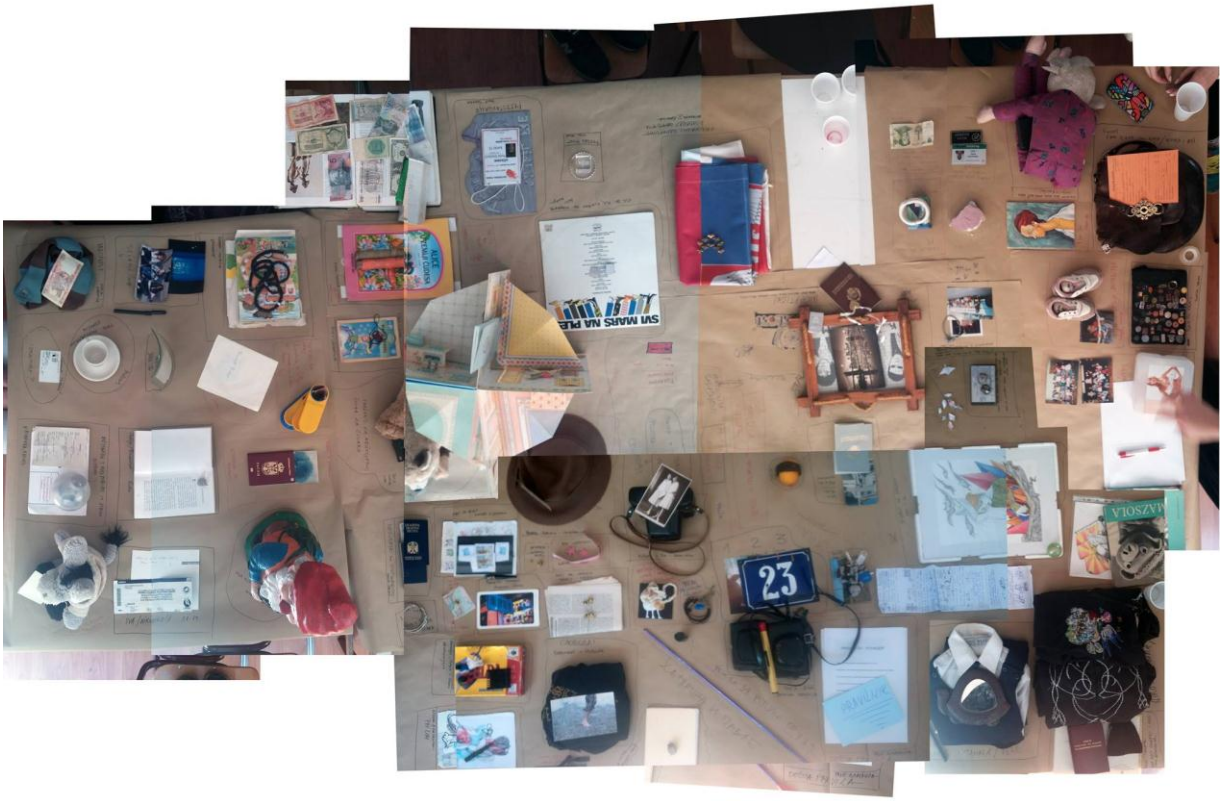
PROSTOR U SCENSKOJ UMETNOSTI 2



SCen

PROSTOR U SCENSKOJ UMETNOSTI 2

Tematski zbornik radova

Uredio:
Radivoje Dinulović

SCen
Novi Sad, 2016.

Prostor u scenskoj umetnosti 2

TEMATSKI ZBORNIK RADOVA

Uredio:

Dr Radivoje Dinulović

ISBN

9788678928802

Tehnička obrad**a:**

Dr Radivoje Dinulović

Vladimir Savić

Fotografija naslovne strane:

“Proces, ili: Šta je stvarno važno za mene”, studentska sekcija nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2015, prostorni kolaž iz procesa rada, foto: Nemanja Knežević

Izdavač:

SCEN - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, OISTAT Centar Srbija

Departman za arhitekturu i urbanizam

Fakultet tehničkih nauka

Novi Sad

Izdanje pomaže:

Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije

Sadržaj

1 Dragana Vilotić
Prostori igre Maksa Rajnharta:
Od kamerne scene do grada

14 Jelena Despotović
Scenski potencijal ulice kroz prizmu ne-kartezijanskog čitanja grada

24 Natalija Bogdanović
Prostori komemorativnog spektakla:
Slobodište – Kruševac

42 Sofija Mitrović
Sajt-spesifik projekti:
Apstrakcija arhitekture pozorišta

54 Dejan Todorović
***Sight specific* prostorne instalacije:**
Alat za istraživnje novih koncepcija scenskog prostora

65 Marija Lipkovski
Internet kao performativni prostor:
Od naivnog gledaoca do naivnog performera

Dragana Vilotić
Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu I urbanizam

Prostori igre Maksa Rajnharta: Od kamerne scene do grada

Uvod

Spektakularno i spektakl su pojmovi na koje često nailazimo u literaturi čija tematika su predstave i rad austrijskog reditelja Maksa Rajnharta (*Max Reinhardt*). Boris Senker je u knjizi *Redateljsko kazalište* (izdanje Centra za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984.) više puta upotrebio ovaj pridev, pa tako, na primer, kaže da je: "Predstava *Čudo* bila jamačno jedan od najspektakularnijih prizora koje je "bogato kazalište" ikad ponudilo publici žednoj preobilja čulnih podražaja". Leonard M. Fidler, u tekstu *Obnova Rajnhartove estetike*, čiji prevod je objavljen u časopisu *Scena* (broj 6, Novi Sad, 1992.) na strani broj 64, kaže: "Rajnhartov duhovni, često nazivan "onirički", teatar bio je pravi optički spektakl: boja, slike, arhitektura, koreografija, pantomima igraju odlučujuću ulogu". Dž.L. Stajan (*J. L. Styan*) je na prvoj strani knjige "Max Reinhardt" (izdanje Cambridge University Press, S.A.D. 1982.) napisao: "Maks Rajnhart koji je plenio pažnju negermanske publike kad su njegova izvođenja našla svoj put izvan granica Nemačke i Austrougarske bio je onaj Maks Rajnhart koji je ostvario velike grčke i gotske spektakle". Ovakvi opisi nas podstiču na razmišljanje o tome šta je bio spektakl u Rajnhartovom pozorištu i još važnije pitanje koje je tema ovog rada, na kojim mestima se odvijao taj spektakl?

Prikazom pojedinih mesta tj. prostora u kojima su postavljene predstave, hronološkim redom, uočavamo liniju geneze Rajnhartove ideje posvećenu traženju odgovarajućeg oblika pozorišnog prostora za inscenacije različiti dramskih dela. Na ovu analizu nadovezuje se njegovo preispitivanje odnosa između delova scensko-gledališnog prostora koje će kasnije tokom XX veka, pa i danas biti jedna od osnovnih tema kada govorimo o arhitekturi pozorišta. Ništa manje važan je i njegov rad u polju delovanja

[1]“pozorišta kao institucije (koje obuhvata umetničku, tehničku i operativnu pripremu, produkciju i izvođenje pozorišnih predstava”. Svi aspekti rada Maksa Rajnharta u pozorištu su bili plodonosni i ostavili su dalekosežne efekte na evropsko moderno pozorište. Njegov opus rada obuhvata preko 500 postavljenih predstava, upravljanje sa oko 30 pozorišnih kuća i ansambala, osnivanje festivala i seminara koji i danas postoje.

Prve ideje

Austrijski reditelj Maks Rajnhart (1873 -1943), rođen kao Maks Goldman (*Max Goldmann*), je u pozorište došao kao glumac, pridruživši se ansamblu Dojčes teatra (*Deutsches theater*), pod vođstvom reditelja Otoa Brama (Otto Brahm), velikog pobornika naturalizma. Rad u tom pozorištu i naturalističko insistiranje na autentičnosti svih elemenata predstave – od rekvizite, do najmanjeg pokreta tela glumca koji [2]“ mora da bude perfektan do tog nivoa da publika bude ubeđena sa vidi realne stvari” probudio je u Rajnhartu ideju da realistički postavljena predstava ne treba da isključuje imaginaciju. Spoj koji vezuje dva dihotomna pojma – relanost i imaginaciju, u radu Maksa Rajnharta možemo prepoznati kao važnu premisu na kojoj zasniva suštinu pozorišnog predstavljanja. On ne samo da maštu prikazuje i udomljava na sceni, već je očekuje, sa druge strane i od gledaoca, ali u svemu tome ističe da je važno da čovek ima realnu i svesnu sliku o ulozi imaginacije u pozorišnoj umetnosti. Njegov koncept pozorišne igre je, kako je sam govorio, zasnovan na glumcu i to prvenstveno glumcu stvaraocu, ali u tu igru je uključen i glumac – gledalac. [3]“Gledalac, on takođe mora igrati, da bi se stvorio istinski teatar, ta najređa, najmoćnija najneposrednija umetnost koja u sebi objedinjuje sve druge umetnosti. Želja za preobražavanjem, svesna ili nesvesna, postoji u svakom ljudskom biću”. U ovako postavljenim odnosima, nakon odlaska iz pozorišta Otoa Brama, Rajnhart je [4]“krenuo modernističkim putevima i opredelio se za načelo konstrukcije posebnog svijeta umetničkog djela umesto rekonstrukcije nekoga povijesnog ili suvremenog

[1] Radivoje Dinulović, *Tipologije pozrišnog prostora: Klasifikacije tipova i modela scensko-gledališnog prostora u teoriji i istoriji pozorišta XX veka,* UDK 725.822 (091), str. 1
[2] J. L. Styan, *Max Reinhardt*, Cambridge University Press, 1982., str. 18
[3] Maks Rajnhart, (preveo Feliks Pašić), *Glumac*, časopis *Scena*, Novi Sad, str. 61
[4] Boris Senker, *Redateljsko kazalište,* Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984, str. 128

ambijenta.” Postupak koji je on primenjivao u stvaranju pozorišnog dela svrstan je u pozorište inscenacije, koje karakteriše sinteza, integrisanost i harmoničnost svih pojedinosti koji čine predstavu. Ovoj vrsti pozorišta, u Nemačkoj su pripadali i Ervin Piskator (*Erwin Piscator*) i Bertold Breht (*Bertolt Brecht*).

Rajnhart je započeo rediteljski rad u kabareima (“Naočari” i “Zvuk i dim”) postavljajući skečeve u kafeu hotela u ulici Pod lipama (*Unter der Linden*) u Berlinu. Prostori kabarea, koji često [5]“nisu bili mnogo veći od gostinske sobe” za njega su bili mesto početka istraživanja brojnih mogućnosti koje daje intimna gluma u malom prostoru. Takođe, tu je otkrio [6]“ princip da odgovor publike zavisi od direktne povezanosti, kako sa stilom komada, tako i s obimom pozorišta”. Nakon godinu dana, 1902. godine u istom hotelu osnovao je Malo pozorište (*Kleines theater*). Režijama dela pisaca koji su predstavljali “alternativu naturalizmu”, kao što su Vajld (Oscar Wilde) i Meterlink (Maurice Maeterlinck) - simbolizam i Hofmanštal (*Hugo von Hofmannstahl)* – neoromantizam, u ovom pozorištu počela je njegova rediteljska karijera. Prva njegova režija bila je postavka Vajldove *Salome*. Dramu je postavio za privatno prikazivanje, jer je bila cenzurisana. Iako tekst drame indicira prostor Judeje, Rajnhardt i njegovi saradnici nisu posegnuli za postupkom rekonstrukcije judejske arhitekture, nošnji i običaja već su “pozajmljivanjem” simbola iz egipatske, asirske i vavilonske kulture, sjedninjenih na simplifikovanom prostoru terase načinili svoju viziju biblijskog sveta. Već tada je kritika tvrdila da se Rajnhartove predstave [7]“ ne mogu opisati terminima primjerenim historijsko-realističnim ili naturalističkim predstavama” jer, kako možemo da predpostavimo, postavka očigledno nije ni pripadala jednom ili drugom postupku inscenacije drame, već se od tada uspostavio termin “ugođaj, atmosfera ili duh” kao osnovna impresija o postavki ove i drugih njegovih predstava.

[5] Dž. L. Stajan, *Rajnhart, pozorišni čovek,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 53
[6] Dž. L. Stajan, *Rajnhart, pozorišni čovek,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 53
[7] Boris Senker, *Redateljsko kazalište,* Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984, str. 129

Dojčes teatar (*Deutsches theater*) i Kameršpil (*Kammerspiele*)

1905. Godine Rajnhart je postao direktor jednog od najznačajnijih berlinskih pozorišta - Dojčes teatra, privatnog pozorišta, koje je nakon šest meseci kupio, a na mestu direktora ostao sve do 1933. godine. U adaptiranom prostoru taverne i plesne sale pored zgrade pozorišta osnovao je scenu Kameršpil (*Kammerspiele*) koje će postati prototip za kamerne scene širom Evrope i idelan prostor za igranje drama Ibzena (*Henrik Ibsen*), Vedekinda (*Frank Wedekind*) i Šoa (*George Bernard Shaw*).

U Dojčes teatru Rajnhart je, pored rediteljske, zauzeo i poziciju uspešnog producenta. [8]"Fokusirao se na poslove organizacije i od pozorišta načinio kosmopolitski centar za engleske, belgijske, austrijske, nemačke, ruske i skandinavske glumce" kao i mlade pisce tog vremena, uključujući i francuske. Zgradu pozorišta je renovirao, a na veliku scenu ugradio mehanički sistem rotacione pozornice i proscenijum [9]"omogućavajući funkcionalnost za svaku vrstu komada koji nije bio namenjen malobrojnoj, elitnoj publici, ili kome nije bio potreban opseg arene". Rotaciona pozornica je omogućavala brze promene složenih scenskih postavki, ali je imala i ulogu dramskog sredstva, odnosno sama pozornica je bila događaj. [10]"Prethodno je rotaciona pozornica pokretana iza spuštene zavese. Rajnhart je bio poznat po upotrebi rotacione pozornice na dinamičniji način". Isto sredstvo bilo je ključni pokretač scenske radnje u postavci predstave *San letnje noći ,* čijim korišćenjem je postignut kontinuitet i utisak impresionističog stapanja prizora.

Prema Rajnhartovom mišljenju velika distanca između publike i glumaca koja je prisutna u sali Dojčes teatra je po bila prepreka za prenošenje suštinske atmosfere onih drama koje su predmet interesovanja samo "odabranog" dela gledališta, pa je odlučio da u susednoj zgradi otvori scenu Kameršpil (1906. godine) namenjenu za postavke pomenutih drama, među koje pre svega spadaju *Aveti* (Ibzen), *Avetinjska sonata* (Strindberg), *Doktor u nedoumici* (Šo), *Buđenje proleća* (Vedekind) . Ovakvom salom Rajnhardt je ostvario jedan od svojih ideala – približio je glumca gledaocu.

---

[8] Huntly Carter, *The theatre of Max Reinhardt,* Mitchell Kennerley New York, 1964, str: 49
[9] Dž. L. Stajan, *Rajnhart, pozorišni čovek,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 53
[10] Chad Randl, *Revolving architecture,* Princeton architectura Press, New York, 2008, str: 56

Sala je mogla da primi 292 gledaoca, a prvi red gledališta je bio na svega 1 metar od pozornice i nije bilo odvojen orkestarskom jamom ili školjkom za šaptače koja se obično nalazila između ta dva prostora. Kameršpil je bila sala koja je omogućila idealnu vidljivost i čujonst glumca. [11]"Akustika i granica vidljivosti nisu mogli biti iznevereni i sve što je jedan glumac mogao da zahteva bilo je da bude u centru pažnje. Prema rečima Sigfrida Jakobsona (*Sigfried Jacobson*) ni šapat se nije gubio i svaka pojedinost je bila važna"

Stil i opremljenost enterijera sale su izražavali osećaj naročitog, dragocenog prostora. Sala je izvedena od hrastovine, sa zidovima crvene boje, i podovima obloženim debelim tepisima, a sedišta su bila tapacirana crvenom kožom. Sve je govorilo u prilog tome da je ova sala samo za odabrane. Baš kao i visoka pretplata za kupovinu karata.

Buđenje proleća je drama koju je Frank Vedekind napisao 1891. godine, međutim bila je zabranjena i nije izvođena sve do 1906. godine kada ju je Rajnhart postavio na kamernoj sceni Dojčes teatra. Zahvaljujući Rajnhartu, koji je režirao čak dvanaest dramskih tekstova ovog pisca, možemo tvrditi da je ekspresionistička drama zauzela značajno mesto u nemačkom pozorištu. Tragediju odrastanja koja govori od seksualnoj represiji u društvu, sa kraja XIX veka, i kritici buržoaskog morala, Rajnhart je postavio kao spoj scena koje počinju sa indicijama satire ili poetičnih motiva, a završavaju se moralnim uvredama, silovanjem, abortusom i ubistvom. Međutim, ako znamo da publiku čine, oni koji su skupo platili karte i sede u crvenim, kožnim foteljama, u jednom nemačkom, privatnom pozorištu, nameće se pitanje da li im je na taj način omogućeno da se integrišu sa događanjima na sceni. I sam Rajnhart je izrazio sumnju rekavši da su [12]" mali obim pozorišta, blizina pozornice i izuzetno udobna sedišta bili greška: kvalitet publike raste s njenim kvantitetom"

[11] Dž. L. Stajan, *Rajnhart, pozorišni čovek,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 54
[12] Dž. L. Stajan, *Rajnhart, pozorišni čovek,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 54

Cirkus Šuman (*Circus Schumann*)

Za postavku Sofoklovog *Kralja Edipa* (prilog 1) u Cirkusu Šuman u Berlinu 1910. godine Rajnhart je pokušao da uspostavi, odnosno rekonstruiše prostor pozorišta antičke Grčke, ponovo preispitujući odnos gledališta i scene. Tokom rada na ovoj predstavi shvatio je značaj koji svojim prisustvom na predstavi stvara veliki broj gledalaca. Nastavio je da radi predstave u Dojčes teatru i na Kameršpil sceni, ali od trenutka postavke *Kralja Edipa* njegov rad počinje da se usmerava na koncept pozorišta za veliki broj gledalaca, po uzoru na antičko grčko i srednjovekovno.

Objekti cirkusa su u Evropi tokom XIX veka iz efemernih, šatorskih struktura prerasli u zidane objekte, ali i dalje je u tim objektima bila prisutna atmosfera prolaznosti trenutka izvođenja iza koje ostaje praznina. Cirkus je prostor koji nudi specifične uslove bliskosti između publike i glumaca, što je prednosti koju je Rajnhart iskoristio za evropsku turneju predstave *Kralj Edip,* koja je pikazana u cirkusima u Rigi, Sankt Peterburgu, Štokholmu, Budimpešti, Varšavi, Kijevu, Minhenu, dok je u Londonu, Amsterdamu, Hagu, Moskvi, izvedena u pozorišnim zgradama.

U Cirkusu Šuman amfiteatarska forma gledališta omogućila je glumcima, horu i statistima da ne budu postavljeni naspram gledalaca, već da budu orkuženi njima. Rajnhart je verovao [13]“ da će ta arhitektonska struktura potaknuti i formiranje analogne duhovne strukture – to jest osjećaj zajedništva i skupnog užitka izazvanog predavanjem čistoj kazališnoj formi”. Gledalište ovog cirkusa je primalo 5000 ljudi, ali je osećaj zajedništva održan zato što je celokupan prostor korišćen kao scena. Glumci, hor i statisi koristili su stepeništa i ulaze u arenu i prolaze u gledalištu kao prostor igre, čime je stvoren utisak direktne komunikacije i obraćanja glumaca publici, a naročiu dinamiku unosila je masa statista, kojih je bilo po više stotina, a u nekim predstavama i preko hiljadu. “ Iako je Rajnhart bio pod uticajem pozorišnog rada reditelja Vojvode od Majningena, poznatog po upotrebi mase statista, razbijenih na manje individualne grupe koje različito deluju, kreću se, razmišljaju, njegove mase hora i statista su imale drugačiji karakter i nisu nastupale [14] “kao mehanički zbir

[13] Boris Senker, *Redateljsko kazalište,* Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984, str. 136
[14] Boris Senker, *Redateljsko kazalište,* Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1984, str. 135

pojedinaca, koji sasvim neovisno i različito reaguju na određenu dramsku situaciju, već kao jedna jedinstvena i nedeljiva, skupna ličnost, kao kolektiv koji isto misli, osjeća i čini" . Možemo pretpostaviti da su mase koju su činili hor i statisti bile lik sa kojim se svaki čovek u publici kao pripadnik velike skupine, najpre identifikovao.

Rajnhart je već svrstan u red "pozorišnih inscenatora" u kojem su mu prethodili Vojvoda od Majningena, Krejg, Vagner i Apija, – pozorišni autori sa kojima je u pozorište uveden [15] "pojam sinteze i gubitak prioriteta reči (literature) kao osnovnog izraza". Međutim, predstavom *Kralj Edip* on će najaviti i reformu pozorišta koja će se, nakon Prvog svetskog rata ispoljiti u vidu masovnog pozorišta.

Olimpija hol London (*Olympia Hall London*)

Izložbeni prostor Olimpija hola, dimenzija 145 m x 82m x 33 m, je mesto koje je 1911. godine Rajnhartu poslužilo da kreira prostor trobrodne, gotske katedrale u koji će smestiti 30 000 gledalaca, 2000 izvođača koji će zajedno doživeti inscenaciju Folmelerovog (*Karl Vollmöller*) scenarija za pantomimu *Čudo* (prilog 2), nastalom na osnovu srednjovekovnih tekstova, baziranih na legendi o mladoj kaluđerici željnoj svetovnog života. Izvodeći predstavu u nepozorišnom prostoru Rajnhart je rešio da se oslobodi ograničenja stroge podele pozorišta na scenu i gledalište i omogućio da se predstava događa u svakom delu prostora, a ne samo nasuprot gledalištu. Rajnhart je ovu predstavu, bez dramskog teksta, koncipirao na sintezi izvođača, gledaoca, rituala, pantomime, arhitekture, muzike, svetla. Muziku je komponovao Inglber Hamperdink (*Engelbert Humperdinck*), a izvodilo ju je 200 muzičara i 500 članova hora.

Za inscenaciju gotičke katedrale u Olimpija holu Rajnhart je koristio arhitektonske elemente: zidove, stubove, krov, prozore sa vitražima i vrata. Unajmeljni su graditelji specijalizovani za stil gotike, koji su od ogromnog izložbenog prostora sa čeličnom konstrukcijom i krovom od stakla, načinili prostor gotske katedrale, skrivajući karakter izložbenog hola iza [16]"lažnih stubova, svodova, arhitrava, venaca, lukova, gipsanih

[15] Gordan Dragović, *Novi tip pozorišta,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 77
[16] Huntly Carter, *The theatre of Max Reinhardt,* Mitchell Kennerley New York, 1964, str:230

ukrasa i drugih gotskih detalja". Ovaj postupak doslovnog prenošenja dramskog u scenski prostor pojedini kritičari su okarakterisali kao "čist" naturalizam i liuzionizam, mada ga na izvestan način možemo opravdati Rajhnartovom željom da publiku postavi na scenu, načini od nje aktivnog učesnika tj. podstakne je da preuzme ulogu mase vernika iz srednjeg veka, koje su prisustvovale pasijama i mirakulima.

Dizajn scene (scenografije, rekvizita, kostima, i [17]„generalno razmeštanje linija i boja") koji je poveren Rajhartovom dugogodišnjem saradniku Ernstu Sternu (*Ernst Stern*) došao je do izražaja samo fragmentarno. Stern je na sceni koristio materijale neutralnih boja, koje je zatim bojio svetlom scenske rasvete i stvarao atmosferu. Međutim, postojala je neravnoteža između veličine prostora i elemenata scenografije i izvođača koje je bilo potrebno osvetliti, pa je celokupna scena, prema rečima Hantlija Kartera, britanskog pisca koji je prisustvovao predstavi, davala utisak šarenih konfeta, rasutih u ogrmnom prostoru. Za potrebe izvođenja predstave izgrađena je podzemna, tehnička etaža sa smeštanje mehanizma propadališta, sistema za dim i 47 ventilatora. Sistem rasvete je bio instalisan na mostu koji izgrađen ispod krova Olimpija hola tako što je rasveta grupisana na tri "ostrva" sa po 40 reflektora. Za napajanje ovog sistema bilo je potrebno 16 kilometara kabla. Celokupnu organizaciju vodila je grupa Rajnhartovih kooperatora koja je do detalja razrađivala njegove nagomilane ideje i vodila izvedbu projekta.

Jedan od ključnih dostignuća koja je Rajnhart ostvario predstavom *Čudo* jeste to što je usavršio sistem za umetničku i tehničku pripremu predstave koji će omogućiti turneje i prikazivanje njegovih predstava širokoj evropskoj, a 1926. godine i američkoj publici. Turneje su održale njegovo pozorište tokom i nakon Prvog svetskog rata, kada su predstave prikazivane u "neutralnim" zemljama – Švedskoj, Danskoj i Norveškoj.

Domplac, Salcburg (*Dommplatz, Salzburg*)

Nakon Prvog svetskog rata, 1920. godine, Rajnhart se vratio u Austriju. Nastavio je sa razvijanjem koncepta predstava za velilki broj gledalaca, u nepozorišnom prostoru,

[17] Huntly Carter, *The theatre of Max Reinhardt,* Mitchell Kennerley New York, 1964, str:235

s tim što mu je ovaj put kao prostor za igru poslužio javni, gradski prostor trga Domplac, ispred katedrale u Salcburgu. Na ovom mestu Rajnhart je postavio Hofmanštalovu verziju srednjovekovnog moraliteta pod nazivom Svako (*Jedermann*) (prilog 3). Glavni lik, Jederman je jedan od zvanica prisutan na gozbi sa bogatom trpezom. On je alegorijski lik koji predstavlja čovečanstvo i u trentku kada mu se Smrt pojavi iza leđa, počinje da se pita da li će ići u Raj ili Pakao? Za razliku od predstave *Čudo* koja je osmišljnena kao orkestrirana igra scenskih sredstava, ovu predstavu je karakterisala jednostavnost i usmerenost na glumca. Rajnhart je pozorišnu igru, ko što je već rečeno, zasnivao na glumcu, ali ova njegova ideja sada je bila jasno izražena jer prostor u kojem je predstava igrana nije ograničen i dejstvo drame koje prenosi glumac se, figurativno rečeno, prostire na ceo grad. Rajnhart je govorio: [18]"Veliki prostori razotkrivaju ličnost. U njima čovek razvija svoje najbolje i konačne moći. Iako razdvojeni velikim razdaljinama, ljudi mogu da se suoče jedni sa drugima i neizbežno je da se uzdižu konfliktna osećanja u odmeravanju snage njihovih ličnosti. Na takvom mestu snaga i strast postaju preovlađujući kvaliteti."

Razlika koju uočvamo, upoređujući nepozorišne prostore Cirkusa Šuman i Olimpija Hola sa prostorom Domplaca jeste što Rajnhart trg ispred katedrale u Salcburgu nije koristio na taj način što ga je preobratio u neki drugi prostor, već je njegov identitet, ambijent i arhitekturu iskoristio kao jedan od polaznih elemenata pozorišne igre. Scenu je činila platforma sa trpezom, postavljena ispred vrata katedrale, ali scenska radnja se odigravala i van izgrađene scene, pa su se glumci pojavljivali sa susedng trga i na tornju katedrale. Rajnhart je iskoristio i zvukove koji su dopirali iz katedrale tako što je, na primer, momenat u drami kada glasovi pozivaju Jedermana u smrt sinhronizovao sa trenutkom oglašavanja crkvenih zvona. U Rajnhartovom konceptu predstave *Svako* možemo da prepoznamo očigledne elemente pozorišta koje danas nazivamo ambijientalno.

[18] Huntly Carter, *The theatre of Max Reinhardt,* Mitchell Kennerley New York, 1964, str: 124

Zaključak

U predstavama Maksa Rajnharta prepoznajemo duboko interesovanje za prostor, koje je i pokretač njegovog umetničkog rada. Predstave koje su izabrane kao primeri za analizu pokazale su da je svoj rad posvetio istraživanju novih i preispitivanju starih oblika pozorišta i pozorišnih prostora i da je [19]“ iz iskustva znao da veličina i oblik pozorišne zgrade mogu da kontrolišu ciljeve drame i da su bitne važnosti u svakom delu produkcije”. Izlaskom iz pozorišta u prostore grada, kao što su trgovi nastavio je sa oblikovanjem i kreiranjem pozorišnog dela kao zaokružene celine koju čine prostor, glumci i gledaoci. Insistiranje brojnih Rajnhartovih savremenika, ali i naših, na tome da su njegove predstave kreirane kao spektakli, čiji jedini cilj je bio da privuku što veći broj gledalaca, isključivo radi komercijalnog uspeha, ne možemo olako prihvatiti, ako pogledamo drame koje je režirao i repertoar koji je kreirao za svoja pozorišta, jer je u njemu često bilo zabranjivanih ili drama do tada nepoznatih autora. Označivanje Rajnhartovih predstava kao spektakla, možemo posmatrati u pozitivističkom smislu, jer je neponovljivost, kao jedna od odrednica ovog pojma, u njegovom radu izrazita. Poznato je da je veliki broj drama režirao i po četiri puta, svaki put drugačijim stilom i izrazom - [20]“Činilo se da sve podleže neprekidnoj promenljivosti. I ta nužnost večnog “stavaranja” i dosada koja vreba iza nje…učinila je to pozorište prebogatim, preraznovrsnim.” Rajnhartovo istraživanje različitih prostora za izvođenje predstava je zasnovano na čvrstom konceptu jedinstva umetničke i tehničke pripreme predstave kao neodvojivih procesa koji doprinose stvaranju celovitog umetničkog dela i kao takav danas može da bude uzorni model za stvaranje dela iz oblasti scenskog dizajna.

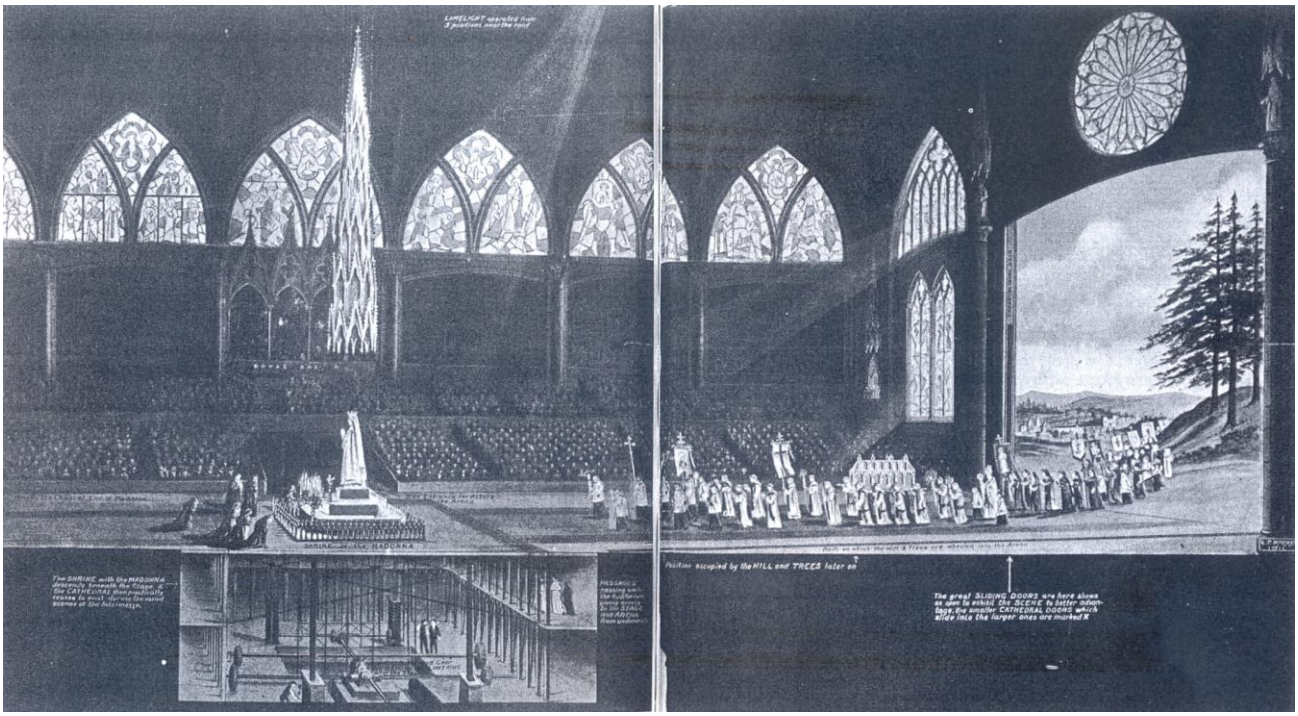
Prilozi:

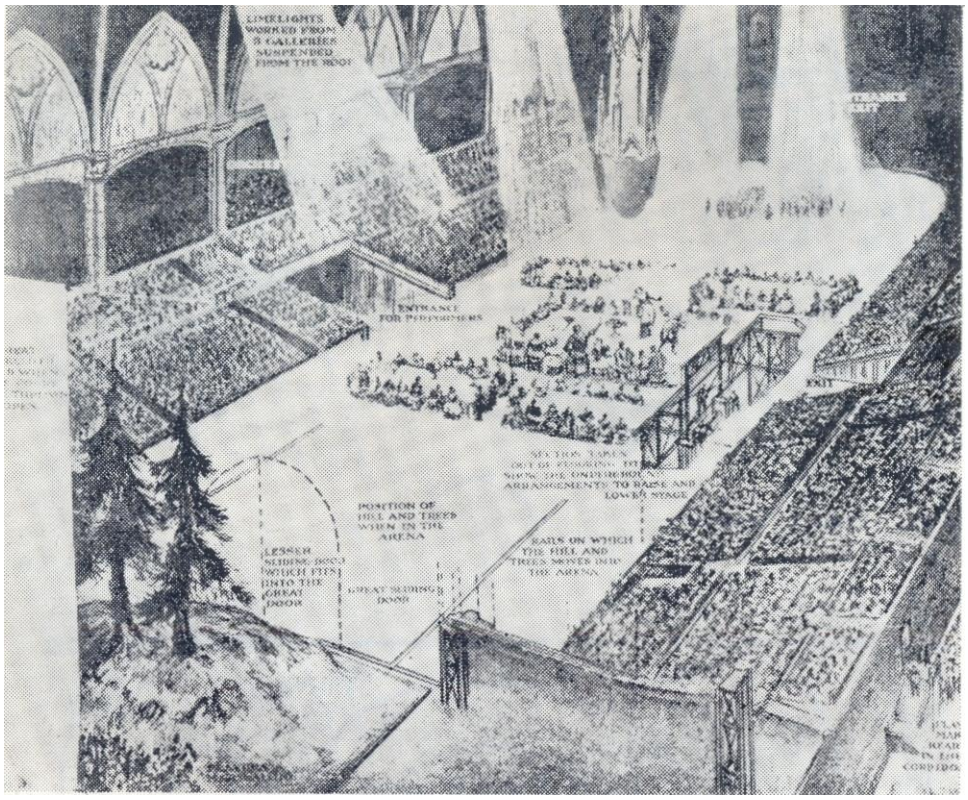
(prilog 1) – slike iz predstave *Kralj Edip*, u Cirkusu Šuman u Berlinu, 1910. godine
(prilog 2) – slike iz predstave *Čudo*, u Olimpija holu u Londonu, 1911. godine
(prilog 3) – slike iz predstave *Svako*, trg Domplac u Salcburgu, 1920. godine

[19] Dž. L. Stajan, *Eksplozija ideja u pozorištu,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 71
[20] Kazimjež Braun, *Pozorište inscenacije,* časopis *Scena*, Novi Sad, 1992, str. 65

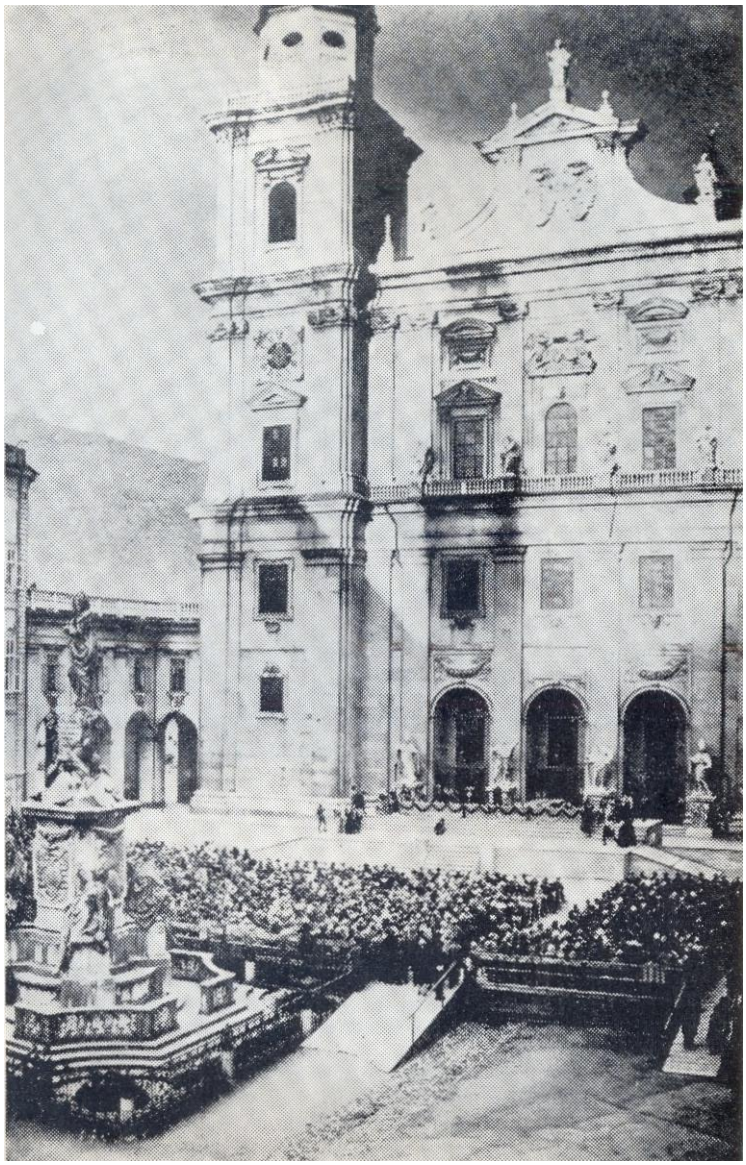
(prilog 1) – slike iz predstave *Kralj Edip*, u Cirkusu Šuman u Berlinu, 1910. godine

(prilog 2) – slike iz predstave *Čudo*, u Olimpija holu u Londonu, 1911. godine





(prilog 3) – slike iz predstave *Svako*, trg Domplac u Salcburgu, 1920. godine



Jelena Despotović
Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam

Scenski potencijal ulice kroz prizmu ne-kartezijanskog čitanja grada

Uvod

U skladu sa odrednicom iz naslova ovog rada, okosnicu istraživanja predstavlja namera da se definišu obrisi ne-kartezijanske topografije urbane stvarnosti, nastale preklapanjem slojeva urbane sredine sa konstatnim i promenjivim proizvodima ljudske aktivnosti u gradskom prostoru. Kontrastrirajući strogo geometrijsko poimanje i predstavljanje gradske sredine uvreženo tokom XX veka u odnosu na one žive, promenljive, haotične i zabavne aspekte urbanog prostora, rad ima za cilj da pruži uvid u nekonvencionalne mogućnosti čitanja prostora. Pregledom istorijskih pokušaja da se grad shvati kroz ličnu, humanu, emotivnu, psihološku perspektivu, stiče se predstava o svim onim zaboravljenim i prognanim funkcijama ulice i grada. Na ovu temu osvrće se autor Mišel Fuko kada navodi da prostor u kom živimo ni u kom slučaju nije jednoznačan, već nas izvlači iz sebe; u prostoru starimo, u njemu se naše vreme i istorija dešavaju, on nas veže i stoga je sam po sebi heterogen. "*Drugim rečima, mi ne živimo u praznini, unutar koje možemo smestiti individue i stvari. Mi ne živimo u praznini koja može biti obojena različitim nijansama svetlosti, mi živimo u skupu relacija koje ocrtavaju mesta koja su neodvojiva jedna od drugih* (...) [1]". Kompleksnost i promenljivost gradskog prostora predstavljaju platformu za odigravanje neprestanih i sveprisutnih mikro i makro događaja, čime grad kontinuirano demonstrira svoj scenski potencijal. "*Grad postaje arena koja se, zahvaljujući globalnim kretanjima, informatičkom društvu, borbi za međusobni prestiž gradova, ali i drugačijem oblikovanju normi, kulturi ponašanja i tipizaciji stilova života, transformiše u urbanu pozornicu* [2]". Kroz vezu grada i aktera gradskog života, u narednim poglavljima će biti objašnjeno kako kroz alternativu klasičnom geometrijskom poimanju grada možemo steći uvid u kretanja i prožimanja urbane sredine sa događajima, kao i na osnovu toga pokazati da je scenski potencijal inherentan gradskom prostoru.

Iskustvo ulice

Kroz istoriju razvoja i transformacija urbane sredine, pojedini autori imali su različita, a često i suprotstavljena stanovišta po pitanju shvatanja pojma ulice i njene funkcije. Počev od prvih decenija XX veka, ističe se francuski autor Le Korbizje, kao projektant koji je u svojim planovima izražavao najdrastičnije stavove povodom organizacije urbane sredine. Strogo razdvajajući različite vidove saobraćaja i zonirajući urbani prostor, ovaj autor u projektima (npr. Urbanistički plan Pariza iz 1925. g. ili Ozareni grad iz 1930. g.) previđa mnoge „humane“ slojeve i vrednosti ulice. Na nedostatak čovekomernosti i na hladnoću u Le Korbizjeovim radovima, osvrće se autor Anri Lefevr: „Kada je ukinuta ulica (počev od Le Korbizjea, u „novim celinama“) videle su se posledice: gašenje celokupnog života, svođenje „grada“ na spavaonicu, izopačena funkcionalizacija egzistencije. Ulica sadrži funkcije koje je Le Korbizje zanemario: informativnu funkciju, zabavnu funkciju. Na njoj se igra, na njoj se uči. Ulica je nered. Zaista [3].“

Slika 1: Performans na ulicama Pariza

Razmatrajući kompleksnost urbanog prostora, isti autor navodi da je ulica zapravo jedino mesto gde se oslobađaju svi elementi urbanog života, koji su na drugim mestima ukočeni u čvrstom i suvišnom redu. Na ulici se tako formira jedan živ nered,

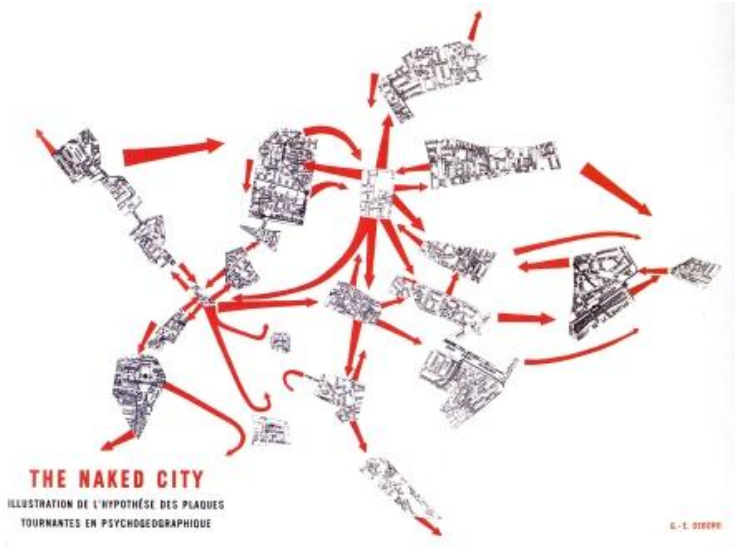
koji obaveštava i iznenađuje. On, naposletku, gradi i jedan viši organizacioni poredak [3]. Ulica predstavlja mesto susreta, bez kog nema drugih mogućih susretanja. U okviru ulice odvija se kretanje, mešanje, bez čega nema urbanog života. Dakle, u procesu doživljaja ulice veliku ulogu igra slojevitost njenih značenja. Sa tim u vezi, može se reći da je urbani kontekst formiran od mnogo šireg obima pojava nego što se u prvi mah može pretpostaviti.

Tradicionalna shvatanja su, kako je ranijim primerom pokazano, podrazumevala da je osnova urbanog prostora nešto materijalno, fizičko. U skladu sa tim, čvrste arhitektonske forme bile su okosnica komponovanja gradskog prostora. Međutim, pažljivijim posmatranjem svakako se može opaziti da pojam urbanog prevazilazi ograničavanja na fizičke forme. Gradski prostor je ispravnije posmatrati kao određen vid „polja", koje paralelno funkcioniše na velikom broju ravni i koje se, prema tome, ne može se smatrati samo prostorom ispunjenim objektima. Razmatrajući urbanu sredinu kao prostor složenih napona, Lefevr piše: „Urbani fenomen začuđuje danas svojom ogromnošću; njegova složenost prevazilazi sredstva saznanja i oruđa praktične akcije. On čini skoro očiglednom teoriju kompleksifikacije, prema kojoj društveni fenomeni idu od izvesne (relativne) složenosti ka većoj složenosti [3]." Upravo zbog svoje kompleksnosti, iskustvo urbane sredine različitim senzornim stimulansima angažuje učesnika u gradskom životu. Posmatrani akter se u urbanom prostoru svakodnevno susreće sa preklapanjem ekonomskog, profesionalnog i društvenog oblika delovanja, te tako ova sredina predstavlja značajan faktor koji formira osnove našeg mentalnog života [4]. Bogatstvo senzornih uticaja, odnosno njihova „vizuelna kakofonija [5]" govore o činjenici da urbana sredina predstavlja platformu na kojoj se odigrava i sukobljava mnoštvo različitih aktivnosti. Priroda ovih slojevitih kretanja osim pomenute senzorne, svakako može biti i sociološko-ekonomska, psihološka, kulturološka, tehničko-tehnološka itd. Prema tome, na osnovu navedenog može se zaključiti da urbani kontekst umnogome zavisi od nematerijalnih faktora i da kao takav pruža širok okvir funkcionisanju ljudi od individualnog do globalnog nivoa.

Ne-kartezijanske mape grada

Alternative klasičnim kartezijanskim mapama grada, koje su određene urbanom matricom, rasterom, saobraćajnicama, blokovima – javljaju se već tokom XX veka, kao odgovor na racionalne modele gradova usvojenih od strane posleratnih planera u Evropi (1950-te.). Manipulišući mapama i intervenišući u samu logiku grada, autori ovih alternativnih karata težili su da istaknu marginalizovane slojeve urbanog tkiva. U ovim mapama, mobilni aspekti grada naglašeni su više nego oni statični, čime je stvorena mogućnost za razumevanje grada i kao vremenskog sistema. Konture grada u navedenim kartama često su definisane kroz putanje njegovih stanovnika, što je bio jedan izokrenuti prikaz standardne vizuelizacije mreže gradskih ulica kakve ih poznajemo u savremenoj kartografiji.
Narednih nekoliko projekata svedoče činjenici da je tendencija za identifikovanjem ne-geometrijske prirode urbane sredine postojala i tokom istorije, nezavisno od mogućnosti beleženja koje nam danas pružaju savremene tehnologije i internet-servisi. Uobičajena geografska logika je u ovim projektima dovedena u pitanje, a iskustvo urbanog prostora je definisano prema sistemu međuodnosa u gradu, a ne prema poziciji posmatrača u odnosu na urbanu matricu. Namera da se na ovaj način prikaže grad potvrđuje da je doživljaj ne-vizuelnih i nematerijalnih slojeva grada imao značajno mesto u ljudskoj svesti, te da onostrani karakter urbane sredine, kao mesta višestrukog prožimanja, prevazilazi nivo bazične geometrije i postoji u vidu dodatnog, nevidljivog sloja topografije i koegzistira sa ljudima i događajima u gradu i menja se tokom vremena.

Ogoljeni grad – Gi Debor



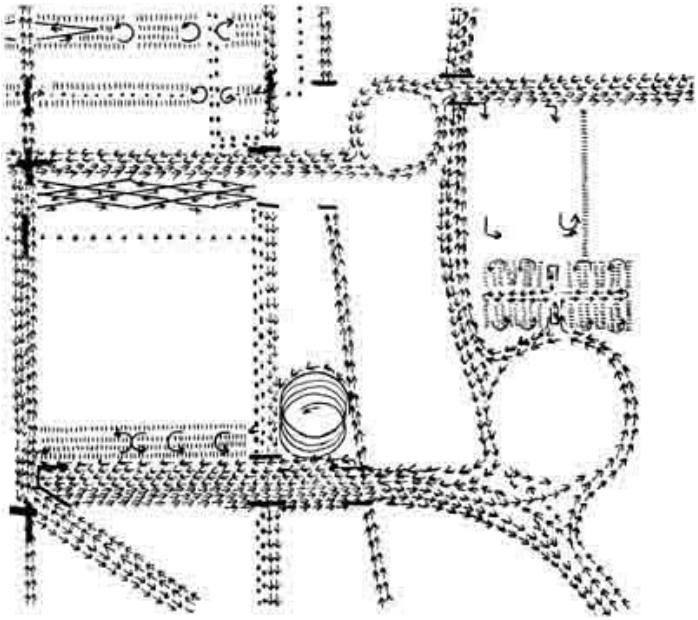
Slika 2: Ogoljeni grad - Gi Debor. 1957. [6]

Projekat Ogoljenog grada (The Naked City) započet je od strane Gi Debora, predstavnika Situacionističke Internacionale u Parizu, 1957. godine. Ovaj projekat, kako je već rečeno, nastao je kao odgovor na planove pariskih projektanata koji su intenzivno radili tokom '50-tih godina XX veka. Ogoljeni grad se sastoji od fragmenata isečenog plana Pariza, postavljenih u novi poredak tako da se postigne novo i rekonfigurisano iskustvo grada. Manipulišući postojećom mapom grada i izdvajajući delove iz prvobitnog geografskog konteksta, Situacionisti su ovaj „plan“ sklopili pomoću strelica koje ukazuju na određenu vrstu subjektivnog putopisa prilikom prolaska gradom. Ove „psihogeograske“ mape predstavljaju fragmentirano i lično obojeno iskustvo grada, suprotstavljeno „svemogućoj perspektivi planimetrijske mape [7]“. Termin *psihogeografija* Debor definiše kao „... studiju specifičnih efekata geografskog okruženja, svesno organizvanog ili ne, na emocije i ponašanje pojedinaca [6]“. Drugim rečima, novim pristupom mapiranju grada težilo se transformaciji „urbane topografije u društveni i uzbudljiv pejzaž [8]“. Psihogeografske mape predstavljale su strategiju prikazivanja ličnih narativa o prostoru i subjektivnog pogleda na grad.

Kroz fragmentaciju karte Pariza i njenu situacionističku rekonstrukciju, mapa stvara nove odnose između delova grada i njegovih stanovnika i preusmerava pravce putem

crvenih strelica koje povezuju isečke. Ukratko, mapa Ogoljenog grada predstavlja pokušaj da se plan Pariza reorganizuje na bazi odnosa između prostora i emocija. U tom smislu, situacionistička geografija grada sastoji se od istraživanja „osećajne komponente egzistencijalnog prostora i uspostavlja se kao određena vrsta socio-političke psihoanalize urbanog prostora [8]“.

Planerska studija Filadelfije – Luis Kan



Slika 3: Kanov dijagram kretanja po saobraćajnicama u studiji Filadelfije [9]

Studija Filadelfije osmišljena od strane arhitekte Luisa Kana 1953. godine sastoji se od serije crteža koji prikazuju pravce kretanja saobraćaja u ovom gradu. Simboli poput strelica, crtica i krstova označavaju putanju i brzinu automobila, autobusa i kamiona i na mapi su kombinovani sa oznakama variranja u brzini i pravcu kretanja [7]. Interesantna činjenica vezana za ovu studiju jeste da mapa ne sadrži ni jedan element gradske infrastrukture koja se standardno prikazuje na osnovama i planimetrijama grada. Alternativnost ove mape kretanja sastoji se u tome što je mreža ulica ovde prikazana kao određena vrsta negativa osnovnog plana – umesto uobičajene urbane matrice sa prikazanim ulicama, blokovima i otvorenim površinama, ovde su vizuelizovani „obrasci upotrebljavanja“ gradskog prostora [7]. Na taj način se dobila specifična karta kretanja, brzine, usmeravanja, preusmeravanja prevoznih

sredstava ili pak ljudi. Drugim rečima, ova inverzija urbanog prostora dematerijalizuje sliku grada u korist protoka, kretanja i brzine. Predstavljajući apstrahovane trajektorije saobraćaja u gradu, Luis u svojoj studiji u prvi plan postavlja subjektivni doživljaj grada, baziran na karakteristikama poput vizura ili „paterna“ korišćenja prostora. Primer ove planerske studije pokazuje još jedan pristup iscrtavanju netipične geografije grada, kao i fokusiranja na nematerijalne aspekte njegove egzistencije. Luis Kan time dočarava ulicu kao mesto susreta, previranja, prožimanja, zaokretanja, čime se stiče uvid u slojeve funkcionisanja zapostavljene od strane tradicionalnog planiranja, a do ovog momenta (1953.) u modernističkim planovima nije bila primenjena jedna ovako živa studija grada kao mesta bezbrojnih susreta i mimoilaženja.

Aksijalna mapa Londona – Bil Hiler

Slika 4: Hilerova aksijalna mapa Londona [10]

Hilerova mapa Londona sastoji se od putanja koje osama (aksama) spajaju jedan prostorni događaj sa drugim. Ovo je još jedan primer studije mape grada koji u prvi plan postavlja subjektivno poimanje urbane sredine i mreže korišćenja prostora. Aksijalna mapa Londona, drugim rečima, predstavlja kartu događaja u urbanoj sredini i time na neposredan način ukazuje na grad kao pozornicu neprekidnih dešavanja i

"*prostornog uobličavanja scenskih događaja* [2]". Umesto linearno iscrtanog plana grada, u ovom i prethodnim primerima pribegava se pronalaženju kreativnijih načina predstavljanja života i kretanja u gradu, čime se prikazuje istinska priroda grada – za razliku od statičnih blokova na crtežima, prikazanih u perspektivama kroz koje skoro niko ne sagledava urbanu strukturu (primer ptičije perspektive). Osnovne karte grada sada postaju ponovo „naseljene“ dinamikom i protokom kretanja u gradu. Prema Alison Sant, ovakvi pristupi vizuelizaciji grada danas putem savremene tehnologije mogu biti reinterpretirani, kako bi se opisali prostorni događaji poput parada ili drugih vrsta okupljanja na ulicama. Na primer, najviša tačka zvuka u određenom ambijentu može sugerisati obrazac ili gustinu okupiranja prostora [11]. Potenciranje svakodnevne dinamike grada u ovim mapama podstiče stanovnike da se prema urbanoj sredini upravljaju drugačije – da budu privučeni ili odbijeni efemernim karakerom događaja koji definiše grad [7].

Navedeni primeri mapa gradova čine svojevrstan kartografski presedan zbog činjenice da je sada umesto statičnih volumena akcenat stavljen na putanju, kretanje, okupljanje, što predstavlja alat za jedno sasvim drugačije mapiranje urbanog prostora. Sa druge strane, ovim se omogućava uvid u funkcionisanje grada koje je po svim opšteprihvaćenim planerskim standardima reprezentacije – marginalizovano. Grad kao okvir događaja definisan je sveprisutnim, a sve češće i virtuelnim slojem dinamike koja zapravo oblikuje grad u mnogo većoj meri nego građevine i saobraćajnice. Na osnovu ovoga, moguće je zaključiti da urbana sredina kao ne-kartezijanski sistem svakako poseduje i vremensku komponentu, koja se u kombinaciji sa obrascima, „paternima“ okupiranja prostora može prikazati na promenljivim mapama koje dalje svedoče o pomenutom nad-sloju egzistiranja urbane sredine.

Zaključak

Analizirajući aspekte egzistencije gradskog prostora, kao i empirijski doživljaj stanovnika grada, ustanovljeno je da urbana sredina po svojoj prirodi predstalja mnogo više od građenog konteksta. Iako su arhitektonske forme ono što okruženju daje najočigledniji karakter, slojevi funkcionisanja grada šire se u brojne druge sfere – društvenu, političku, ekonomsku, informativnu, zabavnu itd. Posmatrano istorijski, tokom XX veka kao odgovor na velike modernističke planove rekonstruisanja gradova, pojavili su se odgovori u vidu pokušaja formiranja alternativnih mapa grada. Predmet fokusa na ovim mapama po pravilu je dematerijalizovana verzija grada, sa akcentom na njegovom funkcionisanju ili pak subjektivnim doživljajem pojedinih komeponenti urbane sredine.

Nekonvencionalne mape gradova, razvijene tokom XX veka kao reakcija na modernistički grad, potvrđuju postojanje jednog živog, humanog, dinamičnog sloja grada, koji urbanu sredinu određuje mnogo više nego same arhitektonske forme. Uzevši u obzir tendencije dosadašnjih pristupa planiranju, koji predstavljaju ekskluzivan odozgo-na-dole proces, nameće se pitanje o potrebi transformisanja strategija u planerskom poslu. Raspoznavanje i prihvatanje grada kao okvira događaja, zajedno sa specifičnim i humanim modom funkcionisanja grada, ukazuje da je dosadašnji pristup planiranju neodrživ. Činjenica da stanovnici grad percipiraju i shvataju potpuno drugačije u odnosu na statične predstave geometrije i volumena grada, govori o zanemarenom sloju gradske egzistencije, koji svoj put trasira kroz alternativne modove prezentovanja. Ovaj međusloj života u gradu dalje formira potpuno novu geografiju urbane sredine, otvarajući mogućnost da se na osnovu ove nove „topografije“ u budućim planovima potencira neki drugi aspekt – dinamika pre nego statika, promenljivost pre nego ukorenjenost ili događaj pre nego masivni volumen. Prihvatanje ne-kartezijanske prirode grada bi na potpuno novi način osvetlelo savremena stremljenja projektantske discipline, determinišući ne samo naša znanja o kompeksnosti i višeslojnosti grada, već i način na koji se pristupa njegovom budućem razvoju.

Literatura

1. Fuko, M., "O drugim prostorima". 31.08.2013. [Blog entry]. Peščanik. Dostupno na: http://pescanik.net/o-drugim-prostorima/. [05. jul 2016.]
2. Dadić-Dinulović, T., Savremeni grad kao prostor spektakla: pozornica ili scena, Beograd, Akademija lepih umetnosti. Dostupno na: http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/03/Dadic-Dinulovic-Tatjana_-Savremeni-grad-kao-prostor-spektakla_KULTURA.pdf. [05. jul 2016.]
3. Lefevr, A., Urbana revolucija, Beograd, Nolit, 1974, str. 28. i 56.
4. Simmel, G., The Metropolis and Mental Life, Rethinking Architecture, Leach, N., London, Routledge, 1997, str. 67.
5. Shepard, M., Sentient City, Ubiquitous computing, architecture and the future of urban space, New York, The Architectural League of New York, 2011.
6. Sadler, S., The Situationist City, Cambridge, The MIT Press, 1998, str. 60.
7. Sant, A., „Redfining the Basemap“. [Blog entry]. *Intellignet Agent*. Dostupno na: http://www.intelligentagent.com/archive/Vol6_No2_interactive_city_sant.htm. [05. jul 2016.]
8. Georgopoulos, N., „On Guy Debord's 'naked city“. 06. mart 2012. [Blog entry]. *Nikosgeorgopoulos.blogspot*. Dostupno na: http://nikosgeorgopoulos.blogspot.rs/2012/03/on-guy-debords-naked-city-posted-on.html. [05. jul 2016.]
9. Smithson, A., Team 10 Primer, Cambridge, The MIT Press, 1998, str. 53.
10. Hillier, B., Space is the Machine, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, str. 162.
11. Gaye, L., „Sonic City,” [Blog entry]. *lalyagaye.com.* Dostupno na: http://lalyagaye.com/sonic-city/. [05. jul 2016.]

Natalija Bogdanović
Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet

Prostori komemorativnog spektakla:
Slobodište - Kruševac

Uvod

Spomenici, kao specifični toposi, predstavljaju značajan deo graditeljske prakse u procesu kreiranja identiteta jugoslovenske zajednice. Uprostoravanje političkih i idejnih sistema vrednosti postignuto je kroz različite vidove memorijalizacije. Memorijali su predstavljali posebnost jugoslovenske stvarnosti, razvijali su se paralelno sa kreiranjem, artikulacijom i promenama političko-ekonomske orijentacije jugoslovenske ideologije. Podizanje spomenika je bilo način legitimizacije novih političkih realnosti, ali je imalo i jaku spoljnopolitičku dimenziju. U periodu od 1945.-1980. godine razlikujemo tri faze memorijalizacije.
Prvu fazu (1945.-1948.), konstituisanje jugoslovenske države po modelu na SSSR, karakteriše podizanje obeležja palim vojnicima Crvene armije. U drugoj fazi memorijalizacije, nakon 1948. godine i raskida odnosa sa Sovjetskim Savezom insistirano je na autohtonoj revoluciji i partizanskoj borbi protiv fašizma, u javnom prostoru manifestovano kroz spomenike partizanskim vojnicima.

Značajne promene državne simbolike usledile su tek u godinama konsolidacije političke vlasti. U javnom polju je promena kulturne paradigme postala evidentna kroz obrt koji je izvršen u spomeničkoj arhitekturi. Eksplicitno izražavanje kroz prepoznatljive ideološke simbole[21] je napušteno i ustupilo je prostor umetničkim i arhitektonskim intervencijama u spomeničkoj praksi koje su gradile suštinski novi ideološki konstrukt koji je jugoslovensko iskustvo socijalizma učinilo jedinstvenim. Ovaj rad se bavi spomenikom koji pripada trećoj fazi memorijalizacije (1960.-1980.), kada započinje opšti državni eksperiment, koji se popularno u literaturi naziva *in vivo* izgradnja modela, takozvani *treći put* samoupravnog jugoslovenskog socijalizma, koji

[21] Prema S. Selinkiću: ” Ideologija vlasti nije nikada predvidela precizniju simbologiju, izuzev upotrebe simbola: baklja, zvezde petokrake ili pljosnate piramide, koji povremeno posebno baklja, nalaze neko formalno i memoriji najprepoznatljivije mesto u spomenicima.” Iz Slobodan Selinkić, *Teatar memorije*, u časopisu Aredo Urbano N°39, u Rimu, Italia, 1990., str. 1

prati u spomeničkoj arhitekturi jedan zaokret u odnosu na dotadašnju spomeničku praksu, zaokret u formalnom, funkcionalnom i estetskom smislu.

Memorijali podizani na istorijskim mestima partizanske borbe, transliraju iz gradova u njihove periferije ili osvajaju neke još od gradova udaljenije otvorene prirodne pejzaže, formirajući nevidljivu mrežu simboličkih mesta, koja još uvek generišu jugoslovenski prostor. Započelo je traganje za novim formama koje su nužno potvrđivale izmenu sadržaja poruka koje su isticane u javnom prostoru. Civilne žrtve su postale osnov jugoslovenske socijalističke ideologije *bratstva i jedinstva*. Spomenička arhitektura i spomen-parkovi koji su predstavljali omaž civilnim žrtvama Drugog svetskog rata, postali su karakteristika socijalističke Jugoslavije, njena vizuelna distinkcija i simbolički prikaz jugoslovenskog *trećeg puta*. Njihov broj trebalo je da svedoči o opštenarodnom karakteru komunističkog pokreta u godinama rata i revolucije i autohtonoj borbi jugoslovenskih komunista.
Realizacija novih parkova kontinuirano je unosila nove sadržaje u javni prostor. Među bezbrojnim spomen kompleksima i spomen parkovima u Jugoslaviji posebno mesto zauzimaju memorijalne celine Bogdana Bogdanovića. Spomen-park “Slobodište”, u Kruševcu, jedan je od prvih celina tog tipa u okviru kog su se svake godine počev od 1965. održavale “Svečanosti slobode” u periodu od 28. juna do 7. jula, koje su u redukovanoj formi i izmenjenog karaktera opstale do danas. Poseban predmet ovog rada je analiza manifestacije Svečanosti održavane u ovom spomeničkom kompleksu, koja ima dualnu funkciju – sećanje na žrtve rata (komemorativnu), ali i didaktičko-ideološku funkciju, a dobila je i važan kulturno-edukativni karakter. Slobodište je koncipirano kao hibridni kompleks, koji spaja odmor sa obrazovnim ciljevima, komemorativne manifestacije sa performativnim ceremonijama, zamagljuje granice između arhitekture i skulpture, objekta i pejzaža.

Memorijalni kompleks Slobodište

Arhitektura spomenika

Izgradnjom Slobodišta, simboličke nekropole sa pozornicom pod vedrim nebom, grad Kruševac se pozicionirao kao začetnik nove socijalističke memorijalne kulture. Izgrađen u periodu od 1960. do 1965. godine, kompleks Slobodište, je ostvarenje koje ima autohton i originalan značaj u jednom širem i kompleksnom smislu: kao realizacija koja u sebi sažima sintezu vise umetničkih izraza i postupaka i kao jedan svojevrstan pokret u memorijalnoj kulturi.
Ovo delo Bogdana Bodanovića i njegovih brojnih saradnika[22] nastalo je na periferiji grada, na padinama Bagdale, na mestu gde je u streljano oko 1000 zatvorenika (talaca, partizana i nasilno dovedenih ljudi iz grada i okoline) u periodu 1941.-1944. godine.[23]

Visokim zelenim zasadom ušuškan kompleks, zauzima prostor od oko desetak hektara na jugozapadnoj strani grada, sastoji se iz tri dela: prilazna zona kojoj se pristupa sa puta Kruševac - Brus, spomenička celina i stratište. *Spomenik od zemlje, trave i neba* u potpunosti je integrisan u prirodno okruženje, od njega je nedeljiv. Svojom arhitektonsko – urbanističkom intervencijom Bogdanović je prostoru dao jednu novu topografiju, novu geografiju, *planografiju*[24] malog unutrašnjeg sveta Slobodišta. Tim jednim jedinim projektantskim činom postigao je rešavanje kretanja u prostoru, podelu prostora na podceline koje se jedna u drugu ulivaju, njihovu nivelaciju i zoniranje, tretman prostora po dubini, stvaranje intimnih prostora, prostora meditacije, prostora stratišta, ali i scenskih prostora i prostora spektakla.
Spomeničku celinu kompleksa čine tri formalne i funkcionalne podceline: Predvorje sa humkama, Dolina živih i Dolina pošte. Aritektonske forme i elementi koji definišu prostorne celine su dva velika kratera, mogile, staze, bedemi, spomen-šuma,

[22] U koncipiranju i izgradnji spomenika Bogdan Bogdanović imao je različite saradnike. Sarađivao je sa Dobricom Ćosićem, koji je jedan od idejnih tvoraca Slobodišta i Svečanosti. Ćosić je svoj doprinos dao u vidu osnovnog tekstualnog narativa spomenika povelje „U ime živih“. U saradnji sa arhitektom Svetislavom Živkovićem 1978. godine radio je na izgradnji Doma Slobodišta. Zgrada je oblikovana kao humka, sa odgovarajućim prostorijama za istraživački rad, izložbenim prostorima i prostorima za izvođenje kamernih dela, itd.
[23] Na Slobodište su preneti posmrtni ostaci izginulih partizana Rasionskog odreda kao i boraca narodnooslobodilačkog rata ovog kraja, tako da je Slobodište postalo zajednički spomenik svim izginulim slobodarima.
[24] Bogdan Bogdanović, *Rogata ptica*, Kruševac, 1979., str. 3

plamenici i skulpturna sinteza koju čini dvanaest predimenzionisanih ptica - ornamenata, koje je u Bogdanović u svojoj knjizi *"Rogata ptica – Zapis o naknadno otkrivenoj ideji ideje Slobodišta"* iz 1979. godine, preimenovao u krtice.[25] Takođe, u samom načinu artikulacije i funkcionisanja ovog prostora izraženo je prisustvo aretipskih simbola i elemenata poput, kruga, plamena, odnosno vatre i td.

Spomenik u koji se ulazi[26]

> *"Ima stvari koje ne treba gledati iz daljine, u njih se ponire. Rekao bih da i ovu građevinu valja pribrojati takvima. Čoveka valja uvesti u središte, pripustiti ga u svet oblika u koji mora da zađe, kroz koji će da prođe, sa kojima mora nehotično da se poistoveti. Samo tako razumeće ih. Moglo bi se to shvatiti i kao lukavstvo graditelja, ali to je lukavstvo u višem cilju, pa će mu se, valjda, znati i oprostiti."* [27]
>
> *Bogdan Bogdanović*

Gledana sa strane, ova spomenička celina jedva da nagoveštava svoju funkciju. Za razliku od većine spomenika Slobodište karakteriše odsustvo vertikale. Ulaskom u unutrašnjost ove spomeničke geometrije mogu se osetiti i shvatiti tek naznačeni elementi sakralne vrednosti i simbolike.

Preko pristupnog platoa dolazi se do Predvorja sa humkama, koje je prva spomenička podcelina i predstavlja glavni ulaz u spomenik. Sastoji se iz nekolicine arhitektonskih i skuptorskih intervencija: Kapija sunca, Humka partizana i Humka streljanih. Ovaj prostor je važan jer se koristi na jedan veoma sugestivan i ritualan način u toku samih Svečanosti slobode o čemu će kasnije biti reči. Zatim, se prolazi kroz "hodnik", formiran zemljanim nasipima, koji se sa leve strane penje na nasip kojim je opasana Dolina živih, a sa desne strane uliva u Dolinu pošte.

---

[5] Knjiga opisuje karakterističan Bogdanovićev manir vraćanja svojim spomenicima, njihovog preispitivanja, promišljanja i ponovnog projektovanja.
[26] Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 29
[27] Ibid, str. 29

Prema rečima Dragomira Lazića i drugih tvorca Slobodišta kao ideje, za čitav kompleks se može reći da je podignut u slavu živih, o tome svedoči i zapis koji se nalazi na njegovom najsvečanijem ulazu, na Kapiji sunca. *S*ve što se ovde događa namenjeno je životu i stvaralaštvu *"U slavu točka života koji nikada neće prestati da se okreće"*[28]

Dolinu živih čini travnati amfiteatar grčkog tipa, pozornica za koju se vezuje najveći deo koncepta programa Svečanosti, prostor okupljanja i prostor pozorišnog događaja. Za vreme Svečanosti u Amfiteatar se postavljaju sedišta za oko osam hiljada posetilaca. Neobična priroda ove scene očitava se u njenoj prostornoj strukturi. Kao i kod većine otvorenih scena proscenijumsku pozornicu potisnuo je kružni teater, prostor za igru je lišen pozadine i zavese, što ga čini vidljivim sa svih strana. Upravo je na tom mestu društvena interaktivnost proizvodila nove sadržaje i empatiju na kojoj je bilo utemeljeno zajedništvo.
Od Kapije Sunca, ali i iz kruga života, Amfiteatra živih, prirodno je kretanje prema Dolini pošte. Ova dolina nazvana još i *Dolina sećanja*[29], je prostor tišine, meditacije, ali i prizor koji je uvek u pozadini scenskog prostora amfiteatra i sagledava se gotovo sa svakog gledališnog mesta.

[28] Ibid, str. 37
[29] Slobodan Selinkić, *Teatar memorije*, u časopisu Aredo Urbano N°39, u Rimu, Italia, 1990., str. 2

"Najzad stazom se prilazi drugom krugu, onom dubljem i tajnovitijem. U njemu je sadržana osnovna reč Spomenika. To mesto je za nas već nazvano Dolina pošte bez sumnje je svetilište. Ili, da ostanemo u antičkim merama, to je proročište, orakulum. (…) Tamo što se kazuje, sluša se mnogo puta kao da se prvi put čuje. To je završna reč, nju na svojim krilima nose ptice, uznose, zalepršavaju je. Život je neuništiv, kazuje proročište."[30]

Bogdan Bogdanović

Poslednja celina kompleksa je Stratište. Pri građenju Spomenika vodilo se računa da se ovaj prostor ni na koji način ne ugrozi. U periodu kada je Slobodište funkcionisalo prema izvornoj koncepciji (do 1990. godine), prostor stratišta nije bio obeležen nekim posebnim intervencijama, osim malom kamenom pločom diskretno poleglom po travi. Stratište je samo po sebi bilo jedan specifični i suštinski topos iz koga je Slobodište sa svojim Svečanostima izgrađeno.

Promena političkog diskursa ostavila je traga na ovom memorijalu, naravno, ovaj prostor je bio pošteđen rata, te stoga nije podlegao devastiranju i radikalnim transformacijama kao Bogdanovićevi spomenici koji pripadaju prostorima ostalih nacionalnih država nastalih raspadom SFRJ, ali promene su ipak prisutne. Vidljive su u odnosu prema memorijalu, ali i u organizaciji i repertoarskoj politici Svečanosti. Prostor stratišta danas je obeležen krstom, Svečanosti slobode se javljaju u izmenjenoj i značajno redukovanoj formi, uz prisustvo religijskih rituala, preimenovane su u Vidovdanske svečanosti čiji je centralni motiv Kosovski mit.

"Dogmatsko – prosvetiteljski model prožet komunističkim, 90 – tih godina biva zamenjen nacionalističkom ideologijom."[31]

---

[30] Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 41

[31] Zorica Stanković Duković, *Svečanost - scenski rituali i identitet. Pozorišna umetnost u memorijalnom kompleksu Slobodište*, magistarski rad, 2000. str., 91

Na primeru Slobodišta mogu se identifikovati sve Bodanovićeve veštine koje je koristio u izrazu i artikulaciji svojih memorijalnih celina, postavljanje urbanističkog zahvata, arhitektonskog i skulpturnog tretmana, scenskog poteza, ali i literarnog izraza. Tekstualni narativ u njegovim memorijalnim celinama je kao iskaz ravan jeziku arhiekture, urbanizma i likovnosti, o njegovoj ulozi u ovom memroijalu biće još reči u daljem tekstu.

Svečanosti slobode

Politička dimenzija Svečanosti

"Pojava jedne kulturne manifestacije kao što su Svečanosti Slobode u Kruševcu nije slučajna. Za to se moraju steći povoljni društveni, kulturni i politički uslovi, a pre svega odgovarajuća svest kod ljudi koji o tome odlučuju."[32]

Čitav eksperiment jugoslovenskog *trećeg puta* ostavio je prostora za stvaranje novih kulturno – socijalnih pojava, modela društvenosti, otvorio je prostor za istraživanje novih formi intervencija u javnom prostoru u cilju uprostoravanja vladajuće političke ideologije. Iz ovakvih okolnosti proistekla je jedna nova tipologija scenskih prostora– prostori komemorativnog spektakla, *kao jedan specifični poduvat ove epohe*[33], gde memorijalna arhitektura Bogdana Bogdanovića kroz svoj oblikovni vokabular dostiže maksimum svojih semantičkih mogućnosti.

Preko svojih Svečanosti slobode grad Kruševac je izgradio novu pojavu zasnovanu na demokratskom opredeljenju kulture socijalističkog samoupravnog društva, stvorio novu sliku o sebi, dobio novi identitet i smisao, kroz materijalizaciju koncepta socijalističkog humanizma.

---

[32] Ibid, str. 80

[33] Slobodan Selinkić, *Spektakl-grad-identitet:...grad bez spektakla, reutilizacija, komemorativni spektakl, ruševina...*, u zborniku radova *Grad-spektakl-identitet*, Yustat, Beograd, 1996., str., 43

Prema J. Đorđević "*svaki politički sistem bira vrstu i obim poruka koji pomoću rituala želi da istakne i utisne u svest i osećanja. Afirmišući ideologiju ili politički projekat organizovane svetkovine normiraju ponašanja ili verovanja mase."* [34]

Inicijator ideje o Slobodištu je lokalna uprava grada Kruševca koja je imenovala Savet Slobodišta kao najviše telo i mandratorno (na četiri godine) postavljala njegove članove. Politička dimenzija Slobodišta očigledna je i u samoj *Odluci o proglašavanju Slobodišta i ustanovljavanju Svečanosti slobode* [35] u čijim se stavkama jasno ocrtava nova politika sećanja, odklon od bilo kakvih religijskih rituala zamenjenih "slobodišnim" ritualima, kao i činjenica da je predviđeno da manifestacija bude finansirana iz opštinskog budžeta. Takođe je stavkama odluke predviđen režim korišćenja prostora kontrolisan od Saveta Slobodišta. Repertoar, protokol i čitav strukturalno-idejni postament Svečanosti odobravan je i definisan od strane ovog društvenog organa. Čertvrtom stavkom Odluke izričito se naglašava da su Svečanosti slobode javne i besplatne, dakle namenjene najrazličitijoj publici što predstavlja jednu od najbitnijih odrednica politike ove manifestacije. Obzirom da Slobodište u početku nije formirano kao posebna i samostalna institucija, Skupština opštine je bila odgovorna za sve što se u vezi Spomenika i Svečanosti dešavalo.[36]

Pored niza drugih specifičnosti, jedan od ključnih zahteva repretoarske politike bilo je i negovanje *ideje bratsva i jedinstva naroda i narodnosti SFRJ* i u skladu sa tim je predviđeno prezentovanje stvaralačkih dostignuća republika i pokrajina kako je u Odluci zabeleženo „obavezno učešće po jednog ansambla iz bratskih republika i pokrajina."[37]

[34] Jelena Đorđević, *Političke svetkovine i rituali*, Dosije, Beograd, 1997., str., 132
[35] Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", Kruševac, 1970., str., 21

[36] Savet Slobodišta imenuje Skupština opštine na zajedničkoj sednici svih veća. Sastoji se od predsednika opštine i 19 članova. Članovi se imenuju iz redova boraca narodnooslobodilačkog pokreta i uglednih i zaslužnih građana, poput javnih i kulturnih radnika Beograda i Kruševca. Na čelu Saveta je uvek predsednik opštine.
[37] Više o Odluci pogledati u knjizi Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 21-22

Koncept Svečanosti

> *"Slobodište je, dakle, spomenik revoluciji koja nije samo nacionalna i politička, slobodi koja je stvaralaštvo novih vrednosti i stvaranje novih sloboda kroz koje i sa kojima se ostvaruje čovek. To je spomenik slobodi, čoveku, smislu i lepoti njegove borbe i stradanja".*[38]

Slobodište nije samo memorijalni objekat već i otvorena pozorišna scena. „Slobodišni prostor" podrazumeva i sve ambijente u gradu i okolini u kojima se pred same Svečanosti slobode dešavaju različite prateće manifestacije[39], kada je čitav okrug zavaćen atmosferom svečanosti, „koja treba duboko da ga prožme kao komunu, osnovnu jedinicu šire socijalističke zajednice".[40]

Ono što je specifično za Svečanosti Slobode je da traju deset dana i obuhvataju ne jedan, već niz značajnih datuma u sklopu prazničnog sistema SFRJ. Početak manifestacije se vezuje za dva događaja: 28. jun 1943. godine, kada je izvršeneno najmasovnije streljanje ljudi ovog područja i 28. jun 1389. godine, kada se odigrala Kosovska bitka. Manifestacijom je obuhvaćen i 4. jul, Dan boraca, dok je završetak programa, 7. jula, na Dan ustanka naroda Srbije. Na ovaj način struktuirane Svečanosti protivreče stereotipu da je socijalizam potisnuo Kosovski mit.

Programski, Svečanosti slobode podeljene su na dva dela: prvog dana je *svečani memorijalni program* (Dan odavanja pošte i Poezija slobode) i drugi deo, *scenski program*, koji traje od drugog do poslednjeg dana, od 29. juna do 7. jula, kada se izvode pozorišna i muzička ostvarenja kako u *Odluci* piše *"sa revolucionarnom, slobodarskom i opštehumanističkom sadržinom".*[41]

Treba naglasiti činjenicu da vreme i mesto održavanja Svečanosti već jasno daju karakter manifestaciji, ali nedvosmisleno određuju i doživljaj posetilaca. Rečenica

---

[38] D.Ćosić, *Slavljenje života njegovi moći*, u tematskom časopisu Bagdala, Kruševac, 1966,. str.7
[39] Poseban programski deo koji je otpočeo sa Drugim svečanostima 1966. godine i postao sastavni deo Svečanosti slobode su Prateće manifestacije.
[40] D.Lazić, op. cit. str. 136
[41] Više o Odluci pogledati u knjizi Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 21-22

Noel Arno-a koju je Gaston Bašlar koristio u svojoj knjizi Poetika prostora nameće se kao prirodan sled.

> *"Ja sam prostor u kojem sam."*[42]
>
> *"Sastavni deo svečanosti, a samim tim i života svakog društva su rituali".* [43]

Slobodište, model prostora proistekao iz potreba socijalističkog društvenog uređenja, koje je napravilo rez u odnosu na religijske rituale i praznike, otvorilo je prostor za stvaranje novih u ovom slučaju "slobodišnih" rituala, koji imaju za cilj animaciju zajednice i baštinjenje kulturnog identiteta, individualnog, kolektivnog i nacionalnog. Prostor spomenika je tako postao prostor - simbol *bratstva i jedinstva.* Svečanosti imaju karakteristike spektakla, mobilizacija velikog broja učesnika, svečane povorke, "hodočašća" čitavog grada u spomenički prostor, aktivacija različitih gradskih prostora, upotreba scenskih i tehnoloških sredstava, pa i sama činjenica da se pozorišni i muzički program dešava u okviru auditorijuma u jednom memorijalu. Komemorativni spektakl isprepletan je sa nizom ritualnih sistema za svaki programski segment.

> *"Sve što se prikazuje na Slobodištu treba da ima vid scenskog rituala"* [44]
>
> *Mata Milošević*

Dan odavanja pošte odvija se prvog dana Svečanosti i ima svoj ritualni sistem koji su do 1990. godine činila tri segmenta. U znak sećanja na osnivanje Rasinskog odreda programom je predviđen *zbor omladine i boraca na brdu Beloviću i paljenje partizanskih vatri* koje do Spomenika kosovskim junacima u središtu grada prenosi

[42] Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Gradac, 2005., str. 136
[43] Zorica Stanković Duković, op. cit. str. 6
[44] Zorica Stanković Duković, op. cit. str. 40

grupa mladića i devojaka, tzv. *lučonoše*[45]. Tu se okuplja *svečana povorka* koja se zatim polako kreće ka Slobodištu do Predvorja sa humkama, gde predsednik opštine ispred kružne Kapije sunca čita "Povelju u ime živih" Dobrice Ćosića, tog tekstualnog narativa nedeljivog od memorijala. Slušajući završne reći povelje "Upalite vatre prometejske i partizanske" sledi i poslednji ritual *paljenje prometejskih i partizanskih vatri.* Lučonoše poređane u vrstu, na dvema humkama, prenose baklje i pale vatre u oba plamenika čime su Svečanosti otvorene.[46].Povorka zatim ulazi u Amfiteatar živih gde sa svih strana, preko brežuljaka, pristižu građani. Ceo ovaj ritual je propraćen i zvukom, intoniranjem himne, muzikom koju proizvodi orkestar, pucanjima čete vojnika sa bedema.

U Dolini živih počinje drugi deo memorijalnog programa pod nazivom **Poezija slobode.**[47] Programske segmente najavljuju lučonoše određenim ritualnim radnjama, u ritmu Koračnice Slobodišta[48] najavljuju početak svakog dela programa paljenjem vatre u plameniku živih, koja ostaje da gori u toku predstave. Poezija slobode, stalni repertoar Svečanosti, započinjao je stihovima iz Eshilove tragedije "Okovani Prometej", odlomak govori o otimanju vatre iz podezemlja i stradanja zbog darovanja plamena znanja i stvaralaštva ljudima. Lik Prometeja u prvim godinama svečanosti igrao je kruševački dramski umetnik Momir Bradić, a kasnije i gosti: Svetozar Cvetković, Lepomir Ivković, Radoš Bajić itd. Nakon monologa Prometeja, na pozornici počinje" poetski scenario bez pretenzija"[49] koji su svake godine sastavljali književni stvaraoci iz Kruševca i Beograda, tako da u njega ulaze stihovi pesnika iz celog sveta, ali i dela koja nemaju prvenstveno poetski karakter, koja su prema Dragomiru Laziću puna životne istine i emotivnog naboja, kao što su tekstovi iz pisama, zapisa, natpisa sa nadgorbnih ploča, delovi iz dnevnika junaka i nepoznatih heroja. Izvođači recitala bili su zavičajni i gostujući dramski umetnici poput Raše Plaovića, Ksenije

[45]Uložen je ogroman lingvistički napor Bogdanovića i grupe autora koja se bavila problematikom Slobodišta, pa su shodno tome morali da smišljaju jednu novu simbologiju, rituale, nazive i jezik sa kojom bi komunicirali povodom proslavljnja života i smrti. Tako je i zvanje *lučonoša* jedna od originalnih rezultata složene slobodišne koncepcije.

[46] Scenario i prvo postavljanje rituala Dana odavanja pošte sačinio je beogradski dramski umetnik Uroš Glovacki , a od Trećih svečaanosti režijsku koncepciju ostvario je profesor Miloš Petrović. Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 88

[47] Zamišljena prvobitno kao svečana i stalna priredba nezavisna od dana Odavanja pošte (po konceptu Uroša Glovackog), u početku je izvođena drugog dana, a od Trećih svečanosti, 1967. godine, postala je sastavni deo Dana odavanja pošte. Dragomir Lazić, *Slobodište*, RO „Slobodište", 1970., str. 98

[48] Koračnica Slobodišta, još jedna od originalnih slobodišnih koncepcija, komponovana je iz delova partizanskih i narodnih pesama, Zorica Stanković Duković, *Svečanost - scenski rituali i identitet. Pozorišna umetnost u memorijalnom kompleksu Slobodište*, magistarski rad, 2000. str., 38

[49] D.Lazić, op. cit. str. 98

Jovanović, Mire Stupice. Značajnu ulogu u ovom delu programa imali su hor i orkestar Doma JNA iz Beograda, čiji je repertoar bio izrazito revolucionarno-ideološki obojen.

Programski deo Svećanosti[50]

Scenski program, koji se prvenstveno dešavao u Amfiteatru živih, od drugog do poslednjeg dana Svečanosti, podrazumevao je muzički i pozorišni repertoar koji su činili antička drama, Šekspirova dela i nacionalna drama (patriotska – sa tematikom narodnooslobodilačke borbe). Primarni program bio dramski, podrazumevao je produkcije iz prethodnih godina, odnosno gostujući program sa potvrđenim kvalitetom u toku sezone, kao i nove, autorske projekte posebno prilagođene za Slobodišni prostor, najčešće u izvođenju Kruševačkog pozorišta i zavičajnih umetnika.

Dela sa tematikom NOB-a, odnosno ”patriotska drama” bila je osnov repertoarske politike i praksa koja je sprovedena od Prvih svečanosti uz čije scene su se mogle vezati šire narodne mase, sa ciljem da svaki pojedinac preispita svoja društvena shvatanja, nacionalno i političko opredeljenje. Patriotski repertoar su činila dela poput “Nikoletine Bursaća” Branka Ćopića, “Kozare” Mladena Oljače, dramatizovani odlomci Jakovljevićeve “Srpske trilogije”, odlomak “Otkriće” iz Ćosićevog romana “Deobe”, predstava koja se više puta našla na repertoaru u izvođenju različitih ansambla (Jugoslovensko dramsko pozorište, čak tri puta, Narodno pozorište iz Sarajeva), a najveći domet dostiga u režiji Mate Miloševića.

Od Šekspirovih drama na Petim svečanostima 1969. godine ansambl Narodnog pozorišta iz Beograda izveo je “Zimsku bajku”, a Hrvatsko narodno kazalište iz Zagreba je 1973. godine izvelo dramu “Timon Atinjanin”, učinivši da se pomere granične linije repertoarskog koncepta.

[50] Više o programskom delu Svečanosti Slobode videti poglavlje Repertoar Slobodišta, Zorica Stanković Duković, *Svečanost - scenski rituali i identitet. Pozorišna umetnost u memorijalnom kompleksu Slobodište*, magistarski rad, 2000. str., 54-58

Sve što je bilo značajno iz antičke dramske produkcije na scenama pozorišnih kuća u Jugoslaviji našlo se na programskom repertoaru Svečnosti čineći jedno od bitnih usmerenja programa. Razlog za to možemo naći u tome što se procvat antičke drame poklapa sa periodom socijalno-političkih previranja u Staroj Grčkoj i uspostavljanjem demokratskih društvenih odnosa, pobedama helenskog duha i stvaranjem dela neprocenjivih vrednosti kojima se i danas divimo. Cilj Slobodišta jeste da dostigne te vrednosti, da bude prostor stvaralaštva, jer Slobodište je svojevrstan pokret, eksperiment, proces, ideja. Predstave koje su se našle na repertoaru su "Kralj Edip" Zagrebačkog dramskog kazališta Gavela, "Antigona" Narodnog pozorišta iz Splita, "Odbrana Sokratova" koja je imala velikog uspeha kod publike zahvaljujući beogradskom dramskom prvaku, Ljubi Tadiću koji je igrao Sokrata.

Težilo se i negovanju domaće dramske literature, pa su se na repertoaru mogla naći dela Krleže, Njegoša, Crnjanskog.

> *"Smatram da je apsolutno potrebno iskoristiti vanredne mogućnosti ovog scenskog prostora i to sa predstavama koje bi bile pripremljene specijalno za Slobodište, predstavama koje bi i sadržinski i formalno uspele da se domognu nivoa ambijenta i konačno s predstavama koje bi označile revoluciju našeg bajatog shvatanja pozorišta."*[51]
>
> *Mata Milošević*

Svečanosti Slobode imale su podsticajnu ulogu i u razvoju Kruševačkog ansambla, učinile su da ovo malo pozorište izađe iz anonimnosti i izgradi svoj umetnički identitet radom na autorskim projektima kreiranim posebno za slobodišni prostor, smelim predstavama, muzičko-scenskim spektaklima koji su eksperimentisali sa različitim scenskim prostorima memorijala, ne samo sa pozornicom u Amfiteatru živih, gde se najviše kao režiser istakao Jovan Putnik predstavom „Jastra" i muzičko-scenskim spektaklom sa velikm brojem izvođača „Kapija sunca". Projekat su relizovali :

[51] Zorica Stanković Duković, op. cit. str. 5

ansambl Kruševačkog pozorišta, KUD „Abrašević“ i „14.oktobar“, pripadnici JNA, Muzička škola. Baletski studio Doma omladine, Karate klub i dramski umetnici iz Beograda i Podgorice.[52] Književnik Antonije Marinković o ovom delu istakao da „izvire iz samog ambijenta, što znake Slobodišta koristi kao najbolje pozorišne znake.“[53]

U kreiranju identiteta Slobodišta učestvovali su brojni stvaraoci i autori realizujući svoja dela. Međutim, značaj Svečanosti prevazilazi same profesionalne stvaralačke okvire, jer uključuje i momenat neposrednog stvaralaštva, aktivno bavljenje umetnošću, u projektima je bila uključena omladina, radni ljudi, umetnici – amateri, čime se stvorila snažna veza izmeću stanovnika i manifestacije koja je imača didaktičko-ideološku funkciju, a dobila je i važan kulturno-edukativni karakter. O didaktičko-ideološkom značenju Svečanosti svedoči i zapažanje Radomira Mičića, predsednika Skupštine opštine Kruševac 1977. godine:
„Mnogo doprinosi progresivnom opredeljenju naših građana divna slika kada naši omladinci noše luče koje prihvataju recimo dramski umetnici kazališta Gavela odnosno predstavnici naših republika i kad svi zajedno pale bratsku vatru iznad scene. To verovatno osećaju i oni na sceni i oni koji pripremaju program.“[54]

[52] Više o predstavama Kruševačkog pozorište videti poglavlje Kruševačko pozorište i Slobodište , Zorica Stanković Duković, *Svečanost - scenski rituali i identitet. Pozorišna umetnost u memorijalnom kompleksu Slobodište*, magistarski rad, 2000. str.58-63
[53] D.Lazić, op. cit. str. 85
[54] Zapisi sa Slobodišta, RO “Slobodište”, Kruševac, 1980., str. 8

Slobodište – Brehtov demokratski teatar?

„Naše oko gleda iz prikrajka, nećemo kriti, u one ogromne cementne zdele ispunjene s 15 000 ljudi svih klasa i crta lica, najpametnijom i najnepristrasnijom publikom sveta.“ [55]

Bertold Breht

Pod pojmom demokratizacija kulture podrazumevalo se nastojanje da svi učestvuju u kulturnom stvaranju. Sistem u tadašnjoj Jugoslaviji imao je za cilj izgradnju društva socijalističkog tipa, gde će radnička klasa i radni ljudi biti deo kulturnog života novonastale zajednice.

Demokratizacija pozorišta znači, pre svega, izlazak iz pozorišne zgrade u gradske prostore, na ulicu, ili trg kao u renesansi, u prirodu kao u antičkoj Grčkoj. Slobodište, nije samo originalna arhitektonsko-skulpturna koncepcija socijalističke memorijalne kulture nego i jedinstveno masovno pozorište, namera osnivača bila je da postane „demokratski teatar“. Teatar svakako drugačiji, inventivan i originalan, programski i prostorno. Heterogenost publike, masovnost i otvoreni pristup njegove su odrednice. Slobodišna publika je sigurno najveći auditorijum na našim prostorima.

U radovima brojnih pozorišnih stvaralaca, među kojima su Piskator i Breht, nailazimo na tezu o rađanju nove pozorišne publike koja predstavlja klasu, narod, naciju.

Piskator je problem proletera postavio u svom delu „Političko kazalište“, u kome govori da se funkcija pozorišta kao umetničke institucije bitno izmenila, da je svoju svrsishodnost ponovo otkrila u društvenom životu, u klasi kojoj je istorija dodelila najvažniji zadatak, iako su je ekonomija i društveno ustrojstvo prethodno svega lišile. Jovan Ćirilov je 1966. Godine Slobodište označio kao značajan poduhvat ne samo u jugosovenskim razmerama, već i šire.

[55] D.Lazić, op. cit. str. 103

„Kada je reč o traženju jedne nove formule pozorišnog izraza, jednog teatra koji će nasuprot pomodnom kretanju i smanjivanju publike do sasvim kamernih razmera učiniti jedan sasvim suprotan proces, proces stvaranja istinski masovnog teatra koji kao takav sigurno znači pravu budućnost pozorišne umetnosti.“[56]

Slobodište kao ideja o novom pozorištu, svojevrstan pokret, nastao iz društvene potrebe, koji je korespondirao sa novim idealima, novom ideologijom i političkom borbom.

„Kada se stvarno obraća narodu, ono pristaje na veoma neobične prostore, samo pod uslovom da napusti vizuelne i akustičke uslove tradicionalne buržoaske i još starije pozorične sale i bine. I kad jednom izađe iz sapetih okvira „kuće“, nikom više ne pada napamet da u novoosvojenom prostoru ponavlja prvobitne kućne uslove.“[57]

U svojoj knjizi „Arhitektura pozorišta XX veka“ Radivoje Dinulović kao jedan od centralnih ideala pozorišta XX veka postavlja „san o novoj sceni“ na kojoj će teatarski događaj biti uspostavljen kao opšta ideološka, socijalna i umetnička vrednost. Slobodište se, čini se, najviše približilo tom idealu, jer su Svečanosti slobode, sa svojim pozorištim programom (do 1990. godine) funkcionisale kao izraz potpune socijalne sinteze, posebnog društvenog događaja koje je imalo svoj etički, estetički i ceremonijalni karakter.

[56] Zapisi sa Slobodišta, RO “Slobodište”, Kruševac, 1980., str. 15
[57] B.Bogdanović, *Slobodište je specifičan tip masovnog narodnog teatra*, u tematskom časopisu Bagdala, Kruševac, 1975,. str.195-196, izvod

Zaključak

Slobodište sa svojim Svečanostima jedno je od najautentičnijih i najoriginalnih rezultata jugoslovenske kulturne scene, koji je zahtevao angažman ogromnog broja ljudi koji su iznedrili originalne i autohtone koncepte. Počev od Bogdana Bogdanovića i njegove prostorne postavke, Dobrice Ćosića i literarnog narativa, scenskih umetnika koji su osmislili slobodišni ritualni sistem, sve do brojnih dramskih i muzičkih umetnika koji su kroz svoja dela gradili pozorišni i umetnički identitet i karakter Slobodišta.

Univerzalni jezik Slobodišta odigrao je značajnu ulogu u procesu redefinisanja jugoslovenske kulturne zajednice. Kao i drugi Bogdanovićevi spomenici, spomenik je predstavljao mizanscen za čitav niz ceremonija koje daju okvire političkom životu Jugoslavije za vreme J.B.Tita. Sa promenom političkog diskursa spomenici su dobijali nova značenja, postali su glavne mete ratnih razaranja. U novoj teritorijalnoj konstelaciji u zavisnosti od prostora na kojima su građeni pripali su novonastalim nacionalnim državama. Njihove sudbine su, u skladu sa politikama država u granicama čijih teritorija su se našli, bile različite, od devastiranja do prepuštanja zaboravu. Uzevši sve ovo u obzir, spomenici su postali jedni od najznačajnijih svedoka i nosilaca političkih i ideoloških promena na našim prostorima.

„Sigurno je da ti spomenici neće generacijama budućnosti govoriti isto što i nama govore, ali važno je da ne začute.“

Bogdan Bogdanović

Literatura:

1. Bogdanović, Bogdan. *Slobodište je specifičan tip masovnog narodnog teatra*, izvod iz tematskog časopisa Bagdala. Kruševac, 1975.
2. Bogdanović, Bogdan. *Rogata ptica-Zapis o naknadno otkrivenoj "ideji ideje" Slobodišta.* Kruševac, 1979
3. Breht, Bertold. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1979.
4. Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*, Beograd : Clio, 2009.
5. Duković Stanković, Zorica. *Svečanost - scenski rituali i identitet. Pozorišna umetnost u memorijalnom kompleksu Slobodište*., magistarski rad, Beograd : Fakultet dramskih umetnosti, 2000.
6. Đorđević, Jelena . *Političke svetkovine i rituali*. Beograd : Dosije, 1997.
7. Jugoslovensko društvo za umetnost i tehnologiju spektakla. *Grad-spektakl- identitet*, *Zbornik radova.* Beograd : Yustat, 1996.
8. Lazić, Dragomir. *Slobodište*. Kruševac : RO „Slobodište", 1970.
9. Pintar Manojlović, Olga. *Arheologija sećanja – Spomenici i identiteti u Srbiji 1918-1989.* Beograd : Udruženje za društvenu istoriju Čigoja štampa, 2014.
10. Piscator, Ervin. *Političko kazalište.* Zagreb : Centar za kulturnu djelatnost, 1985.
11. Selinkić, Slobodan. *Teatar memorije*, izvod iz časopisa Aredo Urbano N°39, Rimu, Italia, 1990.
12. Ćosić, Dobrica. *Slavljenje života i njegovih moći*, izvod iz tematskog časopisa Bagdala. Kruševac, 1966.

Sofija Mitrović
Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu I urbanizam

Sajt-spesifik projekti: apstrakcija arhitekture pozorišta

Posmatrajući grad, građenu sredinu i prirodno okruženje kao stalna mesta generisanja događaja i uslovno rečeno arhitekture, odnosno predstava i scenografije, možemo uočiti jedan nepredvidivi i uvek dostupan pozorišni prostor. S tim u vezi *sajt-spesifik teatar* se bavi bilo kojim, po biti posebnim prostorom i pretvara ga u pozorišni, tragajući za novim potencijalima scenskog i pozorišnog jezika. Arhitektura pozorišta kao disciplina na taj način se dovodi u stanje preispitivanja. Potreba za izlaskom iz fizički definisanog sistema u novi metaforički sistem može se pojaviti iz mnogostrukih razloga. Međutim, ovde je poželjno razmotriti konstataciju Kristijana Norberga Šulca da *čovek zapravo samo ima potrebu da prezasićene shemate ponašanja nastale u interakciji sa okruženjem, odnosno arhitekturom zadovolji novim okruženjem odnosno nekakvom novinom*. [58]

Uglavnom postavljen kao interkativni pozorišni događaj uz očekivanje da se publika kreće i aktivno učestvuje, *sajt-spesifik* teatar otkriva zaseban i specifičan oblik scenskog izražavanja.

„Umetnici koji su izlagali na Bijenalu scenskog dizajna su pokazali da pozorište može da se stvori svuda gde se grupa ljudi okupi u nekom prostoru, od uličnih manifestacija na otvorenom, do malih prostorija u nekom podrumu. Ovo korišćenje različitih prostora približilo je pozorište i arhitekturu, umanjilo potrebu za teškim scenskim objektima, i ponovo stavilo akcenat na glumce i njihove kostime koji animiraju scenski prostor“.[59] Interaktivnost publike sa prostorom i nekonvencionalnom produkcijom, ovako posmatrano apstrahuje viđenje pozopriišta kroz instituciju sa pripadajućom arhitekturom, razlažući vezu pojmovnog i pojavnog kako u arhitekturi, tako i u

[58] Kristijan Norberg-Šulc, ***egzistencija, prostor i arhitektura,*** Preveo Milutin J. Maksimović (Beograd: Građevinska knjiga, 1975), 12.
[59] Pamela Hauard, (Radivoje Dinulović. **„PROŠIRENA SCENOGRAFIJA“ ili ŠTA JE SCENSKI DIZAJN** str. 2.)

pozorištu. Pozorišna predstava biva autentičan i snažniji hibrid semiotičkog čitanja prostora, izvođenja predstave i ostvarivanja veze scenskog i gledališnog.

Mnogi svetski teatri, kao i u velikoj meri nacionalni praveći iskorak u odnosu na činjenicu viđenja pozopriišta kroz instituciju sa pripadajućom arhitekturom, uveliko se posvećuju stvaranju inspirativnih, društveno osvešćenih i izrazito aktivnih *sajt-spesifik* projekata. Vid teatra koji analiziramo, metodološki se najčešće plasira organizovanjem umetničkih radionica postavljajući cilj na aktivno učešće publike u scenskom izvođenju. Novina je dakle, aktivno učestvovanje publike, na osnovu čega *sajt-spesifik projekti* najviše konkurišu konvencionalnim oblicima bavljenja teatrom.

Arhitektura sajt-spesifik teatra, ako je ima, postaje značenjski kontekst. Međutim, ako je nema jer postoje radionice koje se odvijaju u šumi ili nekom drugom mestu koje nije arteficijalno, mi kao arhitekti tada dobijamo povratnu informaciju šta sve može da bude pozorište. Nivoi apstrahovanja arhitekture se u svakom od ovakvih projekata razlikuju, međutim potrebno ih je na neki način klasifikovati i sagledati. Ako se poslužimo matematičkom definicijom da je *apstrakcija, odnosno apstrahovanje proces razmatranja izvesnih osobina objekata izostavljanjem drugih koje nisu relevantne i da je to osnova klasifikovanja i procedure, koja rezultira skupom članova sa posebnim osobinama,*[60] apstrahovanu arhitekturu pozorišta na osnovu karakteristika određenih sajt-spesifik projekata možemo podeliti:

- na potpuno apstrahovanu, gde arhitektura može da crpi inspiraciju, a fizički ne postoji;
- na delimično apstrhovanu gde arhitektura postoji ali nije pozorišna, već postavljanjem događaja postaje pozorišna;
- na neapstrahovanu arhitekturu pozorišta, koja se dešava van konvencionalnog teatra i predstavlja njegovu imitaciju.

U apstrahovanoj arhitekturi bilo kog od ovih nivoa potrebu za identifikacijom pozorišta prevashodno podređujemo identifikovanjem umetničkih stavova učesnika projekata.

[60] https://sh.wikipedia.org/wiki/Apstrakcija (preuzeto 01.07.2016).

Kroz ovaj rad pomenute stavove vrednujemo i na osnovu toga okruženje i arhitekturu čitamo kao pozorišnu, sa ciljem uspostavljanja doprinosa sveukupnoj pozorišnoj arhitekturi.

Potpuno apstrahovana arhitektura pozorišta

Artikulacija ideja o arhitekturi uvek podrazumeva uspostavljanje određene forme.[61] Forma potpuno apstrahovane pozorišne arhitekture podrazumeva postavljanje odnosa u nearteficijalnom prostoru. Potpuno apstrahovana arhitektura za potrebe izvođenja sajt-spesifik pozorišta najbolje se ostvaruje u prirodnim okruženjima, gde ne postoji dodir sa gradom i građenom sredinom. Temom apstrahovaja arhitekture u prirodi bavila arhitektonskia grupa *Superstudio* u svojoj knjizi „Život bez objekata" (*Life without objects).* Oni u knjizi predstavljaju 12 projekata kao kritičkih osvrta prema gradovima koristeći se foto-kolažima i kasnije na izložbama filmovima. Njihovih 12 utopija o idealnim gradovima imaju za cilj podizanje svesti o arhitekturi i njenom odnosu sa prirodom. Po uzoru na Superstudio ovde apstrahovanu arhitekturu pozorišta sajt-spesifik projekata možemo posmatrati kroz stvaranje teatra u prirodi.

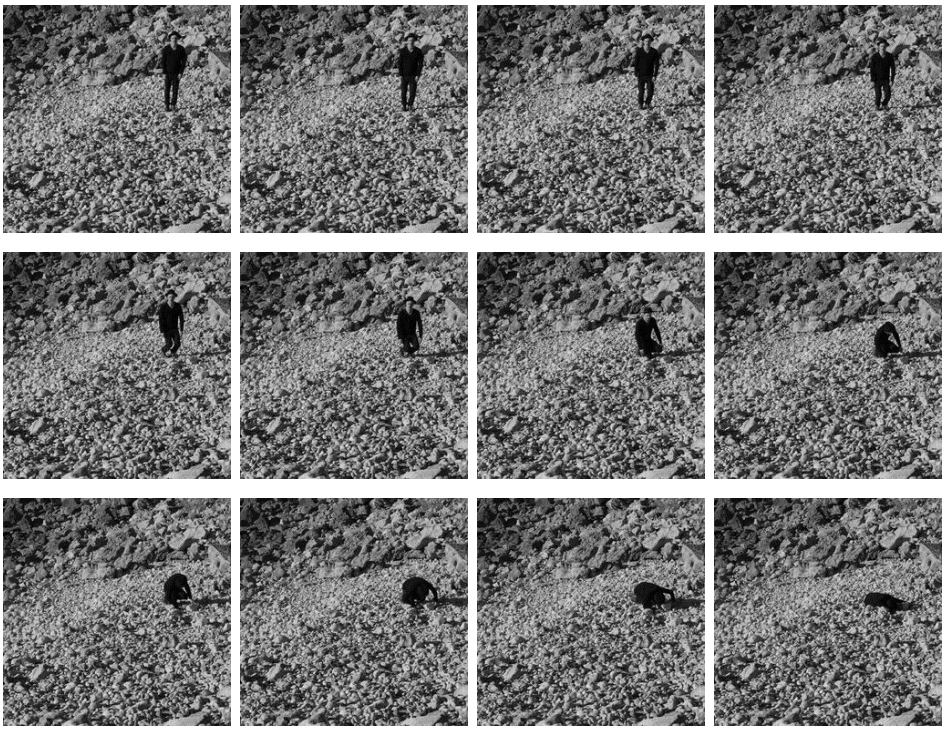
Teatar u prirodi samo utopistički gledano može da ima svoju arhitekturu, odnosno ta arhitektura je potpuno apstrahovana. Primer za to su sajt-spesifik projekti Bruna Humberta [62] - „Oblak u magli" *A Cloud in the fog* i „Šuma" *Mets.* „Oblak u magli" je prirodna pojava prepoznata kao scenska instalacija koja govori o transformacijama i njenim ulogma upućujući na transformisanje ćoveka. Ovaj rad kroz upotebu stvarne magle gde se umetnik u odnosu na nju pozicionira, potpuno apstrahovanom arhitekturom ukazuje na nevidljive veze transformisanja. U Brajtonu u Engleskoj, performans je dokumentovan serijama fotografija, filmom i knjigom „Nevidljivi mostovi" *Invisible Bridges.*[63] (pr. 1)

„Šuma", takođe Humbertov sajt-spesifik projekat je nastao u Estoniji 2009. godine. Kao projekat potpuno apstraktne arhitekture pokazuje svoj prepoznatljiv scensko-

[61] Radivoje Dinulović, **Ideološka funkcija arhitekture u društvu spektakla**, cit, str. 3.
[62] Bruno Humberto je portugalski umetnik, diplomirao na fakultetu za medije i kulturu u Lisabonu i performans art master studije u Londonu, bavi se sajt- spesifik teatrom i učesnik je mnogih evropskih umetničkih i pozorištnih festivala.
[63] Instalacija je predstavljena na kolektivnoj izložbi u galeriji Feniks, Brighton: 14. jul - 12. avgust 2012. godine.

gledališni prostor – šumu. O arhitektonici i poetici šume, odnosno njenim scenskim efektima i prostornoj konfiguraciji uvek možemo polemisati u kojoj meri su pozorišni. Međutim, suština je da ovaj prostor ima veliki potencijal za stvaranje i izvođenje performansa. Za razliku od „Oblaka u magli“ publika u radu „Šuma“ se uključuje i direktno aktivira. (pr. 2)

Humberto kroz zvuk/glas, vežbe pisanja i imaginarnu kartografiju takođe dodatno aktivira učesnike, da iz različitih perspektiva ovog specifičnog mesta razviju performans i otkriju svoja skrivena osećanja i iskustva. [64]



pr. 1 - „Oblak u magli " Humbertova predstava transformacije

[64] Prezentacija rada je napravljena sa učesnicima radionice: 28. avgusta 2009. godine, u Etoniji u Moksu.

pr. 2 - „Šuma“ pronalazak mesta za otkrivanje skrivenog iskustva

Delimično apstrahovana arhitektura pozorišta

Savremeni grad sam po sebi i građena sredina u društvu spektakla predstavljaju stalne pozornice, koje su vremenom postale u određenoj meri jasna pozorišna arhitektura, samo delimično apstrahovana. „*Grad postaje predstava, koja ne samo da počinje bez najave, već se... ne moze ni reći da bilo kada prestaje... ovo permanentno pozorište otvoreno za publiku kao i za učesnike, neprekidno u toku čitavog dana ima sopstveni program, koji nije sasvim anarhican improvizovan ili u potpunosti lišen oblika.“* [65]

Delimična apstrakcija arhitekture pozorišta je najuobičajenija za sajt-spesifik projekte u vidu radionica zasnovanih na aktiviranju publike u urbanom arteficijalnom prostoru. Ovde sveukupno arteficijalno okruženje postaje pozorišna arhitektura *i scenografija.: „Scenografija se ne odnosi samo na kreiranje dekora (StageDesign, ili, Set Design), već obuhvata promišljanje, artikulaciju i izvođenje celokupne scenske slike – vizuelne, ali i auditivne, taktilne, pa i upućene ostalim čulima – rečju, slike koja pripada pozorištu shvaćenom ne kao „igra za gledanje“ (Schauspiel) ili „igra za slušanje“ (Hörspiel), već kao „suigra“ (Mitspiel).“* [66] „Scenografija je „elegantna sinteza prostora, teksta, istraživanja, likovne umetnosti, glumaca, reditelja i gledalaca, koja doprinosi

[65] Bora Ćosić, **Mixed Media**, Beograd, 1970, str. 81
[66] Pamela Hauard, (Radivoje Dinulović. **„PROŠIRENA SCENOGRAFIJA“ ili ŠTA JE SCENSKI DIZAJN** str. 1.)

stvaranju istinski originalnih dela.“ [67] *Na osnovu ovih definicija pojma scenografije Pamele Hauard i Branka Gavele* delimično apstrahovanu arhitekturu pozorišta sajt spesifik projekata možemo okarakterisati kao urbanu scenografiju, bila ona u otvorenom prostoru ili u objektu.

Primer koji predstavlja urbanu scenografiju kao delimično apstrahovanu arhitekturu pozorišta je politički čin i pozorišni gest na Trgu Republike u Parizu gde se u novembru 2015. godine našlo 10 000 hiljada cipela demonstranata. Ovaj sajt-spesifik projekat demonstranata, kojima je zabranjeno da protestvuju pokazuje kako se arhitektura trga, samo jednom jednostavnom postavkom apstrahuje u delimično pozorišnu, pokazujući istovremeno i scenografiju i pozornicu i gledalište. (pr. 3)

pr. 3 - „10 000 hiljada cipela na trgu republike u Parizu“

[67] Branko Gavela, **Glumac i kazalište**, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967, str. 151

pr. 4 - „Feminizam je 20 muškaraca sa roze kolicima“

Još jedan veoma uspešan sajt-spesifik projekat bio je deo Njujorškog festivala BOSSS (Big outdoor site-spesifik stuf) 2016. godine pod nazivom „Ja sam majka“. (pr. 4) Rad se bavi temom feminizma i predstavlja omaž materinstva kroz šetnju 20 muškaraca sa roze kolicima u „Hadson River“ parku (*Hudson River Park).* Ovaj projekat je takođe svedok činjenice da se pozorišnim izvođenjem i aktivnim učešćem publike, bez teških scenskih objekata uviđa scenografija, pozornica i gledalište. Izuzimanjem parka, obale i okruženja kao arhitekture grada, nastaje nova nekonvecionalna pozorišna arhitektura.

Neapstrahovana arhitektura pozorišta van konvencionalnog teatra

Sajt-spesifik projekti ovog tipa arhitekture ne stvaraju radionce za aktivno učešće publike već se bave postupkom imitiranja konvencionalnog pozorišta sa postavljanem i definisanjem gledališta i upotrebom tehnike i tehnologije. Osmišljanje predstave ovakve vrste postaje blisko konvencionalnom teatru. Neapstrahovana arhitektura pozorišta van konvencionalnog teatra specifičnost pokazuje pronalskom mesta kao scenografije, u velikom broju slučajeva tretirajući je uprošćeno, da bi bila razumljiva i dostupna mnogobrojnoj publici. Ovde nema novine o srsishodnosti sajt-spesifik teatra dodatnim aktiviranjem publike, već je novo da je scenografija eternalna, a da su pozorišna arhitektura, tj. ulazi, gledalište, iza - scenski prostori pozorišta, efemerni.

Najbolji primer za to je izvođenje Šekspirovog dela „Hamlet“ u Kronborg tvrđavi u Danskoj. Radom na predstavi, arhitektura tvrđave se organizuje kao pozorišna zgrada. Tačnije, odvija se arhitektonski potupak prenamene prostora, samo nedovoljno trajne i radikalne da bi se mesto okarakterisalo kao realno konvencionalno pozorište. (pr. 5)

Još jedan svedok takve pojave je projekat iz 2012,godine, *„Čuda železnice“ Railway Wonderland* australijske pozorišne organizacije NORPA (Northern Rivers Performing Arts). Ovaj projekat privremeno prenamenjuje napuštenu železničku stanicu „Lizmor“ *LISMORE,* izvodeći u njoj predstave u kojima je železnica osnovni motiv narativa. U prostor napuštene železnice postavljeno je gledalište, scenska rasveta i ostale instalacije, organizovani su iza-scenski prostori i stvorena je jedna potpuna imitacija arhitekture pozorišta. (pr. 6)

Koliko je način sajt-spesifik teatra neapstrahovane pozorišne arhitekture u savremenom društvu logičan i realan najviše zavisi od opravdanosti razloga odabiranja prostora, jer što je manje opravdan razlog projekat postaje veća imitacija konvencionalnog teatra.

pr. 5 - Igranje Hamleta u Kronborg tvrđavi

pr. 6 - „Čuda železnice“ tokom igranja jedne komedije

Zaključak

Veština građenja pozorišta mora proisteći iz razumevanja pojava koje otkrivaju temeljne odnose među ljudima.[68]

U smislu teme kojom smo se ovde bavili ispitujući ideološke osnove građenja sajt-spesifik pozorišta akcenat su zapravo temeljni odnosi među umetnicima. Kroz sva tri uspostavljena i iznesena vida pozorišne arhitekture sajt-spesifik projekata, usuđujemo se konstatovati činjenicu da umetnički stavovi učesnika predstavljaju ključnu okosnicu pitanja o prostoru u kom se izvodi pozorište. Ono što je povratna informacija za arhitekturu u toj oblasti je da što su ideje pozorišnih umetnika umetnički radikalnije, arhitektura sajt-spesifik pozorišta je apstraktnija. Međutim, to nije potrebno shvatati kao problem za arhitekturu konvencionalnog pozorišta već možemo razmotriti konstataciju arhitekte Stivena Hola, koji gledajući arhitekturu kao podjednaku ostalim umetnostima kaže: „Ako se međusobno umetnosti ne mešaju i ne sarađuju, mi ćemo se zatvoriti... Umetnosti će izbledeti pojedinačno. Uvek smo jači zajedno." [69] Dakle, arhitektura kakva god ona bila i kako god ona služila ljudima, da li kao kao kuća, trg, park, a povremeno konvertovana u pozorište ili kao konvencionalno pozorište, uvek je neophodno da teži svom umetničkom izrazu i da se zasniva na komunikaciji sa drugim umetnostima i prirodnim okruženjem.

[68] Piter Brukov citat, (Radivoje Dinulović**. Arhitektura pozorišta XX veka**. Clio, Beograd, 2009. str. 187)
[69] Steven Holl, **Architecture Needs to be Rekindled with the Other Arts**, Urednik. **Karissa Rosenfield** archdaily http://www.archdaily.com/780337/steven-holl-architecture-needs-to-be-rekindled-with-the-other-arts (preuzeto 01.07.2016).

Literatura

1. Norberg-Šulc, Kristijan. **egzistencija, prostor i arhitektura**. Preveo Milutin J. Maksimović, Građevinska knjiga, Beogradm, 1975.
2. Lang, Peter, William Menking. **Superstudio: Life Without Objects.** Skira, Torino, 2003.
3. Ćosić, Bora. **Mixed Media**. Beograd, 1970
4. Gavela, Branko. **Glumac i kazalište.** Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967.
5. Dinulović, Radivoje. **Arhitektura pozorišta XX veka**. Clio, Beograd, 2009.
6. Dinulović, Radivoje, Romana Bošković. **Proširena scenografija: Scenski dizajn od konvencionalnog pozorišta do savremenih umetničkih praksi.** *Zbornik radova* br. 17, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2011, str. 47-55.
7. Dinulović, Radivoje. **Ideološka funkcija arhitekture u društvu spektakla**. Fakultet teničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad, 2011.
8. Dinulović, Radivoje. **„Proširena scenografija“ ili šta je scenski dizajn**.
9. Dadić-Dinulović, Tatjana, Mia David. **Radna biografija: scenski prostori Radivoja Dinulovića**. Fakultet teničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, Departman za arhitekturu i urbanizam i Clio, Novi Sad/Beograd, 2010.
10. Dadić-Dinulović, Tatjana. **„Savremeni grad kao prostor spektakla: pozornica ili scena“**. *Kultura* br. 126, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2010, knjiga I, str. 84-93.
11. Nikazić, Zoran. ***Građena sredina i arhitektura.*** Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2007.
12. What is Site in Site-Specific Art? Comparing Practices
13. https://www.youtube.com/watch?v=EE9LOT_BD6A (preuzeto 01.07.2016).
14. Site Specific Ideas
15. https://soundcloud.com/sitespecificideas/ortstransformationen-berlin-2016?utm_source=soundcloud&utm_campaign=share&utm_medium=facebook (preuzeto 01.07.2016).

Prilozi

pr. 1 - „Oblak u magli " predstava transformacije, foto: Bruno Humberto, http://www.brunohumberto.com/landscapesite-specific.html (preuzeto 01.07.2016).
pr. 2 - „Šuma“ pronalazak mesta za otkrivanje skrivenog iskustva, foto: John Grzinich, http://www.brunohumberto.com/landscapesite-specific.html (preuzeto 01.07.2016).
pr. 3 - „10 000 hiljada cipela na trgu republike u Parizu“, foto: Silje Lundberg, https://scontent-vie1-1.xx.fbcdn.net/t31.0-8/12314554_554351801378578_8178089991269073961_o.jpg (preuzeto 01.07.2016).
pr. 4 - „Feminizam je 20 muškaraca sa roze kolicima“ http://www.americantheatre.org/2015/11/02/beyond-the-comfort-zone-at-the-wow-and-bosss-festivals/ (preuzeto 01.07.2016).
pr. 5 - Igranje Hamleta u Kronborg tvrđavi http://kongeligeslotte.dk/en/palaces-and-gardens/kronborg-castle/hamlet-2016/Hamlet-at-kronborg.html (preuzeto 01.07.2016).
pr. 6 - „*Čuda železnice“ tokom igranja jedne komedije* http://www.stagewhispers.com.au/reviews/railway-wonderland (preuzeto 01.07.2016).

Dejan Todorović[70]
Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam

Sight specific prostorne instalacije kao alat za istraživnje novih koncepcija scenskog prostora

Uvod

Sight specific kao pojam u umetnosti odnosi se na sva ona dela koja su posebno priređena za konkretan prostor, čije se fizičke i ambijentalne karakteristike posebno uzimaju u obzir u procesu produkcije tog dela, i to kao vodeći faktori. Ovaj termin u teoriju umetnosti zvanično je uvrstio američki umetnik Robert Irvin (Robert Irwin), iako su ga i ranije, sredinom sedamdesetih godina prošlog veka, često koristili autori koji su počeli svoja dela da izrađuju u velikim formatima, izvan konvencionalnih prostora za izlaganje, poput Patriše Johanson (Patricia Johansson), Denisa Openhajma (Dennis Oppenheim) i Atene Tače (Athena Tacha). Ovaj novi pokret u umetničkom stvaralaštvu rodio se kao direktna kritika na ustaljene modernističke principe po kojima su skulptoralne forme bile realizovane kao mobilni artefakti, koji se kao takvi mogu lako premeštati iz jednog izlagačkog prostora u drugi. Još od šezdesetih godina umetnici su pokušavali da ovaj trend preokrenu, i svoje stvaralačke granice prošire sa izlagačkih zidova i postamenata, okrećući se sve više prostoru, i uslovnostima koje uočavaju u njemu, kao novom stvaralačkom kontekstu, i težeći ka tome da stvore umetnička dela koja mogu živeti izvan konvencionalnih izlagačkih kuća i opstati isključivo u uslovima u odnosu na koje su stvarana.

Sa istom idejom o oslobađanju od stega konvencionalnih uslova i prostornih ograničenja koja mogu stati na put realizacije novih rediteljskih koncepcija, i scenska umetnost sve češće pronalazi za sebe nove okvire unutar kojih generiše sopstveni prostorni kontekst. Kada govorimo o fizičkom izmeštanju iz objekata specijalizovanih za scensku umetnost i smeštanju događaja u nestandardni, vanpozorišni, kontekst reč je o *in situ* pozorištu, ali potraga za novim odgovarajućim prostorima često se

[70] dejantodorovic.arh@gmail.com

može završiti i na tradicionalnoj pozorišnoj sceni, *sight specific* metodama, i to pažljivom upotrebom prostornih sredstava ili ostvarivanjem odgovarajućeg odnosa prema postojećim karakteristikama zatečenog prostora.

Danas se pod delima koja se smatraju *sight specific* umetnošću najčešće podrazumevaju strukturalni prostorni eksperimenti, privremene instalacije i kontrolisane ambijentalne celine, i teško ih je smestiti u standardnu klasifikaciju sedam umetnosti, prvenstveno jer se njima bave autori iz različitih polja delovanja, a zatim i zbog toga što prostor kao njihov krajnji ishod ne može pripasti isključivo jednoj od umetnosti. Zbog toga je pri izradi ovakvih dela, posebno u većim razmerama, neophodna interdisciplinarnost, te se istraživanjem i delovanjem u sferi sight *specific* prostornih pojava najčešće bave veliki timovi sačinjeni od stručnjaka iz različitih oblasti, među kojima se posebno ističu studio Olafura Eliasona (Studio Olafur Eliasson), i Tomasa Saracena (Studio Tomás Saraceno), a na našim prostorima takav je hrvatsko-austrijski umetnički kolektiv *Numen / For Use*. Svaki od navedenih timova svoju metodologiju zasniva na preispitivanju postojećih znanja o prostoru, njegovim dejstvima i elementima, tragajući za novim načinima upotrebe poznatog, a sve u svrhu postizanja napretka u sferi prostornog delovanja.

Rezultati istraživanja kroz *sight specific* prostorne pojave sprovedene u oblastima scenskih umetnosti, arhitekture i likovnih umetnosti ravnopravno učestvuju u procesu razmene saznanja i jednako mogu doprineti svakoj od navedenih disciplina. Za potrebe ovog istraživanja novi oblici scenskog prostora označeni su kao konačni ishod procesa u kome sa rediteljskim postupkom ravnopravno učestvuju eksperimentalna istraživanja sprovedena u graničnim oblastima arhitekture i umetnosti. Sa ciljem da se prikaže upotreba arhitektonskih i umetničkih eksperimenata u svojstvu alata pri postupku produkcije novih oblika scenskog prostora, biće predstavljeno nekoliko metodološki raznorodnih postupaka iz profesionalnog opusa umetničkog kolektiva *Numen / For Use*.

Vizija o redizajnu nastupajućeg sveta

Hrvatsko-austrijski kolektiv *Numen / For Use* nastao je saradnjom trojice industijskih dizajnera Svena Jonkea, Kristofa Kaclera (Kristoph Katzler) i Nikole Radeljkovića i prvobitno je bio orijentisan isključivo ka dizajnu upotrebnih predmeta, ali veoma brzo, sa pojavom potrebe za proširenjem polja svog delovanja, uplivava u sfere konceptualne umetnosti, scenografije, i prosotrnog dizajna.

Pojam *numen* (*numenon*) izveden je iz Kantove (Immanuel Kant) teorije saznanja i odnosi se na stvar viđenu kao potpuno transcendentalan objekat, oslobođen svih svojstava koja se mogu jasno percipirati ili rezonirati, i po definiciji je nedokučiv, metafizički. Predstavlja latentne karakteristike objekta, njegova iskonska svojstva koja definišu njegovo apsolutno postojanje. Oslanjajući se na teorijske osnove nemačkog transcendentalnog idealizma jednako koliko i na sopstvene analize prirodnih procesa i živih sistema, ovaj kolektiv teži da otkrije i primeni na inovativne načine baš te latentne karakteristike i sakrivene postojeće kvalitete u poznatim materijalima. U svom procesu stvarima nikada ne pristupaju olako, već sa istraživačkom strogošću i velikom kontrolom, klackajući se često na ivici pedanterije[71]. Rezultujući dizajn je konzistentno minimalistički, sveden gotovo do nivoa nepostojanja, ali baš tom redukcijom na suštinu i ono što je apsolutno postiže se isticanje rezultata i cilja primenjenog istraživačkog procesa. *Numen* se ne trudi da redizajnira postojeće već se, kako sami kažu, bave redizajnom sveta koji će tek nastupiti.

Metodologija kolektiva više je usmerena ka procesu nego ka rezultatu, jer upravo je proces taj iz koga se najviše može zaključiti. Sa svojim eksperimentima stalno prave izlete u različite oblasti i preklapajući polja aktivnosti stvaraju sebi nove istraživačke okvire prevodeći principe prepoznate u tom postupku iz objekta u arhitekturu, iz scenografije u instalaciju, iz upotrebnog predmeta u prostornu strukturu, itd. Ovaj novi međuprostor koji nastaje u interdisciplinarnom preklapanju dizajna, scenografije, arhitekture i umentosti predstavlja novo svojevrsno igralište za testiranje pojedinačnih

[71] Ivana Jonke, "Numen / For Use", prikaz *Numen / For Use*, Sven Jonke, Christoph Katzler i Nikola Radeljković, za katalog *Hrvatska izložba na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora*, jun 2011.

metoda koji će rezultirati proširenjem polja praktične primene supstrata različitih srodnih oblasti iz domena prostornog delovanja.

Razotkrivanje latentnih svojstava materijala

Iz teorijskog koncepta o dizajnu scene za neodređeni plesni komad koja je podrazumevala pretpostavku da svaki od plesača za sobom ostavlja materijalni trag sopstvenog kretanja kroz prostor, rezultujući oprostorenom mapom njegove koreografije, sa svim trajektorijama koje istovremeno postoje kao mreža pokreta zamrznutih u vremenu, nastala je ideja o prostornom rešenju za inscenaciju Ovidijevih (Publius Ovidius Naso) „Metamorfoza“ u režiji Aleksandra Popovskog. Plesači bi u najbukvalnijem smislu istkali pejzaž scene sopstvenim rukama, evocirajući tako elemente iz mita o nastanku sveta, a konstantnim tkanjem delikatne strukture dopustili bi publici da učitava lična značenja u odnosu na sopstveni senziblitet.

Na samom početku „Metamorfoza“ na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta, zatiče se šuma vertikalnih stubova fiksiranih za pod, a čijoj se visini ne vidi kraj. Plešući i krećući se kroz ove stubove svaki od aktera za sobom ostavlja fizički trag pravca koji je osvojio (slika 1), dodirujući ih i oblažući ih kartonskim tubama oko kojih obmotava i na koje fiksira lepljivu traku. Sa progušćivanjem horizontalnih planova, akteri stukturu segmentirano podižu i tako ostvaruju slobodan prostor za njen dalji rast. Sa progresijom predstave publika konstantno prati građenje nove strukture koja pred njihovim očima, materijalizovana gotovo od nule, iznenada postaje značajan objekat sa svim konstruktivnim svojstvima, te kao takva i sama postaje novi prostor igre. S obzirom na to da su stubovi od početka predstave postavljeni kao okosnica na koju se kači nova struktura, i mogu se posmatrati kao pažljivo isprojektovan prostorni kontekst, ovu scenografiju po svim svojim karakteristikama možemo smestiti u domen *sight specific* prostornih struktura.
Prepoznate karakteristike strukturalnih uslovnosti nastale tokom rada na predstavi, grupa *Numen* izmešta iz pozorišnog prostora u novi kontekst, sa idejom o daljem ispitivanju karakteristika korišćenog materijala i sa ciljem da dođe do novih koncepata upotrebljivog prostora. I ovog puta lepljivu traku uzimaju kao osnovno sredstvo za

građenje svoje eksperimentalne strukture sa pretpostavkom da će u njoj pronaći konstruktivni potencijal ukoliko se uvrsti u odgovarajuću statički sistem, ali je smeštaju u izazovniji prostorni koncept jednog istorijskog potkrovlja u Beču, čineći ovaj eksperiment *sight specific* pojavom *per se*. Ravne linije glavnih pravaca razvlače se preko krovne konstrukcije koja služi kao oslonac za novu parazitsku strukturu, zatim se ove „tetive“ dijagonalno obmotavaju slojevima elastične trake gradeći na taj način uređenu stukturu kakva se često može prepoznati u zakonitostima fizičkih struktura živih bića. Daljim nanošenjem slojeva, sa prerastanjem trake u površinu i sa pojavom njenih prvih zakrivljenja, figura postaje sve telesnija (slika 2). Enterijer strukture oslikava gipkost, elastičnost i savitljivost amorfne opne koja ga zapravo i definiše, a celokupna forma statički je gotovo savršena jer je rezultirala iz pravaca sila koje je podupiru. Ulaskom publike u unutrašnji prostor ove strukture, isplivavaju čovekomernost i naseljivost, pretvarajući tim postupkom nešto što je bilo zamišljeno kao skulptoralni eksperiment u upotrebljiv arhitektonski prostor (slika 3).

Strukture nastale po ovom principu, ili sa manjim varijacijama, veoma brzo uspevaju da zažive u različitim uslovima, te su privremeno postajale deo javnog prostora u urbanim i industrijskim tkivima nekolicine svetskih gradova poput Beograda, Berlina, Stokholma, Melburna, Tokija, Pariza, itd. Iako je ovaj koncept već dugo jedan od najupečatljivijih koji je grupa *Numen* ostavila na umetničkoj sceni, još uvek se aktivno ispituje njegova pojavnost u novim prostorima i novim uslovima.

Uspostavljanje dijaloga sa datostima okruženja

Za potrebe predstave „*Circus Destetica*“ realizovane prema tekstu ruskog avangardnog pesnika i pisca Danila Harmsa (Даниил Ива́нович Хармс) u režiji Aleksandra Popovskog, kao osnovni motiv na kome se baziralo prostorno rešenje ističe se veza sa okruženjem. Oslanjajući se na apsurdističku inverziju antičkog pozorišta i uparivanjem sa motivima pozorišta kabarea[72], publika se smešta u centar posebno izgrađene privremene stukture postavljene na riječkoj obali, i ograđuje se cirkularnom binom i zatvorenom zavesom. Prateći razvoj predstave zavesa se otvara na različitim mestima, i to uvek pažljivo birajući kadar kojim se uokviruje neki od

[72] Numen, „Circus Destetica“, Numen / For Use, http://www.numen.eu/scenography/circus-destetica/ (pristupljeno 3.7.2016.)

prizora iz okruženja koji postaje pozadina onom zbivanju koje se na sceni u tom momentu odigrava. Fokus publike nikada nije na jednom mestu, ona se prateći zavesu okreće za svaku narednu scenu (slika 4), sve dok se zavesa na samom kraju u potpunosti ne povuče, ostavljajući ogoljenu publiku u centru cirkusa, izloženu panorami u punih 360°.

U ovom slučaju realizovana predstava po karakteru je *in situ*, ali fizička struktura koja je za nju posebno projektovana i izgrađena sama je sebi dovoljna i ne mora biti vezana isključivo za prvobitni kontekst, jer se principi po kojima ona funkcioniše mogu podjednako uspešno primeniti i na bilo kojoj drugoj lokaciji, koristeći se u tom slučaju novim mogućnostima i uslovnostima koje su se u tom kontekstu pojavile kao posledica fluktuacija okruženja.

Sa druge strane, postavka Euripidove (Euripides) predstave „Medea“ u režiji Tomaža Pandura primer je ambijentalnog *in situ* pozorišta jer se nekadašnje ruševine rimskog amfiteatra u Meridi istovremeno koriste i kao kulise i kao scensko-gledališni prostor. Specifičan *genius loci*[73] uklapa se sa karakterom glavne junakinje i njenih mističnih veza sa podzemljem, ali istovremeno zadaje i težak zadatak u procesu izrade prostornog rešenja jer svojom velelepnošću bez imalo truda guši bilo kakvu vrstu skromne prostorne intervencije.

Pokušavajući da nadvlada snagu prostornog konteksta i uspostavi vezu sa čarobnim karakterom Medeinog lika, kolektiv *Numen* podiže monumentalni *axis mundi*[74] (slika 5) materijalizovan crnom trakom od platna, povezanom za mali cepelin (slika 6), koji se nadvija nad okruženjem kao vertikalno predskazanje upućeno, ne samo publici predstave, već i posmatračima iz daleko šireg prostornog konteksta. Monumentalni elementi, kojima je prostor za igru rešen u ovom primeru, privremeno, samo tokom trajanja predstave, postaju prostorni reperi koji posmatrači izmeštenom iz konteksta predstave ostavljaju prostor za individualno učitavanje značenja.

[73] Duh mesta.
[74] Šamanske nebeske merdevine koje povezuju Zemlju i Raj.

Preispitivanje teorijskih zakonitosti

U svom profesionalnom opusu, kolektiv *Numen* često se bavi i studijama percepcije, prostornosti i perspektive, eksperimentišući ugl. kroz prototipe i simulacije. Jedan od objekata koji je nastao kao rezultat takvog procesa je *N-Light* (*Numen Light*) - hibridna forma eksperimentalnog radnog prototipa, upotrebnog predmeta i umetničke skulpture. Za materijalizaciju *N-Light*-a korišćeno je tzv. špijunsko staklo, sa jedne strane potpuno transparentno a sa druge potpuno reflektujuće, kao sredstvo za omogućavanje ispitivanja geometrijskih svojstava prostornih mreža satkanih od svetlosnih snopova. U zavisnosti od pozicije svetlosnog izvora u odnosu na staklo i geometriju njegove forme, objekat se percipira ili kao reflektivno geometrijsko telo ili kao ekran koji prikazuje prostornu neonsku mrežu obrušenu u dubinu beskonačne multiplikacije (slika 7) - virtuelni ambis u potpunosti realizovan analognim sredstvima[75].

Konačni efekti i zakonistosti ispitani na primeru ovog objekta primenjeni su u gotovo izvornom obliku, postupkom skaliranja, u izradi scenografije za Danteov „Pakao“ u režiji Aleksandra Popovskog. *Numen* kolektiv, ovog puta na klasičnoj sceni Nacionalnog teatra Marije Gerero (Teatro María Guerrero), gradi scenu-kutiju u najbukvalnijem mogućem smislu. Naime, reč je o potpuno zatvorenom kubusu velkih dimenzija izgrađenom od pravog stakla, posebno projektovanom za ovu scenu. Čak je i „četvrti zid“, koji inače predstavlja fiktivnu granicu između publike i glumaca, u ovom slučaju materijalizovan (slika 8). Dvostruko ogledalo postavljeno je kao realna barijera između gledaoca i glumaca, dodeljujući publici skoro voajerističku ulogu omogućavanjem neprekinutog pogleda na glumce zarobljene unutar kutije, koji su sa druge strane ovog zida u potpunosti vizuelno i zvučno izlolovani i suočeni samo sa sopstvenim odrazom (slika 9). Na isti, analogni, način kao kod *N-Light*-a ostvaruje se efekat iluzije o beskonačnosti i efekat neprekinutog neonskog imaginarnog virtuelnog prostora kojim se tematizuje estetika zagrobnog života. Iako je izvedena u potpuno konvencionalnim uslovima jednog klasičnog teatra, ova scenografija metodološki u potpunosti pripada *sight specific* projektima. Građena je tri nedelje, zbog čega su obustavljene sve ostale aktivnosti u pozorištu, a s obzirom na to da je zbog kvaliteta

[75] Numen, „N-Light Milan“, Numen / For Use, http://www.numen.eu/installations/n-light/milan/ (pristupljeno 3.7.2016.)

vizuelnog utiska izrađena od pravog stakla ne postoji mogućnost za njeno izvođenje u ovom obliku na drugim lokacijama.

Postupkom fizičkog odvajanja glumaca od publike u potpuno zatvorenu kutiju u kojoj su, suočeni sami sa sobom, postavljeni u virtueli prostor, koketira se na neki način sa teorijskim postavkama Stanislavskog (Константи́н Серге́евич Станисла́вский), dovodeći ustaljene zakonistosti igranja predstave u klasičnom prostoru, bukvalnim - gotovo banalnim postupkom do nivoa apsurda. Na ovaj način preispituju se odnosi između glumaca i publike, događanja i posmatranja, i istražuju se nove mogućnosti za prevazilaženje zastarelih i standardizovanih obrazaca, kako u tretmanu prostora, tako i u procesu koncipiranja svih drugih aspekata pozorišne predstave.

Zaključak

Kao što je predstavljeno u radu, preplitanje fragmentarnih susreta između arhitekture, umetnosti i pozorišta okupljenih oko zajedničke ideje o međusobnom unapređenju evoluiralo je u procesu jačanja potrebe sve tri navedene discipline da napuste konvencionalne okvire i odlučno krenu u istraživanje novih granica sopstvenih mogućnosti. Začeci tih novih pomaka podržani su eksperimentalnim praksama u domenu prostornih manifestacija i potpomognuti su upotrebom novih tehnologija ili, još češće, primenom inovativnih ideja kojima se promenama u načinu upotrebe postojećih elemenata postižu novi rezultati u sferi prostornog delovanja.
Kroz odabrane primere prikazana je metodologija istraživanja novih oblika performativnih prostora koji nastaju kao rezultat pomenutih interdisciplinarnih preklapanja. Koristeći se graničnim oblastima srodnih disciplina kao alatima rezultujući prostori nisu ništa drugo do supstrati arhitekture, umetnosti i pozorišta, koji podjednako ispunjavaju esencijalne zahteve svake od navedenih oblasti. Traganje za definisanjem i smeštanjem prostornih eksperimenata realizovanih u maniru *sight specific* projekata problematizovano je time što prostor kao osnovno sredstvo za rad, ali i kao krajnji ishod istraživačkog postupka, ne može nikako pripasti isključivo jednoj disciplini, već večito gravitira negde u međuprostoru, te postoje uslovi da se u budućnosti možda iznedri i nova, posebna, disciplina.

Kada je o scenskom prostoru reč, on teži da prevaziđe dosadašnje stanje stvari prvenstveno kako bi izbrisao ograničenja sa kojima se reditelji susreću u procesu inscenacije i podstakao mogućnost za eksperimentalnijim pristupom u rediteljskom postupku, a zatim i da bi se zadovoljila težnja pozorišne umetnosti da zauzima nove prostore i osvaja šire sfere u kojima može delovati prema publici. Zbog svoje konstantne težnje ka promeni scenski prostor se koristipostupcima *sight specific* prostornih instalacija kao zgodnim alatom za savladavanje novih karakteističnih uslova koji se pojavljuju, prolazeći na taj način kroz ispitivanje novih formi, oblika, i strukturalnih zakonitosti koji se ne mogu izroditi u konvencionalnim uslovima, ali u njima mogu postojati ukoliko se odgovarajući kontekst pažljivo proizvede. Prema tome, scenski prostor ne bi trebalo posmatrati isključivo kao fizički, već i kao mentalni prostor za večito eksperimentisanje, preispitivanje i razmenu znanja, koji je neophodan za postizanje napretka i dolazak do novih oblika prostorne pojavnosti.

Literatura

1. Arnason, Harvard. H. *Istorija moderne umentosti.* Peto izdanje priredio Peter Kalb. Beograd: Orion Art, 2008.
2. Hočevar, Meta. *Prostori igre.* Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003.
3. Jonke, Ivana. "Numen / For Use". Prikaz *Numen / For Use*, Sven Jonke, Christoph Katzler i Nikola Radeljković, za katalog *Hrvatska izložba na Praškom kvadrijenalu scenskog dizajna i scenskog prostora*, jun 2011.
4. Numen. „Circus Destetica“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/scenography/circus-destetica/ (pristupljeno 3.7.2016).
5. Numen. „Inferno / Divine Comedy“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/scenography/inferno-divine-comedy/ (pristupljeno 3.7.2016).
6. Numen. „Medea“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/scenography/medea/ (pristupljeno 3.7.2016).
7. Numen. „Metamorphosis“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/scenography/metamorphosis/ (pristupljeno 3.7.2016).
8. Numen. „N-Light Milan“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/installations/n-light/milan/ (pristupljeno 3.7.2016).
9. Numen. „Tape Vienna / Attic“. Numen / For Use. http://www.numen.eu/installations/tape/vienna-attic/ (pristupljeno 3.7.2016).
10. Sven Jonke. „12 metamorfoze, tape“. *YouTube* video, 1:34. 22. januar 2014. https://www.youtube.com/watch?v=B5Pf0k7GQHk
11. Sven Jonke. „Cirkus Destetika“. *YouTube* video, 2:57. 18. avgust 2011. https://www.youtube.com/watch?v=iR_NlR8HRW4
12. Sven Jonke. „Inferno / La Divina Comedia“. *YouTube* video, 2:40. 18. avgust 2011. https://www.youtube.com/watch?v=8nHrOzNgoo4
13. Sven Jonke. „Medea“. *YouTube* video, 1:16. 8. avgust 2012. https://www.youtube.com/watch?v=qL9AQGOmLLM

Spisak ilustracija

1. Slika 1. Proces nastanka strukture tokom predstave „Metamorfoze“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/112/_resampled/SetWidth1024-ICA7223.jpg (preuzeto 7.7.2016).
2. Slika 2. Forma *sight specific* instalacije „Tape Vienna – Attic“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/34/_resampled/SetWidth1024-IMG152.jpg (preuzeto 7.7.2016).
3. Slika 3. Enterijer *sight specific* instalacije „Tape Vienna – Attic“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/34/_resampled/SetWidth1024-IMG162.jpg (preuzeto 7.7.2016).
4. Slika 4. Odnos publike i scene u predstavi „Circus Destetica“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/39/_resampled/SetWidth960-IMG44.jpg (preuzeto 7.7.2016).
5. Slika 5. Axis mundi postavljen za predstavu „Medea“ u Meridi, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/81/_resampled/SetWidth1024-231.jpg (preuzeto 7.7.2016).
6. Slika 6. Rad na postavljanju scenografije za predstavu „Medea“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/81/_resampled/SetWidth1024-E8Z3424.jpg (preuzeto 7.7.2016).
7. Slika 7. Prototip „Numen Light“ izložen na Mikser festivalu u Beogradu 2010, foto: autor teksta.
8. Slika 8. Mateijralizovani četvrti zid u predstavi „Inferno“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/24/_resampled/SetWidth1024-62.jpg (preuzeto 7.7.2016).
9. Slika 9. Odnos glumaca i scenskog prostora u predstavi „Inferno“, foto: Numen / For Use. http://www.numen.eu/assets/81/_resampled/SetWidth1024-E8Z3424.jpg (preuzeto 7.7.2016).

Marija Lipkovski

Univerzitet u Novom Sadu, Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu I urbanizam

Internet kao performativni prostor:
Od naivnog gledaoca do naivnog performera

Uvod

Počevši od trenutka kada je televizijski ekran postao sastavni deo svakog domaćinstva, uticaj medija na naše društvo je značajno porastao. Sa masovnim povezivanjem ogromnog broja ljudi na internet u kratkom roku, ovaj uticaj je dobio jednu potpuno novu dimenziju.[76]

U savremenom društvu se sve više odnosa i komunikacija, ličnih kao i poslovnih dešavaju putem interneta. U ideološko-tehnološkom smislu i dalje živimo u posledicima masovnog oduševljenja računarskom tehnologijom koja počinje krajem XX veka i ozbiljan zamah dobija u prvoj deceniji XXI. Za većinu ljudi tehnološki napredak i dalje je izjednačen sa civilizacijskim napretkom. Internet je neretko viđen kao Mesija novog društvenog poretka, koji će nam doneti demokratičnost raspolaganja osnovnim resursom interneta, informacijom. Nakon razočarenja u veštačku intiligenciju jer i pored dugoročnih ulaganja i istraživanja nije dovela do željenih rezultata, sajber poklonici okrenuli su se ka idejama kao što su noosfera, um-košnica itd.[77] Kritičari digitalnog umrežavanja najčešće su ismevani kao predstavnici starog, regresivnog i konzervativnog ustrojstva sveta, generacije tehnološki nepismenih koja izumire. Međutim, u poslednje vreme pojavljuje se sve više kritičkih pogleda na fenomen koji predstavljaju digitalne tehnologije uvedene u našu svakodnevnicu, a koji pripadaju ljudima koji se nikako ne mogu podvesti pod pripadnike “zastarelog” medijskog sistema. Neki od njih biće pomenuti u ovom radu. Iako se neretko razlikuju po tumačenjima i posledicama digitalnog umrežavanje

[76] Broj ljudi koji imaju pristup televizijskom ekranu procenjuje se na 4,5 milijardi. To je oko 60 % zemljinog stanovništva. Pristup internetu znamo mnogo tačnije: po podacima od 1. jula 2016. godine njih je 3.424.971.237 što predstavlja 46.1 % ljudske populacije. 1995. ovaj procenat je iznosio 1 %. Ovaj broj se neprestano povećava.
Informacije sa http://www.internetlivestats.com/internet-users/

[77] Ako želite primer sa srpskog govornog područja, možete ga naći na: http://www.novasvest.com/vesti?id=62

ogromnog broja ljudi na svakodnevnom nivou, ovi mislioci se slažu u jednom – digitalna pismenost ne znači samo umeti koristiti Facebook, Google i Wikipediju. Ona znači obrazovanje i razvijanje kritičkog načina mišljenja o digitalnim tehnologijama. Posmatrano na makro nivou pitanje je na koji način one stoje u sprezi sa trenutnim vladajućim društvenim i ekonomskim sistemom, a na mikro nivou koje su posledice svakodnevnog korišćenja ovih usluga na psihologiju pojedinca i mase. Ovu ideju o neophodnosti bolnog izlaska iz stadijuma naivnog poverenja i oduševljenja uzimam kao polazište za ovaj rad.

Rad se bavi analizom pozicije savremenog korisnika interneta, pre svega korisnika društvenih mreža, kao pozicijom naivnog performera. U sledećem poglavlju se pojašnjavaju pojmovi “naivnog korisnika” i “naivnog performera” uporedjivanjem sa pojmom “naivnog gledaoca”. U poglavlju 0. bavim se ekonomsko-tehnološkim razlozima koji su doveli do pojave ovih fenomena. U poglavlju 0. analiziram uzroke i posledice brisanja granice između objektivne i virtuelne stvarnosti, dok u poglavljima 0. i 0. analiziram fenomenološki prostor i vreme interneta. U kratkom poglavlju 0 iznosim pretpostavke o razlozima za ekspanziju interneta. U zaključku sumiram posledice koje svakodnevno življenje fenomena naivnog performera ima na pojedinca i društvo.

Naivni korisnik

Pojam “naivnog gledaoca” uvode tumači i istoriografi filma. Kao ikonička slika naivnog gledaoca uzima se masa koja je prema uvreženoj urbanoj legendi pobegla iz bioskopa suočena sa slikom voza koji ide ka njima na premijeri filma „Ulazak voza u stanicu“ braće Limijer (Lumière). Iako istinitost ove priče nije potvrdjena, ona predstavlja jedan od osnovnih mitova postanja filma.

Naivni gledalac pojavljuje se i kao formativna figura ranih nemih filmova. Najpoznatiji primer je naslovna uloga iz kratkog filma „Ujka Džoš i pokretne slike“ [78] Edvina Portera (Edwin Porter) iz 1902. Ujka Džoš je gledalac u bioskopu koji nije u stanju da

[78] „Uncle Josh and the Moving Picture Show“, YouTube, reditelj Edvin Porter, (SAD: Edison, 1902) https://www.youtube.com/watch?v=UHQPUlB6SRM

razlikuje filmsku fikciju od stvarnosti. Tako on pleše sa devojkom sa ekrana, ali pobegne kada na njega krene voz. Na kraju, ujka Džoš gubi kontrolu nad sobom: on napada ekran i uništava ga ljubomoran na muškarca koji zavodi „njegovu“ ženu. Međutim, nalazi jedino projekcionistu.

Ono što je za mene važno je način na koji se film metafikcionalno obračunava sa naivnim gledaocem, koji je suštinski različit od načina na koji se internet odnosi prema svom naivnom korisniku.

Uz očiglednu referencu upravo na gore pomenutu premijeru filma „Ulazak voza u stanicu“, film eksplicitno ukazuje na ponašanje ujka Džoša, naivnog gledaoca, kao pogrešno, smešno i nazadno. Ono što se ismeva je upravo ujka Džošova nemogućnost da odvoji stvarnost od fikcije, odnosno činjenica da on fikciju vidi kao stvarnu. Ovo se najbolje može videti na samom kraju filma kada ujka Džoš uništava filmsko platno i otkriva projekcionistu. Ovim postupkom film samog sebe razotkriva kao iluziju. Ovo je i poruka ovog dvominutnog ostvarenja sa početaka filmske umetnosti: smeha je vredan onaj kome nije jasno da je film iluzija.

Međutim, ako pogledamo savremene digitalne medije nalazimo upravo suprotnu tendenciju. Na internetu ubedljivo nedostaju autorefleksivni i metafiktivni sadržaji. Naprotiv, u kontekstu interneta naivan, nazadan i smeha vredan je upravo onaj koji sadržaje interneta i socijalnih mreža ne vidi kao stvarnost. Dok je film od svojih samih početaka težio ka demistifikaciji svoje tehnologije i time ka stvaranju prosvetljenog gledaoca koji je u stanju da „čita“ filmsku sintakstu kao narativ, internet teži upravo suprotnom – stvaranju naivnog korisnika koji putem ekspanzije društvenih mreža i imperativa koje one uspostavljaju u socijalnom i profesionalnom životu postaje naivni performer: osoba koja nesvesno glumi svoj život, *igra samu sebe.*

Ovo bi predstavljalo sam kraj procesa koji je najavio Žan Bodrijar (Jean Baudrillard) još 1985: „*Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest, o jednoj operaciji odvraćanja od svakog stvarnog procesa njegovim operativnim dvojnikom, metastabilnom, programatskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija (...) To*

nadstvarno sada je već zaštićeno od imaginarnog i od svakog razlikovanja stvarnog i imaginarnog (...)“.[79] To je svet u kome bi se, izražavajući se Bodrijarovim rečnikom, prešlo iz reprezentacije, predstave – fenomena svojstvenog „starim“ medijima u kome znak predstavlja stvarnost – u simulaciju u kojoj znak krije ništavilo. Kao što kaže i Bodrijar, pretvaranje znači da se nešto pretvara da je nešto drugo, dok simulacija znači pretvaranje da postoji nešto čega nema. Ako dakle čovek putem društvenih mreža simulira svoj život, on ga time negira.

Upravo tzv. interaktivnost odnosno performativnost interneta služi kao glavni argument njegove superiornosti u demokratizaciji sveta u odnosu na „stare“ medije. Dok su se televizija i novine nalazili u rukama vlasti (državne ili privatne), koje preko urednika i novinara „ispiraju mozak“ korisnicima servirajući im gotove sadržaje i „veliki narativ“ [80], internet se predstavlja kao oličenje slobodnog medija koji se nalazi u rukama korisnika. Korisnik ne samo što može sam da bira iz naizgled beskrajnog mora naizgled necenzurisanog sadržaja, već je u stanju da mu i sam doprinese generišući sopstveni sadržaj. Sajber vernici veruju u novu kreativnost koju će doneti ova mogućnost interakcije sa internetom. Za njih, televizija je medij „društva spektakla“[81] u kome je čovek sveden na gledaoca sopstvenog života. Internet treba da donese oslobođenje od ideologije posmatranja. Međutim, postoje određeni načini kojima se postiže da se umesto akcije i kreacije u sajber prostoru nužno događa - simulacija. Na kraju krajeva zdravorazumski gledano: nije li potpuno iluzorno verovati da čovek može da kreira *svoju ličnost i sopstveni identitet* kada je očigledno da nije samog sebe stvorio? Zar nije svaka kreacija sopstvenog identiteta nužno simulacija?

U nastavku ću se dotaći društveno-ekonomskih razloga za ovakvo stanje stvari, a zatim ću se baviti načinima kojima se postiže da naivni korisnik simulira svoje postojanje, a koji se graniče sa scenskim dizajnom. Sajber prostor (a u neku ruku i sajber vreme) proizvod je ljudskog delovanja koje ima vrlo jasne ciljeve i svrhu. Dizajnom softvera programira se naš način digitalne komunikacije i izražavanja,

[79] Žan Bodrijar. *Simulakrum i simulacija* (Novi Sad: Svetovi 1991.)
[80] „Veliki narativ“ je termin koji je uveo post-moderni filozof i terotičar Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) u svom delu iz 1979 „Postmoderno stanje“. Termin označava mahom religiozne i institucionalne narative koji služe kako da sistematizuju, tako i da legitimizuju trenutno stanje stvari.
[81] “Društvo spektakla” je termin i istovremeno i naziv knjige koji je uveo situacionista Gij Debor šezdesetih godina prošlog veka.

odnosno naš virtuelni jezik. A jezik i način mišljenja i osećanja su neodvojivo povezani.

Ekonomsko-tehnološki razlozi

> *"Vi možda niste zainteresovani za ekonomiju, ali ekonomija je zainteresovana za vas."*[82]
>
> André Simon

Ne treba biti ekonomski genije pa shvatiti da se internet razvio iz oruđa za kreiranje i održavanje globalnog tržišta u globalno tržište po sebi – tržište informacija. Kao i svako samo-regulisano tržište, globalno tržište informacija predstavlja savršeno tlo za razvijanje monopola, kao što su u konkretnom slučaju interneta Google ili Facebook. Iako je Google još od 2013 godine pod istragom Evropske komisije zbog manipulacije informacijama i monopolizacije, postoji niz problema koji otežavaju regulaciju ovog tržišta čiji smo jedini resurs kojim se trguje zapravo mi, naivni korisnici. Jer informacija ne postoji bez ljudi.

Problem koji prvo uočavamo je upravo nematerijalnost odnosno nedefinisanost produkta kojim se trguje. Facebook, koji masovno kupuje druge socijalne mreže kao što su Instagram ili WhatsApp, Google i još nekolicina privatnih kompanija koje vladaju internetom sa jedne strane koriste informacije sakupljene od korisnika da bi se generisali sadržaji i privukli novi korisnici, a sa druge strane monetarizuju te informacije u reklamne svrhe potpisivanjem ugovora sa drugim korporacijama. Na taj način oni uspevaju da ostvare profit ne naplaćujući svoje usluge "korisnicima", za koje se ispostavlja da i nisu pravi korisnici već proizvodi čije se informacije i pažnja prodaju drugim firmama. Činjenica je već postala očigledna: ukoliko ne plaćaš za proizvod, ti si proizvod.[83]

---

[82] "You may not be interested in the economy, but the economy is interested in you", citat prema Gertu Lovinku

[83] „If you are not paying for the product, than the product is you" je maksima koja se često koristi u analizi i kritici online poslovanja. Npr: http://www.investopedia.com/stock-analysis/032114/how-facebook-twitter-social-media-make-money-you-twtr-lnkd-fb-goog.aspx

Postavlja se dakle sa te strane pitanje ko je uopšte nadležan da reguliše ovo tržište? Evropska komisija definitivno nema jurisdikciju nad Google-om koji je kao firma registrovan u SAD, niti ima ekonomske u političke moći da izvrši pritisak na američku vladu ne bi li ona uvela kontrolu. Sa druge strane, milijarde ljudi dobrovoljno daju svoje podatke, znanje i prisustvo ovim firmama u privatnom vlasništvu, ne bi li nastavili da „besplatno“ koriste njihove usluge.

Tu dolazimo do drugog problema. Arhitektura interneta kakvog ga poznajemo danas (Web 2.0) nužno iziskuje monopole da bi funkcionisala. Nakon velikog kraha dot.com ere kada su mnoge internet kompanije bankrotirale, nekolicina inžinjera, biznismena i programera odlučili su da „reformišu“ internet. Tako se rodio tzv. Web 2.0, koji danas već uzimamo zdravo za gotovo kao jedini mogući oblik komunikacije sa World Wide Web-om. Ono što je promenjeno u odnosu na dot.com je arhitektura interneta. Nova arhitektura je „arhitektura participacije“ – tako je naziva jedan od tvoraca Web 2.0 Tim Orejli (Tim O'Reilly) na svom vebsajtu[84]. Ikonički predstavnici Web 2.0 su upravo Google, Facebook, Wikipedia, YouTube. U suštini, Web 2.0 predstavlja zaokret od interneta gde su sadržaj mogli da generišu samo profesionalci ka internetu gde personalni vebsajt zamenjuje platforma koja omogućava ogromnu količinu tzv. user-generated-content-a (sadržaja koji generišu korisnici). I sam Piter Orejli na svom vebsajtu kaže da je jedan od glavnih odlika Web 2.0 „softver koji se poboljšava što ga više ljudi koristi“.[85] Iako na prvi pogled ova definicija izgleda vrlo benevolentno, pa čak i pozitivno, na duže staze ona nužno generiše monopole. Google i Facebook imaju smisla i funkcionišu samo na osnovu toga što imaju veliki broj korisnika. Koji je smisao društvene mreže ako „nisu svi tamo“? Google generiše svoje usluge na nivou algoritamskog izračunavanja statistike – ukoliko nema ljudi koji ga koriste i koji nude svoje podatke kao statistiku, Google ne bi mogao da funkcioniše, odnosno ne bi bio relevantan. Naravno u monetarizaciji platforme, za razliku od prevaziđenog personalnog vebsajta, može profitirati samo onaj koji poseduje samu platformu, nikako onaj koji je koristi.

[84] http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html
[85] „Software that gets better the more people use it.“ , *ibid.*

Suština je naravno u profitu. Dovoljno je napraviti inicijalnu softver platformu i naterati gomilu ljudi da se uključi. Korisnici će sami da generišu sadržaje koje konzumiraju, a zbog velikog protoka informacija i broja korisnika kapitalizovaće se na reklamnom prostoru. Jedina razlika u odnosu na televiziju je u tome što su na televiziji plaćeni ljudi koji proizvode sadržaje.

Džaron Lanie (Jaron Lanier) daje zanimljiv primer u svojoj knjizi "Ko poseduje budućnost?"[86]. On navodi primer fotografske kompanije Kodak, koja je u jednom trenutku monopolizovala proizvodnju filma. Na vrhuncu svog uspeha kompanija je zapošljavala više od 140 000 ljudi i vredela 28 milijardi dolara. Kao paralelu Kodaku, Lanie navodi Instagram - "današnje lice digitalne fotografije". Kada je 2012. Facebook kupio Instagram za 1 milijardu dolara, Instagram je zapošljavao samo 13 ljudi. Nije teško uvideti disproporciju, i shvatiti koju količinu profita ovaj manjak ljudstva donosi onima koji poseduju internet platforme i „oblake".

[86] Jaron Lanier. *Who owns the future.* (New York, USA: Simon & Schuster, 2013.)

Brisanje granice izmedju fikcije i realnosti:
oduzimanje mogućnosti stvaranja

„U istu kategoriju sa nemogućnošću da se pronadje neki apsolutni nivo stvarnog spada i nemogućnost da se proizvede iluzija. Iluzija više nije moguća zato što nije moguće stvarno“

Žan Bodrijar: „*Simulakrum i simulacija*“[87]

„Naša kultura istovremeno teži beskrajnom umnožavanju medija i brisanju uočljivosti medijacije. U krajnosti, ona teži da uništi medijaciju upravo umnožavajući medije“

Dejvid Džej Bolter (David J. Bolter), Ričard Gruzin (Richard Grusin): “*Remedijacija – razumevanje novih medija*”[88]

Od početka revolucije u ljudskoj percepciji započetoj fotografskom slikom, snažna podela sveta na „stvarnost“ i „fikciju“ postaje sve slabija i slabija. Kao što ističe Andre Bazin (André Bazin) u svom delu “Šta je film?“[89]: *„Automatizovana produkcija je radikalno uticala na našu psihologiju slike. Objektivna priroda fotografija pridodaje joj kvalitet kredibiliteta koji ne postoji ni u jednom drugom procesu stvaranja slika. Uprkos bilo kom prigovoru koji naš kritički duh može da ponudi, primorani smo da prihvatimo objekat koji je reprodukovan kao stvaran.“* Međutim, kao što smo videli u poglavlju 0, film se još na samom svom početku strogo obračunao sa onima koji nisu umeli da razdvoje filmsku stvarnost od realne. Internet je, u kombinaciji sa telekomunikacijama, sa sobom doneo novu revoluciju u percepciji virtuelne stvarnosti. Zapravo, on sa sobom donosi jedan reverzibilni proces: ne samo da virtuelnu stvarnost uzimamo kao realnu, već virtuelnom stvarnošću simuliramo realnu.

Fikcija odnosno virtuelna stvarnost uvek je od nas bila odeljena svesnim činom prelaska (odlazak u pozorište ili bioskop, puštanje filma kod kuće, otvaranje knjige).

[87] Žan Bodrijar. *Simulakrum i simulacija* (Novi Sad: Svetovi 1991.),
[88] David J. Bolter, Richard Grusin. *Remediation – understanding new media* (Cambridge, UK: The MIT Press, 1999.), 5.
[89] André Bazin, *What is cinema?* (London, UK: University of California Press, 1967.)

Čovek je iz različitih motiva, ali uvek svesno i smišljeno postajao korisnik virtuelne stvarnosti. Primećujemo kako, počevši od toga kako su radio i televizija postali članovi svakog domaćinstva koji su često samo „pozadina svakodnevnice“, linija koja deli stvarnosti od fikcije postaje sve bleđa. Ulaskom "pametnog" telefona u svakodnevnu upotrebu ova granica se u potpunosti zamagljuje, pa možda čak i briše. Internet sa svojom sveprisutnošću kroz "pametni" telefon postaje fiktivna stvarnost koja se u tolikoj meri meša i postaje deo naše svakodnevne „objektivne“ stvarnosti, da se granica između medija i realnosti briše. Ekran je postao naš prozor u svet i demirli-pendžer kroz koji prikazujemo sebe svetu.

„Društvene mreže izazvale su kolektivnu opsesiju „menadžmentom identiteta“ kaže prof. dr. Gert Lovink (Geert Lovink) u svojoj sjajnoj knjizi „Mreže bez razloga“[90]. U svetu sadržaja koji generišu korisnici nisu više samo „odabrani“ sa stvaralačkim darom i ogromnom količinom posvećenosti oni koji mogu da kreiraju virtuelnu stvarnost. Uz pomoć internet platformi svaki korisnik može da kreira, ali ne bilo šta: može da kreira sebe, svoju ličnost i identitet.

Međutim, danas to nije više izmišljanje drugog sebe, svog avatara uživajući u slobodi koju daje anonimnost kao što je to bilo u eri pre Web 2.0. Danas Facebook, LinkedIn, Instagram itd. insistiraju na tome da je tvoj virtuelni identitet zapravo izraz pravog, jedinstvenog tebe. Facebook više ne dozvoljava registraciju pod pseudonimom. Tendencija interneta danas je protiv anonimnosti, a za kreaciju jedinstvenog virtuelnog identiteta, koji će u jednoj databazi sadržati sve parametre tvoje ličnosti: od podataka o tome kako izgledaš, šta voliš, koje knjige čitaš, koje sajtove posećuješ, preko tvoje porodice i prijatelja do broja tvoje kreditne kartice i stanja na računu. Jer samo se pomoću sistematizacije svih tih parametara može odrediti idealna ciljna grupa marketinga.

Stvarajući “pravog sebe” u virtuelnoj stvarnosti kojoj smo putem pametnih telefona povezanih sa internetom izloženi 24 sata 7 dana u nedelji, mi konstantno pretvaramo objektivnu realnost u virtuelnu ne bi li ona dobila društveno prepoznavanje i time postala “stvarnija”. Krilatica “ako nije na Facebook-u kao da se nije ni desilo” možda

[90] Geert Lovink, *Networks without cause – a Critique of Social Media* (Cambridge, UK: Polity press, 2011.)

deluje smešno i naivno, ali za većinu korisnika društvenih mreža ona predstavlja imperativ. To je samo dokaz da je „*Spektakl ušao u svako moguće područje i njegova raširena moć je učinila praktično nemogućim bilo kakav gest, oblik komunikacije ili akcije koji nije medijatizovan, digitalizovan i arhiviran*”.[91]

Međutim, situacija je još ozbiljnija: neretko se nalazimo u situaciji da simuliramo realnost ne bi li ona dobila svoje ravnopravno postojanje u virtuelnom svetu. Ako sam ja zaista srećna, te okačim svoju nasmejanu sliku na Facebook i iz menija izaberem opciju “-feeling great”[92], postoji li u virtuelnom svetu ontološka razlika između te situacije, i one u kojoj se ja u stvari osećam grozno ali okačim nasmešenu sliku na internet i izaberem istu opciju? Na virtuelnoj platformi razlike nema. Simulacija je potpuna, a realno osećanje je irelevantno.

Krajnji efekat koji društvene mreže imaju na samopouzdanje i samopoštovanje je sličan kao sa simulacijama pop kulture društva spektakla u kojoj su nam se putem televizijskog ekrana servirali muškarci i žene koji izgledaju i žive na način na koji mi, obični smrtnici nikada nećemo moći. Situacija je u slučaju društvenih mreža samo još apsurdnija i ozbiljnija, budući da su simulacije ne tamo neki superstarovi koje ne poznajemo, već naši prijatelji i poznanici u stalnom grču da prikažu koliko je “dobro biti ja”. U krajnjoj instanci svako samom sebi postaje simulacija koju ne može da prati. Naše virtuelno "pravo ja" uvek će izgledati bolje, srećnije i ostvarenije nego mi sami.

[91] Geert Lovink, *Dark Fiber – tracking critical internet culture (Cambridge, Massachusets, USA: The MIT Press, 2002)*, https://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9808/msg00015.html
[92] “-oseća se odlično”

Prostor interneta: dizajn interfejsa kao pogled na svet

U poglavlju 0 već sam se dotakla nove arhitekture interneta koja podrazumeva uvodjenje monopolske strukture poslovanja kao nužne. Ovde želim da naglasim da je svako delovanje u okviru programiranog "user-friendly"[93] softvera u kome se korisnik susreće samo sa beskrajno uprošćenim interfejsom, nužno predodređeno dizajnom i arhitekturom tog softvera.

Tu leži suština problema sa "novom kreativnošću" i "slobodom" koju podržava "user-friendly" softver. Nešto stvoriti znači slobodno se izražavati i kombinovati, naravno unutar zadatog okvira. Ovaj zadati okvir neophodan je za umetnost, i predstavlja npr. stih i ritmiku u poeziji, narativ u prozi, boju i oblik u slikarstvu, ljudsko telo i glas u pozorištu. Međutim, postoji razlika između slobode kreacije unutar okvira i slobode izbora. U kreiranju svojih onlajn profila susrećemo se sa svodjenjem sebe na "multiple-choice-personality"[94]: mi definišemo svoju ličnost izborom iz preprogramiranog menija, kao što u restoranu biramo hranu iz ponudjenog jelovnika. Sloboda stvaranja je onemoguća menijem, jer sloboda koja se manifestuje izborom između opcija koje su unapred definisane nije sloboda, a definitivno nije stvaralački čin.

Procesom virtuelizacije i virtuelne simulacije višedimenzionalna stvarnost i ličnost projektuje se na plošnost ekrana i pakuje se u mogućnosti softvera koje su nam ponudjene. Na duže staze, ovo može i mora uticati na način na koji mi vidimo i definišemo sami sebe u objektivnoj realnosti. Kako to navodi Nikolas Kar (Nicholas Carr) u svom članku „Da li nas Google zaglupljuje?"[95]: *„(...) mediji ili druge tehnologije korišćene prilikom učenja ili vežbanja veštine čitanja igraju važnu ulogu u oblikovanju neuronskih kola u našim mozgovima. Eksperimenti pokazuju da čitaoci ideograma kao što je kineski razvijaju znatno drugačija mentalna kola od kola pronađenih kod onih među nama čiji pisani jezik koristi alfabet. Te varijacije prostiru se na različite oblasti mozga, uključujući one koje upravljaju tako važnim saznajnim funkcijama kao što su pamćenje i tumačenje zvučnih i vizuelnih nadražaja. Slično tome, za očekivati*

[93] Softver lak za korišćenje
[94] Ličnost više izbora
[95] https://kljucnekosti.wordpress.com/2015/10/17/nicholas-carr-da-li-nas-gugl-zaglupljuje-2/

je da će kola ispletena našom upotrebom Interneta biti drugačija od onih ispletenih čitanjem knjiga ili nekog drugog štampanog materijala.“

Džaren Lenie tretira isti problem u svojoj knjizi „Ti nisi uređaj“[96]. On za primer navodi MIDI tastaturu. MIDI je prvobitno predstavljao način za prevodjenje muzike na digitalni softverski jezik. MIDI je izmislio čovek koji je bio klavijaturista, i zasniva se na principima klavijature – jednom dugmetu pripisuje se određena tonska vrednost. Vrlo brzo MIDI je postao standardni jezik za pravljenje elektronske muzike (i za mnoge druge stvari), i različiti program ii uređaji pravljeni su da odgovaraju ovom standardu. To što MIDI ne odgovara drugim muzičkim instrumentima koji ne počivaju na jasnom razgraničenju muzičkih tonova, kao što su violina ili truba, prekasno je postalo važno. MIDI format je već postao zaključan[97]. MIDI sada postoji u telefonu, kompjuteru i milionima drugih uređaja. On je temelj na kome se gradi većina savremene popularne muzike. „*Pre MIDI-ja, muzička nota bila je beskrajna ideja koja je nadilazila apsolutnu definiciju. To je bio način mišljenja za muzičare, ili način da se uči ili zapisuje muzika. Bila je umno oruđe koje se razlikovalo od muzike same. (...) Posle MIDI-ja, muzička nota nije više samo ideja, već rigidna, obavezna struktura koju ne možeš zaobići u okviru digitalnog. Proces zaključavanja (lock-in) je kao talas koji postepeno briše knjigu pravila života, odabirajući između višeznačnosti fleksibilne misli dok se sve više i više misaonih struktura okamenjuje u definitivno određenu stvarnost (...) Mi*[98] *pravimo ekstenzije vašeg bića, kao što su daljinske oči i uši (web-kamere i mobilni telefoni) i prošireno pamćenje (svet detalja koje možete naći na netu). To postaju strukture pomoću kojih se povezuješ sa svetom i drugim ljudima. Ove strukture mogu sa druge strane da promene način na koji razmišljaš o sebi i svetu“*.

Ovo nisu nove misli. Još je Jozef Vajcenbaum (Joseph Weizenbaum) primećivao kako kompjuteri nameću mehanički način razmišljanja svojim korisnicima, i kako je opasno davati prednost izračunavanju u odnosu na rasuđivanje.

[96] Jaron Lanier, *You are not a gadget* (New York, USA: A Knopf Book, 2010.)
[97] „locked-in“ – termin koji se koristi kada neki tehnološki sistem ili kod postane toliko široko korišćen da je nemoguće reformisati ga zbog količine primena koju ima u softveru i hardveru.
[98] Kreatori digitalnih tehnologija, prim. aut.

U daljem tekstu Džaren Lenie kaže „*Softver izražava ideje o svemu, od prirode muzičke note, do prirode toga šta znači biti ličnost. (...) Kada kreatori digitalnih tehnologija dizajniraju program koji zahteva od tebe da se ponašaš prema kompjuteru kao da je osoba, oni traže od tebe da nekim delom svog mozga prihvatiš da i ti možeš biti posmatran kao program. Kada dizajniraju internet servis koji uređuje ogromna anonimna masa, oni sugerišu da je slučajna masa ljudi organizam sa legitimnim pogledom na svet. Različiti dizajni medija stimulišu različite potencijale u ljudskom biću*".

Ukoliko dakle ne dođe do „masovnog osvešćenja" naivnih korisnika biće pitanje vremena dok se ideje o masi kao o kolektivnom biću koje ima svoja prava i ličnost, o virtuelnoj dvodimenzionalnoj projekciji ličnosti kao o jedinom izrazu stvarnog ja, o informaciji kao natprirodnom biću[99] postanu sastavni deo našeg bića.

Internet i fenomen vremena

Fenomen vremena je mnogostruk i složen u realnom, kao i u virtuelnom prostoru, te se u ovom radu mogu samo dotaći nekoliko različitih fenomena povezanih sa pojmom vremena u sajber-prostoru. Ovi fenomeni su: fragmentarnost, večnost, real-time[100], globalno vreme, kratkoročnost i brzina. Svi su oni povezani i doprinose našoj naivnosti i bespomoćnosti u susretu sa sajber vremenom.

Internet je još na samom svom početku proklamovao smrt „velikog narativa", i doprineo opštoj kulturnoj filozofiji fragmentarnosti koju nosi postmodernizam. Očigledno je da u sadržajima koji generišu milijarde korisnika ne može postojati čak ni privid kontinuiteta. Pojava da se tehnološko ograničenje proglašava za ideologiju simptomatična je za sajber religiju. Vreme je u realnosti doživljeno kao kontinuitet, dakle kao narativ, a ne kao serija fragmenata. Život nema prekid (osim ako se san ne uzme kao prekid). Prekid života je samo smrt. Za virtuelni svet, čovek je mrtav kad nije onlajn – odnosno kada postoji u realnosti, a ne u virtuelnoj realnosti. Implikacije

[99] Tu je vrlo sipmtomatična krilatica „Informacija želi da bude slobodna", koja se pripisuje Stjuartu Brandu (Stewart Brand). Kao da informacija može da želi i oseća, ili uopšte postoji nezavisno od čoveka.
[100] „Pravom vremenu" bi bio bukvalan prevod. Termin znači uživo, trenutno.

su opsežne: od epidemije ADHD[101] u kojoj je naša pažnja putem interneta naviknuta na sve kraće isečke, do fragmentacije ličnosti i života na softverske jedinice (profilne slike, izbor filmova, količina prijatelja itd.).

Iako je u početku polagao na ovu fragmentarnost kao na ideologiju protiv „velikog narativa“, u kontekstu nametanja virtuelne simulacije kao stvarnijeg od stvarnog pojavljuje se ideja o real-time komunikaciji. Kao i mnogi drugi koncepti i ovaj je zapravo preuzet sa televizije. Od skora Facebook nudi opciju „live“[102] – mogućnost da svako samog sebe pusti u etar, uživo. Iako se ovom mogućnošću prividno umanjuje simulacija, efekat ostaje isti: stvarnost je ono što vidimo na Facebook-u, a ne ono što se događa oko nas. Gert Lovink u svom eseju „Psihopatologija prezasićenosti informacijama“[103] piše: *„Trend ka komunikaciji u real-time-u, u kome su realni pokreti i realni događaji našeg života istovremeno duplicirani u reprezentacionoj[104] sferi medija, odseći će nas od materijalnog vremena koje je potrebno za hronologiju događaja, istoriju, uključujući konkretne objekte doživljaja. Ko god se odrekne hronološkog vremena događaja i konkretnih objekata doživljaja vremenom će postati „krhka ličnost“, iskusivši depersonalizaciju, raspadanje, teškoće sa ranjivim egom i nisko samopouzdanje“.*

Brzina je jedna od ključnih odlika interneta, i na njoj se stalno radi. Brzina protoka informacija je ta koja omogućava sajber-prostoru da istovremeno izgleda kao beskrajno sabijen (u roku od nekoliko sekundi može se preći sa jednog sadržaja na drugi) i kao beskrajno veliki (u njemu postoji naizgled beskrajan broj informacija koje se mogu doseći za samo nekoliko sekundi). Fragmentarnost i brzina stoje u neodvojivoj sprezi – da internet nije fragmentarnog karaktera, ovaj osećaj „brzine“ bi bio nemoguć.

Kao kontrast ovoj fragmentarnosti oblika, internet postoji kao objektivno sajber prostor-vreme nezavisno od nas samih. On je uvek dostupan, što je neophodan preduslov za brisanje granice između virtuelne i objektivne stvarnosti. Internet nema

[101] Attention deficit hyperactivity disorder
[102] “Uživo”
[103] Geert Lovink, *Networks without cause – a Critique of Social Media* (Cambridge, UK: Polity press, 2011.)
[104] Odnosno simulativnoj, prim. aut.

početak i kraj, samim tim on je transcendentalan i omogućuje nam da se izgubimo u njemu. On nam time nudi podsvesne slutnje o besmrtnosti, večnosti i bestelesnosti, preuzete iz najdubljeg religioznog misticizma. Manuel Kastels (Manuel Castells) još 1996. uvodi koncept prostora toka[105] i korespondirajućeg bezvremenog vremena[106] - globalnog vremena koje karakteriše „*prekidanje ritmova, bilo bioloških ili socijalnih, koji su povezani sa idejom životnog ciklusa*“. Gert Lovink o tome kaže „*Vreme je to, a ne prostor ili prirodni resursi, što postaje ključni izvor vrednosti u globalnom kazino kapitalizmu. Zato Kastels povezuje „ivicu večnosti“ sa poricanjem smrti, instantnim ratovima i konceptom virtuelnog vremena*“.[107]

Upravo zbog ovog svojstva globalne fragmentarne neprekidnosti interneta i globalnog tržišta poslova pojavljuje se sve izraženija potreba za uspostavljanjem novog računanja vremena – globalnog internet vremena. Kao što je imeprijalistička ekonomija i industrijska revolucija u XIX veku dovela do ukidanja hiljada lokalnih vremena i stvaranja 24 vremenske zone, tako će i tehnološko-digitalna revolucija dovesti do ujedinjenja vremena u globalno.

Zato nije ni čudo da Manuel Kastels priča o „bezvremenom vremenu“ u kontekstu radnog vremena. On još sredinom devedesetih primećuje kako je globalna ekonomija dovela do usitnjavanja rada. Radnik je plaćen za povremene i privremene usluge. Treba samo pogledati sajt kao što je Upwork.com koji nude slobodan protok privremene radne snage na globalnom nivou, gde osoba koja pokušava da preživi nudeći svoje usluge onlajn mora da bude konkurentna bez obzira na životni standard zemlje iz koje dolazi. Onaj koji traži najmanju platu dobija posao. U konstantnoj potrazi sa poslom, čovek mora neprestano da proverava nove poslovne ponude, jer ne samo najjeftiniji nego i najbrži ima prednost. Ako biološko vreme razbija u fragmente, internet-tržište to čini i sa radnim vremenom. Ako čovek mora stalno biti dostupan i aktivan među virtuelnim prijateljima, on stalno mora biti na raspolaganju i virtuelnom poslodavcu. Ne postoji više podela na radno i slobodno vreme. Na internetu, u sajber prostoru i vremenu, u virtuelnim konstrukcijama koje žele da budu „jedinstveni ti“ ne smeš i ne možeš više biti jedno za poslodavca a drugo za svoje

[105] „Space of flows“: “Materijalni preduslovi koji dozvoljavaju simultanost socijalnih praksi bez teritorijalne blizine”
[106] “timeless time”, Manuel Castells
[107] Geert Lovink, *Dark Fiber – tracking critical internet culture (Cambridge, Massachusets, USA: The MIT Press, 2002)*,

prijatelje. Jer sme i može postojati samo jedan, jedinstveni, potpuni ti, čiji su svi parametri poznati, potpuno izračunljiv i samerljiv softverskim jezikom statistike.

Uloga interneta: Internet kao simulacija ritualnog prostora

Ako internet zaista tako loše utiče na ljudsko društvo, ekonomiju i doživljaj samog sebe, kako je moguće da ga koristi više milijardi ljudi koji pritom deluju jako srećno zbog toga?

Ako zanemarimo pozitivne strane umrežavanja ljudi i informacija kojih svakako ima, samo što one nisu tema ovog rada, postoji još jedan značajan faktor koji uočavam kao ključan u shvatanju savremene opsednutosti digitalnim tehnologijama.

Egocentrizam, konkurencija, pop-kultura, beskrajno poverenje u materijalne vrednosti su ujedno produkti i neophodni preduslovi liberalnog kapitalizma, i nužno vode do duhovnog osiromašenja. Zato se internet pojavljuje kao novi ritualni i duhovni prostor i kao nova religija, nudeći novu veru u čovečanstvo.

Mesijanska svojstva umrežavanja i veru u noosferu, kolektivni mozak čovečanstva već sam pominjala. U ovom radu više nema mesta da se o tome ozbiljnije piše, ali osećam kao neophodno da bar spomenem još neka svojstva koja ukazuju na to da je internet novi ritualni i spiritualni prostor i time pružim povod za dalje razmišljanje i istraživanje.
Postala je opšte uvrežena slika, neretko ismevana, da ljudi bulje u svoje pametne telefone. Statistike mi nisu poznate, ali u mojoj okolini kada osoba neprestano gleda u svoj telefon u pitanju su najčešće socijalne mreže – Facebook ili Instagram.

U ovim slučajevima za mene je nemoguće izbeći asocijaciju na idole – objekte kojima su se u primitivna vremena prinosile na žrtvu bića ili stvari. U kontekstu pametnog telefona, koji kao i idol predstavlja objekat – provodnik, komunikacija se takođe obavlja sa jednim višim bićem – u ovom slučaju mrežom. Ono što idolu prinosimo na žrtvu u zamenu za omogućavanje ove komunikacije su naše vreme i informacije. To objašnjava zašto veliki broj ljudi koji zna da ih npr. Facebook špijunira, krade i prodaje

privatne informacije, dobrovoljno pristaje na to u zamenu za osećanje pripadnosti i zaštićenosti svojstvenoj pravom verniku. Osećaj zajedništva, osećaj da „svi to rade“ doprinosi osećanju prostora hrama. Činjenica da je to hram čije su relikvije banalnosti je manje bitna, čak i neizbežna u masovnoj pop kulturi. Kritike upućene ka Facebook-u su često u pravcu cenzure, odnosno upotrebe nevidljivih filtera koje korisniku dozvoljavaju da vidi samo ona mišljenja sa kojima se slaže, samo one slike koje ga usrećuju i nasmeju, samo ono što mu se „sviđa“[108]. Facebook je dakle simulacija prostora hrama u kome su okupljeni istomišljenici koji se svi osećaju sjajno u svojoj koži i veruju u ideale kolektivne usamljenosti – simulacija duhovne sfere.

Internet je pun kontradikcija i ponekad se zaista čini da poznata terminologija nije dovoljno precizna da bi se mogao definisati. Sajber prostor je potencijalno beskrajan, i zavisan je isključivo od raspoloživog prostora za skladištenje[109]. Sa druge strane, on nam se (bar za sada) prikazuje kao isključivo dvodimenzionalan, uslovljen medijumom ekrana. Ova kontradikcija nam se ponekad može učiniti kao transcendentalna i kao takvu je tehnološki poklonici neretko i vide. Na sreću ili žalost, ona ne može biti takva jer je internet prostor napravljen i stvoren od strane ljudi, za razliku od realnog prostora, te nikako ne može imati transcendentalna svojstva.
Ne smeju se zanemariti ni ekstremi koji nam se mogu učiniti smešni kao što je religija Googlizam, koja tvrdi da je Google entitet najsličniji Bogu[110]. Navedeni dokazi nisu ni malo smešni, čak su i uverljivi: Google je entitet najbliži sveznajućem koji postoji, on je sveprisutan, potencijalno beskrajan i večan. U ovome nešto što neodoljivo podseća na idolopoklonstvo – na kraju krajeva Google su napravili ljudi, kao i svakog idola.

[108] Tzv “Like”
[109] Količina fizičkog prostora potrebnog za skladištenje digitalnih informacija eksponencijalno se smanjuje podležući Murovom zakonu: https://en.wikipedia.org/wiki/Moore%27s_law
[110] Deset dokaza da je Google Bog možete pročitati na: https://forum.grasscity.com/threads/proof-google-is-god-the-church-of-google-googlism.817145/

Zaključak: posledice

Kako kaže Franko Bifo Berardi (Franco Bifo Berardi): „*Danas se psihopatologija razotkriva kao nikad pre kao socijalna epidemija i, još preciznije, socijalno-komunikaciona. Ako želiš da preživiš, moraš biti kompetitivan, ako želiš biti kompetitivan, moraš biti povezan, primaš i procesuiraš ogroman i rastući broj informacija. Ovo izaziva stalnu opažajnu napetost, i redukciju vremena koje je raspoloživo za osećajnost*“.[111]

Nedavno sam prisustvovala sledećem događaju: na okruglom stolu u okviru pozorišnog festivala Sterijino pozorje, jedna mlada devojka je ustala i govorila o nerazumevanju i neznanju koje starije generacije imaju o životu mlađih. Kao primer navela je ekstenzivnu ulogu droga koja postoji među mladima. Ovaj argument nije ostavio prevelikog utiska na govornike, te je jedan od njih kasnije prokomentarisao kako je i u njihovo vreme postojala droga, pa ju je eto npr. Dženis Džoplin jela kašikama. Ma kako duhovita ova opaska, ona dokazuje da je mlada devojka u potpunosti u pravu, i da generacija naših roditelja zaista nema ideju o tome u kakvoj realnosti mi živimo. Dženis je bila super star i samim tim ona je eksces, izuzetak, drugačija od normaliteta. Ono što je devojka pokušala da kaže i što i ja vidim kao istinito i simptomatično: mlad čovek se danas ne drogira na nivou ekscesa. Za njega je to normalno i svakodnevno. Svako se nečim “radi”. Ako pogledamo naše roditelje, oni mahom gutaju lekove za smirenje ili piju. Ako pogledamo naše vršnjake lake droge su zaista svakodnevnica.
Mark Fišer u svojoj odličnoj knjizi “Kapitalistički realizam”[112] kao profesor fakulteta u Velikog Britaniji uočava u svojim studentima stanje koje naziva “refleksivnom nemoći”[113]. To je duboko razumevanje sveta, ekonomsko-političkih i društvenih procesa iz koga ne proističe nikakva akcija. Ova nepokretnost ne proizilazi, kaže Fišer, ni iz apatije, ni iz cinizma već iz maksime “da, svet je loš i ne, ne postoji ništa što ja mogu da uradim”. Većina mladih Fišerovih studenata u stanju je onoga što on naziva “hedonističkom depresijom”: stanju u kome je doduše moguće osetiti prolazno

[111] Iz knjige “Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation”, citat prema: http://www.goodreads.com/quotes/1174343-today-psychopathy-reveals-itself-ever-more-clearly-as-a-social
[112] Mark Fisher, *Capitalist realism* (Winchester, UK: Zero, 2009.)
[113] „reflexive impotence“, *ibid.*

zadovoljstvo, ali je nemoguće osetiti išta osim toga. Uživanje lakih droga i ekstenzivna upotreba društvenih medija upravo tu nastupa. Ali Fišer ide i dalje, optužujući kapitalističko-tehnološku ekonomiju da izaziva endemija psihičkih oboljenja kao što su depresija, ADHD i disleksija izazvanih mahom osobinama savremene privatne i poslovne komunikacije koju navodim u ovom tekstu. On tvrdi da nije slučajno poricanje zvanične medicine da postoji bilo kakva veza između ove endemije i socijalnog uređenja, i svodjenje psihičkih oboljenja na hemiju koja pogoduje farmakološkoj industriji. Na ovaj način, bolest se individualizuje kao i sve ostalo, i čovek sa njom ostaje sam. Ukoliko nešto nije u redu sa njim, sam je kriv.

Iako mi je u potpunosti jasno da je oduvek postojao jaz između mladih i starih, kao i da se ništa suštinski ne menja, već je to samo Kapital koji menja svoja obličja, dinamika društva je postala takva da ju je nemoguće pratiti u okviru sopstvenog života, a kamoli generacijski. Zastrašujuća je činjenica da se svet menja daleko brže nego što naše društvene teorije i prakse, obrazovni sistemi i legislativne institucije mogu da prate. Po mom dubokom ubeđenju, jedino je umetnost ta koja je u stanju da se menja dovoljno brzo i da ide u korak sa novim tehnologijama. Na njoj je da preuzme društveno odgovornu ulogu koja neće biti na nivou banalnog političkog aktivizma ili spiritualnog misticizma, već suštinskog suočavanja sa problemima savremenog sveta.

Literatura

1. Bazin, André. *What is cinema?* Preveo na engleski Hugh Gray. London, UK: University of California Press, 1967.
2. Bodrijar, Žan. *Simulakrum i simulacija.* Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi, 1991.
3. Bolter, David J. i Grusin, Richard. *Remediation – understanding new media*. Cambridge, Massachusets, USA: The MIT Press, 1999
4. Debor, Gij. *Društvo spektakla.* Preveo Aleksa Golijanin. Beograd: Porodična biblioteka, 2012. http://anarhija-blok45.net1zen.com/tekstovi/guy-debord-drustvo-spektakla.pdf
5. Fisher, Mark. *Capitalist realism* . Winchester, UK: ZeroBooks, 2009.
6. Kar, Nikolas. *Da li nas Gugl zaglupljuje?* Preveo Miloš Šumonja. *The Atlantic*, jul/avgust 2008. https://kljucnekosti.wordpress.com/2015/10/17/nicholas-carr-da-li-nas-gugl-zaglupljuje-2/
7. Lanier, Jaron. *Who owns the future.* New York, USA: Simon & Schuster, 2013.
8. Lanier, Jaron. *You are not a gadge.* New York, USA: A Knopf Book, 2010.
9. Liotar, Žan-Fransoa. *Postmoderno stanje.* Prevela Frida Filipović. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
10. Lovink, Geert. *Networks without cause – a Critique of Social Media*. Cambridge, UK: Polity press, 2011.
11. Lovink, Geert. *Dark Fiber – tracking critical internet culture*. Cambridge, Massachusets, USA: The MIT Press, 2002.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792:72.012.2(082)

PROSTOR u scenskoj umetnosti [Elektronski izvor]. 2 : tematski zbornik radova / uredio Radivoje Dinulović. - Novi Sad : SCEN - Centar za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju, OISTAT Centar Srbija : Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, 2016. - 1 elektronski optički disk (CD-ROM) ; 12 cm

Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad.

ISBN 978-86-7892-880-2

a) Позориште - Простор - Зборници
COBISS.SR-ID 311283975

9 788678 928802 >