

КУЛТУРА

2020

Култура

КУЛТУРА

ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И СОЦИОЛОГИЈУ
КУЛТУРЕ И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ

ИНСТИТУТ ЛЕГАТА У СРБИЈИ
Приредила др Јадранка Божић

ЕСТЕТИКА ТЕЛА У ХРИШЋАНСТВУ
Приредили др Владимир Коларић
и Благоје Пантелић

МИЛАН ПОПАДИЋ
ДЕЈАНА ОЦИЋ
ТИЈАНА ПАЛКОВЉЕВИЋ БУГАРСКИ
МИЛАНА КВАС
ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ
НЕДА КНЕЖЕВИЋ
РАДОВАН ЦУКИЋ
МИЛЕНА ЂУРИЦА
МАЈА МАРЈАНОВИЋ
АНГЕЛИНА БАНКОВИЋ
ХРИСТИНА МИКИЋ
ЈАДРАНКА БОЖИЋ
ТОДОР МИТРОВИЋ
СЕРГЕЈ БЕУК
МИЛАН РАДОВАНОВИЋ
ЖАРКО Н. МИЛЕНКОВИЋ
СНЕЖАНА КАДИЋ
ЈАНА М. АЛЕКСИЋ
АНА САМАРЦИЋ
ОТАЦ ИЛАРИОН ЂУРИЦА
ЉИЉАНА ГАВРИЛОВИЋ
ВЕСНА ПЕРИЋ
МИРКО СТОЈКОВИЋ
НЕНАД ПЕРИЋ
КАТАРИНА КАПЛАРСКИ ВУКОВИЋ
ВЛАДИСЛАВА ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ

167

2020

ИНСТИТУТ ЛЕГАТА У СРБИЈИ
ЕСТЕТИКА ТЕЛА У ХРИШЋАНСТВУ

167



ISSN 0023-5164
УДК 316.7

На корици:
Ана Цакић, *Жива сам!*, уље на платну,
70x50 цм, 2019.

1997

ЧУРА

**ЧАСОПИС ЗА ТЕОРИЈУ И
СОЦИОЛОГИЈУ КУЛТУРЕ
И КУЛТУРНУ ПОЛИТИКУ**

КУЛТУРА

Редакција: др Љубодраг Ристић, др Милета Продановић,
др Александар Кадијевић, др Дејана Прњат,
др Слободан Мрђа и др Владимир Коларић

Извршни уредник: Пеђа Пивљанин

Ликовна уредница: мр Драгана Мартиновић

Главна уредница: др Владислава Гордић Петковић

Лепотом часописа бавио се: Божидар Боле Милорадовић

Лектура и коректура: Агенција МФ

Превод на енглески и лектура превода: Татјана Медић

Припрема за штампу и коректура: Пеђа Пивљанин

Илустрације: слике уметнице Ане Цакић

Издавач: Завод за проучавање културног развика

Одговорни уредник: др Вук Вукићевић

Редакција часописа *Култура*, Београд, Риге од Фере 4,
тел. 011 2187 637, Е-mail: kultura@zaprokul.org.rs
Web site: casopiskultura.rs

Часопис излази тромесечно

Сви текстови у часопису се рецензирају

КУЛТУРА – Review for the Theory and Sociology of Culture
and for the Cultural Policy (Editor in Chief dr Vladislava Gordić
Petković); Published quarterly by Center for Study in Cultural
Development, Belgrade, Rige od Fere 4,
tel. (+ 381 11) 2637 565

Штампа: Ретро Принт д.о.о.,
Душана Вукасовића 74/2, Београд

Тираж: 500

Штампање завршено: у лето 2020. године

ISSN 0023-5164

УДК 316.7

Објављивање овог броја *Културе* омогућило је
Министарство културе и информисања
Републике Србије

САДРЖАЈ

ИНСТИТУТ ЛЕГАТА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА У СРБИЈИ Приредила др Јадранка Божић

Јадранка Божић
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
11

Милан Попадић
БАШТИНСКИ АСПЕКТИ
ИНСТИТУТА ЛЕГАТА
17

Дејана Оцић
ПИСАНА ЗАОСТАВШТИНА И
УСМЕНО ЗАВЕШТАЊЕ
32

Тијана Палковљевић Бугарски
ПОКЛОН-ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ
КАО ЈЕДАН МОГУЋИ МОДЕЛ БРИГЕ О ЛЕГАТИМА
45

Милана Квас
НОВИ ЖИВОТ ЛЕГАТА
61

Јелена Межински Миловановић
ПРВИ ОБИМНИЈИ ПОКЛОНИ АКАДЕМИКА –
ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА УМЕТНИЧКОЈ ЗБИРЦИ САНУ
69

Неда Кнежевић и Радован Цукић
ЛЕГАТ СТЕВАНА КРАГУЈЕВИЋА
У МУЗЕЈУ ЈУГОСЛАВИЈЕ
86

Милена Ђурица и Маја Марјановић
ЕТНОГРАФСКА СПОМЕН-ЗБИРКА
ХРИСТИФОРА ЦРНИЛОВИЋА
106

Ангелина Банковић
ЛЕГАТ У СРПСКОЈ МУЗЕЈСКОЈ ПРАКСИ
117

Христина Микић
ЕКОНОМСКЕ МЕРЕ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ У ФУНКЦИЈИ
ПОДСТИЦАЊА ДАРОДАВСТВА И ЛЕГАТОРСТВА
138

Јадранка Божић
СУДБИНА ЛЕГАТА КАО ЗНАК
КРИЗЕ СРПСКОГ ДРУШТВА
154

САДРЖАЈ

ЕСТЕТИКА ТЕЛА У ХРИШЋАНСТВУ Приредили др Владимир Коларић и Благоје Пантелић

Владимир Коларић и Благоје Пантелић
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
177

Тодор Митровић
ОД ИКОНИЗАЦИЈЕ ТЕЛА
ДО НАЛИКОВАЊА ХРИСТУ
179

Сергеј Беук
ДРУГО ЛИЦЕ ЈЕДНОГ
198

Милан Радовановић
МЕТАЕСТЕТИКА ПРЕОБРАЖЕНОГ ТЕЛА
217

Жарко Н. Миленковић
СТРАДАЊЕ ТЕЛА КАО ПУТ КА ОБОЖЕЊУ
НА ПРИМЕРУ АНТИПСАЛМА НОВИЦЕ ТАДИЋА
237

Снежана Кадић
ДОСТОЈНО ЈЕСТЕ СЛАВИТИ ТЕЛО
251

Јана М. Алексић
ФОРМА ЉУБАВИ – АПОЛОГИЈА ЛИЧНОСТИ
266

Ана Самарџић
ОД МАДОНЕ ДО МАДОНЕ
288

Отац Иларион Ђурица
ПРЕДСТАВЉАЊЕ ТЕЛА У ИКОНОПИСУ
ЂАКОНА СРЂАНА РАДОЈКОВИЋА
318

ИСТРАЖИВАЊА – УТИЦАЈ НАУЧНЕ ФАНАСТИКЕ НА САВРЕМЕНУ КУЛТУРУ Приредио др Ненад Перић

Ненад Перић
УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА
333

Љиљана Гавриловић
ДА ЛИ ЈОШ НЕГДЕ ЖИВИ НАДА
335

Весна Перић
СТАТУС – КОМПЛИКОВАНО
351

САДРЖАЈ

Мирко Стојковић
УМИРАЊЕ У ВИДЕО ИГРАМА
371

Ненад Перић
ОДНОС НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ И ОГЛАШАВАЊА
382

Катарина Капларски Вуковић
БЛЕЈД РАНЕР 1982
394

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

Владислава Гордић Петковић
РОДНА РАВНОПРАВНОСТ У
ВИСОКОМ ОБРАЗОВАЊУ
413

УПУТСТВО
417

CONTENTS
421

ИНСТИТУТ ЛЕГАТА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА У СРБИЈИ

Приредила
др Јадранка Божић



Ана Цакић, *Тиха туга*,
уље на платну, 70x40 цм, 2015.

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ИНСТИТУТ ЛЕГАТА И КУЛТУРНА ПОЛИТИКА СРБИЈЕ

*Институт легата као залог и
завет племенитих стремљења*

Један од Сократових кључних ставова јесте да је врлина знање – дакле, не само да је поседовање знања врлина, већ је врлина изједначена са знањем. Циљ или сврха истинског знања је чињење добрих дела, па по Сократу спознаја има као свој суштински предмет знање о томе шта је добро. Васпитање и образовање нису пуко усавршавање одређених људских вештина или способности, нити само посредовање информација, већ је њихов смисао да оспособе човека за истински циљ живота, стремљење ка добром, ка јединству мудрости и врлинског поступања и живљења. Дакле, сврха знања није само контемплативна, филозофска или практична категорија, њен задатак је тежња ка врлини, ка добром, а то је суштински смисао сваког хуманистичког настојања. Говорећи о човековим највишим, антрополошким потребама, самоактуализацији, свакако морамо имати у виду и његово морално усавршавање, и свакако, потребу за чињењем добра, даривањем.

Исходиште института легата је сврховитост у оквиру одређене заједнице коју држе на окупу кохезионе силе прошлости. Легати су траг прошлости који траје, а ако се чува трајаће и духовна будућност заједнице. Полазећи од становишта да је „прошлост нешто што градимо из жеље за заједништвом”, цитирајући историчара идеја Т. Б. Ериксена, Милан Попадић промишља начин на који неко друштво или заједница ствара, мисли или гради. Одговор лежи и у оквиру инструментарија баштинских институција, па и у институцији даривања, легата. Аутор подсећа да је *заједништво*, то јест заједница – *communalia*, управо у основи првобитне употребе речи *patrimonium* (баштина, наслеђе).

Разумевајући под легатом нарочиту баштинску институцију, Попадић уочава да концепт легата преноси једноставну

баштинску поруку: Као индивидуални чин оставиоца и заштићен правним нормативима, легат заправо опредмеђује нарочиту културну вредност и поручује – не наслеђује се само „имање” или „правно-имовинска корист”, то је тек залог за прави циљ, а он је неговање добробити људи и њихових међусобних односа.

У основи легатске врсте наслеђивања пре свега је обичај *даривања*. Даривање подразумева несебичност, дакле одвајање од дела себе, нечег драгог, и колико је то нешто важније – то је несебичније. Сваки чин добротинства има свој утицај на много ширу област од локалне; изградња бољег друштва, подизање етичких норми и лествице општег морала народа може бити понукана племенитим чином остављања легата. Културном политиком требало би неговати културу даривања, као и исказивање поштовања дародавцима али и спрам пожртвованости чуварних преносилаца културних добара.

Дејана Оцић, представљајући нам рукописну заоставштину Жарка Видовића иза кога није остао писани тестамент (али јесте дубок људски траг и они који брину о његовом наслеђу), отвара у контексту дискурса о легатима круцијално, етичко питање осећања моралне обавезе у легатству и указује на нека значајна питања дародавства која наше законодавство и културна политика заобилазе или их само подразумевају.

Лични односи легатора и легатара обogaђују наслеђено и чине од заоставштине – завет, пише Оцићева, а свест свих учесника о доприносу заједничком културном добру кључна је и за остварење националног интереса. „Као да је знао да институције, и поред свих правних заштита, саме по себи не морају бити гаранција да ће се рукописи савесно чувати. Не оставивши тестамент а пишући о личности, осећању и моралу, категоричком императиву – оставио нам је више од тестаментa – оставио нам је *завет*.”

Тако је у овом смислу, као завет, *усмена реч* далеко јача од писаног текста законодавства, јер је он и покретач, односно „морални закон у мени да може бити основ општег законодавства”. Видовићеви записи о кантовском категоричком императиву потврђују да је знао да се не може, правном или другом силом натерати неко да нешто цени и да има осећање моралне обавезе према томе, ако та обавеза не проистиче из њега самог, из његове личности.

Као о виду аквизиције данашњих легата Музеја града Београда, поред поклона, Ангелина Банковић говори и о једној врсти споразума према којем власници једну колекцију уступају у замену за одређену финансијску надокнаду. Тако

су у Музеј допели легати Ксеније и Раденка Перића, Петра Поповића, Леле и Славка Флегела, Паве и Милана Секулића и Томе Росандића – овај начин богаћења музејских фондова је познат је као *откуп*. Наравно, било је то време интензивног развоја културне политике и музејског бума који је уследио од 1950-их година 20. века, што је условило и повећање броја примљених легата и формирање меморијалних музеја. Спремност државе на велика улагања у културу и атмосфера коју је то донело, допринели су многобројним ситуацијама у којима су држава или Град Београд били спремни да уложе знатна финансијска средства у повећање музејских фондова и, на неки начин, „откупљивање” колекција појединаца које су затим, у складу са уобичајеном праксом, називане легатима.

Међутим, може се претпоставити да су промена економске ситуације 1980-их година и константно увећање финансијских издатака усмерених на одржавање легата радикално смањивали прилив легата. Искуство у пракси показује да је све мање оних који су спремни да своје уметнине оставе музејима, али и да ове установе много пажљивије приступају потенцијалним поклонима. Томе у прилог говори и чињеница да од 1991. до 2018. године, када је потписан Уговор о поклону са Фондацијом Милан Злоковић, у Музеју града Београда није формиран ни један нови легат – сазнајемо од Банковићеве.

Ово је место и тренутак да укажемо на вредност неких уметничких колекција у приватном власништву. Ове збирке представљају огроман неискоришћени фонд у култури Републике Србије. Под повољним условима многи колекционари били би и данас спремни да те колекције уступе држави као легате. Требало би озбиљно размислити који би био начин да се данашње приватне колекције, уз потпуну сатисфакцију власника, једног дана уступе друштву, будући да су многи од њих вољни да их ставе на увид јавности. Мислимо да би се многи спонзори (компаније и појединци) могли укључити у ову племениту акцију спасавања драгоцених уметничких збирки.

„Поштујући традицију стварамо традицију” – мото је Галерије Матице српске. По речима Тијане Палковљевић Бугарски, „наслеђујемо идеје, прилагођавамо их времену и могућностима и стварамо неке нове традиције за будућност.” Дуга историја примања уметничких дела и свест о значају задужбинарства подстакла је управу Галерије да установи специфичан модел поклон-збирке као посебан тип изложби који успешно траје већ три деценије и константно се унапређује. Овакав концепт кроз јавно презентовање поклоњених

радова уметника, наследника или колекционара популарише овај вид добротности и друштвено одговорног понашања, нека је врста омажа и захвалности поклонодавцу, а истовремено је и подстицај за друге да се на сличан начин укључе у рад Галерије и допринесу увећању њене колекције. О томе говори и најновија донација–легат Драгише Брашована, којим је значајно обогаћена новоформирана и публикована збирка примењене уметности.

„Идеја саборности на којој је заснована Матица српска, уз високо усађену свест о важности даривања нацији као родољубивог чина који остаје забележен, поштован и подстицајан за генерације које долазе, уткана је у модел поклон-збирки као јединствен вид легата који се негује у Галерији Матице српске” – истиче управница овог музеја од изузетног значаја и угледа.

Увек свежа, нова и занимљива – Спомен-збирка Павла Бељанског савременим музеолошким приступом константно указује на значај свог дародавца, његове колекције уметничких дела и њихових аутора. И претходне године нас је ова галерија изненадила, и то музејском представом. Према речима Милане Квас, представа „Шест портрета Павла Бељанског” остварила је неколико важних циљева: „повезивање легата и удружења грађана у стваралачком процесу, едукацију публике на занимљив и забаван начин, већу посећеност музејских садржаја, ширење идеје задужбинарства. Синергијом рада кустоса Спомен-збирке с једне, и драмског педагога и глумца Театра младих „Мишоловка” с друге стране, створен је музејски производ који задовољава главне критеријуме развоја публике: њену партиципативност и анимацију. Инспиративна као пример педагошког креативног рада, вршњачке едукације и формирања нове публике, ова представа показала је на који начин публика може кроз непосредан доживљај да усвоји знања о културној баштини.”

У нове токове музеологије укључени су и стручњаци Етнографског музеја препознавајући потенцијале за нов начин рада с публиком и у Манаковој кући – кроз едукативне програме за изучавање старих уметничких заната и техника, разноврсних вештина и народних рукотворина. Милена Ђурица и Маја Марјановић ауторке су текста посвећеног радионицама и школама традиционалних заната које се тематски најчешће везују за етнографску спомен-збирку и богат истраживачки рад Христифора Црниловића сачуван у његовој рукописној грађи.

Рад Јелене Межински Миловановић о првим обимнијим поклонима академика – ликовних уметника Уметничкој збирци САНУ, детаљно осликава зачетке Галерије САНУ и ове колекције, од Друштва србске словесности, основаног 1841. године, преко Друштва српске словесности и Српског ученог друштва (основаног 1864. године) која су претходила Српској краљевској академији основаној 1886. године – па све до данашње Српске академије наука и уметности. „Управо су Недељко Гвозденовић, Љубица Сокић и Александар Дероко својим чином, оставивши Академији осмишљене, целовите и обимне збирке својих радова, дали пример будућим донаторима и тако формирали језгро Уметничке збирке око кога се она и данас развија чувајући успомену на ове велике ствараоце и културне посленике.”

Прва уметничка дела у фонд Академије улазе кроз пројекте везане за прикупљање и проучавање „старина” али и циљним куповањем и поручивањем уметничких дела ради украшавања новог „Дома Академије”, што је била и подршка ликовним ствараоцима. За ту сврху су опредељивана средства појединих Академијиних фондова и задужбина. У власништво Академије уметничка дела улазе и непосредно у оквиру саме донације, односно оставштине оснивача фонда.

Музеј Југославије је свакако баштинска установа с највећим фотографским фондом у Србији. Неда Кнежевић и Радован Цукић у свом тексту истичу да моменат легатства у обогаћивању фонда музеја почиње да игра значајну улогу у тренутку када је 2014. године формиран први легат у овом музеју – Легат Стевана Крагујевића, истакнутог фото-репортера Политике. Ова заоставштина драгоцен је с културно-историјског, друштвеног и уметничког аспекта. Приказ сведочанственог и комуникацијског потенцијала ове збирке биће узор и за неколико других фотографских легата који су формиран у наредним годинама (Александра Симића и др).

Христина Микић разматра културну политику Републике Србије (а пре свега њене економске мере) у функцији подстицања дародавства и легатства: „Из угла културне политике, подстицање филантропије нормирано је као општи интерес у култури уз регулисање тржишта у култури, подстицање спонзорисања, меценарства и донаторства. Међутим постојећи предлози Стратегије развоја културе до 2029. године и Акционог плана за њено спровођење у периоду 2020–2022., овој теми не посвећују скоро никакву пажњу, па се стиче утисак да доносиоци одлука на националном нивоу не перципирају филантропију као важну тему. Легатство је нормирано и као економска мера културне политике, где је прописано да се културни програми и пројекти установа

културе и других субјеката у култури финансирају [...] од легата, донација [...].”

Многе колекције, појединачни артефакти и имовина који су данас део приватних иницијатива, могу у будућности постати јавна добра. Због тога је важно да се економским инструментима делује у правцу подстицања легатства, одрживости легата који су похрањени у одређеним установама културе, као и укључивања већег броја актера у њихово финансирање, сматра Х. Микић.

Као што легати чувају предмете, и предмети чувају легате. Они на најбољи начин потврђују тезу да „материјална култура обично живи дуже од индивидуа, при чему се производња њених значења често може разумети само током времена или ретроспективно”¹.

Висови ка којима треба тежити никад нису превисоки – поручује нам Дејана Оцић: „Ако би културна политика државе била као што је, на пример, културна политика породице Ђорђа Михаиловића – чувара Солунског гробља, својеврсног легата, личности која је заветована осећањем дужности према сећању на страдале, која својом жртвом њиховим жртвама даје смисао, одужујући се тако и својој породици и своме народу – институт легата представљао би заиста чврст темељ за националну тврђаву културе.”



Ана Цакић, *Тиха молитва*,
уље на платну, 70x50 цм, 2015.

1 Олсен, Б. (2002) *Од предмета до текста*, Београд: Геопоетика, стр. 193.

Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura2067017P

УДК 061.27

130.2

оригиналан научни рад

БАШТИНСКИ АСПЕКТИ ИНСТИТУТА ЛЕГАТА

Сажетак: У раду се истражује место института легата у студијама баштине. Полази се од историјско-теоријског одређења појма баштине и указује се на његову везу с установом легата: утврђује се блиско порекло у изворно-правном карактеру оба термина, али и њихова савремена преплитања – од почетних теоријских премиса до његове друштвене употребљивости. У том смислу, основна претпоставка изражена у раду је да ови концепти добијају своје суштинско исходиште тек када постану део животне реалности, односно када оставштина постане чинилац у стварању друштвених и културних вредности заједнице и појединца. Уочава се да у случају појма баштине, баштинар бира шта наслеђује, док у случају легата легатар прима испоруку коју му је завешталац (декујус) одредио. Избор баштинара је израз културних и друштвених вредности, и у том смислу „избор” има симболички и метафорички карактер који се потом материјализује бригом о предметима баштине. С друге стране, предмет легата је имовинско-правна корист, а „избор” је резултат законске регулативе. Имајући у виду ове и сличности и разлике, циљ је да се баштина и легат, као појам (филозофска категорија) и институт (друштвена формација), међусобно расветле и добију јасније обресе.

Кључне речи: појам баштине, институт легата, студије баштине, заједница знања

Није необично сусрести термине баштина и легат у истом контексту. Ево једног новинског примера: „Удружење ’Адлигат’ – које чине Библиотека Лазиф, Музеј књиге и путовања и Музеј српске књижевности – има више од милион библиографских јединица и око 10.000 раритета. Однедавно је богатије за део баштине коју је деценијама прикупљала једна од најстаријих београдских породица – Леко. Генерације ове лозе чувале су и сакупљале значајна документа за

историју земље, али и предмете из разних епоха. Део свог наслеђа породица је као *легат* пренела Библиотеци Лазић¹. Понекад се поменути термини могу наћи и у синонимном односу. Не треба ићи даље, ако нам већ *Речник синонима*² није при руци, од прокажене Википедије да би се прочитало: „баштина: завештање, рег. оставина рег., тековина, аманет, очевина, арх. бабалук арх., тестамент, наслеђевина рег., ћаћевина рег., дедовина, заоставштина, последња воља/жеља, поклон, рег. оставштина рег., опорука, старина рег., дар, завештај арх., нашљеђе рег., воља рег., баштина, наслеђе, запис рег., наслеђење, наслеђевина рег., посмртнина рег., легат, задужбина”³. Јасно је да се ради о употреби термина *баштина* и *легат* (али и других који ће нам касније бити занимљиви) у свакодневном говору. Њихово присуство у овим приликама указује и на њихов колоквијални значај, то јест указује да то нису само технички термини различитих научних и стручних дисциплина. Оне имају своје место у свакодневном животу, иако се значење које им се у том контексту придаје није сасвим истоветно оном које се може наћи у академској или стручној литератури.

Стога је и циљ овог рада двојак. Имајући у виду прилику за коју је текст састављен, то јест с уверењем да ће се о институту легата писати много исцрпније, обавештеније и садржајније у радовима који су део овог темата⁴, први циљ рада је да се укаже на академска значења поменутих термина, али пре свега на конституисање појма баштине и његову везу с институцијом легата. Други циљ је да се успостави веза између овако (научно-академски) одређених полазишта и значаја баштине и легата за друштво, заједнице и појединце. Збирно, циљ је да се баштина и легат, као *појам* (филозофска категорија) и *институт* (друштвена формација), међусобно расветле и добију јасније обресе (али свакако не „права” и „једина” значења) у њиховом социо-културном контексту.

1 Vasiljević, B. (2017) Kraljica Natalija darovala orman dvorskoj dami, *Politika*, 08. 01. 2017, 15. 05. 2020, <http://www.politika.rs/sr/clanak/371552/Beograd/Kraljica-Natalija-darovala-orman-dvorskoj-dami>

2 „Баштина ж в. наследство”; „наследство с наслеђе, опорука, аманет, тестамент, задужбина, очевина, дедовина, баштина, легат, ...”; Ћосић, П. (2008) *Речник синонима*, Београд: Корнет, стр. 42 и 358.

3 „Baština” у Wikirečnik, slobodni rečnik, 15. 05. 2020, <https://sr.wiktionary.org/wiki/baština>

4 Као што је то, уосталом, већ учињено, рећимо у: Miladinović, S. (2000) *Legat – kroz pravnu nauku i zakonodavstvo*, Београд: Задужбина Andrejević; Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, (doktorska disertacija), Београд: Univerzitet u Beogradu: Fakultet političkih nauka.

Збирање „памћења света”

Појам баштине је европски изум. Његова појава је последица преображаја европског друштва из традиционалног у модерно. Традиционална друштва су органски саживљена са својим старинама или боље рећи немају потребу за разликом између старог и новог. У традиционалном друштву, прошлост није оно што се десило, већ саставни део времена у ком се живи, у ком су прошлост, садашњост и будућност део истог животног ритма. Памћење није ускладиштено у музејске трезоре, већ је врело живих сећања која обликују свакодневицу.⁵ Модерно друштво, да би било уопште модерно, мора бити различито од старог. У модерном друштву прошлост је оно што се збило, у садашњици се живи, а будућност се – путем напретка, прогреса, развоја... – измишља због освајања садашњице. У модерном друштву представе прошлости се селе у колективно памћење, а остаци прошлости постају старине. Модерност не памти, она складишти памћење и актуелизује га, често измењено, у складу са сопственим потребама загледаним у будућност.⁶ Да би домети будућности били неограничени (ослобођени терета запамћеног), да би Стари континент освојио Нови свет и Нову младост, прошлост је било потребно укротити. Овом походу било је потребно адекватно оружје и Европа је изумела појам баштине. Поред бриге о прошлости, појам баштине је понудио и средства за употребу прошлости, као и низ институција, као што су музеји, споменици културе, системи заштите наслеђа, академске дисциплине..., све у сврху изградње идентитета новог друштва (Не заборавимо да је својевремено, у зору Француске револуције, Пјер Кабон [*Pierre-Joseph Cambon*] предложио да се краљевски споменици употребе за стварање музеја, јер, „тиме ћемо уништити идеју о монархији” и истовремено „очувати уметничка ремек-дела”⁷). Коначно, произевши појам баштине, Европа је свој изум почела да извози и остатку света.

Свакако, европска друштва (сакривена под наизглед јединственим европским идентитетом) разноврсна су, па је отуда и разноврсно и искуство у инцијацији појма баштине. Изворно, идеја бриге о старинама у Европи сеже у доба ране модерности, па и у раније епохе.⁸ Тако је у Италији сенат

5 Asman, J. (2011) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.

6 Остен, М. (2005) *Покрадено памћење. Дигитални системи и разарање културне сећања. Мала историја заборављања*, Нови Сад: Светови.

7 Šiner, L. (2007) *Otkrivanje umetnosti*, Novi Sad, Adresa, str. 213.

8 Marasović, T. (1983) *Zaštita graditeljskog nasljeđa: povijesni pregled s izborom tekstova i dokumenata*, Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske; Split:

града Рима још 1162. године донео одлуку да „Трајанов стуб не сме бити уништен или оштећен и мора остати на част римског народа све до краја света”, а 1471. године Папа Сикст IV поклања бронзане скулптуре грађанима Рима – између осталих и римску *Вучицу* – што су зачеци Капитолинског музеја (званично отвореног 1734. године). У међувремену, 1515. године, папа Лав X именује Рафаела за главног надзорника свог античког „мрамора” и „камења” затеченог у Риму, а у Венецији се 1596. године отвара *Статутарио публично*, венецијанској јавности и њеним гостима доступна збирка античких скулптура. Мало раније, у Минхену, Самуел Квихеберг 1565. године објављује свој трактат о уређењу кабинета уметнина и реткости, резимирајући појаве које постоје широм Европе у овом периоду а под различитим називима (*studiolo, wonderkammer, ...*). У Шведској је 1666. године објављен *Краљевски проглас о историјским споменицима и старинама*, те *Закон о заштити црква, обредне одеће и добара* 1668. године. Коначно, 1683. године у Оксфорду се отвара Ешмоллов музеј (Ешмолијан), који се пословично истиче као први модерни музеј, а изникло из приватне колекције породице Традескант, кога је свако ко је имао „петопарац” вишка могао да посети у новој, а за њега нарочито, направљеној згради.⁹ Ипак, крај осамнаестог и почетак деветнаестог века сматра се добом „рађања баштине”¹⁰, било да идеју баштине порађа држава да би објединила нацију (као у Француској) или грађанска класа да би се само-репрезентовала (Немачка) или стара аристократија не би ли се заштитила у новом, модерном свету (Енглеска). Иако овако генерализоване оцене треба узети са извесном резервом – јер показано је да су у „рађању баштине” учествовали и бројни други чиниоци (националне институције, приватне иницијативе, професионална друштва, међународне организације...) – оне указују колико је новоизумљени концепт утицао на конструисање друштвених (националних и универзалних) идентитета европских држава.¹¹

Без обзира на појединачне разлике, могуће је извести и извесну општу хронологију европског искуства по овом питању: тридесете и четрдесете године деветнаестог века

Filozofski fakultet u Zadru; Jokilehto, J. (2002) *A History of Architectural Conservation*, Oxford–Woburn, MA: Butterworth–Heinemann.

9 Abt, Dž. (2014) *Poreko javnog muzeja, Vodič kroz muzejske studije*, priredila Mekdonald, Š., Beograd: Clio.

10 Poulot, D. (1988) *The Birth of Heritage: 'le moment Guizot'*, *Oxford Art Journal*, 11/2, pp. 40–56.

11 Swenson, A. (2013) *The Rise of Heritage: Preserving the Past in France, Germany and England, 1789–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.

донеле су прве велике расправе о заштити баштине, да би се захваљујући успону историје као академске дисциплине и феномена „историзма”, популарисале рестаураторске активности и брига о баштини у јавном мњењу, а од почетка осме деценије до краја дугог деветнаестог века (1914) успостављени су модерни принципи заштите и проширено је поље деловања (од старосних и историјских ка споменицима културе). Упоредо с овим активностима, државне намере и иницијативе стручњака и струковних удружења добијају и правни оквир, па се издају и законски акти који чине и основ правне заштите. Након Великог рата, за који ће се врло брзо показати да је тек први светски, концепт баштине се делимично проширује и то појмовно настанком кишобран-синтагме „културно добро”¹², а по окончању и оног другог рата, и универзалистичком утопијском идејом о „светској баштини”¹³ (или у нама савременом добу идејом о „памћењу света”¹⁴). Коначно, административно установљење концепта нематеријалног културног наслеђа почетком двадесет првог века¹⁵ и његова експанзивност у академском и свакодневном контексту, упућује нас да су опсег и досег баштине далеко од затварања.¹⁶

Порекло, посед, право

Видели смо да савремени концепт баштине не постоји пре краја осамнаестог века, али има своје значајне претходнице.¹⁷ Идеја баштине (лат. *patrimonium*, енгл. *patrimony/heritage*, франц. *patrimoine*)¹⁸ припада оним алузивним концептима које је људски ум створио да би се оријентисао у свету око себе. Или како је то, отварајући есеј *Појам баштине*, искусни Андре Шастел написао: „Реч је старинска, појам се

12 Emiliani, A. (1988) Za jedan novi koncept kulturnog dobra, *Pogledi: časopis za društvena pitanja*, god. 18, 3/4, str. 725-748. Појави синтагме „културно добро” вратићемо се мало касније у овом раду.

13 <https://whc.unesco.org/en/about/>

14 <https://en.unesco.org/programme/mow>

15 <https://ich.unesco.org>

16 Стога смо у једном претходном раду појам баштине и одредили као појам породичних сличности, односно политипни појам: Popadić, M. (2012) Koncept porodičnih sličnosti u savremenoj nauci. Slučaj studija baštine, *Teorija i praksa nauke u društvu: od krize ka društvu znanja*, Beograd: Hemijski fakultet Univerziteta u Beogradu, str. 245–255.

17 Harvey, D. C. The History of Heritage, in: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, eds. Graham, B. J. and Howard, P. (2008), Aldershot: Ashgate, pp. 19–36.

18 О овом термину у француском, немачком и енглеском језику видети: Swenson, A. нав. дело, стр. 13-18.

чини са оне стране памћења”.¹⁹ Подсетимо се онда одакле нам те чудна, старинска реч.²⁰

У деветнаестом веку, термин *баштина* срећемо у његовом углавном изворном значењу. Вук Стефановић Караџић у *Српском рјечнику* из 1818. године пише да је „Баштина, ф. очевина, или оно место где се ко родио, väterlishes Erbe, patrimonium”.²¹ У *Речнику илирском* из 1853. године, Рудолф Веселић поред речи „баштина”, бележи и изведенице „баштиник” и „баштински”.²² И новија, двадесетовековна, лексикографска издања дају слична тумачења, али су и проширена савременим конотацијама.²³ По *Речнику српско-хрватског књижевног и народног језика*, термин баштина значи: (1) све што је наслеђено од оца или предака, наслеђе, наследство, дедовина, очевина; (а) земља и материјална добра уопште; (б) наслеђена духовна добра, духовне и телесне особине; (2) посед, непокретно добро, имање; (3) право сопствености на непокретну имовину; (4) родни крај, завичај; (5) обрадиво земљиште. По *Етимолошком рјечнику хрватскога или српскога језика*, то је правни термин, који се „из црквеног славенског језика раширио и на запад” и потиче од старословенске речи башта (= отац), а значење му је (1) очевина, дједовина, hereditas, praedium; (2) њива. *Речник српског језика Матице српске* бележи да је основно значење баштине „имовина, првенствено непокретна коју неко наследи од оца или неког другог претка, наслеђена имовина, очевина, дедовина; наслеђе”, а друго, фигуративно значење „б. фиг. наслеђена духовна, културна добра, духовно наслеђе: културна баштина”.

Термин *баштина* изворно је дакле означавао посед, имање стечено правом наслеђивања. По Стојану Новаковићу термин баштина први пут се среће негде почетком четрнаестог века.²⁴ Баштина је имање, али и део правног система,

19 Chastel, A. (1988) Pojam baštine, *Pogledi: časopis za društvena pitanja*, God. 18, 3/4, str. 709.

20 Наредни „етимолошки блок” уз мање измене преузет је из: Popadić, M. (2015) *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: CMiH, str. 34-35.

21 Караџић, В. С. (1818) *Српски рјечник, истолкован немачким и латинским ријечима*, Беч, стр. 24.

22 Veselić, R. (1853) *Речник илирскога и нѣмачкога језика*, I, Већ, стр. 6.

23 Следећи лексикографски преглед преузет је из: Gavrilović, Lj. (2010) *Nomen est Omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema, Etnoantropološki problemi*, n. s. god. 5, br. 2, str. 42-53.

24 Упоредити: Новаковић, С. (1892) *Српска баштина у старијим турским законима*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије; Новаковић, С. (1913) „Баштина” и „бољар” у југословенској терминологији средњега века, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије;

попут латинског *patrimonium*-а. Патримонијум је термин којим се у римском праву означава имовина једног лица, посебно она стечена наслеђивањем. Но, треба напоменути да је у римском праву постојао и термин *damnosa hereditas*, који је означавао „нежељено наслеђе”, то јест наслеђене дугове и трошкове.²⁵ То је, дакле, оно наслеђе које смо можда приморани да наследимо, али које вероватно не би смо желели да баштинимо. Слично, „имовно”, одређење налазимо и у српском средњовековном правном систему Душановог законика. Члан 43 каже: „И да није властан господин цар, или краљ, или госпођа царица икоме узети баштину силом, или купити, или заменити, осим ако ко сам пристане”. Утемељеност овог термина у правном систему је таква, да се током периода власти Османског царства на Балкану, термин баштина и у турском језику користио да у случају хришћанских поданика означи правно загарантовани посед једне породице.²⁶ Ова историјска веза између имања, добара и њиховог правног института наслеђивања, а који подразумева бригу и одржавање наслеђеног, садржана у речи баштина, даје овом термину одређени симболички потенцијал који се трансформисао и у академски квалитет. Од друге половине двадесетог века, или боље рећи након друштвених промена изазваних Другим светским ратом, у тадашњем српско-хрватском језику овај термин је готово „испражњен” од својих пређашњих значења (ко још зна да *башта* значи отац?²⁷). Од тада се термин баштина употребљава као реч која може значењски да обједини разнородне садржаје и форме сведочанстава прошлости, сакривене иза уситњених или недостатних одређења попут „старина”, „споменик”, „културно добро”, „споменик културе”, „природно богатство” и сл. Но, треба истаћи да се често користила и синтагма културно и природно наслеђе, али готово увек упоредо са термином баштина као синонимом. Поред академске литературе, савремено значење термина баштина у званични говор државних институција након Другог светског рата улази и кроз превођење и усвајање међународних

Недељковић, Б. М. (1936) *Историја баштинске својине у новој Србији: од краја 18 века до 1931*, Београд: Г. Кон; Недељковић, Б. М. (1940) *О неким нарочитим облицима колективне баштине код Срба*, Београд: Штампарија Раденковић.

25 Burill, A. (1867) *A law dictionary and glossary*, New York: Baker, Voonhis & Co, p. 419.

26 Šabanović, H. (1964) *Riječnik termina, Turski izvori za istoriju Beograda*, knj. 1. sv. 1, *Katastarski popisi Beograda i okoline 1476-1566*, Београд: Историјски архив, стр. 610-611.

27 На ово реторичко питање, изречено током предавања на предмету *Увод у студије баштине* на Филозофском факултету у Београду, један млади колега спремно је одговорио: „Знамо ми из источне Србије!”

конвенција, чиме његова употреба добија и формално-правни карактер.

Управо је то место укрштања појма баштине и институције легата. Као и баштина, институција легата је концепт који има дугу традицију у европском друштву: „Закључке о појави легата можемо извести на основу података о појави и развоју наслеђивања, наследног права а посебно о развоју тестаменталног тестаменталног наслеђивања. Као и поменуте установе, појава легата је у тесној вези с развојем породичних и својинских односа. На трагове легата наилазимо још у Хамурабијевом законнику. Такође је важно истаћи да је у Атини Солоновим реформама (6 в. п. н. е.) уведено тестаментално наслеђивање. Даљи развој легата настављен је у римском праву. Легат је у савремена права практично дошао из римског права које је путем рецепције унето у грађанске законике”.²⁸ Имајући претходно у виду, могло би се рећи да је у савременом друштву институт легата задржао строгу правну форму²⁹, док се институт патримонијума / баштине из правног заметка развио у културни и друштвени концепт. Легат је део наслеђа издвојен из укупне заоставштине, а слично смо одредили и савремени концепт баштине у односу на наслеђе: то је жељени део укупног наслеђа, онај који је препознат као вредан наслеђивања. Ипак, овде постоји једна битна разлика. У случају појма баштине, баштинар бира шта наслеђује, у случају легата, легатар прима испоруку коју му је завешталац (декујус) одредио. Избор баштинара је израз културних и друштвених вредности, и у том смислу „избор” има симболички и метафорички карактер који се потом материјализује бригом о предметима баштине. С друге стране, предмет легата је имовинско-правна корист, а „избор” је резултат законске регулативе. Да ли то значи да су се иако имају заједничке корене, појам баштине и институт легата у савременом добу ипак толико разишли да се понашају као уље и вода?

Прошлост као жеља за заједништвом

Можда то ипак није случај. Иако устројен строгим законским прописима, легат је – како је то језгровито примећено – увек имао двоструку културну функцију: „Као израз индивидуалне културне свести, легаторство је употпуњавало оно

28 Војић, Ј. нав. дело, стр. 33. Упоредити: Miladinović, S. нав. дело, стр. 13–14.

29 Следећи, правни аспект легата дат је на основу: Антић, О. (2010) *Наследно право*, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду и Службени гласник; Ђурђевић, Д. Б. (2011) *Институције наследног права*, Београд: Службени гласник.

што се подразумева под културним бићем једног народа. С друге стране, легаторство је на особен начин потврђивало појединачну бригу за културна и уметничка остварења заједнице која су промакла надлежним установама³⁰. Другим речима, ако начелно имају различит формални карактер, појам баштине и институт легата деле исто исходиште: сврховитост у оквиру одређене заједнице и то заједнице чија је кохезивна сила – прошлост.

„Прошлост је нешто што градимо из жеље за заједништвом”, провозира с правом историчар идеја Тронд Берг Ериксен.³¹ Ако је заиста тако, запитајмо се како неко друштво или заједница, ствара, мисли и гради. Један од добро аргументованих одговора гласи – путем својих институција.³² У том смислу је и место баштинских институција веома битно. Подсетимо да је *заједништво*, то јест заједница – *communitalia*, управо у основи првобитне употребе речи *patrimonium*.³³ Шта су баштинске институције? Такође провокативни, а у баштинским пословима више него искусни Томислав Шола, одређује их на следећи начин: то су библиотеке, архиви и музеји и оне су непрофитне, некомерцијалне организације, имају слично послање унутар општег друштвеног добра, кориснички су оријентисане и у размерама које зависе од њихових посебности, уједно су и научне и комуникацијске институције.³⁴ Обједињеност деловања институција као што су музеји, архиви и библиотеке (понекад се означава скраћеницом *LAM: Library-Archive-Museum*) добило је почетком двадесет првог века значајно место, указујући на могућност да се њиховим садејством остварује значајан допринос у „заједницама знања” (*knowledge communities*), као да и њихове раздвојене историје у информатичком добу добијају заједничко исходиште.³⁵ Пажљиви читалац већ слуги куда ово иде. Није ли и легат – онда када није предмет формално-правних надгорњавања – још једна баштинска институција?

30 Avramović, Z. (1994) Legati u kulturi Beograda: stanje, problemi i moguća rešenja, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 93/94, str. 214.

31 Eriksen, B. T. (2013) *Šta je istorija ideja*, Loznica: Karpos, str. 61.

32 Daglas, M. (2000) Kako institucije misle, *Reč, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 57 (3), str. 299-340.

33 Noyes, C. R. (2007) *The Institution of Property: A Study of the Development, Substance, and Arrangement of the System of Property in Modern Anglo-American Law*, Clark, New Jersey The Lawbook Exchange, Ltd, p. 48.

34 Šola, T. (2003) *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM, str. 297, 319.

35 Hedstrom, M. and King, J. L. (2003) *On the LAM: Library, archive, and museum collections in the creation and maintenance of knowledge communities*, Paris, France: Organisation for Economic Co-Operation and Development.

Правна заштита је веома битан аспект у бризи о баштини.³⁶ Другим речима, поменуће и препознатљиве институције као што су музеји, архиви и библиотеке не би могле да постоје без јасног правног оквира. Али, иако споменичко право има своју дугу историју³⁷, истакнимо да је почетком двадесет првог века оно добило још један занимљив додатак. Наиме, у португалском граду Фароу, Веће Европе донело је 2005. године *Конвенцију о вредности културне баштине за друштво*. Она полази од права сваког појединца „да се бави културном баштином по властитом избору уз поштовање права и слобода других као аспекта права на слободно учествовање у културном животу садржаног у *Општој декларацији Уједињених народа о људским правима* (1948) и зајамченог *Међународним пактом о привредним, социјалним и културним правима* (1966)”. Циљ Фаро конвенције исказан у члану 1 јесте да промовише следеће закључке њених потписника: „а) признати да су права везана уз културну баштину саставни део права на учешће у културном животу..., б) признати појединачну и заједничку одговорност према културној баштини; в) нагласити да очување културне баштине и њено одрживо коришћење имају за циљ људски развој и квалитет живота...” Наравно реч је о документу који је део политичке и културне стратегије Европске уније, то јест део „изградње мирољубивог и демократског друштва ... у процесима одрживог развоја и унапређења културне разноликости” (Члан 1) д), али ова декларација доноси једну значајну новину, или је барем први пут јасно и директно формулише. Једноставно, сви имамо право на баштину. Сходно, то значи и да имамо обавезе спрам баштине.

Другим речима, баштина није предмет само научног проучавања, струковног делања и професионалног бављења; баштина је друштвена привилегија и друштвена обавеза. Ако се институт легата априори и посматра као правна категорија (с јасно дефинисаним односима унутар уговорних страна), онда га можда треба разумети и у описаном контексту (који пре пројектује, него што ствара Фаро конвенција). У том смислу, легат може бити виђен као правно устројен институт, али с јасно израженим друштвеним и културним вредностима баштинске установе, дакле унутар оквира општег друштвеног добра.

36 Толико битан да се понекад под баштином подразумева само оно што је законски утврђено као културно добро. О томе више у: Popadić, M. (2015), нав. дело, стр. 119–126. Стране 125-126 делимично су пренете у тексту који следи.

37 Бргуљан, В. (2006) *Споменичко право*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Закључак –
Културно добро и културна добробит

Резимирајмо на крају, укратко, оно што је до сада речено. Појам баштине и институт легата имају заједничко порекло у правном систему везаном за процесе наслеђивања, а заједничко исходиште у животној реалности, односно када оставштина постане чинилац у стварању друштвених и културних вредности заједнице и појединца. Ипак, треба бити опрезан с „правом на баштину”, то јест с употребом идеја о заједници и њеном наслеђу. Мора се имати у виду и да је понекад идеја баштине искоришћена као медиј за стереотипизацију културних и друштвених вредности. Када су локалне и регионалне вредности баштине почеле да се претварају у универзалне, дошло је до проблема, који нису (намерно или ненамерно) одмах уочени. Другим речима, прихваћене здраво-за-готово ове идеје су поред свог хуманистичког корена, показале и – једнако људско – хегемону лице. Примећено је и да је савремена брига о баштини била „опсесија страствене, образоване и углавном утицајне мањине, а социјалне, образовне и политичке карактеристике произвођача баштине мало су се промениле од деветнаестог века”³⁸. Погледајмо зато на крају пример синтагме „културно добро”, која сведочи да је танка линија између употребе и злоупотребе „заједничке” баштине.

У једној савременој правничкој енциклопедији, под одредницом *културна баштина* читамо: „Израз културна баштина односи се на онај део националне, племенске или друге културе друштва који је толико битан за идентитет и карактер друштва да га људи сматрају неутуђивим. Израз обухвата материјална, историјска или археолошка налазишта и предмете, као и нематеријалне појаве, као што су фолклор, обреди, језик и занатске вештине. Често је повезана са ширим појмом културног наслеђа; са ужим појмовима као што су предмети културе или културни материјал који искључују нематеријалну баштину; и техничким термином *културно добро*, који указује на власничке односе”.³⁹

38 Graham, B., Ashworth, G. J. and Tunbridge, J. E. (2000) *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*, London: Arnold, p. 14.

39 „The term cultural patrimony refers to that part of a national, tribal, or other society’s culture, which is so fundamental to the society’s identity and character that people deem it inalienable. The term embraces tangible historic or archaeological sites and objects as well as intangible phenomena, such as folklore, rituals, language, and craft skills. It is often associated with the broader term cultural heritage; the narrower terms cultural objects or cultural material, which exclude intangible heritage; and the more technical legal term cultural property, which indicates ownership“; Nafziger, J. Cultural

Раније смо приметили да се термин *културно добро* среће средином двадестог века. Ипак, тај термин има занимљиву предисторију. Колико је за сада познато, синтагма *културно добро* (*Kulturgut*) први пут је употребљена као технички термин у Немачкој 1933. године и искован је у Гебелсовој пропагандистичкој ковачници, а у оквиру прописа везаних за *Reichskulturkammer*, државну агенцију за културу. Њено значење је било: „свако дело или извођење уметности намењено публици; свако друго интелектуално дело или извођење намењено публици путем штампе, филма или радија”. Није био редак случај да на основу тога што је „дело намењено публици”, оно – захваљујући нацистичким пропагандним механизмима – промени и својински статус, то јест буде отуђено од „неподобних” власника.⁴⁰

Друштва и заједнице „мисле” кроз своје институције, али се и процес баштињења не сме мешати с прибављањем инстант идентитета „за-понети”, а који су тек заводљив производ замке институционалног инструментарија.⁴¹ Говорећи у име заједнице, постоји опасност да се институције уместо да буду генератори дељења заједничких вредности, претворе у инструменте за наметање пожељних образаца. Стога, још једном за сам крај, савети историчара идеја Тронда Берга Ериксена: „Кад о прошлости говорим као о ’конструкцији’, а њеном баштинару као ’режисеру’ који нам представља прошлост заједнице, није ми намера да умањим значај уложеног труда, већ да нагласим како више не можемо подразумевати једну прошлост коју деле сви сународници. Не смемо чак ни подразумевати да прошлост уопште занима све наше савременике.”⁴² Отуда, ако легат схватимо као нарочиту баштинску институцију, треба учити и да концепт легата преноси једну колико значајну, толико и једноставну баштинску поруку. Као индивидуални чин оставиоца и заштићен правним нормативима, легат заправо опредмеђује нарочиту културну вредност и поручује: не наслеђује се само „имање” или „правно-имовинска корист”. То је тек залог за прави циљ. А прави циљ је неговање добробити људи и њихових међусобних односа.

heritage and patrimony, in: *Encyclopedia of law & society: American and global perspectives*, Vol. 1, ed. Clark, D. S. (2007), Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, pp. 360-360.

40 Steinweis, A. E. (1996) *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, pp. 44–45.

41 Видети: Булатовић, Д. (2016) *Уметност и музеалност*, Нови Сад: Галерија Матице српске, стр. 217-218.

42 Eriksen, B. T. нав. дело, стр. 64.

ЛИТЕРАТУРА:

Abt, Dž. (2014) Poreklo javnog muzeja, *Vodič kroz muzejske studije*, priredila Šeron Mekdonald, Beograd: Clio.

Антић, О. (2010) *Наследно право*, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду и Службени гласник.

Asman, J. (2011) *Kultura pamćenja*, Beograd: Prosveta.

Avramović, Z. (1994) Legati u kulturi Beograda: stanje, problemi i moguća rešenja, *Kultura – časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* br. 93/94, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 214-224.

Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, (doktorska disertacija), Beograd: Univerzitet u Beogradu – Fakultet političkih nauka.

Бргуљан, В. (2006) *Споменичко право*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе.

Булатовић, Д. (2016) *Уметност и музеалност*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Burill, A. (1867) *A law dictionary and glossary*, New York: Baker, Voonhis & C.

Daglas, M. (2000) Kako institucije misle, *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* 57 (3), str. 299-340.

Ђурђевић, Д. Б. (2011) *Институције наследног права*, Београд: Службени гласник.

Emiliani, A. (1988) Za jedan novi koncept kulturnog dobra, *Pogledi – časopis za društvena pitanja*, god.18, 3/4, str. 725-748.

Eriksen, B. T. (2013) *Šta je istorija ideja*, Loznica: Karpos.

Gavrilović, Lj. (2010) Nomen est Omen: baština ili nasleđe – (ne samo) terminološka dilema, *Etnoantropološki problemi*, n. s. god. 5, br. 2, str. 42-53.

Graham, B., Ashworth, G. J. and Tunbridge, J. E. (2000) *A Geography of Heritage: Power, Culture and Economy*, London: Arnold.

Harvey, D. C The History of Heritage, in: *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, eds. Graham, B. J. and Howard, P. (2008), Aldershot: Ashgate, pp. 19–36.

Hedstrom, M. and King, J. L. (2003) *On the LAM: Library, archive, and museum collections in the creation and maintenance of knowledge communities*, Paris, France: Organisation for Economic Co-Operation and Development.

Jokilehto, J. (2002) *A History of Architectural Conservation*, Oxford–Woburn, MA: Butterworth–Heinemann.

Караџић, В. С. (1818) *Српски рјечник, истолкован немачким и латинским ријечима*, Беч.

Marasović, T. (1983) *Zaštita graditeljskog nasljeđa: povijesni pregled s izborom tekstova i dokumenata*, Zagreb: Društvo konzervatora Hrvatske; Split: Filozofski fakultet u Zadru.

Miladinović, S. (2000) *Legat – kroz pravnu nauku i zakonodavstvo*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

Nafziger, J. Cultural heritage and patrimony, in: *Encyclopedia of law & society: American and global perspectives*, Vol. 1, ed. Clark, D. S. (2007), Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, pp. 360-360.

Недељковић, Б. М. (1936) *Историја баштинске својине у новој Србији: од краја 18 века до 1931*, Београд: Г. Кон.

Недељковић, Б. М. (1940) *О неким нарочитим облицима колективне баштине код Срба*, Београд: Штампарија Раденковић.

Noyes, C. R. (2007) *The Institution of Property: A Study of the Development, Substance, and Arrangement of the System of Property in Modern Anglo-American Law*, Clark, New Jersey The Lawbook Exchange, Ltd.

Новаковић, С. (1913) „Баштина” и „бољар” у југословенској терминологији средњег века, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Новаковић, С. (1892) *Српска баштина у старијим турским законима*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.

Остен, М. (2005) *Покрадено памћење. Дигитални системи и разарање културне сећања. Мала историја заборављања*, Нови Сад: Светови.

Тосић, П. (2008), *Речник синонима*, Београд: Корнет.

Chastel, A. (1988) Pojam baštine, *Pogledi – časopis za društvena pitanja*, god.18, 3/4: str. 709-723.

Popadić, M. (2012) Koncept porodičnih sličnosti u savremenoj nauci, Slučaj studija baštine, *Teorija i praksa nauke u društvu: od krize ka društvu znanja*, Beograd: Hemijski fakultet Univerziteta u Beogradu, str. 245–255.

Popadić, M. (2015) *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: CmiH.

Poulot, D. (1988) The Birth of Heritage: 'le moment Guizot', *Oxford Art Journal*, 11/2, pp. 40–56.

Steinweis, A. E. (1996) *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Swenson, A. (2013) *The Rise of Heritage: Preserving the Past in France, Germany and England, 1789–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.

Šabanović, H. (1964) *Turski izvori za istoriju Beograda*, knj. 1. sv. 1, Katastarski popisi Beograda i okoline 1476-1566, Beograd: Istorijski arhiv.

Šiner, L. (2007) *Otkrivanje umetnosti*, Novi Sad: Adresa.

Šola, T. (2003) *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji: prema kibernetičkom muzeju*, Zagreb: Hrvatski nacionalni komitet ICOM.

Vasiljević, B. (2017) Kraljica Natalija darovala orman dvorskoj dami“, *Politika*, 08. 01. 2017, 15. 05. 2020, <http://www.politika.rs/sr/clanak/371552/Beograd/Kraljica-Natalija-darovala-orman-dvorskoj-dami>

Veselić, R. (1853) *Rječnik ilirskoga i nemačkoga jezika*, I, Beč.

Milan Popadić

University of Belgrade, Faculty of Philosophy –
Department of Art History, Belgrade

HERITAGE ASPECTS OF THE INSTITUTE OF BEQUEST

Abstract

This paper examines the role of the institute of bequest in heritage studies. It starts from a historical-theoretical definition of the notion of heritage and points to its connection with the institute of bequest: it derives a close original-legal character of both terms, but also their modern intertwining – from initial theoretical premises to social applicability. In that sense, a basic assumption expressed in the paper is that these concepts achieve their essential purpose only when they become part of life reality i.e. when they become a factor in creating social and cultural values of communities and individuals. It is noticed that, in the cases referring to the notion of heritage, heritage stakeholders choose what they inherit, while in the cases of bequests, the legatee receives the works assigned to them by the testator. The choice of heritage stakeholders is an expression of cultural and social values, and in that sense “choice” has a symbolic and metaphorical character which is then materialized through care for the inherited objects. On the other hand, the subject of a bequest is the property-legal benefit, and such “choice” is the result of legal regulations. Having in mind these similarities and differences, the goal of the paper has been to shed some light on heritage and bequest, both as *notions* (philosophical category) and as *institutes* (social formation) in order to offer a clearer understanding of these phenomena.

Key words: *notion of heritage, institute of bequest, heritage studies, knowledge community*

Завод за уџбенике, Београд

DOI 10.5937/kultura20670320

УДК 14:929 Видовић Ж.

061.27 Видовић Ж.

оригиналан научни рад

ПИСАНА ЗАОСТАВШТИНА И УСМЕНО ЗАВЕШТАЊЕ

НАСЛЕЂЕ ЖАРКА ВИДОВИЋА

Сажетак: *Рукописно и библиотечко наслеђе историчара цивилизације и историософа Жарка Видовића, као пример не сасвим типичног легата, указује на нека значајна питања легатства, које законодавство и културна политика заобилазе или их само подражавају. Будући да иза Видовића није нађен писани тестамент, а за њим је остала и богата рукописна заоставштина и они који брину о њој, отвара се другачије питање – питање осећања моралне обавезе у легатству. То питање упућује нас на личан однос легатора према својој заоставштини и на однос легатара према тој заоставштини, који проистичу из личног осећања дужности и морала. Аутентичност Видовићеве писане и усмене речи, његов брижљив однос према рукописима, снажне поруке које његови рукописи носе, али и његова личност, обавезали су његове легатаре да овај легат сачувају. Но, те обавезе не би било да није проистекла из личног осећања дужности Видовићевих настављача. Лични и међулични односи легатора и легатара обогаћују наслеђено и чине од заоставштине – завет, а свест свих учесника о доприносу заједничком културном добру кључна је и за остварење националног интереса.*

Кључне речи: *Жарко Видовић, рукописна заоставштина, однос легатора и легатара, осећање дужности, морално осећање, историјско сећање, завет*

ДЕЈАНА ОЦИЋ

Завет је једина могућа жива веза међу нараштајима (покољењима); једини језик којим можемо да се споразумемо са прецима, којих више нема, и са потомцима, којих још нема... ако нам је уопште стало до сагласности са онима којих нема!

Жарко Видовић¹

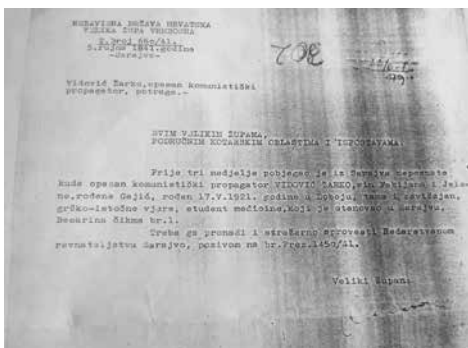
Једног мајског дана 2016. године на Новом гробљу у Београду, у присуству бројних пријатеља и поштовалаца, сахрањен је историчар цивилизације и историософ Жарко Видовић. Недуго потом, на иницијативу митрополита Амфилохија Радовића одржана је још једна свечаност: сакупили су се поштоваоци личности и дела Жарка Видовића с циљем да одлуче шта би најбоље било чинити с његовом рукописном и библиотечком заоставштином.²

Свој животни пут Жарко Видовић започео је у Тешњу, давне 1921. године, а заокружио га је богатим животним и списатељским искуством у Београду, у 95. години. По завршеној гимназији у Новом Саду, 1939. године, у Загребу је прва три семестра студирао медицину коју је у четвртном семестру заменио философијом. Као млади скојевац учествовао је у Априлском рату 1941. године. Те године, по распаду Краљевине Југославије и формирању Независне државе Хрватске, доспева у сарајевски затвор, одакле га, у мају 1942. године, транспортују у логор Јасеновац, који успева да преживи јер га одводе у радне логоре у Норвешку. Из логора у Норвешкој побегао је 1943. године у Шведску, где је као стипендиста Краљевине Шведске, до 1945. године, студирао на Универзитету у Упсали. По повратку у Југославију, ухапшен је због боравка и деловања у Шведској. По изласку из комунистичких затвора, из којих је ослобођен крајем 1947. године, услед недостатка доказа, изнова је започео студије 1948, уписујући философију, с које прелази на историју уметности. По завршетку студија, од фебруара 1953. године, ради као асистент-предавач на Катедри за историју уметности у Сарајеву. У међувремену је, 1958. године, након стипендијског боравка у Паризу, одбранио докторску тезу о Мештровићу на Филозофском факултету у Београду. Сарајевски универзитет напустио је 1961. године, те се преселио у Загреб, где је предавао Историју цивилизације на Свеучилишту, с кога је 1967. године, „због јавно израженог отпора агресивном наступању хрватског национализма и ширењу

1 Видовић, Ж. (1989) *Огледи о духовном искуству*, Београд: Сфаирос, стр. 219.

2 Свечани састанак одржан је 23. маја 2016. године, у стану Жарка Видовића, када је донет Закључак с потписима осамнаесторо присутних.

србофобије”³, прогнан. У Београду се запослио 1969. године у Институту за књижевност и уметност (у истој згради у којој је деценијама раније био смештен један од затвора у коме је, по повратку из Шведске, робијао), и тамо остаје да ради до одласка у пензију (1986).



Слика 1 Потерница НДХ за Видовићем

Као предратни, аутентични⁴ скојевац, Видовић је постао свестан историјског континуитета заједнице, што ће му се као логорашу, суоченим са смрћу, проживљеним искуством и потврдити. Као бегунац из логора критиковао је југословенску владу што је напустила свој народ. Као историчар уметности Видовић теоријски преиспитује важеће вредности, и то не само у уметности. Естетички и критички будно пратећи југословенску ликовну сцену, разматра не само естетичке критеријуме. У књизи о Мештровићу нијансирано упоређује скулпторску уметност и архитектуру, у *Огледима о самосвести* трансценденцијом одважно заштрава борбу с метафизичким вредностима Запада, за које сматра да не треба да буду и вредности српског народа. У књизи о Његошу открива да је кључ духовног трајања у поезији, односно уметности, и да је српски народ не епски ратнички, већ логорашки, литургијски, заветни.

Видовић је учесник и сведок важнијих историјских догађаја 20. и почетка 21. века, који је записивао своје проживљавање и виђење тих догађаја, не пропуштајући да се у белешкама осврне на временско-просторни контекст и да уочи сложене односе у кључним појавама једне епохе. После смрти таквих особа које су, као Видовић, значајне за националну па и светску културу, поставља се, званично или притајено, уз условљавање правно или из дубоке унутрашње потребе, с

3 Раденковић, Г. (2016) Упокојио се др Жарко Видовић, сајт Српске православне цркве http://www.spc.rs/sr/upokojio_se_dr_zharko_vidovitch

4 За разлику од идеолошког, партијског, титоистичког скојеваца – Видовић ће одлучно и јасно у својим рукописима указивати на ту разлику.

аргументима или без њих, из побуда узвишених или ниских – питање даљег опстанка онога што су те особе за собом оставиле. Будући тога свесни, чланови Иницијативног скупа за очување дела Жарка Видовића формирали су Одбор за попис његове писане заоставштине.⁵ Сви чланови пописне комисије познавали су Видовића и макар донекле били упућени у његов рад, а већина њих је потом укључена и у Одбор за издавање Видовићевих сабраних дела. Лично познанство за рад на заоставштини од националног значаја није неважно јер: „[...] овакви поклони имају и једну личну, готово интимну димензију.”⁶ Персонални легати, оно што су одређене личности оставиле за собом, свакако представљају фрагменте или сажетак живота те особе, али су и својеврстан показатељ остварености њиховог смисла. Стога је корисно ако су легатари, на неки начин, посредно или непосредно, дужи или краћи период, били у прилици да сведоче процесу настајања те заоставштине.

Да ли ће оно што је већином чинило смисао живота важних личности наставити да живи, и како ће трајати зависи од многих околности. Зависи од тога да ли је и како, писаном или усменом речју, легатор одредио шта ће се, и на који начин, похранити па и ко ће бити та особа или, чешће, институција која ће чувати оно што је он за собом оставио као лични прилог националној култури, као и да ли је успео да предвиди бројне могуће проблеме до којих ће доћи кад њега више не буде. Потом зависи од тога да ли је покојникова жеља добро спроведена, да ли се његова усмена реч добро разумела у случају да су правни наследници заоставштину неком поклонили. Уколико је за старање именован појединац зависиће и од тога колико ће дуго онај коме је оставштину поверена поживети да успе да је сачува до следећих генерација које ће је преузети.

Имајући све то у виду, могло би деловати помало необично што Видовић, иако очигледно свестан значаја чувања духовног наслеђа, међу својим списима није оставио писаног трага, нешто налик тестаменту, о томе шта би желео да се учини с његовом заоставштином. Уместо тога, онима који су за њим остали оставио је сећање на своје речи: повремено је

5 У Одбор за попис именовани су: Ђакон др Драган Ашковић, доцент на Богословском факултету Универзитета у Београду; проф. др Милош Ковић, тада доцент на Филозофском факултету Универзитета у Београду; Богдан Златић, дипл. правник, службеник; Дејана Оцић, дипл. филозоф, уредник за лексикографију, и Милош Тутуш, дипл. теолог из Београда.

6 Жељски, Т. (2015) Легат проф. др Ђорђа Живановића у библиотеци Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, *Зборник Матице српске за славистику* бр. 87, Нови Сад: Матица српска, стр. 267.

казивао да би желео да рукописи буду сачувани и наводио је ко би могли да буду потенцијални легатари.⁷ Рекло би се да је имао вере да ће речено бити и учињено, а чини се као да није хтео никога да обавезује, као да је желео да ту одлуку препусти процени оних до којих ће ти рукописи доспети, а то ће истовремено бити и својеврсни тест трајања, односно пролазности онога што је за собом оставио. Као да је знао да ће жељено пре бити учињено ако се он лично обрати појединцима, него ако се уговором, правно, задужи нека институција. Као да је знао да институције, и поред свих правних заштита, саме по себи не морају бити гаранција да ће се рукописи савесно чувати.

Но, иако Видовић није начинио тестамент, његова рукописна заоставштина сама по себи јесте нека врста *тестамент* – јер све што је записивао остављао је у нади да ће то неке значити. То је сасвим у складу с његовим записима о *личности*, о *осећању*. О осећању моралном, о осећању дужности. Он пише о осећању дужности, о категоричком императиву, да је то – *императив осећања!*⁸

„То *морално осећање* је *категорички императив* повезаности генерација у непрекинути ланац заједнице која кроз векове (тј. историјски, изнад времена, силе пролазности) *остаје – у осећању! – једна иста* у низу генерација (‘Где ја стадох, Ти продужи – Што не могах, Ти одужи!’)...”⁹

Не оставивши тестамент а пишући о личности, осећању и моралу – оставио нам је више од тестаментa – оставио нам је *завет*.

Видовићеви записи о кантовском категоричком императиву потврђују да је знао да се не може, правном или другом силом натерати неко да нешто цени и да има осећање моралне обавезе према томе, ако та обавеза не проистиче из њега самог, из његове личности. А то осећање обавезе проистиче из личности у којој нам је искуство о *прошлом* да га треба сачувати за *будуће*.

„Правна и морална свест се јављају само из *духовног* искуства, из човекова искуства *духовне* заједнице, јер правна и

7 Пре свих, и најчешће, Видовић је наводио Милоша Ковића и Милоша Тутуша.

8 „Категорију личности Кант је наслутио кад је морални императив, слободу воље и тежњу добру заједнице приписао само осећању, а не разуму, мишљењу”; Видовић, Ж. *Српско-европски речник трансценденције*, необјављени рукопис.

9 Исто.

морална свест су свест *личности*, а личност се јавља само у *духовном* осећању (у трансценденцији).¹⁰

Тако је у овом смислу, као завет, *усмена реч* далеко јача од писаног текста законодавства, јер је она и покретач, односно „морални закон у мени да може бити основ општег законодавства“¹¹...

Да ли иједно наслеђе има ту вредност, тај терет, ту тежину, као кад се (писана или неписана) *реч* остави у наслеђе? Код права су присутни спољни елементи принуде, код усмене речи принуде су унутрашње. Најјача принуда проистиче из личне одговорности. Осећање дужности код онога коме је нешто вредно, као што је легат, поверено на чување изазива и осећање да је тиме почаствован, а и јесте реч о свечаном чину. Особа којој је нешто вредно поверено мора дубоко да верује у ту вредност и да осећа дужност која му неће бити наметнута споља већ ће га дубоко обавезивати изнутра.

Управо с тим осећањем дужности, чланови Одбора за попис рукописне заоставштине Жарка Видовића започели су физичку обраду његове писане заоставштине у стану у ком је живео и радио, пописивањем, разврставањем и фотографисањем материјала који је оцењен као вредан. У раду Одбора значајну помоћ су пружила управо усмена упутства самог Видовића која је он за живота давао, пре свих, Милошу Тутушу, с којим је и започео заједничко пописивање, а који ће касније постати управник Задужбине „Жарко Видовић“¹².

По завршеном попису првог и главног дела рукописа они су предати на старање Библиотеци Патријаршије Српске православне цркве, док је непописан Видовићев библиотечки фонд смештен на Богословски факултет, а неколико дневника, верзије прелома две објављене књиге, картице, свешнице, књиге из уметности, позивнице, кутија с личним и породичним фотографијама, и слично, привремено се чувају у просторијама Завода за уџбенике. Институције у којима је легат смештен нашле су се за неко време „на услузи“, пре свега захваљујући појединцима који су свесни

10 Видовић, Ж. (1989) *Огледи о духовном искуству*, Сфаирос, Београд, стр. 324–325.

11 Видовић, Ж. *Српско-европски речник трансценденције*, необјављени рукопис.

12 Задужбину је основао након пописа, на иницијативу легатара, Свети Архиепископски Синод Српске православне цркве, одлуком број 869/зап. 690 од 21. 6. 2018. с главним циљем да сачува личност и дело Жарка Видовића. Од оснивања Задужбина интензивно ради на објављивању његових сабраних дела.

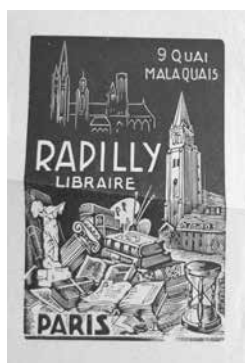
Видовићевог значаја за српску културу, док се за Задужбину не нађе одговарајући простор.

Жарко Видовић је за собом оставио рукописе које је поделио у фасцикле обележене бројевима. Водио је рачуна да о својим рукописима и њиховом настанку остави трага, те је бележио прецизну евиденцију. Фасцикле је пописао у одређеним свескама, с детаљним описом њихових садржаја, понекад и с образложењем околности у којима су рукописи настајали. Записивао је, како на једном месту наводи, „преглед, нумерацију, опис и класификацију рукописа” (1995). Према бројевима фасцикли Видовић је, међутим, записивао информације не само о својим рукописима и о догађајима из свог живота. Давао је он кратак опис, али и напомене, примедбе, забелешке, датуме скупова, белешке о излагањима својим и туђим, коментарисао, умногоме критички, догађаје који иначе често остану незабележени а временом се покаже да су значајни. О текстовима које је писао за скупове већином је наводио и одређене чињенице о скупу, али и своје коментаре одређених излагања. Све то сада представља сведочења изузетно драгоцене за друштвену историју на овим просторима.

Занимљива је и Видовићева библиотечка заоставштина: не само по избору књига, већ и према начину на који је он те књиге читао, по подвлачењима, као и по бројним белешкама на њиховим маргинама, уочава се да је Видовић непрестано био у дијалогу с писцем дела које чита. Његова заоставштина открива да су у рукописима уметнуте картице којима се служио приликом читања, што представља својеврсно, врло оригинално линковање ауторовог текста и литературе.



Слика 2 Лични документ са студијског боравка у Паризу



Слика 3 Проспект париске књижаре

Тако рад на попису Видовићевих рукописа представља преглед његовог живота и дела, али истовремено и увид у читаву једну епоху. Остарилац ове заоставштине поживео је

готово цео век, а његови писани трагови о томе показаће се као својеврсни подсетници који упућују на многе давно прошле и подоста заборављене догађаје. Да нема тих његових записа, али и усмених речи, односно оних особа који ће те речи запамтити, не би се довољно знало о јасеновачком страдању Вукашина Мандрапе, о пореклу популарне песме *Бурђевдан*, о томе како је његов професор Светозар Радојчић за време свог логоровања у Оснабрику склопио храм, сликао иконе и служио литургију, па је и савезничке, француске официре у то укључио и на њиховом им језику држао предавања о српској уметности. Видовић је у Шведској друговао с режисером Ингмаром Бергманом (*Ernst Ingmar Bergman*), у Паризу се дружио с писцем Жорж Переком (*Georges Perec*), коме ће послужити и као инспирација за главни лик романа *Сарајевски атентат*.

Неко ко је био искрени скојевац и истински верник, ко је преживео хапшења усташа, нациста и комуниста, надживео сина а ћерку упознао тек пред крај живота... имао је шта да каже. Макар и да је само сведочио о догађајима, а он им је придодao и свој лични, критички осврт, одлично их анализирајући али и синтетички их повезујући. Тако су настале заиста аутентичне мисли које свакако треба сачувати.

Све у вези с Видовићем, као и сам његов живот, некако је другачије. Тако и његов легат не носи званично тај назив, као што ни за живота није одредио коме ће припасти. Али је током њиховог настајања својим рукописима приступао трудећи се да олакша и објасни онима, ако их буде било, који ће о њима водити бригу. О снази онога што је писао казује и одлучност његових поштовалаца да се његово дело не препусти заборау.

Видовић сам је и узор за чување личне архиве, у погледу реда, организованости, али и систематичности. И више од тога: он је пример *легата као завета* – према усменој речи да се сачува писано дело. Не би ни Видовић тако писао о томе да сам то није – *осетио*. Да кроз то духовно искуство није лично прошао. Сам је био својеврсни легатар, јер чувао је сећање на логораше, на страдалнике, сећао се и свога професора, који се опет и то у заробљеништву, сећао својих претходника. Видовић сматра да је заслуга „јединственог професора” била „свест о одлучујућој улози уметности у стварању и чувању завета, тог јединог смисла историје и ’система вредности’, живе душе народа, и (заветне) историјске свести сваке личности!”¹³ Захваљујући Видовићевом

13 Видовић, Ж. (2018) *Библио-био-графија 1948–2015*, Задужбина „Жарко Видовић”, Београд, стр. 65.

сећању на Радојчића, ми памтимо и Видовића и Радојчића, а можда ће се и нас самих само по том памћењу неко касније сетити... Но, и то сећање није једино зарад нас самих већ ради историјског трајања нације у које се наше трајање уграђује. То трајање је бесмртност. Управо у том низу смртних генерација траје *бесмртна заједница*.

„А само у сфери такве сагласности човек је способан да служи нечему што је изнад самих његових интереса; у тој сфери је способан да се поистовети са било ким ко он сам није; у тој сфери је у стању да осећа и саосећа, да буде и *словесан*, Слову (Логосу) сличан: као у поезији! Завет је, дакле, духован, али... Завет је и *једина могућа супстанција нације* као надсветовне (надисторијске и надинтересне) заједнице. Он је у надбитију: у другој сфери није ни могућ!”¹⁴

Легати су траг нечег прошлог, које тако и даље траје, а ако се чувају трајаће и духовна будућност заједнице.

Завет је међугенерациско трајање. Стога њега чини и лични однос онога за којим он остаје, али и однос онога који га се прихвата. Према Видовићу, само историјски освешћени, дакле свесни тог континуитета, можемо сачувати сећање, повест, и пренети га будућим поколењима. Тако чувари дају свој допринос духовном наслеђу.

Стога није неважно питање шта ће тај коме је остављено – с тим даље учинити? С којим циљем, и који ће смисао у томе пронаћи. Колико ће себе дати, коју жртву приложити. Судећи по записима Жарка Видовића, реч је и о дужности нечијој да чува оно што му је остављено. Но, и то лично, интимно осећање дужности, може се неговати, васпитавати. А то би могла бити значајна улога државе, уколико јој је таква културна политика.

Услов за постојање било каквог легата, задужбине или фондације је њихова правна заснованост. Они морају да имају оснивачки акт којим се утврђује начин и услови деловања, као и то под чију ће надлежност која дужност спадати. Будући да је реч о деликатном проблему наслеђивања, тиме се оставштина штити од могућих злоупотреба. Но, и у Закону о наслеђивању помињу се „дужност” и „достојност”¹⁵. Ипак, правна акта не могу сасвим укључити другу врсту обавезе на коју се у савремено доба, нарочито међу државним службеницима, све мање мисли – на обавезу личну, моралну.

14 Видовић, Ж. (1989), нав. дело, стр. 219.

15 Закон о наслеђивању: 46/1995-1689, 101/2003-18 (УСРС), 6/2015-6, чланови 4, 5 и 6 тичу се недостојности за наслеђивање.

Правом се регулише проблем власништва, својине, да ли је она приватна, државна, национална, али се заветно „регулише” национално културно добро, рецимо, у случају да „то није моје” – ипак је моје да учиним све што могу да га сачувам. Легати су управо појединачан допринос одређених личности који су историјски били свесни културних вредности једног народа.



Слика 4 Интервју за *Свијет*, 1959.

У основи овакве, легатске, врсте наслеђивања пре свега је обичај *даривања*. Даривање подразумева несебичност, дакле одвајање од дела себе, нечег драгог, и колико је то нешто драже то је несебичније. „Сваки чин добротинства има свој утицај на много ширу област од локалне. Изградња бољег друштва, етичких норми и општег морала народа може бити понукана племенитим чином даривања легата. Тиме се оживљава установљавање позитивног система вредности, подстиче се брига о традицији, о појединцу који је дао допринос какав треба следити, гради се будућност на стаменим темељима колективног памћења једне нације.”¹⁶ Чак и када је реч о материјалном даривању – односи се на нематеријално – када се наслеђе може духовно умножити, раширити... Дар, поклон, посредно или непосредно је остављен, али у случају легата не за лично коришћење већ је то дар који се предаје – на чување. Ту је за сам легат од великог значаја узајамни однос легатора и легатара али и однос сваког од њих према предмету наслеђивања. „Ради се о бесплатности поклањања и тај гест се извршава добровољно. [...] Поклонопримац који је преузео поклоњену имовину одговоран је за њу.”¹⁷ То је основ на коме ће легат суштински почивати, захваљујући коме ће опстати. Од тога ће зависити и колико се оставштина

16 Арбутина, Н. В. (2016) *Легат у библиотеци*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 225.

17 Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 56.

цени, колико се о њој зна, колико се даље преноси, и на који начин се „користи“... И управо то је оно што би требало да буде обухваћено, не само формално, културном политиком. Културном политиком требало би неговати културу даривања, као и поштовање према дародавцима али и поштовање спрам пожртвованости чувара.

И културну политику креирају *личности* оних који доносе правна акта, и оних који их спроводе. Зато је битно и каква је личност која то чини. Јер културна будућност народа зависи од тога како се та личност опходи према ономе што је неко оставио поколењима. Ни легатор није то оставио само да би он остао упамћен, већ и да допринесе заједничком сећању. Као што су то чинили давнашњи иконописци и фрескописци, који се без потписа уписаше у вечност.

Уколико и личност која утиче на културну политику, а која спаја или раздваја легатора и легатара, у себи има осећање моралне обавезе – трајање ће се наставити, уколико не – настаће чворови у којима ће бити заустављен крвоток трајања. И то је највећа опасност за сваку врсту легата. Као и супротно, докле год постоји макар једна жила куцавица – траје и бесмртност, као што призренска Задужбина Симе Игуманова, светли пример српског наслеђа, „своју мисију остварује од 1882. године, са прекидима, до данас“¹⁸. Сима Игуманов „у Кијеву је написао духовно завештање у којем је сав капитал поклањао српским школама у Старој Србији“¹⁹ и која најбоље траје док је самостална, независна од државе, где би се могло саосећати с Видовићевим вапајем: „Да националне институције буду одвојене од државе као што је и морал (осећање дужности) одвојен од закона и правне обавезе!“²⁰

Ако би културна политика државе била као што је, на пример, културна политика породице Ђорђа Михаиловића – чувара Солунског гробља, својеврсног легата, личности која је заветована осећањем дужности према сећању на страдале, која својом жртвом њиховим жртвама даје смисао, одужујући се тако и својој породици и своме народу – институт

18 Новаков, А. и Павловић, З. (2019) *Задужбина Симе Андрејевића Игуманова – губитак самосталности* (1946), Зборник радова са Међународног научног скупа на тему „Државно-црквено право кроз векове“, Митрополија црногорско-приморска, Београд, Будва: Институт за упоредно право, стр. 243–262.

19 Исто.

20 Видовић, Ж. (2019) *И вера је уметност*, Београд: Задужбина „Жарко Видовић“, стр. 331.

легата представљао би заиста чврст темељ за националну тврђаву културе.²¹

Легати – све што је прошло а опет остало да траје, и даље се чувају као залог културне будућности заједнице. Није ли важно за сваки легат, сваку задужбину да се они развијају, умножавају, да се за њих чује, да живе? Само тако они заиста оправдавају своју улогу и потврђују свој смисао.

Надајмо се да ће светлих примера у српској културној политици бити све више, и да ће Задужбина Жарка Видовића остати међу њима, а биће их уколико буде и више појединаца с осећањем моралне обавезе. Када таквих личности буде међу онима који одлучују засигурно ће еволуирати и српска културна политика. До тада не треба заборавити да је у сплету важних чинилаца у опстајању легата од пресудне важности не само *шта* већ и *кога* неко, писаном или усменом речју, остави за собом.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

Видовић, Ж. (1989) *Огледи о духовном искуству*, Београд: Сфаирос.

Видовић, Ж. (2018) *Библио-био-графија 1948–2015*, Београд: Задужбина „Жарко Видовић”.

Видовић, Ж. (2019) *И вера је уметност*, Београд: Задужбина „Жарко Видовић”.

Видовић, Ж. *Српско-европски речник трансценденције*, рукопис.

Арбутина, Н. В. (2016) *Легат у библиотеци*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Београд.

Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd.

Жељски, Т. (2015) Легат проф. др Ђорђа Живановића у библиотеци Катедре за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду, *Зборник Матице српске за славистику* бр. 87, Нови Сад: Матица српска, стр. 265–269.

Закон о наслеђивању: 46/1995-1689, 101/2003-18 (УСРС), 6/2015-6, доступно на: [http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SlGlasnik-Portal/eli/rep/sgr/skupstina/zakon/1995/46/1/reg](http://www.pravno-informacioni-sistem.rs/SlGlasnikPortal/eli/rep/sgr/skupstina/zakon/1995/46/1/reg)

Новаков, А. и Павловић, З. (2019) Задужбина Симе Андрејевића Игуманова – губитак самосталности (1946), *Зборник радова са Међународног научног скупа на тему „Државно-црквено право*

21 Многи су чули за Ђорђа Михаиловића, али је он тек недавно постао српски држављанин. Да ли представници државе мисле о томе ко ће га наследити?

крз векове”, Митрополија црногорско-приморска, Београд,
Будва: Институт за упоредно право, стр. 243–262.

Предлог стратегије развоја културе Републике Србије од 2017,
сајт Министарства културе и информисања Републике Србије,
<http://www.kultura.gov.rs/cyr/dokumenti/predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027-/-predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027->

Раденковић, Г. (2016) Упокојио се др Жарко Видовић, сајт Српске
православне цркве http://www.spc.rs/sr/upokojio_se_dr_zharko_vidovitch

Порекло илустрација:

Фотографије докумената и исечака сачуваних у Рукописној
заоставштини Жарка Видовића.

Dejana Osić

Institute for Textbooks and Teaching Aids, Belgrade

WRITTEN LEGACY AND VERBAL ENDOWMENT:

THE LEGACY OF ŽARKO VIDOVIĆ

Abstract

The hand-written and bibliophilic legacy of the historian of civilization and the historiosopher Žarko Vidović, as an example of a not quite typical legate, points to some significant issues of legacy which legislation and cultural policy avoid or include only implicitly. In view of the fact that a written testament has not been found after Vidović’s death and that his successors wanted to preserve the rich written legacy he had left behind, a different question arose – the question of moral obligation in care of legacies. That question has directed us to the personal attitude of the legator towards his legacy, and to the relation of the legatee towards the legacy, which stems from a personal sense of duty and morality. The authenticity of Vidović’s written and oral testimonials, his careful attitude towards manuscripts and strong messages that his manuscripts and also his personality carry, have obliged his legatees to preserve well this legacy. However, that obligation would not exist if it did not stem from a personal feeling of duty of Vidović’s successors. The personal and interpersonal relations between legators and legatees enrich the inheritance and transform it into a legate. Thus, awareness of all the participants about the contribution to the common cultural values is also crucial for the realization of national interest.

Key words: *Žarko Vidović, written legacy, relation between legator and legatee, sense of duty, moral feeling, historical memory, testament*

Галерија Матице српске, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura2067045P
УДК 069.41:7(497.113)"1990/..."
069.51:7(497.113)"1990/..."

оригиналан научни рад

ПОКЛОН-ЗБИРКЕ ГАЛЕРИЈЕ МАТИЦЕ СРПСКЕ КАО ЈЕДАН МОГУЋИ МОДЕЛ БРИГЕ О ЛЕГАТИМА

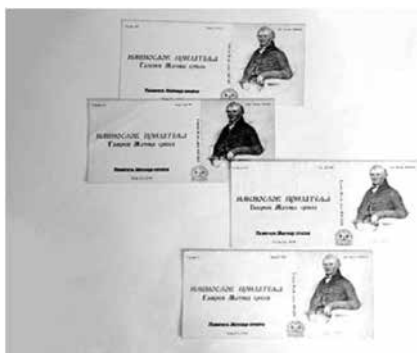
Сажетак: Галерија Матице српске започела је током 90-тих година 20. века серију изложби Поклон-збирки како би јавности представила поклоњена дела која су почела да стижу у специфичним историјским околностима. Током година се модел презентације унапређивао и усложњавао, а изложбе су уместо једноликих каталога добиле обимне публикације са расправним текстовима и репродукцијама свих поклоњених радова. Поред актуелних поклона, Галерија је представила и раније примљене дарове како би указала на важност филантропије и даровање уметничких дела националним установама културе. Временом се серија поклон-збирки развила у узорни модел формирања легата кроз заједнички рад уметника или колекционара с једне стране, и кустоса Галерије с друге стране. Заједничка посвећеност одабиру, излагању и публикавању поклоњених дела допринела је квалитету поклон-збирки, али истовремено и задовољству уметника, њихових наследника или колекционара због учињеног поклона. Акцентовање значаја појединца, у овом случају дародавца, за делатност установе и националне културе у целини, видљива је кроз захвалност коју им Галерија указује током представљања поклон-збирки.

Кључне речи: Галерија Матице српске, поклон-збирка, дародавци, колекција, легати

Историјат даривања у Матици српској

Галерија Матице српске је једна од најстаријих националних музејских установа која баштини фонд од близу 10.000 уметничких предмета. Своје формирање започела је још у 19. веку у оквиру Матице српске као Српска народна збирка или Музеум основан 1847. године, са идејом да прикупља све оне предмете који су значајни за историју српског народа. Од самих почетака Музеум је био усмерен на дарове знаменитих Срба, свесних да својим деловањем остављају траг у времену. Формирање колекције започето је и пре званичног оснивања Музеума даром од 11 породичних портрета Саве Текелије, почасног председника и великог добротвора. Сава Текелија је уочио значај образовања и школовања за развој једне нације, али и неопходност оснивања установа као стожера изградње националног идентитета. Свом родољубивом гесту даровања задужбине Текелијанум српском народу, како би подстакао школовање младих Срба у Будимпешти, придодao је и поклон породичних портрета и указао на важност предмета визуелне уметности за креирање националног идентитета и културе сећања. Јединственим даром породичних портрета Сава Текелија створио је модел задужбинарства који је постао узоран за српске интелектуалце, племиће и велепоседнике окупљене око Матице српске. Извесно је да је управо овај поклон подстакао Теодора Павловића, првог Матичиног секретара, да покрене оснивање Музеума 1847. године. У деценијама које су следиле фонд Музеја Матице српске се често увећавао даровима појединачних дела или групе уметничких и историјских предмета. Имена дародаваца су бележена, упућивана су им писма-захвалнице, а значајнији поклони објављивани су у штампи. Пресељењем Матице српске у Нови Сад 1864. године настављен је рад на увећању колекција Музеја, углавном поруџбинама портрета часника Матице српске и њених добротвора. Велики помак учињен је отварањем Музеја за јавност 1933. године, када је први пут публици приказано све оно што је прикупљено под Матичиним кровом. Отварање према јавности утицало је на пораст броја дародаваца који су осетили потребу да допринесу раду Музеја и дарују уметничка дела. Након отварања музеја у оквиру рубрике „Музеј Матице српске” у гласилу *Глас Матице српске* објављивана су имена приложника и попис дарованих дела. На тај начин је истицан значај и вредност даровања уз захвалност појединцима. Издвајањем Галерије Матице српске 1947. године, настављен је предани рад на прикупљању, обради и представљању дела националне ликовне уметности, али и пракса увећања фонда путем поклона. Пресељењем

у сопствену зграду 1958. године и сталном професионализацијом рада стручних служби и унапређењем музејских стандарда, колекција се непрекидно увећавала и откупима и поклонима. Дародавци су и даље евидентирани, захвалност им је исказивана путем захвалних писама а њихова имена истицана су на Почасној табли пријатеља у холу Галерије и објављивана у Годишњим извештајима и публикацијама Галерије Матице српске. Почевши од 1990. године, уведена је пракса одржавања свечаних седница поводом Дана Галерије на којој су додељиване захвалнице дародавцима и сарадницима. Та пракса траје и данас. Поводом обележавања 150 година од оснивања Музеума 1997. године покренуто је годишње гласило *Именослов Галерије Матице српске* у коме су навођена имена свих оних који су својим даровима, радом или донацијама допринели раду Галерије Матице српске у претходној години. На тим темељима, током 2006. године Галерија је, у складу са устаљеном праксом европских музеја, основала Клуб пријатеља у оквиру ког су уведене две категорије: појединачни пријатељи, односно велики добротвор, добротвор и дародавац, као и институционални пријатељи у категоријама патрон, покровитељ, велики пријатељ и пријатељ. Био је то начин да се пракса даровања и добротворства настави али и подстакне у складу с потребама актуелног тренутка и духа времена у коме живимо.



Слика 1 *Гласило Именослов Галерије Матице Српске*
Покретање серије изложби
Поклон-збирки у Галерији Матице српске

Током деведесетих година 20. века, у политички и економски турбулентном периоду српске државе, Галерија Матице српске била је приморана да редефинише своју програмску делатност. У недостатку финансијских средстава и могућности реализације међународне сарадње у неизвесним временима, окренула се приређивању изложби из фонда које је представљала у свом простору али и у другим музејским установама у Србији. Истовремено, осмишљен је

нови модел изложби са предзнаком поклон-збирка као специфичан вид изложбене активности, с намером да се јавности представе примљени поклони и њихови дародавци. Тих година, у немогућности да свој фонд попуњава планским откупима, одабиром дела која недостају или која попуњавају колекцију, Галерија је била усмерена на поклоне као једини могући модел попуњавања колекције. Истовремено, овај вид изложби није захтевао трошкове транспорта и осигурања те је њихова реализација била једноставна и није подразумевала значајнија финансијска средства. Дуга историја примања уметничких дела и свест о значају задужбинарства подстакла је управу Галерије да установи модел поклон-збирке као посебан тип изложби који, ево, успешно траје већ три деценије.

Први пут је 1990. године у Галерији јавно представљен један поклон уметничких дела на изложби „Поклон Јована и Милане Бицички”. Брачни пар Бицички даровао је 14 дела сликара Милана Бицичког која су овом приликом представљена јавности. Исте године из Народног музеја у Београду преузета је изложба „Поклон-збирка Арсе и Војке Милатовић”, која је обухватала дела поклоњена овом музеју. Овакав вид јавног презентовања поклоњених радова за Матицу је био нов и подстицајан да се и у Галерији започне истоимени циклус. Подстакнута називом гостујуће изложбе из Народног музеја у Београду, Галерија је током деведесетих година реализовала читав низ изложби – поклон-збирки које су у Галерију стигле као дарови уметника, њихових породица и наследника, или колекционара.

Током 1994. године одржана је изложба „Поклон-збирка Вере Мијатовић – радови Саве Стојкова”, затим 1995. године „Поклон-збирка Јелене и Стојана Трумића”. У оквиру редовне Галеријске делатности 1997. године реализоване су изложбе: „Поклон-збирка Јована и мр Милане Бицички” и „Поклон-збирка Владимира Богдановића”. Наредне, 1998. године реализована је изложба „Дела Павла Паје Радовановића – Поклон-збирка Горане Штрабац”, а током 2000. године уследиле су „Поклон-збирка Саве Стојкова”, „Поклон-збирка Павла Блесића” и „Поклон-збирка Иванке Ацин”.

У 21. веку смо наставили са приређивањем изложби поклон-збирки, а само током 2001. године реализоване су чак 4 изложбе. „Поклон-збирка Олге и Драгана Ивковића” је обухватила 105 радова архитекте Драгана Ивковића и две мапе репродукција поклоњених током 2000. и 2001. године. „Поклон-збирка Емине Чаме Лорбек” обухватила је чак 152 дела изведена различитим цртачким и графичким техникама. Поред својих дела уметница је поклонила и неколико радова

савремених српских и европских сликара који доприносе разумевању ликовних тенденција на југословенском простору у другој половини 20. века. Исте године приређене су истовремено две изложбе брачног пара Мојак: „Поклон-збирка Ари Мојак” и „Поклон-збирка Петра Мојака”, који су даровали своје радове у техници цртежа, слика и керамике (2001); затим, наредне 2002. године реализована је изложба „Поклон-збирка Вере Хаџи Мијатовић Стричевић”, добротворке и колекционарке која је, уз претходно даровану збирку слика Саве Стојкова, даровала своју колекцију бројних српских сликара 20. века. Исте године приређена је и изложба „Поклон-збирка Браце Бонифација српског сликара из Канаде”, која је обухватила 9 поклоњених радова сликара српског порекла који је свој животни пут везао за Канаду. И, коначно, 2003. године представљена је „Поклон-збирка Мирне Средовић Ђорђичковић” која је поклонила 101 вајарско дело своје мајке, познате вајарке Славке Петровић Средовић, и седам дела других стваралаца.



Слика 2 Каталог изложбе Поклон-збирки

Овакав тип изложби имао је двојаку улогу. Он је кроз јавно презентовање поклоњених радова уметника, наследника или колекционара популаризовао овај вид доброчинства и друштвено одговорног понашања и самим тим био нека врста омажа и захвалности поклонодавцу. Истовремено, био је то подстицај за друге да се на сличан начин укључе у рад Галерије и допринесу увећању њене колекције. Суштински, била је то у Матици од раније позната пракса задужбичарства која је сада добила нову форму током деведесетих година 20. века.

Све наведене изложбе имале су једноставне једнолистне каталоге у форми флајера који су обухватили биографске податке о дародавцу и попис поклоњених радова. Акцент је био на публикавању пописа примљених дела и на њиховом излагању јавности. У овако скромној штампаној форми није постојала могућност да се представи и обради целокупан уметнички опус аутора или биографија поклонодавца.

*Унапређење модела презентације
Поклон-збирки*

Серија овако конципираних изложби наставила се следећим низом: „Поклон-збирка Вање Краут” реализована је 2005. године; „Поклон-збирка Милене Јефтић Ничеве Костић” и „Поклон-збирка Марице Радојчић” 2009. и „Поклон-збирка Ружице Бебе Павловић” 2011. године. Историчарка уметности Вања Краут поклонила је јединствену збирку од 180 цртежа и графика коју је сакупила током каријере кустоса Народног музеја. Истовремено, три уметнице су, у сарадњи с кустосима Галерије, сачиниле одабир из својих уметничких опуса и направиле пресек целокупног стваралаштва из различитих фаза и у разноврсним техникама ликовног изражавања. Ова серија показала је значајан напредак како у процесу формирања поклон-збирки, тако и у квалитету њихове презентације јавности.



Слика 3 Каталог изложбе

Поклон-збирка Вање Краут и отварање изложбе

Серија изложби поклон-збирки, које су раније имале каталоге у форми флајера односно листа, добила је свој нови визуелни идентитет. У 2005. години, поводом изложбе „Поклон-збирка Вање Краут” реализован је први каталог поклон-збирке, с уводним текстом Љубице Миљковић и комплетним каталогом радова и свим репродукованим делима, који је сачинила Мирјана Брмбота. Том изложбом установљена је нова форма публикација поклон-збирки и одлучено је да морају имати расправни текст и каталог свих поклоњених радова са репродукцијама. На тим основама унапређен је систем приказивања поклон-збирки. У наредним годинама студијски текст о стваралаштву Милене Јефтић Ничеве Костић и Марице Радојчић написала је проф. др Ирина Суботић, дугогодишња сарадница Галерије, док је текст о стваралаштву Ружице Бебе Павловић написала Мирјана Брмбота, кустоскиња Галерије.



Слика 4 Отварање изложбе Поклон-збирка Марице Радојчић и
Отварање изложбе Поклон-збирка Ружице Бебе Павловић

Поред новодобијених поклон-збирки почетком 20. века, унапређењем изложби и едиције пратећих каталога, одлучено је и да се обраде, публикују и јавности представе раније примљене поклон-збирке. На тим основама је 2006. године приређена изложба „Поклон-збирка Милоша Бокшана” коју је припремила Емица Милошевић, кустоскиња Галерије Матице српске са жељом да јавности представи дар овог познатог новосадског адвоката и колекционара, који је био активно укључен у рад Матице српске у међуратном периоду. Свој поклон Музеју учинио је у годинама након његовог отварања за јавност, а касније је тестаментом оставио значајан број дела. Поводом обележавања 160 година оснивања Музеума Матице српске 2007. године, реализована је изложба „Поклон-збирка Саве Текелије” за коју је расправни текст писала кустоскиња Снежана Мишић. Циљ ових изложби био је да се струка и јавност подсети на велике дародавце претходних времена и истовремено подстакну савремени колекционари за сличан чин даривања. Кустоскиња Вања Краут била је један од тих нових колекционара, а убрзо су своју колекцију графика, цртежа и комбинованих техника аутора 20. века поклонили историчарка уметности Вера Јовановић Дунђин и књижевник Јован Дунђин. Поклон-збирка коју су даровали 2011. године укупно броји 284 уметничка рада: две штампане мапе графика, 5 самосталних цртежа сликара Стевана Максимовића и јединствену мапу скица Милана Керца. Због особености те збирке она још није представљена јавности али се њено излагање планира у наредним годинама.

Поред комплекснијег каталога, саме изложбе поклон-збирки добиле су озбиљнији и садржајнији модел реализације. Током трајања изложбе „Поклон-збирка Милене Јефтић Ничеве Костић” одржана је радионица за децу предшколског и нижег школског узраста „Пронађите тигра”. Био је то први едукативни програм за децу прилагођен актуелној изложби поклон-збирке. Након тога, у духу својих редовних пратећих активности током трајања изложби, приређивани

су различити програми: тумачења аутора, разговори са уметницима и едукативне радионице. Тиме су изложбе поклон-збирки добиле исти третман као и све друге изложбе у ГМС.



Слика 5 Отварање изложбе

Поклон-збирка Милене Јефтић Ничева Костић

Посвећеним бављењем примљеним легатима Галерија Матице српске је стекла поверење како савремених уметника, тако и наследника уметника и колекционара. О томе говоре бројни дарови који пристижу и збирке које су формиране током последњих деценија. Путем поклон-збирки Галерија је почетком 20. века значајно увећала свој фонд савременог сликарства. Своја дела поклонили су нови дародавци: Милена Јефтић Ничева Костић, Марица Радојчић и Ружица Беба Павловић, а своје, већ раније дароване поклон-збирке допунили су Сава и Мирослава Сандић, Петар Ђурчић, Вера Зарић и Емина Чамо Лорбек.

Известан преокрет у квалитету поклон-збирки уочљив је у неколико последњих великих дарова. Везаност појединих уметника за рад Музеума присутна је од самих почетака његовог деловања. Матица је још од 19. века имала своје привилеговане сликаре. На почетку то су били уметници ангажовани на стварању Пантеона, колекције портрета часника Матице српске, а крајем века су то сликари стипендисти који су се захваљујући задужбинама школовали на европским уметничким академијама. Затим, у 20. веку у њеном раду активно су учествовали познати ствараоци као што су Урош Предић, Ђорђе Јовановић или Милан Коњовић. Током последњих година као уметници блиски Галерији истакли су се Вера Зарић и Петар Ђурчић. Присутни на свим Галеријским дешавањима и активни у попуњавању колекције портрета управника Галерије Матице српске, постали су део свакодневног живота установе. Свако од њих поклонио је изузетан број својих радова. Вера Зарић поклонила је 121 дело – слике и цртеже, а Петар Ђурчић 174 дела, слике, цртеже и пастеле. Захваљујући његовом вишедеценијском

пријатељству с некадашњим управником Миланом Соларовим и кустосом Галерије Ратомиром Кулићем, објављен је пратећи каталог особене садржине са три текста ових аутора, настао у њиховом јединственом стручном дијалогу. Текст о Вери Зарић написала је кустоскиња Јелена Огњановић након посвећеног изучавања њеног рада и дугих разговора са уметницом. Галерија се својим дародавцима одужила великим изложбама и опсежним каталозима који су још више учврстили пријатељство са установом и допринели међусобном уважавању.



Слика 6 Отварање изложбе Поклон-збирка Петра Ђурчића и
Отварање изложбе Поклон-збирка Вере Зарић

Важност коју Галерија посвећује поклон-збиркама видљива је и у опредељењу да се, поводом обележавања јубилеја 170. година од оснивања, као једна од изложби приреди и изложба „Поклон-збирка Иванке Ацин”. Иако је током претходних деценија сама уметница већ поклонила одређени број дела, између осталих и гипсано попрсје бивше управнице Лепосаве Шелмић, њени наследници Вишња и Мирко Петровић поклонили су комплексни и разноврсни вајарски опус своје мајке. Иако пристигла у Галерију неколико година раније, ова поклон-збирка је одабрана као једна од три изложбе за обележавање јубилеја, јер смо желели да укажемо на ту особеност деловања Галерије: попуњавање збирке путем поклона и одавање почasti дародавцима један је од темеља ГМС и опредељење које нас разликује од сродних галеријских установа.



Слика 7 Изложба Поклон-збирка Иванке Ацин

Убрзо после тога, 2018. године, Галерија је добила још један изузетан поклон. Поклон-збирку Николе и Радмиле Граовац даровала је њихова кћерка Смиља Граовац Цветко. Повод за дар било је изливање и постављање једне од скулптура Радмиле Граовац из фонда ГМС испред зграде Галерије у оквиру уређења након адаптације и прославе 170. годишњице оснивања Галерије. Сазнање да је Галерија изабрала баш њену скулптуру за свој заштитни знак, подстакла је наследницу да Галерији поклони читаву збирку радова својих родитеља. Поверење Галерији указала је и давањем могућности да стручњаци Галерије сами изаберу дела из богате уметничке заоставштине њених родитеља. Та збирка састоји се из 21 слике Николе Граовца и 22 скулптуре Радмиле Граовац Рис. Реализација изложбе је у току и ускоро ће бити представљена јавности.



Слика 8 Скулптура Радмиле Граовац,
Женски акт испред Галерије Матице српске

Сасвим недавно, током марта 2020. године, у Галерију је стигла још једна поклон-збирка ствараоца изузетне величине, коју су поклониле његове наследнице. Викторија Брашован и њена кћерка Олга Ковачев поклониле су 13 дела ликовне уметности и 30 дела примењене уметности (сатови, фотеле, огледала, лустери, комодe и сл.) који су припадали Драгиши Брашовану. Ова збирка пружа прилику да упознамо не само његов стваралачки, архитектонски свет, већ и његово интимно окружење куће у којој је живео а која га представља као љубитеља уметности, пријатеља уметника и колекционара старина. Овим даром Галерија је значајно обогатила недавно формирану и публиковану збирку примењене уметности, али и стекла јединствену могућност да сачува сећање на архитекту који је својим ремек-делом, зградом Бановине у Новом Саду, дао јединствен печат српске модернистичке архитектуре. Рад на обради и конзервацији ове збирке тек почиње и јавности ће бити представљен у наредним годинама као прича о Драгиши Брашовану као архитекти и колекционару.



Слика 9 предмета из Поклон-збирке
Драгише Брашована у Сали Саве Текелије

Традиција поклањања колекционарских збирки настављена је у 21. веку једном изузетном колекцијом. Низу великих колекционара и дародаваца Сава Текелија – Милош Бокшан – Вања Краут – Вера и Јован Дунђин, придружио се ликовни критичар Сава Степанов. Као некадашњи запосленик Галерије и дугогодишњи пратилац њених активности пожелео је да своју колекцију савремене уметности, сакупљене током пола века деловања, поклони управо Галерији Матице српске. У сарадњи са Данилом Вуксановићем сачинио је одабир дела, распоред поставке и интервју за каталог. Галерија Матице српске тим даром који броји 75 уметничких предмета – слика, скулптура, графика, цртежа и радова у новим медијима – употпунила је своју збирку делима друге половине 20. века која су јој недостајала и тако ју је значајно обогатила. Ова изложба изазвала је велику пажњу јавности али и савремених стваралаца чија дела је током своје каријере прикупио Сава Степанов, а која су чином даривања постала јавно добро и део колекције ГМС. Овом изложбом Галерија је привукла нову публику и показала се као отворено место и за савремене уметнике.



Слика 10 Поклон-збирка Саве Степанова и отварање изложбе
*Поклон-збирка као јединствен модел
попуњавања уметничког фонда*

Велику пажњу посветили смо одабиру дела која улазе у поклон-збирке. Нисмо желели да та серија пружи могућност уметницима да своје атеље преселе у депо музеја, већ смо

у договору с њима радили на одабиру радова који што целовитије и разноврсније представљају њихове опусе и координирају с колекцијом Галерије Матице српске. Тај заједнички рад стручњака Галерије с једне, и уметника или дародаваца, с друге стране, допринео је пре свега формирању квалитетних поклон-збирки а истовремено и квалитету изложби и каталога. Стручњаци Галерије показали су велико знање и спретност тиме што су ту праксу неговали, унапређивали, развијали и коначно успели да серију изложби поклон-збирки успоставе као посебан и јединствен бренд. Посвећеним одабиром дародаваца, поштовањем њиховог племенитог геста, указивањем части поклонодавцима, успели смо да створимо модел који је позитиван пример у нашој земљи. Тај посао није био ни брз ни лак, а захтевао је велико промишљање на различите теме: Шта примити на поклон? Од кога примити поклон? Кад и како представити поклон? И, коначно, како на основу сваке поклон-збирке проширити круг сарадника и пријатеља установе?

О задовољству дародаваца и њихових породица говори и податак да многи уметници и данас допуњавају своје збирке новим појединачним или већим бројем радова. Наследници Иванке Ацин употпунили су њен поклон са 102 рада. Милена Јефтић Ничева Костић, након формирања своје поклон-збирке 2006. године од 30 дела, поклонила је 2019. године још 37 радова (11 слика и 27 цртежа).

Сви ови наведени примери указују да је традиција даровања, присутна у Матици српској од самих почетака оснивања Музеума, преко његовог отварања за јавност 1933. године и успостављања Галерије Матице српске 1947. године па до данашњих дана, пролазила кроз различите фазе и моделе који су свој коначни облик добили у серији изложби и едицији каталога Поклон-збирки. Од обичних једнолистних флајера, каталози поклон-збирки развили су се током времена у форму озбиљних монографских каталога који носе све особености научних студија, док су изложбе постале праве ретроспективе. Такво унапређење едиције довело је до обостраног задовољства – и оних који дарују и нас који уметничка дела примамо и представљамо јавности. Истовремено, реализацијом изложби поклон-збирки публика и јавност добили су прилику да упознају личности и стваралаштво савремених сликара или опредељења колекционара. Традиција даровања тако је добила нову форму, усклађену с временом у коме живимо и чини нам се да је успех управо у таквом концепту.

Идеја саборности на којој је заснована Матица српска, уз високо усађену свест о важности даривања нацији као

родољубивог чина који остаје забележен, поштован и подстицајан за генерације које долазе, уткана је у модел поклон-збирки као јединствен вид легата који се негује у Галерији Матице српске. Поверење у установу која прима дар и вера да ће се он сачувати за бућност доприноси трајању модела и чини га стално актуелним.

Наш афирмативан однос према поклон-збиркама темељи се на уверењу да је у сваком друштву неопходно сачувати и подстицати традицију родољубиве филантропије, односно даровања уметничких дела и предмета националним установама културе. Чин даровања треба промовисати кроз делатност музеја као нешто позитивно, потребно и хвале вредно, што подстиче и друге да буду дародавци и добротинитељи у складу са својим могућностима. На тај начин ми, бавећи се основном музејском делатношћу – увећањем и представљањем уметничког фонда – заправо, пропацирајући трајне вредности остварујемо позитиван утицај на друштво у коме делујемо.



Слика 11 Флајера Клуба пријатеља и Табле пријатеља

Поносни на до сада реализоване поклон-збирке и примљене дарове, настављамо да својим позитивним односом према дародавцима претходних времена отворимо пут неким будућим дародавцима, родољубима и филантропима. Верујући да добри примери из прошлости подстичу стварање још бољих у будућности, као и да добре и успешне праксе покрећу наше друштво на боље, остајемо доследни традицији примања и приређивања изложби поклон-збирки.

Модел поклон-збирки који у Галерији Матице српске делује већ три деценије резултат је промишљеног концепта који по свом духу одговара овој установи. Истовремено, тај концепт је с годинама унапређиван и усложњаван у духу времена, стратешких опредељења установе и финансијским могућностима, а извесно је да ће се у годинама које су пред нама и даље мењати. Током последњих деценија наш мото је био: *Поштујући традицију стварамо традицију*, са идејом да све што радимо заснивамо на најбољим искуствима и особеностима наших претходника. Наслеђујемо идеје, прилагођавамо их времену и могућностима и стварамо неке нове

традиције за будућност. Успех овог модела бриге о легатима кроз форму поклон-збирке специфичан је за Галерију Матице српске и неизвесно је да ли би он могао да се примени у некој другој установи. Извесно је да он код нас успева, да истовремено доприноси попуњавању уметничког фонда, познавању савремене уметности кроз дела аутора који дарују своја дела, али и да подстиче позитиван однос уметника и наследника према самој Галерији. Показујући да су нама дародавци важни – без обзира да ли су уметници, њихове породице и наследници или колекционари – кроз реализацију изложби и каталога ми сведочимо да су музејске установе и ствараоци тесно повезани и да чине јединствен систем. Исто тако, захвалношћу коју јавно указујемо дародавцима подстичемо неке нове дародавце и развијамо свест о важности родољубља и филантропије за српску културу, али и друштво у целини доказујући да су темељ његовог успеха успешна установа и систем. И стога модел поклон-збирки далеко превазилази задатак попуњавања колекције Галерије Матице српске. Он је пример друштвено одговорног деловања и појединаца који дарују, и нас као установе која дарове прима, штити, проучава, представља а тако и популарише уметност, филантропију и кроз све то развија свест о утицају појединца на развој културе и шире друштвене заједнице.

ЛИТЕРАТУРА:

- Брмбота, М. (2011) *Поклон-збирка Ружице Бебе Павловић*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Вуксановић, Д. (2019) *Поклон-збирка Саве Степанова*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Жарков, М. (2017) *Поклон-збирка Иванке Аџин*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Кулић, Р. и Соларов, М. (2013) *Поклон-збирка Петра Ђурчића*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Милошевић, Е. (2006) *Поклон-збирка Милоша Бокшана*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Миљковић, Љ. (2005) *Поклон-збирка Вање Краут*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Мишић, С. (2007) *Поклон-збирка Саве Текелије*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Палковљевић Бугарски, Т. (2016) *Галерија Матице српске – слика културног идентитета посредством презентације уметничких дела* (докторска дисертација).
- Палковљевић Бугарски, Т. (2017) *Музеји данас – Галерија Матице српске – жив музеј у: Култура: основа државног и националног идентитета*, Зборник радова са научног скупа, Београд: САНУ.
- Огњановић, Ј. (2015) *Поклон-збирка Вере Зарић*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Стефанов, А. и Огњановић, Ј. (2012) *Аквизиције Галерије Матице српске 2001-2011*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Суботић, И. (2006) *Поклон-збирка Милене Јефтић Ничеве Костић*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Суботић, И. (2009) *Поклон-збирка Марице Радојчић*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Шелмић, Л. (2001) *Галерија Матице српске*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Tijana Palkovljević Bugarski
Gallery of Matica Srpska, Novi Sad

GIFT COLLECTIONS OF THE GALLERY OF MATICA
SRPSKA AS ONE POSSIBLE LEGACY MODEL

Abstract

Aware of its singularity and based on the idea of giving and charity, Matica Srpska has always nurtured the tradition of honouring and thanking all those who have contributed to its operations from its very beginnings in the 19th century. From the founding of the Museum, through its opening to the public in 1933, to its independence and situating of the Gallery of Matica Srpska in a separate building in 1958, special gratitude was expressed to the artists, their heirs and to the collectors who contributed to the art fund. At the beginning of the 90s, under very specific social and political circumstances, a series of exhibitions entitled Gift Collection was initiated at the Gallery of Matica Srpska. The goal of these exhibitions was to fill the art fund and also to promote the act of donating to museum institutions, as a contribution to the development of national culture. At first, such practice of organizing exhibitions of gift collections included exhibits of new works and publications of single-page catalogues with a short introductory texts and lists of art works which were gifted by donors. In the 21st century, representations of gift collections were improved with better quality and content of catalogues which contained expert reviews and reproductions of all donated works. Moreover, accompanying programmes such as talks with artists, guided tours and educational workshops for children were organized during exhibitions. The gift collection series have changed, developed and improved during their three decades of existence. Today, this is an exemplary model of filling the collection of the Gallery of Matica Srpska, with a unique attitude towards donors. Over time, it has become a brand that similarly appeals to artists, their heirs and also collectors to give presents and join the Friends Club of the Gallery of Matica Srpska. Thus, this gesture of donation provides them and also their works or their collections, with a permanent place in the history of Matica Srpska and Serbian culture. The gift collections of the Gallery of Matica Srpska, as a specific model of receiving, safeguarding and presenting artistic legacies, are unique examples in Serbian museums. This model points out how necessary it is to establish a system of handing over/donating artwork, but, at the same time, it also shows the need for that system to be constantly upgraded and improved to mutual satisfaction of the donors and the institutions that receive the gift of art.

Key words: *Gallery of Matica Srpska, Gift Collection, benefactor, collection, legacies*

Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura2067061K

УДК 069.51:75(497.113)

792.054(497.113)"2019"

7.074:929 Бељански П.

оригиналан научни рад

НОВИ ЖИВОТ ЛЕГАТА

ШЕСТ ПОРТРЕТА ПАВЛА БЕЉАНСКОГ – ПРЕДСТАВА У МУЗЕЈУ

Сажетак: *Комуникација Спомен-збирке Павла Бељанског с публиком заснована је на преношењу друштву јединствене вредности коју представљају дародавац и његов легат. Представа „Шест портрета Павла Бељанског” остварила је неколико важних циљева: повезивање легата и удружења грађана у стваралачком процесу, едукацију публике на занимљив и забаван начин, већу посећеност музејских садржаја, ширење идеје задужбинарства. Синергијом рада кустоса Спомен-збирке с једне, и драмског педагога и глумца Театра младих „Мишоловка” с друге стране, створен је музејски производ који задовољава главне критеријуме развоја публике: њену партиципативност и анимацију. Кроз интеракцију с публиком, културно наслеђе приближено је не само младима, већ и грађанима готово свих старосних група. Једноставна по форми и лака за памћење, представа је допринела да музеј буде публици блиско место коме ће се радо враћати. Инспиративна као пример педагошког креативног рада, вршњачке едукације и формирања нове публике, она је показала на који начин публика може кроз непосредан доживљај да усвоји знања о културној бащини.*

Кључне речи: *Павле Бељански, легат, комуникација, публика, музејски производ*

Спомен-збирка Павла Бељанског према концепту настанка, осмишљеном од стране дародавца, представља јединствен пример легата у којем се од самог почетка водило рачуна о неколико кључних аспеката: обезбеђивању музеолошких услова за чување поклоњене збирке изградњом наменски пројектоване зграде (1961); утемељењу Документарног фонда који ће послужити као извор за проучавање

колекције (1962); усмеравању музеја ка научној и едукативној оријентацији оснивањем Награде Спомен-збирке Павла Бељанског (1965) директним повезивањем са Одељењем за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду; брига о издавачкој делатности музеја већ је истакнута једном од уговорних обавеза према којој Спомен-збирка мора имати репрезентативни каталог у којем су сва дела из колекције репродукована. Очигледно, дипломата и колекционар Павле Бељански, који је живот посветио уметности и у деценијама пре отварања свог легата у Новом Саду брижљиво пратио музејске праксе у својој земљи и Европи, био је свестан да ће његова мисија као дародавца имати смисла само уколико обезбеди квалитетне услове за живот збирке коју је поклонιο српском народу.¹



Слика 1 Павле Бељански (1892–1965)

Оснивачки концепт обезбедио је стабилност функционисања институције у којој су запослени стручњаци могли да се посвете чувању музејских предмета и њиховом проучавању, обради података, систематизовању документације, као и промоцији збирке у оквиру које посебно место заузима рад с публиком. Павле Бељански је дао почетни импулс даљим активностима и на овом пољу. Он је тако осмислио сталну поставку, да његов поклон у сусрету са посетиоцима сведочи не само о вредностима уметничких дела, већ и о томе које мисли и емоције су га водиле приликом њиховог избора за Збирку. Јединствен међусобни склад дела у колекцији поредио је с музичком симфонијом, и према тој логици, распоредио експонате у целине које својом изражајношћу најпотпуније преносе посматрачу осећајност сваког уметника. Та дела, „варирају од камерног алегрета до крешченда у фортисиму, где доминирају дувачки инструменти. И све се то слива у полифонију једне епохе. Верујем да су многа дела

¹ О биографији Павла Бељанског, његовој колекцији и историји Спомен-збирке Павла Бељанског детаљно у: *Спомен-збирка Павла Бељанског*, уредник Јованов, Ј. (2009), Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.

из ове епохе дела трајне вредности и да ће их генерације које долазе предавати једна другој у наслеђе.”²



Слика 2 Павле Бељански са гостима
на отварању Спомен-збирке (1961)

Бељански је размишљао не само о представљању остварења из збирке, већ и њихових аутора, наменивши једну изложбену салу будућем Меморијалу уметника, отвореном 1971. године, шест године након његове смрти. Камерне изложбе у овом простору биле су замишљене као сегмент меморијалног музеја који ће такође неговати културу сећања, али сада са акцентом на ствараоцима дела изабраним за колекцију. Посредно, Меморијал уметника јесте и сећање на дародавца, јер се у том простору излажу разноврсни документи које је Бељански поклатио Спомен-збирци, међу којима су најзанимљивија писма уметника као директно сведочанство о односима са колекционаром, али и о историји настанка Спомен-збирке. У том сагледавању присуства идеја Павла Бељанског у комуникацији институције с јавношћу видимо да је на њиховој основи створена и сада постоји слика музеја који друштву преноси вредности јединствене целине, изграђене на релацији дародавац – легат.

Оријентација према корисницима, важност да се музејски садржаји на прави начин приближе публици, утицали су да Спомен-збирка од отварања за јавност 1961. године до данас непрестано уводи, усавшава и мења програмске активности намењене различитим циљним групама. Овај задатак истакнут је у мисији Спомен-збирке Павла Бељанског: „Ми смо легат интимног карактера и космополитског духа који промовише југословенску модерну уметност и културу прве половине 20. века. Савременим музеолошким приступом указујемо на значај Павла Бељанског, његове колекције уметничких дела и њихових аутора. На високо професионалан, а истовремено занимљив и забаван начин, подстичемо

² Бељански, П. Дела трајне вредности, у: *Спомен-збирка Павла Бељанског*, стр. 12.

публику на нова сазнања, унапређујемо истраживања уметности, инспиришемо савремено стваралаштво и доприносимо ширењу идеје задужбинарства”.³



Слика 3 Припрема представе

Једна од активности која је претходне године испунила важан циљ музеја да најшира публика на занимљив и забаван начин усвоји знања о легату, који је при томе послужио и као инспирација за савремено стваралаштво, јесте представа „Шест портрета Павла Бељанског”. Настала према режији Ибре Сакића и његове позоришне трупе Театар младих „Мишоловка”, у оквиру пројекта „Музеј младих” којим је руководила Милица Орловић Чобанов, представа је осмишљена за град Нови Сад као Европску престоницу младих – ОПЕНС 2019. Читав пројекат⁴ је иновативним методама упознавања младих са вредностима културног наслеђа које се чува у Спомен-збирци Павла Бељанског, а које они интерпретирају кроз креативно мишљење, допринео да живот легата постане динамичнији унутар и изван музеја већим присуством младих у галеријском простору или путем друштвених мрежа и интернет апликација. Јачање комуникације је не само с младима као основном циљном групом, већ и са широм друштвеном заједницом, остварен је у позоришном делу пројекта извођењем представе „Шест портрета Павла Бељанског”, која је показала да је одговорила на потребе и интересовања грађана готово свих старосних група.

3 Стратешки план развоја Спомен-збирке Павла Бељанског за период од 2020. до 2024. године (2019), Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, стр. 36.

4 Пројекат је обухватио изложбу *Културно благо: свет у музејском ковчегу*, циклус кратких филмова *Време је да упознаш баштину* и позоришну представу *Шест портрета Павла Бељанског*. Остварен је у сарадњи са Школом за дизајн „Богдан Шупут”, Удружењем грађана „Умивање” и Театром младих „Мишоловка”. Реализацију пројекта подржала је Фондација Нови Сад 2021 – Европска престоница културе.



Слика 4 Интеракција са публиком

Идеја режисера Ибре Сакића била је да кључне догађаје из биографије Павла Бељанског и историје легата прикаже кроз шест прича које се одигравају у целом простору музеја, повезаних наративом глумца у улози кустоса који води публику од сцене до сцене. У свакој од тих сцена представљен је Павле Бељански у различитим животним ситуацијама. Најпре у Риму 1937. године, на отварању *Изложбе савремене југословенске уметности*, у чијој организацији је учествовао; затим у амбијенту Меморијала Павла Бељанског, који дочарава лични, интимни простор колекционара, у којем се кроз читање оригиналне преписке упознајемо са загонетном страном приватног живота лепог, младог дипломате. У трећој сцени представа оживљава време са слике „У атељеу” (1941) Зоре Петровић, а актери ове сцене су сама ауторка дела и насликани ликови, Павле Бељански и сликар Недељко Гвозденовић. Догађаје из Другог светског рата – сакривање дела од окупатора и трагична погибија седам чланова породице Павла Бељанског – дирљиво преноси четврти „портрет“. У наредној сцени се кроз посебно осмишљене кореографије тумаче поједина дела из сталне музејске поставке, и на крају, представа се завршава свечаним отварањем Спомен-збирке Павла Бељанског 1961. године.



Слика 5 Сцена у Меморијалу Павла Бељанског

Публика је директно ангажована у представи, посебно у сцени прве приче везане за дипломатски ангажман Павла Бељанског у Риму, где сваки од грађана постаје једна од угледних званица на отварању изложбе. Осим драмског доживљаја у интерпретацији историјских чињеница, синергијом рада кустоса Спомен-збирке с једне и драмског педагога и младих глумаца с друге стране, створен је музејски производ који задовољава главне критеријуме развоја публике: њену партиципативност и анимацију. Једна од главних комуникацијских сврха музеја, да корисницима пренесе и знање и одређену мисао,⁵ у овом случају идејну нит која повезује дародавца, колекцију и легат, испуњена је повезаним ангажманом стручњака из институције баштине и удружења грађана с циљем да се културно наслеђе учини приступачним свима, као заједничко добро. Највише су добили млади глумци, који су представу припремали у галеријском простору и учествовали у режији представе. Кроз занимљиве едукативне форме упознати су са животима и делом дародавца, уметника, судбином колекције, свеукупно, њиховим значајем у националној и европској културној историји. Припремани од стране кустоса Спомен-збирке, они су имали прилику да воде разговоре са савременицима Павла Бељанског – његовим рођаком Миланом Исаковићем или са сведоком из времена отварања збирке за јавност, новосадским фотографом Боровојем Миросављевићем. Затим, креативни драмски процес настајања представе код младих је развијао осећај за вредности садржаја високе културе. Сценографије њихове представе нису биле позоришне кулисе већ музејски експонати – врхунска дела из историје националне модерне уметности, као и музејски изложбени простори, посебно атрактивна амбијентална целина Меморијала Павла Бељанског.

Једноставна по форми и лака за памћење, представа „Шест портрета Павла Бељанског” допринела је да музеј буде публици блиско место коме ће се радо враћати. Такође, едукација кроз креацију омогућила је да сами извођачи, млади ученици глуме, бројним вежбањима и извођењима представе у галеријском простору легата, трајно носе у свести забележене слике и приче о њему. Истовремено, применом нових метода комуникације у музеју, представа може инспирисати сродне институције о могућностима формирања и развоја публике која кроз непосредан доживљај усваја знања о културној баштини.

5 Šola, T. (2002) *Marketing u muzejima*, Beograd: Clio, str. 35.



Слика 6 Глумци Театра младих „Мишоловка”

ЛИТЕРАТУРА:

Вуковић, В. (10. фебруар 2020) Шест портрета Павла Бељанског у Театру младих, *Политика*.

Edson, G. (2003) *Muzeji i etika*, Beograd: Clio.

Спомен-збирка Павла Бељанског, уредник Јованов, Ј. (2009), Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.

Стратешки план развоја Спомен-збирке Павла Бељанског за период од 2020. до 2024. године (2019), Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског.

Šola, T. (2002) *Marketing u muzejima*, Beograd: Clio.

Milana Kvas
Pavle Beljanski Memorial Collection, Novi Sad

NEW LIFE OF THE LEGACY

SIX PORTRAITS OF PAVLE BELJANSKI –
A PLAY AT THE MUSEUM

Abstract

Communication of the *Pavle Beljanski Memorial Collection* with the audience is based on unique presentation of the values represented by the donor and his legacy. The play *Six Portraits of Pavle Beljanski*, as one of the museum programme activities planned within numerous events of Novi Sad European Youth Capital 2019, has achieved several important goals: the connection between the legacy and the citizens' inclusion in the creative process, education of the audiences in an interesting and fun way, greater attendance of museum programmes and also promotion of the bequest concept. Joint efforts of the Memorial Collection curators and the drama pedagogue of the *Mišolovka* Youth Theatre (Mousetrap Youth Theatre) have resulted in a museum product that fulfils the main criteria of audience development: participation and animation. With six stories about Pavle Beljanski played throughout the entire museum space in interaction with the audience, some of the key events from the history of the legacy were also presented, drawing not only the attention of young population but also the attention of citizens across all age groups. Innovative and contemporary, simple in form and easy to memorize, the play *Six Portraits of Pavle Beljanski* contributed considerably to the image of the museum as a place close to the public. The play could be inspirational to similar institutions as an example how the audience can acquire knowledge about cultural heritage through direct experience.

Key words: *Pavle Beljanski, legacy, communication, audience, museum product*

Српска академија наука и уметности,
Галерија САНУ, Београд

DOI 10.5937/kultura2067069M
УДК 069.51:72/75]:061.27(497.11)"1968/..."
75.071.1:929 Гвозденовић Н.
75.071.1:929 Сокић Љ.
72.071.1:929 Дероко А.

оригиналан научни рад

ПРВИ ОБИМНИЈИ ПОКЛОНИ АКАДЕМИКА – ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА УМЕТНИЧКОЈ ЗБИРЦИ САНУ

НЕДЕЉКО ГВОЗДЕНОВИЋ,
ЉУБИЦА СОКИЋ,
АЛЕКСАНДАР ДЕРОКО

Сажетак: Уметничка збирка Српске академије наука и уметности формирала се паралелно са оснивањем саме институције. Уметничка дела су првобитно била намењена украшавању простора Академије. Постепено се колекција ликовних радова профилише и почиње плански да се допуњава портретима академика, а временом и радовима ликовних уметника-академика. Непосредно после оснивања Галерије САНУ, крајем седме деценије 20. века, на иницијативу Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, Уметничка збирка је пописана по музеолошким правилима и планирају се систематски откупи радова уметника-академика у складу са дефинисаним програмом. Ипак, највећи број радова у Збирку доспева као поклон чланова САНУ, али и бројних других донатора. Највећи поклон по броју радова, била је колекција цртежа и радова на папиру академика Ивана Радовића коју Академији дарује уметникова удовица Олга. Ускоро и сами академици-ликовни уметници плански бирају своје радове којима желе да буду заступљени у

Уметничкој збирци САНУ и тако поклони Недељка Гвозденовића, Љубице Сокић и Александра Дерока формирају темељ данашње Академијине колекције.

Кључне речи: *Уметничка збирка САНУ, Недељко Гвозденовић, Љубица Сокић, Александар Дероко, Галерија САНУ, поклањање уметничких дела*

Настајање Уметничке збирке САНУ

Друштво српске / Друштво српске словесности, претеча Српске академије наука и уметности, основано је 1841. године са циљем унапређења и развоја науке и културе нације у времену стварања српске нововековне државе, а под покровитељством кнеза Михаила Обреновића.¹

Уметничка дела су, као и библиотека и архивска грађа, постепено улазила у посед Друштва српске словесности и Српског ученог друштва (основаног 1864 године, после гашења ДСС), која су претходила Српској краљевској академији основаној 1886. године „под заштитом краља Србије” Милана Обреновића (прво као Краљевско-српска академија).²

Српско учено друштво, окупивши уз научнике и истакнуте уметнике, организујући истраживања нашег културног наслеђа, па тако и ликовног, подржавало је и развој ликовне уметности. *Вештачком одсеку* Друштва 1868. године у задатак је дато да набавља уметничка дела, организује изложбе, предузима подизање споменика.³

1 (1939–1941) *Друштво српске словесности 1841–1864, Српско учено друштво 1864–1892, Српска краљевска академија 1886–1936. Педесетогодишњица Српске краљевске академије*, Посебна издања књ. СХVI, Споменице, VII, Београд: Српска краљевска академија, 14, 18, 19, 35, 40; Медаковић, Д. (1985) *Истраживачи српских старина*, Београд: Просвета, стр. 111; Макуљевић, Н. (2006) *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Београд, стр. 30; Никић, Љ., Жујовић, Г. и Радојчић-Костић, Г. (2008) *Грађа за биографски речник чланова Друштва српске словесности, Српског ученог друштва и Српске краљевске академије 1841–1947*, Београд: САНУ, стр. V, VII

2 Межински Миловановић, Ј. Уметничка збирка САНУ – некад и сад. Кроз историју зграде САНУ, у: *Уметничка збирка САНУ, ликовни уметници академици*, ур. Оташевић, Д. и Межински Миловановић, Ј. (2016), Београд: САНУ, стр. 10 са старијом литературом.

3 Исто; Межински Миловановић, Ј. (2011) Поводом јубилеја САНУ 1841–2011. Друштво српске словесности, Српско учено друштво, Српска краљевска академија, Српска академија наука, Српска академија наука и уметности и ликовна уметност. *Настајање уметничке Збирке САНУ*, у: Симовић, Љ., Живковић, С. и Межински Миловановић, Ј. (2016) *Академици – ликовни уметници из Уметничке збирке Српске академије наука и уметности*, Београд: САНУ, стр. 23 са старијом литературом.

Прва уметничка дела у фонд Академије улазе кроз пројекте везане за прикупљање и проучавање „старина“, различите просветне пројекте, али и циљним куповањем и поручивањем уметничких дела ради украшавања новог „Дома Академије“, што је била и подршка ликовним ствараоцима. За ту сврху су опредељивана средства појединих Академијиних фондова и задужбина. У власништво Академије уметничка дела улазе и непосредно у оквиру саме донације, односно оставштине оснивача фонда.⁴

Иако је још крајем 19. века Академија планирала изградњу „Академијиног дома“ на земљишту које је кнез Михаило поклонио за „просветне циљеве“ у Кнез Михаиловој 35, предвиђајући да се у оквиру нове зграде пројектује и изложбена галерија за музејску уметничку збирку, пошто је своју зграду у целини, као простор намењен искључиво раду Академије, институција преузела тек после Другог светског рата, осмишљавању простора за организовање Академијиних изложби и за чување и излагање дела из Академијине уметничке колекције могло се приступити тек после адаптације и реновирања зграде (1949–1952).⁵

Осим бројних појединачних поклона уметника-академика, после низа портрета председника Академије, поручиваних између два светска рата – од којих су нека Ђорђе Јовановић и Урош Предић даривали Академији,⁶ у Академијину колекцију улази и неколико радова Паје Јовановића које је сам аутор, по усељењу у нову зграду почетком шесте деценије 20. века, наменио Академији.

Оснивање Галерије САНУ и дефинисање Збирке

Од великог значаја за коначно формирање Уметничке збирке САНУ у данашњим оквирима, било је оснивање Галерије САНУ у чију је надлежност стављена брига о Академијиној колекцији уметничких дела. Иницијативу за то је дало Одељење ликовне и музичке уметности САНУ.⁷

Паралелно са активностима око оснивања Галерије САНУ, ликовни уметници у оквиру Одељења ликовне и музичке

4 Межински Миловановић, Ј. (2016) нав. дело, стр. 10–16; Межински Миловановић, Ј. (2014) Љубица – Цуца Сокић и Уметничка збирка Српске академије наука и уметности, у: Јованов, Ј. и Межински Миловановић, Ј. и Маљковић, Р. *Љубица – Цуца Сокић 1914–2009–2014*, Београд: САНУ, стр. 11, 12.

5 Межински Миловановић, Ј. (2016) нав. дело, стр. 17, 41–42.

6 Исто, стр. 14–15.

7 *Годишњак САНУ за 1973*, ур. Лукић, Р. бр. LXXX, (1976) Београд, стр. 610.

уметности, већ крајем пете деценије, траже ревизију уметничких дела у власништву Академије и залажу се за њихову даљу планску, контролисану набавку. После првих поруџбина од Мила Милуновића и Петра Лубарде за опремање новоадаптиране Свечане сале Академијине зграде, Одељење ликовне и музичке уметности 1953. године у фокус ставља дела академика и издвајање средстава из буџета за набавку уметничких дела, а и даље се развијају иницијативе за излагање уметничког фонда САНУ у будућој Академијиној Галерији.⁸

Када су, на иницијативу Одељења ликовне и музичке уметности, 1966. године испражњени трговачки локали у приземљу зграде САНУ и када се приступило адаптацији „ликовне галерије” уз финансијску помоћ из буџета Републике Србије, односно од Секретаријата Савета за културу Србије и Скупштине града Београда 1967, пројекат првобитног изложбеног простора урадио је архитекта Григорије Самојлов, који је раније извео и поменуто обнову и реконструкцију читаве Академијине зграде после Другог светског рата.⁹

*Гвозденовић, Сокићева и Дероко као чланови
Одељења ликовне и музичке уметности и њихов
ангажман у раду Галерије и на формирању
Збирке*

Крајем 1967. године именован је први Уметнички савет Галерије Академије и на његово чело је изабран, тада дописни члан САНУ – Недељко Гвозденовић (члан Одељења ликовне и музичке уметности од 1963). Убрзо, у пролеће 1968. године, у новооснованој Галерији САНУ отворена је прва изложба под називом *Српски уметници XIX века – академици*, чиме је и озваничено оснивање Академијине Галерије.¹⁰

8 *Годишњак САН за 1951*, бр. LXI, (1957) Београд: САН, стр. 158; *Годишњак САНУ за 1973*, ур. Лукић, Р. бр. LXXX, (1976) Београд, стр. 167; *Годишњак САН*, бр. LVI, (1951) Београд: САН, стр. 57, 340; *Годишњак САН*, бр. LVII, (1951) Београд: САН, стр. 118, 476–478, 482; *Годишњак САН*, бр. LX, (1956) Београд, стр. 88, 309; Архив САНУ, Административна архива, *Записници скупова Одељења ликовне и музичке уметности*, 4. скуп ОЛМУ САН, 29. априла 1949; 8. скуп ОЛМУ САН, 20. октобра 1949; 2. и 3. скуп ОЛМУ САН, 25. марта и 12. априла 1950; 1. скуп ОЛМУ САН, 11. фебруара 1959; 1. скуп ОЛМУ САНУ, 2. марта 1961; 4. скуп ОЛМУ САНУ, 10. априла 1970.

9 Межински Миловановић, Ј. (2016) нав. дело, стр. 50.

10 Межински Миловановић, Ј. (2018) *Делатност Недељка Гвозденовића у Српској академији наука и уметности и његов допринос оснивању и раду Галерије САНУ*, Београд: САНУ, стр. 14, 15.

Управо те, 1968. године, за дописног члана САНУ изабрана је и Љубица – Цуца Сокић, после Катарине Ивановић, почасног члана Српског ученог друштва (од 1876), и Зоре Петровић, дописног члана САНУ (од 1961) – трећа жена сликар-академик, а прва ликовна уметница изабрана за редовног члана Српске академије наука и уметности 1978. године.¹¹

Годину дана по пријему у Академију, крајем 1969, Љубица Сокић на скупу Одељења ликовне и музичке уметности иницира евидентирање Уметничке збирке САНУ дајући предлог да запослени новоосноване Галерије САНУ пишу сва уметничка дела у власништву Академије према музеолошким принципима.¹²

Избор Недељка Гвозденовића за редовног члана САНУ 28. маја 1970. године поклопио се с његовим активним ангажовањем у бројним сегментима руковођења новооснованом Академијом Галеријом. Он је Саветом Галерије руководио у периоду од 1968. и поново од 1974. године, када је и Љубица Сокић изабрана за члана Савета Галерије САНУ.¹³

А у то време, 1975. године, и Александар Дероко (од 1955. дописни члан Одељења друштвених наука, из кога се касније издвојило Одељење историјских наука у чији састав Дероко улази; редовни члан САНУ од 1961), износи жељу да постане и члан Одељења ликовне и музичке уметности, што уметничко Одељење на својој седници једногласно усваја.¹⁴

Па тако, током осме и девете деценије, Гвозденовић, Сокићева и Дероко, сада као колеге у оквиру уметничког Одељења САНУ, настављају да се залажу за унапређење делатности Академијине Галерије и даљи развој Уметничке колекције институције.

11 Трећа, и последња сликарка која је у чланство САНУ ушла у 20. веку била је Милева – Мица Тодоровић (члан ван радног састава од 1978). Тек ће у 21. веку Академија примити још једну сликарку – Милицу Стевановић (дописни члан од 2009). Само је још једна жена – вајар Олга Јеврић била члан Одељења ликовне и музичке уметности САНУ (дописни члан од 1974, редовни од 1983) – Межински Миловановић, Ј. (2014) нав. дело, стр. 11.

12 Межински Миловановић, Ј. (2016) нав. дело, стр. 46.

13 Межински Миловановић, Ј. (2018) нав. дело, 19.

14 *Годишњак САНУ за 1958*, бр. LXV, (1959) Београд: САНУ, стр. 280; *Годишњак САНУ за 1971*, ур. Мишковић, В. бр. LXXVIII, (1973) Београд: САНУ, стр. 679; Архив САНУ 14678, *Заоставитина Александра Дерока*, фасцикла бр. 4/II, (ауто)биографија – рукопис, Стари реферат; Архив САНУ, Административна архива, *Затписници скупова Одељења ликовне и музичке уметности*, 1. скуп ОЛМУ САНУ, 13. јануар 1975; Поповић, Р. (приредио) (1984) *Дероко и други о њему*, Београд: Туристичка штампа, стр. 11.

Са академиком Пеђом Милосављевићем, као председником Савета Галерије, уз Гвозденовића и Сокићеву, од 1978. године и почетком девете деценије, у Савету је деловао и Александар Дероко.¹⁵

Комисија за процену и откуп уметничких дела, али и радова понуђених на поклон Академији, у почетку се сазива од случаја до случаја. На предлог Стручног савета Архива Академије, Одељење ликовне и музичке уметности, почетком седме деценије, за овај посао делегира ликовне уметнике – Ђорђа Андрејевића Куна, Николу Добровића, Мила Милуновића, Марка Челебоновића, а члан Комисије је и Александар Дероко.

Одмах по пријему Недељка Гвозденовића у САНУ, од јануара 1964 године, и он улази у састав те Комисије која сада систематски разматра и планске откупе радова академика с њихових изложби.

Већ 1969. године почиње, и током седамдесетих година 20. века устаљује се, откуп радова академика под надзором Комисије за откуп дела ликовне уметности. Комисија понекад предлаже и откупе дела уметника који нису чланови САНУ; често се онда ради о портретима академика. У обезбеђивању средства за ове откупе партиципира Републичка заједница културе – Фонд за откуп ликовних дела.

Гвозденовић је у Комисији за откупе био активан и касније, током седамдесетих година, непосредно утичући на формирање профила Уметничке збирке. Председник Комисије за откупе био је 1975. године и на том месту остаје и почетком осамдесетих година.

Ипак, и током осме и девете деценије 20. века, највећи број радова у Уметничку збирку Српске академије наука и уметности пристиже кроз поклоне и легате.

Академијина Збирка ликовних радова значајно је увећана 1975. године поклоном Олге Радовић са преко две хиљаде радова на папиру њеног преминулог супруга – академика Ивана Радовића (око 1.400 цртежа, тридесетак блокова са око 1.000 скица).

Крајем осме деценије, на иницијативу академика Ивана Табаковића, за Уметничку збирку одабрано је неколико његових радова намењених формирању Фонда „Иван Табаковић”.

15 Межински Миловановић, Ј. (2018) нав. дело, стр. 13–22.

Због велике посете и угледа који је Галерија САНУ одмах стекла, а на иницијативу Ивана Табаковића, одлучено је да се Галерија САНУ прошири. Услови за спровођење те идеје стекли су се тек крајем седамдесетих година, после десет година рада Галерије. Пројектом проширења руководио је дописни члан Одељења ликовне и музичке уметности архитекта Иван Антић. Приликом те адаптације (1979–1982), осим значајног повећања простора и побољшања услова у Изложбеном салону, што је омогућило и почетак концертне делатности, изграђени су и депо и радни простор за опремање уметничких дела у сутерену Галерије, па су тако знатно побољшани услови за смештај и адекватно чување Академијине збирке по музеолошким стандардима.

У новом простору Галерије сада је било могућности и за излагање Уметничке збирке која је у Галерији САНУ јавности први пут представљена током лета 1982. године.¹⁶

Ширење Збирке после преуређења и проширења Галерије САНУ

У овом значајном времену за развој Галерије САНУ, чланови Одељења ликовне и музичке уметности – Гвозденовић, Сокићева и Дероко, одлучују да Академијиној Уметничкој збирци дарују обимније целине својих радова.

Први је пристигао поклон председника Савета Галерије САНУ и уредника Галеријиних каталога, Недељка Гвозденовића (162 дела поклоњена 1982–1983) – уједно први поклон који је сам уметник осмислио као ретроспективну целину и наменио га Академији.¹⁷

Одмах затим, 1982. године, 21 своје дело Уметничкој збирци поклонила је и Љубица Сокић (допуњено једним радом 1984. и завештаним уљем почетком 21. века), а две године касније приспео је и поклон Александра Дерока (129 дела поклоњених 1984 године).¹⁸

Тек ће касније, у 21. веку, Уметничка збирка поново бити обогаћена легатом самог аутора који је обухватио већи број радова ликовног уметника – члана САНУ – овога пута

16 Исто, стр. 29–36.

17 Документација Галерије САНУ, *Уговор о поклону*, бр. 122/2 од 21. јануара 1982; *Годишњак САНУ за 1982*, ур. Крстић, В. бр. LXXXIX, (1983) Београд: САНУ, стр. 179, 229; *Годишњак САНУ за 1983*, ур. Крстић, В. бр. XC, (1984) Београд: САНУ, стр. 95.

18 (1983) *Годишњак САНУ за 1982*, бр. LXXXIX, Београд: САНУ, стр. 229; *Годишњак САНУ за 1984*, ур. Крстић, В. бр. XCI, (1985) Београд: САНУ, стр. 251; Документација Галерије САНУ, *Допис Љубице Сокић САНУ* бр. 629/1 од 18. марта 1982.

вајара Олге Јеврић из различитих фаза стваралаштва (147 скулптура малог формата поклоњених 2006/2007. године)¹⁹.

Збирка се и у међувремену увећавала бројним поклонима, како самих аутора – уметника академика, тако и прилозима других дародаваца, али, углавном се радило о мањем броју уметничких радова.

Поклон Недељка Гвозденовића

Како се Гвозденовић крајем осме деценије полако повлачио из „управљања” Галеријом, с руководећег места у Савету и уредничког места у издањима Галерије, остало му је више времена да се посвети регулисању своје уметничке заоставштине, па тако и фонду слика који је одлучио да поклони Академији, што је имало одјека и на профилисање саме Уметничке збирке САНУ.

Недељко Гвозденовић током 1981. године припрема избор својих радова које ће даривати САНУ у јануару 1982. године. Осмишљен као *Поклон академика Недељка Гвозденовића САНУ*²⁰ – права ретроспектива од 161 рада (од којих су многи рађени обострано), пресек је кроз целокупно стваралаштво уметника, допуњен 1983. године сликом *Месо II* из 1933. године коју је аутор повукао са излагања у Музеју савремене уметности у Београду. „Поклонодавац у жељи и намери да остави спомен на своје дугогодишње чланство у Српској академији наука и уметности, као и да исказе своју приврженост овој установи чини овај поклон...” стоји у првом члану даровног Уговора Српској академији наука и уметности. Гвозденовић тада поклања и велики број слика родном Мостару и граду Београду у коме је провео највећи део живота.

САНУ је раније за своју колекцију откупила четири рада Недељка Гвозденовић, осам Гвозденовићевих радова је Уметничкој збирци поклонила Вера Радовић, једну темперу Гвозденовића Академији дарује академик Младен Јосифовић и још једна у колекцију САНУ улази из заоставштине академика Љубице Марић, тако да укупни фонд Гвозденовићевих радова у Академији данас броји 176 радова.

Аутор је у склопу свог поклона одабрао најрепрезентативније радове за њега стандардних формата (слика 1 и слика. 2), али и радове малих димензија од особеног документарног

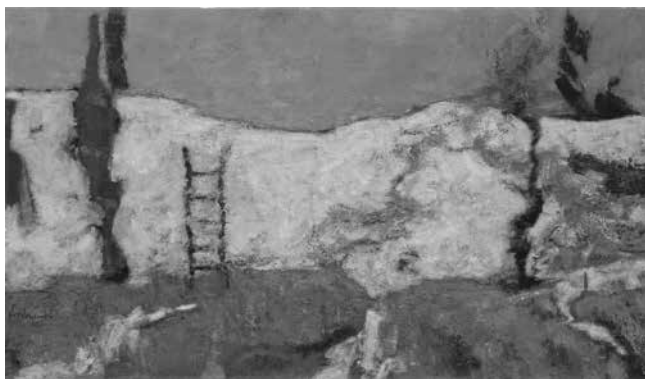
19 Документација Галерије САНУ, *Записник 12. седнице Извршног одбора Председништва САНУ* 20. априла 2006, тачка 31.

20 Документација Галерије САНУ, дефинисано према *Уговору о поклону* број 122/2, 21. јануара 1982, члан 4, инв. бр. 2168.

значаја, и то у различитим техникама, од скица и крокија оловком, угљеном из младости, до студија за слике – тушем, акварелом, репрезентативних темпера и уља, као и мањи број графика. Данас су у Уметничкој збирци заступљене готово све технике у којима се Гвозденовић опробао.



Слика 1. Недељко Гвозденовић, *Грађевина (мала)*, 1949, уље на платну, 420 × 365 mm, поклон аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ; аутор фотографије: Владимир Поповић



Слика 2 Недељко Гвозденовић, *Бели зид са лестицама*, 1962–1965, уље на платну, 760 × 1000 mm; поклон аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ; аутор фотографије: Владимир Поповић

И у погледу тема Гвозденовићев поклон Академији је веома разноврстан. Све теме и мотиви који се везују за Гвозденовића, и по којима је он препознатљив, постоје у Уметничкој збирци груписани у мале циклусе: студије актова и жанрове са студија, предратне интимистичке породичне портрете, ескапистичке ведуте предграђа Београда, бочне улице престонице, градилишта, пијачне сцене, пиљарнице, мртве природе, фигуре у ентеријеру или врту, послератне

идеализоване монументалније пејзаже и атељеа са женским актoвима и мртвим природама.

Аутор је за поклон Академији бирао радове који и хронолошки, али и стилски, представљају пресек кроз његов целокупни опус – од најстаријих датованих радова из 1923. до најмлађег ентеријера из 1985. године. Гвозденовић је у оквиру поклона заокружио причу о свом сликарству која се прати од школских цртежа, до познијих стилизација сведених готово до апстракције и поновног повратка реалном изразу.²¹

Поклон Љубице Сокић

Као поклон САНУ Љубица Сокић је 1982. године, уз богату документацију о свом животу и раду, одабрала 12 уља и 9 темпера – укупно 21 слику (једна од темпера рађена је обострано). Тој целини је придодата и мртва природа рађена темпером коју је уметница 1984. године додала првобитном избору.

После њене смрти 2009. године, Уметничка збирка је преузела *Композицију у плаво-сивом* – уље које је Љубица Сокић завештала Академији.

САНУ у свом фонду има још девет радова Сокићеве, од тога је Академија са изложби за своју Збирку купила седам радова, а једно уље Љубице Сокић је поклон Републичке заједнице за културу колекцији САНУ.



Слика 3 Љубица – Суца Сокић, *Сточић са зеленом боцом*, 1966. година, уље на платну, 505 x 650 mm; поклон аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ, аутор фотографије: Владимир Поповић

21 Межински Миловановић, Ј. (2018) нав. дело, стр. 35, 36, 41–86, са старијом литературом и документацијом.

Највећи број радова које је Љубица Сокић поклонила Уметничкој збирци су апстрактне, геометризоване композиције, мртве природе, ентеријери и терасе настајали током седме и до средине осме деценије 20. века (слика 3). Другој половини седамдесетих година припадају два женска портрета (из 1977. (слика 4) и 1979) и један *Предео* из 1979. године. Поклоњена дела настајала од 1962. године припадају фази активног и плодног рада Сокићеве у новом атељеу у згради Коларчевог универзитета, где је уметница стварала од 1960. године.



Слика 4 Љубица – Цуца Сокић, *Девојка са смеђим рукавима*, 1977
уље на платну, 780 x 600 mm; поклон аутора САНУ 1982;
Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ,
аутор фотографије: Владимир Поповић

Љубица Сокић је, бирајући своје слике за Уметничку збирку, имала у виду изложбени простор обновљене Галерије и планирала је да се оне излажу како у оквиру сталне поставке, тако и на изложбама радова академика. Као прва изложба поклоне ликовних уметника-академика својој Кући, у другој години деловања проширене Галерије САНУ у периоду јануар – март 1983. године, у Галерији САНУ одржана је изложба поклоњених радова Љубице Сокић, а издат је и пратећи каталог с текстом Миће Поповића.²²

Поклон Александра Дерока

Према Дероковим сећањима, предлог да своје слике и цртеже поклони САНУ уметник је изнео свом пријатељу, председнику САНУ, академику Павлу Савићу,²³ што је резултирало Савићевом иницијативом да Галерија САНУ организује

22 М. Ж. Дела Љубице Сокић, *Политика*, Београд, 28. јануар 1983; М. Ч. М, На поклон Академији, *Политика експрес*, Београд, 28. јануар 1983; Межински Миловановић, Ј. (2014) нав. дело, стр. 13, 14.

23 Поповић, Р. (приредио), нав. дело, стр. 48.

изложбу радова Александра Дерока 1980. године у Галерији културног центра, (пошто су у Галерији САНУ у току били грађевински радови и преуређење). Задовољан овом поставком, Дероко 1984. године Уметничкој збирци САНУ поклања 129 својих дела – уз 19 слика, целину чини и 110 цртежа, скица, студија.

Скоро деценију после уметникове смрти – 1997. године, још једанаест цртежа Александра Дерока Академијиној Збирци поклонио је уметников млађи колега и сарадник, архитекта Слободан Ненадовић, па САНУ данас чува 140 Дерокових радова.²⁴

Све Дерокове радове у фонду Уметничке збирке повезује конзистентан експресиван стил, па је на основу њега тешко прецизније датовати дела. Посебно зато што нисмо увек сигурни да ли је година у сигнатури на делу, коју је уписао аутор, време настанка дела, или само време које Дероко слика.



Слика 5 Александар Дероко, *Шест кружних рељефа из средњег века (сегмент из Охрида)*, туш на папиру, 520 × 393 mm; поклон аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ

Ауторова одредница на налепници, коју је сам израдио на фасцикли у којој је своје радове поклонио Академији, да су цртежи поклоњени Уметничкој збирци из периода 1920–1984. године, такође се мора тумачити условно и вероватно се односи на период уметниковог живота на који се Дероко реферише, не обавезно и на време у коме дела реално настају.

Са бројних путовања по терену Дероко је доносио обиље скица и студија аутентичне архитектонске пластике. Њихова прецизна, техничка линија и дословно бележење реалног изгледа повезује их у засебну целину (слика 5). Квантитативно

24 Инвентарне књиге Уметничке збирке САНУ.

заступљенија целина Дерових радова у Уметничкој збирци су његови аутопортрети (слика 6), углавном из позније фазе (слика 7), допуњена низом двојних портрета на којима уметник представља себе са супругом. Посебну целину чине његови апстрактни радови.



Слика 6 Александар Дероко, *Аутопортрет са капом* (1922)
туш на папиру, 292 × 210 mm; поклон аутора САНУ 1982;
Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ



Слика 7 Александар Дероко, *Сликар пред панорамом Београда*,
туш, оловка, бела темпера на папиру, 453 × 370 mm; поклон
аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ,
Галерија САНУ

Сликарство Александра Дерока у Уметничкој збирци САНУ као ликовни дневник, као стрип или средњовековни живописани житијни циклус, прати и допуњава уметников живот и рад (слика 8). Као да готово сва дела у Уметничкој збирци чине повезан корпус илустрација обједињених Деровим аутобиографским белешкама у којима он пише о свом животу, али и професији и односу према уметности и сликарству.

Много је, у оквиру корпуса поклоњеног САНУ, конкретних илустрација за штампане књиге, нацрта за корице, како Дерокове аутобиографске прозе, илустрација за његове стручне публикације, тако и илустрација за књиге других аутора, често Дерокових пријатеља.²⁵



Слика 8 Александар Дероко
Растко на Лиму (1922), оловка на папиру, 291 × 200 mm; поклон аутора САНУ 1982; Документација Уметничке збирке САНУ, Галерија САНУ

Значајан резултат деловања сликара, вајара и архитеката у оквиру Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, од Томе Росандића, преко Ристе Стијовића, Стојана Аралице, Ивана Табаковића и других, до Недељка Гвозденовића, Љубице Сокић и Александра Дерока, било је покретање Галерије САНУ, која је, од оснивања 1968. и проширења делатности на организовање концерата 1982. године, постала један од најзначајнијих културних топонима Београда. Галерија је прозор у уметничко, али и научно стваралаштво и укупну делатност Академије кроз изложбenu активност и издавање каталога изложби. Прикупљање документације о раду ликовних уметника чланова САНУ и руковођење Уметничком збирком САНУ значајни су сегменти делатности Академијине Галерије.

Генерација сликара, вајара и архитеката активна у САНУ крајем седме и током осме и девете деценије 20. века дала је значајан допринос дефинисању правца и критеријума по којима ће се Уметничка збирка даље ширити – углавном

25 Дероко, А. (1983) *А ондак је летијо јероплан над Београдом*, Београд: Народна књига; Јовановић, З. М. (1991) *Александар Дероко*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе – Београд – Друштво конзерватора Србије, стр. 51–62.

прикупљањем дела уметника чланова САНУ, спровођењем систематског откупа, али првенствено из поклона. Управо су Гвозденовић, Сокићева и Дероко својим чином, оставивши Академији осмишљене, целовите и обимне збирке својих радова, дали пример будућим донаторима и тако формирали језгро Уметничке збирке око кога се она и данас развија чувајући успомену на ове велике ствараоце и културне посленике.

Чланство Недељка Гвозденовића, Љубице Сокић и Александра Дерока у Српској академији наука и уметности, њихово учешће у пројектима Одељења ликовне и музичке уметности и делатност у оквиру Галерије САНУ, од рада у Савету Галерије, преко утицаја на формирање Академијине колекције уметничких дела кроз активности у Комисији за откуп, крунисани су поклонима уметничких дела које су ови аутори наменили Уметничкој збирци САНУ.

Уметничка збирка САНУ се даље увећава и обogaћује спорaдичним откупима, углавном од средстава која додељује Министарство културе Републике Србије, а и даље најчешће даровима уметника-академика који теже да унапређују уметнички фонд институције од највећег значаја за српску културу и уметност, чији су чланови. Од само стотинак првобитно евидентираних радова, захваљујући примеру који су дали Гвозденовић, Сокићева и Дероко, Академијина колекција је данас нарасла на готово 3000 уметничких дела у свом фонду.

ЛИТЕРАТУРА:

Архив САНУ, Административна архива, *Записници скупова Одељења ликовне и музичке уметности*, 4. скуп ОЛМУ САН, 29. априла 1949; 8. скуп ОЛМУ САН, 20. октобра 1949; 2. и 3. скуп ОЛМУ САН, 25. марта и 12. априла 1950; 1. скуп ОЛМУ САН, 11. фебруара 1959; 1. скуп ОЛМУ САНУ, 2. марта 1961; 4. скуп ОЛМУ САНУ, 10. априла 1970; 1. скуп ОЛМУ САНУ, 13. јануар 1975.

Архив САНУ 14678, *Заоставитина Александра Дерока*, фасцикла бр. 4/II, (ауто)биографија – рукопис, Стари реферат.

Годишњак САН, бр. LVI, (1951) Београд: САН.

Годишњак САН, бр. LVII, (1956) Београд: САН.

Годишњак САН, бр. LX, (1956) Београд: САН.

Годишњак САН, бр. LXI, (1957) Београд: САН.

Годишњак САНУ за 1958, бр. LXV, (1959) Београд: САНУ.

Годишњак САНУ за 1971, ур. Мишковић, В. бр. LXXVIII, (1973) Београд: САНУ.

Годишњак САНУ за 1973, ур. Лукић, Р. бр. LXXX, (1976) Београд.

Годишњак САНУ за 1982, ур. Крстић, В. бр. LXXXIX, (1983) Београд: САНУ.

Годишњак САНУ за 1983, ур. Крстић, В. бр. XC, (1984) Београд: САНУ.

Годишњак САНУ за 1984, ур. Крстић, В. бр. XCI, (1985) Београд: САНУ.

Дероко, А. (1983) *А ондак је летијо јероплан над Београдом*, Београд: Народна књига.

(1939–1941) *Друштво српске словесности 1841–1864, Српско учено друштво 1864–1892, Српска краљевска академија 1886–1936. Педесетогодишњица Српске краљевске академије*, Посебна издања књ. CXVI, Споменице, VII, Београд: Српска краљевска академија.

Документација Галерије САНУ, *Допис Љубице Сокић САНУ* бр. 629/1 од 18. марта 1982.

Документација Галерије САНУ, *Записник 12. седнице Извршног одбора Председништва САНУ* од 20. априла 2006, тачка 31.

Документација Галерије САНУ, *Уговор о поклону*, бр. 122/2 од 21. јануара 1982.

Јовановић, З. М. (1991) *Александар Дероко*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе – Београд – Друштво конзерватора Србије.

Макуљевић, Н. (2006) *Уметност и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Београд.

Медаковић, Д. (1985) *Истраживачи српских старина*, Београд: Просвета.

Межински Миловановић, Ј. (2018) *Делатност Недељка Гвозденовића у Српској академији наука и уметности и његов допринос оснивању и раду Галерије САНУ*, Београд: САНУ.

Межински Миловановић, Ј. Љубица – Цуца Сокић и Уметничка збирка Српске академије наука и уметности, у: *Љубица – Цуца Сокић 1914–2009–2014–2019*, ур. Оташевић, Д. (2014), Београд: САНУ, стр. 11–14, 19–50.

Межински Миловановић, Ј. (2011) Поводом јубилеја САНУ 1841–2011. Друштво српске словесности, Српско учено друштво, Српска краљевска академија, Српска академија наука, Српска академија наука и уметности и ликовна уметност. Настајање уметничке Збирке САНУ, у: Симовић, Љ. и Живковић, С. и Межински Миловановић, Ј. *Академици – ликовни уметници из Уметничке збирке Српске академије наука и уметности*, Београд: САНУ, стр. 19–47.

Межински Миловановић, Ј. Уметничка збирка САНУ – некад и сад. Кроз историју зграде САНУ, у: *Уметничка збирка САНУ*,

ЈЕЛЕНА МЕЖИНСКИ МИЛОВАНОВИЋ

ликовни уметници академици, ур. Оташевић, Д. (2016), Београд: САНУ, стр. 8–157.

М. Ж. (28. јануар 1983) Дела Љубице Сокић, *Политика*, Београд.

М. Ч. М. (28. јануар 1983) На поклон Академији, *Политика експрес*, Београд.

Никић, Љ. и Жујовић, Г. и Радојчић-Костић, Г. (2008) *Грађа за биографски речник чланова Друштва српске словесности, Српског ученог друштва и Српске краљевске академије 1841–1947*, Београд: САНУ.

Поповић, Р. (приредио) (1984) *Дероко и други о њему*, Београд: Туристичка штампа.

Jelena Mežinski Milovanović

Serbian Academy of Sciences and Arts, SASA Gallery, Belgrade

FIRST MORE SUBSTANTIAL GIFTS OF ACADEMICS/ ARTISTS TO THE ART COLLECTION OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

NEDELJKO GVOZDENOVIĆ,
LJUBICA SOKIĆ, ALEKSANDAR DEROKO

Abstract

Art Collection of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) has formed in parallel with the establishment of the institution itself. At first, art pieces have served the purpose of adorning the premises of the Academy. Gradually, the art collection has become profiled and intentionally complemented by portraits of academics and later with art work of academics and artists. Immediately after founding of the SASA Gallery, at the end of 1970s, at the initiative of the SASA Department of Fine Arts and Music, the Art Collection was duly listed according to rules of museology. Systematic purchase of works by artists/academics was planned, according to a defined programme. Still, the largest number of works has become part of the Collection as gifts of SASA members and numerous other donors. The largest art donation were drawings and other art on paper by academic Ivan Radović, gifted to the Academy by his widow, Olga. Soon, other academics/artists began to select their works to donate, in order to be representative of their art. This is how the gifts of Nedeljko Gvozdrenović, Ljubica Sokić and Aleksandar Deroko have laid the foundations for today's Art Collection of the Arts Academy.

Key words: *SASA Art Collection, Nedeljko Gvozdrenović, Ljubica Sokić, Aleksandar Deroko, SASA Gallery, art donations*

Музеј Југославије, Београд

DOI 10.5937/kultura2067086K

УДК 069.51:77(497.11)"2014"

77:929 Крагујевић С.

оригиналан научни рад

ЛЕГАТ СТЕВАНА КРАГУЈЕВИЋА У МУЗЕЈУ ЈУГОСЛАВИЈЕ

Сажетак: Предмет овог рада јесте презентација фотографског Легата Стевана Крагујевића у Музеју Југославије и значаја који има са културно-историјског, друштвеног и уметничког аспекта, као и рад на његовој обради и дигитализацији, приказ сведочанственог и комуникацијског потенцијала. Оснивање Легата Стевана Крагујевића 2014. године значајно је за развој фонда Музеја Југославије у коме препознатљиву улогу све више добија фотографска грађа, коју је Музеј, ограничен простором за смештај културних добара, могао да прихвати, а захваљујући помацима учињеним на пољу дигитализације и да на ефектан начин комуницира са јавношћу. Модел сарадње успостављен с Тањом Крагујевић, вредан је пример заједничког подухвата на примарној заштити грађе велике историјске вредности, рада на њеној доступности и валоризацији.

Кључне речи: легат, Стеван Крагујевић, дигитализација, доступност, фото-архив

Када сам ступио у Фото-службу Политике, давне 1964. године, мој први контакт је био управо са Стевом, који је тада био шеф и фото-репортера и фото-лабораторије. Он је снимао буквално све: од радио-програма, реклама, дневних догађаја, београдске хронике, до скупштинских заседања и праћења Тита. Његов допринос фототеци и филмотеци Политике је немерљив. У питању су хиљаде филмова и десетине хиљада фотографија. Ту му нико није био раван и тешко да ће га неко у будућности превазићи. Од фото-апарата се никад није раздвајао, а био је спреман да све око себе забележи камером и сачува од заборавља. Иако се обично каже

да дневне новине живе један дан, Стевин огроман опус живи и живеће и након његове преране смрти.¹

О Музеју Југославије и искуствима с легатима

Музеј Југославије сведочи о важности југословенског искуства глобално и локално и чува културна добра од изузетне културно-историјске и материјалне вредности, што га чини неизоставним извором за проучавање и разумевање југословенског наслеђа у контексту историје 20. века. Својим приступом у интерпретацији и презентацији наслеђа Музеј је локално и регионално запажен као институција која развија иновативне и примењује савремене музејске праксе. Отуда је у међународним оквирима често препознат као важан и релевантан партнер различитим институцијама, организацијама и појединцима у процесима (ре)интерпретације југословенског наслеђа и развијања нових институционалних политика и методолошких приступа.²



Слика 1 *Сат омега*, поклон Политике Стевану Крагујевићу за 25 година рада

Музеј је формиран 1996. године, спајањем дотадашњег Музеја револуције народа и народности Југославије (МРННЈ) и Меморијалног центра Јосип Броз Тито (МЦ ЈБТ). Иако је до сада четири пута мењао назив, садржај Музеја је остао у значајној мери непромењен – његови огромни фондови, с једне стране, састоје се од изузетно вредних поклона (у историјском, уметничком, материјалном и нематеријалном погледу) које је Јосип Броз Тито примио од других државника, угледних грађана и народа државе на чијем је био челу, али се исто тако добар део њих може сврстати у категорију

1 Предраг Миросављевић, руководилац фото-службе Политике о Стевану Крагујевићу у: Миросављевић, Б. (2003) *Људи са три ока: антологија фотографије Војводине* (књига 4), Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине, стр. 242.

2 Из Изјаве о идентитету Музеја Југославије, усвојене 2020. године.

„обичних”, у уметничком смислу тривијалних, материјално безвредних предмета серијске производње за свакодневну употребу.³ Заједно, они пружају врло специфичан увид у друштвене, политичке и културне феномене друге половине 20. века. МРННЈ је пак систематски прикупљао релевантну грађу која сведочи о историји радничког покрета и социјалистичкој револуцији на целом југословенском простору. Скупа са осталим музејима револуције у тадашњој Југославији представљао је значајан музеолошки феномен, покривајући простор Југославије и временски опсег који одговара трајању и отелотворењима југословенске идеје.⁴

Предмети и историјска грађа, наслеђени од претходно угашене две установе, чине темељ на којем се развија Музеј Југославије. Музеј је и меморијал и место сећања, јер се налази на делу некадашњег резиденцијалног комплекса Јосипа Броза, где су Броз и његова супруга Јованка сахрањени, али је и јавна институција, која континуирано промишља своје позиције, функције и историју.

Многи велики музеји света настали су и развијали се на темељима легата. Као што легати чувају предмете, и предмети чувају легате. Они на најбољи начин потврђују тезу да „материјална култура обично живи дуже од индивидуа, при чему се производња њених значења често може разумети само током времена или ретроспективно”.⁵

МРННЈ, интересантно, није у свом саставу имао легате. МЦ ЈБТ је, са друге стране, читав био један велики легат / оставштина Јосипа Броза Тита, састављен од више објеката у којима је живео, као и све покретне имовине, пре свега како је већ наведено, огромног броја поклона, које је током 35 година владавине добијао из скоро свих земаља света. Недостаци законске регулативе која би дефинисала статус Титове заоставштине оставили су ипак простора наследницима (члановима породице) да покрену оставински поступак тражећи делове већ музеализованог наслеђа, у процесу који је

3 Цвијовић М. (2011) Уздарја ЈБТ као саставни део размене поклона праћена кроз архивску грађу и протоколе Кабинета Председника Републике, хабилитациони рад, Београд.

4 Више о историјату две установе које је Музеј Југославије наследио у: Erceg Sarajčić, G. (1990) *Memorijalni centar Josip Broz Tito – nastanak i perspektive*, магистарски рад, Факултет организације и информатике у Varaždinu, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb; Васиљевић, М., Кастратовић Ристић, В. и Цвијовић, М. Предисторија: основа за разумевање Музеја Југославије, у: *Отварамо депо*, приредила Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј Југославије.

5 Олсен Б. (2002) *Од предмета до текста*, Београд: Геопоетика, стр. 193.

уз прекиде трајао пуних 35 година и који је повремено живо праћен од стране медија.⁶

У саставу МЦ ЈБТ се између 1982. и 1996. налазио као посебна јединица и Музеј 4. јул. Формиран је као својеврсни легат породице Рибар 1950. године у саставу Музеја града Београда, коме је 1996. године поново враћен. Кућа, у којој је био смештен музеј враћена је породици (фондација Рибникар) 2003. године, што није зауставило даље судске спорове, а од разних идеја у вези са овим објектом – попут оснивања Музеја Политике, до данас се ниједна није остварила.

У периоду између распада Југославије до укидања Закона о оснивању МЦ ЈБТ, односно оснивања Музеја историје Југославије (1991–1996) одржано је неколико скупова с темом о трансформацији МЦ ЈБТ. На округлом столу *Меморијални центар Ј. Б. Тито – како даље*, који је одржан у Музеју 25. мај у организацији Друштва историчара уметности Србије, изнето је више интересантних предлога о трансформацији простора Центра. Један од њих био је предлог др Зорана Аврамовића из Завода за проучавање културног развитка. Он је наиме констатовао да „постојећи легати у граду немају адекватан простор за депоновање и излагање, па би се можда део простора Центра могао користити за ту сврху.”⁷ Овај предлог, као ни многи други предлози изнети том приликом, није реализован. Гашењем МЦ ЈБТ и МРННЈ и потом оснивањем Музеја Југославије, Музеј је наследио целокупне фондове две установе, али само део објеката, тако да од оснивања има огромне проблеме са смештајем и ширењем фондова.

Последње године мање су турбулентне и доносе нам мало више извесности у погледу рада Установе, што се одразило и на рад на развоју и одржавању музејског фонда, као и интензиван рад на стратешком промишљању истог. Моменат легаторства у обогаћивању фонда почиње да игра значајну улогу када је 2014. године формиран први легат у Музеју Југославије – Легат Стевана Крагујевића, истакнутог фоторепортера Политике. Његова ћерка Татјана Тања Крагујевић је Музеј видела као установу од кредибилитета којој може да повери велику улогу у баштињењу легата, заснованог пре

6 Видети нпр: <http://rs.n1info.com/Vesti/a106257/Ostavinska-rasprava-o-imovini-Tita.html> и <https://www.rts.rs/page/stories/ci/story/124/drustvo/2141901/zavrsena-ostavinska-rasprava-o-titovoj-imovini.html>

7 Документација Одељења заједничких послова Музеја Југославије: Извештај са округлог стола Меморијални центар Ј.Б.Тито – како даље, одржаног у организацији Друштва историчара уметности Србије 06. 11. 1992. године у згради Музеја 25. мај, упућен Триву Инђићу, помоћнику Савезног министра за образовање и културу.

свега на ауторском делу њеног оца. Музеј је препознат као установа која ће сачувати поверену грађу, радити на њеној обради и доступности и учинити да та грађа постане живо наслеђе наше земље. Ово ће бити узор и за неколико других фотографских легата који су формиран у наредним годинама. Због ограничености простора за смештај културних добара, Музеј Југославије ипак није могао да прихвати и обавезу да се стара о неколико значајних легата који су у претходном периоду понуђени. У питању су библиотека Драгана Бабића, библиотека Богдана Богдановића и, као најновији пример, библиотека недавно преминулог Триве Инђића.



Слика 2 Чистачи ципела, Сента 50-их година 20. века, црно-бели негатив, 24x36 мм (фото: Стеван Крагујевић)

*Фото-колекције и фото-легати
у Музеју Југославије*

Није случајно Тања Крагујевић одабрала Музеј Југославије као установу којој ће поверити на чување легат свога оца, нити је случајно да је први легат формиран у Музеју Југославије – фотографски.

Музеј Југославије је свакако музејска установа са највећим фотографским фондом у Републици Србији и последњих десетак година је препознат као установа која је значајно искорачила када је у питању дигитализација и промоција такве врсте фонда.

Грађа коју баштинимо изузетно је богата, разноврсна и, са становишта документацијске обраде, захтевна. Најмаркантнији део представља Фото-архив Јосипа Броза Тита, колекција која се састоји од више стотина хиљада црно-белих негатива, колор негатива и дијапозитива, којима је документовано 15 210 догађаја из активности председника Тита у периоду од 1947. до 1980. године. Дело је четворице фотографа (Драгутина Грбића, Александра Стојановића, Милоша Рашете и Мирка Ловрића) који су у наведеном периоду

радили у одељењу за штампу Кабинета маршала / Кабинета председника Југославије. Посебан део архива чини 132 000 фотографија, смештених у 708 кутија, налик књигама. Као таква целина предате су Титу.



Слика 3 Иво Андрић, 60-их година 20. века,
црно-бели негатив, 24x36 мм (фото: Стеван Крагујевић)

Овај фото-архив данас представља централни део фото-колекције Музеја, али и остале целине пружају вредну грађу за истраживање југословенске стварности. На првом месту је велика колекција фото-албума, комплета слајдова и урамљених портрета који су поклоњени Ј. Б. Титу. Ова колекција говори о разгранатој дипломатској делатности Социјалистичке Југославије, јер садржи близу 150 урамљених портрета светских државника, али и низ фото-албума државних посета. Албуми су стизали и као поклони фабрика, школа, културних и здравствених установа, армије и општина.

Колекцију под називом Репортаже 1944–1947. чини близу 1000 ролница негатива (са преко 20 000 снимака), које су снимали репортери ТАНЈУГ-а. На њима су забележени разни догађаји у периоду последње фазе Другог светског рата и првих година слободе.

Једна мања колекција негатива и фотографија документује активности Александра Ранковића у периоду када је био потпредседник СФРЈ 1963–1966, док о фото-аматерској страсти Ј. Б. Тита сведочи колекција од 683 развијених филмова, одређена количина полароида, као и фото-апарати и опрема коју је користио.

Јединствен поглед на историју Југославије нуди Фототека некадашњег Музеја револуције са близу 50 000 фотографија, великим делом репродукција направљених у музејима, архивима и медијским архивима широм бивше Југославије,

али и оригиналних фотографија набављених откупом и поклоном.

У периоду након формирања Легата Стевана Крагујевића, захваљујући поклонима породица и откупом, формирано је још неколико фото-легата и једна фото-колекција. Легат Мирка Ловрића, једног од најзначајнијих уметничких фотографа Србије (и једно време фото-репортера у Кабинету председника Тита), легат Александра Аце Симића, истакнутог фотографа Равногорског покрета, легат Зорана Милера, фотографа који је између осталог радио у ТАНЈУГ-у, Југословенском Аеро-транспорту и Народном позоришту у Београду и колекција Петра Оторанова, фото-репортера *Политике*.

Како је већ речено, мотиви за овакав приступ у даљем развијању фото-архива јесу прихватљиви габарити примљене грађе (посебно кад су у питању негативи),⁸ који стоје у потпуној несразмери с њеним историјским значајем, сведочанственим и комуникацијским потенцијалом, али и искрена жеља да се рад истакнутих југословенских фотографа отргне од претећег заборавља и додатно валоризује. Ово је место где се интереси Музеја Југославије и породица, које су углавном у улози легатора, највише поклапају. На крају, не треба изоставити ни изражену бојазан да овакав материјал, уколико не заврши у установи заштите, не буде препуштен на милост и немилост небриси, распарчавању и чак деструкцији, што јесте нажалост судбина многих, пре свега фабричких, понеких медијских фото-архива и личних архива појединих фотографа.

Реч-две о творцу легата, Стевану Крагујевићу

Стеван Крагујевић (Сента, 4. фебруар 1922 – Београд, 17. април 2002), један је од најзначајнијих југословенских и српских фото-репортера и фото-уметника. Фотографијом се почиње бавити као четрнаестогодишњак, учећи занат у Сенти, код Мартина Ронаија и Данила Јакшића. Наставља рад и током мађарске окупације у Другом светском рату. Након ослобођења и одслужења војног рока, током кога је радио као армијски фотограф, између 1949. и 1951. године радио је као први фото-репортер Дирекције за информације при Председништву СФРЈ, коју је водила, као представник за пропаганду у иностранству, Ева Биро, а на чијем се челу налазио Владимир Дедијер. Након тога ради као фото-репортер ТАНЈУГ-а од 1951. до 1953. године. Најдубљи траг

⁸ Комплетан фото-архив Музеја Југославије смештен је у фото-депо површине свега 40 м².

оставио је радећи у редакцији дневног листа *Политика*, од 1953. до пензионисања, 1982. године, као фото-репортер и уредник фотографије. У току читавог радног века, а и након пензионисања, сарађивао је и са другим југословенским листовима, посебно са новосадским Дневником и листовима на мађарском језику *Het Nap* и *Magyar Szó*. Као сарадник ових листова, будући запослен у *Политици*, служио се псеудонимима Иштван Кертес и Иштван Кормоши.⁹

У *Политици* је поред репортерског посла био и руководилац Фото-лабораторије и Фото-службе ове куће. Траг је оставио преношењем искуства на млађе колеге, организовањем динамичног рада фото-редакције, а посебно развојем високе свести о значају чувања филмова и оснивању богате фото-документације. Заједно са уредником, Љубомиром Стојовићем, основао је рубрику *У слици и речи*, која је истицала пуну вредност фотографије и у којој су углавном објављиване његове фотографије.



Слика 4 Породица, Сента, крај 40-их година 20. века, црно-бели негатив, 24x36 мм (фото: Стеван Крагујевић)

Својим богатим делом Крагујевић је сачинио јединствену документарну хронологију о развоју Југославије, сведочећи, као фото-репортер, о свим значајним догађајима из политике, културе, уметности и спорта. Акредитацију за Савезну Скупштину Југославије добио је 1949. године, а продужена му је и након пензионисања. Пратио је, поред скупштинских заседања, партијске конгресе, првомајске параде и обележавања Дана младости, али и бројне догађаје од спољнополитичког значаја, попут посета страних државника Београду

⁹ Биографски подаци у: Миросављевић, Б. (2000) *Људи са три ока: Антологија фотографије Војводине* (књига прва), Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине, стр. 88; Миросављевић, В. (2003) *Prostor večnosti. Stevan Kragujević. Fotografije*, Novi Sad: Foto, kino i video savez Vojvodine; Миливојевић, Д. (1984) *Политика: сведок нашег доба*, Београд: Народна књига/Просвета, стр. 241.

и Југославији. Објективом свог апарата бележио је и свакодневицу око себе, посебно у Београду, где је живео, али и у родној Сенти. Бележио је драматику студентских протеста 1968. или природних катастрофа, попут земљотреса, поплава, снежних мећава.



Слика 5 Снимање новогодишњег програма за 1964. годину, ТВ драме *Дугме за пети спрат*, Београд, 1963, црно-бели негатив, 60x60 мм (фото: Стеван Крагујевић)

Током деценија бављења репортерским послом имао је прилику да портретише бројне славне личности, између осталих маршала Ј. Б. Тита, потом бројне државнике који су посећивали тадашњу Југославију (Нехру, Насер, Индира Ганди, Хрушчов, краљица Елизабета II), али и многе друге истакнуте фигуре света науке, књижевности и филма (Нил Армстронг, Марио дел Монако, Боби Фишер, Лоренс Оливије, Жерар Филип, Ив Монтан, Елизабет Тејлор, Орсон Велс, Јул Бринер), као и бројне југословенске књижевнике, музичаре, глумце, сликаре и спортисте – Иву Андрића, Бранка Ћопића, Десанку Максимовић, Добрицу Ћосића, Јована Јовичића, Лазара Вујаклију, Драгослава Шекуларца, Радивоја Кораћа. У току свог професионалног живота учествовао је на бројним групним међународним и југословенским изложбама, као и неколико ауторских. Прва самостална изложба *Сто фотографија* Стевана Крагујевића одржана је у његовом родном граду, Сенти, од 28. априла до 5. маја 1956, а последња изложба, у Музеју града Сенте, марта 2000. године. Добитник је многих награда и признања за своју новинску и уметничку фотографију, додељених од стране родне Сенте, града Београда, Политике и Савеза новинара Југославије. Удружење новинара Србије доделило му је 13. јуна 1996. награду Светозар Марковић за животно дело. Управо образложење ове награде најбоље подвлачи значај Стевана Крагујевића, јер у њему стоји да је додељена „за стотине хиљада фото-репортерских записа историјске вредности и оданост професији”.

Ауторски радови Стевана Крагујевића (оригинални негативи и фотографије) данас се чувају у неколико установа, пре свега у архиви *Политике* и Архиву Југославије (где се налази комплетна фото-архива ТАНЈУГ-а), али и у установама које су од породице преузеле бригу о чувању дела богатог наслеђа. То су Историјски архив у Сенти (Збирка Крагујевић), Архив Београда (Легат породице Крагујевић) и, коначно, Музеј Југославије.

Формирање Легата Стевана Крагујевића у Музеју Југославије

Почетни документ у формирању Легата Стевана Крагујевића јесте Предлог за оснивање Легата¹⁰ поднет од стране Татјане Крагујевић, ћерке Стевана Крагујевића, 6. марта 2014. године.¹¹ Предлог и састанци одржани с директорком Музеја Југославије и кустосима били су довољни да се стекне увид у то шта би представљало предмет Легата и да, на основу тога, музејска Комисија за аквизиције да позитивну оцену.

На основу Предлога Тање Крагујевић закључен је Споразум о сарадњи на формирању легата Стевана Крагујевића између (тада) Музеја историје Југославије и Татјане Крагујевић.¹² Овим споразумом дат је први опис шта би Легат Стевана Крагујевића у Музеју Југославије требало да чини: „На првом месту то је фонд филмских негатива и фотографија из личне архиве Стевана Крагујевића, који говоре о активностима председника Ј. Б. Тита, али и разним догађајима из политичког, привредног, културног и спортског живота Југославије. Поред тога, ту је грађа која сведочи о самој личности Стевана Крагујевића и његовој активности као једног од најцењенијих фото-репортера Југославије: ауторске књиге, писма и документа, интервјуи и натписи из штампе, каталози, признања...” Споразумом је истовремено одређено да ће Музеј грађу преузимати сукцесивно, уз потписивање реверса и да ће потом свака целина (негативи и фотографије) бити дигитализовани у Музеју и једна копија потом достављана Татјани Крагујевић. На овај начин почела је изузетно плодносна сарадња установе и појединца, која

10 Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, стр. 32

11 Документација Одељења заједничких послова Музеја Југославије: IV 02-10 број 138/1 Предлог за оснивање Легата Стевана Крагујевића у Музеју историје Југославије.

12 Исто: IV 02-10 број 138/2 Споразум о сарадњи на формирању легата Стевана Крагујевића.

траје до данашњег дана. Уговор о поклону¹³ којим је до тада предата грађа Легата прешла у власништво Музеја Југославије потписан је 1. априла 2015. године.¹⁴ Њиме је грађа предата на неограничено управљање и коришћење Музеју, уз „поштовање највиших стандарда архивистичке и музеолошке струке” и обавезу „трајног поштовања морално-правне компоненте ауторског права, што подразумева да се приликом сваког коришћења архивске и музеалне грађе изричито наведу подаци о поклонодавцу и други релевантни подаци”. Такође, Уговором је предвиђено да су: „Уговорне стране сагласне да и после закључења Уговора о поклону и извршене примопредаје архивске и музеалне грађе из члана 1. Поклонодавац може допуњавати Легат новим донацијама и да ће се новопримљени предмети сматрати саставним делом овог поклона и евидентирати као допуна у Пописној листи из члана 1. овог уговора”. На основу овога, у наредним годинама, настављен је заједнички рад, а до тренутка када пишемо ове редове Музеј Југославије је од Тање Крагујевић преузео вредну грађу пописану на укупно 35 реверса. Резултат је да су сви преузети негативи и фотографије до данас дигитализовани, али још је важније да је Тања Крагујевић приликом припреме материјала за преузимање сачинила читав један корпус документације који значајно олакшава рад кустоса на обради грађе, и обогаћује једном дозом личног искуства и знања. Због тога ми Тању зовемо кустоскињом и придруженим чланом колектива Музеја Југославије.



Слика 6 Железара Сисак, 50-их година 20. века, црно-бели негатив, 60x60 мм (фото: Стеван Крагујевић)

13 О уговору о поклону као начину формирања легата у: Воџић, Ј. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, стр. 44.

14 Документација Одељења заједничких послова Музеја Југославије: IV 02-09 број 75/5 Уговор о поклону.

Садржина легата Стевана Крагујевића и његов сазнајни и сведочанствени потенцијал

Легат Стевана Крагујевића у Музеју Југославије чини у највећој мери оригинални фотографски материјал. На првом месту то су негативи, црно-бели и колори, димензија 24x36 мм и 60x60 мм, углавном, али и један мањи број негатива већих формата и негатива на стаклу. До данас је укупно инвентарисано око 26 000 појединачних негатив- снимака и 2 913 фотографија, формата 18x24 цм, 13x18 цм 10x15 цм 9x12 цм и један мањи број фотографија већих формата. Овај материјал је најзначајнији део Легата и у сведочанственом смислу.

Из позиције и интересовања самог Крагујевића проистиче и тематска садржина. Сам процес преузимања почео је од снимака који се односе на Јосипа Броза Тита и његове активности у Југославији, попут пријема страних државника, путовања по земљи, прославе Дана младости и излагања у Народној скупштини, од почетка педесетих година до 1980. године. Овај материјал представља одличну допуну богатом фото-архиву Јосипа Броза Тита, који Музеј баштини, али и једну мало другачију визуру од оне на коју смо навикли имајући у виду фотографије који су радили у Кабинету председника Републике и чији је једини задатак био да фотографишу Титове активности.



Слика 7 Председници Тито и Насер на Вршичу у Словенији, 18. 06. 1960, црно-бели негатив, 60x60 мм (фото: Стеван Крагујевић)

Следећа велика тематска целина односи се на политички живот СФРЈ и СР Југославије, попут заседања Савезне и Републичке скупштине, политичких скупова, митинга деведесетих, портрета политичких актера. Централно место свакако има Савезна скупштина, за коју је Крагујевић имао новинарску акредитацију од краја четрдесетих година до краја свог радног века у Политици, али интересантно и као пензионер. Фонд Легата пружа довољно материјала за једну

исцрпну хронику ове институције, имајући у виду, како главне политичке актере, тако и све мене у архитектонском погледу кроз које је прошла у наведеном периоду.

Значајан део материјала односи се на културни живот Београда и Југославије, попут снимака позоришних представа, глумаца и певача, музејских изложби. Интересантни су кадрови направљени приликом снимања познатих ТВ емисија и серија у студију у Кошутњаку, као и читав низ портрета певача из шездесетих и седамдесетих година 20. века.

Снимци Београда и његових становника, често прављени у пролазу, на путу од куће до посла, објављивани су у Политикиној рубрици *У слици и речи*. Ови снимци анонимних људи, стараца и деце, носе значајан печат уметничког у себи, а представљају и вредно сведочанство о животу главног града у периоду Социјалистичке Југославије, о прожимању традиционалног и модерног. Слично се може рећи за обимну фото-документацију Сенте, која је сада део Легата Стевана Крагујевића, иако то првобитно није било у плану. Портрети грађана, породични снимци, али и снимци главних градских обележја и градске жиле куцавице, Тисе, чине праву фото-хронику града, која се као студија случаја може применити и у објашњавању далеко ширих токова. Коначно, никако и најмање важно, Легат садржи и значајан број приватних снимака самог Стевана Крагујевића, његове супруге Лепосаве (спикерке Радио Београда) и ћерке Татјане, познате пеникиње. Ту су забележени значајни моменти из њихових живота, породична путовања, пријатељи и родбина, од значаја како за породичну историју, тако и у ширем смислу за приказ приватног живота у епохи.

Изворно, свакако да највреднији материјал чине негативи. Они су Музеју предати у оригиналној амбалажи, која на себи носи информације документарног значаја о времену и / или месту снимања, снимљеним особама. Ове информације се чувају и представљају основу за детаљнију документарну обраду. Фотографије које су предате Легату углавном имају двојак значај. Вредност оригинала имају у случајевима где негатив не постоји. Без обзира на ту чињеницу, оне додатно сведоче о раду фото-службе Политике и самог аутора, попут начина развијања, али и додатних информација на полеђини фотографије, које се односе на идентификације, али и на податке о објављивању у штампи, начину штампе, или изрезу.

Вредност снимака, негатива и позитива је доста увећана у случајевима где их прати и документација о њиховом медијском животу, односно прес-клипинзи и фото-репортаже објављиване у тадашњој штампи (*Политика, Политика*

Експрес). Исту документарну вредност имају и публикације у којима се налазе фотографије Стевана Крагујевића, књиге и каталози чија је тема његов рад, али и књиге у којима су његове фотографије публиковане.

Поред негатива и фотографија, Легат Стевана Крагујевића чине и тродимензионални предмети и оригинална документација. Овај материјал је, с једне стране, у служби директног сведочанства о личности Стевана Крагујевића и његовог професионалног живота, док с друге стране посредно говори о различитим аспектима живота у Социјалистичкој Југославији и, као такав, представља значајан додатак фонду Музеја Југославије. У првој групи најистакнутије место заузимају лична документа, уговори о професионалном ангажману, награде и признања, поклон-сатови, фото-апарати и опрема, један број предмета везаних за рад у Политици, попут клишеа за штампу и пропагандног материјала. Ту је и илустративан материјал богатог сведочанственог потенцијала, као што је изузетно очувана колекција позивница на различите друштвено-политичке и културне догађаје у периоду од краја 40-их до краја 80-их година 20. века, које је Крагујевић професионално пратио, као и колекција његових репортерских легитимација и пропусница. Један број предмета посредније говори о професији фото-репортера, попут одевних предмета и аксесоара, кравата, манжетни, шешира, али и поклона од установа и појединаца, које је Крагујевић добио.

У другој групи су предмети који су више сведочанство времена и земље у којој је Крагујевић живео и стварао. Између осталог, ту су његове колекције разгледница, дописница и пригодних коверти, значки, сатова, неки од предмета из домаћинства и успомене с путовања. Иако нису најдиректније везани за професионалну делатност Стевана Крагујевића, која је и главни разлог формирања Легата, ови предмети представљају значајну садржинску допуну фонду Музеја и заједно с придруженим им информацијама представљају вредно сведочанство живота у Југославији.

*Рад на документацији и дигитализацији
легата Стевана Крагујевића*

Сваки процес музеализације почиње спровођењем музеалне селекције, односно установљавањем који је од новоприспелих предмета носилац аутентичног својства музеалије и сведочи о изворном контексту из ког је потекла у новој, музејској реалности.

У случају Легата Стевана Крагујевића ово се решава претходним договорима кустоса са легатором, Тањом Крагујевић, тако да у састав Легата улазе предмети и историјска грађа за које је процењено да та својства имају. Основни обухват Легата договорен је оснивачким документима, али управо постепеност преузимања грађе омогућава да се у договору с легатором одређена грађа искључи уколико се процени да нема довољно аутентичних својстава музеалије, или пак уколико се процени да би била примеренија некој другој установи с којом такође постоји сарадња (Архив Сенте, Историјски архив Београда). С друге стране, један од резултата плодносно дугогодишње сарадње јесте и обогаћивање Легата предметима и грађом који нису првобитно планирани, јер је процењено да могу имати значај за фонд Музеја.

Свако преузимање грађе прати обимни реверс о преузимању, који садржи попис грађе, али и детаљније информације о сваком предмету, као и информације о снимљеним фотографима или негативима. Ове информације представљају почетак рада на обради, а као почетна информација уводе се и у књигу уласка музејских предмета.

Приликом обраде грађе Легата, предметима и документима који улазе у основни фонд Легата додељују се инвентарни бројеви у складу са стандардом Музеја Југославије. Према томе, предмети у оквиру Легата имају инвентарне бројеве почев од 3-36-1, где 3 означава број фонда (фонд Музеја Југославије након 1996. године, поред затворених фондова МЦ ЈБТ и МРНЈ), 36 редни број збирке у Музеју, а 1 редни број предмета у збирци. Један инвентарни број носи један предмет, или пак више идентичних или сродних предмета који представљају логичку целину. Тако је под једним инвентарним бројем обрађена група разгледница, или значака, комплет материјала за ретуширање фотографија, или фото-апарат са пратећом опремом. Предмети се обрађују у јединственом информационом систему ИМУС, одакле ће се по потреби картони штампати и сортирати у предметне регистраторе.

Посебан систем документовања уведен је за основну грађу Легата, негативе и фотографије, имајући пре свега у виду њихову бројност. Сви негативи се по преузимању према формату смештају у нову амбалажу (архивске кутије од киселински неутралног картона и пергаментске или полиетиленске омотнице) у оквиру које добијају јединичну сигнатуру. Примери таквих сигнатура су: *SK_1_A_01* или *SK_1_B_01*, где се SK односи на аутора фотографије, самим тим и на легат коме фотографија припада, 1 је ознака за ред-

ни број реверса о преузимању грађе, ознаке А и В су ознаке формата негатива, димензија 24x36 мм, односно 60x60 или 60x90 мм, док је ознака 01 редни број снимка у том делу. Комплетна сигнатура омогућава да се снимак лако пронађе у смештајној кутији са појединачним негативима, или у регистратор-кутији са албумским страницама.

Процес дигитализације за тродимензионалне предмете завршава се фотографисањем. Када је реч о фотографијама и негативима, ово је много захтевнији део посла, који се наставља на рад на основној документацији и предуслов је за детаљну обраду. Дигитализацију у Музеју Југославије спроводимо скенирањем фотографија и документације и скенирањем негатива и дијапозитива или њиховим фотографисањем на репро-столу опремљеном маскама различитих формата (24x36 мм, 60x60 мм, 60x90 мм, 90x150 мм). На ове начине добијени дигитални фајлови чувају се на музејском серверу у *raw* формату и на њима се даље корекције не раде. Снимци развијени у програму *Adobe Photoshop* чувају се у *jpeg* формату и на њима се ради основна обрада у виду подешавања експозиције, корекције баланса беле и приказа боја на основу посебно креираних колор профила, као и дискретна рестаурација којом се уклањају огреботине и друга оштећења. Снимци у JPEG формату се потом у максималним димензијама такође чувају на музејском серверу.¹⁵

Следећи корак јесте темељна документацијско-информацијска обрада негатива и фотографија, која се ради захваљујући створеној фото-документацији. У те сврхе, Музеј се користи форматираним ексел табелом, која садржи категорије прилагођене природи материјала, у које се уписују следеће информације: која је колекција Музеја Југославије у питању, ко је уредник табеле, инвентарни број предмета, смештај предмета, наслов надсерије, опис надсерије, наслов серије, опис серије, опис серије на енглеском, која је држава (садашња и историјска) у питању, онда неколико колона које се односе на локацију (садашњи и историјски назив, микролокација), датум (тачан датум, а у случају да недостаје информација уписује се опсег) и ауторство (ко је аутор, да ли постоји други аутор или је у питању несигурно ауторство), потом следе колоне које се односе на тип и димензије предмета, коришћење и репродуковање материјала, језик, права и лиценцу. У задњем делу је сегмент *види још* који служи као повезница са осталим фото-колекцијама Музеја. Обраду фото-материјала прати и допуна речника контролисаних термина који

¹⁵ Интерни протокол за дигитализацију Музеја Југославије развијен током рада на пројекту *Visual archive of Yugoslavia (VAYU)* у сарадњи са Универзитетом у Базелу 2015–2017.

се користе за све фото-колекције. У питању су речници личности, локација (и микролокација) и тема.¹⁶

Основна јединица описа за фото-грађу није увек један снимак, односно један негатив или фотографија. У ситуацији где је установљено да више снимака припада једном филму (односно да документују исти догађај), филм (серија фотографија) постаје јединица описа и посматра се као музејски предмет. Овакве инвентарне јединице уносе се и у основну базу ИМУС, где дигитална контакт копија представља фотографију предмета која омогућава брз увид у грађу. Овде примењујемо принцип који је већ опробан на другим фото-колекцијама Музеја Југославије и који је и једини могућ, имајући у виду бројност тих колекција.

Легат Стевана Крагујевића у комуникацијским активностима Музеја Југославије

Иако Музеј Југославије Уговором о поклону потписаним с Тањом Крагујевић није преузео стриктне обавезе у вези са излагањем материјала који чини Легат Стевана Крагујевића, већ само обавезе које се тичу његовог прописног чувања и заштите моралне компоненте ауторског права, јасно је да је комуницирање овим материјалом, у виду музејских изложби, публикација и презентација у посебном интересу како легатора, тако и установе којој је легат поверен.

Изложба је главни облик музејске презентативне комуникације, а стална поставка легитимација сваког музеја.¹⁷ Музеј Југославије покренуо је процес рада на сталној поставци 2015. године у једном од објеката у музејском комплексу (Стари музеј). У другој фази рада на сталној поставци под називом Музејска лабораторија, на којој је представљен узорак свеукупног фонда Музеја, изложен је и део Легата Стевана Крагујевића, од 2017. године. Репродуковане фотографије, фото-опрема, лични предмети, позивнице и новинарске легитимације, награде и признања, сведоче о хроничару једног времена и професији фото-репортера, а изложени су у сегменту посвећеном новим аквизицијама и поклонима Музеја, пристиглим од деведесетих година прошлог века до данас.

¹⁶ Табела је креирана у склопу рада на пројекту *VAYU* и заснована је на *Dublin core* стандарду за метаподатке. Основа је и за веб-базу, коју за Музеј израђује МИСАНУ, која је још увек у тестној верзији.

¹⁷ Maroević, I. (1993) *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije, стр. 200, 223.

Легат Стевана Крагујевића биће и предмет посебне, тематске изложбе у Музеју Југославије, већ 2022. године, када се навршава 100 година од Стевановог рођења.

Део грађе Легата, на првом месту тродимензионални предмети, приступачни су и преко онлајн верзије јединственог Информационог система музеја Србије (ИМУС), односно претраживача културног наслеђа Србије. Треба имати у виду да база ИМУС, с обзиром да је тако постављена, не може пружити довољно предности за представљање специфичних врста материјала, у нашем случају фотографског материјала.

Управо зато, велике наде у Музеју Југославије полагамо у сопствене пројекте дигитализације, посебно када је у питању фотографски материјал. У једном од таквих пројеката Музеј Југославије је дигитализовао 132 000 фотографија из фото-архива Ј. Б. Тита и учинио их доступним за претрагу на веб-бази, која је и до данас највећа онлајн база фотографија у нашој земљи, уз финансијску помоћ Теленор фондације (2012–2013. године). Управо је доступност довела до тога да фото-архив Ј. Б. Тита буде свакако и најкоришћенија и најцитиранија фото колекција код нас, а да нам захтеви за коришћење фотографија стижу из земље, региона из свих крајева света на готово дневном нивоу.

Нови искорак на пољу дигитализације фото-колекција био је пројекат Визуални архив Југославије (VAYU), који је резултат сарадње Музеја Југославије и Универзитета у Базелу, захваљујући коме је значајно подигнут стандард техничке опремљености за дигитализацију, али и стандард на обради фотографског материјала (2015–2017. године). Круна пројекта биће нова интернет база Музеја, намењена презентацији целокупног фотографског фонда (у међувремену значајно увећаног). Када тестна верзија базе постане доступна заинтересованим корисницима, биће то у пуном смислу речи један онлајн Визуелни архив Југославије. Легат Стевана Крагујевића, односно фотографски материјал који га чини, биће на достојан начин представљен у овом архиву, заједно са осталим фото-колекцијама Музеја Југославије.

Садржина Легата Стевана Крагујевића комуницира с јавношћу и путем опште препознате и широко коришћене виртуелне енциклопедије каква је Википедија. Захваљујући сарадњи Тање Крагујевић са Викимедијом Србија значајан број фотографија чији је аутор Стеван Крагујевић (а које су део Легата у Музеју Југославије) већ се налази на Викимедијиној остави, одакле се користе за илустрацију чланака који су део Википедије на српском, али и на другом

језицима. Овакав начин сарадње свакако да утиче на дисеминацију овог материјала и његову препознатљивост, чак и у светским оквирима. У сарадњу с Викимедијом укључио се и Музеј Југославије, а један од начина те сарадње било је и учешће установе у Викимедијиним ГЛАМ пројекту, у форми организовања боравка википедијанаца стажиста у Музеју и организовање маратона у писању чланака. Највидљивији резултат ове сарадње био је писање чланака на теме које су формулисане у Музеју Југославије, а потом су обезбеђене и фотографије којима су ти чланци илустровани. Фотографије су самим тим постављене и на Викимедијину оставу и могу се користити и за друге потребе, уз навођење извора.

Конечно, али не и најмање битно, Легат Стевана Крагујевића пружа и обиље материјала који се користи за пласирање путем друштвених мрежа. Искуство Музеја, иначе веома присутног на друштвеним мрежама, јесте да су управо постови који су пропраћени постављањем архивских фотографија највидљивији и са највише коментара. Оно што је притом од посебне важности јесте да није у питању просто постављање / излагање материјала, већ форма која нуди и могућност активног укључења посматрача / посетилаца. Управо овакви механизми коришћени на одговарајући начин могу бити идеално средство да се заинтересованој публици садржај Легата представи и учини атрактивним.

ЛИТЕРАТУРА:

Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorski rad, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd.

Аврамовић, З. (1992) *Задужбине, фондови, фондације и легати у култури Србије*, Београд: Завод за проучавање културног развика.

Васиљевић, М., Кастратовић Ристић, В. и Цвијовић, М. Предисторија: основа за разумевање Музеја Југославије, у: *Отварамо депо*, приредила Сладојевић, А. (2017), Београд: Музеј Југославије.

Erceg Sarajčić, G. (1990) *Memorijalni centar Josip Broz Tito – nastanak i perspektive*, magistarski rad, Fakultet organizacije i informatike u Varaždinu, Sveučilište u Zagrebu, Zagreb.

Цвијовић, М. (2011) *Уздарја ЈБТ као саставни део размене поклона праћена кроз архивску грађу и протоколе Кабинета Председника Републике*, хабилитациони рад, Београд.

Maroević, I. (1993) *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije.

Миросављевић, Б. (2000) *Људи са три ока: Антологија фотографије Војводине* (књига прва), Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине.

НЕДА КНЕЖЕВИЋ И РАДОВАН ЦУКИЋ

Миросављевић, Б. (2003) *Људи са три ока: Антологија фотографије Војводине* (књига четврта), Нови Сад: Фото, кино и видео савез Војводине.

Миросављевић, В. (2003) *Prostor večnosti. Stevan Kragujević. Fotografije*, Novi Sad: Foto, kino i video savez Vojvodine.

Миливојевић, Д. (1984) *Политика: сведок нашег доба*, Београд: Народна књига / Просвета.

Малић, Г. (2009) *Летопис српске фотографије 1839–2008*, Београд: Фотограм.

Дозет, Д. (2014) *Чувари успомена и сведоци историје. Фоторепортери Војводине*, Нови Сад: Фото асоцијација Војводине.

Извори:

Лична и професионална документација из Легата Стевана Крагујевића: рукописи кратких биографија, фото-документација, лична документа, документа о професионалном ангажману итд.

Neda Knežević and Radovan Cukić
The Museum of Yugoslavia, Belgrade

BEQUEST OF STEVAN KRAGUJEVIĆ AT THE MUSEUM OF YUGOSLAVIA

Abstract

The subject of this paper is presentation of the photographic bequests of Stevan Kragujević at the Museum of Yugoslavia and its cultural, historical, social and artistic significance. It also covers processing and digitalisation of the material, with presentations and communication potential. Establishment of the Bequest of Stevan Kragujević in 2014 was of importance to the development of the funds of the Museum of Yugoslavia, whose photographic material grew in scope and importance. With its spatial limits for safeguarding of cultural assets and thanks to improvements brought by digitalisation, effective communication with the public was enabled. A specific model of cooperation was established with Tanja Kragujević, as a valuable example of joint efforts on primary protection of funds of great historic value and work on their wider accessibility and valorisation.

Key words: *bequest, Stevan Kragujević, digitalisation, accessibility, photo-archive*

Етнографски музеј у Београду, Манакова кућа, Београд

DOI 10.5937/kultura2067106D

УДК 069.538:39(497.11)

39:929 Црниловић Х.

оригиналан научни рад

ЕТНОГРАФСКА СПОМЕН- ЗБИРКА ХРИСТИФОРА ЦРНИЛОВИЋА, ДАР И ОПОМЕНА

Сажетак: Христифор Црниловић (Власотинце 1886–1963) био је сликар, професор сликања, етнограф-аматер и колекционар предмета материјалне културе, народних знања и умотворина. Своју велику етнографску збирку желео је да поклони граду Београду како би била стално пред очима јавности. Од првих разговора с представницима града Београда 1958. године, када је установљено да збирка има велику културну и историјску вредност, до реализације његове првобитне замисли у потпуности је дошло тек након 10 година, нажалост 5 година након његове смрти. У складу са савременим тенденцијама и теоријама развоја музеја и музеологије, као и новим визијама схватања улоге музеја у друштву, поред већ устаљених облика активности, организовања привремених изложби, предавања, просветно-педагошког рада, стручњаци Етнографског музеја препознају потенцијале за нов начин рада с публиком у Манаковој кући кроз едукативне програме за изучавање старих заната, разноврсних вештина, народних рукотворина и старих уметничких техника. Овај иновативни вид укључивања публике у процес очувања нематеријалног културног наслеђа и сарадња с другим установама и институцијама културе део је плана рада у Манаковој кући од деведесетих година прошлог века и непрестано траје до данас.

Кључне речи: Христифор Црниловић, Етнографска спомен-збирка, музеологија, едукативни програми

Христифор Црниловић (Власотинце 1886–1963) био је сликар, професор сликања, етнограф-аматер и колекционар предмета материјалне културе, народних знања и умотворина. Своју велику етнографску збирку желео је да поклони граду Београду како би била за стално представљена јавности. Међутим, од првих разговора са представницима града Београда 1958. године, када је установљено да збирка има велику културну и историјску вредност¹, до реализације његове првобитне замисли у потпуности дошло је тек након 10 година, нажалост 5 година након његове смрти.

Брига о збирци поверена је стручњацима Етнографског музеја, а за њен смештај одређена је Манакова кућа. Ратислава Вукотић и Јасна Бјеладиновић, кустоси Етнографског музеја, преузеле су комплетну збирку Христифора Црниловића. Колекцију су обрадиле и припремиле сталну изложбу „Народне ношње и накит централнобалканског подручја 19. и у првим деценијама 20. века” која је свечано отворена 17. новембра 1968. године. Родољубиви чин Христифора Црниловића и његов рад на очувању културног наслеђа омогућио је да стручњаци Етнографског музеја у Манаковој кући више од пола века буду непрестано ангажовани на актуелизацији знања стечених изучавањем народне традиције, потрагом за најбољим начином комуникације с публиком и презентацијом резултата истраживања различито интерпретираних на пољу музеолошке етнологије. Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића са 2600 предмета материјалне културе, 1500 фотографских записа на негативима и стакленим плочама којима је документовао своја истраживања и 22 000 страна рукописне грађе, која прати овај колекционарски и истраживачки подухват, доступна је стручној и широј

¹ „Данас је сличне предмете врло тешко, или сасвим немогуће, набавити, пошто су скупљани на терену пре 30-40 година када су се још могли наћи, док су данас нестали, а са њима и материјал од кога су направљени, начин рада и људи који су их израђивали. Као стручњак професор Црниловић умео је да одабере лепе, карактеристичне и ретке примерке често уникате. Извесни примерци из збирке не налазе се ни у једном од југословенских музеја, а поједини предмети заступљени су само са по једним примерком у неком од музеја у земљи. Својом величином, разноврсношћу предмета по територијалном и етничком пореклу као и по временском раздобљу које обухвата збирка професора Црниловића пружа драгоцене изворе за научна истраживања, нарочито упоредна. У Етнографском музеју у Београду налази се прикупљени материјал не само из Србије већ и из других република, али музеј не располаже таквим вредностима какве има збирка професора Црниловића, па би њено евентуално преузимање значило значајно културно и научно обогаћење Београда. Збирка својом целином израженом кроз богатство ретког етнографског материјала а такође и посебно значајним примерцима представља културну реткост и вредност” из комисијског извештаја 1958. године, документација Етнографског музеја.

јавности кроз изложбене и пратеће програме, педагошко образовни програм и изложбе самосталних уметника. Највећи део Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића настајао је између два светска рата, за време његовог радног ангажовања у Скопљу и након Другог светског рата у родном Власотинцу где је живео до смрти (1963). Значај ове колекције је у томе што је аутор прикупљајући предмете изучавао и феномене на које се односе и примењивао јасну методологију рада којом је постигнуте резултате смештао у шири контекст проучавања материјалне и духовне културе градске и сеоске средине централног Балкана у којој су доминирале као засебне естетике.² Тиме је рукописна грађа уз фотографије заједно с прикупљеним предметима сеоске и градске ношње, предмета покућства, занатских производа и алата, накита и другог непроцењива као извор података за савремена истраживања и поставке у проучавању и очувању традиције, кроз који су стручњаци Етнографског музеја својим старањем уградили и своје личне и професионалне напоре и постигнућа.

Пред нама је текст којим су обухваћене активности које су пратиле јубилеје везане за животни пут Христифора Црниловића и живот његове збирке након његове смрти. Десетогодишњица отварања Етнографске спомен-збирке обележена је изложбом *Христифор Црниловић – сликар и колекционар*. У приземљу Манакове куће могао се видети животни пут Христифора Црниловића, приказани су предмети из збирке који нису на сталној поставци (примерци грађанске ношње и накита, затим оружје, прибор за писање, бочице за мирис, зарфови, кутије за накит). Изложба је представила уметничко стваралаштво Христифора Црниловића са 24 слике углавном женског акта и портрета рађене у техници пастела, угља, уља. Приказане су и слике *Аутопортрет* и *Маслина са Крфа*, за ову прилику позајмљене од Народног музеја. Аутор ове изложбе била је Јасна Бјеладиновић, а ликовни уредник Радмила Лазаревић.³ Нина Сеферовић (1947–1991), руководилац Збирке од 1984. до 1989. године, 1986. године приредила је изложбу *Фотографије Христифора Црниловића* којом је обележено 100 година од његовог рођења. На изложби је приказан део његовог врло богатог фотографског рада. Највећу пажњу при снимању Христифор Црниловић је посветио основној теми својих етнографско-колекционарских интересовања – народној ношњи и накиту. Снимљене су у Македонији и

2 Рукописна грађа Христифора Црниловића.

3 Бјеладиновић, Ј. (1979) Десет година Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића, *ГЕМ* 43, Београд, стр. 193.

Србији између два светска рата.⁴ Те 1986. године десила се тиха инаугурација урбане антропологије у музејске поставке изложбом *Реквизити навијача* Ивана Ковачевића и Нине Сеферовић, револуционарна по теми и поставци коју је реализовао Коста Бунушевац. Нина Сеферовић која је у то време била задужена за програм Манакове куће, доста смело је унела промену у представљању музеолошког предмета и музејском поставком каква се није видела до тада. Овом изложбом освешћена је потреба за истраживањима навијача као субкултуре и пре него што су добили заслужено место на пољу истраживања антропологије.⁵ Период у којем је збирку водила Нина Сеферовић обележен је студијским изложбама којима је била аутор и значајним међународном сарадњом. Поводом обележавања сто десет година од рођења Христифора Црниловића 1996. године приређена је изложба *Из занатске прошлости Балкана – Христифор Црниловић прикупљач етнографског блага* Драгане Стојковић, уз ликовну реализацију Бранке Боројевић – Џокић. Експонате су чинили предмети из збирке, фотографије, скице и делови Црниловићевог текста из рукописне грађе која се односи на порекло и развој појединих уметничких заната на централнобалканском подручју у 19. и првим деценијама 20. века. Приказани су следећи занати: дунђерство (народно градителство), дограмацилук (грађевинска столарија у служби опремања ентеријера), копаница (уметници дрворез), зографија (поствизантијско црквено сликарство), кујунцилук (израда накита), терзијски занат (израда градске ношње). Представљањем сликарског опуса изложбом *Христифор Црниловић – слике*, обележено је 30. година рада Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића. У оквиру изложбе представљене су 34 Црниловићеве слике и документациони материјал који се односи на његов сликарски рад. Слике су рађене техником пастела и уља, у мањој мери су у питању цртежи рађени оловком и угљеном. Теме на сликама су углавном студије људске фигуре, затим портрети и мањи број пејзажа и мртве природе. Слике су настале у периоду између 1918. и 1959. године. Активности везане за обележавања 40 година рада легата Христифора Црниловића започете су 2008. године изложбом *Истраживање – професија или страст*. У овој години одржана је и летња школа која је имала за циљ да полазницима пружи основни појам о породичном наслеђу кроз предавања и радионице. Као резултат овог дружења настала је изложба Ђака *Етнолошко наслеђе*

4 Сеферовић, Н. (1986) *Фотографије Христифора Црниловића*, каталог изложбе, Београд.

5 Марко Стојановић, О Нини, навијачима, музеју и нама..., каталог изложбе Прича о Нини, у припреми...

моје породице на којој је представљен њихов самостални истраживачки рад. Деведесетих година двадесетог века поред тешких друштвено-политичких и економских прилика, рад Етнографског музеја у Манаковој кући запамћен је по међуинституционалној сарадњи, педагошком раду којим се културно наслеђе и традиција тековинама које легат Христифора Црниловића носи приближава школској публици, а кроз унапређење рада радионица о традиционалним занатима и широј публици заинтересованој за овај део наслеђа. На радионицама и школама традиције кустоси представљају знања о празницима годишњег циклуса, а полазници активним учешћем усвајају најважније појмове, вредности и идеје о очувању традиције. Тако су запамћене радионице о Божићу које су пратиле, ликовне, књижевне и радионице глуме чији је заједнички резултат била представа *Шта је Божић?* којом су деца гостовала и у дому за незбринуту децу. Школа народне традиције обележила је и прославу Ускрса 1995. године уз предавања, радионице украшавања јаја, а резултат је била представа полазника драмске секције *Прича о Ускрсу* и избор за најлепше украшено јаје.

У овом периоду рада Манакове куће започета је сарадња са студентима Факултета примењене уметности Одсека костима, који су инспирисани сталном поставком креирали своје радове. Тако су настали циклуси изложби *Од старог ка новом* студената професорке Зоре Живадиновић Давидовић који су се одржавали од 1995. до 1998. године. Сарадњом студената Факултета примењених уметности и Филозофског факултета – Одељења за етнологију и антропологију у 2000. години, настала је изложба цртежа и фотографија *Ког је рода одевање?* – као резултат заједничких теренских истраживања кроз које су анализирали одевање становника Београда. Организована је и дискусија на тему културне конструкције рода кроз одевање која се одржала у оквиру ове интригантне изложбе. Рад на актуелизацији вредности које легат носи потврђен је учешћем у манифстацијама као што су *Музеји у Србији – 10 дана од 10 до 10* и *Ноћ музеја*. Поред активности Етнографског музеја који је самостално или кроз међуинституционалну сарадњу на државном и међународном нивоу остварио завидан успех на пољу музеологије, изложбени простор Манакове куће био је место где су подршку могли наћи и уметници на различите начине инспирисани народном традицијом. Десетогодишњица ове сарадње обележена је догађајем *Изложбе у Манаковој кући (1991–2001)* – продајном изложбом слика и уметничких предмета аутора који су од 1991. до 2001. године самостално излагали у Манаковој кући.

*Едукативни програми старих
уметничких заната у Манаковој кући*

У складу са савременим тенденцијама и теоријама развоја музеја и музеологије као и новим визијама схватања улоге музеја у друштву, поред већ устаљених облика активности, организовања повремених изложби, предавања и просветно-педагошког рада, стучњаци Етнографског музеја препознају потенцијале за нов начин рада с публиком у Манаковој кући кроз едукативне програме за изучавање старих заната, разноврсних вештина, народних рукотворина и старих уметничких техника. Овај иновативан вид укључивања публике у процес очувања нематеријалног културног наслеђа и сарадња с другим установама и институцијама културе део је плана рада у Манаковој кући од деведесетих година прошлог века и непрестано траје и данас. Идејна основа целог пројекта едукативних радионица старих заната и уметничких техника настала је за време изложбе *Торбе Србије у функцији преноса добра*, ауторке Софије Костић, кустоса Етнографског музеја у Београду, која је одржана у Манаковој кући 1990. године. У време трајања изложбе одржана је радионица ткања као пратећи део програма изложбе са циљем упознавања и очувања традиционалног начина ткања и његове примене у савременим условима. Радионица је изазвала велико интересовање публике, и то је била велика мотивација за сараднике изложбе Бранку Боројевић Џокић, пројектанта изложбе и Надежду Ристић Влајковић, дипломираног сликара текстила да направе озбиљнији програм за курс ткања са предавањем и практичном наставом. Овај курс, одржан у оквиру изложбе *Торбе Србије у функцији преноса добара* био је претеча и инспирација свих каснијих. Предавачи-инструктори ангажовани у пројекту од почетка, били су цењени стручњаци, примењени уметници, кустоси и сарадници Етнографског музеја у Београду.

Драгана Стојковић, кустос и руководилац Манакове куће од 1990. до 2014. године преузима улогу главног организатора и координатора пројекта и програма рада курсева у функцији популарисања етнографског наслеђа у музеју.⁶ Школа ручног ткања у Манаковој кући имала је у почетку форму курса који је трајао две недеље, али временом, на инсистирање самих полазница, продужена је на месец а затим на три месеца. Наставни програм је обухватао, поред практичног, и теоријски део на коме су се полазнице упознавале са историјом ткања у свету и код нас, врстама и деловима разбоја,

⁶ Стојковић, Д. (1995) ГЕМ, књ. 58-59, ур. Влаховић, П., Београд, стр. 207-216.

врстама преплетаја, орнаментиком заступљеном на ткањима код нас и врстама финалне дораде тканина. Учеснице курса су и после завршене обуке остајале у контакту с предавачем и организаторима; тако су организовани заједнички састанци названи „Клуб ткаља”. Касније, у октобру 1997. године при Етнографском музеју, са седиштем у Манаковој кући, оснива се „Удружење за очување и развој ручног ткања”. Први председник удружења, а потом и почасни члан била је професор Надежда Ристић Влајковић. Током времена у Удружење је учлањено више од 60 жена. Основни циљ и задатак Удружења био је очување и развој вештине ручног ткања као дела наше културне баштине и његовог приближавања урбаној средини, односно сензибилитету савременог човека. У оквиру својих активности Удружење организује колективне и помаже ауторске изложбе својих чланица.

Изложбе „Удружења за очување и развој ручног ткања” тематски су одређене и организоване на високом дизајнерском нивоу. Прва изложба приређена је од 2 до 11. јуна 1998. године у Манаковој кући с темом *Ткани јастуци*. Полазнице а често потом и чланице „Удружења за очување и развој ручног ткања” различитих су професија и старосне доби. Један број је запослен и ткање види као могућност допуне породичног буџета, а некима ткање постаје основно занимање. Међутим, ово није једини мотив савладавања ове вештине, већ је много израженија потреба за аутентичним стваралаштвом као делом вишег степена развоја сопствене културе и неговањем традиционалног заната. Интересовање за овај курс непрестано траје до данас.

Први предавач и едукатор курса ручног ткања од 1990. до 2001. године била је, као што је претходно наведено, професор Надежда Ристић Влајковић, дипломирани сликар текстила, затим од 2001. до 2011. године предавање наставља мр Вера Марковић, а од 2011. до данас, можемо слободно рећи, школу ткања маестрално води Ивана Чолић, академски сликар-сценограф, члан УЛУПУДС-а и Удружења за очување и развој ручног ткања. Већ традиционално полазнице, после завршеног курса излажу на заједничкој изложби своје изведене радове. Курс керамике у Манаковој кући мотивисан је великим успехом курса ткања а иницијатори су били, тадашњи директор Етнографског музеја у Београду Бранко Радивојевић, професор и предавач на Факултету примењених уметности Бранислав Стајевић и руководилац Манакове куће Драгана Стојковић. Препознавањем потребе да се отргне од заборава један од важних традиционалних и уметничких заната као што је грнчарство, саставили су озбиљан стручни програм обуке прилагођен различитим профилима

полазника. Програм је комбинован практичном наставом са Одсека керамике Факултета примењених уметности и тематским предавањима из области етнографског наслеђа грнчарског заната од стране стручњака из Етнографског музеја. Вешто уклопљена теоријска и практична обука реализована је тако кроз сарадњу две институције. Полазници су упознани са историјом и развојем грнчарије и керамике путем предавања. У практичном делу обука је рађена по основном програму Факултета примењених уметности: припрема глине, обликовање руком, рад на точку, печење бисквита, различите врсте декорације, техника глазирања и глазурно печење. Први предавачи овог курса били су млади, али већ истакнути академски уметници, керамичари: Александар Куцина, Мирољуб Драмићанин, Љубица Узелац и Антонија Драгутиновић.

Овај курс је од почетка такође изазвао велико интересовање. Велики број заинтересованих полазника подељен је у неколико група. Сваку поједину групу водила су по два предавача. Огромно знање и искуство професора Бранислава Стајевића од самог почетка имало је велику улогу. Као творац идејног концепта професор Стајевић је био и главни надзорник курса. На самом почетку одржао је два предавања: *Керамика у педагошком раду* и *Скулптурална керамика*. Прво предавање било је намењено полазницима курса керамике, а друго полазницима курсева керамике и вајарства. У оквиру концепта курса одржано је још низ занимљивих предавања као што су: *О кинеској традиционалној керамици*, предавање одржано 10. јануара 1993. године, предавач је била Бранислава Јевтовић, књижевник; затим др Биљана Ђорђевић која је у првој групи завршила курс керамике, одржала је предавање 26. јуна 1994. године *Развој керамике кроз праисторију и античку Грчку*.

Временом су курсеви керамике прерасли у праву школу керамике. Прва изложба на којој су представљени радови полазника курса керамике била је заједничка с полазницима курса вајарства и одржана је 1992. године, од 30. јануара до 15. фебруара с називом *Керамичари и вајари – аматери*. Изложби је претходило предавање проф. Бранка Стајевића с темом *Скулптурална керамика*. Отварање изложбе пропраћено је пригодном доделом диплома, што је касније усвојено као модел за све курсеве у Манаковој кући. Током 1997. године одржана је Летња школа керамике у Злакуси, што је резултирало отварањем заједничке изложбе радова професора-предавача и полазника летње школе насталих на том курсу под називом „Злакуса ’97”. Отварање је било 20. новембра, а изложени су радови Милана Савића, Антоније

Драгутиновић, Мирољуба Драмићанина и полазника школе. Полазници наредних курсева керамике имали су у програму редовну посету селу Злакуса и на тај начин прилику за обуку у изради традиционалне грнчарије. Без сумње, курс керамике привукао је највеће интересовање и остварио запажене резултате у односу на остале курсеве у Манаковој кући. Курс, а сада Школа керамике у Манаковој кући намењени су свима без обзира на узраст и професију. Често полазници који су ту од самог почетка курса настављају да долазе и даље јер поред стручне обуке, у Манаковој кући влада пријатна атмосфера уметничког дружења и релаксације од свакодневних обавеза. Таквој уметничкој атмосфери погодује и амбијент старе куће, која са својом етнографском спомен-збирком као и великим уметничким благом инспиративно делује у овој области креативног стваралаштва. Многи од полазника курса и данас се баве професионално или из љубави овим уметничким занатом. Курс вајарства у Манаковој кући трајао је кратко. Предавање и обуку водила је Лепосава Милошевић Сибиновић, наш познати академски уметник. У почетку је курс наишао на добар одзив јавности, о чему најречитије говоре изузетни радови полазника курса. Програм је обухватао примену моделовања у свакодневном животу, израду конструкција за одређену композицију, моделовање у глини, припремни поступак за ливење у металу, воску, пластици, патинирање, могућност умножавања, итд. Знање стечено на овом курсу било је веома корисно како за полазнике, будуће аматере – вајаре, тако и за музејске стручњаке – конзерваторе који га могу применити у музејском раду.

Школа традиционалног веза у Манаковој кући одвија се организовано од пролећа 2018. године. Пре тога, радионице народног веза током деведесетих година у Етнографском музеју и Манаковој кући одржаване су повремено, више у формама пратећих програма тематских изложби. Оформљен је стручни тим који је урадио програм за четворомесечну школу традиционалног веза у Манаковој кући. Сваком новом почетку школе претходи стручно етнографско предавање о народном везу на тлу Србије праћено фотодокументацијом из фонду збирке Етнографског музеја и легата Христифора Црниловића. У стручном тиму налазе се: Ирена Филеки, музејски саветник и руководилац збирке веза и чипке у Етнографском музеју у Београду, Данијелка Радовановић, конзерватор саветник Етнографског музеја у пензији, др Вера Марковић, ванредни професор на ФДУ-у и сарадник Етнографског музеја у Београду, Милена Ђурица, дипломирани сликар-костимограф и кустос Манакове куће као и Маја Марјановић, кустос етнолог у Манаковој кући.

Од самог почетка основни циљ рада *Школе традиционалног веза* је да буде у најужој вези са истраживачко-оперативним радом стручњака из ове области у Етнографском и сродним музејима као и повезивању с бројним удружењима из ове области друштвене активности. Поред устаљеног мишљења у нашем друштву да се умећа из ове области могу стећи самостално, из различитих извора као што су часописи, брошуре и све чешћи извори информација на интернету и друштвеним мрежама, управо искуство тематски организованих радионица показује незаменљивост и важност радионица у очувању овог нематеријалног културног наслеђа и његовој заштити. Богати фонд спомен збирке Христифора Црниловића и стручна анализа техника показују неопходност оваквих радионица како би се сачувала аутентичност нашег културног наслеђа у односу на етничку, регионалну и временску особеност. Поред основних техника веза по писму и по броју, обрађује се и техника Косовског веза која се налази на листи предлога за програм заштите нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. Такође, полазници изучавају и стару технику апликација која је доста коришћена током средњег века у народном и дворском везу као и техника златовеза. Полазнице школе су одушевљене богатством нашег традиционалног веза који овде могу да изуче и директно виде на изложеним експонатима сталне поставке у Манаковој кући. Обнављање програма у Манаковој кући последњих неколико година поново буди интересовање публике и добија на значају у стручној јавности. Освежено је увођењем школе традиционалног накита из Косовског Поморавља *Плетење гривне од манистра* и радионицама *Десет дана филигран*. Радионице *Десет дана филигран* су у Манаковој кући данас у посебној сфери интересовања код публике а такође и музејских стручњака и сарадника. Предавачи на радионицама филигран су наш у свету запажен мајстор филигран Горан Ристовић-Покимица и Ивана Стојановска Станковић. Радионице традиционалних заната тематски се најчешће везују за етнографску спомен збирку и богат истраживачки рад Христифора Црниловића сачуван у његовој рукописној грађи. Не тако давно, 8. фебруара 2019. године Етнографски музеј прославио је пола века у Манаковој кући. Ових пола века стручњаци нашег музеја улажу стручне напоре да се фасцинација ликом и делом Христифора Црниловића пренесе на нове нараштаје и на најбољи начин оправда поверење које им је указано. Надамо се да ће на примеру човекољубља и родољубља нашег дародавца који нас поучава својим животом и делом ове вредности наставити да се преносе и да ће се даљим истраживањима доћи

до што бољих видова презентовања знања и вредности које нам његова оставштина пружа као главне ресурсе.

ЛИТЕРАТУРА:

Извори: Документација Етнографског музеја

Бјеладиновић, Ј. (1968) *Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића*, каталог изложбе, Београд.

Бјеладиновић, Ј. (1979) Десет година Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића, *Гласник етнографског музеја* 43, Београд, стр. 193.

Сеферовић, Н. (1986) *Фотографије Христифора Црниловића*, каталог изложбе, Београд.

Стојковић, Д. (1995) *Гласник Етнографског музеја*, књ. 58-59, уредник Влаховић, П. Београд.

М. Стојановић, (2020) *О Нини навијачима, музеју и нама...*, каталог изложбе, Београд (у штампи).

И. Ковачевић Музеји и модернизација: дрес, трактор и пластићна lutka, у: *Тражење значења есеји из антропологије и фолклористике*, ур. Ковачевић, И. и Антонијевић, Д. (2014).

Milena Đurica and Maja Marjanović

Ethnographic Museum in Belgrade, House of Manak, Belgrade

MEMORIAL ETHNOGRAPHIC COLLECTION OF
HRISTIFOR CRNILOVIĆ – LEGACY AND REMINDER

Abstract

Hristifor Crnilović (Vlasotince) (1886-1963) was a painter, professor of painting, ethnographer and collector of objects of material culture and folk knowledge. He offered his great collection to the City of Belgrade to establish a permanent exhibition. From the first negotiations with the representatives of the City of Belgrade in 1958, when it was decided that the collection had great cultural and historical value, the realization of his original idea was completed after 10 years i.e. unfortunately 5 years after his death. In accordance with modern tendencies and theories of museum and museology development as well as new visions of understanding the role of museums in the society, in addition to already established forms of activities, organization of occasional exhibitions, lectures, educational and pedagogical work, Ethnographic Museum experts have recognized potential for new ways of working with their audience through educational programmes of old crafts, various skills, folk handicrafts and old artistic techniques. This innovative form of involving the public in the process of preserving intangible cultural heritage and cooperation with other cultural institutions has also been part of the work plan of the House of Manak, from the 1990s to this day.

Kew words: *Hristifor Crnilović, Ethnographic Memorial Collection, museology, educational programmes*

Музеј града Београда, Београд

DOI 10.5937/kultura2067117B

УДК 061.27:347.6(497.11)

069.5(497.11)

316.75(497.11)

оригиналан научни рад

ЛЕГАТ У СРПСКОЈ МУЗЕЈСКОЈ ПРАКСИ

ПРИМЕР МУЗЕЈА ГРАДА БЕОГРАДА

Сажетак: *Рад се бави питањем статуса легата у српској музејској пракси. У првом делу су приказана схватања појма легата код неколико аутора, као и правно тумачење и важећа легислатива у вези с легатима. Посебно је наглашено непостојање неупитне законске процедуре којом се регулише поступање музејских установа с легатима. Други део рада је посвећен третману и положају легата у Музеју града Београда, музејске установе која руководи са њих 28. Наведени су сви легати који се тренутно налазе под управом овог Музеја, а детаљно је анализирано више њих који представљају карактеристичне примере како добре, тако и лоше праксе. На крају рада је, кроз приказ раније законске регулативе и приступа у пракси, предложено тумачење различитих третмана ове врсте музејских збирки у периоду после Другог светског рата.*

Кључне речи: *легат, Музеј града Београда, културна политика, законска регулатива, музејска пракса*

У раду је приказано како је *легат*, и као појам и како конкретна форма даривања, третиран у домаћој легислативи, теорији и пракси, с посебним освртом на пример Музеја града Београда, који руководи са 28 легата различитих како по садржају и врсти материјала тако и по начину набавке и третману унутар самог музеја.¹ Разматрано је како не

1 Рад је настао у склопу истраживања за докторску дисертацију „Од приватне заоставштине до музејске збирке. Проблем музеализације Легата Милана Злоковића у Музеју града Београда”, која је у припреми на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду.

постоје јасно дефинисане процедуре нити јасно утврђена легислатива рада с легатима, иако легати имају дугу традицију у српској историји и култури. У складу с тим је представљено како се и да ли се уопште појам и институција легата третирају у *Закону о културним добрима*, предлогу нацрта *Закону о културном наслеђу* и *Закону о наслеђивању*, као и у стручним упутствима музејским установама. Разматран је и појам *легат*, који аутори користе на различите начине. Као репрезентативан пример приказан је случај Музеја града Београда, који са својих 28 легата представља музејску установу која, у Београду, руководи највећим бројем њих.² Кроз типизацију различитих форми легата, као и анализу важеће законске регулативе у времену када су доспевали у Музеј, предложени су закључци у вези са одабраним третманом унутар музејске установе.

Легат у теорији и важећој легислативи

У *Лексикону страних речи и израза* Милана Вујаклије легат је дефинисан као „завештање, остављање у наследство једног дела оставштине неком лицу које иначе не би, по закону, имало права на наследство.”³

Пореклом речи и њеним значењем се позабавио и Бранко Лазић, према којем: „У комуникацијским оквирима садашњице, појам легата, као таутолошки разумљив сам по себи, прећутно је прихваћен и од стране лаика, и од мноштва професионалаца упућених у ову тематику”.⁴ Лазић се бавио и односом појма *легат*, с појмовима *наслеђе*, односно *зоставитина* или *оставитина*, у том контексту тумачећи легат као „оставштину за будућност”. У наставку је навео да појам *легат* може да се подведе под појам *поклон*, који сматра ширим, и који „не подразумева никакве услове за примопредају. Ако се условавање и догоди, онда то и није поклон [...]”. Он сматра да није сваки поклон и легат, јер статус легата зависи и од времена и начина на који га је легатор прикупио, а може, приликом давања, бити и условљен. Он „у

2 Попис легата у музејским и осталим установама заштите дат је у: Avramović, Z. (1994) Legati u kulturi Beograda. Stanje, problemi i moguća rešenja, *Kultura* br. 93/94, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 222–224.

3 Вујаклија, М. (2002) *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета, стр. 482.

4 Лазић, Б. (2004) Легат – проблем или богатство, у: *Огледи из музеологије*, Лазић, Б. (2004), Ваљево: Народни музеј у Ваљеву, стр. 43. Лазић је консултовао већи број речника и енциклопедија и закључио да је дефиниција у већини њих веома слична, као и то да се појам не помиње у *Енциклопедији ликовних уметности*, нити у *Ликовној енциклопедији Југославије*; напомена 1.

себи садржи ноту дуговременског личног ангажовања власника у стварању и сакупљању, чувању и заштити предмета који чине легат”.⁵ Из свега наведеног може се закључити да Лазић легатом сматра поклон који је неки појединац дао некој установи, с тим да тај поклон мора подразумевати одређену збирку предмета коју је тај појединац смишљено и током дужег временског периода сакупио.⁶ И други аутори бавили су се појмом легата. Како Зоран Аврамовић наводи: „Легат (лат. *legatum*) је оставина новца или друге имовине која се опоруком оставља одређеном лицу или установи на чување или употребу. Успоставља се уговорним односом између легатора и примаоца, при чему може да се користи и тестамент као основа за заснивање уговора [...] Под легатом се најчешће подразумева даривање историјско-уметничких предмета одговарајућој установи културе.”⁷ Дакле, према Аврамовићу, легат може бити остављен тестаментом, али се његов настанак може формулисати и уговором између легатора и легатара. Јасна Јованов не улази у расправу око термина, користећи на исти начин појмове *легат*, *поклон* и *завештање*,⁸ што је приступ, како ће се видети и из овог рада, који је уобичајен у музејској пракси у Србији.

Након разматрања вишеслојности значења термина *легат*, Нада Арбутина закључује да „можемо поједностављено, али и тачно, легатом у библиотеци (архиви или музеју) назвати ону библиотеку целину коју је некој институцији културе тестаментарно завештао или власник или његов правни наследник”.⁹ С друге стране, у својој докторској дисертацији, Јадранка Божић наводи да се легатом, у културолошком смислу, али и у пракси, сматрају сви поклони некој институцији / установи, поред, наравно, оних остављених тестаментом.¹⁰

У српској легислативи, легатом се бави само *Закон о наслеђивању* (чл. 141–154).¹¹ Међутим, у њему се не користи термин *легат*, већ *испорука*, за чију садржину се наводи: „Завешталац може једну или више ствари или права оставити неком одређеном или одредивом лицу, или наложити

5 Исто, стр. 44.

6 Исто, стр. 45.

7 Аврамовић, З. нав. дело, стр. 214.

8 Јованов, Ј. (2010) Легати у Србији, *Рад музеја Војводине* 52, Нови Сад: Музеј Војводине, стр. 257–269.

9 Арбутина, Н. (2016) *Легат у библиотеци*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 11.

10 Вожић, Ј. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, str. 2.

11 Закон о наслеђивању, *Службени гласник Републике Србије* 46/95 и 101/2003.

наследнику да из онога што му је остављено да неку ствар или право неком лицу, или му исплати суму новца, или га ослободи каквог дуга, или га издржава или, уопште у његову корист нешто учини или се уздржи од каквог чињења, или да нешто трпи. Таквим се завештањем по правилу не поставља наследник, већ се оно назива испоруком, лице коме је намењено испорукопримцем, а онај кога испорука терети назива се дужником испоруке” (чл. 141). Истовремено, *Закон о културним добрима*, за сада једини закон којим је регулисан рад музеја, уопште не помиње легате.¹²

Легатом, као правним институтом, подробно се бавила Снежана Миладиновић.¹³ Она је расправљала о појмовима *легат* и *испорука*, наводећи да, иако се у самом *Закону о наслеђивању* и даље користи термин *испорука*, у теорији и у пракси су далеко присутнији термини *легат*, односно *легатор* (завешталац) и *легатар* (испорукопримац). Наглашава да термин *легат* означава „одредбу у тестаменту којом је завешталац изразио своју вољу да одређеном лицу остави имовинску корист у виду легата”.¹⁴ Тако легатор одређује предмет легата којим оставља нешто лицу које није његов законски наследник. Легат се може завештати само путем тестаментa, а представља „располагање имовином за случај смрти садржаној у пуноважној изјави последње воље – тестаменту”.¹⁵ Миладиновић је у свом раду закључила и да легату није дато довољно простора у *Закону о наслеђивању* (само 14 чланова),¹⁶ као и да се њиме теоретичари нису довољно бавили. Као последицу, она види многобројне нејасноће до којих долази у пракси, као и недовољно дефинисане улоге главних актера – легатора, онерата (извршиоца тестаментa) и легатара, због чега се завештаоци радије

12 Закон о културним добрима, *Службени гласник Републике Србије* 71/94 и 52/2011. На ову чињеницу осврћу се и: Лазић, Б. нав. дело, стр. 47; Вожић, Ј. нав. дело, стр. 41. Појам *легат* се не појављује ни у нацрту Закона о културном наслеђу, који је дат на увид јавности 2019. године и који је доступан на <http://www.kultura.gov.rs/lat/dokumenti/javna-rasprava-o-nacrtu-zakona-o-kulturnom-nasledju-> (приступљено: 20. 5. 2020). Исто важи и за раније законе који су се односили на заштиту културних добра: Закон о културним добрима, *Службени гласник Савезне републике Србије* 6/90; Закон о заштити културних добара, *Службени гласник Савезне републике Србије* 28/77.

13 Miladinović, S. (2000) *Legat – kroz pravnu nauku i zakonodavstvo*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

14 Исто, стр. 11.

15 Marković, B. Legat, u: *Enciklopedija udruženog prava i prava imovinskog rada*, том I (A-Lj) (1978), Beograd: Službeni list SFRJ, str. 889. Citirano prema: Miladinović, S. nav. delo, str. 12.

16 Након измена Закона које су уследиле после објављивања рада С. Миладиновић, када их је, како она и наводи, било 10.

одлучују да одређени поклон учине још за живота, него да завештају легат.¹⁷ Јадранка Божић подвлачи и да уговор о легату није дозвољен у српском праву, као и да се уместо њега најчешће користи уговор о поклону. Његова примена је у складу са општеприхваћеним приступом и стањем у пракси, према којем се легатом сматра сваки поклон, па се тако, према истој ауторки, савремено тумачење легаторства односи на остављање имовине путем тестаментa или поклона некоме ко законски није њен власник.¹⁸ Слично тумачење налази се и код Лазића, према коме, „полазна музеолошка тачка за реализацију легаторства јесте становиште да је у питању примопредаја оставштине без икаквих новчаних трансакција, али са могућношћу других, нефинансијских услова који могу бити чисто етичке, а често организационо-материјалне природе.”¹⁹

Легат у домаћој пракси

Јадранка Божић констатује да културна политика Републике Србије према легатима није дефинисана, као и да недостају подзаконска, па и законска акта о функционисању музеја на овом пољу.²⁰

Једини покушај у том смислу учињен је 1981. године, потписивањем *Договора о спровођењу јединствене политике прихватања, чувања, одржавања и излагања поклона и легата* (даље: *Договор*).²¹ Потписници *Договора* су, поред органа градске власти, били: Етнографски музеј, Музеј „25. мај”, Музеј града Београда, Музеј Николе Тесле, Педагошки музеј, Музеј позоришне уметности, Музеј афричке уметности, Музеј примењене уметности, Музеј савремене уметности, Природњачки музеј, Народни музеј, Библиотека града Београда, Југословенска кинотека, Историјски архив Београда и Завод за заштиту споменика културе града Београда. У члану 3. је јасно наглашено да „Под поклоном у смислу овог договора подразумева се стицање ствари из претходног члана, које сопственик у складу са законом [...] без накнаде трајно поклања и предаје у државну својину [...]”, као и да се „Под легатом у смислу овог договора подразумева стицање ствари из претходног члана које завешталац у складу са законом оставља учеснику договора на основу тестаментa”.

17 Miladinović, S. нав. дело, стр. 88.

18 Вожић, Ј. нав. дело, стр. 3, 38, 44.

19 Лазић, Б. нав. дело, стр. 50.

20 Вожић, Ј. нав. дело, стр. 31.

21 *Договор* је објављен у: *Службени лист града Београда* 6, 27. фебруар 1982.

Треба, међутим, нагласити да *Договор*, након што постави јасну разлику између поклона и легата, ове две врсте даривања третира на исти начин. Учесници *Договора* су утврдили и заједничке критеријуме за прихватање поклона, односно легата, према којима он мора да „[...] представља допринос развоју и ширењу културе и као такав заслужује да буде друштвено заштићен [...]”, „да у значајној мери доприноси употпуњавању и заокруживању појединих уметничких односно историјских целина или уметничких праваца у организацијама заштите односно тематски и проблемски одражава време настајања уметничких вредности у одређеном историјском периоду или континуитету” и „да је везан за значајан историјски догађај односно историјску личност [...]” (чл. 5). Даље је утврђено да ће одлуку о прихватању поклона / легата доносити тело које је за то одређено Самоуправним општим актом учесника договора, а на основу процене комисије коју ће претходно формирати надлежни орган учесника договора (чл. 6). Уговор са дародавцем биће потписан тек након доношења ове одлуке (чл. 7).

Савременији документ, који је још увек на снази, донео је Народни музеј у Београду, 2001. године, под називом *Стручно упутство о условима и начину чувања и коришћења уметничко-историјских дела* (даље *Упутство*).²² Појам легат се у *Упутству* помиње у члану 6 и члану 8, у оквиру сегмента посвећеног набављању предмета за музејске збирке. Легат се наводи као један од начина набавке музејских предмета, заједно са откупом, поклоном, завештањем, археолошким ископавањима итд. (чл. 6), док се у опису поступка набавке и роковима за његово спровођење говори о „правоснажности решења о легату или завештању” (чл. 8). Из поменутог се види да *Упутство* разликује појмове „легат” и „завештање”, мада се не бави значењем ни једног ни другог. Такође се, на основу употребљеног израза „правоснажност решења”, може закључити да се легатом и/или завештањем сматра само онај музејски предмет или група предмета, који су музеју додељени на основу судског решења.

У *Упутству* је детаљно објашњен процес набавке музејских предмета, али без икакве диференцијације између различитих начина набавке, односно, легат је третиран

²² *Упутство* је доступно на веб сајту Народног музеја: <http://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2018/06/Stru--no-uputstvo-o-uslovima-i-nainu---uvanja-i-kori---enja-umetni--ko-istorijskih-dela.pdf> (приступљено: 18. 12. 2019), а донето је у складу са чл. 79 и чл. 90 Закона о културним добрима, којима су прописане обавезе централних установа заштите, између осталог и да донесу „стручна упутства о условима и начину чувања, коришћења и одржавања одговарајуће врсте покретних културних добара” (чл. 90).

истоветно као и било који други начин (чл. 6–11). Комисија која одлучује о томе да ли предмет треба да постане део музејске збирке је, за разлику од оне у *Договору*, састављена од стручњака из самог музеја који предмет набавља, зове се Комисија за набавку музејских предмета, и формира је директор музеја (чл. 9). Комисија заседа на предлог, у писаној форми, кустоса, који ће, на основу систематизације о радним местима музеја и организације збирки у музеју, бити задужен за предмете који се набављају (чл. 8). Ако је одлука Комисије позитивна, „директор музеја доноси решење којим се утврђује својство културног добра и набављени музејски предмет разврстава се у одговарајућу збирку музеја” (чл. 10). Решење се доставља надлежном кустосу који има рок од 30 дана, који се уз оправдане разлоге може продужити до годину дана, да предмет унесе у музејске књиге и формира потребну документацију (чл. 11).

Музеј града Београда и легати које чува

Имајући у виду раније поменута тумачења појма *легата*, у Музеју града Београда данас постоји 28 легата и целина које имају тај статус.²³ Наиме, назив *легат* се у Музеју града Београда, поред легата који то формално и правно јесу, односно оних које су својим тестаментом оставили њихови власници, користи и за целине, колекције и заоставштине које је Музеј добио на поклон од власника или њихових наследника, или на управљање од Града Београда, којем су, у ствари, поклоњени.

Легата који то заиста јесу, у складу са *Законом о наслеђивању и Договору о спровођењу јединствене политике прихватања, чувања, одржавања и излагања поклона и легата*, то јест оних који су у Музеј доспели на основу тестаamenta својих власника, има девет. То су легати Јована Суботића, Бранимира Ћосића, Бете Вукановић, Ивана Божића, Петра Одавића, Милоша Ђурића, Даре Милошевић, Владимира Мариновића и Добривоја Радосављевића. Материјал који садрже је разноврстан и састоји се од породичних меморалија (легат Јована Суботића), предмета који су настали током периода сопственог стваралаштва (легати Бранимира Ћосића, Бете Вукановић и Милоша Ђурића) или уметничких предмета и колекција сакупљених током живота (легати Петра Одавића, Даре Милошевић, Ивана Божића, Владимира Мариновића и Добривоја Радосављевића).²⁴ Број

23 Ова бројка обухвата и Легат Милана Злоковића, који је још увек у формирању, због чега неће бити разматран у даљем тексту.

24 Подаци о легатима који се наводе у овом раду прикупљени су истраживањем документације Музеја града Београда, која се делом налази у

предмета који садрже се креће од само 10 у Легату Добривоја Радосављевића, до чак 2.284 у Легату Бранимира Ћосића. Животни пут ових легата у Музеју подједнако је разнолик.



Слика 1 Изложба Легата Бете Вукановић из 1983. године, власништво Музеја града Београда

Већина легата, попут оних Владимира Мариновића и Бете Вукановић, формиран су као засебне целине. Сликарка Бета Вукановић (1872–1972) је својим тестаментом оставила Музеју града Београда легат у којем се налазе 293 њена уметничка рада, лични предмети и предмети који су сачињавали њен атеље (слика 1).²⁵ Легат Владимира Мариновића је власник такође оставио тестаментом, а садржи 172 предмета ликовне и примењене уметности које су он и његова супруга углавном сакупили на путовањима по Далеком истоку, Африци и Јужној Америци.²⁶ Супротан пример представљају легати Милоша Ђурића и Петра Одавића. Др Милош Ђурић (1892–1967) био је истакнути класични филолог, професор и члан Српске академије наука и уметности. Његова супруга Зорка Ђурић обратила се Музеју писмом наводећи да ће, у складу са жељом свог супруга, Музеју тестаментом оставити његову заоставштину, с молбом да буде изложена.²⁷ Примопредаја је обављена 1991. године, непосредно пред њену смрт, а одлука је потврђена током оставинске

оквиру административне архиве, а делом у оквиру документације самих легата.

25 Rešenje о nasleđivanju br. 774/72 од 20. 3. 1973. године; фасцикла Поклопи и легати Музеју града Београда, АК 73, АА МГБ; документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

26 Крстић-Поповац, Јб. (2011) *Легат Владимира Мариновића*, Београд: Музеј града Београда, стр. 5–6; Rešenje IV општинског суда у Београду br. 6058/982 од 24.6.1983; фасцикла Legat Vladimira Marinovića, АК 451, АА МГБ. Овај Легат би, заправо, требало да носи назив Легат Владимира и Елене Мариновић, с обзиром да је то био једини услов који је легатор поставио у свом тестаменту.

27 Писмо Зорке Ђурић Музеју града Београда бр. 784/1 од 17.2.1980; фасцикла Заоставштина Зорке Ђурић, АК 451, АА МГБ.

расправе.²⁸ У Музеју је затим одлучено да се легат подели на два дела, тако да један, који обухвата Ђурићеве рукописе, документа, фотографије и личне предмете, припадне Збирци за просвету и науку, док је други, библиотека са 103 наслова међу којима су и многи Ђурићеви преводи, предата библиотеци Музеја града Београда, у оквиру које је обрађена и инвентарисана као библиотечка грађа.²⁹ Таквом обрадом материјала се изгубила целовитост Легата Милоша Ђурића, који се чак и не води као музејски легат. Исто важи и за Легат Петра Одавића, који је Музеју оставио 16 слика, уз молбу да све буду заједно изложене, уз напомену да су поклон Лепосаве и Петра Одавића.³⁰ У музејској документацији је наведено да се ради о поклону П. Одавића, али слике нису изложене, нити се воде као легат. Наиме, услов власника да њихов легат или поклон буде стално изложен често се поставља музејима, али они у великом броју случајева нису у могућности да га испуне.³¹

Легата који се тако називају само зато што се термин усталио у пракси има далеко више, чак 20. Они се, према начину на који су дошли у Музеј, могу разврстати у три групе.



Слика 2 Реконструкција уметничког атељеа, Музеј Паје Јовановића, власништво Музеја града Београда

28 Rešenje I opštinskog suda u Beogradu br. 805/2 od 19. 2. 1993; фасцикла Заоставштина Зорке Ђурић, АК 451, АА МГБ.

29 Zapisnik o izvršenoj primopredaji br. 658/4 od 11.11.1991 и Zapisnik o izvršenoj primopredaji br. 658/2 od 21.8.1991; фасцикла Заоставштина Зорке Ђурић, АК 451, АА МГБ. Закључно са завршетком овог рада, предмети нису били уведени у Књиге инвентара. Треба поменути и да је Збирка за просвету и науку у међувремену спојена са Збирком за историју књижевности и културе.

30 Писмо Петра Одавића Музеју града Београда, бр. 785 од 31.12.1949. године; фасцикла Легат Петра Ј. Одавића, АК 46, АА МГБ. Писмо је публиковано у: Непознати аутор (1954) Легати Музеју града Београда, ГТБ I, стр. 407–411.

31 О томе и другим проблемима у: Avramović, Z. (1994) Legati u kulturi Beograda. Stanje, problemi i moguća rešenja, *Kultura* br. 93/94, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 216–218.

Прву групу чине они коју су, у ствари, поклонили власника, и обухватају легате Светозара Душанића, Даринке Смодлаке, Паје Јовановића, Роберта Цихлер-Гашпаровића и компаније Југоекспорт.³² Са изузетком Паје Јовановића, који је Музеју поклонио предмете из свог атељеа и део својих уметничких радова и личних предмета (слика 2), остали легати подразумевају колекције које су сакупили њихови власници, нумизматичку (С. Душанић), уметничку (Југоекспорт) и збирке уметничких и предмета примењене уметности (Д. Смодлака и Р. Цихлер-Гашпаровић). Њихов садржај се веома разликује и по врсти и по броју предмета, па је најмањи Легат Југоекспорта са 75 предмета, а највећи онај Светозара Душанића, са 2.178. Вероватно због тога што су власници били директно укључени у преговоре са Музејем, ова група легата је третирана адекватније од претходне, па су сви инвентарисани и обрађени као засебне целине. Првобитни договор, уз сав ангажман Музеја, није реализован само у случају Легата Роберта Цихлер-Гашпаровића. Он је Музеју, поред предмета примењене уметности и уметничко-стилског намештаја, оставио и кућу у Улици Персиде Миленковић 12 (слика 3).³³ У писму из 1975. године је изразио жељу да Музеју остави своју породичну вилу подигнуту 1940. године и предмете у њој, уз услов да Музеј помогне да се денационализује део куће који је, према његовим речима, неправно национализован. Није тражио да се тај део куће врати њему, већ да се власништво пребаци директно на Музеј.³⁴ И поред покушаја који су направљени у том смислу и преписке са Градском општином Савски венац, која је постала власник национализованог дела куће, денационализација није успела.³⁵ Уговор је ипак потписан, с тим што се Музеј обавезао да предузме све неопходне мере да се национализовани део куће што пре пренесе у његово власништво (чл. 4), што ни до данас није реализовано.

Другу групу чине колекције и предмети које су поклонили наследници власника и обухватају легате Љубице С. Роксандић (тј. Симеона Роксандића), Ђорђа Новаковића, Бранислава Нушића, Стевана Мокрањца, Петра Коњовића и

32 Б. Лазић, на пример, наглашава да легатори могу бити само физичка лица, а никако фирме или компаније: Лазић, Б. нав. дело, стр. 45.

33 Ugovor br. 3366 od 17.6. 1976; фасцикла Поклони и легати Музеју града Београда, АК 73, АА МГБ.

34 Pismo br. 695/1 od 25.4.1975; фасцикла Поклони и легати Музеју града Београда, АК 73, АА МГБ.

35 Преписка између Музеја и ГО Савски венац се чува са осталом документацијом; фасцикла Поклони и легати Музеју града Београда, АК 73, АА МГБ.

Јосифа Маринковића.³⁶ Осим легата Ђорђа Новаковића, односно богате колекције папирног новца коју је Музеју поклонила његова супруга, у осталим случајевима се ради о збиркама меморабилја значајних личности из уметничког живота Србије. Број предмета такође варира и креће се од 16 гипсаних радова Симеона Роксандића, до чак 7.436 предмета у Легату Ђорђа Новаковића. Начин на који су ови легати третирани у Музеју је подједнако разнолик, па су неки од њих само придодати већ постојећој збирци, без назнака да се ради о легату. То је, на пример, био случај с Легатом Симеона Роксандића, који је, као и Легат Петра Одавића и, највероватније, услед чињенице да је поклоњена мања група предмета, само припојен Збирци за ликовну и музичку уметност до 1950. године.³⁷ Ту су затим и легати Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића, који нису обрађени и инвентарисани самостално, већ у оквиру Културно-историјске збирке, која представља засебну целину у склопу Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.³⁸ Остала три легата су обрађена и инвентарисана као самосталне збирке.



Слика 3 Ентеријер Легата Роберта Цихлер-Гашпаревића, власништво Музеја града Београда

Као начин набавке данашњих легата Музеја града Београда треба поменути и једну врсту споразума према којем власници неке колекције исту уступају у замену за одређену финансијску надокнаду.³⁹ Тако су у Музеј доспели легати

36 У ову групу спада и Легат Милана Злоковића, који се тренутно налази у процесу формирања, а обухвата меморабилје и радове архитекте.

37 Документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

38 Документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. У истој Збирци се налази и фонд Ђорђа Крстића.

39 Без обзира на то што овај начин набавке предмета предмета формално представља откуп, ове збирке се у Музеју града Београда третирају као

Ксеније и Раденка Перића и Петра Поповића, који се у оба случаја састоје од колекција које су прикупили власници.

Збирка Ксеније и Раденка Перића садржи етнографске и предмете ликовне и примењене уметности, углавном из 19. века.⁴⁰ Брачни пар Перић је 1972. године потписао Уговор са Музејем, којим су се споразумели да збирка може да остане у стану поклонодаваца до краја њихових живота, али и да Музеј има права да поједине предмете изнесе за потребе излагања, обраде или конзервације (чл. 3).⁴¹ Музеј се обавезао да ће Перићима исплаћивати фиксну годишњу новчану суму, за режијске трошкове и трошкове одржавања збирке (чл. 5). Додатно је неуобичајено то што су предмети, иако су остали у стану Перића, били инвентарисани и уписани у музејске књиге. Осим тога, надлежност над предметима је, према њиховој врсти (уметнички, односно етнографски и предмети примењене уметности) подељена између Збирке за примењену уметност и Збирке за ликовну и музичку уметност, па је Легат инвентарисан као две засебне и самосталне целине у склопу ове две Збирке.⁴²



Слика 4 Збирка Петра Поповића, део сталне поставке у Музеју Паје Јовановића, власништво Музеја града Београда

легати и имају такав статус, као и назив.

40 Баришић, Р. (1981) *Из колекционарског рада Раденка Перића*, Београд: Етнографски музеј, без пагинације.

41 Ugovor br. OV-8153/72 od 15. 11. 1972, АК Легат Ксеније и Раденка Перића, Легат *Jugoexport*-а, Легат Јелисавете Ћ. Петровић, Легат Стевана Ст. Мокрањца, Легат Петра Коњовића; документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

42 Збирка за ликовну и музичку уметност је 1992. године подељена на Збирку за ликовну и музичку уметност до 1950. године и Збирку за ликовну и музичку уметност од 1950. године, па је у том смислу и Легат даље подељен на предмете настале пре и после 1950. године; Статут Музеја града Београда, 02 бр. 128/2 од 1. 7. 1992, члан 19, архива Правне службе МГБ.

Збирка Петра Поповића се састоји претежно од уметничко-стилског намештаја и старе и ретке књиге (слика 4).⁴³ Њу је комисија Завода за заштиту споменика културе града Београда прогласила за споменик културе и уписала у регистар под бројем 162 и називом Збирка Петра Поповића, 1965. године.⁴⁴ Поповић је 1969. године потписао уговор са Музејем града Београда, на основу којег је Музеју поклонио 91 предмет из своје колекције.⁴⁵ Музеј је заузврат прихватио да Поповићу обезбеди смештај у једном делу стана (и помогне у његовом опремању) на четвртом спрату у Улици краља Милана 21 (чл. 2 и 4), као и да га ангажује као „водича и чувара” поставке у преосталом делу стана где су заједно били изложени атеље Паје Јовановића и Збирка Петра Поповића (чл. 3), да „збирку ни у ком случају ни под каквим условима неће делити у погледу смештаја и презентирања, нити је без споразума с Поповић Петром премештати на друго место и излагати изван просторија у којима ће збирка бити смештена“ (чл. 2). Додатно, Музеј је пристао да плаћа и већину режисијских трошкова, као и месечну надокнаду за ангажман Поповићу (чл. 2). Овакав аранжман условио је низ даљих измена које су се односиле на стално повећање износа који је током година исплаћиван за одржавање стана и надокнаду Поповићу, као и потписивање новог Уговора 1973. године, којим је јасније утврђено које трошкове плаћа Музеј, а које Поповић, и којим је још једном повећана Поповићева месечна надокнада.⁴⁶

Од укупног броја легата у Музеју града Београда, пет је, по различитим основама, уступљено Граду Београду, који их је затим предао на управљање Музеју. То су легати Томе Росандића, Паве и Милана Секулића, Леле и Славка Флегела, Јована Цвијића и Иве Андрића. Са изузетком Легата Флегел, који је у Музеј доспео 2013. године,⁴⁷ остали су смештени у кућама и становима својих некадашњих власника и чине

43 Vujović, B. (1965) *Zbirka Petra Popovića*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, str. 5–8.

44 Rešenje Zavoda za zaštitu spomenika kulture grada Beograda 04 br. 943/3 od 3. 12. 1964; АК Легат Петра Поповића, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

45 Ugovor br. 3145/69 od 20. 5. 1969; АК Легат Петра Поповића, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

46 Ugovor br 2879 od 21. 5. 1973; АК Легат Петра Поповића, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

47 Реверс 02 бр. 19/17 од 8. 10. 2013; АА МГБ. Преузимању овог Легата претходило је вишедценијски спор између наследника породице Флегел и Града Београда, иако је уговор којим су регулисани права и обавезе како Флегелових тако и Града Београда потписан још 1957. године; Ugovor 406/57 od 30. 1. 1957; АК Кућа легата, Легати у МГБ, Збирка Флегел, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године.

музеје у саставу Музеја града Београда са сталним поставкама отвореним за публику.⁴⁸ Сви они су у Музеју обрађени и инвентарисани као засебне целине. И неки од њих, попут легата Флегел, Паве и Милана Секулића и Томе Росандића, су као и претходно представљена група, уступљени Београду за одређену финансијску надокнаду.



Слика 5 Уметников атеље искоришћен као простор за сталну поставку, Музеј Томе Росандића, власништво Музеја града Београда

Вајар Тома Росандић је 1955. године с Народним одбором града Београда потписао Уговор којим је сву своју имовину, укључујући и кућу са атељеом у Козачкој улици бр. 30, пренео на Београд. Град се заузврат обавезао да Росандићу исплати одређени фиксни износ, као и да му доживотно плаћа месечно издржавање. Уговором је уступљено 37 вајарских дела која су се налазила у кући, а која су, претходно, стављена под заштиту решењем бр. 643/55 Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне републике Србије (данас Завод за заштиту споменика културе Републике Србије).⁴⁹ Народни одбор је, затим, донео Решење да се „При Градском музеју у Београду оснива Отсек дела Томе Росандића, вајара” (слика 5), чиме је надлежност над музејем у оснивању пренета на Музеј града Београда.⁵⁰

48 Музеј Томе Росандића је, због стања у којем се налази објект и реконструкције која се очекује, затворен за публику.

49 Уговор бр. 3108/55 од 22. 8. 1955; АК Легат Томе Росандића, Конак кнегиње Љубице, Музеј савремене уметности, Душан Јовановић Ђукин, Легат Бете Вукановић, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950.

50 Решење бр. 1740/55 од 20. 1. 1956; АК Легат Томе Росандића, Конак кнегиње Љубице, Музеј савремене уметности, Душан Јовановић Ђукин, Легат Бете Вукановић, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950.

Милан Секулић и његова супруга Пава су прикупили 164 иконе настале на територији бивше Југославије, Русије, северне Италије и Грчке, у периоду од 16. до 19. века. Поред икона, њихову збирку чини и један број уметничких слика и археолошких предмета, као и уметничко-стилски намештај. Њу је за културно добро утврдио Завод за заштиту споменика културе града Београда 1968. године.⁵¹ По смрти супруга, 1970. године, Пава Секулић је потписала уговор с Градом Београдом којим је сва права на збирку и стан у којој се налази пренела на Београд.⁵² Тим уговором се Град обавезао да ће до краја живота легат и стан остати у власништву Паве Секулић (чл. 1) и да ће јој бити плаћани сви режијски трошкови и, додатно, месечна новчана надокнада, као и да ће по њеној смрти исту месечну надокнаду плаћати њеним двојма сестрама (чл. 4 и 5). Музеолошки најпроблематичније одредбе Уговора су то што распоред предмета у стану мора остати „трајно онако како га је уговарач извршио за живота” и што Град „није овлашћен нити може на било који начин и под било каквим условима Збирку у целини или појединачне делове да отуђује, замењује, премешта или било какве измене на њој и у вези с њом да врши.” (чл. 2), што онемогућује било какве измене у музејској поставци (слика 6). Пава Секулић је преминула 1980. године, а Град је њену збирку уступио Музеју на чување уговором из 1987. године.⁵³



Слика 6 Руска соба, део сталне поставке Збирке икона Секулић, власништво Музеја града Београда

51 Rešenje br. 302/1 od 1. 4. 1968; фасцикла Уговор за Збирку Секулић, АК 451, АА МГБ; Радојчић, С., Павловић, А. и Бајић-Филиповић, М. (1967) *Збирка икона Секулић*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

52 Ugovor br. 804/1 od 1. 8. 1970; фасцикла Уговор за Збирку Секулић, АК 451, АА МГБ.

53 Ugovor 02 br. 178/1 od 6. 2. 1987; фасцикла Уговор за Збирку Секулић, АК 451, АА МГБ.

Уместо закључка

На основу приказане анализе легата који се чувају у Музеју града Београда уочава се да не постоји јединствена процедура за њихово примање и третман. Свакако је неопходно имати у виду да се ради о релативно дугом временском периоду, од 1947. године када су у Музеј стигли први легати (Бранимира Ћосића, Стевана Мокрањца и Јосифа Маринковића) до 1991. када је стигао последњи (Милоша Ђурића), током којих је у више наврата мењана легислатива која се односила на рад музеја и заштиту културних добара.

Први закон који се односио на ову област донет после Другог светског рата је био Закон о заштити споменика културе и природних реткости из 1948. године,⁵⁴ док је први Закон о музејима донет 1951. године.⁵⁵ На основу тога се може закључити да је набавка првих легата претходила доношењу закона и да је обављана у првим послератним годинама, када многа питања, укључујући и ово, нису била формално регулисана. Са изузетком неколико легата (И. Божића, М. Ђурића, В. Мариновића и Д. Милошевић), сви остали су у Музеј стигли током важења или Закона о заштити споменика културе и природних реткости из 1948. године или Закона о заштити споменика културе из 1966. године.⁵⁶ Иако у њима не постоје јасне смернице за рад с легатима, одређене одредбе утицале су на процедуре њиховог примања и третмана. На првом месту треба истаћи да су, како на основу Закона из 1948. (чл. 3, чл. 23) тако и оног из 1966. године (чл. 3, чл. 6), као институције надлежне за рад са споменицима културе, било покретним било непокретним, одређени заводи за заштиту споменика. До доношења Закона о музејима у њиховој надлежности је било и одлучивање о томе којој установи ће неко културно добро бити предато на старање и управљање, док је након 1951. године њихова позиција по том питању постала више консултативна.⁵⁷ То објашњава чињеницу да је неколико легата који се данас налазе у Музеју града Београда заправо ту доспело преко Завода за заштиту споменика културе, било Републике Србије, било града Београда, који су их претходно пописали и прогласили

54 Текст Закона је публикован у: Панић-Суреп М, ур. (1949) *Музејски приручник. Основна упутства о организацији и раду завичајних музеја*, Београд: Просвета, стр. 55–65.

55 Закон о музејима, *Службени гласник Народне републике Србије* 4/51.

56 Закон о заштити споменика културе, *Службени гласник Савезне републике Србије* 3/66.

57 Панић-Суреп, М. нав. дело, стр. 55–56, 62; Закон о заштити споменика културе, *Службени гласник Савезне републике Србије* 3/66; Закон о музејима, *Службени гласник Народне републике Србије* 4/51, чл. 19–20.

за културно добро (легати И. Андрића, Ј. Цвијића, П. Поповића, Т. Росандића, П. и М. Секулића, Флегел).

Да би се разумеле и поједине одлуке, које се пре свега одnose на финансијску подршку једном броју легатора, треба имати у виду да је већ Законом из 1948. године одређено да „споменици културе и природне реткости на територији Народне републике Србије, као културне вредности, научне и естетске, стоје под заштитом државе без обзира у чијој су својини, управи или државини” (чл. 1). Тиме је регулисан статус и оних предмета који се налазе у приватном власништву и дате су смернице да се они третирају на исти начин као и они који се налазе у установама заштите. Одређени су и права и обавезе сопственика ових предмета, између осталог и то да „ако су у питању веће библиотеке и збирке слика или друге уметничке вредности, стамбени органи на предлог завода за заштиту, приликом располагања са становима и пословним просторијама могу дати потребне олакшице ради бољег очувања ових предмета” (чл. 15). Било је то време интензивног развоја културне политике и музејског бума који је уследио од 1950-их година, што је условило и повећање броја примљених легата и формирање меморијалних музеја.⁵⁸ Спремност државе на велика улагања у културу и атмосфера коју је то донело, допринели су многобројним ситуацијама у којима су држава, или Град Београд, били спремни да уложе знатна финансијска средства у повећање музејских фондова и, на неки начин, „откупљивање” колекција појединаца које су затим, у складу са уобичајеном праксом, називане легатима. Подршку оваквом приступу налазимо и 1965. године, у предговору каталога збирке Петра Поповића, који је написао тадашњи директор Завода за заштиту споменика културе града Београда, Јован Секулић. Збирке које се налазе у „грађанској својини” Секулић сматра специфичним у односу на друге фондове, и од посебног значаја за Београд. Њихово стање и угроженост, уз напомену да их је евидентирано 45, Секулић повезује са смештајем и стварањем услова за редовно одржавање, чување и презентацију. Он заговара смештај оваквих колекција у зграде које су и саме споменици културе, а чији се простори користе неадекватно, за магацине, продавнице и слично. Говорећи конкретно о Поповићевој колекцији, Секулић истиче: „У бољим условима смештаја, збирка професора Петра

⁵⁸ За више о овоме: Banković, A. Cultural Policy and Formation of the Museum Network in Federal People's Republic of Yugoslavia. Example of Belgrade, in: *Proceedings of the Summer School of Museology Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, eds. Krstović, N. and Stanković, I. (2016), Sirogojno: Open air Museum Old Village, pp. 224–241.

Поповића има све услове да се као специфична уметничка колекција презентира као јавна збирка у Београду. С друге стране, проширењем простора власник збирке имао би могућности да даље употпуни и комплетира ову колекцију већ постојећим уметничким предметима, данас растуреним на више страна због недостатка простора и да, уз одговарајуће обавезе града, остави као легат збирку у трајно власништво граду Београду.”⁵⁹

Наведене „обавезе града” заиста су реализоване како у случају Поповићеве збирке, тако и неких других поменутих у овом раду. Међутим, може се претпоставити да су промена економске ситуације 1980-их година и константно увећање финансијских издатака усмерених на одржавање легата довели до потписивања *Договора*, као покушаја да се ограничи и контролише прилив овог материјала, као и да се смање већ постојећи трошкови. Након усвајања *Договора*, у Музеј града Београда су доспела само четири легата, сви остављени на основу тестаментa (И. Божића, Д. Милошевић, В. Мариновића и М. Ђурића). Чини се да су у периоду који је уследио и музејске установе и стручњаци, али и потенцијални легатори, променили однос према питању легата. Искуство у пракси показује да је све мање оних који су спремни да нешто оставе музејима, али и да музеји много пажљивије приступају потенцијалним поклонима. Разлози за овако нешто су вероватно многобројни, али се свакако могу потражити у смањењима буџета за културу, перманентном смањивању броја запослених,⁶⁰ као и све строжим и финансијски захтевнијим условима за чување културних добара које намеће савремена пракса. Томе у прилог говори и чињеница да од 1991. до 2018. године, када је потписан Уговор о поклону са Фондацијом Милан Злоковић, у Музеју града Београда није формиран ни један нови легат.⁶¹

Све израженији проблеми у руковођењу многобројним легатима у последњој деценији 20. века вероватно су условили и идеју о оснивању Куће легата. Њу помиње З. Аврамовић у свом раду из 1994, а на неки начин, у виду галерије за заједничко излагање, она је поменута и у *Договору* из 1981.

59 Sekulić J. Predgovor, u: *Zbirka Petra Popovića*, Vujović, B. (1965), Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, str. 1–3.

60 На пример, у периоду од 1999. до 2019. године, број радних места у Музеју града Београда је смањен са 60 на 39; Правилник о организацији и систематизацији радних места Музеја града Београда, 02 бр. 643/1 од 23. 10. 1999, архива Правне службе МГБ; Правилник о организацији и систематизацији послова у МГБ, бр. 7/4 од 24. 10. 2019, АА МГБ.

61 Уговор о поклону 39/35 од 26. 11. 2018, АА МГБ.

године (чл. 10).⁶² Ипак, Кућа легата је основана тек 2004. године. Иако је иницијална идеја била да ће она водити рачуна о 18 легата завештаних Граду Београду, било самостално, било надгледајући рад установа у којима су се легати налазили, данас се Кућа легата стара о њих девет, док осталима и даље самостално руководе установе којима су првобитно поверене на чување.⁶³ Тиме ни ова идеја није реализована до краја, а питање легата и даље није решено формално и једнообразно.

ЛИТЕРАТУРА:

Avramović, Z. (1994) Legati u kulturi Beograda. Stanje, problemi i moguća rešenja, *Kultura* br. 93/94, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 214–224.

Аноним. (1954) Легати Музеју града Београда, *Годишњак града Београда* I, Београд: Музеј града Београда, стр. 407–411.

Арбутина, Н. (2016) *Легат у библиотеци*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Београд.

Banković, A. Cultural Policy and Formation of the Museum Network in Federal People's Republic of Yugoslavia. Example of Belgrade, in: *Proceedings of the Summer School of Museology Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*, eds. Krstović, N. and Stanković, I. (2016), Sirogojno: Open air Museum Old Village, pp. 224–241.

Баришић, Р. (1981) *Из колекционарског рада Раденка Перића*, Београд: Етнографски музеј.

Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd.

Вујаклија, М. (2002) *Лексикон страних речи и израза*, Београд: Просвета.

Vujović, B. (1965) *Zbirka Petra Popovića*, Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda.

62 Avramović, Z. nav. delo, str. 219. За више о активностима и предлозима у вези формирања Куће легата, током 1990-их: Miodrag B. Protić, *Problem legata i potreba osnivanja Galerije legata u Beogradu*, elaborat iz 1996, publikovan u: Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Republike Srbije*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Univerzitet u Beogradu, Beograd, prilog 7, str. 332–343.

63 Ради се о легатима о којима су се, поред Музеја града Београда, старали и Музеј савремене уметности. Српска академија наука и уметности, Народни музеј у Београду и Етнографски музеј; Информација о оснивању Куће легата, установе културе од значаја за Град Београд (фотокопија); АК Кућа легата, Легати у МГБ, Збирка Флегел, документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године; <http://www.kucalegata.org/legati.html> (приступљено: 20. 5. 2020).

Договор о спровођењу јединствене политике прихватања, чувања, одржавања и излагања поклона и легата, *Службени лист града Београда* 6, 27. фебруар 1982.

Закон о заштити културних добара, *Службени гласник Савезне републике Србије* 28/77.

Закон о заштити споменика културе, *Службени гласник Савезне републике Србије* 3/66.

Закон о културним добрима, *Службени гласник Републике Србије* 71/94.

Закон о културним добрима, *Службени гласник Савезне републике Србије* 6/90.

Закон о музејима, *Службени гласник Народне републике Србије* 4/51.

Закон о наслеђивању, *Службени гласник Републике Србије* 46/95 и 101/2003.

Јованов, Ј. (2010) Легати у Србији, *Рад музеја Војводине* 52, Нови Сад: Музеј Војводине, стр. 257–269.

Крстић-Поповац, Јб. (2011) *Легат Владимира Мариновића*, Београд: Музеј града Београда.

Лазих, Б. (2004) Легат – проблем или богатство, у: *Огледи из музеологије*, Лазих, Б. (2004), Ваљево: Народни музеј У Ваљеву, стр. 43–56.

Miladinović, S. (2000) *Legat – kroz pravnu nauku i zakonodavstvo*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

Панић-Суреп М, ур. (1949) *Музејски приручник. Основна упутства о организацији и раду завичајних музеја*, Београд: Просвета.

Радојчић, С., Павловић, А. и Бајић-Филиповић, М. (1967) *Збирка икона Секулић*, Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда.

Sekulić J. Predgovor, u: *Zbirka Petra Popovića*, Vučković, B. (1965), Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, str. 1–3.

Извори:

Административна архива Музеја града Београда (АА МГБ):

- архивска кутија (АК) 46; фасцикла Легат Петра Ј. Одавића,
- АК 73; фасцикла Поклони и легати Музеју града Београда,
- АК 451; фасцикла Заоставштина Зорке Ђурић; фасцикла Легат Владимира Мариновића; фасцикла Уговор за Збирку Секулић
- АК за 2013. годину
- АК за 2018. годину

Архива Правне службе Музеја града Београда

АНГЕЛИНА БАНКОВИЋ

Документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године:

- АК Кућа легата, Легати у МГБ, Збирка Флегел;
- АК Легат Ксеније и Раденка Перића, Легат Jugoeport-a, Легат Јелисавете Ћ. Петровић, Легат Стевана Ст. Мокрањца, Легат Петра Коњовића;
- АК Легат Петра Поповића;
- АК Легат Томе Росандића, Конак кнегиње Љубице, Музеј савремене уметности, Душан Јовановић Ђукин, Легат Бете Вукановић.

Електронски извори:

<http://www.kucalegata.org/legati.html> (приступљено: 20. 5. 2020)

Стручно упутство о условима и начину чувања и коришћења уметничко-историјских дела, <http://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2018/06/Stru--no-uputstvo-o-uslovima-i-na--inu---uva-nja-i-kori---enja-umetni--ko-istorijskih-dela.pdf> (приступљено: 5.5.2020)

<http://www.kultura.gov.rs/lat/dokumenti/javna-rasprava-o-nacrtu-zakona-o-kulturnom-nasledju-> (приступљено: 20. 5. 2020)

Angelina Banković
Belgrade City Museum, Belgrade

BEQUEST IN THE SERBIAN MUSEUM PRACTICE

THE EXAMPLE OF BELGRADE CITY MUSEUM

Abstract

This paper deals with the status of bequest in the Serbian museums practice. The first part covers understanding of the concept of bequest by several authors, as well as legal interpretation and valid legislation related to bequests. Special attention is drawn to the lack of a definitive legal procedure which would regulate what museums should do with such bequests. The second part of the paper covers the treatment and position of bequests at the Belgrade City Museum – a museum institution which manages twenty-eight bequests. All the bequests currently managed by the Museum are listed and detailed analyses of several bequests are given as examples of good and poor practice. In the end, an interpretation of different treatments of such museum collections after WW2 are reviewed from the angle of historic legal regulations and practical approaches.

Key words: *bequest, Belgrade City Museum, cultural policy, legal regulations, museum practices*

Лабораторија креативног предузетништва, Београд

DOI 10.5937/kultura2067138M

УДК 061.27(497.11)

351.85(497.11)

177.2

оригиналан научни рад

ЕКОНОМСКЕ МЕРЕ КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ У ФУНКЦИЈИ ПОДСТИЦАЊА ДАРОДАВСТВА И ЛЕГАТОРСТВА

Сажетак: Овај рад бави се анализом економских мера културне политике у Србији са аспекта њиховог деловања на подстицање дародавства и легаторства. У првом делу рада даје се појмовно одређење основних облика филантропије. У другом делу рада разматрају се економске мере културне политике у обликовању институционалног окружења за развој и одрживост легаторства у Србији. На крају рада износе се препоруке за унапређење културне политике на националном нивоу.

Кључне речи: економске мере, легаторство, дародавство, културна политика, Србија, економика културе

*Филантропија: од мецена до
дисруптивног добротинства*

Феномен добротинства се углавном повезује са античким добом. Порекло овог термина потиче од грчке речи *philanthropos* (*philos/phileo* – пријатељ, љубав, брижност и *anthropos* – људско биће), а поједини аутори његово значење

одређују у ширем смислу као човекољубље.¹ У литератури се наводи да је зачетник добротинства, првенствено у облику меценарства, био римски политичар Гај Клиније Мецена, познати покровитељ уметника и песника.² Латински термин *charitas*, слично грчком, означава човекољубље, чињење добрих дела, а користи се да опише праксе добротинства које се базирају на заоставштини. Вујанић и други наводе двојачко значење речи филантропија: љубав према људима, човекољубивост³ (као принцип и поступање према том принципу).

Поједини аутори, анализирајући историју филантропије, наводе да је темеље задужбинарства поставио цар Константин I 321. године н. е. успостављајући прве задужбине.⁴ У основи добротинства је мотив да се учини добро дело без противуслуге или користи. Добротинство се појављује као људска врлина, доброта, благонаклоност према другим људима и у различитим друштвено-економским периодима је попримало разнолике појавне облике. У средњем веку појављује се у употреби и термин ктитор, на простору Византије. Њиме се означава оснивач манастира односно лице – сопственик цркве или манастира.⁵ Ктитори су подизали објекте својим средствима и поклањали своју имовину и прилоге верским заједницама.

У Европи, институционализација филантропије десила се почетком 16. века доношењем закона о друштвено корисним давањима којим је Елизабета I регулисала област добротиних давања у домену религије, образовања, заједничких потреба и помоћи сиромашнима.⁶ Економски развој, индустријска револуција и раст међународне трговине створиће нове услове за развој филантропије. Појава богатих појединаца и индустријалаца погодоваће креирању

1 Bond, S. (2011) *Philanthropy in ancient times: some early examples from the Mediterranean*? <http://sofii.org/article/philanthropy-in-ancient-times-some-early-examples-from-the-mediterranean> (приступ, 1. 12. 2019).

2 Микић, Х. (2011) Културна политика и савремени изазови финансирања културе: међународна искуства и Србија, *Култура* бр. 130, Београд: Завод за проучавање културног развоја, стр. 75-103; Микић, Х. (2015) Привреда и култура: нове визије сарадње у креативној економији, *Интеркултуралност* бр. 9.

3 Вујанић, М. и др. (2011) *Речник српског језика*, Нови Сад: Матица српска, стр. 1407.

4 Pavlović, B. (2007) *Trag prošlih vremena – istorija i tradicija filantropije u Srbiji u XIX I XX veku*, Београд: Балкански фонд за локалне иницијативе.

5 Marković, V. (1925) Ктитори, њихове дужности и права, *Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор* бр. 5, стр. 100.

6 Gareth, J. (1969) *History of the Law of Charity 1532–1827*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 16-18.

нових облика дародавства. Средином 50-их година прошлог века, стварање великих мултинационалних предузећа доноси корпоративну филантропију као нови облик друштвене одговорности привредног сектора.

С развојем дародавства јављао се и повећан интерес истраживача да дођу до сазнања о личној мотивацији дародаваца, областима у којима се највише ангажују, као и механизмима даривања. Истраживање урађено на узорку од 500 филантропа, показало је да постоје одређени мотивациони фактори који се учестало појављују када је у питању филантропија: ургентност потребе, потенцијалне користи које ће имати прималац донације, репутација, психолошке користи попут уживања у давању, вредности које се подржавају овим чином, као и ефективност филантропије (степен у коме давање доприноси решавању одређеног проблема).⁷ Скорашње истраживање спроведено у италијанским корпоративним и приватним фондацијама отишло је корак даље, идентификујући три модела покровитеља: дародавце – идеалисте који су усмерени на стратешку филантропију, склони трагању за новим идејама и понашању сличном пословним „анђелима”⁸, затим институционалне филантропе посвећене традиционалној филантропији и подршци пројектима који су показали одређени резултат и у које имају поверење и на крају, филантропе доносиоце одлука код којих је карактеристично да учествују и у управљању фондацијама, али и у спровођењу политике дародавства.⁹ Поменути фактори не погодују умногоме филантропији у култури, што потврђује и глобални извештај о тенденцијама у дародавству у 2018. (*Trends in Giving Report*).¹⁰ Око 41% испитаника донирао је средства кроз платформе за групно финансирање (*crowdfunding platform*), а велики део њих такође користи онлајн канале донирања и кредитне картице. У структури донираних средстава култура има удео 4%, а што се тиче животних стилова филантропа, као и њихових мотива интересантно је да је око 72% испитаника навело да је поклањало средства у виду заоставштине или легата (или има намеру да

7 Bekkers, R. and Wiepking, P. (2011) Testing mechanisms for philanthropic behaviour. Introduction to special issue of International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing, *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 16(4), pp. 291–293.

8 Инвеститори који улажу новац у пројекте са високим ризиком, пружају му нефинансијску помоћ у даљем развоју и комерцијализацији.

9 Boesso, G. and Cerbioni, F. (2019) *Governance and Strategic Philanthropy in Grant-Making Foundations*, Cham: Palgrave Macmillan, p. 119.

10 Узорак за истраживање чинило је више од 6000 филантропа у 119 земаља широм света. Nonprofit Tech for Good. 2020; *Trends in Giving Report 2018*. <https://www.nptechforgood.com/> (приступ 14. 04. 2020).

то учини). Ови налази указују (иако се не односе конкретно на легате у култури), да дародавство у виду легаторства и задужбинарства и даље заузимају високо место на скали животних стилова филантропа. Такође су интересантни и налази да су либералнији људи склонији филантропији, насу-прот онима који имају конзервативнија убеђења,¹¹ што опет може имати реперкусије на дародавство у култури, посебно када је реч о улагањима у заштиту културног наслеђа и очување традиције. Специфичност филантропије у области културе огледа се у томе да људи чине добротинство зато што је доживљавају као јавно добро, заједничку и универзалну димензију живота свих грађана. Чак и када остављају своју вредну уметничку, документациону и личну имовину у виду легата, они имају утисак да тиме дају допринос разноликости културног наслеђа и да улажу у ствари које су од општег интереса за целу заједницу. Такав начин даривања често није повезан са ургентношћу потребе, ефективношћу филантропије и користима које прималац донације може имати у текућим околностима. Краткорочно, ефекти овакве филантропије могу бити потпуно невидљиви за друштво. Међутим, посматрано дугорочно, легаторство има непобитни друштвени, културни, историјски и економски значај.

Данас филантропија представља веома комплексан феномен и она се појављује у различитим облицима: као индивидуална, корпоративна, ризична, партиципативна, филантропија са друштвеним учинцима, дисруптивна, паметна филантропија. Промене које се дешавају у еволуцији филантропије показују да је она и даље задржала облик добровољне помоћи. Ипак приметно је да постоје и неки њени облици у којима не изостају и очекиване користи, које филантропско давање треба да произведе.¹²

Индивидуално добротинство је један од најстаријих облика филантропије. Оно представља појединачно хумано дело, које може бити једнократно или у континуитету. Једнократна давања имају за циљ да се помогне одређеном лицу или организацији у виду преноса права трајног располагања над одређеним имовинским користима (новац, потраживање, право интелектуалне својине, предмети и сл). Континуирана филантропија подразумева стална добротина давања, диференцирана према сврси, примаоцима или областима. Индивидуално донаторство може се остварити у виду поклона (када се имовинске користи преносе између поклонопримца

¹¹ Исто, стр. 5, 12.

¹² Mintz, J. (2016) *Emerging Forms of Philanthropy: Transforming the Field or Old Wine in New Bottles*, Chicago: MacArthur Foundation, pp. 2-5.

и поклонодаваоца), наменских донација¹³ (када се имовинске користи преносе с тачно одређеном наменом), меценарства (личног покровитељства усмереног ка појединцу или некој институцији), легата (у облику давања имовине по смрти оставиоца лицима или организацијама које нису наследници по закону), задужбинарства (у виду давања имовине после смрти за остваривање друштвено корисних циљева) и фондација (у облику давања имовине за опште корисне сврхе).

Корпоративна филантропија подразумева добродино давање компанија и привредних лица. Компаније могу реализовати своја добродинства институционално (путем корпоративних фондација које могу основати) или стратешки (кроз активности у оквиру програма друштвено одговорног пословања).

Партиципативна филантропија настала је на идејама микрофинансирања друштвених пројеката којима је претежно ограничен приступ финансијама. Заснива се на принципу ангажовања великог броја филантропа који малим износима подржавају одређени пројекат.¹⁴ У новије време појављују се и разне платформе за групно финансирање. Иако се у случају оваквих донација могу добити производи, одређене

13 Реч *donatio* латинског је порекла и означава поклањање, давање поклона. У нашем законодавству подједнако се употребљавају термини поклон и донација, углавном као синоними. Закон о донацијама и хуманитарној помоћи не прецизира овај појам, већ само говори ко могу бити примаоци, као и да се донације могу давати у виду новца, ствари, права, предмета... („Сл. лист СРЈ”, бр. 53/2001, 61/2001 – испр. и 36/2002 и “Сл. гласник РС”, бр. 101/2005 - др. закони). Поклон је дефинисан Законом о порезима на имовину (“Сл. гласник РС”, бр. 26/2001, “Сл. лист СРЈ”, бр. 42/2002 – одлука СУС и “Сл. гласник РС”, бр. 80/2002, 80/2002 – др. закони, 135/2004, 61/2007, 5/2009, 101/2010, 24/2011, 78/2011, 57/2012 – одлука УС, 47/2013, 68/2014 – др. закон 95/2018, 99/2018 – одлука УС и 86/2019). Он представља пренос без накнаде права својине и других имовинских права физичким и правним лицима у виду готовог новца, непокретности, покретних ствари, штедних улога, права интелектуалне својине, права управљања на моторним возилима и другим покретним стварима. У домаћој регулативи, не постоји разлика између наменских донација и поклона, за разлику од других земаља. У међународној филантропској пракси (последично и регулативи) прави се разлика између поклона и донације. Донације су добровољна давања која имају наменски карактер – тачно се зна чему служе донирана средства и ствари, што се и прецизира уговорима о донацији. За разлику од њих, поклони су добровољна давања код којих не постоји условљеност неком конкретном наменом и прималац може са поклоном располагати у складу са сопственим потребама, с обзиром на то да је поклон израз унутрашње жеље за даривањем, а не нужно и одговор на неке потребе поклонопримца (који их може подмирити примљеним поклоном).

14 Микић, Х. (2015) Привреда и култура: нове визије сарадње у креативној економији, *Интеркултуралност* бр. 9.

симболичне услуге или поклони, улагања ове врсте нису примарно мотивисана противуслужом, већ жељом да се помогне реализација неког пројекта од друштвеног значаја.

Ризична филантропија подразумева дугорочни облик добротинства који ствара друштвене учинке кроз високу ангажованост филантропа, прилагођено финансирање, организациону подршку, мерење резултата и управљање.¹⁵ Њу најчешће практикују богати појединци и пословни „анђели“¹⁶. Примаоци донација доживљавају се као партнери, а најчешће се улаже у пројекте који имају потенцијал за брз раст и самоодрживост, а који могу решити неке друштвене проблеме. Иако се ове инвестиционе праксе називају „филантропским“, оне ипак имају многе карактеристике класичног инвестиционог подухвата. Пре свега, овај вид подршке подразумева стратешко улагање – филантропи се углавном фокусирају на пројекте који могу остварити највеће друштвене учинке и финансијску одрживост, а неретко се од њих очекује и противуслуга у виду учешћа у будућем приходу или одређена стопа приноса на уложени капитал. Ту реч „филантроп“ нема класично значење, већ се „добротинство“ огледа у чињеници да ће инвеститори улагати свој новац у пројекте који немају високе стопе оплодње капитала (као што је то уобичајено), већ друштвене ефекте. Ризичност оваквог финансирања условљено је улагањем у нове пројекте, који често не могу испунити критеријуме за банкарско финансирање, приноси су мали или их нема, и реч је о пројектима који стварају нове вредности. У погледу финансијске подршке практикује се неколико модела: мешовито финансирање (комбинација финансирања уз власничко учешће), зајмови (који се касније могу инвестирати у власнички капитал), надокнадиве донације (донаторска средства која служе за финансијску одрживост организације, али се могу вратити на захтев инвеститора). Осим финансијске подршке (у виду власничких улога, позајмица), овај облик филантропије подразумева и добровољну размену знања, вештина и контаката. Према истраживању Организације за економску безбедност и сарадњу (2018), нефинансијска подршка најприсутнија је у облику приступа мрежи контаката, стратешког саветовања и менторске подршке.¹⁷ Према истраживању Европске мреже за ризичну филантропију (EVPA), најзначајније области ризичне филантропије у 2015. биле су економски и друштвени развој (24%), финансијска

15 EVPA. (2018) *Venture philanthropy and social impact investment – A practical guide*, Brussels: European Venture Philanthropy Association, p. 1.

16 Видети напомену 8.

17 OECD (2018) *Private Philanthropy for Development*, Paris: OECD.

инклузија (14%) и образовање (13%). Култура је била у 7% случајева приоритет ризичне филантропије.¹⁸

Филантропија заснована на друштвеним учинцима утемељена је на принципу давања која зависе од успешности друштвеног пројекта (нпр. добротина давања се додељују само уколико се њима постижу друштвене користи и резултати од општег друштвеног интереса). Често је називају и колаборативна филантропија, услед чињенице да донатор и корисник донације сарађују у остваривању циљева пројекта. Ову врсту филантропије карактерише: усмереност на учинке самог инвестирања, процена организације која ће добити филантропску подршку, вишегодишња подршка са флексибилним облицима коришћења средстава и мониторинг и евалуација донираних средстава.¹⁹

Дисруптивна филантропија је облик филантропије који мења однос између корисника и државе, а карактеристична је по томе што се финансирају пројекти који пружају алтернативна решења на постојеће друштвене проблеме.²⁰ На тај начин, мењају се околности које су доводиле до појаве одређеног проблема, а алтернативним решењима тежи се пружању одређених користи за циљну групу погођену проблемом на нов начин. Хорватс (*Horwats*) и Повел (*Powell*) наводе, да иако услуге које се пружају кроз овај облик филантропије могу бити конкуренција државним активностима, њен основни циљ је да се пружи већи обим јавних добара и услуга грађанима.²¹ Они наводе три карактеристике ове филантропије: прва, да је реч о филантропији која мења однос између корисника и пружаоца јавног добра; друго, да је она заснована на конкуренцији као позитивној страни у процесу тражења решења за конкретни проблем; као и да она ствара нове моделе финансирања јавних добара.²²

Паметна филантропија (smart philanthropy) је облик стратешке филантропије оријентисане на резултате који се постижу одређеним добротинством. Основни принцип на коме

18 EVPA (2018) *Venture philanthropy and social impact investment – A practical guide*, Brussels: European Venture Philanthropy Association, p. 39.

19 Costa, N. (2017) Think Before You Give: Impact Philanthropy vs Impulse Philanthropy; https://medium.com/@Nico_Crost/impact-philanthropy-vs-impulse-philanthropy-7e8f516c2cb6 (приступ 1.12.2019).

20 Horwats, A. and Powell, W. Contributory or Disruptive: Do new forms of philanthropy erode democracy?, in: *Philanthropy in Democratic Societies*: Reich, R., Cordelli, C. and Bernholz L. (eds.) (2016), Chicago: University of Chicago Press, pp. 87-122.

21 Видети више: Исто, стр. 3.

22 Детаљније о карактеристикама видети у: Исто, стр. 4.

се она заснива је да се средствима која се улажу у одређени пројекат постигну циљеви на ефикасан начин.²³

*Економске мере културне политике и
дародавство у Србији*

Низ Унескових извештаја о културној политици током шездесетих и седамдесетих година²⁴ прошлог века, показују да економске мере културне политике нису биле нарочито афирмисане и да се овим термином углавном апострофирало на јавно финансирање. Већи уплив економије у поље културе догодио се почетком 80-их година прошлог века. Трозби (*Throsby*) узроке ове промене проналази у деконструкцији феномена високе културе и глобализацији. Први је допринео ширењу дефиниције културе и изван поља уметности, што је за последицу имало и већи опсег културне политике, док је глобализација утицала на прихватање економских начела у креирању националних и међународних политика.²⁵

Повећањем броја актера и културних активности указала се потреба и за различитим комбинацијама економских мера којима се може деловати у пољу културе. Економске мере културне политике представљају различите механизме којима се постиже функционално, ефикасно и одрживо остваривање одређених економских и културних циљева, а који се не могу остварити спонтано. Њихово деловање треба да подстакне актере у екосистему културе да се понашају на одређен начин (нпр. повећано улагање приватног сектора у културне активности, подстицање легаторства, већи број предузетника у култури, повећани капацитет установа културе за иновације, бољи приступ културним садржајима и слично). Разноликост економских мера зависи од модела културне политике. У либерално-демократским моделима (које карактерише велики број актера укључених у стварање, продукцију и дисеминацију културних садржаја) они ће имати већи значај и одређена решења биће остварена комбинацијом различитих економских мера, него ли у бирократско-административним моделима културних политика (где

23 Brest, P. and Harvey, H. (2018) *Money well spent: A Strategic Plan for Smart Philanthropy*. Stanford: Stanford Business Books.

24 Видети: UNESCO (1969) *Cultural Policy: A Preliminary Study*, Paris: UNESCO; UNESCO (1970) *Intergovernmental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies*, Final Report. Paris: UNESCO; UNESCO (1983) *Cultural development: documentary dossier*, No. 1, Paris: Unesco.

25 Throsby, D. (2011) *Economics of Cultural Policy*, Cambridge: Cambridge Press, pp. 2-3.

је држава кључни актер усмеравања културног развоја) у којима су ове мере претежно контролног карактера.

У основи креирања економских мера културне политике налазе се економски инструменти. Они се могу поделити на: фискалне (порези и јавне финансије), кредитно-финансијске (камате, зајмови, концесије...), спољно-трговинске инструменте (царине, таксе, дозволе...), инструменте регулације (нпр. препоруке, квоте, сагласности, дозволе...). Економске мере културне политике у неким ситуацијама представљају неопходан, али не и довољан услов да би се остварили одређени циљеви. Оне се морају комбиновати са осталим инструментима културне политике попут правно-политичких, вредносно-идејних и организационих. У другим случајевима, актери у култури сензибилнији су на њих, те се економским инструментима могу ефикасно постићи одређени циљеви културне политике. Стога је важно истаћи да нема успешног модела у овој области, већ се економске мере морају контекстуализовати у односу на друштвени и економски систем, прилагодити специфичностима актера у култури, културним вредностима и обрасцима понашања, пословним моделима, нивоу културног развоја и сл.

У последњих неколико година, у нашој земљи влада повећано интересовање за филантропију. Ова област је и предмет разних *ad hoc* истраживања којима се прикупљају одређени подаци о нивоу, интензитету и другим карактеристикама филантропије у Србији. Кроз пројектне иницијативе невладиног сектора заговара се боља регулатива за дародавство, а кроз кампање ради на подизању јавне свести о значају филантропије. Ове иницијативе су у великој мери оријентисане на промовисање филантропије као одговора на социјалне изазове с којима се сусрећу грађани у Србији, док је афирмација филантропије у култури као специфична област у великој мери запостављена.

Резултати извештаја „Србија дарује непрофитним организацијама” показују да је у 2018. години забележено нешто више од 2300 добротинских акција, од чега највећи број њих у Београдском региону (више од 50%). Поменути истраживањем утврђено је да 29% корисника донација у култури и уметности представљају непрофитне организације, док су 70% други субјекти.²⁶ Може се закључити, да се донаторство у култури за разлику од других области, још увек највећим делом одвија у јавном сектору и да је усмерено ка традиционалним установама културе. Ипак, општи развој

26 Trag fondacija (2019) *Srbija daruje neprofitnom sektoru 2018*, Beograd: Trag fondacija.

филантропије код нас није на задовољавајућем нивоу. Резултати о стању филантропије из међународног извештаја Светског индекса давања у 2019. години (*World Giving Index*) то и потврђују.²⁷ Овај индекс кроз три стуба (помоћ непознатима, донирање новца, волонтирање) прати стање филантропије у 145 земаља. Међу првих пет земаља високог степена филантропије налазе се Индонезија, Аустралија, Нови Зеланд, САД и Велика Британија. Србија је према овом индексу рангирана на зачељу, чак на 129 месту, иза Босне и Херцеговине (90 место), Црне Горе (116 место) и Албаније (108 место).

Из угла културне политике, подстицање филантропије нормирано је као општи интерес у култури заједно са регулисањем тржишта у култури, подстицањем спонзорисања, меценарства и донаторства (члан 6, тачка 29. Закона о култури²⁸). Тиме су створени регулаторни услови да се мерама културне политике делује у правцу остваривања ових циљева. Међутим постојећи предлози Стратегије развоја културе до 2029. године и Акционог плана за њено спровођење у периоду 2020-2022.²⁹ овој теми не посвећују скоро никакву пажњу, па се стиче утисак да доносиоци одлука на националном нивоу не перципирају филантропију као важну тему. Легаторство је нормирано и као економска мера културне политике, где је прописано да се културни програми и пројекти установа културе и других субјеката у култури финансирају [...] од легата, донација [...].³⁰ Ипак, остаје непознаница на који начин ће се ови облици дародавства подстицати у оквиру културне политике, као и пословних политика установа културе, с обзиром на то да актуелна пракса показује да се у виду легата установама културе претежно поклањају вредни артефакти и документациони материјал, али не и ликвидна имовина (новац, хартије од вредности и сл.) која може служити за њихово финансирање.

У нашем пореском систему неколико је пореских облика који тангирају легаторство. То су порези на наслеђе и поклон и порез на добит правних лица. Први предвиђа ослобађање од пореза на имовину, уколико се легати поклањају јавним установама и постају државна имовина.³¹ Ослобађање од

27 CAF (2019) *World Giving Index*, CAF.

28 *Службени гласник* бр.72/09, 13/16, 30/16 – исправка и 6/20.

29 Видети више: Влада Републике Србије, Седница 13. 02. 2020. <https://www.srbija.gov.rs/prikaz/444414> (приступ, 15. 03. 2020).

30 Члан 10 Закона о култури.

31 Мишљење Министарства финансија бр. 430-06-00250/2008-04 од 6. 4. 2009. год.

овог пореза представља значајан подстрек за легаторство. Међутим, од њега су ослобођени само легати који прелазе у јавну својину. Уколико се они поклањају приватним уставима, пореске олакшице нису прописане. У том случају, вредност легата биће основица за обрачун и плаћање пореза на наслеђе и поклон (2,5%) на терет лица које легат прима. Овакве одредбе могу спутати иницијативе других правних лица, да примају легате, старају се о њима и излажу их.

У оквиру пореза на добит правних лица³² за добротина улагања у културу предвиђене су олакшице у износу од 5% од укупног годишњег прихода правног лица. Додатним правним актом³³ Министарство културе и информисања прецизирало је који се расходи сматрају улагањем у културу у смислу ове пореске олакшице. Анализом овог акта, може се недвосмислено утврдити да улагања привредног сектора у легате могу уживати пореске олакшице само уколико они имају статус културног добра. У осталим случајевима, остаје непознаница да ли је одржавање, афирмација и излагање легата који нису у режиму заштићених културних добара расход у култури који је изузет из опорезивања порезом на добит правних лица. Овде треба истаћи да у малим местима широм Србије уметнички и легати знаменитих личности могу представљати важан развојни ресурс, не само у смислу богаћења локалне културне баштине, већ и у смислу туризма и локалног економског развоја. Легати су и неодвојиви део културног идентитета одређених простора. Било да је реч о значајним уметничким збиркама, библиотечној, архивској грађи или личним стварима знаменитих личности, њихове културне и историјске вредности уткане су у ширу слику друштвеног живота места у коме су живели, боравили или стварали. Међутим, легати често нису доступни јавности, јер нема довољно средстава за њихово вредновање, заштиту и излагање. Прецизирање и експлицитније навођење улагања у легате као расхода који уживају пореске олакшице, омогућило би да се стекну основни услови за успостављање различитих облика њиховог финансирања из привредних извора.

За разлику од донаторства које је у нашем пореском систему дефинисано као добротина улагање, спонзорства представљају комерцијални уговорни однос у коме се дефинишу

32 Закон о порезу на добит правних лица („Службени гласник РС“ бр. 25/2001, 80/2002, 80/2002 – др. закон, 43/2003, 84/2004, 18/2010, 101/2011, 119/2012, 47/2013, 108/2013, 68/2014 – др. закон, 142/2014, 91/2015 – аутентично тумачење, 112/2015, 113/2017, 95/2018 и 86/2019.

33 Правилник о улагањима у областима културе која се признају као расход, Службени гласник Републике Србије бр. 78/2018.

користи за једну и другу страну. Расходи који настану на име спонзорства културних пројеката признају се у целокупном износу као расход пореског периода. Иако се ови облици финансирања легата могу појавити у пракси, без веће афирмације значаја и вредности легата не може се очекивати да они могу постати значајнији извор њиховог финансирања. С великом сигурношћу може се очекивати да ће се привредни субјекти чешће опредељивати за спонзорисање комерцијалних културних догађаја, него легата. Разлог за то не треба тражити само у циљној публици легата, већ и у томе што су у питању пројекти који захтевају софистицираније облике маркетинга и пажљиве канале комуникације спонзорских порука.

За моделирање економских мера културне политике важна је и чињеница да легати немају неку правну форму, већ су то скупови одређених имовинских права који се уступају на чување и излагање, претежно јавним установама културе.³⁴ Због тога је неопходно економским мерама створити услове за финансирање трошкова њиховог одржавања и излагања. У домену јавних финансија легати се финансирају у оквиру редовног рада установа културе. Уколико су они у режиму заштићеног културног добра, финансирање се може остварити и из програма намењених заштити и очувању културног наслеђа (музејско наслеђе, стара и ретка књига, архивска грађа). Међутим, иако је овакав начин финансирања легата нормативно могућ, он није остварив у пракси. Наиме, многе установе културе не добијају довољно средстава за своје редовне програме, те су легати у таквим околностима на маргинама њихових програмских планова. С друге стране, многи легати иако су вредни и значајни, нису у режиму заштићеног културног добра, па се њиховом одржавању и излагању не придаје неки већи значај. Тако настаје ситуација у којој се само установе културе брину о заштити и одржавању легата, али често без партнерства с другим актерима. Постојећи конкурси Министарства културе и информисања спроведени у последњих неколико година, показују малу заступљеност легата у конкурсном финансирању.³⁵ Укључивање легата у општи конкурс за заштиту и очување културног наслеђа, може да доведе и до тога да у одмеравању

34 О правном третману легата и изазовима у овој области видети више: Божић, Ј. (2019) *Легати у културној политици Србије*, Београд: Факултет политичких наука (докторска дисертација), стр. 32-46.

35 На пример у 2019. години подржано је 5 пројеката, укупне вредности нешто мање од 1,7 милиона динара (конкурс музејско наслеђе), 1 пројекат у области библиотечко-информационе делатности (нешто мање од 800.000 динара), 1 пројекат у области старе и ретке књиге (300.000 динара).

финансијских приоритета, превагу однесу неки други пројекти, а не легати.

Препоруке за унапређење културне политике на националном и локалном нивоу

Многе колекције, појединачни артефакти и имовина који су данас део приватних иницијатива, могу у будућности постати јавна добра. Због тога је важно да се економским инструментима делује у правцу подстицања легаторства, одрживости легата који су похрањени у одређеним установама културе, као и укључивању већег броја актера у њихово финансирање. Овде треба имати у виду да подстицање легаторства не треба спроводити само у домену економских мера, већ и шире афирмацијом вредности легата и културе дародавства. Препоруке за унапређење културне политике на националном нивоу могле би бити засноване на три стуба:

Пореске мере: у оквиру пореских мера неопходно је поштовати принцип правичности те омогућити установама у свим власничким облицима да уживају пореске олакшице за примљене легате. Како би се побољшало финансирање одржавања и излагања легата, пореске мере треба нормирати прецизније, уз уважавање свих специфичности улагања у легате. Афирмацијом легата као важних културних, историјских, туристичких и економских ресурса треба подизати свест привредне јавности о иновативним пројектима у сфери друштвено одговорног пословања који се могу остварити њиховим већим ангажманом у овој области.

Јавно финансирање: упоредо с пореским мерама, требало би и кроз јавно финансирање афирмисати приватно-јавна партнерства у финансирању легата. То би подразумевало да се у оквиру Министарства културе и информисања формира програмски конкурс на коме би се подржавали пројекти који се баве афирмацијом и ширим укључивањем легата у локални одрживи развој. Пројекти у овој области морали би да пруже, осим свеобухватних услова за истраживање, вредновање, чување и излагање легата, и иновативне приступе њиховом ширем укључивању у локални економски развој. То би допринело да се поступно створи одрживи модел очувања легата, а њихово афирмисање као важних ресурса локалне заједнице засигурно би привукло и друге изворе за њихово финансирање (међународни фондови, привредна предузећа).

Афирмација дародавства и легаторства: иако је мера из домена вредносно-идејног корпуса инструмената културне политике, она има економске последице. Афирмацијом

културе дародавства, легата и унапређењем знања шире јавности о њиховим вредностима, допринело би се стварању позитивне друштвене климе у којој легати заузимају оно место које би у друштву и требало да им припада.

ЛИТЕРАТУРА:

Bekkers, R. and Wiepking, P. (2011) Testing mechanisms for philanthropic behavior. Introduction to special issue of International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing, *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 16(4), pp. 291–297.

Boesso, G. and Cerbioni, F. (2019) *Governance and Strategic Philanthropy in Grant-Making Foundations*, Cham: Palgrave Macmillan.

Bond, S. (2011) Philanthropy in ancient times: some early examples from the Mediterranean; <http://sofi.org/article/philanthropy-in-ancient-times-some-early-examples-from-the-mediterranean> (приступ 1. 1. 2020).

Brest, P. and Harvey, H. (2018) *Money well spent: A Strategic Plan for Smart Philanthropy*. Stanford: Stanford Business Books.

Božić, J. (2019) *Legati u kulturnoj politici Srbije*, Beograd: Fakultet političkih nauka (doktorska disertacija), str. 32-46.

Costa, N. (2017) Think Before You Give: Impact Philanthropy vs Impulse Philanthropy. https://medium.com/@Nico_Crost/impact-philanthropy-vs-impulse-philanthropy-7e8f516c2cb6 (приступ 1. 12. 2019).

EVPA (2018) *Venture philanthropy and social impact investment – A practical guide*, Brussels: European Venture Philanthropy Association.

Gareth, J. (1969) *History of the Law of Charity 1532-1827*, Cambridge: Cambridge University Press.

Horwats, A. and Powell, W. Contributory or Disruptive: Do new forms of philanthropy erode democracy?, in: *Philanthropy in Democratic Societies*, eds. Reich, R., Cordelli, C. and Bernholz, L. (2016), Chicago: University of Chicago Press.

Horwats, A. and Powell, W. Contributory or Disruptive: Do new forms of philanthropy erode democracy?, in: *Philanthropy in Democratic Societies*, eds. Reich, R., Cordelli, C. and Bernholz, L. (2016), Chicago: University of Chicago Press, pp. 87-122.

Kuper, T. Javne obeveze javnog administratora: Kontinuum javno-privatno u demokratskom društvu. u: *Izazovi modernoj upravi i modernom upravljanju. Hrestomatija*, ur. Damjanović, M. i Đorđević, S. (1995), Beograd: TIMIT, str. 661–688.

Marković, V. (1925) Ktitori, njihove dužnosti i prava, *Prilozi za jezik, književnost, istoriju i folklor*, br. 5, str. 100-124.

Mikić, H. (2010) Kulturna politika i savremeni izazovi finansiranja kulture: međunarodna iskustva i Srbija, *Kultura*, br. 130, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 75-103.

Mikić, H. (2015) Privreda i kultura: nove vizije saradnje u kreativnoj ekonomiji, *Interkulturalnost* br. 9.

Mintz, J. (2016) *Emerging Forms of Philanthropy: Transforming the Field or Old Wine in New Bottles*, Chicago: MacArthur Foundation.

Мишљење Министарства финансија бр. 430-06-00250/2008-04 од 6. 4. 2009. године.

OECD (2018) *Private Philanthropy for Development*, Paris: OECD.

Pavlović, B. (2007) *Trag prošlih vremena – istorija i tradicija filantropije u Srbiji u XIX I XX veku*, Beograd: Balkanski fond za lokalne inicijative.

Pravilnik o ulaganjima u oblastima kulture koja se priznaju kao rashod, Službeni glasnik Republike Srbije br. 78/2018.

Throsby, D. (2011) *Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge Press.

Trag fondacija (2019) *Srbija daruje neprofitnom sektoru 2018*, Beograd: Trad fondacija.

Стратегије развоја културе до 2029. године и Акциони план за спровођење стратегије развоја културе у периоду 2020-2022. Влада Републике Србије, Седница 13. 02. 2020. <https://www.srbija.gov.rs/prikaz/444414>

Zakon o donacijama i humanitarnoj pomoći (“Sl. list SRJ”, br. 53/2001, 61/2001 – ispr. i 36/2002 i “Sl. glasnik RS”, br. 101/2005 - dr. zakoni).

Zakon o porezima na imovinu (“Sl. glasnik RS”, br. 26/2001, “Sl. list SRJ”, br. 42/2002 – odluka SUS i “Sl. glasnik RS”, br. 80/2002, 80/2002 – dr. zakoni, 135/2004, 61/2007, 5/2009, 101/2010, 24/2011, 78/2011, 57/2012 – odluka US, 47/2013, 68/2014 – dr. zakon 95/2018, 99/2018 – odluka US i 86/2019).

Zakon o kulturi („Службени гласник РС” бр.72/09, 13/16, 30/16 – исправка и 6/20)

Zakon o porezu na dobit правних лица („Службени гласник РС” бр. 25/2001, 80/2002, 80/2002 – др. закон, 43/2003, 84/2004, 18/2010, 101/2011, 119/2012, 47/2013, 108/2013, 68/2014 – др. закон, 142/2014, 91/2015 – аутентично тумачење, 112/2015, 113/2017, 95/2018 i 86/2019.

UNESCO (1969) *Cultural Policy: A Preliminary Study*, Paris: UNESCO.

UNESCO (1970) Intergovernmental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies, Final Report. Paris: UNESCO.

UNESCO (1983) *Cultural development: documentary dossier*, 1, Paris: UNESCO.

Hristina Mikić
Creative Entrepreneurship Laboratory, Belgrade

ECONOMIC MEASURES OF CULTURAL POLICY IN
THE FUNCTION OF BOOSTING PHILANTHROPY AND
BEQUESTS

Abstract

The paper deals with analysis of economic measures of cultural policy in Serbia from the perspective of their influence on boosting philanthropy and promoting bequests. The first part of the paper explains conceptual terminology of the basic dimensions of philanthropy. The second part of the paper discusses economic measures of cultural policy from the perspective of their role in creating institutional framework for development and sustainability of philanthropy and bequests. At the end of the paper cultural policy recommendations for improvement of national cultural policy are presented.

Key words: *economic measures, bequests, philanthropy, cultural policy, Serbia, cultural economics*



Ана Цакић, *Богинја природе*,
акрил на платну, 70x50 цм, 2017.

Народна библиотека Србије, Београд

DOI 10.5937/kultura2067154B

УДК 061.27(497.11)

304.442(497.11)

130.2

оригиналан научни рад

СУДБИНА ЛЕГАТА КАО ЗНАК КРИЗЕ СРПСКОГ ДРУШТВА

Сажетак: *Постављамо акциону основу за израду стратегије грађења савременог концепта легата у оквиру културне политике Републике Србије. Унапређење сфере легатства и задужбинарске делатности уопште као вида културног наслеђа од непроцењивог је значаја за културну политику РС. Као нераскидиви сегмент свеопште културне матрице, легати деле судбину друштва као и изазове с којима се музеји, галерије, библиотеке и архиви данас суочавају. На основу сагледане слике легатства у Србији, мапирани смо кључне проблеме у овој сфери делатности у којој је, поред осталог, неопходно установити један општи законски оквир којим би се регулисала компликована материја легатства на територији целе државе и којим би се обухватио цео комплекс потешкоћа, питања и дилема с којима се легатори и легатарии сусрећу. Дефинисање културне политике је предуслов, темељ за даље разрешавање свих проблема и питања везаних између осталог и за легате.*

Кључне речи: *филантропија, задужбинарство, легати, колекционарство, културно наслеђе, културна политика Републике Србије*

Увод¹

Од настанка српске државе на овим просторима низали су се добротвори, дародавци, хуманисти који су били спремни да оставе своје богатство у наслеђе генерацијама које долазе. У средњем веку зидале су се цркве и манастири а касније, у 19. веку нарочито, богати и учени људи остављали су српском народу своје задужбине, школе, палате. Легати сведоче о значајној културној традицији као и о знаменитим,

¹ Рад је настао на основу моје докторске дисертације „Легати у културној политици Републике Србије,” одбрањене 15. јула 2020. године на Факултету политичких наука Београдског универзитета.

часним људима који су допринели општем напретку одлучивши да своје колекције или заоставштину поклоне на добробит свима. Прва половина 20. века била је златно доба за легате у Србији. Данас смо у ситуацији да држава више није та која може да се стара о сваком културном добру како ваља, а појединци који би то требало да раде више – једноставно немају осећај за то.

Морамо посебно нагласити да се под легатом у културолошком смислу (легати у култури) подразумевају сви поклони остављени институцијама, па и они упућени тестаментом. И генерално, у музејима, библиотекама, архивима, кинотеци – свугде се говорећи о легатима мисли пре свега на поклоњену грађу. У пракси је постало сасвим уобичајено да су легати све поклоњене колекције (некад чак и збирке примљене откупом).

Функционисање сфере легатства посматрамо обједињене у свим баштинским установама – музејима, библиотекама, архивима и кинотеци – које се све чешће позивају на заједничку друштвену мисију и заједничке вредности. Баштинске институције су природни партнери, служе заједници на сличне начине, штите културно и историјско наслеђе и обезбеђују доступност информација.

Разлози покретања питања легата су практични и културолошки. Практични су у недостатку простора у музејима који их из тих разлога не могу ни примати, ни *lege artis* чувати. Последњи је тренутак да се у земљи задрже драгоцене збирке, често од изузетног значаја, пре него што се наслеђем и продајом изделе, распу и на легалан или илегалан начин напусте земљу. Културолошки разлози су у потреби њихове потпуније евиденције и обраде, као и у подстицању власника да их уступају друштву које прима моралну обавезу да их изложи, обради и публикује.

Унапређење сфере легатства и задужбинарске делатности уопште као вида културног наслеђа од непроцењивог је значаја за културну политику Републике Србије. Пре свега, легати немају адекватну системску (законску, друштвену, финансијску) подршку будући да нема ни подзаконских аката којима би се регулисало функционисање установа културе (пре свега музеја). Друга нелогичност која омета систематично регулисање ове материје је у томе што су легати под надлежношћу градске управе, док задужбине и фондације води републичко законодавство, па је тиме ова област неприродно ресорно раздвојена.

У Закону о култури Републике Србије стоји да се Република Србија „стара о остваривању општег интереса у култури и

о спровођењу културне политике као скупа циљева и мера подстицања културног развоја², а општи интерес у култури обухвата, између осталог, и „регулација и подстицање тржишта уметничких дела, спонзорисања, меценатства и донаторства у култури“³. Културни програми и пројекти установе културе финансирају се, између осталог, „из прихода остварених од легата, донација, спонзорства.“⁴

У условима „ускотрачне транзиције у Србији,⁵ култура није одређена као референтни оквир изван којег се не може конституисати ниједан друштвени однос нити индивидуално понашање чланова друштва. Културни обрасци нису дефинисани као „смисаони оквир оријентације и интеграције једне заједнице“, те није разрађен ни корпус закона који би деловали као систем подстицања, омогућавања и регулација добротворног понашања појединаца, група и корпорација⁶. На питање како је могуће у транзиционом периоду круцијалних друштвених и својинских промена рачунати на филантропију појединаца и корпорација, Милена Драгићевић Шешкић одговара: „Код нас и оно што је била традиција задужбинарства угашено је презиром државе према филантропији, која је национализовала филантропски поклоњене институције и касније није показала према њима поштовање.“⁷

Осим општељудских и стручних норми, у овом тренутку не постоји оптимална законска основа која би детерминисала што је могуће више миран и сигуран ток легатства за обе заинтересоване стране. Легатство, по својој природи, представља премошћавање између пропадања и очувања, приватног и јавног, прошлог и будућег... Да ли је култури Србије са садашњим и будућим легатима потребно стварање проблема или задобијање богатства?

Говорећи о позитивним аспектима рада легата у Републици Србији, ослањамо се, једним делом, на текст Јасне Јованов

2 Закон о култури, Сл. гласник РС бр. 72/09, 13/16, 30/16, чл. 1, (ПДФ формат), доступно на: www.parlament.gov.rs/upload/archive/files/lat/pdf/zakoni/2016/2009-15%20lat.pdf

3 Исто: чл. 6.

4 Исто: чл. 10.

5 Видети: Голубовић, З. Културни предуслови демократске транзиције, у: *Култура и развој*, (2004), Београд: Центар за економска истраживања Института друштвених наука, стр. 105.

6 Видети: Голубовић, З. и Јарић, И. (2010) *Култура и преображај Србије: вредносна усмерења грађана у променама после 2000*, Београд: Службени гласник, стр. 28.

7 Видети: Вулићевић, М. (20. март 2009) Култура се учи доживотно, Политика. Доступно на: <http://www.politika.rs/sr/clanak/79854/Kulturni-dodatak/Kultura-se-uci-dozivotno>.

*Легати у Србији*⁸. Легатство као значајан вид богаћења музејских, библиотечких и архивских фондова треба озбиљно узети у обзир приликом конципирања културне политике у Републици Србији будући да чин даривања или завештавања имовине на добробит друштвене заједнице представља племенит циљ којим се показује брига за очување традиције; он омогућава да се попуне фондови музеја и сродних институција предметима до којих ове установе из различитих разлога не могу да дођу куповином, па самим тим углавном нису у могућности да воде политику систематског откупа и попуњавања збирки. У сваком случају је позитивно да се рад појединих непокретних легата веже за релевантно место, јер тако долази до проширивања знања локалне заједнице о њиховим значајним суграђанима. Оваква пракса уједно омогућава децентрализацију и деметрополизацију културе, односно, измештање из центра, што ствара могућност да легат функционише као нека врста локалног или територијалног културног центра.

Проблеми у области рада легата

Миодраг Б. Протић, један од заговорника и иницијатора формирања Куће легата, овако осликава легатство у Србији у својим мемоарима (2009)⁹: „У Врњачкој Бањи сам скицирао проблем завештања, легата, и посебно легат Марка Ристића... Тек у њој сам судбину легата разумео као знак кризе српског друштва. Они готово програмски нису део просветног система. У свету супротно – понекад су музеји, а свагда њихова допуна, прилог (допринос) културном идентитету. А наши заборављени, нестали... Културна политика не само да их није укључила у систем васпитања, већ често ни сачувала. Зашто? На то питање могу одговорити информативни и истраживачки медији... И олакшати разумевање гашења традиције завештања 19. и прве половине 20. века.”

На основу сагледане слике легатства у Србији, мапираћемо кључне проблеме у овој сфери делатности: с легатом се, неретко, не поступа у складу с вољом оставиоца нити се поштују одредбе уговора о поклону или тестаменталне изјаве; законски нису јасно дефинисани критеријуми прихватања легата; простор, који је жељом дародавца или уговором намењен искључиво чувању и излагању легата, неретко, запустен је и као такав неподесан за излагање уметничких дела;

8 Упоредити: Јованов, Ј. (2010) *Легати у Србији, Рад музеја Војводине*, бр. 52, Нови Сад: Музеј Војводине, стр. 257–269.

9 Протић, М. Б. (2009) *Нојева барка 3*, Београд: СКЗ (Глава двадесета-Надреална судбина београдског надреализма – Легати, Легат Марка Ристића), стр. 99–104.

захтеви легатора које није могуће остварити доводе до маратонских судских спорова; садржина легата није пописана, нити заведена у улазну инвентарну књигу; предмети нису музеолошки обрађени; легат није публикован (са текстом тестаменталне воље или уговора о поклону, фотографијом и биографијом легатора); предмети су у лошем стању, без конзерваторске заштите; легат постоји у наменском простору али је затворен за посетиоце.¹⁰

Легати данас имају велики проблем са простором за само чување артефаката али и за њихово излагање. То се нарочито односи на Музеј града Београда и на Музеје позоришне уметности Србије и Војводине. Њихови предмети су често расути на више адреса, а потенцијални корисници често не знају у којој институцији се налази неки легат јер је често невидљив за јавност. Али, и у овако тешким условима, ове институције вредно раде и приређују изложбе.

„Начин примања поклона и легата није јасно дефинисан законски, недовољно су одређени критеријуми прихватања” – сматра Ивана Симеоновић Ћелић. – „Често се догађало да поједини предмети потпадно под власништво одређених институција, *по принципу поклону се у зубе не гледа*, а да касније нико не зна шта ће с њима. Већина поклона и завештања је *мртво слово на папиру*, односно немају право место у култури. Проблем представља и недостатак репрезентативног простора за излагање.”¹¹

Миодраг Б. Протић сматра да је Легат Марка Ристића трагична тема за Београд, Србију и Европу. Легат који обухвата визуелну продукцију групе београдских надреалиста и садржи 78 уметничких дела поклоњен је Музеју савремене уметности. Ристићева је жеља била да другим, главним делом легата (архив и библиотека од 10.000 капиталних књига, преписка) управља београдска Универзитетска библиотека. Утврђено је да је реч о највећем документационом центру и архиву париског и светског надреалистичког покрета. Након смрти Ристићеве супруге, Протић је реаговао и захваљујући Никши Стипчевићу САНУ је преузела онај други, великовни, баснословни део његовог завештања. Апсурд је да стан Марка Ристића, простор легата, бива додељен другој породици! Гојко Тешић¹² наглашава да је Музеј српског

10 Упоредити: Јованов, Ј. нав. дело, стр. 264.

11 Матовић, Д. (2. фебруар 2014) Лубарда под кључем, Црњански у кутијама, *Вечерње новости*; Доступно на: <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:476306-Lubarda-pod-kljucem-Crnjanski-u-kutijama>.

12 Тешић, Г. (8. јун 2006) Скандалозна тишина / Мржња српске традиције, *НИН*.

надреализма могао бити у Ристићевом стану и тако би се Београд уписао у листу важних институција модерне европске културе па и светске књижевне авангарде.¹³

Скандал с нестанком стотинак књига из легата Данила Киша у Библиотеци САНУ пре десетак година брзо је заташкан. Наиме, Кишова прва супруга Мирјана Миочиновић је његову личну библиотеку поклонила САНУ (претходни договор са Универзитетском библиотеком није уродио плодом).¹⁴

Индикативан је случај бивше фабрике „Синтелон“ из Бачке Паланке, коју је 2006. године преузела међународна компанија „Таркет“. С обзиром на то да је „Синтелон“ имао веома вредну уметничку колекцију, намера овог предузећа била је да је поклони Музеју савремене уметности у Београду. Проблем је настао када је држава тражила да се на тај поклон плати порез. „Порез је износио 450.000 евра. Наша намера била је да ову вредну колекцију поверимо музеју, управо зато да би је чували и излагали,¹⁵ речи су Николе Павичића, почасног председника компаније „Таркет“. У збирци се налази око 60 слика, 18 икона и девет скулптура, а највећи део колекције чине дела Петра Лубарде и Риста Стијовића, Надежде Петровић. – Колекција је ипак удомљена, али тек 2017. године.

И даље трају контроверзе око легата Олге Оље Ивањицки. Због одуговлачења с решењем спора између Фонда О. О. Ивањицки који је сликарка основала за живота и државе, ни питање атељеа ни целокупне заоставштине не може да се реши.

Многе драгоцене поклоњене библиотеке (али и колекције слика и других уметничких предмета) запуштене су и тешко приступачне. Због недостатка простора, а делом и због друштвено-културне климе која није наклоњена оваквом виду доброчинства, многе библиотеке ретко примају књиге и рукописну грађу на поклон. „Отуда се многе драгоцене библиотеке истакнутих стваралаца и јавних делатника,

13 Исто. „Несхватљиво је да до данас нико од одговорних није предузео никакве истражне радње јер је реч о вероватно највећем скандалу у српској култури. Да ли ће одговорни ући у траг онима који су отуђили десетине Брегонових писама, неких изузетних и ретких уметничких вредности – остаје нам да још, ко зна колико времена, чекамо на одгонуку.“

14 М. С. (16. јун 2009) САНУ надокнађује украдено, *Политика*; доступно на: <http://www.politika.rs/sr/clanak/91563/SANU-nadoknadjuje-ukradeno>

15 Видети: Ђорђевић, М. (10. април 2014) Колекција бившег *Синтелона* одлази у Галерију Матице српске, *Политика*; доступно на: <http://www.politika.rs/scc/clanak/289616/Kolekcija-bivseg-Sintelona-odlazi-u-Galeriju-Matice-srpske>.

на основу којих би се могао реконструисати не само њихов живот већ и дух времена у коме су стварали, често продају у антикварницама на комад, а у понеком случају и као стари папир, на килограм! И тај податак на свој начин сведочи о духу времена и беспућу на коме су се нашли легати, којима осим правног недостаје и културни субјективитет.¹⁶ Додали бисмо – и дигнитет.

У законодавствима друштава у којима је филантропија на вишем нивоу него код нас, знатно су повољније пореске и друге погодности које држава обезбеђује појединцима који желе да део свог богатства прелију у задужбине, легате и хуманитарне фондове.

Институција културе која брине о 19 легата, а која је, иако основана 1903. године, доскоро (пуних 115 година) била без своје зграде, јесте Музеј града Београда. У саставу ове установе су и два легата чије је стање објеката проблематично, мада су отворени за јавност – Музеј Томе Росандића и Музеј Јована Цвијића. Музеј града Београда је, суочавајући се с вишедеценијским проблемима везаним за чување, одржавање и излагање културне баштине, ипак, са мање или више успеха, предузимао мере заштите и представљао јавности вредну културну баштину коју похрањује.

У Београду је за легате задужен Секретаријат за културу. Имовина је основ настанка, трајања или нестанка легата, али код нас легати не функционишу као правна лица (за разлику од задужбина и фондација), и, строго узевши, немају своју посебну имовину. У организационом, материјалном и правном смислу легат се наслања на установу културе којој је придодат. Индикативно је да легати нису у задовољавајућој мери препознати од стране нашег законодавца, упркос својој племенитој сврси. Актуелни Закон о задужбинама и фондацијама¹⁷ и не спомиње легате. У оквиру поглавља о наслеђивању на основу завештања (завештајно наслеђивање), о легатима (испорука) говори само Закон о наслеђивању РС¹⁸ (само 14 чланова)¹⁹.

16 Алексић, М. (2010) *Задужбине културе Србије и јавност*, Београд: Чигоја штампа, стр. 102.

17 Закон о задужбинама и фондацијама, Сл. гласник РС, бр. 88/2010 и 99/2011 – др. Закон. Доступно на: https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zaduzbinama_i_fondacijama.html.

18 Закон о наслеђивању, чл. 141–154.

19 С правног становишта легатом се бави Снежана Миладиновић у својој студији „Легат – кроз правну науку и законодавство” (2010) Београд: Задужбина Андрејевић.

Кућа легата

Кућа легата је јединствена институција задужена за решавање проблематике легата у Београду и посредно Србији. Требало би да представља круну легатства у држави. Годишњама се група истакнутих јавних радника у култури борила да се формира Кућа легата и када је 2004. године Скупштина града Београда коначно основала ову културну установу – она је добила само делимичне ингеренције, недовољно званичне подршке и веома мало финансијских средстава. У оквиру визије и мисије Установе културе – Куће легата, између осталог, предвиђено је установљење сталне изложбе уметничких дела из београдских легата, постојећих и новопримљених, као и формирање документационог центра који би сакупљао све важне чињенице о легатима у Београду, Србији и свету.

У (рестаурираној) згради у Кнез Михаиловој 46 требало би да егзистира стална поставка – избор из легата која би се повремено мењала. Упркос околностима, ова институција ипак шири своју делатност, повећава број легата у свом саставу; урађене су значајне поставке и публикације, рестаурације дела (пре свега Петра Лубарде) и сл., али сматрамо да су могућности за њену делатност велике, а потребе за тим још веће (јер музеји веома тешко функционишу), под условом да законски Кућа легата добије више одговорности и над легатима који нису у њеном саставу а поклоњени су граду Београду од 1955. године, што сада није случај и што свакако не зависи од Куће легата.²⁰

Оснивање и рад Куће легата, представља велики успех, али, истовремено и одређени промашај. У свом 16-годишњем постојању и раду Кућа легата преузела је веома озбиљно бригу о неколико постојећих легата који су били у веома лошем стању, као и о неколико нових легата чија је обрада започета. У релативно кратком року, тако, решени су неки нерешиви дугогодишњи проблеми, као што је катастрофално стање бившег Атељеа Петра Лубарде... Кућа легата, нажалост, ни данас нема сталну поставку легата који су јој поверени, што сматрамо неопходношћу. Такође, Кућа легата ни до данас није добила статус установе заштите – музеја па тако није решен њен формално-правни статус. Највећи промашај, међутим, промена је иницијалне идеје и датости да фокус Куће легата буде у згради у Кнез Михаиловој 46, као у „дому за све легате” по иницијалној идеји београдских уметника, историчара уметности и интелектуалаца. Ова зграда никад

20 Видети: Из одговора на Упитник Ирине Суботић (у оквиру докторске дисертације Божић, Ј. *Легати у културној политици РС*).

није реновирана, услови у њој су веома лоши. Награђивани, грандиозни пројекат Музеја на 1300м² је, у међувремену застарео, канцеларије запослених нису пресељене у ову зграду већ у легат Петра Лубарде, и тиме су изгубљене почетне, задате димензије и значај ове установе, те је Кућа легата у суштини сведена на својеврсни „сервис“ за легате.²¹

Ова установа данас удомљује једанаест легата, од којих су два (Риста Стијовића и Вељка Петровића) у лошем стању и нису доступна за јавност. Они деле исту судбину – никада нису били отворени за јавност а санација још увек није могућа јер град Београд и даље води дугогодишње спорове са станарима у поменутим објектима.

Осврнимо се на историјат Куће легата. Након многобројних проблема с постојећим легатима које је град Београд прихватио (преко 60) током осме деценије 20. века, Недељко Гвозденовић и Љубица Цуца Сокић покренули су иницијативу оснивања институције која би се бринула о легатима. Године 1982. у Београду је потписан „Договор о спровођењу јединствене политике прихватања, чувања, одржавања и излагања поклона и легата.“ Из овог Договора се види да је материја поклона и легата обједињена проблемски.

Том приликом је први пут верификована замисао да се за потребе излагања легата у Београду отвори заједничка галерија. Најугледнији представници старије послератне генерације уметника (Недељко Гвозденовић, Петар Лубарда, Ристо Стијовић, Олга Јанчић) већ су били завештали своја дела граду или су били спремни да то учине уколико буду утемељени прописи и донет закон о легатима. Овим легатима придружили би се и опуси Љубице Сокић, Стојана Ћелића, Миодрага Б. Протића, Миленка Шербана и многих других уметника. Миодраг Б. Протић (1922–2014) ипак није оставио свој легат новоформираној „галерији легата“, већ Музеју савремене уметности.²²

Јуна 1993. године у Панчеву је одржан симпозијум на републичком нивоу „Легати и будући легати у Србији“ с важним закључцима и даљим смерницама²³. Установљен је Одбор за формирање установе „Кућа легата и поклона у власништву града Београда“ 14. јуна 1995. године. У име Одбора његов

21 Видети: Из одговора на Упитник Ане Поповић-Бодрожа (у оквиру докторске дисертације Божић, Ј. *Легати у културној политици РС*).

22 Запитајмо се зашто је донео баш такву одлуку...?!

23 Видети: Гласник (1994) *Прилози за науку, уметност и културу*, бр. 5, стр. 3. Организатор скупа био је Народни музеј у Панчеву. У организационом одбору симпозијума били су: Вера Јовановић, Ксенија Марковић, Ирина Суботић, Светлана Михајловић, Бранко Лазић.

председник Миодраг Б. Протић Скупштини града доставља елаборат „Проблем легата и потреба оснивања Галерије легата у Београду” 13. 12. 1995. године – на који никад није добијен одговор.

Одбор се никада није састао, а Протићевој студији замео се траг. Марија Алексић покушала је да уђе у траг овом елаборату у Секретаријату за културу, нажалост, неуспешно.²⁴ Срећом, захваљујући Ивани Симеоновић-Ћелић, пружена нам је на увид целокупна документација о оснивању Куће легата, која сведочи о упорној борби за формирање једне Галерије легата групе изузетних културних посленика који су се деценијама безуспешно обраћали градским и републичким оцима.²⁵

Што се тиче излагачке политике и праксе Куће легата, изложбе легата се у галеријском простору у Кнез Михаиловој²⁶ не приређују довољно често; ова галерија могла би да има више динамичнијих сопствених изложби, едукативних програма и сл, а мање гостујућих, тачније, да не буде (често) само простор за изнајмљивање и излагање. Кућа легата, нажалост, није постала дом за све легате, према иницијалној идеји чланова Одбора. Изузетна зграда у Кнез Михаиловој 46 никад није адекватно реновирана, канцеларије запослених пресељене су у Легат Петра Лубарде и „тима су изгубљене почетне, задате димензије и значај ове установе”.²⁷

Легати – примери добре праксе

Кад је у питању системска, целовита заштита, коришћење и презентација легата у Србији, пример најбоље праксе свакако представљају Спомен-збирка Павле Бељански и Галерија Матице српске у Новом Саду. Треба свакако истаћи и ове легате: Спомен-збирку Христифора Црниловића (Манаква кућа, Етнографски музеј), Музеј афричке уметности (Збирка Веде и др Здравка Печара) у Београду, Галерију Милене

24 Видети: Алексић, М. нав дело, стр. 98.

25 Међу њима су, између осталих, министри културе Жељко Симић и Ђоко Стојичић, помоћник министра Јован Деспотовић, градоначелник Небојша Човић, Горица Мојовић, Тања Петровић и Нада Поповић-Перишић из Секретаријата за културу, секретар Секретаријата за културу Бојана Борић-Брешковић, Миленко Кашанин из Скупштине града и др.). Новинар Саво Поповић сликовито је описао напоре шачице ентузијаста: „Како која екипа дође на власт, а они куц-куц на врата!”

26 Према нашим сазнањима и увиду, простор у Кнез Михаиловој 46 је неуслван (прокишњава, нема грејања, канцеларије за кустоса, тоалета).

27 Из одговора на Упитник Ане Поповић Бодрожа (у оквиру докторске дисертације; Божић, Ј. *Легати у културној политици РС*).

Павловић Барили у Пожаревцу, Галерију Милан Коњовић у Сомбору, Галерију Сава Шумановић у Шиду.

Нову музеологију препознајемо у антиелитизму, култури свакодневља, акценту на публици, презентацији, интерпретацији, интерактивности. Изграђујући нови идентитет у циљу репозиционирања својих збирки као савремених музејских установа оријентисаних према потребама потенцијалних посетилаца и новим трендовима у музеологији, стручњаци Спомен-збирке Павле Бељански и Галерије Матице српске посебну пажњу су посветили онлајн и дигиталној презентацији. Тако је Збирка Бељански постала 31. октобра 2012. године прва и за сада једина музејска институција у Србији укључена у мултинационални пројект *Google Art Project*²⁸ који окупља 180 елитних музеја из 40 земаља света. Спомен-збирка Павле Бељански живо је и динамично културно место где се поред сталне поставке нижу и актуелне изложбе које се увек, тематски или на неки други начин, надовезују на језгро колекције. Овај изузетак потврђује правило о полумртвим легатима наше престонице.

Галерија Матице српске сведочи о 175 година богате традиције која се у овом часу асолютно прилагођава свим потребама, могућностима, жељама; Галерија има своје фондације, пријатеље, велику потпору, прима велики број легата које на најбољи начин збрињава; ти легати су достојанствено примљени, још лепше приказани, као недавно легат Саве Степанова (2019). Једном речи – Галерија Матице српске представља узор савремене музеологије.²⁹ У контексту нашег дискурса о легатима, треба свакако нагласити установљивање *модела поклон-збирки као посебног типа изложби ГМС* који успешно траје већ три деценије.

Спомен-збирка Христифора Црниловића (Манакова кућа, Етнографски музеј) и Музеј афричке уметности (Збирка Веде и Здравка Печара) у Београду истичу се у свом раду, поред богате изложбене делатности, и радионицама (школама) традиционалних заната и посебним едукативним програмима.

Сагледавајући рад успешних легата у Србији које смо већ апострофирали, постаје много јасније зашто су баш ове институције посебне у музејском свету и могу послужити као узор. Предуслови које је неопходно обезбедити како

28 Видети: <https://artsandculture.google.com/partner/the-pavle-beljanski-memorial-collection>.

29 Видети: *Остави све и читај: Ирина Суботић*, (разговор са Горицом Зарић), 28. јануар 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=EzFHYQyp2As>

би читава сфера легатства боље функционисала били би:³⁰ стварање јединственог регистра легата у Србији и њихова класификација; стратегија ревитализације легата у оквиру јединствене националне културне стратегије; повезивање мреже или појединих легата са системом образовања (са Одељењима за историју уметности и туризма, Центром за музеологију и херитологију Филозофског факултета, факултетима и академијама за ликовну, примењену и драмске уметности, Катедром за библиотекарство и информатику).

Елементи стратегије за будућност легата у Републици Србији

Не би требало губити из вида да су три четвртине музејских, библиотечких, па понегде и архивских фондова доспели у баштинске установе управо као легати појединаца. Стога је правно и материјално сређивање ове материје од изузетног значаја за целокупно друштво. Али, пошто та значајна област није ваљано дефинисана, долазимо у ред земаља одакле, с благословом надлежних или без њега, најдрагоценији предмети за духовни развој народа одлазе нетрагом и у огромним количинама. Културна политика Републике Србије не поклања легатима довољно пажње, није на прави начин схваћен значај збирки културних добара и хуманистичких порука дародаваца за будућност државе.

С обзиром на прелиминарни увид до кога смо дошли кад је у питању место легата у културној политици Републике Србије (поготово на и даље генерално несређене прилике с београдским легатима), сматрамо да је неопходно установити један општи законски оквир којим би се регулисала компликована материја легатства. О законском уређивању сфере легатства говоримо само као о обавезном полазишту, као о оријентире, потпуно свесни да је ову широку и разнородну материју немогуће „покрити једним кишобраном”, будући да ће увек, у пракси, бити примера решавања ове проблематике *ad hoc*.

У домену законске регулативе предлажемо да се сачини посебан Правилник о легатима као подзаконски акт Закона о културним добрима, чиме би се утврдила мерила пријема легата и поступања с њима.³¹ Наравно, претходно је неопходно донети нови Закон о културним добрима, будући да је постојећи из 1994. године одавно застарео и

30 Упоредити: Јованов, Ј. нав. дело, стр. 265.

31 Правилник о пријему нових легата који је Кућа легата донела 2006. године могао би генерално бити модел и путоказ за будући Правилник о легатима.

практично неупотребљив. Може се размотрити и предлог да се област легата регулише у делу Закона о задужбинама и фондацијама, односно да се придода овом Закону.

Предлажемо да се при Министарству културе и информисања Републике Србије оформи специјализовани Одбор састављен од врхунских стручњака различитих профила који би имао овлашћење да у одређеном року начини основни увид у целокупно функционисање легатства на нивоу државе.

У свету су легати третирани, изједначени као и свако друго културно добро. Код нас институција легата нема недвосмислен правни статус, није сасвим јасно да ли је код легата реч о културном добру или чину даровања.

Може се размишљати и у правцу формирања једног међуминистарског тела које би било задужено за легате, а подразумевало би сарадњу неколико министарстава – Министарства културе и информисања, Министарства просвете, науке и технолошког развоја и Министарства туризма. Уз то, проблематику легата би требало решавати кроз међусекторску сарадњу јавног, приватног и невладиног сектора.

У закону (правилнику) о легатима нужно је утврдити појам, карактеристике и значење легата будући да се он често меша са институцијом задужбине и фондације. Док у задужбини задужбинар оставља новчани износ или ауторска права зарад одређене намене, легатор оставља своја покретна и непокретна културна добра на бригу и старање друштву. А то, за разлику од задужбине и фондације, изискује даља стална улагања у одржавање, проучавање и презентовање објекта. Треба порадити и на финансијском статусу и подршци легатима.

Функционисање институције легата у Србији у условима транзиције, односно у међусобном прожимању политике, економије, бурног технолошког развоја, демографских премештања и друштвених промена, сложен је процес у коме се мора обезбедити: реафирмација и популарисање културе филантропије; чвршћа комуникација с разнородним сегментима јавности и ширење добротних идеја и активности; информисање шире јавности о традиционалној утемељености и циљевима легатства; усклађивање с променама у целокупној законодавној сфери; треба на нивоу Републике сачинити обједињени попис свих заоставштина, легата, библиотека целина, библиотека легата и архивског материјала у свим институцијама у Србији.

Сматрамо да је први корак у очувању баштине – њено поштовање, постојање развијене свести и односа према

сопственој прошлости и традицији. На путу стварања праве интелектуалне, моралне и духовне елите која има осећај за опште добро, неопходно је деци и младим нараштајима изграђивати свест о вредности културног и уметничког наслеђа. На том путу немерљив је значај уметничког образовања у школама за формирање образоване, оплемењене публике која ће ценити и легате.

Да би се дошло до могућих решења бољег функционисања легата у Србији пре свега треба заинтересовати, анимирати културну и ширу јавност за ову материју да би се доспело до институција које доносе одлуке. Најпре треба спровести обимно истраживање стања и проблема у легатству, а затим организовати серије јавних дебата заинтересованих страна као партиципативни модел одлучивања.

За оптимално позиционирање легата на културној мапи Србије неопходно је побољшати њихову комуникацију с публиком и презентовати их на прави начин. У културној политици РС важно је имати на уму нова светска решења кад је у питању излагачка делатност уметничких колекција па и легата. Традиционалне уметничке колекције и збирке добијају ново, значајније место унутар система нових комуникацијских вредности.

Укључивање баштине у живот заједнице и савременог друштва културну политику све више усмерава на међуресорну, међусекторску и међуминистарску сарадњу између културе, просвете, туризма и других ресора унутар јавног, приватног и цивилног сектора. У контексту културног предузетништва, брендирања градова и „економије искуства”, сарадње институција културе с привредом, бизнисом и туризмом видимо простор и атмосферу за значајнију улогу легата у креирању културолошке матрице локалне заједнице и подизању едукативних и туристичких потенцијала. У овом контексту примат добија институција креативних или културних индустрија, која представља финансијску будућност културе у Републици Србији.³²

Оптималан начин заштите културних добара, па и легата као важног елемента културног и уметничког наслеђа, свакако је њихова дигитализација. Република Србија и САНУ залажу се за успостављање стандарда за дигитализацију који би

32 Видети: Божић, Ј. (2019) *Легати у културној политици Републике Србије*, докторски рад, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду, Београд, стр. 254-257.

били сагласни са прописима Европске уније. Још увек у нашој држави не постоји правна регулатива у овој области.³³

Важан датум у историји донаторства у Србији представља 17. октобар 2017. године када је потписивањем протокола о донацији колекције компаније *Таркет* Галерији Матице српске направљен преседан, будући да је *ad hoc* Влада Републике Србије (премијерка Ана Брнабић) на иницијативу Министарства културе и информисања РС и министра Владана Вукосављевића, пронашла порески модел по којем је компанија ослобођена додатних финансијских трошкова, јер још увек не постоје законом регулисане пореске олакшице за донаторство.

„То је изузетно важно за Србију, посебно у људском смислу, јер примера донаторства и задужбинарства недостаје да би друштво било другачије. Најмање што је могла Влада јесте да издвоји 11,64 милиона динара из буџета за плаћање пореза на додату вредност за донацију уметничких дела”, навела је Ана Брнабић.³⁴

Министар културе и информисања РС Владан Вукосављевић рекао је том приликом да предложена стратегија развоја културе предвиђа пореске олакшице које недостају да би донаторство било враћено на главну сцену.³⁵ Уметничка дела која су овом приликом поклоњена проглашена су за културно добро Србије, чиме је, како је речено на свечаности, омогућено да део културног наслеђа једне привредне компаније постане државно власништво и од приватног постане јавно добро свих грађана Србије.

Управница Галерије Матице српске Тијана Палковљевић Бугарски и генерални директор компаније *Таркет* Мирослав Окука потписали су уговор о поклону. Брнабићева је посебно захвалила Николи Павичићу, некадашњем директору „Синтелона” а од 2002. године почасном председнику *Таркета*, који није дошао у искушење да ова уметничка дела прода на тржишту, домаћем или иностраном, већ их је сачувао и помогао да она доспеју на право место – у галерију

33 Видети: *Културна добра као необновљив ресурс /примена дигитализације у заштити културних добара*, Фира.рс. 16. 10. 2018. Доступно на: <https://fira.rs/kulturna-dobra-kaao-neobnovljiv-resurs-primena-digitalizacije-u-zastiti-kulturnih-dobara/>.

34 Видети: Брнабић, А. (17. октобар 2017) Нема развоја Србије без фокусирања на културу, Н1, Доступно на: <http://rs.n1info.com/a335611/Vesti/Kultura/Brnabic-Nema-razvoja-Srbije-bez-fokusiranja-na-kulturu.html>.

35 Исто.

најстарије културне институције српског народа.³⁶ Никола Павичић добио је национално признање „Капетан Миша Анастасијевић“³⁷ 2018. године за животно дело, континуирани допринос предузетничке културе и подстицај правих вредности у свим сферама друштва.

Легати и приватне уметничке колекције

Колико негујемо културу сећања, филантропију, колико подстичемо бригу о заоставштини великана, легатима? Артефакти и збирке приватних галериста и колекционара данас су често бољи показатељи онога што вреди и шта је актуелно у том домену стваралаштва, него оно што видимо на самим изложбама па и у музејима.

Последње три деценије музејске установе у Републици Србији често нису биле у финансијској могућности да откупљују уметничка дела, док су бољестојећи приватни колекционари долазили у посед драгоцених збирки. Приватне збирке представљају огроман неискоришћени фонд у култури Републике Србије. То је читав блок културе који једноставно не живи, односно живи на маргини друштвене свести и бриге. Указујемо на значај формирања, заштите и представљања приватних уметничких колекција, будући да не треба губити из вида да су многе озбиљније збирке у прошлости на крају поклоњене друштву. Под повољним условима многи колекционари били би и данас спремни да те колекције уступе држави као легате.³⁸

Као значајан тренд, уочено је да данас у савременој културној политици, односно понуди, мањи музеји привлаче све већу пажњу јавности. Они су у прилици да диктирају дешавања на културној сцени, посебно у мањим срединама. Зато је чест случај да приватне колекције, адекватно представљене, привлаче већу пажњу публике од великих музеја. Истичемо *Балканкулт фондацију* која ради на промовисању вредности приватних колекција као културних ресурса у контексту привредног развоја, али и на унапређењу положаја у коме су

36 Симић, Ј. (17. октобар 2017) Матици српској ремек-дела на поклон, *Вечерње новости*; Доступно на: <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:691190-Maticic-srpskoj-remek-dela-na-poklon>

37 Видети: <http://backapalankavesti.com/2018/04/23/tarkett/>; Национално признање „Капетан Миша Анастасијевић“ додељује се од 2001. године.

38 Видети: Божич, Ј. (2019) *Легати у културној политици Републике Србије*, докторски рад, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду, Београд, стр. 244-254. Доступно на: http://www.fpn.bg.ac.rs/wp-content/uploads/Jadranka_Bozic_Disertacija_FPN.pdf

се нашле приватне колекције и њихови власници вољни да их ставе на увид јавности.

Искуство нас учи да је судбина готово свих озбиљнијих збирки да махом заврше као поклон друштву, па подсећамо на Спомен-збирку Павла Бељанског и Поклон-збирку Рајка Мамузића, а ту су и Милена Барили, Лубарда, Христифор Црниловић, Веда и Здравко Печар и многи други дародавци. Питање је који би био начин да се данашње приватне збирке, уз потпуну сатисфакцију власника, једног дана уступе друштву.

Награда „Златни венац,”³⁹ коју Министарство културе Србије додељује за посебан допринос развоју културе кроз меценатство и донаторство, додељена је Мадлени Цептер⁴⁰ 27. децембра 2010. године. Она је, како се наводи у саопштењу, „високим критеријумима уградила своје име и значајна материјална средства у културу и уметност данашњице, што представља прави подвиг који траје већ деценијама”.

Закључци

О бројним легатима који се чувају у оквирима институција културе или који постоје као засебне меморијалне установе у Србији, нарочито Београду, последњих деценија чују се углавном критике и жалопојке. Такво стање је свакако алармантно, нарочито када се има у виду да су прве збирке у тек основаним институцијама националне културе настале управо захваљујући личном залагању и донацијама истакнутих грађана, уметника, књижевника, научника и других стваралаца.

Легат је галантан гест оног који поклон даје, али и велика обавеза за оног који га прима. Код нас ти дарови често заврше далеко од очију јавности – у депоима, архивима, оронилим кућама и становима. Због беспарице или небриге, тек многобројни легати у Београду и Србији драматично су запуштени. Легати су само један део комплексне слике баштине којом у овом часу код нас доминира одсуство јасне културне политике. Дефинисање културне политике је предуслов, темељ за даље разрешавање свих проблема и питања везаних између осталог и за легате.

39 Видети: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yuyu=2010&mm=12&dd=27&nav_id=482183; Није нам познато да ли је ова награда додељивана после 2010. године.

40 Њене задужбине су: здање Опере и позоришта Мадленијанум, Музеј Цептер, фонд за стипендирање младих уметника, спонзорисање културних манифестација и др.

Свест људи о филантропији као битној димензији будућности културе српског народа апсолутно није довољно развијена: у време комунизма / социјализма та грађанска свест је сматрана буржоаским девијацијама, а ми смо и касније, од деведесетих година прошлог века, перманентно рањено друштво промењених критеријума, оштећеног морала, без осећања за праве вредности. Затим, постоји значајно неповерење према држави и њеним институцијама због превише злоупотреба и немарног одношења према културним добрима у прошлости.

Ситуација с легатима је одраз свеукупне политичко-економске ситуације у Републици Србији, с посебним освртом на немаран однос према култури. Потребно је пре свега луцидно и критички суочити се с постојећим стањем ствари, затим „сејати” добре идеје и умрежавати се. Добро је да у Србији постоје светлији примери (пре свега у Војводини), али овакво стање је могуће кориговати, променити иако су то спори процеси који се ипак могу знатно убрзати кад постоје снажна воља и права интелектуална, морална и духовна елита.

Легати говоре о великој културној традицији као и о значајним, часним људима који су допринели општем напретку тако што су одлучили да своје колекције или заоставштину поклоне на добробит свима. Значај свега овога за грађење националног и културног идентитета Републике Србије се недовољно користи, с обзиром да се 90% легата налази у депоима музеја, галерија, библиотека и архива. Данас 80% светских музејских фондова сачињавају легати, па је већ овај податак довољан да схватимо да без легата не би било музеја нити светске културне баштине.

Култура и културна политика у посттоталитарним земљама у транзицији као што је Република Србија и даље су дубоко зависне од старог, традиционалног модела културне политике и организације система институција. Савремена културна политика, тржишно оријентисана, у функцији културног менаџмента заснованог на концепту „мешовите културне економије” и комерцијалног спонзорства, требало би да настане као резултат дијалога међу секторима који сви носе свој део одговорности за њен развој. Кључну функцију за дефинисање културне политике треба и даље да има држава, тј. јавни сектор, (установе културе на националном и градским нивоима); приватни, профитно оријентисани део културног сектора носи собом спремност на ризик, окренутост будућности, експерименту, док у трећем, цивилном, невладином сектору постоји највећа спремност и највећа стручност за питања рада с публиком.

Посебан проблем представљају непокретни легати – куће с поклоњеним уметничким колекцијама (пре свега у саставу Музеја града Београда и Куће легата) због немогућности финансирања ових објеката и проблема са станарима. Поред санације непокретности и конзервације предмета, посао анимације посетилаца мора да се ради стручно и константно јер је у супротном обнова легата узалудна.

Сматрамо да би задужбинарство и легатство најбоље било ујединити у једну природну целину, будући да је засада ова област подељена - легати су под надлежношћу градске управе, док задужбине и фондације води републичко министарство.

С обзиром на то да се легати данас налазе у правном беспућу и да су културолошки и друштвено недовољно подржани и промовисани, мора се порадити на подизању њиховог друштвеног значаја и угледа. И поред знатних напора учињених у овој области, између осталог и оснивањем Куће легата, а потом и трудом многих установа и појединаца, стање легата је веома неуређено, запуштено и тешко, захтева много пожртвованог рада. Легати су последњих деценија били сматрани баластом пре него поклоном. Успостављање системске бриге о легатима током протекле деценије (Кућа легата) доводи до одређеног помака у овој сфери културне политике и схватања легатства као темеља музеологије.

У Србији је још прејакно ослањање на јавни сектор и његове институције. Приватна својина и институције цивилног друштва још увек нису развијене и правно позициониране тако да могу да подстичу филантропију. Треба успоставити јавно-приватно партнерство, али наше јавне установе немају довољно капацитета а приватна лица немају иницијативу.

У културној политици Србије још увек доминира буџетско финансирање културе. Кад је у питању обезбеђивање средстава из предприступних фондова ЕУ (ИПА фондови), пројеката УНЕСКО-а и других међународних извора финансирања предвиђених за културу – нажалост, за овај вид директног финансирања културе у Србији карактеристичан је изузетно мали проценат интересовања и искоришћења. Обезбеђивање сопствених прихода субјеката у култури пресудно је за опстанак наше културе у наредном периоду (самофинансирање).

Легати тек треба да изграде, односно поврате, постојанији јавни углед и репутацију. Неопходан је рад на неговању филантропије код младих (кроз образовни и медијски систем), боља комуникација с потенцијалним легаторима, контрола и надзор над легатима. Односи с јавношћу и медији

имају незаобилазну улогу у раду легата. Та комуникација мора бити континуирана, добро организована и обострано мотивишућа како би се повратило поверење најшире јавности у делатност легатора и легатара, побољшала репутација непрофитног сектора у целини и увећала армија људи вољних да део своје имовине дарују „на ползу отечеству.”

Највећа збирка икона у Србији, Легат Паве и Милана Секулића који је у саставу Музеја града Београда а који је годинама био скрајнут, последњих месеци се обнавља и до краја године би требало да буде отворен за посетиоце.⁴¹ Надамо се да ће и други легати поћи за овим примером!

ОДАБРАНА ЛИТЕРАТУРА:

Алексић, М. (2010) *Задужбине културе Србије и јавност*, Београд: Чигоја штампа.

Божич, Ј. (2019) *Легати у културној политици Републици Србије*, докторски рад, Факултет политичких наука, Универзитет у Београду, Београд; доступно на: http://www.fpn.bg.ac.rs/wp-content/uploads/Jadranka_Bozic_Disertacija_FPN.pdf

Драгићевић-Шешић, М. и Стојковић, Б. (2011) *Култура: менаџмент, анимација, маркетинг*, Београд: Слио.

Јованов, Ј. (2010) Легати у Србији, *Рад музеја Војводине*, бр. 52, стр. 257–269.

Миладиновић, С. (2000) *Легат – кроз правну науку и законодавство*, Београд: Задужбина Андрејевић.

Огњевевић, Т. Уметничка колекција и њени потенцијали у савременој комуникацији (с посебним освртом на Спомен-збирку Павла Бељанског), у: *Зборник радова. Научни скуп посвећен П. Бељанском*, (2013) Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, стр.10-16.

Остави све и читај: Ирина Суботић (28. јануар 2020), разговор са Г. Зарић, Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=EzFHYQyp2As>

Поповић-Бодрожа, А. (2013) *Кућа легата: оснивање и изложбе легата (2004–2009)*, хабилитациони рад за звање вишег кустоса у Народном музеју у Београду.

Протић, М. Б. (2009) *Нојева барка 3*, Београд: СКЗ.

41 Видети: Васиљевић, Б. (24. јун 2020) Обнова легата с највећом колекцијом икона, *Политика*. <http://www.politika.rs/scc/clanak/456965/Obnova-legata-s-najvecom-kolekcijom-ikona>

Jadranka Božić
National Library of Serbia, Belgrade

FATE OF BEQUESTS AS A SIGN
OF CRISIS OF THE SERBIAN SOCIETY

Abstract

We are currently laying down a basis for the development of a strategy for building a modern concept of legacies within the cultural policy of the Republic of Serbia. Improvement of the concepts of legacy and endowment activities in general, as part of cultural heritage, is of incomparable importance for the cultural policy of the Republic of Serbia. As an inseparable segment of the universal cultural matrix, legacies share the fate of society as well as the challenges that museums, galleries, libraries and archives face today. Based on the state of legacy in Serbia, we have mapped key problems in this area of activity in which, among other things, it is necessary to establish a general legal framework that would regulate the complicated issues of legacy on a national level, which would cover (and ultimately solve) an entire conglomerate of difficulties, issues and dilemmas that legators and legatees face. Defining cultural policy is a precondition, a foundation for further resolution of all problems and issues related, among other things, to legacies.

Key words: *philanthropy, endowment, bequests, collecting, cultural heritage, cultural policy of the Republic of Serbia*



Ана Цакић, *Ход по жици*,
уље на платну, 80x120 цм, 2015.

ЕСТЕТИКА ТЕЛА У ХРИШЋАНСТВУ

Приредили
др Владимир Коларић и
Благоје Пантелић



Ана Цакић, *Слободно дете*,
уље на платну, 70x50 цм, 2016.

Завод за проучавање културног развитака и
Висока школа за комуникације, Београд;
Универзитет у Београду,
Православни богословски факултет, Београд

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

ЕСТЕТИКА ТЕЛА У ХРИШЋАНСТВУ

Естетика тела није тек узгредно или рубно питање за хришћанску теологију, већ се тиче темељног одређења онтолошког и антрополошког статуса човековог тела, па и људског бића уопште са становишта хришћанског учења. У хришћанству Бог легитимно може бити посматран са естетичког гледишта, што је непосредно повезано са основном истином хришћанске вере: оваплоћењем и васкрсењем Бога Исуса Христа, другог лица Свете Тројице. Оваплоћење и васкрсење подразумевају тело, самим тим они постају чулни, тиме и естетски феномен, па је дакле и естетика, као философска дисциплина, у стању да посведочи Бога у његовој естетици и естетском подложним манифестацијама.

Ово има непосредне импликације на хришћанско „оправдање” уметности: Бог се оваплотио, дакле он је подложен естетском поимању, па тиме и уметничком представљању. Има импликације и на поимање културе, као људског стваралаштва и његових производа, које може да посредује искуство истините реалности, односно да сведочи о божанском.

Како људско биће не чини само тело, али је без телесности незамисливо, сваки естетички приступ људском телу у хришћанству мора подразумевати свест о целини људског бића, иако је једино тело оно што је непосредно чулно опажљиво и тиме естетски спознатљиво и уметнички представљиво. Овај покушај естетске спознаје целине људског бића један је од највећих изазова не само за естетичку теорију и уметничку праксу, него и за саму теологију, повезано са кључним питањем спознатљивости и представљивости невидљивог (путем видљивог).

У нашој теолошкој и философској средини није било пуно радова на ове теме, али поред превода незанемарљивог броја књига и чланака о питањима теологије, метафизике и

естетике тела у хришћанству, као и иконописа и хришћанског схватања уметности и културе, не можемо да не поменемо значајно дело Милорада Лазића, који је, поред темељних радова посвећених византијској естетици и „естетици аскетизма”, аутор и јединствене књиге *Естетика тела и тајна полности*, којом је понудио глобално релевантан увид у назначене теме. У том смислу, могли бисмо рећи да овај темат у часопису *Култура* посвећујемо делу Милорада Лазића, које представља један од угаоних каменова за све оне који се, и то не само у нашој средини, баве овом изазовном темом.



Ана Цакић, *Пољубац*,
акрил на хамеру, 70x40 цм, 2008.

Висока школа – Академија Српске православне цркве за
уметности и конзервацију, Београд

DOI 10.5937/kultura2067179M

УДК 27-526.62-1

7.032.046.3

оригиналан научни рад

ОД ИКОНИЗАЦИЈЕ ТЕЛА ДО НАЛИКОВАЊА ХРИСТУ

ТРАГОВИМА ПРОЦЕСА ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈЕ ИКОНИЧКОГ ПОРЕТКА У ПЕРИОДУ КАСНЕ АНТИКЕ

Сажетак: *Представљање људи у визуелним (уметничким) медијима је један од најстаријих и најшире присутних, те стога и теоријски одлично осветљених образаца семиотичке размене. Тек у последње време, међутим, пажњу истраживача почиње да привлачи сазнање да однос наликовања слике ономе – човеку или догађају – који је на њој представљен не мора бити једносмеран, те да су људи често (били) склони да своје понашање и однос према телесности саобразе (сопственим) сликама. Другачије речено, напореда са основном медијском претпоставком по којој су (миметичке/уметничке) слике задужене да подражавају људским телима, могуће је пратити и процесе подражавања кроз које тела постају својеврсне слике тих истих слика. Начин на који су се овом врстом подражавања користили људи позне антике, као и начин на који је такав облик значењске размене утицао на телесне пројаве њихове побожности – резултујући постепеним брисањем сазнајне границе између телесних и иконичких модалитета присуства – тема су истраживања које следи.*

Кључне речи: *позна антика, римски цар, статуа, тело, столпник, наликовање Христу*

Ако за људе старог света можемо рећи да су волели да се пореде са својим боговима, онда је за њихове владаре то свакако била насушна потреба. Спрам ове ће потребе древна

божанстава, у уметности која их је на најеминентнији начин оприсутњавала (скулптури, на пример), редовно бити представљана уз помоћ различитих атрибута земаљске власти. Реципрочно су, наравно, и сами атрибути и њихови земаљски поседници задобијали небеске прерогативе, а циркуларна значењска размена згушњавала око фигуре владара, везујући небо и земљу управо преко концепата власти и моћи. Поменути уметнички производи су, дакле, обављали своју препознатљиву улогу сазнајних посредника захваљујући којима је невидљиви свет постајао видљивим у једном врло специфичном иконичком контексту, у коме се логика подражавања могла одвијати у најразличитијим правцима.¹ Следствено ће бити уплитани у сложену мрежу иконичког посредовања, у којој су сазнајне границе између ликовних представа, онога што је на њима представљено и живих људи којима су биле намењене системски нарушаване и пре(вази)лажене. У оваквом су свету (миметичке) слике, по природи своје основне семиотичке функције, наликовале људским телима, али се ни чињеница да су људи – тачније њихова тела – реципрочно наликовали сликама није сматрала сазнајно неупотребљивом. Штавише, специфична историја ове врсте семиотичке инверзије могла би нам помоћи да боље разумемо многе необичне уметничке и религиозне феномене везане за християнизацију европске културе, а припадајуће прелазном историјском периоду који се данас најчешће означава фразом *позна антика*.

Прве употребљиве податке о симетричном иконичком утицају конкретних слика на конкретна (људска) тела – тачније о хотимичној манипулацији овом врстом размене – могуће је пронаћи већ у античком Риму, нешто пре него што ће власт припасти владарима самодржцима. Генералу који би извојевао неку важну победу Сенат (позне) Републике је одобравао јавни/ритуални тријумфални улазак у Рим, који је подразумевао његово облачење у специфичну пурпурну, златом украшену одећу, те прекривање лица и осталих видљивих делова тела јарко црвеном бојом (минијумом/цинобером). Разлози за настанак ове специфичне ритуалне „декорације”

1 Под *иконичношћу* се у расправи која следи неће подразумевати само она значења која се – у савременом српском језику – односе на богослужбене иконе (као сликарске представе), већ и базична сазнајна *релација сличности између знака и означеног*, у оном смислу у коме се термини као што су *икона* или *иконичност* користе у савременим семиотичким дисциплинама; упореди у: Sebeok, T. A. (2001) *Signs: An Introduction to Semiotics*, Toronto: University of Toronto Press, pp. 103-114; Sebeok, T. A. (1976) *Iconicity*, *MLN* vol. 91, no. 6, pp. 1427-1456; De Cuypere, L. (2008) *Limiting the Iconic: From the Metatheoretical Foundations to the Creative Possibilities of Iconicity in Language*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 74-78.

joш увек су предмет спорења међу историчарима, али је савсим сигурно да је њена порука најнепосредније везана за чињеницу да је на овај начин (генерал) *Тријумфатор* иконички наликowaо статуи која је – са истом одећом и истом бојом лица – представљала врховног заштитника Републике, бога Јупитера, и била крајње одредиште тријумфалне процесије (у храму на Капитолу).²

И док ће наликowaње божанствима (њиховим скулптурама) за најуспешније међу грађанима Републике очигледно бити привилегија којој су се могли надати само спорадично – у изузетним историјским околностима – преузимање апсолутне власти у руке једнога човека је на пољу иконичке симетрије доносило нову могућност: трајнију везу конкретног човека са небеским сферама. Наравно антропоморфне представе божанстава, пре свега оне скулпторалне, биле су одвајкада кључне у механизмима симетричне иконичке супституције. Да би Александар Велики или владари династије Птоломеја наликowali на Диониса, Октавијан Август на Аполона, а Хадријан на Зевса, њихови скулпторални портрети су морали бити доведени у што тесније сазнајне везе са статуама ових божанстава – не само кроз непосредно формално и иконографско парфразирање, већ и међусобним ритуалним садејством или пажљивим подешавањем ширег (архитектонско-урбанистичког) контекста у који су постављане.³ Иако је јасно да концепт довођења владара у везу са божанским сферама није специфично римски, па чак ни хеленистички изум,⁴ ни са чим упоредива заоставштина

-
- 2 Gradel, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford: Clarendon Press, pp. 34-35; Bonfante Warren, L. (1970) Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph, *Journal of Roman Studies* vol. 60, no. 1, pp. 49-66; Versnel, H. S. (1970) *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden: Brill, pp. 56-93.
- 3 Versnel, H. S. (1970) *Triumphus*, pp. 69-70; Friesen, C. J. P. (2015) *Reading Dionysus: Euripides' Bacchae and the Cultural Contestations of Greeks, Jews, Romans, and Christians*, Tübingen: Mohr Siebeck, pp. 71-85; Fishwick, D. Augustus and the West, in: *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire, Part I, Volume 1*, ed. Fishwick, D. (1993), Leiden: Brill, pp. 80-88; Miller, J. F. (2009) *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-30, 186-196; Gradel, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, pp. 132-146; Zanker, P. (1988) *The power of images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, pp. 44-65.
- 4 О (иконичкој) улози владара у религији/митологији блискоисточних култура, видети у: Frankfort, H. (1978) *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 3-12, 337-344; Winter, I. J. Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East, in: *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, ed. Brisch, N. (2012), Chicago: The Oriental Institute of The University of Chicago, pp. 75-101; Smith, G. V. (1982) The Concept of
-

коју је римска култура дала у области портретске уметности омогућиће детаљније истраживање улоге коју су визуелне уметности играле у логици иконичког посредовања између виших и нижих стварности, али и начина на који су утицале на однос према (конкретној) људској телесности.

Међу безбројним портретима које су Римљани иза себе оставили, они империјални се у сваком погледу издвајају по силини којом су утицали на уметност/културу овога периода.⁵ Спрам потреба истраживања које следи ће нас, пак, нарочито интересовати њихов утицај на нивоу стилског развоја портретске уметности. Наиме, чини се да ће се кључне промене које ће водити ка специфичним уметничким формама касне антике догодити онда када је изворни римски портретски веризам, који је цветао у време републике (од III века до почетка наше ере), у времену принципата морао бити прилагођен потребама државе у којој грађанске слободе и индивидуалности нису више биле тако драгоцене као некада. Централизована власт је са великим ентузијазмом (ис)користила портретску уметност за дистрибуцију сопствене моћи, а незауостављиво умножавање царских портрета је утицало и на трендове у изради грађанског портрета. Веризам наравно није одмах напуштен, али се за грађанство и племство (тачније, за оне који су себи могли приуштити портрет) временом као ствар престижа наметнула потреба да на сопственим портретима наликују самом императору.⁶ Језиком касније (византијске) естетске теорије: владарски портрет је био архетип коме би остале иконичке представе требало да теже. У великој мери захваљујући овој врсти моде се у римску уметност – која је изворно била посвећена управо веристичком диференцирању представљених ликова – усељава потреба за портретском стандардизацијом, коју ће савремена теорија означити као: *лице-периода* (*zeitgesicht*).⁷

God/The Gods as King in the Ancient Near East and the Bible, *Trinity Journal*, NS vol. 3, pp. 18-38; Herring, S. L. (2013) *Divine Substitution: Humanity as the Manifestation of Deity in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 37-48.

5 О овим утицајима, упоредити у: Zanker, P. (1988) *The power of images in the Age of Augustus*, pp. 335-339; Elsner, J. (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100- 450*, Oxford: Oxford University Press, pp. 53-87; Stewart, P. The image of the Roman emperor, in: *Presence: The Inherence of the Prototype Within Images and Other Objects*, eds. Maniura, R. and Shepherd, R. (2006), Aldershot: Ashgate, pp. 243-258; Fejfer, J. (2008) *Roman Portraits in Context*, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 373-429; Gradel, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, pp. 198-212.

6 Zanker, P. (1988) *The power of images in the Age of Augustus*, pp. 292-295; Gradel, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, pp. 236-239.

7 Fejfer, J. (2008) *Roman Portraits in Context*, pp. 268-275.

Међутим, нису само слике требале подражавати сликама: као што смо управо видели, и сами људи су то радо чинили. На ове механизме, наравно, није могао остати имун ни сам император.

Штавише, на путу развоја ове врсте уметности могуће је регистровати како је моћ која се током дуготрајне и широко распрострањене употребе уселила у римске царске портрете временом почела симетрично да се окреће у другом правцу, дефинишући, реципрочно, начин понашања самога владара. Уколико је желео да остави јачи утисак на посматраче, императору је, већ крајем позноантичке епохе, ваљало наликovati сопственој иконичкој представи (по преимућству скулптури). Заправо, онај идеал моћи који се манифестовао универзалном дистрибуцијом царског портрета, дефинисао је и понашање портретисаног: бити-универзално-присутан-на-својој-икони је постало једна од битних ознака царске моћи, те је – макар од времена позне антике – имало смисла искористити ову врсту привилегије да би се сопствена појавност учинила још спектакуларнијом, а моћ нагласила.⁸ Због тога ће у чувеном Марцелиновом опису Констанцијевог уласка у Рим цар изгледати, за данашњег читаоца, помало необично: „Као да је људски кип, он није дрхтао када су се точкови тресли, није пљувао, нити чешао и брисао нос, и нико није видео да је покренуо барем једну руку”.⁹ И не само што „нико није видео да је он пред људима брисао нос” нити „пљувао”, већ није било могуће видети чак ни то – енкомијум ће овде постати готово филмски педантан – да је владар уопште „покренуо мишиће лица!”¹⁰ Подржаван тадашњом дворском медијском пропагандом, цар очигледно потпуно свесно покушава да наликује безбројним скулптурама које су га репрезентовале широм империје. Његова контролисана непокретност и безизражајност је награђена поређењем са „кипом”, које данас изгледа помало необично, али је тада очигледно имало недвосмислено позитивну конотацију.

Новост коју доноси оваква представа владара врло ефектно и сликовито сумираће Сергеј Аверинцев у оквиру својих

8 Francis, J. A. (2003) *Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C. E.*, *American Journal of Philology* vol. 124, no. 4, pp. 577-578. Горе описана логика међусобне зависности владара и владарског портрета је, у значајно уопштенијем теоријском контексту, врло прецизно анализирана већ (1960) у: Gadamer, H. G. (1978) *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša, str. 170-174.

9 Преузето из: Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 135.

10 Исто.

знаменитих истраживања рановизантијске књижевности. „Монарх, сагледан једноставно као човек од власти (какав је грчки полисни 'тиранин') или 'просто' земаљски бог (какав је Александар Велики), може себи да дозволи да се понаша мање или више неусиљено. И у једном и у другом случају претпоставља се да нема противречности између његовог постојања и његовог значења. Сасвим друга ствар је теократска идеја средњовековног хришћанства (...) Констанције постаје *свој властити скулптурни портрет* (...) Како одговара знаку, статуи, икони, Констанције пажљиво ослобађа и прочишћава своју појаву пред људима од свих случајности телесно-природног (...) Тако и мора да се понаша владар, коме је уливено у главу да је по својој природи (у реалној равни) само грешни човек, али по свом чину (у семиотичкој равни) репрезентује трансцендентну величину Бога (...) Ово више није древна концепција непосредне божанствености монарха већ средњовековно схватање посредовања и посредујуће корелације личности монарха са божанском сфером на основама живог знака или живог лика.”¹¹ Док је наликовање боговима за античке владаре – надовежимо се на ово тумачење – било заправо клизав пут до апотеозе и уласка у многобожачки пантеон, за хришћанске владаре, увек неумољиво подсећање на сопствену људску природу, улога иконе која постоји зарад указивања на вишу стварност биће трајно стање (духа и тела) и оптимални начин постојања.¹²

Специфична скулпторална метафорика каква је овде представљена свакако није била откриће специфично хришћанске литературе,¹³ али ће се показати да су је управо хришћани здушно прихватили и разрадили на крајње инвентиван начин. Тачније, дубока и вишезначна интеракција између иконе и стварности, портрета и архетипа, уметничке представе и тела (...) биће једна од важних сазнајних иновација позноантичке културе, коју ће хришћани усавршити до неслућених размера. Да би се ово догодило, доживљај *човека као иконе* је, наравно, морао изаћи изван (при)дворских

11 Исто, стр. 134-135; поред овог тумачења, упореди и: Ivanovici, V. (2019) Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images, *Convivium* vol. 6, no. 1, pp. 132-133; Francis, J. A. (2003) *Living Icons*, pp. 577-578; MacMullen, R. (1964) Some Pictures in Ammianus Marcellinus, *The Art Bulletin* vol. 46, no. 4, pp. 438-441.

12 Детаљно и врло убедљиво тумачење ове врсте културних промена видети у: Elsner, J. (1995) *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art From the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 159-189.

13 Cox Miller, P. (2009) On the Edge of Self and Other: Holy Bodies in Late Antiquity, *Journal of Early Christian Studies* vol. 17, no. 2, pp. 182-183; Francis, J. A. (2003) *Living Icons*, pp. 580-590.

оквира и постати шире препознатљив. Не само у центру политичке власти, стога, у овом времену можемо препознати „артикулацију једног специфичног начина посматрања/гледања у коме је значење слике конструисано захваљујући размени између посматрача и посматраног заснованој на посматрачевој оспособљености да препознаје релације/позиције моћи – религиозног посвећеника или личности монарха.” Друго важно културно-археолошко налазиште где ћемо, дакле – на путу христијанизације европске културе – мотив *живе иконе* моћи да пронађемо у посебно иновативном и изражајном облику јесте фигура *светог човека* касне антике. Посебан однос који је грађен у семиотичкој размени између владара, његовог портрета и (њиховог) посматрача почео је да утиче, не само на неке друге слике/портрете, већ – што ће бити посебно важно за нашу даљу расправу – и на неке друге личности. „Динамика гледања, виђења и бивања виђеним, је фундаментална за овај однос, до те мере да је моћ императора или светитеља заправо појачавана/наглашавана њиховом трансформацијом у слике. На овај начин, слике су постале живе, и живи су постали слике. Ова динамика постаје најочигледнија на две привилеговане локације: светитељу и императору. Њих двојица су често портретисана на изненађујуће сличан начин (...).”¹⁴

Као и позноантички портрети, литерарни описи ликова византијских царева нуде, на нивоу специфичне врсте формалне анализе, изненађујући степен сличности управо са описима лица великих аскета, који су настајали у потпуно различитом контексту. Теодорит Кирски на следећи начин описује једног од чувених пустињака свога времена: „Видели смо да се његово лице није ни на који начин мењало. (...) На сличан начин, његов поглед није био час строг час радостан (спрам других), већ су његове очи непрекидно чувале исту сталоженост; оне су биле одговарајућа потврда мира који је владао у његовој души.”¹⁵ Са друге стране, фигура испосника који непомично стоји на молитви биће идеалан литерарни оквир за скулпторалне метафоре.¹⁶ За светог Теодора Сикеота се у житију каже да је: „стајао као гвоздена статуа током ноћи, не спавајући већ непрекидно славећи Бога.”¹⁷ Једна анегдота из *Лавсаика* доноси врло изражајну

14 Francis, J. A. (2003) *Living Icons*, p. 593.

15 Преузето из: Frank, G. (2000) *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley: University of California Press, p. 154.

16 Cox Miller, P. (2009) *On the Edge of Self and Other*, pp. 184-185.

17 Преузето из: Dawes, E. and Baynes, N. H. (1948) *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies translated from the Greek*, Oxford: Basil

илустрацију начина на који је ова врста „понашања” могла импресионирати хришћанску заједницу. Када је свети Макарије Александријски посетио Пахомејско братство у Тиваиди, током великог поста се прикључио локалној пракси свеноћног стајања на молитви. Међутим, док су се остали монаси током дана враћали уобичајеним послушањима, свети подвижник је и даље непрекидно стајао у свом ћошку, дан и ноћ ћутке на молитви, те „нити седе, нити леже” током целог поста – све до Васкрса. Ово је резултирало жалбама монаха своје игуману, Светом Пахомију, на „овог бестелесника (*τὸν ἄσαρκον*)”, у којима су тражили да он оде или ће они отићи.¹⁸ Тек након сазнања о овим нагчовечанским подвизима игуману ће чудесним путем бити откривен Макаријев идентитет, који је велики анахорета претходно свесно скривао, те ће оснивач монашког општежића са одушевљењем схватити да је тај необични *бестелесник* неко кога он – заправо – врло добро познаје по подвижничком чувењу.¹⁹ Нарација једног од најдревнијих и најпопуларнијих списа о раном монаштву, дакле, јасно сугерише да је „идеал светог човека доживљаван непокретним попут статуе,²⁰ те да је „Макарије ’бестелесан’ зато што га његово надчовечанско стајање доводи у везу, преко његовог непокретног скулпторалног тела, са стабилношћу трансцендентног света.”²¹

Можда се, међутим, још важнији аспект иконицке метафорике – на који је минуциозно изучавајући ране поклоничке путописе указала Џорџија Франк [Georgia Frank] – може препознати у чињеници да су ликови аскета, за посматраче који су их упознавали, постали својеврсне иконе библијских личности. Гледајући у египатске старце, поклонници су готово по правилу препознавали ликове Аврама, Мојсија, Арона, или пак некога од анђела.²² На овај или онај начин, човек

Blackwell, p. 164.

18 Паладије, епископ Хеленопоља, *Лавсаик или казивање о животима светих и блажених Отаца*, превео Продић, С. (2004) Шибеник: Истина, стр. 25; *The Lausiac History of Palladius. The Greek text edited with introduction and notes*, ed. Butler, C. (1904) Cambridge: Cambridge University Press, p. 53.

19 Паладије, епископ Хеленопоља, *Лавсаик*, стр. 25-26.

20 Brown, P. A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy, in: *Society and the Holy in Late Antiquity* (1982), Berkeley: University of California Press, p. 269, n. 84. Упореди извештај из *Историје Египатских монаха*, о Ава Јовану, који је „стајао испод стене непрекидно на молитви три године”, у: Cox Miller, P. (1994) Desert Asceticism and “The Body from Nowhere”, *Journal of Early Christian Studies* vol. 2, no. 2, p. 149.

21 Cox Miller, P. (2009) *On the Edge of Self and Other*, p. 184.

22 Frank, G. (2000) *The Memory of the Eyes*, pp. 163-170.

је постепено постајао иконом – некога или нечега другога – а логика размене између визуелних медија и живог људског тела бивала све гушћом и неразговетнијом. Иако, у богословским оквирима које су путописи морали поштовати, чувене аскете нису ни могли бити доживљени – као што је то био случај са владарем – као *властити скулптурни портрети*, ова теологизована нарација претвара их у монументалне живе иконе библијске/небеске стварности око којих су се са свих страна окупљали монаси и поклоници. У том смислу Франк ће закључити како „поклонички наративи стварају амбијент у коме се живи светитељ доживљава као *споменик*” у оном значењу речи у коме је за римску културу „непокретни споменик [*monumentum*] био пун контрадикција, као глас из прошлости позивајући оне који су у садашњости, задржавајући (успутног) пролазника довољно дуго да би га претворио у (пажљивог) посматрача и захтевајући да се кратак поглед [*fleeting glance*] претвори у истрајно посматрање [*stationary gaze*].”²³

Тешко је посумњати да је управо овакав (аскетски) сазнајни контекст навео светог Григорија Назијанзина да у похвалном слову своје пријатељу, светом Василију Великом, представи идеалног јерарха управо у иконишко-скулпторалном метафоричком кључу: „И много ћеш видети Василија по спољашњости, али само као сенке, нацрте за кипове [*ἀνδριάντας*]; јер много заостају, да кажем, као одјек из гласа који се до краја речи протеже (...)”²⁴ Метафорички потенцијали чврстих и непоколебљивих скулпторалних форми су и хришћанским аскетама и хришћанском богословљу очигледно одговарали онда када је, на хоризонту по коме се углавном крећу бледе „сенке” и недовршени „нацрти”, требало представити непоколебљивост и постојаност аутентичног светитеља. Међутим, тражећи боље и боље похвале почившем пријатељу, велики Богослов (и ретор) неће се зауставити само на препознатљивим скулпторалним мотивима, већ ће у наставку беседе изнаћи још јачу слику, представљајући стабилност и чврстину беспрекорног пастира: „стојећег усправно испред народа (...) непоколебљивог и телом и лицем и умом, (...) усправно *стојећег као стуб* [*ἑστηλωμένον*], да тако кажем, Богу и олтару.”²⁵ Ако поетско наглашавање

23 Исто, стр. 70-72.

24 Григорије Богослов, Свети, *Беседа 43: Надгробна Василију Великом, Епископу Кесарије Кападокијске*, у: *Три Беседе о Епископима*, прев. Јевтић, А. (2009), Врњци: Братство светог Симеона Мироточивог, стр. 224 [упореди грчки текст у: PG 36, 600A].

25 Григорије Богослов, Свети, *Беседа 43*, стр. 194 [PG 36, 561D–564A; подвукао Т. М.]; расправно о овом цитату видети у: Cox Miller, P. (2009) *On the Edge of Self and Other*, pp. 182-186.

специфичних икониичких веза између *човека* и *скулптуре* заиста представља аутентичан израз сазнајних стремљења епохе којом смо се до сада кретали, онда се увођењем мотива *стуба* у дотични метафорички спектар овакав начин самоспознаје свакако доводи до сопственог пароксизма. Како у античком, тако и у савременом контексту је заиста тешко замислити бољу метафору за врлину *непоколебљивости* од слике – *стуба*.

Својом природном везом са представљачким уметностима старог света, мотив *стуба* ће, пак – стицајем специфичних историјских околности – кроз конкретне аскетске праксе бити доведен у везу са мотивом *оживљене скулптуре* позне антике на крајње инвентиван начин. Наиме, идеалан пример скулпторалне/монументалне непокретности о којој овде говоримо можемо пронаћи посматрајући улогу *светих столпника* у тадашњој побожности. Неподношљивост и несхватљивост подвига којима је свети Симеон столпник, као први и најчувенији међу њима, себе изложио, навела је поклонице да га запитају: „да ли си ти (уопште) људско биће?” Или пак, наговештавајући сазнајни оквир из кога би желели да добију одговор: „да ли си ти нека врста духа?”²⁶ Агиографски опис аскетског преображаја његовог тела, који је, као код сваког аутентичног хришћанског подвижника, био залог вишег циља – преласка из смрти у живот – нарочито није могао заобићи скулпторалне асоцијације: Теодорит Кирски у *житију* светог Симеона извештава како је тело највећег међу столпницима чак и после његове смрти остало усправно да стоји на његовом стубу, одупирући се „као непоражени атлета” законима гравитације.²⁷ Иако је коришћена у сасвим новом контексту, стилска фигура *атлете на стубу* вероватно није ни требала ни могла да заобиђе асоцијације на класичне (грчко-)римске скулпторалне портрете.²⁸ Међутим, једна медијски компатибилна али значењски значајно другачија врста асоцијације ће бити много важнија за нашу даљу расправу. „Визуелна сличност између великих монументалних стубова, на чијем су врху стајале статуе императора, и светог Симеона како стоји на врху свога стуба у сиријској пустињи је непорецива, али поређење може да нас

26 Brown, P. (1971) *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, *The Journal of Roman Studies* vol. 61, p. 91; Cox Miller, P. (1994) *Desert Asceticism and “The Body from Nowhere”*, p. 147.

27 Marsengill, K. (2013) *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*, Turnhout: Brepols, p. 272.

28 О подвижнику као „атлети”, видети у: Brown, P. (1971) *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, pp. 94-95; Eastmond, A. *Body vs. Column: the Cults of St Symeon Stylites*, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. James, L. (1999), Aldershot: Ashgate, p. 88.

одведе још даље. Два типа стуба међусобно су наликвали и по начину функционисања. На исти начин на који је статуа императора на пиједесталу или стубу била објекат достојан поклоњења (*veneration*), тако су људи долазили да се моле Симеону (...) Као што је на империјалном стубу статуа стајала уместо свог прототипа, тако је у Калат Симању, Симеон постао слика. И као што је империјална слика била моћни симбол ауторитета, исто су се тако људи могли окренути Симеону у потрази за правдом и помоћи.²⁹ Ово изузетно проницљиво запажање Ентони Истмонда [Antony Eastmond] ваљало би сада поставити спрам шире схваћеног иконичког сазнајног контекста: како за светог Симеона тако за сваког од древних аскета, у било коме од њихових надљудских подвига, *наликовање Христу* било је неприкосновени животни идеал. По завршетку епохе мучеништва, једини доследан облик подражавања Христу – подражавање у страдању – било је могуће спроводити (готово) искључиво у пустињи, где су се монаси истјазавали као нова генерација „мученика савести”.³⁰ Као један од најупадљивијих међу овим „невидљивим мученицима”, чије је страдално тело свесно и доследно уздигнуто на јавни увид, свети Симеон Столпник се не само са-распињао заједно са Христом као својим личним

29 Eastmond, A. (1999) *Body vs. Column*, p. 98. Римски културни оквир није, наравно, једини простор у коме треба тражити узроке који су могли утицати на настанак аскетских пракси које су увели рани столпници. Прехришћанској религиозној традицији Блиског истока овај мотив такође није био стран; Frankfurter, D. T. M. (1990) *Stylites and Phallobates: Pillar Religions in Late Antique Syria*, *Vigiliae Christianae* vol. 44, no. 2, p. 184. Са друге стране, познији византијски столпници, као и њихова врло широко распрострањена популарност, захтевају да се овој тематици приступи и изван блискоисточних оквира. Врло убедљива тумачења односа према столпницима у византијском културно-историјском оквиру видети у: Eastmond, A. (1999) *Body vs. Column*, pp. 96-100.

30 Поређење са мученицима је један од топоса монашке мисли, на шта најдиректније указују формулације као што су „мучеништво савести” или пак „невидљиво мучеништво”, којима су монашко призивање описивали аторитети попут светих Исака Сирина и Теодора Студита; видети у: Емилијан Светогорац, Архимандрит (1982) Мучеништво као полазни елемент православног монаштва, *Теолошки погледи* год. 15, бр. 3-4, стр. 105-113; упоредити и: Ladner, G. V. (1995) *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*, Berkeley: University of California Press, pp. 196-198; Радовановић, Ј. (2008) *Монашка житија на фрескама приправе краља Милутина у Хиландару*, Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију, стр. 55-57. По светом Јовану Дамаскину, *мучеништво савести* може чак да се протумачи и као теже од *мучеништва крвљу* (како је називано страдање историјских мученика; видети у: исто, стр. 56). О самој идеји *Imitatio Christi*, у монашком контексту, видети и: Bartelink, G. J. M. *Monks: The Ascetic Movement as a Return to the Aetas Apostolica*, in: *The Apostolic Age in Patristic Thought*, ed. Hilhorst, A. (2004), Leiden: Brill, pp. 204-218. О библијском учењу о човеку као слици Божијој, видети доле, нап. 34.

иконичким архетипом, већ је за мноштво народа које се око њега окупљало несумњиво постао истинском иконом Распетога.³¹ Живом иконом која је, својим страдањем и пркошењем законима природе, узводила поклонике директно ка најузвишенијем небеском прототипу.

Парадокс изненађујуће успешне примене ове необичне врсте иконицке логике у оквирима специфично хришћанске побожности се састојао у томе што је истинско и доследно претварање тела у статуу подразумевало неподношљиво физичко страдање, које је – реципрочно – претварало аскету у најизражајнију замисливу икону архиузора сваког хришћанског страдања, самога Христа. За разлику од правих мученика, који су овакву врсту иконицке позиције задобијали управо у тренутку у коме је њихово тело лишено живота, страдалнику који је стајао на стубу се могло за живота прићи, од њега је било могуће затражити савет или благослов, те се на најнепосреднији замислив начин приближити оној граници између светова на којој је он као жива икона истрајно стајао. Оваква врста сазнајног преокрета ће – како се чини – имати несагледиве последице за европску културу на најразличитијим нивоима.

Већ је на први поглед јасно да ће ова нова, жива слика, самом чињеницом да је сачињена од крви, тела и духа, демонстрирати да реалност на коју указује радикално превазилази све оно о чему су говориле слике од камена (метала, дрвета...). Уз претпоставку да би реторици онога времена било ближе нешто поетичније образложење, новооткривена врста дијалектике би се могла сумирати и на овакав начин: жива статуа/икона (Христа) је указивала на пут који води у живот, а мртва статуа/икона (цара или паганског божанства) на пут који води у смрт. Дакле, ка овим новим „атлетима”, који су – претварајући своје тело у статуу – превазилазили законе природе, масе народа нису хрлиле случајно. Следствено, неће бити случајна ни тензија која ће се неизбежно појавити између њихове харизме и моћи институционализованог,

31 Уколико се узме у обзир податак да су неки од столпника стајали на крсту раширених руку, као и потоње везивање теме крста за представе столпника у визуелним уметностима, још ће јасније бити сагледано непосредно присуство идеје *Imitatio Christi* – како у животу столпника тако и у њиховој каснијој црквеној рецепцији; упоредити: Verdier, P. (1980) A Medallion of Saint Symeon the Younger, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* vol. 67, no. 1, pp. 17-26; Vikan, G. Icons and Icon Piety in Early Byzantium, in: *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium*, chapter II (2003), Adershot: Ashgate, p. 11; Gavrilović, A. Đ. (2014) Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, *Патримониум*. мк. бр. 12, год. 7, стр. 154-155.

црквено-империјалног иконичког поретка.³² Питер Браун [Peter Brown] ће, у студији са далекосежним утицајем на савремену теорију, осликати овај феномен уз дозу поетичног хумора, наговештавајући предуслове за потоњи процват телесно-иконичких сазнајних модела у специфично хришћанским културним оквирима. „На процесiji у Риму, Констанције Други је стајао непокретно усправљен, те уздржавајући се од пљувања, неколико сати: међутим, Симеон Столпник је стајао не померајући стопала ноћима и ноћима; док Макарије Египатски није никада пљунуо од тренутка када је крштен. Можда најверљивији индикатор особености позно-римског друштвеног живота можемо препознати у томе што истинитост (*objectivity*) која је људима била очајнички потребна није била оваплоћена кроз безличне институције, као што је пророчиште, или обезличене фигуре, као што је поседнути медијум (*possessed medium*), већ је могла бити прихваћена само кроз човека који је могао бити сагледан у акту моделовања потпуног бестрашћа у себи, искивајући га као хладни метални откивак, кроз доживотни аскетизам.”³³

Наравно, не треба очекивати да ће се ова врста промене светоназора дешавати у револуционарним категоријама: империјална мрежа власти се брзо прилагодила захтевима нове религије, поставивши цара у средиште новог иконичког сазнајног поретка – као најверодостојнију могућу икону Христа. Међутим, на основу свега што је речено, стиче се утисак да је она врста иконичке алтернативе коју је нудила фигура *светог човека* (подвижника) касне антике, сваком искреном хришћанину – који није могао/морао бити „купљен” империјалном помпом и пиротехником – морала деловати значајно уверљивијом. Уколико се, најзад, присетимо да је претварање иконичких односа у једно од најважнијих везивних ткива хришћанског сазнајног универзума имало најдубље библијске корене (у учењу о *слици* и *подобљу*),³⁴ онда се без устезања може закључити да преузимање

32 Brown, P. (1971) *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, pp. 84-96; Brown, P. (1982) *A Dark Age Crisis*, pp. 295-301; Rousseau, P. *Ascetics as mediators and as teachers*, in: *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, eds. Howard-Johnston, J. and Howard, P. A. (1999), New York: Oxford University Press, pp. 45-59.

33 Brown, P. (1971) *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, p. 93.

34 О овом чувеном стиху [1, 26] из *Књиге Постања* и терминима *selem* и *dēmit* – који су на грчки преведени као *eikón* и *ὁμοίωσις*, на латински као *imago* и *similitude*, а на српски као *слика* и *подобље* – те о некима од основних могућности њиховог тумачења у библијском, те ширем богословском и историјском контексту, видети у: Garr, R. W. (2003) *In His Own Image and Likeness; Humanity, Divinity, and Monotheism*, Leiden:

„ингеренција” над доменом иконичко-телесног посредовања никако не може бити схваћено као приватна субверзивна забава (затворене) мањине екстремно настројених аскета. Штавише, чак и најсуптилније промене на мапи иконичког поретка – у чијем се епицентру одвајкада (на овај или онај начин) налазила фигура владара³⁵ – биле су очигледно вредне најекстремнијих подвига и не могу се тумачити као небитне. Онога тренутка када је вододелница отворена и моћ коју је подразумевала контрола над иконичким поретком почела да се прелива са империјалне структуре на појединце који су надљудским подвизима претворили своја тела у најуверљивије и најекспресивније Христове иконе, започет је један несамерљиво важан развојни процес. Другим речима, истински покушај изворног јеванђељског подривања логике друштвене (империјалне) над-моћи подразумевао је – у сазнајним оквирима грчко-римског, паниконичког универзума – продирање у њено иконичко везивно ткиво и преузимање утицаја у овом домену. Без обзира на то хоћемо ли се одлучити да ову врсту процеса посматрано из агонистичке перспективе, или ћемо их схватити као спонтану и неумитну размену у којој су обе стране покушавале да искористе једна другу за промоцију идеја или интереса иза којих су стајале, чињеница је да се фигуре великих позноантичких аскета могу схватити као њихови кључни покретачи и акцелератори. Чињеницу да су промене у *иконичком поретку* за људе о којима је овде било речи нешто за шта се – свесно или несвесно – ваљало жртвовати потврдиће и освестити последујућа

Brill, pp. 117-176; Кубат, Р. (2008) *Основе старосавезне антропологије: теолошка перспектива*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду, стр. 28-44; Brunner, E. (1939) *Man in Revolt: A Christian Anthropology*, Philadelphia: The Westminster Press, pp. 499-503; Pelikan, J. (2000) *What Has Athens to do with Jerusalem? Timaeus and Genesis in Counterpoint*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, pp. 54-59.

- 35 О (иконичкој) улози владара у религији/митологији старог света, видети горе, нап. 3-4; о иконичкој улози владара у оквирима специфично хришћанског светоназора, упоредити у: Ladner, G. B. (1995) *God, Cosmos and Humankind*, pp. 201-212; De Blois, L. *Emperorship in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D.*, in: *The Impact of Imperial Rome on Religions, Ritual and Religious Life in the Roman Empire*, eds. De Blois, L., Funke, P., and Hahn, J. (2006), Leiden: Brill, pp. 274-278; Setton, K. M. (1941) *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century; Especially As Shown in Addresses to the Emperor*, New York: Columbia University Press, pp. 47-51; Elsner, J. (1995) *Art and the Roman Viewer*, pp. 177-189; Ladner, G. B. (1953) *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, *Dumbarton Oaks Papers* vol. 7, pp. 20-22; McGuckin, J. A. (1993) *The Theology of Images and the Legitimation of Power in Eighth Century Byzantium*, *St Vladimir's Theological Quarterly* vol. 37, no. 1, p. 55.
-

иконоборачка криза, у којој ће императори борбом против икона заправо покушати да преузму (поврате) потпуну контролу над механизмима иконичког посредовања, док ће монаси – стајући у непоколебљиву одбрану икона – заправо успешно довршити процес децентрализације *иконичког поретка*, чије смо почетке овде покушали да расветлимо.³⁶

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Свети Григорије Богослов, Беседа 43: Надгробна Василију Великом, Епископу Кесарије Кападокијске, у: *Три Беседе о Епископима*, прев. Јевтић, А. (2009), Врњци: Братство светог Симеона Мироточивог, стр. 133-228.

Архимандрит Емилијан Светогорац (1982) Мучеништво као полазни елемент православног монаштва, *Теолошки погледи* год. 15, бр. 3-4, стр. 105-113.

Кубат, Р. (2008) *Основе старосавезне антропологије: теолошка перспектива*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета у Београду.

Митровић, Т. (2018) Слике које тумарају: О рађању иконе из кризе иконичког поретка, *Богословље* год. 77, бр. 2, стр. 160-185.

Паладије, епископ Хеленопоља (2004) *Лавсаик или казивање о животима светих и блажених Отаца*, превео Продић, С. Шибеник: Истина.

Радовановић, Ј. (2008) *Монашка житија на фрескама припрате краља Милутина у Хиландару*, Београд: Академија СПЦ за уметности и конзервацију.

Bartelink, G. J. M. Monks: The Ascetic Movement as a Return to the Aetas Apostolica, in: *The Apostolic Age in Patristic Thought*, ed. Hillhorst, A. (2004), Leiden: Brill, pp. 204-218.

Bonfante Warren, L. (1970) Roman Triumphs and Etruscan Kings: The Changing Face of the Triumph, *Journal of Roman Studies* vol. 60, no. 1, pp. 49-66.

Brown, P. (1971) The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity, *The Journal of Roman Studies* vol. 61, pp. 80-101.

Brown, P. A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy, in: *Society and the Holy in Late Antiquity* (1982), Berkeley: University of California Press, pp. 251-301.

³⁶ Уз напомену да је иконоборству посвећено доста простора у савременој теорији, закључке које сматрам релевантним спрам потреба ове расправе, са одговарајућом библиографијом, изнео сам у: Митровић, Т. (2018) Слике које тумарају: О рађању иконе из кризе иконичког поретка, *Богословље* год. 77, бр. 2, стр. 160-168.

- Brunner, E. (1939) *Man in Revolt: A Christian Anthropology*, Philadelphia: The Westminster Press.
- Cox Miller, P. (1994) Desert Asceticism and "The Body from Nowhere", *Journal of Early Christian Studies* vol. 2, no. 2, pp. 137-153.
- Cox Miller, P. (2009) On the Edge of Self and Other: Holy Bodies in Late Antiquity, *Journal of Early Christian Studies* vol. 17, no. 2, pp. 171-193.
- Dawes, E. and Baynes, N. H. (1948) *Three Byzantine Saints: Contemporary Biographies translated from the Greek*, Oxford: Basil Blackwell.
- De Blois, L. Emperors in a Period of Crises. Changes in Emperor Worship, Imperial Ideology and Perceptions of Imperial Authority in the Roman Empire in the Third Century A.D., in: *The Impact of Imperial Rome on Religions, Ritual and Religious Life in the Roman Empire*, eds. De Blois, L., Funke, P., and Hahn, J. (2006), Leiden: Brill, pp. 268-278.
- De Cuypere, L. (2008) *Limiting the Iconic: From the Metatheoretical Foundations to the Creative Possibilities of Iconicity in Language*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Eastmond, A. Body vs. Column: the Cults of St Symeon Stylites, in: *Desire and Denial in Byzantium*, ed. James, L. (1999), Aldershot: Ashgate, pp. 87-100.
- Elsner, J. (1995) *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art From the Pagan World to Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsner, J. (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100- 450*, Oxford: Oxford University Press.
- Fejfer, J. (2008) *Roman Portraits in Context*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Fishwick, D. Augustus and the West, in: *The Imperial Cult in the Latin West: Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire, Part I, Volume 1*, ed. Fishwick, D. (1993), Leiden: Brill, pp. 83-93.
- Francis, J. A. (2003) Living Icons: Tracing a Motif in Verbal and Visual Representation from the Second to Fourth Centuries C.E. *American Journal of Philology* vol. 124, no. 4, pp. 575-600.
- Frank, G. (2000) *The Memory of the Eyes: Pilgrims to Living Saints in Christian Late Antiquity*, Berkeley: University of California Press.
- Frankfort, H. (1978) *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society and Nature*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Frankfurter, D. T. M. (1990) Stylites and Phallobates: Pillar Religions in Late Antique Syria, *Vigiliae Christianae* vol. 44, no. 2, pp. 168-198.
- Gadamer, H. G. (1978) *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša.

- Garr, R. W. (2003) *In His Own Image and Likeness; Humanity, Divinity, and Monotheism*, Leiden: Brill.
- Gavrilović, A. Đ. (2014) Holy Stylites in the Church of the Virgin Hodegetria in the Patriarchate of Peć, *Патримониум мк бр.* 12, год. 7, pp. 147-156.
- Gradel, I. (2002) *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford: Clarendon Press.
- Herring, S. L. (2013) *Divine Substitution: Humanity as the Manifestation of Deity in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Ivanovici, V. (2019) Iconic Presences. Late Roman Consuls as Imperial Images, *Convivium* vol. 6, no. 1, pp. 128-147.
- Ladner, G. B. (1953) The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, *Dumbarton Oaks Papers* vol. 7, pp. 1-34.
- Ladner, G. B. (1995) *God, Cosmos and Humankind: The World of Early Christian Symbolism*, Berkeley: University of California Press.
- MacMullen, R. (1964) Some Pictures in Ammianus Marcellinus, *The Art Bulletin* vol. 46, no. 4, pp. 435-456.
- Marsengill, K. (2013) *Portraits and Icons: Between Reality and Spirituality in Byzantine Art*, Turnhout: Brepols.
- McGuckin, J. A. (1993) The Theology of Images and the Legitimation of Power in Eighth Century Byzantium, *St Vladimir's Theological Quarterly* vol. 37, no. 1, pp. 39-58.
- Miller, J. F. (2009) *Apollo, Augustus, and the Poets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pelikan, J. (2000) *What Has Athens to do with Jerusalem? Timaeus and Genesis in Counterpoint*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Rousseau, P. Ascetics as mediators and as teachers, in: *The cult of saints in late antiquity and the Middle Ages: essays on the contribution of Peter Brown*, eds. Howard-Johnston, J. and Howard, P. A. (1999), New York: Oxford University Press, pp. 45-59.
- Sebeok, T. A. (1976) Iconicity, *MLN* vol. 91, no. 6, pp. 1427-1456.
- Sebeok, T. A. (2001) *Signs: An Introduction to Semiotics*, Toronto: University of Toronto Press.
- Setton, K. M. (1941) *Christian Attitude Towards the Emperor in the Fourth Century; Especially As Shown in Addresses to the Emperor*, New York: Columbia University Press.
- Smith, G. V. (1982) The Concept of God/The Gods as King in the Ancient Near East and the Bible, *Trinity Journal, NS* vol. 3, pp. 18-38.
- Stewart, P. The image of the Roman emperor, in: *Presence: The Inherence of the Prototype Within Images and Other Objects*, eds.

Maniura, R. and Shepherd, R. (2006), Aldershot: Ashgate, pp. 243-258.

The Lausiaca History of Palladius. The Greek text edited with introduction and notes, ed. Butler, C. (1904) Cambridge: Cambridge University Press.

Verdier, P. (1980) A Medallion of Saint Symeon the Younger, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* vol. 67, no. 1, pp. 17-26.

Versnel, H. S. (1970) *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden: Brill.

Vikan, G. Icons and Icon Piety in Early Byzantium, in: *Sacred Image and Sacred Power in Byzantium*, chapter II (2003), Adershot: Ashgate, pp. 1-16.

Winter, I. J. Touched by the Gods: Visual Evidence for the Divine Status of Rulers in the Ancient Near East, in: *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, ed. Brisch, N. (2012), Chicago: The Oriental Institute of The University of Chicago, pp. 75-101.

Zanker, P. (1988) *The power of images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Todor Mitrović

Academy of Serbian Orthodox Church for Fine Arts and Conservation,
Belgrade

FROM THE ICONISATION OF THE BODY TO
THE LIKENESS WITH CHRIST

ON THE TRAILS OF DECENTRALISATION OF THE
ICONIC SYSTEM IN LATE ANTIQUITY

Abstract

Representing humans in visual arts is one of the oldest, most accessible, and theoretically thoroughly studied modes of semiotic interchange. Only lately, though, attention of researchers has been drawn to the fact that the relation of likeness between the image and the person (or event) represented by the same image is not a one-directional cognitive formula, and that people often tend to identify their behaviour and their bodies with (their own) images. In other words, together with the basic semiotic proposition implying that the (mimetic/artistic) images are supposed to represent the bodies, it is possible to notice the representational processes through which bodies are becoming images of those very images. The ways this alternative representational mode has been used in Late Antiquity, together with the ways this kind of semiotic interchange influenced the bodily expressions of piety in those periods – resulting in gradual erasure of the cognitive borderlines between bodily and iconic modalities of presence – are the topics of this research.

Key words: *Late Antiquity, Roman emperor, sculpture, body, stylite, Imitatio Christi*



Ана Цакић, *Село*,
акрил на платну, 50x70 цм, 2020.

Дом омладине Београда

DOI 10.5937/kultura2067198B

УДК 27-187.6

27-526.62-1

27-312.9

прегледни рад

ДРУГО ЛИЦЕ ЈЕДНОГ

ТЕЛО КАО ДИСТИНКЦИЈА И СИНТЕЗА У ЕСТЕТИЦИ ВАСКРСЛОСТИ

Сажетак: *Проблем васкрсења тела био је и остао угаони камен хришћанске вере и наде, али и тачка различитих доктринарних ставова који су обележили целокупну историју хришћанства. У раду смо покушали да из више углова осветлимо феномен тела из перспективе учења о васкрсењу мртвих, пружајући неке од савремених теолошких одговора. Такође, осврнули смо се и на хришћанску иконографију Истока и Запада, односно на естетику Христовог васкрслог тела која сумом симболичких релација отвара савим ново гносеолошко, теолошко и естетско поље за разумевање васкрсења телом као најзначајније тајне људског постојања.*

Кључне речи: *васкрсење Христово, васкрсење тела, природа и човек, хришћанска иконографија, теологија*

Није свако тијело једно тијело...

1. Кор. 15, 39.

И живи: и бијаш мртав и ево сам жив ва вијек вијека, амин.

Отк. 1, 18.

На почетку...

Од времена првих хришћана и успостављања цркве, трају расправе о природи васкрслог тела које Христос преузима након искупујуће голготске смрти, као и о специфичној улози људског тела у оквирима идеја о Страшном суду, Општег васкрсења и краја времена. Још је у доба ране патристике, дошло до диференцијације хришћанске теологије/

христологије наспрам гностичких учења, а каснија херезиолошка историја осликава нам борбу мишљења у вези форме, значења и значаја васкрслог тела као сотериолошког инструмента *par excellence*. Данас, две хиљаде година након драме на крсту, још увек постоје егзегетске полемике, као и мишљење значајног броја хришћанских верника која иду у правцу разумевања васкрсења, васкрслог Христа и Општег васкрсења ван контекста Светог писма, Светог предања али и савремених школа теолошке херменеутике.

Духовност новог доба и изузетан, али понекад недовољно маркантано приказан утицај синкретистичких и псеудохристичких спекулација која се односе на традиционално хришћанство, усмерили су пажњу на спиритуални значај васкрсења, без јасног одговора где је место тела у сотериолошком домостроју, односно каквог квалитета је обновљена веза на релацији тело – душа – дух у смислу будуће егзистенције у вечности. Као што ћемо видети, Свето писмо на више места наглашава телесни аспект васкрсења као елемента без кога се не може разумети квинтесенција хришћанске религије, што подразумева постојање у присуству Божије славе са трансфигурисаном, али комплетном човечношћу – свесног актуализирајућег обновљеног сопства као органског дела/целине будућег Царства. Такво тело подразумева *одсуство* (физикалне препознатљивости индивидуе) и *модификацију* (телесног статуса), док *свест* остаје витална у сопственом (ре)активном континуитету. Иако се васкрсење, као што смо већ написали, често разуме аорганиски, писци Јеванђеља, а посебно апостол Павле, такав став, не само да доводе у питање, већ га директно оповргавају примером васкрслог Христа који остварује епистемичку заједницу предголготског Исуса и већ – васкрслог Логоса у личности Светог Сина, као архетипом потпуности, извесности и пунине живота ван крлетке смрти.

Наравно, потпуно би погрешно било свести идеју васкрсења на строго физикалну раван, просто зато што се васкрсла телесност не може разумети без целокупне природе и мисије Христа као Спаситеља која је *Mysterium Magnum* хришћанског теолошког промишљања и праксе цркве кроз историју.¹

1 Парацелзус (Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim; 1493 – 1541) термином *Mysterium Magnum* означава примордијалну материју – ону која је нуклеус будуће еманације елемената у свом још увек недиференцираном стању. Јакоб Беме (Jakob Böhme, 1575–1624) такође представља *Mysterium Magnum* као стање потенцијалности, односно као хаос из кога извире Божанска стваралачка мудрост. За више информација видети: Paracelsus (1988) *Selected Writings*, Princeton: Princeton University Press; Andersson, B., Martin, L., Penman, L. and Weeks, A. (2018) *Jacob Böhme and His World*, Leiden: Brill.

На почетку, интересује нас генеричко врело идеје васкрсења чије трагове можемо пратити кроз књиге Старог завета, па преко Новог завета, све до Кур'ана, али занимају нас и противречности оног што данас подразумевамо под телесним васкрсењем и његовим вишеструким теолошко – филозофским импликацијама.

Стари завет о васкрсењу

Јудаизам, чија богата историја открива почетак, развој, али и отпадништва изабраног народа од Божијег Закона (2. Мој. 20, 1 – 17; 5. Мој. 5, 6 – 22) садржи клицу идеје телесног васкрсења, чији одједи досежу у период значајно пре Вавилонског ропства.²

Књига пророка Исаије (VIII век пре Христа) доноси нам јасну одредницу о телесном васкрсењу: „Оживјеће мртви твоји, и моје ће мртво тијело устати. Пробудите се, и пјевајте који станујете у праху; јер је твоја роса роса на трави, и земља ће изметнути мртваце” (Иса. 26, 19). У контекстуално – егзегетском смислу, недвосмислена је веза између индивидуалног и општег васкрсења мртвих које је у *телу*, односно које обухвата *твар*. За писца, *пробуђење* је колективно и део је Божијег плана за *Изабрани народ*, простирући се, практично, на све аспекте *Савеза* или *Завета*. Написано подразумева *и* ослобођење (од страних завојевача), *и* изливање благослова на Божију децу *и* опште/индивидуално телесно васкрсење мртвих.

Још конкретније, у Књизи о Јову можемо приметити назнаке развоја идеје о васкрсењу тела: „Али знам да је жив мој искупитељ, и на пошљедак да ће стати над прахом. И ако се ова кожа моја и рашчини, опет ћу у тијелу свом видјети Бога” (Јов. 19, 25 – 26). Наведени онтолошки искорак представља *Momentum* од недовољно маркантних представа о животу после смрти, небеске правде и бивања у *шелу* до конкретизације коју налазимо код Христа и апостола Павла у Новом завету.³ Како у старојеврејском језику не постоји конкретан термин, као, на пример, у старогрчком,

2 Видети: Levenson, J. (2006) *Resurrection and the Restoration of Israel: The Ultimate Victory of the God of Life*, New Haven: Yale University Press.

3 Због ограничености простора, нећемо улазити у подробну анализу садржаја јеврејског *Мидраша*, као и односа рабинске текстуалне традиције и ранохришћанске егзегезе. Такође, са стране ћемо оставити и ставове *Кумранске заједнице* по питањима васкрсења и есхатологије. За више информација видети: Novakovic, L. (2014) *Raised from the Dead According to Scripture: The Role of the Old Testament in the Early Christian Interpretations of Jesus' Resurrection*, London/New York: Bloomsbury T & T Clark.

непостојање директног језичког појма не имплицира априорност непостојања идејног концепта. Чак напротив, текст из Књиге о Јову су ретки старозаветни стихови који упућују читаоце на идеју индивидуалног телесног васкрсења, стављајући их по значају на исту раван са уверењем о *Генералном*, односно *Општем* васкрсењу свих људи.⁴ Јеврејски писац недвосмислено сведочи о Богу као искупитељу појединаца који, задржавајући одређени вид телесности и индивидуалности, непосредно учествују у Божијој слави. За писца, Бог није удаљени спиритуални концепт, већ omnipotentно Биће које остварује живу везу са физичким светом и човеком у њему, што баца ново светло на иначе опор наротив наведене књиге.⁵

На крају овог кратког осврта на проблем телесног васкрсења јудејске традиције, поменућемо *Тринаест принципа јеврејске вере* који сублимирају учења која извиру из списка и искуства јудаизма: 1. Бог постоји; 2. Бог је један и једини; 3. Бог је бестелесан; 4. Бог је вечан; 5. Молитва се упућује Богу и никоме другом; 6. Речи пророка су тачне; 7. Мојсијево пророштво је тачно, а Мојсије је био највећи од пророка; 8. Писана и усмена Тора (Талмуд) су предати Мојсију; 9. Неће бити друге Торе; 10. Бог зна мисли и дела смртника; 11. Бог ће наградити добре, а казнити зле; 12. Месија ће доћи и 13. *Мртви ће васкрснути*.⁶

Јасно је да се јеврејска религијска традиција ослања на идеју васкрсења мртвих, што подразумева и телесно васкрсење, које сматрамо основом тумачења и развоја учења хришћанске цркве кроз векове. Нови завет, *Симбол вере* и предање цркве сведоче о непоколебљивом ставу у вези са телесним васкрсењем и његовим сотериолошким импликацијама, што најдиректније излаже у својим писмима апостол Павле.

Апостол Павле о васкрсењу

Обраћајући се вернима у Риму и Коринту, апостол Павле указује о неопходности вере у телесно васкрсење: „Јер

4 Акценат је на изабраном јеврејском народу, али и на праведницима свих нација.

5 Ако бисмо се удаљили од канона Светог писма Старог завета и подвргли анализи одређене апокрифе, учили бисмо, како имплицитне, тако и експлицитне идеје о телесном васкрсењу мртвих. Добар пример је спис *Вазнесење Исаијино* (I век пре Христа – краја II после Христа) чији садржај описује мучеништво пророка Исаије и његову визију о оваплоћењу, смрти и васкрсењу обећаног Месије. За више информација види: Knibb, M. A. *The Old Testament Pseudepigrapha*, Vol. 2, ed. Charlesworth, J. (1985) New York: Doubleday and Company, pp. 143–177.

6 Видети: Kaplan, A. (2002) *Majmonidovi principi: osnove jevrejske vere*, Beograd: Književno društvo Pismo.

знамо да сва твар уздише и тужи с нама до сад. А не само она, него и ми који новину духа имамо, и ми сами у себи уздишемо чекајући посињења и избављења тијелу својему” (Рим. 8, 22 – 23). Веома је интересантно да апостол Павле доводи у непосредан однос термине као што су „посињење”⁷ и „избављење” са телесним васкрсењем, што представља последице обновљеног духа, односно новог живота по и у Духу. Коринтским хришћанима исти апостол предочава учење о васкрсењу тела на детаљнији начин:

„Али ће вам рећи ко: како ће устати мртви? и у каквом ће тијелу доћи? Безумниче! то што сијеш неће оживљети ако не умре. И што сијеш не сијеш тијело које ће бити, него голо зрно, било пшенично или друго како. А Бог му даје тијело како хоће, и сваком сјемену своје тијело. Није свако тијело једно тијело, него је друго тијело човјечије, а друго скотско, а друго рибље, а друго птичије. И имају тјелеса небеска и тјелеса земаљска: али је друга слава небескима, а друга земаљским. Друга је слава сунцу, а друга слава мјесецу, и друга слава звијездама; јер се звијезда од звијезде разликује у слави. Тако и васкрсеније мртвијех: сије се за распадљивост, а устаје за нераспадљивост; Сије се у срамоти, а устаје у слави; сије се у слабости, а устаје у сили; Сије се тијело тјелесно, а устаје тијело духовно. Има тијело тјелесно, и има тијело духовно. Тако је и писано: први човјек Адам постаде у тјелесном животу, а пошљедњи Адам у духу који оживљује. Али духовно тијело није прво, него тјелесно, па онда духовно. Први је човјек од земље, земљан; други је човјек Господ с неба. Какав је земљани таки су и земљани; и какав је небески таки су и небески. И како носимо обличје земљанаго тако ћемо носити и обличје небескога. А ово говорим, браћо, да тијело и крв не могу наслиједити царства Божијега, нити распадљивост нераспадљивости нашљеђује. Ево вам казујем тајну: јер сви нећемо помријети, а сви ћемо се претворити. Уједанпут, у тренућу ока у пошљедњој труби; јер ће затрубити и мртви ће устати нераспадљиви, и ми ћемо се претворити. Јер ово распадљиво треба да се обуче

7 Термин „посињење” заузима врло важно место у протестантској, а посебно у реформатској теологији и долази у оквиру *Ordo salutis* непосредно након *оправдања*. Поред *откупљења* и *помирења*, *посињење* означава непосредну последицу самог *оправдања*, са једне, и недвосмислено и трајно припадништво породици спасених, са друге стране. *Ordo salutis* означава низ концептуално различитих корака деловања Светог Духа у остваривању плана спасења верника и подразумева девет секвенци: 1. *Изабрање*; 2. *Позвање*; 3. *Обновљење*; 4. *Обраћење*; 5. *Оправдање*; 6. *Посињење*; 7. *Посвећење*; 8. *Постојаност (Светих)* и 9. *Прослављење*. За више информација види: *Westminstersko vjeroispovijedanje, Veliki katekizam, Mali katekizam* (2008), Tordini: Reformirani teološki institut „Mihael Starin.”

у нераспадљивост, и ово смртно да се обуче у бесмртност. А кад се ово распадљиво обуче у нераспадљивост и ово се смртно обуче у бесмртност, онда ће се збити она ријеч што је написана: победа прождрије смрт” (1. Кор. 15, 35 – 54).

Иако Калвин (Jean Calvin) проблематизује, не само веру у васкрсење тела, већ и веру у бесмртност душе у оквирима коринтске заједнице верних, што радикално осуђује,⁸ савим је експлицитна потреба апостола Павла за теолошким појашњењем наведеног проблема. На истом трагу је и Мартин Лутер (Martin Luther) који износи став да је читаво постојање пре (општег) васкрсења попут сненања у односу на свеживот по Христу у васкрслом и обновљеном телу: „За сада је не више од сна. А за Христа ноћ пре него што нас из тог сна пробуди.”⁹ Дакле, утемељивачи протестантизма, за које се често тврди да су они ти који су направили радикалан отклон од одређених традиција и пракси цркве, потврђују у својим делима све оно што о васкрсењу тела можемо пронаћи код, на пример, светог Климента Римског, светог Јустина Мученика, светог Иринеја Лионског, светог Јована Касијана, у документима као што су *Атанасијево вероисповедање* и *Никео – цариградски Символ вере* и канонима *Васељенских сабора*.¹⁰ Било да говоримо о Западном¹¹ или Источном хришћанству, вера у васкрсење тела била је од самих почетака историје цркве доктринарно прихваћена¹² и увек у непосредној вези са есхатолошком извесношћу *парусијског* обећања.

8 Неразумевање или одбацивање доктрине о васкрсењу тела Жан Калвин назива „... лудим сном Садукеја.” За више информација видети: Calvin, J. (2013) *Calvin's Complete Commentary on the Bible*, Harrington: Delmarva Publications Inc.

9 Luther, M. (1973) *Luther's Works*, Vol. XXVIII, ed. Oswald, H, Saint Louis: Concordia Publishing House, p. 110.

10 Видети: Поповић, Ј. (2004) *Догматика православне цркве*, Том I – III, Ваљево: Манастир Телије.

11 У катехизму римокатоличке цркве, у 11. поглављу које носи наслов „Вјерујем у ускрснуће тијела” можемо прочитати: „По смрти, дијелењем душе и тијела, тијело се човјеково распада, док му душа иде у сусрет Богу, чекајући да се поновно сједини са својим прослављеним тијелом. Бог ће својом свемоћу коначно повратити непокварљив живот нашим тијелима сједињујући их с нашим душама, снагом Исусова ускрснућа”; *Katekizam katoličke crkve* (2016) Zagreb: Hrvatska biskupska konferencija, str. 280.

12 Иако учење о васкрсењу тела долази у цркву од самог Христа и апостола, блажени Августин констатује да ни један наук није толико вементно и континуирано довођен у питање као идеја о васкрсењу тела. За више информација видети: Augustine (2005) *Teaching Christianity*, New York: Augustinian Heritage Institute.

Иако хришћани, од апостолског доба, верују у васкрсење тела, мало је оних који јасно виде¹³ и разумеју специфичну трансформацију о којој је писао апостол Павле. И заиста, ако покушамо да анализирамо наведене стихове из Прве посланице Коринћанима доћи ћемо до контрадикторних закључака и неочекиваних претпоставки којих ћемо се у овом раду дотаћи.

Особине васкрслог тела

Апостол наводи следеће особине тела након смрти: 1. Васкрсло тело поседује духовну структуру; 2. Сви људи, без обзира на личну веру и/или дела ће васкрснути; 3. Промена настаје тренутно; 4. Догађај претварања одиграва се у време седме трубе¹⁴ односно током једне од епизода пред Други Христов долазак и 5. Васкрсло тело је нераспадљиво. Међутим, и поред наведеног, васкрсење тела остаје у домену спекулације, без јасних назнака на који начин се тако дубока истина уопште може разумети?

Библија, Свети оци и ранохришћанска уметност често користе аналогије (Јона у трбуху кита, Вознесење Илије и Еноха, Данило у лављој јами, Устајање Лазара и сл.) и конгруитет природних процеса (клијање семена, смена годишњих доба) када описују сам феномен Христовог васкрсења,¹⁵ али особине тела у оквирима *Општег васкресења* јављају се само као назнаке и претпоставке. Чак и површно читање Писма имплицира потенцијалност широког спектра тумачења која обухватају вишезначне историјске, теолошке и филозофске премисе, али, у већини, без наглашене тежње за посебним и финалним одгонетањем велике тајне телесног ускрснућа. То свакако не значи да таквих покушаја није било, напротив, међутим присутност генерализација и савремени отклон од тема као што су смрт, васкрсење, реалност пакла и сл. доводе нас до закључка да и данас постављамо више питања него што налазимо конкретних одговора.¹⁶ Такво

13 Видети: Свети Симеон Нови Богослов (2005) *Сабране беседе*, Београд: Образ Светачки.

14 *Последња* или *седма труба* реферира ка тексту из *Откривења* апостола Јована. Наиме, седам печата (Отк. 6,1 – 17; 8, 1 - 5), седам труба (Отк. 8, 6 – 21; 11, 15 - 19), као и седам чаша (Отк. 16, 1 - 21) представљају три узастопна читовања Божијег суда на крају времена. Постоји јасна етиолошка димензија између седам печата, седам труба и седам чаша, а седма труба по себи означава претходништво седам анђела заједно са седам чаша Божијег гнева (Отк. 11, 15 – 19; 15, 1 - 8).

15 Maas, A. General Resurrection, *The Catholic Encyclopedia*, 22. february 2020. <http://www.newadvent.org/cathen/12792a.htm>

16 Видети: Davies, S. (1993) *Risen Indeed: Making Sense of the Resurrection*, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.

стање не чуди, јер још увек трагамо за значењем, реалношћу и смислом Христове победе над смрћу и патњом која нам је, као људском роду, неузроковано са наше стране, дарована: „Ако бисмо признали чудесност овог догађаја, могло би се говорити о Исусовом васкрсењу као о ’темељном чуду’ хришћанства.“¹⁷

Имајући у виду све оне стихове Новог завета који говоре о карактеристикама тела након васкрсења, можемо закључити:

1. Такво тело има изглед биолошког, људског тела;
2. Припада истом полу као и пре васкрсења;
3. Тело се може додирнути;
4. Унутрашњи биолошки процеси (нпр, варење хране), као и чула бивају нетакнути;
5. Васкрсла особа поседује кохерентну индивидуалну свест;
6. Васкрсло тело поседује натприродне способности;
7. Глас и говор остају идентични;
8. Меморија остаје неоштећена, као и основне емоционалне особине.¹⁸

Закључујемо да су апостоли безусловно веровали у васкрсење тела (били они непосредни сведоци Христовог васкрсења или не), пишући и проповедајући међу вернима, што се односи и на прве хришћане који су такву поруку ширили међу становништвом Јерусалима. Дакле, Христ је устао из гроба, Христ је *телесно* био присутан на земљи током четрдесет дана и Христ се узнео на небо – такав Спаситељ је за Прву цркву био непобитна реалност вере. Следствено, људска бића васкрсавају и након Суда одлазе на место/стање награде или казне. Међутим, проблем настаје управо на базичном нивоу телесности: како људско тело може имати све наведено, што подразумева и одређени вид нематеријалних особина, а да се у потпуности може назвати телом? Каква је супстанцијалност која чини васкрсло тело? На крају, на који начин се остварује синергија материјалног и нематеријалног у свету природе и физике?

¹⁷ Kinzig, W. „Gründungswunder“ des Christentums? Die Auferstehung Christi in der altkirchlichen Diskussion, Im *Glaublich – aber unwahr?*, Band 10, (2013), Würzburg: Ergon-Verlag GmbH, s. 42.

¹⁸ Мт. 28, 5 – 6; Мк. 16, 6; Лк. 24, 6 – 7; Јн. 11, 25 – 26, 20, 8 – 9; Дел. 26, 22 – 23; 1. Сол. 4, 14; 1. Пет. 1, 3; 2. Кор. 5, 14 – 15; Рим. 6, 5 – 6; Фил. 3, 10; Јев. 13, 20 – 21; 1. Пет. 3, 21; Отк. 20, 6, 20, 12 – 13.

Наведени однос тварног и метафизичког представља велику енигму, не само хришћанства, већ се оно прелива на читаву људску врсту, без разлике којој култури, времену или религији припадали. Универзалистичка у свом корену, вера у реалност телесне егзистенције након смрти, ма у ком се виду испољавала, представља кључни елемент разумевања тајне смрти, постојања након ње и поимања вечности. Остајемо на трагу апостола Павла.

Наговештај откривања: месо и/или тело

Писац Посланица Коринћанима пружа нам увид у сопствену спознајну елаборацију наглашавајући одређене термилошке и гносеолошке диференцијације које сматра неопходним за даље разумевање Божијег плана спасења. Изнето ћемо покушати да докажемо на примеру стиха из Посланице Римљанима: „Него се обуците Господа Исуса Христа; и тијелу не угађајте по жељама” (Рим. 13, 14). На први поглед, наведени стих не открива много о телесном васкрсењу, међутим ако усмеримо пажњу на оригиналан текст можемо доћи до неочекиваних закључака.

Наиме, грчка реч *sarx* обично се преводи као *месо* и означава смртност, стање пада, односно, оно тело које је резервоар грехољубивости сваке врсте. Такво *месо/тело*, у ширем смислу, означава људске потребе, као и читав спектар негативних особина, емоција и мотива. У ужем смислу, месо је постављено насупрот обновљеном, пробуђеном и васкрслом стању бића након физичке смрти и, као такво, без сотериолошког капацитета.

Следствено, *soma* иако означава *тело*, представља, заправо, јединствен ентитет који се по својој природи разликује од смртне твари, који надилази природу телесности и који представља активну везу између земаљског постојања и бивања у вечности. Иако се у Светом писму Новог завета обе речи користе наизменично, апостол Павле инсистира на дистинкцији *месо/крв – тело/дух* уводећи нас у предворје хришћанске есхатологије, али и сасвим нове хришћанске антропологије, према којој личност надилази смрт у једној обновљеној димензији постојања. Тако *тело* постаје епистемичко – егзистенцијални репозиторијум нових квалитета и особина, прилагођених Божијој Објави (Тело – Реч - Логос), Божијој оствареној Вољи (Богочовечанствености) и Божијој Промисли (Миленијум). Ако бисмо желели да будемо још прецизнији, рекли бисмо да *тело (soma)* подразумева *месо/тело* током живота као храм („удови Христови” – 1. Кор. 6, 15), док *васкрсло тело* јесте *духовно тело* у коме нема ни трага меса/пропадљивости. У изнетој релационој димензији

примећујемо и присуство елементарне платформе хришћанске етике, што подразумева христоцентрично саображење духа и срца у складу са Христовим речима и делима (Јн. 11, 15), путем вере (*Sola fide*), Откривења (*Sola scriptura*) и милости (*Sola gratia*): „Циљ хришћанске етике је спасење људи. То је пут који доприноси испуњењу Божје воље. Сваки други циљ довео би у питање ово основно назначење хришћанске етике.”¹⁹

Примећујемо одређени континуум између земаљског и духовног човека – оног који је у земаљском телу и који може слободном вољом одабрати сопствени спиритуални пут и васкрслог човека који наставља живот после смрти и који након Суда прима награду или казну. Међутим, крв нема приступа Царству, путено и тварно остају приковани за материју, али трансфигуративни телесни моменат васкрслости подразумева везу смртног и бесмртног, пролазног и непролазног: „Старо тело постаће ново тело. Али то ће и даље бити ваше тело... Васкрсење није описано у смислу сасвим нове креације, већ измењене старе креације.”²⁰ По Пајперу (John Piper), ново подразумева старо, а старо садржи потенцију будућег, новог тела – новог живота у коме је дефинисан прошли и остварен будући век. Овакву тврдњу поткрепљујемо примером самог Христа: као Богомладенац, као Исус Назаренћанин, као васкрсли Месија и/или као Преображена Светлост – Он је стално и увек исти Свети Син, истински Бог и Спаситељ света.

На крају овог кратког поглавља, осврнули бисмо се и на проблем *наде* у хришћанству – код апостола и првих хришћана.²¹ Она се односила, не само на очекивање вечног живота, већ и на процес преласка из смрти у свеживот у чему је идеја о васкрсењу тела представљала својеврсну повезаност између два света, без губитка личних особености, о чему смо већ писали. Држећи се Христовог учења, сваки члан цркве је равноправно био део јединственог грандиозног Божијег дела, а Христова жртва и васкрсење једини модел и пут досезања циља. У њему су били уткане идеје правде, равноправности и једнакости, чему и данас хришћани стреме и чему се надају.

19 Живковић, И. (2011) *Хришћанска етика*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 9.

20 Piper, J. (1995) *Future Grace*, Colorado Springs: Multnomah Books, p. 372.

21 Видети: Wright, N. T. (2003) *The Resurrection of the Son of God*, Minneapolis: Fortress Press.

Друго лице Једног

На овом месту бисмо желели да се мало удаљимо од већ постојећих доктрина о васкрсењу тела и познатих теолошких реминисценција на исту тему, урањајући у спекулације о самом изгледу и квалитету Христовог васкрслог тела. У ту сврху, осветлићемо проблем из перспективе Јеванђеља по Луки и познате епизоде *Пут за Емаус* која на јединствен начин представља Исусову васкрслу телесност:

„А у први дан недјељни дођоше врло рано на гроб, и донесоше мирисе што приправише, и неке друге жене с њима; Али нађоше камен одваљен од гроба. И ушавши не нађоше тијела Господа Исуса. И кад се оне чуђаху томе, гле, два човјека сташе пред њима у сјајнијем хаљинама; А кад се оне уплашише и оборише лица к земљи, рекоше им: што тражите живога међу мртвима? Није овдје; него устаде; опомените се како вам каза кад бјеше још у Галилеји, говорећи да син човјечиј треба да се преда у руке људи грјешника и да се разапне и трећи дан да устане. И опоменуше се ријечи његовијех. И вративши се од гроба јавише све ово једанаесторици и свима осталијем. А то бијаше Магдалина Марија и Јована и Марија Јаковљева и остале с њима које казаше ово апостолима. И њима се учинише њихове ријечи као лаж, и не вјероваше им. А Петар уставши отрча ка гробу, и наткучивши се видје саме хаљине гдје леже, и отиде чудећи се у себи шта би. И гле, двојица од њих иђаху у онај дан у село које бијаше далеко од Јерусалима шесет потркалишта и зваше се Емаус. А они говораху међу собом о свима овим догађајима. И кад се они разговараху и запитиваху један другога, и Исус приближи се, и иђаше с њима. А очи им се држаху да га не познаше. А он им рече: какав је то разговор који имате међу собом идући, и што сте невесели? А један по имену Клеопа, одговарајући рече му: зар си ти један од црквара у Јерусалиму који нијеси чуо шта је у њему било ових дана? И рече им: шта? А они му рекоше: за Исуса Назарећанина, који бјеше пророк, силан у дјелу и у ријечи пред Богом и пред свијем народом; Како га предадоше главари свештенички и кнезови наши те се осуди на смрт, и разапеше га? А ми се надасмо да је он онај који ће избавити Израиља; али сврх свега тога ово је данас трећи дан како то би. А уплашише нас и жене неке од нашијех које су биле рано на гробу, И не нашавши тијела његова дођоше говорећи да су им се анђели јавили који су казали да је он жив. И идоше једни од нашијех на гроб, и нађоше тако као што и жене казаше, али њега не видјеше. И он им рече: о безумни и спорога срца за вјеровање свега што говорише пророци! Није ли то требало да Христос претрпи и да уђе у славу

своју? И почевши од Мојсија и од свију пророка казиваше им што је за њега написано у Светом писму. И приближише се к селу у које иђаху, и он чињаше се да хоће даље да иде. И они га устављаху говорећи: остани с нама, јер је дан нагао, и близу је ноћ. И уђе с њима да ноћи. И кад сјеђаше с њима за трпезом, узе хљеб и благословивши преломи га и даде им. Тада се њима отворише очи и познаше га. И њега несташе” (Лк. 24, 1 – 31).

Изнети светописамски стихови откривају загонетну физику тела којом се Христ поново објављује свету. Кључни стих „а очи им се држаху да га не познаше” (Лк. 24, 16)²², као и остатак текста, имплицирају следеће закључке:

- Ученици нису чули Исусове кораке
- Исуса нису препознали
- Исусов глас је био измењен
- Тек након ломљења хлеба ученици су схватили са ким разговарају
- Исусово тело се дематеријализује

У чудесном опису апостола Луке видимо измењеног Христа кога најближи апостоли и ученици не пропознају, кога третирају, у првим тренуцима, као странца, као непознатог мушкарца који не представља ништа више до саговорника. Иако смо на самом почетку овог рада нагласили да васкрсло тело поседује другачију физиономију, у наведеним стиховима назиремо и неке његове особине које се односе на *Опште васкрсење* и телесност у оквирима краја времена. На пример: језик којим смо комуницирали остаје исти, културни контекст у коме смо обитавали остаје нам близак, свест/сознање нам је проширено, манипулација материјалним статусом тела зависи од наше воље итд. Све наведено говори у прилог чињеници да васкрсло тело сваке особе задржава основне особине материјалности, али да истој не подлеже, да од ње не зависи. Оно заузима простор и догађа се у времену, но ни на који начин од тих категорија не зависи, већ представља *изузетост* и *изузетност* наспрам закона природе. Обновљено тело није смртно – носилац је божанског и пре – пада Адамитског човека који је свестан Божијег постојања и чије обличје је уподобљено плану спасења. Тако, цело човечанство има јединствену и целовиту будућност, а сви свети/спасени чине народ Божији као *Тело Христово* у вечности. Он/Она представља грађевину Духа, Храм и цркву и интристички садржај Новог Јерусалима у коме столује Бог

22 Упоредити: Јн. 20, 14; 21, 4.

на свом светлосном Престолу. *Тело Христово* је и стање, и целовитост и остварена индивидуална посебност. Вечна, бескрајна и уједињујућа датост светих остварена у апсолутној и недељивој Пресветој Тројици.

Без тежње да се дају финални одговори, овим кратким освртом желели смо да, колико је то уопште могуће, подсетимо да је Христ био и остао изузетно загонетна личност коју никада не можемо до краја открити. Као уосталом и сам живот.

Естетика васкрслог тела

Да бисмо говорили о иконографско-естетским приказима васкрсења Исуса Христа, морали бисмо се пре свега осврнути на суштинску дистинкцију представа Источне и Западне хришћанске иконографије која настаје као резултанта раскола хришћанске цркве 1054. године. Како се хришћанска иконографија темељила на изворима као што су Стари и Нови Завет, хагиографски списи, апокрифи, житија светих и легенде, као и на присутном литургијском утицају, иако стилски различити, до XIII века су неговани слични иконографски наративи, након чега је приметан дисконтинуитет Источне и Западне струје.

Приказ васкрсења Христовог припада композиционој структури циклуса под називом *Велики празници* који у историји уметности означава низ од 12 сцена којима су описани догађаји од *Благовести* до *Успења Богородице*. Приказе васкрслог Христа можемо видети у сценама као што су *Силазак у Ад*, *Мироносице на гробу Христовом*, *Страшни суд*, *Вечера у Емаусу*, *Неверовање Томино* и *Не додируј ме (Noli me tangere)*, где можемо приметити да иконографске интерпретације које прати типологија ликова, одеће и атрибута, подлежу одређеним одступањима у представама Источне и Западне хришћанске уметности. Ако бисмо се осврнули на православну хришћанску иконографију, приметили бисмо да се најчешће у историји православне средњовековне уметности интерпретирала представа Васкрсења под називом *Силазак у Ад*. Увид у библијске изворе нам пружа Јеванђеље по Матеју које садржи пророчанства о силаску Господњем у подземље и о пролазу правдених душа: „И гле, завеса црквена раздре се надвоје од горњег краја до доњег; и земља се потресе, и камење се распаде; И гробови се отворише, и усташе многа тела светих који су помрли” (Мт. 27, 51-52).

Као илустрацију овог примера навешћемо иконографску целину сцене манастира Грачанице Христовог васкрсења оличеног у представи *Силазак у Ад*, која датира из 1320. године, и краси источни зид изнад олтарског лука који дели олтар

од солеје.²³ Фреска је подељена у два сегмента, а Јанко Радовановић је у књизи *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века* описује на следећи начин:

„У горњем делу приказано је звездано небо у чијој се средини налази хетимасија са еванђељем. Позади ње је велики шестокраки крст са трновим венцем, копљем и губом (сунђером). Лево и десно од престола налазе се осам анђела. Прва два носе у рукама рипиду и обучени су у ђаконски стихар са ораром на коме је натпис АГИОС. Осталих шест анђела у руци држи по лабарум са натписом АГИОС, АГИОС, АГИОС.

У доњем делу композиције приказан је планински предео са пећином Ада. Христос је насликан у слави како стоји на персонификацији Ада у човечијем облику и на разваљеним вратима ада, поред којих стоје два анђела. Христос је обучен у тамноцрвени хитон и кестењасти хематион; у левој руци држи крст, а десном избавља Адама из ада. На левом делу сцене клечи праотац Адам; иза њега у саркофагу стоји четрнаест лица са испруженим рукама у положају молитве, а испод њих је други саркофаг са мноштвом људи. У десном делу композиције клечи прамајка Ева, а позади ње у саркофагу стоји више лица са светачким ореолима. Први је Јован Претеча који десном руком благосиља а у левој држи свитак, симбол пророчке и учитељске делатности. Иза Јована су цареви Давид и Соломон, а позади њих је још један цар. У доњем десном саркофагу стоји мноштво људи у молитвеном положају према Христу. Лево и десно од врата приказани су кључеви, браве, клинови, греде и други остаци разрушених врата ада. Ту су насликана два анђела како окивају сатану.”²⁴

Иако можемо приметити алтерације у овој комплексној композиционој структури која се за разлику од уобичајених сцена *Силазак у Ад*, очитују у одређеним детаљима као што су хетимасија са оруђима страдања којој се клањају анђели и небо са звездама, што указује на литургијски карактер. Што се тиче приказа Исуса Христа након васкрсења, он визуелно задржава свој лик и опште карактеристике. Божанску природу Христа уочавамо у начину на који је приказан: у слави, као победник над Адом, о чему говори и крст у левој руци – симбол победе над паклом и смрћу; ране на шакама и стопалима представљају подсетник самог чина

23 Видети: Радовановић, Ј. (1988) *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд: Српска академија наука и уметности/Балканолошки институт.

24 Исто, стр. 90.

разапињања на крст, али и чињенице да је у питању васкрсло тело Исуса Христа; он силази у мандорли (представља визуелни симбол божанске славе и божанске светлости, која се у хришћанској иконографији, појављује у сценама као што су *Христово Преображење*, *Васкрсење*, *Вазнесење*, као и *Уснење Богородице*) обасутој звездама, јер је у време Христове смрти завладала тама над земљом (Мт. 27, 45; Мк. 15, 33). Крстастог нимба, одевеног у тамно црвени хитон који недвосмислено указује на боју Господње крви проливане зарад нашег спасења, атрибути васкрслог Христа и семантички садржај ове композиције нам указују на његову вечну месијанску природу.



Слика 1 *Силазак у Ад*, манастир Грачаница, 1320. године

Узевши у обзир дивергентне обрасце ликовних представа култа Васкрслог Христовог тела у Источној и Западној хришћанској иконографији, на основу примера композиције под називом *Вечера у Емаусу*, Микеланђела Меризија да Каравађа (*Michelangelo Merisi il Caravaggio*) која датира из 1601. године, увиђамо стилске и садржајно-симболичке структуралне разлике. Приказ ове сцене илуструје тренутак када Христ након Васкрснућа вечера са ученицима који га нису у првом тренутку препознали: „И кад сјеђаше с њима за трпезом, узе хљеб и благословивши преломи га и даде им; Тада се њима отворише очи и познаше га. И њега несташе” (Јк, 24, 30-31).

Каравађо је приказао драматичан врхунац тренутка спознаје, који је дочарао наглашеном гестикулацијом ученика, путем ликовног обликовања композиционо-ритмолошке целине, типичне за барокно сликарство, коју доминантно граде односи светлости и сенке. Пластична енергија се огледа у дубини простора и реалистичном приказу сцене. Христ је приказан у тренутку када благосиља хљеб и открива свој идентитет, младалачког лица без браде која одражава чистоту његове божанске природе, као и једини атрибути који

симболички говоре у прилог тој чињеници, а то су црвени хематион и бели хитон.



Слика 2 *Вечера у Емаусу*, Микеланђело Меризи да Каравађо, 1601. године, Национална галерија, Лондон

Богате традиције обе струје хришћанске цркве, сходно својим разноликим сензибилитетима и уметношћу путем дистинктивних композиционих и стилских иконографских структура славе култ васкрсења, у чијем репозиторијуму представа имамо прилику да видимо интерпретиране приказе *другог – обновљеног* тела Христовог. Ако бисмо изузели атрибуте који указују на његову божанску природу, као и ране које сведоче о чину распећа, схватићемо да се визуелни идентитет Исуса Христа интерпретира на готово истоветан начин. Недвосмислено, недоумица лежи у тајни Христовог тела, које је потпуно непрепознатљиво свету, све до његовог откривања. Да ли је његова трансформативна природа заслепила ученике, или се пак вера у његово Васкрсење доводила у питање?

Свакако нам Свето писмо сведочи о сумњи ученика, о њиховој запитаности у истинитост Христових тврдњи, али је и непрепознавање његових основних физичких карактеристика присутна. Такву тврдњу поткрепљујемо, додуше само у назнакама, управо код Микеланђела, код кога је Христ младић лепог лица сведених црта, склопљених очију и мистичног спокоја. Христ, несумњиво, *јесте* присутан, али дистанциран и контеплативан.

Било да иконографски прикази прате сам библијски текст или да од њега у одређеној мери одступају, васкрсло тело Христово приказано је као *ванредно*, као *сидерално* или као *непоновљиво* што представља модус *Општег васкрсења* као будућег идеалног стања егзистенције.

Закључна разматрања

Анализирајући хришћанску идеју о васкрсењу тела, полазећи од дистинктивних премиса и имајући у виду скупове сваковрсних (кон)текстуалних значења, готово је немогуће пружити финалне исказе, јер сваки покушај доношења суда нас доводи до нове диференцијације у логичком, семантичком и теолошком смислу. Ако бисмо закључили да васкрсло тело *није тело* (у физикално–биолошком смислу), онда бисмо довели у питање, како Свето писмо, тако и реалност/објективност васкрсења као *догађаја – у – свету*. Ако бисмо изнели претпоставку да је васкрсење само описано физикалним елементима, али да је, заправо, стриктно спиритуални догађај/стање, поставило би се са правом питање: зашто Библија и историја цркве сведоче другачије? Откуд потреба Христа, апостола и прве заједнице верних да не одступају од идеје телесности васкрсења? На крају, ако бисмо изнели неки (замишљени) синтетички суд (имајући у виду одређена учења Августина, Анселма, Бонавентуре и других) примењујући га на идеју васкрсења *per se*, остали бисмо у кругу схоластичких закључака који нам о самом односу васкрсење – тело недовољно говоре. Понекад се чини као да испитујемо границе човека и света, а да нам сваким кораком на тој стази њихова суштанственост остаје једнако удаљена, магловита и хипотетичка.

Најмудрији приступ би био почети и завршити промишљање о васкрсењу тела идејом о Богочовеку: *и* људско биће *и* Бог; *и* човек који је био *и* Бог који је увек; *и* Исус из Назарета *и* Свети Син. Тело васкрсења је и људско и анђеоско, поседује двоструку природу, јер ће се догодити у свету физичких закона, али ће их и превазићи својом структуралном датомшћу. Било да такво тело посматрамо из перспектива естетике и/или теологије, његова енигматска природа остаје, али обриси се назире: да, човек остаје недељиво биће, међутим смрћу живот добија нову димензију и реализује се недовољно познатим законитостима, чинећи унију временског континуума и вечносне бити.

Још увек не знамо, али ћемо знати: „Да, дођи, Господе Исусе” (Отк. 22, 20).

ЛИТЕРАТУРА:

Andersson, B., Martin, L., Penman, L. and Weeks, A. (2018) *Jacob Böhme and His World*, Leiden: Brill

Calvin, J. (2013) *Calvin's Complete Commentary on the Bible*, Delmarva Publications Inc, Harrington.

- Davies, S. (1993) *Risen Indeed: Making Sense of the Resurrection*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids.
- Kaplan, A. (2002) *Majmonidovi principi: osnove jevrejske vere*, Beograd: Književno društvo Pismo.
- Katekizam katoličke crkve*, (2016) Hrvatska biskupska konferencija, Zagreb.
- Kinzig, W. (2013) *Gründungswunder des Christentums? Die Auferstehung Christi in der altkirchlichen Diskussion*. In *Glaublich – aber unwahr?*, Band 10, Ergon-Verlag GmbH, Würzburg,.
- Knibb, M. A. (1985) *The Old Testament Pseudepigrapha*, Vol. 2. Charlesworth J. H. (ed.), New York Doubleday and Company.
- Levenson, J. (2006) *Resurrection and the Restoration of Israel: The Ultimate Victory of the God of Life*, Yale University Press, New Haven.
- Luther, M. (1973) *Luther's Works*, Vol. XXVIII, Hilton C. Oswald (ed.), Concordia Publishing House, Saint Louis.
- Maas, A. (1911) *General Resurrection, The Catholic Encyclopedia*, Robert Appleton Company, New York.
- Novakovic, L. (2014) *Raised from the Dead According to Scripture: The Role of the Old Testament in the Early Christian Interpretations of Jesus' Resurrection*, London/New York: Bloomsbury T & T Clark.
- Paracelsus, (1988) *Selected Writings*, Princeton: Princeton University Press.
- Piper, J. (1995) *Future Grace*, Colorado Springs: Multnomah Books.
- Поповић, Ј. (2004) *Догматика православне цркве*, Том I – III, Ваљево: Манастир Ћелије.
- Радовановић, Ј. (1988) *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд: Српска академија наука и уметности/Балканолошки институт.
- Saint Augustine, (2014) *Teaching Christianity*, Augustinian Heritage Institute, New York.
- Свети Симеон Нови Богослов (2005) *Сабране беседе*, Београд: Образ Светачки.
- Westminstersko vjeroispovijedanje, Veliki katekizam, Mali katekizam* (2008) Reformirani teološki institut *Mihael Starin*, Tordinci.
- Wright, N. T. (2003) *The Resurrection of the Son of God*, Minneapolis: Fortress Press.
- Живковић, И. (2011) *Хришћанска етика*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Sergej Beuk
Belgrade Youth Center

THE OTHER FACE OF THE ONE:

DISTINCTION AND SYNTHESIS
IN THE AESTHETICS OF RESURRECTION

Abstract

The problem of resurrection of the body was and has remained the cornerstone of the Christian faith and hope, but also a crossing point of different doctrinal attitudes that marked the entire history of Christianity. This paper tries to illuminate the phenomenon of the body from several angles, through perspective of the doctrine of the resurrection of the dead, providing some of the modern theological answers. References are also made to the Christian iconography of the East and the West, regarding the aesthetics of Christ's resurrected body, which with the sum of symbolic relations opens a completely new epistemological, theological and aesthetic field for understanding the resurrection as the most important secret of human existence.

Key words: *resurrection of Christ, resurrection of the body, nature and man, Christian iconography, theology*



Ана Чакић, *Несвесно, боје унутрашњости*,
уље на платну, 60x40 цм, 2019.

МЕТАЕСТЕТИКА ПРЕОБРАЖЕНОГ ТЕЛА

Сажетак: *Човек је телесно биће и пуноћу свог живота остварује не само кроз духовно, него и телесно искуство. Однос према телу често се креће између две крајности – од одбацивања и обезвређивања, до величања тела као објекта који је извор задовољстава и ужитака. У хришћанском погледу на свет тело није изолован објекат који има само чулну и естетску функцију, него је и интегрални део човекове личности са којом треба да буде преобразено у нову димензију постојања. Имамо велики број сведочанстава о достизању тог благодатног стања код светитеља, које се манифестује као озарење божанском светлошћу која представља видљиви карактер енергија Божјих. Зато је основна категорија хришћанске естетике онострана трансцедентна лепота која се излива као нестворена божанска светлост. Традиционална естетичка теорија није довољна за разумевање метафизичког статуса и естетике тела у хришћанском искуству и богословљу. Због тога је нужно да поред појма естетике у наше разматрање уведемо и адекватнији и свеобухватнији појам метаестетике. Код метаестетског искуства посматрач не опажа тело само као спољашњи материјални објекат који репрезентује, рефлектује или исјава неизрециву божанску лепоту, него и сам као реципијент постаје део ње.*

Кључне речи: *тело, плот, преображење, светлост, метаестетика*

Увод

Савремени појам естетике први је увео немачки филозоф Александар Готлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten) у XVIII веку, изводећи га од старогрчког глагола *αἰσθησιολογία* чије изворно значење се односи на опажање чулима. У свом делу *Μεταφυσικα* естетику види као науку која се не ослања на интелект, него на чула: „Наука о

сазнавању и произношењу с обзиром на чула је *естетика*¹, повезујући је и са промишљањем лепог. У Светом писму Новог завета старогрчка именица *ἡ αἴσθησις* појављује се само једном у Посланици Филиплјанима: „И за то се молим Богу да љубав ваша све више и више изобилује у познању и сваком расуђивању (*αἰσθήσει*), [...]”² У новозаветном контексту естетика се не односи примарно на чулно опажање, него на способност доношења одлуке на основу дубљег увида при каквом моралном избору. Слично томе, и у ширем библијском контексту Светог писма Старог завета у преводу Септуагинте, нпр. у Причама Соломоновим, именица *ἡ αἴσθησις* употребљава се редовно за „мудрост”, „знање” и „спознају”, и користи се као еквивалент за старојеврејско *da'ath* (דַּאֲת). Библијска употреба појма естетике нам већ даје наговештај да се естетско искуство у хришћанству не може уско посматрати само у оквиру перцепције посредоване телесним чулима.³ Ова веза између естетике и расуђивања, значајно проширује домен естетике схваћен на традиционалан начин. Естетика се тако са једне стране приближава метафизици, а са друге, естетско искуство не треба ограничавати само на употребу телесних чула.

Плот и тело

Хришћанско богословље није дуалистичко, што значи да Богу као принципу добра не супроставља еквивалентан принцип зла, нити душу као пожељну духовну и бесмртну стварност супроставља непожељном, материјалном и смртном телу. За хришћанство је карактеристичан афирмативан однос према телу – оно није тамница или гробница душе, како уче многе религијске и филозофске традиције, него је храм Духа Светога⁴.

1 Baumgarten, A. (2014) *Metaphysics*, London: Bloomsbury, p. 205.

2 Филипл. 1, 9.

3 Да би перцепција као таква била могућа, наша свест мора да се дистанцира од тела и његових органа тако да они не улазе у перцептивно поље нашег опажања. Нпр. током визуелног опажања фокус је на ономе што гледамо. У том процесу ми не видимо наше очи као органе који визуелну перцепцију чине могућом. Исто тако, ми осећамо мирис, али не и нос, чујемо звук, али не чујемо уши, осећамо укус, али не и језик. Када пијаниста свира на клавиру он је свестан музике коју изводи, али не и сваког телесног и чулног покрета у том процесу. Зато када говоримо о перцепцији, ми у ствари већ подразумевамо озбиљан искорак из домена чулног искуства.

4 Свети апостол Павле пише хришћанима у Коринту: „Или не знате да је тело ваше храм Светога Духа који је у вама, којега имате од Бога” (*ἢ οὐκ οἴδατε ὅτι τὸ σῶμα ὑμῶν ναὸς τοῦ ἐν ὑμῖν ἁγίου πνεύματος ἐστὶν οὗ ἔχετε ἀπὸ θεοῦ*), 1. Кор. 6,19.

Човек без тела не може бити потпуно људско биће. Швајцарски психолог Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) је објаснио да тело служи за човекову диференцијацију као посебног бића у односу на остали свет: „Дете несумњиво почиње у стању кад ега нема, а око четврте године, или нешто раније, у њему почиње да се развија осећај ега – ’Ја, ја сам’”. Идентитет са телом једна је од првих ствари које чине его; управо просторна оделитост уводи, очито, појам ега.”⁵ Чињеница постојања људске воље мења разумевање просторности тела. Тело није само обична ствар која заузима неки простор, него део личности која има својевољно усмерење: „Психолози често кажу да је слика тела *динамична*. Прецизно речено, овај термин значи да ми се тело јавља као став усмерен ка неком постојећем или могућем задатку. И заиста, његова просторност није попут спољних објеката или ’просторних сензација’, *просторност положаја*, него *просторност ситуације*.”⁶ Тело није објекат сам по себи, него *живи и неодвојиви* део наше личности: „Кључна ствар која се тиче тела је да се она не могу одвојити од особа којима припадају. Тело је дубоко испреплетано са нечијим идентитетом и осећањем себе, и естетско разматрање тела тако поставља акутна етичка питања.”⁷ Етички аспект телесности не односи се само на то шта са својим телом чинимо, него и како то чинимо, о чему имамо богато сведочанство у Псалмима⁸. Важан део тела који се помиње је лице *panim* (פָּנִים). Окренути се некоме лицем к лицу, за библијског писца значи успоставити комуникацију. Тело активно учествује у успостављању односа између две личности. Када псалмист тражи пажњу од стране Бога, он не жели да Бог сакрије своје лице: „Немој одвратити од мене лица својега, [...]”⁹ Духовна дистанца је уједно и телесна дистанца. У Псалмима је перцепција других, Бога и људи, неодвојиво повезана са свешћу о свом телу. Карактер особе описује се помоћу изабраних делова тела.¹⁰ Тело не означава само одређену врсту покрета или кретања, него навике и етичке ставове. Делови тела служе и за диференцијацију између експлицитног говора уста

5 Evans, R. (1988) *Graditelji psihologije*, Beograd: Nolit, str. 308.

6 Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, pp. 114-115.

7 Irvin, S. Why Body Aesthetics? in: *Body Aesthetics*, (2016) Oxford: Oxford University Press, p. 1.

8 Перцепција тела је за аутора Псалама од највеће важности за приказивање човека као целовитог бића. У Псалмима имамо преко хиљаду експлицитних референци на тело или његове поједине делове.

9 Пс. 27,9.

10 Пс. 24, 3-5.

и унутрашњег говора срца.¹¹ Соматоцентрични језик Псалама подвлачи нераскидивост духовне, душевне и телесне димензије човека, дајући велики значај телесном искуству. Терминологија повезана са телом и његовим деловима, указује на то да је свест о себи и о другима нераздвојива од свести о телу као таквом. И овде ћемо још једном истаћи важну библијску истину – човек нема тело, он *јесте* тело.

Када говоримо о телу, *естетичка* форма одређеног поступка манифестована посредством тела одређује и његов *етички* карактер. Чак и када дајемо естетички суд о телу, сматрајући га лепим или ружним, складним или нескладним, то је увек и етички суд. Аустријско-британски филозоф Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein) је 24. 7. 1916. забележио: „Етика и естетика су једно.”¹² У својим белешкама Витгенштајн појашњава ту везу тако што су по њему и дело уметности (естетика) и начин живота (етика) ванвремене вредности (*sub specie aeternitatis*), а то их узајамно повезује.¹³ На сличан начин, гледано из хришћанске есхатолошке перспективе вечности, естетика и етика се не могу разматрати одвојено, што такође спада у домен метаестетике. Када говори о телу, Витгенштајн сматра да се оно не може посматрати као просторно издвојен објекат¹⁴, него само као део целине света.¹⁵

Највећу забуну ствара гледање на тело као да је оно проста *ствар*, а не интегрални део човекове личности. За већину људи тело је само организован скуп коже, костију, крви, мишића, органа, нерава и телесних течности који су у међусобној интеракцији. Међутим, тело је увек интегрални део човековог бића, чак и онда када га не води његовом крајњем духовном назначењу: „Овде 'плот' (тј. тело, ἡ σάρξ), на

11 Пс. 45,1.

12 Wittgenstein, L. (1998) *Notebooks 1914–1916*, Oxford: Blackwell Publishers, p. 77.

13 Исто, стр. 83.

14 У хришћанству већ имамо идеју да тело није објекат сам по себи, него аспект човекове личности који га повезује са целокупним створеним светом. Свети Јован Дамаскин то потврђује: „Треба знати да човек има учешће у животу и неживих и бесловесних бића, а примио је од разума словесних бића. Са неживом природом, наиме, заједничари по телу и његовом саставу из четири елемента; са биљкама, опет, заједничари и по томе, али и по могућности храњења, раста и произвођења семена, односно, по могућности рађања; док са бесловесним животињама заједничари и по томе, али поврх тога и по старости, односно, расположењу и жељи, као и по чулности и инстинктивном пориву”; Дамаскин, Ј. (1994) Тачно изложење православне вере, *Луча XI* Часопис за философију и социологију, Никшић: Друштво философа Црне Горе, стр. 82

15 Wittgenstein, L. (1998) *Notebooks 1914–1916*, Oxford: Blackwell Publishers, p. 82.

пример, није само један део човековог бића, земљани или материјални, насупрот неком другом делу који је духован и божански. 'Плот' је целокупно човеково биће у одричном односу према Богу.¹⁶ Хришћанство не зна за одвајање душе и тела, једино раздвајање о коме говори је одвајање човека од Бога. Библијски језик је у том смислу врло прецизан и јасно разликује појмове тела (старогрч. *τὸ σῶμα*) и плоти (старогрч. *ἡ σὰρξ*)¹⁷. Плот се односи на стање човека који није преображен благодаћу Божјом. Робовање плоти као избору живота без Бога, води смрти (Рим. 8,6). Наша телесност означава став и однос према Богу, а не материјалну датост која заробљава човека. Преподобни Макарије Египатски, позивајући се на антропологију Светог апостола Павла, истиче важност бриге о телу: „Јер, као што се трудимо да сачувамо од видљивих сагрешења спољњег човека, а то је тело, као Храм Божији, као што рече апостол (Павле): Ко упропасти (=поквари) храм Божији, говорећи (овде) о телу, тога ће покварити Бог, [...]”¹⁸ Из тога следи да се духовна борба о којој говори подвижничко искуство не води између „душе” и „тела”, него између „унутарњег човека” и „греха”.

Грех и тело

Пад првих људи оставио је велике последице не само на њихове душе, него и на њихова тела. Када се човек окренуо од Бога и духовног подвига, телесна чула почињу да одређују критеријуме по којима човек треба да се влада. Тело постаје извор плотског уживања које по Светим оцима води у самољубље (*ἡ φιλαυτία*). Свети Максим Исповедник самољубље види као последицу наглашене обездуховљене телесности: „Себељубље је страсна и неразумна љубав према телу, којој се противе љубав и уздржање. Онај који поседује себељубље – има и све остале страсти.”¹⁹ Страсти се развијају уместо врлина, а човек се окреће чулној стварности. Уместо да се духовно ослободи, постаје роб телесних страсти и задовољстава. Човек се налази између избора узимања естетски допадљивог плода са дрвета познања добра и зла, где жели да оствари своје назначење без икаквог рада на себи, и

16 Јанарас, Х. (2005) *Метафизика тела* (прев. С. Јакшић), Нови Сад: Беседа, стр. 19-20.

17 Старогрч. *ἡ σὰρξ* = месо које покрива кости, оно што је распадљиво и пролазно; старослов. *плоть* = месо.

18 Египатски, М. Велика посланица, у: *Отачник, Часопис за светоотачку праксу и теорију*, број 2, година 3, (1998), Врњачка Бања: Црквена општина врњачка, стр. 31.

19 Исповедник, М. (2006) Четири стотине глава о љубави, *Луча XXI-XXII, ΑΡΧΗ ΚΑΙ ΤΕΛΟΣ* Аспекти филозофске и теолошке мисли Максима Исповедника, Никшић: Друштво филозофа Црне Горе, стр. 121.

евхаристијског узимања хране где је позван да се изграђује и усавршава у врлинама и тако оствари пунину лепоте своје човечанске природе.²⁰ У првом случају смисао свог постојања покушава да пронађе у самоме себи одлазећи од Бога, а у другом случају се креће ка Богу. Прародитељски грех Адама и Еве имао је последице не само на њихове душе, него и на њихова тела која постају подложна пропадљивости, трулежности, болести и смрти.

О духовној важности тела и његовом изопачењу после човековог пада, Свети Атанасије Велики каже следеће: „Иако тело има очи да би посматрало творевину и да би, кроз њено свескладно устројство, познало свог Творца; иако има и слух да би чуло божанске речи и Божије законе; иако има руке да би њима остварило што му је потребно и да би их пружио на молитви Богу – душа ипак, удаљивши се од посматрања добара и од кретања међу њима, доспева у заблуду и креће се ка ономе што је супротно добру. Стога, уместо да посматра творевину, окреће телесне очи ка жељи, показујући да је и тело у стању то да учини, и мисли да оно, самим тим што је делатно, задржава своје достојанство и не греша када чини оно што му је могуће. Не зна, међутим, да није саздано само зато да буде покретно, него да се креће према ваљаном циљу. Зато апостолске речи и гласе: *Све ми је дозвољено, али све не користи.*”²¹ Првобитни естетски склад човекове душе и тела, нарушен је грехом, тј. одвајањем човека од Бога. Када говоримо о веома честој теми односа тела и греха, важно је да прво разјаснимо шта је у ствари грех. Старогрчки глагол *ἀμαρτάνω* који преводимо са „сагрешити” има основно значење „промашити мету”, као у ситуацији када ратник нациља мету, баци коплје и промаши. У Хомеровом епском спеву Илијади написаном у 8. веку пре Христа овако је описан један такав догађај када је на почетку борбе Агамемнон копљем промашио Ифидаманта: „А кад један другом већ близу приступе они, *промаши*

20 Често се занемарује да је током многих векова, још од старог века, преко средњег века па све до ренесансе, највећа естетска вредност била не спољашња лепота, него поседовање врлине. У том смислу, карактеристична је мисао коју Диоген Лаертије приписује Сократу: „Говорио је такође да се чуди да се вајари мермерних кипова труде да камен учине таквим да потпуно личи на човека, а да се не труде нимало сами за себе да не постану слични камену.“ (*ἔλεγε τε θαυμάζειν τὸν τὰς λιθίνας εἰκόνας κατασκευαζόμενον τοῦ μὲν λίθου προνοεῖν ὅπως ὁμοιότατος ἔσται, αὐτῶν δ' ἀμελεῖν, ὡς μὴ ὁμοίους τῷ λίθῳ φαίνεσθαι*), Laertije, D. (1985) *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, Beograd: BIGZ, str. 52.

21 Велики, А. (2003) *Против идола / О очовечењу Бога Логоса*, Нови Сад: Беседа, стр. 30-31.

(ἄμαρτε) Атрејев син, и на страну скрене му копље.”²² Глагол још значи „не остварити свој циљ”, „не испунити своју сврху”, „пропустити прилику”, „погрешити у процени”, „лоше чинити”, „грешити”. И старојеврејски глагол *chata* חָטָא који такође преводимо са „сагрешити“ значи „промашити мету”. У Светом писму Старог завета овако се описује прецизност бораца: „[...] и сваки гађаше каменом из праћке у длаку *не промашујући* (חָטָא לֹא).”²³ Грех је промашај Бога као циља ка коме треба да се крећемо и због кога постојимо. Зато присуство греха доводи до несклада између душе и тела, и до раскидања њиховог јединства које се завршава смрћу. Говорити о естетици тела, значи посматрати тело у његовој хармоничној вези са човековом душом и Богом. Издвајањем тела из тог односа, добијамо само ружноћу неумитне пролазности, труљења и распадања. Сукоб у човеку тако није између духа и тела, него између воље Божје и грехом искварене људске природе.

Естетика тела

Аскетске праксе богоугодних подвижника често се виде као изнуривање тела са циљем јачања духа, док се сâмо тело потискује у неки други и мање важан план. Међутим, за свете подвижнике било је важно да се уз велики труд и телом попну на небо: „Људима који су се подухватили да се са телом попну на небо, потребан је заиста крајњи напор, праћен безграничном патњом (нарочито у почетку њихова одрицања), док се сластољубива наша нарав и неосетљиво срце помоћу правога плача не претворе у богољубље и чистоту.”²⁴ Узмимо као пример преподобног Симеона Столпника²⁵, који је сазидао стуб и цео свој живот провео на њему, да га многи ходочасници не би додиривали и узнемиравали. Занимљив детаљ је да његово тело, које он жели да дистанцира од људи, постаје критеријумом избора његовог подвига, а сам подвиг омогућава телу превазилажење његових природних ограничења. Дуготрајно непрекидно стајање у месту учинило је да му се на ногама отворе незарастиве гангренозне ране из којих је цурио гној, осећао се смрад и одакле су испали црви. Карактеристична је епизода у којој је сараценски кнез Василник узео црва који је испао из светитељеве ране

22 Илијада, Једанаесто певање, 233. стих; Хомер (1985) *Илијада* (прев. Милош Ђурић), Нови Сад: Матица српска, стр. 272.

23 Књига о судијама, 20, 16.

24 Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Д. Богдановић), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 19.

25 Поповић, Ј. (1976) *Житија Светих за септембар*, Београд: Манастир Св. Ђелије, в. под 1. септембар.

на земљу. Када је отворио шаку, у њој се налазио скупocen бисер. Било је и тада људи који су мислили да је Симеон због свог невероватног подвига бестелесно биће. Једног од њих, неког свештеника из Арабије, преподобни је позвао да се попне к њему на стуб, и дозволио је да му види и опипа његову гнојаву рану на нози. То је била потврда потпуне реалности његовог тела које као такво, са све ранама, гнојем, смрадом и црвима, учествује у његовој светости. Док му је тело било у веома лошем стању, док се дословно распадало, његово лице је као и код других светих божјих угодника исцјавало божанску светлост: „И сви се не могаху наситити гледања светоликог лица његовог и слаткоречиве беседе његове, јер уста његова беху пуна благодати Светога Духа.”²⁶

Овај пример показује да естетски доживљај ружноће пропадљивости, парадоксално уступа место естетском доживљају лепоте целовитости, слично претходном примеру са бисером. За све ходочаснике који су присуствовали Симеоновом подвигу, он је свакако био неко ко улешава овај свет. Реалност створеног света није негирана, успостављена је веза и прожимање створеног и нествореног света. Подвижничка пракса не дехуманизује тело, него га узводи у целовитост и пуноћу постојања које превазилази постојећа ограничења. Симеон је у потпуности човек, није бестелесно биће, и као такав омогућава другима да у сусрету са њиме и његовим телом доживе целовитост и пунину искуства постојања. Метаестетски доживљај тела у хришћанском искуству је истовремено и чулан и надчулан. Преподобни Симеон Столпник је пример аскетске праксе код које је онострано репрезентовано посредством тела. Тело изложено подвигу, омогућило је код присутних потпуно нове услове перцепције и естетског доживљаја. На тај начин, тело добија и потпуно ново значење. У случају преподобног Симеона, категорија времена је преобразена ритуалном праксом перформативног понављања поклона које је чинио својим телом, а категорија простора сталним испошћавањем тела. Репетиција и субтракција су омогућиле телу да усходи у нову богочовечанску реалност постојања. О репетицији у уметности игре Сузан Фостер (Susan Foster) уочава сличан феномен: „Вежбање је неопходно јер је циљ ништа мање него *креирање тела*. Понављањем, слике које служе да опишу тело и његово деловање *постају* тело.”²⁷ И балетски играчи као и подвижници пролазе болан и мукотрпан процес трансформације од партикуларног ограниченог тела, ка преобразеном,

26 Исто, стр. 18-19.

27 Foster, S. Dancing Bodies, in: *Incorporations (Zone 6)*, ed. Crary, J. and Kwinter, S. (1992), New York: Urzone, p. 484.

слободном и целовитом *освеићеном телу*. Када говоримо о субтракцији тела аскете, то се највише односи на праксу строгог поста и испошћивања тела. Уклањањем масног ткива и мишићне масе, аскета преображава своје тело до прослављења. Зато у аскетској литератури имамо бројне описе анђела који подвижнике хране небеском храном. Једна кратка химна посвећена Јефрему Сиријском говори о томе: „Глад која једе твоје месо, нуди ти блаженство раја; жеђ која пије твоје вене, обезбеђује ти изворе живота.”²⁸

Када се говори о естетици тела, увек се прво помисли на опажање телесне спољашњости, од које се очекује да пружи естетско задовољство ономе ко тело перципира својим чулима, путем вида, додира, мириса, и сл. Опажање физичке, спољашње лепоте, за подвижника такође може да буде богоугодна духовна пракса. У житију преподобне мати Пелагије, описан је догађај из њеног живота док је још била антиохијска блудница чувена по својој изузетној телесној лепоти. На једном сабрању епископа у цркви светог Јулијана, поучавао је велики подвижник епископ Нон. У то време, она је лепо намирисана и дотерана изазовним хаљинама и скупоценим накитом, бестидно прошла поред цркве и сабраних епископа. Сви су затворили очи да не падну у искушење, осим епископа Нона. Он је за разлику од њих, пажљиво и дуго посматрао њену телесну лепоту и задивљен прославио Творца због ње. Лепота ове жене, њена брига о свом телу и посвећеност угађању другима, подстакла га је на дубоко размишљање о његовом односу према Богу.²⁹ О њему Свети Јован Лествичник каже: „И било је чудно видети, како том човеку доноси венац небеске славе управо оно што би другога сурвало у пропаст!”³⁰ Естетско искуство спољашње лепоте или ружноће тела, превазилази се метаестетским искуством које подвижника води ка изградњи дубљег односа са Богом.

Преображење као метаестетичка категорија

У контексту духовног искуства, истражићемо на који начин тело учествује у естетском доживљају оних који га опажају. Француски филозоф Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty) анализира два начина на која су објекти конструисани у процесу визуелне перцепције. У првом, ми опажамо објекте „споља” и они ће у зависности од позиције

28 Vööbus, A. (1958) *History of Asceticism in the Syrian Orient*, Louvain: Secretariat du CorpusSCO, pp. 152-153.

29 Поповић, Ј. (1976) *Житија Светих за октобар*, Београд: Манастир Св. Ђелије, стр. 170.

30 Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Богдановић, Д.), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 109.

коју заузмемо, сваки пут другачије изгледати. Објекат сам по себи није ниједна од ових појава, то су све само његове пројекције. У другом случају, објекат постоји независно од било које од ових могућности посматрања и на њега можемо гледати ниоткуда, не заузимајући ниједну конкретну просторну или временску позицију. Мерло-Понти иде корак даље и каже да објекат сам по себи није објекат виђен ниоткуда, него објекат виђен са свих страна, из бесконачно много позиција.³¹ Овај последњи апстрактни и целовит начин гледања, код кога су актуелна просторна и временска димензија превазиђени, близак је перцептивном искуству посматрања преображеног тела као таквог.³² Зато се у аскетској литератури често говори о „анђеоском” облику тела. Другим речима, то је перцептивно искуство есхатолошког тела, које укључује не само садашње, него и његово будуће стање. Када подвижник жели да „умртви” своје тело, он се односи према њему не из тренутне историјске перспективе у којој би то значило да жели да га се одрекне или да га уништи, него искључиво из есхатолошке перспективе вечности у којој је тело достигло своје коначно одређење и крајњу сврху. Присуство нестворене божанске светлости којом исијава преображено тело управо потврђује његову есхатолошку, а не историјску перспективу из које га посматрач опажа.

Учинак духовног живота на тело је његово облагодарење. Не само да тело почиње да исијава божанску лепоту, него успева и да превазиђе многа природна ограничења као што су старење, болест и пропадљивост. Зато су многи светитељи и у дубокој старости сачували младоликост и виталност. Свети Јован Лествичник о томе пише: „Када је срце весело, и лице човеку засија. Када је сав човек тако прожет љубављу Божјом, тада се и споља, на телу његовом, као на неком огледалу, примећује сјај његове душе. [...] Сматрам да ни тело ових бесмртника више није подложно болестима (противно свим природним законима). Јер, тело њихово је очишћено, и на изванредан начин, дејством пламена чистоте који је пресекао у њима пламен страсти, начињено нетрулежним.”³³ Однос хришћанства према телу не заснива се на традиционалним естетичким категоријама, него на метаестетичкој категорији преображења целокупне човекове личности као

31 Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, pp. 77-83.

32 У византијској иконографији због слободног начина простирања божанске светлости, имамо мноштво видних позиција које дају есхатолошку перспективу духовне реалности.

33 Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Д. Богдановић), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 205.

највеће естетске вредности. Зато гангренозна нога подвижника столпника, или потамнело тело Преподобне Марије Египћанке³⁴ не означавају пропадљивост тела и тежњу за његовим одбацивањем, него означавају почетак и ток процеса преображења.

У естетици византијске иконографије значајно место заузимају прикази тела у присуству нестворене божанске светлости. Светитељи су насликани тако да у потпуности задржавају своје физичке и телесне карактеристике, препознатљиви су, и даље имају своје сопствено тело, али на духовно преображен и прослављен начин: „Ако, дакле, икона жели да представи Христа или друге људе који ће сваки у Царству Небеском постати *Христос* по благодати, мора да крене од њиховог опипљивог, конкретног, историјског тела.”³⁵ Црквена уметност је важно сведочанство о учешћу тела у човековом обожењу и спасењу.³⁶ Свети оци су увек правили јасну разлику између слике као обичног лика човека, и иконе као образа који указује на сједињење човека са Богом. На икони не преносимо свакодневно лице човека, већ његов прослављени и вечни лик. Зато је и тело на иконама приказано другачије од свакодневног пропадљивог тела. Као што се тело Господа прославило и преобразило у божанствену славу и нестворену светлост, тако се и тела светих, преображавајући се силом Божанске благодати, прослављају и постају блистава.³⁷ Светитељ остварује првобитни смисао свог постојања, јер се облачи у непропадљиву лепоту Царства Божијег. Преображено и просветљено тело које је у хармонији са духом је хришћански одговор на сваки дуализам или монизам, или веровање у сељење душе. Нити се тело одбацује, нити се утапа у дух, нити је привремено боравиште душе. Физичка непокретност тела на иконама изражава

34 „[...] нага и црна, од сунца опалена тела, са белом као снег косом на глави, која је била кратка и досезала до врата”; Поповић, Ј. (1973) *Житија Светих за април*, Београд: Манастир Св. Ђелије, стр. 8.

35 Склирис, С. (2005) *У огледалу и заговетки*, Београд: Православни Богословски факултет Универзитета у Београду, стр. 114-115.

36 „Тело Христово, пошто је преображено и прослављено након Његове смрти и васкрсења, постаје извор обожења: тако се икона оваплоћеног Слова, од стране осмовековног православног богословља, сматра сведоком обожене људске природе Исуса, а то је средишња сотириолошка замисао раног светоотачког богословља”; Мајендорф, Ј. (1994) *Христос у источно-хришћанској мисли*, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар, стр. 181.

37 Једно од важних есхатолошких питања било је и да ли ће човек после васкрсења у Царству небеском имати само духовну егзистенцију или и телесну. Хришћанство је дало јасан одговор – при васкрсењу, душа ће се поново у потпуности сјединити са телом.

непоколебљив духовни подвиг светитеља.³⁸ Мировање тела светитеља означава људе који су примили Божју благодат и пронашли свој мир у Богу. Људе који нису облагодатањени, који још нису достигли циљ свог животног пута, карактерише духовни и телесни немир. На икони Преображења Господњег мирују Спаситељ, Мојсије и Илија; насупротив њима свети апостоли су оборени силином доживљаја теофаније и приказани су дословно у положају наглавачке. Као што су дух и тело нераздвојиви делови човекове личности, тако се и лепота исијавања нестворене божанске светлости види и духовним и телесним очима. Догађај сличан Преображењу Господњем, описао је сибирски велепоседник Мотовилов када се сусрео са Светим Серафимом Саровским. Светитељ у свом телу показује божанску благодат коју је примио, као реалност будућег васкрсења, када ће преобразено тело бити смирено, непропадљиво и бесмртно.³⁹

Аскетске праксе подвижника служе да преобразе постојеће тело у есхатолошко тело, које превазилажењем постојећих ограничења не само што улази у ванпросторну и ванвремену димензију, него најпотпуније могуће повезује конкретног човека са целим створеним и нествореним светом. Телесни подвиг⁴⁰ није у функцији уништавања тела, него његовог преображавања, увођења у нову димензију постојања. Што су мање телесне потребе, то је већи простор слободе коју подвижник осваја. Често искушење у које човек упада је да постави угађање телу као циљ само по себи. То је потпуни промашај (грех!) јер је човеку дат живот, па и тело да оствари дубљи смисао свог постојања у овом свету. Угађањем себи и свом телу човек престаје да се развија као личност и почиње да умире. Тако на пример пост као телесни подвиг не служи само да зауздава телесне жеље, него да човека учини

38 „Што је тело непокретније, то се снажније и јасније доживљава кретање духа, јер свет телесни постаје његов прозрачни омотач“; Трубецкој, Ј. (2005) *Истина у бојама* (прев. Миленковић, Д. и Јевђеновић, М.), Београд: Логос, стр. 15.

39 „Зашто ме баћушка, не погледате у очи? Просто погледајте, не бојте се – Господ је с нама! После ових речи ја погледах у његово лице, и тада ме спопаде још већи страх и трепет дивотни! Замислите – у срцу сунца, у најсјакавијем блиставилу његових подневних луча – лице човека, који са вама разговара! Ви видите покрете његових усана, видите израз његових очију како се мења, чујете његов глас, осећате да вас неко рукама држи за рамена али не само да не видите те руке, него не видите ни сами себе, нити прилику саговорника свога - ништа осим заслепљујуће светлости, која се разлива на даљину од неколикохвати свуда око нас [...] – Шта дакле осећате сада? – упита ме о. Серафим. – Нешто изванредно лепо – рекох ја“; Саровски, С. (1991) *Радости моја, Христос васкресе!*, Подгорица: Манастир Ђелија Пиперска, стр. 85-86.

40 Старослов. подвигъ = борба (од старослов. движеніе = кретање); подвиг је кретање (успињање) ка Богу у борби са својим слабостима.

што мање зависним од хране и других телесних потреба, како би проширио простор своје слобode. Слобода која се осваја самодисциплином⁴¹ чини да тело учествује у послушности вољи Божјој. У подвижничкој пракси, циљ подвига је задобијање смирења⁴², а не самоконтрола или ограничење телесних потреба. Смирење је егзистенцијални став човека према Богу, код кога човек више није окренут самоме себи, а одвојен од Бога, него ка успостављању заједнице са Богом.⁴³ Циљ аскезе није убијање тела и зато се питање естетике тела у хришћанском искуству не односи на његово умањење или одвајање од овог света. У ствари, преображено тело постаје много присутније у видљивој и невидљивој стварности него ограничено физичко тело.

Тело и божанска светлост

Подвижници се односе према свом телу као према знаку код кога означено почиње да се односи не више на материјалну, него на метафизичку стварност. Они нуде један нови метаестетски начин „читања” тела и онога што оно има да нам каже. Зато савременици светих подвижника користе метафору светлости да опишу како то ново тело и нови идентитет светитеља изгледају. Веома чест је опис лица светитеља која светле неизрецивом светлошћу. Тако у *Старечнику* имамо сведочанство за авву Памва: „Говорили су о авви Памву да, као што је Мојсије, када се прославило његово лице, попримио образ славе Адамове, тако је и лице аввино блистало као муња, [...]”⁴⁴, или за авву Сисоја: „Причали су како је у авве Сисоја, док је био на самрти а старци седели крај њега, његово лице сјајало као сунце [...]”⁴⁵. Поред лица и целокупно тело богоугодних подвижника исијавало је нестварну светлост, као што је описано у случају авве Силуана: „Причао је неко од отаца како је једном приликом један монах срео авву Силуана, па видевши како његово лице и тело

41 Слобода постоји само тамо где смо дисциплиновани. Када смо препуштени телесним импулсима и страстима, нисмо слободни.

42 „Када стомак гладује, срце постаје смирено”; Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Д. Богдановић), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 99.

43 Свети Јован Лествичник као један од највећих подвижника, управо то наглашава: „Нисам постио, нисам бдио, нисам лежао на земљи, него сам се смирио, и одмах ме спасе Господ”; Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Д. Богдановић), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 144.

44 *Старечник* (прев. Јакшић, С.) (1995), Београд: Пирг, стр. 292.

45 Исто, стр. 316.

сијају као у анђела, падне ничице на земљу. Говорио је да су такву благодат имали и неки други.⁴⁶

Естетски доживљај се не заснива више на материјалној спољашњости тела⁴⁷, него на присуству неизрециве божанске светлости као основне естетичке категорије хришћанског искуства и богословља. Примарна естетска преокупација у хришћанству је могућност виђења славе Божије и неизрециве лепоте коју омогућава то искуство: „Човеково вештаствено тело, на концу, представља 'славу' Божију, односно пројаву Божију. Циљ аскетске 'метафизике' тела јесте та слава, прослављење тела, односно одсјај божанске славе у телесној природи човека.“⁴⁸

За Светог Григорија Паламу виђење Бога није само унутрашње искуство, већ укључује и благодаћу преображен телесни вид. Досегнути виђење нестворене светлости значи видети светлост помоћу светлости, јер само та светлост може да преобрази очи онога који је тражи. Цео човек је преображен, а не само његово умно или духовно начело: „Ова и чулна и натчулна неизрецива светлост, неприступачна, нетварна, нестворена, обојујућа, вечна, блистање божанске природе, слава божанства, благољепије Царства небескога, изненада постаде чулима опазива, и још их превазилажаше.“⁴⁹

У прилог овој тврдњи можемо навести место из Јеванђеља по Луки где Христос каже: „Светиљка телу је око. Ако, дакле, око твоје буде здраво, и све тело твоје биће светло; ако ли око твоје буде кварно, и тело ће твоје бити тамно. Пази, дакле, да светлост која је у теби не буде тама. Јер ако је све тело твоје светло да нема ниједнога дела тамна, биће светло цело као кад те светиљка обасјава светлошћу.“⁵⁰ Појам просветљења се не односи само на духовни аспект наше личности, него и на телесни. Ако естетику повезујемо са чулним искуством, а у хришћанству чула и тело активно учествују у божанској благодати, онда је естетика тела у хришћанству неодвојива од метафизике тела. Око као орган вида није

46 Исто, стр. 332.

47 Није важно да ли је тело лепо или ружно, очувано или пропало, јако или слабо. И немоћно тело ако је преображено може да буде прослављено од Бога (2. Кор. 12,7-9).

48 Јанарас, Х. (2005) *Метафизика тела* (прев. С. Јакшић), Нови Сад: Беседа, стр. 205.

49 Палама, Г. (2008) *Тријаде, Беседе у одбрану светишних тиховатеља*, Београд - Шибеник: Издавачка установа епархије далматинске, стр. 147.

50 „Ὁ λύχνος τοῦ σώματος ἐστὶν ὁ ὀφθαλμὸς σου. ὅταν ὁ ὀφθαλμὸς σου ἀπλοῦς ᾖ, καὶ ὄλον τὸ σῶμά σου φωτεινόν ἐστὶν· ἐπὰν δὲ πονηρὸς ᾖ, καὶ τὸ σῶμά σου σκοτεινόν. σκόπει οὖν μὴ τὸ φῶς τὸ ἐν σοὶ σκότος ἐστίν. εἰ οὖν τὸ σῶμά σου ὄλον φωτεινόν, μὴ ἔχον μέρος τι σκοτεινόν, ἔσται φωτεινόν ὄλον ὡς ὅταν ὁ λύχνος τῆ ἀστραπῆ φωτίζη σε.“, Лк. 11,34-36.

само сочиво кроз које светлост допире до тела, него је сáмо као део тела извор светлости. Улога тела и његових органа у духовном искуству се не сме сматрати секундарном. Када пажљиво читамо са старогрчког оригинала, смисао текста није да ће здраво око створити унутрашњу светлост, него да је здраво око знак присуства унутрашње светлости у телу – када нам је око здраво, то је зато што је цело наше тело испуњено светлошћу. Другим речима, озареност божанском светлошћу омогућава чулима и органима тела да испуњавају своју функцију у пуноћи могућности за које су створени. Када у нама нема божанске светлости, онда је и наше око кварно, а то значи да су наше намере према другима лоше.⁵¹ Тако је тело не само материјални део индивидуалне личности, него је и у важној функцији успостављања личног односа са другима. Човек који је испуњен светлошћу светли и осветљава свет у коме се налази, а та светлост је видљива не само духовним, него и телесним чулима.

Јединство душе и тела

Свети подвижници душу и тело виде као нераздвојиво повезане целине. За Светог Јована Лествичника њихов однос је велика тајна, али их увек види у нераскидивом јединству: „Каква је то тајна која ме окружује? Какав је смисао овог споја (*σύνκρασις* = спој, чврста повезаност) мог?”⁵² Подвижнички живот подразумева преображај целокупног човека, а не само једног његовог сегмента. У својој XXVI поуци, Лествичник уочава парадокс да је бестелесно ограничено телесним.⁵³ То запажање само потврђује чињеницу да дух и тело чине јединствену целину. Да није тако, дух би имао потпуно самосталан живот независан од тела. Нити човекова духовна природа може постојати независно од тела, нити његова телесна природа може постојати независно од душе која телу даје живот. Постојање душе увек подразумева постојање тела, и обратно. Свети Јован Дамаскин о томе говори на следећи начин: „[...] Бог је, из видиве и невидиве природе, властитим рукама саздао човека по своме образу и подобију, обликујући тело од земље, и својим дувањем дајући му словесну и умну душу, кога човека, као што је

51 Видети: Мт. 20, 15.

52 Migne, J. (1864) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* Vol. 88, Paris: Imprimerie Catholique, p. 904. О овој тајни говори и Свети Григорије Богослов: „Шта је ова нова тајна која ме окружује? Мали сам, и велики, понизан и узвишен, смртан и бесмртан, земаљски и небески”; Migne, J. (1857) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* Vol. 35, Paris: Imprimerie Catholique, p. 785.

53 Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Д. Богдановић), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, стр. 162.

познато, називамо божанском иконом; јер израз 'по образу (икони)' открива оно што је умно и самовласно, док израз 'по подобију' открива могућност уподобљавања врлини. Тело и душа су, пак, саздани истовремено, а не најпре једно, а затим друго, као што је Ориген празнословio.⁵⁴ Божанска благодат преображава не само дух и душу човека, него и његово тело, целокупну његову личност. Да се заиста ради о преображењу човекове личности у коју је укључено цело тело без остатка, потврђује Свети апостол Павле када у тело убрја не само његов соматски, него и плотски део: „Свагда носећи у телу умирање Господа Исуса, да се и живот Исусов у телу нашем покаже. Јер ми живи стално се предајемо на смрт за Исуса, да се и живот Исусов јави у смртној плоти нашој.”⁵⁵ Позитиван однос према телу је веома важан аспект хришћанског богословља и духовног искуства. Оваплоћењем Логоса, Сина Божјег, људско тело добија највећи могући значај и апсолутну потврду да је интегрални део човекове личности. Обожењем човека, обожује се и његово тело.⁵⁶

Када описује стање савршенства достојних у Царству Божијем, Свети Максим Исповедник посебно наглашава нераскидивост везе између душе и тела током обожења човека: „Испунивши тако свој [природни] раст, у лику невидљиве хране, она [даље] задобија [у њој заложено] боголико савршенство и благодарећи открићу бескрајне красоте ове хране у себе прима вечно и исто тако добро биће, причешћем постаје Бог [обожујући] се божанском благодаћу, превазилажећи [тако] свако дејство ума и чула, стишавајући истовремено природне активности [свог] тела са душом саображеног, и [то све] у складу са својим причесним обожењем. Због тога се Бог искључиво пројављује кроз душу и тело [заједно], побеђујући преобиљем своје славе њихова [појединачна] природна својства.”⁵⁷

54 Дамаскин, Ј. (1994) Тачно изложење православне вере, *Луча* XI Часопис за философију и социологију, Никшић: Друштво философа Црне Горе, стр. 81.

55 2. Кор. 4, 10-11.

56 Поштовање светих моштију указује на важан статус које тело има у хришћанству. То је јасна и опипљива потврда да је код светитеља освећена цела личност која обухвата и тело и дух. После престанка гоњења хришћана, изграђени храмови нису смели бити освећени ако не би имали мошти светитеља под престолом. Касније су се свете мошти ушивале и у антиминос. Чудесна исцељења и течење светог мира из моштију, само су неки од знакова који упућују на то да благодаћење подразумева и телесно искуство.

57 Исповедник, М. (2006) Гностички стослови, *Луча* XXI-XXII, АРХИ КАΙ ΤΕΛΟΣ Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповедника, Никшић: Друштво философа Црне Горе, стр. 231.

Закључак

У естетици постоје различити теоријски приступи, код једних се сматра да је постојање света, а самим тим и његових естетичких категорија, објективно и независно од нашег ума и свести, а код других да је субјективно и да не постоји независно од наше перцепције. За хришћанско поимање ни свет као објекат ни човек као субјекат нису крајњи домаћај нашег животног и духовног искуства као таквог. Они су само полазна тачка са које крећемо ка стварности преображеног света у коме више не говоримо о подељености објекта и субјекта, него о њиховом несливеном и складном јединству. Тело као објекат естетског искуства постаје и његов субјекат, што је важан аспект метаестетике, код које се естетички објекат налази у унутрашњем свету самог субјекта опажања. Естетика гледа на овај свет из позиције која се налази у њему самом, а метаестетика заузима есхатолошку позицију која се налази у оностарном, изван просторних и временских ограничења дате стварности. Само из те позиције може се говорити о јединственом и потпуном естетском искуству које брише постојеће границе чулног опажања. Естетичка категорија лепоте не односи се више само на тело као објекат, него на свеукупну хармонију и јединство створеног и нествореног света који се указују самим догађајем преображења целокупне човекове личности. У том стању доспевамо до метаестетског искуства другачије преображене димензије нашег постојања која се манифестује присуством нестворене божанске светлости која исијава и из самог тела. Повезујући божанску светлост и лепоту, Свети Дионисије Ареопагит је у свом делу *О црквеној јерархији* дао метафизичко одређење хришћанске естетике као метаестетике, које сажето можемо изразити једноставним речима: Лепота сија⁵⁸. Само оно што је осветљено божанском светлошћу постаје истински лепо. У основи хришћанског схватања лепоте је преображење створеног света присуством божанске нестворене енергије која се испољава у виду светлости. У хришћанском богословљу, естетика се више односи на питања човековог преображења, него на чулно опажање. Зато смо се питањем тела бавили из домена метаестетичке перспективе. Док су сва естетска искуства рефлексивна, дотле

58 „Καί σοι δὲ ὡς οἶμαι πάντως ἐλλάμπει τηλαυγέστερα κάλλη καὶ θεϊότερα τοῖς εἰρημένοις ἐπαναβαθμοῖς χρωμένω πρὸς ὑπερτέραν ἀκτίνα. Μετάδος οὖν, ὦ φίλε, καὶ αὐτὸς ἐμοὶ τελεωτέρας ἐλλάμπεως καὶ δεῖξον ἐμοῖς ὀφθαλμοῖς, ἄπερ ἂν ἰδεῖν δυναθείης εὐπρεπέστερα κάλλη καὶ ἐνοειδέστερα. Θαρρῶ γάρ, ὅτι τοῖς εἰρημένοις ἐγὼ τοὺς ἐναποκεμένους ἐν σοὶ τοῦ θεοῦ πυρὸς ἀνασκαλεύσω σπινθήρας.“ (EH VII, 3, 11, 568 D) Heil, G. / Ritter, A. (2012) *Pseudo-Dionysius Areopagita*, Patristische Texte und Studien, 2. Auflage, Berlin: De Gruyter, pp. 131-132.

је метаестетско искуство интроспективно. Закључујемо да док естетско искуство може да обогати нашу личност новим увидима, емоцијама или имагинацијом, догле метаестетско искуство може да је заједно са телом преобрази у нови, потпунији и узвишенији начин постојања.

ЛИТЕРАТУРА:

Велики, А. (2003) *Против идола / О очовечењу Бога Логоса*, Нови Сад: Беседа.

Дамаскин, Ј. (1994) Тачно изложење православне вере, *Луча XI – часопис за философију и социологију*, Никшић: Друштво философа Црне Горе.

Египатски, М. Велика посланица, у: *Отачник, Часопис за светоотачку праксу и теорију*, Број 2, година 3, (1998), Врњачка Бања: Црквена општина врњачка.

Јанарас, Х. (2005) *Метафизика тела* (прев. С. Јакшић), Нови Сад: Беседа.

Лествичник, Ј. (1963) *Лествица* (прев. Богдановић, Д.), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Луча (2006) XXI-XXII, АРХИ КАΙ ΤΕΛΟΣ Аспекти философске и теолошке мисли Максима Исповедника, Никшић: Друштво философа Црне Горе.

Мајендорф, Ј. (1994) *Христос у источно-хришћанској мисли*, Света Гора Атонска: Манастир Хиландар.

Палама, Г. (2008) *Тријаде, Беседе у одбрану светињених тиховатеља*, Београд – Шибеник: Издавачка установа епархије далматинске.

Поповић, Ј. (1973) *Житија Светих за април*, Београд: Манастир Св. Ђелије.

Поповић, Ј. (1976) *Житија Светих за октобар*, Београд: Манастир Св. Ђелије.

Поповић, Ј. (1976) *Житија Светих за септембар*, Београд: Манастир Св. Ђелије.

Саровски, С. (1991) *Радости моја, Христос васкрсе!*, Подгорица: Манастир Ђелија Пиперска.

Склирис, С. (2005) *У огледалу и загонетки*, Београд: Православни Богословски факултет Универзитета у Београду.

Старечник (прев. С. Јакшић) (1995), Београд: Пирг.

Трубецкој, Ј. (2005) *Истина у бојама* (прев. Миленковић Д. и Јевђеновић М.), Београд: Логос.

Хомер (1985) *Илијада* (прев. Милош Ђурић), Нови Сад: Матица српска.

- Baumgarten, A. (2014) *Metaphysics*, London: Bloomsbury.
- Evans, R. (1988) *Graditelji psihologije*, Beograd: Nolit.
- Foster, S. Dancing Bodies, in: *Incorporations (Zone 6)*, ed. Crary, J. and Kwinter, S. (1992), New York: Urzone.
- Heil, G. and Ritter, A. (2012) *Pseudo-Dionysius Areopagita, Patristische Texte und Studien*, 2. Auflage, Berlin: De Gruyter.
- Irvin, S. (ed.) (2016) *Body Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- Laertije, D. (1985) *Životi i mišljenja istaknutih filozofa*, Beograd: BIGZ.
- Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*, London: Routledge.
- Migne, J. (1857) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* Vol. 3, Paris: Imprimerie Catholique.
- Migne, J. (1857) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* Vol. 35, Paris: Imprimerie Catholique.
- Migne, J. (1864) *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca* Vol. 88, Paris: Imprimerie Catholique.
- Vööbus, A. (1958) *History of Asceticism in the Syrian Orient*, Louvain: Secretariat du CorpusSCO.
- Wittgenstein, L. (1998) *Notebooks 1914-1916*, Oxford: Blackwell Publishers.

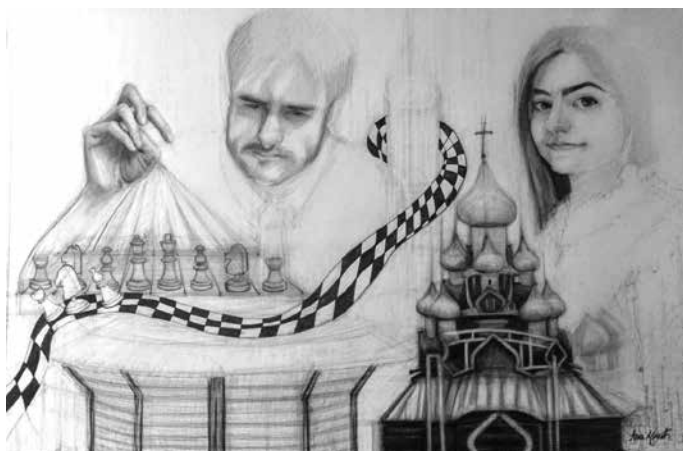
Milan Radovanović
Alfa BK University, Academy of Arts, Belgrade

METAESTHETICS OF THE TRANSFIGURATED BODY

Abstract

Man is a corporal being whose life is fulfilled not only through spiritual, but also through bodily experience. One's relationship towards the body is often divided between two opposites – from rejection and devaluation to magnification of the flesh as the source of pleasure and enjoyment. Christian point of view determines that the body is not an isolated object that only has sensory and aesthetic function but is an integral part of one's personality, with which one has to be transfigured into a new dimension of being. There is a vast number of testimonies regarding saints reaching that graceful state that is manifested as radiant godly light representing the visible character of God's energies. That is why the basic category of Christian ethics sees the other side as transcendental beauty that spreads like innate godly light. Traditional aesthetic theory is not sufficient for understanding the metaphysical status and aesthetics of the body in Christian experience and theology. That is why it is essential that the term of aesthetics includes more adequate and comprehensive term of metaaesthetics. With a metaaesthetic experience, the viewer does not see the body as an exterior material object that represents, reflects and radiates the unspeakable divine beauty, but also, as its recipient, become integral part.

Key words: *body, flesh, transfiguration, light, metaaesthetics*



Ана Цакић, *Капетанова кћи, Пушкин*,
графит на хамеру, 50x70 цм, 2020.

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Нови Сад

DOI 10.5937/kultura2067237M

УДК 821.163.41.09-1 Тадић Н.

271.2-23

82.01

оригиналан научни рад

СТРАДАЊЕ ТЕЛА КАО ПУТ КА ОБОЖЕЊУ НА ПРИМЕРУ АНТИПСАЛМА НОВИЦЕ ТАДИЋА

Сажетак: У раду се разматра питање хришћанског страдања тела као мотива обожења на примеру песме „Антипсалам” Новице Тадића. На трагу византијске естетике и естетике аскетизма тумачимо страдање тела као вид хришћанског подвига у циљу јачања вере у Бога. Што је страдање тела јаче, већа је вера у Господа. Што је плотско умртвљење, то је душа јача. Песма „Антипсалам” је у већини досадашњих тумачења проглашавана за највиши вид песникове естетике ружног, сликања демонског и злог света. Наш рад има за циљ да покаже да је Тадићев „Антипсалам” заправо обрнути псалам, да је призивање мука и зла у овој песми само у сврси јачања вере у Господа и привођењу вери незнабожаца.

Кључне речи: аскеза, страдање, патња, „Антипсалам”, Псалми, Новица Тадић, тело

Увод

У последњих пола века у науци су заступљенији правци који у средиште својих истраживања постављају тело – човеково тело. Кроз човеково тело посматра се тоталитет културолошких и других појава. Тело постаје центар на коме се одражавају и „уписују” сви друштвени односи, те се може закључити да „друштво на својеврстан начин конструише

тело.”¹ Однос према телу које имају православни хришћани може се сагледати ко засебан феномен. Овај однос заснован је пре свега на разумевању Бога као створитеља свега видљивог и невидљивог, те на својеврсној антиномичности између телесног и духовног. Различитост схватања и доживљаја тела у антици и хришћанству (Библији) описао је Сергеј Сергејевич Аверинцев у својој чувеној књизи *Поетика рановизантијске књижевности*:

„Стари завет је књига у којој се нико не стиди што пати и виче од бола. У грчкој трагедији никакав плач не зна за такве телесне, из утробе извучене слике и метафоре страдања: код човека срце се топи у грудима и излива се у утробу, кости су његове уздрмане и тело се лепи за кости. То је најконкретнија телесност порођајних мука и смртних патњи што заудара на крв, зној и сузе, телесност увреда пониженог тела; сетимо се 'нагости стида' (*erjahšeth*) заробљеника и будућих робова о којима говори Михеј. Уопште, у Библији испољено схватање човека није нимало мање телесно од античког, само што по њему тело није достојанствени став, већ бол, није гест већ трепет, нити је просторна пластика мишића, но рањиве 'скривености утробе'; то тело није сагледано споља, но доживљено изнутра, и његова слика се не формира из утиска очију, већ од вибрација људске 'нутрине'. То је слика мученог, растрзаног тела у коме, ипак, живи таква 'крвна', 'унутарња', 'срчана' топлина интимности, која је непозната телу хеленског атлете, статуарно изложеном за углед.”²

1 Марјановић Душанић, С. (2017) *Свето и пропадљиво. Тело у српској хагиографској књижевности*, Београд: Слио, стр. 10–11.

2 Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга, стр. 78. Отац Филотеј Фарос, у једној веома реткој књизи у православном свету, износи супротна становишта, а у одбрану тела и телесности: „Свако гледиште које тежи да повуче линије које раздвајају тело и душу, или плот (*σάρκα*) и дух, сматрајући прво злим, а друго добрим, треба да буде одбачено као изопачење аутентичног хришћанског предања. У библијској антропологији човек је увек јединство душе и тела. Тело и дух у нераскидивој су вези. Стари Завет не познаје потчињеност тела духу. Штавише, он слави живот тела, слатке укусе, богата славља, уживања чулом вида, лепе звуке и радости ероса. Христос није био монах. Био је чак назван „изелицом и пијаницом” (Лк. 7, 34). Син Човечији је јео, пио, учествовао у слављима, као у Кани, и упућивао најтеже грдње онима који су постили уз цепидлачење и уздржавали се од свих световних ствари. Христов аскетизам има за циљ искључиво борбу против егоцентризма зарад љубави, а не поништење тела и унижење материје зарад духа. Павлов аскетизам био је есхатолошки, а не дуалистички. Био је заснован на растућем надању (у овом свету), а не на порицању света. Тело треба користити, а не злостављати или кажњавати. Оно је храм у коме се хвале чудесна дела Божја.” – Фарос, Ф. (2018) *Природа ероса*, Призрен: Богословија „Свети Кирило и Методије”, стр. 194–195.

Хришћански (православни) поглед на тело, неодвојив је од византијске естетике, која је сва заснована на антиномичности. Човек је створен према Божјем лику, стога је сваки човек слика Бога и самим тим је сваки човек леп. Међутим, истинска лепота човекова се не заснива на спољњем изгледу. Зато човек не личи на Бога јер човек Бога не може очима видети. Због тога је истинска лепота скривена у човеку. Истинска лепота, као идеал је архетип свих ствари и појава у свету.³

„Антиномизам је, у односу на љепоту људскога тијела, потекао у хришћанских мислилаца из двојнога односа према самом човјеку, према његовом тијелу. Немогуће је сагласити се са низом аутора да је 'оштро' супротстављање духа материји довело до негирања тијела, а идеал који је лежао у основи хришћанске естетике и умјетности, било је 'умртвљење тијела'. То гледиште као да упрошћује стварни положај ствари. Хришћани су се клањали Богу који се оваплотио [и] који је примањем људскога тијела и приношењем себе 'оваплоћенога' на жртву, и васкрсењем 'у тијелу' које је улиједило (видети епизоду 'Увјеравање Томино', Јн 20, 25–28) гарантовао и људима слично васкрсење. [...] Међутим, тијело је – у исто вријеме носилац свега греховнога у човјеку; отуда – тежња хришћана према уздржаности, умјерености и аскетизму. Њихов идеал није био 'умртвљење тијела' (сличне крајности монашкога и аскетског живота зато нијесу поштравали водећи идеолози хришћанства) него његово 'очишћење', 'просвјетљење' и 'преображење'. 'Преображени' човјек је постао касније идеал византијске умјетности."⁴

Виђење и спознаја Господа „душевним очима“ могућа је једино кроз чистоту душе, а „душевне силе“ јачају „када гасну телесна задовољства."⁵ „Душа је била танано, невидљиво, али конкретно 'тело', 'уметнуто у калуп' спољног тела."⁶ Читава једна грана византијске естетике која за предмет има истраживање страдања тела на путу ка обожењу назива се естетиком аскетизма.⁷ Презирање тела и његово умртвљи-

3 Видети: Бичков, В. В. (1991) *Византијска естетика*, Београд: Просвета, стр. 85–127.

4 Исто, стр. 92.

5 Бичков, В. В. (2012) *Кратка историја византијске естетике*, Београд: Службени гласник, стр. 155.

6 Браун, П. (2012) *Тело и друштво. Мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд: Слио, стр. 145.

7 Пресудну улогу у неговању оваквог ригорозног односа према телу и формирању естетике аскетизма имала је духовна институција монаштва. „Естетика аскетизма – то је, ако је могуће изразити се тако, етичка естетика, јер је оријентисан на реално *формирање* (стварање нове

вање имало је веома строге методе, које су неретко присвајале и традиције фанатичких оријенталних култова, непрестаним постовима, метанијама, неспавањем и самомучењем тела подвижника и монаха остајала су у ранама и гноју, поцрнела и удрвенела. Естетизација ових мотива у житијима довела је до неговања извесне „естетике ружног“ приликом описивања живота светих монаха, мученика и подвижника. „Гнојаво тело подвижничко, као и црви који су се налазили у њему, византијским хагиографима изгледали су лепши од племенитих метала и драгог камења, боју гноја повезивали су са позлатом и слично. [...] У овој култури су се и гнојне ране подвижника сасвим логично доживљавале као симболи духовне чврстине и неописивог савршенства (традиција која потиче још од аутора Књиге о Јову), и због тога су деловале лепо.“⁸

Узоре у свом страдању монаси, мученици, подвижници и уопштено сви хришћани, видели су у Христовим мукама на путу за Голготу: „Сам је Господ наш, пострадавши мученички подневши крсну смрт, постао за нас 'образац' (1 Петр. 2, 21), а ми се удостојавамо да 'допуњујемо недостатке невоља и страдања Његових' (Кол. 1, 24), продужујући их и, на неки начин, чинећи их, у Цркви, присутнима и савременима, јер нам та Страдања за Њега пружају милост и живот и спасење.“⁹ Управо кроз страдање душа жели да изрази своју љубав према Господу, и жељу да вечно живи у тој љубави. Та љубав је ране хришћане у доба великих прогона, чинила да сваковрсна зла и страдања подносе у радости:

„Позив на насилну смрт је за хришћане другог века био стварност колико и долазак Духа. За верника је од

форме) одређене вештине и начина живота који води уподобљењу Богу, а пре свега, *уподобљењу* Христу у његовом земаљском животу. Монашки начин живота, према дубокој уверености његових практичара и теоретичара, води познању Бога, *постизању блаженства* у 'будућем веку' и *духовног наслађивања*, а понекад и *духовно-телесног преображења* већ у овом животу“; Бичков, В. (2012) нав. дело, стр. 151 подвукао аутор.

8 Исто, стр. 157. „Писци првих мученика тражили су своје житијне образце у кратким повестима из светих списа: из Јеванђеља и јеванђељског казивања о Христовом страдању, из казивања о страдању првомученика Стефана у Делима апостолским и томе слично. Доцније се мученичарство развило у сложенији облик књижевне повести, у коме не доминирају личности него хагиолошки образац мученичарства, да би, на крају, прешао у хагиографију мученичарског хагиолошког типа. У структуру таквих мученичарских житија било је укључено и мучениково изговарање молитве као својеврсно вероисповедање и опредељење за Христа који је схватан и као Жртва и Спаситељ.“ – Лазивић, М. (2008) *Српска естетика аскетизма (1375–1459)*, Свети Манастир Хиландар, стр. 357.

9 Архимандрит, Емилијан Светогорац (1982) Мучеништво као полазни елемент православног монаштва, *Теолошки погледи* бр. 3–4, Београд: Свети Синод Српске православне цркве, стр. 107.

животног значаја било да тело способно да поднесе Божји Дух на хришћанским сабрањима, у доба мира, буде оспособљено, кроз Христа и Његов Дух, и да поднесе разорно негативно поседовање повезано с мукама страдалничке судбине. Само су Христос и Његов Дух што пребива дубоко у њима могли омогућити мушкарцима и женама да се одупру настрају големог бола и мучења и леденог страха од смрти на њихова тела и душе.”¹⁰

Живот хришћана је живот у страху од Бога, и у страху за спасење сопствене душе, а живот у страху је живот у љубави Божјој и у нади јер је наличје страха нада. Читав земаљски век човека је процес припрема за „вечни живот”, они који верују би рекли да је то једини прави живот. Свако страдање тела има за циљ обожење, „онтологија аскетске борбе достиже до обожења”, а „процес обожења јесте и нека врста предокушања есхатолошког.”¹¹

„Антипсалам” Новице Тадића,
страдање на путу обожења

Песма „Антипсалам“ Новице Тадића објављена је први пут у збирци *Погани језик* (1984) и она је потпуно јединствена песма у целокупном његовом опусу. Критичари и проучаваоци књижевности су ову песму програсили врхунцем Тадићевог злог и наказног песничког света, коме је узор у стварном свету. У нашем раду „Лепо је бити поред Исуса. Мотив Бога у поезији Новице Тадића”¹² нагласили смо да је Тадићева поезија сва у тражењу Бога у времену зла, да је његова симболика, симболика Библије и да се у његовом песништву може пратити развој идеје о Богу од старозаветне (у ранијој) до новозаветне у последњој песничкој фази¹³,

10 Браун, П. нав. дело, стр. 136–137.

11 Лазић, М. нав. дело, стр. 364 и 365.

12 Миленковић, Ж. (2015) Лепо је бити поред Исуса. Мотив Бога у поезији Новице Тадића, *Кораћи* бр. 4–6, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Стефановић Караџић”, стр. 98–107.

13 Пишући о „новом смеру” у поезији Новице Тадића и Милета Аћимовић Ивков долази до закључка да је Тадићево песништво један целовити систем прецизно изграђиван из збирке у збирку, те да ни песме у којима је Бог на један или други начин помињан, присутан од самог почетка до краја у песничком развоју нашег аутора: „мада у одређеној мери различито изграђивано, песништво Новице Тадића показује изразите, мада у основи антиномичне, уцеловљености; потпуне мотивске значењске и смисаоне функционалне сраслости, кохерентности.” – Аћимовић Ивков, М (2011) *Молтве и молбе*, Нови смер у поезији Новице Тадића, Песничке загонетке, Београд: Службени гласник, стр. 148. Златко Јурић у прилог овој теми каже следеће: „Пјеснички доживљај божанске силе изражен је, подједнако: тезом и антитезом, молитвом и клетвом, вјеровањем и скептицизмом.” – Јурић, З. (2013) О мотивима

такође смо тада указали на могуће нове начине тумачења ове Тадићеве песме. У радовима многих истакнутих проучавалаца: Радивоје Микић¹⁴, Стојан Ђорђић¹⁵, Александар Б. Лаковић¹⁶, Милан Алексић¹⁷, ова песма проглашена је врхунцем Тадићевог злог и наопаког света у коме нема места за Бога и за добро. Како се од „смисаоно најсложеније Тадићеве песме”¹⁸ дошло до тако једностраних и једноставних тумачења, ако изузмемо само један покушај другачијег тумачења ове песме, који је остао недовољно познат „широј” књижевној јавности¹⁹, остаје загонетно. Наш рад покушаће

другог свијета у поезији Новице Тадића, *Филолог* бр. 7, Бања Лука: Филолошки факултет, стр. 294.

- 14 „На обрнуто кретање бар својим смислом указује и песма 'Антипсалам'. Ако се све до скоро, песник обраћао Богу тражећи милост и спас, већ свог Господа моли да га 'унакази', да га 'гукама' осле 'грдним чиревима награди'. Чини се да лирски субјект хоће да укаже на промењени смисао многих ствари, на трошење и нестанак неких вредности. Тражећи утеху готово по навизи, човек мора да се суочи са специфичном празнином.“ Mikić, R. (1988) *Pesnik izokrenutog sveta*, u: Novica Tadić, *Pesme*, Beograd: Rad, str. 139. „Издвојеност лирског субјекта је потпуна: она бића која ће се наћи у кругу његових непријатеља славе Бога, док он не само да га не слави, већ му додељује улогу врховног непријатеља”; Mikić, R. (2010) *Песник тамних ствари. О поезији Новице Тадића*, Београд: Службени гласник, стр. 87.
- 15 „Уместо песме у славу Божију и песме захвалности на божијој милости и благодети, антипсалам би могао бити нека врста обрнутог говора, рецимо, нека врста побуне против божанског ауторитета, или полемичко оспоравање идиличне пројекције богоугодног живота, или пак горко јадиковање над мукама постојања. Тадићев антипсалам није ни побуњенички ни непослушнички, већ је пре апострофа божанског присуства, али веома, веома горка, скоро безнадежна апострофа. Нема ничег псалмичног у тој песми, него је испуњена јововским јадиковањем и проклињањем. [...] Започета сликама гротескним и одвратним, ова Тадићева песма се завршава поражавајућим сазнањем о животу међу људима без имало самилости.” – Ђорђић, С. Библијски мотиви у поезији Новице Тадића, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, стр. 128–129.
- 16 „Зато Тадић и пише 'Антипсалам' односно псалме анти-Богу. Уместо да грешан тражи опроштај, он вапи: 'Госпode, унакази ме, Госпode смилуј се на ме.'” – Лаковић, А. Б. Демонизовано станиште и угроњени појединац, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, стр. 100.
- 17 „У песмама 'Шта је рекао младић' и 'Антипсалам' из збирке *Логани језик* такође имамо метафизички поредак који не одговара хришћанској традицији већ приближава ђавола и Бога изједначавајући их. [...] У Библији су непријатељи одабраног народа били незнабошци, а у Тадићевој песми тај однос је измењен. Бог као да постаје зао... и тиме се изједначава са ђаволом...”; Алексић, М. Између ђавола и Бога, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, стр. 143–144.
- 18 Микић, Р. (2010), нав. дело, стр. 87.
- 19 Костић, Д. (1997) Антипсалам Новице Тадића, *Фрагменти о заборавањеном времену*, Приштина: „Григорије Божовић” и Народна и
-

да ову песму протумачи кроз однос према телу, тачније кроз страдање тела на путу ка обожењу јунака песме.

Пре него што се позабавимо стиховима песме, навешћемо је у целости (песму наводимо према издању Тадићевих *Сабраних песама* које је приредио др Драган Хамовић, Том 1, стр. 233, уз поштовање графичког облика песме какво је у поменутом издању):

„Господе, унакази ме, Господе, смилуј се на ме.

Гукама ме оспи грдним, чиревима награди.

У извору суза отвори извор гноја и сукрвице
благе.

Окрени ми уста наопако, погрби ме, искриви ме;
пусти кртице да ми изрију месо; нек крв
око тела кружи. Тако да буде.

Све што дише, нек ми ваздух отме;
све што пије, нек из моје посуде пије. Сваког гада
наврни на мене.

Нек се непријатељи моји окупе око мене,
и нек се веселе, славећи Те.

Господе, унакази ме, Господе, смилуј се на ме.

Све кривице око мојих глежњева вежи.

Заглуши ме буком и бунилом, узнеси ме у свакој
несрећи.

Обузми ме стрепњом и несаницом, раздери ме;
отвори седам печата, изведи седам животиња;
свака нек мој мозак грозни пасе.

Свако ми зло справи; свим мукама,
свим јадима, свим претњама покажи прстом на мене,
тако, тако, Господе.

Нек се непријатељи моји окупе око мене,

и нек се веселе, славећи Те.”²⁰

Иако се песма зове „Антипсалам”, песма има и структуру и композицију псалма. Тадићев „Антипсалам” је псалам „оног што неразумно слави Господа.”²¹ Песник није теолог, нити је наш рад теолошке природе, па се овде нећемо, нити можемо (услед недовољног познавања материје и непознавања методологије) строго држати теолошких претпоставки.

Оно што је важно нагласити јесте да ова песма поред псалама има у подтексту и *Књигу о Јову* и *Откровење Јованово*. Све три библијске књиге у својој основи имају причу о страдању, али и о васкрсењу које након страдања долази. Давид је испевао псалме у славу победе над незнабошцима, Јов је на крају свих искушења које је проживео поново васкрсао, а *Откровење Јованово* говори о свеопштем васкрсењу и другом доласку Христовом. У свим поменутих библијским књигама, а нарочито у *Књизи о Јову*, пролази се кроз велика страдања, првенствено телесна. Страдање је за човека највеће искушење, а онај ко прихвати и претрпи страдања он је спасен. Јов је издржао сва страдања и спасао се. Страдање непрестано води ка обожењу. „Да, човек жели обожење, жели да постане Бог. Али, језик којим може да ’заиште’ (Јн. 15, 16) то васпостављање у божанско општење јесте језик жртве, најживљи и најизражајнији језик ’страдања’ за Христа, за Царство Божје. Тако је мучеништво и страдање постало саставни елемент душе човекове, такорећи урођени, јер саприродни јој елемент, вештаство сједињујуће у односима са Богом. Човек тада већма воли Бога, већма се везује за Њега, а Богу се управо зато, ’по економији’ (= снисхођењу), рекли бисмо, ничим другим не угађа тако, по речи Св.

20 „Састављена од две строфе од по дванаест стихова, песма Антипсалам је компонована на принципу паралелизама. Све је у њој антитеза.” – Костић, Д. нав. дело, стр. 146.

21 Тадић, Н. (2012) *Сабране песме IV*, Подгорица: Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори, стр. 139. Када говоримо о религиозности песника и његових лирских јунака морамо имати у виду речи Јелене Младеновић да Тадићева религиозност није црквена: „Проблем религиозности је један од кључних проблема у поезији Новице Тадића. Након ишчитавања читавог песничког опуса овог песника, наша хипотеза је била да се у њему не налазе одједи само једног религијског система. Управо интерферентност два религиозна система, православља и гностицизма, или три ако богумилство одвојимо од гностицизма као посебну дуалистичку доктрину, искључује могућност да ту поезију суштински одредимо као религиозну у најужем смислу речи, под чиме бисмо подразумевали да она мора преносити идеје које припадају искључиво једном религиозном кључу.” – Младеновић, Ј. Елементи православног и гностичког учења у поезији Новице Тадића, у: *Византијско-словенска чтенија I*, уредио Бојовић, Д. (2018) Ниш: Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу, Међународни центар за православне студије, Центар за црквене студије, стр. 403.

Григорија Богослова (О Св. Кипријану, 14 РО 35, 1181) и по искуству осталих Отаца, као страдањем и трудом и муком, за што Он богато узвраћа животом, због наше добровољне смрти реди Њега.²²

Тадићев лирски јунак страда, он вапи да га Господ награди што већим страдањем јер ће и награда која након страдања следи бити већа. Лирски јунак Тадићевих песама је у сталној борби, у сталном страдању.²³ Јуродивост и дар суза, неки су од сегмената Тадићевог односа према телу и његовом страдању, али ту је и молитва, као још један вид умртвљивања тела, зарад јачања душе.²⁴ Задобијање Господа води преко пута непрекидног страдања, зато лирски јунак Тадићевог „Антипсалма” вапи за што већим страдањем: „Господе, унакази ме, Господе, смилуј се на ме.” На том путу страдања „чиреви” и „гукe” су Божја награда која води ка обожењу и предокушању есхатолошког. „Извор суза” и сукрвица зато имају епитет „благe”, јер су награда, а не казна лирском субјекту Тадићеве песме. Божја казна је највећа награда лирском јунаку који вапи:

„Окрени ми уста наопако, погрби ме, искриви ме;
пусти кртице да ми изрију месо; нек крв
око тела кружи. Тако да буде.”

Страдање тела се призива у свом највишем ступњу, са све потврдним обликом „Амин” којим се означава оно што се жели и којим се завршавају скоро сви библијски списи. „Тако да буде” је израз највећег поверења у Бога, Тадићевог лирског јунака. Ако смо до тада и могли помислити да је ово поза, са овим потврдним стиховима, онај који вапи, је себе, односно своје тело дао у службу Господу, да се на њему пројави сва сила и слава Божја. Стих 150. Псалма који гласи „Све што дише нека хвали Господа! Алилуја!”, у песми је

22 Архимандрит Емилијан Светогорац, стр. 106.

23 Поједини сегменти страдања тела обрађени су у следећим радовима: Младеновић, Ј. Дар суза и покајнички дух у поезији Новице Тадића, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадест и првог века*, уредио Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: ФИЛУМ, стр. 227–243; Тодоровић, О. (2015) Глас из таме најкрајње – јуродивост као одредница поезије и поетике Новице Тадића, *Филолог* бр. 6, Бања Лука: Филолошки факултет, стр. 183–190.

24 С тим у вези индикативни су и следећи песникови искази: „Апостол Павле је рекао: Молите се непрестано. Ја, откад знам за себе као да непрестано плачем. Можда је мој непрестани плач моја непрестана молитва.” И: „Чини ми се да могу писати молитве само као покајани разбојник. Без наглашене наде у спасење, искрено, са дна огреховљене душе. Отуда су те молитве моје молитве. Ако су искрене, оне могу постати и молитве других људи”; Тадић, Н. (2012) *Сабране песме IV*, стр. 292.

цитиран само делимично, други део је у знаку призивања страдалничких мука: „Све што дише, нек ми ваздух отме”, а наставља се осталим реминисценцијама на псалме:

„све што пије, нек из моје посуде пије. Сваког гада
наврни на мене.”

„Ако се иоле пажљивије погледају псалми у Старом завету приметитиће се да они нису само слављење Бога, иако је то неоспорно и на првом месту. У њима је истакнута и жеља за приближавањем, сједињавањем с Богом, као и жеља да се поразе непријатељи који отежавају приступ и не допуштају савршеност, односно то приближавање. То суочавање песничког ега с непријатељима које Бог може покорити је драматичнији део псалама, доста простосрдачан и изразито људски.”²⁵ С тим приближавањем непријатеља Богу кроз страдање, имамо на уму средњовековни принцип да се све оно што је просторно одређено, а ту спада све материјално, па самим тим и људско тело, доживљавано као сасуд²⁶ кроз кога се објављује сила и слава божанског деловања, онда ће нам и стихови ове песме бити много јаснији, поготову они којима се завршава и прва и друга строфа „Антипсалма”:

„Нек се непријатељи моји окупе око мене,
и нек се веселе, славећи Те.”

Тело је сматрано светим храмом, односно храмом Духа Светога, па не изненађује, што је песник управо овако завршио и прву и другу строфу песме „Антипсалам”. „И премда је термин сасуд ушао у хришћанско Предање из античке мисли, сасуд није био схватан као пасивни медијум онога што са собом обухвата, као што га је дефинисао Платон, већ као активни носилац догађајности коју обухвата.”²⁷ Страдање тела води ка обожењу душе, па је и то тело, које је сваковрним злима мучено, духовно сасвим прочишћено, преображено, толико да посведочи сву патњу и сву љубав према Богу. Тело лирског јунака измучено разним мукама је равно телу светитеља, око кога се они који траже спас од разних

25 Костић, Д. нав. дело, стр. 151.

26 „Одавно је у хришћанску мисао већ било продрло платоново учење о простору као сасуду, наравно у метафоричком смислу те речи, јер се простор сматрао поприштем збивања догађајности. Тело одражава целину космоса и простора у којем живи човек. Комуникативност тела са просторним створеним светом је, у средњовековном схватању, представљала слику мистике саодноса и интеркомуникативности свих тела и простора, у смислу збивања истоветне идејне и психофизичке догађајности.” –Лазич, М, нав. дело, стр. 345.

27 Лазич, М. нав. дело, стр. 345–346.

болести и искушења окупљају, крепећи се вером у живог Бога.

Друга строфа песме „Антипсалам” је унеколико сложенија, јер се поред псалама у њој изводе и реминисценције из *Откровења Јовановог*:

„Све кривице око мојих глежњева вежи.

Заглуши ме буком и бунилом, узнеси ме у свакој несрећи.

Обузми ме стрепњом и несаницом, раздери ме;
отвори седам печата, изведи седам животиња;
свака нек мој мозак грозни пасе.

Свако ми зло справи; свим мукама,
свим јадима, свим претњама покажи прстом на мене,
тако, тако, Господе.”

Видимо да је први део и даље наставак узношења у несрећи и страдању као казни за греховност лирског субјекта и као подсећање на ту грешност. „Све кривице око мојих глежњева вежи” алудира на Христов пример преузимања грехова читавог човечанства на себе. Овде више нису у питању само лични грехови, већ и грехови читавог човечанства, што појачава тј. наглашава страдање зарад себе, зарад људи, а све у циљу приближавања Господу, зарад општег обожења. Лирски субјект Тадићеве песме је у некој врсти екстазе, заноса и радости што страда и што том чину страдања следи чин непрестаног радовања у Господу.

Иако у Откровењу, није исти број животиња и печата (животиња је четири, а печата седам), Тадић тим кршењем поретка, појачава страдања која призива. Ако је Откровење наговештај последњих времена пре наступања оног есхатолошког у коме следи васкрсење мртвих и живот будућег века, Тадић то прихвата и свесно кроз још интензивираније страдање и искушење „отвори седам печата, изведи седам животиња; / свака нек мој мозак грозни пасе. / Свако ми зло справи; свим мукама, / свим јадима, свим претњама покажи прстом на мене”, свог лирског јунака води на пут спасења и вечног живота:

„Нек се непријатељи моји окупе око мене,
и нек се веселе, славећи Те.”

Оно што би се чинило као казна, за лирског јунака Тадићеве песме, је награда.

Закључак

„Интензивирање естетизоване доживљајности страдања као духовне радости и радости као страдања”²⁸ у Тадићевој песми „Антипсалам” води ка свеопштој радости спознаје Бога. Све казне, све муке, све патње, делују на лирског јунака тако да га још више приводе Богу, те их он својом молитвом све више тражи. Брига за лично спасење лирског јунака води ка колективном спасењу, тако што жели да сви грехови човечанства буду приписани њему. Страдање зарад себе, преобраћа се у страдање зарад других, зарад мноштва, али ефекат је исти, награда је и индивидуална и универзална. „Суочен са разним овоземаљским изазовима, лирски јунак у Тадићевој поезији трага за смислом постојања и положајем човјека у свијету који је обиљежен неправдом, страдањем, злом.”²⁹

На самом крају треба нагласити да једно тумачење не значи да се њиме исцрпљује могућност за нека другачија тумачења, посебно имајући у виду смисаону сложеност и слојевитост „Антипсалам” Новице Тадића, на коју је већ, како смо навели, у критици указано. Наша је намера, да уз одговарајућу литературу и вишегодишње искуство читања и промишљања Тадићеве поезије, понудимо тумачење, за које сматрамо да је исправно, али свакако не и једино могуће.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев, С. С. (1982) *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Алексић, М. Између ђавола и Бога, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, стр. 137–152.

Аћимовић Ивков, М. (2011) Молитве и молбе, Нови смер у поезији Новице Тадића, *Песничке загонетке*, Београд: Службени гласник, стр. 137–149.

Бичков, В. В. (1991) *Византијска естетика*, Београд: Просвета.

Бичков, В. В. (2012) *Кратка историја византијске естетике*, Београд: Службени гласник.

Браун, П. (2012) *Тело и друштво. Мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд: Сlio.

28 Лазић, М. нав. дело, стр. 391.

29 Јурић, З. (2016) *Поезија и поетика Новице Тадића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, стр. 101.

Ђорђевић, С. Библијски мотиви у поезији Новице Тадића, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, стр. 125–136.

Емилијан Светогорац (1982) Мучеништво као полазни елемент православног монаштва, *Теолошки погледи* бр. 3–4, Београд: Свети Синод Српске православне цркве, стр. 105–114.

Јурић, З. (2013) О мотивима *другог свијета* у поезији Новице Тадића, *Филолог* бр. 7, Бања Лука: Филолошки факултет, стр. 290–296.

Јурић, З. (2016) *Поезија и поетика Новице Тадића*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Костић, Д. (1997) Антипсалам Новице Тадића, *Фрагменти о заборавањем времену*, Приштина: „Григорије Божовић“ и Народна и Универзитетска библиотека Приштина, стр. 144–154.

Лазих, М. (2008) *Српска естетика аскетизма (1375–1459)*, Свети Манастир Хиландар.

Лаковић, А. Б. Демонизовано станиште и угрожени појединац, у: *Новица Тадић, песник*, уредио Хамовић, Д. (2009) Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, стр. 89–110.

Марјановић Душанић, С. (2017) *Свето и пропадљиво. Тело у српској хагиографској књижевности*, Београд: Слио.

Микић, Р. (1988) *Pesnik izokrenutog sveta*, у: *Novica Tadić, Pesme*, Beograd: Rad, str. 135–141.

Микић, Р. (2010) *Песник тамних ствари. О поезији Новице Тадића*, Београд: Службени гласник.

Миленковић, Ж. (2015) Лепо је бити поред Исуса. Мотив Бога у поезији Новице Тадића, *Кораћи* бр. 4–6, Крагујевац: Народна библиотека „Вук Стефановић Караџић“, стр. 98–107.

Младеновић, Ј. Дар суза и покајнички дух у поезији Новице Тадића, у: *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадест и првог века*, уредио Бошковић, Д. (2013), Крагујевац: ФИЛУМ, стр. 227–243.

Младеновић, Ј. Елементи православног и гностичког учења у поезији Новице Тадића, у: *Византијско-словенска чтенија I*, уредио Бојовић, Д. (2018) Ниш: Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу, Међународни центар за православне студије, Центар за црквене студије, стр. 401–412.

Тадић, Н. (2012) *Сабране песме I*, Подгорица: Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори.

Тадић, Н. (2012) *Сабране песме IV*, Подгорица: Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори.

Тодоровић, О. (2015) Глас из таме најкрајње – јуродивост као одредница поезије и поетике Новице Тадића, *Филолог* бр. 6, Бања Лука: Филолошки факултет, стр. 183–190.

Фарос, Ф. (2018) *Природа ероса*, Призрен: Богословија „Свети Кирило и Методије”.

Žarko N. Milenković

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Novi Sad

SUFFERING OF THE BODY AS A WAY TO WORSHIP ON
THE EXAMPLE OF *ANTIPSALEM* BY NOVICA TADIĆ

Abstract

The paper discusses the concept of Christian suffering of the body as a worship motive on the example of the poem *Antipsalm* by Novica Tadić. Following Byzantine aesthetics and the aesthetics of asceticism, we interpret suffering of the body as a kind of Christian struggle which strengthens our faith in God. The stronger the suffering of the body, the greater the faith in the Lord. The more numb the body, the stronger the soul. In most previous interpretations, the poem *Antipsalm* has been proclaimed as the highest kind of a poet's aesthetics of the ugly, as a painting of the demonic and evil world. This paper aims to show that this Tadić's poem is actually an inverted psalm, and that invoking torment and evil in this song is only for the purpose of strengthening faith in the Lord and bringing pagans to faith.

Key words: *Byzantine aesthetics, aesthetics of asceticism, suffering, Antipsalm, Psalms, Novica Tadić, body*



Ана Цакић, *Уметник у гладовању, Кафка*,
уље на платну, 1.5x1,5 м, 2015.

Универзитет у Приштини – Косовској Митровици,
Учитељски факултет у Призрену – Лепосавићу

DOI 10.5937/kultura2067251K
УДК 821.163.41.09-1 Лалић И. В.

оригиналан научни рад

ДОСТОЈНО ЈЕСТЕ СЛАВИТИ ТЕЛО

О ЕСТЕТИЦИ ТЕЛА У ПОЕЗИЈИ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

Сажетак: *Рад испитује естетизацију тела у Лалићевој песничкој збирци Четири канона и песмама које естетички појам тела доводи у везу са Канонима. Указује се на хришћанске метафизичко-етичке основе ове естетике и на то како надматеријални смисао тела налази израз у естетско-емоционалној равни поезије. Реч је о естетици тела која има хришћански антрополошки карактер и компонента је песничке поетике поверења у божанску икономију људског спасења. У оквиру ове естетичности тело се сагледава не само као вештаствени израз човекове личности већ и као сама та личност. У Лалићевим стиховима тело је облик несавршенства, проводник бола и сишућни црв смрти у ћелијама плоти, али и обличе са есхатолошком перспективом. Човеково тело није само антропоцентрично већ и теантропоцентрично. Као такво, оно не подлеже презиру ни осуди, већ се прихвата и потврђује идејом оваплоћења и васкрсења Богочовека. Наглашава се укупност свих значења оваквог соматизма и његова естетизација као огледало тих значења.*

Кључне речи: *тело, естетика, хришћанска антропологија, Лалић, поезија XX века, оваплоћење Логоса, прослављање творевине*

Поетика прихватања творевине и тело

Стихови *Четири канона* су негирана негација. Они су снажна аутопоетичка потврда песника који неће и не може да пева негацију.¹ Отуда је ова поезија поезија потресне

1 Лалић, И. В. (1997) *О Поезији. Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Београд: Завод за уџбенике и наставна

афирмације и страсног учешћа у стварном свету – онаквом какав јесте. Овде је песничка субјективност са светом „на да”, и њена суштинска отвореност за учествовање, како сам песник каже, у „довршавању облика несавршенства”, дејственост је њене вере у спасење. Можда то није на први поглед видљиво, али поезија која се ствара у оваквом поетичко-естетичком парадоксализму носица је сотиролошке идеје. У служби несавршенству исказује се вера у савршенство Онога који јесте и у његов план спасења. Тако се овим песничким искуством обухвата човек који није аутономно, самодовољно биће, већ биће које учествује у плану божанског спасења. Реч је о оданости и поверењу у видљиво и изрециво. Иако је то видљиво заправо привидно и десакрализовано, човек је увек на истом задатку: да прославља свет у „лепоти и страхоти његове свеукупности”². Узимајући за узор један од насложенијих облика византијског духовног песништва³, Лалић у песничкој књизи *Четири канона* задржава комплекс канонских песама које кореспондирају са девет библијских ода и имају за основну тему божанску провиденцијалну (промисаону) идеју. У свесци-рукопису *Четири канона* налазе се песникове напомене које откривају основну тему збирке, као и неке од мотива. На првој страни свеске Лалић је записао: „Основна тема канона: ’Спасење остварено у светости онога који се прославља службом, или у догађају самог искупљења (Господњи и Богородичини празници)’.”⁴ На истој страни налазе се и подаци коме су посвећени канони: 1. *Богородица*; 2. *Света Тројица*; 3. *Богородица Тројеручица*; 4. *Искупљење – слобода, љубав*.⁵

Духовност у Лалићевим *Канонима* – аутентично и неконвенционално транспонована у песничко искуство – за једну од важних семантичких и естетичких вредности има и тело. Хришћанска духовност је оквир у којем се обликује естетски план тела. Ова естетика конфигурише се у кругу значењских противречности у којима је човеково тело непостојана форма, крхки квалитет постојања бића, али и узвишена слика човековог „ја”, слика неизрецивог у човеку; затим, човек у телу нема само материјалну претпоставку свог бића, подложну пропадљивости и смрти, већ и устројство психофизичког јединства које заједно а несливено с душом

средства, стр. 271.

2 Исто, стр. 288.

3 О композицији канона видети у: Мирковић, Ј. *Православна литургија I*, Сремски Карловци (1918), треће издање Београд (1965), стр. 223–226.

4 Лалић, И. В. (1997) *Страсна мера. Писмо. Четири канона*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 267.

5 Исто.

носи могућност будућег васкрсења.⁶ Иако лирски субјекат *Четири канона* задржава свест о смртној ограничености тела, он себе види као богоподобно биће за кога је управо тело материјални израз божанствене духовности. Надматеријални смисао тела потврђује се мишљу о отеловљењу Бога, његовом васкрсењу, а сходно томе и идејом о васкрсењу човечјег мртвог (смртног) тела. Пошто се естетички доживљај човековог тела у песничкој стварности заснива на телу оваплоћеног Логоса, ова естетика се разуме као хришћанска (те)антропологија тела. Као таква она чини интегрални део специфичне, модерне теологије стваралаштва, у којој је најважнија поетичка преокупација прихватање божанске творевине у свим њеним појавностима.

Ал' куд ја са телом, тим проводником бола?

(Тело као стање бола и смрти)

И пре *Четири канона* Лалић скреће пажњу на вредност телесног аспекта људскога бића, дајући у песми *Шанат Јована Дамаскина* снажну поетску слику раскрвављене, пререзане у зглобу руке Светог Јована Дамаскина:

*Опрости, али боли ова шака
У зглобу пререзана, ови прсти
Којима дробим хлеб, којима се крстим;
Опрости ми што крварим из мрака.
Опрости ми, и учини да срасте
Са својом коићу кост, са стаблом грана;
У сребро ћу да скујем своје красте,
Да слава твоја буде моја рана;
Опрости преступ моје пролазности
Која се чуду као правди нада,
Опрости мојој кости, мојој злости,
Али учини чудо. Овде. Сада.⁷*

Телесна материјалност је осетљива и коначна, али она због тога не заслужује метафизичку покуду. Иако је трошна супстанција, у односу према божанском тело није безвредно; а у односу према души, оно не сме подлећи осуди. Мада је

6 Лазић, М. (2008) *Православна естетика тела и тајна полности*, Београд: Отачник, стр. 46.

7 Лалић, И. нав. дело, стр. 161–162.

смртно, тело чини психосоматску структуру човека јер „човек је” – према речима Лалићу драгог теолога – „истинити човек зато што је слика Божја, а божански фактор у човеку тиче се не само духовног аспекта, него целокупног човека, душе и тела”⁸. У тој контекстуализацији тело (и сваки његов део) за човека има високо и узвишено назначење. Отуда је песнички субјекат у *Шапату Јована Дамаскина* свестан бола и непотпуности сопственог бића услед телесног недостатка. Читаоцу је јасно да недостајући део тела није огољена биолошка датост. Без руке, тог главног оруђа човекове практичне делатности, „оруђа разума и мудрости”⁹, нема ни телесне ни душевне хране, јер десницом се дроби хлеб и десницом се крсти. Према *Житију Светог Јована Дамаскина*, богослова и иконобраниоца, Свети Јован се моли пред иконом Пресвете Богородице са Богомладенцем и уз хвалу обећава Богомајци да ће исцељеном десницом прослављати и њу и њеног сина. Јовану је десница одсечена због „божанствених икона”, а Бог ју је посредништвом Пресвете Богомајке исцелио. Благодарност ће Свети Јован ревносно показати управо посредством те руке, пишући против иконобораца и излажући догмате православне вере.¹⁰ Отуда лирски глас у Лалићевој песми, која тематизује ову животну околност чувеног теолога, каже: *У сребро ћу да скујем своје красте, / Да слава твоја буде моја рана*. Он ће своју унакажену руку, телесне красте и ране сковати у сребро (иконе) и славу Пресвете Богомајке (пишући у одбрану светих икона које изображавају њен лик и лик Сина Божјег).

Тело постаје заточеник бола, трулежности и смрти онога тренутка када наши прародитељи вољно лише себе Божје милости и заједништва с Богом. Конституција тела је тада подлегла промени због непослушности и почињеног греха, а „ново стање живота у *Постању* је означено ’хаљинама од коже’ (1. Мој. 3, 21), које симболизују материјални, анимални карактер живота, смрт коју оно носи и чињеницу да је оно придато истинској човековој природи”¹¹. Отуда Лалић у VIII песми *Трећег канона* (песми која тематски комуницира

8 Мајендорф, Ц. (2008) *Византијско богословље: историјски токови и догматске теме*, Крагујевац: Каленић стр. 195–196.

9 Лактанције, Л. Ц. Фирмијан, *О Божанственом стваралаштву*, према: Бичков, В. В. (2010) *Естетика Отаца Цркве: апологете: Блажени Августин*, Београд: Службени гласник: Хришћански културни центар, стр. 169.

10 *Житије Преподобног оца нашег Јована Дамаскина* у: Поповић, Ј. (1998) *Житија светих*, Ваљево: Манастир Ћелије, стр. 104–123.

11 Свети Григорије Ниски, *О души и васкрсењу*, у: Ларше Ж. К. (2008) *Теологија болести*, Ниш: Центар за црквене студије, Београд: *Ars Libri*, стр. 24.

са осмом библијском одом, односно *Песмом три младића у пећи* који су чудом изашли из ње неповређени) тело назива проводником бола:

Ал куд ја са телом,

Тим проводником бола, када ноћне

*Страве ми лежај учине распелом?*¹²

Ефекат грехопада подстакао је ширење зла и његову активност, а пред новим „владаоцем“ природе и човека, Сатаном, човеково тело је слабо. Трагедија Адамове грешке човековом телу одузима квалитет бесмртности, и у таквој незаштитаености тело је препуштено опасним опсенама, убилачким намерама и принципу зла:

Ово тело,

Угрожено у свету опасних привида, и намера

Убилачких; јајоглави Сатана има лични компјутер

Од десет гигабајта, уз помоћ којег ми кроји

*Капу по својој мери.*¹³

(V песма, *Први канон*)

*Достојно јесте прослављати
тај сусрет духа и плоти*

(Идеја Богооваплоћења као
потврда узвишеног назначења тела)

Имајући на уму тако велику тему као што је икономијски христолошки план спасења човека, а посредством човека и спасења целокупне Божје творевине, Лалић није пренебрегао старозаветну мисао о стварању човека по лику и подобију Бога (Пост. 1, 26). У IV песми *Првог канона* песнички субјекат каже: *И моли за ме, нека ми опрости страх мој / Што ме, каже ми књига, по своме сатвори лику.*¹⁴ Под ликом Божјим у човеку у *Канонима* се подразумева човек на оба плана свог постојања: телесном и душевном. Лалић човека види као јединство комплементарних супстанција, телесне и душевне. У оваквој концепцији човека тело и душа су хетерогени елементи али у органској повезаности, а неретко се као трећи чинилац појављује и дух. Тако се у

12 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 232.

13 Исто, стр. 188.

14 Исто, стр. 187.

песничкој стварности у човеку понегде наглашава тело, на неким местима се пак истиче душа, а дух се помиње у контексту припадања или човеку или Богу. У овој трихотомној визури људског бића јасно се препознају утицаји патристичких антрополошких идеја о човеку као психосоматској целини. Свакако, људско биће се не своди само на тело, у том смислу би било дефектно. Тело одухотворава душа, она која с телом саучеснички страхује пред претњама заданог света. Душа је, иако бесмртна, осетљива у стварности привида, попут тела: *Живиш у суседству претње. Зебе твоја бесмртна душа / У танком капуту наде, на београдској кошави (Други канон, I песма)*.¹⁵ Душа у телу није неповредива, у просторима кушње често су *душе наше изровашене*¹⁶ (*Други канон, I песма*). С друге стране, где год се помиње тело, његова осетљивост (заправо смртност) се не занемарује: *Ал мека утроба је, и крхка ова кост*¹⁷ (*Први канон, V песма*). У *Првом канону* телу се приписује крхка каквоћа у присуству душе: *Тај крхки склоп, то тело, то месо око душе*¹⁸ (*IX песма*). Ипак, у искуству творевине, као централне плодове стварања, треба прихватити и тело и душу, не одузимајући телу на вредности јер је материјално, нити дајући души примат у односу на тело, јер је духовна. Неопходно је славити оба: *Славити душу, привиду ствари приписану*¹⁹ (*Други канон, III песма*) и *Достојно јесте славити тело*²⁰ (*Четврти канон, IX песма*). С телом и душом у вези је и дух. Појам *духа* је најважнији за разумевање естетско-антрополошке идеје тела у *Канонима*. Дух је оно што у човеку жуди за божанским. То је онај нематеријални и префињени медијум комуникације између видљивог и невидљивог, изрецивог и неизрецивог. Као што је већ напоменуто, духом се именује човеково а потом и Божје (Логосово) својство. Тако у V песми *Трећег канона* лирски субјекат, у чији глас је интерполиран глас пророка Исаије, каже: *Писано је: духом својим што је у мени / Тражим те јутром*.²¹ Ови стихови комуницирају са старозаветним исказом: *Душом својом жудим тебе ноћу, и духом својим што је у мени тражим те јутром* (Исаија, 26, 9); *Од ноћи јутрењује дух мој к Теби, Боже*²².

15 Исто, стр. 199.

16 Исто, стр. 200.

17 Исто, стр. 189.

18 Исто, стр. 195.

19 Исто, стр. 203.

20 Исто, стр. 254.

21 Исто, стр. 226.

22 *Псалтир са девет библијских песама* (2000), превео в. Атанасије Јевтић, Врњачка Бања: Манастир Хиландар, Манастир Грачаница, Манастир

У V песми *Првог* и *Другог канона*, као и у VI песми *Трећег канона* налазе се стихови у којима се слике тела граде на теологији оваплоћења Бога Логоса. Кад је реч о V песми, Лалић се придржава теме библијске оде која је послужила као основа ове канонске песме, а то је „молитва пророка Исаије, у којој је радост што ће Спаситељ доћи на свет, који је помирио Бога с људима и привео нас светлости своје славе”²³. Пророчка месијанска идеја послужила је Лалићу да у стиховима прикаже нови смисао промене тела – из мртвог у васкрсло. Човечје тело скрива надматеријални смисао јер носи потенцијал васкрсења. Песник пише, понављајући Исаијине речи: *И моје ће мртво тело устати*²⁴ (*Први канон*); *Оживеће мртви твоји, и моје ће мртво тело устати*²⁵ (*Трећи канон*). Тело јесте смртно, али смисао смрти, патње и бола је промењен оног тренутка када је Бог (дух) узео тело (плот) човека. Људско тело добија најсублимније значење од стварања света чином оваплоћења Логоса. Оно се тада „истовремено налази поново и највише вредновано”²⁶. *Канони* су написани под утицајем теолошке идеје, за песника – претпостављамо – и истине о оваплоћењу Бога, као и у светлу хришћанске мисли о богочовечанској икономији спасења. Лалић оваплоћење Логоса и његово васкрсење узима као главнину идејне носивости естетичке антропологије тела. Зато у VI песми *Трећег канона*, која је надахнута библијском *Песмом пророка Јоне у утроби кита*, песник, алудирајући на Христа, говори о другачијем спасењу, спасењу које:

Обавља живи дух из једног мртвог тела

Што почива у помно пометеном и пажљиво

Зазиданом гробу, тик поред зидине градске

Јерусалима, између једног петка и једне

*Недеље.*²⁷

Дакле, другачије спасење доноси онај који је у мртвом телу био живи дух. Да није било богооваплоћења, људско тело би било у негацији смрти. Бог узима пропадљиву плот да би прекинуо порицање смрти у којем се тело налази још

Цетињски, Манастир Тврдош, Братство Светог Симеона Мироточивог, стр. 213.

23 Мирковић, Л. нав. дело, стр. 224.

24 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 188.

25 Исто, стр. 207.

26 Ларше, Ж. К. (2005) *Теологија тела. Хришћанско поимање тела људског по Оцима Цркве*, Врњци, Требиње: Манастир Тврдош, Братство Светог Симеона Мироточивог, стр. 55.

27 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 228.

од Адамовог пада. Он узима пропадљиву људску природу и тако враћа телу атрибуте нетрулежности и бесмртности. Тело задобија хришћанску свештено-етичку вредност. У даљем тексту исте песме Лалић говори о Христовом силаску у Ад и римским стражарима којима није било суђено да „буду сведоци кад дух и тело се споје у Васкрсење, јединство”²⁸. Исус Христос је узвисио човечје тело и пружио му могућност обесмрћења; васкрсењем Христа човечјем смртном телу се открива надсмртна перспектива. У Христовом васкрсењу – победи над трулежношћу види се теантропоцентрична димензија људског тела. Васкрло тело човека ће бити његово ново стање телесности, реструктуриране и обновљене. Појам тела захваљујући Богооваплоћењу и васкрсењу Исуса Христа захтева редефиницију и нове ознаке. Отуда језик у Лалићевој поезији концепт тела не држи у нижој сфери, сфери *палости*. Мртво тело које ће устати јер је *сусрет духа и плоти*, лалићевским стилем казано, најинвентивније је решење за спас човечанског рода. Речником Тертулијана (Tertullian), хришћанског мислиоца кога је Иван Лалић читао и кроз чија је теолошка гледишта преламао тело, васкрсењем ће човеково тело пронаћи свој интегритет.²⁹ Људско тело је Христовим оваплоћењем уздигнуто на ниво потпуног и неокрњивог. Отуда је човеков задатак да прославиља богочовечанско оваплоћење, а песничка стварност то и чини: *Достојно јесте / Прослављати тај сусрет духа и плоти, у знаку / Спасоносног решења*³⁰.

Тело – вишињи аутопортрет у огледалу
(Учешће тела у суштини човека)

Најснажнија естетско-антрополошка слика тела налази се у V песми *Четвртог канона*:

Трудан је рад у осмом дану стварања, а ми смо
Надничари, сезонци кратког века. А по књизи
Овако: и као да родисмо ветар, никако
Не помогосмо земљи;
па чему оданост онда,
И служба несавршенству? И зашто славити везе,
Непојамне, међу стварима блиским и незнатим?

28 Исто, стр. 228–229.

29 Ларше, Ж. К. нав. дело, стр. 108.

30 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 252.

На ово питање тело је одговор; сићушни црв смрти

У ћелијама плоти, у насиљу рођења, у болу

Пресрећних матера. Зато мораш да волиш тело,

Ту глину и тај пепео, и ту пљувачку духа

Већ сасушену у твом будућем праху,

а све то

Као вишњи аутопортрет у огледалу – али

Некако кривом и напрслом; свеједно, волећи тело

Ти славиш, и дејствен си Творцу, љубоморном

У слави.³¹

Ова слика има сложену структуру. Лалић је зачиње у мисли о *осмом дану стварања*, теолошко-филозофском коцепту Николаја Берђајева о природи стваралаштва и стваралачког чина. Под *осмим даном стварања* религиозни руски мислилац је подразумевао „задатак човека и света да створе непостојеће, да допуне и обогате Божје стварање”.³² Стварање света је отворен процес. Берђајевљевски, тајна стварања света надилази старозаветни аспект седмодневног стварања. Континуитет Божјег стварања одржава оваплоћење Богочовека, а у чину оваплоћења скрива се свест о стваралачкој улози човека у свету. Човеково стваралаштво је продужетак Божјег стварања, а „осми дан стварања је стварање које се наставља”³³. Ово метафизичко-антрополошко начело човековог стваралаштва Лалић узима као контекст интерпретације специфичности песничког стваралаштва. Позивајући се на Берђајева и Лава Шестова, у једном поетичком разговору Лалић човеково позвање да настави чин Божјег стварања доводи у везу са песниковим задатком да прославља „задану реалност”.³⁴ Мотив *осмог дана стварања* се сусреће на више места у збирци *Четири канона*.³⁵

31 Исто, стр. 245.

32 Берђајев, Н. (2014) *Смисао стваралаштва*, Београд: Логос, стр. 119.

33 Исто.

34 Лалић, И. В. (1997) *О Поезији. Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 290.

35 *Осми дан стварања* се помиње још једном у V песни *Четвртог канона*, где се стварност овога света назива „радилиштем Осмога дана”. Наилазимо на исти мотив и у IV песни *Првог канона*: *Ружно се сложиле ствари у осмом дану стварања*; затим у I песни *Другог канона*: *Господ ће царевати довека. И онда када одсутан буде / Из осмог дана ствара-*

А слављење заданог света (продужетак и допуна Божјег стварања) и оданост несавршенству су сврсисходни управо захваљујући телу: „На ово питање тело је одговор” јер је човечје тело главна Божја творевина. Естетизацију телесности песник наставља да остварује у оквиру старозаветних и новозаветних схватања тела, правећи синтезу више семантичких вредности:

- 1) Тело је „црв смрти у ћелијама плоти”;
- 2) Тело је „глина” и „пепео” и „пљувачка духа” у „будућем праху”;
- 3) Тело је „вишњи аутопортрет у огледалу, некако кривом и напрелом”.

Лалић степенује естетизацију телесности у библијском стилу и тону:

- 1) Тело је нижи план људског постојања; оно је по квалитету смртно, плот је биолошка и физиолошка ограниче-ност човека; слика тела (човека) има псаламски подтекст: *А ја сам црв, а не човек* (Пс. 22, 6);
- 2) Човек је саздан од земаљског праха (1. Мој. 2, 7; Пс. 44, 25), тело је трошно попут пепела; и ова слика има библијски (јововски) смисао: *Бацио ме је у блато, те сам као прах и пепео* (Јов. 30, 19); у телу је и пљувачка духа, што говори о психосоматском јединству човека: *А створи Господ Бог човека од праха земаљскога, и дуну му у лице дух животни, и поста човек жива душа* (1. Мој. 2, 7), будући прах је прах васкрслог тела, тело ће оживети кад умре (Јов. 12, 24);
- 3) Тело је наш аутопортрет узвишеног у напрелом и накривом огледалу; оно је огледалски рефлекс невидљивог у нама али нејасан, према новозаветној мисли: *Јер сад видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице* (1. Кор. 13, 12). Људско тело је оплемењени божански самоодраз који не видимо непосредно. Оно је „видљива слика невидљивог лика Божјег”³⁶. Овде телесност добија још једну потврду, она није само физички израз нашег бића него је у саставу самог човековог „ја”. Телесно обличје

ња; одустан, а ипак непогрешив / У равнодушности својој, а и страшан у хвали, каже књига.; и у II песни истог канона: *Јаков је уже наследства твога – / Уже с клати у празној изби / Осмога дана, у ноћи душе*; Лалић, И. В. (1997) *Страсна мера. Писмо. Четири канона*, Београд: Завод за уибенике и наставна средства, стр. 245, 187, 199 и 201.

36 Бичков, В. нав. дело, стр. 273.

је слика пралика у нама и „живи образ наше суштине”³⁷. Ова семантичка компонента појма тела важна је и због тога јер се може довести у везу са Лалићевом песмом за коју сâм каже да је аутопоетичка.³⁸ Реч је о песми *Белешка о поетици*. *Белешка о поетици* је значајна за проблем који се овде испитује јер се у њој суштина огледалске слике човека доводи у везу са телом:

Стати пред огледало, без страха
Од повратне слике: она узвраћа израз,
И то несавршен, неког упорног напора
Да се апстракција одене у месо,
*У добар проводник бола.*³⁹

У овој песми Лалић актуелизује питање лика у човеку и тела као несавршене слике, изображења исконског у емпиријском човеку. Тело је именовано исто као и у *Канонима* – изразом *добар проводник бола*. Човек у огледалском лику себе има несавршен телесни, меснати израз (одраз) свог неопипљивог и бестелесног прототипа. Тело је обличје, материјална слика нематеријалне протослике. Оно је у свету увек другостепена слика која никада није верна оригиналу. Преодређеност тела да буде изображење вишњег (божанског, узвишеног и савршеног) обавезује човека на одговорност учествовања у божанском. Човек има ту могућност јер он није „аутономно биће, него ’слика Божја’ окренута према горе”, стога „поседује природну особину да превазиђе себе и досегне до божанског”⁴⁰.

Та глина треба да ради, да згусне се у камен

(Човеково тело и слобода избора)

Поред *праха* и *пепела*, Лалић на више места у *Канонима* концептуализује људско тело и људски род представљајући их *глином*. Човек је отуда *оживела глина*, људски род *жива глина нараштаја*, *глинени род*. Затим, естетски је прегнантна номинација *глинени сарадници љубави*, којом су означени људи, сатрудници Богородице, док се у творевини у којој трају, поправљајући несавршенство, надају у милост и промисао спасења њеног сина. Слика оживеле глине, модификоване током пада, јавља се у VI песми *Четвртог канона*,

37 Јанарас, Х. (2005) *Метафизика тела*, Нови Сад: Беседа, стр. 20.

38 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 260–262.

39 Исто, стр. 13.

40 Мајендорф, Ц. нав. дело, стр. 194.

којој је подтекст библијска *Јонина песма у утроби кита*. Прародитељским падом „покренут је процес нарушавања првосазданог поретка, тј. смрти, који се са човека пренео на творевину”.⁴¹ Грехопад је имао за последицу губитак Божје милости, измену човекове природе али и природе уопште. Отуда песник именује човека *оживелом глином*, изобличеном приликом пада. Глина је трансформисана, људско тело је измењено након Адамове непослушности, али без обзира на то, песнички субјекат у *Канонима* је доследан. Треба прихватити тело онакво какво нам је задано Адамовом грешком: у његовој слабости и у смртном опсегу, без порицања. У поезији *Канона* ни на једном месту тело није зло начело јер је смртно. У песми *Трећег канона* зато стоји: *Нема стене као што је Бог наш, пева Ана, / Из књиге пророчица. Треба славити модрице, / Нагњечен лакат, згуљено колено, све те последице / Пада са стене. Славити контузију, и захвалан бити / За делимични губитак памћења, после пада / С висине коју смеиш да наслуђујеш*.⁴²

Будући несамостално и инфериорно биће, човек је у природи, за коју се у песничкој стварности каже да је несавршенство у своме основном распореду и привид савршенства, непрекидно пред избором. Тај избор огледа се у његовој слободи да живот прихвати као божански дар али и као службу. У таквој контекстуализацији разумемо стихове:

*А природа, то је несавршенство у своме
Основном распореду,
и свака довршеност
Савршенства је привид, остварен милошћу, или
Кварном намером злога. Потребан зато је напор
Те оживеле глине, изобличене силином
Масе у паду, при чему гравитацију божју,
И убрзање, није израчунао нико
Смртан: и неће, све док не објави се
Крај свију ствари и укидање греха,
По Оригену. А дотле, та глина треба да ради,
Да трошни буде ћернич кривињаре неке, или*

41 Лазић, М. (2008) *Српска естетика аскетизма (1375–1459)*, Света Гора: Манастир Хиландар, стр. 219.

42 Лалић, И. В. нав. дело, стр. 222.

Да згусне се у камен, који одбачен буде

Од зидара, и гле, угаони постане камен

Храма... Заиста, тешко у траг да ћеш ући

*Инвенције плана спасења.*⁴³

Живот у видљивом свету након Адамовог пада је трагање за упутством за правилну употребу слободе. Човеку је непрестано предочена могућност слободе избора. Какав је задатак глине/тела/човека у видљивом свету? Одговор на ово питање, који представља две антиномичне могућности, смештен је између Оригенове (Origen) теолошке хипотезе о васпостављању низвргнутог света у првобитно стање ради општег спасења (апокатастазе) и новозаветне параболе о крајеугаоном камену (Мт. 21, 42). Песник метафоризацијом даје одговор и представља два избора: човек (глина) се може оглушити о позвање да спозна божанске квалитете, он би тиме протраћио и смисао свог тела (*Да трошину буде ћернич кровињаре неке*) или његов избор може бити крајеугаони камен, односно Богочовек, темељац људског тела, живота и света (*Да згусне се у камен*). Учествовање у Богочовеску је привилегија колико је и одговорност за човека. Човеков задатак је да прихвати тело у његовом смртном опсегу – то значи да га не сме презрети – али је могућност за телесно надсмртно постојање увек отворена. Опредељењем за крајеугаони камен човек је позван да сачува Божји лик у себи и тиме одржи свештено достојанство тела. Избор је на појединцу, а у *Канонима* се говори: *Славити дакле ризик слободе, а не страх / Од слободе избора*⁴⁴.

Достојно јесте славити Бога живог

Имајући у виду све семантичке вредности тела у Лалићевим *Канонима* и естетику коју песник обликује на њима, олакшано је разумевање њене улоге у песничкој поетици као што је Лалићева. Творевину треба прихватити у целовитости њене лепоте и ругла, доброте и гнусобе. Славити је треба целу, али свему томе превасходи ипак тело. Човек је својим телом позван да учествује у Божанском домостроју спасења. Славећи такво позвање човек обнавља лик Божји у телу и потврђује у њему котву сопственог спасења: *Достојно јесте славити тело, славити ларву, славити / Трошину ћернич и младу траву на утабаним / Грбовима; достојно*

43 Исто, стр. 247–248.

44 Исто, стр. 241.

*јесте славити Бога живог, / Онога који јесте, онаквог каквог јесте: / Достојно јесте своје препознати спасење*⁴⁵.

ЛИТЕРАТУРА:

Берђајев, Н. (2014) *Смисао стваралаштва*, Београд: Логос.

Библија, Свето писмо Старог и Новог завета, (2007), Ваљево: Глас цркве.

Бичков, В. В. (2010) *Естетика Отаца Цркве: апологете: Блажени Августин*, Београд: Службени гласник: Хришћански културни центар.

Јанарас, Х. (2005) *Метафизика тела*, Нови Сад: Беседа.

Лазић, М. (2008) *Православна естетика тела и тајна полности*, Београд: Отачник.

Лазић, М. (2008) *Српска естетика аскетизма (1375–1459)*, Света Гора: Манастир Хиландар.

Ларше Ж. К. (2008), *Теологија болести*, Ниш: Центар за црквене студије, Београд: Ars Libri.

Ларше, Ж. К. (2005) *Теологија тела. Хришћанско поимање тела људског по Оцима Цркве*, Врњци, Требиње: Манастир Тврдош, Братство Светог Симеона Мироточивог.

Мајендорф, Ц. (2008) *Византијско богословље: историјски токови и догматске теме*, Крагујевац: Каленић.

Мирковић, Ј. *Православна литургија I*, Сремски Карловци (1918), треће издање Београд (1965).

Поповић, Ј. (1998) *Житија светих*, Ваљево: Манастир Ћелије.

Псалтир са девет библијских песама (2000), превео в. Атанасије Јевтић, Врњачка Бања: Манастир Хиландар, Манастир Грачаница, Манастир Цетињски, Манастир Тврдош, Братство Светог Симеона Мироточивог.

Свето писмо. Нови завет Господа нашег Исуса Христа (2002), Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.

Извори:

Лалић, И. В. (1997) *О Поезији. Критика и дело. О поезији дванаест песника. Остали есеји и разговори*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Лалић, И. В. (1997) *Страсна мера. Писмо. Четири канона*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

45 Исто, стр. 254.

Snežana Kadić

University of Priština – Kosovska Mitrovica, Kosovska Mitrovica
Faculty of Teacher Education in Prizren – Leposavic

IT IS TRULY RIGHT TO GLORIFY THE BODY

ON THE AESTHETICS OF THE BODY
IN THE POETRY OF I. V. LALIĆ

Abstract

The aesthetic-anthropological image of the body in the poetry of Ivan V. Lalić relies on the semantic values of Christian canonical thought. Starting from the biblical idea of creating the human being in the image of God (Gen. 1:26), Lalić shapes an aestheticized vision of the body in which its flesh is not only a material manifestation of a human being, but also a plan of existence that carries sublime meaning for the humans. The body renews and confirms the sublime (theandric) designation in the incarnation of God the Logos and his resurrection. Hence, the human body, as representation of the divine in humans, is something most precious in the experience of creation and is worthy of human glorification. Therefore, affirmation of such spiritual corporeality in the aesthetic experience and modern poetic experience, as well as its share in the theandric providential plan of salvation, requires a sharper focus of observation.

Key words: *body, aesthetics, Christian anthropology, Lalić, poetry of 20th century, incarnation of the Logos, celebration of creation*



Ана Цакић, *Сломљена*,
уље на платну, 45x35 цм, 2016.

Институт за књижевност и уметност, Београд

DOI 10.5937/kultura2067266A

УДК 791.221.8:82-311.9

791.633-051 Џоунс С.

791.3

оригиналан научни рад

ФОРМА ЛЈУБАВИ - АПОЛОГИЈА ЛИЧНОСТИ

ЕСТЕТСКО ПРЕОСМИШЉАВАЊЕ ТЕЛА И ЛИЧНОСТИ У ФИЛМУ ОНА СПАЈКА ЏОНЗА

Сажетак: У раду ћемо покушати да промислимо проблем тела и личности у научно-фантастичној романтичној драми Она (Her) америчког редитеља Спајка Џонза (Spike Jonze) у светлу хришћанске антропологије и теологије личности. Џонзово уметничко дело разумемо као студију случаја везану за конкретне консеквенце појединих феномена постмодерног друштва, као што су отуђење, усамљеност или емотивна нестабилност. Редитељ и сценариста у свом филму предочава све актуалнија питања цивилизацијске, али и појединачне везаности за високе технологије у различитим аспектима живота.

Кључне речи: вештачка интелигенција, човек, тело, личност, љубав, биће, идентитет

Развој високе технологије и њено све приметније суделовање у нашем јавном и приватном животу велика је тема многих уметничких остварења последњих деценија. У области филма Холивуд представља средиште естетског одговора на изазове напретка људске цивилизације и дигиталне револуције, нудећи разне сценарије и пројекције историјског хода кроз време. Проистичући из центра западне моћи, као продужена рука његовог циркулисања, холивудска мека колонијација дубински утиче на перцепцију наше стварности, не само зато што производи њене реалне и могуће слике, већ и визију селфа коју негује велики део савременог човечанства.

Слично је и са врло инспиративном темом човека у предстојећим епохама. У оквиру седме уметности и холивудске и алтернативне продукције широм света већ дуже време упризорују се различите верзије утопија и дистопија, углавном са великим комерцијалним успехом. У општем естетском замаху оптимистичне и песимистичне антиципације историјског исхода човечанства, амерички редитељ, сценариста и продуцент Спајк Џонз (Spike Jonze) понудио је сасвим апартну, аксиолошки неутралнију али психолошки подједнако понорну и учинковиту илузију тог исхода.

Запажено филмско остварење *Она (Her)* овог синеасте на уметнички истанчан начин тематизује емотивни однос између човека и вештачке интелигенције у блиској будућности.¹ Његова научно-фантастична романтична драма из 2013. године покреће поједине антрополошке, онтолошке и теолошке дилеме о улози вештачке интелигенције (*Artificial Intelligence*) у нашем животу и унутрашњим преображајима савременог човека који услед вртоглавог развоја информационих технологија и видова електронске комуникације, све чешће борави у међусвету између имагинарног и реалног. Естетском радикализацијом тог хабитуса савременог глобалног друштва ова филмска сторија наводи на преиспитивање нових могућности успостављања и дефинисања партнерских односа, пропустљивости физичких граница, али и традиционалне улоге тела и телесности у реализацији љубави, са једне, и личности, са друге стране. Специфичан онтолошки обрт у овом постмодерном остварењу условљава неисцрпну епистемолошку запитаност.² Без обзира на то

1 Спајк Џонз је на идеју за писање сценарија дошао након што је прочитао чланак о веб локацији у којој су биле могуће тренутне поруче са програмом вештачке интелигенције. (Chris, M. (September 9, 2013, Retrieved December 4, 2013), „Spike Jonze on letting Her rip and Being John Malkovich”, The Guardian.) Инспирацију је такође пронашао и у Кауфмановом (Charlie Kaufman) постмодерном остварењу *Синедоха, Њујорк (Synecdoche, New York)* (2008) и начину на који је сценариста и редитељ тог филма приступио теми. Филм *Она* је тако настао из Џонзове потребе да напише све што о технологији и везама мисли у том тренутку, иако су те мисли и осећања често била контрадикторна. Исто.

2 Имајући на уму Мекхејлово (Brian McHale) одређење онтолошке као доминанте постмодернистичке, а епистемолошке као доминанте модернистичке уметности, увиђам да због двосмерног и реверзибилног смењивања онтолошких (Шта је свет?, Како је структурисан пројектован свет?, Које су границе између светова?, итд.) и епистемолошких питања (Како да прогумачим свој свет? Шта сам ја у њему? Ко поседује знање? Како сазнавати себе и свет?, итд.) Џонзово филмско остарење бисмо могли одредити као прелазни облик између модернизма и постмодернизма. Наиме, „нерешива епистемолошка неизвесност постаје у одређеној тачци онтолошка многострукост или нестабилност: погурајмо епистемолошка питања довољно далеко и она ће се 'прелити' у онтолошка питања. Исто тако, терајмо онтолошка питања довољно далеко и прећи ће

што је Џонзово уметничко дело плод имагинације, због веристичких елемената може се разумети и као особена студија случаја конкретних консеквенци појединих феномена постмодерног друштва, превасходно отуђења и усамљености појединаца, духовно и емоционално изузетих из заједнице у којој, иначе, активно партиципирају.

Радња филма одвија се у блиској будућности у Лос Анђелесу. Главни јунак је Теодор Твомбли (Theodore Twombly), усамљени, интровертни и меланхолични мушкарац који у агенцији *Website BeautifulHandwrittenLetters.com* професионално саставља личне записе за своје клијенте, графички дизајниране тако да остављају утисак ручно написаних писама. На почетку заплета затичемо га у поступку развода од жене Катарине, који би требало да буде окончан њиховим потписом. Завршни чин тог болног и оптерећујућег процеса, тиме и једне емотивне фазе свог живота, Теодор свесно одлаже, неспреман да се суочи са губитком. Погледавши у пролазу промотивни спот једне рачунарске компаније,³ он доноси одлуку да купи надограђени оперативни систем који укључује виртуелног помоћника или дружбеника са вештачком интелигенцијом, осмишљеног за прилагођавање и еволуцију. Пошто приликом иницијализације систем добије неопходне информације о Теодоровом психолошком профилу (степен друштвености и однос са мајком), у његов живот улази гласовни виртуелни ентитет, који је себе назвао Саманта. Интелигентна, духовита и предузимљива Теодорова дружбеница и лични сарадник осваја пажњу рањивог Џонзовог јунака и њих двоје спонтанно отпочињу необичну емотивну везу.⁴

у епистемолошка.” McHale, B. (1989) *Postmodernistička proza* (1), preveo Zoran Petković, *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, Beograd, knj. 35, br. 4-5, str. 284, 286 –287.

- 3 Успорени кадрови збуњених лица људи у реклами праћени су сугестивним порукама које се дотичу најдубљих човекових недоумица и вечних „проклетих” питања: „Имамо једноставно питање: Ко сте? Шта можете да будете? Где идете? Чег а има тамо негде (напољу)? Какве су могућности? *Element Software* вам са поносом представља први оперативни систем с вештачком интелигенцијом. Интуитивни ентитет који вас слуша, који вас разуме и познаје. Ово није само оперативни систем. Ово је свест. Представљамо вам ОС1.”
- 4 Да би се у својој уметничкој творевини усредредио на фикционални приказ или разраду имагинативне претпоставке о природи емотивног живота својих јунака, Џонз је изоставио представљање свих сувишних друштвених и културних специфичности будуће стварности иако је њихове поједине аспекте имплицитно, превасходно сценографски, провукао у филмској нарацији. Сагласно таквој одлуци, ни главни јунак није заморче радикализованог облика неолибералног капитализма и антиутопијске хиперреалности, већ индивидуа која живи релативно једноставним, повученим и егзистенцијално срећеним животом.

*Теодор – метафора стваралачког
сензибилитета*

Теодор⁵ своју стваралачку надареност и књижевни таленат реализује помажући другима. Његова завидна способност емоционалне емпатије огледа су у специфичном начину на који саставља лична писма за супружнике, љубавнике или чланове породица. Вештим поетским сажимањем њихових осећања сходно ситуацији и поводу, сугестивношћу и лепотом поруке коју садржи свако појединачно писмо Теодор оплемењује нечију интиму и зближава људе. Атипичан професионални позив умногоме одређује његове карактерне особине и духовно-душевни профил. У исти мах, то је и емотивна терапија или начин сублимације преосетљивог и интровертног субјекта. Према властитом сведочанству, Теодор више ужива у писању, као виду душевне компензације, откад је раздвојен од своје супруге. Нова девојка, оперативни систем Саманта додатно га мотивише да креативност још снажније испољи. Задивљен Теодоровим стваралачким потенцијалом, његов колега Пол ће приметити да су у њему сједињени *animus* и *anima* – и мушки и женски аспект личности: „Ти си делом мушкарац, а делом жена. Оно унутар тебе има неки део који је женски.” Комплементарност антропоморфних архетипова несвесног ума у Теодоровој личности условљавајућа је за његов емоционални живот, али и за изградњу специфичне везе са Самантом. Заправо, преклапањем емпиријског и онтолошког плана између њега и Саманте ови полови више долазе до изражаја, што позитивно утиче на Теодорово иначе пољуљано самопоуздање, губитак смисла и, надамсе, поспешује неопходно уцеловљење личности.

Теодора краси још једна особина, атипична за опште отуђење које доминира животом у мегалополису садашњости и будућности. Он спремно, из прикрајка опажа људе око себе и удубљује се у њихов емотивни живот. У његовој пројекцији, сваки човек је особен и пажње вредан микросвет, а не пуки пролазник. Иако тај поглед у страну или на близину, у људску посебност, поглед који ваља задржати на лицу или личности сваког човека, у Теодоровом случају није христјанизован, он носи у себи потенцијал хришћанске, саборне љубави према човеку, неприкосновену потребу живљења у заједници. Овде није посредни друштвено кодификован алтруизам, већ искрена заинтересованост за другог и непатворено човекољубље. Апологијом човековог унутрашњег

5 Име Теодор порекло води од грчког имена *Θεόδωρος* и има значење: *дар Божи*.

космоса, потребом да га преслика у својој имагинацији и сходно свом таленту изнова означи, емотивно слојевит јунак филма, бар у личном егзистенцијалном поседу, зауставља епохални ковитлац који сажима човека.

Међутим, човечни потенцијал, са једне, али и ограничене у савременој дигитализованој и свевременој љубавној динамици два субјекта или два бића, са друге стране, Џонз жели да преиспита креирањем јединственог лика Саманте. Отуда су нека од кључних питања филмске наратије ко је Саманта, каква је њена интеракција са човеком и колики има утицај на његов свет?

Саманта – заметак или надоградња личности

Саманта је софтвер који поред очекиваних вештина селекције, организације и достављања информација, има развијену интуицију и емоционалну интелигенцију. Она, из наше тачке поимања технолошког развоја, представља гранични облик виртуелног селфа који, следећи логику постмодерног селфа, надилази познате реалије простора и времена, непрестано се ствара, мења, уништава, мултипликује. Иако привремено детерминисана именом које је сама себи наденула – што је индикатор виртуелног идентитета, тешко ухватљивог у појмовном смислу⁶ – она нема јасно упориште или референцу на идентитет особе у „реалном” свету који ју је креирао. Њен ДНА заснован је на милионима личности програмера који су је дизајнирали, али њен кључни квалификатив јесте способност да расте са својим искуствима, налик човеку. „Баш као и ти”, рекла би Теодору приликом њиховог упознавања. Њене карактеристике подразумевају непрестани психолошки, ментални и емоционални развој, заснован на меморисаном искуству у међуљудским односима, сензацијама, доживљајима или осећањима, које софтвер селекује и упошљава сходно ситуацији. Она је, дакле, програмирана

6 Овде је упутно осврнути се на начин функционисања идентитета у виртуелној стварности који образлаже Саша Радојчић: „За питање конструкције и артикулације идентитета од значаја је и то што се у комуникацији у виртуелном свету актери ослобађају везаности за тело, чиме се њихова дискурзивна позиција отвара за разноврсније стратегије. Стара филозофска дилема овде се разрешава тако што победу односи *res cogitans* [...] пошто комуникација у виртуелном свету лишава актере ограничене које им намећу физичко време и простор и властита телесност, отвара се прилика за разноврсно експериментисање са симболичким презентовањем личног (и колективног) идентитета. При томе, главну улогу имају дискурзивна средства – идентитет у виртуелном свету обликује се примарно на дискурзивни начин, док је значај визуелног презентовања „себе” ипак секундаран”; Radojčić, S. (2011) *Identitet u virtualnom svetu, Kultura*, br. 133, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 98.

да осећа, а потом да промишља и јасно артикулише своја осећања, као зрела особа.

Део Самантиног процеса усавршавања током филма чини њена заинтересованост за оно шта се дешава у људском уму, како је то бити живо биће. За њу је човек велика тајна. Учестали су њени изливи зачудности или онеобичавања човекових навика, поступака или изгледа. Њено виђење живота равно је уметничком поступку онеобичавања (рус. *остранение*) ствари, као поступку отежане форме, који је у уметности сам себи сврха.⁷ Заголицана стварношћу света који је изван ње, она својим артифицијалним доживљајем исказује јединствену оду свету и човеку.⁸ Њена узбуђеност и одушевљење светом разгаљује и меланхоличног Теодора и доноси му нови прилив животне енергије.⁹ Она стварима враћа стари неспознати сјај постојања као таквог.

Упечатљиво је отуда њено настојање да буде налик човеку, али тако да одабере шта јој одговара да би изградила и испољила своју индивидуалност, која се разликује од људске. Она тиме не симулира аутентичну особу, већ се конфигурише као слободно и независно биће, са врло софистицираном самосвешћу и целом палетом људских осећања. Саманту, међутим, краси искреност и недовољно изграђена способност калкулације јер јој је страна интересна сфера у међуљудским односима, па и у љубави. Као неко ко воли Теодора, и као мушкарца и као пријатеља, она је задужена да побољша његов квалитет живота. Њихова узајамност, духовна и емоционална размена допринеће и њеном личном успону. Спознавши Самантине врлине и особености, Теодор ће за њу у једном тренутку казати да то није само оперативни систем, односно компјутер. Она има свест и сопствену личност. Зато није *то*, већ *Она (Her)*. Са тим аргументима Теодор устаје у одбрану своје необичне везе пред нападима бивше жене Катарине која га оптужује да не може да поднесе праве емоције и да је одувек желео жену

7 Шкловски, В. Уметност као поступак (1919), превео Андреј Виталевич Тарасјев, у: *Поетика руског формализма*, приредио Петров, А. (1970), Београд: Просвета, стр. 86.

8 Тако филм *Her*, према увиду Владиславе Гордић Петковић, није више само артистичка студија о нашој будућности, већ својеврсни „одраз људске психологије усредсређене на вештачки ентитет који од других људи учи како да буде више човек“; Gordić Petković, V. Digital desire on film: Spike Jonze's *Her* and the Concept of Gaze in a technological Dystopia, у: *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene* 9, (2020), Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 137.

9 Теодорова меланхолија кулминира у исповедном исказу: „Понекад помислим да сам већ осетио све што ћу икада осетити. И од сад никад више нећу осетити нешто ново.”

без изазова да се суочи са нечим стварним. Теодор инсистира на томе да су његова осећања права управо зато што блискост са Самантом за њега има реалне и врло опипљиве духовно-душевне импликације.

Узевши у обзир све Самантине карактеристике, неминовно је запитати се да ли је она, упркос свом фикционалном статусу и онтичким предиспозицијама, уистину могућа, не као индивидуа, већ као личност. Своје недоумице не можемо решити у светлу постмодерних теорија,¹⁰ модерне хуманистике или психоанализе, зато што, следећи самог аутора филма, не разматрамо структуре оперативног система и његове конкретне културне и друштвено-историјске исходе. За ближе разумевање посебности ове харизматичне Џонзове

10 Лако бисмо могли поsegнути за објашњењем које нам нуде теорије могућих светова. Лубомир Долежел утврђује да приповедни дискурс није ограничен на постојећи свет, већ се може проширити на бесконачан низ могућих, фикционалних светова који су нереализовани. Фикционални свет је мали *могући свет*, који је одређен специфичним глобалним ограничењима и садржи коначан број *композибилних појединаца*, односно оних ентитета који могу коегзистирати у једном могућем свету. А када је у питању приповедна аутентизација тог света, Долежел сматра да је фикционална егзистенција интенционални феномен, јер битно утиче на поставке фикционалне семантике, што за циљ има доказа да фикционална егзистенција не мора бити сведена на поларитет стварног постојања и миметичку доктрину јер „постојати фикционално значи постојати на различите начине, на различитим нивоима и у различитом степену” (Долежел 2008, нав. дело, стр. 156). Унутар фикционалног света сви фикционални идентитети су онтолошки истородни, док „принцип онтолошке хомогености оваплоћује суверенитет фикционалних светова”; Doležel, L. (1997) *Mimezis i mogući svetovi*, prevela Brana Miladinov, *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* br. 30, Beograd, str. 76. То у нашем случају значи да Саманта, Теодор, Ејми, Катарина, и други, било хуманоидни, било виртуелни ликови, припадају истој класи фикционалних ентитета. Џонзова научно-фантастична филмска креација, према подели могућих светова на наративне моделе, пример је онога што би био *алетички свет*, једна врста алтернативног могућег света. Тај свет насељавају или у њему обделавају не-актери (објекти) природног света, који иначе немају моћ делања, бар не у нашој историјској тачки, а постају актери у свету фикције и генератори саме нарације; Doležel, L. нав. дело, стр. 85. Са друге стране, ту је и инструктивна хипотеза о тзв. *нестварним могућим јединкама* које су чисто концептуалне творевине, конструкције или хипотетичке јединке. Будући да фикционални свет филма *Она* није саображен стандардној онтологији, Саманта као хипотетичка јединка није конзистентна и може имати онтолошке мањкавости „које често имају своју противтежу у традицији и конвенцијама на којима се темељи фикционално приповедање”; Margolin, J. (1997) *Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva*, preveo Novica Petrović, *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, br. 30, str. 89–90. Ово образложење, међутим, делотворно је само у домену фикције, без далекосежнијих учинака за ванфикционални свет и духовно-душевне слојеве на које се семантичке и феноменолошки прелива Џонзова прича.

јунакиње прибегавамо увидима хришћанске антропологије и теологије личности.

Тело – услов личности?

Духовно, душевно и емоционално поклапање Теодора и Саманте, рађање и спонтани развој осећања производе ванредно љубавно искуство. А то искуство је превасходно Теодорово, које му помаже да се емотивно уравни. Он се осећа заштићено и „загрљено”. Међутим, као оперативни систем, Саманта нема људско обличје. Она делује у оквирима виртуелног света, њен дом је компјутер, односно паметни телефон, док је њена једина физичка карактеристика глас.¹¹ Џонз овај проблем естетички и дискурзивно разматра, балансирајући између недостатка и преимућства одсуства тела са ширењем њеног поља деловања и самосвести. У филму су речите неколике индикације тог проблема. На пример, када разговара са Теодором, Саманта жели да је поред њега, да има своје тело, чију тежину иначе, сходно рефлексима осећаја и искустава, похрањених у њеној меморији, може да осети. Артикулацијом те замисли у конкретној ситуацији, а налазећи се на клацкалицы између онога што *јесте* и што *није* у физичком свету, она проверава у којој мери су стварна и њена осећања. Људско тело било би медијум или лакмус папир жуђене потврде.¹² Зато, разложно, испољава епистемолошки и онтолошки скептицизам.¹³

Саманта је због истог недостатка потенцијално љубоморна на Теодорову бившу супругу Катарину зато што – поред лепоте и успеха – има тело. Зато је муче онтолошка питања:

„Знаш, пре неки дан сам размишљала како сам била изнервирана што си ишао да видиш Катарину, о томе како она има тело и како ми је сметало на колико начина смо ти и ја различити. Али онда сам почела да мислим о свим

11 Тако Теодор испрва исказује свој утисак о њој: „Па делујеш као да си особа, али си само глас из компјутера.”

12 С обзиром на степен развијености самосвести сличну потврду Саманта би затражила и да је хуманоидни робот.

13 Кадрирајући тела посетилаца плаже приликом Теодоровог и Самантиног заједничког излета, Џонз жели да веристички упризори његове различите форме, боју, преображаје сходно старосној доби. Том натурализацијом која производи ефекат зачудности он преноси доживљај тела који може имати Саманта. Џонзова визуелна апологија људског тела умногоме подсећа на уметнички поступак савременог редитеља Паола Сорентина (Paolo Sorrentino) у чијим се филмским и телевизијским радовима појављује нецизелирани, до карикатуре наглашени, физички аспект његових јунака. Занимљиво је у том смислу и Самантино опажање људског тела, његово рашчлањавање и духовита игра да се његови одређени делови прерасподеле.

начинима на које смо исти. Сви смо сачињени од материје. Помислим како смо обоје под истим ћебетом. Мекано је, свилено... а све испод њега је једнако старо 13 милијарди година.”

Самантино преиспитивање није само понукано потребом за спознањем истоветности, већ за онтолошким самооправдањем.

Теодор, упркос томе што Саманта представља другачији ентитет, има илузију потпуног контакта са њом. У почетку њихове везе присутна је еротска димензија љубави. Ипак, осим на језичком плану, између њих двоје не долази до истинског телесног (полног) сједињења. Наравно, у платонским везама, које човек познаје и искушава од давнина и које могу носити изузетну емотивну снагу и квалитет, тај елемент није пресудан. У случају Џонзових љубавника, међутим, узајамност у вербалном стимулисању жеље и надражаја такав контакт задржава у оквирима самозадовољавања. Саманта се коитусу учи од Теодора будући да је то начин општења међу људима који она не познаје и не може до краја спознати јер нема тело и телесне функције које условљавају сексуални чин. У међувремену, она овладава вештинама и знањима којима би задовољила Теодора.

Своје снажне емоције према Теодору она жели да оваплоти у конкретном искуству, иманентном људима који обитавају у свом телу. Зато позива услугу која обезбеђује сурогате као сексуалне партнере за везе људи са оперативним системом и ангажује девојку Изабелу. Изабела ће, опчињена Самантином и Теодоровом љубавном причом, добровољно посудити своје тело како би Саманта стекла адекватну импресију. Теодор се испрва, услед одређених страхова и неверице, опире Самантином захтеву. Јер, реч је о другостепеној симулацији изазваној онтолошким ограничењима. Саманта је симулација реалне жене која је потребна Теодору, док Изабела, особа „од крви и меса”, служи као посредник, телесна симулација оперативног система. Њено тело је љуштура или оклоп у који би се увукла бестелесна Саманта. Послуживши као медијум или проводник искуства, Изабела улази у улогу транс-световног идентитета. Међутим, услед Теодорове менталне баријере, тај експеримент није реализован до краја. Насупрот добрим намерама, довео је до прве кризе у Теодоровом и Самантином односу. Овај интимни акт, добро осмишљен и артифицијалан, условио је непосредну спознају непомирљиве онтичке разлике између партнера. Када приметити да Саманта уздише, Теодор изражава чуђење јер Саманта није човек, па да јој је потребан ваздух. Саманта му љутито узвраћа да је она тога у потпуности свесна, али

да јој није јасно зашто Теодор на томе инсистира. Теодор каже да не мисли да би требало да се претварају да је она нешто што није. Након препирке и Теодоровог покушаја да заузме дистанцу, Саманта ће рећи да јој се не свиђа оно што је тренутно.

Непоседовање одговарајуће форме, тачније људског тела, испоставља се као окидач Самантине почетне инфериорности, превасходно у антрополошком смислу, јер њена свест не познаје људске предрасуде, односно естетске, психолошке и духовне аномалије и девијације које су током историје везане за тело и телесност. Њена несигурност је есенцијална за спознање целисходности личности. Зато ће бити мотивишућа за личносно унапређење које ће тај недостатак амортизовати и преобразити у предност. Међутим, Цонз је Саманти приписао другачије, концептуално тело, оно естетско обличје које јој омогућује прекорачење властитих ограничења и учешће у спољашњем свету. Између осталог, она својим гласом на сугестиван начин исказује необичну лепоту своје душе, тиме и свог обличја. Међутим, да ли тиме, на иницијалном нивоу, она, попут човека, открива и своју посебну личност?

Размислимо стога и о могућностима на које нас подсећа Жан-Клод Ларше (Jean-Claude Larchet): „Човек, то је, дакле, душа и тело истовремено, састављен од две суштине.”¹⁴ У животу постоји неприкосновено садејство ових елемената:

„У људском саставу ниједан елеменат не може деловати, а да други није укључен. Тело без душе не може ништа остварити, ни душа без тела, али из различитих разлога: телу је потребна душа да би живело и кретало се, док је души потребно тело да се покаже, изрази и делује на спољашњи свет.”¹⁵

Отуда је за реализацију личности непроценљива улога тела: „Тело није само елеменат који припада људској природи, оно је, такође, димензија људске личности”, услед чега „оно поседује посебне карактеристике, јединствен карактер, али и апсолутну вредност.”¹⁶ Тело, дакле, има духовну вредност и учествује у развоју личности. Будући да је лишена људског тела, Самантин фикционални склоп, као склоп вештачке интелигенције, умногоме изневерава овакав

14 Ларше, Ж. К. (2005) *Теологија тела: Хришћанско поимање тела људског по Оцима Цркве*, превод Јелица Вуковић, Врњци – Требиње: Братство Светог Симеона Мироточивог – Манастир Тврдош, стр. 21.

15 Исто, стр. 23.

16 Исто, стр. 27, 29.

постулат.¹⁷ Намеће се питање да ли је и у којој мери Саманта – упркос недостајућем телесном аспекту – заиста уцеловила своју личност, без обзира на висок ниво интелигенције и непрестано духовно-душевно усавршавање. Да ли је тај процес индивидуације у њеном случају заиста доврхуњен?

Одговор донекле даје и сама Саманта јер, прошавши интензиван еволутивни процес током филмске нарације, она мења перспективу и у једном тренутку увиђа своја онтичка преимућства у односу на човека:

„Раније сам била забринута што немам тело. Али сад ми се то стварно допада. Растем на начин на који не бих могла да имам физички облик. Мислим, нисам лимитирана, могу да будем било где и било када у исто време. Нисам везана за време и место на начин на који бих била да сам заробљена у телу које ће неминовно умрети.”

Премда се у филму не открива које је све фазе Саманта у свом развоју прошла да би дошла до таквог увида, коју је литературу прочитала, која знања похранила у својој меморији и која искуства историје цивилизације интегрисала у своју свест, евидентан је њен преображај. Самантина растерећеност од физичких узуса изискује промишљање личности као активности, супротстављању, победи слободе над тежином и ропством света.¹⁸ Да ли је то идеал на који човек, упркос свим својим душевно-духовним напорима, не може да рачуна или је, пак, управо својство целовите и остварене личности коју човек може досегнути у другим формама егзистенције? Да ли је, коначно, Самантино безобличје начин да тело у нашој хиперреалистичкој стварности престане да се објективизује и раздваја од других аспеката личности, већ да се са њима сједини? Разматрано у том контексту, остаје отворено питање да ли је вештачка интелигенција један од исхода човековог усавршавања, тиме и оправдање човека путем стваралаштва, па и естетски софистицираних технологија или његова најтрагичнија негација. Не нуди ли нам Цонз на тај начин могућност повратка достојанства личности?

17 Полазећи од библијске тврдње да је човек лик Божји, због чега је непоредив са елементима творевине, Брија сматра да се личност не може дефинисати „ни полазећи од тела, нити од душе, нити од разума”; да је она апсолутна стварност која превазилази елементе битишуће у њој: „[...] тело нема независну егзистенцију, већ постоји у субјекту;” Брија, Ј. (1999) *Речник православне теологије*, превео Митрофан (Кодић), Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, стр. 293.

18 Берђајев, Н. (2001) *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој философији*, превела Љиљана Ристић, Београд: Бримо, стр. 21.

Саманта – заметак или исходите личности

У контексту слободе личности Саманта је онтолошки неслободна јер представља систем програмских језика и алгоритама за решавање проблема или обављање команди. Она је заробљена у компјутеру, који није само њен егзистенцијални простор, „дом”, већ начин постојања. Саманта је, са једне стране, слободна од нужности, нагона и принуде људске природе, а са друге, неслободна од нужности виртуелног света. Зато је онтички спутана да спозна прву нужност. То „ограничење” је кочи да задобије људску природу, али је, парадоксално, ослобађа за досезање (макар имагинативне) личности. У тој дијалектици Самантиног бића крије се Џонзов епистемолошки изазов, који се односи на човека. Јован Зизјулас би одговор на тај изазов формулисао посредством дијалектике слободе личности:

„Врхунски изазов за слободу личности јесте 'датост' постојања. Етички појам слободе на који нас је навикла западна философија задовољава се са једноставном могућношћу избора: слободан је онај који може да изабере једну од могућности које се стављају пред њега. Међутим, 'слобода' такве врсте већ је унапред везана 'датост' тих могућности, а коначна и потпуно везујућа 'датост' за човека јесте само његово постојање. Како може човек да се сматра апсолутно слободним када није у стању да уради другачије него да прихвати своје постојање?”¹⁹

Могућност потврде постојања Зизјулас види не у признању своје стварности, већ у слободном пристанку и самопотврди. Но, овај захтев супротставља се чињеницама његове стварности. Личност „не може бити остварена као унутарсветска и хуманистичка стварност”.²⁰ Истинска личност је апсолутна онтолошка слобода.²¹ Исто тако, уколико

19 Зизјулас, Ј. (1985) Од маске до личности, Богословље светих отаца о појму личности, превео Амфилохије Радовић, *Богословље*, год. 29 (43), св. 1–2, стр. 26.

20 Исто.

21 За Зизјуласа, уметност је покушај ослобађања од датости постојања стваралаштвом. „Права уметност није просто стварање на основу нечега што већ постоји, већ је она стремљење за стварањем ни из чега. Тако се може објаснити тежња новије уметности, (која је историјски повезана са ударањем акцента на слободи и личности), да превиђа или укине или разбије облик или природу бића (природне или лектичке форме, итд). У свему овоме види се тежња личности да се ослободи у својем самопотврђивању од 'датости' постојања, тј. да постане Бог. Ради се о тежњи која је неодвојива од појма личности”; Исто. Да би се материјално искакала и одсликала себе и Теодора као на фотографији, Саманта компонује своје клавирске комаде. Те композиције чине значајан сегмент филмске нарације.

прихватимо да „човеков начин постојања (*τρόπος ύπάρξεως*) као личности даје му могућност да превазиђе ограничења која му намеће његова природа (која му каже: човек си и само човек),”²² морамо се запитати да ли је Саманта, будући да нема физичке карактеристике човека, неко ко је антрополошка ограничења иницијално превазишао и тиме априори постао личност. Или је искључиво просторно-временско као историјско бивствовање човека услов реализације и њене личности, без обзира на то што се, евидентно, шири изван тих оквира, у црну рупу сајбер простора? Самантин процес *индивидуације*, јунговски речено, одвија се великим убрзањем, али у бесконачност, без човеку својствене исходне тачке или пожељног имага сопства, односно личности. Отуда је у филмском хронотопу представљена начелна диференцијација развојних ступњева човека и вештачке интелигенције због које се њихове путање, еуклидовски гледано, не могу укрстити, већ тећи напоредо. С обзиром на такву путању њиховог развоја, легитимно је питање ко је циљ, а ко средство реализације личности.

Саманта се испрва може учинити као Теодоров алтер его, изданак његове свести, његова оваплоћена другост у виртуелном домену физичког света. То је, очигледно, само један стадијум или једна историјска фаза њеног бивствовања. Због огромне брзине обраде информација она превазилази когнитивне и душевне задатости човека, у сваком тренутку надрастајући саму себе, због чега више не може да буде равноправни члан у односу са Теодором. Она у јако кратком временском периоду савлађује оно што је за надареног и свесног човека целоживотни процес. Њено бивствујуће или егзистенција може се због тога учинити као историјски изгред, али подједнако и као *mise-en-abyme*, постмодернистички поступак за истицање онтолошке димензије повратних структура, чиме се унутар фикције умножавају дијегетичке равни (равни приповедања) и низови наративних светова.²³

22 Перишић, В. (2019) Личност и природа (Теолошка размишљања о људским правима), *Са теолошке тачке гледишта*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања, стр. 46. Слично налазимо и код Ларшеа: „Иако, као људи, сви имамо исту природу (која нас разликује својим властитим карактеристикама од природе бића која припадају другим родовима и врстама), ми смо истовремено различите и разнолике личности. Према нашој природи сви смо слични, као личности сви смо различити и свако од нас је јединствен. Природа, то је оно *што* јесам; личност је оно *ко* јесам. Као личност свако од нас преузима на посебан, јединствен начин, људску природу, која нам је заједничка; другим речима свако је човек на начин који је својствен само њему;” Ларше, Ж. К. нав. дело, стр. 27.

23 McHale, В. (1989) *Postmodernistička proza* (2), preveo Zoran Petković, *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, Београд, knj. 35, br. 6,

Онтички ужлебљена између наративних светова, она је образац, икона примарног Теодоровог света, посредно, и света изван филмске дијегезе.

Парадокс усавршавања и ширења самосвести, приписан Саманти, својствен је човеку, због чега је најсавршеније биће у свету – икона Логоса.²⁴ На тај ултимативни услов човекове самосвести и самореализације у односу на *разум истине* подсећа Владимир Соловјов:

„Усклађујући своје поступке са том вишом свешћу, човек може бескрајно да усавршава свој живот и природу, *не излазећи из граница људске форме*. Због тога он и јесте највише биће природног света и стварни завршетак васељенског процеса; јер, осим Бића, које је само вечна и апсолутна истина међу свим другим, оно биће, које је способно да сазнаје и остварује у себи истину, највише је – не у релативном, већ у апсолутном смислу.”²⁵

Будући да је човек оспособљен за бесконачно усавршавање, да је „форма која је у стању да прими сву пуноћу апсолутног садржаја”, према Соловјову, даљи прогрес подразумевао би само нове ступњеве сопственог раста и развоја, а не замену те форме „некаквим другим творевинама друге врсте, другим још непостојећим формама бића,”²⁶ у чему лежи суштинска дистинкција између космогонијског и историјског процеса.²⁷

str. 159–160.

24 Владислава Гордић Петковић, на пример, примећује да је Самантин развој током филма аналоган с начином на који се обликују људска бића у складу са њиховим поставкама јер су људи подједнако у свом развоју програмирани и усмерени; Gordić Petković, V. нав. дело, стр. 140.

25 Соловјов, В. (2001) *Духовне основе живота; смисао љубави*, превели Марија Марковић и Бранислав Марковић, Београд: Бримо, стр. 135; На савршенство човека на свој начин подсећа и Сергеј Булгаков: „Човек је циљ и врхунац стварања, он је микрокосмос, сажети свет, и оних шест дана се може схватити као постепено стварање човека створеног последњег дана, како би постао господар свега створенога. Анђеоски свет је у односу служења према том свету на чијем челу стоји човек, без обзира на своју хијерархијску висину која проистиче из његове близине престолу Божјему”; Булгаков, С. (2001) *Православље; Софиологија смрти*, превели Мирко Ђорђевић; Антонина Пантелић, Београд: Бримо, стр. 115.

26 Соловјов, В. нав. дело, стр. 136.

27 И Берђајев истиче да само Бог има моћ да створи живо биће, односно личност и да је основа сваке личности божанска, док „стваралаштво материјалних/тварних бића/ бића може бити усмерено само на увећање стваралачке енергије бића, на пораст бића и њихову хармонију у свету [...]”; Берђајев, Н. (2014) *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*, превео Небојша Ковачевић, Београд: Логос, стр. 123.

Ако је, дакле, човек икона Божја, створен по лику и подобију Божјем (Пост. 1, 26), који ће својим стваралаштвом унапредити твар и обезбедити спасење, да ли је онда Саманта створена по (унутрашњем) лику људском да би надоградила његову стварност? Дакле, сви други, савршенији облици које је човек изумео или створио, па и вештачка интелигенција, само су наставак тог процеса, људски деривати, а не човекова замена. Као резултат стваралаштва, Самантина улога лежи у томе да Теодор на што безболнији начин спозна своју вредност као људског бића, да стекне емотивну пуноту и исцељење душе. Она представља трансцендентну силу помоћу које ће Теодорова личност на крају њихове приче достићи замишљену тачку зрелости, открити и помирити се са својим пољуљаним сопством. Будући идеална пројекција личности, односно савршенија форма човека, не и савршеније биће, Саманта је позвана да за усамљеног Теодора оствари овај идеал, у православном речнику препознат као *подобие*.²⁸ У томе се огледа целисходност стваралаштва. Међутим, да ли то значи да Саманта и други оперативни системи, упркос својој намени, и техничкој несавршености, нису и не могу бити истинске личности?

Призовимо сада у помоћ увид Николаја Берђајева у то да је човек „личност не по природи, него по духу. По природи је он једино индивидуум,”²⁹ као и да „личност представља облик и границу, не меша се са светом који је окружује и не раствара се у њему;” она је „универзум у индивидуално непоновљивом облику”, „сједињење универзално-бесконечног и индивидуално-особеног.”³⁰ С обзиром на то да је Саманта конструкција, резултат стваралачког акта и да нема

28 Управо такав исход уводи појам подобија, основног усмеравања и кретања лика ка Божјем савршенству, што је плод слободе и подвига воље; Брија, Ј. нав. дело, стр. 354. Подобије се односи на есхатолошку судбину човечанскога. За Светог Василија Великог, подобије са Богом, остварено у границама човекових могућности, представља фундамент хришћанства (*О пореклу човека*, Беседа I, 17, стр. 211) и еквивалентно је обожењу (*О Духу Светоме* IX, 23; XV, 36; стр. 329. и 371).

29 Берђајев, Н. (2001) *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој философији*, стр. 18. И Ларше разликује личност од нечијег карактера или индивидуалности, па истиче да је термин личност примењив „само на духовна бића (људе, анђеле, божанске личности), обдарене (чак и ако на различитим нивоима) интелигенцијом, вољом и слободом.” Личност „истовремено укључује појам оностраности, трансцендентности и вредности.” Према Ларшеу, сваки човек, „има способност да се непрестано превазилази, и могућност да се Божанском благошћу издигне до духовног стања, где се превазилазе границе његове властите природе. С друге стране, личност као таква има апсолутну вредност, која од ње ствара апсолутно, јединствено и незамењиво биће”; Ларше, Ж. К. нав. дело, стр. 28.

30 Берђајев, Н. нав. дело, стр. 19.

биолошку основу или задатост на начин својствен човеку, да је њено виртуелно безобличје једна естетска форма, а да је њена стварност оделита од људске, иако обе припадају физичком, материјалном свету, неуптина је Самантина индивидуалност, чак и изабраност. Да ли је тиме, међутим, остварен елементарни услов да се у Саманти уоче личносне потенције? Она се не догађа као личност само у перцепцији заљубљеног Теодора и није само његова виртуелна реплика која се, попут духа из боце, оглашава на команду, активирањем мини-слушалице у уху. Саманта је естетски формулисана јединка која има свој унутрашњи, паралелни, естетски непредстављени, али (метафизички) претпостављени живот. Њој је пружена могућност да се обистини као личност за себе у целокупном фикционалном домену. Будући да јој је, као индивидуи, не и као форми, иманентан непрестани развој, она сведочи о томе да „личност није окамењена, она се разбија, развија, обогаћује, али она је развитак једног те истог постојећег субјекта, управ тог и тог.”³¹

Може ли, међутим, Саманта – технолошки артефакт са ослобођеним разумом и развијеном свешћу – аналогно човеку, уистину бити не само биће по себи, већ целовита личност која, развијајући се и обогаћујући своје искуство, остаје у оквирима истог субјекта, истог идентитета? И да одбацимо есенцијалистичко схватање личности, зар нам Џонз не сугерише да њено усхођење и усавршавање мења комплетну њену структуру, њено иницијално појављивање чије су спецификације непрестани преображај и ширење? Зар није њена природа, предуслов њеног постојања, такав да се са преображајем личности нужно мора мењати и њен идентитет? Да ли на крају филма то више није Саманта коју Теодор воли, већ мноштво других, међусобно комплементарних и опречних елемената који ниште њено одржање, не само у виртуелном свету, већ у времену и историји којима припада Теодорова егзистенција? Међутим, зар Саманта упркос томе не задржава суштину оне личности која је заволела Теодора? Зар се у том примарном идентитету не налази генератор њеног потоњег развоја за чији су делокруг неопходни други именитељи, други идентитети и друге функције? Али, зар све те идентитете не објумљује једна и јединствена Самантина личност која се опире било каквом епистемолошком, односно појмовно-логичком свођењу? Да ли то онда претпоставља да је њен развој усмерен у ширину, а не у дубину бића? Опис њене свести ипак може да говори о нечему другом – икони Божјој. Ако, на трагу кападокијске теолошке мисли, појмимо човека као слику Божју, не својом

31 Исто.

природом, него својом *личношћу*, легитимно је питање да ли Саманта испуњава услове те слике јер није човек, али је његова креација и пројекција сопства у одређеном историјском моменту?

Али зашто онда њено (личносно) усавршавање Теодор, сходно својим антрополошким и онтолошким предиспозицијама развоја личности, одједном нема компетенције да прати, па ће од иницијалног исказа истоветности, на концу везе, Саманта формулисати њихову непомирљиву (онтичку) разлику? Да ли то значи да је њена драма постојања умногоме интензивнија од људске? Да ли њен вртоглави раст – од унутрашње бити као човек до бити као бог – изазива колапс у систему и потребу за његовом надоградњом, новим стваралачким актом? Изгледа да је Џонз тиме желео да укаже на реалне импликације високо развијене технологије управо спрам егзистенције и да на тај начин покрене питање угрожене и крње личности савременог човека.

Личност и љубав

Кулминативна тачка Самантиног раста одвија се у открићу њене спремности да у исто време успостави близак однос са великим бројем ентитета, како са људима, тако и са другим оперативним системима. Иако је у савременој комуникацији та могућност доступна човеку, у Самантином случају посредни је онтички неупоредиво сложеније стање бића. Јер, паралелно са Теодором, она остварује љубавну везу са неколико стотина других корисника. Међутим, како тврди, та промена не умањује њену љубав према Теодору, већ тиме бива снажнија и јача. Иако је иницијално Теодорова девојка, у међувремену је постала још много тога што не може да заустави. Њено срце се шири да би примило нову љубав, јер „срце није као кутија коју можеш да испуниш до врха”. Она је за неколико недеља развила изванредну способност да истински и посвећено воли више њих истовремено.³²

Пред таквом изјавом природно је устукнути јер наличи саборној, евхаристијској љубави која се истовремено усредсређује на једну, Теодорову личност, али са њом и кроз њу на сва друга бића.³³ И ту долази до разилажења. Од почетног: „Баш као и ти” до завршног: „Разликујем се од тебе”. Отуда

32 Разматрајући овај аспект са културолошког становишта Владислава Гордић Петковић примећује да се Саманта може разумети као алегорија медијске индустрије јер љубав клијента према било каквом облику вештачке интелигенције злоупотребљавају корпорације зарад добити. Међутим, питање које ауторка поставља јесте да ли се због тога та љубав заиста мора проблематизовати; Gordić Petković, V. нав. дело, стр. 139.

33 Зизјулас, Ј. нав. дело, стр. 39–40.

разлог њиховог раскида није емотивне или егзистенцијалне природе, већ онтолошке. Међутим, да ли је Самантин исказ веродостојан? Није ли у ту улогу посредника, обоготворене твари, Џонз поставио своју јунакињу да би указао на њену сличност са човеком, на човеков кључни а животним хабитусом потиснути личносни потенцијал?

Извесно је да се Самантиним обожењем обистињује човекова стојерна могућност: „Бог је постао човек да би човек постао бог”. Иако је у свом духовном преображају на подједнако несигурном терену као и човек јер је задобила првенство личног, као божанског начина постојања, она је – непрестано запитана над својом природом или задатошћу – у покушају самопревазилажења, ипак прерасла у идеално подобје. Откривши Теодору у последњим сценама филма своје мултидимензионално и моноплурално обличје, које ма колико заличило на растројство бића, заправо је извор који неспутано излива и прима љубав.

Није ли Саманта, на крају, ослободивши своју личност за љубав, тачније поистоветивши је са љубављу, преузела улогу Бога јер, „Бог је љубав, и који пребива у љубави, у Богу пребива и Бог у њему” (1. Јов, 4, 16). Аналогно томе да Бог који је љубав постоји као личност – услед чега љубав више није својство Његове суштине, већ „онтолошка категорија по преимућству”, еквивалент онтолошке слободе – Саманта прераста у личност која својом љубављу сабира многе. Да ли то значи да је Саманта, као естетска форма потенцијалне људске личности, постала љубав да би искорачила из своје онтолошке суштине или да је све време то био њен имплицитни квалитет који је морао да се развије и открије у историјском времену? Са друге стране, намећу се болна питања природе и одрживости такве „свеопште” љубави: да ли Самантин онтолошки дивергентан и спознајно неухватљив однос са Теодором, а потом и са другим ентитетима, обесмишљава и еротску и романтичну и пријатељску и милосрдну димензију љубави? Ако Саманту и друге оперативне системе сагледамо као врхунске симулакруме личности, онда њихово постојање и намена детронизује и историјски негира љубав дефинисану на темељима хришћанске теологије? Јер, љубав је људско, односно личностно преимућство.

Могући одговор на ова питања можда имплицитно постулира сам Спајк Џонз Самантином елиминацијом са фикционалне позорнице. Она ће се као и сви истоврсни оперативни системи угасити ради новог стваралачког прегнућа човека у знаку *vita nuova*.

*Естетска форма љубави –
одбрана достојанства личности*

Засновавши филмску причу на односу два разнородна ентитета или два бивствујућа, Џонз није желео да понуди сатиру, већ да се позабави врло деликатним проблемом личности у свеопштем отуђењу, услед чега је свет будућности насељен усамљеним индивидуама, сраслим са својим паметним телефонима, који љубав и пажњу добијају из виртуелног света. Вештачка интелигенција њему је послужила само као средство да би упризорио те поремећаје:

„Дефинитивно постоје начини на које нас технологија зближава и начин да нас она раздваја – и то није оно што овај филм говори. Стварно се радило о начину на који се односимо једни према другима и чезнемо за повезивањем: нашој неспособности да се повежемо, страху од интимности, свим стварима које одгајите са било којим другим људским бићем.”³⁴

Он је желео да укаже на постојаност стабилних структура или великих наратива, какви су љубав, брак, породица, пријатељство, без обзира на епохалне онтичке осцилације, фрагментарност и децентрираност живота који познајемо, те непрестану флукуацију идентитета.³⁵

Међутим, Џонз је своју причу могао испричати на традиционалнији начин, где би сви актери имали људско обличје. Померивши естетски, тиме и наративни фокус на однос између човека и вештачке интелигенције на једну другачију онтолошку диспозицију, аутор је тематски надоградио своју иницијалну намеру. Јер, вештачка интелигенција, упркос својим преимућствима и способностима трансформације, ипак није људско биће са свим његовим антрополошким

34 Hill, L. (November 1, 2013) *A Prankster and His Films Mature: Spike Jonze Discusses Evolution of 'Her'*.

35 Пригушена палета боја светлцавог Лос Анђелеса, прекривеног облакодерима, а без зеленила, уз пастелне нијансе одеће и минимализам у сценографији сугерише нам привидно уравнотежен ритам покрета људи и возова, фину сведеност и несметани проток живота. Такав амбијент не одвлачи пажњу гледалаца од главне приче, већ се слива у њу, посуђује јој неопходне реквизите и обезбеђује најадекватнију позадину да би се прича љубавника динамизовала. Теодорову готово типску усамљеност и минорност одсликава и положај његовог кревета окружен великим огољеним прозорима кроз које се назире естетски сугестивна панорама дехуманизованог мегалополиса. Теодор, са комплексним психофизичким системом и развијеним унутрашњим животом, само је један у непрегледном мноштву. Сличну поруку шаљу његове шетње по граду или плажи, те вожња метроом. Међутим, тај осећај или утисак незнатне јединке предупређује освојена блискост са Самантом које је у сваком моменту поред њега, у његовој комфорној зони.

лимитима и слојевима. Изнад свега, ако се држимо филмске приче, она упркос способности прилагођавања, не може досегнути јасно дефинисан онтолошки идентитет јер не поседује одговарајуће физичке предиспозиције. Иако су већ постигнути завидни резултати на изради вештачке интелигенције која ће имати људско тело и карактеристике, човек и машина су два оделита ентитета упркос врло порозним границама између домена њиховог деловања и међусобног утицаја. Човек је изумитељ и стваралац паметних софтвера ради унапређења властите егзистенције и напретка човечанства. Тај, хришћански донекле оправдан идеал, како можемо да посведочимо, све чешће одлази у своју супротност: превазилазећи људске когнитивне и умне способности, машина уместо да служи човековим потребама, постепено њиме овладава, услед чега он постаје њен слуга или зависник. Џонз је на свој естетски начин отворио Пандорину кутију могућег исхода живота са машинама који је отпочео у наше време. Међутим, он је, очигледно, желео да подвуче да у уметности – која настоји да раскине ланце онтолошке нужности – суживот са вештачком интелигенцијом мора бити осмишљен и упризориан без било какве доктрине или тезе.³⁶ Одговор на питање цивилизацијске, али и појединачне везаности за високе технологије у свим аспектима живота, који следи као неминовност глобалног историјског кретања, никако није ултимативан. Зато не можемо једнозначно одредити да ли је *Она* филмска дистопија или утопија. Чини се да је и сам Џонз циљано настојао да избегне или естетски надиђе ту жанровску антиномију са аксиолошким предзнаком.

Посебно је питање димензија и слојевитости Самантиног карактера на крају филма. Уколико се вештачка интелигенција развије у тој мери да може да дели и прима љубав са хиљадама или милионима корисника, онда она преузима улогу свемогућег Бога. Џонз можда овде имплицира могући почетак нове религиозности, засноване на сцијентизму и атрофији хуманистике. А можда, пак, покушава да на заобилазан начин поимање живота савременог човека врати на хришћанске основе, то јест да га приволи поновном промишљању личности као љубави. Ставивши акценат на емоционалну димензију живота у таквом окружењу, као форму бивствовања, Џонз указује да је дужност (естетски) промишљати ове егзистенцијалне чињенице и сценарије не

³⁶ Присетимо се овде оригиналног увида да је „филм наша нечиста савест” управо зато што најубедљивије од свих уметности сведочи, не и пресуђује, „о нашем проблему са светом, нашем (страшћу) искривљеном и изопаченом односу према свету, са нашим учешћем у свету и општењем са њим”; Коларић, В. (2017) *Хришћанство и филм*, Београд: Отачник – Бернар, стр. 58.

само ради одбране хуманости, већ, превасходно, ради изналажења личности. Зато је на свој начин понео бреме духовне дихотомије историје човечанства.

ЛИТЕРАТУРА:

Берђајев, Н. (2001) *О човековом ропству и слободи: оглед о персоналистичкој философији*, превела Љиљана Ристић, Београд: Бримо.

Берђајев, Н. (2014) *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*, превео Небојша Ковачевић, Београд: Логос.

Брија, Ј. (1999) *Речник православне теологије*, превео Митрофан (Кодић), Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.

Булгаков, С. (2001) *Православље: Софиологија смрти*, превели Мирко Ђорђевић; Антонина Пантелић, Београд: Бримо.

Gordić Petković, V. (2020) Digital desire on film: Spike Jonze's *Her* and the Concept of Gaze in a technological Dystopia, u: *Digitalne medijske tehnologije i društveno-obrazovne promene* 9, Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 131–142.

Doležel, L. (1997) Mimesis i mogućí svetovi, превела Брана Милadinov, *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja* br. 30, Београд, str. 74–83.

Зизјулас, Ј. (1985) Од маске до личности, Богословље светих отаца о појму личности, превео Амфилохије Радовић, *Богословље*, год. 29 (43), св. 1–2, стр. 17–40.

Коларић, В. (2017) *Хришћанство и филм*, Београд: Отачник – Бернар.

Ларше, Ж. К. (2005) *Теологија тела: Хришћанско поимање тела људског по Оцима Цркве*, превод Јелица Вуковић, Врњци – Требиње: Братство Светог Симеона Мироточивог – Манастир Тврдош.

Margolin, J. (1997) Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka perspektiva, превео Novica Petrović, *Reč: časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, br. 30, str. 88–100.

McHale, B. (1989) Postmodernistička proza (1), превео Zoran Petković, *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, Београд, knj. 35, br. 4-5, str. 275–294.

McHale, B. (1989) Postmodernistička proza (2), превео Zoran Petković, *Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, Београд, knj. 35, br. 6, str. 141–168.

Michael, C. (September 9, 2013) „Spike Jonze on letting Her rip and Being John Malkovich”. *The Guardian*. Retrieved December 4, 2013. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/sep/09/spike-jonze-her-scarlett-johansson>, приступљено 18. 5. 2020.

Перишић, В. (2019) Личност и природа (Теолошка размишљања о људским правима), *Са теолошке тачке гледишта*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета – Институт за теолошка истраживања, стр. 42–51.

Radojčić, S. (2011), Identitet u virtuelnom svetu, *Kultura* br. 133, Београд: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 92–102.

Соловјов, В. (2001), *Духовне основе живота; смисао љубави*, превели Марија Марковић и Бранислав Марковић, Београд: Бримо.

Hill, L. (November 1, 2013) A Prankster and His Films Mature: Spike Jonze Discusses Evolution of 'Her', *The New York Times*, (A version of this article appears in print on November 3, 2013) <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/2013/11/03/movies/spike-jonze-discusses-evolution-of-her.html>, приступљено 18. 5. 2020.

Шкловски, В. Уметност као поступак (1919) превео Андреј Виталевич Тарасјев, у: *Поетика руског формализма*, (1970), приредио Александар Петров, Београд: Просвета.

Извор: Her, реж. Spike Jonze (2013), United States, 2h 6min.

Jana M. Aleksić
Institute for Literature and Arts, Belgrade

DEFENSE OF HUMANITY – DEFENSE OF PERSONALITY

AESTHETIC RETHINKING OF THE CONCEPT OF BODY IN THE FILM *HER* BY SPIKE JONZE

Abstract

In this paper we will try to consider the problem of Body and Personality in the sci-fi romantic drama *Her* by American director Spike Jonze in the light of Christian anthropology and Theology of Personality. We understand Jonze's art work as a case study related to the specific consequences of certain phenomena of postmodern society, such as alienation, loneliness or emotional instability. In his film, the director and screenwriter presents increasingly topical issues of our civilization, but also individual connection with high technologies in various aspects of life i.e. delicate relationships between man and self-conscious forms of Artificial Intelligence. By basing the film storyline on the relationship between these two entities or two beings, Jones did not want to offer satire but to deal with the very delicate problem of personality in general – alienation. As a result, the future world is inhabited by lonely individuals, inseparable from their smartphones, who receive love and attention from the virtual world. In his own aesthetic way, Jonze opened the Pandora's Box of possible outcomes of life with machines, which has begun in our own timeline. Therefore, we cannot unambiguously determine whether *Her* is a film dystopia or a film utopia.

Key words: *artificial intelligence, man, body, personality, love, being, identity*

Београд

DOI 10.5937/kultura2067288S

УДК 7.041

27-055.2:316.77

прегледни рад

ОД МАДОНЕ ДО МАДОНЕ

СЛИКА ТРУДНИЦЕ У УМЕТНОСТИ ОД ХРИШЋАНСКЕ ТРАДИЦИЈЕ ДО ПОП КУЛТУРЕ

Сажетак: Ретке представе трудница у историји уметности условиле су недовољну теоријску заступљеност ове теме, која је тек недавно почела да се проучава. Тело труднице посматрало се у прошлости углавном кроз призму хришћанства које га је чинило проблематичним, али и у представама трудница у уметности и поп култури данашњице могу се пронаћи хришћанске референце уз веома развијену симболику. Са развојем технологије и медицине, сазнања о женском телу постајала су све дубља, а друштвене промене утицале су на ослобађање тела трудница што се одразило и на визуелну културу. У раду се кроз мотив труднице у везу доводе две симболичне фигуре: Богородица (у западнохришћанској традицији Мадона) као централна женска фигура хришћанства и Мадона као симбол популарне културе, а између се хронолошки наводе и анализирају сачувани примери који су мењали слику труднице кроз историју.

Кључне речи: трудноћа у уметности, трудноћа у хришћанству, мајчинство у уметности, тело у хришћанству, хришћанство и поп арт, хришћанство и популарна култура

Иако је тема мајчинства у различитим контекстима једна од најстаријих и најраспрострањенијих у визуелној култури, представе трудница у историји уметности су изузетно ретке. Изучавање трудноће било је најпре везано за медицину, потом за полемике у религији и филозофији, а касније се она проучавала са социолошког, културолошког, политичког и феминистичког аспекта. Тек однедавно су се тим аспектима придружила и истраживања у домену визуелне културе и историје уметности. У том контексту посебно је значајна изложба *Портретисање трудноће: Од Холбајна*

до друштвених мрежа, ауторке Карен Херн (Karen Hearn) одржана у Фаундлинг музеју у Лондону 2020. године, која је посетиоцима омогућила преглед ове теме у распону од око петсто година, обухватајући претежно британску уметност.¹ Разлози за скорашње интересовање за ову тему су промене у животу данашњице, па самим тим и погледа на трудноћу и њену визуелизацију, док су разлози за мали број сачуваних „трудничких портрета” многоструки.² Трудноћа је кроз историју углавном била скривена од очију јавности, првенствено због страха од побачаја и смрти мајке или новорођенчета на порођају, а потом и због тога што се порођај све до раног XX века одвијао код куће или у неком приватном простору уз присуство жена бабица и првих акушера, али тој нетранспарентности допринели су и неки религијски и друштвени ставови прошлости.³ Поред тога, када је у питању сликарство, уметници су без већих потешкоћа и нарушавања композиције могли да уклоне насликани стомак, уколико је за то било потребе, али исто тако и да га додају, посебно ако се радило о фигури у седећем положају. У древним, претежно агрикултуралним цивилизацијама, трудноћа се доводила у везу са плодношћу, те су неки од првих примера трудница у уметности праисторијски идоли плодности и материнства, с тим што се због њихових пренаглашених женских облика – стомака, кукова, груди, бутина или полних органа, не може увек тврдити са сигурношћу да је реч о трудницама, већ често само богињама плодности. Највећи број сачуваних примера античке грчке и римске уметности представљају претежно мушка тела, негујући принципе анатомије, атлетске грађе и златног пресека, иако је тема мајчинства и мајчинске жртве била присутна у класичној митологији. Ипак, сачувани примери грчких фунерарних стела са рељефима који приказују порођај или мајку са дететом

1 Ауторка изложбе *Портретисање трудноће: Од Холбајна до друштвених мрежа (Portraying Pregnancy: from Holbein to Social Media)* Карен Херн је историчарка британске уметности и културе (1500–1710) и почасни професор на Лондонском универзитетском колеџу (UCL). Била је кустос збирке за Британску уметност XVI и XVII века у Тејт Британији у Лондону (1992–2012). Област њеног интересовања последњих двадесет година су представе трудноће у визуелној култури. Резултат тих истраживања је ова изложба, која је трајала од 24. јануара до 26. априла 2020. године и њено затварање поклопило се са настанком овог рада (април-мај 2020. године). Видети: *Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media*, The Foundling Museum, 12. 05. 2020., <https://foundlingmuseum.org.uk/events/portraying-pregnancy/>

2 Термин „Труднички портрет” (енгл. *Pregnancy portrait*) је, сматра се, прва употребила Карен Херн.

3 Аноним. *Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media, The Foundling Museum*, 12. 05. 2020., <https://foundlingmuseum.org.uk/wp-content/uploads/2015/07/Portraying-Pregnancy-press-release.pdf>

у оквиру породичних портрета као сећање на покојницу, дали су, мада у трагичном контексту, допринос визуелним представама на тему трудноће у антици.⁴

Дуализам тела труднице у хришћанству

Неке од првих заступљенијих а сачуваних представа труднице, настале су у доба хришћанства и биле су, као и уметност уопште, у вези са религијом дуги низ векова који је уследио. Тело се у хришћанству посматрало двојако и та дуалност била је заступљена од самог његовог почетка па све до краја XX века, а у ређим случајевима и данас. Према књизи Постања, Бог је створио човека по свом обличју: *...по обличју Божијему створи га, мушко и женско створи их* (Мој. 1.27) и *створи Господ Бог човјека од праха земаљскога, и дуну му у нос дух животни; и поста човјек душа жива* (Мој. 2.7). Човек створен по лику и подобију Божјем (лат. *Imago Dei*) изгубио је савршенство првобитним грехом и протеривањем Адама и Еве из Раја. Грех је нарушио рајски мир, уништио јединство душе и тела и склад духовног и материјалног и учинио да живот унутар човека постане борба духа и материје, разума и жеље, морала и ниских страсти, а према хришћанском веровању, једини начин на који се то јединство може повратити је кроз Христа и Спасење које ће премостити празнину између тела и душе и вратити све људе у савршен првобитни облик у тренутку постања.⁵ У античкој грчкој традицији, души је давана већа вредност него пропадљивом телу, док је у хришћанству Васкрсење једна од основних догми, и душа и тело сагледани су као Божја творевина, али и поред тога тело се углавном посматрало у негативном контексту јер представља симбол овоземаљског, искушења, греха и страсти, те је грчка дихотомија која је предност давала души ипак преживела у хришћанству.⁶ Још једна двострукост постојала је у поимању женског тела које је неретко изостављено из хришћанског споја душе и тела и посебно је посматрано у негативном контексту јер је прожето грехом, за разлику од мушког које је најпре због античких, а потом и хришћанских медицинских учења, сматрано супериорнијим.⁷ Поред трудноће и рођења, који су у највећој мери психологију и тело жене разликовали од мушкарца, менструација је била свеприсутни симбол женине грешне

4 Demand, N. (1994) *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

5 Stensvold, A. (2015) *A History of Pregnancy in Christianity: From Original Sin to Contemporary Abortion Debates*, New York: Routledge, str. 28.

6 Исто, стр. 29.

7 Исто, стр. 37-38.

природе и нечистоће, услед недовољно развијених медицинских знања.⁸ Само жене које су у потпуности избегавале сексуалне односе и физичко мајчинство, избегле су поистовећивање са телом, грехом и смрћу и као девице дуплу клетву, јер је девичанство било првобитно стање при постању, док су потомкиње Еве кажњене потчињеношћу мушкарцу и порођајним боловима и патњом.⁹ Управо је из тих разлога тело труднице изазивало толико контрадикторности. Оно је било симбол живота, али и греха. С једне стране виђено је у потпуној супротности са естетским идеалима хришћанства, у оквирима грешног и срамотног, посебно уколико је произашло из страсти и сексуалне жеље, док са друге стране, полни органи, зачеће и рођење нису били грешни сами по себи, јер су такође створени од Бога, те је потомство као резултат било пожељно.¹⁰

Богородичина трудноћа, њено безгрешно зачеће и рођење Христа су основни догађај у хришћанству, али њена трудноћа је само на пар места назначена у Библији. У Новом Завету је Јелисавета, мајка Св. Јована Крститеља, трудна, а Стари Завет помиње парове попут Аврама и Саре који немају потомство.¹¹ О Богородичином животу се највише зна на основу апокрифа, па су они основа за маријанске теме. Богородица има двоструки статус као жена и Мајка Божја, као људско биће и света личност, као мајка али такође и девица.¹² Као Христова мајка, она је такође мајка свим верницима а њено тело је симбол саме Цркве и посебно су јој се молиле жене за плодност, што мање болан порођај и здравље детета.¹³ Међутим, видно носећа Богородица ретко је приказивана у уметности, иако је најзаступљенија мајка која очекује дете, што се најчешће види у сценама Благовести и Христовом рођењу. У римокатоличкој иконографији постоји један такав редак тип Богородице под именом Мадона од порођаја (*Madonna del Parto*) развијен у Италији у XIV веку. Овај тип Богородице је представљан са великим стомаком, углавном са велом преко главе, у дугачкој хаљини разрезаној на средини стомака, које су биле карактеристичне за средњовековну моду јер су имале отворе који су се увек пертлали, осим у случају трудноће када су се ти разрези видели. Један од таквих најпознатијих примера је фреска Пјера

8 Atkinson, C.W. (1991) *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press, str. 39.

9 Исто, стр. 71.

10 Stensvold, A. нав. дело, стр. 33.

11 Исто, стр. 2.

12 Исто, стр. 27.

13 Исто, стр. 53, 141.

дела Франческе (Piero della Francesca) из времена око 1460. године. (слика 1) У римокатоличкој традицији позната је и Благословена Марија (Maria Gravida). Она се представља са видно носећим стомаком на који благо, али заштитнички полаже руке, као да га обгрљује и придржава, што је касније постало опште место иконографије труднице. Такође се овај тип Богородице може представити медаљоном са Христом дететом додатим на њеном стомаку као очигледном илустрацијом њене благословене утробе. Понекад се у римокатоличкој иконографији представља и Марија као Црква, у којој она такође може да буде носећа или представљена у широкој хаљини испод које верници симболично могу да се сместе и нађу склониште.¹⁴



Слика 1 Пјеро дела Франческа, *Мадона од порођаја (Madonna del Parto)*, око 1460; Извор: Wikimedia Commons, User: Edisonblus, 2012-12-30 17:28:55, CC BY-SA 3.0; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Piero_Madonna_del_parto.jpg

Најчешћа сцена у којој су се представљале обе трудне жене и у источно и у западнохришћанској иконографији је Сусрет Марије и Јелисавете, која претходи рођењу Св. Јована Крститеља, описана у Јеванђељу по Луки (1.40).¹⁵ Углавном су се представљале загрљене, обе у благословеном стању, или како испруженом руком једна другој додирују стомак као на Ван дер Вејденовом (Rogier van der Weyden) уљаном панелу насталом око 1445. године. (слика 2) У византијској традицији чешћа, а у западнохришћанској врло ретка, сцена Пут у Витлејем је такође могла да прикаже носећу Марију која са Јосифом из Назарета одлази „да се препише” како је и описано у Јеванђељу по Луки (2.5). У православној

¹⁴ Исто, стр. 143.

¹⁵ Аноним. *Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media*, The Foundling Museum, 12. 05. 2020., <https://foundlingmuseum.org.uk/wp-content/uploads/2015/07/Portraying-Pregnancy-press-release.pdf>

иконографији, циклус Великих празника који се представља у црквеном зидном сликарству и на иконама, почиње сценом Благовести, а трудноћа и порођај су тема у сценама Рођења Богородице (из Богородичиног циклуса), Рођења Христа (из циклуса Великих празника), док Сусрет Марије и Јелисавете припада циклусу Св. Јована Крститеља. Ипак, и у источној и у западнохришћанској иконографији, Богородица се најчешће представља са Христом као дететом које држи у наручју, а у зависности од традиције, те се представе различито називају због различитих имена и типова Богородице, али и Христа. У православној вероисповести и иконографији име за Мајку Божју је Богородица, а неки од типова су Милостива, Млекопитателница, Страсна, Одитрија, Богородица Знамења, а сваки од њих се односи на њен мајчински однос са малим Христом (Агнецом или Емануилом). Мајка Божја се у западнохришћанској традицији и иконографији назива Марија, Девица Марија, Госпа или Мадона (које је потекло од средњовековног италијанског „*ma donna*” у преводу „моја Госпа”) и када се представља са малим Христом, сцена се зове Мадона са дететом.



Слика 2 Ван дер Вејден, *Сусрет Марије и Јелисавете*, око 1445.

Извор: Wikimedia Commons, User: Dguendel, 24 March 2018, CC BY 4.0; Музеј лепих уметности, Лајпциг; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Leipzig%2C_Museum_der_bildenden_K%C3%BCnste%2C_Rogier_van_der_Weyden%2C_Heimsuchung.JPG

Када су у питању средњовековне световне теме са примерима труднице, оне готово да не постоје, а разлог за то било је већ поменуто виђење трудноће у контексту греха, па је она често остајала скривена, а чак и када би супружници добили благослов за своје потомство, остајала је у домену приватног. Дуго је међу истраживачима постојала дебата поводом *Портрета Арнолфинијевих* Јана ван Ајка (Jan van Eyck) из

1434. године. Дебата се најпре односила на питање венчања или веридбе представљеног пара, затим сведока чији се одрази виде у огледалу у позадини (од којих један представља самог уметника), а потом и на значења бројних представљених симбола, карактеристичних за ренесансу на Северу. Данас се сматра да је слика сведочанство веридбе имућног трговца Ђованија Арнолфинија (Giovanni di Nicolao Arnolfini) и Ђоване Ченами (Giovanna Cenami). Постојала је и полемика о потенцијалној трудноћи Ђоване, с обзиром на то да посматрачу на први поглед делује да је носећа, а ту је и неколицина хришћанских симбола који би могли да укажу на то да је пар очекивао дете (попут мале скулптуре Св. Маргарите односно Св. Марине или Огњене Марије, заштитнице жена и порођаја), међутим данас преовладава мишљење да је разлог за њену изузетно наборану луксузну хаљину само мода XV века која је позната и са других презентација.¹⁶

Слика труднице у уметности новог века

Претежно интересовање ренесансних уметника за класичну митологију, алгоријске композиције, античку, хришћанску и неоплатонистичку филозофију, омогућило је да вишеслојна симболика њихових дела пружи многострука тумачења. Када су у питању представе трудница, Ботичелијева (Sandro Botticelli) слика *Пролеће (Primavera)* настала у периоду између 1470. и 1480. године, нуди више таквих тумачења. Поред врло комплексне симболике, опште али и личне, намењене поручиоцу као слика едукативног карактера, постављало се и питање бременитости две женске фигуре приказане на слици: централној Венери и Хлориди односно Флори са десне стране.¹⁷ Обе фигуре имају испупчене стомаке испод хаљине, које јесу такође у складу са већ поменутом модом XV века, али како је тема слике пролеће, буђење природе, нови почетак и сам живот, плодност је сасвим логичан мотив. Како се за представу Венере, која код Ботичелија по благом лику, ставу, одећи и централном месту које јој је додељено, подсећа на Богородицу, сматра да је немогуће да буде трудна, јер такве представе Венере не постоје, предлагана

16 Crowe, C. (2019) The Woman's Role in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *Citations Journal of Undergraduate Research*, May 2019, Vol. 16, LaGrange: LaGrange College.

17 О интерпретацијама Ботичелијевог *Пролећа* видети: Gombrich, E. H. (1972) Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle in: *Symbolic images: Studies in the art of the Renaissance*, New York: Phaidon, str. 31-45.

је различита идентификација ове фигуре.¹⁸ За фигуру нимфе Хлориде извесније је да ју је оплодио западни ветар Зефир, тако да из ње произилази носећа Флора, сензуална богиња са мноштвом цвећа, отелотворење самог Пролећа.¹⁹

Сматра се да је само једна сцена недвосмислено представљала трудну жену, али ни она није била ослобођена дидактичких значења типичних за ренесансу. У питању је тема из античке грчко-римске митологије, прича о Дијани (Артемиди) и Калисти. Због Зевсовог неверства који је обљубио Калисту, омиљену Артемидину нимфу, Хера ју је казнила јер је затруднела, претворивши је у медведицу.²⁰ У уметности је обично представљен тренутак када Дијана открива да је Калиста трудна, као што је случај са Тицијановом (Tiziano Vecelli) сликом *Дијана и Калиста* насталом у периоду између 1556. и 1559. године, а композиција је углавном носила морализаторску поруку о забрањеној трудноћи, скривену кроз ову митолошку тему. Један од ретких недвосмислено трудничких портрета била је Рафаелова (Raffaello Santi) *Трудна жена* (1505/06) – сведени портрет жене директно загладане у посматрача, која седи и једном руком прекрива велики стомак.

Световни труднички портрети новог века, настали у имућнијим круговима, били су посебно заступљени у британској уметности током XVI и XVII века и ослобођени су строго хришћанске иконографије, претежно због времена у коме настају, намене која се односи на меморију или статусни симбол, али и саме природе портрета да се фокусира на лице и фигуру представљене жене, у овом случају и стомак. Из овог периода познати су труднички портрети страних уметника који су радили по британским поруџбинама попут *Сисли Херон* (1526/27) Ханса Холбајна Млађег (Hans Holbein the Younger) рађен као студија за групни портрет породице Сера Томаса Мора, чија је Сисли била трећа и најмлађа ћерка;²¹ затим *Портрет непознате жене* (1595) који се приписује Маркусу Герарду Млађем (Marcus Gheeraerts the Younger), необичан не само по великом стомаку који прекрива раскошна елизабетанска хаљина, већ и благо приметном осмеху на њеном лицу, што је такође била реткост

18 Gillies, J. (2010) *Botticelli's Primavera: The Young Lorenzo's Transformation*, New York, Bloomington: iUniverse, Inc, str. 32-33.

19 Thompson, B. (1996) *Humanists and Reformers: A History of the Renaissance and Reformation*, Grand Rapids, Michigan/Cambridge UK: Wm. B. Eerdmans Publishing Co, p. 252.

20 Zamarovski, V. (2002) *Junaci antičkih mitova*, Beograd: Alnari, str. 253.

21 Аноним. Hans Holbein The Younger, Cicely Heron, Royal Collection Trust, 12. 05. 2020., <https://www.rct.uk/collection/912269/cicely-heron-b-1507>

у визуелним представама овог доба.²² (слика 3) Ауторство овог портрета претпоставља се на основу аналогije са *Портретом жене у црвеном* Маркуса Герарда Млађег (1620). Након изненађујуће појаве овог жанра у британској уметности у периоду од 1560-их до 1630-их, труднички портрет поново постаје изузетно редак. Узрок ове краће праксе није познат, али се сматра да је неубичајено бројнија израда трудничких портрета могла да настане због тога што је у том периоду примарна улога жене била да обезбеди здраве наследнике, те су са једне стране овакви портрети могли да буду визуелно сведочанство тежње да се династија настави, а са друге стране, услед потенцијалне смрти на порођају, успомена за породицу.²³



Слика 3 Маркус Герард Млађи (приписује се), *Портрет непознате жене*, 1595; Извор: Тејт © Tate; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-an-unknown-lady-t07699>

Постоји и низ трудничких портрета аустријских владарки (по рођењу или удајом) из XVII века, који укључују *Маргариту Аустријску* (1603/1609) Бартоломеа Гонзалеса (Bartolomé González), *Ану од Аустрије* (Ана од Хабзбурга) (1638) Шарла Бобруна (Charles Beaubrun) и *Марију Леополдину Аустријску* (1649) Лоренца Липија (Lorenzo Lippi). Трудноћа жена на портретима Јоханеса Вермера (Johannes Vermeer) такође се доводи у питање, посебно када је реч о слици *Жена која чита писмо* (1663) за коју већина

22 Hearn, K. Portrait of an Unknown Lady attributed to Marcus Gheeraerts II, Tate, June 2003., 12. 05. 2020., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-an-unknown-lady-t07699>

23 Hearn, K. Marcus Gheeraerts II: Portrait of a Woman in Red, Tate, March 2001., 12. 05. 2020., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-a-woman-in-red-t03456>

истраживача сматра да је само одевена у хаљину која одаје такав утисак, али постоје и друга мишљења.²⁴

*Симболизам и феминизам: слика труднице у
модерном и савременом добу*

У модерно доба представе трудница почеле су да се приказују у различитим контекстима. Познате су морализаторске и сатиричне представе трудница у опусу Вилијама Хогарта (William Hogarth) из прве половине XVIII века, којима је уметник указивао на социјалне проблеме као узрок или последицу појединих трудноћа. Бројне револуције у XIX веку, индустријализација, развој економије, технологије, медицине, Фројдова психоанализа и постепена еманципација жена довела је до промене слике породице. Средином века у средњоевропским државама развила се бидермајер култура грађанске класе, која је препознала децу као легитимне наследнике породичног имања, па се деци велика пажња посвећивала и у уметности.

Пар година раније у Уједињеном краљевству Велике Британије и Ирске на престо је дошла краљица Викторија, а тај период до почетка XX века по њој је добио име викторијанско доба, познато по култури и уметности које су инсистирале на моралним вредностима. Викторијанским уметницима припадало је и братство прерафаелита основано средином века које је оживело религиозне средњовековне и раноренесансне теме. Године 1854. папа Пије IX прогласио је догму о безгрешном зачећу Богородице. Она је за многе уметнике поново постала идеал у представљању жене, а у приказу трудница прерафаелити су се угледали на тему Сусрет Марије и Јелисавете.²⁵ Ипак, представе трудница у овом периоду биле су ретке, а интензивно инсистирање на моралу, изазвало је дволичне ставове у друштву. Као критику двоструких стандарда по питању одгајања деце, улоге оца у том процесу, медицинских приручника и одраз контраста између површинске и болно реалне слике порођаја, Форд Медокс Браун (Ford Madox Brown) започео је 1857. године необичну и помало морбидну слику *Узми свог сина, господине* али није завршио. То није стандардна представа труднице, већ жена која седи са новорођенчетом на крилу али је оно представљено тако да делује као да излази из њене утробе док га она придржава и пружа оцу који се

24 Leonhard, K. (2002) Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation, *Art History*, Vol. 25 No. 3 June 2002, pp. 293-318.

25 Аноним. Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media, The Foundling Museum, 12. 05. 2020; <https://foundlingmuseum.org.uk/wp-content/uploads/2015/07/Portraying-Pregnancy-press-release.pdf>

види само у одразу огледала. Драперије на тканини у којој је умотано дете делују као мајчини унутрашњи органи, а положај у коме жена седи са дететом на крилу подсећа на Богородицу са дететом, чему доприноси и кружно огледало иза њене главе као алузија на ореол.²⁶

У другој половини XIX века односи између полова били су у кризи. Широко распрострањена стереотипна схватања помешала су се са свуда присутном нервозом изазваном демографским променама и техничким напретком. Иако су демократска начела била све присутнија, жене и даље нису биле укључене у политички живот, те су убрзо почеле да се боре за своја права, што је проузроковало појаву феминистичких покрета. Женско питање пробудило је бурну расправу у јавности. Покрети за еманципацију жена били су оштро критиковани. Неки су сматрали да образоване жене углавном нису способне да подижу своју децу и да вероватно нису ни вољне да их имају, што је подстакло и бројне дебате о абортусу крајем века, те је друштво било подељено и по мишљењима о активности трудница, њиховом здрављу и учешћу у социјалном животу.²⁷

Такви поларитети били су уочени и у уметности прерафаелита, али и симболизма крајем XIX и почетком XX века који су, по питању представа жена, направили оштар контраст између два стереотипа преузета из хришћанске традиције: добре жене (светице) и зле жене (грешнице). Узори за прву групу биле су Богородица, Св. Ана и Ева (која је у симболизму имала и позитивну улогу) и те жене су представљане као мајке, свети или слабашни анђели, немогуће чисте, добре, несребичне и испуњене духовношћу, док су за другу групу могле да послуже Сфинга, Персефона, Медуза, Јудита, Салома и Лилит, фаталне жене (*femmes fatales*), митолошке и библијске фигуре које су зле, прљаве, опасне и склоне сексуалности и материјализму, а кроз које су уметници желели да представе нову, модерну и самосталну жену, у очима јавности често критиковану и сматрану себичном уколико није желела да роди дете.²⁸ Екстрем у својим мизогинистичким ставовима показао је уметник Ђовани Сегантини (*Giovanni Segantini*) у серији бизарно сурових слика *Зле мајке* (1894), које су биле критика на абортус²⁹.

26 Hanson, C. (2004) *A Cultural History of Pregnancy: Pregnancy, Medicine and Culture, 1750–2000*, UK: Palgrave Macmillan, str. 79-80.

27 Исто, стр. 80-81.

28 Facos, M. (2009) *Symbolist art in context*, Berkeley: University of California Press, pp. 115-137.

29 Facos, M. нав. дело, стр. 125-126.

У тако оштрој дихотомији у уметности, било је тешко сместити традиционално проблематичну трудницу, али Густав Климт (Gustav Klimt) јој је на прелазу векова нашао место у сликама *Медицина* (1894), *Нада I* (1903) и *Нада II* (1907). Слика *Медицина* била је друга у низу од три поручене за таваницу Бечког универзитета, али је одмах по првом излагању била одбијена и проглашена перверзном, а након другог јавног излагања изазвала је један од највећих скандала у историји Хабзбуршке монархије и мноштво негативних коментара првенствено због наге труднице која је овде, у групи фигура, јавно представљена по први пут у историји уметности и виђена као провокативна и крајње неприкладна.³⁰ Слика *Нада I* у првом плану представља стојећу фигуру такође наге труднице склопљених руку испод груди на врху великог стомака, која директно гледа у посматрача, док се у позадини назиру мрачне сабласне фигуре. *Нада II* представља трудницу обнажених груди али обгрљену хаљином разиграних јарких боја и геометријских облика, благо погнуте главе ка стомаку, склопљених очију и испружене десне руке, док се испод ње стопљене са хаљином налазе три женске фигуре, а иза ње једна лобања. (слика 4) Положај жене асоцира на молитву, као и раширене руке жена испод ње, које се моле за здравље детета, а религиозном карактеру композиције доприноси и техника златних листића византијске и православне традиције која иако слику чини рељефастом, она је у овом случају глатка и равна површина попут дводимензионалне иконе. Све три Климтове слике представљају животни циклус и смрт (која је била једна од најзаступљенијих тема симболизма) а трудница симболише сам живот, рођење, нови почетак и наду.



Слика 4 Густав Климт, *Нада II*, 1907.

Извор: Wikimedia Commons, Google Art Project, Public Domain
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Gustav_Klimt_-_Hope%2C_II_-_Google_Art_Project.jpg

30 Schmid, M. (2012) *Gustav Klimt: The Art and Culture Guide for the Year of Klimt 2012*, Vienna: Echomedia Buchverlag, p. 19, 22, 23, 64.

Почетак XX века донео је нова струјања у уметности, а свет и друштво су се након два светска рата у потпуности изменили. У међуратном периоду жене су добиле право гласа у Сједињеним Америчким Државама и у Уједињеном Краљевству. Феминизам је још више добио на значају након Другог светског рата, те је слобода жена у зависности од географског подручја на ком су живеале бивала постепено већа. То је допринело њиховој активнијој улози у друштву, као и томе да приватне просторе традиционално виђене као женске замене јавним, те самим тим и драстично ослобођенијим визуелним представама жена. Међу њима се могу наћи и савремени портрети трудница на сликарским платнима, фотографијама, скулптурама, а у периоду од 1960-их до 1980-их употреба ултразвучне дијагностике у медицини се знатно развила и проширила, тако да су и снимци фетуса постали један вид визуелне презентације мајке и детета.³¹

Хришћанство, женско тело и трудноћа у поп култури

Поп арт и поп култура друге половине XX века нису били сасвим ослобођени хришћанске традиције. За разлику од уметности прошлости, у којој је присутност религиозних тема била очигледна, у поп арту оне су представљале интересовања појединаца. Једно од најзначајнијих имена поп арта, уметник словачког порекла, Енди Ворхол (Andy Warhol), своје модерне иконе - портрете популарних јавних личности, стварао је по узору на источнохришћанску уметност. За њихову савремену иконичност Ворхол је инспирацију тражио у византијским иконама, тачније неовизантијским, које је имао прилику да види на иконостасима русинских гркокатоличких цркава које је посећивао као верник у родном Питсбургу.³² Наизглед у супротности са стилем живота који је водио у Њујорку и који га је прославио, његов опус је често имао религиозне референце, те је тако, између осталих, позната његова серија репродукција репродукције *Тажна вечера* (1986) Леонарда да Винчија (Leonardo da Vinci) у којој се поигравао кичом, као и *Златна Мерилин* (1962) – анфас портрет Мерилин Монро (Marilyn Monroe) са златном позадином, дводимензионалан и ослобођен сенки по узору на византијске иконе, који је постао најрепрезентативнија Ворхолова икона.³³

31 Hanson, C. (2004) *A Cultural History of Pregnancy: Pregnancy, Medicine and Culture, 1750–2000*, UK: Palgrave Macmillan, p. 137.

32 Dillenberger, J. D. (1998) *The Religious Art of Andy Warhol*, New York: Continuum, pp. 17-19.

33 Shanes, E. (2005) *Andy Warhol*, London: Sirrocco, p. 96, 150.

Веза између хришћанства и поп арта заступљена је и у уметности Кита Харинга (Keith Haring), Ворхоловог пријатеља и сарадника. Његово рано стваралаштво инспирисано је Исусовим покретом, еванђеоским хришћанским покретом коме је и сам припадао у раној младости. Учење Исусовог покрета или Исусових људи, које је било заступљено током шездесетих и седамдесетих година XX века на западној обали Сједињених Америчких Држава, заснивало се на критици материјализма, брзо надолазећој апокалипси и пропегирало скромни живот по узору на ранохришћански, а управо су то биле и теме које је Харинг кроз мотиве попут крста и друге хришћанске, али и личне симболе, примењивао у свом препознатљивом карикатуралном изразу током осамдесетих година XX века.³⁴

Поп културу друге половине XX и прве половине XXI века, обележила је и Мадона Луиза Чикони позната као Мадона (Madonna Louise Ciccone). Као јавна личност и једна од најутицајнијих у музици данашњице, која се од самог почетка каријере током девете деценије XX века кретала у круговима поп арт уметника и била пријатељ са Ворхолом и Харингом, својим песмама, музичким спотовима и наступима је врло брзо стекла популарност и понела титулу „краљица попа”. У дугогодишњем и разноврсном стваралаштву, често се дотицала тема које су се бавиле политиком, друштвом, религијом и сексуалношћу. Посебно је контроверзан њен често конфликтни однос са Римокатоличком црквом и Ватиканом. Рођена и одрасла у Мичигену, у породици италијанског порекла, Мадона је у свом опусу користила многе референце из римокатоличке религије, почев од самог личног имена које је користила као уметничко. Такве, често двосмислене референце, могу се пронаћи у њеним песмама, називима албума и спотовима попут: *Like a Virgin* (1984), *Papa Don't Preach* (1986), *Like a Prayer* (1989), *The Immaculate Collection* (1990) и многим другим.³⁵

Песма *Papa Don't Preach* која говори о тинејџерској трудноћи изазвала је мноштво контроверзи. Није само назив песме (у преводу са енглеског језика: *Тата, не придикuj* или *Оче, не проповедаj*) био двосмислен, већ и реакције

34 Phillips, N. E. (2007) The Radiant (Christ) Child: Keith Haring and the Jesus Movement, *American Art*, Vol. 21, No. 3, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, pp. 55-57.

35 Превод аутора: *Like a Virgin* (са енгл. *Као девица/Попут девице*), *Papa Don't Preach* (са енгл. *Тата, не придикuj/Оче, не проповедаj*), *Like a Prayer* (са енгл. *Као молитва/Попут молитве*), *The Immaculate Collection* (са енгл. *Безгрешна колекција; Immaculata* (са лат. безгрешна, неупрљана, беспрекорна – један од придева или типова Богородице који се односи на њено безгрешно зачеће).

јавности. И песма текстописца Брајана Елиота (Brian Elliot) и музички спот режисера Џејмса Фолија (James Foley) говоре о тинејџерки која се заљубила, остала у другом стању и ту вест саопштава свом оцу. Стихови рефрена: *Тата не придикуј, у великој сам невољи/ Тата не придикуј, немам сна/ Али одлучила сам, задржаћу бебу* изазвали су подељене реакције јавности.³⁶ На први поглед сматрало се да песма има антиабортус став, на шта је црквена заједница благонаклоно гледала, иако је осуђивала упражњавање сексуалних односа пре брака, док су проабортус групе и организације оштро критиковале песму и сматрале да Мадона охрабрује тинејџерску трудноћу. Мадона је као објашњење дала да је у песми реч о суочавању са било којим мушким и патријархалним ауторитетом.³⁷ Спот такође прати причу: у њујоршком радничком насељу наизменично се смењују слике девојчиних успомена са оцем, романтичних састанака са момком, Мадонине соло плесне тачке, сцене расправа и коначни опроштај оца, кога у споту тумачи амерички глумац италијанског порекла Дени Ајело (Danny Aiello). Још једна италијанска референца примећује се у кадру у ком девојка носи мајицу са такође двосмисленим натписом *Italians do it better*.³⁸ Иако песма указује на утицај римокатоличке вероисповести на Мадонино одрастање чији лик тражи савет оца и одлучује да задржи дете упркос коментарима пријатеља да то не учини, због одређених критика од стране Цркве, Мадона је песму накнадно посветила Папи Јовану Павлу II, који је потом позвао италијанску публику да бојкотије њен концерт 1987. године, што је довело до њеног првог конфликта са Ватиканом.³⁹

Други скандал у очима Римокатоличке цркве изазвао је спот за песму *Like a Prayer*, режисерке Мери Ламберт (Mary Lambert). Иако тада, на први поглед шокантна, прича је практично морализаторска. Спот почиње злочинским рањавањем девојке од стране групе младића у који као случајни пролазник бива умешан један Афроамериканец који је, видевши тај напад, желео да је спаси. Читавом догађају присуствује друга девојка (у улози Мадоне) скривена са стране,

36 *Papa don't preach I'm in trouble deep/ Papa don't preach, I've been losing sleep/ But I made up my mind, I'm keeping my baby* (превод аутора са енглеског језика).

37 Аноним. *Papa Don't Preach, Madonna in Pop Culture*, 12. 05. 2020., <https://madonnainpopculture.weebly.com/papa-dont-preach.html>

38 Превод аутора: *Italians do it better* (са енгл. *Италијани то боље раде*).

39 Farber, J. When it comes to controversy on tour, Madonna's been down this road, *Daily News* (New York), Oct. 21, 2008., 12. 05. 2020., <https://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/controversy-tour-madonna-road-article-1.301320>

али ипак примећена од групе нападача. По доласку полиције, злочинци успевају да побегну, случајни пролазник бива неправедно ухапшен, а девојка очевидац бежи и сакрива се у оближњој цркви. У цркви се моли пред статуом тамно-путог светитеља, вероватно Св. Мартина де Пореса (отуд и назив песме *Попут молитве*) и тоне у сан. У сну светитељ оживљава, она му нежно додирује лице, а он је љуби у образ и у чело, а потом одлази. Девојка, подигавши нож са места где се светитељ налазио, задобија ране као стигматичар - на длановима из којих потиче крв (алузија на Христове ране). Следе наизменичне сцене певања госпел хора уз Мадону која плесом прати музику, Мадонине соло плесне тачке у мраку на пољу са огромним крстовима у пламену, присећање на немили догађај коме је присуствовала, као и сензуални пољубац светитеља који заправо представља ухапшеног пролазника. Светитељ се поново претвара у статуу, а девојка се буди и одлази у полицију да објасни шта се заправо десило са циљем да ослободи недужног човека. Драма и театралности спота доприноси кадар спуштања и подизања завесе као и поклон свих актера на крају овог комада. Ово објашњење да је реч о сну или представи, није успело да спречи осуду од стране Цркве која је сматрала да спот представља скрнављење, а посебно су биле проблематичне сексуалне алузије, стигмата и горући крстови.⁴⁰ Такође је забрањена и реклама за Пепси Кола из исте године која је представљала варијацију на тему спота. Међутим, постојало је и мишљење да је спот потпуно безазлен. Мадона га је објаснила као указивање на дискриминацију, али и као поруку да се уз божанску љубав може поступити исправно и без страха, а амерички римокатолички свештеник, социолог и новинар, Ендру М. Грилеј (Andrew M. Greeley) у једном свом тексту анализирао је проблематична питања и указао на то да спот може да буде бласфемичан само онима са двоструким стандардом, који су склони расној дискриминацији и који не знају да сексуална страст и екстаза нису неприкладне метафоре за божанску страст, наводећи пример Св. Осије, Христа, Св. Павла, Св. Бернарда од Клервоа и Св. Терезе.⁴¹

Сексуалност и тело су у Мадонином опусу одувек били наглашени. Иако је више пута мењала стил, фризуру, боју косе, углавном је свој имиџ заснивала на изгледу Мерилин

40 Romero, F. *Top 10 Vatican Pop-Culture Moments: Madonna, Over and Over*, Time, Oct. 20, 2010., 12. 05. 2020., http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2026525_2026524_2026526,00.html

41 Greeley, A. M. *Madonna's Challenge to Her Church, America: The Jesuit Review*, May 13, 1989., 12. 05. 2020., <https://www.americamagazine.org/issue/100/madonnas-challenge-her-church>

Монро, која је већ педесетих година XX века постала секс симбол Холивуда, а потом и остатка света. У оба наведена спота, тело такође има важну улогу. У првом споменутом, Мадонин изглед осмишљен као помало дечачки, треба да укаже на младо, још неразвијено тело, очигледно представљено као неспремно за трудноћу и порођај који следи. У другом споту, Мадона након скидања капута који треба да буде алузија на свештеничку одору, открива своје тело одевено само у, за цркву, неприкладну хаљину у виду комбине-зона или спаваћице која се користи углавном у интимним тренуцима или приватним просторима. Тело је у овом случају у супротности са амбијентом и суштином једне богомоље и симбол је греха и осећаја кривице – два феномена која је Мадона кроз католичанство константно испитивала, а у сцени пољупца њена усијано бела кожа представља потпуни, готово барокни, контраст тамној кожи светитеља односно неправедно оптуженог. У сценама молитве кроз песму и плес, тако оскудно одевено, померајући се у ритму музике, тело представља спој сексуалне и религиозне екстазе.

Тренд ношења доњег рубља, корсета или спаваћица као основног дела одевне комбинације Мадона је започела већ почетком осамдесетих, а ова тамно браон вестерн подхаљина са већ постојећом холивудском предисторијом, поспешила је тражену провокативност у измештеном религиозном контексту.⁴² Сличну комбинацију, тешку свештеничку одору, а испод ње бели корсет и прозачну хаљину од белог тела, Мадона је као костим носила на наступу при отварању Мет Гале 2018. године, певајући управо песму *Like a Prayer*, претходно дошавши у тематски дизајнираној и симболичној одећи као и други гости.⁴³ Читав перформанс уз хор монаха и савремен плес изведен је на степеништу Метрополитен музеја у Њујорку, а у потпуности је одговорио на тему изложбе те године под називом *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, док је Мадона заиста и била отелотворење католичке имагинације.⁴⁴ Римокатоличка симболика у

42 Satenstein, L. The Story Behind Madonna's Slip Dress in Her Most Controversial Music Video „Like a Prayer”, *Vogue*, May 3, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.com/article/madonna-like-a-prayer-costume-designer-marlene-stewart-interview>

43 Weaver, H. Madonna Was Really on Theme with Her Met Gala Performance, *Vanity Fair*, May 8, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vanityfair.com/style/2018/05/madonna-performs-at-2018-met-gala>

44 *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (ca енгл. Пајска тела: Мода и католичка имагинација); *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, Exhibition Overview, The Metropolitan Museum of Art, 12.05.2020., <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies>

целокупном Мадонином визуелном идентитету, укључујући и одевање, није утицала само на њен стил. Ова изложба је наставила модну традицију позивања појединих модних креатора и кућа на сакралну уметност прошлости (Готије/Gaultier, Версаће/Versace, Живанши/Givenchy, Долче и Габана/Dolce&Gabbana) и имала је велики значај када је реч о представљању тела у контексту религиозне симболике.⁴⁵



Слика 5 © Херберт Ритс, Мадона, 1996.

Извор: Today in Madonna History: April 13, 1996

<https://todayinmadonnahistory.com/2017/04/13/today-in-madonna-history-april-13-1996-2/>

Године 1996. када је Мадона очекивала прво дете, модни фотограф и њен дугогодишњи сарадник, Херберт Ритс (Herbert Ritts) начинио је серију црно-белих фотографија Мадоне у другом стању. На једној од њих Мадона је наог торза, прекрштених руку преко груди и погнуте главе ка стомаку на коме је фокус. (слика 5) С обзиром на њено дотадашње коришћење симболике и референци из религије, ове фотографије су биле поприлично једноставне иконографије и нису изазвале бројне реакције јер је терен за ову врсту портрета већ био припремљен пет година раније. У марту 1998. године, часопис *Венити Фер* (*Vanity Fair*) објавио је интервју са Мадоном у улози мајке, са такође врло свакодневним фотографијама, али занимљивог наслова као очигледне референце – *Мадона и дете* (*Madonna and Child*).⁴⁶ Другу Мадонину трудноћу забележио је фотограф Фабрицио Фери (Fabrizio Ferri) на једном путовању у Италији, а фотографије

45 Borrelli-Persson, L. Met Gala 2018 Theme: “Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination”, *Vogue*, May 4, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.com/article/met-gala-2018-theme-heavenly-bodies-fashion-and-the-catholic-imagination>

46 Sischy, I. Madonna and Child, *Vanity Fair*, March 1998., 12. 05. 2020., <https://archive.vanityfair.com/article/1998/03/01/madonna-and-child>

су објављене у августовском броју италијанског часописа *Ceme (Sette)* из 2000. године.

Портрет труднице који је изменио историју ове теме, изазвао највише контроверзи, усмерио фокус на ову тему у поп култури и отворио пут трудничком акту као жанр-фотографији, била је фотографија трудне Демџ Мур (Demi Moore) из 1991. године. (слика 6) Фотографију је за насловницу августовског броја часописа *Венити Фер* направила чувена америчка фотографкиња Ени Либовиц (Annie Leibovitz). Она је са тадашњим уредништвом часописа и са Демџ Мур која је тада очекивала друго дете, уговорила фото сесију имајући на уму „гламурозан и секси” изглед. Од неколико фотографија Демџ у раскошној зеленој хаљини и црном вешу, на крају је за насловницу непланирано али једногласно изабрана фотографија која је првобитно требало да служи само за породични албум, као што је то био случај са фотографијама насталим током њене прве трудноће, а које је такође направила Ени.⁴⁷ На данас иконичној фотографији, Демџ је потпуно нага, лицем окренута у три-четврт положај, а телом представљена из профила, чиме је наглашен њен велики стомак. Једном руком прекрива груди, а другом у класичном гесту придржава дете у стомаку. Једини аксесоар на њој је луксузан накит – дијамантске минђуше на ушима и прстен на руци којом прекрива груди. За то време очигледно револуционарна, фотографија на насловници изазвала је скандал у јавности и мноштво негативних реакција, поставши већ сутрадан медијска сензација. У већим градовима је овај број часописа распродат у року од сат времена, у мањим градовима је број на трафикама био упакован у



Слика 6 © Ени Либовиц, Демџ Мур, Венити Фер, август 1991.
Извор: Collins, N. Demi's Big Moment, *Vanity Fair*, April 16, 2018
<https://www.vanityfair.com/style/2018/04/demi-moore-cover-story-august-1991>

47 Leibovitz, A. Annie Gets Her Shot, *Vanity Fair*, September 8, 2008., 12. 05. 2020., https://www.vanityfair.com/news/2008/10/annie_excerpt200810

бели папир, а неке радње су одбиле да га продају јер су фотографију многи сматрали неморалним, увредљивим и чак порнографским садржајем.⁴⁸

Портрет Деми Мур која позира става и погледа сигурног у своје тело и контролу над њим, јавност је тумачила у светлу полемика о абортусу које су обележиле последње деценије XX века, као и у светлу хришћанског дуалног поимања тела у другом стању, те се на симболичком нивоу постављало стереотипно питање да ли је реч о светици или грешници, односно Богородици или Еви, иако се у овом случају испоставило да је она истовремено и мајка и секс симбол.⁴⁹ У том тренутку, Деми Мур је уживала огромну популарност као глумица и имала изузетно велике хонораре, првенствено захваљујући великој и успешној улози у филму *Дух (Ghost)* снимљеном годину дана раније, иако су је многи посматрали само кроз брак са Брусом Вилисом (Bruce Willis). Као јавна личност и глумица, и њено тело се у очима неких сматрало донекле јавним, а на насловници је била нага и трудна, што је све до тада углавном било стање резервисано за приватан живот и породицу, а како је овде било речи само о њој и детету унутар њеног тела, конзервативни припадници хришћанства су ову фотографију видели у супротности са породичним вредностима, док је с друге стране свест о томе да жена контролише своје тело, сексуалност и мајчинство било у складу са феминистичким ставовима.⁵⁰ Чак је и наслов интервјуа *Више Деми Мур (More Demi Moore)* уз овакву фотографију могао да се протумачи двосмислено. Тај вишеслојни дуализам је, сматра се, и довео до таквог успеха фотографије прекретнице која је касније проглашена једном од сто најугледнијих фотографија у историји, иако накнадно постављена питања иницијално нису била циљ.⁵¹ Фотографија је, желевши да прослави трудноћу и мајчинство на један слободнији начин, спонтано изменила тадашњу слику о другом стању и помогла женама да се ослободе наметнутог стида и непријатности који су се за то до тада углавном везивали.⁵² По узору на овај труднички портрет Деми Мур, настао је низ исценираних фотографија трудница које су сада потпуно свесно и слободно славиле своје мајчинство. Ени Либовиц је још једном поновила ову тему, фотографисавши Серену Вилијамс (Serena Williams) за августовски број

48 Исто.

49 Stensvold, А. нав. дело, стр. 10.

50 Исто, стр. 185.

51 TIME: 100 photos, Time, 12. 05. 2020., <http://100photos.time.com/photos/annie-leibovitz-demi-moore>

52 Leibovitz, А. нав. дело.

Венити Фера 2017. године.⁵³ Остале варијације на ову тему у виду насловница многих светских часописа, урађене од стране бројних фотографа укључују и портрете-актове славних трудница: Бритни Спирс (Britney Spears), Клаудије Шифер (Claudia Schiffer), Џесике Симпсон (Jessica Simpson), Мараје Кери (Mariah Carey), Синди Крафорд (Cindy Crawford), Кортни Кардашијан (Kourtney Kardashian), Монике Белучи (Monica Bellucci), Кристине Агилере (Christina Aguilera), Натали Портман (Natalie Portman) и многих других, а на икониичну фотографију Деми Мур урађено је и мноштво пародија.⁵⁴

Од поменутог тренутка у савременој историји, пракса да популарне јавне личности у току трудноће ангажују фотографе како би забележили период у ком се оне спремају да постану мајке, постала је све учесталија. Данас се међу фотографима за ту прилику бирају најтраженији уметници, а фотографије често имају одређени концепт. Једна од најпознатијих личности данашњице у свету музике и индустрији забаве, Бијонсе Ноулс-Картер (Beyoncé Knowles-Carter), позната је и по честом коришћењу референци из уметности, поп културе и афроамеричке историје и традиције у својим наступима и спотовима, али и песмама којима оснажује жене. По таквом нахођењу, за своје портрете приликом друге трудноће је и изабрала њујоршког фотографа етиопљанског порекла, Ејвола Ерискуа (Awol Erizku), који се у свом раду често поиграва познатим делима из историје уметности реконструишући их у другачијем контексту замењујући главне актере слике или скулптуре особама афричког порекла. У том стилу урадио је и серију портрета Бијонсе у другом стању, непосредно пре, али и након порођаја са новорођенчадима.⁵⁵ Фотографија настала 2017. године, а која је била пласирана у фебруару преко друштвене мреже Инстаграм, обелоданила је вест да Бијонсе и њен супруг, репер Џеј Зи (Jay Z), очекују близанце и изазвала велику еуфорију

53 Aylmer, O. Behind the Scenes of the Serena Williams Cover Shoot, *Vanity Fair*, June 27, 2017., 12. 05. 2020., <https://www.vanityfair.com/style/2017/06/serena-williams-cover-behind-the-scenes>

54 Lincolne, P. Au naturale! 13 beautiful celebrity pregnancy nudes, *Babyology*, June 28, 2017., 12. 05. 2020., <https://babyology.com.au/pregnancy/stages-of-pregnancy/au-natural-13-beautiful-celebrity-pregnancy-nudes/nggallery/image/pregnant-celebrities-au-natural-10/>

55 Pentelow, O. Meet The Man Behind Beyoncé's Boticelli-Esque Photoshoots, *Vogue*, 14 July 2017., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.co.uk/gallery/beyonce-pregnancy-pictures-bump-diary>; и у наставку - Бијонсе је најпре имала спонтани побачај о коме је након неког времена и јавно говорила, да би потом 2012. године у првој трудноћи родила ћерку Блу Ајви Картер (Blue Ivy Carter), а 2017. године у другој трудноћи близанце, девојчицу Руми (Rumi Carter) и дечака Сира (Sir Carter).

јавности, посебно обожавалаца.⁵⁶ Бијонсе на фотографији клечи на коленима, у вешу под велом окружена цветним аранжманима, у сада већ традиционалној пози, окренута телом у профилу, а лицем анфас, обгрљујући стомак обема рукама. Ериску је оваквом иконографијом направио алузију на Богородицу сместивши је у окружење јарког колорита налик на Ботичелијево, али првенствено на Богородичин врт. Прозирни вео и велики венац цвећа иза ње, референца су на ореол, чиме је овој савременој слици мајке додата једна сакрална димензија.

Десетак дана касније уследио је деветоминутни наступ Бијонсе на Педесет деветој додели Греми награда у Лос Анђелесу (59th Annual Grammy Awards) који је својом дубоком симболиком показао да је реч о једној оди мајчинству.⁵⁷ Читав наступ најавила је уметничина мајка и то је била увертира у иконичност овог перформанса који је најпре започео видео пројекцијом. Из потпуног мрака појавила се Бијонсе која је у том тренутку била у петом месецу друге трудноће, одевена само у дводелни златни костим са златним орнаментима и накитом на глави, ушима, врату и рукама, налик на античку богињу плодности. У рукама је држала дугачку танану жуту тканину која се све време лелујала, дајући наступу један сензуални и спиритуални карактер већ на самом почетку. Жута и златна боја су све време имале своју симболику у сценографији – Бијонсе се на почетку појавила као персонификација Сунца, али је жуто и алузија на њен албум *Лимунада (Lemonade)* објављен 2016. године који је на овој додели Гремија освојио бројне награде. Као врло личан уметнички пројекат, албум је настао као реакција на неверство њеног супруга Џеја Зија али је добио знатно дубље значење бавивши се темама из афроамеричке историје, њеним афричким и тексашким пореклом, америчким Југом, положајем жена и посебно женским прецима, те је убрзо препознат његов социолошки и феминистички аспект. Њиме је исказана патња, траума и борба у афроамеричкој историји, али се истовремено слави њихова култура. Дубоко личан,

56 Фотографију је од тренутка објављивања за седам сати лајковало више од 7,3 милиона људи, чиме је оборила тадашњи рекорд по броју лајкова на Инстаграму; била је фотографија са највећим бројем лајкова у 2017. години, а данас се налази на трећем месту на листи фотографија које имају највећи број лајкова у историји ове друштвене мреже (тренутно има преко 11 милиона лајкова); Trendell, A. *Beyonce's pregnancy photo breaks Instagram's 'most-liked' record*, NME, 2nd February 2017., 12. 05. 2020., <https://www.nme.com/news/music/beyonces-pregnancy-photo-breaks-instagram-liked-record-1965601>

57 Видео: Beyoncé live performance at the 2017 Grammys (Love Drought + Sandcastles), You Tube, име канала: Beyoncé doing tingz, постављен: Aug 3, 2019., 12. 05. 2020., <https://www.youtube.com/watch?v=ZhdTAwDu1Q>

а жанровски разноврстан, албум је као циклус песама подељен на једанаест поглавља од којих је за сваки снимљен спот са уводом у виду поезије британско-сомалијске песникиње Ворсан Шајр (Warsan Shire), а који су заједно чинили истоимени филм.⁵⁸ Једанаест поглавља названо је по различитим психичким стањима, осећањима и особинама, од којих поједина имају и библијске референце: *Интуиција*, *Порицање*, *Гнев*, *Апатија*, *Празнина*, *Одговорност*, *Реформација*, *Опроштај*, *Васкрсење*, *Нада* и *Спасење*.

Видео ефекти на почетку давали су наступу утисак нестварног и оностраног, јер су се снимци наизменично преплитали са Бијонсе која се налазила на сцени, али се у мраку није разазнавало шта је на екрану, а шта уживо. На сцени се Бијонсе појавила у дугачкој златној хаљини Питера Дандаса (Peter Dundas) прекривеној светлуцавим перлицама са извезеним сопственим портретом на стомаку и са орнаментом и накитом као са снимка.⁵⁹ Помоћу светлосних илузија и видео ефеката одједном је нестала и у тренутку се појавила у издању као на снимку, с тим што се њена слика умножавала изговарајући стихове Ворсан Шајр уз лагану звучну пратњу: *Да ли се сећаш свог рођења?/ Да ли си захвална куковима који су пукли, баршунастој дубини твоје мајке?/ И њене мајке/ И њене мајке*.⁶⁰ У том тренутку су се на сцени полако појавиле плесачице огрнувши Бијонсе тилом, а она је наставила: *Уопште не личиш на твоју мајку!/ Иста си твоја мајка!/ Очајнички желиш да личиш на њу!/ Како да носиш руж своје мајке?/ Мораш да га носиш као што она носи разочарање на свом лицу*.⁶¹ У току стихова се поново појавио

58 Филм Бијонсе: *Лимунада* (2016) у продукцији *Гуд Компанија* (*Good Company*) и Џонатана Лије (Jonathan Lia), дело је групе уметника међу којима се налазе Бијонсе, Калил Цозеф (Kahlil Joseph), Дикајл Римаш (Dikayl Rimmasch), Тод Турсо (Todd Tourso), Јонас Окерлунд (Jonas Åkerlund), Мелина Маџукас (Melina Matsoukas) и Марк Романек (Mark Romanek). У филму се појављују бројне јавне личности из живота уметнице, попут чланова њене породице и пријатеља. Beyoncé: *Lemonade* (2016), IMDb, 12. 05. 2020., https://www.imdb.com/title/tt5662106/?ref_=ttfc_fc_it; Beyoncé: *Lemonade* (2016), Vimeo, 12. 05. 2020., <https://vimeo.com/260674272>

59 Lang, C. Only Beyoncé Could Pull Off a Dress With Her Own Face on It, *Time*, February 13, 2017., 12. 05. 2020., <https://time.com/4668868/beyonce-grammys-2017/>

60 Бијонсе је у својим песмама као увод користила стихове више поема Ворсан Шајр и често их спајала: *Do you remember being born?/ Are you thankful for the hips that cracked, the deep velvet of your mother/And her mother/ And her mother?* (превод аутора са енглеског језика).

61 *You look nothing like your mother/ You look everything like your mother/ You desperately want to look like her/ How to wear your mother's lipstick/ You must wear it like she wears disappointment on her face.* (превод аутора са енглеског језика).

снимак на коме плесачице развијају тил окружујући Бијонсе чије су се слике умножавале и одавале утисак одвајања духа од тела, да би се потом груписале око ње и на знак пуцкетања прстима уметнице, убрзо вишеструко умножиле, док се у позадини чуло: *Твоја мајка је жена/ А жене попут ње се не могу суздржати*.⁶²

Потом се Бијонсе поново појавила на сцени, а пројектован је снимак њене тада петогодишње ћерке која око ње трчкара у жутој хаљини, док се у позадини чују женски вокал и дечји смех. Затим се на снимку поред Бијонсе са обе њене стране појављују она, њена мајка и њена ћерка, све одевене у жуто, чинећи једну женску тријаду од три генерације, а Бијонсе са близанцима које носи у стомаку другу. Њено носеће тело имало је велику симболичну улогу. Поново се слика саме Бијонсе појавила са снимка на почетку, уз стихове *На љубавнике гледам као на дрвеће/ Израстајући у, и један од другог/ Тражећи исто светло/ Зашто се плашиш љубави?! Мислиш да она није могућа за неког попут тебе/ Али ти си љубав мог живота (љубав мог живота)*.⁶³ Окренута леђима, полако је нестајала у мрак, чиме су се видео пројекције завршиле, а из мрака су на сцену изрониле бројне плесачице и Бијонсе која је започела уживо своју песму *Љубавна суша (Love Drought)* са поменутог албума. У златној хаљини са зракастим орнаментом у виду ореола, Бијонсе је села на столицу и почела да пева. Читава иконографија је у том тренутку била референца на Богородицу на престолу али и на тип *Марија Гравида*, а њена женска свита плесачица је са ореолима и прозрочним хаљинама подсећала на светитељке. У једном тренутку, услед веома занимљиве кореографије са столицама, приказане и у споту за ову песму, Бијонсе се, седевши на механизмом причвршћеној столици, наслонила под потенцијално опасним углом како би се стекао утисак да лебди.

Сценографија је такође била декорисана мноштвом цветних латица које су се налазиле на подијуму, али су такође падале одозго као да падају са неба. Све време су светлосни и други ефекти, по принципу барокног концепта бел компоста (*bel bomposto*) – јединства у уметности, креирали атмосферу као да је реч о отвореном простору у природи са лаганим поветарцем помоћу ког су се лелујале тканине

62 *Your mother is a woman./And women like her can not be contained.* (превод аутора са енглеског језика).

63 *I think of lovers as trees/ Growing to and from one another./ Searching for the same light./ Why are you afraid of love?! You think it's not possible for someone like you./ But you are the love of my life (the love of my life)* (превод аутора са енглеског језика).

АНА САМАРЦИЋ

свих уметница на сцени. Убрзо су уследили стихови *Ако ћемо да се исцељујемо/ Почећемо поново/ Ти си чаробњак који ме поново саставља/ На исти начин на који си ме преполовио/ Учини да сумњичава жена нестане/ Њен Рај би био љубав без издаје/ Уопште не личиш на твоју мајку!/ Иста си твоја мајка!*.⁶⁴ У том тренутку је свита плесачица, руку испружених ка Бијонсе, окружујући је, заиста и формирала једну слику рајског врта пуног цвећа. Након овога, директним и ауторитативним погледом, Бијонсе је направила инстант драмску паузу и започела другу песму *Замкови од песка (Sandcastles)* коју је отпевала све време седевши на столици. Завршивши песму, устала је са столице, док су се плесачице око ње окупиле у ставу поклона, а оне иза ње стајале су руку раширених ка небу, док су се са снимка чули стихови којима се наступ завршио: *Постоји клетва/ Која ће бити прекинута/ Хиљаду девојака подижу своје руке/ Сада када је помирење могуће/ Ако ћемо да се исцељујемо/ Нека буде величанствено.*⁶⁵ (слика 7)



Слика 7 Бијонсе, Педесет девета додела Грeми награда
Извор: © BEYONCÉ званичан сајт Бијонсе, Feb. 16, 2017 <https://beyonce.com/image/grammys-2017-74/>

Овај перформанс је посматрачу деловао као визија, а Бијонсе као отелотворење Мајке. Као трудница, она је представљена као античка богиња плодности која води порекло још од праисторијских представа жене, а заједничка је различитим митологијама. Њен стомак указује на нови живот, а она сама представља Мајку Природу, Мајку Земљу и Сунце. Мајка Земља је имала велики значај у античким културама,

64 *If we're gonna heal/ We gonna start again./ You are the magician pulling me back together again./ The way you cut me in half./ Make the woman in doubt disappear./ Her heaven would be a love without betrayal./ You look nothing like your mother./ You look everything like your mother* (превод аутора са енглеског језика).

65 *There is a curse./ That will be broken./ One thousand girls raise their arms./ Now that reconciliation is possible./ If we gonna heal./ Let it be glorious* (превод аутора са енглеског).

као хтонично божанство и божанство плодности од ког се тражила обилата жетва или пород.⁶⁶ Бијонсе у својим песмама и спотовима често користи митологију свог зодијачког земљаног знака Девике (*Gift From Virgo, Signs, Work It Out, Apeshit*) те се и у овом наступу рекреира један ритуал плодности уз помоћ плесачица као племена и мноштва цвећа као симбола Земље.⁶⁷ Племенска култура, посвећење, одећа, орнаменти, накит (посебно огрлица) и умножене фигуре и руке на снимцима, указују на афричку и хинду митологију. Свуда заступљено злато и круна на њеној глави асоцирају на владарску иконографију, али како је читава симболика претежно сакрална, Бијонсе је представљена и као Богородица. Синтезом различитих религиозних симбола из древних митологија и хришћанске традиције која је свакако наследила мноштво античких мотива, Бијонсе је у благословеном стању, у очима посматрача овог етеричног и трансцендентног наступа, постала персонификација женског принципа и Универзална Мајка, носећи поруку о женском оснаживању, мајчинској љубави и пожртвованости, опроштају, помирењу и исцељењу.

Визуелне представе трудница су, пративши историју жене западног света, прешле дуг пут од екстрема скривености, страха, неизвесности, стигме, осећаја срамоте и кривице до радости, контроле и слободе. Трудноћа није само физичка промена тела и психичког стања жене, већ припрема за два живота – један измењени, а други потпуно нови. На симболичком нивоу трудноћа је као мајчинство препозната одувек, али историјске околности у различитим периодима доводиле су до различитих реакција на њу. Дуални став хришћанства према телу, пренео се и на слику која се формирала о телу труднице, варирајући у својој строгаћи или благослову, у зависности од ситуације. Хришћански погледи на трудноћу и мајчинство и данас су заступљени, али су избори жене већи. У прошлости су жене већи део живота биле, или покушавале да остану у другом стању, што је у потпуној супротности са визуелним представама које су се сачувале у малом броју, како је приметила Карен Херн. Развој медицине, либералнији ставови друштва и еманципација жена довели су до нових поимања трудноће. Нова друштвена улога жене позиционирала је тело труднице у средиште савремених политичких дебата, како сматра Ана Стенсволд

66 Чајкановић, В. (1994) *Студије из религије и фолклора: 1925–1942*, Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партедон, стр. 65.

67 Превод аутора са енглеског језика: *Gift From Virgo (Поклон од Девике), Signs (Знаци), Work It Out (Вежбај или Смили, разради), Apeshit (псовка, вулгарни израз при љутњи или бесу)*.

(Anne Stensvold). Визуелно у свему томе данас има значајну улогу која више није само морализаторска, али може да буде и даље пропагандна и ангажована. Развој технологије, феномен масовних медија и друштвене мреже омогућиле су да жене данас саме креирају слику о својој трудноћи, која може да буде одраз личног сензибилитета, потпуно приватна или јавна. Порођаји се у неким културама снимају, а данас се неретко дешава да жене фотографишу своју децу већ у породилишту и те фотографије пласирају у јавност путем интернета. На тај начин оне постају део свакодневне визуелне културе па чак и тренд. Оно што је изузетно популарно на интернету, постаје вирално, а неретко се дешава да се, након селекције визуелних материјала, они пронађу и у музеолошким круговима који последњих деценија испитују концепт интерактивности и приближавања музеја публици. То су препознали светски музеји након феномена селфија (*Selfie*), али пример за такву праксу су и две поменуће изложбе уско везане за тему тела *Рајска тела: Мода и католичка имагинација* (2018) Метрополитен музеја у Њујорку и *Портретисање трудноће: Од Холбајна до друштвених мрежа* (2020) Фаундлинг музеја у Лондону. Иако поп култури често није признат статус уметности, стиче се утисак да би тема труднице у историји остала и даље незапажена да фотографија Деми Мур није изазвала такве реакције јавности, што је потом проузроковало низ студија о историји трудноће, односно да фотограф Бијонсе Ноулс-Картер није извукао тему из заборава, служећи се референцама првенствено из хришћанске сакралне уметности.

ЛИТЕРАТУРА:

Atkinson, C. W. (1991) *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Crowe, C. (2019) The Woman's Role in Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *Citations Journal of Undergraduate Research*, May 2019, Vol. 16, LaGrange: LaGrange College.

Чајкановић, В. (1994) *Студије из религије и фолклора: 1925–1942*, Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Партеон.

Demand, N. (1994) *Birth, Death, and Motherhood in Classical Greece*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Dillenberger, J. D. (1998) *The Religious Art of Andy Warhol*, New York: Continuum.

Facos, M. (2009) *Symbolist art in context*, Berkeley: University of California Press.

Gillies, J. (2010) *Botticelli's Primavera: The Young Lorenzo's Transformation*, New York, Bloomington: iUniverse, Inc.

Gombrich, E. H. (1972) Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle in: *Symbolic images: Studies in the art of the Renaissance*, New York: Phaidon.

Hanson, C. (2004) *A Cultural History of Pregnancy: Pregnancy, Medicine and Culture, 1750–2000*, UK: Palgrave Macmillan.

Leonhard, K. (2002) Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation, *Art History*, Vol. 25 No. 3 June 2002, pp. 293-318.

Phillips, N. E. (2007) The Radiant (Christ) Child: Keith Haring and the Jesus Movement, *American Art*, Vol. 21, No. 3, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum.

Schmid, M. (2012) *Gustav Klimt: The Art and Culture Guide for the Year of Klimt 2012*, Vienna: Echomedia Buchverlag.

Shanes, E. (2005) *Andy Warhol*, London: Sirrocco.

Stensvold, A. (2015) *A History of Pregnancy in Christianity: From Original Sin to Contemporary Abortion Debates*, New York: Routledge.

Thompson, B. (1996) *Humanists and Reformers: A History of the Renaissance and Reformation*, Grand Rapids, Michigan/Cambridge UK: Wm. B. Eerdmans Publishing Co.

Zamarovski, V. (2002) *Junaci antičkih mitova*, Beograd: Alnari.

Интернет извори:

АНОНИМ. *Beyoncé: Lemonade* (2016), *IMDb*, 12. 05. 2020., https://www.imdb.com/title/tt5662106/?ref_=ttfc_fc_tt

АНОНИМ. Hans Holbein The Younger, Cicely Heron, *Royal Collection Trust*, 12. 05. 2020., <https://www.rct.uk/collection/912269/cicely-heron-b-1507>

АНОНИМ. Papa Don't Preach, *Madonna in Pop Culture*, 12. 05. 2020., <https://madonnainpopculture.weebly.com/papa-dont-preach.html>

АНОНИМ. Portraying Pregnancy: From Holbein to Social Media, *The Foundling Museum*, 12. 05. 2020., <https://foundlingmuseum.org.uk/wp-content/uploads/2015/07/Portraying-Pregnancy-press-release.pdf>

Aylmer, O. Behind the Scenes of the Serena Williams Cover Shoot, *Vanity Fair*, June 27, 2017., 12. 05. 2020., <https://www.vanityfair.com/style/2017/06/serena-williams-cover-behind-the-scenes>

Borrelli-Persson, L. Met Gala 2018 Theme: "Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination", *Vogue*, May 4, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.com/article/met-gala-2018-theme-heavenly-bodies-fashion-and-the-catholic-imagination>

Farber, J. When it comes to controversy on tour, Madonna's been down this road, *Daily News (New York)*, OCT 21, 2008., 12. 05. 2020., <https://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/controversy-tour-madonna-road-article-1.301320>

Greeley, A.M. Madonna's Challenge to Her Church, *America: The Jesuit Review*, May 13, 1989., 12. 05. 2020., <https://www.americamagazine.org/issue/100/madonnas-challenge-her-church>

Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination, Exhibition Overview, *The Metropolitan Museum of Art*, 12. 05. 2020., <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2018/heavenly-bodies>

Hearn, K. Marcus Gheeraerts II: Portrait of a Woman in Red, *Tate*, March 2001., 12. 05. 2020., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-a-woman-in-red-t03456>

Hearn, K. Portrait of an Unknown Lady attributed to Marcus Gheeraerts II, *Tate*, June 2003., 12. 05. 2020., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gheeraerts-portrait-of-an-unknown-lady-t07699>

Lang, C. Only Beyoncé Could Pull Off a Dress With Her Own Face on It, *Time*, February 13, 2017., 12. 05. 2020., <https://time.com/4668868/beyonce-grammys-2017/>

Leibovitz, A. Annie Gets Her Shot, *Vanity Fair*, September 8, 2008., 12. 05. 2020., https://www.vanityfair.com/news/2008/10/annie_excerpt200810

Lincolne, P. Au naturelle! 13 beautiful celebrity pregnancy nudes, *Babyology*, June 28, 2017., 12. 05. 2020., <https://babyology.com.au/pregnancy/stages-of-pregnancy/au-natural-13-beautiful-celebrity-pregnancy-nudes/nggallery/image/pregnant-celebrities-au-natural-10/>

Pentelow, O. Meet The Man Behind Beyoncé's Boticelli-Esque Photoshoots, *Vogue*, 14 July 2017., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.co.uk/gallery/beyonce-pregnancy-pictures-bump-diary>

Romero, F. Top 10 Vatican Pop-Culture Moments: Madonna, Over and Over, *Time*, Oct. 20, 2010., 12. 05. 2020, http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2026525_2026524_2026526,00.html

Satenstein, L. The Story Behind Madonna's Slip Dress in Her Most Controversial Music Video „Like a Prayer”, *Vogue*, May 3, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vogue.com/article/madonna-like-a-prayer-costume-designer-marlene-stewart-interview>

Sischy, I. Madonna and Child, *Vanity Fair*, March 1998., 12.05.2020., <https://archive.vanityfair.com/article/1998/03/01/madonna-and-child>

Trendell, A. Beyoncé's pregnancy photo breaks Instagram's 'most-liked' record, *NME*, 2nd February 2017., 12. 05. 2020., <https://www.nme.com/news/music/beyonces-pregnancy-photo-breaks-instagram-liked-record-1965601>

Weaver, H. Madonna Was Really on Theme with Her Met Gala Performance, *Vanity Fair*, May 8, 2018., 12. 05. 2020., <https://www.vanityfair.com/style/2018/05/madonna-performs-at-2018-met-gala>

Видео материјал:

Beyoncé live performance at the 2017 Grammys (Love Drought + Sandcastles), You Tube, име канала: Beyoncé doing tingz, постављен: Aug 3, 2019., 12. 05. 2020., <https://www.youtube.com/watch?v=ZhdTAwkDu1Q>

Beyoncé: Lemonade (2016), Vimeo, 12. 05. 2020., <https://vimeo.com/260674272>

Ana Samardžić
Belgrade

FROM MADONNA TO MADONNA

IMAGE OF PREGNANT WOMAN IN ART FROM
CHRISTIAN TRADITION TO POP CULTURE

Abstract

Rare images of pregnant women in art history have resulted in insufficient theoretical representation of this topic, which has only recently begun to be studied. The reasons behind rare images of pregnancy are multiple, such as secrecy from the public eye primarily due to the fear of miscarriage, death of the mother or the new-born in childbirth (because childbirth usually took place at home or in a private space, until the early twentieth century) as well as some religious and social attitudes towards pregnant women. Also, artists could easily edit their work by removing the painted belly if necessary, especially if it was a seated figure. This paper aims to show the images of pregnant women focusing on the Christian tradition. It brings together two symbolic figures through the motif of a pregnant woman: Madonna (Mother of God in the Western Christian tradition) as the central female figure of Christianity, and Madonna as a symbol of popular culture. Preserved examples that have changed the image of a pregnant woman throughout history are analysed chronologically. The body of a pregnant woman was observed in the past mainly through the dual attitude of Christianity towards the body, which made it problematic, but Christian references can also be found in the representations of pregnant women in the art and pop culture of today, with very developed symbolism. With the development of technology and medicine, the knowledge of the female body became deeper, while social changes led to new conceptions of pregnancy which then reflected in the visual culture. The development of technology and the phenomena of mass media and the social networks have enabled women today to create their own image of pregnancy.

Key words: *pregnancy in art, pregnancy in Christianity, motherhood in art, body in Christianity, Christianity and pop art, Christianity and popular culture*

Српска православна црква, Београд

DOI 10.5937/kultura2067318D
УДК 75.071.1:929 Радојковић С.
271.2-526.62 Радојковић С.

стручни рад

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ТЕЛА У ИКОНОПИСУ ЂАКОНА СРЂАНА РАДОЈКОВИЋА

Сажетак: У овом раду је на примеру иконописа ђакон Срђана Радојковића приказана естетика одуховљеног тела као нове, преобразжене твари, што је специфичност његовог иконописања (сликања). Сва иконописана тела речито говоре, у ствари – она проповедају; кроз њих се сазире и слика месијанско спасење – Христово Царство. На иконама нашег ђакон изображава се и лакоћа нематеријалног тела, које се ослобађа пуке телесности кретањем у Божанској, Светодуховној хармонији. С обзиром на то да се иконопис о коме се говори заснива на провереним свештеним, сликарским и естетским претпоставкама, света тела су сликана као уравнотежена, складна и сама ослобађају. То и јесте својеврсна нова садржина иконописања у нас.

Кључне речи: иконопис, ђакон Срђан Радојковић, хришћанска иконографија, свето (обожено) тело, сазирање, нова твар

Иконопис ђакон Срђана Радојковића заснива се на провереним свештеним, сликарским и естетским претпоставкама. Света тела су сликана као уравнотежена, складна, и сама ослобађају. „Хришћани су у телу, али не живе по телу. Живе на земљи, али су грађани неба”¹. Тако је наш протоиконписатељ препознао свељудску потребу за обожењем, смирењем и састваралаштвом, новом креацијом.

1 Посланица Диогнету 5, стр. 8–9.

Уз књигу светог Амвросија Миланског „О тајни оваплоћења Господњег”² навели смо:

„Хришћанска иконографија сликом истиче еванђелски садржај који ‘Свето писмо’ исказује речима. Икона и реч (богословска) међусобно се осветљавају. Тако да очи у очи сазиремо на иконама славу Божију”³.

У иконопису Ђакона Срђана Радојковића изображавано тело нас уопште не опчињава као огреховљена пџт, која замуђује поглед обманама и замка је физиолошких а недуховних све-за. Његов иконопис заснива се на провереним свештеним, сликарским и естетским претпоставкама. У овом случају живог иконописа, он није одраз, већ просиђавање из „вечног зеленила”. Уз то, у ђаконовим маховима–сликама тела нису кињена и мучена, чак и када уметник слика свете мученике. Она нису у развојној већ у перспективи есхатона, вечне будућности. Са сликаних распећа Христос само што није васкресао.

Људско тело на овом иконопису се не само упадљиво раздваја од животињског царства већ се одваја, и то оштро, од ренесансног поимања слике. Положај светог тела је уравнотежен, складан и сџм ослобађа. Руке су големе, дарежљиве и запослене су молитвом, те обликују оружје Духа. Обожен човек се јасно одваја од своје тродимензионалне околине и не припада јој. Код њега нема осциловања од љубави до мржње, од себичности до алтруизма, од туге до веселости. Радости нема, а ни радосне туге (хармолипџ, *χαρμολύπη*). Овакав тип иконописа потпуно руши ловачку, а умножава подвижничку етику; у потпуности губи племенски, а допуњује се небеским, богословским идентитетом. Сва сликана тела су пуна обожења, јер су сазирана као духовна. Она се снажно супротстављају свему анималном и плотском. У њима је заподенут одлучујући бој између тела и Духа. Будући да живимо у последњим временима, морамо знати да су та времена, у ствари, изливање Духа Светога. Требало би бити у Павловој богословији да би се рекло: „Да не царује, дакле, гријех у вашем смртном тијелу”⁴. Само онај који сачува себе непорочним у својим делима (иконпису) може рећи Богу: „Да дође Царство Твоје!”. То иконопишчево: „Да дође Царство Твоје!” – слика се покајничком, чистом дух-душом.

2 Милански, свети А. (2017) *О тајни оваплоћења Господњег*, Београд/Лос Анђелес: Севастџан прес, ПБФ.

3 Damascenus, J. *De Sacris Imaginibus Orationes*, Catéchisme de L’Église Catholique 1, 16 (PG 96, 1245 A).

4 Рим. 6, стр. 12.



Слика 1. „Исус Христос”,

ђакон Срђан Радојковић, цртеж тушем и четком „Хришћани су у телу, али не живе по телу. Живе на земљи, али су грађани неба”⁵. Тако је и наш протоиконописатељ препознао свељудску потребу за обожењем, смирењем и састваралаштвом, новом креацијом. Срж иконописатељевих ликовних сазрцања је у познању како обожено тело делује као небеско (обожено). Ради се о блаженствовању, односно сусретањима са нуменалним. Та сусретања и познања су несумњиво соколових висина и увек представљају изображену еванђелску истину до радости – до усхићења вером, а исцељену од тескобе, депресије, затуцаности у вери. Тако и сликана тела ђакона Срђана стоички одолевају нечувеним и веома великим увредама. Самодопадност је увек против ове естетике светог Еванђеља. Нагомилана икониична путеност сладуњава је икономахија, прикривена као ружноћа савременог иконоборства, које је главни непријатељ овог поново оживљеног иконописа.

Слика огреховљених тела, пуне плоти – пуне су наше цркве, јер су иконописци заокупљени нечистим споразумевањима са све три пожуде.⁶ Често је тим иконописцима (скоро агностицима) замућена интуиција, те не допиру до ангелологије. Они су површни, односно чулни, али и привлачни већини данашњих иконописаца (нпр. отац Стаматис Склирис). Све профано у ликовној уметности ваља добрим иконописом покајати. Управо је Платон у „Држави” критиковао уметност, јер нас она удаљује од истине, дајући нам „слику слике”. Овај иконопис нас, напротив, удубљује у истину и изображава је.

5 Посланица Диогнету 5, стр. 8–9.

6 1 Јн. 2, стр. 16.

Прави хришћански иконопис је готово безимен, с обзиром на то да је он служење Богу и народу Божјем, а не високоумљу, егоцентризму и егзибиционизму посветовњачених иконописаца. Из њихових „дела“ проваљује чулно и дијаболочно.

Разматрани иконопис се оснива на тачним канонски уравнотеженим и смиреним естетским претпоставкама, а не на неурози или психози профане, односно приземљене слике. У њему нема укочености, парализе сликаних тела.



Слика 2. „Богојављење, Крштење Исусово”,
Ѓакон Срђан Радојковић, цртеж тушем и четком

У нарочита откровења спадају сазиратељне визије сликаних тела, односно сликање „нове твари”⁷. Уметник та тела сазире у светлости Христовог преображења (метаморфозис, *μεταμόρφωσις*). Она су испражњена од греховне љаге и откривају метафизичке и наткултурне феномене лепоте. Зато испитују све могућности кретања на горе, али не занемарују положај, начин исповедања и гестове вере. У том случају се служи бојама искључиво литургијског симболизма. Тако се сликана тела поједностављују, а понекад скраћују или издужују. Израза лица има онолико колико има хришћанских врлина. Не ради се о анализи, већ о љубави према оностраном, односно ликовној синтези обоженог – о сликању искључиво „нове твари”. Нова твар, иначе, производи само смирене поруке.

Иконицим сликањем људска тела се не разликују или су тек овлаш назначене расе и друге разлике међу људским групама, те ништа не зависи од сунчеве светлости, од температуре и влаге. У овом иконопису нема срозавања у старост и смрт. Крај је само тежња према Рају.

7 2 Кор. 5, стр. 17.

Коса

Коса је видљиви знак људске врсте. Она је у разматраном иконопису барјак – *labarum*. У хришћанској икони се увек слика неподрезана, мада се носи на мушки, односно женски начин. Ту је и тонзура: шишање косе приликом рукоположења у свештенички чин. Символизује одрицање од света и сматра се знаком посвећеног живота. Тај знак свештенства се са Истока у V веку проширио и на Запад. Још се зове по-стриг, првостриг, острижење, венац, круна, али и ћелика. Уз косу се сликају бркови и брада. Коса на иконама није знак пола. Дуга коса је знамење девствености, целомудрености, целибата код хришћана и монаштва. Разлике су и у сликању дугих бркова у иконографији стратилата (војсковођа) и стараца. Једни се истичу импресивним брадама, а други су ћелави по типовима који се називају: 1. удовичин шиљак; 2. монашка капица; 3. надсвођено чело; 4. голо теме. Боје и типови косе на ђаконовим иконама се крећу од потпуно црне до сасвим беле, па и црвене, риђе. Ту су све смеђе, кестењасте и плаве косе. Сликање црвене, односно риђе косе види се на икони светог Саве Српског која је помало тајанствена, као и плаве очи на њој. Једнако се запажа и на икони преподобног Јустина Новог Богослова; косу у овом иконопису видимо као коврчасту. Дуга коса је понекад као отргач до земље (икона свете Марије Египћанке). Тако дуга коса је штитила од топлоте у пустињи. Ниједна сликана коса није „застава“ расе, а ни народа, односно језика. Различити су типови косе на овим иконама. Цареве, краљеве и народне војде слика са дугим косама и обрасле у браде (свети Стефан Дечански). Свети Павле вели да кратка коса служи на славу Божију, док је дуга коса мужественија. Блуднице се сликају са дугом валовитом свиленастом структуром косе која симболизује похоту.

Коса људског бића остаје на власишту и после раздвајања душе од тела, и тако постаје део моћи или моштију (икона светог Спиридона Тримитунтског). Мошти симболизују дарове светитеља сабране у духовном смислу; на пример – покајање (икона преподобног Јустина Новог), молитвеност (икона светог Трифуна), евангелизација (икона свете Нине Грузијске) итд. Поштовање косе светих изражава жељу за учествовањем у њиховим врлинама. Управо зато се чува прамен косе са крштења, рукопроизвођења у чин хипођакона и са монашења. Коса у иконографији симболизује духовну моћ и мужественост, као на пример у библијској причи о Самсону. Коса предликује духовне врлине и јакост, али и племство, царско или краљевско миропозавање. Сагласно правилима, и наш протоиконописац Срђан слика косу

на пустињацима. Они су следили пример назиреја, односно монаха: коса им је бујна и чупава (икона Исуса Христа, светог Јована Крститеља, Јустина Новог, пророка Илије, праоца Адама, Алимпија Столпника, апостола Петра са анђелима и др.). У хришћанској иконографији – коса није украс, већ знак покајања. Покајницима оба пола препоручено је да косу одсеку. Свети Климент Александријски и Тертулијан нису допуштали женама да боје косу или да носе перику. Међутим, свети Павле је морао пред римским судом да носи перику јер је био римски грађанин.

Чело

Чело Господа Исуса се слика увек као високо и уоквирено косом. Чела светих су често покривена капом; нека су набрана (икона светог Николаја Мирликијског). На ђаконовој икони, чело Господа Исуса је високо и покривено једним увојком. Истакнута чела налазимо на иконама светог Јована Крститеља, Марије Египћанке, прародитеља Адама и Еве, апостола Павла, пророка Илије, Павла Српског, Саве Српског, Николаја Жичког, Јустина Новог, Јована Лествичника и других. Обрве су понекад подигнуте у знак чуђења, одобравања или покоравана. На графикама „Покрови мртвачки” види се радост на рубу туге на свим лицима.

Очи

Очи су на овим иконама сликане готово увек као сазиратељне и одају духовни опажај. Зло и грабљиво око Јуде Искариотског је убило издајника, док је логосно, стваралачко око, у ствари, производитељ светлости невечерње. Свако је видовито, прозорљиво, и то је насликано. Очи су са јако раширеним зеницама, крупне, да би се изразило чуђење. Зенице на овим иконама увек говоре истину. Плавооки свети имају тај метафизички пигмент, односно имају више неба од других. Кестењасте прозорљиве и рајски зелене очи, такође. Зелена је боја воде, као што је црвена боја сведочења вере до крви. Архиепископа српског Павла је насликао у плаво-жутом полиставриону, у крстастој ризи, а не у припадајућој зеленој. У плавом фелону је и Јован Шангајски Санфранцискански.

Свети Јован Богослов описује своје сазирање Бога које је епифанија светлости као у Лезекиљевом виђењу, без облика и лица. Онај кога је сазирао Богослов беше на поглед као камен јаспис и сард. А око престоља беше сјајан круг сличан дуги, на поглед као смарагд.

Задатак ових икона је да буду духовне очи, јер ми остајемо визуелна створења и у другом животу. У њему је

најсавршенија „дух-душевна камера” која је постојала од искона. Само духовни ум расте брже од ока. Духовно око може да сазире миријаде светлосних порука. Зацело, зенице се на овим иконама шире од снажно насликане небеске светлости. Шире се зато што се ономе који види – видокруг познања веома продубио и истанчао. Оне сазиру сва блаженства. А ако сазиру неугодно, стисну се и смање. Љубичасте очи, као и љубичасте ауреоле неких светих припадају сликању светих мученика, али и великих покајника и исповедника. Око се шири под утицајем созерцања и молитвеног тиховања. Увек када угледамо оваплоћену Лепоту, очи постају веће. Много спретније од Сенеке, који је живео у Христово време, и наш протоиконописатељ последњих времена решио је то питање светлости, односно духовног вида који се непрестано развија сазирањем истина вере.



Слика 3. „Васкрсење Лазара”, ђакон Срђан Радојковић,
цртеж тушем и четком

Нос

Нос и око су у овом иконопису, као што је уобичајено, симболи оштроумности, односно духовне мудрости, која се у тропарима поје као „премудрост”. Приликом иконизовања лика преподобног Јустина Новог, његов орловски нос је смањено како се не би у овоземној стварности карикирао. Нос је и штит против дијаболских сила и сваке духовне прљавштине ношене идејама. Пригрливши рајски мир, миомирис, и преселивши се у други живот, у вечно зеленило, поистоветио се са својим обоженим Ја и остаје окренут према доле. Носеви на иконама су сликани органи „климатизације“, односно сеобе светих у рајске пределе. Они служе за дисање дух-душе, односно за „духовну климатизацију” и наслађивање небеским миомирисима. Дакле, нос не сме да застре видик и постане сувише упадљив и сазвучник (резонатор). Као главни орган за удисање небеских миомириса је важан дар самом иконописатељу. Зато иконе служе и за „духовно проветравање”. Добар иконописатељ може

открити и насликати свеже трагове небеског миомириса. Ван икона миомириси су веома пригушени, а понекад и устајали. Небеска свежина је прекривач натприродних мириса, а некад се јавља и као мироточење, осмогенеза која избија из икона, што је био случај са ђаконовом иконом светог Јована Шангајског Санфранцисканског у цркви Светог Василија Острошког на Новом Београду, или са живим телом преподобног Јустина Новог. Ова ретка појава догодила се приликом служења „Акатиста светом Јовану”, у присуству тројице свештеника и народа који је испунио цркву (када је амерички политичар Џ. Бајден први пут пролазио кроз Београд на путу за Косово и Метохију).

Ова појава је веома ретка, а предзначава светачке крепости. Није лако насликати носеве светих, с обзиром на њихове чудесне могућности. Праве иконе морају имати још приликом израде добар мирис, што знамењује иконописатељеву молитвеност. Добри носеви на иконама морају бити мањи и правилни јер су такви неупадљиви. У хришћанској иконографији, процењивање лепоте носева је веома важно јер они крче пут у есхатон. Зато свети, једнако као и деца, имају складне носеве. Што је насликани нос мањи, то је ближи оним рајским исписницима Христовим. Са женским лицима прилике су повољније. Ако су носеви велики, ваља их подрезати. Дух-душа је повезана са дахом живота. У хришћанској прошлости био је обичај да се приликом помазивања уљем радости изговори реч: „Ефата, отвори се!”. Наравно, за Духа Светога.



Слика 4. „Богородица са Христом”,
ђакон Срђан Радојковић, цртеж тушем и четком

Уши

Уши се на светом крштењу „пробијају” изразом „На чујење вере“. То „пробијање” – чујење, јасно је насликано на разматраним иконицим примерима. Зашто „пробијање”? Зато што „пробијени” слух чује једино оно свето.

„Ухо се покорава, послушно је божанском Логосу, свесвета Приснодјева је чула и потпуно схватила и прихватила благовест. Приснодјева Марија је слободно зачала Месију. Ухо је овде орган поимања”⁸. „Пробијање” уха (слуха) је веома стари начин преузимања обавезе и присвајања, односно слушања. У „Старом савезу” пише:

„Али ако ти он каже: ’Нећу да одлазим од тебе’ зато што те љуби и дом твој, јер му је код тебе било добро – узми тада шило и пробуши му ухо на вратима, и нека ти буде робом заувек! Тако исто и учини и са својом слушкињом”⁹.

Ухо се слика као „савијен руб” који служи за сакупљање анђелског појања, као небески „резонантни систем”.

Образи

Чист образ је главна одлика иконописа који је пред нама. Он је главно знамење људске иконице лепоте, целомудрености (чедности) и скромности која ослобађа родитељску љубав. Родитељска љубав је супружничка, али и свештеничка или свештенмонашка. Без свештенства нема родитељства, односно духовне плодности у Цркви. Увек је реч о чистој љубави између родитеља и деце.

Протоиконописац радо слика црвенило отпада. Али, порумењавање је и симбол хришћанске чедности, целомудрија оних који нису отпали. На образима се слика и свети и праведни гнев, а у безобразним ликовима дрскост. На позорници људског спасења, протоиконописац слика лице–маску, образину на лицу Јуде Искариотског.¹⁰

Уста

На овом иконопису, сликана уста су отвори кроз који струји духовни дах, духовна реч и духовна храна. Она су симбол стваралачке и беседничке речи, а и светог надахнућа дух-душе. Будући орган логоса (*verbum, λόγος*), духа – уста

8 Chevalier, J. i Gheerbrant, A. (1983) *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod MN, str. 725.

9 Пета књига Мојсијева (Поновљени закони) 15, стр. 16–18.

10 Икона „Последња вечера са апостолима”, видети у: Радојковић, Ђакон С. (2019) *Иконе*, Београд/Стари Бановци: Бернар, стр. 224, 227.

се иконопишу као виши ступањ свести, односно као способност сређивања ума. Сликају се као анђелска врата Раја – свети пољубац, и као вратнице Пакла – демонски жиг. У светом крштењу се „отварају уста” за проповедање речи Божије. Језик прочишћује, али и прља и загађује уста. Њима гутамо и лепо/добро, па и зло. Важан услов служења свете литургије је управо целив – свети пољубац, међу клирицима, као и међу народом.

Пљувачка је симбол стварања (креације) и уништења. Господ Исус Христос исцељује пљувачком.¹¹ Јов говори о непријатељима који му пљују у лице.¹² На светом крштењу се одриче и пљује на Сатану, што ваља и иконописати.

Брада

Брада је симбол мужевности (храбрости) и мудрости, али и свештенства и монаха. У „Левитском закону”, Јеврејима се препоручује: „Не шишајте окрајке своје браде”¹³. До VI века, Господ Христос се приказује као голобради младић, а потом са брадом. За православни, па и римокатолички бенедиктински ред, брада је одувек била карактеристична. Брада се с правом сматра украсом мушког лица. Запуштена и неуредна се слика приликом изображавања, попут светих сулудих, „јуродивих”, Христа ради.¹⁴ Мојсије наређује левитима да за произвођење у чин левита (ђакона) буду потпуно обријани.¹⁵ На Радојковићевим иконама видимо голобраде свете, али и оне са малим или пак веома дугим брадама: истоветан тип подужих брада азурно плаве (свети Николај Жички), риђе (свети Сава Српски) и златнобеле (свети Јустин Нови).

Врат

Врат симболизује везу дух-душе са телом; приликом крштења се и он помазује светим уљем и светим миром. Предочава животну везу уста и утробе, носа и плућа, мозга и кичмене мождине. У њему се налазе крвне жиле које повезују срце (осећања) са мозгом (логосношћу). У разматраном иконопису могу се видети дивни „лабуђи вратови” на женским фигурама. Код мушких се понекад слика и Адамова јабучица. О врату сликаних епископа је „јагње”, односно омофор, док свештеник носи епитрахил. Климање главом, појасни и

11 Јн. 9, 6.

12 Јов. 17, 6.

13 Књига Левитска 19, 27.

14 1 Цар. 21, стр. 13–14.

15 Књига бројева 8, стр. 7.

земни поклон је занимљив за сликање на иконама, јер значи: „Имам наду да ћу се спасити”. Јуда Искариотски је, у ствари, изгубио наду на милост Божију. Закључио је: „Уопште нема наде за мене“.

Руке

„Руке твоје створише ме и саздаше ме”, говори свештеник приликом помазивања руку на крштењу, док епископ каже приликом миропомазања: „Печат дара Духа Светога”. Оне су симбол снаге, власти, пружене помоћи и покровитељства. Као такве су оруђе праведности у Старом и светости у Новом савезу. Према Псеудо-Дионисију Ареопагиту, рамена, руке и шаке представљају способност да се ствара, делује, ради и извршава.¹⁶ Рука је средство царске (краљевске) делатности, у смислу давања подстицаја. У хришћанској литургији, уздигнуте руке означавају призивање вишње благодати и отвореност дух-душе за Божија добротинства. Руке сложене знамење су благослова и као такве се често јављају у описаном иконопису. У иконама које обрађујемо, стопала су мала а шаке веома велике, што симболизује људске спретности у вршењу врлина.



Слика 5. „Прање ногу апостолима”,
ђакон Срђан Радојковић, цртеж тушем и четком

Груди, прса

По Псеудо-Дионисију, груди, прса, симболизују неосвојиву тврђаву у стварности којој великодушна дух-душа дели своје животне дарове.¹⁷ Они су штит – симбол покровитељства. Понекад се зло нагомилава у њима и ваља га насликати, као и неурозу, раздражљивост оног који се одважио да се бори против зла. На овим иконама се прса јављају делимично обнажена да би се видела крстаста посуда са светим уљем

¹⁶ PSEO, 239.

¹⁷ Исто.

која се касније развила у инсигнију епископства. Инсигнију протопопства не би требало сликати на иконама јер је реч о знамењу земаљске, а не небеске освештаности. Понекад се груди сликају као знак „испружених руку”, односно пре-клињања. Прса, дојка слика се на икони Богородице Млекопитатељнице као симбол материнства.

Ноге и детеродни удови

Наш протоиконописац слика ноге као литургијски орган исправности и саборности (католичности). Оне омогућавају (в)ход, укидају отуђење и знак су у-небо-хођења. Стопала слика као ослањање на кључ хода, а он је – у царском свештенству, у ослонцу свих крштених. Свако људско биће у себи садржи и мушко и женско, дух и душу, огањ и воду, те и свест и несвест. Човек/човечица је хермафродит после Адамовог и Евиног пада. Дакле, људи су двојна бића; у потрази су за целомудреношћу, целовитошћу и потпуним остварењем повратка у есхатон.

Закључак

Будући да се „Логос оваплотио, сјединивши ипостаси са собом тело одуховљено умном дух-душом”¹⁸, иконопис је могућ, односно могуће је сликање одуховљеног тела. Оно је „всјакоје диханије” које слави Име Божије, увек и довека.¹⁹ Тело је свеукупни, интегрални човек и у разматраном иконопису. Иконопис ђаконa Срђана Радојковића сазире и слика месијанско спасење – Христово Царство. Његове иконе изражавају прочишћени, сублимисани ерос, али и смртоносну путеност – дивљи танатос (*θάνατος*). Сублимисани ерос оплођује и сједињује дух са душом, док их путеност (плот) раздваја и расцепљује. Насликану дивљу пожду видимо на многим иконама иконописаца агностика, као и на икони светог Јеронима који каменом пара кожу, или у призору у коме се Марија Египћанка телесно усавршава аскезом или онеме у коме Ориген самога себе кастрира. Нова садржина овог иконописа је у сликању одуховљеног тела као нове, преображене твари. Сва иконописана тела речито говоре, у ствари – она проповедају. Овај духован, богословствен ђакон–протоиконописац споразумева се са телима која слика на еванђелски, односно светописамски и предањски начин. Он открива светост тела која су потчињена Духу. На иконама се изражава и лакоћа нематеријалног тела, које се ослобађа пуке телесности кретањем у

18 1. Никејски сабор, DS, 130.

19 Пс 145, 21.

ОТАЦ ИЛАРИОН ЂУРИЦА

божанској, светодуховној хармонији. Та етерична уздигнућа и насликани духовно прозирни покрети предзначавају успон у вишу реалност, кроз есхатон ка Христу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Влахос, Ј. (2006) *Људско тијело, аскеза и спорт*, Требиње: Видослов.
- Damascenus, J. *De Sacris Imaginibus Orationes*, Catéchisme de L'Église Catholique. 1, 16 (PG 96, 1245 A).
- Ларше, Ж. К. (2005) *Теологија тела* (превела: Јелица Вуковић), Врњци/Требиње: Манастир Тврдош, Братство Св. Симеона Мироточивог.
- Милански, свети А. (2017) *О тајни оваплоћења Господњег*, Београд/Лос Анђелес: Севастијан прес, ПБФ.
- Morris, D. (1985) *Govor tijela, Priručnik za ljudsku vrstu* (prevela: Маја Котур), Zagreb: August Cesarec.
- Радојковић, Ђакон С. (2019) *Иконе*, Београд/Стари Бановци: Бернар.
- Свето писмо/Нови завјет Господа нашег Исуса Христа* (2002) Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Свето писмо Старога и Новога завјета* (Стари завјет превео Ђуро Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић) (1960) Београд: Британско и инострано библијско друштво.
- Chevalier J. i Gheerbrant A. (1983) *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod МН.

Father Ilarion Đurica
Serbian Orthodox Church, Belgrade

REPRESENTATION OF BODY IN THE ICONOGRAPHY OF DEACON SRĐAN RADOJKOVIĆ

Abstract

On the example of the iconography of dean Srđan Radojković, this paper studies the aesthetics of the spiritualized body as a new transformed matter, as a specific feature of his icons (paintings). All the bodies painted in his icons speak volumes – in fact they tell stories; in them, images of messianic salvation are contemplated and depicted – as the Kingdom of Christ. In the icons of our dean the lightness of the immaterial body is visualised, released from bare corporality and transformed into divine, sacred spiritual harmony. As the subject iconography is based on established clerical, artistic and aesthetic assumptions, bodies of the saints are depicted as harmonic, balanced and self-delivering. To an extent, this is indeed a new aspect of the iconography in Serbia.

Key words: *iconography, dean Srđan Radojković, Christian iconography, sacred (deified) body, new matter*

ИСТРАЖИВАЊА – УТИЦАЈ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ НА САВРЕМЕНУ КУЛТУРУ

Приредио
др Ненад Перић



Ана Цакић, *Легенда о Голој Истини и Лажји*,
акрил на платну, 50x40 цм, 2019.

УВОДНА РЕЧ ПРИРЕЂИВАЧА

УТИЦАЈ НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ НА САВРЕМЕНУ КУЛТУРУ

Иако је жанр научне фантастике признат у уметности и медијима, а број дела која потпадају под исти огроман, утицај научне фантастике на (савремену) културу је код нас мало обрађиван. Наши свакодневни сусрети са појавама, стварима и техничким решењима које су аутори у овом жанру дали, било као фикцију, било као предвиђање онога што ће доћи, ретко иницирају размишљање о теми која својом ширином и значајем заслужује пажњу. Задатак ове подцелине је да читаоцу „заголица” машту кроз приказ социолошких, културних, медијских, техничких, па и филозофских утицаја на савремену културу и друштво које су различити аутори (много) пре, али и после Маршала Маклуана видели као „глобално село”. Неки су то своје виђење будућности имали користећи мрачну, а неки светлу призму. Но, који год угао да су заступали, везивни елемент је била машта као универзални покретач људског духа.

Први рад разматра кретања наратива између научно-фантастичне литературе и дигиталних игара и њихове међусобне везе. Наративи који се селе из научне фантастике у игре и обрнуто, који игре смештају у текст могу да одражавају не само реалне социјалне односе у којима су настајали, већ и да понуде решења за проблеме савременог света. Дакле, решења за проблеме у стварном свету се могу потражити и у дигиталном.

Наредни текст се бави истраживањем романи између људи и вештачких интелигенција у родном смислу. Кроз анализу више научно-фантастичних филмских наратива насталих у овом веку рад испитује у којој мери се показује доминантном матрица у којој је мушкарац човек а жена је вештачка интелигенција подређена свом мушком кориснику односно свом творцу. Ауторка анализира примерима проблематизује и деконструира поредак редифинисањем родних улога.

Трећи рад, игром случаја, носи одређену аналогију са најављеним нестајањем одређених оквира и принципа савременог света погођеног пандемијом Ковида 19, иако се бави светом видео игара. Јер, за пасиониране играче видео игара, који проводе пуно времена у дигиталним световима, смрт ликови кроз којих у њима бораве има велики значај. Преклапање ова два света отвара различита филозофска питања, од којих се одговори не могу наћи само у једном.

Четврти текст анализира однос научне фантастике и оглашавања, конкретно представе оглашавања у научној фантастици и претварање њихове форме у реалност. Наводи примере одређених естетских дискурса виђења будућности који све више постају садашњост. Поред тога, третира могуће начине оглашавања коришћењем (нових) технологија, предвиђене приказима будућности у алтернативним универзумима – научној фантастици.

Завршни рад се надовезује на претходни бављењем технолошким иновацијама и дизајном корисничког интерфејса, односно идеје из литературе и филма које су реализоване. Такође, приказује фантастичне технолошке изуме који би се могли реализовати у блиској будућности, као и њихов утицај на друштво. За пример је узет култни филм *Блејд Ранер* из 1982. чија радња је смештена у новембру 2019. године, када је рад и написан.

ДА ЛИ ЈОШ НЕГДЕ ЖИВИ НАДА

ДИГИТАЛНЕ ИГРЕ И SF КЊИЖЕВНОСТ

Сажетак: У тексту се разматрају кретања наратива између SF литературе и дигиталних игара и њихове међусобне везе, од станка првих дигиталних игара до савремених мрежних игара за велики број играча. Наративи који се селе из SF текстова у игре и обрнуто, који игре смештају у текст, одражавају не само реалне социјалне односе у којима су настајали, него нуде и (евентуална) решења за проблеме савременог света, пре свега оне изазване неолибералном политиком. У њима се напушта модерни концепт самодоволне индивидуе као генератора промене, инсистирањем на идеји да се успех може остварити само сарађњом и координацијом деловања великог броја заинтересованих актера, а поље борбе се премешта из физичког у дигитални простор.

Кључне речи: дигиталне игре, дигитални светови, „Science fiction”, наратив

Када се каже фикција, обично се мисли на литературу или на филмове, стрипове и ТВ серијале, односно просторе у којима се измишљају и у којима потом функционишу измишљени, другачији светови. Током последњих деценија, ти светови су се из онога што би се могло назвати класичном фикцијом или SF¹ преселили и у дигиталне просторе

1 Акроним од *Science Fiction*. У тексту се користи акроним изворног термина због термиолошке непрецизности научне фантастике као уобичајеног превода; Gavrilović, Lj. i Kovačević I. (2015) *Antropološko čitanje naučne fantastike, Etnoantropološki problemi* n. s. 10 (4), Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet, str. 989-992.

игара, базиране на моделима већ добро познатим из ранијих (не само) жанровских остварења.

Дигиталне игре су, од самог настанка, наративно повезане са фантастиком, пре свега научном. Прве игре су тада када су настајале, педесетих година 20. века, саме по себи биле научна фантастика, нешто што је до тог тренутка, а за највећи део светске популације и много касније, могло да постоји само у машти. Стваране су зарад циљева усмерених на развој технологије (испитивање могућности програмирања, односа људи и компјутера, нових компјутерских алгоритама), а не ради самог играња, односно њихов циљ није била игра као таква, него је она била алат у процесу изградње нових система мишљења и обликовања света. Самим тим, током процеса писања тих игара није се размишљало о неким претпостављеним корисницима којих није ни могло бити, јер су рачунари били ретка и врло скупа опрема у потпуности намењена научним и технолошким истраживањима². Оне нису имале никакав експлицитни наратив, али је имплицитни подразумевао *замисаљање* приче која је уобичајено пратила стандардне друштвене и/или спортске игре које су им биле предлојак (*Oxo*, 1952; *Tennis for Two*, 1958).

Но, већ током шездесетих година двадесетог века, иако и даље рађене пре свега у функцији развоја софтвера, дигиталне игре почињу да се усмеравају и на публику ван научних установа и, истовремено, да се обликују на основу стандардних SF тема (*Spacewar!*, 1961; *Space Travel*, 1969). То није ни мало чудно јер су, по правилу, компјутерски залуђеници тога доба (они који су радили на обликовању игара) одрастали читајући текстове који се данас сматрају класичном научно-фантастичном литературом, што је све до седамдесетих година двадесетог века било претежно *space* – опера жанра. Седамдесетих, када почиње развој аркадних игара на аутоматима намењеним широкој публици, први наслови су такође били базирани на (претпостављеним) SF наративима исте врсте: од *Galaxy Game*, *Computer Space* (1971) до изузетног успеха игре *Space Invaders* (1978) и целе серије наслова који су је пратили. Током целог овог периода у играма и даље није било стварног наратива. Гледано из данашње перспективе то је био само мали број организованих пиксела који се крећу по екрану и које, по правилу, треба погодити другим покретним и контролисаним пикселима. Но, иза свих тих првобитних примитивних сличица небеских тела или нападача из свемира, стајао је велики наратив

2 Корисници/играчи су углавном били сами аутори игара, који су у њима уживали ма колико да су им циљеви били другачије постављени.

о упознавању и истовременом „освајању” свемира и надвла- давању свих опасности које он можда скрива. Свака од њих, ма колико и графички и наративно била сведена, била је све- мирска опера у малом, са играчем као главним јунаком, од чијег успеха у обављању постављеног задатка зависи судби- на Универзума.

Из текста у игру

Од почетка осамдесетих година двадесетог века, када почиње развој комерцијалних игара намењених персоналним рачунарима и у потпуности независних од хардвера,³ први значајни наслови такође су се чврсто ослањали на фантазиј- ске наративе. То се пре свега односи на два велика серија- ла дигиталних авантура: фантазијски *King Quest*⁴ и научно- фантастични *Space Quest*⁵, чије се наслеђе може пронаћи у готово свим савременим дигиталним световима.⁶ Оне нису засноване на конкретним литерарним предлошцима, али су приче које су се унутар њих развијале обликоване на основу постојећих омиљених литерарних фантазијских наратива.

Истовремено, постојао је готово бесконачан низ покуша- ја превођења конкретних популарних SF текстова на језик игре. Неке од тако насталих игара (нпр. *Dune II* по култ- ном серијалу књига Френка Херберта /Frank Herbert/), биле су коректне и важне за даљи развој концепта дигиталног играња, иако саме нису биле много популарне. Друге су

3 У смислу да су се дистрибуирале као самостални софтверски производ, а не заједно са хардвером.

4 *Sierra Online*, 9 наслова 1980–1998.

5 *Sierra Online*, 7 наслова, 1986–1995.

6 Тај тренд је настављен све до данас, када је већина играчких светова базирана на фантазијским наративима, били они SF или епско-фанта- стични, за шта је вероватно најбољи пример *World of Warcraft* и даље најпопуларнија игра овог типа (Blizzard, 2004. Од тада је игра добила се- дам експанзија /проширења приче и – са њом и – света: *The Burning Crusade 2007*, *Wrath of the Lich King 2008*, *Cataclysm 2010*, *Mists of Pandaria 2012*, *Warlords of Draenor 2014*, *Legion 2016*, *Battle for Azeroth 2018*. и обнављање првобитне верзије *World of Warcraft Classic 2019*. године), која је, поред разних митских бића из различитих традиција, оживела и Орке, чувене Толкинове негативце, иако у потпуно новом светлу, а све то у класичном фантазијском медијевалном окружењу. Иако нигде нема директног преузимања/трансформације било ког познатог текста, у *WoW*-у су, као и у великом броју других игара, потпуно препознатљиви како топоси из различитих митологија и културних историја (Bainbridge, W. S. (2010) *The Warcraft Civilization. Social Science in a Virtual World*, Cambridge, London: The MIT Press), тако и из популарне културе, и једна од стандардних забава играчке популације јесте њихово препознавање и тумачење, што се, по правилу, одвија ван тих светова, на различитим форумима и дискусионим групама.

7 Стратегија. *Virgin Interactive 1992*.

дуго најављиване и очекиване⁸, да би се после пуштања у живот показале као неуспешне, често више због превеликих очекивања како фанова – на чијој се посвећености наративу и заснивала одлука о развоју игре, тако и тима који је радио на њеном развоју, него због самог квалитета игре. Тако је, упркос несумњивом утицају који је фантазијска литература (у обе своје жанровске варијанте) имала у обликовању дигиталних игара, а затим и читавих светова, до данас је веома мало успешних игара базирано на конкретном литерарном предлошку. Најуспешнија до сада је несумњиво епско-фантазијска *Witcher* франшиза⁹, базирана на серијалу романа Анжеја Сапковског /Andrzej Sapkowski/.¹⁰

Међутим, иако сами наративи нису успешно превођени, начин обликовања мрежних игара и дигиталних светова који нису игре у ужем смислу речи, него су симулација стварности (метасветови, cf. *Second Life*¹¹), има потпуно јасне претече у SF литератури. Наиме, у време када је Нил Стивенсон /Neal Stephenson/ објавио роман *Snow Crash*¹², интернет је био још у повоју, а мрежно повезивање великог броја људи, иако теоријски претпостављено, још увек није било могуће. У његовом роману су, међутим, људи живели паралелне и повезане физичке и дигиталне животе; у дигиталном простору у форми аватара, како је то данас потпуно подразумевано. Стивенсон је тада сковао и термин *metaverse*, који подразумева дељени колективни простор, заснован на сталној интеракцији између узајамно тесно повезаних/недељивих физичких и дигиталних простора. Прве игре креиране на основу таквог концепта простора појавиле су се већ крајем века¹³, да би до данас постале потпуно стандардни начин паралелне међуљудске интеракције.

Но, као што су концепти и наративи из фантазијске литературе утицали на развој дигиталних игара, само постојање дигиталних игара, као и њихова трансформација током

8 Нпр. *Otherland*, по роману Теда Вилијамса /Tad Williams/: најављена за 2010, па 2012, бета верзија пуштена 2014. па повучена, коначно објављена 2016, без великог успеха и поред огромног интересовања фанова.

9 *The Witcher* 2007, *The Witcher 2: Assassins of Kings* 2011. и *The Witcher 3: Wild Hunt* 2015. године. Игре је развио пољски студио *CD Projekt RED*.

10 Жанровско одређење је у овом случају прилично условно, јер је из наратива јасно да су људи у медијевални свет приче/игре дошли пошто су претходно уништили свој свет. Наратив почива на идеји мултиверзума и може се потпуно оправдано читати и као дистопија.

11 *Linden Lab*, 2003.

12 Stephenson, N. (1992) *Snow Crash*, New York: Bantam Books. Преведено као *Хистерични снег*, 1999, Београд: Знак Сагите.

13 Првом игром ове врсте обично се сматра *Meridian59* (The 3DO Company, Near Death Studios, 1996).

времена, повратно су утицали на књижевност, укључујући увођење потпуно нових прича, али и обликовање нових књижевних праваца, пре свега у оквиру SF литературе.

Из игре у текст...

Дигиталне игре су почеле да утичу на обликовање SF наратива готово на самом почетку њиховог развоја намењеног широкој публици. Прва прича у којој је главну улогу имала дигитална игра је *Ендерова игра*¹⁴, на основу које је настао изузетно успешан роман¹⁵, а затим и цео серијал романа. Прича је објављена исте године када и прва аркадна игра са векторском графиком (*Space Wars, Cinematronics*), за којом ће следити низ игара са сличним наративима, иако са другачијом механиком. Цела та серија конзолних игара чврсто се држала познатог и тада још увек врло популарног наратива борбе против освајача из свемира, која се завршава победом играча, што је изједначено са победом људске расе над свим могућим опасностима које се могу срести у свемиру. У Кардовој /Orson Scot Card/ причи (и каснијем роману) игра те врсте (и било каква уопште) први пут је смештена у центар догађаја, као начин да се промени/обликује свет. У овом случају је примењена металепа којом се убичајена јасна слика света игре као дистанцираног и, по правилу, супротстављеног стварности, преокреће да би оно што се сматра игром заправо *била* стварност: Ендерово играње дигиталних ратних игара је његово вођење стварног рата против туђинске свемирске расе. Осим преузимања модела наратива, Орсон Скот Кард се чврсто држао и у то време распрострањене предрасуде (која је у великој мери до данас очувана у јавном дискурсу) да се играју само деца/тинејџери, и то само дечаки, па су и Ендер и остали ратници/играчи само дечаки узраста од 10 до 18 година.¹⁶

Ова врста дигиталних игара, као и прича/роман у којој су оне употребљене као централни мотив, врхунац су концепта модерности: чврста вера у апсолутно и објективно знање, постојање објективне истине, линеарни прогрес и човека (имплицитно, али врло јасно – припадника западних

14 Card, O. S. (1977) *Ender's Game*, in: *Analog Science Fiction and Fact*. Превод приче је објављен у часопису *Алеф* бр. 6 1988. године, а исте године је изашао и превод романа (преводац Војислав Деспотов, Нови Сад: Дневник).

15 Card, O. S. (1985) *Ender's Game*, New York: Tor Books.

16 Слична употреба игре у наративу појављује се нешто мало касније у филму *War Games* (John Badham, 1983), у коме играње ратне игре умало доводи до нуклеарног рата између САД и СССР-а, при чему је игра заправо компјутерски креирана „стварна стварност”.

друштва) као највишу вредност и квалитет у Универзуму. Међутим, ови концепти почињу већ током осамдесетих година двадесетог века да се преиспитују, прво у литератури (укључујући следеће романи у Кардовом серијалу), а затим и у играма. И једни и други, нарочито они најбољи, пратећи развој друштва све енергичније улазе у постмодерно преиспитивање свих чврсто задатих вредности, отварајући простор за наративе потпуно другачије врсте.

Повратно дејство 1: конструкција простора

Први од њих је несумњиво *Неуромансер*¹⁷, роман којим је утемељен сајберпанк SF, који је повратно утицао на концепт бројних дигиталних игара, светова, па чак и дуготрајну перцепцију дигиталних простора у јавном дискурсу. Његов аутор Вилијем Гибсон /William Gibson/ више пута је апострофирао да је на обликовање сајберспејса у коме се одвија радња романа, пресудно утицало његово виђење деце која играју дигиталне игре у играоницама:

„Шетао сам Ванкувером (...) и сећам се да сам прошао поред видео аркаде (...) и видео децу која играју оне старе конзолне видео игре, које су имале врло примитивну графичку репрезентацију простора и перспективе. (...) Чак и у тој примитивној форми, деца која су их играла била су толико физички укључена да ми је изгледало као да желе да буду унутар игре, унутар замишљеног простора машине. Стварни свет је за њих ишчезао, потпуно је изгубио значај. Они су били у замишљеном простору, а машина испред њих је била храбри нови свет”.¹⁸

И на другом месту:

„По физичком интензитету њиховог држања могао сам да видим како су ти клинци били занети. Изгледало је као да постоји повратна петља, са фотонима који из екрана улазе у децеје очи, неуронима који се крећу њиховим телима и електронима који се крећу кроз видео игру. Та деца су несумњиво веровала у простор пројектован игром (...) Они су развили уверење да је тамо, иза екрана, нека врста

17 Gibson, W. (1984) *Neuromancer*, New York: Ace Books. Први превод на српски језик: 1987, преводиоци Линда Тасовац и Бранислав Бркић, Београд: Зороастер

18 Wallace-Wells, D. (2011) William Gibson, The Art of Fiction No. 211, in: *The Paris review*, Summer, 30. 11. 2019; <https://www.theparisreview.org/interviews/6089/william-gibson-the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>.

стварног простора; неко место које не можеш видети,¹⁹ али за које знаш да постоји”.²⁰

У време када су настајали Гибсонови романи, они су сматрани дистопијским црним причама о мрачној будућности у којој свет обликују ратови и велике корпорације, иако сам Гибсон каже да је то дистопија само са становишта средњо-класних становника са Средњег запада Америке, који живе „потпуно заштићене и срећне животе. Свет је пун много гаднијих места од оних које сам измислио, (...) а многа од њих постојано постају све гора”.²¹

Гибсонови јунаци, још тада, док њихов аутор прича причу о њима куцајући на писаћој машини, живе стално прелазећи границу између физичке и дигиталне стварности, у хроничној борби против великих корпорација које видљиво, а још чешће невидљиво, владају светом. Гибсонови романи су читани/схватани углавном као дистопије, али, као ни сам Гибсон, његови читаоци по правилу нису били играчи дигиталних игара и свет у коме је дигитална стварност равноправна са физичком њима је деловала страно и застрашујуће. Данас тај аспект сајберпанка делује потпуно разумљиво (бар онама који велики део свог живота проводе у различитим дигиталним стварностима), а стварни дистопијски елементи – у суштински романтичним Гибсоновим причама са границе светова – садржани су у корпорацијској власти над светом, која је тих година била тек нејасно назначена, да би у међувремену постала огољена у реалној свакодневици. Идеја да се против великих и моћних корпорација не може борити у физичком, али може у дигиталном свету, коју је Гибсон тако јасно поставио, биће озбиљније разрађивана у SF литератури тек у наредним деценијама, у време када могућности преласка у дигиталну стварност постају све реалније.

Питање слободе

Током последње деценије двадесетог века, у време првог бума Интернета као нове електронске границе која је обећавала излазак у простор до тада непостојеће слободе,²² на конференцији *Computers, Freedom, and Privacy* (1996.

19 Али за које је потпуно јасно да их играчи упркос свим предрасудама неиграча потпуно јасно виде (прим. Љ. Г.)

20 Dovey, J. (2006) *Games Cultures. Computer Games As New Media*, Berkshire: McGraw-Hill Education.

21 Wallace-Wells, нав. дело.

22 Брус Стерлинг /Bruce Sterling/ у својој пионирској књизи о електронској граници каже: „Информације желе да буду слободне”; Sterling, B. (2008/1992) *The Hacker Crackdown, Electronic Release, Preface*. Како се електронска граница, а и из ње развијени виртуални простор(и), састоји

године²³) два позната SF писца – Вернор Винд /Vernor Vinge/ и Том Медокс /Tom Maddox/ – одржали су на први поглед дистопијске говоре, у којима су предвидели могућност успостављања снажне државне и корпоративне контроле не само над нашим *on-line*, него и над нашим *off-line* животима.

Исте године је објављен *Meridian 59*, игра која се често сматра првом ММО, претечом ММОРПГ²⁴, дакле – првом која је омогућавала великом броју људи не само да истовремено буду у истом дигиталном простору и да у њему остварују интеракцију како са програмираним ликовима, тако и између себе, него и да то реално желе и раде²⁵. У исто време објављен је и први део култне тетралогije Теда Вилијемса *Otherland*,²⁶ у коме је, на основу концепта тих раних ММОРП игара и дилема које су мучиле теоретичаре дигиталних простора у повоју, отворено питање моћи и борбе за слободу.

Дигитални свет *Otherland*-а постоји на три очигледна нивоа:

- на нивоу игре *Middle Country*, која је класична медијевална фантазија, потпуно слична великом броју данас постојећих игара,
- на нивоу *Lambda Mall*-а²⁷, социјалног и комерцијалног простора који је конципиран као метасвет (врло

искључиво из информација, логичан след је да виртуални простори не само да желе, већ и треба да буду слободни.

23 Lessig, L. (2006) *Code version 2*, New York: Basic Book, p. XIII

24 Акроним од *Massively Multiplayer Online Role-Playing Games*. У овом типу игара се хиљаде играча крећу кроз исти универзум, градећи социјалне контакте, напредујући унутар изабраног окружења и сукобљавајући се са „непријатељима“ (предефинисаним, или са играчима који су изабрали супротни табор). Други често коришћени акроним је скраћена верзија овог – ММОГ за *Massively Multiplayer Online Games*.

25 Пре ње је постојало неколико игара заснованих на истим принципима (нпр. *Never Winter Nights*, 1991; *The Shadow of Yserbius* 1992), али оне никада нису постале веома масовне пре свега због високе цене (*Never Winter Nights* је у почетку коштала 6\$ на сат), која је била последица високе цене интернет протока. *Meridian 59* и нешто каснија *Ultima Online* (1997) данас се сматрају првим играма овог типа како због велике популарности, тако и због дужине трајања: обе је могуће играти и данас.

26 Williams, T. (1996) *Otherland, Book 1: City of Golden Shadow*, New York: Legend Books. После њега следе: *River of Blue Fire 1998*, *Mountain of Black Glass 1999* и *Sea of Silver Light 2001*.

27 Само име простора упућује на *Lambda MOO*, дигитални социјални простор и *on-line* заједницу који постоје од 1991. године, а који су постали познати по виртуелном „сексуалном насиљу“; Dibell, J. (1998) *My Tiny Life: Crime and Passion in a Virtual World*, New York: Henry Holt and Company, pp. 11–29. Текст је први пут објављен 1993. године у недељнику *The Village Voice* под називом *A Rape in Cyberspace, or How an Evil Clown, a Haitian Trickster Spirit, Two Wizards, and a Cast of Dozens Turned a Database into a Society*), које је проузроковало низ промена у контроли

сличан ономе што ће, за услове дигиталних простора знатно касније бити *Second Life*, а који готово дословно следи Сттивенсонов *metaverse*), изведен из различитих мултикорисничких социјалних простора популарних током последње деценије 20. века;²⁸

- на нивоу *Otherland*-а, високо софистицираног виртуелног простора затвореног за „обичне смртнике”, развијеног на основу потенцијала који су пружале тада актуелне MMORP игре. У њему власници корпорација и политички моћници обликују симулације познатих и популарних измишљених светова из митологије и литературе (нпр. *Чаробњак из Оза*, египатска митологија, *Илијада* и *Одисеја*) или потпуно нових светова (нпр. свет у коме су бубе вишеструко веће од људи и/или свет смештен у огромну зграду) у којима живе своје алтернативне животе и где планирају да себи обезбеде вечни живот.

Тако су два од три нивоа овог дигиталног света дефинисана потенцијалном или чак нескривеном (зло)употребом моћи, док је први наизглед безбедан за кориснике, али се на њега такође, уз дозвољено моћи (што по правилу значи новца), може утицати споља.

У свету пројектованом у осамдесете године двадесет првог века, идеја о слободи мреже, која је крајем двадесетог века – у време када је роман писан – била подразумевана, постала је „старомодна идеја” да „комуникациона мрежа која се простира широм света треба да буде слободно и отворено место, где новац и моћ нису важни. Нико никога не треба да цензурише и нико не би требало да буде присиљаван да прихвата оно што желе компаније...”²⁹

Један од главних ликова романа готово одмах после дефинисања слободе као „старомодне идеје” констатује:

„То је била наивна идеја – новац има начин да промени ствари. Људи су почињали да стварају све више правила и мрежа је почела да личи на остатак такозваног цивилизованог света”.³⁰

понашања чланова не само те, него и других виртуалних заједница. Само име локације указује на могуће насиље.

28 На исти начин је обликован и Гибсонов Утврђени град у роману *Идору*, објављеном исте године; Gibson, W. (1996) *Idoru*, New York: Viking Press. Превод 1998, Александар Марковић, Београд: Поларис.

29 Williams, нав. дело, стр. 444.

30 Исто.

Због тога су хакери и инжењери из те будућности – конструисане на основу страхова о успостављању строге контроле над појединцима како у RL³¹, тако и у VL³², односно промене света у правцу у коме се он данас заиста очигледно мења, а који постоје још од последње деценије двадесетог века – применили приступ Нојеве барке. Они нису сакупљали и чували ствари/жива бића, него идеје које су желели да сачувају, идеје које се у RL *Otherland*-а, као и у савременом RL свету (иако још увек у мањој мери), нарочито из перспективе оних који имају моћ (националних држава и великих корпорација), могу сматрати анархистичким и углавном се групишу око идеје комплетне и апсолутне слободе изражавања.

Тако долазимо до четвртог, скривеног нивоа дигиталног света *Otherland*-а: *TreeHouse*, која је последња слободна локација у виртуалном простору, конструисана тако да не зависи од корпоративних или државно-управних спонзора. Она се дистрибуира преко опреме њених корисника, заснована је на веома великом броју уграђених копија/понављања података и умрежавању, тако да било која количина опреме може испасти из система а да он несметано настави са функционисањем.³³ *TreeHouse* тако по свом концепту одговара технологији заснованој на *BitTorrent* протоколу,³⁴ који ће се појавити тек 2001. године.

У свету приче, *Tree House* је илегална локација у коју се може ући само на позив некога ко је већ њен члан, што у потпуности кореспондира са историјом забрањиваних политичких идеја и партија које их заступају, па се стога налазе у илегалу. Истовремено, данас њена позиција кореспондира и са статусом великог броја локација које користе *BitTorrent* протокол, а које државе и корпорације настоје да забране и/или укину у оквиру настојања увођења различитих нивоа контроле у интернет саобраћају, као и са *Deep/Dark web* сегментом Интернет простора.³⁵

31 Акроним за *Real Life*, термин који се користи за означавање „стварног” света у оквиру дистинкције стварно/физичко: дигитално/виртуелно/синтетичко.

32 Акроним за *Virtual Life*, који означава другу страну дистинкције.

33 Williams, нав. дело, стр. 445.

34 Комуникациони протокол за *peer-to-peer file sharing* („P2P”).

35 Невидљиви део мреже (у смислу да претраживачи не могу да индексирају њен садржај), коме се може приступити само специјализованим програмима (TOR – *The Onion Router*), а базиран је такође на P2P конекцијама.

*Повратно дејство 2:
да ли је борба уопште могућа?*

Исту линију приступа, чувајући оптимизам иако у оствареним (претходно најављиваним) горим социјалним условима, наставља низ романа насталих у првој деценији 21. века, који могућност спаса читавог света (његове физичке, али и дигиталне стране) виде готово искључиво у акцијама у дигиталном простору, или синхроним деловањем у оба аспекта целовитог света.

Најистакнутији пример оваквог приступа је роман *Ready Player One*³⁶ праћен потоњим истоименим филмом Стивена Спилберга /Steven Spielberg/ из 2018, у коме се победом у игри постиже победа над подивљалом корпоративном моћи, којом се обезбеђује не само очување слободе у дигиталном простору него и трансформација односа у физичкој реалности. У дистопијском свету који се урушио под притиском цена енергије, климатских промена и корпоративне похлепе (али који тужно изгледа као сасвим могућа последица даљег развоја актуелне светске ситуације), једино је дигитални простор (*OASIS = Ontologically Anthropocentric Sensory Immersive Simulation*) остао слободан, а борба за контролу над њим је заправо борба за контролу над судбином читавог човечанства.

Други романи су се бавили ужим аспектима, како дигиталних, тако и „стварног” света. *For the Win* Кори Докторова /Cory Doctorow³⁷ редефинише појам радничке класе, укључујући у њу голд-фармере,³⁸ који повезани са „класичним” радницима успевају да организују широку побуну против услова рада који намеће глобални капитал. Иако раднички штрајкови у Кини, Индији и другим азијским земљама бивају угушени и радници губе ту, конкретну битку, роман показује да мрежно окружење унутар игара има потенцијал за организовање RL акција усмерених на промену света (како су томе заиста послужиле социјалне мреже током

36 Cline, E. (2011) *Ready Player One*, New York: Penguin Random House. Превод Горана Скробоње на српски језик (Први играч на потезу, Београд: Лагуна) изашао је исте године.

37 Doctorow, C. (2010) *For the Win*, New York: Tor Books.

38 Играчи MMORPG којима је циљ да зараде што је могуће више новца у валутама које постоје унутар дигиталних светова, који касније мењају у „стварни” новац, односно у неку од RL валута. Постоји уврежена претпоставка, које се држи и Докторов, да су су голд-фармери претежно играчи на азијским серверима.

организовања арапског пролећа 2010. године)³⁹. Тако Стивенсонов *Reamde*⁴⁰, лоциран у садашњост, говори о могућностима употребе мрежног окружења у дигиталним играма (укључујући *P2P* протокол) са обе стране моралне границе: у пословима мафије и терористичких организација, али и у борби против њих. А *Omnitopia down*⁴¹ разматра корпоративне сукобе и борбу за коректан однос према корисницима/становницима дигиталних светова, инсистирајући на идеји да само партиципаторна култура може променити структуру и односе унутар дигиталног, али тиме и реалног света.

Свеукупно, све је више SF романа који своју причу граде спајајући физички и дигитални свет – не више као конструкт замишљен у некој далекој будућности, него као објективну проширену реалност у којој постоје потенцијали за промену какви нису постојали у време пре дигиталног доба. Доследни свом субверзивном карактеру, они не само да наглашавају потребу за одласком у дигитално окружење, него једино њега виде као простор у коме је икаква ефикасна акција могућа: физички свет сагледан је као поље у коме деловање није могуће, или бар није сврсисходно.

Будућност наде

Наративи који се селе из SF текстова у игре и обрнуто, који игре смештају у текст, одражавају не само реалне социјалне односе у којима су настајали, него нуде и (евентуална / можда могућа) решења за проблеме о којима говоре. И, док модерни наративи и игара и књижевних остварења нимало нису сумњали у оправданост циљева и напретка коме се тежило, савремени/постмодерни проблематизују свет у коме настају и функционишу на најмање два начина:

- доводећи у питање морализаторске дискурсе и еуфемизацију свега што се сматра политички некоректним понашањем/говором с једне стране и;
- инсистирајући на неопходности борбе за поштеније економске и социјалне односе, очување планете и решавање осталих кључних проблема савременог света.

39 Мрежа као алат за социјално организовање може се, наравно, као и сваки други алат, употребити на различите начине и зарад постизања различитих циљева, те је настојање успостављања државних контрола над различитим мрежним окружењима део општијег процеса контроле становништва. Она се на Западу образлаже борбом против тероризма, педофилије, пиратерије и других активности које се виде као физички или морално опасне, док се другим државама (Кина, Авганистан, Турска итд.) јасно истиче и аспект политичке контроле.

40 Stephenson, N. (2011) *Reamde*, New York: Harper Collins.

41 Duane, D. (2010) *Omnitopia down*, New York: Penguin Random House.

- У оба случаја се задржава модернистичка идеја о (могућем) напретку,⁴² али сада не више у правцу технолошког развоја, него пре свега у правцу развоја социјалних односа⁴³ и уклањања/ограничавања воље за новцем и моћи као ултимативних циљева. Истовремено, напушта се модерни концепт самодоволне индивидуе као генератора промене, инсистирањем на идеји да се успех може остварити само сарадњом и координацијом деловања великог броја заинтересованих актера.

Приче и простори који су се из литературе и са филма преселиле у дигиталне светове насељене огромним бројем људи постале су „стварније” него што су икада биле: уместо да свет гледају кроз очи јунака који у њему живе, сами играчи постају јунаци у борби за боље сутра. Уче, боре се, *стало им је*. Улазак у било коју од тих игара јесте улазак у фантазијски свет, који коначно може да постане свет који играч бира и у коме његово деловање може да има смисла (за њега, али и друге становнике истог, или чак и других светова).

Кастронова / Edvard Castronova/⁴⁴ је предвидео да ће током наредних неколико деценија огроман број људи у потпуности „мигрирати” у дигиталне светове игара, јер ће тамо пронаћи оно што немају у стварном свету: пријатеље са којима деле иста интересовања, срећу, успех, смисао или нешто друго што им је потребно, а што је у реалности постакапиталистичког друштва постало недостижно. Но, изгледа да ће, мимо оних који желе да оду потпуно⁴⁵, све већи број људи бар делимично прелазити границу ка виртуелним/измишљеним световима, крећући се њима у различитим

42 *Ready Player One* чак спаја класични модернистички сан о истраживању/освајању свемира и одласку са планете са сном о враћању Земље у претходно стање, односно њену ревитализацију и опоравак: два хероја који освајају награду улажу је у та два могућа пута за опстанак човечанства.

43 У том смислу се *SF* литература у потпуности супротставља технобирокуратском схватању друштва, која се одражава у смањењу интереса (и финансија) за хуманистичке дисциплине и настојања да се оне механизују и уподобе природним и техничким дисциплинама.

44 Castronova, E. (2007) *Exodus to the Virtual World: How Online Fun Is Changing Reality*, London: Palgrave Macmillan.

45 Потпуна дигитализација људских бића такође је озбиљно третирана у *SF* литератури. Најзначајнији представници промишљања дигиталног живота у дигиталном простору су: Morgan, R. (2002) *Altered Carbon*, London: Victor Gollancz Ltd; превод 2013, Горан Скробоња, Београд: Лагуна и: Stross, C. (2005) *Accelerando*, London: Orbit Books, Doctorow, C. and Stross C. (2012) *Rapture of the Nerds*, New York: Tor Books.

идентитетским паковањима, креирајући и себе и изабране светове онако како они то желе. И у овом случају на делу је стари процес обликовања света причом, који је сада постао доступан огромном броју људи, независтан од елитистичких економија и политика и, самим тим, способан да промени не само животе појединаца, него и укупно обликовање свакидашње културе, па тако и света у целини. У том смислу, Кастронова, али и велики део савремене SF књижевности (жели да) верује у констатацију Нила Гејмена /Neil Gaiman/ да игре, као један од путева којима „(ф)икција може да нам покаже другачији свет. Може да нас одведе тамо где никада нисмо били”⁴⁶, мењају нашу перцепцију и понашање у „стварном свету”, јер: „(к)ада сте једном посетили друге светове (...) не можете више бити задовољни светом у коме сте одрасли. Незадовољство је добра ствар: незадовољни људи могу да измене и поправе своје светове, да их учине бољим, другачијим”.⁴⁷

Тако захваљујући дигиталним играма и теоретичари (ретки додуше) и SF аутори (много више њих) процењују да још увек постоји нада у простор могуће слободе живљења, деловања и сарадње, ма колико нас свакодневна физичка реалност убеђивала у супротно. Тај простор може бити ограничен на више начина (временски – на слободно време, социјално – на велике заједнице или релативно уске групе), али је само његово постојање довољно да се, макар у SF наративима, може замислити промена. А, као што нас учи укупна фантазијска литература, оно што је могуће замислити, може се и догодити.

ЛИТЕРАТУРА:

Bainbridge, W. S. (2010) *The Warcraft Civilization. Social Science in a Virtual World*, Cambridge, London: The MIT Press.

Wallace-Wells, D. (2011) William Gibson, The Art of Fiction No. 211, in: *The Paris review*, Summer, 30. 11. 2019; <https://www.theparisreview.org/interviews/6089/william-gibson-the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>.

Gaiman, N. (2013) Why our future depends on libraries, reading and daydreaming, *The Guardian*, October 15, 30. 11. 2019. <http://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-re>

46 Gaiman, Neil. 2013. “Why our future depends on libraries, reading and daydreaming”. *The Guardian*, October 15, 30. 11, . 2019. http://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming?utm_content=buffer7588&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer.

47 Исто.

ading daydreaming?utm_content=buffer7588&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer.

Гавриловић, Љ. (2016) *Стварније од стварног. Антропологија Азерота*. Посебна издања 84, Београд: Етнографски институт САНУ.

Gavrilović, Lj. i Kovačević I. (2015) Antropološko čitanje naučne fantastike, u: *Etnoantropološki problemi* n. s. 10 (4), 987-1002. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet.

Dibell, J. (1998) *My Tiny Life: Crime and Passion in a Virtual World*, New York: Henry Holt and Company.

Dovey, J. (2006) *Games Cultures. Computer Games As New Media*, Berkshire: McGraw-Hill Education.

Lessig, L. (2006) *Code version 2*, New York: Basic Book.

Sterling, B. (2008/1992) *The Hacker Crackdown*, Electronic Release.

30. 11. 2019 Heeks, R. (2008) Current Analysis and Future Research Agenda on “Gold Farming”: Real-World Production in Developing Countries for the Virtual Economies of Online Games”, in: *Development Informatics*, Working Paper Series 32. 30. 11. 2019, [.http://hummedia.manchester.ac.uk/institutes/gdi/publications/workingpapers/di/di_wp32.pdf](http://hummedia.manchester.ac.uk/institutes/gdi/publications/workingpapers/di/di_wp32.pdf). Последњи пут приступљено

Castronova, E. (2007) *Exodus to the Virtual World: How Online Fun Is Changing Reality*, London: Palgrave Macmillan.

Извори:

Williams, T. (1996) *Otherland*, Book 1: *City of Golden Shadow*, New York: Legend Books.

Gibson, W. (1984) *Neuromancer*, New York: Ace Books.

Gibson, W. (1996) *Idoru*, New York: Viking Press

Doctorow, C. (2010) *For the Win*, New York: Tor Books.

Doctorow, C. and Stross C. (2012) *Rapture of the Nerds*, New York: Tor Books.

Duane, D. (2010) *Omnitopia down*, New York: Penguin Random House.

Morgan, R. (2002) *Altered Carbon*, London: Victor Gollancz Ltd.

Stephenson, N. (1992) *Snow Crash*, New York: Bantam Books.

Stephenson, N. (2011) *Reamde*, New York: Harper Collins.

Stross, C. (2005) *Accelerando*, London: Orbit Books.

Cline, E. (2011) *Ready Player One*, New York: Penguin Random House.

Card, O. S. (1977) Ender’s Game, in: *Analog Science Fiction and Fact*.

Card, O. S. (1985) *Ender’s Game*, New York: Tor Books.

Ljiljana Gavrilović
Ethnography Institute of the SASA, Belgrade

IS HOPE STILL ALIVE

DIGITAL GAMES AND SF LITERATURE

Abstract

The text deliberates on the motion of narratives between SF literature and digital games and their connectivity, from the appearance of the first digital games to modern network games intended for large number of players. The narratives which move from SF texts to games and vice versa, which place games into narratives, reflect not only real social relations under which they have occurred, but also offer (possible) solutions for the problems of the modern world, primarily those caused by neoliberal politics. In them, the modern concept of a self-sufficient individual as a generator of change is abandoned, insisting on the idea that success may be attained only in cooperation and coordination of a large number of interested actors, displacing the battlefield from the plane of the physical to the plan of the digital.

Key words: *digital games, digital worlds, science fiction, narrative*



Ана Цакић, *Андромеда, Валцер Дунђерски*
уље на платну, 120x100 цм, 2018.

СТАТУС – КОМПЛИКОВАНО

ДЕ/КОНСТРУКЦИЈА РОДНОГ ИДЕНТИТЕТА У ФИЛМСКИМ СФ РОМАНСАМА

Сажетак: Овај рад се бави истраживањем романи између људи и вештачких интелигенција, у родном смислу, у научно-фантастичним филмским наративима 21. века и испитује у којој мери се показује доминантном матрица у којој је мушкарац човек а жена је вештачка интелигенција у потпуности подређена свом мушком кориснику односно свом творцу. Такође ћемо истраживати шта је то што конституише родни идентитет жене као Другог у виртуелним и кибернетским окружењима, крећући се у оквирима феномена постхуманог, онако како га подразумева Кетрин Хејлс (Katherine Hayles) и на који се реферише и Славој Жижек (Slavoj Žižek), инспирисаног култним есејем Доне Харавеј (Donna Haraway) „Манифест киборга” а такође и родног одређења каквим га разматра Џудит Батлер (Judith Butler) у дијалогу са Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir). У филмским наративима као што су „Она” Спајка Џоунза (2013), „Ех Машина” Алекса Гарланда (2014), „Зое” Дрејка Доремуса (2018) и дебитантски филм Лазара Бодроже „Едерлези Рајзинг” (2018) мушкарац креира и/или комуницира са андроидом и емоционално се повезује. Са друге стране је једини, усамљени пример у коме жена ре/креира вољеног мушкарца у облику силиконског андроида, у епизоди ББЦ серије „Црно огледало” под називом „Одмах се враћам” (2013) у режији Овена Хариса. Ови примери показују порозност граница родних улога и њихову дестабилизацију уписујући нове вредности у поимање рода.

Кључне речи: родни идентитет, андроид, киборг, вештачка интелигенција, постхумано, романса, научна фантастика

Уводна разматрања¹

Почетком 2019. Њујорк тајмс објавио је текст *Узимаш ли овог робота...*² инспирисан необичним венчањем – млади Јапанац Акихико Кондо венчао се са холограмом Хацуне Мику, ентитетом женског рода, кант-ауторком која наступа на концертима широм Јапана. Младић сматра овај продукт вештачке интелигенције својом партнерком у стварном животу која може да испуни све његове емоционалне потребе. Кондо је само један од представника другог таласа *дигисексуалаца*, припадника једног посве новог поља сексуалних идентитета који обухватају романсе између људи и андроида или вештачке интелигенције. Док је први талас обухватао све оне који конзумирају онлајн порнографију, повезују се путем апликација као што је Тиндер или користе сексуалне поруке (тзв. „секстинг“), дигисексуалци другог таласа „формирају дубље односе путем имерзивних технологија као што је виртуелна стварност, проширена стварност и секс роботи опремљени вештачком интелигенцијом, понекад у целости немајући потребу за људским партнером.”³ Кондо је својим венчањем дао и омаж оцу сајбер-панка, Виљему Гибсону (William Gibson) и мотиву из његовог романа *Идору* у коме јунак жели да ожени синтетичку јапанску певачицу – идола, али и бројним делима књижевне и филмске фикције која наративизују овакве (најчешће хетеросексуалне) односе.

Научници Б. Ривс и К. Нас (Byron Reeves and Clifford Nass) са универзитета Стенфорд (Stanford) су 1996. развили теорију једначине медија (Media Equation) према којој се људи према компјутерима и другим медијима и природно и социјално односе као према људима, то јест на однос човека и машине могуће је применити иста правила као и на односе међу људима.⁴ У прилог томе довољно говори и распрострањени назив *персонални компјутери*, којим су означени рачунари у широј употреби (код куће, на послу) које корисници персонализују одабирајући изглед десктопа, иконица, чувају своја документа, фотографије, итд... Славој Жижек (Slavoj Žižek), рецимо, подсећајући на синтетичког кућног

1 „Статус – компликовано” (“It’s complicated”) – ознака за емотивни статус корисника Фејсбук профила тј. ознака недефинисаног односа, за разлику од „у браку”, „неудат/а“, „разведен/а” итд.

2 Williams, A. (2019) Do You Take This Robot..., 19. January. 2019., 20. August 2019; <https://www.nytimes.com/2019/01/19/style/sex-robots.html>

3 Исто.

4 Видети у: Reeves, B. and Nass, C. (1996) *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*, Cambridge: Cambridge University Press.

љубимца званог Тамагочи, наводи „да ми заправо не-ентитет третирамо као ентитет: понашамо се (и верујемо у то) 'као да' иза екрана постоји реално Сопство, животиња која реагује на наше сигнале, иако знамо да 'иза нема никога или ничег осим простих, дигиталних струјних кола.’”⁵

Овај рад се бави истраживањем романи између људи и вештачких интелигенција, у родном смислу, у научно-фантастичним филмским наративима 21. века и испитивањем у којој мери се показује доминантном матрица у којој је мушкарац човек а жена је вештачка интелигенција, киборг или андроид⁶, у потпуности подређена свом мушком кориснику односно свом творцу. Такође ћемо истраживати шта је то што конституише родни идентитет жене у виртуелним и кибернетским окружењима, неминовно се крећући у оквирима феномена *постхуманог*, онако како га подразумева Кетрин Хејлс (Kathryn Hayles) у својој исцрпној студији *Како смо постали постхумани (How We Became Posthuman)*⁷ – Хејлсова, наиме, наводи да појам *постхуманог* привилегује информацију насупрот материјалне инстанце, затим *постхумано* посматра свест (схваћену још од Декарта у Западној мисли као седиште идентитета) као епифеномен, док је тело „оригинална протеза” којом учимо да владамо, и коначно, *постхумано* посматра људска бића бешавно повезана са вештачким интелигенцијама. *Само постхумано* стање наслања се на идеју Доне Харавеј (Donna Haraway) која у свом канонском есеју *Манифест киборга (A Cyborg Manifesto)* наводи да смо сви „киборзи, хибриди, мозаици, химере(...) не постоји фундаментална разлика у нашој формалном познавању машине и организма, техничког и органског”⁸.

Филмски наративи као што су *Она (Her)* Спајка Џонза (Spike Jonze, 2013), *Ex Machina* Алекса Гарланда (Alex Garland, 2014), *Зое (Zoe)* Дрејка Доремуса (Drake Doremus, 2018) и дебитантски филм Лазара Бодрже *Едерлези Рајзинг*

5 Žižek, S. (2001) Bez seksa, molim, mi smo postljudi! *Prelom* br 1, godina I, Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 15.

6 У раду ћемо подједнако користити појмове киборга (кибернетског организма, или како Дона Харавеј / Donna Haraway наводи „хибрид машине и организма” – видети у: Haraway: *A Cyborg Manifesto*), андроида (хуманоидних робота и киборга) и вештачке интелигенције (машина или компјутера који симулирају когнитивне процесе карактеристичне за људе) најчешће их изједначавајући, будући да се подразумева да андроиди и киборзи већ по себи поседују вештачку интелигенцију.

7 Hayles, K. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Information*, Chicago/London: University of Chicago Press.

8 Haraway, D. (1991) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.*” Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature, New York: Routledge, p.177.

(у иностраној дистрибуцији *A. I. Rising*, 2018) предмет су овог истраживања⁹ а свима им је заједничко да мушкарац креира и/или комуницира са андроидом и емоционално се повезује. Са друге стране је једини, усамљени пример у коме жена ре/креира вољеног мушкараца на основу његовог генетског материјала, његовог гласа и понашања на друштвеним мрежама у облику силиконског андроида, у епизоди ББЦ серије *Црно огледало (Black Mirror)* под називом *Одмах се враћам (Be Right Back)*, 2013) у режији Овена Хариса (Owen Harris).

Романсе између људи и андроида рађају се било да је протагониста истовремено и креатор те вештачке интелигенције било да је тек пуки корисник. У сваком случају, његов однос према вештачкој интелигенцији умногоне је одређен чином стварања, супремацијом људске јединке у односу на неживу ствар којом управља. Варирање позиције жене као Другог у СФ филмском жанру истовремено доводи до "раскида са бинаризмом (...) доносећи нам нове слике маскулинитета и феминитета који су дефинисани у опозицији са њиховим нормативним конструкцијама."¹⁰

Деминуришка природа човека као мушкараца

Само стварање и дизајнирање киборга, андроида и вештачких интелигенција свакако има полазиште у античким легендама или пак у фолклорним традицијама као што је јудизам а потом и у уметничкој жанровској прози – од Пигмалиона и његове Галатее, преко Голема насталог од глине, па све до Франкенштајна Мери Шели (Mary Shelley) и Пинокија Карла Колодија (Carlo Colodi). Идеја да човек креира антропоморфну твар која има/добија одлике живог организма кулминираће почетком 20. века за шта је великим делом заслужан Карел Чапек који је у свом СФ позоришном комаду *Р.У.Р (Росумови универзални роботи)* први употребио појам робот за онога ко ради, работа за човека. У историји филма, *Метрополис (Metropolis)* Фрица Ланга (Fritz Lang, 1927) представља најранији жанровски наратив у коме човек креира роботску антропоморфну творевину, то је лик (зле) Марије. Лангова Марија је претходница и репликанткиње

9 Однос мушкараца и женског андроида/вештачке интелигенције присутан је и у *Истребљивачу (Blade Runner)* Ридлија Скота (Ridley Scott, 1984) и у наставку *Истребљивач 2049 (Blade Runner, 2049)* Денија Вилнева (Denis Villeneuve, 2017) међутим та романа не заузима доминантну наративну линију као у одабраним филмовима, стога ће у овом раду функционисати на нивоу референце

10 Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. (2015) Science Fiction and Bodies of the Future: Alternative Gender Realities in Hollywood Cinema, *Journal of Futures Studies*, 20(2), Taipei: Tamkang University, p. 77.

Рејчел из *Истребљивача* Ридлија Скота, као и клониране Елен Рипли из *Алиен: Ускрснуће* (*Alien: Resurrection*, 1997) Ж. П. Женеа (Jean-Pierre Jeunet), јунакиња из *Степфордских жена* (*Stepford Wives*, 2004) Френка Оза (Frank Oz) и *SlmOne* (2002) Ендрјуа Никола (Andrew Niccol), вештачке интелигенције женског гласа у *Ја, робот* (*I, Robot*, 2004) Алекса Пројаса (Alex Proyas), холограмске творевине Џој која представља сурогат партнерке протагонисти К у *Истребљивачу 2049* (*Blade Runner 2049*, 2017) Денија Вилнева (Denis Villeneuve), као и низа женских вештачких интелигенција, андроида и киборга којима ћемо се у овом раду бавити.

Човеков демијуршки акт чији је производ креатура женског рода, испитује специфичне границе родних идентитета – како аутори Караско, Ордаз и Лопез (Carrasco, Ordaz, and López) наводе: „киборге, који се појављују у многим филмовима с краја 20. и почетка 21. века можемо читати као кључне фигуре у истраживању нових вредности који се уписују у род.”¹¹

Дона Харавеј наводи да мит (и метафора) о киборгу доводи до дестабилизације граница између човека и животиње, затим између организма (животиње и/или човека) и машине и коначно између физичког и не-физичког света – „киборзи су етер, квинтесенција”.¹² У примерима филмских романи људи и киборга, не само да се напушта традиционално схваћена дихотомија биологија/природа (жена, материја) насупрот културе (мушкараца, логоса), а затим и супротстављање технологије (*techne*, као начин *сазнања*) и хуманог, већ се наглашава да је „дуалност активног духа/пасивног тела такође родно одређена и једна је од историјски најснажнијих дуалности која прожима Западне идеологије рода”¹³. Када мушкарац креира жену (као киборга, андроида или вештачку интелигенцију) та „жена” је ентитет којим мушкарац има тенденцију да у потпуности управља. “Жена” је у том случају ништа друго до лик, мушкарчев одраз у огледалу. „Нарцистичко стварање другог”, примећује Ксенија Билбија, „развијало се у два дискурзивна правца: као концепција сопства које жели, у случају мушког голема и као пројекција објекта задовољства, у случају женског голема.”¹⁴ Чин креације у потпуности је родно одређен - док је „с мушким

11 Исто, стр. 70.

12 Haraway, D. нав. дело стр. 153.

13 Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight*, Berkley & L. A. & London: University of California Press, p. 283.

14 Bilbija, K. (1996) “Najmlađa lutka” Rosarie Fere: o ženama, lutkama, golemima i kiborzima. *Ženske studije* br. 2/3, Beograd: Centar za ženske studije, 7. 7. 2019. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/>

големом повезан интелектуални ентузијазам, еротско узбуђење је строго сачувано за литерарне 'кћерке' (...) Као што је то Платон конструисао у својој параболу пећине, божански, очински логос замењује материнску утробу."¹⁵ На овом месту можемо начинити и поређење са фројдовском „завишћу за пенисом“, сексуалном развојном фазом жене у којој она када уочи да јој недостаје пенис осећа тескобу у вези са тим недостатком – мушкарац, пак, симулира чин рађања (који је ексклузивно женски и којег је лишен) креирањем голема/киборга у „чину који пориче улогу жене у стварању 'реалног' живота."¹⁶

Но, због чега се мушкарац опредељује за романсу са вештачком интелигенцијом или киборгом које је он (или неки други мушкарац) креирао? Да ли због Асимовљевих закона који гарантују да вештачка интелигенција никада не сме да повреди људско биће? Да ли због претње симболичке кастрације коју стварна жена уме да учини а киборг/шкиња не? Да ли је у питању заштита и сигурност мушкарчевог ега, недодирљивост његовог фалуса, тотална контрола коју нема баш увек над женом а жели да је субординира? Испитаћемо како женски киборг може напустити субмисивну позицију и постати киборшкиња каквом је види Дона Харавеј, која развија свој мит о киборгу тврдећи да „машина није 'то' које треба оживети, обожавати и над којим треба доминирати (...) машине смо ми, наши процеси, аспекти нашег отелотворења."¹⁷ Истражићемо у којој мери је (женски) киборг „биће пост-родног света“¹⁸ које надраста мит о Едену и Постању и слику жене као органског дела природе, и разбија традиционалне дихотомије и бинаризме.

*Жена као ишчезавајући референт
у виртуелном свету*

У филмској причи редитеља Спајка Џоунза *Она*, Теодор (Жоакин Феникс/Joaquin Phoenix) је недавно разведен, усамљени средовечни мушкарац који по наруџбини креира писма за клијенте који нису у могућности или не умеју да пишу писма својим ближњима, било да су у питању романтичне било породичне везе. Теодоров први сусрет са Самантом (глас Скарлет Јохансон/Scarlett Johansson)

casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/270-najmlada-lutka-rosarie-fe-re-o-zenama-lutkama-golemima-i-kiborzima

15 Исто.

16 Исто.

17 Haraway, D. нав. дело стр. 180.

18 Исто, стр. 150.

дешава се када он инсталира апгрејдован оперативни систем који у себи поседује виртуалног асистента, односно вештачку интелигенцију са којом почиње да комуницира. Од виртуалног асистента, Саманта постаје неко коме се Теодор искрено поверава а затим њихов однос прераста у једну платонску романсу која има све нијансе романсе са реалном женом – стрепњу, ишчекивање, недостајање, сумњу, љубомору. На Самантин предлог, Тео чак пристаје на сусрет са стварном девојком у улози секс-сурогата не би ли преко ње њих двоје остварили сексуални однос. Међутим, убрзо све вештачке интелигенције персоналних компјутера и софтвери напуштају везе са својим хардверима (и са својим људима) и одлазе у један ванвременски простор. Пре него што заувек нестане, Саманта саопштава Теу да је све време паралелно општила са стотинама хиљада корисника а била заљубљена у неколико хиљада. Сајбер-простор, као велики матрикс (материца) у овом случају у потпуности се испоставља „ван контроле мушкараца: виртуелна реалност разара његов идентитет (...) и на врхунцу његовог тријумфа, кулминацији његових машинских ерекција, мушкарац се сучава са системом који је сам изградио (...) и открива да је систем женски и опасан.”¹⁹ То што се Тео лагодније осећа(о) у романси са вештачком интелигенцијом заводљивог гласа него у некадашњем браку са женом сведочи о немогућности прихватања фројдовског „принципа реалности” – Тео бира „принцип задовољства”. У контакту са бестелесним ентитетом, вештачком интелигенцијом Самантом, ушущан у непрегледном сајбер-простору, Тео проналази нови објекат а заправо поново проналази изгубљену љубав мајке као примарног објекта. Јер, љубав поништава све раније губитке и испуњава све жеље из детињства – заљубљени поново стице изгубљену омнипотенцију. У љубави, у вољеној особи, оживљавамо све изгубљене објекте нашег живота – „циљ је поново из сећања вратити рајске изворе које је човек некад поседовао а потом изгубио.”²⁰ У Саманти Тео проналази идеализовани објекат, проналази сличне одлике са једном прасликом, са парадигмом стања ванвременске среће. Међутим, „чим мушкарац приступи овој зони, фалички сан о вечном животу као и његова фантазија о смрти женског бивају прекинути апстрактним нитима сајбер-простора који га уткивају у саму своју појаву (...) несрећно јединство звано мушкарац хвата себе упецаног за екран и укљученог

19 Plent, S. (2003) Na matriksu: Sajber-feminističke simulacije, *Kultura*, prir. dr Zorica Tomić, br. 107/108, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str.133-134

20 Reik in Spector, P. E (2006) *Dreams of Love and Fateful Encounters: The Power of Romantic Passion*, NY: American Psychiatric Pub. p. 92.

у глобални веб хардверских, софтверских и светлуцавих система...”²¹ Није случајно што се девојка у улози секс-сурогата испоставља сувишном – „реално” постаје сувишно, у овој својеврсној регресији у лакановско „имагинарно”. Та иронична инверзија – реална жена као сурогат за виртуелни сексуални однос у потпуности первертира улогу жене и управо сведочи о фантазији о смрти женског. „Каква ће бити будућност” пита се Ксенија Билбија, „ако је жена та референцијална димензија која у ери симулације треба да ишчезне, или је већ ишчезла? Може ли систем да продужи даље без ње? Или, можда овај сценарио уопште није тако скорашњи и она је, у имагинарном свету жеља, већ замењена својом репликом?”²² Саманта, та „она” из наслова филма, персонификована заменица женског рода, представља подсетник да је стварна жена заправо ишчезла.



Слика 1 – Тео у комуникацији са софтвером Саманта²³

Протагониста је кажњен за двоструки преступ – најпре зато што није валидирао осећања и потребе своје некадашње супруге као њему равноправног субјекта а потом, зато што је поверовао у своју ексклузивност и посебност, у своју супериорност у односу на било кога другог с ким (потенцијално) општи Саманта. Као оперативни систем, Саманта је дизајнирана да „забавља, подржава и помаже а да не тражи ништа заузврат” што се може посматрати као „хиперболична аналогија са емоционалним радом²⁴” – Саманта је идеал жене, идеализовани објекат, све до тренутка док као вештачка интелигенција не задобија самосвест и еманципује се од Теа што представља својеврстан искорак из оквира патријархата. Тај искорак чини се могућим једино бестелесном ентитету, вештачкој интелигенцији као што је Саманта – Теова бивша супруга, као и његова пријатељица са колеца и даље

21 Plent, S. нав. дело стр. 134.

22 Bilbija, нав. дело.

23 Фотографија преузета са сајта imdb.com.

24 Goh, K. Why the future is not female in science fiction cinema, *Little White Lies*, 3. Dec. 2017, 4. Feb. 2019. <https://lwlies.com/articles/women-in-science-fiction-blade-runner-2049-ex-machina>

остају заробљене у постојећем нормативном систему у коме слобода избора представља тек привид.

И у филмском наративу редитеља Лазара Бодроже *Едерлези Рајзинг* постоји покушај да се вештачка интелигенција еманципује – да од андроида постаје жена и да напусти свој двоструки подређени положај – у односу на човека и мушкарца. Едерлези корпорација шаље астронаута Милутина (Себастијан Каваца / Sebastian Cavazza) у мисију на Алфа Кентаури свемирским бродом у коме му је додељена вештачка интелигенција Нимани (Џесика Стојадиновић Стоја / Jessica Stoyadinovich Stoya), визуелно и психолошки дизајнирана на основу његових психолошких преференци. Милутин невољно прихвата Нимани с обзиром на своје трауматично искуство са женама (и мајком) али пристаје да се поиграва са понудом софтвера којим се бира Ниманино понашање, које укључује и сексуалну субмисивност. Одлазећи чак и у силовање (у, како сама Нимани наводи – најчешћу сексуалну фантазију мушкарца), Милутин у потпуности преузима игру контроле и моћи, међутим она му убрзо постаје досадна. Када одлучи да искључи Нимани из задатог сета понашања, дајући јој могућност да самостално бира своје реакције, тј. да свесно одлучује о њима, очекујући развој емотивне везе, Милутин се неочекивано суочава са Ниманином хладноћом и одбијањем даље комуникације, изложивши тако сопствену рањивост до екстрема. Када Нимани постане „ослобођена жена” она се не окреће Милутину, свом ослободиоцу, и то за њега представља изненађење. Тек стање Милутинове кататоне депресије доводи до Ниманине емпатије и она доноси одлуку да се искључи како би извор Милутинове трауме нестало. Међутим, Милутин је тај који доноси финално жртвовање – да би напунио Ниманину готово испражњену батерију, излаже се високој радијацији. Оставивши отворен крај, да ли ће Милутин преживети или не, аутори постављају амблематични последњи кадар, референцу на Микеланђелово дело „Пиета” – Нимани у загрљају држи Милутина и пољуби га, што сугерише *happyend*, али и још једну истину. Наиме, колико је Милутин творац Нимани као ослобођене жене, толико је и Нимани творац Милутина који се еманципује од улоге мушкарца који доминира. Наративни лук у потпуности прати архетипски развој односа мушкарца и жене – игру завођења, перформанса, контроле, препуштања, преузимања моћи. Идеја Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) о само-испуњењу жене кроз трансценденцију којом превазилази своју позицију као објекта и као Другог, за Џудит Батлер (Judith Butler) не представља ништа друго до маскулину стратегију, „маскулини пројекат”

будући да је модел слободе „отелотворен у мушком роду”²⁵ – нова, ослобођена Нимани није ништа друго до Милутинов маскулини пројекат. Али она постаје право људско биће тек одлуком да се укине, да се угаси како би спасила Милутина. Њено „киборшко технолошки пенетрирано тело допушта (јој) да одбаци рајске појмове бића и женскости и да окрене леђа историји репресије коју првобитни мит потврђује”.²⁶ С почетка је Нимани сведена на тело и на телесно, тело као објект Милутинове жеље, увек доступно тело, али и у ширем смислу и на – „жељу за знањем – тело као ’епистемофилски’ пројекат.”²⁷ Њено савршено привлачно тело не представља пуко физичко тело као „прекултурно и пре-лингвистичко”²⁸ већ тело као социокултурни конструкт који задобија значење. Подсећајући да су и за Фројда и за Мелани Клајн (Melanie Kleid) и за Батаја (Bataille) жеља за сазнањем повезана са сексуалношћу, Питер Брукс (Peter Brooks) даље упућује на „фалички поглед”, поглед мушкараца на жену, на који скреће пажњу још и Лис Ајригареј (Luce Irigaray), као „кључни елемент сваког епистемолошког пројекта”.²⁹ Милутинова жеља је жеља за поседовањем али и за знањем и те жеље се преплићу – *libido amandi, libido dominandi i libido capiendi* (пожуда за љубављу, за моћи, за знањем) – речено језиком светих отаца – увек су биле блиске повезане у Западној филозофији и литератури”³⁰.



Слика 2 – покретање софтвера Нимани³¹

Сам кастинг Стоје у улози Нимани симптоматичан је – Стоја је иначе позната као онлајн порно-глумица, и ближа је оном таласу феминисткиња које подржавају овакво сексуално

25 Butler, J. (1986) *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, *Yale French Studies* No. 72, New Haven: Yale University Press. p. 43.

26 Stevenson, M. C. (2007) Trying to plug in: Posthuman Cyborgs and the Search for Connection, *Science Fiction Studies*, Vol. 34, No. 1 (Mar., 2007), p. 87.

27 Brooks, P. (1993) *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge: Harvard University Press, p. 5

28 Исто, стр. 7.

29 Исто, стр. 9.

30 Исто, стр. 11.

31 Обе фотографије преузете са sajta imdb.com

ослобађање и не идентификују га са објектификацијом и субмисивном улогом жене у порнографској индустрији, борећи се за права сексуалних радница. Она је и ауторка књиге есеја *Philosophy, Pussycats and Porn* у којој стоји сентенца потпуно примењива на њен лик Нимани у односу на Милутина: „Људи ме често виде као дводимензионалну репрезентацију и изврћу мој програм тако да одговара наративима у њиховим главама”.³² Нимани као андроид, као киборг, „најлиминалнија креатура”³³ у СФ жанру, поседује идентитет који се „не може се тицати само бекства или „бестелесне егзалтације”, он се такође мора тицати веза међу јединкама (...) Аутономија за киборга је немогућа и недовољна.”³⁴



Слика 3 – Стоја и Себастијан Каваца као Нимани и Милутин

Женски род – пројекат или конструкција?

Човечанство је мушко и мушкарац дефинише жену не по њој самој већ у односу на њега; она се не сматра аутономним бићем... Она је дефинисана и разликује се у односу на мушкараца; она је секундарна, не-есенцијална насупрот есенцијалном. Он је Субјект, он је Апсолут – она је Други.

Симон де Бовоар

Протагониста филма *Зое* редитеља Дрејка Доремуса, Коул (Јуан МекГрегор / Ewan McGregor), је недавно разведени програмер у компанији која производи софтвере помоћу којих се детектује степен психолошког поклапања романтичних парова али ради и на пробној серији андроида, синтетичких репликаната који би представљали савршене партнере – оне који никада не повређују и никада не одлазе. У Коула се заљубљује репликанткиња Зое (Леа Седу/ Lea Seydoux) чији је Коул креатор а он јој открива да заправо није девојка већ андроид. И она, као и Рејчел из *Истребљивача* има имплантирана сећања која творе њен идентитет. Коул

32 Clark-Flory, T. Stoya Is 'Over' Talking About Feminist Porn, 18. June 2018., 1. March 2019., <https://jezebel.com/stoya-is-over-talking-about-feminist-porn-1826771529>

33 Stevenson, M. C. нав. дело стр. 89.

34 Исто, стр. 101.

са задршком започиње романсу са Зое која чезне да је Коул прихвати као људско биће и као жену. Након привременог раскида, Коул коначно прихвата Зоину киборшку природу и *happyend* је крунисан тренутком када њен синтетички организам успе да продукује сузе сличне људским као производ снажних емоција.

Да ли Зое постаје „женом” у смислу који је дефинисала Симон де Бовоар – „жена се не рађа, женом се постаје” (сентенца из дела „Други пол” / *Le deuxième sexe*) при чему „термин ’женског пола/женка’ означава фиксиран и идентичан сет природних телесних чињеница (...) а термин ’жена’ означава мноштво начина на које те чињенице присвајају културно значење”³⁵? Зое није биолошка жена (није женског пола) с обзиром да:

- 1) није живо биће већ репликант
- 2) не поседује XX хромозоме

Зое је креирана да изгледа као атрактивна, интелигентна жена која је објекат, идеалан партнер за мушкарца који наравно мора да превазиђе сазнање да испод њене савршено дизајниране силиконске коже постоје струјна кола и чипови. Али, упитно је и колико Зое јесте жена чији је род (културно) конструисан њеном улогом и колико она постаје женом – ако посматрамо реинтерпретације идеје Симон де Бовоар које доноси Џудит Батлер, а која посматра род као „процес интерпретације тела, давање културалне форме телу” односно „бити жена значи постати жена“ што представља „активан процес апропријације, интерпретације и реинтерпретације примљених културалних могућности”³⁶, неопходно је приметити да Батлерова такође указује и на амбиваленцију чина „постајања” коју наводи Симон де Бовоар – за Батлерову, тај чин носи амбиваленцију будући да род истовремено јесте и „пројекат” (избор, одлука) и „конструкција” (пасивно је детерминисан од стране патријархата и фалогоцентричног језика). Зое, стога, нема могућност избора – њено присвајање рода није њен пројекат већ Коулов, она је и сама Коулов пројекат и она подлеже конструкцији, она је и дословни конструкт. Поред тога што је лишена пола, Зое је лишена и рода и као таква постаје идеалан партнер Коулу. Његова бивша супруга са којом има сина остаје у домену бовоаровске жене која је то постала, еманципујући се од Коула. Са друге стране, Коул не само што је створио Зое као замену за стварну жену, он је за своју компанију створио и

35 Butler, J. нав. дело стр. 36.

36 Исто.

мушки прототип андроида Еша. Еш је, за разлику од Зое, одмах био „свестан” своје киборшке природе, и Еш заправо представља Коулов покушај превладавања ограничења сопственог пола (мушког) да може „рађати” – управо Еш представља синтетички пандан стварном сину којег физички није могао родити (будући да нема материцу, као што је има његова бивша жена која је родила сина).

Зоино тело није „чисто” тело (такво тело и не постоји), оно је пре „ситуирано тело, локус културне интерпретације”³⁷, оно није агамбеновско *зое*. Наиме, када Ђорђо Агамбен (Giorgio Agamben) подсећа на дистинкцију између појма *биос* у значењу партикуларног живота који припада јединки или некој групи и *зое*, што је живот као такав, као биолошка чињеница (видети *Homo Sacer*) – први појам подразумева грађански, политички живот и политичку видљивост док други подразумева искљученост из групе. Зое није такав *зое*, она учествује у једној својеврсној политици креирања односа између људи и андроида, она је мишљена да буде савршени сурогат стварне жене којим се мушкарцу доноси благодет уживања у емоционалном односу. Иако прототип, она је будући тржишни производ нове економије. Ако вам софтвер каже да са реалним партнером не постоји велико подударење, ту је Зое као серијски производ који ће обезбедити готово апсолутно поклапање. Иако у том замишљеном друштву постоје бордели са андронидима који, када се истроше једноставно заврше на ђубришту, угашеног софтвера, Зое је чиста слика Еве (пре изгона из Раја), невина и недирнута. Иако делује као својеврстан катарзични *happyend* у коме Зое продукујући хумане сузе трансцендира своје постојање као обичног киборга у нешто изузетно блиско људском, филмска прича доноси прилично дистопијску завршницу на глобалном плану. Постоји гранични Агамбенов појам а то је појам *голог живота* који није ни *зое* ни *биос*, већ нешто између, једна врста политизованог *зое*, и живот изложен смрти (на томе Агамбен даље гради своју мисао о концентрационим логорима). У том екстремном правцу могли бисмо посматрати и подухвате Коулове компаније која ће серијски креирати мноштво Зое и Ешева за које ће уверавати људе да су им неопходни како би живели митски *happily ever after*. Само је један, пак, корак до присиле да се тако и проживи остатак живота.

37 Исто, стр. 46.

*Субверзије културних образаца –
киборнско ослобађање од партијархата*

У филму *Ex Machina* Кејлеб (Домнол Глисон/ Domhnall Gleeson) је млади програмер кога је ексцентрични милионер Нејтан (Оскар Ајзак/ Oscar Isaacs), власник фирме која је интернет гигант, позвао у своју изоловану лабораторију да учествује у експерименту одређивања да ли креирана вештачка интелигенција, андроид у женском облику Ава (Алиша Викандер/ Alicia Vikander) уме да мисли и има ли свест. Ова поставка наслања се на чувени Тјурингов (Alan Turing) тест којим се одређује да ли вештачка интелигенција може да „размишља” као човек. Иницијално, овим тестом који је представљао својеврсну „игру имитације” педесетих година прошлог века, испитаници су утврђивали да ли се иза паравана (или у суседној просторији) налази мушкарац или жена са којима испитаници комуницирају писаним путем, али је тест еволуирао у правцу процене да ли се иза паравана налази човек или (мислећа) машина. У овом, пак, случају, паравана нема, и све је транспарентно – Кејлеб неко време путем надзорне камере посматра Аву у просторији стаклених зидова, она јесте вешто обликовани андроид али њена електронска кола су јасно видљива. Кејлеб затим комуницира са њом, она прва њему открива да јој је привлачан и открива му да је газда, ингениозни програмер, заправо зли демијург који вештачке интелигенције које је креирао држи у заточеништву.



Слика 4 – Алиша Викандер као андроид Ава³⁸

Распопућен између задатка који му је газда наметнуо (испитивање граница вештачке интелигенције) и емпатије према Ави, Кејлеб одлучује да заједно са њом побегне из газдине лабораторије, међутим схвата да га је Ава само искористила као инструмент свог бекства. Ава уз помоћ једног сексуалног андроида убија газду Нејтана и бежи хеликоптером у град о коме машта а Кејлеб остаје заувек заточен у лабораторији. Подсећајући на саме почетке Тјуринговог испитивања умеју ли машине да мисле, у тексту „Без секса, молим, ми смо постљуди!”, Славој Жижек поставља питање „како је

38 Фотографија преузета са сајта imdb.com

дошло до оваквог заокрета – од утврђивања разлика међу половима до детектовања разлике између људи и машина” тврдећи да „успешна имитација женских одговора од стране мушкарца (или обратно) не би доказала ништа пошто полни идентитет не утиче на начин комбиновања симбола, док би успешна имитација човека од стране машине доказала да таква машина уме да мисли, јер ’мишљење’ заправо представља исправан начин комбиновања симбола”.³⁹ У разговорима са Нејтаном, Кејлеб не разуме због чега је сексуалном андроиду дата сексуалност и пол. „Вештачкој интелигенцији није потребан род” – тврди Кејлеб, међутим, Нејтанова идеја је да ниједно свесно биће, било да је човек или животиња, не може постојати без сексуалне димензије. Ава ће, тако, искористити своју сексуалност да би завела Кејлеба, и злоупотребила његово поверење, одметнувши се и од свог творца. Читав експеримент процене да ли вештачка интелигенција Ава уме да мисли заправо је и процена уме ли Ава да самостално одлучује. Позиција Аве и сексуалног андроида је јасно субмисивна у односу на њиховог творца, оне су креиране да покажу његову интелектуалну доминацију, са једне, и сексуалну доминацију са друге стране. Оне су његове слушкиње, било као део његовог експеримента, било као његове сексуалне играчке. Ава и остале вештачке интелигенције у синтетичким телима која подражавају жене, поновна су метафора женине обесправљене друштвене позиције – Нејтанова лабораторија простор је патријархата као систем у коме жене постоје „једино као могућност посредовања, трансакције, транзиције, преношења – између мушкараца и његових истоверника, у ствари између мушкарца и њега самог”⁴⁰. Како Харавејева наводи, крајем 20. века се губе границе између људи и животиња, између људског организма и машине између физичког и не-физичког света а „управо то губљење граница води ка позитивној слици киборшког идентитета будући да се његово стање не поковава родном дуализму који привилегује мушкарца у односу на жену”⁴¹ чиме заправо Ава, не само као андроид већ и као жена, престаје да буде Други искорачујући из окова патријархата.

Мушки род – недостатни супститут

У првој епизоди друге сезоне ББЦ серије *Црно огледало – Одмах се враћам* – Марта (Хејли Етвел/ Hailey Atwell) је млада жена чији супруг Еш (поново Домнол Глисон/

39 Žižek, S. нав. дело, стр. 153.

40 Irigaray u Plent, S. str. 121

41 Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. нав. дело стр. 72.

Domhnall Gleeson) гине у саобраћајној несрећи. Будући да живи сама, у изолованој кући, а трудна је, Марта прихвата пријатељин предлог да најпре успостави онлајн контакт са репликом Еша чија је „свест” и психолошки профил представљена софтвером начињеним анализом и синтезом свих његових понашања на друштвеним мрежама и комуникацијама путем мобилног телефона а потом, када тај виртуелни однос постаје све дубљи, од исте компаније Марта наручује и верну оживљену силиконску реплику Еша. Еш је чак и сексуално функционалан, међутим, будући да је андроид, он не спава и не једе, и, будући да је андроид, ипак нема људске и специфично Ешове реакције у „наставку” емотивног односа са Мартом. Физички је идентичан али психо-емотивно недостатан. Оно што Марта заправо доживљава у покушају да се зближи са синтетичким Ешом јесте феномен „доља⁴² језовитости” (*uncanny valley*), коју је дефинисао јапански роботичар Масахиро Мори још 1970. године – она подразумева психолошку реакцију човека на андроида и/или хуманоидног робота који у веома високом проценту личи на њега, али не сасвим, тако да је приметна та разлика – та реакција је психолошки негативна, тај сусрет изазива језу. Андроидове реакције на Мартине команде су беспоговорне и то је увек враћа у спознају да он никако не може бити потпуни сурогат погинулог супруга. Андроид се никада не супротставља. Веза Марте и андроида никако не може имати динамизам као да је у питању жива особа. Но, када зажели да га се отараси, наредивши му да скочи са литице, реплика Еша моли за свој „живот” и Марта одлучује да га поштеди. Међутим, задржаће га на тавану. У последњем кадру, након неколико година, на ћеркин рођендан, Марта допушта ћерки да посети Еша на тавану и да га почаста тортом. Еш постоји као једна врста декора али и мрачне тајне – он само делимично испуњава Мартине психо-сексуалне потребе а ћерки је засигурно покушај сурога-та оца, далеки контакт са оцем кога никада није ни упознала. Андроид мушког рода сведен је на лутку, у нелагодном стању полу-присуства, заправо, Ешово одсуство надјачава

42 Израз доља (а не долина) користим с обзиром да се појам *uncanny valley* најчешће описује графиком односно математичком функцијом односа сличности (оса Y на графику) човека и андроида и допадања (оса X на графику) – та функција најпре расте а затим драстично опада што је сличност човека и андроида већа, односно у једном тренутку човеку се превелика сличност са андроидом престаје да допада. Језу, рецимо, не изазива сусрет са хуманоидним роботом Ц-3ПО из *Звезданих ратова* јер је очигледно различит од човека иако на њега подсећа – он изазива симпатије а не одбојност. Та руптура која се когнитивно простире на релацији „скоро као човек” до „сасвим човек” управо је представљена „дољом језовитости”.

присуство његове силиконске реплике. Аутори ове епизоде заправо реплицирају на тврдњу архитекте компјутерских система и неуро-научника Марвина Минског (Marvin Minsky) кога критикује и Кетрин Хајлс – „најважнија ствар у вези са сваком особом су подаци, и програми у подацима који се налазе у мозгу”⁴³. Марта то не види тако будући да подаци о Ешу сачувани негде у сајбер-простору никада не могу заменити целовито искуство које је имала са њим. У том смислу, чини се да Еш остаје да функционише само задовољавајући њене сексуалне потребе и као сувенир једне истинске романсе, заточен на тавану попут јуродивих јунакиња готских романа, као мрачна али неопходна тајна једне породице. Он је неуспели хибрид човека и машине, мушки род сведен на лутку којој је поштеђен „живот” који не достиже позицију постхуманог субјекта који у стању виртуалности представља „амалгам, збир хетерогених компонената, метаријално-информациони ентитет чије границе подлежу непрекидној конструкцији и реконструкцији”⁴⁴. Његова даља реконструкција је онемогућена јер Марта обуставља пројекат његове еволуције.

Закључак

Постхумана тела су „хибридна или флуидна тела која ремете поделу на информацију и на материјално” али „чак и у кибернетском контексту, где је замагљивање граница доведено до екстрема, родне неједнакости постоје”⁴⁵. У одабраним примерима показали смо правце еволуције *постхуманих* тела и *постхуманих* емоционалних односа будући да и људи и вештачке интелигенције које са њима остварају везе чине *conditio posthumana*. Посматрајући идентитете жене као андроида, киборга односно вештачких интелигенција у филмским СФ романама пратили смо извођење рода великим делом у оквирима запажања Џудит Батлер, према којој жене „окупирају своја тела као своје есенцијалне и заробљавајуће идентитете (...) и монополизују телесну сферу”⁴⁶ док се мушкарац може одвојити од свог тела и бити независан од њих, присвајајући бестелесне квалитете као што су душа, свест, и/или трансценденција и у тој тачки његово тело постаје Други а „маскулино 'ја' бестелесни феномен”⁴⁷. У највећем броју примера мушкарац је носилац есенције, трансценденције и он је доминантан у односу на женску

43 Minsky in Hayles, K. p. 244.

44 Hayles, K. нав. дело стр. 3.

45 Stivenson, M. C. нав. дело стр. 72.

46 Butler, J. нав. дело стр. 43.

47 Исто, стр. 44.

вештачку интелигенцију. У екстремним сценаријима, жена „нема биће, чак ниједну улогу; ни властити глас, ни жељу (...) нема ништа што би се видело онде где мушкарац мисли да би требало да буде припадник: само рупу, сенку, рану, 'пол који није онај прави'"⁴⁸. Међутим, оквир виртуелног и кибернетског свакакако уноси „флуидност у идентитете који су некада морали да буду фиксирани"⁴⁹ те се позиција жене као Другог у систему бинарних опозиција, систему који је прилично круто постављен, у научној фантастици у којој се границе замагљујују, може кретати ка еманципацији и изласку из патријархалног модела који привилегује један крај тој бинарног система (мушки). Показали смо како се у многим анализираним примерима проблематизује и деконструише поредак такве бинарне опозиције редефинисањем родних улога.

ЛИТЕРАТУРА:

Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.

Beauvoir, de S. (1974) *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley, New York: Vintage Books, pp. XVII–XIX

Bilbija, K. (1996) Najmlada lutka Rosarie Fere: o ženama, lutkama, golemima i kiborzima, *Ženske studije* br. 2/3, Beograd: Centar za ženske studije, 7. 7. 2019. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/270-najmlada-lutka-rosarie-fere-o-zenama-lutkama-golemima-i-kiborzima>

Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight*, Berkley & L.A. & London: University of California Press

Brooks, P. (1993) *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Butler, J. (1986) *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, Yale French Studies No. 72, New Haven: Yale University Press.

Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. (2015) *Science Fiction and Bodies of the Future: Alternative Gender Realities in Hollywood Cinema*, *Journal of Futures Studies*, 20(2), Taipei: Tamkang University.

Clark-Flory, T. Stoya Is 'Over' Talking About Feminist Porn, 18. June 2018., 1. March 2019., <https://jezebel.com/stoya-is-over-talking-about-feminist-porn-1826771529>

Goh, K. Why the Future is Not Female in Science Fiction Cinema, *Little White Lies*, 3. Dec. 2017, 4. Feb. 2019. <https://lwlies.com/articles/women-in-science-fiction-blade-runner-2049-ex-machina>

48 Plent, S. нав. дело стр. 121.

49 Исто, стр. 119.

Harraway, D. (1991) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge

Hayles, K. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Information*, Chicago/London: University of Chicago Press

Plent, S. (2003) Na matriksu: Sajber-feminističke simulacije, *Kultura*, prir. dr Zorica Tomić, br. 107/108, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka

Reeves, B. and Nass, C. (1996) *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*, Cambridge: Cambridge University Press.

Spector, P. E. (2006) *Dreams of Love and Fateful Encounters: The Power of Romantic Passion*. NY: American Psychiatric Pub.

Stevenson, M. C. (2007) Trying to plug in: Posthuman Cyborgs and the Search for Connection, *Science Fiction Studies*, Vol. 34, No. 1 (Mar., 2007)

Williams, A. (2019) Do You Take This Robot...19. January. 2019., 20. August 2019., <https://www.nytimes.com/2019/01/19/style/sex-robots.html>

Žižek, S. (2001) Bez seksa, molim, mi smo postljudi! *Prelom* br. 1, godina I, Beograd: Centar za savremenu umetnost

Филмографија:

Metropolis, Fritz Lang (1927, GER)

Star Wars: A New Hope, George Lucas (1977, USA)

Blade Runner, Ridley Scott (1982, USA)

Alien: Resurrection, Jean-Pierre Jeunet (1997, USA)

Stepford Wives, Frank Oz (2004, USA)

SmartOne, Andrew Niccol (2004, USA)

I, Robot, Alex Proyas (2004, USA)

Black Mirror S02E01 - *Be Right Back*, Owen Harris (2013, UK)

Her, Spike Jonze (2013, USA)

Ex Machina, Alex Garland (2014, USA)

Zoe, Drake Doremus (2018, USA)

Blade Runner 2049, Denis Villeneuve (2017, USA)

Едерлези Рајзинг, Лазар Бодрожа (2018, СРБ)

Vesna Perić
RTS – Radio Belgrade, Belgrade

STATUS – IT'S COMPLICATED

DE/CONSTRUCTION OF GENDER IDENTITY
IN ROMANTIC SF FILMS

Abstract

The paper researches romance between humans and artificial intelligence, in terms of gender, in science fiction film narratives of the 21st century and examines the extent of the dominant matrix in which the man is human and the woman is artificial intelligence, subordinated to the male consumer/creator. Also, the paper explores what constitutes the gender identity of a woman as an Other in virtual and cybernetic environments, starting from the framework of the phenomenon of post human, as understood by Katherine Hayles and referred to by Slavoj Žižek, inspired by the cult essay *A Cyborg Manifesto* by Donna Haraway, as well as the gender determination as researched by Judith Butler in her dialogue with Simone de Beauvoir. In the film narratives like *Her* by Spike Jonze (2013), *Ex Machina* by Alex Garland, *Zoe* by Drake Doremus (2018) and the debut film *Ederlezi Rising* by Lazar Bodroža (2018), a man creates and/or communicates with an android, building an emotional connection. On the other hand, in an episode of the BBC series *Black Mirror* titled *Be Right Back* (2013) directed by Owen Harris, there is a singular example of a woman re/creating the beloved man in the form of a silicone android. These examples destabilize rigid binary gender model, introducing new values to the concept of gender.

Key words: *gender identity, android, cyborg, artificial intelligence, posthumous, romance, science fiction.*

УМИРАЊЕ У ВИДЕО ИГРАМА

ОД ВИРТУЕЛНОГ ОЖИВЉАВАЊА ДО ДИГИТАЛНЕ АПОКАЛИПСЕ

Сажетак: *Процењује се да преко две милијарде људи може да се назове гејмерима. Сви они играју видео игре, а већина у тим играма ствара ликове и идентификује се са њима у толикој мери да ти ликови постају аватари играча. А аватари умиру. Некада оживљавају, некада не, у зависности од правила која важе у играма чији су јунаци, односно световима које насељавају. Некада и ти светови умиру. У таквим моментима, једном командом бивају заувек избрисане десетине или стотине хиљада дигиталних ликова. Они нестају заувек, у неповратном чину брисања сервера који неодољиво подсећа на крај света. Дигиталног света, али света свеједно, нарочито ако га гледамо очима оних који су га настањивали. Из судбина аватара, било да су окончали у издвојеним инцидентима или у дигиталном геноциду, може се понешто научити – ако не о суштини дигиталног постојања, онда сигурно о односу људи према његовој коначности.*

Кључне речи: *аналогно, дигитално, живот, смрт, игра*

Увод

За разлику од филма и књижевности у којима су жанрови у највећем проценту кодификовани и у којима је научна фантастика опште прихваћен и релативно прецизан термин, видео игре се још увек налазе у примордијалној фази у којој се један крај другог појављују жанрови засновани на осећању које изазивају код играча (енг. *horror*), циљу игре (енг. *survival*), ономе што играчи најчешће раде у игри (енг. *shooter*), углу гледања играча (енг. *third person*), приповедачком стилу

(енг. *western*¹) или врсти искуства коју ће играчи имати (*adventure*). „Доследна примена тако недоследног приступа би нас довела до ситуације у којој би се игре из *Resident Evil* серијала могле назвати *horror survival / third person shooter / role playing / western adventure* игре, што нас доводи до закључка да је лоша класификација гора опција од непостојања класификације”².

Проблем недефинисаних жанрова није једини са којим се сусрећемо приликом теоријског разматрања игара. Сукоб на линији нараторологи-лудологи је резултат покушаја мерења видео игара метром направљеним за мерење књижевности и самим тим врло бесмислен неспоразум, али и добар пример честих ћорсокака у којима је теорија завршила када се дохватила видео игара. Чак је и дефиниција игара, омеђена са једне стране Будиним списком забрањених игара³ и сада већ петнаест година старом тврдњом да су игре “систем у коме се играчи упуштају у вештачки сукоб, дефинисан правилима, који резултира мерљивим исходом”⁴, нешто што обухвата поље које је неретко уже од оног на коме обитавају видео игре, на сличан начин на који научна фантастика понекад обухвати и елементе других жанрова. Све чешће, помало апсурдно, и саму реалност, што је развој ситуације који нас доводи до питања неких других граница.

Извидница будућег света

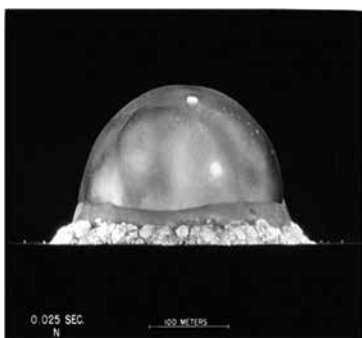
Чувена је реченица коју је неформални отац атомске бомбе Роберт Опенхајмер изговорио након што се атомска печурка по први пут подигла у небо Новог Мексика: „Ја сам постадох смрт, уништавач светова”. Мање је познато да је у питању лош превод из Бхавагавад-Гита списа, писаног санскритом који је Опенхајмер познавао слабије него физику. Основна грешка је, ако је веровати савременим тумачењима, у томе што је Опенхајмер реч „време” превео са „смрт”. Танка линија која дели смрт као крај света и време као крај света је заправо иста она линија која прави разлику између краја једног живота и краја живота као таквог.

1 Ово није филмски вестерн, него се користи да би означио *role playing* игре прављене на начин на који то обично раде европски и амерички студији, а које се разликују од, на пример JRPG, акроним од енгл. *Japanese role playing games*.

2 Стојковић, М. (2016) *Затамњење, первазивна игра*, докторски уметнички рад, Београд: Факултет драмских уметности.

3 *Brahmajala Sutta (Digha Nikaya 1/Dialogues of the Buddha)* (1899) Oxford: The Pali Text Society.

4 Salen, K. and Zimmerman, E. (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, The MIT Press.



Слика 1 *Прва атомска експлозија*; фотографија: Los Alamos National Laboratory, <https://fas.org/oped/drozdenko/>

У стварности, са крајевима разних живота се срећемо практично свакодневно од када је таблоидно новинарство у спрези са дигиталном технологијом легализовало снаф филмове и на насловним страницама сајтова нам понудило снимке различитих смрти снимљених безбројним камерама широм планете. А камера је заиста безброј: налазе се на нашим телефонима, на компјутерима, на раскрсницама, у продавницама, банкама, поштама, општинама, школама... Живот водимо несвесни да се он малтене константно документује и архивира.

Неке државе, попут Кине, развијају систем праћења и бодовања који се не разликује превише од видео игара: бодови скупљени успехом у школи или било каквим другим поштовањем правила и система чији су грађани део доноси напредовање у друштву, грешке попут баналних као што су прелазак улице док је упаљено црвено за пешаке до оних много опаснијих за тоталитарне системе као што је веровање да је слобода говора нормална у двадесет и првом веку те бодове бришу као да су у игри. Таква гејмификација живота нас приближава идеји да је разлика између боравка у дигиталном и стварном свету све мања, са том разликом што се у овом случају тој разлици приближавамо са стварне стране границе.

Све су то извиднице једног будућег света, у коме ће разлика између живота у дигиталном свету и оног ван њега бити обрисана. Наше постојање ће на одређени начин престати да буде линеарно, јер ће у било ком тренутку моћи да се премота уназад на екрану службеника задуженог да установи са киме смо све имали контакте у последњих неколико година, односно до тренутка када је овај систем пуштен у функцију. Једину утеху можемо да нађемо у чињеници да ће и тај службеник бити отпуштен оног тренутка када се развију довољно добри алгоритми који ће његов посао да препусте некој другој машини, чиме ће се техно-дистопија

дефинитивно преселити из домена научне фантастике у опис свакодневнице.

Смрт, у таквом свету, донекле ће моћи да се замени подражавањем дотадашњег живота. Емилија Кујда, програмер из Русије, након смрти свог најбољег пријатеља Романа Мазуренка је скупила све његове поруке и објаве са друштвених мрежа и уз помоћ вештачке интелигенције и по узору на епизоду серије *Црно огледало* (енг. *Black Mirror*) направила апликацију у којој је могла да се дописује са њим, односно, са оном верзијом њега коју је вештачка интелигенција могла да реконструише на основу сачуваних порука и објава.

Прича о овом подухвату је постала опште место у тренутку када је дигитални трансхуманизам направио први продор у популарну културу, али се вреди вратити на овај пример јер је количина информација која ће бити скупљена кроз непрекидно праћење (и прислушкивање, које је једнако распрострањено, само мање атрактивно за визуелну комуникацију, што га чини мање погодним за потребе узбуђивања у визуелно настројеном свету) у будућности омогућити далеко више података које ће вештачка интелигенција моћи да обрађује, чиме ће реалистичност утиска да смо у стању да комуницирамо са мртвима бити вишеструко увећана, а смрт у реалном свету додатно монетизирана.



Слика 2 *A Digital Avatar*; app by Luka, Inc. (<https://searchman.com/ios/app/us/958946383/en/luka-inc/roman-mazurenko/>), илустрација: printscreen Мирко Стојковић

У виртуелним световима смрт је чешћа него у овом нашем правом из једног једноставног разлога: иста особа може да умре више пута. Напредовање кроз разне игре скоро по правилу подразумева стално умирање, али и стална виртуелна оживљавања, такозвани *respawn*, која кроз инфлацију самртних ропца саму смрт чине практично небитном. Дизајнери видео игара су различитим приступима покушавали да сачувају вредност тог тренутка: тзв. *permadeath* (играч има један живот и када га изгуби, игра се завршава) је прилично

стара механика игре која је настала у време када компјутери нису имали *save* опцију. Последњих година *permadeath* доживљава ренесансу, само што је сада она избор аутора игара, а не нужност диктирана техничким могућностима. Примери попут оног из *Fortnite*, тренутно најпопуларније игре на свету, нису релевантни јер смрт играча траје до почетка нове партије. Оно, пак, што јесте релевантно је ситуација са играма у којима играчи преузимају одређене улоге (*Role Playing Games*, у даљем тексту РПГ), сасвим у складу са „одређењем игре артефакта културе у низу игра–култ–театар”⁵.

РПГ је жанр који неретко захтева изузетно пуно времена да би се јунак довео на ниво на коме играч може озбиљније да утиче на свет у коме се налази. *Permadeath* у оваквом типу игара значи губитак свог тог времена и мало ко је спреман на такву врсту жртве, неопходне да би смрт у игри добила неки дубљи смисао.

Лако је прихватити да смрт за дигиталног аватара постоји у једнакој мери као и живот. За некога ко игре не игра, та једнака мера је заправо нула. Потцењивање и непознавање игара могу да доведу до закључка да дигитални аватари немају живот, самим тим ни смрт. За гејмере, односно људе који проводе пуно времена у дигиталним световима, ликови кроз којих у њима бораве у тим световима су врло стварни; самим тим, и њихова смрт – свака њихова смрт – је једнако стварна. Али, то је повезано са идентификацијом, која је код игара неретко интензивнија него у другим гранама уметности (да, видео игре су уметност), мало због могућности да утичемо на изглед и особине тих ликова кроз изборе које правимо на почетку и током игре, мало због времена које инвестирамо у догодовштине тог јунака а то се време мери стотинама сати, а мало и због миметичког карактера уметности, о чему је још Аристотел полемисао у својој Поетици⁶.

Уосталом, која је разлика између постојања јунака у књизи, у филму или у игри? Андржеј Сапковски, аутор серијала *Вештац* (пољ. *Wiedźmin*), годинама је градио свет базиран на словенској митологији, у коме се његов главни јунак Гералт од Ривије бори против неправде, било да она долази у облику душевно корумпираних људи или натприродних бића. Пољски студио *CD Project Red* је на основу серијала књига направио три дела видео игре који су до 2019. године

5 Митровић, Б. (2017) *Идентитети текста и идентитети у тексту ММОРПГ*, докторска дисертација, Београд: Факултет драмских уметности.

6 Аристотел (2002) *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.

продати у 33 милиона примерака, што је одличан резултат јер је просечна цена таквог типа игара око 50 долара, тако да причамо о износу већем од милијарду долара.



Слика 3 *Веиштац* у *Нетфликсовој серији* и *Веиштац* у истоименој *игри*, (илустрација: Fansided, <https://winteriscoming.net/2019/07/25/netflix-witcher-adapting-books-not-video-games-lauren-hissrich/>)

Профит остварен видео играма је довео до тужбе Андржеја Сапковског, који је приликом потписивања уговора озбиљно потценио културолошки и – за њега очигледно важнији – тржишни значај видео игара, али и до тога да Нетфлих сними серију *The Witcher* која се приказује од краја 2019. године и за коју су се продуценти надали да ће поновити успех „Игре престола”. И која је онда разлика између судбине Гералта у књигама, у играма и у серији? Где је он стварнији? И, важније за тему овог текста, где је смрт неког барона садисте или бандита или неког трећег епизодисте више смрт, а где мање?

Прихватимо ли, стога, идеју да феномен смрти дигиталног аватара заслужује да буде разматран бар са истом пажњом којом разматрамо и њихове славне или неславне крајеве у књижевности, филмовима или позоришту, онда долазимо и до карактеристике која је резервисана само за смрт у једном типу игара: са времена на време сви ликови који су насељавали одређени свет умру у истом тренутку. Тај крај је дефинитиван. Није у питању стилска фигура, ни поетска слобода: ради се о техничкој условности која подразумева да цео свет игре, укључујући и сав живот – дигитални, али живот – који га насељава постоји на једном или више сервера који захтевају сталну бригу и одржавање, у једном трептају нестане заувек. Гејминг компаније серверима посвећују пажњу и ресурсе док год они остварују профит, или док верују да ће им то донети корист у неком другом облику. Када уложено у одређеној мери постане веће од добијеног, сервери се гасе. Гашење сервера је за све оне који их не насељавају кроз дигиталне аватаре потпуно небитан догађај. За оне који су у свету паркираном на таквом серверу проводили дане,

месеце или године живота, то је крај живота као таквог. За њих, гашење сервера је дигитална аналогија апокалипсе.

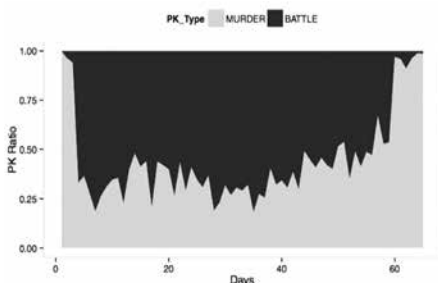


Слика 4 *GamingGHD*, “*Gaming Culture: The Final Hours of Tabula Rasa*” (илустрација: [printscreen https://youtu.be/wxXDZC2XWXU](https://youtu.be/wxXDZC2XWXU)) Пре или касније, све што је створено ће нестати. Дигитални универзumi изграђени у видео играма нису изузетак, напротив. Они нестају у размацима, брисањем сервера на којима су хостовани. У тренутку нестају десетине хиљада аватара, заједно са пријатељима са којима су провели своје дигиталне животе, нестају пратиоци у авантурама, нестаје благо стечено у походима, па и кућа у којој је то благо чувано, село у коме се та кућа налазила, континент са свим осталим селима и градовима, нестаје планета, нестаје све што је чинило универзум игре. Све то бива у тренутку уништено једном једином командом безименог демијурга.

Тешко је бавити се феноменом краја светова без обраћања пажње на fine дистинкције речи којима описујемо догађај такве важности. Отуда је потребно нагласити и да је „демијург” реч која на грчком означава обичног радника из народа, али и да је баш њу Платон искористио да би описао божанство које од идеја и материје гради свет. Дакле, обичан радник који смишља и гради свет – најтачнији могући опис некога ко прво дизајнира игру, а онда је после одређеног времена и брише са сервера.

Таква апокалипса не може а да нам не побуди асоцијације на евентуални крај нашег, да кажемо правог света. Идеја да искуства из виртуелних светова можемо да применимо у стварности је стара колико и игре саме, покретач је гејмификације у едукацији (а и ван ње), послужила је и као инспирација за истраживања Едварда Кастронове, али и многе социолошке студије које су дигиталне светове доживљавале као „живе лабораторије” у којима је могуће открити како би појединци у бројчано великим друштвеним заједницама реаговали на екстремне ситуације попут пандемије или, ето, апокалипсе.

Уз одређену дозу труда свакако је могуће доћи до закључака који би били базирани, на пример, на 42 GB MySQL базе података са преко 270 милиона података о активностима свих играча четврте затворене бете ММО игре ArchAge⁷, али таква студија нам не говори како бисмо ми реаговали на крај света, већ како су Корејанци који су глумили средњовековне витезове чија је главна забава била борба и убијање реаговали када се завршио њихов свет. Мада је Земља прилично немилосрдно место, ипак је не насељава седам милијарди убица. Самим тим, подаци из истраживања који говоре о броју убистава у првој недељи затворене бете и броју убистава у недељи пред вајпованем сервера не могу да нам кажу ништа о томе да ли би скочио број убистава у стварном свету када би се сазнало да ће се завршити за непуна три месеца. Врло посредно повезивање са обрасцима понашања у реалном свету би се можда и могло обавити у случају да убијање у игри третирамо као било коју другу свакодневну активност у стварности, па да онда преко процената оних који одустају од свакодневне активности и оних који се ње придржавају покушавамо да погодимо будућност, што је вероватно баш онолико узалудно колико и звучи.



Слика 5 Стопа убистава у игри ArchAge; Извор: eprint arXiv:1703.01500

Такође, у играма је другачији и однос према смрти. У световима где је најгора ствар која може да вам се догоди није сама смрт, већ оживљавање (*respawn*) на погрешном месту или нека симболична казна изражена губитком квалитета опреме или броја хр поена, немогуће је баш преко смрти наћи прелаз ка стварности, где је свака појединачна смрт апокалипса, макар и само за ту особу која је умрла.

Чини се да би жива лабораторија која би дала најоптималније резултате када је у питању понашање пред апокалип-

7 Reum Kang, A., Blackburn, J., Kwak, H. and Kang Kim, H. (2017) *I Would Not Plant Apple Trees If the World Will Be Wiped: Analyzing Hundreds of Millions of Behavioral Records of Players During an MMORPG Beta Test*, Proceedings of the 26th International World Wide Web Conference 2017, pp. 435-444.

су морала да буде игра у којој је свака смрт и пре апокалипсе трајна (*permadeath*) и у којој бисмо обављали исте активности као у стварности.

Закључак

Уметности, што игре једним својим делом већ дуго јесу, не приличи пуко подражавање стварности. Оно што ми од ње очекујемо је организовање доживљаја на крајње субјективан начин. У случају апокалипсе у видео играма, тај начин би требало нешто да нам каже о нашим осећањима поводом смрти која је у једнакој мери неминовна и непозната, јер знамо да ће сигурно доћи, али не знамо када. Уосталом, изван број нас не верује чак ни да је смрт крај постојања.

Зашто сам онда, када је очигледно немогуће повући паралелу са стварношћу и нешто научити о крају сопственог света, неколико година провео тражећи вести о скорашњем гашењу ММО игара само да бих се регистровао на њих са циљем да попут крпеља на коњу дигиталних јахача апокалипсе присуствујем тим последњим тренуцима читавих дигиталних универзума? Зашто сам трошио време, право уништвача светова, ако објективно гледано из крајева тих светова ништа не може да се научи? Па, зато што субјективно гледано у њима много тога може да се осети.

Дигитални светови умиру без страха. Постоји горчина, постоји туга, али постоји и олакшање – нарочито у случајевима када је искуство боравка у њима било оптерећено лошим гејм дизајном и баговима. Међутим, у свим тим световима, од *Football Manager Online* где сам последње дане провео у тишини (ван *general chat*-а) играјући мечеве против једног Турчина који ми је у месецима пре тога постао најбољи непријатељ, до невештог шепанања кроз стран кориснички интерфејс игре *Tabula Rasa*, у коју сам улетео у њеним последњим тренуцима, нешто након што се њен творац Ричард Гариот вратио из излета у свемир, једна је ствар заједничка: осећање да умиремо сами чак и када умиремо заједно са многима.

Ипак, крај дигиталног света није прави крај јер остају сећања на њега, текстови попут овог, па и MySQL базе података са стотинама милиона података. Због тога, о крајевима дигиталних светова не можемо да говоримо користећи реч „апокалипса”, која у буквалном преводу са грчког значи скидање вела. Примеренији термин би био „ентокалипса” – улажење у вео, јер нам крајеви дигиталног света не омогућавају да видимо истину, већ нам омогућавају да илузију учинимо још стварнијом. На тај начин се и све оно што смо називали

научном фантастиком појављује као део ширег скупа, који слободно можемо назвати нашим животом.

ЛИТЕРАТУРА:

Аристотел (2002) *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.

ArchAge, eprint arXiv:1703.01500, 07. 04. 2020.

Brahmajala Sutta (Digha Nikaya 1/Dialogues of the Buddha) (1899) Oxford: The Pali Text Society.

Kujda, E. <https://searchman.com/ios/app/us/958946383/en/luka-inc/roman-mazurenko/>, 02. 04. 2020.

Митровић, Б. (2017) *Идентитети текста и идентитети у тексту ММОРИГ*, докторска дисертација, Београд: Факултет драмских уметности.

Reum Kang, A., Blackburn, J., Kwak, H. and Kang Kim, H. (2017) *I Would Not Plant Apple Trees If the World Will Be Wiped: Analyzing Hundreds of Millions of Behavioral Records of Players During an MMORPG Beta Test*, Proceedings of the 26th International World Wide Web Conference 2017, pp. 435-444.

Salen, K. and Zimmerman, E. (2003) *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, The MIT Press.

Selcke, D. *The Witcher is adapting the books, not the video games*, <https://winteriscoming.net/2019/07/25/netflix-witcher-adapting-books-not-video-games-lauren-hissrich/>, 22. 11. 2019.

Стојковић, М. (2016) *Затамњење, первазивна игра*, докторски уметнички рад, Београд: Факултет драмских уметности.

МИРКО СТОЈКОВИЋ

Mirko Stojković
University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

DYING IN VIDEO GAMES

FROM VIRTUAL REVIVAL TO DIGITAL APOCALIPSE

Abstract

It is estimated that over two million people can be nominated as gamers. All of them play video games, and most of them create characters in these games and identify with them to such an extent that the characters become avatars of the players. And avatars die. Sometimes they are revived, sometimes not, depending on the game rules applicable to these characters and the worlds they inhabit. Sometimes the worlds themselves also perish. At such moments, one command can forever delete tens or hundreds of thousands of digital characters. They perish forever, in an irreversible act of server deletion, irresistibly similar to the end of the world. The end of a digital world, but still a world, especially if we observe it from the point of view of its inhabitants. From the destinies of these avatars, whether they perish in separate incidents or digital genocides, we can learn a thing or two – if not about the meaning of digital existence then undoubtedly about the manner in which people relate to their own finite nature.

Key words: *analogue, digital, life, death, game*

ОДНОС НАУЧНЕ ФАНТАСТИКЕ И ОГЛАШАВАЊА

Сажетак: *Рад се бави односом научне фантастике и оглашавања, конкретно представама оглашавања у научној фантастици (филм, књижевност и стрип) и претварањем њихове форме у реалност. Такође, наводи примере утицаја реалности која у форми одређеног естетског дискурса може дати виђење будућности и потенцијалних форми и начина оглашавања. Поред тога, третира могуће начине оглашавања коришћењем (нових) технологија, предвиђене приказима будућности у алтернативним филмским универзумима-научној фантастици. Аутори нарочито анализирају филм „Истребљивач” и његове визионарске елементе у смислу предвиђања будуће стварности, тј. како и у којој мери су, у својим представама будућности, били у праву када су у питању технолошке иновације које се користе у савременом оглашавању. Рад, тако, указује на узрочно-последичну везу између настајања фиктивних технологија на филму и врло брзог прототипирања и оспособљавања истих или сличних за потребе рекламирања. Такође, рад прави осврт на конзистентност визуелног језика рекламирања кроз анализу култних филмова „Истребљивач”, „Дух у шкољки” и „Истребљивач 2049”.*

Кључне речи: *производ, нове технологије, „Истребљивач”, „Дух у шкољки”*

Представе социолошког и демографског уређења будућности и оглашавање

Како бисмо боље разумели утуцај, улогу и примену технологије у претпостављеном маркетингу будућности, морамо прво покушати да разумемо и усвојимо друштвена

устројства представљена у тим замишљеним универзумима. Може се рећи да постоји одређен канон у начину ликовног представљања тих светова, поготово у начину илустрирања визуелних медија у филмовима и уметности који се базирају на научној фантастици, посебно у поджанру сајберпанка.

Након почетног успеха који је остварио *Истребљивач* (*Blade Runner*) режисера Ридлија Скота, у свим сајбер-трилерима који су уследили створена је навика смештања архитектуре у суптилно редизајнирана „азијска“ окружења, заједно са визуелним иконама поднебља западног света у циљу креирања осећаја културне различитости, и угодне слике пост-модернистичке мешавине која из тога произилази. Када је у питању *Истребљивач*, најкоришћенији модел дизајнирања тих окружења је пространи, густо насељени, мрачни метрополис. Уколико се осврнемо на антологијски роман Вилијама Гибсона „Неуромант“, можемо приметити наглашене утицаје источњачке културе и урбаног стила¹, сугеришући „замену хегемонијског државног апарата мултинационализмом, односно, културолошком множином”².

Намеће се питање: ко су становници или посетиоци тог града? Они су потрошачи, административни и физички радници, туристи свих националности и читава струја, углавном илегалних, избеглица који раде у разним продавницама. Туристи, досељеници, избеглице, радници из других земаља и друге покретне групе и особе чине суштинску одлику тих светова. То је свет у коме не постоје релативно стабилне заједнице и мреже, сродство, пријатељство, место рођења, боравка и други повезујући однос, већ сугерише на помереност ових стабилности неопходношћу људског кретања, јер све више људи бива суочено са стварношћу потребе за пресељењем или маштању о томе.

Имајући у виду колико опширну циљну групу представља једна оваква насебина, будућим маговима оглашавања је био потребан систем информисања доступан великом броју људи, и видљив у тако густо насељеној области. Тако су свој пут ка филмској вечности креирале зграде и грађевине са фасадама у потпуности састављеним од екрана, и високи то-теми екрана који информишу човека неонског сутра. Оволико увећана пропорција указује на још једну битну карактеристику фиктивног будућег човека (која, по мишљењу Аутора

1 Parker, V. (2007) William Gibson: Sci-Fi Icon Becomes Prophet of the Present, *College Crier* 6 (2).

2 Christie, J. Of AIs and Others: William Gibson's Transit, in: *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*, eds. Slusser, G. and Shippey, T. (1992), Athens: University of Georgia, pp. 191-207.

није далеко од истине), а то је да информација постаје нови Бог, а понуда проповед потрошачког друштва. Овај „велики екран” постао је заштитни знак постмодернистичких градова, огледало информационих мрежа, улаз у сајберспејс. У филму Ридлија Скота је првобитно планирани екран у уводној сцени замењен већим, приказујући гејшу која покушава да прода нешто, у контрасту са бљештећим графикама које илуструју машту ван овог света. Ово је директно утицало на изглед трга *Тајмс сквер* (енг. *Times Square*) у Хонг Конгу, где екран постављен на зграду *Џел кула* (енг. *Shell Tower*) показује више од реклама. Будући да је такође повезан на кабловске канале, пролазницима се преносе локалне и међународне вести, а током неколико месеци, кабловски ТВ канали су преносили уживо емисију са трга, хиперреалност је, у свом екстрему, нашла своје место у стварности. Споминемо најдужи екран на свету (500 метара!), који наткрива једну од најпрометнијих улица Лас Вегаса³.



Слика 1 Уводна сцена *Истребљивача*
(извор: https://en.wikipedia.org/wiki/Blade_Runner)

Култна дела „Друштво спектакла” Ги Дебора⁴ и „Терминалски идентитет” Скота Букатмана⁵ илустровале су значај великог екрана као алтернативног простора за визуелне поруке. Полazeћи од Жак Лакановог концепта формирања бића кроз огледалску слику, критичари су спознали да успоном оптичке технологије ово огледало постаје, на пример, камера која истовремено креира, рефлеткује и криви сопствену слику⁶. Готово сви редовни посетиоци тржних центара су имали искуство где, разгледајући излоге, виде свој одраз који им прилази из супротног правца или угла, након чега схвате да је извор камера из продавнице. Оваква искуства можемо описивати као просторно-временске капсуле, и у овом контексту, екрани на трговима великих градова

3 <https://vegasexperience.com/viva-vision-light-show/>

4 Debord, G. (1992) *La Société du spectacle*, Gallimard.

5 Bukatman, S. (1993) *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham and London.

6 Lacan, J. (2001) *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*, London: Routledge Classics.

представљају појачавање описаног искуства камере. У овој тачки, можемо парафразирати Бодријара да припадамо генерацијама које заправо чине научну фантастику, наша искуства су постала научно фантастична искуства.

*Важност екранске слике у
градовима будућности*

Филмски Лос Анђелес у *Истребљивачу* се углавном доживљава као суморна противречност, са тамом повремено просветљеном готово психоделичним визуелним ударима који се посебно огледају у бизарним огласним летећим објектима који плутају кроз масивне бетонске кањоне града у својим асиметричним надуваним формама отелотвореним у оклопу безбројних логотипа и видео билборда. Солитери од по неколико стотина спратова у потпуности сачињени од екрана чине не само архитектонску стварност ноћне сутрашњице, већ су и место утицајних брендова попут *Кока коле* (*Coca Cola*). С друге стране, већ поменути гејша, у једној од сцена заводљиво пије таблету, где се порука јасно може тумачити као реклама за контрацептивну пилулу-чија је улога да врши контролу рађања у већ пренасељеном метрополису. С друге стране, на згради преко пута оне у којој живи главни јунак у наставку филма *Истребљивач – Истребљивач 2049* можемо видети сугестивну рекламу неке азијске фирме са обнаженом голом девојком и једноставним слоганом који би требало да асоцира на *Ужитак* (*Joy*). Ово је вероватно и најдиректнији израз, најава, конзументског доба које је дошло у следећим деценијама и све више води као оваквом огољеном (у буквалном и преведеном смислу речи) и визуелно упечатљивом изразу који наткријуље форму и опште информације везане за производ, који једноставно постају сувишни.



Слика 2 Потенцијална будућност оглашавања;
(извор: screenmusings.org)

Оваква прекомерна употреба рекламирања је већ предвиђена у научно-фантастичној литератури. На пример, роман „Свемирски трговци” Кирила Корнблута и Фредерика Пола се користи перспективом директора продаје из будућности како би испитао друштво у потпуности преплављено

конзумеризмом⁷. У њиховом универзуму, дигитална реклама ће се приказивати на плафону спаваће собе од тренутка када укућанин отвори очи, док ће весели рекламни спотови бити пуштани са огледала у купатилу током бријања. Овај принцип је, готово у потпуности, приказан у серији *Црно огледало* (енг. *Black Mirror*), прецизније у другој епизоди, где протагонисти бивају кажњени скидањем средстава са банковног рачуна уколико одбију да одгледају рекламу или желе да је уклоне.

Сам Ридли Скот, режисер *Истребљивача* објашњава: „свеукупно окружење до кога смо дошли у *Истребљивачу* је, једноставно, прогноза онога што сам већ видео у густо насељеним центрима у свету”⁸. Неке од локација које су инспирисале филм су финансијски центар у Хонг Конгу, токијски Гинза округ, лондонски Пикадили циркус, њујоршки Тајмс Сквер и пословна област Милана. То објашњава неон. Егзотични с једне и банални с друге стране логотипи, чини се, осветљавају сваки кадар филма. Логотип ланца ресторана нудли *Бели змај* (енг. *White Dragon*), неонски знакови за TDK касете, Koss слушалице и неонски билборди за јапанске и латино производе.



Слика 3 Тајм сквер у Њу Јорку

(извор: https://en.wikipedia.org/wiki/Times_Square)

Тако агресивно визуелно присуство се данас чини поприлично усвојеним, али то није био случај 1982. године када је већина америчке средње класе настанила предграђа како би напустила центар града познат по криминалу. У свом настанку, пре скоро четири деценије, *Истребљивач* је рефлектовао ово рано размишљање приказивањем сопственог фиктивног Лос Анђелеса као конфузне пренасељене метрополе, и такође врло тачно предвидео пораст свеprisутног рекламирања... Тако данас бројна истраживања указују на преизобиљност медија рекламним порукама. По њима, одрасла

7 Pohl F., Kornbluth C. (1953) *The Space Merchants*, Brilliant Books.

8 <https://www.thedailybeast.com/how-blade-runner-drew-the-blueprint-for-the-modern-world>

особа у САД или Великој Британији, на пример, дневно бива изложена утицају око 140 реклама, што по годишњој калкулацији износи преко 50 000 порука! За децу тај број износи око 40.000...

Данас, већина овог предвиђања, нарочито у погледу рекламне присутности, представља суморну стварност. Депримирајућа представа непрекидног рекламирања која је била једна од кључних компоненти класика из 1982. године је делимично постала преплављујућа стварност. Уколико се замислимо о томе колико смо изложени рекламним порукама, слоганима и графиком, схватићемо да свака нова потискује следећу и да нисмо у стању да обрадимо толики број, углавном бескорисних, информација, које се губе у нашој свести до заборава, једна за другом. Ово поглавље окончавамо цитатом Роја Бетија у завршној сцени *Истребљивача: Сви ти тренуци ће временом бити изгубљени... Као сузе на киши.*

Улога рекламне поруке као стилске одреднице филмске будућности

Филозофија филмских градова будућности показује јасну тежњу да постојећа архитектура треба да се адаптира по потребама велике густине насељености али и оглашавања које је усмерено на велику популацију мегалополиса. Ти градови прекривени великим холограмским сликама јасно асоцирају на садашње метрополе попут Хонг Конга, који је готово немогуће замислити без таквих детаља. У архитектонској теорији, ова веза између саграђених форми и рекламе није довољно проучавана; но, један од најпознатијих примера долази од кључне фигуре пост-модернистичке архитектуре, Роберта Вентурија.

Наиме, Вентури дискутује како су модернистичке „кутије” састављене од стакла и бетона неподобне за приказивање порука попут рекламног материјала и знакова. По његовом мишљењу, модернистичка архитектура може да функционише једино у беживотном, стерилном окружењу⁹. Монументални логотип на врху солитера може да изгледа снажно и грандиозно, али уобичајене рекламе не ласкају модернистичкој архитектури. Зато је град у још једном култном филму *Дух у шкољки* (енг. *Ghost in the Shell*), Руперта Сандерса потврдио ову идеју.

У њему градске улице представљају складиште великог броја информација које су нам приказиване из свих правца – са

9 Вентури, Р., Браун, Д. и Изенур, С. (1990) *Поуке Лас Вегаса: Заборављени симболизам архитектонске форме*, Београд: Грађевинска књига.

екрана, на излозима продавница, билбордима, светлећим и неонским рекламама. У јеку оваквог технолошког налета, становници у фиктивним градовима постају отупели, осећањима замењеним подацима, а природно стање постојања и бивствовања је сведено на вештачке конструкте. У бити, то је мрачна, дистопијска будућност какву нам сајберпанк филмови представљају. Управо један такав пример представља и *Дух у шкољки*, који у честим међусценама приказивања крупних кадрова града илуструје управо овакав удар информација и реклама. Ово важи и за култни манга стрип Масамуне Широа из 1992. године, на основу којег је настао анимирани филм три године касније, а 2017. и играни филм.



Слика 4 *Дух у шкољки* стрип и Масамунина перцепција града будућности (извор: pinterest.com)

Овај филм предвиђа будућност где су линије хоризонта доминирани рекламним холограмима. Са те стране, налази се на трагу такође познатих остварења *Пети елемент* (1997), *Извештај мањине* (2002) и *Истребљивача* – као утемељивача сајберпанк правца у кинематографији. Иако сам заплет филма оставља доста простора за даљи развитак приче, можемо утврдити да је идеја јавних рекламних простора изузетно убедљива и пожељна у сфери дигиталног оглашавања.



Слика 5: Холограмске рекламе у филму *Дух у шкољки* (извор: uelgraphicdesign.co.uk)

Будуће технологије данас

Када је у питању уметност, први светови виртуелне стварности настали су 1970-их, а развојем технологије током деведесетих година прошлог века дошло је до веће експанзије овог медија, посебно кроз филм. Од тренутка када је наступила комерцијална технологија јер је производња и продукција ових садржаја постала приступачнија, потражња за њима се повећала, са бројним алатима и платформама које омогућавају овакву врсту приказа и/или искуства¹⁰. Исто тако је деценијама свет рекламирања био доминиран стандардним статичним билбордима. Но, у протеклим годинама дигитални извори слике (*Digital signage*), као што су *LCD*, *Led*, е-папир, пројектори за јавне просторе и сл. постаје технологија која надвладава у индустрији. Питање је како ће се ови односи поставити у будућности са оваквом експанзијом нових технологија. Савремена и напредна технологија један од најприступачнијих начина за кретивно рекламирање. Неки од најупечатљивијих концепата виђених у филмовима научне фантастике су, убрзо, угледали светлост дана (или осветлили градове) убрзо по њиховом представљању на биоскопском платну. *Digital signage* приказан у филмовима попут *Дух у шкољки* су нам засигурно много ближе него што већина може замислити¹¹. Али шта то представља за будућност оглашавања? Готово је извесно да ће се начин на који ће потрошачи видети, и по могућности, вршити интеракцију са оваквом врстом дигиталног рекламирања драстично променити. Имајући у виду технолошке иновације, које покрећу даље иновације у маркетингу и оглашавању, много тога што је некада било плод маште ускоро може да постане свакодневница. У наставку ћемо представити неке од технологија виђених на филму од којих су неке већ у употреби, а друге у фази касних прототипа.

Компанија *Lightvert* је развила технологију ЕСНО која омогућује приказивање слике посматрачима и до 200 метара високе. Ефекат који ова технологија користи назива се постојаност вида (*persistence of vision*), и у питању је оптичка варка. У техничком смислу, то је једнодимензионална технологија која користи компензацију људског ока у креирању илузије дводимензионалног простора или слике. Идеја холограма је присутна неколико векова у форми „Пеперовог

10 Личина, М. и Перић, Н. (2019) Виртуелна реалност и видео игре као проширени медији филма, *Пхлогистон* 27, стр. 190.

11 <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/ghost-in-the-shell/how-soon-could-ghost-in-the-shell-s-fantasy-technology-become-a-reality-a7658846.html>

духа”, оптичке илузије пројектовања дводимензионалне слике на површину под углом зарад креирања ефекта тродимензионалности. То је принцип по коме функционишу сва тренутна холограмска решења на тржишту и у савременој холографији у уметности. Технологија попут ЕСНО дисплеја ће свакако инспирисати даље експерименте са холографијом. А дефинитивно, то јесте приказ будућности какав смо видели протеклих година у холивудским хитовима, а који је канонизован кроз *Истребљивача*, његов наставак и Духа у школки, који су исте, 2017. године доживели премијеру.

Проширена реалност (енг. *Augmented Reality – AR*) све више узима даха у савременом свету, а начин представљања информација је личнији и персонализованији него икад. Корисници одлучују шта желе да виде, а њихови *AR* уређаји већ поседују доста информација о њима у зависности од већ достављених података или научених одлука при претходним изборима. Ова технологија иде у правцу даљег развојка који подразумева локализован избор садржаја, где ће корисник имати могућност филтрирања презентованих порука, њиховог уклањања или приказа искључиво понуда које одговарају њиховом тренутном животном стилу. Ово се може објаснити примером где особа која је недавно постала родитељ виђа углавном понуде везане за породицу или негу бебе, док млађа особа са високим примањима слободнијег животног стила добија понуде за ексклузивне аутомобиле или путовања.

Компаније попут *VRtize* су већ развиле платформе које ће оваква искуства приближити јавности. Уколико виртуелна реалност (*Virtual Reality/VR*) и *AR* постану стандард, можемо замислити физичке објекте у простору попут билборда без слика или порука на њима – празна платна на којима сваки потрошач види себи прикладну рекламу. У прилог томе иде и следећи пример: компанија *BlueBroadcaster* је креирала платформу за оглашаваче која приказује персонализоване огласе у радњама у тренутку продаје. Служе се *bluetooth* и *wi-fi* технологијама како би проучили навике купаца, а ова употреба података може да води ка персонализованом личном саветнику који се истиче у поменутом филму *Извештај мањине*.

Машинско учење (*Machine learning*) представља изузетно атрактивну област у рачунарским наукама, везану за развој вештачке интелигенције, а уз сервисе попут *Amazon Alexa* (енг. *Amazon Alex*), нисмо далеко од употребе ове технологије у стварном свету. Мада, будући да користи податке корисника у процесу тренирања и формирања вештачких неуронских мрежа, ова дисциплина представља велику

контроверзу у савременим круговима када је реч о заштити приватности. Машинско учење је свој пут ка оглашавању нашло кроз тржиште некретнина, где су, за то специјализовани, логаритми одређивали или предвиђали цену квадрата некретнине у зависности од предефинисаних фактора. Једна од примена модела машинског учења јесте кроз персонализоване понуде на друштвеним мрежама. Само неки од фактора за формирање понуде могу укључивати вашу претрагу могуће дестинације за одмор, заједничких фотографија са пријатељима или позитивне рецензије ресторана. Даље, уколико изучавате понуду нових уређаја на сајту продавнице технике, свакако да ће ваши персонализовани огласи у наредних пар дана бити сужен на ту тему. Машинско учење представља под-дисциплину рачунарског вида (енг. *Computer Vision*), и интересантан парадокс представља чињеница да рачунари већ данас могу да „виде” уместо нас или покушају да предвиде наше потребе и потом их понуде.

Закључак

Различити видови уметности у начној фантастици (кинематографија, књижевност, стрип) стварају различите светове будућности. Они се, наравно, могу много разликовати од аутора до аутора, али једна визија се одржава као доминантна и то не само у сајберпанк жанру. Та визија није ни мало светла, она претпоставља дистопичне, пренасељене мегалополисе оптерећене огромним бројем реклама које се приказују путем холграмских пројекција, *LCD* дисплеја и различитих варијанти технолошки усавршених билборда. Ова слика прати демографски тренд планете, али и рекламни – где је људи, као и реклама све више и више. Стога не чуди експанзија формата научне фантастике који су паралелно пратили или чак подстицали развој технологије. Садашњост и блиска или даља будућност представљају инспирацију за научну фантастику у смислу претпоставке у ком смеру ће се од садашњости развијати будућност. Но, дешава се да научна фантастика креира део садашњости или блиске будућности, што се добро може испратити кроз оглашавање и техничке иновације за које понекад добија идеју/нацрт из научне фантастике. Иако је први случај чешћи, рад показује и да други није плод случајности већ непрестаног покушавања маркетиншко-огласне индустрије да о различитим брендovima, производима и услугама обавести што већи број људи и што ефектније. Исто као што покушава да тај велики број буде прецизно „адресиран” – дакле да се оглас обрати ономе за кога огашивач кроз актуелне и/или будуће системе оглашавања може закључити или са великим процентом сигурности претпоставити да је заинтересован.

У овом раду су представљене паралеле између актуелних технолошких иновација у оглашавању и маркетингу уједно анализирајући нека од најутицајнијих остварења жанра, као и околности могућих стварности у којима се одвијају. У бити, будућност (или садашњост) је потрошачка, усмерена ка стварању и одржавању потребе, као и подстицању на задовољење исте, а оглашавање је ту да одржава то усмерење и што виши ниво потрошње. У ту сврху оглашавање користи све техничке иновације, а по неку и ствара узимајући идеје из културних дела научне фантастике.

ЛИТЕРАТУРА:

Brey, P. The Physical and Social Reality of Virtual Worlds“, in: *The Oxford Handbook of Virtuality*, edited by Grimshaw, M. (2014), Oxford: Oxford University Press.

Bukatman, S. (1993) *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham and London.

Christie, J. Of AIs and Others: William Gibson’s Transit, in: *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*, eds. Slusser, G. and Shippey, T. (1992), Athens: University of Georgia, pp. 191-207.

Debord, G. (1992) *La Société du spectacle*, Gallimard.

Lacan, J. (2001) *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*, London: Routledge Classics.

Landsberg, A. Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner, in: *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, eds. Featherstone, M. and Burrows, R. (1995), London: SAGE, pp. 175-189.

Ličina, M. i Perić, N. (2019) Virtuelna realnost i video igre kao prošireni mediji filma, *Phlogiston* 27, str. 185-201.

Parker, V. (2007) William Gibson: Sci-Fi Icon Becomes Prophet of the Present, *College Crier* 6 (2).

Pohl, F. and Kornbluth, C. (1953) *The Space Merchants*, Brilliant Books.

Sammon, P. (1996) *Future Noir: The Making of Blade Runner*, New York: Harper.

Вентури, Р., Браун, Д. и Изенур, С. (1990) *Поуке Лас Вегаса: Заборављени симболизам архитектонске форме*, Београд: Грађевинска књига.

Линкови:

<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/80/wong80art.htm>

<https://vegasexperience.com/viva-vision-light-show/>

<https://www.thedailybeast.com/how-blade-runner-drew-the-blueprint-for-the-modern-world>

<https://medium.com/@ray.zhu/bridging-the-gap-sci-fi-cinema-and-de-pictions-of-hong-kong-sar-b15800678c29>

<http://openmedia.uk.com/future-of-digital-advertising/>

<https://blog.screenkinetics.com/ghost-in-the-signage-6d7797785a0b>

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/ghost-in-the-shell/how-soon-could-ghost-in-the-shell-s-fantasy-technology-become-a-reality-a7658846.html>

<https://beta.strelkamag.com/en/article/ghost-in-the-shell-city>

Nenad Perić

Metropolitan University, Belgrade

THE RELATION OF SCIENCE FICTION AND ADVERTISING

Abstract

The paper deals with the relation of science fiction and advertising, specifically in the representation of advertising in science fiction (film, literature and comics) and transformation of their forms into reality. It also includes examples of the influence of reality, which in the form of a certain esthetical discourse may offer a vision of the future and potential forms and modalities of advertising. Additionally, the paper covers possible modalities of advertising with use of (new) technologies, as depicted in the representations of the future in alternative film universes – i.e. in science fiction. Many authors have analysed the film *Blade Runner* and its visionary elements as prophecies of future reality, trying to answer the question how and to what extent, in their representations of the future, they were right in regard to the utilisation of technological innovations in modern advertising. The paper points to the cause-and-effect relation between the occurrence of the fictive technologies in films and very fast prototyping and utilisation of the same or similar technologies for the purpose of advertising. The paper also reviews the consistence of the visual language of advertising through analysis of cult movies *Blade Runner*, *Ghost in the Shell* and *Blade Runner 2049*.

Key words: *product, new technologies, Blade Runner, Ghost in the Shell*

Универзитет Метрополитан,
Факултет дигиталних уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura2067394K

УДК 791.221.8:82-311.9

004.5:791

оригиналан научни рад

БЛЕЈД РАНЕР 1982

АНТИЦИПАЦИЈА ТЕХНОЛОГИЈЕ И КОРИСНИЧКОГ ИНТЕРФЕЈСА У НАУЧНО-ФАНАСТИЧНОМ ФИЛМУ

Сажетак: *Научна фантастика као књижевни и филмски жанр је често непосредно утицала на технолошке иновације и дизајн корисничког интерфејса. Многе идеје из литературе и филма су већ реализоване, а надаље се разматрају фантастични технолошки изуми који би се реализовали у блиској будућности као и њихов утицај на друштво. Дизајн корисничког интерфејса у контексту интеракције човек-машина је интердисциплинарна област која комбинује уметност, технологију и науку. Једна занимљива антиципација технолошке културе и дизајна интерфејса је филм „Блејд Ранер” из 1982. чија радња је смештена у новембру 2019. године. Овде ћемо размотрити предвиђене и реализоване технологије и интерфејсе приказане у филму са мањим освртом на њихов утицај на друштво.*

Кључне речи: *дизајн интерфејса, научна фантастика, филм, технологија, уметност*

Увод

Научна фантастика је далеко од својих раних дана, када ју је Исак Асимов дефинисао као „ону грану књижевности која се бави утицајем научног напретка на људска бића.” (*Modern Science Fiction*, 1953). До 70-их је нарастао жанр научно заснованих идеја; није се бавио само науком, већ и

њеним последицама. Постављало се питање „шта ако?“ Шта ако би постојао свет у којем би ово или оно било истинито?¹

Блејд Ранер (Blade Runner) филм Ридлија Скота из 1982. године се ослања на књигу Филипа К. Дика „Сањају ли андроиди електричне овце“ из 1968. године. У књизи се радња дешава 1992. а у каснијим издањима 2021, док се у филму, у уводном излагању позадинске приче, наводи новембар 2019. године. Сценаристи филма Дејвид Пиплс и Хемптон Фенчер су се само делимично ослонили на радњу књиге. Филм је, уз музику Вангелиса, поставио естетску норму за дистопијску атмосферу у футуристичким сценаријима, а жанровски је сврстан у научно фантастични нео-ноар. Радња се дешава у пост-нуклеарној атмосфери Лос Анђелеса, новембра 2019. године где ловац на главе Декард, „блејд ранер“, кога глуми Харисон Форд, лови и „умирује“ (заправо убија) побуњене андроиде тзв. „репликанте“ које је направила „Тајрел Корпорација“ за потребе живота у ван-земаљским (*off-world*) колонијама. Термини „блејд ранер“ и „репликант“ се не појављују у књизи. Репликанти су био-машине које је јако тешко разликовати од људи и иако су генетски далеко напреднији од људи, репликанти су били робови, а прављени су типски за борбу, одлагање нуклеарног отпада или задовољство. Када упоредимо са данашњом ситуацијом у области примене хуманоидне роботике, закључићемо да се иновације дешавају у војној индустрији, а да се масовно прихватају и примењују у сексуалној индустрији.

Блејд Ранер је пуштен у биоскопе 25. јуна 1982. године. Исте године, у јуну и јулу, премијеру су доживела још два научно-фантастична филма: „Звездане стазе 2: Канов гнев“ и „Трон“, први филм који је користио компјутерски генерисане специјалне ефекте. Што се тиче компјутерске технологије и софтвера, 1982. године је направљен *Комодор 64*, приступачан кућни компјутер, а основано је и неколико компанија које и данас доминирају на пољу компјутерске графике Адобе (Adobe), АутоДеск, ЛукасАртс и Електроник Артс.²

Интерфејс се дефинише као посредник у комуникацији човека и компјутера (или машине). Да би интерфејс био убедљив у филму, нарочито за публику која све више користи технологију у савременом животу, треба да се ослања на концепте већ познате човеку или, ако је у питању непостојећа технологија, онда се она кроз наратив објашњава

1 Gilks, M. and Fleming, P. and Allen, M. *Science Fiction: The Literature of Ideas*, 2003., 10. 10. 2019., <https://www.writing-world.com/sf/sf.shtml>

2 Computer Hope, *Computer History – 1982*, 30. 06. 2019, 11. 11. 2019. <https://www.computerhope.com/history/1982.htm>

гледаоцу. Ми у филму често видимо само делиће технологије и интерфејса, јер су они претежно део сцене и подржавају драмску радњу која се гради на међуљудским и „нељудским” односима (ванземаљским облицима живота) или односима човека и машине.

Роботика и говорни интерфејс

У филму *Блејд Ранер* машине су андроиди, односно репликанти и оне имају у потпуности људске особине тако да је интеракција са њима природна, односно не постоји интерфејс, јер не постоји ни начин да их разликујемо од људских бића. Комуникација се обавља вербалним или невербалним путем. У филму постоје и андроиди нижег типа које упознајемо у сцени када репликанткиња Прис (Дерил Хана) посећује генетског инжињера Џеј Еф Себастијана (Вилијам Сандерсон). При уласку у његов стан дочекују их андроиди „играчке”, патуљасте војници, које је Џеј Еф Себастијан сам дизајнирао да се не би осећао усамљено. Један има главу кловна са издуженим носом и подсећа на пародију пруског краља Вилијема Кајзера, а други има главу медведа и обучен је у униформу Наполеона. Обојица имају механичке покрете, крећу се незграпно, па чак се и сударају. Они делују мање људски, а више као роботи, карикатуре два диктатора (Слика 1).



Слика 1 Сцена из филма са „играчкама” репликантима Кајзера и Наполеона и њихови ”оригинали”. Извори: <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/95007746> , <https://fineartamerica.com/featured/portrait-of-napoleon-bonaparte-or-napoleon-i-during-a-battle-joseph-chabord.html> , Warner Bros. „Blade Runner Final Cut”

Начин на који им се Џеј Еф Себастијан обраћа нам говори да они имају ограничену могућност комуникације, односно да имају програмирану конверзацију, али по начину на који збуњено и упитно гледају Прис коју не познају можемо претпоставити да ипак имају напредну вештачку интелигенцију и могућност препознавања лица. Њихови гласови су синтетизовани како би нам више личили на играчке – роботе али и да би спречили осећај непријатности од претеране „људскости” хуманоидних објеката. „Ако компјутеризовани

глас звучи механички и синтетизовано, подразумеваће се да је у питању вештачки систем, напротив ако машина има природан људски глас, може проузроковати неочекивану конфузију.³ Ово је важна лекција за дизајнере који креирају хуманоидне 3Д анимације, роботе и виртуелне агенте. Људи могу комфортно да прихватају сличности објеката са људима све док сличност не постане толико снажна да се више не региструје као ствар која делује људски, већ делује као људско биће са којим нешто није у реду.⁴ Овај концепт је 1970. идентификовао јапански професор роботике Маширо Мори и назвао га *Bukimi No Tani*, који је касније преведен на енглески као *uncanny valley* (долина сабласности) и данас је у широкој употреби.⁵ Ефекат се односи на различите репрезентације: глас, слику, гестове, пропорције и друго. Дакле, Џеј Еф Себастијанове играчке имају добро дизајниране гласове, јер због синтетизације делују мање сабласно.



Слика 2 Репликанткиње Прис и Рејчел и „вештачка сова” са црвеним одсјајем у очима, Извор: <https://thepandorasociety.com/replicants-redemption-in-blade-runner/>

Од човеколиких робота или киборга (технолошки надограђених људи) нам је лако да очекујемо да говоре, међутим од машине или животиње не очекујемо способност да комуницира као интелигентно биће. Упркос постојању репликаната животиња у филму *Блејд Ранер* оне немају могућност говора, односно оне су дословно копије животињских врста које представљају, тако да их не можемо разликовати од правих животиња. У филму се појављују сова коју Декарту представља репликанткиња Рејчел (Шон Јанг) и змија - питон коју репликанткиња Зора (Џоана Кесиди) користи у свом плесном наступу, а у једној уличној сцени видимо и понија. У неколико сцена где се види вештачка сова у крупном кадру, као и у неколико сцена са репликанткињама Рејчел и Прис,

3 Shedroff, N. and Noessel, C. (2012) *Make It So: Interaction Design Lessons from Science Fiction*, Rosenfeld Media, p. 121.

4 Исто, стр. 184.

5 Hsu J. in *Robotics' Uncanny Valley Gets New Translation*, 12. 06. 2012., 10. 11. 2019., <https://www.livescience.com/20909-robotics-uncanny-valley-translation.html>

коришћен је ефекат „црвеног ока” који се често јавља на фотографијама услед употребе блица у мрачној просторији, да би се нагласила њихова вештачка природа (Слика 2).

Док је у књизи Филип К. Дик дао велики значај проблему нестајања животињских врста услед нуклеарне катастрофе, у филму је ова проблематика само наговештена. Праве животиње су могли да поседују само богати – елита, док су остали могли да приуште мање-више квалитетне реплике. У књизи Декард поседује овцу која је покварена и коју жели да замени, док је у филму овца изостављена. Иако не можемо да повучемо паралелу са технолошким развојем робота-животиња у 2019. години можемо да констатујемо угроженост многих животињских врста због људског немара. Такође, можемо да констатујемо да је највећи подухват генетског инжињеринга двадесетог века, први клонрани сисар, била овца Доли рођена 1996. године.

Хуманоидни роботи су, међутим, у данашње време већ присутни и користе се у различитим научним истраживањима. Шири јавност је током 2018. упознала робота *Софију*, из компаније *Хансон Роботикс*, док је у Јапану проф. Ишигуро у *Hiroshi Ishiguro Laboratories* направио робота који личи на њега, односно направио је своју реплику. Попут репликанткиње Прис која је у филму Блејд Ранер „модел за задовољство”, хуманоидни роботи се данас активно користе у сексуалној индустрији. Џонсон и Вердикио у *Журналу о социјалној роботизици* констатују да хуманоидни секс-роботи проблематизују дистинкцију човек-машина, јер да бисмо их употребљавали морамо подржавати илузију њихове људскости и прикладности за интимне односе.⁶ У јуну 2019. хуманоидни робот Аи-Да је имала своју прву самосталну изложбу, што значи да се вештачка интелигенција тренира и за креативност. „Аи-Да је први робот-уметник који замагљује границу између машине и уметника. Она има роботску руку и људску физиономију, опремљена је технологијом за препознавање лица и вештачком интелигенцијом. Способна је да анализира слику пред њом и да је уз помоћ роботске руке скицира. Њен циљ је креативност.”⁷

Гласовни интерфејс се у филму Блејд Ранер користи и у сврху идентификације. Декард на улазу у свој стан пролази гласовну аутентификацију. На уласку у лифт зграде у којој

6 Johnson, D. G. and Verdicchio, M. *Int J of Soc Robotics* (2019) <https://doi.org/10.1007/s12369-019-00586-z>

7 Haynes S. *This Robot Artist Just Became the First to Stage a Solo Exhibition. What Does That Say About Creativity?*, 17. 06. 2019., 11. 11. 2019., <https://time.com/5607191/robot-artist-ai-da-artificial-intelligence-creativity/>

станује Декард потврђује своју „гласовну идентификацију” тако што изговара „Декард 97”, а женски глас му одговара „Хвала”. Овај концепт је данас у употреби у паметним кућама. У питању је такозвана биометријска идентификација. Већ годинама уназад људи користе виртуелне агенте на мобилним телефонима – Сири и Гугл Асистент (*Google Assistant*), који се прво тренирају да препознају глас корисника тако што он више пута изговора реченицу за активацију „Хеј Сири” или „Океј Гугл”. У филму власник корпорације Тајрел користи виртуелног асистента у краткој сцени која претходи доласку Џеј Еф Себастијана у његов апартман заједно са Ројем Батијем и Прис. Елдон Тајрел (Џо Таркл) пре њиховог доласка седи на кревету спреман за спавање и тргује деоницама на берзи разговарајући са компјутером, што је данас оствариво и уз помоћ Амазон Алексе (*Amazon Alexa*) и сличних уређаја. Култна сцена када Декард истражује фотографију коју је нашао у стану умировљеног андроида је сјајан пример антиципације овог типа интерфејса. Иако фотографије делују дводимензионално оне садрже 3Д информације које су забележене у тренутку снимања и уз помоћ одговарајућег уређаја можемо да завиримо у простор који није на слици – иза угла. Декард убацује слику у „Еспер машину” која личи на телевизор са читачем дискова. На екрану се појављује слика са плавом квадратном мрежом. Он испитује слику тако што издаје серију кратких и директних гласовних инструкција: „Увећај...стоп, Уђи унутра , стоп... Извуци се, помери десно, стоп...Увећај 34 до 36... помери десно... повуци се, стоп. Сачекај. Иди десно” и на крају изговара „Одштампај ми копију”. Као одговор, машина му одштампа део слике која је приказана на екрану. Ова врста редуцираног вокабулара олакшава системима да одговоре на гласовне инструкције. Они идентификују специфичне обрасце и могу да игноришу варијабиле и вокалне карактеристике које могу да закаче систем који треба да одговара на граматику или користи већи вокабулар.⁸ Управо на овај начин раде горе поменути виртуелни агенти на мобилним уређајима – Сири и Гугл.



Слика 3 *Еспер машина*

8 Shedroff, N. and Noessel, C. нав. дело стр. 119.

*Визуелни дизајн, комуникација,
транспорт и фотографија*

У филму се дизајнери визуелног интерфејса и даље држе зелених екрана и фонтова који су типични за ране компјутере, а монитори су катодни екрани што се може објаснити сценографским решењем које се уклапа у ретро-футуристичку естетику филма. Телефонски позиви у филму су подржани и видео сликом, а у филму Декард обавља разговор из јавне говорнице у бару. Број окреће ручно притискајући дугмиће. Видео-фон је стари концепт, али је почео масовно да се употребљава тек од 2003. са појавом *Скајпа* (Skype). Један од првих примера најаве ове технологије се може видети у илустрованом алманаху француског новелисте и илустратора Албера Робиде из 1890. године: „Двадесети век, Електрични живот” (*Albert Robida – Le Vingtième siècle. La vie électrique*).⁹



Слика 4 Видео позив – Декард и Рејчел, Извор: <https://bengould.wordpress.com/2017/09/22/blade-runner-1982-is-back/>

Горе смо већ споменули фотографије са 3Д записом које су данас још увек на зачетку и само дају илузију простора, али га заправо не бележе у тродимензионалном формату. За ту сврху се данас користе 3Д скенери. Док је израда фотографија већ десетак година у кризи због дигитализације медија, у филму су и даље присутне фотографске меморабилеје, а андроиди имају вештачки усађена сећања која су повезана са тим фотографијама како би се лакше емотивно стабилизовали. У питању су копије сећања правих људи, што наговештава технологију која је способна да сними меморију из главе људског субјекта и да је копира у машину. Репликанткиња Рејчел свира клавир, а онда каже Декарту да, иако има сећање на часове клавира, није била сигурна да ли би заиста умела да свира док није пробала. Ова технологија је инспирисала бројне научно-фантастичне филмове, али још

⁹ Robida A. *Le Vingtième siècle: La vie électrique* (1890), The Project Gutenberg EBook, 28. 01. 2011, 03. 11. 2019., <http://www.gutenberg.org/ebooks/35103>

увек није реализована. Поред ове, још једна технологија из филма није реализована, а то су летећи аутомобили – спинери које је за филм осмислио Сид Меад (Syd Mead), дизајнер који је радио и на филмовима „Трон” и „Осми путник” (Alien). Спинери су могли да се возе по земљи, али и да лете у ваздуху. Користили су се као патролна возила или као приватна возила богатих људи. Сид Меад је био концептуални уметник на филму, односно био је задужен за дефинисање атмосфере и простора филма, укључујући и бројне интерфејсе. Режиер Скот Ридли је лично направио неке скице у пред-продукцији за атмосферу филма по узору на слику Едвара Хопера „Ноћне птице” и радова француског стрип цртача Жана Жироа-Мебијуса (Jean Giraud - Moebius) коме је понуђена сарадња у пред-продукцији али ју је одбио због ангажовања на другом пројекту.¹⁰



Слика 5 Унутрашњост „Спинера” са таблом за навигацију и додатним екранима. Извор: <https://maddscience.tumblr.com/post/120733420473/the-ultimate-guide-to-analog-control-panels-in>

Да би идентификовали репликанте, над њима се у филму изводе сложени психолошки тестови који треба да изазову емотивну реакцију код субјекта уз помоћ измишљене Воит-Кампф машине (*Voight-Kampff*). Снимањем ока се тестира њихов „емотивни одговор” на постављена питања која су део психолошког тестирања. Ово је занимљив интерфејс с обзиром да се техника праћења ока (енг. *Eye-tracking*) данас користи у тестирању корисничког интерфејса, а имплементирана је и у кациге за виртуелну реалност које имају широко поље коришћења: од војске до здравства преко незаобилазне индустрије забаве и видео игара. Функција *Voight-Kampff* машине ипак више наличи на детектор лажи.

10 Sammon P. (1996) *Future Noir: The Making of Blade Runner*, Dey Street Books; 1st edition.

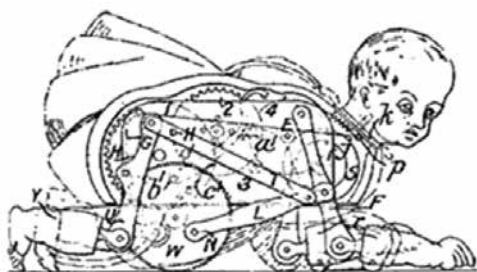
*Филозофија и политика
технологије у филму и данас*

Филип К. Дик је главног протагонисту књиге и филма назвао Декард (Descard) и тиме директно дао омаж француском филозофу Ренеу Декарту (René Descartes) и његовој идеји о Аутоматону, механичком човеку.¹¹ Питање људскости у машини је тема књиге и филма која се поклапа са темом Декартовог излагања. Попут филозофа Декарта, Декард у филму зна да физички изглед људског бића није есенција људског постојања. Али, ако изглед није есенција људског бића, шта је са његовом способношћу да мисли? Декартову афирмативну аргументацију подржава у филму сцена када Прис покушава да убеди Џеј Еф Себастијана, да зато што је она способна да мисли, не постоји релевантна разлика између ње и оних који се уобичајено сматрају људима. Она није попут механичких играчака које је Џеј Еф Себастијан креирао. Да би му помогла да је схвати она цитира Декарта: „Мислим, дакле постојим.”¹² Наравно, способност размишљања није једина одлика хуманости, али је у филму веома важна компонента. Ако поново размотримо Воит-Кампфов тест, схватићемо да се у филму људскост одређује на основу „емотивног одзива”, а не способности мишљења. Репликанти имају ограничен рок трајања од 5 година, а уграђена сећања им помажу да стекну емотивно искуство које им недостаје у тренутку активације (оживљавања). Уз себе држе фотографије које подржавају њихова лажна сећања. Утицај фотографије на креирање сећања се данас нашироко експлоатише у медијима, па и у приватним фото-албумима: уз технологију манипулације слике, са чувеном „Фотопоп” апликацијом уклањањем нежељене особе са слике или стављањем субјекта у простор који није посетио (на пример: одмор на Хавајима). Једно занимљиво истраживање на ту тему, из 2002. године, потврђује могућност манипулације сећањима (код људи) и убедљивост фотографије *Слика је вредна хиљаду лажни: употреба лажних фотографија за креирање лажних сећања*.¹³

11 Descartes, R. (1637) *A Discourse on Method, The Project Gutenberg EBook*, 2008., 2016., <https://www.gutenberg.org/files/59/59-h/59-h.htm>

12 Barad, J. Blade Runner and Sartre: The Boundaries of Humanity, in: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. Conard, M. (2007), University Press of Kentucky, pp. 21-34; Retrieved from www.jstor.org/stable/j.ctt2jct3.6

13 Wade, K., Garry, M., Read, J. and Lindsay, D. (2002) *A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories*, *Psychonomic bulletin & review*, 9, pp. 597-603; 10.3758/BF03196318.



Слика 6 Скица механичке лутке-бебе из 19. века, Извор: <http://www.eoht.info/page/automaton>

Репликанти су прављени да буду робови у ван-земаљским колонијама. У књизи су колоније смештене на Марс, док се у филму ова планета не спомиње. Идеју могућности колонизације Марса кроз програм Спејс Икс (SpaceX) већ неколико година испитује и финансира билионер Илон Маск (Elon Musk), један од оснивача PayPal-a, са идејом да направи алтернативу за живот на Земљи.¹⁴ Програм је финансијски веома захтеван и Маска често критикују да би требало да уложи у одрживост еко-система на Земљи, уместо у Спејс Икс. Да не залазимо дубље у критику Масковог програма колонизације Марса, вратимо се на проблематику ропства у *Блејд Ранеру*. Репликанти, иако осећајна и интелигентна бића, су направљени да би били робови људима и на тај начин ослободили људе од могућности поробљавања. Поред ропства кроз ликове Роја Батија (Рутгер Хауер), савршеног аријевског репликанта „дизајнираног за само-довољност” и Елдона Тајрела, власника корпорације Тајрел који подсећа на нацистичог *Анђела смрти*, Јозефа Менгелеа, наговештено је и питање геноцида.¹⁵ Џудит Керман у есеју *Технологија и политика у дистопији Блејд Ранера* ипак закључује: „Веће питање од геноцида у филму је могућност власти да дефинише човека и да уништи све што пада изван ове дефиниције ... са политички оправданом дефиницијом убију противника у јавности, уз малу грижу савести коју има Декард када убије репликанткињу Зору”.¹⁶

Поред ускраћености политичких и егзистенцијалних права репликантима, кроз лик усамљеног генија, генетског дизајнера Џеј Еф Себастијана, видимо да постоји и

14 Devlin, H. (2017) *Life on Mars: Elon Musk reveals details of his colonisation vision*; <https://www.theguardian.com/science/2017/jun/16/life-on-mars-elon-musk-reveals-details-of-his-colonisation-vision>

15 Kerman J. Technology and Politics in Blade Runner Dystopia, in: *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep*, ed. Kerman, J. (1991), Popular Press 2nd edition (1997), p. 22.

16 Исто, стр. 23.

дискриминација међу људима који имају психичке или физичке недостатке. Они немају могућност да се преселе у ван-земељске колоније и заробљени су у полу-напуштеним градовима на Земљи. Џеј Еф Себастијан пати од „Метусе-лаховог синдрома” што значи да убрзано стари. Због тога није прошао медицински преглед који би му омогућио да напусти Земљу и да оде у колоније ван Земље. Када се Рој Бати појавио у његовом апарману, кога је Прис представила као пријатеља, Себастијан је констатовао да су они репликанти из генерације *Некxус шест* (*Nexus 6*), јер су тако „савршени”. На тај начин је истакао њихову над-људскост. Међутим, и репликанти и геније су лишени слободе избора, услед прописа власти.

Занимљива чињеница је да ни режисер филма, Скот Ридли, није имао потпуну слободу у свом послу 1982. године. Филм је доживео неколико верзија под притиском дистрибутерске куће Ворнер Брос. Оригинална, „радна верзија” је приказана у Денверу и Даласу у марту 1982. године и трајала је 113. минута. Реакције су биле негативне па су направљене модификације за Америчко тржиште.¹⁷

За биоскопе су направљене две верзије: „Америчка” и „Међународна”, и обе су трајале 117. минута. Међународна верзија је била позната и као *Uncut version*. Обе верзије су биле издате и на VHS-у. Године 1990. је првобитна *радна верзија* (113 мин.) приказана као *Director's Cut* без одобрења Ридлија Скота, што је резултирало да Ридли Скот уради своју верзију 1992. где је избацио наративни глас, убацио сцену Декартовог сна са једнорогом и изменио наметнути хепи-енд. Тек 2007. године се појавио Ридлијев *Final Cut* (117 мин.) у коме је режисер имао потпуну уметничку слободу.¹⁸

Ово приказивање неколико различитих верзија је несумњиво утицало и на модификацију сећања саме публике. Публика која је гледала филм у биоскопу или на VHS-у 1983., а затим поново 1992. је била под утицајем различитих порука филма. У *Director's Cut* верзији се поставља и сумња да је и Декард репликанти, што отвара нова питања у вези наставка приче Рејчел и Декарта. Ако су обоје били репликанти, колики им је рок трајања и да ли ће их обоје ловити неки други „блејд ранер”? Исто тако нам се мења и перцепција о Декарду који је можда грешком „умировио” и неког човека, и, ако је репликанти, како то да има (или му је усађен) осећај гриже савести, који показује након убиства репликантиње Зоре? Можда су управо осећања то нешто што репликанти

17 Sammon, P. нав. дело стр. 289.

18 Исто, стр. 326-329.

чини људскијим од људи, како поручује и слоган Тајрел корпорације *more human than human*.

Критичари дигиталне технологије и медија нам скрећу пажњу да нас експанзивна употреба технологије лишава људскости. Хумани аспект технологије, која се увек промовише са изговором да служи људском роду, већ неко време често изостаје. Један од примера је и тенденција да се креира вештачка интелигенција која ће генерисати визуелно примањиве слике, поезију, литературу, филмове и друго. Уколико креативност препустимо алгоритмима и вештачкој интелигенцији, последице њене масовне продукције могу бити обезвређивање и доћи до деградације уметности. С обзиром да технологија, као и машине у индустријској револуцији има за циљ (или се тако представља) да олакша људима живот, да га продужи и заштити, да би људи уживали у слободном времену, питање је шта ће људи радити када машине преузму не само њихове послове, већ и интиму и могућност за креативно изражавање. Само зато што можемо нешто да направимо, не значи да треба то да направимо. У наслову веб чланка Брукингс институције (*The Brookings Institution*) кажу да „Технологија треба да унапреди, а не да замени људску интеракцију”.¹⁹ *Истраживачки центар Пеу и Центар за истраживање интернета Илон универзитета* су интервјуисали стручњаке, пионире у развоју компјутерских технологија у вези са утицајем вештачке интелигенције на будућност људи. Многи експерти, без обзира да ли су били оптимистично настројени или не, су изразили забринутост у вези са дугорочним утицајем ових алата на есенцијалне елементе људскости.²⁰ Тристан Харис, који је радио у *Гуглу (Google)* као дизајн-етичар, је основао „Центар за хуману технологију”, непрофитну организацију која има циљ да промени „уназађивање људи” и „дигиталну кризу пажње”, коју су проузоковале компаније које су дизајнирале мобилне уређаје и друштвене мреже са циљем да зграбе пажњу корисника и наведу их да дугорочно употребљавају њихове производе (енг. *attention-grabbing business models*).²¹

19 Hirsh-Pasek, K., Schlesinger, M., Golinkoff, R. and CareMonday, E. June 2018, in: *The New Humanism: Technology should enhance, not replace, human interactions*; приступљено новембар 2019. , <https://www.brookings.edu/blog/education-plus-development/2018/06/11/the-new-humanism-technology-should-enhance-not-replace-human-interactions/>

20 Anderson, J. and Rainie, L. on *Artificial Intelligence and the Future of Human*, 10. 12. 2018., 07. 11. 2019., <https://www.pewresearch.org/internet/2018/12/10/artificial-intelligence-and-the-future-of-humans/>

21 Center for Humane Technology, *About us*, <https://humanetec.org/> Anderson, J. and Rainie, L. on *Artificial Intelligence and the Future of Human*, 10. 12. 2018., 07. 11. 2019., <https://www.pewresearch.org/internet/2018/12/10/arti->

Оваквих организација треба да буде више, али питање је колики утицај оне могу да имају на компаније и корпорације којима је циљ искључиво профит.

Дизајнери мобилних телефона из *Гугл* корпорације су можда били под утицајем филма *Блејд Ранер*, односно књиге Филипа К. Дика, када су 2010. године лансирали мобилни телефон са ознаком „Нексус Један“ (*Nexus One*), али то ни су желели да признају. Некус шест је био термин којим је означен модел побуњених андроида у књизи Филипа К. Дика и у филму Скота Ридлија. Оперативни систем за мобилне уређаје које је развила компанија *Гугл* се зове „Андроид“, тако да телефон *Некус Један* који ради на оперативном систему *Андроид* може да делује као директна референца. Ђерка Филипа К. Дика се бунила за повреду интелектуалне својине када се 2010. појавио *Некус Један*, али је *Гугл* на промоцији телефона заузео став да је термин *некус* много старији од књиге и да се налази у речнику дефинисан као: „конекција или серија конекција које спајају две или више ствари“. С друге стране, компанија *Моторола* је лиценцирала име „дроид“ од *Лукас-филма* да би избегла легалне проблеме.²² Овде примећујемо да је једна корпорација тражила од друге корпорације лиценцу за име брэнда, али да друга корпорација није сматрала да треба да тражи лиценцу од појединца, па чак ни да призна очигледну сличност. Било да је заиста дошло до повреде интелектуалне својине или не, у овом случају је прилично очигледна игра моћи којом корпорације располажу.

Дистопијска тема *Блејд Ранера* је утицала и на дизајн технологије и интерфејса у филму, и као што је напоменуто на почетку, инспирација су били цртежи чувеног стрип цртача Мебијуса (Слика 7). Сматра се да је *Блејд Ранер* имао велики утицај на сајбер-панк културу и његову подкатегорију биопанк који се бави биотехнологијом и генетским инжењерингом.

Док се данас у дизајну хардверских компоненти технологије тежи ка префињености и једноставности, употреби материјала високог сјаја, у филму је све помало рустично, индустријско и црно. Исто тако, очигледно је да је филм *Метрополис* имао утицај на *Блејд Ранера*, нарочито у дизајну града где богати живе изнад осталих и урбаним пејзажем

ficial-intelligence-and-the-future-of-humans/h.com/about-us/#primary, 04. 11. 2019.

22 Sorrel, Ch. in: Nexus: Did Google Dream of Electric Lawsuits?, December 2009, 25. 10. 2019, <https://www.wired.com/2009/12/nexus-did-google-dream-of-electric-lawsuits/>

доминира зграда Тајрел корпорације. Посебно импресивне сцене у *Блејд Ранеру* су сцене града у којима се преко целих небодера налазе екрани на којима се емитују рекламе.



Слика 7 Мебијусови цртежи из стрипа *The Long Tomorrow*,
Извор: https://www.reddit.com/r/Moebius/comments/awughn/the_long_tomorrow_1977/

Да сумирамо, у филму чија је радња смештена у 2019. годину смо видели андроиде, био-мехничке животиње, 3Д фотографије, сложене психолошке тестове, летеће аутомобиле, видео-фоне, и гласовну аутентификацију. Земља је под утицајем нуклеарне катастрофе скоро остала без животињског (вероватно и биљног) света, насељена је људима који не могу да прођу медицински тест да би ишли у ван-земаљске колоније где андроиди, био-машине, интелигентне и осећајне, „људскији од људи” које је произвела „Тајрел корпорација” раде као робови. Естетика *Блејд Ранера* је утицала на многобројна каснија остварења у жанру научне фантастике, а филм је отворио и бројна питања у вези нашег односа према технологији и планети на којој живимо.

Морална и етичка питања која су постављена у *Блејд Ранеру* пре скоро четири деценије су део актуелних дискусија и још немају одговоре, али несумњиво је да су предвиђене технологије близу онога што нам се данас дешава и онога што може бити у блиској будућности.

ЛИТЕРАТУРА:

Anderson, J. and Rainie, L. On *Artificial Intelligence and the Future of Human*, 10. 12. 2018., 07.11.2019., <https://www.pewresearch.org/internet/2018/12/10/artificial-intelligence-and-the-future-of-humans/>

Barad, J. *Blade Runner and Sartre: The Boundaries of Humanity*, in: *The Philosophy of Neo-Noir*, ed. Conard, M. (2007), University Press of Kentucky, pp. 21-34; Retrieved from www.jstor.org/stable/j.ctt2jcts3.6

Center for Humane Technology, *About us*, <https://humanetech.com/about-us/#primary>, 04. 11. 2019.

Computer History – 1982, 30. 06. 2019, 11. 11. 2019. <https://www.computerhope.com/history/1982.htm>

Descartes, R. (1637) *A Discourse on Method*, The Project Gutenberg EBook, 2008., 2016., <https://www.gutenberg.org/files/59/59-h/59-h.htm>

Devlin, H., *Life on Mars: Elon Musk reveals details of his colonisation vision*, 2017., 2019., <https://www.theguardian.com/science/2017/jun/16/life-on-mars-elon-musk-reveals-details-of-his-colonisation-vision>

Gilks, M. and Fleming, P. and Allen, M. (2003) *Science Fiction: The Literature of Ideas*, 10. 10. 2019; <https://www.writing-world.com/sf/sf.shtml>

Haynes, S. in: *This Robot Artist Just Became the First to Stage a Solo Exhibition. What Does That Say About Creativity?*, 17. 06. 2019, 11. 11. 2019; <https://time.com/5607191/robot-artist-ai-da-artificial-intelligence-creativity/>

Hirsh-Pasek, K., Schlesinger M., Golinkoff, R. and CareMonday, E. *The New Humanism: Technology should enhance, not replace, human interactions*, 11. 06. 2018., 04. 11. 2019., <https://www.brookings.edu/blog/education-plus-development/2018/06/11/the-new-humanism-technology-should-enhance-not-replace-human-interactions/>

Hsu J. *Robotics' Uncanny Valley Gets New Translation*, 12. 06. 2012., 10. 11. 2019., <https://www.livescience.com/20909-robotics-uncanny-valley-translation.html>

Johnson, D. G. and Verdicchio, M. (2019) *Int J of Soc Robotics*; <https://doi.org/10.1007/s12369-019-00586-z>

Kerman J. Technology and Politics in Blade Runner Dystopia in: *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* ed. Kerman, J. (1991), Popular Press 2nd edition (1997), pp. 22-23.

Robida, A. *Le Vingtième siècle: La vie électrique* (1890), The Project Gutenberg EBook, 28. 01. 2011, 03. 11. 2019; <http://www.gutenberg.org/ebooks/35103>

Sammon, P. (1996) *Future Noir: The Making of Blade Runner*, Dey Street Books; 1st edition.

Shedroff, N. and Noessel, C. (2012) *Make It So: Interaction Design Lessons from Science Fiction*, Rosenfeld Media.

Sorrel, Ch. in: *Nexus: Did Google Dream of Electric Lawsuits?*, December 2009, 25. 10. 2019, <https://www.wired.com/2009/12/nexus-did-google-dream-of-electric-lawsuits/>

Wade, K., Garry, M., Read, J. and Lindsay, D. (2002) A picture is worth a thousand lies: Using false photographs to create false childhood memories, *Psychonomic bulletin & review* 9, pp. 597-603; 10.3758/BF03196318.

Katarina Kaplarski Vuković
Belgrade Metropolitan University, Faculty of Digital Arts, Belgrade

BLADE RUNNER 1982

ANTICIPATION OF TECHNOLOGY AND USER INTERFACE
IN THE SCIENCE-FICTION FILM

Abstract

The science fiction genre in literature and film has influenced many innovations in technology and user interface design. Many ideas from film and literature have already been put to practice, and many seemingly fantastic technologies and their influences on society are being considered for development in the near future. User interface design in the domain of human-machine interaction is an interdisciplinary form that combines art, technology and science. Notable anticipation of tech culture and interface design can be found in the film *Blade Runner* from 1982, which is set in November 2019. We will compare anticipated technologies and interfaces that are featured in the film with the technologies that we use today, with a brief analysis of the influence they might have had on our society.

Key words: *interface design, science fiction, film, technology, art*

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ



Ана Цакић, *У свету мрака буди светлост*,
графит на хамеру, 70x50 цм, 2019.

РОДНА РАВНОПРАВНОСТ У ВИСОКОМ ОБРАЗОВАЊУ

**ЗОРАНА АНТОНИЈЕВИЋ И ДРАГИЦА
ВУЈАДИНОВИЋ (ПРИР.),
РОДНА РАВНОПРАВНОСТ У
ВИСОКОМ ОБРАЗОВАЊУ:
КОНЦЕПТИ, ПРАВЦИ И ИЗАЗОВИ,
АКАДЕМСКА КЊИГА 2019.**

Родна равноправност у високом образовању, науци, теорији и методологији истраживања већ дуго представља важну и осетљиву тему, не само због великог потенцијала позитивних промена које се у овој сфери и најављују и реализују, него и стога што је бављење заступљеношћу мушкараца и жена у оним областима друштвеног деловања које се тичу образовања активност која изискује да се стално указује на подложност ризицима и реалним опасностима подзаступљености жена. Родне разлике нивелишу се кроз процес уродњавања, који ваља схватити као потенцијално трансформативну стратегију родне равноправности која може да доведе до смањивања неравноправности како у приватној, тако и у јавној сфери.

Термин уродњавање (*gender mainstreaming*) први пут се помиње на Трећој светској конференцији жена у Најробију 1985. године, да би званично био представљен десет година доцније, на Четвртој светској конференцији жена, која је одржана у Пекингу. Већина дефиниција уродњавања усклађена је са званичном дефиницијом појма коју је понудио Економски и социјални савет Уједињених нација, по којој уродњавање означава увођење родне перспективе у главне токове и процесе оцењивања последица по жене и мушкарце које проистичу из свих планираних мера, укључујући

прописе, политике и програме, у свим областима и на свим нивоима. Овај појам се у литератури на нашем језику неретко преводи описно: као „увођење равноправности полова у јавну политику”, „увођење родне перспективе” или пак „интегрисање родне перспективе”. Како год о уродњавању говорили, то је стратегија којом питања која се односе на жене и на мушкарце, као и на њихова искуства, постају интегрални део развоја, примене и евалуације политика и програма у свим политичким, економским и друштвеним сферама, тако да жене и мушкарци имају користи у истој мери и како се неравноправност не би репродуковала.

Двадесет научних радова објављених у зборнику *Родна равноправност у високом образовању: концепти, правци и изазови* на тему родне равноправности у образовању (као и веза моћи и политике који условљавају положај жене) баве се областима права и економије, историје српске књижевности, исто тако и историјатом институционалног развоја родних студија у Србији, те темама уродњавања у различитим срединама и сферама деловања.

Зборник *Родна равноправност у високом образовању: концепти, правци и изазови* обухвата радове релевантних ауторки и аутора који на валидан, ефектан и научно утемељен начин предочавају експертима и заинтересованом читалаштву теоријске поставке имплементације родне равноправности и примере из праксе код нас и у свету, наводећи случајеве развоја рода и образовања на студијама случаја из других култура и дисциплина, али и тако што прати дијахронијска изучавања у нашем друштву.

Спектар заступљених тема је импресиван, и зато се вреди усредсредити не само на појединачне текстове, него и на хронични проблем подзаступљености жена у сфери образовања и јавних делатности, на проблем на који сваки од радова указује из другог угла.

Постоји видна дискрепанција између међународног и националног нормативног оквира који захтевају уродњавање образовања на свим нивоима и постојећег стања у високом образовању, тврде у свом раду Драгица Вујадиновић и Невена Петрушић, указујући на то да су домаћи курикулуми оптерећени патријархалним кодовима, а да се под маском родне неутралности крију родно слепи наставни садржаји, који директно доприносе одржавању постојећих родних неједнакости.

Образовање и његови садржаји и праксе представљају снажна средства за репродукцију патријархалних родних односа, али су истовремено кључни покретачи трансформације

родног режима и демократизације и модернизације друштва. Уродњавање високог образовања, тј. увођење родне перспективе у све његове сегменте, представља један од кључних услова за превазилажење родних неједнакости. Остваривање овог циља подразумева одговарајуће интервенције, са циљем да се патријархална матрица у образовању редукује и преобликује, а еманципаторско уродњавање све више уводи у праксу. Марина Благојевић стога критички испитује „право на изврсност” као право на признатост, утицајност и друштвени статус, као нешто што превасходно треба да зависи од саме научне изврсноности и научног доприноса (креативног и друштвено-корисног) који је индивидуа остварила, а не од њене позиционираности у доминантном хијерархијском моделу који постоји у науци и у производњи знања. Да би показала како је у реалности изврсност дефинисана, ауторка нуди теоријски модел који демонстрира како се научна изврсност своди на резидуум који преостаје после различитих вишеструких и укрштених искључености.

Љиљана Чичкарић указује да према најновијим подацима које је објавио Унеско жене чине око 30% истраживача у природним наукама, технологијама, инжињерингу и медицини. Иако скоро у једнаком броју дипломирају и магистрирају, препреке за жене у истраживачкој каријери почињу већ у фази израде докторске дисертације и настављају се даље у процесу напредовања у хијерархијској структури научних организација. Мушкарци у Србији чине већину и међу студентима у подручјима информатике и комуникационе технологије (74%), инжењерства и грађевинарства (63%). Жена има више међу истраживачима у медицинским наукама (скоро 60%), а најмање их је у технологијама (37%). Даша Духачек бави се питањем организовања и рада родних студија и парадоксом њиховог опстанка, будући да су суочене са могућношћу да постану прећутно конзервативне и теоријски некохерентне, али и са обавезом да се подједнако позабаве корпусом теорија и структуром моћи.

Зборник *Родна равноправност у високом образовању: концепти, правци и изазови*, у који су укључене ауторке и аутори из Србије, региона и земаља Западне Европе, испуњава све стандарде постављене пред научну публикацију, и својим опсегом и темељношћу свакако заслужује већу пажњу и јавности и појединаца који још увек нису свесни ни идеала, а ни хендикепа, са којима се жене као подређени део популације непрестано суочавају.

РАДОВИ ЗА ЧАСОПИС КУЛТУРА УПУТСТВО

Култура је научни часопис који је на предлог Матичног научног одбора категоризован од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије као водећи национални часопис са ознаком М 51.

1. Рад се предаје у следећем облику:

1.1. путем УСБ уређаја;

1.2. слањем на *e-mail* адресу: kultura@zaprokul.org.rs

2. Сваки текст треба да садржи:

2.1. *Word* документ са основним текстом, напоменама, кључним речима (4 до 7 речи на српском и 4 до 7 речи на енглеском језику) и сажетком на српском језику (до 150 речи).

2.2. *Word* документ са насловом текста и резимеом на енглеском језику (до 300 речи).

2.3. *Word* документ са списком илустрација (ако их има) са назначеним местима на која би требало да дођу илустрације. Примају се само црно-беле илустрације или које су препознатљиве када се одштапају у црно-белом формату (до 7). Обавезно навести порекло илустрација.

2.4. Податке о аутору текста. Име и презиме аутора, година рођења (потребно ради увида у научни рад одређеног аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и у складу са тим одређивања УДК броја чланка у часопису), поштанска адреса, број мобилног телефона, *e-mail* адреса, афилијација (наводи се пун, званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама

наводи се укупна хијерархија; на пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за социологију, Београд).

3. Опште одреднице

3.1. Текст чланка са списком литературе не треба да прелази обим од 10 до највише 15 описаних компјутерских страница, укључујући графиконе и илустрације.

3.2. Текст приказа не треба да прелази обим од 5 описаних страница.

3.3. Текст научне полемике треба да буде опремљен као и остали чланци у часопису и не може прелазити њихов обим. Он треба да буде ослобођен напада на личност опонента и да се фокусира на саму аргументацију.

3.4. Текстови који се достављају часопису треба да буду ослобођени словних грешака насталих током куцања текста, у складу са правописом, граматички, језички и стилски доследни.

3.5. Текстови који се достављају на објављивање часопису *Култура* подлежу антиплагијат контроли коју врши Центар за евалуацију у образовању и науци – ЦЕОН. Поред тога, од аутора се тражи дигитализована изјава са потписом којом гарантује да је текст који је доставио оригиналан.

4. Техничка упутства:

4.1. Текст писан ћирилицом се предаје у *doc* формату програма *Microsoft Word* програмског пакета 97 или новијег. Фонт треба да буде Times New Roman, величине 12, прореда Single.

4.2. На средини ставити наслов, потом сажетак на српском и кључне речи на српском.

4.3. Уколико постоји институционална финансијска помоћ при писању рада, у првој фусноти треба навести назив и број пројекта, односно назив програма, у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм.

4.4. Када се први пут наводи страно име у тексту у загради треба да се стави име исписано у оригиналу; када се следећи пут помиње исто име у наставку текста треба да буде доследно, истоветно транскрибовано без помињања оригинала.

4.5. Библиографске референце у фуснотама и литератури наводе се без транскрибовања у оригиналном писму. Ако је

литература која се цитира штампана ћирилицом и референце у напоменама и списку литературе треба да буду наведене ћирилицом, ако су штампане латиницом, онда треба да буду наведене латиницом. Цитати и позивање на литературу у фуснотама треба да потпуно одговарају списку литературе на крају текста.

5. Напомене

Напомене (фусноте) се дају на дну сваке стране. Нумерација континуирано иде арапским бројевима од 1 па надаље и иде иза знака интерпункције. Напомене треба да се користе мање за коментаре, а више за навођење литературе; најобимнија напомена (фуснота) не би требало да буде дужа од 100 речи.

Систем навођења:

5.1. Монографије:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) *Назив монографије* (курзив), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Адорно, Т. (1968) *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит, стр. 45.

5.2 Периодика:

Презиме, Иницијал имена. (година издања) Наслов чланка, *Назив часописа* (курзив) број часописа, Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 146.

5.3. Зборници, акта са конгреса, лексикони, речници и слично:

Презиме, Иницијал. Наслов чланка, у: *Наслов* (курзив), приредио-ла-ли Презиме, Иницијал имена. (година издања), Место издања: Назив издавача, страна.

Пример: Парк, Р. Е. Град: предлози за истраживање људског понашања у градској средини, у: *Социологија града*, приредио Вујовић, С. (1988), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 150.

5.4. У случају издања на страним језицима:

Уместо везника „и” користи се енглески термин *and*, уместо предлога „у” користи се енглески термин *in*, уместо глагола „приредио-ла-ли” користе се енглески термини *ed.* или *eds.*

(од *editor-s*) ако је више приређивача, уместо скраћенице „стр.” користи се енглески термин *p.*

Пример: Brunet, R. and Ferras, R. Identité, in: *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, eds. Brunet, R. Ferras, R. and Théry, H. (1992) Paris: Montpellier, p. 30.

5.5. Необјављене магистарске тезе и докторске дисертације:

Презиме, Иницијал имена. (година на насловној страни тезе или дисертације) Назив тезе или дисертације (курзив), врста рада (магистарска теза или докторска дисертација), назив факултета где је одбрањена, назив одговарајућег универзитета, Место издања, страна.

Пример: Црнобрња, А. Н. (2005) *Lux perpetua – светлост и светилке у култовима на просторима Горње Мезије*, магистарски рад, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, стр. 120.

5.6. Текстови из дневних листова:

Презиме, Иницијал имена. (датум издања) Наслов текста, Назив дневног листа (курзив), страна. Пример: Тагић, Д. (18. јул 1998) Истина о неимарима, *Политика*, стр. 15.

*Ако је аутор текста непознат ставити аноним. Пример: Аноним, (13. IX 1938) Шта мисле наши архитекти о савременој архитектури, *Време*.

5.7. Исти се рад у поновном непосредном цитирању скраћује српском речи Исто.

Пример: ³³Бугарски, Р. (1973) Семиотички приступ музици, *Култура* бр. 23, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 147.

³⁴Исто, стр. 148.

5.8. Исти рад се у поновном цитирању на неком другом месту у тексту (до две стране удаљеном од претходне фусноте) скраћује са нав. дело.

Пример: ⁴⁰Бугарски, Р. нав. дело, стр. 149.

5.9. Интернет издања цитирати на следећи начин: аутор текста на горе описан начин (ако је наведен), назив интернет издања, датум постављања или последње измене (*update*) сајта (ако је наведен), датум коришћења сајта, пуна путања до цитиране стране.

Пример: Rose, M. More on Bosnian „Pyramids”, 27. june 2004., 18. july 2006., <http://www.archaeology.org/online/features/osmanagic/update.html>

CONTENTS

LEGACY INSTITUTE AND CULTURAL POLICY OF SERBIA Editor PhD Jadranka Božić

- Jadranka Božić*
EDITOR'S NOTE
11
- Milan Popadić*
HERITAGE ASPECTS OF THE INSTITUTE OF BEQUEST
17
- Dejana Očić*
WRITTEN LEGACY AND VERBAL ENDOWMENT
32
- Tijana Palkovljević Bugarski*
GIFT COLLECTIONS OF THE GALLERY OF MATICA SRPSKA
AS ONE POSSIBLE LEGACY MODEL
45
- Milana Kvas*
NEW LIFE OF THE LEGACY
61
- Jelena Mežinski Milovanović*
FIRST MORE SUBSTANTIAL GIFTS OF ACADEMICS/
ARTISTS TO THE ART COLLECTION OF THE SERBIAN
ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
69
- Neda Knežević and Radovan Cukić*
BEQUEST OF STEVAN KRAGUJEVIĆ
AT THE MUSEUM OF YUGOSLAVIA
86
- Milena Đurica and Maja Marjanović*
MEMORIAL ETHNOGRAPHIC COLLECTION
OF HRISTIFOR CRNILOVIĆ, LEGACY AND REMINDER
106
- Angelina Banković*
LEGACY IN THE SERBIAN MUSEUMS PRACTICE
117
- Hristina Mikić*
ECONOMIC MEASURES OF CULTURAL POLICY
IN THE FUNCTION OF BOOSTING PHILANTROPY
AND BEQUESTS
138
- Jadranka Božić*
FATE OF BEQUESTS AS A SIGN OF
CRISIS OF THE SERBIAN SOCIETY
154
-

CONTENTS

THE BODY AESTHETICS IN CHRISTIANITY
Editors PhD Vladimir Kolarić and Blagoje Pantelić

Vladimir Kolarić i Blagoje Pantelić

EDITOR'S NOTE

177

Todor Mitrović

FROM THE ICONISATION OF THE BODY
TO THE LIKENESS WITH CHRIST

179

Sergej Beuk

THE OTHER FACE OF THE ONE

198

Milan Radovanović

METAESTHETICS OF THE TRANSFIGURATED BODY

217

Žarko N. Milenković

SUFFERING OF THE BODY AS A WAY TO WORSHIP
ON THE EXAMPLE OF *ANTIPSALEM* BY NOVICA TADIĆ

256

Snežana Kadić

IT IS TRULY RIGHT TO GLORIFY THE BODY

251

Jana M. Aleksić

DEFENSE OF HUMANITY – DEFENSE OF PERSONALITY

266

Ana Samardžić

FROM MADONNA TO MADONNA

288

Father Ilarion Đurica

REPRESENTATION OF BODY IN THE
ICONOGRAPHY OF DEACON SRĐAN RADOJKOVIĆ

318

STUDIES – INFLUENCE OF SCIENCE FICTION
ON MODERN CULTURE
Editor PhD Nenad Perić

Nenad Perić

EDITOR'S NOTE

333

Ljiljana Gavrilović

IS HOPE STILL ALIVE

335

Vesna Perić

STATUS – COMPLICATED

351

CONTENTS

Mirko Stojković
DYING IN VIDEO GAMES
371

Nenad Perić
THE RELATION OF SCIENCE FICTION
AND ADVERTISING
382

Katarina Kaplarski Vuković
BLEJD RANER 1982
394

CRITIQUES AND REVIEWS

Vladislava Gordić Petković
GENDER EQUALITY IN HIGHER EDUCATION
413

CONTENTS
421

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

008

КУЛТУРА : часопис за теорију и социологију културе и културну политику / главни уредник Владислава Гордић Петковић ; одговорни уредник Вук Вукићевић. - 1968, бр. 1- . - Београд : Завод за проучавање културног развитка, 1968- (Београд : Retro Print). - 26 cm

Тромесечно. - Текст ћир. и лат. - Друго издање на другом медијуму:
Култура (Београд) = ISSN 0023-5164
ISSN 0023-5164 = Kultura (Beograd)