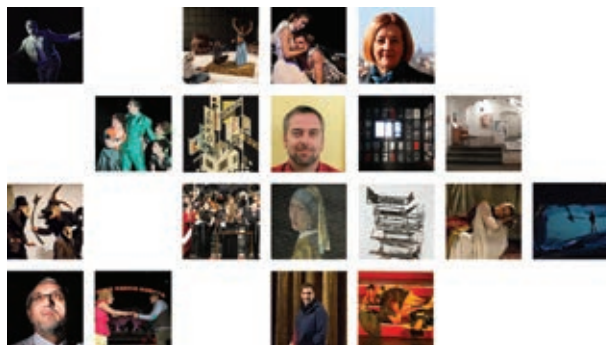




NOVA MISAO

20 sadržaj

januar/februar



- | | | | |
|----|---|----|--|
| 03 | Zimsko putovanje
Mirko Sebić | 56 | Gordana Đilas: Poezija je način da se život odobrovolji
Gordana Draganić Nonin |
| 04 | Rene Šar/Rade Tomić | 59 | Beleške o medijima kao umetničkim oblicima
Maršal Makluan |
| 06 | Hronotopije | 62 | „Umetnost na ulicu!“
Ivana Miljak |
| 12 | Trijumf dostojan slušanja
Adrian Kranjčević | 67 | Brkovi cara Vilhelma Drugog
Vladimir Gvozden |
| 14 | Zoran Mulić: Muzika kao emotivni cunami
Borislav Hložan | 70 | Aleksandrinska želja za osvajanjem propalog sveta
Marko Bogunović |
| 26 | Čovek ne postoji bez sećanja
Gordana Draganić Nonin | 71 | Krik trećeg doba
Dragan Babić |
| 28 | Arbo Valdma: Profesor klase sposobnih
Adrian Kranjčević | 72 | Uspavan, a bez snova
Jelena Zagorac |
| 32 | Prigradske revolucije u Parizu
Goran Jureša | 73 | Udvajanje (o)sećanja
Branislav Živanović |
| 40 | Nema razvoja, nema napretka!
Luka Kulić | 74 | Poezija je hir koji pokreće svemir
Nikola Oravec |
| 44 | Arhitektura i kulturne politike
Ljubica Milović | 75 | Pesničko „ja“ i kolektivno „mi“
Dragan Babić |
| 46 | Martin Vest: Kultura promena
Biljana Mickov | 76 | Sve sfere stvaralaštva
Sonja Jankov |
| 48 | Jožef Nađ: Nastajanje kosmogonije
Nataša Gvozdenović | 77 | Postmoderna u Vojvodini (1976–1990)
Svetlana Mladenov |
| 49 | Korak ka evropskom teatru
Ljiljana Mazova | 78 | Putopis
Dragana Vašalić |
| 50 | Rote fabrik: Privlačnost industrijskog nasleđa
Nataša Gvozdenović | 79 | Gradovi Vojvodine: prošlost, problemi, uređenje
Bojana Đorojević |
| 52 | Interpretacija, literarnost, pisanje (I)
Boško Tomašević | | |



„NOVA MISAO“ – časopis za savremenu kulturu Vojvodine

Osnivač: Sekretarijat za kulturu i javno informisanje Vlade Vojvodine
Izdavač: IU „MISAO“, Novi Sad, ulica Pašičeva 6
izlazi dvomesečno (šest puta godišnje)
JANUAR/FEBRUAR 2013.

tiraž: 700 primeraka
telefon redakcije: ++ 381 (0) 21 424 972
imejl: misaonovisad@gmail.com
web adresa: www.novamisao.org
glavni urednik: Mirko Sebić / direktor: Mirko Sebić

redakcija:
Teodora Zrnić (zamenik glavnog urednika)
Gordana Draganić Nonin (pomoćnik glavnog urednika)
Biljana Mickov (urednik kulturne politike i menadžmenta u kulturi)
Tijana Delić (teatar)
Tatjana Pejović (društvo)
dr Stevan Konstantinović (kulture etničkih zajednica)
Aleksandar Kamaš (urednik fotografije)
Tatjana Dukić Počuć (grafički urednik, veb-sajt)
Vladimir Vatić (tehnički urednik)
pravni zastupnik IU „MISAO“: advokat Uroš Kerac
ISSN broj: 1821-2107

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
008(497.113)

NOVA misao: časopis za savremenu kulturu Vojvodine /
glavni urednik Mirko Sebić. – 2009, br. 1 (jul)– . – Novi Sad:
IU „Misao“, 2009–. – Ilustr. ; 30 cm

Dvomesečno
ISSN 1821-2107

COBISS.SR-ID 241067527

ZIMSKO PUTOVANJE

Piše: Mirko Sebić

Sećam se, bio je decembar i sivo nebo nad pustim smrznutim poljima. Ti si me pozvao da krenemo na sever u neki mali grad, u neku neizvesnu večer, u polumrak neke provincijske biblioteke da čitamo naglas i razgovaramo sa ljudima. Krenuli smo.

*Kroz valove magle sive
Probija se mesec bled
I na tužne, bele njive
Sliva svetlost kao led.*

To što vidiš u ovoj mrkloj noći – da li je to prostor tvog života, prostor tvog detinjstva ili neizvesna budućnost tvojih žudnji. *Svakodneveni život je oprostoren, svaka priča je priča putovanja – prostorna praksa.* Tako je jednom rekao Mišel Deserto. Da bismo putovali, da bismo pričali priče nije nam dovoljan apstraktni prostor, potrebna su nam mesta. Mesto, moje mesto. Tvoje mesto. Sećaš se kad smo putovali u Prag, izduvao nas je silni vetar u Budimpešti, prašinu je nosio sa juga i pesak levantski, oči su nas pekle i suzile. A onda smo u blago letnje jutro osvanuli na praškoj železničkoj stanici i znali smo – ovo je naše mesto. Mesto, to je saglasje unutrašnjeg i spoljašnjeg, određena konstelacija elemenata prošlih, sadašnjih i budućih.

Henri Lefevr nam je otkrio u svom poznom delu „Proizvodnja prostora“ da prostor nije nevin. O ne, nije on prazni okvir koji ispunjavaju različiti elementi. Dva su koncepta bila uobičajena za shvatanje prostora: apstraktni prostor kao geometrijska kategorija, proizvod izdvajanja i zanemarivanja konkretnog koji podrazumeva matematički aparat, koji je zapravo matematičkim aparatom konstituisan. I drugi koncept, koji shvata prostor kao mentalnu predstavu koju stvaraju različite discipline: vizuelne umetnosti, književnost, film, masovni mediji, nemasovni mediji itd. Lefevr smatra da postoji jedin-

stvo ova dva koncepta i postavlja tezu o prostoru kao društveno-političkoj tvorevini. *Prostor je proizvod istorije ali nosi u sebi i nešto drugo i nešto više no što je u njemu videla istorija u klasičnom smislu ove reči.* Sećaš se kad smo one tužne zime, po februarskoj sitnoj kiši stigli u Poreč. Galebovi su graktali kao da nam se smeju a more je menjalo boju iz sive u modru i na momete blago narandžastu. Zašto smo onda mislili da smo došli kući kad smo od kuće tek otišli.

*Niz put zimski, put dosadni
Juri trojka kroz sneg mek,
S praporaca, ledom hladnim,
Monotoni grmi zvek*

Dosadno je jezditi ravnicom u gluvoj zimskoj noći. Vidim kako pališ cigaretu za cigaretom, priča nam zapije a pejzaž je avetinjski bled od snega, od odsustva znakova, od odsustva granica. Ovo je ta ravnica koju ponekad nazivaš panonskom, ne znaš zapravo gde počinje i da li se uopšte negde završava. Pustiću muziku (CocoRossie), pevače čudesne sestre i ti ćeš me ponovo zadirkivati da je to muzika za samoubistvo.

*All those beautiful boys
Tattoos of ships and tattoos of tears*

Lakan je prvi shvatio da nesvesno može biti analizirano posezanjem za geometrijskim predstavama. U poznijim predavanjima iskrsavaju mnogi trodimenzionalni objekti (Mebijusova traka, Boromejski čvor...) kao jedini način da se pristupi nekoj strukturi *koja nije ni spolja ni unutra*. Roditi se kao nesvesna geometrijska figura i lutati prostorom koji zapravo nije ni spolja ni unutra. Abjekcija, to otkidanje u svet je preduslov svake geometrije. Bez zazornog dakle nema ni prostora. Sećaš se, bio je decembar i sivo nebo nad pustim smrznutim poljima. Ti si me pozvao da krenemo na sever u neki mali grad, u neku neizvesnu večer, u polumrak neke provincijske biblioteke. Kada smo stigli, parkirali smo automobil u neku tihu ulicu bez svetla. Sneg je i dalje padao i niko nas nije čekao. Zašto smo tek tada pomislili da više nije moguće čitati naglas i razgovarati sa ljudima.

*Čas sloboda razuzdana,
Čas duboki jeca jad...*

Rene Šar (1907–1988)

ODMOR NA VETRU

Na obroncima brežuljka kraj sela bivakuju gusta polja mimoza. U vreme berbe, može vam se, negde daleko od njih, dogoditi nadasve mirisan susret sa jednom devojkom čije su ruke celog dana prebirale po krhkim grančicama. Nalik na svetiljku, koja umesto svetlosnog kruga odiše mirisom, ona ide, leđima okrenuta suncu koje zalazi.

Bilo bi svetogrđe obratiti joj se.

Espadrilo što gazite travu, uklonite joj se s puta. Možda ćete imati priliku da na njenim usnama razaznate utvaru vlažne Noći?

(preveo Jovan HRISTIĆ)



/ Laslo Kerekeš: Bez naslova, kolaž /

Rade Tomić (1934–1985)

EVO ME PRED LICEM SVETA



/ Laslo Kerekeš: Bez naslova, kolaž /

Evo me pred licem sveta munja para nebo
Držim svoje glavnje ko u priči
Ovo je vreme gladi
Moja ljubav na umorne konje liči

Evo me pred razboritom tišinom
Vežanog za svoja dangubljenja
S uhom u dogoreloj šumi na steni
Oštro mlivo zapaljivih tvari rasejava se
Kao da se ogledalo sveta steklo u meni

Evo me pred sopstvenom prazninom
Vučem se ispred gomile među pruće u plamu
Zemlja je crna i strašna
Ko velika zmija što proždire sebe samu



„Shortz“ festival videa i filma

Treći po redu Internacionalni festival videa i eksperimentalnog filma pod nazivom „Shortz“ održan je 21. i 22. decembra u Multi-medijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu. Tema ovogodišnjeg festivala je bila „Mute“ (Bez zvuka). Tokom dva festivalska dana publici su se predstavili svetski afirmisani video umetnici, zajedno sa mladim umetnicima na početku karijere. Posebno je skrenuta pažnju na audio/vizuelni performans koji se desio drugog dana festivala, kada su na video radove bez tona, elektronski i klasični muzičari improvizovali partiture, i na taj način stvarali uživo muziku za video radove.

Godišnja izložba dvanaest diplomaca u Art klinici



U Art klinici krajem decembra otvorena je grupna izložba „Perspektive 11“. Žiri projekta „Perspektive 11“ odabrao je dvanaest diplomaca na godišnjim izložbama Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti u Novom Sadu za školsku 2011/2012. godinu. Sa Akademije umetnosti su Slobodan Stošić, Aleksandar Bunčić, Milica Dukić, Marija Brkić, Selena Krčevinac i Jelena Bulajić, a sa Fakulteta likovnih umetnosti Ana Ivanovski, Iva Kaličanin, Branimir Benisek, Ksenija Jovišević, Ana Milenković i Vendel Vastag. U žiriju su bili Selman Trtovac, Sanja Kojić Mladenov, Mirosljub Marjanović, Miroslav Karić, Nikola Džafo, Svetlana Subašić, Jelena Veljković, Andrea Palašti, Sanja Latinović, Tadija Janičić, Aleksandar Rafajlović, Vuk Vučković. Perspektive predstavljaju dugoročni projekat Art klinike već deset godina, a zamišljen je kao „prva“ pomoć mladim umetnicima u njihovom profesionalnom i socijalnom prepoznavanju.

Poezija Jovana Zivlaka na poljskom i bugarskom



Izdavačka kuća „Agava“ iz Varšave, pod naslovom „Sabijanje vremena“, objavila je knjigu izabranih pesama Jovana Zivlaka na poljskom jeziku, u prevodu pesnika i izdavača Gžegoža Latušinjskog. Ovih dana novosadskom književniku i izdavaču Jovanu Zivlaku izašle su i dve knjige poezije u prevodima na poljski i na bugarski jezik. Zivlak sada ima četrnaest pesničkih naslova u prepevima na stranim jezicima. Prevodilac je napisao i opširan pogovor u kome između ostalog kaže: „Jovan Zivlak je jedna od najizrazitijih

stvaralačkih figura u Vojvodini, pesnik velike osetljivosti i intelektualne dinamike, esejist, kritičar, izdavač, kao i organizator književnog života.“

Mjuzikl u Subotici



Drama na srpskom Narodnog pozorišta Subotica, 28. decembra, priredila je drugu premijeru ove sezone, mjuzikl „Mala radnja horora“, koji je po brodvejskom hitu Alana Menkena i Hauarda Ešmena režirao Marko Manojlović. Minja Peković, jedna od glumica u predstavi, na konferenciji za novinare govorila je o svom pozivu kao o „borbi protiv vetrenjača“. Sreća pa je za nju to uvek više izazov, nego prokletstvo. U predstavi još igraju: Luka Mihovilović, Ljubiša Ristović, Marko Makivić, Srđan Sekulić, Vesna Kljajić Ristović, Suzana Vuković, Kristina Jakovljević, Milan Vejnović. Muzičari su Geza Kučera i Mačaš Lakatoš.

●●● hronotopije

Priredila: Teodora Zrnić

Premijerno u Kanjiži „Azami 2“

U Regionalnom kreativnom centru „Jožef Nađ“ u Kanjiži, premijerno je izvedena nova predstava Jožefa Nađa „Azami 2“. Predstava je u kraćoj formi nastala prošle godine, a sada je dorađena kao celovečernji komad. U pozivu stoji da je Nađ pokušao da kroz igre maskama dočara jedan mistični, arhaični svet u kojem se prizivaju prastari običaji susreta sa natprirodnim silama. Takođe, nošenje maski je kod lovaca i šamana bio sakralni događaj, koji je doprinio pobjedi straha. U predstavi „Azami 2“ igraju: Jožef Nađ, Peter Gemza, Đula Francija, Ana Reti, Iši Džunja, Gabor Nađpal.



Nagrada „Predrag Peđa Tomanović“ Filipu Đuriću i Jeleni Đulvezan



Žiri u sastavu Jasna Đuričić, glumica i profesorka AUNS, Miroslav Miki Radonjić, teatrolog, i od ove godine novi član Igor Burić, pozorišni kritičar, odlučili su da ove godine priznanje dodele mladom glumcu Filipu Đuriću, na samom početku njegove karijere i Jeleni Đulvezan. „Nagrada, koja nosi ime Predraga Tomanovića ostaje trajno posvećena glumcima njegovog duha, njegove osećajnosti i zaigranosti, svim onim vrsnim igračima koji će, i u vremenima posle svih odsanjanih snova, nastaviti započeti /i njegov/ pozorišni san, san pred stvarnošću“. Priznanje je uručeno 17. januara na pozornici Srpskog narodnog pozorišta.



Izložba fotografija u Zrenjaninu

U Salonu Savremene galerije Zrenjanin, 21. januara, otvorena je samostalna izložba fotografija Mihaila Vasiljevića pod nazivom „R.V. najbolje zna“. Izložba Mihaila Vasiljevića formirana je od dva odvojena, prethodno zasebno izlagana projekta: „R fotografije“ (2005) i „Otac najbolje zna“ (2010). Postupci repetitive i ponovne reprezentacije neke su od strategija svojstvenih umetnosti aproprijacije, koje je Mihailo Vasiljević primenio u osmišljavanju projekata od kojih je pošao, a potom dalje ispitivao i razvijao kroz izložbu.

Provalija neostvarivih snova u Novosadskom pozorištu



Premijera predstave „Rosmersholm“, u režiji Anke Bradu, izvedena je u Novosadskom pozorištu 25. januara. Stena hladnih boja koja pokriva pola scene, likovi oblikovani kao skulpture koje govore. Teme ljudski vrede, ljubavne, kad ljubav označavamo onim što nas približava nama samima ili jedne drugima, a udaljava od ultimativnog zahteva - slobode. Tako je Anka Bradu, rediteljka iz Rumunije, postavila na scenu komad „Rosmersholm“ Henrika Ibzena, poznat kao oštro štivo o ljudskim odnosima, nekoj apstraktnoj, gotovo metafizičkoj ophrvanosti, o trivijalnosti svakog društveno prihvaćenog individualnog i socijalnog aspekta života.

Premijera novog Žilnikov filma na festivalu „Zagrebdoks“



„Pirika na filmu“ naziv je novog filma Želimira Žilnika, koji će svoju premijeru imati 1. marta na Međunarodnom festivalu dokumentarnog filma „Zagrebdoks“. Kako ističe renomirani sineasta reč je o svojevrsnom omažu Piroški Čapk. „Kultni njujorški filmski centar i bioskop Anthology Film Archives 5. marta prikazaće njegove „Rane radove“ u programu posvećenom Ejmosu Fogelu, filmskom kritičaru koji je 1969. godine film otkupio za distribuciju u Sjedinjenim Američkim Državama. Inače, u bioskopu Miting point u Sarajevu trenutno je na repertoaru Žilnikov film „Jedna žena, jedan vek“, koji se u formi televizijske serije prikazuje i u Crnoj Gori.

Umeće konzervacije



Izložba „Umeće konzervacije: Obnova slikarstva, duboreza i pozlate“ Pokrajinskog zavoda za zaštitu spomenika kulture otvorena je 23. januara u Galeriji Matice srpske. Na otvaranju izložbe govorili su Tijana Palkovljević, upravnik Galerije Matice srpske i Zoran Vapa, di-

rektor Pokrajinskog zavoda za zaštitu spomenika kulture. Izložba svojim sadržajem i postavkom želi da naglasi posebnosti veštine konzervacije, intelektualne i duhovne, ali i praktične izazove, a pogotovo kvalitete i znanja koji su potrebni konzervatorima da bi odgovorili zahtevima struke. Veliki deo materijala pored toga ukazuje na neophodnost različitih vidova i obima saradnje među stručnjacima i institucijama, za šta je primer i neprekinuta saradnja Zavoda i Galerije od samog osnivanja Pokrajinskog zavoda.

S obe strane objektivu

Izložba „Nadežda Petrović: S obe strane objektivu“ autorke dr Jasne Jovanov, otvorena je 31. januara u Spomen-zbirci Pavla Beljanskog. Publici se na otvaranju obratila Goranka Matić, fotograf i istoričarka umetnosti, a izložbu je otvorio Bratislav Petković, ministar kulture i informisanja Republike Srbije. Izložba je plod višegodišnjeg istraživačkog rada dr Jasne Jovanov i predstavlja svojevrsno otkriće u stvaralaštvu Nadežde Petrović (1873–1915). „Fokusiranjem fotografije u okviru opusa naše najznačajnije slikarke Moderne, gde je ona i model, i umetnik. Fotografije Nadežde Petrović svedoče o njenoj izuzetnoj ulozi i značaju u srpskoj fotografiji, a posebno o činjenici da se radi o prvoj srpskoj umetnici koja se kontinuirano bavila ovim medijem.“



SPOMEN
ZBIRKA
PAVLA
BELJANSKOG

Novi Sad 2013.



Komična opera „Abu Hasan“ na sceni SNP-a

Komična opera „Abu Hasan“ Karla Marije fon Vebera izvedena je 18. januara, na Kamernoj sceni Srpskog narodnog pozorišta. Jednočinka „Abu Hasan“ za-pravo bi se mogla opisati više kao muzički komad s pevanjem, odnosno zing-špil, koji je često izvođen i bio popularan čak i kod nas na početku 20. veka, kada su u njemu glumili i pevali Pera Dobrinović i Draga Spasić, podsetio je Miodrag Milanović, koji je adaptirao, prepevao i scenski postavio ovo delo. U pevačkim ulogama su: Branislav Cvijić (Abu Hasan), Vesna Aćimović / Pamela Kiš (Fatima, njegova žena), i Arpad Sarka / Aleksandar Rakićević (Omar, kalifov rizničar). Govorne uloge poverene su Jaroslavi Benki Vlček, Milanu Novakoviću i Miodragu Milanoviću. U predstavi postoji i tačka s trbušnim plesom, koji izvodi Slađana Grbić, sa sviračima Aleksandrom Đuragićem i Ognjenom Mili-vojšom.

Spomen-ploča Aleksandru Tišmi na Tanurdžićevoj palati



Na desetogodišnjicu smrti Aleksandra Tišme, u Ulici Modene, u centru Novog Sada, postavljena je spomen-ploča kojom je obeležena zgrada u kojoj je on živio od 1969. godine do smrti 2003. godine. Na ploči, na kojoj je izuzetno verno prenet karakterističan Tišmin lik, rad akademske vajarke Svetlane Šante, ispisani su podaci na srpskom i engleskom jeziku o tome kada je pisac živio u Tanurdžićevoj palati.

Ploču su svečano otkrili gradonačelnik Novog Sada Miloš Vučević i Bratislav Petković, ministar kulture i informisanja Republike Srbije, a otkrivanju spomen-ploče prisustvovao je Andrej Tišma, piščev sin, koji je tom prilikom izjavio da je stavljanje spomen obeležija „pravi gest Novog Sada na njegovom putu ka kandidaturi za Evropsku prestonicu kulture 2020. godine, jer je moj otac dugi niz godina bio spona između ovog grada i Evrope i bio je evropski pisac u svakom smislu te reči“.

Ministar kulture i informisanja Bratislav Petković rekao je da je Ministarstvo kulture Republike Srbije iniciralo akciju obeležavanja objekata u celoj Srbiji u kojima su rođeni i boravili znameniti pisci, a u cilju afirmacije zaostavštine velikana srpske pisane reči.

Zvonku Karanoviću nagrada „Laza Kostić“, a „Sava Šumanović“ Olgi Jevrić i Jerku Denegriju



Nagrada „Laza Kostić“, stara koliko i Salon knjiga, ustanovljena je da nagrađuje autore koji danas stvaraju u književnim žanrovima kojima se bavio velikan srpske kulture. Ovogodišnji laureat je književnik Zvonko Karanović, a nagrađen je za knjigu pesama u prozi „Mesečari na izletu“ („Lom“, Beograd, 2012), saopštio je predsednik žirija Nenad Šaponja.

U okviru Izložbe umetnosti ART EXPO dodeljuju nagradu „Sava Šumanović“ za izuzetne domete u likovnom izrazu, a laureati su skulptorka Olga Jevrić i istoričar umetnosti Jerko Denegri iz Beograda.

Izložba u Briselu: „Evropska kulturna raznolikost – Srpska crkvena umetnost u Mađarskoj“

Izložba, koja je našu baštinu predstavila u sedištu Evropske unije u Briselu, otvorena je 13. februara u Balaši Institutu – Kulturnom servisu Ambasade Mađarske u Briselu. Izloženo je 39 ikona i bogoslužbenih predmeta iz srpskih crkava u Mađarskoj, svi potiču s teritorije Budimske eparhije, u odabiru kustosa sent-



andrejskog muzeja Koste Vukovića, koji su konzervirani i restaurirani u Galeriji Matice srpske. Prilikom otvaranja manifestacije pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje Slaviša Grujić je istakao da je ovo jedan korak da srpska kulturna baština nađe svoje mesto na prostoru Evropske unije, u čemu imamo i veliku pomoć mađarskih institucija.

Nagrada za knjigu godine Bošku Tomaševiću

Nagradu za knjigu godine žiri DKV dodelio je Bošku Tomaševiću za knjigu ogleđa „Mišljenje pisanja“, u izdanju Malog Nema iz Pančeva. Nagradu za prevod godine dobio je Bogdan Kosanović za prevod knjige Vladimira Jakovljevića Propa, „Ruski agrarni praznici: pokušaj istorijsko-etnografskog istraživanja“ u izdanju Izdavačke knjižarnice Zorana Stojanovića. Autoritet na polju folkloristike i strukturalne semiotike, Vladimir Prop (1895-1970) je knjigu „Ruski agrarni praznici“, o seoskim kalendarskim ritualima, objavio na ruskom jeziku 1963. godine.



Svečano uručene nagrade Zavoda za kulturu Vojvodine

Na svečanosti u zgradi Vlade Vojvodine, 22. februara su dodeljene nagrade Zavoda za kulturu Vojvodine za 2012. godinu. Priznanje Iskre kulture za savremeno stvaralaštvo (autoru do 35 godina) uručena je dramskom umetniku Aronu Balažu, članu ansambla Novosadskog pozorišta (Ujvideki sinhaz). Medalja kulture za multikulturalnost i interkulturalnost dodeljena je prof. dr Lajošu Gencu, dopisnom članu Vojvođanske akademije nauka i umetnosti. Istoričaru književnosti prof. dr Nikoli Grdiniću dodeljena je nagrada za očuvanje kulturnog nasleđa, dok je poznatoj dramskoj umetnici Miri Banjac uručena Medalja kulture za ukupno stvaralaštvo.



Čestitajući dobitnicima prestižnog priznanja u oblasti kulturnog stvaralaštva, multikulturalnosti, kulturnog nasleđa i ukupnog životnog stvaralaštva, predsednik Pajtić je rekao da ovakvi trenuci u njegovom poslu spadaju u najlepše.

„Susretanja sa ljudima čija aktivnost je toliko inspirativna i kreativna, čije delovanje naš život čini toliko lepšim, ispunjenim i vrednim življenja, svakako jeste prilika koju ne zaboravljamo i prilika koju jedva čekamo. Ophrvan svakodnevnim administrativno-tehničkim poslovima, teško mogu naći reči i rečenice kojim bih iskazao svu zahvalnost za ono što ste činili i za ono što ćete sigurno činiti, i kao laureat nagrade koju dobija mladi stvaralac, tako i naša draga Mira, koja itekako moćno i energično i danas stvara. Teško je naći reči zahvalnosti, u krajnjoj liniji ne postoji aršin kojim se može izmeriti duša, tako da mogu samo jedno neprotokolarno „hvala“ da kažem svima vama za ono što činite. Hvala vam upućujem ne samo u ime Pokrajinske vlade, nego i u ime svih građana naše Vojvodine“, rekao je Bojan Pajtić.

U ime dobitnika i u svoje lično ime na nagradama se zahvalila dramska umetnica Mira Banjac: „Nagrada ljudima koji su u punom radnom stvaralaštvu jeste veliki motiv i podstrek u daljem radu. Nagrada dodeljena za zaokružen radni vek jeste i sumnja i dilema da li smo se baš za sve odužili i društvu i vama publici. Vama koji ste bili svedoci toga odrastanja i ostvarenja. I na kraju, naša velika zahvalnost žiriju, koji su založili svoj ugled i poverenje dodeljujući nam ova lepa i velika priznanja. U ime svih nagrađenih čast mi je i hvala vam“.

Laslo Vegel laureat nagrade „Todor Manojlović“

Neumorna predanost radu, beskompromisnost u sudovima i analizama, mudrost i jedinstvenost autorskog izraza te nepokolebljiva doslednost u stavovima - sve su to razlozi koji su opredelili Upravni odbor Fonda „Todor Manojlović“ da nagradu za moderni umetnički senzibilitet ove godine dodeli – Laslu Vegelu, romanopiscu, dramatičaru, kritičaru i esejisti iz Novog Sada. U Upravnom odboru ovog Fonda su Vladislava Gordić Petković, predsednica, Radovan Živankić, Predrag Miki Manojlović, Boško Milin, Vladimir Arsenijević, Mileta Prodanović i Aleksandar Zograf, a nagradu dodeljuju Fond istaknutog umetnika i gradska biblioteka „Žarko Zrenjanin“ u Zrenjaninu u saradnji sa Vladom Vojvodine.



Retki su autori čije bismo delo mogli tako nedvosmisleno da ocenimo najvišim ocenama tokom svih godina nastajanja i trajanja. Počev od 1968. i Memoara jednog makroa, čije nam je nedavno novo izdanje potvrdilo umetničku i kritičku snagu i viziju tog romana, preko beskompromisne kritičarske karijere koja je obeležila osamdesete godine jugoslovenskog teatra, kao i jasnog društvenog angažmana tokom devedesetih koji je uvek bio i ostao pre svega građanski hrabar i uspravan, pa sve do tekstova koje danas imamo mogućnost gotovo simultano sa nastajanjem da pratimo na internetu, Laslo Vegel služi kao merilo estetičke vrednosti u zemlji u kojoj je takvih ljudi malo, navodi se, između ostalog, u obrazloženju nagrade.

Plaketa „Todor Manojlović“ biće uručena Laslu Vegelu u Gradskoj biblioteci u Zrenjaninu, u martu mesecu ove godine.

Vojvođanski pisci u Puli na Sajmu knjiga

Podsekretar u Pokrajinskom sekretarijatu za kulturu i javno informisanje Radoslav Petković, u Vladi Vojvodine, primio je Magdalenu Vodopiju, osnivača i dugogodišnju direktoricu Sajma knjiga i autora u Puli. Susret je posvećen planiranju nastupa književnika, izdavača, muzičara i drugih umetnika na ovogodišnjem sajmu knjiga u Puli, koji će biti održan od 5. do 15. decembra.

Vojvodinu i Istru vežu veliko i tradicionalno prijateljstvo i mnogobrojne veze i sličnosti, a tokom poslednjih godina međusobna saradnja je uspešno formalizovana i kroz projekat Dana Istre u Vojvodini i Dana Vojvodine u Istri, koji se naizmenično, svake godine, održava u Istarskoj županiji, odnosno AP Vojvodini. Zamisao da ovogodišnje predstavljanje naše pokrajine bude održano u vreme trajanja sajma i nastupa naših književnika na Sajmu knjiga u Puli, objediniće ono najbolje u oba projekta. Stalo nam je da kao i do sada publika u Istri i Hrvatskoj po tradiciji, vidi ono najbolje što Vojvodina ima da ponudi, posebno kada su u pitanju pisci ali i izdavači, kao i muzičari i drugi naši umetnici, rekao je Radoslav Petković.



Magdalena Vodopija, koja vodi Sajam knjiga i autora od njegovog ustanovljenja, sredinom devedesetih godina prošlog stoleća, istakla je da je pulski sajam knjiga u međuvremenu prerastao regionalne i granice Hrvatske, te postao jedna od najuspešnijih i najprepoznatljivijih književnih manifestacija, posvećena autorima i izdavaštvu. Među gostima sajma, tokom poslednjih godina, bili su i takvi pisci kakvi su Umberto Eko i Orhan Pamuk, ali – po rečima direktorice – tokom devetnaest godina trajanja, programi su nudili i upoznavanje sa savremenom crnogorskom književnom scenom. Naša publika veoma pažljivo prati i poznaje književna zbivanja i sigurna sam da će autori iz Vojvodine, okupljeni i predstavljeni u moderno koncipiranom programu u našem atraktivnom prostoru, imati izvrstan prijem, rekla je Magdalena Vodopija.

U razgovoru u Vladi Vojvodine učestvovali su i poznati vojvođanski pisci Laslo Vegel, Vlada Kopicl, Slobodan Tišma, Laslo Blašković, kao i predstavnici nekoliko izdavačkih kuća, te Boris Kovač, kompozitor i multimedijalni umetnik.

Koncert povodom 40 godina postojanja
Udruženja kompozitora Vojvodine

Trijumf dostojan slušanja

Piše: Adrian Kranjčević

Koncert je organizovalo Udruženje kompozitora Vojvodine u saradnji sa Muzičkom omladinom Novog Sada, a uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje, Gradske uprave za kulturu grada Novog Sada i Sokoj – Organizacije muzičkih autora Srbije.

Jubileji jesu prilika da se sagleda dosadašnje delovanje jedne ovako ugledne institucije kulture kao što je Udruženje kompozitora Vojvodine, ali i da se ukaže na put kojim će se njeno delovanje kretati u budućnosti. Upravo je ovaj koncert, koji je održan 11. februara u novosadskoj Sinagogi, ukazao na to kakve kvalitete poseduju kompozitori koji deluju na ovim prostorima. Sa druge strane, ne treba zapostaviti, nego upravo istaći prednost vokalnih i instrumentalnih kapaciteta koji su u stanju da ova kompleksna dela izvedu. Možemo sa pravom reći da je Udruženje kompozitora Vojvodine nakon raspada bivše Jugoslavije delovalo bez dovoljno finansijskih sredstava, sporadično organizujući poneki koncert (često u organizaciji samih kompozitora) solističke ili kamernе muzike. U našoj sredini još uvek postoji neka vrsta odbojnosti prema stvaralaštvu savremenih autora, na prvom mestu kod publike, ali i u institucijama čiji je jedan od zadataka „propagiranje, izvođenje i negovanje savremenog muzičkog stvaralaštva kao i približavanje njenog sadržaja savremenoj publici“. Premijernim izvođenjem opere „Mileva“ Aleksandre Vrebalov i obnovom „Kneginje čardaša“ Imrea Kalmana u operi Srpskog narodnog pozorišta *status quo* je donekle promenjen, međutim još uvek postoji određena vrsta odbojnosti prema našim savremenim kompozitorima u repertoaru našeg profesionalnog orkestra „Vojvođanskih simfoničara“ koji bi u budućnosti trebalo da obrate pažnju na

ovo pitanje, upravo zbog toga što postoje kvalitetna dela koja treba izvoditi i snimiti, za šta svakako postoje uslovi. Stvaralaštvo savremenih vojvođanskih kompozitora prati i često izvodi profesionalni ansambl „Vojvođanski mešoviti hor“, međutim vokalno-instrumentalna dela vojvođanskih kompozitora retko se čuju na našoj sceni.

Kada se gore navedeno sagleda iz ponuđenog ugla, inicijativa naše poznate dirigentkinje Tamare Petijević da okupi profesionalne muzičare, horске pevače, soliste i orkestarske muzičare, pripremi i izvede jedan ovako spektakularan koncert simfonijskog orkestra u punom sastavu i hora sa preko stotinu članova, postaje još značajnija. Na koncertu posvećenom četrdesetogodišnjici Udruženja kompozitora Vojvodine izvedena su reprezentativna dela Rudolfa Bručija, Ernea Kiralja, Nikole Petina, Stevana Divjakovića, Zorana Mulića, Miroslava Štatkića i Aleksandre Stepanović, a pored pomenutog hora i orkestra „Orfelin“, hora muzičke škole „Isidor Bajić“, nastupili su i solisti: sopran Danijela Jovanović, mecosopran Jelena Končar, tenor Saša Petrović, tenor Saša Štulić, bariton Ivan Nikolić, kao i glumac Milan Novaković. Deo opusa Zorana Mulića (1957.), profesora na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, predstavljen je veoma uspelim orkestarskim numerama iz dva baleta „Izbiračica“ i „Večiti mladoženja“ u kojima je na maestralan način Mulić stilizovao vojvođanski seoski i građanski folklor u odlično koncipiranoj orkestraciji. Izvedena su i dva stava iz Mulićeve Liturgije na romskom jeziku koja je komponovana u skladu sa pravoslavnom horском izvođačkom tradicijom bez instrumentalne pratnje (*a cappella*). Stav „Čačimata si po dikhavipe“ („Dostojno jest“) iz Liturgije za solistički kvartet i hor odlikuje melodika izuzetne lirsko intonirane fluidnosti hačaturijanovskog tipa sa prizvukom tonusa jermenskih narodnih motiva koju solisti izvode nad ležećim tonovima pratnje mešovitog hora. Moćni hor od preko stotinu čla-





nova je pod posvećenim vođstvom Tamare Petije-
 jević izneo dinamičke kontraste na pravi način,
 dajući svoj pun potencijal dramatičnog izraza
 uspevajući da ovlada svojim intenzitetom na naj-
 tišim mestima horske partiture. Deo opusa Niko-
 le Petina (1919-2004), vojvođanskog kompozitora
 ruskog porekla i dugogodišnjeg profesora Aka-
 demije umetnosti u Novom Sadu, na ovom jubi-
 larnom koncertu predstavljen je kompozicijom
 „Serenata“ za mešoviti hor *a cappella* u kojoj kom-
 pozitor „oživljava“ tekst pesme Miloša Crnjanskog
 adekvatnim ekspresionističkim izrazom ostvarenim
 kroz komplementarno odmenjivanje i suče-
 ljavanje hromatski intoniranih deonica. Opus kom-
 pozitora Stevana Divjakovića (1953.) predstavljen
 je sa dve numere iz njegove opere „Vladimir i
 Kosara“ koja je pisana na srpsku srednjovekovnu
 tematiku žitija Sv. Jovana Vladimira kneza od
 Zete. Priča koja svojim sadržajem podseća na ču-
 venu tematiku legende o ljubavi Tristana i Izolde
 predstavljena je jednoličnom muzikom koja se
 svodi na otklon ka ranoromantičarskim operskim
 dometima Belinija i Rosinija uz veoma lepu dopa-
 dljivu melodiku podržanu, nažalost, oskudnim
 harmonskim rešenjima, čime se ova srednjove-
 kovna tematika na određen način obezvređuje
 jer ovaj postupak nije na visini onog koji bi mo-
 gao da se okarakterise kao povratak ka klasičnim
 uzorima u modernom dobu. Imali smo prilike da
 čujemo i kompoziciju „Intermeco“ Ernea Kiralja
 (1919-2007) jednog od naših zapostavljenih ali

veoma vrednih autora. Kiralj, koji je inače pozna-
 tiji po svojim avangardnim i eksperimentalnim
 delima iz područja konkretne i elektronske mu-
 zike, predstavljen je na ovom koncertu izvođe-
 njem pomenute kompozicije koja je u originalu
 napisana za gudački kvartet, ali koja je u ovoj
 verziji za gudački orkestar dobila jedno novo ruho
 u kojem bartokovski tretman živahnih melodija i
 pregnantnih ritmičkih struktura dobija intenziv-
 nost izraza. Centralno mesto ovog koncerta sa pra-
 vom je zauzelo delo Rudolfa Bručija (1917-2002),
 najznačajnijeg vojvođanskog kompozitora, prvog
 dekana, šefa katedre kompozicije i jednog od
 osnivača Akademije umetnosti u Novom Sadu.
 Njegov opus predstavljen je četvrtim stavom
 „Koral“ iz Simfonije br. 3 nastale 1974. godine,
 a koja predstavlja delo u kojem se sublimiraju
 prethodna dostignuća u izgradnji sopstvenog
 izraza i u kojoj se autor oslanja na kompozicione
 tehnike evropske avangardne škole šezdesetih
 godina 20. veka, ne gubeći pri tom na original-
 nosti. Izvođenjem ovog stava, i uopšte orkestar-
 skog dela Rudolfa Bručija, orkestar je na čelu sa
 dirigentkinjom Petije-
 jević pokazao svoju sprem-
 nost, ali i zavidan tehnički domet kao i istaknut
 nivo muzikalnosti. Na ovom koncertu predstavljen
 je i deo opusa kompozitorke Aleksandre Stepa-
 nović (1975.), a izvedena su dva stava iz njene
 Kantate „Oči uma“ na tekstove Dositeja Obrado-
 vića i Pera Zubca, a na osnovu kojih se nameće
 potreba za integralnim izvođenjem jer je reč o

*Centralno mesto ovog koncerta sa pravom
 je zauzelo delo Rudolfa Bručija (1917-2002),
 najznačajnijeg vojvođanskog kompozito-
 ra, prvog dekana, šefa katedre kompozicije
 i jednog od osnivača Akademije umetnosti
 u Novom Sadu. Njegov opus predstavljen
 je četvrtim stavom „Koral“ iz Simfonije br. 3
 nastale 1974. godine, a koja predstavlja de-
 lo u kojem se sublimiraju prethodna do-
 stignuća u izgradnji sopstvenog izraza i u
 kojoj se autor oslanja na kompozicione
 tehnike evropske avangardne škole šezde-
 setih godina 20. veka, ne gubeći pri tom na
 originalnosti.*

jednom veoma proživljenom delu ispunjenom
 u osnovi lirskim izrazom koje u samom sadržaju
 dobija preobražaje sa hijerarhijski određenim
 porastom intenziteta. Naročito je upečatljiv šesti
 stav „Zaključenje“ koji je ispunjen emotivnim
 tekstom prepunim asonanci na reči „Svoji smo...“
 koje još više dolaze do izražaja u komplemen-
 tarnom sučeljavanju glasova u mešovitom horu
 nad jednako intenzivnim orkestarskim fonom.
 Koncert je završen efektnim, pompeznim i pro-
 zračnim sedmim stavom „Sunce“ Simfonije br. 5
 Miroslava Štatkića (1951.), našeg poznatog kom-
 pozitora i profesora kompozicije na Akademiji
 umetnosti. U ovom minuciozno koncipiranom
 delu do izražaja je došla sekcija limenih duvača
 koji su zajedno sa horom koji je izgovarao neu-
 tralne slogove (efekat orgulja u punoj zvučnosti)
 kulminaciju ovog stava učinili transcendentnom
 čemu je svakako doprinela izuzetna akustika
 novosadske Sinagoge. Svakako je očekivano bilo
 da na ovaj koncert dođu kolege kompozitori i
 profesori sa Akademije i drugih muzičkih insti-
 tucija, ali ono što ohrabruje jeste veliki broj mla-
 dih ljudi koji su sa jednakim oduševljenjem u
 skoro ispunjenom koncertnom prostoru Sina-
 goge prihvatili ovu veoma svežu muziku koja je
 dostojna slušanja. Ovo je zaista bio trijumf svih
 učesnika, ali i inspiracija za nove generacije voj-
 vođanskih kompozitora. Ovim koncertom je za
 njih stvoren novi ambijent u kojem smo svi po-
 zvani da učestvujemo. ■





Zoran Mulić

kompozitor

Kada se desi da napišem pesmu, desi se – ja nisam napisao mnogo pesama, možda ukupno oko dvadesetak, ali svaka od njih je na neki način odraz današnjeg vremena i trenutka u kojem je nastala, sa jednim iskorakom i u melodijskom i u harmonskom smislu. Zbog čega to govorim? Poznavanje narodne muzike upravo omogućava da se u savremeno muzičko tkivo inkorporira prepoznatljivi idiom, zvučni element i mentalitet onoga podneblja sa kojeg kompozitor potiče.

Intervju: Zoran Mulić, kompozitor

Muzika kao emotivni cunami

Razgovarao: Borislav Hložan

Upravo je u stvaralaštvu jedina mogućnost opstanka čoveka, posebno u današnjem vremenu i u društvu u kojem preovlađuje jedan hedonistički, materijalistički pristup životu. Mislim da jedino stvaralaštvo i umetnost može da produhovi čoveka i da na neki način spase ljudskost i ono što čoveka čini čovekom. U tom pogledu muzika ima poseban status i svoje posebno mesto, jer je ona neizostavni deo ljudskoga života.

Novosadski kompozitor Zoran Mulić jedan je od vodećih vojvođanskih muzičkih stvaralaca, koji je svojim raznovrsnim autorskim delovanjem dao izuzetan doprinos unapređenju i razvoju našeg muzičkog života. Ponikao je u muzič-

koj porodici, tako da je i njegovo opredeljenje za profesionalno bavljenje muzikom bilo spontano i potpuno prirodno. U Novom Sadu je završio studije kompozicije na Akademiji umetnosti i magistraturu u klasi eminentnog kompozitora i

profesora Rudolfa Bručija, nakon čega započinje njegovo profesionalno delovanje, najpre u Srpskom narodnom pozorištu i na Akademiji umetnosti. Potom Mulić 1984. godine postaje dirigent Velikog tamburaškog orkestra Radio Novog Sada, koji je vodio nekih petnaestak godina, ostvarivši sa tim ansamblom izuzetno uspešne koncerte i turneje, posvećujući se takođe i aranžerskom radu i pisanju kompozicija za tamburaške orkestre. Uporedo sa tim, on se ogledao i na drugim poljima kompozitorskog stvaranja, pišući solo pesme, solističku i kamernu muziku, simfonijska dela i horske kompozicije, kao i scensko muzička dela, balete „Izbiračica“ i „Večiti mladoženja“ koji su sa velikim uspehom izvedeni na sceni SNP. Izraziti afinitet prema tamburaškom zvuku naveo je ovog akademski obrazovanog kompozitora da posle prestanka rada sa Tamburaškim orkestrom RNS počne da radi sa vrhunskim amaterskim Subotičkim tamburaškim orkestrom, sa kojim je takođe ostvario izuzetne rezultate u zemlji i inostranstvu, među kojima se ističu trijumfalni nastupi na Međunarodnom muzičkom festivalu u Nerpeltu u Belgiji, kao i veoma uspešna turneja po Izraelu.

Zoran Mulić, autor osobenog izraza i tananog senzibiliteta, koji je u svojoj muzici na jedinstven način povezao tekovine savremene evropske muzičke misli i nadahnuće iz folklornih tradicija podneblja kojem pripada, uspešno se ogledao i kao autor duhovne muzike, napisavši prvu kom-



Da bi se izbegla ta unifikacija i opasnost od utapanja u predvidivost preovlađujućih trendovskih tokova, neophodno je ostvariti autentičan i samosvojan autorski izraz. Znači kompozitor treba da prikupi raspoloživa znanje o prošlosti i da ima uvid u današnja stilska kretanja, kako bi u svom delu, zasnovanom na dobroj tradiciji, ubrizgao ono što je individualno, karakteristično i prepoznatljivo, a to su najčešće zakonomernosti i principi koji vladaju u narodnoj muzici, znači u tradiciji onog podneblja odakle čovek dolazi. (To su bile i reči moga profesora Rudolfa Bručija, koje su mi sada postale potpuno jasne).

pletnu Liturgiju na romskom jeziku, koja je pre dve godine premijerno izvedena u novosadskoj Almaškoj crkvi i potom u Sinagogi, u tumačenju čuvenog ruskog hora „Glinka“ iz Sankt Petersburga. Uz dominantnu i plodnu kompozitorsku aktivnost, Zoran Mulić danas predaje kompoziciju na Akademiji umetnosti, delujući neprestano kao stvaralac okrenut aktuelnim problemima današnjeg vremena.

- *Zorane, kada se posmatraju tvoja dela, dobija se utisak da ona nastaju u neprestanom tragalačkom nemiru i zapitanosti pred otvorenim pitanjima sadašnjice. Kakva je, po tebi, danas uloga i misija umetnika?*

Zoran Mulić: Stvaralaštvo i umetnost kao najznačajniji, uzvišeni nivo ljudske svesti su zapravo ono jedino što čoveka čini čovekom. Stoga je veoma teško razmišljati i govoriti o stvaralaštvu, zato što se to dotiče individualnog čovekovog

poimanja egzistencije i života, na način koji se ne može racionalno objasniti. Čovek tokom školovanja stekne mnoga znanja, pa se na taj način mogu naučiti i principi stvaralačkog procesa. Međutim, sama suština stvaralaštva je neobjašnjiva, a upravo to čini njegovu neobičnu lepotu. Vi tu nikada ne znate dokle možete ići, pošto i ne postoje granice prostora slobode do kojih vas umetnost može odvesti. Slična je stvar i sa muzikom. Ne bih sad hteo da parafraziram misao Dostojevskog: „Lepota će spasiti svet“, ali i ja mislim nešto slično: da je upravo u stvaralaštvu jedina mogućnost opstanka čoveka, posebno u današnjem vremenu i u društvu u kojem preovlađuje jedan hedonistički, materijalistički pristup životu. Mislim da jedino stvaralaštvo i umetnost može da produhovi čoveka i da na neki način spase ljudskost i ono što čoveka čini čovekom. U tom pogledu muzika ima poseban status i svoje posebno mesto, jer je ona neizostavni deo ljudsko-

ga života. Ako pogledate, svaki dan, čim čovek otvori oči, pa dok ne legne da spava, muzika je svud oko nas. Čak i u onome trenutku, kada se ništa ne čuje i ta tišina je muzika. Prema tome ona je uvek prisutna i nezaobilazna, a da ne govorimo o njenoj sposobnosti da izrazi sva emocionalna stanja kroz koja čovek prolazi, počev od srdžbe, tuge, radosti zbog rođenja deteta, do tuge i straha od smrti, dakle sve ono što život čini životom. Zbog toga je muzika neizostavni element i pratilac života svakoga čoveka ponaosob, pa prema tome i određenih kolektiviteta, kao što su narodi, čije osobene muzičke tradicije poseduju određene izražajne karakteristike i zakonomernosti.

- *Koliko je zbog te sveopšte i neizbežne prisutnosti muzike, danas zapravo dovedeno u pitanje njeno nekadašnje neprikosnoveno mesto na pijadestalu umetnosti?*



/ Foto: Aleksandar Kamasi /

Zoran Mulić: U današnjem vremenu je teško govoriti o muzici, jer je ona zaista svugde prisutna i sve je značajniji deo ljudskog života. Međutim danas se može uočiti jedan diskontinuitet u poimanju muzike, tako da neki, hajde da kažemo, lakši žanrovi postaju sve dominantniji u današnjoj muzici, za razliku od ranijih vremena i prethodnih perioda istorije, kada je na najvišem pija destalu upravo stajala umetnička muzika. Ona je uvek bila taj točak zamajac koji je davao podstrek za razvoj dajući život i drugim žanrovima. Ja ću dati jedan primer: svima je poznato kolika je u devetnaestom veku bila popularnost muzike Johana Štrausa, koja je zapravo predstavljala laku, zabavnu muziku toga vremena. Ali u istom trenutku su delovali i najznačajniji muzički stvaraoči devetnaestog veka, poput Wagnera, Verdija, Čajkovskog i drugih, koji su postavili najviše umetničke norme u muzici. Usled toga i pomenuta Štrausova dela, njegovi valceri i polke na prvi pogled imaju slične karakteristike i obrise, iako je to zapravo bila zabavna muzika toga doba.

- Čini se da su danas izgubljeni parametri, a ponegde možda čak i same mogućnosti karakterizacije i vrednovanja muzičkog dela – ima puno muzike koja izgleda kao klasična muzika, a da to zapravo nije, a istovremeno postoje i brojna dela umetničke muzike, čiji autori odbijaju da ih svrstaju u „klasičku“. Ima mnogo netipičnih i neobičnih stilskih i žanrovskih spojeva koji se susreću ili totalno preklapaju, tako da su u tome svemu zbunjeni i publika i muzičari, a tu konfuziju oseća ponekad čak i autor kada počne da piše novo delo. Kako ti gledaš na to?

Zoran Mulić: Upravo sam hteo da govorim o tome. Da pojednostavim stvari: pobrkani su lončići. A prevladao je taj materijalistički princip. Znači, u muzici postoji više motiva, više razloga koji kompozitora ili bilo kojeg drugog umetnika navode da stvaraju, nego uopšte umetnike, da stvaraju. Jedan od njih je etički, moralni princip. Primer za to je poznata priča o Betovenovoj Trećoj simfoniji, koja je prvobitno bila posvećena Napoleonu. Međutim kada se Napoleon proglasio za cara, izneverivši ideale Francuske revolucije, onda je Beethoven izbrisao svoju posvetu. U to vreme Napoleon je smatran za nosioca novih slobodarskih ideja, ali u trenutku kada se on krunisao carskom krunom, Beethoven je spoznao da je njegov gest, posveta „Eroike“ Napoleonu bio pogrešan i on se te posvete odrekao, čuvajući etičku čistotu svoje umetnosti. Ima i psiholoških razloga koji podstiču stvaraoce: verovatno da bi Čajkovski svoj život završio potpuno drugačije da nije imao duboku potrebu da stvara, njegova



duša je bila razdirana sa mnogih strana i on je jedinu utehu i želju za životom nalazio u muzici... Međutim, danas je jedan od najsnažnijih i najprisutnijih motiva, nažalost, verovatno i najlošijih je trgovački motiv, kada vi stvarate muziku ili uopšte umetnost, koju onda posmatrate kao robu. Vi je tada prodajete i dobijate određenu nadoknadu. Mislim da je taj motiv, na žalost, kod mnogih stvaralaca postao dominantan od pedesetih godina, od vremena posle Drugog svetskog rata naovamo. Ja ne kažem da taj motiv nije postojao i ranije, ali su tada na sceni delovali mnogi veliki umetnici koji jednostavno nisu mogli ni hteli da se poigravaju sa takvim nekim stvarima, nego su pisali svoja dela zbog dubokog nagona i vođeni unutrašnjom potrebom da stvaraju. U današnjem vremenu je drugačije – zbog toga sada uočavamo da su određene vrste muzike ili određeni žanrovi „isplivali na površinu“ i pokazali su se, ne mogu da kažem, vitalniji od umetničke muzike, ali prilagodljiviji ovom vremenu u kojem živimo. Mi smo nekada na muzičkoj sceni imali velikane, poput Stravinskog, Bele Bartoka ili Šostakoviča, dok danas imamo, ne znam, Madonu, Majkla Džeksona i tako dalje. Ne govorim ovo zato što mislim da ovi ljudi ne bi trebali da se bave time što rade. I u onim vremenima, pre pet i više decenija, sigurno su postojali mnogi izvođači koji su se bavili lakšim muzičkim žanrovima, ali jednostavno tadašnji umetnički reperti su bili neuporedivo viši. Isto tako i za nas, današnje stva-

raoće, jedini reper i uzor prema kojem moramo težiti, to je umetnička muzika na najvišem mogućem nivou.

- Kompozitori ranijih epoha poput Baha, Betovena ili Šuberta imali su u svom vremenu jasno određeni stilski okvir u kojem su pokušavali da se izraze. Današnji kompozitor poseduje sva moguća estetička i teorijska znanja, ima na raspolaganju tonske zapise muzike najrazličitije starosti i porekla kao i uvid u celokupnu istoriju muzike. To more činjenica i estetičkih saznanja mu je na dohvata ruke kada počinje da piše novo delo, a on u svemu tome mora da nađe autentičan izraz i svoju sopstvenu muziku kojom će izraziti svoju emociju i ideju, ono jedinstveno i neizrecivo što nosi u sebi. Koliko je to teško?

Zoran Mulić: To je zaista veoma teško. U prošlosti su postojala određena istorijska razdoblja, koja su bila stilski veoma jasno određena. Kako se približavamo dvadesetom veku, sve je prisutnija tendencija da stvaraoči pokušavaju da ostvare svoj autohtoni i prepoznatljivi umetnički izraz i jezik, što je jako, jako teško. Jer upravo je današnji razvoj tehnoloških sredstava, koji je omogućio da vi u svakom trenutku možete da čujete i izanalizirate određenu kompoziciju, stvorio drugi problem – gube se te individualne karakteristike stilova i autora i dolazi do jedne uniformisanosti muzike. Mi sada često, kao pod nekim diktatom vremena, dolazimo u situaciju da više nema te specifične i osobene karakterizacije ostvarenja

autora iz različitih zemalja ili raznih tradicija. Svejedno da li slušate kompozitora iz Amerike, iz Nemačke, iz Francuske, Engleske, iz Srbije – njihova dela uglavnom liče jedno na drugo. Mi tako dobijamo jednu uniformisanu muziku koja ima svoje prepoznatljive stilske odlike, ali u okviru jednog globalnog muzičkog sistema. Da bi se izbegla ta unifikacija i opasnost od utapanja u predvidivost preovlađujućih trendovskim tokova, neophodno je ostvariti autentičan i samosvojan autorski izraz. Znači kompozitor treba da prikupi raspoloživa znanje o prošlosti i da ima uvid u današnja stilska kretanja, kako bi u svom delu, zasnovanom na dobroj tradiciji, ubrzgao ono što je individualno, karakteristično i prepoznatljivo, a to su najčešće zakonomernosti i principi koji vladaju u narodnoj muzici, znači u tradiciji onog podneblja odakle čovek dolazi. (To su bile i reči moga profesora Rudolfa Bručija, koje su mi sada postale potpuno jasne). I mi imamo puno takvih primera u istoriji: jedan od takvih je stvaralaštvo velikog kompozitora dvadesetog veka Arama Hačaturijana, koji je u svojoj muzici uspeo da inkorporira prepoznatljivi jermenski folklor, gradeći svoj opus na čvrstim osnovama tradicije, uzimajući takođe i sve ono što je valjano od dostignuća savremenog muzičkog izraza.

• *Imajući pred sobom kompozicionu tehniku i svata saznanja o istoriji muzike, čovek ipak, kada se nađe pred praznom notnom hartijom, uvek ostane sam pred tom belinom. Šta je to što tebe vodi i čemu težiš kada počneš da pišeš novo delo?*

Zoran Mulić: Ja nikada ne mogu da sednem da pišem muziku, samo da bih pisao. Ima mnogo kompozitora koji moraju svaki dan da sednu i pišu nešto... Ja radim drugačije: moj proces razmišljanja o nekom delu traje duže vreme, a kada osetim da je ideja o kompoziciji zrela, sam tehnički deo pisanja muzike se brzo završi. Ja ne mogu da počnem da radim neko novo delo dok ne osetim duboku potrebu za tim. Ako je to, ne znam, duhovna muzika, ona je trajala u meni, ako je scenska muzika, ona je isto tako sazrevala, dok nije zaživela na papiru. Što se tiče mog pristupa komponovanju, pošto potičem odavde, rođen sam tu, u Vojvodini, znači pokušavam da na neki način izmirim principe i tekovine savremene muzike i nadahnuće u tradiciji ovih prostora. Znači sa jedne strane, oslanjam se na temelje solidne klasične kompozicione škole, kao i na nove stilske i tehničke elemente – u savremenoj muzici dvadesetog veka bili su prisutni razni pokušaji, počev od serijalne tehnike, dodekafonske tehnike, elektronske muzike, Mesijanovog sistema – ako je potrebno, možda povremeno iskoristim i nešto od tih novih stvari, ako je to u

službi muzičkog izraza i u službi emocija, ali ja u svemu tome uvek težim da se oseti neka prepoznatljivost ovoga našega podneblja.

• *Takav pristup je dao vrlo zanimljive rezultate i inovativne novine, koje su vrlo upečljive u tvojim kompozicijama za tamburaške orkestre. Tu se na neobičan način koriste udaraljke, vokalne deonice koje se u tom kontekstu ne bi očekivale. Čini se da si ti još od studentskih dana uvek težio nekim eksperimentima u domenu forme i muzičkog izraza?*

Zoran Mulić: Faktor iznenađenja je vrlo važan i može biti vrlo efektan u svakog kompoziciji. Ja sam zaista često pokušavao da u svojoj muzici napravim neko fino iznenađenje, neki interesantan muzički obrt, da ljudi ne dožive strest od toga, već da dožive neku finu senzaciju. Sve to je opet u pravcu isticanja emotivnog naboja muzike. Ako sam radio muziku za balet „Izbiračica“, čija je tema vezana za Vojvodinu, najprirodnije je da se tu ubaci zvuk tambure, naravno, to je samo očigledan detalj, element koji tu ne preovladava, ali u samoj muzičkoj potki prisutni su neki motivi, koji zapravo iz narodnih pesama, narodnih igara, koji su vezani za ovo podneblje, ali su oni inkorporirani i sakriveni unutar muzičkog tkiva. Isto tako u baletu „Večiti mladoženja“, imamo momenat kada se Šamika vraća iz belog sveta, iz Italije, zaustavljaju ga i pitaju ga: šta je on tamo naučio? A on kaže, naučio je da igra tarantelu. Znači ako se neko pita: zbog čega je u taj balet



uvedena tarantela – eto to je razlog. Mislim, nema ništa logičnije, ako je vezano za igru, ja sam uzeo prepoznatljivu Rosinijevu tarantelu, koju sam obradio na moderan način. Melodije su ostale iste, međutim u harmonskom pogledu harmonija je potpuno bitonalna ili politonalno tretirana, tako da tarantela tu dobija neku sasvim drugačiju dimenziju. U tom trenutku to je iznenađujuće i za publiku, čak i za igrače, da se pojavi da oni tu igraju tarantelu, ali naravno prilagođenu današnjem vremenu i odgovarajuće koreografski rešeno. To je genijalno uradila, imao sam čast da radim sa velikom koreografkinjom i velikom balerinom, gospođom Lidijom Pilipenko. Slične stvari su se događale i u mojim kompozicijama za tamburaški orkestar – ja sam tu pokušavao da u tamburašku muziku prenesem određene zakonitosti, određena dostignuća koja su vladala u muzici dvadesetog veka, koja su u tom kontekstu bila iznenađujuća. Kada sam pisao tamburašku muziku, konkretno kompoziciju „Kroz vreme“ čija tema je zapravo povratak kroz vreme u prošlost, gde nas muzika vraća unazad. Kompozicija polazi od dvadesetog veka, pa je normalno da se tu u muzičkom smislu koristi aleatorika, jedna potpuno haotična zvučna situacija. Potom se vraćamo unazad, u barok i susrećemo neko smirenje i karakteristične izražajne odlike tog stilskeg perioda. Ali kada sam pisao to ja mogu da kažem tu stvarno simfonijsku poemu „Omnia vincit amor“ ili „Ljubav pobeđuje sve“, gde se iz jednog haotičnog stanja, gde sam koristio određene serijalne tehnike, došao sam do čistog dur-mol sistema, jer vi ne možete govoriti o sada sa nekim klasterskim strukturama i oštrim disonancama.

• *Kao kompozitor ti si obuhvatio izuzetno širok stilski raspon, od svedenih i jednostavnih oblika kao što je solo pesma, do velikih simfonijskih i horskih kompozicija i scensko-muzičkih dela. Međutim čini se da si ti posebno vezan za vokalnu muziku i solo pesme. Možeš li se složiti sa tim?*

Zoran Mulić: Ovo je jako dobro pitanje... Ja mnogo volim da radim male forme, kao što su solo pesme. Kada se desi da napišem pesmu, desi se – ja nisam napisao mnogo pesama, možda ukupno oko dvadesetak, ali svaka od njih je na neki način odraz današnjeg vremena i trenutka u kojem je nastala, sa jednim iskorakom i u melodijskom i u harmonskom smislu. Zbog čega to govorim? Poznavanje narodne muzike upravo omogućava, ono što sam malopre govorio, da se u savremeno muzičko tkivo inkorporira prepoznatljivi idiom, zvučni element i mentalitet onoga podneblja sa kojeg kompozitor potiče. Mogu ovde da podsetim na primer Bele Bartoka, koji



Foto: Aleksandar Kamasi

Kada sam pisao tamburašku muziku, konkretno kompoziciju „Kroz vreme“ čija tema je zapravo povratak kroz vreme u prošlost, gde nas muzika vraća unazad. Kompozicija polazi od dvadesetog veka, pa je normalno da se tu u muzičkom smislu koristi aleatorika, jedna potpuno haotična zvučna situacija. Potom se vraćamo unazad, u barok i susrećemo neko smirenje i karakteristične izražajne odlike tog stilskeg perioda.

nikada ne bi postao toliko značajan muzički stvaralac da nije temeljno izanalizirao na hiljade i hiljade narodnih pesama, upravo na toj teritoriji južne Mađarske, ovde kod nas u Vojvodini, u Rumuniji. Principe koje je pronašao u narodnim pesmama i igrama on je preneo na jedan svoj osobeni stil i izraz. Zbog toga ja svim kompozitorima preporučujem da jako dobro prouče svoju narodnu muziku, jer je to način da se sačuvaju autentičnost i prepoznatljivost muzike koju određeni autor piše, kao i odlike muzike podneblja gde se on rodio...

- *Ti si iz odrastao u porodici čiji su se mnogi članovi kao i tvoji roditelji bavili muzikom. Da li te je to navelo da se opredeliš za muzičku profesiju i kako si se ti formirao kao kompozitor?*

Zoran Mulić: Moram da kažem da je moja situacija pomalo specifična, jer pripadan jednom narodu, to je ciganski, ili kako se sada kaže, romski

narod, a kada se pomene romski narod, kada se spomenu Cigani onda je prva asocijacija muzika. Ja sam odrastao upravo u porodici u kojoj je muzika bila osnovno opredeljenje, tako da sam od malih nogu bio okružen muzikom. Moj otac je svirao, muzičari su bili i moj deda, moj ujak i stričevi. Moj stric koji je živio u Sarajevu je osnovao festival „Ilidža“ negde pedesetih godina, koji je jedan od najboljih festivala narodne muzike koji je ikada postojao na ovim terenima. I mnogi iz moje porodice su i sa mamine i sa očeve strane su se bavili muzikom. Naravno, što se mene tiče, ta sklonost bi ostala na nivou talenta, kao neka predispozicija za bavljenje umetnošću da nisam prošao jedan strogi i ozbiljni sistem obrazovanja. Na tom putu svog školovanja i umetničkog stasavanja imao sam sreću da učim kod jednog od najznačajnijih među tadašnjim muzičkim stvaralocima u Jugoslaviji a i šire, kod profesora Rudolfa Bručija, izvanrednog kompozitora, koji je u svo-



jim delima uspeo da spoji taj savremeni muzički jezik i karakteristične odlike muzike tla sa kojeg je ponikao. I on je upravo išao tim putem a i on je, to moram da kažem, najviše od svih kompozitora voleo Belu Bartoka i sledio je njegove ideje. Tim putem sam krenuo i ja i moram da kažem, da je jedan od velikih komplimenta koje sam doživeo, dobio posle izvođenja svoje prve kompozicije za tamburaški orkestar, to je bila „Vojvodina“ za tamburaški orkestar, vibrafon i činele. Posle toga jedan čovek mi je rekao: „Pa mi tu više ne vidimo Vojvodinu „u gaćama“, ali u toj muzici se oseća duh i dah Vojvodine.“ I to je za mene bilo ohrabrenje i dokaz kako je moguće pisati savremenu muziku koja će nositi duh i ambijent prostora, naroda i vremena iz kojeg je ponikla.

• *U tvom dosadašnjem kompozitorskom radu može se razgraničiti nekoliko faza: u jednom periodu si se više bavio orkestarskom muzikom, potom si se okrenuo scenskoj muzici, kasnije te je preokupirala horska muzika... Kako je tekao tvoj stvaralački razvoj?*

Zoran Mulić: Ja ne mogu da kažem da je to bilo osmišljeno ili ciljano, jednostavno, život je to određivao. Vođen nekim životnim okolnostima i idući nekim životnim putem, u nekom periodu bio sam usmeren na jednu stranu, posle sam se više bavio nečim drugim... Neizostavni deo mog života je tamburaška muzika, uz to se dešavalo sve drugo, nastajali su se baleti, simfonijska dela, horske kompozicije. Za mene lično veoma su značajna dva baleta koje sam uradio „Večiti mladoženja“ i „Izbiračica“, koji su pred mene stavila vrlo ozbiljan stvaralački zadatak: jer je zapravo najteže govoriti o univerzalnim stvarima kao što su lepota i ljubav, koje su večite. Kada pogledate velike romane i najveća muzička dela, uvek vidite da su u njima izraženi najviši, univerzalni principi egzistencije koje možete naći svuda. Ali veoma je teško govoriti o njima jezikom umetnosti i to kroz jednu prizmu koja je karakteristična za jedno određeno vreme, za neki narod, za neki određeni prostor. Ja sam se ipak uvek bavio stvarima koje su vezane za neki naš prostor, pa sam uz pomenute balete napisao čak i jedan mali dečiji

Poznavanje narodne muzike upravo omogućava, ono što sam malopre govorio, da se u savremeno muzičko tkivo inkorporira prepoznatljiv i idiom, zvučni element i mentalitet onoga podneblja sa kojeg kompozitor potiče. Mogu ovde da podsetim na primer Bele Bartoka, koji nikada ne bi postao toliko značajan muzički stvaralac da nije temeljno izanalizirao na hiljade i hiljade narodnih pesama, upravo na toj teritoriji južne Mađarske, ovde kod nas u Vojvodini, u Rumuniji.

balet koji možda ima šanse da bude izveden na sceni, „Pačija škola“, koji je takođe vezan za naš prostor i za pesme čika Jove Zmaja.

• *Vrlo važan deo tvog ukupnog stvaralaštva je tamburaška muzika. Ti si sa Tamburaškim orkestrom Radio Novog Sada napravio fantastične stvari. Ostvario su domete koji predstavljaju vrhunac i TO RNS a takođe i najviše domete tamburaške muzike u istoriji. Kako ti sagledavaš taj razvoj tamburaške muzike i kako ocenjuješ svoj udeo u tome?*

Zoran Mulić: Nošen nekim svojim životnim putevima, u jednom trenutku sam se našao ispred tamburaškog orkestra i moram da kažem da me je ta boja zvuka odmah opčinila. Upravo zbog toga sam dobar deo svoga stvaralaštva posvetio tamburaškoj muzici, baveći se njom kao dirigent i kao kompozitor, tako da sam kasnije napisao mnoge kompozicije za tamburaški orkestar. To je bilo davno, pre dvadeset pet godina, 1984. godine i odmah sam shvatio da je tamburaška muzika još uvek bila na jednom nivou nacionalnog romantizma. To je bio nivo koji je ona tada imala, uz retke izuzetke pojedinih dela čiji su autori pokušali da inkorporiraju savremene ideje u te naše tamburaške zvuke. Moja ideja je bila da nove tehnike i kompozicione elemente uvedem u tamburašku muziku. Ja sam počeo tako da pišem i ne znajući gde će to odvesti. Tako da sam kod puno svojih kompozicija koje sam radio i nesvesno uveo te određene tehnike koje su tom kontekstu bile velika novost. Ti elementi, naravno, nisu bili ništa novo u umetničkoj muzici, ali u domenu tamburaške muzike to su bile velike novine i moram da kažem da mi je drago da je vremenom počeo da prevladava upravo takav novi način razmišljanja i novi pristup tamburaškoj muzici, koji je doneo jednu novu muzičku estetiku i značajno je unapredio umetnički nivo tamburaške muzike. Ja sam i tada smatrao a i sada zastupam stav da, kada ste na sceni, tada i najobičnija pesma mora da ima umetničku notu. Znači i ako se svira bećarac ili „Četir` konja debela“ i to izvođenje mora da ima umetničku notu.

• *Rezultat takvog pristupa tamburaškoj muzici i izuzetna ozbiljnost i predanost radu napravio orkestar koji je zvučao kao prava tamburaška filharmonija. Podigao si nivo tog orkestra na najviši mogući profesionalni nivo i mislim da je to apsolutni maksimum razvitka tamburaške muzike.*

Zoran Mulić: Kada sam počeo da radim sa Tamburaškim orkestrom Radio Novog Sada, koji je već bio najbolji i najrenomiraniji orkestar toga tipa u tadašnjoj Jugoslaviji, pristupio sam tom zadatku sa punom ozbiljnošću i najvišim ambicijama. Ja sam tu sebi i članovima postavio neke visoke zahteve, pomislivši da mi kao tamburaški orkestar moramo da zvučimo kao Berlinska filharmonija. Znači, to su neka merila i vrlo visoki parametri. Zašto da ne – razume se da tamburaški orkestar ne može zvučati kao Berlinska filharmonija, ali nekom estetskom pogledu, ako sviramo neku određenu vrstu muzike, možemo i treba da težimo da nivo svog izvođenja dovedemo do najvišeg mogućeg nivoa. E sada, da bi došli do toga, vi morate da prilagodite boju zvuka, da prilagodite tehniku izvođenja, morate da znate stilске karakteristike određenih dela, dakle da znate šta ćete i kako ćete. To su bile moje polazne pretpostavke, tako da ja nisam svesno rešio: e, sad će to biti tako, nego sam jednostavno, u velikoj želji da ostvarim naviši mogući umetnički nivo tog orkestra, zajedno sa muzičarima, krenuo vrlo ozbiljno da radim. I tako smo napredovali i svi se prilagođavali tom zadatku svirajući Mocarta, Čajkovskog, Rosinija kao i našu narodnu muziku. Rezultati nisu izostali, kako na planu izvođenja klasičnih dela, tako i narodnih pesama i igara, a ako pogledate, na svakom našem koncertu, a bilo ih je na stotine, bila je podjednako zastupljena i umetnička i narodna muzika. A upravo takav pristup i ta svest da morate da pristupite i narodnoj muzici i uopšte svemu što izvodite da to mora da ima najviši umetnički nivo, to se upravo sada odražava u aktuelnim tokovima tamburaške muzike. Tako da ja sada vidim da čak i mali tamburaški orkestri kada sviraju i kada razmišljaju o svojoj muzici, uprkos tome što su taj repertoar svirali

na hiljade puta, čak i oni pokušavaju da utkaju tu umetničku crtu i u najobičniju pesmu, u obično kolo. To je verovatno današnji rezultat onoga što smo mi svojevremeno pokušavali da ostvarimo sa Velikim tamburaškim orkestrom RNS, ponese ni mladošću, nekom energijom, jednostavno to je bilo izraz naše želje da dobro i valjano sviramo i da dostignemo taj visoki umetnički nivo.

• *Rad sa Subotičkim tamburaškim orkestrom doneo je takođe izuzetno zapažene rezultate i velike međunarodne uspehe na festivalima u Evropi, kao i trijumfalnu turneju po Izraelu. Koliko su ti uspesi značajni za orkestar i za tebe kao dirigenta?*

Zoran Mulić: Subotički tamburaški orkestar je naš najbolji amaterski ansambl toga tipa, koji je nailazio na izuzetno dobar prijem gde god bi se pojavio. Naš najveći uspeh je bilo učešće na festivalu u Nerpeltu u Belgiji 1988. godine, gde smo proglašeni za apsolutne pobednike i osvojili smo najvišu nagradu „Summa cum laude“. Pre našeg učešća, nikada u istoriji tog festivala, koji je jedan od najznačajnijih festivala orkestarske muzike u Evropi, nisu se pojavljivali tamburaši. Mi smo došli prvi i bili smo proglašeni za apsolutne pobednike. Nastupali smo na tom festivalu i kasnije, u onim smutnim vremenima kada je sve što je dolazilo iz Srbije dočekivano sa podozrenjem, ali smo i pored svega uspevali da osvojamo prvo mesto i specijalne nagrade. Svakako godi kada vi osvojite nagradu na nekom takmičenju, ali ipak, čini mi se da je najveći uspeh kada vi odsvirate dobar koncert i zapljusnete publiku jednim emotivnim cunamijem, za koji oni ne mogu da shvate kako ih je zapljusnuo ni posle par dana.

• *Jedan od zvezdanih trenutaka tamburaške muzike bila je turneja Subotičkog tamburaškog orkestra u Izraelu 2004. godine, a posebno vaš tadašnji koncert u Jerusalimu. Kako je došlo do tog gostovanja u Izraelu?*

Zoran Mulić: To gostovanje u Izraelu je organizovano zahvaljujući jednom našem Novosađaninu, zaljubljeniku u tamburašku muziku i velikom poznavaoocu muzike uopšte, Dušanu Mihaleku. Za vreme te turneje, 5. jula 2004. godine dogodio se i koncert Subotičkog tamburaškog orkestra u Jerusalimu, koji je za sve muzičare i za mene bio jedan neverovatno lep i uzbudljiv doživljaj. Mi smo pre toga obišli najsvetija hrišćanska mesta u Jerusalimu, a potom smo otišli na scenu jedne od deset najznačajnijih koncertnih dvorana u svetu – to je koncertna sala Radio Jerusalima, na kojoj su svirali najveći svetski solisti i orkestri, počev od Perlmana, Cukermana, Miše Majskog, Pogorelića, Izraelske filharmonije i ne znam ko sve ne... Nikada pre toga nije se dogodio i ne



znam kada će opet na toj sceni biti održan koncert tamburaške muzike. Prilikom našeg koncerta, sala je bila rasprodana do poslednjeg mesta, došlo je mnogo više ljudi nego što može da stane u salu, tako da je petsto ili šesto njih ostalo da stoji u holu ispred dvorane. Organizatori su zbog toga izneli razglas u hol da i oni mogu da prate koncert. Naš koncert je bio direktno prenošen na Radio Jerusalimu, u jednoj muzičkoj emisiji, čija je voditeljka najavljivala svaku numeru i davala kratke informacije o kompozicijama, upoznavajući slušaoce i sa tim šta je tamburaški orkestar, šta je tamburaški zvuk i tako dalje... Taj radijski prenos je slušalo milion ljudi, a svi članovi orkestra i ja kao njihov dirigent, bili smo prosto preplavljeni svim onim što smo doživeli tokom ovog nastupa. Izašli smo na scenu i tada se desilo nešto veličanstveno, što ja ne umem ni sada da objasnim: kada vi svirate koncert sat i po vremena, a kroz muziku i kroz zvuk tih naših instrumenata teče sam ekstarkt, sama suština i sam smisao ljudskog postojanja. Slušaoci su bili oduševljeni, bilo je mnogo aplauza i poziva za bis, mi smo ponovo i ponovo izlazili na scenu. Mislim da je to krupna jednog perioda razvoja tamburaške muzike, jer upravo smo tu, pred ovom veoma zahtevnom publikom, uspeali da predstavimo čitavu lepezu tamburaškog repertoara, od narodnih igara i tradicionalnih pesama do najkompleksnijih dela savremene umetničke muzike, pokazujući

pritom izuzetno visok izvođački nivo i agilnost, elastičnog i superiornost tamburaškog zvuka u njegovom najboljem izdanju. Mi smo tu svirali kompozicije klasične muzike prilagođene tamburaškom orkestru poput „Žalosnog valcera“ Sibelijusa, Fantazije i fuge Albe Vidakovića, Hačaturijanove „Intrade“, do „Oj more duboko“ Tihomila Vidošića, takođe i neke moje kompozicije za tamburaški orkestar. Posle koncerta koji je bio pravi trijumf tamburaške muzike, ljudi iz publike su dolazili da razgovaraju sa nama, da dodirnu i pogledaju te neobične tamburaške instrumente, koje oni nikada pre nisu videli, a koji daju tako lep i prefinjen zvuk.

• *Drugi ključni segment tvog kompozitorskog rada predstavlja pisanje muzike za scenu. Koliko je za tebe kao kompozitora bilo teško da se prilagodiš osobenim zahtevima pisanja baletske muzike?*

Zoran Mulić: Scenska muzika je veoma delikatna zbog toga što kompozitor tu ima literarni predložak, libreto, koji određuje zbivanja na sceni. Zbog toga ste vi kao autor muzike omeđeni time i imate granice u okviru kojih se morate kretati. Ali upravo u tim okvirima kompozitor zapravo ima neograničenu slobodu, zato što tu ima mogućnosti da uradi šta god hoće. Razume se, muzika mora da daje zvučnu osnovu i pratnju onome što se događa na sceni. Znači, kada sam pisao muziku za „Izbiračicu“, gde je jedna

od prvih scena bilo pojavljivanje Maljčike, gde muzika mora da pokaže njen karakter, vi tu ne možete da pišete neku tešku muziku. Vi tu morate da muzici date odgovarajući karakter, da zvukom pokažete koliko je ta ličnost lucidna, ali istovremeno i naivna sa druge strane. Znači vi u okviru toga morate da stvorite muziku koja će odgovarati tom liku i okvirima libreta, a unutar toga, vi možete da birate kakvim izražajnim sredstvima ćete se služiti, da li će to biti ovakva ili onakva vrsta kompozicione tehnike, da li će biti zasnovana na harmonskim odnosima, na melodijskim odnosima, kako ćete vi to rešiti, kako ćete pokazati njenu vragolastu prirodu i želju da svakog zavede, da ona bude centar oko koga se sve vrti, to je stvar kompozitora. I to je ta sloboda pisanja scenske muzike... Moram ovde da kažem da je mnogo teže pisati muziku za komični balet, moj drugi balet je bio komedija „Izbiračica“, a prvi je bio „Večiti mladoženja“ čiji je siže zapravo jedna socijalna drama koja opet zahteva muziku druge vrste. Moram da kažem da sam imao čast i zadovoljstvo da pišući ove balete saradujem sa našom velikom koreografkinjom i baletskom umetnicom Lidijom Pilipenko, od koje sam naučio mnoge stvari koje se tiču samog baleta.

• *Koliko si ti kao kompozitor doživeo izvođenje svoje muzike na baletskoj sceni?*

Zoran Mulić: Za svakog kompozitora je veoma važan doživljaj – da čuje izvođenje svoje muzike. Još je zanimljivije kada muzika, kao u slučaju baletskog izvođenja doživi transformaciju u neke druge umetnosti: na prvom mestu je tu baletski pokret, takođe i scenografija, svetlo, sve ono što prati jedno scensko delo. To je za mene bio svakako jedan nezaboravan doživljaj. Ali dok se predstava igra vi ipak i analizirate i promišljate da li ste napravili način odabrali i uradili muziku koja prati ta zbivanja na sceni. Ja moram da kažem da sam imao sreću da sam u devedeset i nešto posto tu uspevao da ona zbivanja na sceni koja određuje libreto, pretočim u muziku. Tako na primer, kod „Večitog mladoženje“ posebno mi je ostala upečatljiva scena „venčanja u crnom“, kada se Šamika vraća iz inostvanstva i saznaje da je njegova ljubav Juca umrla. On odlazi na groblje, Juca je duh, oni su trebali da se venčaju, ali se nisu venčali. I tu scenu je genijalno rešila koreograf Lidija Pilipenko kao „venčanje u crnom“. Izlazi cela svadbena svatovska povorka u crnom i oni se venčavaju. Ja sam tu upotrebio dodekafoni sistem, uz zvonjavu zvona i taj dodekafoni sistem je potpuno pomerio te odnose i celu dramaturgiju zbivanja na sceni...

• *Pre dve godine sa velikim uspehom izvedena je tvoja Liturgija, kao prvo delo pravoslavne crkvene muzike napisano na romski tekst. Kako se dogodilo da ti počneš da pišeš duhovnu muziku?*

Moram da kažem, da je jedan od velikih komplimenta koje sam doživeo, dobio posle izvođenja svoje prve kompozicije za tamburaški orkestar, to je bila „Vojvodina“ za tamburaški orkestar, vibrafon i činele.

Posle toga jedan čovek mi je rekao:

„Pa mi tu više ne vidimo Vojvodinu „u gaćama“, ali u toj muzici se oseća duh i dah Vojvodine.“

Zoran Mulić: Moram da kažem da su ljudi koji su živeli na ovim prostorima tokom proteklih pedeset, šezdeset godina bili uskraćeni za jednu vrstu muzike, a to je duhovna muzika. Poznato je pritom da su mnoga od najznačajnijih dela velikih svetskih kompozitora upravo kompozicije crkvene muzike, tako da je duhovna muzika jedan izuzetno značajan segment umetničke muzike, ako ne i onaj njen pretežni, značajniji deo. I ja ne znam šta se tu desilo i kako se desilo, ali jednostavno u jednom trenutku svog života, osetio sam da moram da se bavim tom vrstom muzike, da moram da napišem neko duhovno delo. Rekao sam malopre, da pripadam narodu koji je stalno, vekovima, guran na margine društvenog života. Zahvaljujući sticaju sretnih okolnosti, i činjenici da živimo tu gde živimo, u Novom Sadu i u Vojvodini u sredini u kojoj romski, ciganski narod ima određeni status u društvu, a pre svega zahvaljujući trudu jednog velikog romskog književnika, Trifuna Dimića, koji više nije među nama, dogodilo se da su ovde pre petnaestak godina na romski jezik prevedene bogoslužbene knjige. I ja sam u jednom trenutku samo osetio da ako moj narod hoće da uđe u neke ozbiljne duhovne tokove, on uz svoj jezik i pismo, mora da ima i svoju sopstvenu duhovnu vertikalnu. Kako je većina Roma koji žive na ovim prostorima pravoslavne veroispovesti, to je bio i razlog zbog kojeg su na romski prevedena bogoslužbena dela. Pre petnaestak godina po prvi put je izvođena i liturgija na romskom jeziku, koja međutim nije bila potpuna – neki delovi su pevani na romskom, ali je većina pevana na srpskom jeziku. Dakle, taj muzički deo nije bio urađen do kraja, i ja sam duboko u sebi osećao da treba da uradim to: da napišem kompletnu liturgiju na romskom jeziku. I tako se dogodilo da napišem prvu potpunu liturgiju na romskom jeziku na osnovu Služabnika u prevodu Trifuna Dimića. Moram da ka-





žem da sam ja na toj liturgiji radio nekih četiri-pet godina. Tu nisam bio striktno vezan za neke rokove, jednostavno kada bih osetio da je vreme da se zapiše neka molitva, koju sam osmislio u glavi, ja sam to stavljao na papir. Ja sam pritom mogao samo da maštam da moju Liturgiju peva Hor „Glinka“ iz Sankt Petersburga. Zašto sam razmišljao baš o Horu „Glinka“, ne znam, to je opet neki nesvesni deo bića, možda neki arhetipovi koji povezuju neke stvari, koji su most između Srbije ili Vojvodine i Rusije – ne znam i neću da ulazim u to. Samo sam duboko u sebi osetio da bi za izvođeje te moje liturgije bio potreban upravo taj zvuk, kako ti Rusi umeju da osete i da pevaju duhovnu muziku. Jer po meni, taj veliki narod ima jednu uzvišenu notu u svemu što radi na planu umetničkog stvaranja. Splet okolnosti i Božja volja su omogućili da ja, zahvaljujući gospodinu Svetislavu Nićetinu iz Bečeja, koji je

imao dobre kontakte sa Horom „Glinka“ da se ja povežem sa tim ansamblom, tako da su oni zaišta i pevali na premijernom izvođenju moje Liturgije, u novosadskoj Almaškoj crkvi 12. oktobra 2010. godine i svi koji su tu bili prisutni, osvedočili su se koliko je to bio veličanstven duhovni i muzički događaj. Radeći na tom delu, ja nisam bio potpuno vezan za muziku Osmoglasnika, jer bi me to dovelo do neke potpuno drugačije stvari. Želeo sam da uradim nešto drugo, da napišem muziku koja dolazi direktno iz srca. Čini mi se da je to osetio i sam dirigent „Glinke“, maestro Slava Černušenko, koji je na probi zaustavljao horiste, koji pevaju kao slavuji i pitao ih je: „Šta to radite? Gde je tu emocija, gde je srce?“ Ja sam upravo to hteo, da kroz lepotu i sklad muzike pevam u slavu Gospodu, koliko moja duša to može da iznese! Ali sam pritom nastojao i da se tu prepozna jedan fini, tanani, umiveni prizvuk

Moja ideja je bila da nove tehnike i kompozicione elemente uvedem u tamburašku muziku. Ja sam počeo tako da pišem i ne znajući gde će to odvesti. Tako da sam kod puno svojih kompozicija koje sam radio i nesvesno uveo te određene tehnike koje su tom kontekstu bile velika novost. Ti elementi, naravno, nisu bili ništa novo u umetničkoj muzici, ali u domenu tamburaške muzike to su bile velike novine.

ciganske muzike i to pre svega ciganske muzike iz Vojvodine. Mislim da sam uspeo u tome, jer sam se uverio da to razume i dirigent Černušenko, pošto je on čovek za kojeg naprosto nema tajni u muzici, koji je sa svojim horom izveo najveća i najznačajnija dela svetske literature. Izvođeći ovu Liturgiju, on je osetio i lepo je naglasio tu njenu crtu i notu koja je bila prepoznatljiva, jer je to i za njega je to bila nova emocija. On mi je u jednom trenutku, kada sam ja rekao da možda u Novi Sad ne mora da dođe baš svih sedamdeset članova hora, pošto oni svi pevaju fantastično, ovako rekao: – Ne, Zorane, mora doći puni sastav! Napregnite se i skupite sredstva, ovo delo zaslužuje da ga peva ceo naš hor! Pevači Hora „Glinka“ su zaista na veličanstven način izveli ovu Liturgiju u Almaškoj crkvi, isto tako je bio veliki muzički događaj koncert „Glinke“ u Sinagogi, gde su izvedeni fragmenti Liturgije, u šta su se mogli uveriti svi koji su tu bili prisutni.

• *Kakvi su tvoji planovi za budućnost, radiš li na nekim novim delima?*

Zoran Mulić: U bliskoj budućnosti imam u planu nekoliko važnih stvari vezanih za kompoziciju i za dirigovanje. Na prvom mestu počeo sam ponovo da radim na jednoj novoj kompoziciji duhovne muzike, polako, pa ćemo videti gde će nas to odvesti, ali ću sigurno u nekom bližem predstojećem periodu završiti jedno novo duhovno delo. Zatim, velika mi je želja da uradim jedan ciklus solo pesama za simfonijski orkestar i i glas na romskom jeziku, koji će biti završen tokom ove godine i koji će pevati moja ćerka Ivana. Isto tako, jako dugo, mislim više od dvadeset pet godina na realizaciju čeka jedna moja davnajša ideja, da napišem operu. Prošlog septembra dobio sam jedan izvanredan libreto, tako da je sada to upravo onaj jedan period promišljanja, priprema, razmišljanja, šta napisati. Tako ja povremeno uzmem i pročitavam taj libreto, pa se te za sada ideje prikupljaju i talože. Takođe velika mi je želja da uradim još jednu veliku stvar: da održim koncert tamburaške muzike u Sankt Petersburgu, da tamošnjoj publici predstavim našu muziku. Planiram da okupim jedan orkestar od nekih trideset do trideset i pet ljudi, jer jedino veliki tamburaški orkestar može na pravi način da prezentuje ovu muziku. Slično kao i u Izraelu uz orkestar će nastupiti sa nekolicina naših vodećih vokalnih solista, da dobro pripremimo jedan lep program i da u Sankt Petersburgu održimo celovečernji koncert. I da to sve iznesemo pred njih, jednostavno: gospodo, evo to smo mi, to je muzika iz neke Vojvodine, iz Novog Sada, iz tog dela sveta iz jedne male tačke Zemljine ku-

Izašli smo na scenu i tada se desilo nešto veličanstveno, što ja ne umem ni sada da objasnim: kada vi svirate koncert sat i po vremena, a kroz muziku i kroz zvuk tih naših instrumenata teče sam ekstarkt, sama suština i sam smisao ljudskog postojanja. Posle koncerta koji je bio pravi trijumf tamburaške muzike, ljudi iz publike su dolazili da razgovaraju sa nama, da dodirnu i pogledaju te neobične tamburaške instrumente, koje oni nikada pre nisu videli, a koji daju tako lep i prefinjen zvuk.

gle. To smo mi i u toj muzici je izražena naša duša... Takvi su moji sadašnji planovi za budućnost, koji će možda biti ostvareni sledeće godine, a možda će za to biti potrebno deset godina, ali u domenu stvaralaštva zapravo nema vremenskih ograničenja.

• *Značajan deo tvog stvaralačkog angažmana je i pedagogija. Ti predaješ kompoziciju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, koliko je za tebe značajan i važan taj deo tvog delovanja?*

Zoran Mulić: Meni je veoma drago, sada kada sam u nekim godinama zrelosti, da mladima mogu da prenesem nešto od onoga što znam, da uspem nekako da ih povedem tim kompozitorskim putem i da ih prosto navedem da se i oni prepuste toj želji za stvaranjem. Ja im kažem ovako: svakome je sudbina odredila ovakav ili onakav put, ali na planu stvaralaštva niko i ništa ne može da vas ograniči. Bez obzira da li će se vaša dela svirati i izvoditi ili ne, važno je da vi stvarate i pišete svoju muziku. Tokom tih četiri godine studija kompozicije, koje zapravo brzo prođu, ja mogu da nastojim da im pružim neko znanje i dunem dobar vetar u jedra, a onda da posle oni sami počnu da putuju tom životnom i umetničkom pučinom. E to je mislim cilj profesora kompozicije, i studenata koji uče kompoziciju. I meni je jako drago kada vidim da mladi ljudi dolaze kod mene, da porazgovaramo, da mi pokažu svoja nova dela, da me pitaju za mišljenje o njima. I gde god mogu ja pomažem studentima da se njihova dela izvode. Jedna od mojih bivših studentkinja je napisala kamerni balet koji je izveden na sceni Srpskog narodnog pozorišta i to je za nju bilo veoma važno iskustvo. Takođe, nedavno je grupa mojih bivših studenata sama organizovala zajednički autorski koncert na kome su izvodili sopstvena dela, čak i neke svoje studentske kompozicije koje smo mi radili kad su oni bili na trećoj, četvrtoj godini studija, i to je bilo prelepo. Tako da sam i ja to slušao i malo se podsetio, pa kažem: vidi – ovo smo korektno uradili, čim tu ima šta da se svira i delo nosi tu osobenu lepotu, taj ekstrat koji treba da provejava kroz svaku notu. ■



/ Foto: Aleksandar Kamasi /

Dela Aleksandra Tišme u izdanju Akademске knjige

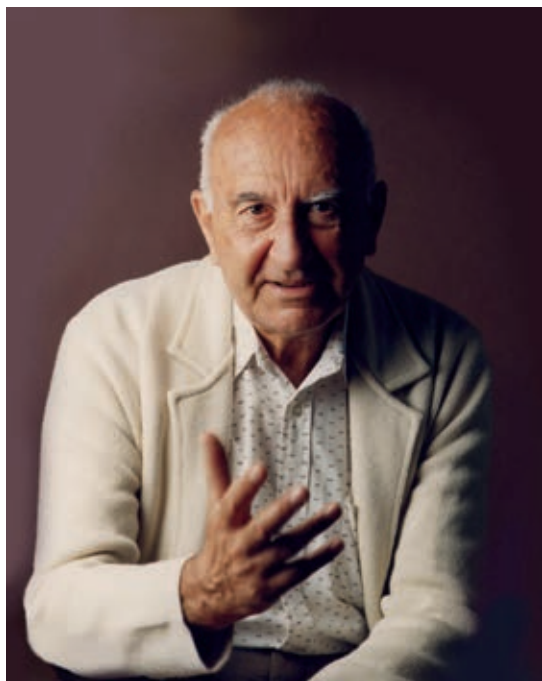
Čovek ne postoji bez sećanja

Piše: Gordana Draganić Nonin

Povodom obeležavanja desetogodišnjice od smrti čuvenog pisca Aleksandra Tišme Kulturni centar Novog Sada je u prostorijama novosadskog organka Srpske akademije nauka i umetnosti organizovao književno veče posvećeno književnom opusu i značaju Tišminog dela

Povodom obeležavanja desetogodišnjice od smrti čuvenog pisca Aleksandra Tišme Kulturni centar Novog Sada je u prostorijama novosadskog organka Srpske akademije nauka i umetnosti organizovao književno veče posvećeno književnom opusu i značaju Tišminog dela – sa posebnim naglaskom na dve nove knjige iz njegovih celokupnih dela: romanu „Kapo“, kao i memoarskoj prozi „Sečaj se večkrat na Vali“.

Ovaj kapitalni izdavački poduhvat radi izdavačka kuća „Akademska knjiga“ iz Novog Sada, koja je



2010. godine započela izdavanje celokupnih Tišminih dela sa objavljivanjem antropološkog romana „Ženarnik“ iz piščeve zaostavštine. Od tada su objavljene i sledeće Tišmine knjige: „Upotreba čoveka“, „Škola bezbožništva“, „Knjiga o Blamu“, „Dozvoljene igre“ i „Pesme i zapisi“.

O romanu „Kapo“, o čoveku koji je u jednom trenutku imao slobodu da bira i koji je izabrao da postane zločinac, i o knjizi „Sečaj se večkrat na Vali“ – svojevrsnom „izveštaju o sopstvenom životu“, govorili su akademik Svetozar Koljević, predsednik Matice srpske Ivan Negrišorac, književni kritičar Vladimir Gvozden i urednik izdanja Gorana Raičević. Aleksandar Tišma ostaće upamćen kao naš cenjeni romansijer, pesnik, pisac pripovedaka, drama, prevodilac i kao urednik u Matici srpskoj. Rođen je 16. januara 1924. godine u Horgošu, a preminuo 15. februara 2003. u Novom Sadu. Osnovnu školu i gimnaziju završio je u Novom Sadu, a studije engleskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1954. godine. Od 1945. do 1949. godine Tišma je radio kao novinar u „Slobodnoj Vojvodini“ i „Borbi“, a od 1949. do 1981. godine bio je urednik u Izdavačkom preduzeću Matice srpske u Novom Sadu i urednik Letopisa Matice srpske od 1969. do 1973. Prevodio je sa mađarskog i nemačkog jezika. Njegova književna dela prevedena su na oko 20 svetskih jezika.

Prema rečima akademika Svetozara Koljevića, upravo po percepciji svetske javnosti i svetskih pisaca, kod kojih se Tišmino delo visoko kotira i ceni, primećujemo da naša javnost često nije ni

svesna koliko je Tišma veliki i cenjeni pisac u svetskim krugovima. Koljević smatra da se Tišma bavio univerzalnim temama na jedan univerzalni način, on je upravo zbog toga blizak krugu svetskih pisaca, dok se i u njegovom poreklu već susreću različite nacionalne pripadnosti i estetike. – Među srpskim piscima koji su obrađivali takozvanu internacionalnu temu, tematiku sukoba svetova i civilizacijskih problema, Tišma zauzima jedno sasvim posebno mesto, jer on se nije sa time samo susretao kao pisac, kao prozno „ja“, već je sve te antagonizme ili bogatsva nosio u sebi i po poreklu i po obrazovanju, po jednom specifičnom ličnom doživljaju, rekao je Koljević, napominjući da je samim tim Tišma u sebi nosio jezike tri nacije: srpski na kom je pisao, ali i mađarski i jevrejski kulturni identitet. – Uvek je u sebi nosio taj dvojni identitet, nespreman da se podvoji, osećajući kao svojevrsan gnev tu podelu da li je Srbin ili Jevrejin, želeći i žaleći što istovremeno nije oboje. U tom smislu, Tišma jeste pisao na srpskom jeziku, ali njegovo tematsko težište je često stajalo na jevrejskom tlu, ako bi se to moglo reći uz ograničenost tumačenja koje bi to donosilo. Poznavajući ga i lično, mogu da kažem da je Tišma bio jedan autentični pesimizam, te u njegovim delima i žrtve i preživeli dele jednu istu sudbinu, u kojoj ipak ima nade za tom jednom višom životnošću, zaključio je Koljević.

Govoreći najpre o njegovom romanu „Kapo“, Vladimir Gvozden objašnjava da je čitav modernizam u srpskoj književnosti usko povezan sa stanjem nesreće. U tom duhu, može se posmatrati i književnost Ive Andrića, Danila Kiša, Miloša Crnjanskog i drugih, ali u slučaju Tišme to stanje je podcrtano na jedan daleko dramatičniji način. – Tišma se prvi, kroz svoju književnost i zapise, počeo na neki način baviti pitanjem odnosa žrtve i zločinca. Ta tema je tek kasnije masovno počela biti obrađivana u analitičkoj psihologiji tokom devedesetih godina. Treba reći da je Tišma iskustvo preživljavanja osetio na svojoj koži, pre svega zbog svog porekla. Za njega je ta Srednja Evropa, kojoj na neki način i on građanski pripada, bila suštinski tlo zla, ali ona je njega i privlačila, davala mu uvid, materijal za književnu građu. Zato se može reći da je samog Tišmu, ali pre svega njegovu književnost, kao ključnu potku, obeležila sama tematika preživljavanja, rekao je Gvozden.

Sam Tišma je pisao da je čovek memorija, da čovek ne bi mogao da egzistira bez sećanja kao bitnog egzistencijalnog bića njegovog postojanja, kao uostalom ni čitave nacije i civilizacije. U tom smislu, i Ivan Negrišorac i Gorana Raičević se slažu da je Tišma isticao svoju srpsko-jevrejsku dvojnost, dok je Negrišorac posebno istakao

umešnost urednikovanja Aleksandra Tišme za vreme njegovog rada u izdavačkoj delatnosti Matice srpske, kao i Letopisu Matice srpske. Osvrnuvši se na memoarske zapise pisca, Negrišorac napominje da je Tišma sebe, sudeći prema biografiranoj proznoj građi, što naravno najverovatnije nema veze za stvarnom piščevom ličnošću, predstavio kao jedan krajnje problematičan lik, sa jakim i intenzivnim unutrašnjim protivrečnostima i podvojenostima. Zbog toga, kaže Negrišorac, Tišma nikada nije bio pogodan za idealizaciju i nekakvu idolatriju koja bi bila politički iskorišćena, dok sam Tišma na izvestan način pisanju pristupa kao nekoj vrsti terapije u kojoj njegovi antagonizmi bivaju obrađivani i dovođeni do kraja.

Aleksandar Tišma je za književno stvaralaštvo dobio mnogobrojne nagrade i priznanja u zemlji i inostranstvu: Brankovu nagradu (1957), Oktobarsku nagradu Novog Sada (1966), Nolitovu nagradu (1977), NIN-ovu nagradu (1977), Nagradu Narodne biblioteke Srbije za najčitaniju knjigu (1978), Književnu nagradu „Szirmai Karoly“ (1977. i 1979), Andrićevu nagradu (1979), Nagradu Oslobođenja Vojvodine (1982), Nagradu Željezare Sisak (1984), Sedmojulsku nagradu SR Srbije (1988), Nagradu za evropski feljton u Brnu (1993), Nagradu Lajpciškog sajma knjiga (1996), Državnu nagradu Austrije za evropsku književnost (1996), Nagradu grada Pa-

Posveta koja se ruga našoj zamišljenoj prošlosti

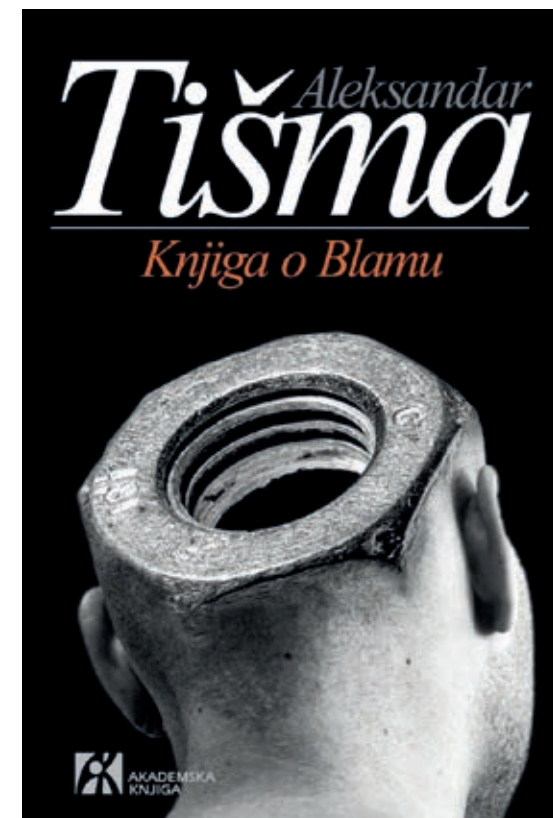
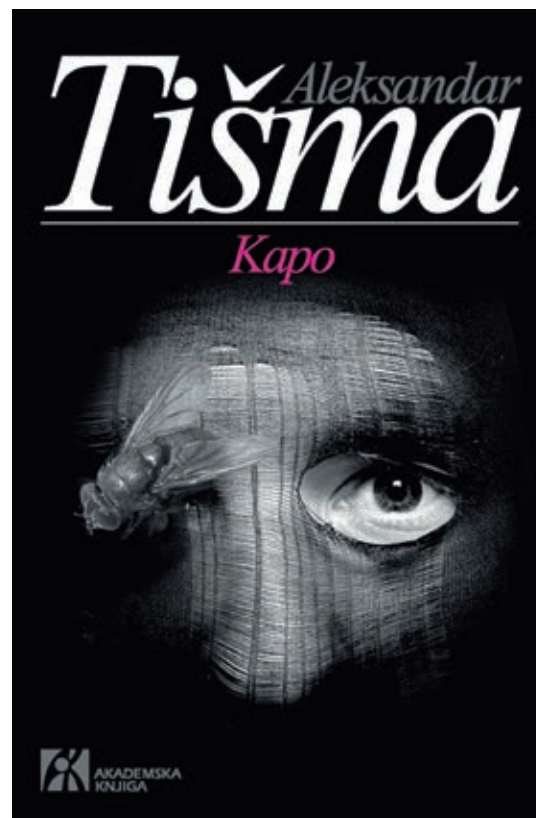
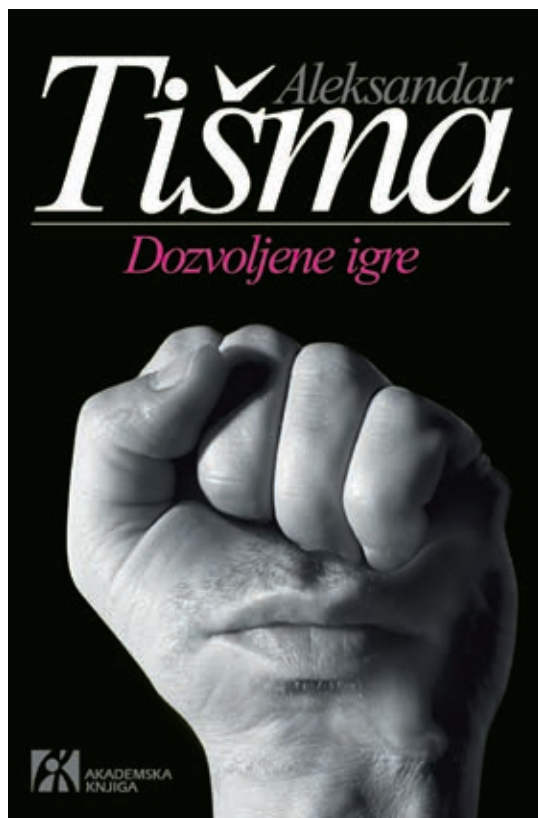
Kada je knjiga „Sečaj se večkrat na Vali“ prvi put objavljena 2000. godine, dakle za piščeva života, čitaoci su se susreli sa „izveštajem o mome životu“ kako je Tišma još u prvoj rečenici označio ovu autobiografsku prozu koju je napisao 1991. godine, u jednom „podrugljivom i propastonosnom trenutku“ u kojem se raspada država „u kojoj sam proživeo vek“. Naslov je uzeo iz jedne školske sveske plavih korica, u kojoj je kaligrafskim rukopisom bila ispisana posveta „Sečaj se večkrat na tvoju prijateljicu Vali“ sa datumom 7. maj 1945. godine.

„Već odavno, ako mi sveska slučajno padne pod ruku, ove me reči ispune pokajničkom tugom, a danas mi se čini da one mogu da posluže kao ironičan komentar razdoblja koje sam proživeo. Zašto? Zato što se zapravo jedva sećam ličnosti koja je posvetu napisala, tako da večno sećanje na koje ona poziva kao da se ruga ne samo meni i „mojoj prijateljici Vali“, nego i čitavoj ozbiljno zamišljenoj našoj prošlosti što se sad izmiče u nepostojanje, u propast“, napisao je Tišma na samom početku svoje ispovesti.

lerma „Mondello“ (2000), Februarsku nagradu grada Novog Sada (2001), Nagradu „Svetozar Miletić“ za publicistiku (2002) i posthumno Vukovu nagradu (2003).

Dobitnik je ordena Legije časti Republike Francuske. Bio je redovni član Srpske akademije nauka i umetnosti i član Akademije umetnosti u Berlinu.

Akademski knjiga iz Novog Sada je u projektu izdavanja Celokupnih dela Aleksandra Tišme predvidela 25 knjiga, uključujući i piščev Dnevnik u dva toma, Zapis o književnosti u tri toma, „Šta sam govorio“, Pisma, „Oko svoje ose“, „Koje volimo“, „Široka vrata“ i druga poznata dela ovog književnika. Knjige je likovno opremio Atila Kapitanj. ■



Arbo Valdma, klavirski pedagog i pijanista

Profesor klase sposobnih

Razgovarao: Adrian Kranjčević
Foto: Aleksandar Kamasi

Istorijski posmatrano, pedagoško-genealoška linija glasila bi ovako

Ludvig van Betoven, Karl Černi, Teodor Lešeticki, Artur Šnabel,

Bruno Luk, Arbo Valdma...

Po mišljenju mnogih kritičara i stručnjaka iz oblasti klavirske pedagogije profesor doktor Arbo Valdma (1942. Pjarnu, Estonija) jedan je od najtraženijih klavirskih pedagoga u svetu danas. Nakon završene Muzičke akademije u Talinu u rodnoj Estoniji, Arbo Valdma se usavršavao kod profesora Bruna Luka, jednog od učenika čuvenog nemačkog pedagoga i pijaniste Artura Šnabela preko kojeg je stekao saznanje o tajnama



psihotehničke metode nemačke škole pijanizma koju je zastupao Artur Šnabel. Sa druge strane, na Moskovskom konzervatorijumu „Petar Iljič Čajkovski“ Valdma se usavršavao kod Nine Jemeljanove koja je bila učenica Semjuela Fajnberga. Zahvaljujući Jemeljanovoj Valdma je stekao saznanja o tekovinama ruske pijanističke škole. S obzirom da je i doktorirao na istom konzervatorijumu Valdma danas važi za stručnjaka klavirske pedagogije koji svojim studentima prenosi ogromno iskustvo u kome se sublimišu saznanja nemačko-ruske pedagoške škole. Za vreme svoje bogate karijere predavača i pijaniste Arbo Valdma je radio i dugi niz godina na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, nasledivši zajedno sa profesorkom Jokut Mihajlović čuvenog profesora sa Moskovskog konzervatorijuma Jevgenija Timakina koji je osnovao klavirski odsek na Akademiji. Od 1984. godine profesor Valdma postaje šef klavirskog odseka na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Nakon sedamnaest godina uspešne karijere klavirskog pedagoga u Novom Sadu i Beogradu, o čemu svedoče brojne nagrade na prestižnim internacionalnim pijanističkim takmičenjima njegovih nekadašnjih studenata Rite Kinke, Aleksandra Madžara, Jasminke Stančul koji su danas uspešni pedagozi i pijanisti sa internacionalnim karijerama, Valdma odlazi iz tadašnje Jugoslavije i postaje građanin i umetnik sveta koji obrazuje i podučava, kako on to kaže, klasu sposobnih. U svojoj bogatoj karijeri klavirskog pedagoga Arbo Valdma održao je preko stopedeset majstorskih kurseva širom sveta a predavao je u Kini, Koreji, Japanu, SAD-u, Italiji,

Grčkoj, Rusiji, i Jugoslaviji. Kao pijanista nastupao je sa poznatim orkestrima i dirigentima od kojih se izdvajaju nastupi sa Kurt Zanderlingom, Neme Jarvijem, Antonom Nanutom, Oskarom Danonom i drugima. Profesor Valdma je osnivač jugoslovenskog departmana Evropske asocijacije klavirskih pedagoga i njen prvi predsednik 1988. godine. Počasni je predsednik sadašnjeg departmana Srbije (EPTA, Srbija), počasni član EPTA Estonije i počasni doktor Muzičke akademije u Estoniji. Profesor Arbo Valdma je trenutno zaposlen kao klavirski pedagog na Univerzitetu u Kelnu (Nemačka), a poseduje i svoju privatnu Akademiju za talente u Tokiju (Japan).

• *U pedagoško-genealoškom pogledu Vi ste, s obzirom da je Vaš profesor Bruno Luk bio učenik Artura Šnabela, „unuk“ čuvenog pijaniste. Recite nam nešto više o psiho-tehničkom pristupu muzičkim delima koji je zastupao Šnabel?*

Arbo Valdma: Ja... to je velika sreća biti u genealoškom krugu takvih, kako bih rekao..., pravih miksova, koji su imali genijalni intelekt i isto tako neverovatne instinkte i emotivni prilaz stvari, jer kako kaže Gete u prvom tomu „Fausta“, parafrazirajući: „Ako to ne osećaš, nećeš od toga ništa imati za sebe“. Znači da prave veze sa pojavama, sa životom, mislima traže jednu personalnu emociju i individualni interes za ovu stvar inače nećete te stvari dobiti kao sebi bliske, tako je i sa klavirskom i sa zvukom. Ja mislim da to sve dolazi od našeg praučitelja Ludviga van Betovena zbog njegovog neverovatno velikog pedagoškog dara koji on nažalost, nije stigao da ostvari do kraja, pošto je kao što znamo bio veliki simfoničar i bio je zauzet sa mnogim projektima koji su se u njegovoj glavi odvijali. Mogli bi smo ići još i korak dalje do praučitelja Karla Filipa Emanuela Baha koji je imao veliki indirektan uticaj na Betovena preko svog čuvenog trakta „O pravilnom sviranju na klaviru“. Moram pomenuti da je danas prvi deo ovog traktata toliko vredan i ponovo se vraćaju one stare vrednosti koje su tu iznete i upravo je to prva knjiga koju je Nefe, učitelj orgulja i klavira dao Betovenu, a potom je Betoven kao profesor klavira preneo Karlu Černiju ova saznanja. Betoven je očigledno smatrao da je ovo osnova svih osnova da je tu ubeleženo sve što je otac J. S. Bah preneo svom sinu Filipu Emanuelu. Saznajemo, takođe, iz Listove korespondencije sa svojim profesorom Černijem da su mu upravo vežbe iz ove knjige najviše koristile u pogledu pravilnog prstoreda i interpretacije. Moram reći da ovi prilazi nisu čisto praktične prirode, koje je Betoven u svojoj pedagogici predao Černiju, on Lešetickom, a ovaj Šnabelu, nego su to duboka ljudska saznanja o funkcionisanju naše psihe.

Šnabel je rekao jednu veoma važnu stvar, a to je da je Betoven bio najboji kontrolor osećaja. To znači da je Betoven umeo da uspostavi najbolju kontrolu kvaliteta osećaja. To je ono što je genialno, jer je on zapazio da ima osećaja koji nisu kvalitetni, koji ne vrede ništa, a ima osećaja koji su stvarno kvalitetni i koji su suštinski i istiniti. Dalje, Šnabel je shvatio da je, prilikom vežbanja neke kompozicije, dobro ponekad prosviravati čitavo delo u pianu (tihoj dinamici), a kontrolisati svoj osećaj, upoređujući koliko su na toj nultoj tački piana unutar nas te velike i male oscilacije osećaja istinite. To je jedan od tih psiholoških prilaza... Znači ne podvojena ličnost, kao kod Šumana, vani je tišina, a unutar njega vika, nego to je prava razrada obeju strana, onih unutrašnjih i spoljašnjih tonskih aktivnosti.

- *Vi ste pedagog sa bogatim dugogodišnjim iskustvom i predavali ste na univerzitetima sa različitim uređenjima. Kakav je Vaš stav o trenutno aktuelnoj Bolonjskoj reformi pedagoškog sistema i koliko je ona adekvatna klavirskoj pedagogiji?*

Arbo Valdma: Ovo je više pitanje za političare i kulturnu politiku koju oni vode i ja bih rado odgovorio da nisam kompetentan, ali ja sam u praksi video razne uglove Bolonjske konvencije i mogu Vam reći da su ovi planovi i programi studija kreirani sa velikom mukom na nemačkim univerzitetima uz opšte negodovanje da se nešto mora menjati u tom starom pedagoškom si-

stemu, koji u Nemačkoj ima korene na tim starim univerzitetima još iz 15. i 16. veka. To je jedna velika tradicija gde se studenti ne opredeljuju za module, nego za određene ljude, stručnjake profesore, jednog određenog izvora koji će tom studentu predavati određeni predmet ali i celo životno iskustvo i način prilaza, mišljenja. Sa ovom reformom izbor profesora je gurnut u dru-

Jedan čovek u Los Anđelesu me je pitao: „Profesore, imate li vi žal za domovinom“. Ja sam inače rođen u Estoniji, ali samo četrdesetdve godine van nje i toliko sam se iznenadio tim pitanjem. Trebalo bi da je to normalno, da svako ko ima neku domovinu žali za njom i onda sam pitao sebe: „Pa čekaj, ali gde je ta bol, zašto nema te boli?“ Verovatno zato što ja toliko prisno osećam ljude, tu jednu moju klasu iz raznih delova sveta.



gi plan, a omogućen je izbor modula. Po meni to je jedna fenomenalna stvar, ali liči pomalo na supermarket. Problem ovog supermarketa se može preneti i na klavir. Naime, kako kaže Feručo Buzoni, klavir je jedan „idiotenbox“, odnosno jedna kutijica za idiote zato što kada iz njega ne znaš šta hoćeš da uzmeš, onda uzmeš sve što ti pada pod ruku, a ne ono što ti u suštini treba i to je prva psihološka varka jednog supermarketa, sve što si bliže kasi kupuješ i one male stvari koje ti uopšte ne trebaju. Pre nego što priđe klaviru čovek treba da izgradi svoj ideal o zvuku i onome što želi da prenese slušaocima, jer klavir nudi svašta i upravo to je ono što se događa i sa Bolonjskom reformom. Naravno, ima tu i jedna dobra stvar, kao u svakoj lošoj stvari, a to je da je, po mom mišljenju, Bolonjska reforma napravljena za one fakultete koji nikada nisu ni ličili na prave univerzitete.

Na primer ja sam u Solunu držao majstorski kurs pet godina na njihovoj muzičkoj akademiji. Oni tamo studiraju klavir dve godine. U prvoj godini njih 70 % uče Betovenovu „Valdštajn“ sonatu, koju sviraju dve godine, da bi je na kraju odsvirali javno na ispitu. Uz to ide nekoliko etida i obavezno ili Listova ili Šopenova sonata i to je sve. Oni ne studiraju repertoar, nemaju poznavanje literature. Naravno ovde bi Bolonjska reforma imala šta da unapredi ponudom predmeta i studijskih programa i slično. Sa druge strane imao sam u Kelnu šest ili sedam studenata koji su bili tehnički dobri, ali nisu imali dovoljno iskustva u slušanju drugih, u slušanju sopstvenog tona. Tu je stvarno trebala intervencija. Šta se tada dogodilo, Bolonjskom reformom smo dobili stvarno puno i izbornih predmeta i sistem kredita. Desilo su se, međutim nekoliko paradoksalnih stvari. Najpre, studenti nisu bili u mogućnosti da slušaju odabrane predmete jer su im se termini često poklapali i tu dolazi do jedne zakrčenosti koja je veća nego recimo na autoputevima na prilazu oko Kelna. Svi moji studenti u mojoj maloj klasi na Kelnskoj akademiji se žale da su uz reforme „dobili“ manje vremena za tako neophodno vežbanje svog instrumenta. Ima međutim i nekih dobrih stvari koje su uvedene sa reformama, a to je da jedan student klavira treba da nauči osnove kompozicije, forme, da napiše orkestarski izvod klavirske kompozicije, da nauči da improvizuje i slično.

• *Recite nam nešto o konceptu i rezultatima vaših seminara koje ste održavali širom sveta i po čemu se ovaj seminar koji trenutno realizujete na Akademiji u Novom Sadu razlikuje od ostalih?*

Arbo Valdma: Ima jedna indijanska poslovice koja glasi: „Najkraći put nazad do kuće je okolo“.



To je paradoksalno, ali jeste istina zato što ako se dugo krećeš dalje od kuće, ona ti je sve bliža, kada to kažem, mislim na magnetsku snagu Novog Sada jer on je za mene moja pedagoška kuća u kojoj sam sedamnaest godina radio maksimalno posvećeno i sa velikom dozom emocije. Sada, kada sam posle toliko godina ponovo došao ovde kao svakom čoveku proradila mi je slaba strana... Imam jednu jaku stranu, jako sam znatiželjan kako ljudi funkcionišu, kakv je čovek koji sedi preko puta mene za klavirom. Kako funkcioniše, gde su ona dugmad koja ja mogu da koristim kako bi se ova stvar odvijala na najbolji mogući način, da mu prenesem znanja o zvuku, o teoriji ili o starim vrednostima. A slaba strana mi je da sam kada sam se šetao ulicama Novog Sada hteo da puknem u sebi, preplavila me je nostalgija toliko da sam pomislio da me neće to sada možda i ubiti... Stvar jeste u tome da je ovaj kurs visokoemocionalni i da ovo predavanje o ulozi pedala želim da prenesem ovi mladim ljudima koje prvi put vidim uz pomoć svog bezpadežnog srpskog jezika. Što se tiče drugih kurseva, radim ih mnogo po svetlu, puno me zovu. Deset godina sam radio u Japanu, a tamo već tri godine imam svoju privatnu akademiju koju sam osnovao uz pomoć roditelja jedne moje studentkinje. Vrlo sam počastvovan i u Kini u kojoj sam predavao u sedam od jedanaest državnih konzervatorijuma. Isto oduševljenje koje sam ja osetio kada sam radio u Novom Sadu, Beogradu i bivšoj Jugoslaviji, to osećam sada u ovim dale-

kim punktovima jer vidim da svi žele da imaju dobro obrazovanje. Ne samo da budu dobro obavešteni o tome kako se izvodi određeno delo, nego jednu širu sliku. Upravo je to najvažnije u savremenoj pedagogiji, a to je ne zadavati domaće zadatke, nego objasniti kontekst. Onda ste mnogo bliži i drugom čoveku i zvuku i cela stvar počinje da se odvija na mnogo kontrastniji način od onog čisto informativnog, one poplave koja nas okružuje i koja sve globalizuje i unificira na jedan nemilosrdni način.

• *Koliko se vaš pristup studentima danas razlikuje u odnosu na period kada ste predavali na Akademiji umetnosti u Novom Sadu?*

Arbo Valdma: Dobro pitanje... Zar Vi stvarno mislite da ću da Vam otkrijem tu tajnu? Ja... naravno da ima pomeranja težišta. Uglavnom, mislim da se obim saznanja i iskustvo psihološkog prilaza čoveku i zvuku klavira veoma proširio, blagodareći toliko dugom odsustvu od kuće, na putovanjima. Ako sam u krevetu u svojoj kući ili vozim kola tri meseca u godini to je maksimum. Jedan čovek u Los Anđelesu me je pitao: „Profesore, imate li vi žal za domovinom“. Ja sam inače rođen u Estoniji, ali samo četrdesetdve godine van nje i toliko sam se iznenadio tim pitanjem. Trebalo bi da je to normalono, da svako ko ima neku domovinu žali za njom i onda sam pitao sebe: „Pa čekaj, ali gde je ta bol, zašto nema te boli?“ Verovatno zato što ja toliko prisno osećam ljude, tu jednu moju klasu iz raznih delova sveta.



Često me pitaju koja je nacija najtalentovanija, Kinezi, Amerikanci, Nemci, Jugosloveni... Tu je odgovor da ja stvarno ne osećam nikakvu razliku jer u mojim očima postoji jedna klasa sposobnih. Jedna grupa ljudi kojima je Bog dao tu mogućnost da budu talentovani za muziku, koji sve razbiraju i žive život preko zvuka. Ova klasa sposobnih ima jednu zajedničku crtu, a to je i moj znak prepoznavanja života, oni su izuzetno zainteresovani za ovu stvar kojom se bave i ta izuzetna zainteresovanost je pokazatelj da će takav čovek napraviti svoju alternativnu školu i inovacije u ovom poslu. Takvi ljudi znaju kako se otvaraju krila na levu, a kako na desnu stranu.

- *Da li biste mogli u jednoj rečenici da definišete Vaše poimanje nemačke škole klavira, u drugoj ruske i kako bi glasila vaša definicija nemačko-ruske škole koju nasleđujete od vaših profesora?*

Arbo Valdma: Nemačka ima strukturnu jačinu, jasnoću mišljenja poimanja odnosa između tonova odnosno intervala kao građevinskog materijala. Ruska škola ima veliko iskustvo diferenciranja na klaviru. Kažu da je Rahmanjinov bio u stanju da uz pomoću prstnih pedala vodi dvanaest individualnih deonica na klaviru tako da se oni nisu mešali u percepciji slušaoca. Ovo diferenciranje svih mogućih izvođačkih parametara (tempa, dinamike, artikulacije, agogike i drugog) u simbiozi sa nemačkim strukturalnim prilazom je izuzetno plodno i to svugde pokušavam da predstavim kao nešto što stoji u centru pažnje

Uho traži obrazovanje i ukus a to se da postići preko dva mehanizma, prvi je mogućnost upoređivanja, a drugi odlučivanje u izboru. Najlepša stvar koju je Robert Šuman napisao na nemačkom u svojoj knjižici „Muzička pravila za kuću i život“ iz 1848. godine koju je Čajkovski preveo na ruski, a List na francuski... Reč je o poslednjem pravilu br. 68, a ono glasi: „Da, nema kraja učenju!“

naše umetnosti. Sve više, međutim, nama danas nedostaje, ne saznanje o ovome, nego živi osećaj. Na primer, ja sam u Kini, Japanu i Koreji kada sam radio najviše vremena posvetio tome da prosvetlim ljude da shvate da su oni pred klavirom kao pred živim bićem. Da je u klavir ugrađeno ono najbolje, duhovna snaga inženjera, pijanista, pedagoga, da je klavir nešto što treba primetiti i interesovati se za njega. Ako to uspem, onda ću uspeli i u svim ovim drugim parametrima, i u agogici i artikulaciji i u svemu drugom.

- *Koliko vežbate?*

Arbo Valdma: Moram reći da dolazim do situacija gde treba da izvodim na bini. Nedavno sam imao veliku proslavu, jubileum posvećen mom umetničkom radu i imao sam koncert u Hong Kongu povodom toga... Više sam improvizovao nego što sam svirao. Malo Šuberta, malo Bramsa...

Volim kada mi posle nastave ostanu neki fragmenti, detalji koji mi zvuče i koje ja tada želim da preslušavam u svom unutrašnjem uhu i to je moje vežbanje. U suštini, može se reći, nisam okrenuo leđa javnom sviranju, ali mnogo više volim ovo gde moj instrument, u mojoj glavi i unutrašnjem uhu je mnogo bolji nego bilo koji jako dobar instrument koji sam dodirivao ili koji sviraju moji studenti. A to je i potvrda onoga što je Šnabel jednom prilikom rekao da moraš da imaš bolji instrument unutra od onih najboljih koje si dodirivao. Na tom instrumentu ja hoću da vežbam.

- *Koja je vaša poruka sadašnjim studentima klavira na Akademiji umetnosti u Novom Sadu koji su na neki način naslednici onih vaših studenata koji su sada veoma uspešni pijanisti u Evropi i svetu?*

Arbo Valdma: Jako sam težak i nekako se tupo osećam za generalizacije i uopštavanje, ali mogu reći da inače važim za dobrog dijagnostičara. Meni treba jedan konkretan čovek da mi odsvira par sekundi nešto i ja bih odmah znao da mu kažem moju poruku. Mogao bih, međutim da kažem da bi mogli da prate pravac koji dolazi od

Filipa Emanuela Baha, Betovena, Černija... a to je da treba voleti obrazovanje. Uho traži obrazovanje i ukus a to se da postići preko dva mehanizma, prvi je mogućnost upoređivanja, a drugi odlučivanje u izboru. Najlepša stvar koju je Robert Šuman napisao na nemačkom u svojoj knjižici „Muzička pravila za kuću i život“ iz 1848. godine koju je Čajkovski preveo na ruski, a List na francuski... Reč je o poslednjem pravilu br. 68, a ono glasi: „Da, nema kraja učenju!“

- *Vi ste imali udela u osnivanju onog prvog A festa čija se delatnost sada obnavlja kroz ovaj sadašnji festival muzičkog departmana Akademije umetnosti. Recite nam nešto više o tome.*

Arbo Valdma: To je bio jedan vrlo snažan period, oko 1993. godine. Mi smo preuzeli korake da preko Tempus programa osnujemo jedan eksperimentalni program za postdiplomske studije gde bi sva tri tadašnja odseka imala udeo. Planirali smo da se program odvija uz učešće akademija iz inostranstva, a mi smo odabrali Amsterdam. U isto vreme smo dobili i gostovanje dva velika skupa, kongres Evropske asocijacije klavirskih pedagoga i kongres Evropskih akademija i konzervatorijuma. Međutim, onda su se okolnosti pogoršale. Ovaj A fest je bio tako zamišljen da mi njegovom organizacijom pokažemo da smo sposobni da sva tri odseka angažujemo. On je održan u prostorijama Muzeja savremene umetnosti Vojvodine i bio je veoma dobro posećen, a na mene je sve to ostavilo vrlo lep utisak. Nažalost, posle toga sam vrlo brzo otišao iz zemlje. Tako da bi sada, sledeće godine trebalo da bude dvadeset godina od održavanja tog prvog festivala Akademije. Ovo je jako dobro rešenje da A fest sada ima težište na muzici i da ga organizuje muzički departman. Mislim da je dobro da ima svih vrsta prilaza, predavanja, koncerata i razgovora sa ljudima, mislim da je to dobro zamišljeno. Ja želim, stvarno iz sve duše, da se ovako kako je predviđeno održava i dalje, ovde... u Novom Sadu. ■



Anselm Kiefer
Nebeska klisura (*Himmelsschlucht*)
2011-2012
gvožđe, olovo, žica, kreda, drvo, gips, ulje i uglj
350 x 280 x 210 cm
© Anselm Kiefer
ljubaznošću galerije Tadeus Ropac, Pariz-Pantin
fotografija: Šarl Dipra

Dve nove izložbe Anselma Kifera

Prigradske revolucije u Parizu

Piše: Goran Jureša

„O čemu ne može da se govori, o tome mora da se peva. Ovo bi bilo Mocartovo geslo za operu. Ako ne može da govori, ni da peva, čovek mora da transponuje samog sebe kroz simbole. Takvi simboli verovatno prethode misaonom procesu. To je mesto gde počinje teorija – i u tom smislu Anselm Kifer nije samo slikar i umetnik, već i teoretičar i kompozitor simbola. Slike su ovde i vidljive i nevidljive.“

*Aleksander Kluge,
iz publikacije Die Ungeborenen, 2012.*

„Ja sam umetnik podzemlja.“

Anselm Kifer

Krajem novembra, u Parizu, tačnije na obodima grada, otvorene su istovremeno dve nove izložbe nemačkog umetnika Anselma Kifera, u dva novootvorena galerijska prostora. I jedan i drugi galerista, Tadeus Ropac i Lari Gagozijan, očekuju da ovi prostori predstavljaju prave male „prigradske revolucije“ i smatraju da će Parizu dodati jednu novu i osobenu dimenziju, barem kada su izložbe u pitanju. Smešteni daleko od središnjih četvrti Pariza, oba prostora, po rečima samih galerista, napravljena su, ili bolje reći, preuređena su od postojećih objekata, kako bi mogla da prime velike, zahtevne izložbe, zasnovane na umetničkim radovima bilo koje vrste, a koje je zbog njihove veličine nemoguće izložiti u postojećim gradskim galerijama. Anselm Kifer izabrao se za pravo da pripada ovoj grupi „problematicnih“ umetnika kada je u pitanju gabaritnost radova.

Novi galerijski prostor Ropca, nekadašnja fabrika bojlera, nalazi se u delu grada koji se naziva Pantin, između blokova nebodera – stambenih zgra-

da, neuobičajno drugačijih od klasične arhitekture Osmanovog centralnog Pariza. Četiri velika povezana izložbena prostora ispunjena su Kiferovim radovima, ali njihova veličina i grandioznost ne isključuju prisustvo ljudske skale i podstiču na kontemplaciju. Za dozu prisnosti koju izložba pruža svakako je zaslužan odličan prostor i nepretenciozna, razučena postavka.

Reputacija Anselma Kifera na međunarodnoj umetničkoj sceni – jedinstvena je. Beskompromisna likovna pustolovina počela je još pre četrdeset godina i sve to vreme njegovi radovi uvek iznova i istim intenzitetom ostavljaju posmatrača u potpunoj neverici. Od njegovog prvog rada, *Zanimanja* (1969), u kojima je, još kao student, fotografisao sebe kako otpozdravlja nacističkim pozdravom na različitim lokacijama širom Evrope, uspostavljen je jedan od okidača koji će stasati u osnovnu temu njegove umetnosti – zadatak da stalno podseća Nemačku na njenu nacističku prošlost. Kiferov likovni univerzum je posebna arhi-

va ljudskog sećanja. To je vrsta hermetičkog sveta u kome je, kao metafora, prisutno decenijsko fokusiranje na biblijske teme, na mitove Starog i Novog zaveta, Kabalu, motive mračne nemačke istorije, vreme nacizma i holokausta, pa sve do tema koje problematizuju poeziju Ingeborg Bahman i Pola Celana i pokušaja da se njihovi stihovi transponuju u likovno delo.

Vizija umetnika okrenuta je nedoumici: šta uopšte treba da ostane upamćeno od onoga što nam istorija nudi. Kifer je umetnik sećanja i njegova dela na neki način slave uspomene. Događaji koje veliča u svojim radovima ne predstavljaju, doduše, svetle tačke ljudskog bitisanja. U njegovoj umetnosti istorija metastazira. A likovno delo počiva na traumatičnom sadržaju istorijske slike koja mu pruža stvaralačko uporište. Njegova „alhemijaska“ umetnost gradi istorijsku i književnu polifoniju. Na dubljem nivou to je, međutim, jedna vrsta rituala koji se ogleda i u načinu na koji Kifer pravi delo i šta ono tematski predstavlja. Njegovi radovi su jedno osobeno, savremeno promišljanje istorije na naročit, filozofski način. Na sponi između intelektualne kritičke analize, s jedne, i moćne vizuelne mašte, s druge strane, sazdana je čitava mitologija. Tako stvorenom mitološkom celinom Kifer je istoriji podario nov nacrt događaja kojim je preobratio smrt u slavlje.

Kiferova laboratorija

„Moja spiritualnost ne može se svrstati u „nju ejdž“. Nosio sam je u sebi još od vremena kada sam bio dete. Znam da je poslednjih decenija religija učinjena opet sjajnom i novom. Kao da je u pitanju biznis, stvaranje novog proizvoda. Oni prodaju spasenje. Ja sam zainteresovan za rekonstrukciju simbola. Radi se o stvaranju spona sa drevnim znanjem i pokušavanju da se otkrije kontinuitet u pitanju: 'zašto mi tragamo za nebeskim'.“

Anselm Kiefer

Kifer je 1993. napustio Nemačku i preselio se u La Ribot, napuštenu fabriku svile u blizini mestašca Baržak na severu Francuske. Tamo je trideset i pet hektara pretvorio u gigantski atelje, tačnije u *Gesamtkunstwerk*, ili *totalno umetničko delo* koji se sastoji od četrdeset i sedam razrađenih prostora, ispod i iznad tla. Tuneli, amfiteatar, ogromne betonske kule, podzemni lavirint koji podseća na podzemne hodnike neke davne, još neotkrivene civilizacije ali istovremeno i na gasne komore Trećeg rajha. U ovim prostorima stvorio je sopstveni kosmički lavirint koji mu dozvoljava

nova dopunjavanja svežim konceptualnim značenjima stalnih izvora nadahnuća za njegov rad. Uspeva mu da, najčešće u serijama radova koji se uvek iznova javljaju u drugačijoj prezentaciji, ostvari pikturalnost koja uvek poseduje estetski kvalitet najvišeg ranga, toliko ubedljiv da već predstavlja kategoriju za sebe. Nekonvencionalna i nedokučiva lepota ovih radova prvenstveno počiva u materijalima i postupcima kojima se služi da bi ih stvorio, a zatim i u njihovoj veličini koja svagda izmiče prilagođavanju običnim, ljudskim merilima. U trenutku pomislite, našavši se sa njima licem u lice, da su ti radovi, zbog njihove veličine, namenjeni nekoj novoj, gorostasnoj vrsti bića, nikako ljudima. Kiferovi kreativni procesi ponekad su i veoma dramatični, zahvaljujući materijalima koje koristi u radu. Mislimo ovde najpre na olovo, tvar opasnu po zdravlje, kojom je potpuno opčinjen: „Vi možete da mu osetite miris, da ga oblikujete, ukalupite, izlijete. Ono ne propušta niti reflektu-

je svetlost, a štiti. Ima svoj sopstveni život“. Olovo izliva neposredno na platna, od olova pravi divovske knjige od kojih svaka teži dvesta, poneka i trista kilograma.

Kifer više ne odslikava etape u alhemičarskom procesu, on je, u doslovnom smislu, postao alhemičar koji supstancama zemlje daruje novu formu. Velike brodove, podmornice, avione i knjige koje pravi od olova, kači neposredno na platna. Često na površinu platna, prekrivenog debelim nanosima akrilne i uljane boje, nanosi pepeo, smolu, gips, zemlju, komade stakla, grančice trnovitog žbunja, osušene stabljice maka, semenke suncokreta, različite vrste odevnih predmeta ali i kosu ili nokte. Olovne predmete premazuje kiselinom kako bi stekli određenu vrstu patine. U radu se koristi procesom elektrolize koji delima daje hipnotički tirkizni ton. S druge strane, umetnik uvek u prvi plan, kao jedno od svojih osnovnih zanimanja, stavlja fotografiju. I kada razmi-

šljamo o Kiferovom radu shvatamo da prizori koje nam predočava uvek poseduju vrednost koja im je pridodata, omogućena blagoslovom fotografije kao medija. Nju koristi u velikom broju radova, vešto je sjedinjujući i uklapajuć sa ostalim materijalima.

Priča o Ne-biću

Izložbom *Nerođeni*, koju predstavlja u galeriji Ropca, Kifer pronalazi ravnotežu između užasa istorije i transcendentne lepote umetničkog čina. Velelepna platna i skulpture novog ciklusa prezentuju umetnikovo zanimanje za temu porekla i stvaranja života, pozivajući se na dobro poznate mitove i reference iz istorije. Kroz nove radove Kifer istražuje sferu *nepripadanja*, u kojoj se između pojma života i pojma nerođenog života *smestio jedan međusvet* u kojem dominira upitanost nad postojanjem i pripadanjem. Koristeći se ovim pitanjima,



Anselm Kiefer
Rabbi Löw – der Golem, 2012
© Anselm Kiefer
Ljubaznošću galerije Tadeus Ropac,
Pariz-Pantin
fotografija: Šarl Dipra

Kifer likovno obrađuje temu *limba*, granice pakla kao prebivališta duša koje čekaju ulazak u raj. On razmatra filozofsko pitanje o svim zaboravljenima, bićima koja su izgubila svoje postojanje i pre nego što su bila rođena. Kao retrogradan potez stvaranja, radovi su posvećeni otkrivanju i istraživanju ovog zagrobnog, paralelnog sveta u kojem počinju nerođeni i njihova neostvorena energija.

Narativna osnova za ovu novu seriju radova počiva na jevrejskim mitovima koji okružuju Lilit, delove iz knjige Postanja, novozavetne referencije na proces kreiranja dece od kamena, iz Jevanđelja po Mateju, alhemičarsku legendu o Golemu, ideju o merenju veštica, i priču o Ergotu.

Izložbu u prvom prostoru otvara potresno delo **Himmelsschlucht** (*Nebeska klisura*). Gomila ramo-

va za dečje krevete, zardalih i izmučenih, sa olovnim jastucima razbacanim po žičanoj konstrukciji, poređani su jedan na drugi i pažljivo položeni na cementni pijedestal. Kreveti se doživljavaju kao bolnički jer svaki od njih ima točkiće. Ako ih vidimo kao bolesničke postelje, shvatamo da njihovih jednokratnih stanara odavno nema. Ukoliko su kreveti tako poređani jer više nisu bili potrebni,



Anselm Kiefer

Zle majke (die bösen Mütter)

2007–2011

Ulje, emulzija, akrilik, šelak, kreda, grane

drvo i gvožđe na platnu

380 x 560 x 100 cm

© Anselm Kiefer

Ijubaznošću galerije Tadeus Ropac, Pariz-Pantin

fotografija: Šarl Dipra

odmah stvaramo sliku u glavi u kojoj svaki krevet predstavlja po jednog čoveka, a samim tim uskravaju poznate fotografije ljudi, zatočenih i snimljenih u koncentracionim logorima, kako spavaju jedni iznad drugih. Dodatno tumačenje i protivrečnost u rad unose navodi ispisani Kiferovom rukom na zidu pored rada. Oni upućuju na citat iz knjige Postanja, iz priče o Judinom sinu Onanu (Avnanu).

Knjiga Postanja 38.8–10

8. A Juda reče Avnanu: uđi k ženi brata svojega i oženi se njom na ime bratovo, da podigneš sjeme bratu svojemu.

9. A Avnan znajući da neće biti njegov porod Kad lijegaše sa ženom brata svojega prosipaše na zemlju,

Da ne rodi djece bratu svojemu.

10. Ali Gospodu ne bi milo što činjaše, te ubi i njega.)

Postaje jasno da na krevetima koji su pred nama nikada niko neće spavati. Oni su napravljeni za svu onu decu koju je, da je hteo, Judin drugi sin Onan mogao imati sa Tamarom, bratovom ženom. Priča o odsutnosti bića ovim radom poprima razmere drame koja se pojačava sa svakim novim značenjem.

U drugom prostoru dominiraju dve velike instalacije. Rad **Rabbi Low-der Golem** kao temu obrađuje lik Golema. Na hebrejskom jeziku ovo ime označava bezobličnu masu ili plod. U jevrejskoj legendi, posebno poznatoj u Češkoj, Golem je ljudska figura formirana od gline i oživljena kroz magijske procese. Ona poseduje posebne moći: može da sledi naredbe ali ne može da govori. U rabinskim tradicijama epitet se takođe koristi za žene koje nisu začele dete. U vremenima srednjeg veka nastanak Golema pripisivan je jevrejskim naučenjacima i alhemičarima. Golem u Kiferovom tumačenju jeste instalacija visoka desetak metara, napravljena od stare štamparske prese iz čije unutrašnjosti niče okamenjena šuma aluminijumskih suncokreta. Zbog svojih veoma dugačkih drški glave suncokreta doživljavaju se kao pipci ili čak kao udovi – ruke. Skulptura se nemilosrdno širi na sve strane, ne samo nagore, gde vladaju suncokreti, nego i u donjem delu, gde se iz spastične unutrašnjosti prema nama pružaju preko poda olovne trake, izlepljene Kiferovim fotografijama kolapsiranih betonskih kula, njegovim stalnim simbolima. Ako su za Kifera ruševine začetak novog rađanja, a Golem je biće-energija koju je nemoguće iskazati, onda nas njegov rad upozorava na još neiskazana uništenja.

Drugi eksponat u ovom prostoru je i monumentalna staklena vitrina, rad pod nazivom **Die Kinder Abrahams** (Avramova deca). Na podu vitrine postavljene su staklene posude u kojima počivaju skulpture koje predstavljaju ljudske embrione, načinjene od sintetičkih smola potopljenih u formaldehid. Između ovih staklenih posuda položeno je vulkansko kamenje. Na samoj vitrini je navod koji upućuje na Jevanđelje po Mateju (3.9), deo u kom Jovan Krstitelj propoveda pokajanje Farisejima rekavši im: „I ne mislite i ne govorite u sebi imamo oca Avrama; jer vam kažem da može Bog i od kamenja ovoga podignuti djecu Avramu“.

Kiferov rad vrlo često bavi se temama udahnjivanja života i duha u mrtvu materiju. Ovo je i reminiscencija na austrijskog književnika i slikara Adalberta Štiftera koji je pisao o kamenju kao o živim bićima.

U nekolicini radova nazvanim **Muttercorn** (*Majčino zrno*) Kiferova tema su žitna polja kontaminirana jednom vrstom gljivičnog oboljenja. Ova polja za Kifera predstavljaju napev, kako kaže „čudnoj nevidljivoj rasi“ nerođenih. Radi se o jednoj vrsti gljivice koja napada žitarice, usled čega počinju da crne. U srednjem veku od hrane zaražene ovom gljivicom masovno se umiralo



Anselm Kiefer

**Dati naziv, datirati
(kenotaf za Pola Selana)**

Mixed Media

280 x 573 x 310 cm

© Anselm Kiefer

Ijubaznošću galerije Tadeus Ropac, Pariz-Pantin
fotografija: Goran Jureša

Anselm Kiefer

Fur Rabbi Low

2010-2012

Ulje, emulzija, akril, šelak, sediment elektrolize, kreda, gvožđe i so na platnu

380 x 560 x 72 cm

© Anselm Kiefer

Ijubaznošću galerije Tadeus Ropac, Pariz-Pantin

fotografija: Šarl Dipra



ili su ljudi gladovali, odbijajući da jedu takvu hranu. U kasnijim vremenima, destilacijom ovako obolelih žitarica dobijala se jedna vrsta leka koji je trudnim ženama olakšavao porođajne muke. Otuda i naziv ove supstance koja svojom ambivalentnošću pokazuje kako smrt i život mogu nekada da idu ruku pod ruku. Kifera je temi privukla sama mogućnost tumačenja: novi životnada koja izniče iz strahote. U likovnom smislu njegova igra odvija se na ogromnim platnima na kojima su predstavljena žitna polja kao pandan žitnim poljima Van Goga, ali Kiferova, ugljenisana ili pougljena, kao da su ozračena crnom bojom.

Jedan od kolekcionara umetnikovih dela pokazao mu je jedno takvo polje zaraženih žitarica. Umetnik se priseća da su „polja bila predivna u svom pretećem mraku, poput nebeskog svoda“. Kifera su podsetila na poeziju Pola Selana. Pšenična polja bila su kao „cvetanje pepela u čaši zrele tame“.

Morgento plan

Još udaljeniji od centra grada je novi izlagački prostor galeriste Larija Gagozijana. Nedostupan

metroom, prilagođen i preuređen prostor nekadašnjeg avionskog hangara rukom arhitekta Žana Nuvela, nalazi se u neobičnom komšiluku – među radnim hangarima francuske avioindustrije i u blizini muzeja vazduhoplovstva. Tim više, posetilac je zapanjen kad se nađe na ovakvom mestu, okružen serijom Kiferovih radova objedinjenih pod nazivom *Morgento plan*.

U centralnom prostoru galerije je neka vrsta kaveza, pet metara visoka čelična konstrukcija, unutar koje je pšenično polje. Namenski pravljena instalacija nadahnuta je američkim tajnim planom predloženim 1944. od strane sekretara za trezor u administraciji Frenklina Ruzvelta, Henrija Morgentoa. Plan je predviđao da se Nemačka posle Drugog svetskog rata, iskorenjivanjem industrije i vraćanjem zemlje u predindustrijsko razdoblje, preobrazi u pastirsku, poniznu zemlju koja nikada više ne bi kretala u ratne pohode. Na taj način Nemačkoj bi se ograničila sposobnost da ratuje.

Za Kifera ovaj nikada realizovani plan predstavlja likovni izazov, nešto kao moguću alternativu nemačkoj istoriji. Impresivan rad vrlo jednostavnim likovnim jezikom pojašnjava da je svaka radikalna društvena ideja – neizvodiva. Kiferovo pšenično

polje nije polje pitomog useva. To je poljana zarašla u izdžikljalu pšenice o kojoj niko ne vodi računa, kao da ljudi ni nema. U polju, među pšeničnim stabljikama, leži nemarno bačena jedna od teških olovnih knjiga. Kiferovo upozorenje više je nego očigledno. Ukoliko smo spremni da slepo slušamo „vođu“ – nikada nećemo na zelenu granu.

Kiferov svet je siv ili boje rđe. Nekoliko slika izloženih kod Gagozijana upoznaju nas sa jednim njegovim drugačijim licem. Platna na kojima su predstavljena polja cveća urađena su u maniru pastuoznih nanosa akrila i ulja, preko fotografija sa kojih probijaju vibrantni tonovi krem, žute ili svetloplave i primoravaju nas da se zapitamo: da li pojava boje u ovim slikama sugerise da bi bila dobra zamisao da se postojanje industrijskog napretka sasvim poništi?

Osnova Kiferove umetnosti počiva na humanizmu. Govori nam kakav bi nauka kao čovečanstvo trebali da izvučemo iz istorije i mitova. Svestan je da je sa ljudskom prirodom to veoma teško izvodivo, gotovo nemoguće. Činjenica da nam njegova umetnost, uprkos svemu, uporno drži slovo, i ukazuje nam na naše greške kroz jednu neverovatnu likovnu priču, sasvim je dovoljna za istakne i osvetli njenu jedinstvenost i nezamenljivost. ■



Anselm Kiefer

Morgenthau Plan

2012

Čelik, pesak, pamuk, gips, tkanina, glina, akrilik, šelak,
zlatni listići, terakota, kamen, olovo

47.8 x 16.2 x 14.4 m

© Anselm Kiefer

Ijubaznošću galerije Gagozijan Paris-Le Burže

fotografija: Goran Jureša



Anselm Kiefer
Veštičija vaga
(Hexenwaage)

2012

Gvožđe, olovo, žica, drvo, gips, ulje i ugalj

105 x 92 x 78 cm

© Anselm Kiefer

Ljubaznošću galerije Tadeus Ropac, Pariz-Pantin

fotografija : Šarl Dipra

Autopsia

Nema razvoja, nema napretka!

Razgovarao: Luka Kulić

*U muzeju savremene umetnosti Vojvodine od 25.10. do 12.11. 2012. godine održana je izložba Specus Oblivionis (Pećina zaborava) umetničke grupe (projekta) **Autopsia**. Predstavljena je nova odnosno tekuća praksa ove grupe koja obuhvata objekte, video radove i naravno muziku koja je primarna produkcija Autopsije. Tom prilikom MSUV je izdao i monografiju Autopsije autora Vladimira Mationija. S obzirom na hermetičnost i nekomunikativnost umetničkog rada Autopsije, nameću se brojna pitanja o njihovom radu. Na neka od njih ćemo pokušati ovom prilikom da dobijemo odgovore.*

• *Izložba Specus Oblivionis (Pećina zaborava) predstavlja novu produkciju Autopsije, kao i grupu radova koja je nastajala dosta ranije. U kom smislu se, i da li uopšte, Autopsijina produkcija menja i poprima nove oblike? Postoji li razvoj medija i metoda Autopsijine umetnosti?*

Autopsia: Nema razvoja, nema napretka – samo prisutnost kao stalnost promena. Prošlost se nalazi u pripovedanju a budućnost u proricanju. I jedno i drugo pripadaju pesništvu. Samo pesnički govor čuva jedinstvo triju vremena. Sadašnjost kao nepromenljivost ne postoji. Ne postoji opšti obrazac po kojem bi se moglo govoriti o promenama i novim oblicima. Autopsija se bavi pevanjem i sudbinom pevanja u udesu vremena.

• *Sudeći po nedavnim aktivnostima Autopsije čini se da se projekat sve šire i snažnije pozicionira na međunarodnoj umetničkoj sceni; kako Autopsia gleda na to? Kakvi su planovi u smislu prisutnosti na aktuelnoj umetničkoj sceni?*

Autopsia: Autopsijini galerijski nastupi sastavni su deo produkcione strategije ali nisu planirana aktivnost. Izložbe su reagovanja na pozive, izbor lokacija koje pogoduju pokazivanju aktuelne produkcije. To se dogodilo u slučaju nastupa u Pragu, Beogradu, Lajpzigu i Novom Sadu. Autopsija nije fokusirana na međunarodnu umetničku

scenu već na mesta u kojima je moguće razviti dijalog s predstavama o likovima Autopsije. To je mogućnost potrage za mestima podsticajnih re-

fleksija. Autopsija ništa ne čini kako bi provocirala te događaje.

• *Smrt je dominantna tema Autopsije. U više navrata je postavljano pitanje o funkciji smrti u Autopsijinoj produkciji, a mene ipak više zanima odnos prema istorijskom prikazivanju, odnosno ikonografiji smrti. Da li se Autopsijina produkcija oslanja na prikazivanje smrti kroz istoriju, ili pokušava da formuliše svoju ličnu i nezavisnu ikonografiju?*

Autopsia: Uzorci likovne produkcije nalaze su u trivijalijama masovnih medija, marginalnih publikacija ili nefunkcionalnih tehničkih izuma. U kretanju kroz predstave o izvoru, o predmetu, o originalu, o originalu originala i konačno, o robi – kao zaboravu porekla stvari – Autopsija nalazi pogodno tlo za formulisanje vlastitih šifri. Iz tog postupka se generiše posebnost ikonografije,





zasnivana na kontradikciji i paradoksima. Smrt nema povest, čitava je povest jedna velika predstava o Smrti.

- Na izložbi, 'ekspozat' „Mašina za uništenje upotrebe“ obuhvata mnoge grafike iz 1980tih godina i video radove koji obasjavaju unutrašnjost mračne crne kutije. Može li se taj rad shvatiti kao prerada (preživljanje) istorije Autopsije u novi oblik manifestacije Autopsijine umetnosti, kao oblik konstantne reciklaže vizuelnosti?

Autopsia: Autopsija se na bavi vlastitom povešću. „Mašina za uništenje upotrebe“ ukazuje na ruine, prošlost kao propadljivost. Slika mlina koji guta sve postojeće, metafora je vremena: u otvoru žrvnja nestaju gradovi, tvrđave, sela, palate, ljudi, životinje, stabla, cvetovi, trave i bilje, domišljatost, oholost, lepota, hrabrost, i sve što se može zamisliti na svetu – jaki žrvnji sve te stvari u prah melju. Propadljivost koju nazivamo promjenom suština je svih stvari i stvorenja. Nema istorije – ostaci memorije pohranjuju se u stroj za uništenje upotrebe upravo stoga da bi se recikliranje osujetilo.

- Muzika je primarna produkcija Autopsije, i ono što se osetilo na samoj izložbi jeste ta neodvojivost audio i vizuelne produkcije, odnosno nemogućnost posmatranja vizuelne produkcije bez muzičke pot-

pore. Da li slično funkcionišu, ili bi mogli da funkcionišu, i koncerti Autopsije? Da li su video radovi ili vizuelne instalacije potrebna dopuna muzičkom iskustvu?

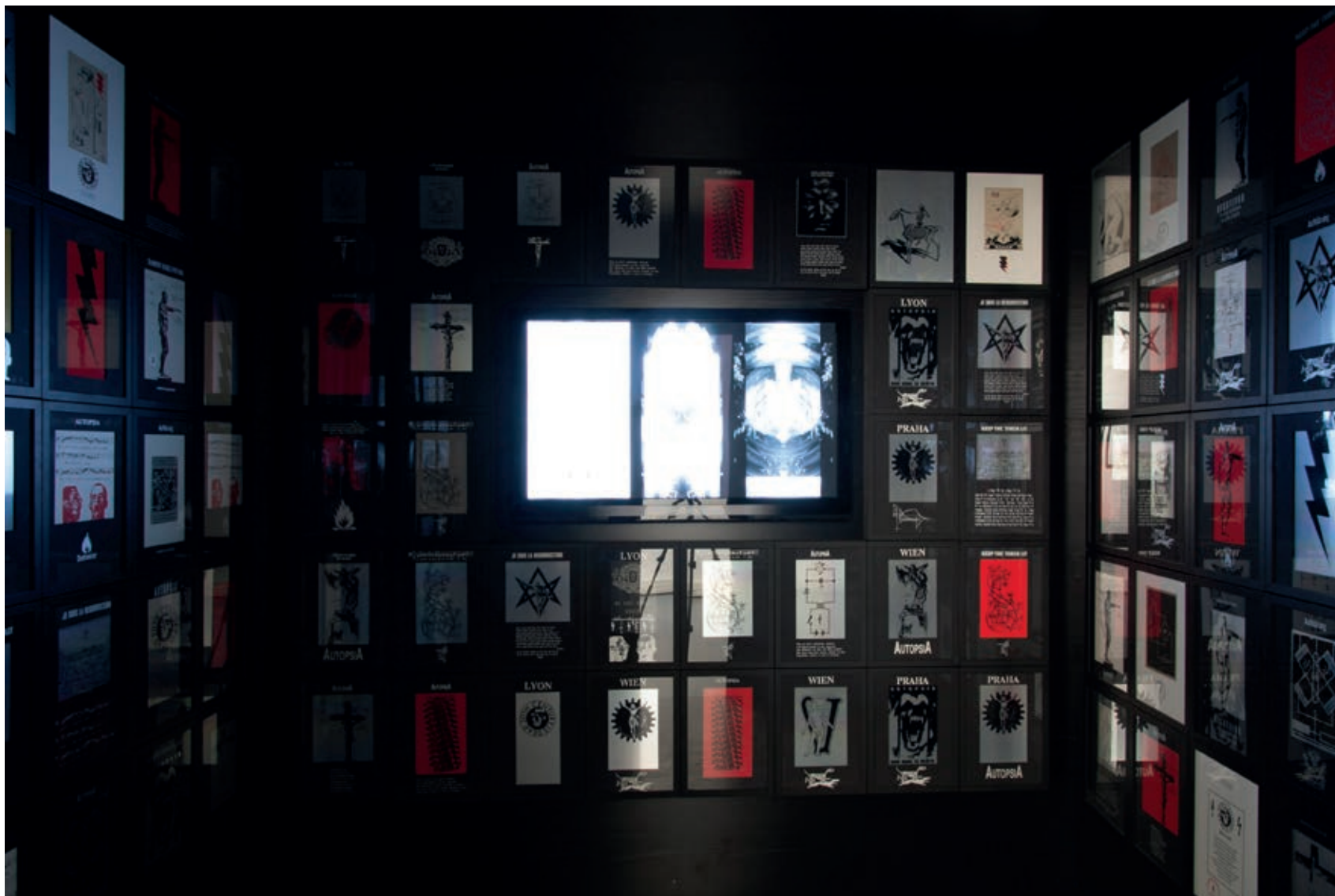
Autopsia: Produkcija Autopsije nije mix media, nije sinteza slike i zvuka – mediji su razdvojeni i ne „ilustruju“ jedan drugog. Vizuelne poruke su poruke oku, vidu, onima koji su još sposobni videti. Svet je zastrt slikama, do nas dopiru zvuci još samo kao buka. Vizuelna produkcija Autopsije nije dopuna muzičkom iskustvu, ali se ta dva vida iskustva mogu pojaviti simultano. Oni dele isto vreme u istom ambijentu ali njihovi jezici su sasvim različiti. Ne postoji projektovano jedin-

stvo slike i zvuka. Slika i zvuk na izložbama Autopsije dva su simultana toka stvarnosti povezana mestom i vremenom, ali ne i značenjima. Koncerti Autopsije su akuzmatski, na njima nema ničeg vidljivog osim crnog zastora.

- Čini mi se da publika generalno voli mističnost kao formu, ali da takođe u sistemu konzumacije mistifikovanih sadržaja očekuje, ili čak insistira na tome, na razotkrivanju pravih značenja. Kakav je Autopsijin odnos prema tumačenju simbologije koju koristi u svojoj produkciji?

Autopsia: Mistifikacija sadržaja i razotkrivanje pravih namera kontradiktorni su postupci. No, što su prave namere? Ako bi se nekom htelo

AUTOPSIA je umetnički projekat koji se bavi muzičkom i vizuelnom produkcijom i okuplja autore različitih profesija kroz realizaciju multimedijalnih projekata. Praksa Autopsije počinje u kasnim 70tim godinama u Londonu a nastavlja se tokom 80tih godina u umetničkim centrima bivše Jugoslavije. Od 1990. godine Autopsija deluje iz Praga, Češka Republika. Muzička produkcija Autopsije može biti klasifikovana kao eksperimentalna, avangardna, ambijentalna i industrijska, i povezana je sa obimnom vizuelnom produkcijom koja sadrži originalne grafičke objekte, plakate, letke, brošure, knjige, dizajn kompaktnih diskova, eksperimentalne filmove i videe i audio instalacije. Osnovna tema Autopsije je smrt. Projekat je principijelno nekomunikativan, hermetičan i elitistički i ne mari za efekte svoje umetnosti.



obratiti s namerom da poruku u potpunosti razume to bi značilo govoriti njegovim jezikom a ne vlastitim. Međutim, umetnost ne govori jezikom predrasuda i pravih namera. U radu Autopsije nema mistifikacije, nema simbola – postoji samo predočavanje slikama. Fragmenti pisma nisu tragovi tumačenja već slikovnosti. Slikovnost predmeta i pisma jedno su. Ne može biti otkriveno ono što je i za stvaraooca tajna.

- *Ono što se konstantno provlači kroz tekstove o Autopsiji, i što je vidljivo na izložbama, jeste to naglašeno odsustvo direktne komunikacije sa publikom. Na koji način zapravo publika, odnosno društvo u celini, utiče na Autopsijinu percepciju stvarnosti i njenu umetničku produkciju?*

Autopsia: Autopsija komunicira u mrežama sličnih duhovnih preokupacija i sličnih svetonazora. U tom okruženju njen jezik je svima razumljiv.

Ne postoji odnos prema opštoj publici i opštim kulturnim obrascima. Produkcija Autopsije nije odraz stvarnosti već projekcija vlastitosti. Izložbe Autopsije su mesta gde je Autopsija „izložena“, kao što su „izložene“ i kompozicije odaslane putem nosača zvuka. Komunikacija s publikom je u tom smislu izravna. Većina ljudi uglavnom ne vidi šta je u delu na delu, ono „šta“ im se obraća i „kako“ im se obraća – vide samo ono što prethodno znaju. Razumevanje umetničkog dela „novo“ je kako za autora tako i za publiku. Tumačenja izloženog su klišeji, zamene za ono što već postoji. No, to što vredi za Autopsiju vredi za svako umetničko delo, ukoliko je umetničko.

- *Autopsija je danas situirana u Pragu, kakav je njen odnos danas prema bivšim centrima gde je njena umetnost nastajala? Da li postoji nostalgični ili distancirani odnos prema tim centrima?*

Autopsia: Autopsija ne povezuje svoj identitet s kulturnim predstavama pa tako niti s centrima kulture. Takvo mapiranje aktivnosti ne postoji. Od samog početka Autopsija je delovala putem mreža alternativne kulture i avangardne umetnosti bez obzira na njihove lokacije.

Vrednovanje produkcije Autopsije nije povezano s topografijom centara kulture. Dela nemaju umetnički legitimitet po mestima predstavljanja već po načinu proizvodnje. U tom je smislu predstava Praga bila vlastiti izbor – *Geistzentrale der Welt*.

- *Umetnički predmeti koje Autopsija „proizvodi“ imaju status relikvije. Da li Autopsija i sama ima idolopoklonički odnos prema svojim predmetima ili je to samo funkcija, ili sredstvo, koje im dodeljuje?*

Autopsia: Da bi nešto postalo relikvija prvo mora postati predmet i pojam. Kod Autopsije se do-

gađa upravo suprotno – dela nisu unapred definisani predmeti. Oblici nisu zatvoreni u iskaze bez ostatka. Postoje sličnosti koje su namerne, postoje i pojmovne konstrukcije koje su poetske, ali ne postoji stabilna definisanost dela kao sredstva opšte komunikacije, pa ni umetničke.

- *Na radovima Autopsija koristi nemački, hebrejski, francuski i druge jezike. Kakvu ulogu ima upotreba različitih jezika? Da li je izbor konkretnih jezika nameran i na koji način?*

Autopsia: Jezici imaju zajednički temelj u govoru. Autopsija ne pokazuje različite jezike kao predstave o različitim kulturnim identitetima. Dela ne govore iz jednog jezičkog identiteta. Delima je „pušteno“ da govore. Jezici su aplikacije, šifre pomoću kojih dolazimo do govora. Jezici ne iscrpljuju smisao govora niti iscrpljuju izvore poezije. U tom je smislu izbor jezika nameran izbor. ■

Luka Kulić je konzervator MSUV i Kustos izložbe Specus Oblivionis (Pećina zaborava) projekta AUTOPSIA



Artefaktografija

Samostalne izložbe:

Ekonomija smrti, SKC, Beograd, 1985.

Alvernija, SKC, Beograd, 1985.

Smrt Mašine, Galerija CM, Osijek, 1987.

Ogledalo uništenja, MSU, Beograd, 2010.

Weltuntergang, DIVUS, Prag, 2011

Factory Rituals, Kulturni dom, Lajpcig, 2012.

Pećina zaborava, MSUV, Novi Sad, 2012.

Grupne izložbe:

Grupe u jugoslovenskoj umetnosti osamdesetih, Galerija Meander, Apatin, 1987

Moderna & Postmoderna, SKC, Beograd, 1987

Rubne Posebnosti: Avangardna umetnost ex-Jugoslavije 1914–1989, MSUV, Novi Sad, 2006

Audiografija:

Oscularum Infame, MC Slovenija, 1986

International Aeterna, MC Slovenija, 1988

The Knife, (12" vinyl EP) Staalplaat – 1989

Death Is the Mother of Beauty, CD Staalplaat, 1990

Palladium, CD Hypnobeat, 1991

Wound, CD Gymnastic Records, 1991

Requiem Pour un Empire, MCD Hypnobeat, 1991

Waldsinfonie: The Silence of the Lamb, MCD Hypnobeat, 1993

The Birth Of The Crystal Power, CD Hypnobeat, 1993

The Knife, CD Staalplaat, (re-issue + two bonus tracks), 1992

White Christmas, MCD Hypnobeat, 1994

Waldsinfonie: The Silence Of the Lamb, CD (complete version) Hypnobeat, 1995

Palladium, CD (re-issue Box Edition) Hyperium Records, 1995

Humanity Is the Devil 1604–1994, CD Hypnobeat, 1995

Secret Christmas History, MCD Hypnobeat, 1995

Prager Kodex, CD (compilation, Autopsia side projects) Discordia, 1995

Mystery Science, CD Hypnobeat, 1996

The Pillow Book (film – Peter Greenaway), CD soundtrack, ("Je suis La Resurrection", Humanity Is the Devil 1604–1994), Sacem, 1997

In Vivo 1984–1992, CD Vintage Recordings, 1998

The Secret Block For a Secret Person in Ireland, (vinyl EP) Illuminating Technologies, 1999

Colonia, CD Staalplaat, 2002

Le Chant de la Nuit, Multimedia CD ROM, Illuminating Technologies, 2005

Radical Machine /1.0/ (CD single+Tshirt+6 photographs) Illuminating Technologies, 2005

The Berlin Requiem, CD Old Europa Café, 2006

Silently the Wolves are Watching, (7" vinyl) Illuminating Technologies, 2007

Radical Machines Night Landscapes, CD Illuminating Technologies, 2008

Autopsia: Karl Rossmann Fragments, CD Illuminating Technologies, 2008

Videografija:

The Czech Book of the Dead, DVD Illuminating Technologies 2006

Flamme, DVD Illuminating Technologies 2006

Factory Rituals, DVD Illuminating Technologies 2009

Karl Rossmann Fragments, DVD Illuminating Technologies 2010

Autopsia Short Films, DVD Illuminating Technologies 2010

Arhitektonske prakse

Arhitektura i kulturne politike

Piše: Ljubica Milović

U organizaciji Zavoda za kulturu Vojvodine i Muzeja savremene umetnosti Vojvodine u februaru je održana konferencija koja je nosila naslov „Arhitektonske prakse. Arhitektura i kulturne politike“. Deo istraživačkog projekta „Prikazivanje arhitekture“ koji je u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine 2011. godine pokrenula Ljubica Milović, ova konferencija je u okviru uredničkog koncepta Ljubice Milović (MSUV), Dragana Ilića (ZKV) i Biljane Mickov („Nova misao“) okupila govornike iz četiri zemlje, sa specifičnim pogledom na arhitekturu.

Arhitektura je stvaralački medij koji se, u muzeološkom kontekstu, prikazuje posredno: budući da je nemoguće izložiti samo arhitektonsko delo, za predstavljanje se koristi ili dokumentacija (crtež, fotografija ili snimak) ili neka vrsta konceptualne prostorne instalacije koja dočarava ambijent stvarnog arhitektonskog prostora. Istraživanje „Prikazivanje arhitekture“ je započeto 2011. godine, sa ciljem da se ispituju odnosi između arhitektonskih praksi i medija koji se koriste za njihovo prikazivanje.

Dok se prvo izdanje „Prikazivanja arhitekture“ (septembar 2011.) bavilo crtežom i instalacijom kao sredstvom za posredovanje između arhitekture i publike, ovogodišnje aktivnosti: izložba, konferencija i filmski serijal, su usmerene na prikazivanje dijaloga između arhitekture, s jedne strane, i filma i fotografije sa druge.

U pripremi izložbe „Prikazivanje arhitekture – fotografija“ istraživanje je počelo od *fotografije arhitekture*, gde je arhitektura shvaćena kao subje-

kat ili objekat fotografije, i išlo ka *arhitekturi fotografije* i *arhitekturi fotografske izložbe* sa ciljem da se postavi što više pitanja i da se na njih ponude višestruki odgovori. Izložba prikazuje, jedan uz drugi, tri specifična fotografska istraživanja (Ivana Stojanović, Daniel Kariko, Fernando Guera) u kojima je arhitektura posredno ili neposredno prisutna kao tema, kao refleksija određenih društvenih fenomena koje istražuju autori.

Naslov konferencije ima dva dela, i ukazuje stav urednika o kontekstu razmatranja arhitekture kao stvaralačke discipline i njene socio-političke uloge. Najčešća predstava o tome čime se bave arhitekti je projektovanje, izgradnja objekata i priprema dokumentacije potrebne za to. Arhitektonske prakse obuhvataju zapravo čitav niz istraživanja, analiza, eksperimenata u različitim medijima koji prethode procesu projektovanja ili prate fizičke, društvene, psihološke efekte neke prostorne intervencije na zajednicu. Ovi kontemplativni procesi predstavljaju suštinu arhitekture kao profesije, a dokumentovanje istraživanja i eksperimentisanje predstavljaju specifične arhitektonske prakse. Poslednjih decenija su sredstva globalne komunikacije učinila ove prakse vidljivim širokoj javnosti. Do tada vezane za stručne krugove, one su izmeštene u javni prostor gde su postale važan deo opšte kulturne produkcije. Uz sav publicitet koji pojedina arhitektonska ostvarenja dobijaju u ovoj *eri spektakla* i važnost koje prostorni simboli (*simboli u prostoru*) imaju, kulturna produkcija u vezi sa arhitekturom i urbanim planiranjem dobija važno mesto u kulturnim politikama i menadžmentu.

Tim van der Grinten, iz Ajndhovena, je bio prvi govornik. Nedavno je odbranio master rad na Politehničkom fakultetu u Ajndhovenu; već kao student je imao priliku da bude vođa projekta koji ima ne tako čestu, ali sasvim logičnu metodologiju razvoja (veza privatnog i javnog kapitala i univerziteta kao centra znanja), i koji se zasniva



/ Konferencija „Arhitektonske prakse. Arhitektura i kulturne politike“. Učesnici: Dafne Berc (Hrvatska), Ruben Alonso (Velika Britanija), Tim van der Grinten (Holandija), Stiv Bison (Italija) /



na ideji, subvencionisanoj od strane vlade Holandije, da promoviše *prirodu, pejzaž kao kulturno nasleđe*. *Trek_In* je zapravo novi tipski bungalov za parkove i kamp naselja širom Holandije, napravljen u celosti od materijala dobijenih reciklažom građevinskog otpada. Bungalovi mogu da budu u privatnom ili u javnom vlasništvu, u svakom slučaju vlasnik je obavezan da ih deo godine iznajmljuje. Tako oni postaju nova stambena tipologija: nomadska *time share* kuća.

Zatim je Zagrepčanka Dafne Berc predstavila projekat tima Analog (Dafne Berc i Lusijano Basauri, ovog puta u saradnji sa Aleksandrom Bede) zasnovan na istraživanju sprovedenom u Novom Sadu 2011. i 2012. godine, kada su ovde boravili kao gosti Zavoda za kulturu Vojvodine i Centra za nove medije_kuda.org. Projekat *Latentni grad: Prazni prostori u Novom Sadu* je zapravo atlas napuštenih struktura širom grada (ukupne površine preko 100 ha) koje predstavljaju potencijalan važan razvojni resurs. Ovaj projekat na prvi pogled izgleda gotovo kao studentska vežba iz urbanističke analize. Međutim, kada se ovako pregledno izlože na jednom mestu, potencijali ovih lokacija imaju daleko veći odjek nego kad se razmatraju zasebno. Sve lokacije su zapravo mesta na kojima je koncentrisana kolektivna memorija, koja – i ovako gurnuta na marginu urbane kulture – predstavljaju *genius loci* Novog Sada. Prezentacija Bercove je podsetnik o značaju održivosti i kontinuiteta u urbanom planiranju.

Ruben Alonso je istraživač i predavač na Bartlet školi arhitekture u Londonu, školi koja se već dvadeset godina promoviše „inovativnim, špekulativnim i eksperimentalnim“ pristupom arhitekturi. Alonso radi na katedri koja se bavi istraživanjem mogućnosti za predstavljanje arhitektonskih koncepata (predloga, *proposals*) filmom, fotografijom i tehnikama animacije; bavi se arhitekturom u optičkom prostoru. Kamera se zapravo koristi kao simulacija oka; njihovi radovi su pokušaj da se rekon-



struiše procez opažanja, fizički i psihološki. Teza da nisu bitne same fizičke karakteristike prostora već način na koji ih doživljavamo nije nova (podseća ako ništa drugo na psihogeografska istraživanja herojske faze situacionizma, na Merzbau projekte Švicarsa...) ali se ovde istražuje na novi način, korišćenjem *machine vision* procedura i tehnologija, i rezultuje izuzetno efektnim kratkim filmovima.

Konferenciju je zaključio Stiv Bison: kustos, osnivač i urednik *Urbanautica* i *Filmessay* platformi, planer specijalizovan za industrijsko nasleđe, umetnički direktor AsoloArtFilmFestivala. On je zapravo najavio naredno izdanje projekta „Prikazivanje arhitekture“ (2014) koje će se baviti digitalnom produkcijom i prezentacijom arhitekture na internetu. Umesto da se lično obrati publici, Bison je nakon par uvodnih reči, pustio snimljeni tekst, zvučni performans. Zanimljiva je sama demonstracija mogućnosti da se izvođačke prakse predstavljaju kao sredstvo za konstruisanje arhitektonskog koncepta. Zvučni zapis se sastojao od čitanja liste referenci koje su različiti pretraživači ponudili kao odgovor na upit „*representation of architecture*“; nekoliko dugih pauza – tišina – je ukazivalo na odsustvo te iste tišine, pauze u gradovima i našim svakodnevicama. Bisonova teza je da čovek više ne može da prati tempo civilizacijskog

Dok se prvo izdanje „Prikazivanja arhitekture“ (septembar 2011.) bavilo crtežom i instalacijom kao sredstvom za posredovanje između arhitekture i publike, ovogodišnje aktivnosti: izložba, konferencija i filmski serijal, su usmerene na prikazivanje dijaloga između arhitekture, s jedne strane, i filma i fotografije sa druge.

progresu koji je sam inicirao; i dok pokušavamo da pratimo tempo promena, empatija nestaje.

Nakon konferencije *Arhitektonske prakse. Arhitektura i kulturne politike*, u okviru filmskog serijala, prikazano je 180 minuta kratkih dokumentarnih i eksperimentalnih filmova o arhitekturi. Predavači sa Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka (Miljana Zeković, Jelena Todorović) su predstavili svoje projekte.

U narednih par meseci će se iskustvo prikupljeno u prvom i drugom izdanju „Prikazivanja arhitekture“ pojaviti i u štampanom obliku, kao zbirka tekstova i studija slučaja. Ova publikacija je namenjena koliko stručnim krugovima toliko i širokoj publici; kao i toliko drugih inicijativa, i ova ima za cilj da afirmiše složenost i slojevit naše fizičke / kulturološke stvarnosti i učini razumljivijim postupke koje arhitekta i planeri koriste za artikulaciju prostora da bi više ljudi počelo aktivno da učestvuje u njima. ■

Martin Vest, urednik izdavačke kuće GOWER

Kultura promena

Razgovarala: Biljana Mickov

Martin Vest se priključio Gower-u da bi pomogao uređivanju edicija akademskih i istraživačkih knjiga i razvoju programa o menadžmentu.

Proveo je mnogo godina u javnom sektoru i vodio veliki broj menadžerskih projekata. Takođe, radio je i u privatnom sektoru za veliku nacionalnu 'Charity' fondaciju. Magistrirao je menadžment na gradskom univerzitetu u Londonu a takođe je i član Londonskog menadžment instituta.

Kao urednik objavljuje knjige koje uspešno savladavaju razliku između akademskih i drugih biznis izdanja. Okrenut je knjigama pisanim iz univerzitetske presepktive koje pri tom prepoznaju vitalnu inerakciju između teorije i prakse, ali i između akademskog znanja i prakse. Za njega primenjeno istraživanje podrazumeva neku vrstu istraživanja koje je aktivno i sistematično okrenuto ka neotkrivenim rešenjima problema u konkretnom „stvarnom svetu“ i takođe utvrđivanje novih sistema, procesa, politke i prakse.



Martin Vest često objavljuje knjige koje imaju razumni odnos prema biznisu u širem smislu. To podrazumeva male i velike biznise, preduzetništvo u kulturi. To uključuje i vladine javne ustanove kao i neprofitabilni sektor, takođe i liderstvo koje nosi prethodno navedene elemente. Primenjena istraživačka edicija knjiga objavljena u Gower-u, uključuje knjige iz korporativne društvene odgovornosti, trnasformacije i inovacija, filozofije i aspnete ophođenja iz serije *Rizika* u manadžmentu. Nema gerografskih limita u njegovom interu za objavljivanje što znači da on radi na knjigama šire internacionalne akademske publike i onima kojima je to potrebno konkretno u praksi.

• *Šta je za vas inovacija? Iz vašeg profesionalnog iskustva da li mislite da je balans između inovacije i prakse važan?*

Martin Vest: Ja vidim razvojnu vezu između inovacija i promena. Inovacija je velika količina promene, praktično ona koja dolazi od vrha hijarhije, kao kod mnogih drugih aktivnosti koje su prisutne u biznisu i organizacionom životu. Promene su takođe ciklične i ako je jedna prisutna duže vremena ona se posmatra kao re – inovacija tog pokretačkog kruga. Ne vidim puno zančenja u tim inovacija. Za mene inovacija je ono što dolazi iz novog znanja i ono što je primenljivo u delu, kreativnost i hrabrost. Mislim da su inovacije ono što predstavlja teoriju i istraživanje a primenljivo je direktno u praksi. Ovo se događa kad inovacija prisvaja mehanizam ili inovativni sistem da bi bilo efektivniji za nove ideje koje bi

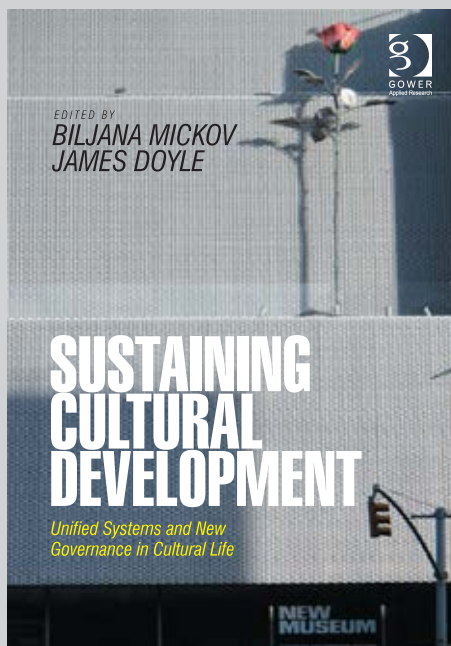
bile isprobane i ustanovljene, te da su elastične u kontaktu sa realnošću. Video sam mnogo inovacija, jer je moja praksa zasnovana od početka na invoacijama pre nego na teoretskom razvoju ili formalnom obrazovanju. Mislim da je opasno uzimati u obzir samo ono akademsko istraživanje sa akademskog nivoa i ne uzimati one inovacije koju su zasnovane na iskustvu i koje su deo svakodnevnene prakse na radnim mestima i dolaze od praktičara koji nisu ni svesni da su inovatori.

• *Vi ste prisutni u izdavačkom sektoru Velike Britanije mnogo godina, iz vašg iskustva koji odnosi postoje između knjiga i građana / čitalaca? Kako prepoznajete interes i ukus čitalaca akademskih knjiga?*

Martin Vest: Postoji zaista različita publika koja čita akademske knjige. Jedna kategorija su knjige napisane od akademaca koji koriste akademski jezik i diskurs, te oni često ne mogu biti prihvatljivi za druge akademce. To se zove akademska konverzacija ali je često o stvarima koji nemaju direktne veze sa praksom. Neke knjige su napisane, kako bih rekao školski, pre nego iz akademske perspektive i onda sadrže elemente teorije ili osnovu za istraživanje, i one su više okrenute ka praksi. Publika za takve knjige su uglavnom profesori, studenti i istraživači ali isto tako znatiželjni praktičari sa dobrim iskustvom koji su pripremljeni da udahnu i malo teorije pored prakse. Druga kataegorija čitalaca bi bila kategorija onih koji nemaju ni znanja, ni iskustva. Mnogi od njih ne ulaze u neko novo područje, nisu za izazov, nego naprosto čitaju utvrđeno znanje koje do sada nisu posedovali.

• *Vi ste urednik jedne od najuglednijih izdavačkih kuća u Velikoj Britaniji. Kako je Gower izdavačka kuća postigla takav ugled?*

Martin Vest: Gower je osnovan kao privatna izdavačka kuća. Ova izdavačka kuća traje više od 40 godina. Originalno Gower je više od obične izdavačke kuće sa fokusom na biznis i menadžment. Tokom godina nastala je serija izdavačkih projekata koje su joj dale specifičan razvoj i ustanovili je kao veoma značajnu izdavačku instituciju. Partneri su nam Ašgade izdavačka kuća koja je orejentisana na akademska izdanja, kao i Lund Humphries koji je orejentisan na umetnost. Tako ove tri izdavačke kuće čine jednu jedinstvenu grupu. Sam Gower ima dve edicije, jedna je profesionalna lista, gde su knjige napisane od praktičara za praktičare. Drugi program je primenjeno istraživanje, koji daje specijalni osvrt na knjige napisane iz akademske perspektive i odnosi se na akademce, studente i praktičare. Vremenom smo dobili vrlo važnu reputaciju za objavljivanje knjiga iz sektora biznisa, i sposobnost da prepoznamo zanimljive



Knjiga *Održivi razvoj kulture: nova vladavina u sektoru kulture*, autora Biljane Mickov i ko-autora Džejmsa Dojla, glavnog menadžera departmana za kulturu grada Dablina nedavno je izašla u izdanju elitne izdavačke kuće iz Londona za akademske knjige.

Biljana je projekat realizovala uz saradnju sa gradskim većem grada Dablina, i Bolonje.

Samo izdanje je doživelo uspeh i nalazi se na Univerzitetima i bibliotekama u Velikoj Britaniji, Australiji, SAD-u, Nemačkoj, Danskoj, Švedskoj, Finskoj, Italiji, Grčkoj, Japanu, Indiji, Južnoj Africi. Uskoro će biti promocija u Londonu.

U knjizi *Održivi razvoj kulture*, Biljana Mickov argumentovano ističe razvoj efektivnog programa za promovisanje veće participacije u kulturnom životu koji zahteva investicije u istraživanje i razvoj plainiranja u sektoru kulture. Korsitiće studije kolega iz Evrope koji pozicioniraju kulturni život kao centar održivog razvoja kulture.

Današnje vreme i ova dekada sigurno će biti vreme umrežavanja, agendi i platformi koji razmatraju razvoj

i istraživanje u kulturi. To je prostor gde se okreću informacije u znanje, znanje u inovacije, laboratorije sadašnjeg trenutka.

Studije ilustruju kako kombinovanjem kulturnog identiteta, razvoja i kreativnosti, povećanje učešća građana u kulturnom životu održava kulturni razvoj i promoviše demokratiju. Oni prikazuju konekciju sa tradicionalnim pristupom prema novom, više horizontalnom pristupu, pokazujući veze između radnika u kulturi na različitim nivoima i različitim sektorima, na različitim geografskim mestima.

Ova istraživačka knjiga ističe da platforme, mreže regija i gradova postaju konceptualne, programske i organizacione za novo rukovođenje sektorom u kulturi. Rukovođenje ova tri elementa u sektoru kulture nose sa sobom određenu kompleksnost. Mi zaista još uvek trebamo prostor za istraživanje i laboratorije. Drugačije ne možemo očekivati da umetnička kreacija održava inovaciju i standard, te da će razvoj društva biti izbalansiran.

Džim Dojl

autore sa visoko postignutim kvalitetom produkcije, te naša sposobnost da pristupimo zaista specijalnom tržištu za naše knjige. To nam omogućava da nastavimo kao relativno mala izdavačka kuća, ali ja bih rekao to je „jačina našeg značaja“.

• *Sve vrste savremenog menadžment su značajne u današnje vreme. U Velikoj Britaniji postoji specijalni fokus na taj sektor i mogu reći da je jedinstven u odnosu na druge zemlje. Koje teme su najinteresantnije za vas i zašto?*

Martin Vest: Mi izdajemo knjige koje sadrže aspekte biznisa, menadžmenta i organizacije života. To uključuje biznis u širem smislu, uključujući javni sektor, privatni, volonterski i nevladin sektor. Imamo nekoliko pravaca u izdavaštvu koji idu od finansija i ekonomije do rizičnog menadžmenta, komunikacija, projekt i program menadžmenta, marketinga, liderstvo u sektoru kulture i dugih biznis disciplina. Knjige koje me najviše interesuju su one koje nemaju jasni presek naslova u kojima se teško vidi okosnica i u kojima je najteže da se odredi karakter. To uključuje liderstvo i vladavinu, održivost i društvenu odgovornost, i pitanja u vezi odnosa između biznisa i društva, okoline, preduzetništva i inovacija, takođe znanja i mudrosti u biznisu. Problem sa biznis i menadžment izdavaštvom je da je mnogo glupih knjiga bilo objavljeno na te teme. Najbolje prodavane biznis knjige uglavnom nisu dobre već dobro promovisane knjige koje su popularne samo zbog imena autora, pre nego zbog stvarne vrednosti onoga što zaista sadrže. Ja nisam

zaintersovan za biznis „gurue“, nego za autore koji su iskreni i autentični.

• *Kako vidite budućnost izdavaštva i knjiga u globalu?*

Martin Vest: Svi govore da će digitalna izdanja zaminiti štampane knjige i da izdavači treba da vide da se neki autori samo izdaju ili prave svoj materijal slobodno dostupan na vebu. Kao i ostali izdavači mi smo u skladu sa vremenom uveli i e-knjige i takozvano štampanje po zahtevu, kao i tradicionalno štampanje knjiga. Ipak zahtev za štampanim knjigama još uvek je veći i kod biblioteka, studenata i istraživača. Mnoge sprave za čitanje e-knjiga nisu baš mnogo od pomoći kad vam treba tekstualna navigacija i pronalaženje referenci ili korsičenje indexa. U kontekstu pitanja kvaliteta, ljudi će shvatiti da urednički tim izdavačke kuće i kapacitet tržišta koje izdavač može da obezbedi je zaista vredan. Izdanja self – publishing su dostupna, ali prodaja takvih knjiga je zaista težak proces. Nadam se da će ljudi shvatiti da ulaganja koju urednici čine za knjige koje su odabrali knjige te neverovatna količina intelektualne svojine koju autori i izdavači investiraju u načinu na koji produciraju knjige. Takva investicija mora da ima opipljivu vrednost da bi ljudi uložili novac i kupili knjigu, i platili za dobru knjigu više nego za neku lošu. Kvalitet je bitan.

• *Na kraju. Da li mislite da knjige sa inovativnim temama mogu promeniti i doprineti održivom razvoju društva?*

Martin Vest: Da, naravno da mislim. Odnosi se na knjige koje sam prethodno rekao da najviše podr-

žavam i volim da objavljujem. Svakako mislim da je sada vreme za dobre knjige koje imaju pozitivan efekat. Duša traži pravac, između ostalih stvari, propast nekih starih pravila daje mogućnost novim autorima koji su uzeti u obzir izvan mainstream-a. Što se tiče izdavaštva dobijaju šansu da budu čitani i viđeni. Mislim na mongo prizvoda u školama koji nisu inspirativni ni najmanje koji su viđeni do sada kao glavna utvredna stvar za izučavanje, a da će se stvari pomeriti u smeru da se čitaju ljudi koji su do skora smatrani „uvrnutima“. Danas je više nego ranije moguće prići pitanjima interdisciplinarno i obuhvatiti istovremeno biznis, i društvena pitanja. Mislim da mi moramo da budemo pažljivi sa autorima koji pišu o održivom razvoju i da izbegnemo da budemo viđeni kao idealisti. ■

Video sam mnogo inovacija, jer je moja praksa zasnovana od početka na inovacijama pre nego na teoretskom razvoju ili formalnom obrazovanju. Mislim da je opasno uzimati u obzir samo ono akademsko istraživanje sa akademskog nivoa i ne uzimati one inovacije koju su zasnovane na iskustvu i koje su deo svakodnevnih prakse na radnim mestima i dolaze od praktičara koji nisu ni svesni da su inovatori.

II radna premijera predstave „Azami“ Jožefa Nađa

Nastajanje kosmogonije

Razgovarala: Nataša Gvozdenović

Ništa nije stvoreno kao ultima materija – u svom konačnom stanju. Sve je isprva stvoreno u svojoj prima materija, svojoj izvornoj tvari; posle toga dolazi Vulkan i alhemijским činom razvija je u njenu konačnu supstanciju... jer alhemija znači: privesti svom kraju nešto što nije bilo dovršeno.

Paracelzus

U Kanjiži je Jožef Nađ decembra 2012. priredio nešto što možemo nazvati drugi deo radne verzije predstave „Azami“. Prvi deo imali smo zadovoljstvo pogledati u Kanjiži pre godinu dana, a ovo je bila *druga stanica putovanja*.... Podsetiću: inspiraciju za komad pronašao je u maskama koje dolaze iz Slovačke. Njihova jednostavnost, gotovo bezizražajnost, po mom utisku, *utisku gledaoca*, otvara prostor lucidosti. Maska, naravno, služi ritualu prelaska, a svaki ritual prelaska traži vrstu smrti, kako kaže Elijade, *svesti se na kostur* i neizostavno, prići, delovati sa posvećenjem. Jožef Nađ sa svojim timom to čini iskusno i čarobno. Najpre, govorimo o onom o čemu je govorio i što je činio Jozef Bojs- spasonosnoj saradnji intuicije sa raciom, svesnog sa nesvesnim sadržajima.

Jožef Nađ i ja razgovaramo odmah posle predstave u dvorištu Regionalnog centra „Jožef Nađ“, veoma je hladno, osetite miris Nađovih motanih cigareta, koje su obavezan deo scene, dobro raspoloženi (premijera) smeju se dok pričamo, a u jednom trenutku, u toj kanjiškoj decembarskoj noći, počinju da zvone zvona.

• *Planirali ste, posle prve verzije predstave Azami, put u Sardiniju za Dan mrtvih...*

Jožef Nađ: Nisam stigao, nisam se dobro organizovao i nisam bio na Sardiniji.

• *Hoćete ići?*

Jožef Nađ: Ne znam šta ću raditi sledećeg novembra, možda ću imati turneju, ali ću stići jednog dana, sigurno...

• *Predstava govori, pokazuje nam ritual prelaska*

Jožef Nađ: Prelaska i vraćanja i sećanja i kontinuiteta... kad se koristi maska onda smo već izvan normalnih ljudskih stavova, čovek se oseća

drugačije, kreće se drugačije i moguć je odnos sa misterijom. Šta je životna energija? Šta je duševna energija? I kako se sklapaju... komad govori o tome. Ne samo o tome... ali i o tome (smeh)

Maska je lik svih mogućih likova. Maska je, za mene jezgro, ne znam kako za druge, ali onako kako pokušavam da je shvatim, kada se opredeljujem za masku u tom momentu ona je roditelj svih ostalih maski... ona je centar pažnje, uzdignute pažnje.... U nekim drugim primitivnijim okolnostima ritual sa maskama je prilika za korespondenciju sa Bogovima, svemirom...

Danas u pozorištu, dobro je ako možemo da uhvatimo nešto od mitskih dubina, ali naš jezik je drugačiji. Današnji pozorišni jezik se još traži...

• *Nije još definisan?*

Jožef Nađ: Pa, nije, nije. To je počelo još od stare Grčke, pokušaj da nađemo nešto adekvatno ritualima koji su bili prirodni zato što je svet uređen, povezan, sve je bilo vezano sa sadržajima kolektivnog nesvesnog... A od Grka se pravi pozorište i oni su smislili da neko mora da se potpiše, da stoji iza svega toga. Sam moraš da napraviš celu kosmogoniju, a plemena su kosmogonije pravila generacijama... Ogroman posao koji radi jedan čovek.

• *I vi ste to preuzeli na sebe? (smeh)*

Jožef Nađ: Svi koji rade u pozorištu su svesni da je tako i to je jako, jako teško.. Zato i ima toliko različitih puteva za sad, ali se razumemo... lako smo u fragmentima danas, sve je razbijeno i ne znam koliko je vremena potrebno, jedan život nije dovoljan da se promisli dovoljno duboko... Još i publika treba da vas prati...

(čuju se zvona)

• *Zašto je važan čin prelaska? I povratka?*

Jožef Nađ: Smrt i besmrtnost su najstarije ideje koje nas prate. Možda čovek tu hoće da nađe neki odnos ili odgovor... Pozorište je prostor gde to pitanje može da se postavi na jako oštar način. Gust način.

• *Šamanski karakter predstave*

Jožef Nađ: To su jako senzibilne stvari, ne možemo se danas baviti šamanizmom na način na koji su se njime bavila primitivna plemena, ali na način kako je to činio Jozef Bojs, možemo. Kroz eksperiment. Sa prirodom se ne može komunicirati bez mozga, on omogućava unutrašnje viđenje, spajanje sa elementima i zakonitostima prirode u čistoći. Ali to više nije šamanizam to je vrsta ubeđenja, vere da nešto postoji, da je moguća druga vrsta komunikacije.

• *Ako bi govorili jezikom elemenata koji bi bio element ove predstave?*

Jožef Nađ: Nema još dominantnog elementa... Možda će biti svetlost. Komad nije završen biće još mnogo scena, menjaće se scenografija...

• *Nastavlja se putovanje...*

Jožef Nađ: Ovo je samo jedna stanica, *work in progress*...

• *Likovnost*

Jožef Nađ: Paralelno radim, izmišljam prostore, bavim se fotografijom, filmom, ali najviše vremena posvećujem sceni, tu mogu da obuhvatim sve prostore.

• *Šta očekujete od vremena koje dolazi?*

Jožef Nađ: Ništa, nadam se samo da ću ga imati dovoljno (smeh) da završim ono što sam zamislio.

• *Zašto je pozorište najvažnije?*

Jožef Nađ: Zato što se sve miče u krugu...Kada uhvatimo, kada osećamo da smo uspeali da uhvatimo *primu materiu*, taj matriks koji nam je došao u susret i kada osećamo da nam on odgovara, da nam postaje partner onda sam zadovoljan. Pozorište čini mogućim niz takvih trenutaka. ■



Foto: Edvard Molnar /

Mal Dramski Teatar – Bitola

Korak ka evropskom teatru

Piše: Ljiljana Mazova

Portret jednog teatarskog čuda koje se stalno iznova obnavlja i začuđuje:

Mal dramski tetar – Bitola

Pozorište je u Makedoniji već dugo na nivou prosečnosti sa predstavama koje su uglavnom kratkog veka. Teatarske kuće su svrstane u ona koja su od nacionalnog interesa i ona koja su pod jurisdikcijom grada u kome egzistiraju. To je princip po kome se dobija novac za održavanje rada institucija i plate za zaposlene, a svi za nove predstave svake godine konkurišu u ministarstvu za kulturu republike Makedonije na konkursu za programe od nacionalnog interesa. Novina u odnosu na brigu države za teatar je da se grade četiri pozorišne zgrade, formirana su tri nova pozorišta, u ansamblima su zaposleni novi glumci a plate su pristojno povećane... Većih rezultata što se tiče samog kvaliteta skoro i da nema ili su čista ekskluziva. Situacija je generalno rezultat političke polarizacije koja se navodno uselila i u teatar. Direktorska, menadžerska mesta se uglavnom menjaju posle izbora, „zaslužni“ dobijaju funkcije, njima bliski reditelji sa njima omiljenim autorima potpuno po vlastitim željama postavljaju nove predstave u kojima su opet njima bliski glumci ili drugi saradnici. U ovakav obrazac se svakako ne uklapa *Mal Dramski Teatar – Bitola* koga veoma precizno kroz sve nametnute političke stranputice sa puno ljubavi vodi iskusni Blagoj Stefanovski. Tetar je formiran 2008. godine, jedva je od „najmlađih“ koji pri tom i nema svoj prostor. Lokalna vlast koju vodi nekadašnji glumac Narodnog teatra u samoj Bitoli ne podržava ga ni na jednom nivou. U nacionalnom programu godišnje prođu im tek jedan ili dva projekta a pri tome donacije su minimalne. Ipak, *Mal Dramski tetar – Bitola* na repertoaru ima četrnaest predstava/projekata, tri su u pripremi (jedan je koprodukcija sa Solunom a drugi sa NETA), predstave koje se igraju na raznim festivalima po Balkanu i Evropi. Do sada su osvojili ravno dvadeset nagrada (kolektivnih ili pojedinačnih) u svim teatarskim kategorijama koje čine jednu predstavu. Njihove predstave igraju se u Bitolju, Ohridu, Skoplju,



Strumici, Beogradu, Sofiji, Bukureštu, Kopru, Ljubljani, Prištini, Tirani, Korči, Puli, Vraci, Krakovu, Istanbulu, Londonu, Beču, Sarajevu, Podgorici, Prizrenu, Kragujevcu, Zagrebu. Mal Dramski Teatar – Bitola nema profesionalni stalno zaposleni ansambl niti druge pozorišne službe. Ima glumce, reditelje, dramaturge, autore koji se okupljaju oko projekta, rade se produkcije ili koprodukcije, uz pomoć sve manje sponzora. Reditelji predstava su iz Makedonije ili iz regiona: Martin Kočovski, Sofija Ristevska, Ljupčo Georgijevski, Oliver Frlić, Gradimir Gojer, Zoja Buzalkova, Elin Rahnev. Igraju najiskusniji glumci: Joana Popovska, Bajruš Mjaku, Anastas Popdimitrov, do mladih glumaca iz celog regiona koji u predstavama govore na različitim/svojim jezicima (Bugarska, Crna Gora, Kosovo, Srbija, Bosna i Hercegovina, Slovenija, Hrvatska, Albanija, Grčka).

Posebno mesto njihovom radu imaju koprodukcije kao velika šansa za ujedinjenje teatra u regionu ali i publike koja s poštovanjem i znatiželjom prati ovakav tip teatarskog udruživanja. To su predstave „Crveno“ po romanu Orhana Pamuka i „Leksikon YU mitologije“ u čijim realizacijama su teatri i festivali koji su umreženi u NETU. NETU čine: Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici, Istarsko kazalište u Puli, festival Ex Ponto u Ljubljani, festival Mess u Sarajevu, teatri „Kambetar“ i „Kosoves“ u Prištini, Festival malih pozorišnih formi u Vraci, „Joakim Fest“ u Kragujevcu, narodni teatri u Prištini, Tirani, „Kulturanova“ u

Novom Sadu, Dramsko-lutkarski teatr u Vracam, Gradski teatar u Istanbulu, Narodni teatar u Sarajevu, Primorski letnji festival u Kopru... Igraju se drame Dejana Dukovskog, Joneska, Lorke, Goce Smilevskog, Gogolja, Euripida, Brehta, Pintera...

Na početku pete godine postojanja *Mal Dramski Teatar – Bitola* izdao je informativni katalog u kome su sve odigrane predstave po sezoni sa detaljnom informacijom o delu, autoru, režiji, glumcima, festivalima i nagradama. Izdanje je na makedonskom i engleskom jeziku, bogato ilustrirano fotografijama nagrađenih predstava. Idejni i umetnički rukovodilac, Blagoj Stefanovski između ostalih piše: „*Mal Dramski Teatar – Bitola* je upravo teatar ovog vremena: stalno je otvoren za sve puteve, za sve ideje, za duh novog vremena, za čoveka u ime nezadovoljstva i nade, za njegove poraze i verovanja, za njegove radosti i boli. *Mal Dramski Teatar – Bitola* je napravljen kao odgovor na stanje u teatru u našem gradu, našoj državi kao izlaz iz kruga prosečnosti. Makedonski teatar je preko *Mal Dramski Tetar – Bitola* uhvatio pun korak sa evropskim teatrom i sa tendencijom da traži svoje pravo mesto u životu nacije, a sa druge strane da prihvati vrednovanje iz drugih evropskih sredina i tako teži ka novim formama koje su po prirodi stvari otvoreniji za nove umetnike, za mlade umetnike koji dolaze.“

Blagoj Stefanovski je bio više od dve decenije direktor Narodnog teatra u Bitolju, a to su godine kada je taj teatar bio među najuspešnijim na nekadašnjem YU prostoru. Bio je u prvoj deceniji ovog veka ministar za kulturu Republike Makedonije. U to vreme pokrenuo je formiranje pozorišne mreže koja je dobila ime Nova Evropska Teatarska Akcija (NETA). Danas je njeno sedište u Ljubljani. Stefanovski je i dalje njen predsednik. Prave se projekti u kojima učestvuju dvadesetak teataru i više festivala iz regiona i Istočne Evrope. Sledeći projekat je Art televizija koja će pokrivati teatarsku umetnost na širokom planu kroz informacije o predstavama, snimke predstava, razgovore sa umetnicima. U suštini ostvaruje se ideja da se udružuju reditelji, glumci, dramaturzi, muzičari, scenografi, kostimografi iz raznih sredina. To je ono što treba našem današnjem teatru: ujedinjenje teatarske misli i energije na nivou različitosti u kojoj se spajaju ideje zajedništva. NETA je pokrenula, nastavila već prema onome što je sazdana po načinu na koji NETA funkcioniše i otvara za druge, jasno se pokazuje da su to novi stimulusi, nove akcija za sve one koji učestvuju u realizaciji ovakvih poželjnih inicijativa. *Mal Dramski Teatar – Bitola* je svakako posebnost koja iz takvih realizovanih ideja zaslužuje posebnu pažnju. ■

„Rote fabrik“

Privlačnost industrijskog nasleđa

Razgovarala: Nataša Gvozdenović

Teatar je život i važno je da umetnici koji se bave pozorištem znaju da od života naprave umetnost. Zato što se na sceni, bez ikakve ograde, dešava ono što je živo. Film to ne može, jer je drugačija forma. U svesti o tome leži potencijal teatra. U pozorištu koje nije intelektualno, već celovito vidim veliki potencijal.

Rote fabrik“ je legendarni alternativni kulturni centar koji se nalazi na obali ciriškog jezera. Zapravo je to nekad bila fabrika svile, koja je 70-tih godina prošlog veka trebalo da bude srušena, na sreću nije, već je pretvorena u ono što je do danas- kulturni centar koji se sastoji od tri celine: muzičke, one koja se bavi vizuelnim umetnostima i, naravno, teatrom. Postoji od 1980-e, a epitet legendarni umnogome opravdavaju ime na onih koji su prodefilovali njegovima odajama – predavanja su tamo držali Noam Čomski, Ernesto Kardenal, Ginter Gras... Režirali Hajner Gebels i Kristof Martaler... Nastupali Sonic Yout, Yello, Nirvana.... između ostalih.

Koliko je prostor važan u teatru, izlišno je pričati, na posletku prostor daje kontekst dešavanju, vrstu okvira, *jedan je od učesnika*, a ako pričamo o kontekstima sasvim je prirodno da je pozorište u poslednjoj četvrtini prošlog veka, kada su ljudi postali svesni mogućnosti industrijskog nasleđa i slobode koja se nalazi u skeletnim konstrukcijama, svoje mesto našlo u napuštenim industrijskim prostorima. Otišlo je tamo da se inspiriše i da na miru stvara.

„Rote fabrik“ je veliko, moćno, zdanje od crvenih cigala, sa nezaobilaznim raskošnim grafitima po svuda...Ima nečeg dendističkog u tim odajama i tom dvorištu, ipak je to bila fabrika svile, a opet ti su prostori postali otvoreni za svaku vrstu dobrog eksperimenta.... Zapravo je tako sa alternativnim, subkulturnim prostorima – mešavina osetljivosti, vitalnosti, oštine i dobrog ukusa.

Pozorišne programe „Crvene fabrike“ , „Fabriktheater“-a, od 2010-te kreira mlad i posvećen tim a to su: koreograf Mihael Rueg, dramaturškinja Silvi fon Kenel i moj sagovornik, reditelj Mihael Šreder.

Razgovor koji je pred vama daje ključ, objašnjava čitavu filozofiju tog *crvenog fabričkog teatra*.

- *Teatar fabrik je pozorište koje je smešteno na obalu ciriškog jezera u prostor nekadašnje fabrike. Dakle u industrijskom prostoru vi nudite pozorište koje nije konvencionalno. Ja ću početi sa jednim konvencionalnim pitanjem.*

Na koji način funkcioniše „Rote fabrik“, kako birate saradnike, komade koje ćete igrati?

Mihael Šreder: Mi zapravo nemamo sopstvenu produkciju, radimo samo koprodukcije, uglavnom sa švajcarskim trupama. Oni donose većinu novca, mada Rote fabrik ima subvencije koje dobija od vlade. Postojimo već 30 godina i naše finansiranje podržavaju i grad i država, ali to nije veliki novac. Zato i radimo koprodukcije, obezbeđujemo prostor i tehničku podršku.

Saradnike biramo tako što nam razne kompanije šalju svoje biografije i snimke radova, a mi biramo ono što nam se čini da odgovara našem senzibilitetu ili što nam se čini uzbudljivim, uznemirujućim. Često se ovde igraju komadi koji su postavljeni negde drugde, prosto otvaramo prostor za različite, gotove produkcije.

Deo smo velikog letnjeg festivala „Theater spektakl“, zatim festivala „Okupacija“ u kojem učestvuju stvaraoci koji su hendikepirani, takođe počinjemo da pravimo sopstvene male festivale, kažem počinjemo, jer smo odnedavno direktori Teatra rotefabrik moj kolega Mihael Rueg i ja.

- *Pozorište čini niz situacija koje su uslovljene prostorom. Prostor je jedan od učesnika predstave. Mi se nalazimo u fabrici, adaptiranoj da primi umetnike, ali ipak fabrici koja nosi sopstvenu istoriju. Ovaj prostor nosi drugačije iskustvo.*

Mihael Šreder: Sigurno da je drugačije igrati u prostoru koji izvorno nije pozorišni. Mi imamo jednu malu salu koja je uređena po principu crne kutije i koja prima samo stotinjak ljudi. Gledalište se, da tako kažem, nastavlja na scenu.

Ja sam ranije puno radio u „Schauspielhausu“ – to je veliki prostor, prostor klasičnih situacija, on ima svoje kvalitete. Veliki prostor vam otvori um. Raditi u malom prostoru je teže, ovde nemate ništa osim male sobe. Konfrontacija sa publikom je žešća, konfontacija između glumaca i publike.



Toga morate biti svesni. Hoću da kažem ne možete biti previše poetični, na način koji to veliki prostor dozvoljava. Ne možete, ni na koji način vrdati, jer publika vidi i oseti apsolutno sve. Zbog toga je žestoko, ali je i veoma dobro. Jasno osetite energiju koja odlazi u gledalište i vraća se na scenu. Prostor vas proziva da budete poštenu i onom što radite, da radite to do kraja. Možete biti sumanuti od početka do kraja predstave i biti samo to. Ali u potpunosti. Hoću da kažem- sve se vidi. Sve se čini u punoj snazi. Vaše prisustvo mora biti stvarno.

- *Uloga reditelja je prilično promenjena u odnosu na, da tako kažem, ne tako davno vreme. Režija je, u poslednje vreme, sve češće kolektivni čin.*

Mihael Šreder: To je veoma važna promena. Gledao sam kako radi starija generacija i nisam mogao da razumem zašto rade iz pozicije u kojoj je reditelj Bog, tačnije onaj koji ima celu situaciju na dlanu. Zašto? To je glupo, na kraju krajeva. Znamo da to nije istina. To je lažna situacija koja vas ne vodi na pravi put. Ne pušta da do kraja izrazite šta ste hteli.

- *Zašto je važan kolektivan rad?*

Mihael Šreder: Zato što, a to je lični stav, na svetu ne postoji samo jedan način ni za šta. Pitanje je kako doživljavamo sebe. Šta hoćemo da budemo, koliko smo ono što želimo da budemo? Tako je u svakom segmentu- politici, ekonomiji- postavlja se pitanje za šta se predstavljamo, koju igru igramo i kako zapravo stoje stvari.

U tom kompletnom haosu između htenja, želja i onoga gde stojite trenutno, između stvarnosti kakva jeste i kakva može da bude stvara se kosmos na sceni. Ja jednostavno ne verujem da samo jedna osoba ima sva rešenja. Na kraju krajeva ja sam taj koji selektuje, ali nisam isključiv ni na koji način.

Publika učestvuje u režiji isto, na način važan za mene. I ne zaboravimo publiku koja isto učestvuje u kreiranju predstave. U odnosu sa njom, sa njenim očekivanjima dešavaju se određeni obrti koji menjaju predstavu, koji menjaju stvarnost.

- *Šta je stvarnost?*

Mihael Šreder: Stvarno je ono što se dešava na sceni. Ta je stvarnost jednako istinita kao i ona van scene. Tu nema razlike. Postoji kaos koji živimo i koji pokušavamo da osmislimo. To traje dok god smo živi, dok god smo tu. Zato je važno biti pošten prema sebi, prema ljudima sa kojima radiš. U suprotnom je vaš rad besmislen. Ako ste poštenu i otvoreni, a to je moguće biti, onda možete da" proverite" sopstvene ideje. Tek tada

stvarate atmosferu u kojoj i vi i ljudi sa kojima radite „idete do kraja puta“. Može taj put biti i ludilo. Možda će vas upravo ono izvući iz haosa u kojem ste. Ako se posvećeno bavite njime.

Ja nikad ne kažem scenografu kako da radi svoj posao. To je njegova fantazija, on tu dolazi do svoje poente. Dok radim predstavi sa kolegama pričam o svemu, komunikacija je veoma otvorena. I to je rizik, veoma je naporno tako raditi. Ali na kraju nađete način kako da sve uklopite. Takav je moj odnos prema životu i prema teatru. Uklopiti sve elemente kroz jednu moćnu silu. Kolektivan rad je proces uklapanja različitih kreativnosti.

- *U onome što je „duh vremena“ eklektizam je veoma prisutan. Na koji način koristiš „prelazak granice“ u svom radu?*

Mihael Šreder: Prirodno je da granice budu propustljive, većinu vremena. To nije deo koncepta, kada radim ne kažem: „O sada ćemo staviti malo videa u predstavu.“

Dok radimo pitamo se kako da kažemo, pokažemo neke stvari, pa je prirodno da kombinujemo vizuelnu umetnost sa pozorišnim izrazom. Ono što pravimo je istovremeno i teatar i savremena umetnost. Često „pričamo priču“ kroz performans ili ples. To daje naročitu dinamiku pozorištu. To je senzibilitet, talas koji se dešava, koji daje ton večeri, a ne koncept. Možda nam je najvažnija avantura publike – kako počinjemo, kakav utisak ostavlja scena na publiku, kakav je doživljaj publika ponela sa sobom.

Ako ste ušli, onda prosto idete dalje, u čudnovati kosmos. Važno je pronaći pravu meru u dinamici predstave, njenoj muzikalnosti, ritmu. U trenutku kada je tenzija prevelika i kada se čini da je neizdrživo, ponuditi oslobađanje, rasterećenje.

Šta god da pravimo na sceni, u kojoj god formi važno je da je to umetnost a ne **public service**.

- *Šta je cilj? Promeniti publiku?*

Mihael Šreder: Saznati nešto o životu. Publici, ne reći, ne objasniti, nego im dati osećaj, dati im mogućnost da budu deo pozorišnog iskustva.

Tetar je život i važno je da umetnici koji se bave pozorištem znaju da od života naprave umetnost. Zato što se na sceni, bez ikakve ograde, de-

Bio sam asistent Kastorfa i Martalera. Njihov rad je veoma važan za mene, imao sam sreću da radim sa njima i učim od njih. Ono što sam naučio od njih stajе u rečenicu:

“There is only your way to make an evening”.

Odučili su me od krutosti. Kastorf na svakoj probi govori:

“Ja ne znam šta mi sada radimo”. Možda i zna, zapravo.

Ali ovakvim pristupom on otvara prostor saradnicima.

Važno je bilo naučiti da se računa jedino tvoj put.

šava ono što je živo. Film to ne može, jer je drugačija forma. U svesti o tome leži potencijal teatra. To je ono što je drugačije u načinu na koji radim od klasičnog teatra. Raditi direktno i videti koje su posledice onoga što radite na sceni. To je kvalitet žive umetnosti- promena koju izaziva. Zato je normalno danas u pozorištu koristiti različite umetničke forme. Nekad imam utisak da klasičan teatar nije važan, da nije u duhu vremena. Često je, ne uvek, ima sjajnih produkcija u klasičnom teatru, ali često je intelektualan, ide samo iz glave. Vi sedite i mislite: ovaj čovek želi da mi kaže to i to. Za mene je to neinteresantno. Želim doživljaj koji me u potpunosti obuzima, čak i ako je on direktno povezan sa mojom sopstvenom tamom. U pozorištu koje nije intelektualno, već celovito vidim veliki potencijal.

- *„Rote fabrik“ je institucija koja ima ozbiljnu reputaciju. Koliko je to obavezujuće?*

Mihael Šreder: Borba oko ove zgrade dešavala se kada je osnovana 80-ih. Ovde je trebala da bude opera. Izborili su se da to bude neka vrsta kulturnog centra koji ima tri dela: muzički, jedan posvećen savremenoj umetnosti i teatar. Za dve i nešto decenije grad je razumeo da je takva institucija potrebna. Ubedili smo ih da smo važni. Prihvaćeni smo i sada nije teško.

- *Važni uticaji*

Mihael Šreder: Bio sam asistent Kastorfa i Martalera. Njihov rad je veoma važan za mene, imao sam sreću da radim sa njima i učim od njih. Ono što sam naučio od njih stajе u rečenicu: **“There is only your way to make an evening”.** Odučili su me od krutosti. Kastorf na svakoj probi govori: „Ja ne znam šta mi sada radimo“. Možda i zna, zapravo. Ali ovakvim pristupom on otvara prostor saradnicima.

Važno je bilo naučiti da se računa jedino tvoj put. ■

Jedna skraćena priča

Interpretacija, literarnost, pisanje (I)

Piše: Boško Tomašević

Savremeni svet kulture jeste jedan bipolaran svet. S jedne strane, prisustvujemo rađanju kulture koja proizvodi primarna dela, dok smo, s druge, u prilici da uočimo postojanje dela koja se bave tumačenjem prvih, pri čemu se stvara jedan ogroman opus metakulture (metaculture). Nije slučajno što je istoričar kulture Kventin Skajner (Q. Skinner) svojevremeno (1985) bio objavio jednu knjigu pod karakterističnim naslovom: „The Return of Grand Theory”, ukazavši na razlike koje postoje između dela kontinentalne teorije, naročito francuskog strukturalizma, i ostrvske (engleske) tradicije tzv. „praktičke kritike” („Practical Criticism”) zasnovane na pukom konsenzualnom modelu, lišenom svakih teorijskih ambicija i čija se eventualna prednost sastoji u tome što svoje kritičke vrednosti promovise na način kako to čini i delo originala, to jest na temelju intuicije i impresije i sve to, ponekad, začinjujući socijalnim konstrukcijama. U međuvremenu, objavljene su brojne knjige pomoću kojih se može rekonstruisati navedena situacija. Tako, primera radi godine 2000. Frensis Malhern (F. Mulhern) objavljuje knjigu „Culture / Metaculture”, na koju Stefan Kolini (S. Collini) objavljuje repliku pod naslovom „Culture Talk” (u: NLR 7/2001). Nešto kasnije Malhern objavljuje tekst „Beyond Metaculture” (u: NLR 16/2002) a Kolini „Defending Cultural Criticism” (u: NLR 18/2002) na čiji tekst odgovara opet Malhern radom „What is Cultural Criticism?” (u: NLR (23/2003). Suština debate može se definisati u jednoj rečenici: „Književnost otvara put prema čitatelju, teorija zatvara”. Kontroverze „za teoriju” i „protiv teorije” stare su otprilike onoliko koliko je star „kompozitum” „književna teorija”, a to znači gotovo stotinu godina: od prve knjige sa tim naslovom koja potiče od Aleksandra Potebnje „Beleške iz teorije književnosti” iz 1905. te knjige Borisa Tomaševskog „Te-

orija književnosti” iz 1925 do knjige Antoana Kompanjona (A. Compagnon) „Demon teorije” (1998) i knjige „Teorija – apoteka” Johena Heriša (J. Hörisch) objavljene 2005. godine. Osnovno pitanje književne teorije dá se sažeti upravo na onaj način kako je to učinio Roman Jakobson, i glasi: „Šta čini jednu verbalnu poruku umetničkim delom?” Ukoliko se striktno držimo jednog modela prema kome je teorija nešto što je egzaktno ograničeno i na temelju pravila ustanovljena oblast jedne nauke, onda jedna nauka o književnosti, odnosno jedna teorija književnosti ne može da postoji, pošto se u okviru književnosti ne može da govori o jednoj njenoj *teoriji* onako kako se govori o jednoj teoriji skupova u matematici ili o jednoj teoriji čestica u fizici, jer se potraga za zakonima, zakonomernostima i pravilnostima unutar oblasti književnosti uvek vraća na mesto odakle se pošlo, naime od samog teksta (tekstova). Pri tome se prosto i jednostavno skreće pažnja, onako kako je to učinio Klausnicer (Ralf Klausnitzer), na činjenicu da postoje „osobine teksta koje za identitet ili za razlikovanje u njemu samom postavljenih teorija nisu relevantne”. Ukoliko na ovom mestu napustimo načelna razmatranja o prirodi i mogućnostima zasnivanja jedne teorije književnosti i okrenemo se problematici interpretacije *teksta*, upravo, dakle, onoj jedinici koja interpretaciju čini izvorno mogućom i na temelju koje se interpretacija *izvodi*, onda nam ništa ne stoji na putu da pitamo: može li se primarno biće književnosti, njegov „prvi bitak” u tekstu sresti u trenutku dok ga objašnjavamo sekundarnim jezikom tumačenja? Drugim rečima, pitamo se: mogu li interpretativni diskursi, sekundarni tekstovi, egzegeze, komentari, revizije komentara, kritika kritike, meta-kritika – svi ti jezici i postupci upotrebljeni i na *n*-ti stupanj uzdignuti povodom primarnog dela

– primarni tekst doista objasniti i, na koncu, zameniti ga? Čemu zapravo teži Levijatan sekundarnih jezika? Tumačenju, objašnjenju, konačnom tumačenju i konačnoj analizi primarnih tekstova? Ali, zar sav taj materijal, onako kako ga je umetnik pretstavio i rasporedio u žaru stvaralačkog akta već, in nuce, ne postoji u primarnom tekstu? Zar se zadovoljstvo čitanja u potpunosti ne iscrpljuje prvim (i drugim i trecim etc.) čitanjem primarnog teksta? Koji smisao imaju današnje aleksandrijske biblioteke opskrbljene sekundarnim štivima koja govore o prvom i prvobitnom? No, zar još Montenj u jednom svom ogledu nije konstantovao da „više ima posla oko interpretiranja interpretacija nego stvari; i više je knjiga napisano o knjigama nego o bilo kom drugom predmetu; mi ništa drugo i ne činimo, nego se samo međusobno objašnjavamo”. Ovaj navod iz treće knjige Montenjevih „Eseja” koristio je, između ostalih, i Fuko u svom delu „Reči i stvari”, iznoseći mišljenje da je svojstvo jezika upravo u *komentar*u, te da jezik u sebi sadrži „svoj princip grananja” (M. Fuko) koji nikada ne može biti dovršen. To, s jedne strane, znači da interpretacija nikada ne može da bude okončana a, s druge, ona to ne može da bude stoga, jer, zapravo, i „ne postoji ništa što bi trebalo interpretirati”, jer je „u biti sve već interpretacija”, „same su reči interpretacije” (M. Fuko). Imajući u vidu ovo stanovište svaki kritičar i egzegeta može da nastavi svoj rad mirne savesti. Međutim, u knjizi „O realnoj prisutnosti” („Real presences”, 1989) Džordž Štajner (G. Steiner) iznosi sasvim suprotno stanovište. Sekundarni diskurs za njega jeste parazitaran diskurs, a bujanje sekundarno-intepretativnog žargona ovaj polihistor tumači našom „prognanošću iz jednog centralnog humaniteta”, to jest, zalaskom humanizma. Štajner ipak ne odbacuje svaku vrstu interpretativne delatnosti. Naime, ne odbacuje onu koja se nalazi u velikim delima literature, poput Vergilijeve „Eneide” Danteove „Božanstvene komedije” ili Džojsovog „Uliksa”, čija su dela umetničke intepretacije prethodnih dela. U prvom slučaju Vergilije čita Homera, u drugom Dante čita „Eneidu”, u trećem Džojso čita Homerovu „Odiseju”. Vergilije, Dante ili Džojso čine svojom „kritikom”, kako kaže Štajner, od „teksta iz prošlosti jednu prisutnu sadašnjost” „Drugачije nego tumačenje kritičkog ili akademskog komentatora, Džojso je spram originala isto toliko odgovoran kao da se radi o stvaranju sopstvenog dela i kao da tim stvaranjem, stavlja na kocku veličinu i sudbinu sopstvenog proizvoda”. Ničega sličnog, pak, nema kada je u pitanju „akademsko-kritički sektor” interpretacije i tumačenja. Kada Tolstoj pišući „Anu Karenjinu” čita Floberovu „Gospođu Bovari” tada

je kritika sabrala svoju energiju u pravcu „stvaralačke odgovornosti“. Tolstojeva širina i spontanost u pripovedanju, prikazivanje života kao životnog nereda, jeste „fundamentalna kritika“ na Floberovu „gušeću perfekciju“. Reč je o sektoru prirodne, stvaralačke interpretacije koja se sva nalazi u suprotnosti spram akademske koja je u znaku Saturna, „koji guši ono što prisvaja i adoptira“. Ova akademska interpretacija je, ukoliko se složimo sa Deridom, beskonačna, a beskonačna je stoga što u leksičkim i gramatičkim elementima, u sistemu ili kodu koga ovi grade, ne postoji, s obzirom na značenje, ništa što se može konačno da utvrdi. Crux svega toga leži u navodnoj činjenici da ne postoji nikakav iskaz koji bi bio imun na protiv-iskaz. Kontekst svakog iskaza je neodredljiv i beskonačan. Stoga se, sledeći argumentaciju dekonstrukcionista, i ne može konstituisati jedan hijerarhijski rez između „primarnih i sekundarnih tekstova. I jedan i drugi pripadaju u istoj meri totalitetu semiotičkih sekvenci ili *écriture*“¹. Kako sa ovim posve inkongruentnim stavovima izaći na kraj? Između Džordža Štajnera i Deride postoji nepremostiv jaz. Derida dekonstruiše svaki oblik smisla, za njega smisao nije utvrdiv (taman koliko i život) i, prema ovom filozofu *pisanja*, sve se protivi fiksiranju smisla, pa će stoga Derida reći da i samo „diferenciranje diferencira“ („Differenz differiert“), a „smisao“ je nešto što je stalno delatno (nefiksirano); on „dejavuje“ umesto da „bude“ u nekakvoj nepomućenoj, jednoznačnoj i stalnoj prezentnosti. Štajner u spisu „O realnoj prisutnosti“, međutim, upravo brani instancu prisutnosti u delu. Umesto beskonačnog mnoštva interpretacija koju podgreva akademska kritika i njen parazitski diskurs, Štajner govori da je upravo sama umetnost najpouzdaniji tumač umetnosti, pa je stoga neophodno vratiti se izvornom autoritetu logosa kao prezenciji, ponovnom priznavanju postojanja značenja i smisla, „supstancijalitetu stvarenoga“ u kome „leži osnova našeg ljudskog identiteta“ i, istovremeno, „prisutnost božanskoga u nama“. U svemu, Štajner nastoji da u nama probudi pretstavu da „u stvaranju umetnosti kao i u iskustvu iste postoji izvestan fundamentalni susret sa transcendencijom“. Pa iako se vera u Boga predala – i na ovom mestu Štajner citira Volasa Stivena (W. Stevens) – „pesništvo je ono koje je kao izbjavljenje (spasenje) života zauzelo njegovo mesto“.

Ukoliko bismo sada bili prinuđeni da biramo između Deride i Štajnera, ne bismo se stavili ni na

¹ George Steiner: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1990, str. 168



/ Denis Openhajm
Reading Position for Second Degree Burn (1970) /

čiju stranu u potpunosti. Naše privatno iskustvo filologa i tumača, s jedne strane, i iskustvo pisca, s druge, govori nam da se u pogledu Deridinih i Štajnerovih stanovišta može iskristalisati jedna intrinzična veza, koja je veza *écriture* (*pisanja*), a koja na jednom mestu, kao u žižu, sakuplja suštastva i jednog i drugog pledoajea. Instanca *pisanja* govori nam da postoji jedno beskonačno

pisanje koje ukoliko se stavi u službu tumačenja doista proizvodi ontološku besmislenost i nesvrishodnost te radnje, ali ukoliko se ono stavi na stranu stvaralačkog impetusa i kao takvo bude proizvodno-tumačeće razumevanje same umetnosti, proizvodeći je i kroz proizvodnju tumačeći je – *pisanje* tada doista biva ono koje zauzima upražnjeno mesto naše vere, spasavajući život i



/ Mel Bochner
Language Is Not Transparent (1970) /

kao takvo biva jedino ovlašćeno za „fundamentalni susret sa transcendencijom“. Pisanje kao vera koja odbacuje sve parazitarne oblike pisanja zarad demonstriranja jednog stvaralačkog *fiat*, i imajući na umu da je jezik pomoću kojega pišemo doista „već jedna vrsta skepticizma“ (E.

Levinas), no da pisanju nije cilj da ovaj skepticizam negira, nego da sa njim uporedo dela, bez pomisli na ishod, jeste onaj skupljajući logos koji sva bića zasniva ali koji, istovremeno, sve osnove razvrzuje i obesekorenjuje. To je stvaralčki crux pisanja koji svojim činovima organizovanja i dez-

organizovanja pokazuje na delu istovremeno prostor sveta-jezika i prostor jezika-sveta i sa tom „dvostrukom ekspozicijom“ izvodi nas na susret sa transcendencijom. „Pisanje je stvar nastajanja“, kaže Žil Delez, „vazda nedovršeno, vazda u toku, koje, uz to, prevršuje svaku materiju koja-se-može-živeti, odnosno iz života. To je vrsta procesa, što će reći prohođenja Života koji prolazi kroz ono-što-se-može-živeti i ono kroz život propušteno“². Delezov pojam pisanja odnosi se na situaciju jednog pisca romana ili pesnika. No, postoji i jedno pisanje koje nastaje iz potrebe da se *misli književnost* kao takva, čija je potreba utemeljena u jednom Fukoovom iskazu koji glasi da se „sve više i više književnost pojavljuje kao ono što treba da bude mišljeno“ („de plus en plus le littérature apparaît comme ce qui doit être pensé“). Ovakva vrsta radova koji *misle književnost* jesu, takođe, radovi *pisanja* koji govore o *ideji* književnosti i koja se ostvaruje kroz jezik i koja nosi, kako kaže Blanšo, „obeležje zabranjivanja svake sinteze koja samo afirmiše, preko neobičnosti odnosa, da je zadatak tumačenja značenja u njegovom beskrajnom mnoštvu neverovatan, odnosno da je beskrajno prazan“, to jest, da je analiza uvek „završena i nezavršena“³. Radove posvećene mišljenju književnosti pišu Blanšo i Derida. Ista promišljanja se, takođe, nalaze u radovima Mišela Bitora, Eduarda Glisanta, Rob-Grijea, Kloda Simona, Mišela Sera ili pak u romanima nekih postmodernih autora koji, pišući svoj roman, istovremeno promišljaju smisao toga šta čine u trenutku dok to čine. U oba slučaja *pisanje* se pojavljuje u ulozi potrebe koja je stara koliko i prva zabeležena reč i kazuje da čovek piše da ne bi umro. „Pisati-da-se-ne-bi-umrlo“ jeste prapostojbina pisanja. Stoga kada akademska nauka o književnosti ili akademska kritika ispisuje beskonačan broj stranica povodom, recimo, Kafkinog „Procesa“, onda se mora reći da Kafka nije svoj roman pisao kako bi reprodukovao navodno pre-egzistentno značenje koje ga je prilikom pisanja vodilo, nego je on kao i svi drugi pisci „produkovao značenje“, a to proizvodovanje značenja nikoga, post festum, ne obavezuje na tumačenje. Drugim rečima, proizvodovanje značenja je završeno sa proizvodanjem značenja i, posle toga, sve radnje tumačenja isprodukovanog značenja jesu suvišne radnje. Jedine legitimne radnje unutar „komentara“ jeste, primera radi, model koji se nalazi u Džojsovom postupku, koji dok piše svog „Uliksa“ „komentariše“

² Gilles Deleuze: *Književnost i život*, u: *Critique et clinique*, Paris 1993, str. 11.

³ Maurice Blanchot: *La littérature encore une fois*, u: *L'entretien infini*, Editions Gallimard, Paris 1969, str. 586.

Ovakva vrsta radova koji misle književnost jesu, takođe, radovi pisanja koji govore o ideji književnosti i koja se ostvaruje kroz jezik i koja nosi, kako kaže Blanšo, „obeležje zabranjivanja svake sinteze koja samo afirmiše, preko neobičnosti odnosa, da je zadatak tumačenja značenja u njegovom beskrajnom mnoštvu neverovatan, odnosno da je beskrajno prazan“, to jest, da je analiza uvek „završena i nezavršena“.

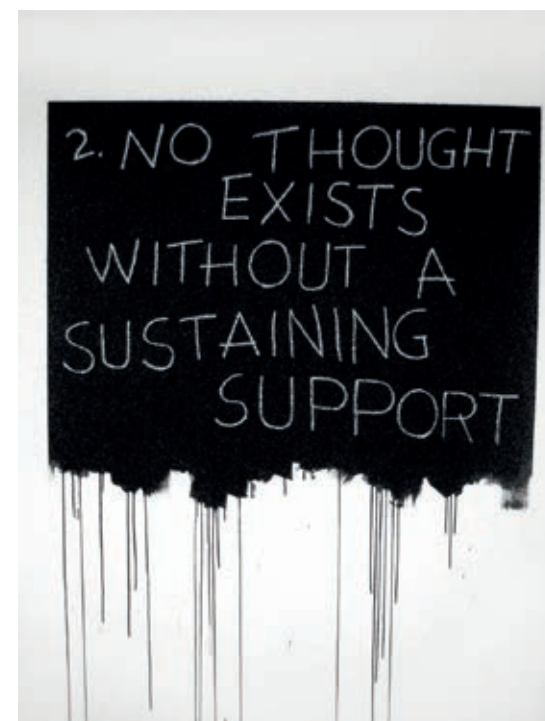
Homerov ep „Odiseju“ ili, imajući isti model u vidu, kada pisac jednog „Fausta“ (Gete) komentariše „Fausta“ svojih prethodnika. Navedimo još jedanput Deleza. On kaže: „Pokušavam jednu vrstu nomadskog i rizomatičnog načina pisanja. Jedna knjiga, nasuprot ukorenjenom verovanju, nikako nije slika sveta. Ona gradi sa svetom rizom. Postoji jedna paralelna evolucija knjige i sveta, pri čemu knjiga osigurava izvesnu deterritorijalizaciju sveta, dok svet pak izvođštava jednu reteritorijalizaciju knjige, koja se sa svoje strane sama u svetu deterritorijalizuje. Ne postoji razlika između onoga o čemu se u jednoj knjizi radi i načina kako je to učinjeno. Stoga knjiga nema nikakav objekat. Kao struktura ona postoji samo u vezi sa drugim sklopovima (strukturama), kroz odnos sa drugim bezorganskim telima. Jedna knjiga postoji samo kroz i u onome što joj je spoljašnje. Pisanje stoga nema ničega zajedničkog sa značenjem, nego samo sa „premeravanjem“ (...). Pisanje je jedan tok među drugima. (...) Mi smo „prikačeni“ na zidove već postojećih značenja⁴. Pisanje je dakle ono koje miri, proizvodeći. – Ali, šta ono proizvodi? Ono proizvodi, kako nas iskustvo uči, nefiktivne i fiktivne spise. Kako razlučiti jedne od drugih? Sledeći Serlovu logiku, ukoliko i sačinimo listu trajnih obeležja „fiktivnih spisa“, videćemo da ćemo tada morati da izbacimo upravo dve instance koje ne poseduju „skup obeležja svojstven nekom specifičnom predmetu: književnost i tekst. Zašto? Stoga, što je književnost stvar konvencije, ugovora između pisca i čitaoca o tome šta je književnost, pri čemu je tek „autorizovani“ čitalac ovlašćen da prosudi „je li ovaj ili onaj odlomak ‚ne-ozbiljne‘ tvrdnje ona vrsta koja pripada ‚književnosti‘“. Drugim rečima, književnost poseduje ono što Žak Ransijer (J. Rancière) naziva „vlastitom ne-

⁴ Das „Anrennen gegen die Grenzen der Sprache“. Methoden des Schreibens und Strategien des Lesens, Razgovor između Rolan Barta, Andre Bretona, Žila Deleza i Rejmona Federmana u Parizu 18. februara 1965. Tekst je objavljen na internet stranici Delezovih (i Bartovih) tekstova. Prim. B.T.

vlastitošću“. Pošto razmišljanje o trajnim obeležjima fiktivnih spisa izbacuje iz igre upravo instancu književnosti i instancu teksta i pošto su ove instance prebačene na teren gde se operiše sa pukim prosuđivanjem i na temelju konvencija da li je nešto književnost, odnosno tekst, ili nije, onda sintagma „vlastita nevlastitost“ jeste određenje koje govori o nečemu što nije ni unutra ni spolja, a nije ni „svojstvo stvari ni obeležje prosuđivanja o njoj“. Književnost je, dakle ona instanca kojoj se prilikom razlučivanja šta jeste fiktivan spis a šta nije, nije dala „prelazna ocena“ pa je, stoga, ona ostala da lebdi u prostoru koji se naziva „vlastita nevlastitost“ ili „nevlastita vlastitost“, što proishodi, dakako, na isto. Ipak, sintagma „vlastita nevlastitost“ sadrži u sebi pojam „vlastitost“ koji se odnosi na nešto što bi trebalo da bude stvar nekakvog specifičnog obeležja na koga se književnost može da pozove. Stoga, „misliti književnost“, znači, između ostalog, misliti i to, tu njenu vlastitost, makar i u ovako ograničenom smislu i makar se ta „vlastitost“ i ne protezala svom dužinom i širinom preko onoga polja koga nazivamo „fiktivan spis“. O prirodi toga „vlastitoga“ književnosti, o „literarnosti“ književnosti razmišljao je, pored ruskih formalista (Jakobson i drugi) i francuskih strukturalista (Bart i drugi), i francuski teoretičar književnosti Žerar Genet (G. Genette), posebno u svojoj dužoj studiji pod naslovom „Fikcija i dikcija“ („Fiction et diction“, 1991). Pitanje o „literarnosti“ može da bude obrađeno s obzirom na osnovne oblike literarnosti, potom s obzirom na kriterije na kojima se dijagnoza o „literarnosti“ zasniva i, konačno, s obzirom na način (modus) na koji se „literarnost“ pojavljuje. U slučaju kada želi da govori o osnovnim oblicima literarnosti Ženet ukazuje na dve vrste poetikâ od kojih svaka spram pitanja „literarnosti“ zasniva svoja specifična pitanja. Jedna je konstitutivistička i svoje pitanje o „literarnosti“ postavlja esencijalistički, nastojeći da precizira šta je „književno delo“. Druga je kondicionalistička i svoje pitanje postavlja znatno drugačije, naime, „pod kojim uslovima i okolnostima jedan

tekst može biti smatran literarnim?”. Prva vrsta poetike pita „šta je književnost?“ i nastoji da govori o „konstitutivnom“ kompleksu fenomena koji čine specifikum „književnoga“, dok druga poetika pokušava da sazna „kada je književnost književnost?“, (kondicionalistički kompleks fenomena), to jest pod kojim nužnim uslovima jedno delo postoji kao takvo. Kada se okreće pitanju kriterijuma na čijim temeljima dijagnoza o literarnosti valja da bude zasnovana, Ženet tada govori o tematskom kriteriju (odnosi se na sadržaj teksta, „o čemu se radi?“) i rematskom /formalističkom / kriteriju (odnosi se na karakter samog teksta, kriterijum estetičke funkcije jezika). ■

(nastaviće se)



/ Mel Bochner
No Thought Exists Without a Sustaining Support (1970) /

Gordana Đilas, pesnikinja

Poezija je način da se život odobrovolji

Razgovarala: Gordana Draganić Nonin
Foto: Aleksandar Kamasi

Poezija je način da se život odobrovolji, da mu se udahne smisao, mogućnost da se zaodenem spoznajom koja oplemenjuje, od koje se raste u duhovnom smislu, u smislu razumevanja Drugog. Ona je i jedina mogućnost za odbranu jednog Mogućeg sveta.

Rođena 1958. godine u Nakovu kod Kikinde, Gordana Đilas je u Novi Sad, gde je završila Filozofski fakultet, grupu za Jugoslovenske i opštu književnost, ponela „banatske nepregledne beline horizonta“ i mir sa sobom. Od tada objavljuje poeziju koju „piše oduvek“, a za njene stihove kažu da su natopljeni „melanholijom zrelosti“. Pesnikinja je sa naglašenim smislom za detalj i poetsku sliku, stišanim lirskim govorom prožetim gorčinom i ironijom, nenametljivom meditativnošću.

Mihajlo Pantić je predgovor za knjigu izabranih i novih pesama Gordane Đilas „Bila sam poslušno drvo“, nazvao „Mali trenuci trijumfa nad prolaznim“. Njene zbirke „Učitelj sećanja“, „Sećanje koje se nije dogodilo“ i „Druge stvari“ – trilogija su kulture sećanja. Nagrađena je „Pečatom varoši sremskokarlovačke“ i nagradom Zavoda za kulturu Vojvodine „Milica Stojadinović Srpkinja“.

• Za zbirku poezije „Sećanje koje se nije dogodilo“ ste nagrađeni od strane Zavoda za kulturu Vojvodine za 2011. godinu nagradom „Milica Stojadinović Srpkinja“. To je nagrada koja nosi ime po našoj prvoj pesnikinji koju su zvali „vrdnička vila“. Prvu nagradu govorili ste o njenom tragičnom životu i njenoj poeziji koji su za vas bili inspirativni, podsetili ste i na neke osobine koje nam i danas nude njena poezija...

Gordana Đilas: Nisam mislila samo na njenu poeziju i na to šta danas ona predstavlja u našem pamćenju, a svakako se njeno delo ima čita-

ti i sa predznanjem istorije kulture i književnosti, ona traži dobrog čitaoca, mislila sam na sveukupan doživljaj njene ličnosti, energiju koju je ostavila u svom vremenu i šta danas ona nama može ponuditi, šta baštinimo iz njenog iskustva i poezije. Sada su njen život i njena pesma u jedinstvenoj celini, jer je Milica Stojadinović učinila da njen život sraste s njenim delom. Ostala je istrajna i dosledna u tome i za to sam joj ispotiha zahvalna, to se poštuje. Kod Milice je to i patrijarhalni obrazac još uvek prisutan u našoj (da suzim, za ovu priliku) kulturi. Činjenica da je bila žena svakako je otežavajuća okolnost, posebno jer je bila, kako je s ponosom isticala i jedna od prvih ženskih pesnikinja u nas. Mislim da se morala suočiti s tim osećanjem krivice u sebi, a ne s predrasudama okoline koja od žene ne očekuje da piše pesme. A njena istrajnost na tom putu je za uzor, posebno jer za nju nije postojao kompromis. I to nije prošlost. Danas se, u muški postavljenom svetu, ipak malo zaustave, pa se sete da je za nešto potreban procentualan broj žena, i onda računaju, koliko žena na koliko... I forma je zadovoljena. Međutim, nisu to tako jednostavne stvari, ne sme se ispustiti iz vida ni ženska priroda, ne sme se žena toga odricati.

• Ova nagrada koja se dodeljuje u okviru manifestacije „Milici u pohode“ sastoji se, između ostalog, i od objavljivanja nove zbirke pesama laureatkinje, tako da je Zavod za kulturu Vojvodine prošle godine objavio vašu novu zbirku „Druge stvari“.

Gordana Đilas: Jeste, na moje (a nadam se) i njihovo zadovoljstvo. Stoga sam zahvalna Zavodu za kulturu Vojvodine jer su mi to omogućili, a i saradnja sa njima bila je vrlo i uspešna i prijatna, nadam se da će biti još prilike. Uspela sam da završim trilogiju posvećenu fenomenu sećanja kojim sam se bavila u prethodne dve knjige („Učitelj sećanja“ i „Sećanje koje se nije dogodilo“) u kojima sam nastojala da kroz lični doživljaj doprem do nekih iskustava, koje nosimo u sebi a da ih ni ne prepoznamo, da ne razmišljamo o njima, nešto kao emotivno pamćenje. Neizmeriv je talog iskustva, njegovi prosevi u svakodnevnom, u čitanom štivu, pa i u nečijim očima, i sve nam je to zajedničko. Nekad nam je na korist a nekada bogami i na štetu. Mislim da sam tu temu iscrplila, u smislu poetskog izazova i spremam se na neko novo putovanje. Ipak, teško sam se odvojila od ovih knjiga u kojima provejava neka vrsta žaljenja za svetovima detinjstva i uopšte odrastanja kada se sve čini moguće, i uopšte „odrađanje“ u život jer je pored svih opasnosti uspeo da očuva (ne zato što je hteo, nego što nije ni mogao ni znati drugačije) bezazlenost, naivnost, dečju, nesputanu otkrivalačku radost.

• „Nigde do sada pesnikinja nije ostvarila takvu ambijentalnu snagu, takvu sugestiju, nigde nije toliko isijavala njena raskošna fragmentarizacija...“ izrekla je svoje pohvale književna kritičarka Dragana Beleslijin za ovu zbirku. Koliko vam znači kada vas kritičari „dobro pročitaju“?

Gordana Đilas: Znači, zašto da krijem. Sve nešto razmišljam kako bi bilo dobro kada bih od tih pohvala imala malo više vremena za čitanje. To mi danas, kada se svakodnevnica pretvorila u trku za preživljavanjem dođe kao najlepša nagrada. Šta bi čovek više mogao da poželi: imati unutrašnji mir, zdravlje i vreme za čitanje. No, borba nam je predodređena, imamo je u predačkom, civilizacijskom iskustvu. Dakle, nije to glavni problem, čini mi se da je prisutnije beznađe, gubljenje onih pouzdanih tačaka oslonca koje smo imali, raslojavanje, moć koju poseduje nekolicina ljudi, ostali su na margini, pozvani samo da služe. Ničemu se više ne čudimo, nema za to vremena, jednu senzaciju za čas zameni druga... Stoga smo se zatvorili i ne primamo više, ali ne primamo i ne darivamo ni lepe stvari, jer to ide u paketu.

• U pesmi „Ona reč“ iz te zbirke govorite da, parafrazirajući, „primisao o tome gde živite samo pojačava nelagodu“. Da li je pesnicima „nelagodno“ u svetu u kakvom živimo?

Gordana Đilas: Jeste, ali tako mora da bude, kako bi onda i bilo poezije. Pesnici su poput vetre-

njača i reaguju na svaku promenu vetra, pa i onu slučenu. Sad, pitanje je koliko ko ima stvaralačke odvažnosti da o tome piše, to je druga stvar, takvi su retki. I moja želja je da postignem što veći stepen otvorenosti u poeziji, ali u drugom smeru, na neko unutrašnje otvaranje, a opet ne mogu se ubediti ni da pišem direktno po diktatu vremena, za mene je pisanje unutrašnji odgovor na tu vrstu izazova.

Poezija je putovanje ka samoostvarenju, ka potpunom iskazivanju jedne celovite i zaokružene zamisli (emocije, nedoumice, ideala, konačno...). Putovanje dugo, ponekad tegobno i mučno, a ponekad ono ima elemenata otkrovenja, kad vam se ta čestica emocije sarkana od reči, ritma, maternje melodije, melodije banatskog vetra ili banatske nepregledne beline horizonta koji pruža neslućene mogućnosti naslućivanja, osluškivanja kako raste trava, kako nas ta slatka ptica zavičaja vodi do istinskih i preobražavajućih spoznaja o tome ko smo, šta smo i kuda nam valja dalje. Kad se osvrnem unazad, a pišem od kada

znam za sebe, sada to ima nekog višeg smisla za mene. Dakle, ako sam istrajavala na toj tankoj pritki stvaralaštva ne rukovodeći se za trenutnim modnim detaljima, rizikujući da time ne postignem nikakvu ili recepciju vrlo uskog kruga ljudi, sada pogotovo nema razloga da to činim i danas. A vreme će pokazati, dolaze nove generacije sjajnih i dobrih pesnika, nove generacije potencijalnih čitalaca poezije, koji će uneti u usloznujuću stvarnost nešto od intuitivnih sposobnosti koje smo negde zaturili. Sad kada je tehnika toliko napredovala, vrtićemo se tim vrednostima, učićemo da se prepoznamo na taj način. Prvi odgovor daće poezija, ona je i najpozvanija da o tome svedoči jer to je njena priroda, definicija, ako tako želite.

• *Prošle godine je izdavačka kuća „Orfeus“ objavila i vaše „izabrane i nove pesme“ pod naslovom „Bila sam poslušno drvo“ sa vrlo iscrpnim predgovorom Mihajla Pantića koji vašu poeziju naziva „malim trenucima trijumfa nad prolaznim“. Ipak, on naglašava da je o vašoj poeziji teško govoriti i pisati*

„budući da se nematerijalnost ne da imenovati izvan prostora pesničkog teksta“. Da li je vama lakše da govorite o svojim stihovima?

Gordana Đilas: Svakako je u meni prisutna i jedna zadivljenost pred životom, pred njegovim mnogobrojnim licima, pred lepotom cveta koji niče na nekoj padini, njegova ljupkost, njegova okupanost suncem, kišom koja pada... potragama za ljubavlju, borbom. Kao da smo se odrekli jednostavnosti malih stvari koje nas mogu vratiti razumevanju sebe i svojih istinskih potreba. O tome želim da pišem, o tim malim prosevima smisla a i sama ih ponekad ne prepoznajem. I lakše mi je da pišem, i pišem sve intenzivnije, ponekad iznenađena spoznajama i emocijama koje u meni izazove napisana pesma. Ali, tu nema pomoći. Neki aspekti duhovnosti, međuljudski odnosi koji su prevršeni, koji su dovedeni do svojih paradoksa kada smo pobegli od samih sebe, tako da nam je jedostavnije da gledamo televiziju, ili slušamo muziku ili da se žalimo na nedostatak dobre volje, nemoral koji je postao normalan,



prihvatljiv, nebriga o Drugom u ime nekih ego sloboda. Ne razumem, ali osećam. Imam dovoljno godina da te razlike osećam i da me one bole.

• Često pišete o svakodnevnicima... nedavno je Radmila Lazić objavila sjajnu knjigu „Misliti sebe“ u kojoj je, u svojim kratkim beleškama i razmišljanjima o poeziji, kritikovala one koji svakodnevnicu nazivaju apriori „banalnom“, i pita se kako bismo u tom slučaju mislili o poeziji Emili Dickinson, da li je i ona o „banalnoj“ svakodnevici...

Gordana Đilas: Volim da pišem o već pomenu-toj bezazlenosti, o našem čuđenju pred svetom, o našim problemima da ostvarimo bliskost, da se razumemo, da se ne vređamo, da poštujemo drugost. Često se sa ovim susrećem, i ako je to banalna svakodnevica, neka bude tako. Inače, možda nisam dobro obavestena, nisam još nigde pročitala da se ovako govori o poeziji koju pišu muškarci, ili se varam kad kažem da je taj termin rezervisan samo za poeziju koju pišu žene. Nema banalne poezije, nema ni jedne stvari niti pojave, niti bilo čega u ovom životu o kojoj poezija ne bi mogla da svedoči. Ona je, zapravo, jedini istinski odgovor na nju, lek protiv banalnosti.

• Kostolanji je tvrdio da se nad pesnicima nadvija neka veća naredba, od njega se očekuje veće samoodricanje... trebalo bi svega da se odrekne, kako bi sve bilo njegovo, da treba da neguje higijenu patnje, mitologiju bola. Šta je za vas poezija?

Gordana Đilas: Patnja je deo života, ne možemo je zanemariti, a opet nikada do kraja nisam mogla, a ne mogu ni danas da verujem da preovlađuju ružne i deprimirajuće stvari. Jedan deo moje ličnosti to ne može da racionalizuje. Stoga stalno nosim tu nelagodu, jednu stalno prisutnu

zebnju nad životom, jedan gotovo nerazuman pokušaj da sačuvam osećanje života kao nečega što je svetlost, nekog unutrašnjeg poriva da smo rođenjem dobili neki zadatak, da opravdam svoje postojanje, da pri tom zadržim veru u moralno, pravedno, dobro. Poezija je način da se život odobrovolji, da mu se udahne smisao, mogućnost da se zaodnem spoznajom koja oplemenjuje, od koje se raste u duhovnom smislu, u smislu razumevanja Drugog. Ona je i jedina mogućnost za odbranu jednog Mogućeg sveta.

• Uradili ste i više od 60 selektivnih bibliografija savremenih srpskih pisaca i drugih književnih stvaralaca. Važite za vrlo predanu osobu kada je taj zahtevan posao u pitanju. Koliko on vama znači?

Gordana Đilas: Hvala što razumete, svakako sam iz bibliotekarstva naučila da budem metodična, strpljiva, da tragam za tačnim informacijama, da usput stičem dodatna znanja i veštine, da je to jedan vrlo važan segment mog života u kojem nalazim utočište, neku vrstu odmora od drugih životnih izazova (iako je to rad koji zahteva visoku koncentraciju i posvećenost). Bibliografija je jedna besprekorna i završena/određena celina o nekom stvaraocu ili književnom delu ili časopisu... Ona ima svoje zakonitosti uređene po određenim pravilima. Ona kazuje da izvan reda i poštovanja njegovih pravila postoji kaos. U haosu kao obilju informacija koje se umnožavaju nezamislivom brzinom, dragocen je svaki doprinos organizovanja u sistem, u celinu. Stoga je bibliograf i stvaralac tog reda i njegov čuvar, on je osoba koja osvetljava jedan određen skup informacija i obezbeđuje istraživačima kvalitetnije vreme i tako mu olakšava istraživački rad. ■



Biblioteka Boška Petrovića

Sve godinama skupljano,
mrvice paučine, predmeti smisla,
beleške,
sitnim i urednim rukopisom.
Skriveno od ostataka dnevnih potreba.
Istorija roda, ali i interesovanje za
drugačiju misao,
sitne intervencije na
štampanom tekstu,
koji, uprkos tome ostaje
hladan i tuđ.
Mir s kojim prašina klizi preko
rubova naslova
a ja je, eto, nesmetano
raznosim prstima po sebi,
odeći, vazduhu,
puštajući da me
osećanje neke privilegije povuče
da u svaku od njih zavirim,
da uhvatim smisao onog
što je iz njih pokrenulo njegovu misao
pa mu se usrdno vraćam.

I ljubav za tu ljubav,
što je tako predano, zrno po zrno
uspela da iskristališe
meru svog interesovanja
lišenog svih efemernih
i privremenih,
i ideoloških predmeta
(da ne kažem knjiga)
u čistu literaturu.

Esej

Beleške o medijima kao umetničkim oblicima

Piše: Maršal Makluan

Preveo: Vincent Spevak

U potreba izraza 'masovni mediji' je oduvek bila neprimerena. Svi mediji, pogotovo jezici, su masovni, barem kada je reč o njihovoj rasprostranjenosti u prostoru i vremenu. Ako se pod 'masovnim medijima' misli na mehanizovan pristup nekom obliku komunikacije, onda je štampa prva među masovnim medijima. Štampa, telegraf, bežični prenos, telefon, gramofon, film, radio, TV su sve mehanizovane mutacije pisanja, govora i gestikulacije. Ako o mehanizaciji govorimo kao o uvodiocu 'masovnosti' to se može odnositi na kolektivnu upotrebu nekog medija, pristup široj publici ili brzini prijema. No ipak, svi ovi faktori mogu dovesti do problema oko 'povratne informacije' odnosno manjka razumevanja između 'govornika' i publike. Vrlo se malo govori o ovim pitanjima zbog slepe pretpostavke da je komunikacija čisto stvar prenosa informacije, poruke ili ideje. Ova pretpostavka odvraća ljude od koncepta komunikacije kao zajedničkog učešća u datoj situaciji. Takođe dovodi do ignorisanja *oblika* komunikacije kao osnovnog umetničkog izražaja koji je značajniji od informacije ili ideje koja se 'prenosi'.

Na mnogo nivoa štampa je dovela do razvoda 'književnosti i života' o kojima se slabo čulo i pre štampe a koji su besmisleni danas kada štampa ili izumire ili je uglavnom slikovna. Duboko utemeljen stav o kulturi prema kom ona teče od *elite* i filtrira se dalje do popularnih nivoa ne drži vodu kada se uzmu u obzir lingvistička istorija i razvoj. Jezik je veliko kolektivno umetničko delo koje prevazilazi sav individualni rad. Današnji naivni sadržajni pogled na kulturu sprečava ozbiljno kritikovanje medija, starih i novih, kao umetničkih oblika. To je mentalni grč koji inhibira obrazovanje u tehnološkom društvu.

Sa druge strane, današnji razvoj televizije kao komunikacionog kanala nam omogućava da sta-

vimo u fokus neke od osnovnih osobenosti filmske umetnosti. Sama reč 'Holivud' sugerise sveti vrt iz kog je proizišao novi panteon našeg veka. Moć filmskog projektora da prizove bogove i boginje nije slučajna. Sa jedne strane tu je filmska kamera sa svojom analitičkom sposobnošću da zaustavi, secira i snimi pokret. Kamera zavrće tepih egzistencije. Sa druge strane projektor rekonstruiše seciranu scenu i odvrće dnevni svet kao magični čilim, svet snova. Kamera snima dnevni svet; projektor priziva noćni svet. Dnevni svet pojačan 45 stepenim vizuelnim rasponom kamere otkriva na tamnom ekranu svoju prednju stranu, glavu novčića. Gledaoci se sakupljaju u 'pećini' da posmatraju senke fantastičnog sveta koji projektuje sanjareće oko filmskog boga. Platon i Holivud se združuju u metaforički ples na pesku Kalifornije.

Prostorna slika koju dobijamo kroz oko kamere i projektor ima neobična ograničenja. Ona ima tendenciju da zaobiđe one aspekte postojanja koje karakterišu rutina, ponavljanje i kontinualni napor. Kao pripovetka ili lirski pesma, film najbolje funkcioniše u granicama jedne čudi, umnog stanja ili metafore. Njih zatim može da razrađuje ili održava minutama ili satima. Transformirajuća čarolija kratke pesme ili pripovetke postaje neočekivani saradnik kamere kao oblika umetnosti. Film je, čini se, u bliskom srodstvu sa romantičarskom umetnošću estetskog trenutka, trenutka smrznute pažnje. Kako je Kristofer Kodel (Christopher Caudwell) rekao u *Iluziji i stvarnosti* (Illusion and Reality): 'Postoji taj poetski tren i kako vreme nestaje, prostor navire; horizont se širi i postaje bezgraničan. Umetnost razotkriva svoju dualnost.'

To je tehnološki ekvivalent procesa kojim mi unutar nas rekreiramo spoljašnji svet. Umetnik zaustavlja svoju spoznaju prepoznavanjem. On

zatim obrće proces i otelotvoruje u spoljašnjem radu dramu saznanja. Faze saznanja obrnute i umetnute u novi materijal, omogućavaju nam da razmatramo, pročistimo i kontrolišemo dramu spoznaje, ples postojanja. Ovaj obrt koji vodi do kontemplacije je katarza. Upravo ovo je delovanje kamere i projektora *vis-à-vis* (u odnosu na) vidljivi svet. Tako da šta god da uvedete u taj izgled banalan mehanički proces doživljava metamorfozu. Ovde bi se mogao nagovestiti odgovor na misteriozno pitanje koje je postavio Zigfrid Gidion (Sigfried Giedion) u knjizi „Mehanizacija preuzima komandu“ (Mechanization Takes Command). U njegovom majstorskom pregledu mehanizacije hlebne industrije on je izrazio čuđenje nad činjenicom da su evropski imigranti, navikli na odličan hleb, u Americi bili toliko željni lošije fabričke vekne. Odgovor leži u činjenici da smo takođe željni fabričkih snova, plavuša, kuća i zabave. Nije li čista magična moć tehnološke okoline ono što nas navodi da biramo veštačko spram prirodnog? Hleb je pre svega umetničko delo. No kada čitava ekonomija počiva na umetničkom ili magičnom temelju, potpaljena čarobnom privlačnošću i obećanjima reklama (vizualne reklame su same po sebi magične po svojoj sposobnosti da transformišu obične predmete i situacije) nije li odbojno i gnusno tom čitavom novom sistemu i obećanju novog života prihvatanje 'prirodnih' efekata čak i na nivou fizičkog ukusa? Moć mašine da transformiše karakter rada i života snažno nas navodi da, kroz umetnost, transformišemo sve nivoe postojanja. Kolektivno, čini se da smo se povelili za ezoteričnim savetima Boderera 'sur le maquillage' ("sa šminkom", otprilike) nastojeći da kroz umetnost ponovo otkrijemo edenski svet.

Žilber Seld (Gilbert Seldes) spominje kako su u ranim danima televizije ljudi stajali ispred izloga i gledali u TV ekran koji je samo prikazivao saobraćaj na ulici gde su stajali. Tome nalik je i magična moć štampe. Reportaže uzimaju svakodnevne događaje kao što su vreme i gradska dešavanja u kojima svi učestvujemo i transformišu ih samim tim što ih smeštaju u štampani i fotografski medij. Svaka komunikacijska veza ili kanal obavezno poseduju ovu mitsku dimenziju. Neizbežni modaliteti slike i zvuka osnaženi moćima metamorfoze utoliko su veći kada ih tehnologija uveća i podari im visinu i stas moćnih duhova.

TV kamera nije filmska kamera. Ona ne zaustavlja tok dešavanja i ne pretvara ga u seriju statičnih slika. Njen kontinualni prijem je kao radio mikrofona u odnosu na glas. Još jednom, TV ekran nije filmsko platno. Na neki način sam gledalac je ekran. Katodna cev prenosi 'juriš lake konjice'. Cev



/ Andre Malro: Muzej bez zidova /

prenosi i juriš i uzvratnu paljbu. Rezultat je slika prizora naslikanih plesom elektrona. Ponovo, mali TV ekran i mala TV publika u potpunosti menjaju odnos slike, spoljašnjeg sveta i publike.

Kao što je Erasmus bio prvi koji je uvideo karakter revolucije koju je započela štamparska mašina, tako je Džejms Džojls prvi iskoristio višestruku revoluciju telegrafa, štampe, radia, filma i TV. *Fineganovo Bdenje* je već bilo počelo da se prikazuje kao orkestracija svih kanala komunikacije, starih i modernih, a njegovo vladanje umetničkim procesom kada ide o stepene saznanja je omogućilo Džojlsu da stavi sebe u centar kreativnog procesa. Bilo da se taj proces manifestuje kao lični osećaj, kolektivna nada ili fobija, građenje mitologije na nacionalnom nivou ili kulturološka norma, Džojls je tamo sa načulnim uvom, okom i noseom usred dešavanja. Uvideo je da se promena našeg vremena ('čekaj dok se Finegan probudi!') odvija kao rezultat prelaska sa superimponovanog mita na svest o karakteru samog kreativnog procesa. Tu je bila jedina nada za svetsku kulturu koja bi sadržala sva prethodna postignuća. Sam proces ljudske komunikacije, Džojls je uvideo, bi obezbedio prirodan temelj za sve buduće kulturološke operacije i strategije. Ovaj vivisekcijski spektakl ljudske zajednice na delu nam se tokom poslednjih decenija sve više približava usled povećane samosvesti o procesi-

ma i efektima različitih komunikacionih medija. Naše znanje o funkcionisanjima svesti u pred-pismenim društvima, zajedno sa našim osećajem za procese formiranja kulture u mnogim pismenim društvima, prošlim i sadašnjim, su pooštrili našu percepciju i doveli do koncenzusa da je sama komunikacija zajedničko tlo za proučavanje individue i društva. Ovome je Džojls doprineo ne samo svešču već i demonstracijom individualne spoznaje kao analogne matrice svih društvenih dešavanja, političkih, lingvističkih i ritualnih.

Ono što je Erasmus uvideo je da će štampanje knjiga da dovede do obrazovne revolucije. Video je da knjiga daje novi raspon i moć učionicama. Ono što mi moramo da uvidimo je da su novi mediji stvorili učionicu bez zidova. Kao što je moć tehnologije prognala 'prirodu' u starom smislu i stavila planetu u okvir umetnosti, tako su i novi mediji transformisali čitavu okolinu u obrazovnu sredinu.

Osvrćući se kratko na jedan aspekt fotografije koji je revolucionizirao slikarsku tehniku kao i uslove za kontemplaciju umetnosti, Andre Malro (André Malraux) je izneo svoju ideju 'muzeja bez zidova'. Glavna sila iza te ideje bilo je pojašnjenje samog slikarskog medija. Postepeno oslobođeno anegdote i naracije, platno je postalo, ne sud, već čista izražajnost. Ovo je zaveštanje Sezana, čiji je

rad na samo jednom formalnom problemu (realizacija prostora jukstapozicijom tačaka čiste boje) doveo do otkrića spektakularnog koliko i naučni proboji Planka i Ajnštajna. Ovo otkriće se istovremeno dogodilo i u poeziji i muzici. Ono nam je pokazalo da svaki vid izražaja (čak i štampu, radio i film) u budućnosti isčekuje sličan tip emancipacije. Svaki medij je na neki način univerzalan, svaki teži maksimalnoj realizaciji. No njegovi izražajni pritisci remete ravnotežu i ustroj drugih medija u kulturi. Sve veća ljudska svest o takvim posledicama nas danas, nadajmo se, navodi da ispitamo mogućnost orkestralne harmonije u multi-stepenom nagonu ka čistoj ljudskoj izražajnosti.

Erasmus, udžbenik i renesansna učionica su tema za kontemplaciju o interakciji štampane strane, kao novim umetničkim oblikom, i starijeg kulturološkog ekvilibrijuma ručnog zapisa i oralne komunikacije. Renesansna učionica je premeštena u Ameriku minus rukopisna tradicija i razgovor minus plastični milje evropske umetnosti i arhitekture. Vrtoglavo apstraktni karakter štampane strane bio je matrica američke tehnologije ali, paradoksalno, ta nova tehnologija je proizvela novi set umetnosti i novu arhitekturu koji su sve samo ne apstraktni. Ipak, prvobitna trauma kulturološkog prenosa iz starog u novi svet je istrajala.

U ovom veku, ipak, videli smo Džejmisa Paunda (Ezra Pound) i Eliota kako revolucioniziraju verbalnu kulturu Evrope svojim tehnološkim uticajem na stari svet. Suprotno tome, imali smo LeKorbusijea i Gidiona (LeCorbusier i Giedion) koji su verbalizovali našu tehnološku kulturu. Tu, čini se, leži način za isceljenje rana na našoj zapadnoj kulturi i renesansi.

Severno američka deca reaguju estetski na objekte sa pogonom. Tramvaji, lokomotive, avioni i automobili su među prvim stvarima koje izazivaju oduševljenu kontemplaciju. Međutim, u učionici učenici su suočeni sa verbalnom kulturom u obliku knjige. Za Evropljane, sa druge strane, verbalna kultura je isto toliko oblast spontanog zadovoljstva i igre koliko je mašinerija za nas. Zaključak je očigledan. Mi možemo ovladati verbalnom kulturom i evropskom umetnošću samo *ako joj prvo pristupimo kao tehničkom problemu*, baš kao što su neki Evropljani ovladali našim sportom, džez muzikom, mašinerijom i arhitekturom tako što su ih preveli u njihove verbalne kulture. Jednom kada se most pređe u bilo kom smeru on prestaje da bude potreban. Most funkcioniše samo kao gramatika i kolvka u ranim stadijumima čitanja novog jezika.

No takvi privremeni mostovi su danas neophodni ne samo između kultura već i unutar same na-

Postoji slepa pretpostavka da je komunikacija čisto stvar prenosa informacije, poruke ili ideje. Ova pretpostavka odvraća ljude od koncepta komunikacije kao zajedničkog učešća u datoj situaciji. Takođe dovodi do ignorisanja oblika komunikacije kao osnovnog umetničkog izražaja koji je značajniji od informacije ili ideje koja se „prenosi“.

še kulture za savladavanje različitih jezika slike i zvuka koje govore novi komunikacijski mediji. Poznavanje nekoliko jezika nije potrebno samo na političkom nivou. Posle četiri veka zaključanosti u dominantnom jeziku štampane strane, mi nesvesno pokušavamo da rešimo sve komunikacijske probleme na njenom pravolinijskom, sadržajno oformljenom jeziku. Toliko smo nesvesni ovog problema da smo čak izgubili i sposobnost da čitamo štampanu stranu usled tolikih smetnji koje stvaraju drugi mediji. Mnogi primećuju kako je naša kultura 'očno orijentisana'. Međutim naše oči nisu obrazovane. Slično tome, naše uši su izložene bujici poruka kao nikada ranije ali naše uši nisu obrazovane. Štampana strana nam je pokrila oči i vremenom smo izgubili osećaj za prirodu komunikacije i njen odnos sa umetničkim procesom.

Takav stav bi, čini se, mogao pružiti rešenje za 'slučaj nestale anegdote'. U *Susretu 4* (Encounter 4), student Univerziteta u Juti (University of Utah) snimio je razgovor između Dilana Tomasa i nekih članova i studenata sa departmana za engleski jezik. Taj snimak vredi koliko i svi kritički eseji o Tomasu. On je bio pun priča, komentara i opažanja koje je iznosio tokom svojih turneja, kao što su bili i mnogi drugi pesnici i umetnici. No niko se nije udostojio da ih snimi. Čini se da mi govornu reč, zajedno sa našom pop kulturom, smatramo nelegitimnom, ne zaista kulturom. Evropljani, sa druge strane, neparalizovani knjigom kao umetničkim oblikom, su uvek davali veliki kulturološki i književni značaj anegdoti, nasumičnoj opasci i 'prvom susretu' sa pesnikom ili slikarom. Oni očekuju da spoznaju um umetnika kroz spontano delovanje kao što i u razgovoru teže da pobude kreativne resurse.

U ovom pogledu džepna knjiga bi mogla biti ono što će prognati kulturološku babarogu knjige. Niska cena i praktičnost teško da su pravi razlozi za današnji uspeh džepne knjige. Pre, kako je Delmor Švarc (Delmore Shwartz) nagovestio u *Književnoj recenziji Njujork tajmsa* (Jan. 17, 1954): 'Jedina želja čitaoca džepne knjige jeste zadovoljstvo i malo je verovatno da će ga neko smatrati za prefinjenog intelektualca kao što bi to možda bio slučaj kada bi bio redovni posetilac gradske biblioteke. On nema osećaj svečane i dostojanstvene dužnosti prema džepnoj knjizi i ne smatra svoju inteligenciju krivom i odgovornom ako mu je ona dosadna jer džepna knjiga nije predstavljena kao spomen ljudskoj kulturi koji čitaoca obdaruje superiornošću.'

Džepna knjiga skida kletvu sa kulture. U našem miljeu ona je *novi oblik* komunikacije. G. Švarc je ranije istakao da studenti čitaju knjige jer ta navika pospešuje komunikaciju. Posle se odriču knjiga jer one ometaju normalan društveni život. Međutim, džepna knjiga omogućuje ljudima da se vrate ovom samačkom poroku bez da on kompromituje njihovu socijalnu poželjnost.

Pre nekoliko godina časopis Partizan Rivju (Partisan Review) je uradio istraživanje svojih čitalaca i utvrđeno je da su oni većinom iz starosne dobi od 18 do 25 godina. Uspeh džepne knjige pokazao je da bi manji format časopisa mogao privući mnogo širu publiku.

Sa druge strane, tvrdi se da je za trenutnu popularnost gramofonskih ploča sa polifonom muzikom zaslužan rast tehničkog interesovanja za muziku razvijenu od strane džajv i bibop grupa pre par godina. Tehnička analiza i istorija muzike u kontekstu pisanih, i kasnije, štampanih partitura je potrebna da bi se pojasnili neki od odnosa između slike i zvuka. Štampane partiture su verovatno bile odgovorne za razilaženje reči i muzike posle 16-og veka ali su, čini se, takođe omogućile maksimalnu slobodu izražaja 'čiste muzike'. Vizuelni, štampani oblik je omogućio oslobađanje formalnih aspekata zvuka od oralnog i verbalnog temelja muzike. Isto kao što je i *vers libre* (slobodni stih) predstavljao napor da se pobegne od dominacije štampane poezije nad slobodnim oralnim šemama verbalne muzike. *Vers libristes* (pisci slobodnih stihova) su se svesno vratili gregorijanskom pevanju, litanijama i popularnim govornim ritmovima kao osnovi.

Navika posmatranja komunikacijskih medija kao umetničkih oblika neizbežno vodi do stava da su i istraživački instrumenti takođe umetnički oblici koji magično izobličavaju i kontrolišu predmet istraživanja. Kritička svest o ovoj činjenici je mo-

derne naučnike spasila od mnogih grešaka ali ona se sporo probija u popularnoj sferi. Naravno, veliki komunikacijski i zabavljački karteli Severne Amerike nisu orni da promovišu takav tip kritičke svesti. Postojeća kulturološka paraliza stvorena od strane utemeljnih elitističkih teorija o kulturi im, uveliko, ide na ruku. No, mogli bismo spekulirati o tome do koje mere smo izbegli direktnu političku kontrolu medija usled pogodne ravnodušnosti prema uticaju medija dok god se oni mogu koristiti za javnu zabavu i privatnu dobit. Ovo se možda pokaže kao nesvesna politička mudrost. No, do sada se zasnivala na nesigurnoj pretpostavci da 'ako kontrolišeš poruku, kontrolišeš sve'. Istorija bilo kog medija pokazala je upravo suprotno. Pitanje je da li će magični oblici komunikacije ostati u upotrebi zabave radi, a stari biti rezervisani za politiku. Ruzveltovi radio govori bi imali slabiji uticaj da su novine i uredništvo bili na njegovoj strani. Pretvarajući se da nova magija može ostati ograničena na svet zabave, mi pravimo pretpostavku da će doći do stare podele oblika i sadržaja što je zasnovano na doktrini da je oblik komunikacije neutralan. Čak su i Hitler i Gebels, srećom, verovali u ovu zabludu zapadnog sveta. Trenutno, čini se da živimo sa iluzijom ali i sa magičnim medijima. Naravno, ovo stanje možda ispadne trajno. ■

/ Nam Džun Pajk: Čelo /



Poetika zenitističkog plakata i reklame

„Umetnost na ulicu!”

Piše: Ivana Miljak

Posmatrati ludilo reklama i plakata, živeti u njemu a ne zapitati se odakle je došlo znači potpuno se prepustiti njihovom uticaju, koji može biti dobrodošao ukoliko vrši umetničku funkciju, i krajnje nepoželjan ukoliko mu je komercijalna funkcija svrha.

Časopis Zenit

Časopis *Zenit*, glasilo avangardnog pokreta zenitizam, pokrenuo je februara 1921. godine u Zagrebu Ljubomir Micić, koji ga je sa prekidima izdavao i uređivao sve do 1926. godine. Kalendariski mesec februar ostao je simbolični početak svakog narednog godišta časopisa; ta izdavačka praksa se ustalila sve do njegovog gašenja. U toku svoga izlaženja *Zenit* je imao četiri mesta izdavanja: dva stalna, Zagreb i Beograd, i dva povremena, Minhen i Berlin. Povodom petogodišnjice časopisa, u broju 38, urednik se priseća ideja i težnji koje su ga navele da časopis pokrene: „...nije se smelo ostati više u okviru svoje duše. Moralo se preći okvir regionalne ograničenosti. Moralo se razliti van okvira, do najviših ljudskih visina. Moralo se je pobediti sebe t.j. individualizam i pripravljeti se za novu i naslućenu epohu kolektivizma. Za to novo stanje duha i duše trebalo ja naći adekvatan izraz: trebalo je bezuslovno, da taj novi saltomortale balkanskog duha dobije i novo ime, trebalo je, da se bezuslovno pocrta i spoljna razlika od sličnih evropskih pokreta novoga vremena. Trebalo je odlučno preseći sve tradicije, evropske i domaće, kako bi se nemilosrdno i pod novom zastavom objavio rat do istrage svemu, što zaudara po odvratnoj prošlosti. Najvažnije bilo je, da se nađe put ove prve borbe za kulturnu nezavisnost Balkana i novo stradanje čovečanstva. Najviša tačka naših težnja van okvira je Zenit, a put naših napora neka bude zenitizam. Reči su postale delo. Na tim osnovama počelo se hučno i bučno graditi. Najpre razarati, a zatim stvarati!”. Istim povodom, na istom mestu, supruga Ljubomira Micića, saradnik časopisa i pokreta, pod pseudonimom Nina- Naj kaže: „Bilo

je to ravno pre pet godina, u dan, kad je noć najduža i najcrnja i kad se sunce ponovo rađa. Toga dana pričao si mi divnu priču, koja je izvirala iz duge, crne noći i rađala se sa suncem. Priču o bratskoj saradnji svijuu mozgova, pisali oni ma kojim jezikom. Iza godina klanja, koje su pritiskale kao mora, osetio si potrebu, da nađeš brata iza svake granice, pa da se zajednički borite protiv najvećeg zla, protiv gluposti”. Podnaslov *Zenita* obeležavao je poetička načela časopisa. „Internacionalna revija za umetnost i kulturu” korišćen je tokom dvogodišnjeg izlaženja. Namera mu je bila da naglasi međunarodni karakter glasila i da istakne široko polje interesovanja, pravcem od umetnosti ka kulturi u najopštijem smislu. Počev od četvrtog broja podnaslov je izmenjen u „Internacionalna revija za novu umetnost”. Časopis *Zenit* je doprineo internacionalizaciji umetnosti, i upoznao jugoslovensko područje sa istočnoevropskim avangardnim tendencijama; komunicirao je sa Parizom preko Ivana Gola, sa mađarskim skupinama u Beču „MA”, Marinetijskim, češkom avangardom, bugarskim časopisom „Plam’k”, sa Erenburgom i El Lisickim i njihovim berlinskim časopisom „Vešč”. Sva energija časopisa odlazila je na međunarodnu afirmaciju, što se u literaturi navodi i kao negativna tendencija koja je onemogućila put prema umetničkoj sintezi. Časopis *Zenit* je pružao otpor tradiciji, civilizaciji, evropskoj pseudokulturi. Prihvatao je i prikazivao konstruktivistička načela, tražio je jednostavan i neposredan izraz duše.¹

¹ Prethodnim smo imali nameru uputiti čitaoca u osnovne karakteristike časopisa, i pokazati kontekst u kom

Zenitističko shvatanje nove umetnosti

Pod pojmom „nova umetnost” podrazumevamo tendencije i stvaranja od 1910. do 1930., dakle umetnost avangarde. Svaka epoha nova je u odnosu na prethodnu; u ovom slučaju ipak koristimo sintagmu „nova umetnost” jer su i zenitisti pod tim podrazumevali nova strujanja i snažne umetničke vibracije tih godina. Specifičnost avangarde i u tome je, što se unutar jednog pravca razvilo dosta različitih, takozvanih „izama”, te možemo govoriti i o shvatanju nove umetnosti svakog izma posebno. Mnogi brojevi časopisa *Zenit* su sjajna svedočanstva šta je nova umetnost za zenitiste, odnosno na koji način su je oni shvatali i stvarali. „Nije svejedno-starost ili mladost! Nije svejedno-stara ili nova umetnost. I zato što nije svejedno, očigledno, i kod nas se je moralo opredeliti, jasno i glasno: za umetnost, za stvaranje, protiv inferiornosti i amaterstva. Mi smo se opredelili za novu umetnost, iz duboko etičkih čovečnih i socialnih pobuda...Svi težimo zajedničkom cilju, ka internacionalizaciji kulture. Pod jedinom i kao nebo širokom zastavom novih ljudi, prvi put neumorno i zajednički rade pesnici, slikari, skulptori, muzičari, arhitekti, filozofi, pozorišni i filmski glumci. Nikada dosada, među ovim umetnicima, nije bilo toliko drugarstva i jedinstvenog rada kao danas, kada su svi vezani međunarodnim meridijanima i međunarodnom organizovanom dušom i srcem...Ukratko, da ponovim, šta hoće zenitizam i kakva je njegova uloga u novoj umetnosti sveta? Ponavljam: zenitizam hoće da sintetizuje novu umetnost pomoću balkanske stvaralačke elementarnosti i bori se za balkanizaciju Evrope... Nama se je već davno smučilo od raznih kulturnih istorija, koje su pisali bibliotekarski pacovi, daleko od svih života...Da, nova umetnost treba da je život u životu.” Tekst „Nova umetnost” koji je Ljubomir Micić izložio na konferenciji održanoj na otvaranju prve međunarodne izložbe u Beogradu, 9. aprila 1924. godine, ukazuje na bitne odrednice shvatanja umetnosti zenitista²: težili su internacionalizaciji kulture iz koje potiču, odnosno balkanizaciji Evrope; podržavali su i sprovodili sinkretizam umetnosti, dakle težili spajanju poznatih i tek

nastaje misao o novoj umetnosti i nova umetnost sama. Onima koji bi pogledali i rado pročitali nešto više o časopisu preporučujemo knjigu „Zenit 1921- 1926”. Ovo neobično i zanimljivo izdanje, koje su priredile i napisale Irina Subotić i Vidosava Golubović, sadrži 43 broja časopisa, knjigu i dve fascikle sa časopisima.

² Pored ovih, zenitističke tendencije bile su: otpor prema tradiciji, konstruktivistička načela, otpor prema civilizaciji i evropskoj pseudokulturi, jednostavan izraz, „neposredan izraz duše”, totalnost života.

nastalih vrsta umetnosti; zalaganje za novu umetnost koja „treba da je život u životu“ zalaganje je za umetnost koja nije trebala više da bude knjiška. Muzeji i galerije nisu trebali da budu jedina mesta gde se umetnost uživa. Umetnost je trebala da uđe u svakodnevicu, da bude dostupna svima. Tekstovi i novinski članci su počeli da uzvikuju: „Izbacite umetnost na ulicu!“ Urbani prostori, grad i ulica, kao prostori gradskog kretanja, postali su prostori u kojima se umetnost stvara i prikazuje.

Zenitistička teorija plakata

Dvadesetih godina prošlog veka nastaju i razvijaju se nove umetnosti, naročito vizuelne: „treba revolucionirati naše vizualno mišljenje“ pisao je Aleksandar Rodčenko. U sredstvima moderne komunikacije, časopis *Zenit* vidi mogućnosti do tada neotkrivenih vizuelnih saznanja i delovanja, te apsorbuje njihov savremeni karakter: fotografija, reklama, plakat, radio, džez, moderna igra, novo pozorište.³ Novi duh i nova misao, avangardna i zenitistička, zahtevala je i nov izraz. Nove umetničke tendencije i težnju za novim izrazom zenitisti su spojili i razvili izuzetnu plakatnu umetnost. U 13. broju časopisa *Zenit* nailazimo na sjajan pisani dokument o tome šta Ljubomir Micić misli o plakatu. Tekst pod nazivom „Umetnički plakat“ napisan u aprilu 1922. godine, malog je obima, nalazi na poslednjoj stranici časopisa, poslednji u nizu tekstova: „Današnji moderan plakat je umetnički faktor na ulici, u dvorana, u pozorištima (scena bi često više uspela kao plakat nego kao realan nameštaj), u filmu itd. Faktor ulica je najjači! Ulice gradova onih naroda kojima je umetnost deo ili svrha života daje posve jasan stepen umetničke visine.“ U daljem tekstu Micić daje dva primera plakata koja je video i daje sud o njima koji se, s obzirom na vreme, čini dosta stručan. Svoju stručnost Micić će svakako potvrditi izborom umetnika i plakata koji su predstavljali zenitističku umetnost. „Na zagrebačkim stubovima i izlozima viđen je takav jedan umetnički plakat koji je zavredio da ga se istakne. Izradio ga je Asir za „sokol 16.II“. Do potpunog uspeha u harmonizaciji boja fali mu možda još modri ton koji je verovatno i u plakatskoj brzini izostavljen. Inače je najbolji i možda jedini što smo ga dosada imali. Pokušaj Šumanovića da

³ Da bi na nama zanimljiv način shvatio kako funkcionišu zenitistički sinkretizam umetnosti, čitaoc se upućuje na tumačenje Aleksandra Flakera jednog od naj-reprezentativnijih tekstova Ljubomira Micića „Šimi na groblju latinske četvrti“; Flakerov tekst se može naći u „Nomadima ljepote“ na stranicama 239- 246.

dade plakat za Grabancijaša je neuspeo. Ono je slika a bitnost plakata ne sme biti promašena. Slikarstvo bezuvetno ima plakatsku budućnost.“ Svega dva, tri meseca kasnije, tačnije u leto 1922. godine Micić boravi u Berlinu, upoznaje Erenburga i Lisickog, ostvaruje saradnju sa ruskim konstruktivistima, a kao sjajan plod takve saradnje nastaje izuzetno razvijena i uspešna plakatna umetnost čije ćemo primere u daljem radu prikazati i analizirati.⁴

Primeri i analiza zenitističkih plakata i reklama

U sveobuhvatnoj analizi plakatne i reklamne umetnosti u *Zenitu*, ostvarenja smo razvrstali u četiri grupe: 1. umetnički plakati 2. plakati za zenitistička večernja 3. reklame za knjige i izdanja biblioteke „Zenit“ 4. reklame za firme i brendove. U daljem tekstu ćemo izložiti analizu po jednog primera iz svake grupe.⁵



/ Ilustracija br. 1: „Reklame“ Josif Klek /

⁴ Veza jugoslovenskih zenitista i ruskih konstruktivista zbog važnosti i razvijenosti zaslužuje poseban tekst. Irina Subotić smatra da su ruski konstruktivisti omogućili sinkretizam u *Zenitu*, a kakav je njihov uticaj na plakatnu umetnost čitajte pomalo u daljem tekstu.

⁵ Primera ima dosta, manje ili više zanimljivih. Nezanimljivih nema. Pronaćićete ih na stranicama časopisa, u pomenutom fototipskom izdanju, u Narodnom muzeju, u katalogu sa izložbe zenitističkih ostvarenja osamdesetih godina, i još po negde.

Na prvoj ilustraciji je delo Josifa Seissela „Reklame“, odnosno Jo ili Josifa Kleka, kako se potpisivao u *Zenitu*, nastao 1923. godine. Tehnika kojom je rađen ovaj plakat je tuš, akvarel. U Klekovim „Reklamama“ prepoznaje se značaj ideja vodilja Aleksandra Rodčenka zbog principa kioska koji je Rodčenko koristio pre Kleka. Na stranici 34. broja *Zenita* iz novembra 1924. godine, pronašao se plakat „Reklame“ ali sa malim izmenama u odnosu na predstavljeni na ovim stranicama. Umesto natpisa SKF, što je naziv slovenačke firme, stoji natpis Zenit.⁶ Dakle, ovde predstavljeni plakat je poslužio kao matrica za onaj u časopisu *Zenit*, a sam *Zenit*, iza čijeg naslova se krije internacionalni časopis za umetnost i kulturu, Klek je stavio na nivo komercijalnih reklama, brendova i marki. Umetnost i svakodnevica su se sjedinili. Klekov plakat iz 1924. je jedan od praktičnih primera na kojem su sprovedli ideju o poistovećivanju umetnosti i svakodnevice. Koje su još ideje zenitista vizuelno predstavljene na „Reklamama“? Svakako prvo primećujemo konstrukciju kioska koja dominira. I pored toga što je jasno uočljiva, tekstualnim znacima u donjem levom uglu smo obavešteni o tom umetničkom postupku. Po veličini i položaju, slikovno ima prednost nad tekstualnim. To je bila jedna od ideja novog vremena, avangarde i zenitizma. Kiosk predstavlja simbol urbanog, mesto modernog života ali i mesto svakodnevice, pa se umetnost ponovo poistovećuje sa njom. Kiosk je svakako i mesto koje je preplavljeno reklamama, natpisima, časopisima i drugim vizuelnim medijima; umetnost je stavljena u novi kontekst i tako desemantizovana. Središnji deo plakata a gornji deo kioska, povlašćeni položaj, zauzimaju upravo nazivi firmi, reklame, te je akcent na njima; ovim postupkom nam je rečeno kolika je njihova uloga u novom vremenu. Apstraktni geometrijski predmeti u bojama i oblicima tipičnim za konstruktiviste su u drugom planu što vidimo po poziciji koju zauzimaju: pored natpisa BOR koji je u pozadini i pored naziva URUGVAJ koji je u donjem levom uglu. U ravni sa natpisom BOR,

⁶ Dodavanje natpisa na već postojeću matricu zabeleženo je i krajem 19. veka, u periodu koji je pre avangardnog obeležio istoriju plakata. Umetnici su pristajali da im se na slikama dopiše naziv nekog proizvoda i da se taj rad upotrebi u reklamne svrhe. Na tu ideju prvi je došao direktor preduzeća „Pears soap“ koji je ubedio slikara Džona Milejza da ustupi svoje delo, portret dečaka koji pravi mehuriće od sapunice, da bi se njime reklamirao sapun. Neverovatan uspeh „Mehurića“ podstakao je crtače da ponude plakate sa opštom namenom, gde je uz neutralnu sliku pisalo „Nečiji džem“ ili „Nečije mleko“, što je omogućavalo kupcu plakata da sam upiše ime svog proizvoda ili preduzeća.

takođe u drugom planu, nalazi se žuti pravougaoni oblik u kojem ne piše ništa. On, smatramo, nosi ideje koje nose i kvadrati Kazimira Maljeviča. Čak i potpis Josif Klek se nalazi na beloj površini koja je opet na crnoj podlozi, što opet asocira na slikarske postupke Maljeviča. Takođe se i podloga samog kioska sastoji od crnih i belih kvadrata. Iako u drugom planu, konstruktivistički pravac i suprematizam su neizostavni u zenitističkim ostvarenjima. Sa desne strane u središnjem delu nalazi se površina sa natpisom REKLAM i Klekovim potpisom što podseća na informacije naslova nekog dela i potpis autora koji se obično nalaze u donjem desnom uglu. Ovim se menja tipična i tradicionalna pozicija istog. Naizgled nevelik poduhvat, postupak je desemantizacija tradicije, tipične avangardne tendencije. U donjem delu plakata nalaze se dve ljudske figure, pri čemu nam je prostorno bliži čovek čija put i način odevanja simbolišu primitivne kulture kojima su se avangardisti vraćali; umesto u antici, avangardisti su inspiraciju pronalazili u plemenskim narodima. Figura komunicira sa gledaocem jer prstom pokazuje onaj središnji deo plakata, upućuje na bitno.⁷ Dela crnačke plastike i egzotična umetnost naroda Polinezije imali su za njih istu inspirativnu snagu kao dela antičke umetnosti u doba renesanse⁸. Druga ljudska figura nam šalje tekstualnu poruku VREME VAŽNO, na kojoj je VREME ispisano crvenim slovima, pa se sadržaj vizuelno i semantički ističe. Zenitisti su insistirali na važnosti vremena i bili su svesni promena koje su se desile u određenom trenutku. Na plakatu „Reklame“ iz 1924. godine nam je takva zenitistička misao prikazana tako što je upravo tekstualna poruka „vreme važno“ zamenjena sa reči ZENIT, tako da reč Zenit iza sebe krije važnost vremena kao faktora koji utiče na vrstu i značaj promena.

U sledeću grupu svrstani su plakati koji su služili za objavljivanje zenitističkih večernji. Dakle, u odnosu na plakate prve grupe, plakati druge grupe namena je drugačija, rađeni su drugim sredstvima i tehnikama, dok su unutar svoje grupe rađena na isti način. Primer sa druge ilustracije je plakat za zenitističku večernju Marijana Mikca u Sisku, 18.8. 1923. godine. Marijan Mikac se

⁷ Ovim člankom vas i mi pozivamo da komunicirate sa tekstom, te da pogledom na ilustracije, pronalazite ono što i mi ili suprotno od nas.

⁸ Ivan Gol, Micićev saradnik u uredničkim poslovima u jednom vremenskom periodu, naglašavao je potrebu za povratkom iskonskom jeziku, te je ideale tako zamišljenog jezika nalazio u jeziku Crnaca. Bio je uveren da bi Crnci doživljaje telefona i radija opevali mnogo intenzivnije, adekvatnije i prirodnije nego oni što su.

uključuje u rad grupe i u krug saradnika oko časopisa još u zagrebačkoj fazi. Njegova prva objavljena pesma „Zenit-spektar“ u 22. broju *Zenita* napisana je u duhu zenitističkih načela i nosi karakteristike pesme-manifesta. Ubrzo posle pojavljivanja u časopisu, usledilo je beogradsko izdanje njegove pesničke zbirke „Efekt na defektu“. Delujući u poeziji programski i u tematskom i u motivskom smislu, Mikac postaje jedan od važnih saradnika koji će raditi na širokoj popularizaciji i usmenoj propagandi svoga stvaralaštva i aktivnosti grupe. Plakat je mahom ispunjen tekstom, pa kada ga pažljivo pogledamo, predstavlja gotovo potsetnik, program zenitista u malom. Sadrži najpre osnovne podatke o održavanju večernje, mesto, datum, sat održavanja kao i cena koja se plaća na ulazu. Prostori u kojima se podaci nalaze imaju svedene konstruktivističke elemente. Tipografija na ovom primeru ne začuđuje; akcenat je na informacijama. To su najpre principi nove umetnosti zenitizma koji se ogledaju u borbi za večnu mladost, za pobjedu barbarogenija, za balkansku novu umetnost a protiv sentimentalnosti literature. To su programske odrednice koje smo iščitali i na prethodnoj grupi plakata, s tim što su u ovoj grupi predstavljeni na drugačiji način. Položajem i veličinom natpisa „Zenitizam bori se za balkanizaciju Evrope: ISTOK protiv ZAPADA“, istakli su jedan od bitnijih postulata za koji su se borili i o kome će biti reč na večernji. Jedino sa čim se nismo u prethodnom susreli jeste sintagma ISTOK protiv ZAPADA. Radi se o polarnosti u kojoj je jednu stranu zastupao Micić, Istok odnosno Moskvu, dok je Ivan Gol zastupao Zapad i Pariz. Ta krilatica i jeste bila glavno geslo zenitista od kada je Ivan Gol ušao u redakciju časopisa Zenit, dakle od 8. broja. Drugi deo plakata je iskorišćen za informacije o časopisu i biblioteci Zenit.

Grupu reklama za knjige i izdanja biblioteke Zenit predstavimo sa dva različita primera koja reklamiraju istu knjigu: „Stotinu vam bogova“



/ Ilustracija br. 2: Večernje Marijana Mikca /

Ljubomira Micića, izašoj u biblioteci Zenit pod brojem 3. Obe reklame su se našle u časopisu Zenit. Prva je složenija tipografski i znakovno. Naslovljena je: ZENITISME = L'ART NOUVEAU BALCANIQUE. Natpis je na francuskom. Časopis Zenitizam je karakterističan po tome što je objavljivao tekstove i na stranim jezicima, odnosno na izvornim jezicima datih tekstova. Na dnu reklame se nalazi natpis sa istim značenjem, samo na nemačkom jeziku: ZENITISMUS = NEUE BALKANKUNST; zar vas ne potseća ovaj postupak na primer balkanizacije Evrope? Sa leve i desne strane nalazi se isti natpis, s tim što je sa jedne strane napisan ćirilicom dok je sa druge latinicom. Pokazali smo na nekim primerima, a ima ih još dosta na stranicama časopisa, da su zenitisti skloni kombinovanju ova dva pisma, a gradovi u kojima je časopis izlazio odaju i zbog čega je to tako. Ispod natpisa na francuskom nalazi se naslov knjige napisan najvećim fontom uz koji stoje dva uzvičnika tako da je i grafički naglašena poenta reklame. Ispod naslova knjige nalazi se podnaslov iste, koji je sam po sebi začuđujuć: zenitistička barbarogenika u 33 čina i veselom predigrom u 8 večeri, ali u ovom slučaju neistaknut jer

njegova važnost nije velika a kom likovanost ne bi poslužila funkciji reklame. Drugi deo nosi podatke o Nikoli Tesli i Ljubomiru Miciću. Tekst ispod Micićevog imena i prezimena obimom je veći, ali je ime Nikole Tesle podvučeno debljom linijom, stavljeno na prvo mesto te su Micić i Tesla u ovoj reklami poistovećeni. Tesli je Micić posvetio knjigu, nazvao ga barbarogenijem, ubicom mraka, otkrivačem radiotelegrafije. Iako odlična poruka jer je primerom pokazana, suvišna je za reklamu koja treba da sadrži osnovne podatke o reklamnom proizvodu, odnosno o knjizi. Takođe i tekst ispod Micićevog imena sadrži informacije koje u toj prilici ne predstavljaju bitno.

Druga reklama za istu knjigu je ostvarenija, jer je efektivnija. Sadrži naslov knjige odštampan najvećim fontom, kao najbitniji, zatim ime i prezime autora nešto manjim i sasvim malim naziv izdavača. Ova reklama se takođe sastoji iz dva dela koja su ista sem po pitanju pisma kojim su napisana. Ta dva dela spaja natpis ZENITISTIČKO PENSIŠTVO, čiju važnost predstavlja skladan font kojim je napisana. U ovoj reklami se ponavlja



slika prsta koji upućuje na nešto bitno, i koja se često sreće na stranicama Zenita.

Od sledeće i poslednje grupe reklama se očekuje da najviše ispune komercijalnu funkciju jer se odnose na firme i proizvode.

Nalaze se u svakom broju časopisa Zenit. Pozicija im je uglavnom bila ista; u većini slučajeva nalazile su se na poslednjoj stranici, u nekim brojevima samo na spoljnjem delu a najčešće na oba. U malo brojeva nalazile su se i na prvoj unutrašnjoj strani, dok ostale unutrašnje stranice časopisa nisu služile u takve komercijalne svrhe. Uglavnom su se štampale reklame istih proizvoda; najčešće su to bila mala industrijska preduzeća, trgovina, poneki zanatlija i retka banka (Balkanska banka, osiguravajuće društvo „Dunav“, tvornica čokolade „Union“, pelinkovac, engleski štofovi, cigaretni papir i tako dalje).

Na reklami za satove marke Zenit primećujemo osnovne informacije, naziv i mesto prodavnice skladno prikazane. Odmah ispod tih informacija nalaze se dva pravougaona oblika sa porukama koje, sem što su u skladu sa programom zenitizma, imaju neverovatno primamljivi prizvuk kojim u potpunosti obavljaju funkciju reklame. U levom gornjem uglu poruka proglašava Zenit satove najboljim na svetu; ne predlaže već naređuje

/ Ilustracija br. 3 /

„Današnji moderan plakat je umetnički faktor na ulici, u dvoranama, u pozorištima (scena bi često više uspela kao plakat nego kao realan nameštaj), u filmu itd. Faktor ulica je najjači! Ulice gradova onih naroda kojima je umetnost deo ili svrha života daje posve jasan stepen umetničke visine.“

da svaki moderan čovek mora imati sat marke Zenit bez kompromisa i opcije i obećava da ćete kupovinom Zenit sata biti u trendu, moderni, gde god da krenete. Konceptija reklamne poruke je sasvim poznata; nalazi se i danas na svakoj stranici časopisa. Ova reklama poručuje isto što i program zenitizma jer poziva na internacionalnost, kosmopolitizam, modernost, savremenost pa je i ciljna grupa kupaca verovatno ista kao i ciljna grupa konzumenata zenitističke umetnosti. U desnom uglu obećava se kvalitet koji je već potvrđen i to nagradom u Parizu; (možda je bilo zgodno umesto informacije o nagradi staviti fotografiju Ivana Gola, kao svojevrsne „nagrade iz Pariza“). Ono što je potpuno u skladu sa zenitizmom i njihovim načinom izlaganja koje smo do sada videli, jeste da se isti tekst, samo na francuskom nalazi u donjim uglovima iste reklame. Na sredini je prikazana unutrašnjost sata, kojom otkrivaju proizvod u potpunosti, dakle nemaju šta da kriju jer proizvode samo kvalitet. Ostvaren je sklad između zenitističkog programa i reklame za satove, a kako su zenitisti isticali važnost vremena, čudi što reklame za časovnike nisu bile jedine dozvoljene na stranicama glasila.

/ Ilustracija br. 4 /



Da li je umetnost izašla na ulicu?

Primerima iz prve grupe radova smo utvrdili da su zenitisti bili u potpunosti dosledni kada je reč o vizuelnom prikazu svojih teorijskih stanovišta. Dakle sve ono što su na veoma dovtljive, kreativne, zanimljive, potpuno nove načine vizuelno prikazali putem plakata, nalazi se u tekstovima koji teorijski prikazuju njihova uverenja. Poetički stavovi koje smo iščitali iz prve grupe radova, iz umetničkih plakata su: povezanost sa ruskim konstruktivistima, kosmopolitizam, veza sa gradskim i urbanim, tendencija spajanja svakodnovnog i umetničkog, humanizam, naklonjenost crnačkoj umetnosti, okrenutost ka mladima, nihilizam, raskid sa tradicijom. Ista grupa radova nam je pokazala da jedna od osnovnih težnji zenitističkog shvatanja nove umetnosti, po kojoj bi umetnost trebala da bude dostupna za svakog, koja je i teorijski iskazana u tekstu Ljubomira Micića



/ Ilustracija br. 5: Reklama za Zenit satove /

Nikada dosada, među ovim umetnicima, nije bilo toliko drugarstva i jedinstvenog rada kao danas, kada su svi vezani međunarodnim meridijanima i međunarodnom organizovanom dušom i srcem...Ukratko, da ponovim, šta hoće zenitizam i kakva je njegova uloga u novoj umetnosti sveta? Ponavljam: zenitizam hoće da sintetizuje novu umetnost pomoću balkanske stvaralačke elementarnosti i bori se za balkanizaciju Evrope... Nama se je već davno smučilo od raznih kulturnih istorija, koje su pisali bibliotekarski pacovi, daleko od svih života... Da, nova umetnost treba da je život u životu

„Umetnički plakat“, praktično nije ostvarena iz dva razloga. Najpre, znaci uz pomoć kojih su građene poruke na plakatima su komplikovani i nerazumljivi za one koji se ne bave zenitizmom i koji ne znaju za njihova programska načela.⁹ Drugi razlog je taj što su plakati koje smo prikazali izlagani u galerijama, i danas se nalaze u muzeju, a upravo je umetnost trebala da izađe iz tih uobičajenih prostora na ulice, među ljude.

Druga grupa plakata čija je namena bila obaveštavanje ljudi o održavanju zenitističkih večernji je takođe izrazila poetičke stavove zenitista. Preovladali su verbalni znaci u skladu sa namenom, a za razliku od prve grupe gde su iako kombinovani, vizuelni znaci dominantni, poruka u plakatima druge grupe je eksplicitna i jasna većem broju ljudi. U tekstu „Moderna reklama“ iz 34. broja *Zenita*, u dobroj reklami se zahteva „savršena organizacija čitavog teksta, boje i forme, razvijene do potpune snage dejstva“, jer se zna da najupečatljivije ostaje u sećanju gledaoca, a to su u ovom slučaju osnovne informacije.

⁹ Ovo je još jedan u nizu primera avangardne kontradiktornosti: težila je dostupnosti svima i na svakom mestu a često je bila nerazumljiva.

Treća grupa plakata i reklama čija je namena bila reklamiranje knjiga iz biblioteke Zenit su nam, isto kao i prethodna uglavnom tekstualnim i ponekim vizuelnim znakovima, pokazala sledeća programska načela: kosmopolitizam, razvijenost tipografije, ideal barbarogenija. Ukoliko se ponovo oslonimo na stavove iz teksta „Moderna reklama“, zapazićemo da u prvom primeru nije u potpunosti ostvarena funkcionalnost kao što je to u drugom primeru na kojem su prikazane samo one bitne informacije koje ispunjavaju reklamnu funkciju. Čak i u isključivo komercijalnim reklamama koje čine četvrtu grupu primera, zenitisti su pokazali sjajno umeće u iskazivanju poetičkih načela. Iz ovih primera čitamo vezu sa konstruktivizmom, kosmopolitizam, vezu sa mladim i savremenim. Ovom grupom funkcionalnost je u potpunosti ostvarena. Micić je bio svestan uloge reklame i koristio ju je zbog konstantno teškog materijalnog stanja. Tekst „Jedan pesnik koji postaje šef jednog anonsno-reklamnog preduzeća“ iz 1923. godine nam to i potvrđuje: „...g. Micić imao je izgleda jednu originalnu ideju, na koji način može da izvuče izgubljeni novac, ako ne i da zaradi. I ovih dana pojavila se u izlogu knjižare Cvijanović jedna šarena zenitistička plakata (rad g. Joa Klo, zenitiste) pravljen u reklamne svrhe. Opšte je poznato da reklama, ako je čovek samo

koliko toliko dobar reklamer, može da podnese mnogo. A g. Miciću sve se može poricati, izuzev da nije umeo da reklamira sebe. I postavši tako prvo poznat međ svetom, otvoriće on anonsno-reklamno preduzeće „Zenit“. Prestaće da piše pesme i pišaće samo račune, i ko zna da uskoro neće biti bogat čovek što mu se nikad ne bi desilo da je ostao vođa književnog pokreta Zenit“. Ovaj tekst nam govori o svesnosti Micića o ulozi i moći reklame, pokazuje nam i sarkazmom naglašenu ogorčenost činjenicom da reklamom može da se zaradi dok se sa umetnošću jedva preživljava, a optužbama bismo se možda i pridružili da ne znamo u kakvoj bedi je živio i umro Ljubomir Micić.¹⁰

Zenitističkim načelima artikulisanim kroz nove vidove vizuelne umetnosti, zenitisti su ostvarili sjajnu plakatnu i reklamnu umetnost. Ipak, nekim plakatnim primerima nisu ispunili jednu od osnovnih avangardnih i zenitističkih načela: umetnost za sve na svakom mestu.

Prilog interdisciplinarnom tumačenju avangarde i opomena da odsustvom takvog, avangarda može biti nepotpuno tumačena i slabo doživljena. ■

¹⁰ O materijalnom siromaštvu Ljubomira Micića svedoči i Irina Subotić u tekstu u knjizi „Od avangarde do arkadije“.

Esej povodom knjige Aleksandra Gatalice *Veliki rat*

Brkovi cara Vilhelma Drugog

Piše: Vladimir Gvozden

Šta je o Velikom ratu moguće reći, na književni način, nakon bezmalo jednog veka i niza kako literarnih obrada ovog motiva tako i promišljanja o odnosu književnosti i istorije, traume i sećanja?

Veliki rat je u Evropi uništio stari svet i u ljudske živote uneo novu zamršenost, stvarajući „izgublenu generaciju“, što je danas gotovo sasvim potrošena engleska sintagma koju u jednom razgovoru s početka sedamdesetih godina prošlog veka upotrebljava Crnjanski: „Ja sam vezan za tu generaciju, zato što sam bio vojnik, pa onda kad dođete iz onog masakra osećate se izgubljenim. Englezi imaju ime, to je ona *izgubljena generacija*“. Prvi svetski rat je pripovedaču zavodljivih *Hiperborejaca*, kao kakvom sabratu iz stvarnosti, „pokvario život i mladost“. Većina učesnika verovala je da će rat, koji je počeo usred leta, potrajati do Božića; niko nije pretpostavljao da će Evropa iz 1914. nestati zauvek. Kako kaže Pol Fusel u sjajnoj knjizi *Veliki rat i moderno pamćenje*: „slika stroge podele jasno prožima koncepciju vremena pre i vremena posle Velikog rata, osobito kada duh posmatra kontrast između predratne idile i ratnih nepodopština“. Rat je izazvao niz traumatičnih posledica koje su dovele do promena u kulturnom ponašanju Evropljana, uključujući tu i temeljne preobražaje u razumevanju vremena i prostora, i to ne samo zato što je ekonomija vremena u ratnim uslovima drugačija nego u mirnodopskim, pa čak ne ni zato što je geografija kontinenta posle rata izmenjena. Nova oružja, dostignuća tehnološkog razvoja i modernizacije, podmornice, avioni, bojni otrovi i artiljerija, doveli su do milionskih žrtava. Posle takve devastacije, dalje slavljenje ideala kao što su ljudsko dostojanstvo i vera u progres nije više bilo lako ni utemeljiti ni braniti.

Fenomenologija rovovske borbe

Neposredno po okončanju rata, francuski psihijatar Ežen Minkovski je napisao ogleđ o fenomenologiji rovovske borbe pod naslovom „Kako ćemo živeti budućnost (a ne šta znamo o njoj)“ koji tada nije štampao, ali ga je kasnije uključio u studiju *Proživljeno vreme* u kojoj je analizirao zavisnost subjekta od njegove orijentacije u vremenu: u modusu delovanja individua se kreće u pravcu budućnosti, uranja u okolnosti rukovođena željom da ovlada događajima; u modusu očekivanja budućnost nadire ka individui i ona se povlači pred sveobuhvatnim okolnostima. Veliki rat je zaoštrio kontrast između ova dva načina doživljavanja vremena. Za ratnike dominantnu ulogu igrala su očekivanja, jer je rat ograničio njihove aktivnosti, suzio moguća zbivanja i eliminisao osećanje da su u stanju da vladaju budućnošću – ona je u potpunosti van pojedinačne kontrole. Minkovski to iskustvo poredi s poznatom epohalnom slikom – potonućem broda „Titanik“. Rat je neumitan poput sante leda što plovi ka brodskom pramcu – subjekt je obuzet iščekivanjem, ispunjen užasom pred nepoznatim haosom u kojem će se naći za nekoliko trenutaka.

Takav tip izvesnosti doveo je posle rata do rascepa unutar subjekta: dok je očekivanje prožimalo ratno iskustvo, aktivnost je dominirala predratnim i počela da osvaja posleratno razdoblje, tako da se ova generacija našla uklještena između dva pomenuta modusa, odnosno između pitanja kako živeti budućnost i šta o njoj možemo

znati. Slično je i sa istorijom; prema tradicionalnom shvatanju istorija je na strani pobednika, ali Veliki rat je pokazao da, čak ni u slučaju pobede nema izvesnosti velikog mira – odnosno da se ratne godine ne mogu tako lako izdvojiti i zabetonirati izvan tokova redovne egzistencije.

U putopisnom eseju Marka Ristića „Iz noći u noć“, objavljenom krajem 1939. u Krlježinom *Pečatu*, tematizuje se nova evropska noć kroz opis kretanja najvažnijeg prevoznog sredstva međuratnog razdoblja, kojim se pripovedač vraća iz Italije posle jednog kraćeg boravka: „I to posle podne več, brzi vlak koji je pošao iz Firence bio je grozničav i prepun. Kada je ušao u noć, bio je to već ratni voz“. Voz iz Firence tokom poslednje avgustovske noći 1939. godine postaje ratni voz što u svitanje 1. septembra dospeva do „svih infernalnih vizija (...) evropskog klanja“ – nastavlja se Veliki rat. Kao što primećuje pripovedač materijalnost odnosi pobedu: iz kosmičke noći (noći umetnosti, strasti, snova, putovanja...) „evropski voz“ uleteo je u „aktuelnu, u zversku noć današnje klanice“, rat počinje da traje i da se proteže i ta noć je materijalnost u čistom stanju koja ne zna „za san pesnika“, ali poznaje snove careva.

Kako ćemo pisati o prošlosti (a ne šta znamo o njoj)

Šta je o Velikom ratu moguće reći, na književni način, nakon bezmalo jednog veka i niza kako literarnih obrada ovog motiva tako i promišljanja

o odnosu književnosti i istorije, traume i sećanja? Ambiciozno naslovljen roman, sa pretenzijama na totalnu knjigu, *Veliki rat* Aleksandra Gatalice (Mono i Manjana, Beograd, 2012) pokušava da ponudi mnogo, možda i previše mogućih odgovora. Vratiti se, kao književnik, iz rata, to je, kako kaže Crnjanski, značilo vratiti se „zaprepašćen i neveseo“. Crnjanski tvrdi da to niko ne može da razume, osim onih koji su to isto doživeli. Zbog žrtava sećanje na rat stoga potražuje skromnost, a meni je do kraja ostalo nejasno o čemu je u *Velikom ratu* reč: o trijumfu oholosti potonje generacije da tumači i selektuje prošla zbivanja u skladu sa svojim etičkim i estetičkim kriterijumima, ili pak neka vrsta skromnosti koja, kroz evokaciju niza sudbina na svim zaraćenim stranama, pokušava da, u vreme posthumanizma, dočara pluralitet istine o prošlosti.

Pažnju u tom smislu privlači piščeva izjava zahvalnosti: „Autor duguje i stotinama svedoka koji su bili njegove oči i uši u Velikom ratu: najviše Džonu Ridu, princezi Kantakuzin i novinarima ratne *Politike*, koji dokazuju da pisac može da piše o onome što nije doživeo, ukoliko ga o događajima obaveštavaju valjani i pouzdani svedoci“. Ovo dokazivanje nečega što je odavno dokazano ne obećava mnogo. Roman se, međutim, čita brzo i lako, ali samo do trenutka kada prodori fantastike ne počnu da kvare dragoceni utisak dobrog i modernog dokumentarca, viđenog na nekom od kablovskih kanala – u izvesnom smislu Gatalica takve filmove ispravlja i dopisuje, jer u njima obično izostaje srpska strana, dok je ona ovde ravnopravno prisutna. Stoga je jedna od vrlina ove panorame uglavnom spretno dočara-



vanje istorijskih dešavanja, ne samo rata, rovovske borbe, trovanja bojovim otrovima, bombardovanja, već i bolesti, poput tifusa, i života u ratnom zaleđu u malenim banjama ili velikim gradovima.

Najmanji junak romana je jedan virus, a nešto veći, mada često podjednako smrtonosni junaci su i vojnici, generali, umetnici, kurtizane, bankari, zanatlije, vladari (na početku se nalazi spisak aktera ovog romana bez junaka, sistematizovan po zaraćenim stranama). Među istorijskim ličnostima su, recimo, kralj Petar I i Gijom Apoliner, a od izmaštanih je posebno zanimljiv trgovac Mehmed Jildiz, koji je u ratu izgubio svih pet pomoćnika. Premda nije bezobličan, roman nema razvijenu kompoziciju. Gatalica na bezmalo petstotina stranica pripoveda bez napetosti, pušta da sama događajnost (naravno, u pitanju je njegova veština, a ne tek puka spontanost) gradi priču, ili priče, pošto je ovde jedino Veliki rat, kao istorijski događaj i kao metafora, ono što roman drži na okupu. Na jednoj strani knjige je dokumentarizam (povremeno i tabloidnost), uvek zanimljiv kada je reč o istorijskim zbivanjima, a na drugoj povremene primese zdrave relativizacije činjenica i uplivi manje ili više uverljive fantastike koja ostavlja utisak već viđenog, naročito zbog insistiranja na udvajanjima (na primer, kada je reč o sudbini generala Borojevića, koja je opisana na trivijalan način).

Istorija bez blata

Utisak je da bi ovakvoj ambiciji pogodovalo drugačije rešenje problema pripovedača. Naime, sve-

znajući pripovedač na terenu krupnog i složenog istorijskog događaja jednostavno gubi na legitimitetu kako zbog neopravdanog konkurisanja historiografiji tako i zbog nemogućnosti zadobijanja perspektive koja bi, bez ozbiljnog nasilja, uredila haotični svet ratnih znakova. Osim toga, začuđuju pojedini stavovi, makar izrečeni i sa primesama ironije: „Istorija, pa i romani, primećuju jedino ono važno“. Romanu, ukratko, nedostaje hronotop – kao, kako kaže Bahtin, način i smer viđenja – koji bi ga držao na okupu. Pripovedač je, naravno, u stanju da zna da je neki istorijski akter, poput ruskog cara, pogrešio, ali to još ne znači da je potrebno da u romanu saopšti rečenicu o njemu sa visina sveznanja i naknadne istorijske pameti: „Vara se, kao što su se mnogi varali u Velikom ratu“.

Kako razlikovati istinu od laži? Nepotrebno je podsećati da je Arhimed bio matematičar, pa mudrovanje i iznalaženje navodne istine iza pojavnosti stvari zvuče nakalemljeno u jednom literarnom tekstu. Pripovedač pripoveda sa neke uzvisine, ali nikome nikada neće biti jasno gde je to mesto i kako se baš on na njemu zatekao. Naravno, on može, poput Andrića na primer, da ga osvoji, odnosno ono mora da nastane kao učinak jezika, stila, umetnosti, a ne kao ideološka gotovost kojoj ja, kao čitalac, moram da se prilagodim. Ukratko, pošto ne mislim da znam istinu, želim da me književnost, bez obzira kojom temom se bavi, prožme i prilagodi sebi. Ili možda grešim? Šta ako ljudi upravo to očekuju, živeći u uverenju da će im pisac objasniti jedan rat?

Detalji, kao što svako zna, dovode do prave vrlin e i sreće. Premda ratovi ne prestaju, roman bez

Roman se, međutim, čita brzo i lako, ali samo do trenutka kada prodori fantastike ne počnu da kvare dragoceni utisak dobrog i modernog dokumentarca, viđenog na nekom od kablovskih kanala – u izvesnom smislu Gatalica takve filmove ispravlja i dopisuje, jer u njima obično izostaje srpska strana, dok je ona ovde ravnopravno prisutna.

junaka ima kraj: okončava se dočaravanjem sudbine „velike“ istorijske ličnosti, cara Vilhelma II, poznatog po markantnim, na gore usmerenim brkovima, koji su izazivali zavist savremenika, a danas deluju blesavo. Car u sanatorijumu u Holandiji ostaje da sanja kako je Nemačka izgubila Veliki rat i kako je on smešten u jedan sanatorijum u Holandiji i sanja taj strašni san... Istorijski Vilhelm je možda bio literarniji od ovog fikcionalnog, jer, budući zaražen virusom političkog ludila, nije prestajao da sanja o povratku na tron, a kad nije uspeo u tome zdušno je podržavao Hitlerovo raspirivanje nemačkog nacionalizma. Ukratko, kod njega (osim brkova?) nema ničega lepog, i ne treba da gubimo iz vida da je estetizacije rata i njegovih protagonista zapravo politička delatnost. U tome nema ničeg lošeg, ali je teško živeti sa tim, pošto je potrebno preuzeti odgovornost i za svoja dela, žrtve, greške i uspehe i objasniti sebi razloge za čepkanje po prošlosti, manje ako ne mislimo da u njoj obitava nekakva istina koja bi usmerila naše današnje delovanje. Stoga je najbolja strana ovog romana što, pokušavajući da sledi arbitrarne mehanizme samoga rata, pisac nikome ne dozvoljava da bude glavni nosilac radnje. Ali taj utisak neprestano podriva sveznajući pripovedač: iako se istrajno bavi istorijom i politikom, on se predstavlja kao izuzet iz istorije i politike, što je finalna fantazija o moći koju on, naravno, nema, niti može da ima, već ostaje da o tome, poput Vilhelma, sanja. Stoga je utisak da je Gatalica mogao da ode korak dalje i da se poigra sa višeglasjem jednog složenog sveta koji je, u pojedinim poglavljima, uspešno stvorio od krhotina stvarnosti i mašte. ■

Aleksandrinska želja za osvajanjem propalog sveta

Laslo Blašković, *Posmrtna maska*, Arhipelag, Beograd, 2012.

Piše: Marko Bogunović

Osmi po redu (ovog puta pikarski, a ja bih rekao pikareskni) roman Lasla Blaškovića je knjiga o porukama i znacima, jezičkim i vizuelnim, diskretnim i napadnim. Svaka njegova literarna jedinica vodi nas kroz raščlambu teškog i umornog savremenog života osvetljenog umetnošću, popularnom kulturom, turizmom, putovanjem, dnevnom politikom i hronikom, esejistikom i svakodnevnom mistikom. Preleven i protkan jednim doslednim humorom, ponekad usijanim, jedino što nam od samog početka obećava je da nam ništa neće garantovati, naročito ne nešto što bi izbliza ličilo na roman. Sama definicija stilizovanog i literarizovanog humora etablirana je u podnaslovu, „pikarski roman“, čiji nam atributi zapravo u današnje vreme ne znače više ništa. Jasno je ne možemo čitati ovaj roman unutar granica žanra koji autor, verovatno podsmehujući se, odlučuje da prišije svom tekstu, a ne možemo ga čitati ni kao kratki roman, u smislu onakvih kakve su pisali i još pišu pojedini Blaškovićeви i naši savremenici. Kada čitanje počinjemo u ovakvim uslovima, gde mislimo da paratekst ima naročito praktički relevantno značenje za tekst, ono se do kraja odvija pod velom nepovratne obazrivosti.

Ipak, ova obazrivost je svedena i istančana i umnogome zavisi od čitalačke rafiniranosti da prepozna i uživa u obilju književno-umetničkih referenci. Narator ovog uzbudljivog štiva je svojevrstni Laslo Blašković po Laslu Blaškoviću i on nas, barem po površinskom sloju teksta, vodi kroz raznovrsne događaje na putu i „kod kuće“; a, ipak, ispod ovog sloja on nesumnjivo piše svoj telopis i psihopis. Tokom celog romana (ne) udobno smo smešteni u perspektivu ovog literarnog, pesničkog *picara* i iz nje posmatramo jednu polusvežu pesničku fotografiju ustajalog i posustalog sveta. Sama radnja romana je u senci ovih glasnogovrljivih karakteristika jedne satirične ispovesti. Otpočinje i završava se naratorovim „srčanim“ problemima, a između ovih tačaka odvija se pisanje, hronološki lutajući napred-nazad. Avantura-radnje obuhvata poslovna, privatna i intelektualna putovanja narečenog pripovedača-pesnika, u kojima se mogu nazreti elementi autobiografskog, posebno kada se spominju konkretni toponimi i imena, u kojima pojedinci svakako mogu da se prepoznaju. No, ovi podaci ne umanjuju niti uvećavaju čitalačku radoznalost, ako izuzmemo večno željna čitalačka njuškala koja bi svaki

detalj izdvojili i upoređivali sa hroničarskim životom. Izgleda da ovaj književni „prevarant“ štedro računa sa ovakvim čitaocima, te ih podsemšljivo zavodi poznatim činjenicama iz svog života.

Narator, naizgled varljivog ličnog identiteta („posrnuli Laslo Blašković“, „lepi uniformisani dečarac“), ne pokušava da ispričava još jednu jako važnu priču, on želi kroz ovaj pseudoputopis da nas očara svojim maestralnim vladanjem književnim jezikom, želi da sam sebi ispiše „autoportret s maskom“. On to čini primenjujući ga na stvarno doživljene i fikcionalno nadograđene događaje, od Podbare do Bruklinskog mosta, od Kameničkog instituta do Langenbrojha prošavši kroz Beč, Bavarsku, Prag, grčko primorje itd. Iako je tekst pomalo zatvoren u jezičko-literarnu referencijalnost, stvarnost izbija iz njega u izvrsnom grotesknom maniru. Opisujući književni život odavde do Tokija, on nas neodoljivo zabavlja, ispisujući Novi Sad, on nas podseća da je naš grad kulturna prestonica samo još u književnim sećanjima. Međutim, ovaj blaškovićeovski narator nikada nije sentimentaln ili patetičan, a daleko je i od dečačke naivnosti, on je, ponekad opor i grub, uvek dovitljiv u svom dalekosežnom humoru.



Pored živ(ahn)ih likova (majka, ujak, žena, deca, Jorgovanka Tabaković) ovaj *pikareskni* roman bio je sposoban da jedne pored drugih stavi, kao literarizovane likove, Jozefa Fricla, austrijskog psihopatu i Gustava Klimta, slikara i maskotu bečkog kultur-turizma, Bokača i Hanjriha Bela, Bei Linga, kineskog pesnika i T. Pančića. Podražavajući fotografski jezik narator savladava javu, dok prozir(an)im pesničkim jezikom ovaploćuje san, te su tako fotografija i san glavni aduti na već poznatom bojištu slike i reči, književnosti i vizuelnih umetnosti (književnosti još ne moraju da prave *posmrtnu masku*, iako bi fotografija dakako uživala da to ovekoveči).

Blašković stilista i majstor pesničko-jezičke igre rečima još jednom se pokazao na delu. Blašković organizator narativnog materijala ostaje u debeloj senci ovog prvog. Međutim, ova asimetrija je zdrava, tek utoliko što će naći dobar deo svoje čitalačke javnosti tamo gde ju je i ostavio poslednji put. Konačno, iznad ovog romana zloslutno se još jednom zavijorilo pitanje na koje svi veoma nevoljno odgovaramo: „Šta je književnost?“. Ali, odgovor je i ovog puta, srećom, izostao. ■

Krik trećeg doba

David Albahari i Srđan V. Tešin (priređivači): *Starost*, Arhipelag, Beograd, 2012.

Piše: Dragan Babić

Starost kao radost ili tugovanje. Nada je spremna na pomirenje, na dogovor. Ona uslovljava ono što može da se uslovljava. Ali, šta je sa onim što se ne može uslovljavati. Starost je to iskusila. Shvatila domete svog učestvovanja u projektima koji su burni, izazovni, pa ipak bez koegzistencije. Starost je mudra, uprkos onoj mladosti koja želi da je skine s trona, da uzme u svoje ruke sve ono što joj pomaže da opstane.

Milica Mičić Dimovska¹

Želeći da proniknu u tajne starosti i otkriju šta njima bliski autori misle o toj temi, David Albahari i Srđan V. Tešin su prošle godine sabrali i priredili tematsku antologiju savremene domaće kratke priče *Starost*. Uvrstivši ukupno dvadeset i jednog autora, priređivači su uspeli da skupe njihove aktuelne kratke priče pisane namenski za ovaj projekat i tako su se među koricama antologije našli neki od najkvalitetnijih domaćih prozaičkih glasova. Ovaj izbor sadrži pisce različitih generacija koje su priređivači pozvali da bi dobili sveobuhvatan i univerzalan pogled na teme starosti, starenja i sukoba mladih i starih. Piscu su, kao što je to često slučaj u sličnim antologijama, poređani hronološki, te se tako kreće od Jovice Aćina i Slobodana Tišme (1946) i završava Mićom Vujičićem (1979).

Albahari i Tešin su u uvodu izdanja predstavili ideju „projekta“, a to je da se pruže odgovori na neka pitanja o starosti, među kojima su „Šta nam znači starost?“, „Šta očekujemo od starosti?“, „Žaljenje za mladošću?“, „Starost kao radost ili tugovanje?“, te, naposljetku, ono koje je verovatno većinu autora podstaklo na razmišljanje: „Kada pisac postaje star?“ Ukoliko se ove smernice imaju u vidu prilikom čitanja, lako je prepoznati koji su autori i na koji način odgovorili na data pitanja. U svakoj priči je, dakle, evidentno da tema opšta kao što je starost intrigira pisce više generacija koji na nju različito, a ipak donekle slično, reaguju zapisujući misli koje ih zaokupljuju i unoseći dosta autobiografske građe u same priče. Tako čitalac, na primer, otkriva šta oblikuje književni izraz junaka Slobodana Tišme i na koje neprili-

¹ Ovdje je bitno pomenuti da prilog Milice Mičić Dimovske nije uobičajna kratka priča, već više esej o starosti, starenju i stvaranju, napisan u obliku pisma upućenog Davidu Albahariju kao odgovor na temu antologije.



ke on nailazi prilikom pokušaja objavljivanja svojih dela, kako se Žarko Radaković oseća prilikom povratka u domovinu i susreta sa Albaharijem, zbog čega Mihajlo Pantić postavlja sebe kao slušaoca dijaloga u novobeogradskoj noći koji zapisuje u priči, na koji način Jelena Lengold objašnjava „upliv“ autobiografskih elemenata u svoju prozu, te zašto Mileta Prodanović spominje i „miri“ svoju slikarsku i spisateljsku stranu. Sa druge strane, nije teško prepoznati blagu inspiraciju autobiografskim događajima kod autora kao što su, na primer, Jovica Aćin, Zoran Ćirić, Srđan V. Tešin ili Borivoje Adašević, te oni pišu tekstove koji liče na fikcionilizovane zapise svakodnevice, dopunjuju ih izmišljenim i predstavljaju kao kratke priče. Mnogi od njih se intertekstualno oslanjaju na neka svoja ranija dela, ali i unose veliku dozu inovativnosti u kojoj se ogleda njihov aktualni izraz i kvalitet.

Pitanje o tome kada se tačno postaje star krije suštinu većine priča ove antologije jer njihovi junaci često navode precizan trenutak otkrivanja svoje starosti. Autori ovim postupkom podsećaju na suštinu kratke forme i fragment običnog dana koji menja svet likova i postaje najbitniji događaj njihovih života. Ova epifanija se obično dešava pred ogledalom kada junaci posmatraju sebe i uviđaju bore i druge znakove starosti i vremena koje je prošlo, i tek tada shvataju koliko su tačno stari i mire sa svojim godinama. Okidač za ovaj postupak im obično dolazi slučajno, ali je uvek bitan i određuje njihov kasniji stav prema sebi i životu. Još jedan zanimljiv postupak prisutan u skoro svim pričama jeste jasno izražena ljubav prema književnosti kao umetnosti, detaljno poznavanje relevantnih pisaca i oslanjanje na stavove izražene u njihovim delima. Tako, na primer, protagonisti priča nalaze utehu u čitanju i njime se bore protiv starosti, citiraju svoje omiljene autore, poistovećuju se sa junacima, pišu o svojim iskustvima i susretima sa drugim piscima, te pomoću književnosti kritikuju današnje društvo ili poredak (Svetislav Basara, Veselin Marković, Andrija Matić).

Naposljetku, bitno je pohvaliti činjenicu da su David Albahari i Srđan V. Tešin uspeli da sakupe dovoljan broj autora koji mogu da uspešno predstavite tokove aktuelne domaće kratke priče i odgovore na zadatu temu, a ovaj spoj jednako kvalitetnih mlađih i starijih pripovednih glasova jeste najvrednija odlika antologije *Starost*. ■

Uspavan, a bez snova

Zvonko Karanović, *Mesečari na izletu*, LOM, Beograd, MMXII

Piše: Jelena Zagorac

Zvonko Karanović u svojoj zbirci pesama u prozi *Mesečari na izletu* obilato se koristeći ironijom skicira savremenog čoveka koji je urbanizacijom i razvojem modernih tehnologija sveden na minimum sopstvenih potreba i htenja.

Onaj koji u glavnom gradu [P] *osmatrao je (...), ulice, parkinge, stajališta, okretnice, solitere, zgrade, blokove (Uskršnuća – nestajanja, 69), [N] ekako se održavao na površini, bez potrebe da snažnije zavesla prema uspehu (Nesigurnosti, 76). Čitavog života sanjao je okean, autoput duž obale, zrake sunca na niklovanim branicima kabrioleta, ali te slike, sanjive zlatne ribice, ostale su u staklenoj kugli njegove nekadašnje momačke sobe. (Odlučnost srednjih godina, 57). Postao je recimo službenik neke reklamne agencije, [Lj] *ljudska mašina – na pokretnoj traci (Ljudske mašine na pokretnoj traci, 75):* buđenje oko dva popodne, umesto doručka s nogu nešto žestoko, tableta za smirenje, još jedna rakija pre ručka, pivo-dva posle ručka, uveče buteljka belog vina, ili nastavljanje s pivom... I baš kada je uspeo da vikne: „Ja sam u stvari mrtav!“ (Otkriću dva izumrla sveta, 31), svetla u okolnim stanicama gasila su se jedno za drugim (Isto, 32). Skoro kao kod Kafke. On koji se u pesmi *Ljudske mašine na pokretnoj traci* samozadovoljava gledajući svoju devojkicu kako pored njega čini to isto, sposoban je jedino za agresiju. Slično Remboovim likovima, uspeo je da oseti zadovoljstvo tek kada je uništio gramofon, fotografiju i pesme u prozi *Boravak u paklu*, pa su *razbacane stvari činile nov, potpuno svež i neočekivan poredak (Iznenadni događaji u muzeju uspomena, 12)*. Ali agresija – kao ni mrtvilo – nije samo izlet naivnog, povređenog, ali iznad svega – otuđenog pojedinca. Ona je i deo njegovog okruženja. Okruženja koje je stvoreno zahvaljujući onima koji su *vrebalili iza sjajnih fasada nedeljnika, obitavali u gnjecavom sivilu dnevnih novina, krili se u virtuelnom gustišu internet stranica (Preobražaj, 20)*. Veliku zaslugu za takvo okruženje ima i suštinski nesrećan politički komesar *nekakve neimenone ekstremističke organizacije (Komesar, 18)*, čiji zadaci bili su jednostavni: *Cenzura nepodobnih! Zastrašivanje neodlučnih! Likvidacija neposlušnih!**



(Isto). Možda su svi ovi ona kafkijanski nevidljiva sila koja u pesmi *Epifanija, mala demonstracija moći* podiže neverovatnu oluju i to bez daška vetra. Možda su baš za njih na nepristupnim *najvišim vrhovima izgrađene vile, bazeni, parkinzi (Uticaj razređenog vazduha na povređeno samoljublje, 67)*, iako tek beskućnik može da oseti olakšanje pred životom i da razmišlja o *egzistenciji, bogu, nemilosrdnoj borbi za materijalno (Učiteljevim stopama, 79)*. Za razliku od agresije i nezaustavljive težnje da se bez ostatka oslobodi tereta koji nameću porodica i prošlost, poezija može biti ispravan način da se pronađe put ka sebi. Ali, opisana atmosfera i nije mogla da iznedri ništa drugo nego pesnika koji sebe [N] *ije (...)* *smatrao ni prorokom ni propovednikom (Zapis iz kartonske crkve, 09)*, čiji je zadatak bio da svoje *obične (Isto)* vizije *s vremena na vreme pošalje onima koje to uopšte ne zanima (Isto)*. Ali onome ko je ostao bez snova na javi, istina se ipak otkrila u *rastrzanom polusnu (Udarac za udarcem, 60)* prilikom spavanja: *...Pisanje poezija se pretvara u izradu domaćeg zadatka iz tradicije... (Isto)*. Pesnici – u kojima čuči [P] *atuljasti duh čovekoljublja (Književnost i nasilje, 42)* – nisu u stanju da svojom kreativnošću tradiciju uvedu na jedno „*ново područje*“ (Džejms Tejt, *U nelagodi zbog zvukova nekih životinja što lutaju noću*) i tako se bar približe onima koji su već „*s onu stranu*“ i – nesavršenom čoveku možda pomalo zastrašujuće – mesečarski ponavljaju: „*Mir! Ljubav!(...)*“ (*Dugokose muzičke sirene, 50*)

Mesečari na izletu je zbirka pesama u prozi koje se neretko mogu čitati i kao kratke priče (*Slučaj službenika reklamne agencije, Odlučnost srednjih godina, Ljudske mašine na pokretnoj traci,...*). Pesnik i prozaista Zvonko Karanović skicira savremenog čoveka koji u aktuelnoj društvenoj klimi vrlo često nema snage da pronađe put ka izlazu iz začaranog kruga svedenosti na minimum sopstvenih htenja. Umesto bežanja od prošlosti i porodice – u kojima vidi čuvarove ovestalog poretka – umesto agresije i površne, isprazne poezije, čovek velegrada i moderne tehnologije ne uspeva da izabere iskrenu, duboku ljubav, porodicu, snove, sećanja i suštinsku poeziju, onu koja se graniči sa smrću i tako vodi ka večnom miru i blaženstvu. ■

Udvajanje (o)sećanja

Gordana Đilas, *Druge stvari*, Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad, 2012.

Piše: Branislav Živanović

O sma samostalna pesnička zbirka novosadske pesnikinje Gordane Đilas (1958), *Druge stvari*, sa četrdeset tri pesme razvrstane u četiri ciklusa nejednaka obima i uvodnom i epiloškom pesmom kao posebnim delovima, progovara lirskim glasom predmetne stvarnosti, na jedan neposredan i prilično eksplicitan način, nastojeći da zahvati stvarnost u svojoj sveobuhvatnosti a nekada tek jedan deo.

Tipičan lirski ambijent i ton, kao i naizgled romantičarski topos prirode, sledi introspektivno pesnikinjinu propitivanje sa nostalgичnim prosevima, nekada formom obraćanja u drugom licu jednine, koje nije kontaminirano dramatičnim obrisima svakodnevnice i aktuelnosti svetskog spektakla. Pastoralni milje i kontemplativne epizode u zaboravljena ili potisnuta prostranstva flore pretpostavljeni su duhovnom konstituensu čežnjivog lirskog doživljaja detinjstva, porodice i zavičaja. Ono što ispunjava te stihove, prepoznajemo, paradoksalno, kao odsustvo stvari u prezentnosti pesnikinjinog glasa.

Mogli bismo bez ustručavanja govoriti o sumatraističkom eskapizmu povodom pesništva Gordane Đilas; spajanju dvaju udaljenih tačaka u prostoru, ali i spajanju dvaju udaljenih tačaka u vremenu, sa obaveznom melanholiom kao emocijom koja nadkriljuje pesme. Ovo je naročito vidljivo na početku zbirke, u prološkoj pesmi „Drugog tela“, koja nas već početnim stihovima uvodi u pomenutu lirsku atmosferu, crnjanskovljevska ekspresionistička plavet sumatraističkih vizija, beskrajni plavi krug sa zvezdom: „Veliki nepremostivi plavi svod / Zvezda koja će se tek pojaviti / Još je u naslućivanju“. Preobražaj koji će uslediti, postaće još jedan oblik, dok udvajanje prati govor obraćanja u drugom licu jednine, i sugerise stvaranje/rađanje Drugoga/dvojnika. Ovo će odrediti retoriku pojedinih pesama zbirke sa istom formom obraćanja kada se razvija dijalog sa Drugim: cepanjem sopstva ili suočavanjem sa svojim, muškim, principom, sa preobražajem kao dominantnim motivom zbirke.

Celina koja vrši pritisak naći će svoje poistovećivanje u predmetnom svetu disperzijom sopstva u lirskim toposima kao što su: priroda, usamljenost, prolaznost, pejzaž. Preobražajnim cepanjem svoje teskobne celine posredstvom



svetlosti, zarad integrisanja u prirodu, pesnikinja ostvaruje željeni sklad koji će čuvati sećanje na bivšu celinu, bivši oblik („Tako ti priroda blaži“). Poistovećivanje se izjednačava sa samospoznajom i ono se realizuje i rehabilituje u flori i fauni, daleko od artefakata modernog vremena, koji su, na paradoksalan način, tek svojim odsustvom, nevidljivim prisustvom, prisutni u pesmama; oni nisu imenovani, već se slute; svojom senkom deluju na čitaoca.

Motiv sećanja, pa i čekanja, u zbirci *Druge stvari* upućuje na prethodne dve pesničke zbirke Gordane Đilas: *Učitelj sećanja* (2009) i *Sećanje koje se nije dogodilo* (2011). Vremenski raspon objavljivanja potonjih zbirki od nepune dve godine nije bitno uticao na pomeranje unutar poetičkog polja, što se konsekventno odrazilo i u najnovijoj zbirci. Sa zbirkom *Druge stvari*, Gordana Đilas je, mogli bismo reći, obrazovala svojevrstu pesničku trilogiju, nešto nesvakidašnje i retko u savremenoj pesničkoj produkciji, pogotovo kada je reč o krugu pesnikinja.

Tako motiv sećanja objedinjuje tri pesničke zbirke kao plodova voda koja vraća obrascu prvotnog iskustva, a time i pevanju o mišljenju i osećanjima. Otud i toliko često pevanje o elementima i sigurnost kada je pesnikinja u njihovoj blizini, na izvoru, pomažući pesnikinji da obrazuje ličnu mitologiju.

Naslovi od jedne ili retko od dve ili tri reči određuju upesmljeni sadržaj kao poetsko definisanje određenog fenomena izdvojenog naslovom („Razgovor“, „Razumevanje“, „Senka“, „Daljina“, „Koža“, „Želja“, „Nebo“ itd.). Evokativni ton jezički derivira ono što se oseća i doživljava kao egzistencijalna bitnost.

Nastojanje pesnikinje da govori iz sopstva bića, ukazuje napor da sačuva prvi utisak ili nadražaj kao naročit i povlašćeni osećaj i opažaj u lirskom tekstu, ali i raspoloženje prema kojem možemo da usmerimo indikativnu sintagmu „učitelj sećanja“. Opšte mesto lirske derivacije je u tome što nastoji da zamrzne vreme i sačuva čulne utiske mimo prolaznosti i zađe s onu stranu i jezika i stvarnog čime se osvaruje elementarna relacija lirske poezije bez koje je ona nezamisliva: lirski subjekt-svet. Stih, pa najzad i pesma, tako postaju kvintesencija treperenja lirskog bića retorikom koja zna da pređe u izrazito refleksivan, introspektivan i ekspresivan ton. ■

Poezija je hir koji pokreće svemir

Bojan Samson, *Superblues*, Jurodiva knjižara 2011.

Piše: Nikola Oravec

Kada danas govorimo o poeziji, ne možemo da se otmemo utisku da smo zarobljeni jednim neprestanim angažovanjem različitih poetika, koje se neprekidno bore. Ta borba u mnogo čemu dobija političko značenje – koja će poetika najviše odgovarati na savremeno stanje, naime, koja će od njih biti dovoljno adekvatna da zastupa određeni pogled na svet. Možemo li danas govoriti o poeziji, koja ne prihvata nijedan od stavova vladajućih poetika, nego ih zaobilazi, koja nastupa takoreći na ruševinama stilova, ogledajući u sebi fragmente jednog sveta koji i jeste fragmentaran, razrušen, u neprekidnom proticanju? To je poezija zbirke *Superblues* Bojana Samsona.

Ciklusi pesma *Reli-reči* i *Šamar pesničkom egu* najbolje pokazuju namere autora: poezija ne trpi okvire autorstva, ona postaje društvena igra. *Reli-reči* je deo inspirisan *Stilskim vežbama* Remona Kenoa, gde se pomoću zadatih reči gradi tekst. Poezija je sastavljena od zadatih reči u društvu prijatelja kao svojevrsni eksperiment. Ona gubi oreol autorstva, postajući čin profane aktivnosti. U pesmi, koja nije slučajno prva u zbirci – *Smrt pesnika*, govori se o savremenom shvatanju smrti pesnika (autora). I Samson stoji na ovom stanovištu, ali ga i parodira: „Giljotina nije bila u planu“, da bi malo posle nastavio: „Do đavola s tim,/ Kleopatra mi se guzi sočno! [...] Zato, poslušite mi Kleopatru, / i giljotinu“. Ova igra zadavanja reči na kraju rezultira i parodijom same sebe, u pesmi *Koliki ti je...IQ?*: „Još samo da prokljuvim/kakve veze sa ovom pesmom ima far¹.../ Tako ću dokazati Vladi i Dušanu da sam besprizorni genije“.

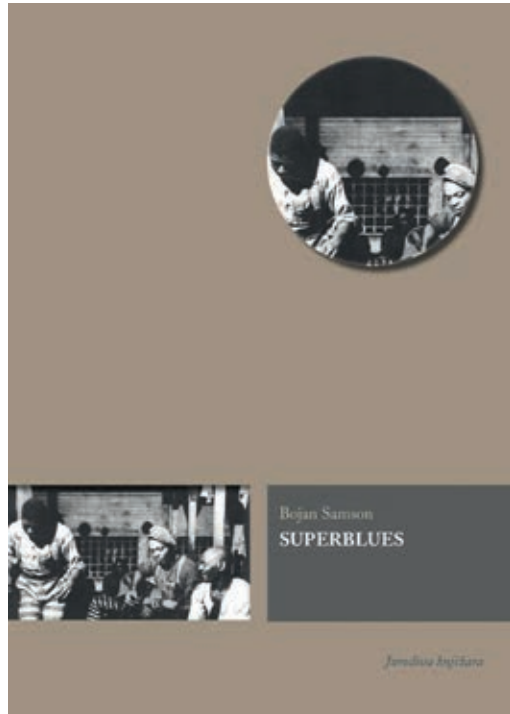
Da se pesme mogu pisati u društvu, da nije potreban izdvojeni lirski subjekat, nego da pesma na-

staje kao zajednički rad više ljudi, Samson nam je demonstrirao u ciklusu *Šamar pesničkom egu*. Svaka pesma ovde ima za autore Samsona i nekog od njegovih prijatelja (Bojan &...). Ove pesme odišu pravom improvizacijom u datom momentu, koja prati autentični ulični žargon, sa naknadnim osvrtom na književnu teoriju.

Treći ciklus, *Maštoviti švercer*, pokušava da pokaže jednu stvarnost ogoljenu od poetskih ideala, negde da joj se i naruga, ali i da je spase iz te ogoljenosti dajući joj specifičnu poetsku notu. Inspiracija za pesmu tako može biti i neobičan grafit na zidu: „*Fantazuka* je hir adolescenta/koji mora biti ostvaren/po svaku cenu./Dopala mi/se ova reč kada sam je/primetio ispisanu na zidu/jedne zgrade.“ Pesma koja najviše pleni u ovom ciklusu, *Vikend p(ro)za*, govori o susretu starijeg i poznatijeg i mladog pesnika. Stariji govori mlađem da je u poeziji mlađi ostario, da je postao rob konvencionalnosti, na šta mu on odgovara: „Rekoh mu/da je možda u pravu,/ali da nemam jasnu svest/o tome i da ću je/jednog dana možda i steći.“ Poezija je afirmacija amaterstva i slobodnog stvaralačkog čina, mladosti, nasuprot starosti i ukorenjenosti, bez obzira što je takav čin na prvi pogled manje savršeniji.

Četvrti, i možda najzanimljiviji ciklus je *Žeđ*. Ovde su pesme pisane pod pretpostavkom da se izvode iz perspektive određenog lika. Na početku je naznačeno: *izvodi pisac koji je ostao bez nagrade, brokerka na berzi, ratni veterani, pevač turbo-folk muzike, koketa, lezbejka*, itd. Tako se dobija dimenzija poetskog *perspektivizma*. Brokerka na berzi koja izvodi *Žeđ*, ne može da ukroti vreme, koje je u vidu fluktuacija vrednosti na tržištu stalno promenljivo. Berzanske spekulacije samo su privid vremenskog toka, koji se pokušava lukrativno vrednovati. To vreme se ne može sračunati, ekonomisati, niti urediti kontinuiranim praćenjem berzanskog tržišta, iako čitava civilizacija počiva na jednom ekonomskom proračunavanju vremena (otud i deviza „vreme je novac“). „Osporavanje toka vremena/suviše bitnim trenucima, rokovima,/ostvarenim dobicima,/gubicima,/slični stenjanju žednog/koji do grla stoji u vodi//Jednoga dana, žeđ u bol će prerasti“ – zaključak je pesme.

Superblues je neprekidna improvizacija. To je stvaranje koje se upliće u promenljivi krug svakodnevnog života, i imitira ga na najbolji način. ■



¹ Far je jedna od zadatih reči.

Pesničko „ja“ i kolektivno „mi“

Vladimir Gvozden (sastavljač): *Nine Serbian Poets (Anthology of Contemporary Serbian Poetry) / Devet srpskih pesnika (Antologija novije srpske poezije)*, Adresa, Novi Sad, 2012.

Piše: Dragan Babić

I ako se sastavljači antologija, zbornika i izbora srpske poezije trude da uzmu u obzir trenutne književne tendencije, veze između pisaca koje uključuju i najreprezentativnije delove njihovih opusa, dešava se da gotovo delo katkad ne opravda očekivanja. Međutim, aktuelna i kvalitetna antologija *Nine Serbian Poets (Anthology of Contemporary Serbian Poetry) / Devet srpskih pesnika (Antologija novije srpske poezije)*, koju je sastavio Vladimir Gvozden, nije među njima.

Njena specifičnost jeste činjenica da se ovde radi o dvojezičnom, englesko-srpskom izdanju, pri čemu je mala prednost ipak data prevodu (naime, na koricama je prvo engleski naslov, dok se same pesme prvo čitaju u prevodu, pa onda u originalu), čime ovo delo postaje važan deo novije domaće produkcije koja promovise prevode naših autora. Uz to, imena koja je Gvozden odabrao su među najznačajnijim i najčitanim pesnicima rođenim nakon Drugog svetskog rata, a njihovih stihovima se mogu predstaviti najbitnije tendencije u našem pesništvu poslednjih decenija. Devet prisutnih pesnika su organizovani po starosti, te se tako kreće od Stevana Tontića (1946), preko Jovana Zivlaka, Raše Livade, Vladimira Kopicla, Radmile Lazić, Vojislava Despotova, Nine Živančević, do Zorana Đerića i Dragana Jovanovića Danilova (1960). Iako su u pitanju i muški i ženski glasovi u naslovu određeni kao „pesnici“, Gvozden napominje da bi možda bilo bolje odlučiti se za pojam koji daje bliskije značenje: „reč pesnik više nije neutralna imenica koja tek treba nešto da označi, ona je znak koji treba da popuni jednu pukotinu – možda je zato bolje reći devet pesničkih glasova ili devet pesničkih subjekata“. Što se tiče kriterijuma odabira, jasno je da sastavljač nema nameru da predstavi celokupno stvaralaštvo druge polovine XX veka, već da stihovima ovih pesnika i pesnikinja predoči aktuelne, bitne i dominantne teme, ideje, motive i poglede na svet koji oblikuju njihovu poeziju i ideologiju. Ono što ih spaja jeste težnja da svojim radom ne predstavljaju samo sebe i svoje „ja“, već da dođu i dopru do kolektivnog „mi“ koje je, prema pogovoru, „vrsta ozbiljnog svedočanstva o nama i našem vremenu“.

Ovih devet pesničkih glasova, dakle, nisu samo pojedinci, već i relevantan izbor iz naše književnosti u svetu koji nastaje nakon „smrti utopije“. Naime, Gvozden, kao vrsni poznavalac i proučavalac ovog pojma (što se posebno vidi u zbirci

ogleda *Književnost, kultura, utopija* (2011)), povezuje pevanje odabranih autora sa post-utopijskom predstavom sveta („Ovde uvršteni pesnici počinju da pišu u doba kada je bilo jasno da poezija ima svoje mesto *qua* poezija, odnosno da ne mora da traga za spoljašnjim, čisto ideološkim opravdanjima.“), tj. svetom u kojem su sve utopije odavno umrle.

Uz to, u odličnom pogovoru „Srpska poezija posle smrti utopije“, Gvozden pruža objašnjenje odabira autora, kratko opisuje njihov rad i povezuje ih sa tendencijama pesničke produkcije i odlikama same utopije. Tako, na primer, navodi kako je Tontićevo Sarajevo simbol haosa, udesa i pada svih utopija, dok pesnički subjekt Zivlakove pesme „Ostrvo“ poziva da se lišimo svake utopije. Predstavljajući autore pojedinačno, sastavljač spominje njihove sličnosti i razlike, te tako čitaoci lako mogu da ih spoje u celinu koja otkriva njihove ideološke bliskosti. Svi pesnici su zastupljeni sa po osam do deset pesama, a među njima su oni čiji je rad okončan (Livada i Despotov), kao i oni čije se najnovije pesme ovde pronalaze (na primer, Zivlak i Đerić, iz zbirke *O gajdama* (2010), odnosno *Blato* (2011)). Uz to, primetna je tendencija uvrštanja po jedne ili dve pesme iz nekoliko različitih zbirki, kao i predstavljanja svih pesama iz samo jedne određene (Kopicl, *Prikaze – nove i izabrane kratke pesme* (1995)), čime se daje i presek celokupnog opusa i osvetljava jedan određeni trenutak.

Preciznim odabirom pesnika i delova njihovog stvaralaštva, Vladimir Gvozden izdvaja najrelevantnije stihove prisutnih autora da bi formirao ne samo idejno blisku celinu, već i postavio njihovu generaciju nasuprot svakodnevicima nakon kraja utopije. Upravo se u tome krije vrednost antologije *Nine Serbian Poets (Anthology of Contemporary Serbian Poetry) / Devet srpskih pesnika (Antologija novije srpske poezije)* koja navodi čitaoce da ponovo otkriju date autore ili se sa njima po prvi put upoznaju. ■



Sve sfere stvaralaštva

Suzana Vuksanović *Mira Brtka: nestabilne ravnoteže*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2012.

Piše: Sonja Jankov

Povodom retrospektivne izložbe koja je u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine predstavila pola veka stvaralaštva Mire Brtke (rođene 1930. godine), Suzana Vuksanović, autorka i kustoskinja izložbe, objavila je monografiju o ovoj multimedijalnoj i neumornoj umetnici. Publikacija predstavlja početke i vrhunce likovno-umetničke karijere umetnice, postavljene u kontekst njenih ostvarenja u domenu filma.

Umetnički život Brtke odvijao se na relaciji Stara Pazova – Beograd – Rim – Novi Sad – Bratislava, dok je njen umetnički izraz formiran kroz sferu filma (u okviru koje se ostvarila kao rediteljka, scenaristkinja, asistentkinja režije, animatorica, kostimografkinja i scenografkinja), mode, slikarstva i skulpture. Posle završene Akademije za filmsku i pozorišnu režiju u Beogradu, Brtka je diplomirala na Odseku za slikarstvo na Akademiji lepih umetnosti u Rimu (1963) i toj umetničkoj disciplini je bila posvećena tokom najdužeg niza godina. Bele reljefne slike koje Brtka stvara od 2005. godine, nastavak su modernističkih kompozicija koje je slikala '60-ih godina XX veka kada je njeno slikarstvo prepoznato kao istraživanje u domenu svetlosti i senke, naročito posle iskustva sa (post)enformelom i delovanja u okviru grupe *Illumation*.

U knjizi je prikazan i period Brtkinog likovnog stvaralaštva tokom '80-ih godina XX veka koji je bio karakterističan po pravljenju kolaža u kombinovanoj tehnici – korišćenjem isečaka iz magazina i malih komada tekstila, tako da je Brtka trodimenzionalne slike stvarala kroz kompozicije koje podsećaju na *patchwork* tehniku. Upravo te slike koje izlaze iz okvira dve dimenzije, inspirisale su umetnicu da se oprobala i u stvaranju trodimenzionalnih kompozicija, odnosno da počne da stvara skulpture. Početkom '90-ih, Brtka je počela da eksperimentiše u domenu skulpture i prostornih instalacija, stvarajući kompozicije u kojima je vidljiva referenca prema komunističkom periodu, da bi se kasnije posvetila kreiranju linernih skulptura koje i danas stvara. Njene prve skulpture poštuju concept *ready-madea* jer nastaju „upotrebom gotovih, uglavnom metalnih proizvoda i poluproizvoda, njihovom montažom, kombinovanjem i aranžiranjem“, mada celokupan vajarski opus Brtke autorka označava kao „definitivno bez definicije“.



Ovakav opis je naročito primenljiv na Brtkine linearne metalne skulpture koje se sastoje iz nekoliko nevezanih delova, te se pri svakom postavljanju mogu kombinovati u različite prostorne kompozicije. U mnogima od njih je vidljiv osećaj za humor sa kojim je umetnica pristupala svom radu, a samim tim i kritikovanju aktuelne umetničke scene, tako da se među skulpturama mogu videti i veliki, fleksibilni federer koji, postavljeni vertikalno, sumiraju lakoću i duhovitost sa kojom Brtka u poznim godinama pristupa zahtevnom procesu stvaranja koje iziskuje skulptura. Najveći broj linearnih skulptura je ofarban u belo i one su sve gvozdene, ali raspršene u prostoru, tako da se gledalac ne suočava sa glomaznim i masivnim gvozdenim objektima, već sa prozračnim predmetima sa kojima može da stupi u interaktivan odnos.

Autorka monografije posvećuje pažnju i Brtkinom uplivu u modnu industriju, odnosno kreiranju haljina sa modernističkim dezenima apliciranim na podsuknje slovačke narodne nošnje. Ove kreacije su posebno bile primećene u Rimu tokom '60-ih godina, ali su imale odjeka i na našim prostorima i promovisale su upravo kontra-tezu industrijski proizvedenoj konfekciji, skrećući pažnju na ručno rađene detalje. Mada je u monografiji stavljen fokus na likovno stvaralaštvo Mire Brtke (sa preko 70 reprodukcija u boji), znatan dokumentarni materijal prati njeno filmsko stvaralaštvo i život, tako da je u monografiju uključen i intervju sa Brtkom koji je objavio časopis „Praktična žena“. Suzana Vuksanović je ovom prilikom uključila i filmove o Brtki, dok se na izložbi mogao videti trejler dugometražnog igranog filma „DNA“ na kojem Brtka trenutno radi.

Publikacija *Mira Brtka: nestabilne ravnoteže* značajna je kao poziv svim mladim umetnicima da pokušaju da se ostvare u što više disciplina i da budu istrajni u svojoj težnji da stvaraju. Kao monografija koja prati rad umetnice sa naših prostora, koristila bi i istraživačima u domenu rodni studija, dok u domenu istorije i teorije umetnosti pruža detaljan uvid u pomak iz moderne u postmodernu kroz višedecenijsko stvaralaštvo jedne umetnice. ■

Postmoderna u Vojvodini (1976–1990)

Pogled na postmodernu umetničku scenu Vojvodine osamdesetih

Piše: Svetlana Mladenov

U okviru nevelikog vojvođanskog geografskog prostora, u sferi kulture i umetnosti ukrštaju se različiti uticaji, Beogradske umetničke scene, srednjoevropskih kulturnih matrica, mediteranskog kreativnog potencijala, regionalnih posebnosti, bogatstva različitih diskursa zemalja ex Jugoslavije i sopstvenih kontinuiteta umetničkih i kulturoloških osobnosti, posebne atmosfere (sastavljene od geografskih i multinacionalnih, antropoloških i psiholoških izuzetnosti) ugrađene u kontekst nastajanja novih umetničkih istraživanja.

Svi ovi odjeci kombinovani u različitim relacijama ugrađeni su i u umetničku scenu Vojvodine s kraja sedamdesetih i tokom osamdesetih godina. U trenutku iscrpljenosti i istrošenosti konceptualističkog umetničkog korpusa prethodnog perioda (od kraja šezdesetih do druge polovine sedamdesetih) i razočarenja u sopstvene neostvarene utopijske ideje tj. suštinskom promenom društva i angažovanoj ulozi umetnosti u njegovom preobražaju, pojavile su se nove postmodernističke ideje o vraćanju umetnosti samoj sebi, o preispitivanju sopstvenih snaga i moći, o traženju novih impulsa unutar sopstvene istorije, o pravu na rekonstrukciju i kritičku distancu unutar istorije umetnosti, o novom optimizmu i radosti vraćanja manuelnom radu i klasičnim disciplinama: slici, skulpturi, crtežu...

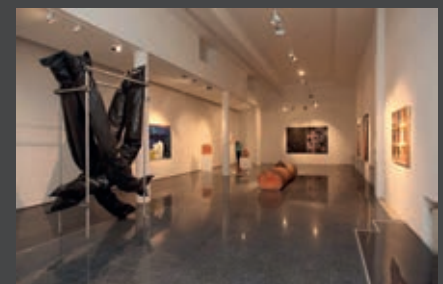
Prvi će termin „postmoderna“ upotrebiti francuski filozof Žan Fransoa Liotar (Jean-Francois Lyotard) (*Postmoderno stanje – La condition postmoderne*, 1979; *Paganske pouke – Instructions paiennes*, 1977). Ovaj pojam označio je u umetnosti pojavu pluralizma, dinamizma, eklektizma, diskontinuiteta, dislokacije, decentriranja, antitotalizacije, distanciranog pogleda, citatne referentnosti, manipulativnosti, dekonstrukcije kao specifičnog „čina čitanja“, groteskne, provokativne, nomadske i alegorijske atmosfere.

Karakteristično je za novu umetničku atmosferu osamdesetih da je internacionalni kulturni prostor činio zbir mnoštva lokalnih scena: italijanska transavangarda, *nuova immagine*, nemački neoekspresionizam, „novi divlji mladi“, „novi divljaci“, *heftige malerie*, francuska slobodna figuracija, *figuration chic*, američko *new image*, *bad painting* i *primary imagery*. *Genius loci* je često korišćeni termin tadašnjeg kritičkog diskursa, što je govorilo o značaju poštovanja razlika koje su rezultat lokalnih kulturnih vrednosti i nasleđa.

Prva zapažanja o novoj atmosferi posmodernističkog pluralizma na umetničkoj sceni Vojvodine definisao je kritičar Sava Stepanov 1983. godine u katalogu izložbe „Potreba za slikom“. Uticaji novog evropskog duha u umetnosti s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina prošlog veka proširili su se i na teritoriju bivše Jugoslavije, pa tako i na Srbiju i Vojvodinu. Proces prihvatanje zapadnoevropskih pristupa odvijao se u Vojvodini od 1976. godine u vidu usamljenih odjeka da bi im se početkom (1981, 1982) pridružili novi glasovi. „Neoekspresionizam“ kao mogući zajednički imenitelj novih internacionalnih umetničkih strategija našao je plodno tlo u Vojvodini. Umetnici ovog nevelikog srednjoevropskog kulturnog prostora, ne mnogo geografski udaljenog od evropskih umetničkih centara, prihvatili su nove fenomene preko italijanske i nemačke „nove umetnosti osamdesetih“, ukrštajući italijanski hedonizam i nemački eruptivni i brutalni izraz. Preovlađujuća globalna umetnička klima zahvatila je mnoge segmente kulturnog delovanja, a pre svih umetničku praksu u kojoj su se zatekli umetnici koji su ili bili aktivni u okviru korpusa konceptualne umetnosti ili su prošli kroz iskustvo nove figuracije sedamdesetih ili su, posebno kada je reč o mladoj generaciji vajara i slikara gradili, svoj lični izraz kroz „novu ekspresiju“ osamdesetih.

Vojvođanska umetnička scena osamdesetih nije ni malo jednostavna niti jednosmerna, već naprotiv kompleksna, razuđena i veoma komplikovana, u stalnom previranju i preobražaju, s istovremenim postojanjem različitih jezičkih matrica, postupaka, žanrova i tehnika. Bremenita spletom umetničkih referenci, različitih stretegija, individualnosti i individualnih memorija, afirmiše se kao praksa mnogostrukog delovanja sa subverzivnim, provokativnim, neobuzdanim i, ponekad, ciničnim otklonima.

Mnogobrojni događaji, pojave i ličnosti svojom inovativnošću obeležili su ovo postmoderno vreme. Među njima su bijenalna Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, Internacionalni simpozijum skulpture *Terra Kikinda*, Laslo Kerekeš, Milenko Prvački, Dušan Todorović, Dobrivoje Rajić, Branka Janković, Dragomir Ugren, Branislav Petrić, Slobodan Kojić, Miroslava Kojić, Mladen Marinkov, Jozef Klacik, Geza Lennert, Sombati Balint (Bálint Szombathy), Jozef Ač, Predrag Šiđanin i mnogi drugi. ■



Putopis

časopis za putopisnu književnost, br. 1–2/2012, Beograd, 2012.

Piše: Dragana Vašalić

Časopis **Putopis** (ISSN 2217-9887) je novi časopis za putopisnu književnost na našim prostorima, glavnog urednika Vladimira Šekularca, u izdanju *Knjižare Magelan*. Baveći se modernom problematikom, sa osloncem na pret-



hodno stečenim i uokvirenim saznanjima pobranih sa polja putopisanja, **Putnici** časopisa (pod kojima podrazumevamo savremene stručnjake putopisnog žanra) prikazuju data tematska dešavanja u vidu ukrštaja književnih, naučnih i filiozofskih tekstova. Kao takav, časopis predstavlja ozbiljnu publikaciju bogatog sadržaja na tri stotine i sedamdeset stranica i namenjen je radoznom čitaocu zainteresovanom za putopisnu književnost, kako za njenu lepotu u književno-umetničkim tekstovima o (po)novoistraženim predelima, tako i za njenu vrednost naučnog u teoriji, istoriji i kritici.

Prvi broj časopisa je otvoren *Poetikom avangardnog putopisa* Slađane Jaćimović u vidu pohvale putopisu, kojom je naglašena važnost

srpskog avangardnog putopisa i njegov virtuozni prelazak iz *iščašenog*, marginalizovanog žanra u žanr koji je u potpunosti odgovorio zahtevima modernog umetničkog senzibiliteta.

Među putopisima u prvom izdanju našli su se srpski autori ubedljivih i intenzivnih prirodno-geografskih i društveno-političkih prikaza *daleke Kine*, *mitskog Amazona*, *Sicilije svežih zelenih vrtova*, *veličanstvenog Njujorka* i dr. Ovi tekstovi predstavljaju poseban kuriozitet, jer su to do sada neobjavljeni rukopisi (ili delovi) srpskih autora, uz koje stoje i tekstovi sa putopisnom sadržinom svetskih velikana Hajnriha Hajnea (misli se na putopis u formi pisama tek sada (prvi put) objavljen na srpskom jeziku, što je interesantno, ako se zna da je Hajne najviše od nemačkih pisaca preveden kod nas), Marka Tvena (zanimljivost je u tome što je Tvenova biografija publikovana tek 2010. godine, a do nas stiže i prevod odlomaka u ovom časopisu), Ivana A. Gončarova itd.

U teorijskom konceptu su sadržaji Vladimira Gvozdena i Vasilise Aleksandrovne Šačkove u kojima se razmatraju problemi savremenog putopisanja, dok su eseji u ovom broju posvećeni putopisima i putopiscima dvadesetog veka. Pored navedenih, prisutne su i druge rubrike kao što su portreti putopisaca, neizostavna kritika, istorija i prikazi. Pored svih izuzetno napisanih, uzbudljivih i pažljivo odabranih tekstova, ilustracije u vidu grafika čuvenog slikara i putopisca Milutina Dedića nenametljivo dopunjuju i uobličavaju sliku najsadržajnije ljudske aktivnosti – putovanja.

Časopis **Putopis** pruža specifičnu književno-umetničku zabavu i svojevrsno naučno-teorijsko uporište, namenjeno putopisnim sladokuscima, kako onima na početku istraživanja i saznanja, tako i onima koji u ovoj tematici mogu stručno da sudeluju. Sadržajnost, stručnost i svakako umetničko uzbuđenje u konzumiranju datog, privući će pažnju čitaoca i zadržati je dovoljno, i taman toliko, da sa nestrpljenjem dočeka idući broj koji je planiran za mart tekuće godine. ■

Gradovi Vojvodine: prošlost, problemi, uređenje

Zbornik radova sa naučnog skupa održanog u Novom Sadu 21. i 22. decembra 2009.

Piše: Bojana Đorojević

Naučni skup je održan u organizaciji Društva za proučavanje 18. veka u saradnju sa Zavodom za kulturu Vojvodine. Tema skupa je izabrana veoma promišljeno s obzirom na to da se istorijski trenutak iz sadašnje perspektive određuje kao preloman, jer je „završen period urbane istorije naših gradova koji je bio obeležen jakim uplivom komunističke ideologije, a sada počinje period u kome se urbanitet razvija pod jakim uplivom neoliberalističke ideologije.“ Zajednička nit i jasna intencija svih priloženih radova je očuvanje identiteta naših gradova. Izborom radova se u ovom zborniku prevazilazi po pravilu relativno uski receptivni okvir, jer su tekstovi namenjeni širokoj čitačkoj publici i istovremeno zadržavaju karakter naučnosti, sa mnoštvom činjenica i ono što je možda i najvažnije, predloga i rešenja za ono što bi trebalo učiniti u budućnosti. Istovremeno, priloge su dali arhitekta, inženjeri, kulturolozi, književni teoretičari, muzikolozi što ovom zborniku daje sveobuhvatnost u tretiranju nekoliko ključnih, pomenutih problema.

Uvodni tekst Aleksandre Bosnić-Đurić analizira zatvorene i otvorene sociokulturne sisteme i svojevrsan duh palanke koga karakteriše izrazita zatvorenost i netolerancija, statičnost i nepromenljivost u vremenu. Rad nalazi uporišta u istraživanjima Radomira Konstatinovića u „Filosofiji palanke“ sa posebnim osvrtom na formiranje stereotipa koje autorka prepoznaje kao osnovnu smetnju ostvarivanju interkulturnog dijaloga i interakcija. Biserka Ilijašev na primeru Kikinde pokazuje osnovne karakteristike urbane regulacije svih naselja u severnom Banatu. Potkrepljanost foto i arhivskom dokumentacijom pokazuje osnovni način na koji se planski grade i dalje razvijaju naselja po istoj matrici sa naročitim osvrtom na očuvanje starog jezgra, što je u Kikindi uglavnom dosledno sprovedeno, sa izuzetkom određenog broja navedenih slučajeva.

Milan Stepanović prilaže detaljan broj propisa koje su donosile kraljevske gradske vlasti Sombora u cilju regulacije i boljeg funkcionisanja svakodnevnog života u gradu. Time se ukazuje na naročiti status slobodnog i kraljevskog grada, ali i visokom stepenu osvešćenosti stanovnika u institucionalizovanoj brizi za opšte dobro. Naredna dva rada su se prvenstveno bavila problemom očuvanja identiteta naselja. U prvom slučaju, u radu Jasmine Vujović, reč je o gradu Pančevu i potrebi da se njegovo urbanističko planiranje sagleda u kontekstu industrijskog grada, a u drugom radu, autorka Ljiljane Polzović, o očuvanju čuvene novosadske ulice Zlatne grede. Dejan Bosnić obrazlaže tezu o neophodnosti pozorišta kao uslova kulturnog identiteta grada Pančeva.

Naredni blok priloga je posvećen kulturnom životu stanovnika Novog Sada. Agneš Ozer je navela sve migracione talase koji su uticali na razvoj Novog Sada kroz istoriju, Marijana Kokanović je pružila detaljan pregled vrsta balova kao prvorazrednih društvenih okupljanja, sa naročitim osvrtom na profilisanje stanovništva kroz društveni stalež i dva jasno konceptijski različita tipa balskih svečanosti. Na ovaj prilog se nadovezuju zapažanja Nataše Salaj o muzičkom životu grada na osnovu sačuvanih novinskih zapisa. Ključni deo zbornika predstavlja rad Nikole Grdinića „Znameniti novosadski urbanistički zločini“, obimom najveći prilog, pisan očigledno iz ugla Novosađanina što karakteriše donekle potisnuta subjektivnost u odnosu prema ključnom problemu devastacije starog urbanog jezgra. U tom smislu je jasnija oštra ocena autora po kome je Novi Sad najviše stradao u velikim urbanističkim prekrajanjima koja su se desila u dva snažna talasa. Međutim, ono što je značajno je da se ovde pruža slika jednog Novog Sada kakav više odavno ne postoji, ili slabo opstaje u sećanju onih koji pamte rušenje Jermenske crkve koju autor osvetljava kao zgradu okosnicu jednog prošlog vremena. I kao takav, rad se može iščitavati kao neodvojivo tkivo uz na primer, pojedina Tišmina, Petrinovićeva ili Kišova ostvarenja gde se onda Novi Sad percipira kao jedna organski povezana celina koja funkcioniše spletom svojih starih, zakrivljenih ulica i zgrada podignutih na močvarnom i peskvitom tlu. Zločini se, koji se u naslovu eksplicitno ističu, odnose na pokušaj da se izrazitom negacijom svega što je staro i što se kao takvo percipira kao neprihvatljivo i prevaziđeno. U novom simboličkom poretku, bulevar, a ne trg je okosnica novog, modernizovanog načina života. Posebna pažnja je posvećena novom talasu rušenja i prekrajanja grada gde se, kako je primećeno, opet sve odvija po istom principu, jedino što se moć odlučivanja nalazi u rukama tzv. privatnog sektora koji praktično ponovo ima neograničene ingerencije. Međutim, značajno je da tekst ne funkcioniše kao beskrajni niz lamentacija nad nepovratno izgubljenim, već aktivističkim stavom upozorava i naglašava potreba za izgrađivanjem svesti o značaju urbaniteta i sigurnost o nepovnljivosti degradacije. ■



