory, 2018.  
<https://www.epsilontheory.com/deadly-holy-rough-immediate/> preuzeto 05.06.2021.
5. “Hippopotamus” Symbols.com. STANDS4 LLC, 2021. Web. 20 Aug. 2021.  
<https://www.symbols.com/symbol/hippopotamus> preuzeto 25.06.2021.
6. “Istorijat Slobodnog Zidarstva u Srbiji” USVNSS Regularna Velika Loža Srbije, drevnih, slobodnih i prihvaćenih masona <https://rgls.org/istorijat-slobodnog-zidarstva-u-srbiji/> preuzeto 24.06.2021.
7. “Our team” Dialogos <https://www.dialogos.com/about/our-team/william-isaacs/> preuzeto 26.08.2021.
8. “Peter Kutin“ Shape platform2020 <https://shapeplatform.eu/artist/peter-kutin/> preuzeto 13.07.2021.
9. “The nature of human life in Hinduism” BBC Bitesize  
<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zmgny4j/revision/2%20> preuzeto 24.08.2012
10. „Abandoned Cooling Tower IM in Belgium“ Abandoned Spaces, July 2019  
<https://www.abandonedspaces.com/uncategorized/abandoned-7.html?chrome=1> preuzeto 12.07.2021.

11. „Cremaster 3: The Dance of Hiram Abiff“ Art Institute Chicago, 2002.  
<https://www.artic.edu/artworks/180893/cremaster-3-the-dance-of-hiram-abiff%20> preuzeto 10.07.2021.
12. „Dental Evidence in Forensic Identification – An Overview, Methodology and Present Status“ NCBI, NIH National Library of Medicine  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4541412/> i  
<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26312096/> preuzeto 11.07.2021.
13. „Explore the Abandoned Hashima Island“ By Google Arts and Culture, National Congress of Industrial Heritage <https://artsandculture.google.com/story/explore-the-abandoned-hashima-island/4gUheTCNtrIV7w?hl=en> preuzeto 21.08.2021.
14. „History“ The Buzludza Monument <https://buzludzha-monument.com/history/> preuzeto 12.07.2021.
15. „Homo Sapiens a film by Nikolaus Geyrhalter, Synopsis“ NGF  
[https://www.geyrhalterfilm.com/en/homo\\_sapiens%20](https://www.geyrhalterfilm.com/en/homo_sapiens%20) preuzeto 11.07.2021.
16. „Physiology, Digestion“ NCBI  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK544242/> preuzeto 11.07.2021.
17. „Physiology, Digestion“ NCBI  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK544242/> preuzeto 11.07.2021.
18. „Symbolism“ Guggenheim <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/matthew-barney-the-cremaster-cycle/symbolism%20> preuzeto 10.07.2021.
19. „Šta je slobodno zidarstvo“, Regularna Velika Loža Srbije drevnih, slobodnih i prihvaćenih Masona <https://rgls.org/sta-je-slobodno-zidarstvo/> preuzeto 10.07.2021.
20. „The Huxley Lecture“ University of Birmingham  
<https://www.birmingham.ac.uk/events/events/the-huxley-lecture.aspx> preuzeto 11.02.2021.
21. „The legend of Hiram Abiff“ The historical origins of Freemasonry, Universal Co-Masonry <https://www.universalfreemasonry.org/en/history-freemasonry/legend-hiram-abiff> preuzeto, 11.07.2021.

22. „The legend of Hiram Abiff“ The historical origins of Freemasonry, Universal Co-Masonry <https://www.universalfreemasonry.org/en/history-freemasonry/legend-hiram-abiff> preuzeto, 11.07.2021.
23. „The True Meaning of Dharma“ Vipassana Research Institute <https://www.vridhamma.org/discourses/The-True-Meaning-of-Dharma%20> preuzeto 07.05.2021.
24. „What is dialogue?“ Clark University <https://www2.clarku.edu/difficultdialogues/learn/index.cfm%20> preuzeto 26.08.2021.
25. Četvrt veka železničke stanice „Vukov spomenik“, Železnice Srbije <https://www.zeleznicesrbije.com/cetvrt-veka-zeleznicke-stanice-vukov-spomenik/> preuzeto 05.02.2022.
26. Četvrt veka železničke stanice „Vukov spomenik“, Železnice Srbije <https://www.zeleznicesrbije.com/cetvrt-veka-zeleznicke-stanice-vukov-spomenik/> preuzeto 05.02.2022.
27. Evan M Torner, EDGE – A Graduate Journal for German and Scandinavian Studies „The Cinematic Defeat of Brecht by Artaud in Peter Brook’s Marat/Sade“, University of Massachusetts, 2009, <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=edge> preuzeto 02.06.2021.
28. Ilan Stavans “Jodorowsky on God, Anti-Semitism and the Uses of Poetry“ Literary Hub, May 29. 2015 <https://lithub.com/alejandro-jodorowsky/> preuzeto 15.04.2021.
29. Intervju Metju Barni „Interview “CREMASTER 3” (Guggenheim) Matthew Barney“ Art21, This interview was originally published on PBS.org in September 2003 and was republished on Art21.org in November 2011. <https://art21.org/read/matthew-barney-cremaster-3-guggenheim/> preuzeto 05.07.2021.
30. Intervju Nikolaus Gejrhalter „Interview with Nikolaus Gejrhalter, Homo Sapiens, A film by Nikolaus Gejrhalter“ by Kerin Schiefer, january 2016. <http://homosapiens->

- [film.at/downloads/interview\\_HOMO\\_SAPIENS\\_Nikolaus\\_Geyrhalter\\_ENG.pdf](http://film.at/downloads/interview_HOMO_SAPIENS_Nikolaus_Geyrhalter_ENG.pdf) preuzeto 12.07.2021.
31. Jeremy Guida, Media Review: Producing and Explaining Charisma: A Case Study of the Films of Alejandro Jodorowsky
  32. Paul Wilson Bonner, „Guru-U; Maintaining Balance and Maximizing Potential, Part Three - Spiritual“  
[https://books.google.rs/books?id=gM2BAwAAQBAJ&pg=PA17&dq=the+nine+consciousness&redir\\_esc=y#v=onepage&q=the%20nine%20consciousness&f=false](https://books.google.rs/books?id=gM2BAwAAQBAJ&pg=PA17&dq=the+nine+consciousness&redir_esc=y#v=onepage&q=the%20nine%20consciousness&f=false) preuzeto 26.08.2021.
  33. PMC US National Library of Medicine, National Institutes of Health EMBO reports: „The biochemistry of love: an oxytocin hypothesis“ 2012.  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3537144/> preuzeto 24.08.2021.
  34. Richard H. Wilson: „Jungian Psychology and Nichiren Buddhism: Two Paths of Awakening“ 2013.  
[https://www.academia.edu/3228187/Jungian\\_Psychology\\_and\\_Nichiren\\_Buddhism\\_Two\\_Paths\\_of\\_Awakening](https://www.academia.edu/3228187/Jungian_Psychology_and_Nichiren_Buddhism_Two_Paths_of_Awakening) preuzeto 26.08.2021.
  35. SCEN - Odsek za umetnost i dizajn, „Tekstovi o scenskom dizajnu“  
[http://www.scen.uns.ac.rs/?page\\_id=23231](http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=23231) preuzeto 31.08.2021.

### Enciklopedije, rečnici

1. Britannica <https://www.britannica.com/science/cognitive-science> preuzeto 24.11.2021.
2. Cambridge Dictionary  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/consciousness> preuzeto 16.05.2021.
3. Dictionary.com <https://www.dictionary.com/browse/consciousness> preuzeto 16.05.2021.
4. Encyclopedia Britannica <https://www.britannica.com/topic/karma%20> preuzeto 24.08.2021.
5. Encyclopedia.com <https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/bodhisattva-path%20> preuzeto 26.08.2021.

6. English Encyclopedia Encyclo.CO.UK. [https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Unus\\_mundus%20](https://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Unus_mundus%20) preuzeto 26.08.2021.
7. Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd 2004.
8. Lexico, Powered by Oxford, <https://www.lexico.com/definition/normal> preuzeto 23.08.2021
9. Oxford Academic, <https://academic.oup.com/scan/article/1/2/95/2362814> preuzeto 23.06.2021.
10. Oxford Learner's Dictionary <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/tarot> preuzeto 24.06.2021.
11. Stanford Encyclopedia of Philosophy <https://plato.stanford.edu/entries/consciousness/#HisIss> preuzeto 28.05.2021.
12. Veliki rečnik manje poznatih reči i izraza <https://velikirecnik.com/2016/12/20/dijalog/> preuzeto 26.08.2021.
13. Wikipedija Slobodna Enciklopedija [https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4\\_%D0%A4%D1%80%D0%BE%D1%98%D0%B4](https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B8%D0%B3%D0%BC%D1%83%D0%BD%D0%B4_%D0%A4%D1%80%D0%BE%D1%98%D0%B4) preuzeto 15.05.2021.
14. Wikipedia The Free Eyclopedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Adler](https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Adler) preuzeto 26.08.2021.
15. World History Encyclopedia <https://www.worldhistory.org/hinduism/> preuzeto 24.06.2021.

### **Video dokumentacija**

1. „Cremaster 2 (" Johnny Cash " performed by Steve Tucker and Dave Lombardo)“ <https://www.youtube.com/watch?v=QU3IcaltbCw> preuzeto 11.07.2021.
2. Daisaku Ikeda, “Mahayana Buddhism and Twenty-first Century Civilization“ Excerpts from a speech delivered by SGI President Daisaku Ikeda at Harvard University, Cambridge, USA, on September 24, 1993. <https://www.daisakuikedaspeeches01.html%20> preuzeto 26.08.2021.

3. Film „Meetings with Remarkable Men“  
<https://www.youtube.com/watch?v=uYhv000gUTk> preuzeto 08.06.2021.
4. Film“Holy Mountain HD by Alejandro Jodorowsky”  
[https://archive.org/details/HOLYMOUNTAIN\\_201806%20](https://archive.org/details/HOLYMOUNTAIN_201806%20) preuzeto  
25.06.2021.
5. Intervju Alfred Hičkok “Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle 1964” <https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpiI> preuzeto  
23.06.2021.
6. Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 1“ izložba u  
Gugenhajm muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=I-zXnQNzHs> preuzeto  
05.07.2021.
7. Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 2“ izložba u  
Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=Ttxp0NxXyqY> preuzeto  
10.07.2021.
8. Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 3“ izložba u  
Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=mTeZ09zl0aA> preuzeto  
10.07.2021.
9. Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 4“ izložba u  
Gugenhaim muzeju <https://www.youtube.com/watch?v=4szzUczZQe0> preuzeto  
11.07.2021.
10. Intervju Metju Barni „A Conversation with Matthew Barney Part 5“ izložba u  
Gugenhaim muzeju [https://www.youtube.com/watch?v=bTB1Ob\\_5Du4](https://www.youtube.com/watch?v=bTB1Ob_5Du4)  
preuzeto 11.07.2021.
11. Intervju Metju Barni „Plot/TV: Interview with Matthew Barney“  
Bildungsroman, Astrup Fearnley Museum 2016,  
<https://www.youtube.com/watch?v=6FzboAx8yZc> preuzeto 05.07.2021.
12. Intervju Piter Bruk, “Peter Brook speaks about "Minimalism" in the Theater”  
<https://www.youtube.com/watch?v=aV6KXW0SF3A> preuzeto 02.02.2022.
13. Intervju Piter Bruk, „Peter Brook/Mahabharata“  
<https://www.youtube.com/watch?v=I7fpjRkPj0A> preuzeto 05.06.2021.
14. Predavanje Pitera Bruka „Incontro pubblico con Peter Brook (1997)“  
[https://www.youtube.com/watch?v=-F-FfTQ\\_AgE](https://www.youtube.com/watch?v=-F-FfTQ_AgE) preuzeto 10.07.2021.

## X SPISAK ILUSTRACIJA

Slika 1 - Gospodar muva, kadar iz filma	41
Slika 2 - Gospodar muva, kadar iz filma	42
Slika 3 - Gospodar muva, kadar iz filma	43
Slika 4 - Gospodar muva, glavni protagonista	44
Slika 5 - Gospodar muva, glavni antagonista	45
Slika 6 - Mara/Sad, kadar iz filma	47
Slika 7 - Mara/Sad, Markiz de Sad	48
Slika 8 - Mara/Sad, kadar iz filma	49
Slika 9 - Mara/Sad, kadar iz filma	49
Slika 10 - Mara/Sad, kadar iz filma	49
Slika 11 - Mara/Sad, kadar iz filma	50
Slika 12 - Mara/Sad, kadar iz filma	51
Slika 13 - Mara/Sad, Žan-Pol Mara	52
Slika 14 - Mara/Sad, kadar iz filma	55
Slika 15 - Susreti sa izuzetnim ljudima, kadar iz filma	60
Slika 16 - Susreti sa izuzetnim ljudima, ples derviša	61
Slika 17 - Susreti sa izuzetnim ljudima, ples derviša	61
Slika 18 - Mahabharata, kadar iz filma	63
Slika 19 - Mahabharata, kadar iz filma	65
Slika 20 - Mahabharata, scena sa elementom vode	66
Slika 21 - Mahabharata, scena sa elementom vode	66
Slika 22 - Mahabharata, scena sa elementom vode	66
Slika 23 - Mahabharata, scena sa elementom zemlje	67
Slika 24 - Mahabharata, scena sa elementom snega (vode)	67
Slika 25 - Mahabharata, scena sa elementom vatre	68
Slika 26 - Mahabharata, scena samoubistva	69
Slika 27 - Mahabharata, scena samoubistva	69
Slika 28 - Mahabharata, atmosfera završne bitke	70
Slika 29 - Mahabharata, atmosfera završne bitke	70
Slika 30 - Mahabharata, scena smrti	70
Slika 31 - Kulešov efekat, primer Alfreda Hičkoka	76
Slika 32 - Sveta planina, Marija Magdalena, desno od šimpanze	78

Slika 33 - Sveta planina, scena „krštenja“	80
Slika 34 - Sveta planina, kadar iz filma	83
Slika 35 - Sveta planina, prostor iz gornjeg rakursa	83
Slika 36 - Sveta planina, susret sa alhemičarem	85
Slika 37 - Sveta planina, alhemijski proces	86
Slika 38 - Sveta planina, alhemijski proces	86
Slika 39 - Sveta planina, scena sa ogledalima	87
Slika 40 - Sveta planina, scena sa ogledalima	87
Slika 41 - Sveta planina, scena sa arhitektom	88
Slika 42 - Sveta planina, scena sa arhitektom	88
Slika 43 - Sveta planina, inicijacija u vojsku	89
Slika 44 - Sveta planina, moderna umetnost	89
Slika 45 - Sveta planina, poslednja trećina filma	90
Slika 46 - Sveta planina, kadar sa kraja filma	91
Slika 47 - Sveta planina, kadar sa kraja filma	91
Slika 48 - Kremaster ciklus, kadar Krajsler kule	94
Slika 49 - Kremaster ciklus, Veliki Arhitekta gradi Krajsler kulu	95
Slika 50 - Kremaster ciklus, Veliki Arhitekta gradi Krajsler kulu	95
Slika 51 - Kremaster ciklus, lik Šegrta	96
Slika 52 - Kremaster ciklus, lik Velikog Arhitekta	96
Slika 53 - Kremaster ciklus, scena kod lifta	97
Slika 54 - Kremaster ciklus, scena u liftu	97
Slika 55 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu	98
Slika 56 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu	98
Slika 57 - Kremaster ciklus, scena sa kolima u holu	99
Slika 58 - Kremaster ciklus, scena lomljenja zuba	100
Slika 59 - Kremaster ciklus, scena kod zubara	100
Slika 60 - Kremaster ciklus, grupa masona	101
Slika 61 - Kremaster ciklus, grupa masona	101
Slika 62 - Kremaster ciklus, scena u baru	102
Slika 63 - Kremaster ciklus, scena u baru	102
Slika 64 - Kremaster ciklus, scena u baru	102
Slika 65 - Kremaster ciklus, segment filma pod nazivom Red	103



Slika 66 - Kremaster ciklus, Ejmi Miler kao alter-ego Šegrta	105
Slika 67 - Kremaster ciklus, kadar iz filma	105
Slika 68 - Kremaster ciklus, Ejmi Miler kao alter-ego Šegrta	105
Slika 69 - Kremaster ciklus, kadar iz filma	105
Slika 70 - Kremaster ciklus, Ričard Siera kao Veliki Arhitekta	106
Slika 71 - Kremaster ciklus, Ričard Siera kao Veliki Arhitekta	106
Slika 72 - Kremaster ciklus, kadar iz filma	107
Slika 73 - Homo Sapiens, početak filma	111
Slika 74 - Homo Sapiens, spomenik Buzludža	112
Slika 75 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru	112
Slika 76 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru	112
Slika 77 - Homo Sapiens, primer asimetrije u kadru	113
Slika 78 - Homo Sapiens, prostor sa tenkovima	113
Slika 79 - Homo Sapiens, prostor napuštenog pozorišta	114
Slika 80 - Homo Sapiens, prostor napuštene crkve	115
Slika 81 - Homo Sapiens, prostor napuštene crkve	116
Slika 82 - Homo Sapiens, selo Epekuen	117
Slika 83 - Homo Sapiens, selo Epekuen	117
Slika 84 - Homo Sapiens, kadar iz filma	117
Slika 85 - Homo Sapiens, elektrana Čarleroi, toranj za hlađenje	118
Slika 86 - Homo Sapiens, kadar iz filma	118
Slika 87 - Homo Sapiens, elektrana Čarleroi	118
Slika 88 - Homo Sapiens, kadar iz filma	120
Slika 89 - Homo Sapiens, kadar iz filma	121
Slika 90 - Homo Sapiens, scena deponije	121
Slika 91 - Homo Sapiens, ostrvo Hašima	123
Slika 92 - Homo Sapiens, ostrvo Hašima	123
Slika 93 - Homo Sapiens, kadar iz filma	123
Slika 94 - Homo Sapiens, kadar iz filma	123
Slika 95 - Homo Sapiens, kadar iz filma	123
Slika 96 - Homo Sapiens, kadar iz filma	124
Slika 97 - Homo Sapiens, kraj filma, spomenik Buzludža	124
Slika 98 - Homo Sapiens, kraj filma, spomenik Buzludža	125

Slika 99 - Skica 9 nivoa svesti	128
Slika 100 - Ledeni breg 1, crtež rapidograf	128
Slika 101 - Ledeni breg 2, crtež rapidograf	128
Slika 102 - Ledeni breg 3, slika ulje na papiru	129
Slika 103 - Ledeni breg 4, slika ulje na papiru	129
Slika 104 - Ledeni breg 5, slika ulje na platnu	129
Slika 105 - Čigra 1, slika ulje na platnu	130
Slika 106 - Čigra 2, slika ulje na platnu	130
Slika 107 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza sa gledanjem	131
Slika 108 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza sa gledanjem	131
Slika 109 – Odnos, naizmenično povlačenje poteza na osnovu reči	132
Slika 110 – Odnos, naizmenično dopunjavanje segmenata	132
Slika 111 – Odnos, portret bez gledanja	132
Slika 112 – Odnos, portret bez gledanja	132
Slika 113 – Odnos, istraživanje poteza	133
Slika 114 – Odnos, istraživanje poteza	133
Slika 115 – Odnos, istraživanje tekstura	133
Slika 116 – Odnos, istraživanje tekstura	133
Slika 117 – Zajedno 1, akril na platnu	134
Slika 118 – Zajedno 2, akril na platnu	135
Slika 119 - Železnička stanica Vukov spomenik, galerija, nivo -1	137
Slika 120 - Železnička stanica Vukov spomenik, nivo -2	137
Slika 121 - Železnička stanica Vukov spomenik, nivo -2, skulptura u metalu	137
Slika 122 - Železnička stanica Vukov spomenik, tunel sa eskalatorima	138
Slika 123- Železnička stanica Vukov spomenik, peroni, nivo -3	138
Slika 124 - Video eksperiment, Karma 1	139
Slika 125 - Video eksperiment, Karma 2	139
Slika 126 - Video eksperiment, Repeticija	139
Slika 127 - Video eksperiment, Dupla ekspozicija	140
Slika 128 - Video eksperiment, Dupla ekspozicija	140
Slika 129 - Video eksperiment, Prostor i čovek	141
Slika 130 - Video eksperiment, Prostor i čovek	141
Slika 131 - Video eksperiment, Prostor i čovek „Prvi san“	141

Slika 132 - Teksture, dodir	142
Slika 133 - Teksture, sluh	142
Slika 134 - Teksture, dodir	142
Slika 135 - Teksture, miris	142
Slika 136 - Teksture, miris	142
Slika 137 - Teksture, ukus	142
Slika 138 - Teksture, vid	143
Slika 139 - Teksture, ukus	143
Slika 140 - Tara, sluh	143
Slika 141 - Tara, vid	143
Slika 142 - Tara, ukus	144
Slika 143 - Tara, miris	144
Slika 144 - Tara, miris	144
Slika 145 - Tara, sluh	144
Slika 146 - Tara, ukus	144
Slika 147 - Tara, dodir	144
Slika 148 - Čovek, dodir	145
Slika 149 - Čovek, miris	145
Slika 150 - Čovek, sluh	145
Slika 151 - Čovek, ukus	145
Slika 152 - Čovek, vid	145
Slika 153 - Video eksperiment, Portret 1	146
Slika 154 - Video eksperiment, Portret 2	146
Slika 155 - Video eksperiment, Portret 3	146
Slika 156 - Telesno istraživanje, Pokret	149
Slika 157 - Telesno istraživanje, Pokret	150
Slika 158 - Telesno istraživanje, Pokret	150
Slika 159 - Telesno istraživanje, Pokret	150
Slika 160 - Telesno istraživanje, Pokret	150
Slika 161 - Prvobitna varijanta pozicija kompjutera	151
Slika 162 - Konačna varijanta pozicija kompjutera	151
Slika 163 - Pozicija kompjutera na izvodjenju umetničkog rada	152
Slika 164 - Prvobitno rešenje za prikazivanje nesvesnog putem instalacije	153

Slika 165 - Konačno rešenje za prikazivanje nesvesnog putem projekcije	153
Slika 166 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvodjenju umetničkog rada	153
Slika 167 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvodjenju umetničkog rada	153
Slika 168 - Prikazivanje nesvesnog na tehničkoj postavci i izvodjenju umetničkog rada	154
Slika 169 - Prvobitna varijanta platna za slikanje sa ramom na nivou perona	155
Slika 170 - Konačna varijanta platna za slikanje bez rama	156
Slika 171 - Izgled prostora za slikanje na postavci i izvodjenju umetničkog rada	156
Slika 172 - Izgled prostora za slikanje na izvodjenju umetničkog rada	156
Slika 173 - Svitak, vodič kroz performativnu instalaciju	158
Slika 174 - Svitak, vodič kroz performativnu instalaciju	158
Slika 175 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, I segment	160
Slika 176 - Realizacija, I segment	160
Slika 177 - Realizacija, I segment	160
Slika 178 - Realizacija, I segment	161
Slika 179 - Realizacija, I segment	161
Slika 180 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, II segment	161
Slika 181 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, II segment	162
Slika 182 - Realizacija, III segment	162
Slika 183 - Realizacija, III segment	162
Slika 184 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, III segment	163
Slika 185 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, III segment	163
Slika 186 - Realizacija, III segment	164
Slika 187 - Realizacija, III segment	164
Slika 188 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment	165
Slika 189 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment	166
Slika 190 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment	166
Slika 191 - Realizacija doktorskog umetničkog projekta, IV segment	166
Slika 192 - Realizacija, IV segment	167
Slika 193 - Realizacija, IV segment, Spajanje	167

Slika 194 - Realizacija, IV segment, Spajanje	167
Slika 195 - Realizacija, IV segment, Spajanje	167
Slika 196 - Realizacija, segment Buđenje	168
Slika 197 - Realizacija, segment Buđenje	168
Slika 198 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje	168
Slika 199 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje	169
Slika 200 - Realizacija, početak II segmenta performansa na peronu, Buđenje	169
Slika 201 - Realizacija, performans slikanja	169
Slika 202 - Realizacija, performans slikanja	169
Slika 203 - Realizacija, performans slikanja	170
Slika 204 - Realizacija, performans slikanja	170
Slika 205 - Realizacija, performans slikanja	170
Slika 206 - Realizacija, performans slikanja	170

## **TEHNIČKI SARADNICI U PROCESU**

Sonja Đuričić - izvođač

Zlatan Zlaja Belić – saradnik na audio montaži i DJ na realizaciji

Igor Cipi Borović – saradnik za video montažu projekcije i filma za prezentaciju

Marica Vuletić Naumović – saradnik za rad na pokretu

Gordana Đuričić – realizator „Svitaka“ za publiku i odgovorni redar na realizaciji

Zoran Đuričić – saradnik za pripremu kompjutera i operater za tehniku na realizaciji

## **TEHNIČKI SARADNICI U REALIZACIJI**

Boris Garić - dekorater postavke scenografije

Vojislav Savić - snimatelj 1 i montažer na performansu

Vojislav Gelevski - snimatelj 2 na performansu i u pripremi „Making off“

Goran Begulić - rasveta

Itana Pejović – asistent u koordinaciji postavke

Jelena Perišić - krojačica scenografije

Katarina Miljković - krojačica scenografije

Mladen Miljanović - operater za projektor

Predrag Filipović - pomoć u postavci i redar na peronu

Rodoljub Mihajlović – operater za zvuk

Srefan Aleksić – pomoć u postavci i redar na peronu

Aleksandra Vučković – redar za publiku

Dunja Ristić - redar

Dunja Vučković – redar

Jovana Vićentijević – redar na peronu

Jovana Rajčić – redar na peronu

Jovana Maksimović - redar na peronu

Uroš Stanojković - redar na peronu

Filip Đujović – redar za tehniku

## **XI BIOGRAFIJA KANDIDATKINJE**

Maja Đuričić rođena je u Beogradu u septembru 1989. godine. Završila osnovne i master studije na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu na odseku scenografije.

Izlagala na grupnim izložbama: likovna kolonija *Tršić2019* (2019); Dom Omladine, Izložba master studenata FP: *Diploma '13* (2014); Galerija RTS, *Izložba studentskih radova TV i Filmske scenografije*, (2012); paviljon Cvijete Zuzorić, Eksperimentalna izložba: *Pogled u nedogled* (2008); kao i na grupnim godišnjim izložbama na FPU. Posle vrlo kratkog profesionalnog iskustva, iz radoznalosti je upisala odsek scenskog dizajna na FTN-u u Novom Sadu. To iskustvo joj je omogućilo da napravi samostalnu multimedijalnu izložbu *Resonance- sounds in human silence* na sceni Kult u Ustanovi kulture *Vuk Stefanović Karadžić* 2018. godine.

Paralelno sa ovim umetničkim samostalnim istraživanjem radila je na snimanjima serija, reklama i po kojem filmu, nekad kao scenograf, češće kao asistent scenografa ili scenograf opreme. Radila kao scenograf na kratkim filmovima i dečijim predstavama u pozorištu Puž: *Lepotica i zverko* (2017), *U laži su kratke noge* (2020)...; kao scenograf na seriji *Preživeti Beograd I* (2019); dečijoj emisiji *Sveznalkov rečnik* (2016); na dugometražnom filmu *Horizonti* (2017). Radila na mnogim stranim i domaćim reklamama kao asistent scenografa i scenograf opreme (Telenor, Garnier, Coloteria, OUD Milano, Durex, Dulux, Vileda, Huawei ...) na filmovima i serijama: *Južni vetar- Ubrzanje* (2021), *Bilo jednom u Srbiji* (2021), *Neki bolji ljudi* (2020), *Ubice mog oca II* (2016)... Najviše voli da radi u okruženju dobrih, iskrenih i srdačnih ljudi. Iz tog razloga svoje autorske radove realizuje uz pomoć svojih prijatelja i porodice koju najviše voli i sa kojom deli iste vrednosti. Smatra da samo u okruženju punom ljubavi i razumevanja mogu da se stvore dela koja ostaju urezana u srcu, kreiraju vrednost i pokreću i inspirišu okolinu.

## **XII PRILOG**

CD sa vido zapisom javnog izvođenja umetničkog dela.



*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

<b>Назив пројекта/истраживања</b>
ИСТРАЖИВАЊЕ ОДНОСА РЕАЛНОГ И НЕРЕАЛНОГ КРОЗ УМЕТНИЧКО ДЕЛО СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА „БОЈЕ ДИЈАЛОГА“
<b>Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање</b>
а) Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду б) в)
<b>Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање</b>
Сценски дизајн
<b>1. Опис података</b>
<p>1.1 Врста студије</p> <p><i>Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају</i></p> <p><b>У питању је докторски уметнички пројекат у оквиру чије израде нисам прикупљала никакве податке.</b></p>
<p>1.2 Врсте података</p> <p>а) квантитативни б) квалитативни</p>
<p>1.3. Начин прикупљања података</p> <p>а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи</p>

- в) генотипови: навести врсту \_\_\_\_\_
- г) административни подаци: навести врсту \_\_\_\_\_
- д) узорци ткива: навести врсту \_\_\_\_\_
- ђ) снимци, фотографије: навести врсту \_\_\_\_\_
- е) текст, навести врсту \_\_\_\_\_
- ж) мапа, навести врсту \_\_\_\_\_
- з) остало: описати \_\_\_\_\_

### 1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

#### 1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

- а) Ехсел фајл, датотека \_\_\_\_\_
- б) SPSS фајл, датотека \_\_\_\_\_
- в) PDF фајл, датотека \_\_\_\_\_
- г) Текст фајл, датотека \_\_\_\_\_
- д) JPG фајл, датотека \_\_\_\_\_
- 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 измедју 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.

3.1.2. *URL* *адреса*

---

3.1.3. *DOI*

---

3.1.4. *Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?*

a) *Да*

b) *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?

---

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](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*

---

—

*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*

---

—