

Najzad, navedimo i stih kineskog pesnika iz 8. veka: *Od sjećanja još dugo, dugo srce lupa*. Tu-Fu tako potvrđuje da gibanje memorije izaziva promene u onome koji se seća.

Suma koja se kreće. Kretanje stvari, bića, kamere. Snimci tih kretanja. Kinestezija, film. Dok za Ižikovskog (Desetamuza) pokret ostaje glavna tema filma Rane Švab veruje da »manje pokret a više čisti ritam jeste predmet filmske umetnosti«. Ritmom se zapravo najjednostavnije ostvaruje »jedinstvo ideje i života« (Šajna). Ali dok svakodnevicom gospodare zakoni ritma, njegovo dejstvo u filmu usmerava efekat kinestezije. Samo kretanje više nije dovoljno, moglo je da zadovolji taštinu što se zvala »čisti film«, emociju koja misli izaziva siže uhvaćenu u kretanju. Bujica koja se kreće. Valja misliti o znacima i značenju, ali i o delovanju, koga u filmskom smislu nema bez »kinestetičke organizacije«. Cilj je dejstvo na totalnog čoveka. A upravo kinestezija pojačava u gledaocu osećanje da je u samom srcu zbivanja i postojanja.

Ali valja još uzeti u obzir i sve bizarne primere koje navodi Džonas Mekas oslobadajući nove oči: približava se »iscrpljenje filmske trake« a da joj još nisu ispitane sve mogućnosti. Slušamo Klera kako sanjari o kinematografu bez ekrana. U traganju za *apsolutnim filmom*, odbačeni su kamera, projektor, ekran. Šta je zapravo film ako ne slika, snovi i vizije? – pita se Mekas i proglašava povratak na početak: *odričemo se svih mogućih filmova i sami postajemo film*. Lepa zamena tehnologija: umesto »vrhunskog narodnog bioskopa« laserske budućnosti, odjednom smo pred dimom i pečinskim maštarijama. »Lični film« i ne postoji ako ga drugi nisu u stanju da vide. »Slike koje projicira iz sebe čovek može doživeti kao progonitelj« (Lang). Kao što »jadni Mara« kliče »Ja sam revolucija«, Kurosava uzvikuje: »Ja sam

film!« Ali drugome. Film-san niko neće videti osim onoga koji ga sanja. Ili, možda, da se taj totem čovek-film propusti kroz kopirku kao što je Brekidž propustio kričalica leptirica? Ili ga prosto gurnuti da ide kroz prenosnike projektora, poput Čaplina koji prolazi kroz točkove mašina u modernim vremenima? Šala je, dakako, lošija od povoda za nju. Vratimo se filmu.

Napomene

¹ Na primer, ritualno »okretanje u krug, istovremeno oko sebe i oko jedne zamišljene tačke«, u plesu meveljskog derišskog reda, »dočarava kretanje planeta i nebeskih sfera«. Znalce još »opominje i na pitagorejsku muziku sfera«.

² Daleki preteča *explicadora*, čoveka koji, po Bunjelovom sećanju (*Moj poslednji dah*), stojeći uz bioskopsko platno, gledaocima objašnjava šta se dešava na ekranu.

³ U *Hemerovom kodeksu* (bivši *Lester Kodeks*) Leonardo crtežom i tekstom izlaže energiju »prenosnika prirode«, vode u pokretu, dejstvo na sav poznati svet: »Pokret proizvodi udar, jednu od najvećih sila koje se pojavljuju u prirodi«.

⁴ Vorkapičeva predavanja su početni korak u istraživanju ovoga fenomena (praksa je sledeći): prema njemu, između ostalog, pokret i veličina prostora obuhvaćenog pokretom (na bioskopskom platnu) u izravnoj su srazmeri sa snagom kinestetičkog učinka u jedinici vremena. . .

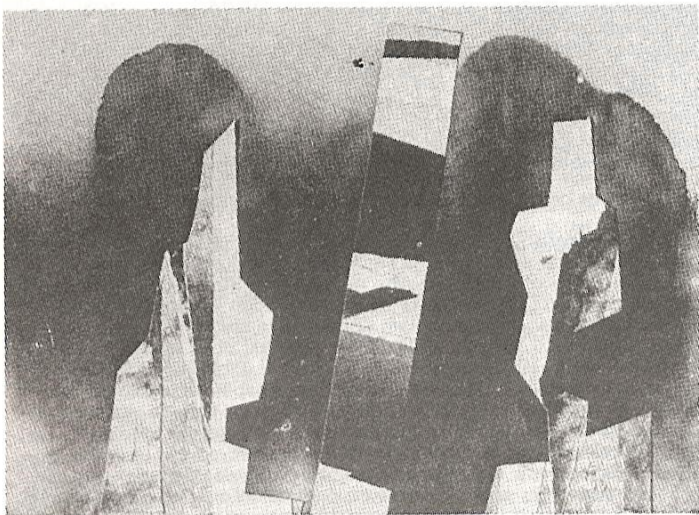
⁵ Poglavlje knjige *Inteligencija jednog mehanizma* (Žan Epsten).

⁶ Hu Jinkuan (Kiug Hu) veli da su u njegovom razvoju značajnu ulogu odigrali Eizenštejn i Pudovkin, ali da je presudni uticaj izvršila Pekinška opera. Kao da kinestetičnost njegovih filmova (Hu prema sižeju *Na rasršću*, na primer) proizlazi iz pokreta i – reza, sasvim zavisnog od disanja glumca kineskog pozorišta.

harald szeemann: izložba kao kritički tekst

ješa denegri

Za većinu kritičara osnovni medij njihovog delovanja jesu tekst i knjiga; za Harald Szeemanna, međutim, odnosni medij kritike je izložba, a tekst je tek neophodno tumačenje ideja i intencija koje u suštinskom smislu ekspliciraju sama izložena dela. S razumljivom zavišću umetnika, Daniel Buren je povodom jednog od Szeemannovih poduhvata primetio: »To zapravo Szeemann sebe izlaže. Prikazana dela samo su različite boje«. I dok se neki kritičari pamte po svojim napisima, Szeemann se pamti po izložbama: *Kada stavovi postaju forma* u Bernu 1969, *Hepening i flukus* u Kelnu 1970. *Dokumenta 5* u Kaselu 1972, *Mašine neženje* u Veneciji 1975. *Planina istine* u Askonu, Cirihiu, Berlinu i Beču počevši od 1978. *Umetnost sedamdesetih godina* i *Otvoranje ka osamdesetim* (obe zajedno s Bohotom Olivom) na venedijanskom Bijelanu 1980. najzad *Sklonost ka sveukupnom umetničkom delu* u Cirihiu, Diseldorfu i Beču 1983. i dr. Shvatanje »kritike na delu« i ponašanje »kritičara na delu« imaju svoga valjda najeminentnijeg predstavnika upravo u Szeemannu: istorijsko i teorijsko znanje s jedne strane i konkretni organizacioni poduhvati s druge – to je jedinstveni kompleks ove vrste kritike, koja upravo zbog načina svog pojačanog prisustva u javnosti može danas možda ponajviše učiniti da uloga ove discipline izide iz izolacije na koju je osuđena kada se služi isključivo tekstom da bi, zahvaljujući uticaju medija izložbe, postala aktivnim činiocem u formiranju umetničkih i kulturnih procesa.



Naravno, svaka je izložba jedan novi stav, nova spoznaja, nikada ne sme biti ponovljeno iskustvo, a ni po koju cenu nije bavljenje promocijom umetnika i umetničkih pokreta u interesu tržišta. »Za mene« – kaže Szeemann – »praviti izložbe znači pričati priče, svaki put sve složenije. To je ono što me razlikuje od drugih kustosa: za mene je izložba sredstvo izražavanja«. Kada se tako shvati vlastiti poziv, hod od jedne izložbe do druge često postaje razračunavanje sa samim sobom: osvajanje novih spoznaja nije samo širenje jedne već utemeljene problematike, nego ujedno podrazumeva i samokritiku prethodnih vlastitih pozicija. Ipak, ako se sagleda celina Szeemannovih akcija, može se doći do osnovnog jezgra koje on u umetnosti najviše uvažava: pre nego išta drugo, umetnost je za njega opsesija pojedinca koji se njome bavi; ili – rečima samog Szeemanna – umetnost je »opsesija čoveka potpuno zaokupljenog svojim fiks-idejama«.

Izložba *Kada stavovi postaju forma* u Kunsthalle u Bernu 1969. (uz učešće Beuysa, De Marie, Naumana, Longa, Dibbetsa, Merza, Kounellisa, Prinija, Anselma i dr.) – za koju je Germano Celant u svojoj *Prekronistoriji 1966-1969* utvrdio da zajedni s izložbom *Op Losse Schreeven* u Stedelljku predstavlja prvu muzejsku prezentaciju arte povere, land arta, antiformne i konceptualne umetnosti i dr. – održava se u klimi probuđene utopije, u klimi u kojoj žive zahtevi za novim ponašanjem umetnika, gde se prolaznost i privremenost dela i delovanja smatraju vrlinom prepuštanja neposrednom trenutku egzistencije. U biti, više nego muzejska prezentacija, ova je izložba čin generacijske i idejne solidarnosti, još uvek moguće u tom užarenom istorijskom zbivanju. Takvog raspoloženja neće, međutim, biti na *Dokumentima 5* u Kaselu 1972. kada Szeemann uvida da velike međunarodne priredbe ne mogu biti akt početnih otkrića, nego su, naprotiv, akt završnih verifikacija koje podstiče i podržava umetničko tržište, ovom prilikom izrazito sklonu produkciji hiperrealizma. »Osetio sam opasnost koja otuda dolazi i namerno sam naduvao sekciju 'individualnih mitologija', seća se Szeemann atmosferu na *Dokumentima 1973*. Ali više od tog otpora, poneo je odatle jedno saznanje: on sam nazvao ga je saznanjem o »dimenziji krhkosti« rada savremenog umetnika, koji se, nakon neispunjenih nadanja u mogućnost socijalnog preobražaja, ponovo okreće vlastitoj unutrašnjosti i jedino u njoj traži povode i razloge svoga ispoljavanja.

Može se reći da je upravo iz samokritike učešća na jednoj takvoj izložbi kao što su *Dokumenta*, gde malo mesta ostaje autonomiji konceptijskih zamisli, došlo kod Szeemanna do odluke o napuštanju praćenja tekuće umetnosti da bi se sve više vezivao uz umetničke (ili čak izvanumetničke) poduhvate koji žive pod znakom individualnih opsesija. Najpre je u tom duhu napravio skromnu i sasvim privatnu izložbu posvećenu neobičnom životu i isto tako neobičnim predmetima svoga dede, a odatle kreće linija koja će ga dovesti do velike izložbe *Mašine neženje* u Veneciji 1975. gde prvi put ostvaruje ono što želi: da jedna izložba zaista postane pravi »muzej opsesija«. Na primeru niza mašina bez funkcije i svrhe, mašina čije »generičko određenje postaje energija pohote koja teži samozadovoljavanju«, Szeemann kroz umetničke i izvanumetničke zamisli raznih epoha traži onu jezgru opsesivnosti u kojoj vidi načine potpunog oslobađanja ljudske imaginativnosti.

Izložba o Planini Istine – *Monte Verita* – sledeća je etapa u istraživanju individualnih i, ovog puta, kolektivnih opsesija: Szeemann otkriva, proučava i najzad predstavlja zbivanja koja su se na tlu banje Ascona, na obali Lago Maggiore, u prvoj polovini veka odvijala u smeru iznalaženja novog načina življenja u duhu kasnijih alternativnih komunala. U tom »klimatskom mikroraju« Planine Istine, ljudi različitih vokacija zanimanja i nacionalnih pripadnosti zajednički teže iznalaženju mogućnosti »trećeg puta« između postojeće realnosti i revolucija, čije razarajuće konsekvence predviđaju i nastoje izbeći. Szeemann je utvrdio da su povremeni stanovnici ili posetioци Planine Istine bili mnogi umetnici među kojima Werefkinova, Jawlensky, Hugo Ball, Arp, Klee, Hans Richter, El Lissitzky, Gropius, Moholy-Nagy, Albers, i to mu daje poseban razlog da pažnju posveti ovom neobičnom fenomenu »duhovne republike«, čiji pripadnici nastoje da zaborave ili makar od sebe odagnaju sve opasnosti savremene civilizacije i niza njenih neizbežnih pratećih posledica. Sam Szeemann izložbu o Planini Istine naziva »izložbom koja osporava«, možda bi se pre moglo reći da je posredi »izložba nostalgije«, koju je priredio pripadnik generacije aktivne u duhovnoj klimi velikog

osporavanja šezdesetosme. Jer, sasvim je izvesno da Szeemann nije napravio ovu izložbu zato da bi samo otkrio i obelodanio nekadašnje događaje, nego zato da bi u današnjim prilikama sadržajem ove izložbe na nešto ukazao; konkretno, da bi ukazao na model ponašanja koji – uza svu iluzornost šireg domena primene – ostaje i nadalje privlačan upravo zbog osobina svojih moralnih pobuda. Možda se neće pogrešiti ako se kaže da je ideologija ove izložbe, zapravo, ideologija miroljubljivog anarhizma koji i danas uzor vidi u već pomenutom »trećem putu« između evidentnih propusta dveju postojećih i generalnih istorijskih linija. Ali Szeemann ne prikriva da čak i u ovim socijalnim mikrocelinama nije bila ostvarljiva dovoljna mera harmonije: Planina Istine, nikada nije postala, niti je mogla postati, obrascem »idealnog društva«, zato što su i u tim relacijama komune delovale sile samorazaranja, sile kojima se nisu mogle othrvati i ni sasvim skromne i malobrojne grupacije pretežno sastavljene od umetnika i intelektualaca.

Kada je na venecijanskom bijenalu 1980. Szeemann dobio priliku da se osvrne na zbivanja upravo minule decenije (dakle, na period 1979 – 80), i kada je u isti mah pokušao videti u čemu se sastoji »otvaranje ka osamdesetim«, još jednom je ispoljio averziju prema istorizaciji proteklih i prema etiketiranju tekućih događaja. Kao autor važne izložbe *Kada stavovi postaju forma* i kao tvorac ideje o »individualnim mitologijama«, ostao je veran shvatanju da je umetnost sedamdesetih godina, u svom nastojanju oslobodenja od čvrstog materijalnog objekta, bitno vezana uz ponašanje i samu ličnost umetnika koji, izuzev u svojoj (samo)volji, nema drugog pouzdanijeg utočišta. »U 1980. ja sam za mešanje. Bio sam to i ranije« – tvrdi Szeemann i time svesno propušta priliku za koju se čvrsto uhvatio koautor obeju venecijanskih izložbi, Bonito Oliva, kada je u istom trenutku lansirao svoju hipotezu transavangarde. Nasuprot ovoj ambiciji kritičara-predvodnika umetničkih pokreta, Szeemann je svojim zalaganjem za »polet opsesija s individualnim pečatom, znao da ostane dosledan svojim sklonostima ka anarhiji ponašanja. Video je aktuelne umetničke prilike kao konglomerat mnogobrojnih glasova koje nipošto ne treba usmeravati, čak i po cenu da se do kraja raspe svaka metodologija, kompetencija i autoritet kritike kao istorijske discipline i kao discipline izricanja vrednosnih sudova.

Ali kao da je trenutno bavljenje tekućom umetničkom praksom Szeemanna uverilo u njenu krajnju fragментарnost, zbog koje danas jedva da se mogu dostići i uočiti neka celovitija značenja; težeći njima, on ide u drugu krajnost i zamišlja izložbu kojoj će dati naziv *Skлонost ka sveukupnom umetničkom delu*. Odmah valja reći da posredi nije pretenzija za nekim apsolutnim ili integralnim delom koje bi inkarniralo navodnu »večitu istinu« umetnosti; Szeemannova funkcija *sveukupnog dela* samo je jedna u mnoštvu opse-

sija koje privlače umetnike tokom istorije, a da je tako najbolje govori sledeći navod: »Dati celinu, otkriti vezu s univerzumom ili hteti da se ostvari zaokruženi univerzum jeste samo sklonost, konfesija, opsesija, umetnički destilat i želja za izbjavljenjem«. Postoji jedan očiti paradoks u čitavom ovom poduhvatu: Szeemann kroz istoriju umetnosti dužu od jednog veka – do romantizma do danas, od Richarda Wagnera do Josepha Beuysa – traži aspiracije i nagoveštaje sveukupnog umetničkog dela, ali unapred zna da takvog dela nema, čak je sasvim siguran da bi takvo delo bilo posve negativno po svojim posledicama: »Sveukupno umetničko delo ne postoji« – tvrdi Szeemann i odmah nastavlja – »Kada bi se želje iz snova i ideje zamišljenih odnosa realizovale, tj. nametnule društvu, iz toga bi proizišla, kao što se i desilo, totalitarna država, a to znači zasužnjenje individualnih libidinoznih i duhovnih impulsa«. Sveukupno umetničko delo ili, tačnije, sklonost ka njemu može se, dakle opravdati jedino kao opsesija, kao »stvaranje zone poezije od samih umetničkih zamisli«. Sve što uzme u razmatranje, Szeemann obavezno vidi s te strane opsesije i poezije: u njegovo polje interesovanja ulazi i Bauhaus, ali ne Bauhaus kao uzor funkcionalne estetike u arhitekturi i dizajnu, ili kao škola nove racionalne didaktike, nego Bauhaus u kojemu je – pogotovo u početku – živela jaka mistična žila, prisutna u manifestu Gropiusa i drvorezu Feiningera o »katedrali budućnosti«, a onda i u nastavi i naučavanju Ittena i Kleea. Među svojim savremenici Szeemann ne nalazi mnogo primera ove sklonosti ka sveukupnom umetničkom delu: znaajući da kulturni uslovi ne pogoduju stvaranju takvih opsesija, Szeemann misli da se kod današnjeg umetnika sklonost ka sveukupnom umetničkom delu ne može ispoljiti drugačije nego nizanjanjem referencija prema formama i značenjima umetnosti bliže ili dalje prošlosti.

Szeemannova kritika sasvim jasno odaje današnju krizu pozitivističkog, drugim rečima istoricističkog i naučnog pristupa shvatanju i tumačenju umetničkih pojava; ujedno, odaje krizu funkcije kritike kao posebne vrste teksta koji služi interpretiranju i valorizaciji konkretnih umetničkih zbivanja. Ali, zauzvrat, ova kritika širi svoj vlastiti misaoni i imaginativni prostor, kao i prostor svoje komunikativnosti u javnosti: zamenjujući ili pak bitno dopunjujući tekst izložbom, ona obara hermetizam svoje specijalizacije da bi postala pristupačnom zahvaljujući samim delima koja iznosi na videlo i koja uključuje u spektakle kakve je u stanju da organizuje. U ovoj »kritici na delu«, koju danas Szeemann sprovodi možda bolje nego iko drugi, umetničko delo je u isti mah i potisnuto i povlašćeno: potisnuto je generalnom idejom koju kritičar eksplicira, povlašćeno je time što mu je data prilika da komunicira samim svojim prisustvom, dakle nezavisno od interpretacije koja ga prati i konteksta u koji je uključeno.

pripitomljavanje zla

đavo u narodnim verovanjima srba

bojan jovanović

Uobičajeno je mišljenje i već poznati naučni stav o tome da se đavo javio kao rezultat procesa detronizacije ranijeg paganskog vrhovnog božanstva u okolnostima nastalim pod uticajem hrišćanstva, koje je težeći ka negiranju ranijeg verovanja, dotadašnjim religijskim predstavama pripisalo i dominantne negativne karakteristike. Prihvatanjem hrišćanstva kao važeće religijske ideologije, započeo je i neminovna kulturni proces revizije i osporavanja dotadašnje paganske tradicije. U novom hrišćanskom tumačenju dotadašnje glavne verske kategorije, među kojima i atributi najvišeg paganskog božanstva, vezuju se za zle demone koji, u stvari, predstavljaju antitezu hrišćanskom bogu.

U nastojanju da izvrši rekonstrukciju vrhovnog božanstva stare srpske religije, Veselin Čajkanović je pošao upravo od ovog momenta da bi iz novonastalih verskih amalgama, formiranih pod neposrednim uticajem hrišćanstva, izdvojio karakteristike koje su suštinski bile potpuno opozitne i nespojive sa karakterom hrišćanskih predstava¹. Oformljen od pojedinih karakteristika vezanih za nekadašnjeg hipotetičnog srpskog vrhovnog boga, lik đavola sadrži izvesne osobine nespojive sa njegovom osnovnom prirodom. Naime, kompleksan lik đavola, oblikovan snagom folklorne imaginacije, zadržao je izvesne crte srpskog vrhovnog božanstva, ali i izvesne ranije elemente karakteristične za poljske, šumske i vodene demone, osobine naročito izražene u šalama stvaranim na račun ljudi. U tom smislu se može konstatovati da đavo predstavlja svojevrsnu sinkretističku tvorevinu u srpskoj narodnoj tradiciji². S obzirom na kompleksnost lika đavola, ukazaćemo ovom prilikom samo na izvesne psihološke momente bitne za razumevanje nekih njegovih karakternih svojstava.

Kao što smo naveli, tek je u relativno poznijoj epohi evropske tradicije došlo do formiranja lika đavola kao antiteze hrišćanskom bogu. Nastojeći da ukloni paganske demone i bogove, hrišćanska crkva ih je proglašavala za božansku antitezu, pri čemu su najdominantnija božanstva paganskog panteona postali đavoli. Potvrdu za ovo gledište možemo naći u etimologiji naziva za đavola, koji u pojedinim evropskim jezicima (engl.: devil, franc.: diable, ital.: diavolo) vodi poreklo od prvobitnog naziva za boga (deus, lat.: bog, božanstvo). U okviru jedinstvenog procesa u evropskoj kulturi, započetog dominacijom hrišćanstva, verovanja o đavolu kod svih evropskih naroda, pa i u narodnoj tradiciji Srba, razvijala su se nezavisno jedna od drugih. Međutim, stari slovenski naziv »čort« za đavola govori o tome da su Sloveni znali i verovali u biće slično đavolu i znatno pre pojave hrišćanstva³. Inače, grčki naziv đavo, odmočen kod nas pod uticajem crkve, postoji uporedo sa starim i donekle potisnutim narodnim nazivom vrag. U prilog tvrđenju o tome da je đavo, u stvari, božanski entitet, samo sa negativnim akseološkim znakom, možemo navesti izvesnu identičnost izreka »do đavola« i

»do zla boga«, koje označavaju, nasuprot bogu dobra, njegovu negativnu krajnost.

U našoj narodnoj tradiciji konstatovano je postojanje više sinonima za zlo božanstvo, među kojima su najrasprostranjeniji sledeći nazivi: đavo, Satana (Sotona), Manon i Verzevul. »Verzevulovo kolo«, odnosno njegov sažetiji i poznatiji sintagmatski oblik »vrzino kolo«, stvoren zbog magijskih i metonimijskih razloga, pripada posebnoj vrsti kola koja se nazivaju još »đavolska« ili »satanska« kola, a posvećena su ili su u direktnoj vezi sa zlim božanstvom⁴. Inače, sam naziv Verzevul potiče kao sinonim za đavola iz semitske mitologije, a na Balkansko poluostrvo je došao posredstvom Pavlikijana, čiji je uticaj bio od nesumnjive važnosti prilikom formiranja bogumilske koncepcije. Kult Verzevula su Južni Sloveni, dakle, prihvatili pre primanja hrišćanstva, ali kako sa procesom hristijanizacije dolazi do detronizovanja svih paganskih kultura koje zvanična crkva nije uspeala da prilagodi i podvede pod svoje učenje, stoga se jedino u jeretičkoj dualističkoj koncepciji bogumila Verzevul izdigao do vrhovnog božanstva zla, dok je u širokoj narodnoj tradiciji očuvana samo nejasna predstava o Verzevulu kao prethodniku i vodi oblaka⁵.

Tridesetak sinonima za đavola, kao i veći broj narodnih fitonima i toponima, govore o vrlo raširenom verovanju vezanom za ovaj lik u narodnoj tradiciji Srba. Međutim, isto tako postoji i tabu izgovaranja njegovog imena, iz poznatog razloga da se samim pominjanjem, prema narodnom verovanju, đavo ne bi dozvao. Odatle i potiču nazivi »nepomenik« ili »tamo on« za đavola⁶.

