

UNIVERZITET UMETNOSTI BEOGRAD



Centar za interdisciplinarne studije  
Odsek za višemedijske umetnosti

*Doktorski umetnički projekat:*

KRITIČKA REMEDIJATIZACIJA  
RATNOG FILMA -  
Interaktivna instalacija

Autorka: Tanja Juričan

Mentor: dr. um. Zoran Todorović, docent na FLU Beograd

Beograd, mart, 2017.

# S A D R Ź A J

1.	Apstrakt.....	3
----	---------------	---

2.	UVOD.....	4
----	-----------	---

## *Teorijski okvir*

3.	TEHNOLOGIZACIJA PERCEPCIJE I „TOTALNI FILM“.....	7
----	--	---

4.	FILMSKI OBJEKAT <i>SMRTI</i> .....	30
----	------------------------------------	----

5.	<i>SMRT DRUGIH</i> .....	57
----	--------------------------	----

## *Analiza rada „Deaths of Others“ (Poetički okvir i metodološka razmatranja)*

6.	TEMATSKI I TEHNIČKI OKVIR UMETNIČKOG PROJEKTA.....	80
----	--	----

7.	POZICIJA RADA UNUTAR SVETA UMETNOSTI.....	89
----	---	----

8.	ZAKLJUČAK .....	101
----	-----------------	-----

9.	LITERATURA .....	103
----	------------------	-----

10.	WEBOGRAFIJA.....	105
-----	------------------	-----

11.	O autorki .....	108
-----	-----------------	-----

12.	Ugovori .....	109
-----	---------------	-----

## Apstrakt:

Cilj rada jeste prikaz umetničko-teorijskog istraživanja na temu a/efektivne moći filmske (medijske) „stvarnosti“ iz perspektive diskurzivne politike rata, a što je u tekstu predloženo analizom filma, kao razvijenog sistema *tehnologizacije percepcije* i dominantne označiteljske prakse društvenih odnosa prema životu/smrti. Predmet rada stoga je moć filmskog pripovedačkog sistema povodom organizacije/konstruisanja/delovanja društvenog ideološkog aparata, odnosno moć filma kao strategije/politike efekata/percepcije i institucionalizacije *pogleda*, kao globalnog medija *Drugog*, a čija značenja su aktuelizovana pitanjem umetničkog rada (*Deaths of Others*), referišući na semiotičke vrednosti *smrti drugih* u kontekstu filma, kao fantazije, kao želje.

## Abstract:

The aim of this paper is to display the artistic and theoretical research on the topic of a/effective power of cinema (media) „reality“ from the perspective of the discursive politics of the war proposed within this work by analyzing the film media as a developed system of *technology of perception* as well as the dominant signifying practice of social relations to the object of life/death. In accordance to that, the subject of the work is the power of cinematic storytelling system regarding organizing/constructing/functioning of social ideological apparatus, i.e. the power of the film regarding strategy/policy of effects/perception and institutionalization of the view, as a global medium of the *Other*, whose meanings are actualized within the issue of the artistic work (*Deaths of Others*), referring to the semiotic value of the *deaths of others* in the context of the film, as a fantasy, as a desire.

## UVOD

Sugerirajući da se pitanje o *subjektu rata* danas svodi na pitanje o *subjektu percepcije*, jedan od osnovnih ciljeva rada podrazumeva istraživanje pojmova *subjekta, rata, percepcije* u kontekstu medijske kulture, i specifično filma. Jedan od ključnih predmeta istraživanja stoga je a/efektivna moć filmske (medijske) „stvarnosti“ iz perspektive diskurzivne politike rata, a što će u studiji biti ponuđeno analizom filma kao razvijenog reprezentacionog sistema i diskurzivne/označiteljske prakse društvenih odnosa. Iz tog razloga, film će se u radu razmatrati kao: proizvod masovne/popularne kulture (robe), audio-vizuelni protokol koji transformiše iskustvo sveta; oblik turizma; forma „opšteg iskustva“ i „alternativne stvarnosti“; instanca fantastičnog/mitskog/patrijahnog naracijskog autoriteta; *kulturalni ekran ideološke fantazije*; vid *upravljanja* putem *pogleda*, shvaćenog kao *imaginarnog, simboličkog i realnog* društvenog polja.

Za potrebe istraživanja ove teme koristiću se postojećim kritičkim i interdisciplinarnim analizama medijske kulture i filma, s posebnim osvrtom na pristupe koji objedinjuju teoriju aparatusa, psihoanalitičku i feminističku teoriju filma. Shodno tome, studija je strukturirana u dva poglavlja, od kojih je prvo posvećeno uspostavljanju teorijskog diskursa povodom istraživanja glavnog pitanja teze, a koje referiše na razmatranje uloge filma u procesima konstruisanja društvenog ideološkog aparata, dok će drugo poglavlje studije biti posvećeno auto-poetičkoj analizi umetničkog rada: *Deaths of Others*.

*Teorijski okvir* rada sadrži tri potpoglavlja, od kojih je prvo posvećeno kritičkim pristupima procesu *tehnologizacije percepcije* s ciljem razmatranja postojećih pretpostavki o totalitarističkim efektima medijske kulture iz aspekata *integralne realnosti* (Bodrijar), *totalnog filma* (Manovič) i *čistog rata* (Virilio). U tom smislu, drugo potpoglavlje *teorijskog okvira* posvećeno je kritičko-teorijskom razmatranju filmske narativne strategije iz aspekta negativnih efekata *tehnologizacije percepcije*, locirajući *deregulaciju* društvenog odnosa prema prostoru i vremenu kao (de)regulaciju društvenog odnosa prema *objektu smrti*. Shodno tome, treće potpoglavlje sugerisano je razmatranjem filmske označiteljske prakse kao *forme opšteg iskustva* i vida *zavođenja* putem *pogleda*, kao globalnog medija *Drugog*, razmatrajući status filmskog gledalačkog aparata iz perspektive iskustva filma kao *ideološke fantazije*.

*Analiza rada* predstavlja auto-poetičku eksplikaciju doktorskog umetničkog projekta (*Deaths of Others*) izvedenu na osnovu rezultata istraživanja u prvom delu studije i ovo poglavlje je u korespondenciji s pitanjem umetničkog rada referišući na semiotičke vrednosti *Smrti Drugih* u kontekstu filmske označiteljske prakse.

*Teorijski okvir*

## TEHNOLOGIZACIJA PERCEPCIJE I „TOTALNI FILM“

*Ja sam objektiv kamere, njeno oko. Ja sam mašina koja vam pokazuje svet onako kako ga samo ja vidim. Počev od današnjeg dana, zauvek odbacujem nepomični pogled svojstven čoveku. Od sada imam neograničenu slobodu kretanja, i u stalnom sam pokretu. Približavam se stvarima i udaljavam od njih - puzim ispod njih – penjem se na njih – jašem na konju u galopu – upadam u punoj brzini usred gomile – trčim ispred vojnika koji jurišaju – bacam se nauznak – uzlećem zajedno s avionima – padam i letim skupa sa telima koja padaju ili se uzdižu u vazduh...<sup>1</sup>*

Kao složenica izvedena iz dva grčka pojma, od kojih prvi referiše na pojam *téchnē*, a drugi na *logos*, termin *tehnologija* (starogrčki *τεχνολογια* < *τεχνη* „zanatska veština“ + *λογος* „reč“ + sufiks *ια*), uobičajeno se definiše kao „nauka o veštinama i zanatima; naučno prikazivanje ljudske delatnosti kojoj je svrha prerada prirodnih proizvoda (sirovina) za ljudsku upotrebu“ pri čemu se najčešće uspostavlja razlika između *mehaničke tehnologije*, koja se bavi preradom sirovina kojima se menja oblik; i *hemijske tehnologije* koja se bavi preradom sirovina kojima se menja unutrašnji sastav; (*fig.* postupak, metod, način).<sup>2</sup> Shodno tome, ovaj pojam uobičajeno se koristi za označavanje skupa metoda i postupaka za preradu sirovina u proizvode; skupa sredstava/uređaja za primenu tih metoda i postupaka<sup>3</sup>; odnosno dinamike razvoja i primene alata, mašina, materijala i procesa koji mogu pomoći u rešavanju ljudskih problema, često karaterišući izume koji upotrebljavaju skoro pronađene naučne principe i procese, međutim, svakako i prastare izume koji su omogućili razvoj određenog aspekta društva, kao što je npr. točak.<sup>4</sup>

Prema istim navodima, druga definicija tehnologije koja se upotrebljava u domenu ekonomije ovim terminom označava aktuelno stanje društvene sposobnosti kombinovanja materije i znanja kako bi se napravili poželjni proizvodi, primarno referišući na aspekte tehnološkog znanja, s ciljem napretka.<sup>5</sup> S tim u vezi, prema ostalim pristupačnim izvorima, tehnologija je koncept kojim se neka vrsta koristi znanjem o alatima i zanatom s ciljem uticaja, kontrole i prilagođavanja životne okoline. U tom smislu, striktna definicija tehnologije je eluzivna, jer se ona može odnositi na „materijalne objekte, kao što

<sup>1</sup> Pol Virilio, *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003, str. 36-37.

<sup>2</sup> Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 2004, str. 887.

<sup>3</sup> Izvor: <http://www.hrleksikon.info/definicija/tehnologija.html>, (9.4.2016.)

<sup>4</sup> Izvor: <https://sr.wikipedia.org/wiki/Технологија>, (9.4.2016.)

<sup>5</sup> Isto mesto.

su mašine, hardver ili alati, ali se može odnositi i na šire teme, kao što su sistemi, metode organiziranja i tehnike. Termin se može primjenjivati generalno ili na specifične oblasti, kao što su „konstrukciona tehnologija“, „medicinska tehnologija“ ili „vrhunska tehnologija“.<sup>6</sup>

„Prema definiciji Jugoslavenskog komiteta ETAN iz 1974. godine, tehnološki proces sastoji se iz tehnoloških operacija koje predstavljaju promenu nekog predmeta ili promenu bilo kojih njegovih fizičkih ili hemijskih svojstava; njegovo rasklapanje u druge predmete, sklapanje od drugih predmeta ili pripremanje za drugu operaciju, transport, kontrolu ili skladištenje. Operacijom se naziva i davanje ili pripremanje informacija, planiranje ili proračun. Operacijom materijala, delovi ili usluge dobijaju formu proizvoda.“<sup>7</sup> Uopšteno, termin „tehnologija“ uglavnom se koristi u tri različita konteksta podrazumevajući alat, tehniku (tj. veštinu), kulturološke silu, ili njihovu kombinaciju, te se može zaključiti da se ovaj termin uvek odnosi na *znanje*, povodom *proizvodnje*, s ciljem *napretka*, u pogledu što efikasnijeg *upravljanja*.

Uzimajući u obzir višeznačnost grčkog pojma *téchnē*, koji se u određenim okolnostima dovodio u vezu s pojedinim aspektima pojma umetnosti (fr. *ars*), diskusije o adekvatnom prevodu (a samim tim i razumevanju) tog termina deluju analogne diskusijama u pogledu tumačenja samog pojma umetnosti a koje su proizišle upravo iz aspekata mnogo širih referenci ovog pojma. S tim u vezi, u svom radu *Uvod u estetiku* prof. Milan Uzelac objašnjava da je ovaj antički pojam (*téchnē*) kod starih Grka imao daleko širi obim, budući da je pored umetnosti (u današnjem značenju te reči) obuhvatao i *zanate* i *nauke*, pa čak i *tehniku* u današnjem značenju te reči - dakle sve ono pomoću čega se može preneti neko umeće. Shodno tome, „savremeni istraživači pojma *techne* ističu više njegovih karakterističnih svojstava, a među kojima se izdvaja: (a) cilj *techne* je donošenje određene koristi, (b) svaka *techne* ima određen zadatak (medicina služi zdravlju, zemljoradnja obezbeđivanju hrane), (c) *techne* se zasniva na znanju specijalista koji umeju da koriste sva sredstva za dostizanja svojih ciljeva, (d) svaka *techne* može se naučiti i samo ono što se može preneti u toku obuke može se nazvati *techne*. Sva ova svojstva ne primenjuju se samo na zanate i umetnost, već i na nauku koja je usmerena ne na naučno znanje već na praktičnu primenu. Novo shvatanje *techne* ogleda se u tome što se u odnosu znanje – umeće, sve veći naglasak počinje stavljati na

---

<sup>6</sup> Nav. prema: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Tehnologija>, (9.4.2016.)

<sup>7</sup> Izvor: [http://www.iim.ftn.uns.ac.rs/kel/attachments/category/60/02\\_TEHNOLOSKI%20SISTEM.pdf](http://www.iim.ftn.uns.ac.rs/kel/attachments/category/60/02_TEHNOLOSKI%20SISTEM.pdf), (9.4.2016.)



znanje, na njegovo nastajanje i njegovu primenu. (...) Korisnost, kao jedno od bitnih svojstava *techne*, isticala se u retorici i medicini, ali i u uvodima u egzaktne nauke, u uvodnim delovima traktata iz matematike i astronomije. Korisnost nije uvek tumačena samo praktično, kao korist koja se ima od mehanike, već i formalno (npr. *dati tekst je koristan za razumevanje konusnih preseka*).<sup>8</sup> S tim u vezi, pod terminom *umetnost* u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* dr. Miško Šuvaković ističe da se značenje grč. reči *téchnē* odnosi na manuelnu veštinu ili umeće izrade nekog predmeta, ali i na umeće rukovođenja vojskom, oranja polja i uveravanja slušaoca<sup>9</sup>.

Kako druga reč složenice *tehnologija* (-logija) potiče od grčkog pojma Logos (grč. *lógos*), čije značenje referiše na: *slovo, pojam, razlog, odnos, učenje*<sup>10</sup>, i koji se kao završna reč u složenicama upotrebljava sa značenjem *znanja, učenja, nauke*, pokušaj literarnog prevoda/tumačenja termina *tehnologija* referisao bi na veštinu (umešnost, vičnost) nauke (znanja, učenja, i sl.), dok bi se proces *tehnologizacije* mogao okarakterisati kao proces involvacije određenog objekta/aspekta u procese naučnih veština, odnosno znanja, povodom proizvodnje, s ciljem napretka, u pogledu što efikasnijeg upravljanja. *Tehnologizacija percepcije*, značila bi u tom smislu pretvaranje percepcije (lat. *perceptio*)<sup>11</sup> u objekat/predmet/materijal znanja/nauke radi njegovog umeća, s ciljem unapređivanja/proizvodnje, povodom što efikasnijeg upravljanja. Ovako shvaćeno značenje procesa *tehnologizacije percepcije* teorijski bi uključivalo svaki oblik rada s percepcijom, te bi ovim pojmom mogla biti definisana sveukupna (kulturna umetnička, naučna) praksa u čijem fokusu je, ili čiji predmet bavljenja je, percepcija.

Uzimajući u obzir kompleksnost pojma *percepcije* koji u sebe uključuje procese *opažanja* (čulnog, asocijativnog, racionalnog, emocionalnog, itd.) a koji se tiču osećanja, saznavanja, mišljenja, emisije, prijema, i u čijoj artikulaciji učestvuju faktori oseta,

---

<sup>8</sup> Nav. prema: [http://www.uzelac.eu/Knjige/10\\_MilanUzelac\\_Uvod\\_u\\_estetiku.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/10_MilanUzelac_Uvod_u_estetiku.pdf), (9.4.2016.)

<sup>9</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, ZagrebVlees & Beton, Ghent, Zagreb, 2005, str. 649.

<sup>10</sup> Nav. prema: Milan Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 2004. str 497-498.

<sup>11</sup> *Psih.* proces opažanja.

asocijacija, misli, pažnje, tela, osećanja, prostora, jezika (M.M.Ponti) <sup>12</sup>, proces *tehnologizacije percepcije* mogao bi se odrediti kao proces delovanja na opažanje, odnosno na faktore opažanja, te stoga kao proces koji se tiče delovanja na emisiju/prijem informacije koja se tiče artikulacije njenog doživljaja/iskustva. Proces *tehnologizacije percepcije* stoga bi bio proces koji se odigrava u polju prenosa, prostoru između spoljašnjeg/unutrašnjeg, emisije/prijema, oseta/osećanja/misli/delanja, a taj prostor, koji je i ključno tehničko sredstvo delovanja, jeste *medij* (lat. medium).

Razmatrajući jednostavan primer revolucionarnog efekta pojave sata, kao sredstva (aparata) tehnologizacije (percepcije) vremena, u tekstu *Tehnologija kao oblikovateljica ljudske kulture: društvene i psihološke posljedice*, moć i uticaj *tehnologije* na društvo, autori, Vladimir Davčev i Elena Ačkovska-Leškovska, iskazali su na sledeći način:

„Samo zbog male digresije, vratimo se na trenutak u historiju razvitka tehnologije i pogledajmo značenje i pojavu mehaničke naprave za mjerenje vremena, odnosno sata. Prema Lewisu Mumfordu, sat je pogonski stroj čiji su „proizvodi“ sekunde i minute, i on je po svojoj bitnoj prirodi odvojio vrijeme od ljudskih događaja i pomogao da se stvori vjerovanje u neovisni svijet matematički mjerljivih sekvenci: zaseban svijet znanosti. U stvari, u svakodnevnom životu i ljudskom iskustvu prije pojave mehaničkog sata, mehaničko je vrijeme tuđe. Tako, primjera radi, sam ljudski organizam, koji ima svoje određene vlastite pravilnosti – udaranje pulsa, disanje pluća, ritam srca i slično – mijenja te pravilnosti iz sata u sat, u vezi sa raspoloženjem i s akcijom. Mehaničko je vrijeme sukcesivno nizanje matematički odvojenih trenutaka, a organsko ili prirodno vrijeme – što ga Henri Bergson naziva trajanje – kumulativno je po svojim efektima. Dok se mehaničko vrijeme može u nekom smislu ubrzati ili vratiti (pomicanjem kazaljki na satu, na primjer) organsko se vrijeme kreće samo u jednom pravcu – kroz ciklus rođenja, rasta, razvoja i smrti. Postati „točan kao sat“ bio je buržoaski ideal, a imati vlastiti sat dugo je bio siguran znak uspjeha. Sve brži tempo civilizacije tražio je sve veću energiju, a energija je, s druge strane, ubrzala sam ritam življenja. Svi se slažemo da je današnji ritam što ga nameće suvremena civilizacija u stvari trka s vremenom. Tako nam se svakodnevno događa da jurimo sat, dolazimo u neprijatne situacije zbog jedne ili dvije minute zakašnjenja, a kuriozitet svega jest kada u novinama pročitamo da je glavni otpravnik vlakova na kolodvoru u nekom japanskom gradu izvršio samoubojstvo jer je vlak kasnio tri minute. Mjerenje

---

<sup>12</sup> Uzimajući u obzir holističke pristupe percepciji, kakav je fenomenološko-egzistencijalistički pristup francuskog filozofa fenomenologije, Morisa Merlo-Pontija, vizuelna percepcija određuje se kao živi, telesni događaj - ni isključivo fizičko iskustvo, niti isključivo mentalni, psihološki događaj, već kompleksno, telesno, *pre-refleksivno* iskustvo *starije od mišljenja* u kojem „senzualno dato“ i značenje” postaju jednakovažni faktori. „U njegovoj ontološkoj diskusiji vizuelne percepcije, veza između „senzualno datog“ i značenja postala je važna. Prema tradicionalnim tumačenjima, poremećaji u percepciji nisu ništa više od čulnih nedostataka, dok, kako Merlo-Ponti tvrdi, klinički slučajevi pokazuju da problemi u percepciji nastaju zbog nedostatka veze između čulne percepcije i značenja. U svojoj kritici empirizma (koje se tiče sveta kao objekta, dok se subjekat posmatra kao još jedan od objekata u nizu) i intelektualizma (koji zastupa apsolutni subjektivizam), Merlo-Ponti tvrdi da je neophodno istaći „direktno iskustvo stvari“ u kojima *stvari* dosežu izvan čulne manifestacije i nisu samo rezultat naših sudova o individualnim jedinicama i njihovim poređenjima. Prema Merlo-Pontijevom mišljenju, iskustvo je susret prirodnih, organskih i mentalnih događaja koji se međusobno objašnjavaju jedni drugima.“ Slobodno prevedeno i nav. prema: Simona Erjavec: *Maurice Merleau-Ponty: Visual Perception as a Bodily Phenomenon*, naučni članak, Katedra za studije kulture, Fakulteta za humanistične studije, Univerzitet Primorsko, Kopar, 2012.

vremena bilo je nekoć naročito obilježje glazbe. Ono je davalo industrijsku vrijednost pjesme u radionici, ili bubnju i ritmičkom pjevanju. Ali učinak mehaničkog sata puno je obuhvatniji i određeniji. Mehanički sat upravlja danom od ustajanja do poćinka. Uslijed toga, dan se zamišlja kao apstraktni razmak vremena, tako da se u zimskoj noći ne ide na spavanje u isto vrijeme kad idu kokoši. Da bi se upotrijebili svi satovi koji uslijed apstraktnog poimanja vremena pripadaju danu, dolazi do pronalaska kamina, svjetiljke, plinske rasvjete, elektrićne ųarulje. Kada se vrijeme zamišlja ne kao sekvenca iskustva već kao zbroj sati, minuta i sekundi (a danas i kao zbroj milisekundi, uslijed sve većeg napretka informatićeke tehnologije), dolazi do pojave navike da se vrijeme zbraja i ųtedi. Tako vrijeme dobija karakter ograćenog prostora: ono se moųe dijeliti, ispuniti, ćak se moųe i povećati pronalaskom tehnike i tehnologije koja ušćećuje ljudski rad. Tako je apstraktno vrijeme postalo novi medij egzistencije i kulturnog miljea. Ono sada regulira i same biološke i organske funkcije ljudskog organizma. Ćovjek ne jede onda kada je gladan, već kada ga ponuka sat. Odlazak na spavanje nije više potreba organizma za snom kao posljedica umora, već kada to odobri sat.“<sup>13</sup>

Razvijajući navedeno gledište u kontekstu razvojne dinamike medijske kulture, efekti *tehnologizacije perpcpcije* kao aktivnosti *kulture po sebi* - shvaćene kao kontinuiranog procesa društvene proizvodnje i distribucije *znaćenja* - implicirani su tehnološkim aspektima razvojne dinamike *medija* - shvaćenog kao tehnićkog sredstva delovanja/izraųavanja *kulture* - odnosno kontekstom razvojne dinamike društva, kao objekta kulturalnog delovanja iliti *subjekta perpcpcije* kulturalnih proizvoda. S tim u vezi, kao vaųan segmet društvenih proizvodnih procesa, protekli vek razvojne dinamike medijske kulture obeleųili su dogaćaji revolucionarnih tehnoloških promena, povezanih s procesima *mašinizacije* (sa industrijskim dobom), odnosno *automatizacije* (sa kompjuterskim dobom) produkcionog postupka, i u tom smislu, sveukupnu kritićku misao povodom efekata medijske kulture na perpcpciju okarakterisala su interesovanja u domenu totalne transformacije produkcije i naćina predstavljanja, te povećanja moći medijske stvarnosti omogućene ubrzanjem i omasovljenjem produkcionog postupka, odnosno distribucije medijskih proizvoda. Shodno tome, upotrebu pojmova *tehnologija* i *medij* u kontekstu teorije savremene kulture okarakterisala je uųe specificirana zona interesovanja, usmerenija prema savremenim oblicima *tehnologizacije*, lociranim u principima (*mašinizacije* odnosno *automatizacije*) koji su medijskoj stvarnosti omogućili znanto veću, a prema odrećenim mišljenjima i totalnu moć u procesima kontstituisanja i organizacije *društvene stvarnosti*.

Analogno rećenom, citirajući Kelnera (Daglas Kelner), u tekstu *Mediji i postmoderna stvarnost*, dr Ljubomir Maširević istakao je da je medijska kultura istovremeno „kultura

---

<sup>13</sup> Vladimir Davćev i Elena Aćkovska-Leškovska, pregledni naućni ćlanak, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Filozofski fakultet Skopje, 2007. Izvor: hrcak.srce.hr/file/36483, (22.6.2016.)

visoke tehnologije, koja primenjuje najsavremenija tehnološka dostignuća” predstavljajući oblik „teho kulture”, kao konfiguracije kulture i tehnologije. <sup>14</sup>

„Sa pojavom filma, radija i televizije, a kasnije i kompjutera i interneta, medijske slike, zvuci i predstave počele su da postaju sastavni deo realnosti svakodnevnog života, a mediji sila koja sve snažnije utiče na oblikovanje političkog mišljenja, provođenja slobodnog vremena i formiranja sopstvenog identiteta. Film, radio, novine, časopisi i stripovi su započeli invaziju medijske kulture na čovekovu svakodnevicu u prvoj polovini XX veka, da bi ona konačno postala preovlađujući oblik kulture sa pojavom televizije nakon Drugog svetskog rata. U savremenom svetu pojedinac je prvi put u istoriji izložen neprekidnom protoku slika i zvukova ne samo u domu nego i na javnim mestima, nalazeći se tako u virtualnom svetu medijskih predstava koje, kako će biti pokazano, menjaju percepciju prostora i vremena i dezintegrišu razlike između stvarnosti i medijskih sadržaja. Zbog svega navedenog mediji direktno utiču na oblikovanje dominantnih shvatanja o stvarnosti i vrednostima kojima treba težiti, preko njih se neretko pokušavaju servirati gotova mišljenja o događajima u svetu o kojima većina gledalaca nema osnovnih predznanja. Posredstvom medija, koji su počeli da zamenjuju klasične institucije socijalizacije kao što su škola, crkva i porodica, nude nam se modeli kako se treba ponašati i oblačiti da bismo izazvali utisak muškosti, dopadljivosti ili pripadnosti nekom društvenom sloju. Vizuelne predstave na filmskim platnima, televizijskim i kompjuterskim ekranima prikazuju mitove i simbole koji su, zbog sveprožimajućeg karaktera medija, počeli da formiraju globalnu svetsku popularnu kulturu. Nadalje, vizuelna medijska kultura u velikoj meri je zamenila klasične oblike kulture, kao što je književnost, zahtevajući sticanje novih oblika medijske pismenosti zarad adekvatnog tumačenja medijskih sadržaja, ali i korišćenja samih medija. <sup>15</sup>

Podrazumevajući strukturalne relacije između prikazivanja i oblikovanja sveta, *društveno iskustvo (percepciju) stvarnosti* savremeni teoretičari stoga neretko istražuju kao *društvenu stvarnost po sebi*, razmatrajući funkcije medija kao svojevrsnog efekta politike efekata, prema kojima svaki tehnološki napredak zadobija aktivna konstituišuća značenja. U tom smislu, interesovanja savremenih kritičkih pristupa procesima *tehnologizacije percepcije* sugerisana su tumačenjima efekata medijske kulture iz aspekta *kiborgizacije društva* (Donna Haraway)<sup>16</sup>, kao događaja koji je promenio, i na specifičan način naveo na redefiniciju značenje *iskustva po sebi*.<sup>17</sup>

„Istorijski i kulturološki gledano savremena fragmentisanost ljudske percepcije je gotovo zaštitni znak šireg ljudskog iskustva u vremenu modernosti. Do danas je zaista mnogo rečeno o

---

<sup>14</sup> Nav. prema: Ljubomir Maširević, *Mediji i postmoderna stvarnost*; izvor: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2010/0038-03181002127M.pdf>, (29.4.2016.)

<sup>15</sup> Isto delo.

<sup>16</sup> Donna J. Haraway (1944), profesorica na katedrama za istoriju svesti (History of Consciousness Department) i feminističke studije, istaknuta povodom istraživanja u oblasti nauke i tehnologije. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Donna\\_Haraway](https://en.wikipedia.org/wiki/Donna_Haraway), (11.5.2016.)

<sup>17</sup> Kako Dona Haravej u *Manifestu kiborga* o tome objašnjava, „*kiborg* je kibernetički organizam, hibrid mašine i organizma, tvorevina društvene realnosti i fikcije. Društvena realnost su živi društveni odnosi, naša najvažnija politička konstrukcija, fikcija koja menja svet.” Kiborg je na tom mestu shvaćen kao mikstura fikcije i živog iskustva koje menja samo shvatanje „iskustva”. Izvor: [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html), (15.6.2013.)

paradoksalnoj prirodi moderne percepcije, kao istovremeno uslova za pojedinačnu slobodu, kreativnost i iskustvo, ali i kao ključnog elementa za efikasno funkcionisanje ekonomskih i disciplinskih institucija, te kao katalizatora za prostor masovne industrije i spektakla. Savremeni umetnički fokus na poremećaje, praznine i raskole u takvom opažajnom polju omogućio je veoma zanimljivo otkriće da čvrsto držanje pažnje dovodi do opažajne dezintegracije i gubljenja prisustva, pre nego da fiksira i osigura svet.<sup>18</sup>

Povodom navedenog problema, pojedini teoretičari smatraju da su „savremena društva s novim tehnologijama i novim vidovima kulture označila raskid sa modernim formama života“ odnosno da je nastupila sasvim nova društvena era u kojoj „mediji, tehnologija, informacioni procesi i zabava postaju glavni organizacioni principi društva“<sup>19</sup>, dok s druge strane, zastupnici klasičnog pristupa medijima iste događaje sagledavaju kao vid evolucije u domenu permanentnog i kontinuiranog razvoja kulture medija po sebi. Maširević tome u prilog navodi tezu Manuela Kastelsa, zastupnika klasičnog pristupa u sociologiji i jednog od značajnih teoretičara informacionog umreženog društva, koji tvrdi da se „svi oblici komunikacije zasnivaju na proizvodnji i konzumiranju znakova“, i da je u tom smislu (kulturalna) „stvarnost oduvek bila virtualna, jer smo je oduvek opažali kroz znakove i simbole“, a da se promena koja je okarakterisala savremeni svet kulture ogleda u tome što mediji više „ne proizvode virtualni svet, nego svet stvarne virtualnosti“:

„To je sustav u kojem je sama stvarnost (to jest ljudsko materijalno/simboličko postojanje) u potpunosti obuhvaćena, posve uronjena u virtualnu postavu slika, u izmišljen svet, u kome pojave ne postoje samo na ekranu pomoću kojega se iskustvo komunicira, već same postaju iskustvo. U medij su uključene sve vrste poruka, jer je medij postao tako obuhvatan, raznovrstan i prilagodljiv da u isti multimedijiski tekst apsorbira čitavo prošlo, sadašnje i buduće ljudsko iskustvo ... (Kastels, 2000: 400).“<sup>20</sup>

Ističući kontinuitete u domenu istorije iluzionizma, kao tradicije *medijuma po sebi*, u studiji *Virtuelna umetnost: od opsene do uranjanja*, slična gledišta o istom problemu izneo je i nemački teoretičar Oliver Grau<sup>21</sup>, tretirajući razvoj *virtuelnosti* kao vid permanentnog usavršavanja (evolucije) iluzionističkih namera slike kao *opsene*. Kako predmet Grauove studije čine promene doživljaja (iskustva) slike, njegova pitanja takođe nisu sugestivna u odnosu na razmatranje promena u domenu *slike po sebi*, već u odnosu na mapiranje promena

---

<sup>18</sup> Tatjana V. Stratimirović: *Između medija i instrumenta: savremena fenomenologija arhitektonskog modela*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu - Arhitektonski fakultet, 2015. str. 58.

<sup>19</sup> Nav. prema: Ljubomir Maširević, *Mediji i postmoderna stvarnost*; izvor: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2010/0038-03181002127M.pdf>, (29.4.2016.)

<sup>20</sup> Nav. prema: Isto delo.

<sup>21</sup> Oliver Grau (1965) nemački istoričar umetnosti i teoretičar medija.

koje su nastupile sa interaktivnosti *virutelnosti*, koju on u tom smislu definiše kao specifičan odnos ljudi prema slikama (i obratno)<sup>22</sup>.

„Istorijske medijume opsene posmatramo na pozadini sopstvenog, većeg, trenutnog poznavanja medija i s tog stanovišta možda ćemo proceniti da je njihova mogućnost sugestije mala. Međutim, to možda uopšte ne odgovara doživljaju savremenih posmatrača. Razumno je pretpostaviti da je, s obzirom na tadašnje nedovoljno iskustvo s takvim pojavama, sugestivna moć medijuma opsene kroz istoriju često doživljavana kao jača nego današnja. Kada posmatramo u toj svetlosti, na onovremenog posmatrača bi mnogo jače delovala Mazačova freska Sv. Trojice, Limijerov voz koji ulazi u stanicu ili pejzažna panorama, u koje su bili ugrađeni tadašnji najnapredniji elementi nauke o saznanju, nego što na nas sada deluje, na primer, film *Terminator II*. To dejstvo medijuma opsene na posmatrača relativno je i zavisi pre svega od prethodnog medijskog iskustva. Kroz istoriju umetnosti i medijuma koji su u njoj primenjeni, ide staza koja bi se mogla nazvati *evolutivnom* (naročito pre „izuma umetnosti“). To je linija umetničkog i naučnog razvoja koja je uvek koristila najnovije slikovne medijume i tehnike. Na taj način se mogu čitati i Vazarijevi opisi života renesansnih umetnika, s Mikelandelom na vrhu; u ovakvo tumačenje uklapa se i izuzetno poštovanje koje su teoretičari imali prema nekim umetnicima, na primer Lomaco prema Ferariju ili Serlio prema Peruciju. Pogledajmo moćnu medijsku mrežu koju su posle poznog srednjeg veka uspostavile crkve. Od Albertijeve metafore prozora do Mazačove freske Sv. Trojice, Leonardove *Tajne Večere* i slikarstva *quadrature*, likovne umetnosti se nikad nisu odrekle svog prava na stvarnu prisutnost; ta snaga i čarolija slika ogleda se i u ikonoboračkim pokretima. U okviru tradicije iluzionizma, virtuelni slikovni prostori treba da se shvate kao tačka nedogleda, kao krajnost, gde je osobenom jasnoćom osvetljen odnos ljudi prema slikama.“<sup>23</sup>

Uzimajući u obzir navedena određenja pojmova *medijska kultura*, *tehnologija*, *percepcija*, kao i činjenicu da transformacijama u pogledu produkcionih postupaka medijske stvarnosti savremeni teoretičari pristupaju, jednako iz aspekta prekida, kako i kontinuiteta tradicije, može se reći da su gotovo sva savremena tumačenja, ipak, usaglašena povodom ustanovljavanja promenjenog položaja/statusa slike (a samim tim i čoveka u relaciji prema njoj) izazvanog „ikoničkim obrtom“ koji je nastupio s pojavom fotografije (mašinske slike), odnosno filma (mašinizovanog pokreta mašinske slike). Tim povodom, polazeći od osnovnih teza Valtera Benjamina (Walter Benjamin<sup>24</sup>), iznetih u njegovom eseju *Umetničko delo u razdoblju njegove tehničke reproduktivnosti*<sup>25</sup>, pojava fotografije u govoru teorije umetnosti i

---

<sup>22</sup> Predmet Grauove studije čine promene doživljaja (iskustva) slike koje je u studiji ispratio u rasponu od zidnih slika, panorama, iluzionističkih pejzaža, sala perspektive, i raznih drugih formi višedimenzionalnih, scenskih/arhitekstonskih prostora slike i filma, zaključno sa totalnim ispunjenjima *virtuelnosti* u nestajanju prostora slike kao fizičkog *mesta/objekta*, odnosno u pretvaranju nekadašnjeg prostora u *događaj*, a posmatranja u *uranjanje*.

<sup>23</sup> Nav. prema: Oliver Grau: *Virutelna umetnost: od opsene do uranjanja*, Clio, Beograd, 2008, str. 333.

<sup>24</sup> Valter Benjamin (1892 – 1940.) bio je nemačko-jevrejski intelektualac, marksist, aktivan u krugovima evropske intelektualne levice, književni kritičar, esejist, prevodilac i filozof čiji rad se najčešće povezuje sa frankfurtskom školom kritičke teorije. Nav. prema: Walter Benjamin, *Novi anđeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008.

<sup>25</sup> Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007.

medija označena je događajem revolucionarne promene statusa tradicionalne umetnosti izazvane potencijalima umnožavanja/reprodukcije kulturnih proizvoda, odnosno gubljenjem „kultne vrednosti umetničkog dela“ (*aure*) povezanog s nestankom neposrednog prisustva „čoveka-tvorca“ u delu ( nestankom manuelnog gesta i rada s materijalom kao neposrednog odnosa između proizvođača i proizvoda), to jest s nestankom autentičnosti, jedinstvenog „bezinteresnog“ statusa um. dela i pojavom masovne (industrijalizovane) kulturne produkcije. Važnost Benjaminovog eseja za savremenu teoriju medija stoga je iskazana ustanovljavanjem jedne od prvih kritičkih misli o efektima, za tadašnje pojmove, „novih medija“ – fotografije, odnosno filma - na društvenu stvarnost, anticipirajući moć masovne, tehničke reprodukcije iz perspektive (konačnih i totalnih) efekata analogno „reprodukovanih masa“.

„Ono što se odmah uočava pri razmatranju Benjaminovih teorijskih stavova jeste to da on pristupa medijima iz perspektive estetičke teorije. Uloga medija u društvu je u njegovoj teoriji jasno istaknuta. Novi mediji utiču na javno mnjenje tako što ga umrtvljuju, te takvom pasivizacijom mása omogućavaju nesmetanu reprodukciju postojećih društvenih odnosa. Iz ovoga sledi da Benjamin nove medije, kao što je film, doživljava kao pogubne po društvo i pojedinca. Film omogućava estetizaciju politike, na taj način što rat prikazuje kao mobilizaciju svih sredstava zarad očuvanja postojećih odnosa. Čovek je u toj meri postao otuđen da vlastito razaranje posmatra kao „estetsko zadovoljstvo“. Po Benjaminu, estetizaciju politike je sprovodio fašizam.“<sup>26</sup>

Kako je Benjamin u eseju nagovestio, pojava tehnologije reprodukovanja *vremena* u kontekstu fotografije, a potom i *pokreta* u kontekstu filma, ništa je drugo do objava superiornosti mašinske aparature u odnosu na ljudsko telo, i u tom smislu, fotografija je za Benjamina reprezent autoriteta mašine koja implicira (re)produkciju masa proizvođači kultne vrednosti, dok film na tom mestu zastupa autoritet mašine koja ima moć u odnosu na „pokretanja masa“, takođe proizvođači kultne vrednosti. Oba moćna delatnika prema Benjaminovim shvatanjima dovela su „do silnog uzdrmanja prenesene stvari, do potresanja tradicije, koje je naličje ovovremene krize čovečanstva“, i oba delatnika su u najtešnjoj vezi sa estetizacijom i politizacijom *pokreta* i *masa*, kojima *rat* i *samo rat* omogućuje (neki) cilj:

„Podjarmiljivanje masa, koje se kultom jednog vođe bacaju na kolena, odgovara podjarmiljivanju jedne aparature koju on upreže u proizvođenju kulturnih vrednosti. *Sva nastojanja na estetizaciji politike kulminiraju u jednoj tački. Ta tačka jeste rat. Rat* i *samo rat*, čini mogućim da se pokretima masa najvećih razmera, uz očuvanje nasleđenih vlasničkih odnosa, postavi neki cilj. Tako politika formuliše stanje stvari. Tehnika ga formuliše na sledeći način: *samo rat* čini mogućim da se, uz očuvanje vlasničkih odnosa, mobilizuju ukupna tehnička sredstva savremenog sveta. Razumljivo je

---

<sup>26</sup> Ljubomir Maširević: *Mediji i društvena teorija*, naučni članak, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti Beograd (Studije medija), 8 - 9, 2004/2005

samo po sebi da se apoteoza rata, u fašizmu, ne služi tako sročnim argumentima.<sup>27</sup> „*Fiat ars –pereat mundus*“<sup>28</sup>, kaže fašizam i od rata očekuje umetničko zadovoljenje čulnog opažanja koje je, priznaje Marinetti, tehnika izmenila. Time se očevidno ispunjava *l'art pour l'art*. Čovečanstvo, koje je jednom, kod Homera, za Olimpijske bogove bilo predmet posmatranja, postalo je sada to za sebe. Njegovo samootuđenje dostiglo je stepen na kojem ono sopstveno uništenje doživljava kao prvorazredno estetsko uživanje.<sup>29</sup>

Aktuelizujući narative o gubljenju „kultne vrednosti umetničkog dela“ (*aure*), navedenim esejem Benjamin je označio pojavu „kultne vrednosti mašine“, anticipirajući moć „indeksne prirode“ novog medija u funkciji superiornijeg „kulta stvarnosti“, a o kojem se, s druge strane, može diskutovati iz aspekta Bodrijarovog (Jean Baudrillard<sup>30</sup>) pojma *integralne realnosti*.

Kako Bodrijar o tome u svojim radovima izražava, od trenutka pojave fotografije svet svedoči sistematsko *nasilje* nad *slikom-po-sebi*, koja kao takva biva instrumentalizovana i pretvorena u „objekat stvarnosti“ na mestu imaginacije, koja od tad prestaje da postoji. Većina fotografija prema Bodrijaru stoga nisu *slike*, već reportaže koje podležu ideološkom dispozitivu stvarnosti i čija pojava je doprinela *supstituciji* prema kojoj je *slika* postala „operater vidljivosti“ i jedina potvrda postojanja. Iz tog razloga, počev od fotografskog medija, pojam *integralne realnosti* Bodrijar povezuje s tendencioznom produkcijom sintetičkog sveta *pojava* razmatrajući razvojnu dinamiku medijske kulture kao proces duge i kontinuirane prakse (pro)izvođenja efekata „stvarnosti“ koji vrhune u *simulaciji*. U tom smislu, Bodrijarova istraživanja *tehnologizacije percepcije* sugerisana su tezama o tendencijama ka poistovećivanju *realnog* i *imaginarnog* sveta kao „ubistvu“ i jednog i drugog, pretpostavljajući posledice medijatzacije života i iskustva analogno efektima identifikacije društva sa svojom kopijom - fantomskim dvojnikom čiji original postaje samo jedna od alegorija u svetu napokon tehnički dovršenom.<sup>31</sup>

Analogna zapažanja o moći i efektima fotografskog medija, izneta su i u čuvenom eseju *O fotografiji*, američke književnice, esejistkinje i publicistkinje, Suzan Sontag<sup>32</sup>. Prema

---

<sup>27</sup> Isto delo. str. 128.

<sup>28</sup> (Neka postoji umetnost, maker svet propao.)

<sup>29</sup> Benjamin, Valter, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007, str. 129.

<sup>30</sup> Žan Bodrijar (1929 – 2007.) bio je francuski sociolog, filozof, teoretičar kulture, politički komentator, i fotograf čiji rad se najčešće povezuje s kontekstima postmodernizma, i posebno poststrukturalizma. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Baudrillard](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard), (19.10.2015.)

<sup>31</sup> Slobodno navedeno prema: Žan Bodrijar, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, Arhipelag, 2009, str. 48.

<sup>32</sup> Suzan Sontag (1933 – 2004.) bila je američka spisateljica, rediteljka, profesorica i politička aktivistkinja poznata po svom angažmanu za ljudska prava, kao i po kritici društvenih okolnosti i Vlade Sjedinjenih Američkih Država. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Susan\\_Sontag](https://en.wikipedia.org/wiki/Susan_Sontag), (19.10.2015.)



navedenoj autorki, delatnost fotografije u funkciji je „recikliranja“ stvarnosti i kao takva ona je u funkciji pokroviteljskog odnosa prema svetu, *koji daje osećaj znanja, i moći*<sup>33</sup>, ogledajući se, međutim, u realnom uspostavljanju hronično-voajerskog odnosa prema svetu koji podrazumeva privid o učestvovanju<sup>34</sup>, kao dominantni oblik učestvovanja u tom i takvom svetu. U tom smislu, prema Sontagovoj u svakoj upotrebi kamere počivaju *pasivnost, sveprisutnost i agresivnost* zbog čega se kao ključni efekat koji je omogućila snimateljska tehnologija nameće promena društva i razvoj novog tipa mentaliteta, koji od tada svet *posmatra, doživljava i prikuplja kao zbirku mogućih fotografija*<sup>35</sup>. Kada Sontagova govori o fotografiji, ona govori o procesu „ambalažiranja“ na mestu „iskustva“ stvarnosti, odnosno o procesu kojim se umesto stvarnosti proizvode i nude slike, i putem kojeg se neminovno razvija potrošački odnos prema događajima. Uzimajući za najobuhvatniji efekat fotografskog „prisvajanja/osvajanja“ (stvarnosti), ništa drugo do opskrblijanje *znanjem*, odvojenim od *iskustva* (informatičku funkciju fotografije), moć fotografskog medija Sontagova je locirala u *deplatonizaciji društvenog razumevanja stvarnosti* i efektu kapitalističke moći (koja se ogleda u proizvodnji i uspostavljanju kulture zasnovane na logici samopotrošnje), razmatrajući razvoj *tehnologizacije* u kontekstu fotografskog reprodukovanja „stvarnosti“ kao proces *demokratizacije* (ili možda bolje reći industrijalizacije) svih iskustava koji se ispunjava upravo u činu njihovog pretvaranja u slike.

Kako je ranije napomenuto, Bodrijarova tumačenja istog problema sugerisana su analognim zapažanjima o efektima poistovećivanja/podudaranja *sveta* i *slike*, sugerišući mišljenju o negativnim implikacijama informatičkih potencijala fotografskog medija iz perspektive neminovne i opšteprihvaćene deprivatizacije života, njegovim snimanjem i odostupljavanjem javnosti. Shodno tome, moć fotografskog medija prema navedenom autoru locirana je u apsolutnim potencijalima izlaganja života prekomernom svetlu informacije, čime isti postaje, ništa drugo, do informacija po sebi. „Ubacivanje sveta u orbitu izlaganja“ Bodrijar je stoga protumačio kao nasilje nad singularnim bićem čiji učinak se ogleda u procesu kojim ono gubi svoju vidljivost, postaje „prozirno“ samo za sebe, i nestaje. „Moć kontrole“, za Bodrijara, od tog trenutka postaje internalizovana, ostvarujući se u svetu zamene *gde ljudi više nisu žrtve slike, već sami postaju slike*<sup>36</sup> nestajući iza predstava, koje od tog

---

<sup>33</sup> Nav. prema: <http://www.scribd.com/doc/143315737/Susan-Sontag-ESej-o-Fotografiji#scribd>, (6.02.2015.)

<sup>34</sup> Kako Sontagova u eseju ističe, osoba koja fotografiše ne može učestvovati u događajima koje fotografiše, te sam čin fotografisanja znači ne interesovati se za promenu stanja stvari, već za posmatranje stvari (onakvih kakve jesu).

<sup>35</sup> Isto delo.

<sup>36</sup> Slobodno navedeno prema: Žan Bodrijar, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, Arhipelag, 2009, str. 70.

trenutka žive realnije od njih. U tom smislu, razvoj savremenog sveta prema Bodrijaru determinisan je totalitarističko-tehnološkim tendencijama medijske stvarnosti ka neprestanom ukidanju distance između *scene* i *gledališta*, a o čemu autor u svojim radovima diskutuje kao o aktuelnim društvenim tendencijama ka „uranjaju“ sveta u „konvivijalan i interaktivan spektakl sigurne smrti“.

O istom problemu, u eseju „Mašine vidljivog“ (*Machines of the visible*<sup>37</sup>), francuski pisac, urednik i režiser Žan-Luj Komoli (Jean-Louis Comolli) istakao je važnu *zamenu*, koju je obeležila epoha fotografske slike i uopšte optike za snimanje, sugerišući razmišljanju o sistematskoj tendenciji medijske kulture ka poistovećivanju *mehaničkog oka* i *ispravne vizije sveta*. Navedeni fenomen Komoli izučava u maniru pozicioniranja i artikulacije para tehnologija/ideologija, predlažući kao najvažniju komponentu kojom je definisana *ideologija vizibilnog* - operaciju *selekcije*, odnosno *redukcije* (izbor vidljivog i odstranjivanje nepoželjnog sadržaja). U tom smislu, referišući na kontekste imperativa slike, odnosno dominacije okulocentrizma u domenu celokupne zapadne kulture, Komolijevi zaključci implicirani su tezama o fotografiji, kao mediju koji je učinio da ljudski vid izgubi svoju imemorijalnu privilegiju, odnosno kao mediju kojim je istovremeno i paradoksalno potvrđen trijumf, kao i smrt oka. Shodno tome, pojavu fotografije Komoli u eseju analizira iz perspektive zapadnjačke, metafizičke tradicije *viđenja* i *vizije*, locirajući razloge za tehničko-tehnološki progres aparature za snimanje i emitovanje u čisto ideološkim ciljevima zastupanja „istine“.

Istim povodom, govoreći o udvajanju principa realnosti, krizi percepcije, i *kinematici* kao „trećem obliku moći“, *pomeranje središta interesa sa stvari na njenu sliku, i naročito, sa prostora na vreme i trenutak*<sup>38</sup>, francuski teoretičar kulture i urbanista Pol Virilio (Paul Virilio<sup>39</sup>) u svojim studijama istražuje kao kontinuirani, uzročno-posledični proces „transmutacije polja ratnog dejstva“, te kao strategiju „obmane stvarnosti“ (percepcije) koja će *nuklearnom dezintegracijom prostora materije, vremena i svetlosti* dovesti do jedne nove mutacije (*ratne igre*) u kojoj će *varka premašiti i odvratanje*<sup>40</sup>. Iz tog razloga, proizvodnju

---

<sup>37</sup> Comolli, Jean-Louis, „Machines of the Visible“ *The Cinematic Apparatus*, eds. Teresa De Lauretis and Stephen Heath (St. Martin's Press, 1980); Izvor: [http://basis-frankfurt.de/sites/default/files/pictures/comolli\\_machines\\_of\\_the\\_visible.pdf](http://basis-frankfurt.de/sites/default/files/pictures/comolli_machines_of_the_visible.pdf), (21.6.2013.)

<sup>38</sup> Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi – Oktoih / Novi Sad – Podgorica, 1993, str. 108.

<sup>39</sup> Pol Virilio (1932) je francuski teoretičar kulture i urbanista, najpoznatiji po radovima u kojima je istraživao uticaj tehnologije na društvo. Slobodno navedeno prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Virilio](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Virilio), (19.10.2015.)

<sup>40</sup> Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi – Oktoih / Novi Sad – Podgorica, 1993, str. 109.

slika, njenu umetničku, industrijsku, političku, vojnu, tehnološku eksploataciju Virilio u svojim radovima povezuje s permanentnim procesima mašinizacije/automatizacije *pogleda* i *viđenja* kao vida *deregulacije* percepcije, a samim tim i stvarnosti čiji će konačni ishod biti realizovan u „poslednjoj umetnosti tehnologije“ začetoj upravo u prvoj klapni filma.

Pokazujući da se od industrijskog umnožavanja do apsolutne brzine trenutnog prenosa (informacije) tehnologija oduvek bavila unapređivanjem *brzine*, interesovanje za sisteme komunikacionih tehnologija, i posebno filma, Virilio je stoga predložio kao interesovanje za ključnu i konačnu ulogu *brzine*, shvaćene kao *nasilja*. U tom smislu, temporalnost naprednih tehnologija, kao *specificus* „tehnološkog vremena“ Virilio u svojim radovima razmatra poput čistog (kompjuterskog) vremena, koje nema veze *ni sa jednim kalendarom događaja niti kolektivnim pamćenjem*, i koje *kao takvo pomaže da se izgradi permanentna sadašnjost, bezgraničan, bezvremen intenzitet koji uništava tempo društva u progresivnoj degradaciji*.<sup>41</sup> Efekte tako shvaćene *transpolitike*<sup>42</sup> Virilio je stoga locirao u (de)regulaciji svih odnosa (ekonomskih, socijalnih, rodnih, polnih, odnosa novca i moći) a najvišu instancu njene moći u medijima, kao posrednicima stvarnosti koji su svakodnevni život pretvorili u „veliki tv studio“, ili analogno, u „nezasitu publiku“:

„Kao što je postojao kolonijalni uticaj sredstava napredovanja u prostoru, conquista, kolonizacija, i kulturno osvajanje, postoji i kolonizacija, tehničko osvajanje sredstava transportacije: aviona, televizije, itd. Verujem da oni koji se dobrovoljno prijavljuju za ovu vrstu hitrog, bezrazložnog putovanja bez odredišta iskušavaju situaciju jednosti, identiteta koji je zapravo bez vrednosti, čija je jedina vrednost to da ih poseduje upravo to jedno. Ja sam jedno sa svetom, to je mit Žila Vrena, ali mit koji više ne traje osamdeset dana, koji jedva traje nekoliko časova, koji je već upisan u sistem sekundi. Dan, ne više vremena koje prolazi, nego same brzine. Dan koji nam dopušta da budemo svedoci druge strane sveta uživo na televiziji.“<sup>43</sup>

Shodno rečenom, javnom slikom Virilio se bavi kao vidom brisanja prostora, i procesom ukidanja „istine“ *supstitucijom*, kontekstualizujući *tehnologiju percepcije* kao poslednju umetnost koju će proizvoditi kompletna „industrija predviđanja“ - namenjena da „vidi umesto nas“. Pojavu fotografije, na tom mestu, Virilio je definisao kao prvu formu „mašine viđenja“ - industrijalizacije ne-pogleda (viđenja bez pogleda) koje je ništa drugo do

---

<sup>41</sup> Pol Virilio, *Kritični prostor*, Branko Kukić / Gradac K, Čačak – Beograd, 2011, str. 11.

<sup>42</sup> Termin *transpolitike* Virilio uspostavlja povodom definisanja „međunarodnog rata“ kao pojma u kojem se kategorija „teritorije“ izgubila, odnosno suprotnog pojmu „političkog rata“, koji se vodio zbog fizičke teritorije i države.

<sup>43</sup> Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str. 65.

reprodukcija jednog intenzivnog zaslepljenja<sup>44</sup> - a čiji efekti su nagovešteni potencijalima modifikacije (*viđenja*) povezane s redukcijom *lateralizacije, bočnosti, bočnog gledanja*, iz pogleda.<sup>45</sup> S tim u vezi, polazeći od fotografije, kao medija povodom kojeg će datirati začetak „krucijalnog problema zaustavljenog vremena“, Viriliova tumačenja kinematografije (kao vida eksploatacije trenutnog (fotografskog) snimka) inicirana su istraživanjem „materije“ filma, razmatrajući bioskop, kao *povlašćeni prostor za prodaju nematerijalnih stvari, i novo industrijsko tržište gde se više ne stvaraju i ne nude materijalni proizvodi, već puka igra svetlosti i senki*.<sup>46</sup>

Konstatujući da uticaj *pomoću svetlosnih stimulansa na mase ne datira od juče*<sup>47</sup>, filmski medij Virilio ne sagledava kao nekakvu „sedmu“ umetnost, već kao fuziju svih prethodnih umetnosti i starih načina recepcije, refleksije, reprezentacije, implicirajući ulogu *brzine i svetla* kao „konačnih materija sveta“. Na tom mestu, pojavu fotografije (kao vida kontaminacije *slike po sebi*) Virilio je odredio za događaj koji je inicirao začetak revolucionarne *transmutacije predstavljanja*, dok je, s druge strane, film (kao vid kontaminacije *statične slike*) povezo s procesom *deregulacije percepcije*, sprovedene putem nadmoćnosti *pokretne slike*, a na šta u studijama posebno ukazuje izražavajući važnost *dromoskopije, viđenja brzine* (viđenja u pokretu), i *kinematike* za razumevanje realnosti.

Anticipirajući efekte permanentne tehnologizacije sveta u funkciji „osvajanja prostora i vremena“, Viriliov radovi aluzivni su i sugestivni u odnosu na aktuelizaciju odnosa između tehnološkog progresa medijske stvarnosti, i zahteva vojnih osvajanja, shvaćenih kao vidova širenja i transmutacije „prostora“, odnosno scene i forme „beskonačnog rata“. Upravo u tom smislu, Virilio u svojim studijama povezuje streloviti razvoj ratne tehnologije nakon 1914-te sa *silovitim kinematografskim probojem prostornog kontinuuma*, implicirajući odnose između vojnih zahteva za vreme dva svetska rata, i filmske kulture XX veka. Tome u prilog, Viriliove argumentacije potkrepljene su brojnim primerima o prioriteto vojnim zahtevima, odnosno vojnom (ratnom) poreklu svih savremenih medija, doprinoseći razmišljanju o

---

<sup>44</sup> Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi – Oktoih / Novi Sad – Podgorica, 1993, str. 111.

<sup>45</sup> „Fotografija predstavlja znatnu redukciju polja-percepcije. Ne možemo razumeti savremenu umetnost a da ne uzimamo u obzir učinak koji je ovakovo optuživanje percepcije imalo. U izvesnom smislu, ekran je mesto gde se frontalnost rastvara, dok je lateralnost, bočnost, više deo samog viđenja. Sa viđenjem, ono lateralno je isto tako važno kao i frontalno viđenje, ako ne i važnije. To je istina koliko za lovce koliko i za životinje. Zašto je to važno? Zato što nam je potrebno da vidimo kako se nešto pojavljuje u našem polju.“ Nav. prema: Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str. 185-186.

<sup>46</sup> Pol Virilio, *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003, str. 56.

<sup>47</sup> Pol Virilio, *Mašine vizije*, Svetovi – Oktoih / Novi Sad – Podgorica, 1993, str. 19.

njihovom masovnom odostupljanju kao kontinuiranom strateškom cilju *čistog rata*.<sup>48</sup> U skladu s tim, kao prva važna teza Viriliovih istraživanja nameće se koncept *deteritorijalizacije*, odnosno strategije ukidanja prostorne dimenzije (teritorijalne kategorije) „rata“, kao i uspostavljanje pojma „totalnog“/„čistog“ (međunarodnog) rata, koji se odvija u „miru“, i u koji su uključeni svi. *Čisti rat* na tom mestu Virilio izučava kao audio-vizuelni protokol koji transformiše svet, dok njegovu scenu povezuje s komunikacijom, vektorizacijom i brzinom isporuke (informacije) čiji konačni cilj se ogleda u militarizaciji (zapravo eliminaciji) čitavog „civilnog“ sektora. U tom smislu, kao drugi važan termin za Virilija nameće se pojam *logistika*, koji on objašnjava kao „početak ekonomije rata“, odnosno kao proceduru *na osnovu koje se potencijal nacije prenosi na njene oružane snage, u doba mira kao i u doba rata*<sup>49</sup>, locirajući sve društvene procese kao faze permanentne ratne politike, a „ratnu mašineriju“ u osnovi celokupne organizacije društva (počev od organizacije i nastanka *grada* kao jednog od ključnih predmeta njegovih istraživanja).<sup>50</sup>

Povezujući modifikaciju percepcije sa oružanim (ratnim) dejstvom sredstava za komunikaciju, Viriliova zainteresovanost za film, kao fenomen brzine i reprezentacije, izražena je kao interesovanje za formu rata, koji putem audio-vizuelnih medija perpetuira sebe u „moći-uzbuđivanja“, a koja prema njemu nije ništa drugo do učinak *brzine* na čula – emocionalno proširenje dromološke moći-pokretanja<sup>51</sup>. U tom smislu, kada Virilio govori o filmu, on govori o kontekstima i efektima *brzine* i *pokreta* na percepciju prostora i vremena (jednako u ratu kao i filmu), kao i o vezama između pokretnih slika, slika pokreta, i akcije kretanja po sebi (industrijalizacije brzine i kretanja) svojestvene ratu i proizvodnji, te stoga o *deregulaciji* putem koje se stvaraju iskrivljenja prostornih razdaljina, telesnih veličina, odnosno celokupnog prostor-vremenskog kontinuuma. Upravo na taj način, Virilio u svojim radovima *brzinu* (shvaćenu kao nasilje) neposredno povezuje sa *viđenjem* (sveta) u najstrožem smislu, istražujući načine na koji je estetika rata, oblikovala estetiku medija, u funkciji

---

<sup>48</sup>Tim povodom, autor navodi opsežne činjenice o važnim angažovanjima fotografskih i filmskih radnika za potrebe vojnih operacija, kao i brojne primere upotrebe scenskih sredstava za potrebe vođenja rata, odnosno upotrebe vojnih sredstava za potrebe razvijanja popularne zabavne industrije. (Videti: Pol Virilio, *Mašine vizije*).

<sup>49</sup> Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str. 26-27.

<sup>50</sup> Kako sam o tome studiji ističe *čisti rat* je „rat koji je na delu u naukama. On je sve što već pervertuje polje znanja s jednog njegovog kraja na drugi: sve ono što svrstava različite grane znanja u jednu perspektivu kraja.“ „Poznat je Klauzevicev stav: (...) „rat je politika vođena drugim sredstvima“. Rekao bih da je Totalni mir odvratan zapravo Totalni rat vođeni drugim sredstvima“. Nav. prema: Isto delo. str. 30, 32.

<sup>51</sup> Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str. 77.

„uzbuđenja“, koje bi u kontekstu sintetičke stvarnosti trebalo da korespondira, ali i nadmaši uzbuđenje „realnog života“.<sup>52</sup>

Shodno rečenom, aspekt *deteritorijalizacije*, kao posledice *brzine* (transporta, medija) Virilio u svojim istraživanjima povezuje sa „apsolutnom moći“ koja se ogleda u mogućnostima „gospodarenja trenutnošću“ čiji se totalni potencijal može naslutiti upravo u „konačnom oružju“. Kako i Virilio i Bodrijar tim povodom u svojim radovima izražavaju, primer apsolutnog oružja (totalnog) uništenja („konačnog oružja“) upravo je primer apsolutnog efekta *fikcije*, koja ima apsolutnu moć da putem percepcije (informacije) inhibira svako odvrćanje, i s tim u vezi, operisanje sa idejom smrti i totalnog uništenja za ove autore jeste „vrhovna fikcija“, čiji je cilj, ništa drugo, do sinhronizacija internacionalnog (svetskog) javnog osećanja. Tako shvaćena „ratna mašina“ definisana je u Viriliovim radovima kao *emisija slika koja angažuje, šokira ili je agresivna*, a zbog čega jednačenje koje ovaj autor uspostavlja između rata i filma poziva Gansovu (Abel Gans) definiciju kinematografije *koja podseća na „ratnu mašineriju“ i njenu zlosrećnu autonomnost*: „U pitanju je čarolija i opsena, kadra da gledaocima u svakom deliću sekunde stvori dosad nepoznato osećanje sveprisutnosti postojanja u četvrtoj dimenziji, pošto se vreme i prostor ukidaju... Rat je film, a film je rat“.<sup>53</sup>

Kako Virilio na tom mestu ističe, „pravi *ratni film* ne mora prikazivati ratovanje ili bilo kakvu bitku; jer, od časa kada je filmski medij mogao da iznenadi publiku (u tehničkom ili psihološkom smislu), *de facto* je postao jedno od mogućih oružja.“<sup>54</sup>

„Ratna dejstva ostaju trajno povezana sa magičnim dejstvom mentalnih predstava i slika, upravo stoga što su one, zapravo, njihov osnovni cilj: jer, suština pobeđe nije toliko u samom činu hvatanja ili usmrćivanja protivnika, koliko u njegovom suočenju sa bezizlazom, u prizoru njegovog straha od smrti. U svakom istorijskom razdoblju, od Makijavelija do Vobana, fon Moltkea ili Čerčila, vojskovođe i analitičari podsećaju na sledeće: „Snaga oružja nije u sirovom i mehaničkom, već u duhovnom učinku.“<sup>55</sup>

U tom smislu, već povodom izuma fotografije koji je omogućio ostvarenje izuma filma, Virilove teze najavile su problem faktuelnog karaktera „virtuelnih“ slika, anticipirajući načine na koji je fotografija, i posebno kinematografija ušla u konkurenciju s društvenom uobičajenom maštom. Kon-fuzija faktualnog i virtuelnog omogućena elektronskom optikom

---

<sup>52</sup> U studiji *Mašine vizije*, Virilio iznosi podatke o produkciji dokumentarnih snimaka za vojne/ratne svrhe, tretirajući ceo taj arsenal snimaka kao *fundus stvarnosti* koji će nakon Drugog svetskog rata provaliti u kinematografiju.

<sup>53</sup> Pol Virilio, *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003, str. 47.

<sup>54</sup> Isto delo. str. 16.

<sup>55</sup> Isto delo. str. 13.

stvorila je, prema Viriliovom mišljenju, svojevrsnu prednost *efekta realnog* nad *principom realnosti*, i ovaj začetak *mašinske imaginacije*, koja će u kontekstu virtuelne realnosti u potpunosti zameniti *društvenu imaginaciju*, Virilio je locirao upravo u filmskom mediju.

Shodno svemu rečenom, objavljujući se kao prvi oblik *simulacije*, pojava fotografije, prema postmodernim tumačenjima, označena je kao revolucionarno proširenje efekta i moći *medijske stvarnosti* u odnosu na mogućnosti društvenog doživljaja *stvarnosti po sebi* (prostora i vremena), a čemu su pomenuti autori pristupili iz perspektive jednačenja/podudaranja, a potom i *supstitucije* realnog iskustva imaginarnim koju će, nešto kasnije, ponuditi film, a totalno ostvariti potencijali digitalnog, interaktivnog narativa. Značenje filmskog medija iz analogne perspektive izraženo je kroz kvalitativnu promenu odnosa prema mimezisu, ogledajući se u specijalnom efektu *pokreta*, a s pojavom zvuka, i totalno drugačijem receptivnom iskustvu, koje je francuski kompozitor i teoretičar Mišel Šion (Michel Chion<sup>56</sup>) definisao odgovarajućim terminom *audiovizija*.

Kako već sam naslov Šionove studije (*Audiovizija*<sup>57</sup>) sugerise, objedinjujući čulni kvalitet drugačijeg i sinkretičnijeg oblika percepcije (nastalog kao rezultat simultanog gledanja i slušanja), medij zvučnog filma naveo je na sveukupno prevrednovanje estetskog, jezičkog i strukturalnog potencijala *slike* iz perspektive *audiovizuelne iluzije*. Fokalizacija zvuka unutar „audiovizuelnog“ jedinstva filma, nameće se kao spona koja je autoru, s jedne strane, trasirala put ka mapiranju obilja „fantomskih pojava“ - efekata „obmane“, zasnovane na zakrivljenjima koje zvučni zapisi unose u percepciju slike, i obratno - ali i kao spona na osnovu koje je autor prepoznao strukturalnu vrednost zvuka, u funkciji „vezivnog tkiva“ antropocentrički konceptualizovanog *jedinstva* (audiovizuelnog filma), locirajući zvučni sloj filmskog medija kao presudnu komponentu koja je konceptu diskontinuiteta (filmu po sebi) pružila efekat (iluziju) kontinuiteta. U tom smislu, istražujući dejstvo novonastale „sinhreze“ u naglašeno fenomenološkom ključu, i neskromnom intervalu od „prenatalnih“ (debitantskih) najava zvuka u vizuelnom sadržaju nemog filma, pa do njegovih superiornih, višekanalnih objava u domenu sistema za ozvučavanje „novog prostora i vremena“, pojavu zvučnog filma, Šionova studija predložila je kao revolucionarno proširenje perceptivnog iskustva, čiji potencijali su zasenili, i uveliko prevazišli dvodimenzionalne okvire filmskog dekupaža

---

<sup>56</sup> Michel Chion (1947) francuski kompozitor eksperimentalne muzike, teoretičar, i profesor audio-vizuelnog tipa percepcije. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Chion](https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_Chion), (19.10.2015.)

<sup>57</sup> Mišel Šion, *Audiovizija*, Clio, Beograd, 2007

(projekcionog platna), a samim tim, svakako, i sve fizičke okvire dotadašnjeg ljudskog iskustva.

Shodno tome, kao strategija naprednog, multimedijalnog pripovedanja, pojava zvučnog filma neretko se razmatra kao događaj od presudnog značaja za proširenje efekta i moći medijske realnosti koja je „kontaminirala“ i na svojevrsan način usmerila sveukupan društveni imaginarij. Upravo iz tog razloga, postmoderni pristupi tumačenjima filmskog medija najčešće reflektuju na tradicionalnu i autoritativnu moć *fikcije*, čiji totalni potencijali su sagledivi, a često i sugestivno locirani u „totalnoj realizaciji filma“, koju će tom mediju nešto kasnije ponuditi digitalni virtuelni svetovi. Kao autor koji je na svojevrsan način doprineo razmišljanju o „totalnim“ i „konačnim“ potencijalima filmskog/fikcijskog sveta, nametnuo se ruski teoretičar Lev Manovič (Lev Manovič<sup>58</sup>). Sugerisući strukturalne i recepcijske analogije između konvencija „novih medija“ i filma, u studiji *The Language of New Media*, tome u prilog Manovič je ponudio dve perspektive razmatranja razvojne dinamike filma, od kojih je prva sugerisana aspektom *remedijacije*<sup>59</sup>, odnosno preispitivanjem „novih medija“ iz perspektive (re)upotrebe tradicionalnih („starih“) medija, dok je druga sugerisana pitanjima o efektima *kompjuterizacije*, kao suštinske (medijske) promene, ali i nove mogućnosti u domenu jezika i forme filma. Tim povodom, istražujući jezik „novih medija“, Manovič je pokrenuo znatno širu raspravu, analizirajući celokupnu tradiciju *informacione kulture* iz perspektive permanentnog razvijanja i usavršavanja „operativnih“ aspekata stvarnosti shvaćenih kao kontinuiranih praksi sveukupne medijske delatnosti. Diskusija o razvoju „ekranizacije sveta“, odnosno trijumfu i popularnosti „interfejsa“ aktuelizovana je kao diskusija o efikasnosti tehničkog progressa u funkciji perceptivnih učinaka, ali samim tim i kao diskusija o tehnološkim tendencijama i konvencijama povodom razvoja jedinstvenog društvenog „pogleda“, odnosno ekvivalentno jedinstvenih ideoloških efekata.

---

<sup>58</sup> Lev Manovič (Lev Manovich, 1960) je ruski teoretičar novih medija, umetnik i profesor računarstva čija praktična i teorijska istraživanja su fokusirana na polja digitalnih humanističkih nauka i softverskih studija. Nav. prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lev\\_Manovich](https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Manovich), (6.04.2016.)

<sup>59</sup> „U svojoj važnoj studiji o novim medijima (Remediation), Jai David Bolter i Ričard Grusin medij definišu kao „ono što remedijalizuje“. Za razliku od modernističkog stava koji ima za cilj da definiše osnovne karakteristike svakog medija, Bolter i Grusin sugerisu da svaki medij funkcioniše po principu „remedijacije“, odnosno prevođenja, unapređivanja, i preobličavanja drugih medija, jednako na nivou sadržaja i forme.“ Shodno tome, postupak *remedijacije* odnosi se na postupak (re)upotrebe, proširivanja i aproprijacije konvencija tradicionalnih medija u kontekstu novih. Navedeno prema: Manovich. Lev, *The Language of New Media*; izvor: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>, (1.07.2013.)



Tumačeći svoje pretpostavke o sveopštoj tendenciji kulture ka *kompjuterizaciji*, kao fenomenu čiju aktuelnost datira znatno pre razvoja novih medija, tome u prilog Manovič je u studiji izneo sijaset argumenata, pokazujući sinematičnost VR sveta kao dosledno odnegovanu tradiciju filma, a potencijale virtualne realnosti u funkciji maksimalne realizacije „totalnog filma“, ostvarenog pretvaranjem kinematografskog načina recepcije u operativan sistem, a publike u operativce. Kako je sam tim povodom u studiji istakao, aspekti koji su okarakterisali stabilnu filmsku formu - prekid/brisanje svih veza prema prvobitnim korenima u grafičkoj/slikarskoj tradiciji animacije (omogućujući filmskom mediju da se deklariše kao indeks), te aktuelizacija medijskog identiteta filma putem koncepta *mašinizacije* (mašinskog pokretanja mašinske slike) - povezani su s tradicijom prikrivanja iregularnosti, odnosno poništavanja ljudskog tela unutar disciplinskog poretka mašine, a o čijim apsolutnim potencijalima se može govoriti upravo u kontekstu standardizacije i „beskonačne korekcije“ koju će filmu ponuditi računar. Razmatrajući suštinske potencijale ideje filma, na primerima njegove „totalne tehnološke realizacije“ unutar VR svetova, razvojnu dinamiku *virtuelnosti*, Manovič je predložio kao kulturalnu tendenciju *medija po sebi*, razmatrajući funkcije standardizacije/mašinizacije/automatizacije operativnih aspekata veštačkih/virtuelnih svetova u funkciji standardizacije/mašinizacije/automatizacije subjekta perpcpcije.

S tim u vezi, aktuelizujući diskurse o prekidima, ali i analogijama filmske tradicije u domenu novomedijskog pejzaža, kinematografski medij Manovič je predložio kao preteču specifičnog tipa *data-baza narativa*, i paradigmu savremenog *kulturalnog interfejsa*, odnosno „novih kulturalnih formi“, kao što su kompjuterske igre i virtuelni svetovi. Možda najvažniji aspekt navedene studije odnosi se na mapiranje i revalorizaciju kinematografskih konvencija u kontekstu „novih medija“, a što je autor, s jedne strane, aktuelizovao locirajući korene osnovnih elemenata novomedijskih objekata unutar modernih medija - koji su svoju klasičnu formu zadobili u principima montažne linije Henrija Forda<sup>60</sup> - odnosno razmatrajući razvojnu dinamiku virtuelnih svetova iz perspektive ključnog filmskog zahteva povodom permanentne ažuracije (filmskog) „realizma“ (Komoli). U tom smislu, pozivajući se na Komolijeva razmatranja funkcije filma - kao objektivne re-duplikacije realnog, s ciljem konstituisanja društvenog realnog – te pokazujući da je razvojna dinamika filma podređena zahtevima permanentnog procesa „zamene“ (autoporicanja), ogledajući se u poništavanju aktuelne „realnosti“ plasiranjem nove, „realnije“, pre svega u tehnološkom smislu - razvojnu dinamiku

---

<sup>60</sup> Postojanje diskretnih podataka, semplovanje, randomiziran pristup podacima, i multimedijalnost novih medija, locirani su kao principi koje je film po sebi već sadržavao, usled čega ga je Manovič i prepoznao kao oblik „primitivne“ baze podataka i prvi „multimedijalni uređaj“.

„novih medija“, Manovič je istražio kao kontinuirane faze „supstitucija“ u funkciji održanja *filma po sebi*. Kako je sam tim povodom u studiji istakao:

Iako je procesom digitalizacije klasičan film „razveden od svog materijalnog tela“, i smatra se istorijskog konteksta, upravo „kompjuter ispunjava obećanje filma kao vizuelnog Esperanta koji je preokupirao mnoge filmske stvaraoce i kritičare 20-tih godina prošlog veka, od Grifita do Vertova. Nakon čitavog stoleća od nastanka filma, kinematografski načini posmatranja sveta, strukturiranja vremena, pripovedanja i povezivanja iskustava postali su prošireni upravo kako bi postali osnovni način na koji kompjuterski korisnik pristupa i stupa u odnos sa svim kulturnim podacima. Na tom mestu, milioni kompjuterskih korisnika međusobno komuniciraju putem istog kompjuterskog interfejsa, i suprotno filmu, gde je većina „korisnika“ bila sposobna da „razume“ filmski jezik, ali ne i da ga „govori“ (pravi filmove) svi korisnici kompjutera mogu „govoriti“ jezikom interfejsa, i postati njegovi aktivni korisnici.“<sup>61</sup>

Analizirajući veštačke stvarnosti industrijskog doba kao tendenciju ka poistovećivanju tela s radom industrijske mašine (čiji najmanifestniji efekat je pokazao na primeru tendencije ka izjednačavanju tela s filmskom zvezdom, analogno tendencijama procesa industrijalizacije, odnosno zahteva masovne produkcije i standardizacije), a tendencije veštačkih stvarnosti kompjuterske ere kao tendencije ka izjednačavanju uma s kompjuterskim „umom“ (koja se ogleda u zahtevu *interaktivnosti*), možda najvažniji Manovičev zaključak ponuđen je kritičkom redefinicijom modernih određenja *interaktivnosti* (kao isključivo fizičke akcije), implicirajući funkcije i efekte psihološke akcije u kontekstu modernih medija (fotografije i filma) iz perspektive njihove analogne eksternalizacije u domenu fizičkog angažmana recipijenta/korisnika virtuelnih svetova. S tim u vezi, pokazujući da su moderno društvo okarakterisale upravo prakse *kretanja*, tj. mobilnosti (turizam, šoping, migracije i sl.) koje su na specifičan način oblikovale i pripremile novi vid percepcije i doživljaja stvarnosti, pojavu filmskog platna Manovič je istražio kao halucinantnu inovaciju, koja je publici omogućila da „putuje“ kroz različite prostore „bez napuštanja sedišta“, odnosno koja je „plaćena“ cenom institucionalizacije imobilnog gledališta, koje podrazumeva apsolutno fiksirano, fizički pasivno telo posmatrača, od kojeg se jedino očekuje da svoje oko identifikuje s „okom“ kamere. U tom smislu, otelotvorenje *mobilnog virtuelnog gaze-a* kao želje da se percepcija kombinuje s kretanjem kroz prostor Manovič je locirao upravo u kontekstu VR-a, kao fokusno struktuiranog oko aktivnosti kamere za eksploraciju, razmatrajući kompjuterske igre kao oblast kompjuterske kulture u kojoj je *filmski interfejs*, najagresivnije transformisan u *kulturalni interfejs*.

---

<sup>61</sup> Slobodno prevedeno prema: Manovich. Lev, *The Language of New Media*; izvor: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>, (1.07.2013.)

Prema upotrebljenoj studiji, sinematičnost kompjuterskih igara, odnosno njihova naklonost ka filmskoj esetici može se locirati već na primerima standarda za uvođenje narativa kao što su „raskošna otvaranja“, tzv. uvertire, ali i u samoj formi igre, koja se ostvaruje vezama između „korisničkog inputa“ i neinteraktivne filmske sekvence - narativa. Shodno tome, u kontekstu kreiranja i dizajna kompjuterskih igara Manovič je posebno istakao dominantnu primenu filmskih izražajnih sredstava, kao što su: ekspresivna upotreba kamere (ugao kamere, snimanja) i dubinske oštine, dramatično osvetljenje, ali i inkorporacija kontrola virtuelne kamere, koja je u kontekstu VR-a postala važna koliko i kontrola junakove/korisnikove akcije (omogućujući korisniku da doslovno postane „heroj“). U tom smislu, svet VR-a prema Manoviču tendenciozno je strukturiran tako da se, „baš kao u filmu“, korisniku predstavlja kao isečak u četvrtastom ramu, koji, „kao u filmu“, prikazuje samo jedan deo stvarnosti (omogućuje jedan definisani ugao posmatranja prostora (kadar, fokus)), i zbog čega je, „kao u filmu“, virtuelna kamera pokretna kako bi efikasno razotkrila različite delove virtuelnog prostora.<sup>62</sup> Pokazujući na taj način da su konvencije u pogledu navigacije i istraživanja *sajber-prostora* proizišle upravo iz filmskih konvencija (filmska arhitektura je projektovana za navigaciju i istraživanje kamerom), kao i da su analogne mogućnostima (filmske) pokretne kamere<sup>63</sup> (koja je sada identifikovana s ljudskim okom, ali i s pokretima tela) status gledaoca u kontekstu novih medija, Manovič je zaključno predložio kao status *operatora* uređaja za gledanje, čije komande za istraživanje i navigaciju su ekvivalentne snimanju, te izrazito potentne povodom *uranjanja* korisnika, sada doslovno smeštenog u digitalni prostor narativa, koji sam i kreira. Ustanovljavajući kontrole virtuelne kamere kao novinu, koja je u domenu interaktivnosti s mašinom (kompjuterom) okarakterisala sasvim novi odnos između *reprezentacije* (ekrana) i *tela* (*spektator* sada mora raditi, odnosno načiniti fizički potez da bi video, što sugerise da je telo sada aktivirano kao nikada pre), protokol ljudsko-kompjuterskog interfejsa Manovič je stoga ponudio kao protokol „totalne operativnosti“ i kontrole fizičke realnosti (prostora i vremena) u kontekstu totalnog poistovećenja tela i uma s radom mašine. Na tom mestu, kao zrelu formu interaktivnog narativa („totalnog filma“) koja ispunjava savršenu kombinaciju *percepcije* i *akcije* (filmskog narativa i kompjuterskog menija, posmatrača i učesnika/korisnika) autor je predložio vojnu simulaciju, dakle formu interaktivnog ekrana, koji subjekta upoznaje sa iluzionističkim svetom prikazujući ga, ali i zahtevajući akciju (ubiti neprijatelja, promeniti smer vozila, i sl.)

---

<sup>62</sup> Slobodno navedeno prema: Isto delo.

<sup>63</sup> Možda najuticajni kinematografski element koji je prema Manovičevim analizama uticao na izgled novog kulturalnog interfejsa jeste mobilna (pokretna) kamera, odnosno organizacija pristupa podacima koja je zasnovana na fetišizaciji potencijala i mobilnosti kamere.

Ukrštajući diskurse Manovičevih, Bodrijarovih i Viriliovih teza, može se zaključiti da se objekti njihovih ogleda susreću u istraživanju načina na koji medijska kultura menja i disciplinuje oko (pogled) i rad percepcije, čineći svet operativnim, analogno ritmu industrijske proizvodnje, pri čemu, ukidanju demarkacione linije između *subjekta* i *objekta* (kao karakteristici i tendenciji VR-a), Manovič i Bodrijar pristupaju kao *efektima* tehnologizacije (mašinizacije/automatizacije percepcije), dok se s druge strane, Virilio istim procesima bavi kao *uzrocima*, koje pronalazi u vojnom, odnosno ratnom poreklu. Tome u prilog, pokazujući kako je nakon prve nuklearne bombe u Hirošimi *scensko naoružanje zamenilo pravu operativnu scenu*, Viriliovi zaključci o ovoj temi implicirani su tezama o medijima, kao najmoćnijem („perceptivnom“) oružju savremenog sveta, te stoga tezama prema kojima se pitanje o *subjektu rata* (u kontekstu savremenog političkog protokola) svodi na pitanje o *subjektu percepcije*. U skladu s tim, istražujući procese mašinizacije/automatizacije percepcije, a pre svega *pogleda* i *viđenja*, Virilio neposredno uspostavljava diskurse o strategijama mašinizacije/automatizacije *moći*, razmatrajući njeno postojanje u formi *nevidljivog oružanog sistema jednog elektronskog rata čije mreže prekrivaju celu planetu*. Savremeni rat, Virilio na tom mestu izučava kao vizuelni, elektro-optički sukob snaga u kojem se raspodela moći vrši na platformi elektronskih senzora i sistema za daljinsko snimanje i projektovanje, i u tom smislu, njegova teza o *logistici percepcije* doprinosi razmišljanju o procesima *tehnologizacije* (percepcije) kao vidu *politizacije/supstitucije* doživljaja života (prostora, vremena, događaja) u funkciji totalnog upravljanja putem njegovog sintetičkog, odnosno virtuelnog identiteta.

Analogno tome, određujući kao imperativ VR-a ništa drugo do interakciju s kodom, odnosno sugerišući razmišljanju o *nestajanju* pogleda, scene, imaginarnog, eksteriornosti, i prizora, a pre svega, prostora i vremena, Bodrijar virtuelnu realnost vidi kao poslednju fazu simulacije u formi hiperrealnog sveta, operativnog i programiranog tako da više nema potrebe da bude istinit. U tom smislu, prema Bodrijarovim zapažanjima u kontekstu VR-a dolazi do apsolutnog prihvatanja *iluzije* kao *realnosti*, odnosno do prihvatanja apsurdna *totalne istine* kojoj nedostaje laž (jer ona više nema reference), te stoga do prihvatanja stanja „savršene realnosti“ koja je očito *fantomska realnost*. Kako autor tim povodom u svojim radovima izražava, u kontekstu tako shvaćene (integralne) „realnosti“, *subjekat* postaje savršeno realizovan kao *objekat*. Totalizacija realnog, koju na taj način predviđa Bodrijar, odnosi se na svet koji doslovno postaje ekran, i obratno, a iz čega proizilazi da se u kontekstu (re)medijatazije stvarnosti, kao vidu posredovanja iskustva života više ne može govoriti o

(o)gledanju, već o totalnom podudaranju, i konačnom ostvarivanju u *pojavi*. Analogno Manovičevim tumačenjima *totalnog filma*, Bodrijarove slutnje artikulirane su kontekstima *inteligencije zla*, čije posledice podrazumevaju totalno postajanje operativcem, u totalno operativnom svetu. Bodrijarom, Viriliovim i Manovičevim diskursom izraženo, radi se o protokolu sistemskog programiranja, koje automatski omogućuje sistemsko deprogramiranje; radi se o ratu „bez oružja“; „oružju bez odvratanja“; te stoga o totalnoj vlasti inteligencije zasnovane na „nultom stepenu mišljenja“. Sistem *integralne realnosti* (Bodrijar) stoga je sistem koji podrazumeva nemoguću razmenu bilo s čim, osim sa samim sobom, implicirajući (preventivni) „teror“ koji ukida svaki događaj, pretpostavljajući njegov početak, i kraj isključivo u „virtuelnoj realnosti“. Imperativ *nulte smrti*, koju tim povodom naslućuje Bodrijar, ogleda se u opsesivnosti „bezbednošću“, pod čijim okriljem se sve čini kao izgovor u odnosu na virtuelnu pretnju, te stoga u činjenici da sama *nemogućnost događaja* (ukinutog uvođenjem ideje o njenoj mogućnosti, kao što je npr. informacija o nuklearnom oružju) postaje *događaj po sebi*. Kako sam tim povodom objašnjava, ništa se ne može suprotstaviti proliferaciji „veštačke inteligencije“, koja je operativna na prvom mestu. Ona je proizvod programa koji je zasnovan na nekoliko serija operacija koje se ponavljaju, zahtevajući isključivo izvođenje – operativnost koja celokupno društvo pretvara u operatere:

„Mašine proizvode samo mašine. Tekstovi, slike filmovi, razgovori, programi kompjuterskog porekla, mašinski su proizvodi i takve su im karakteristike: veštački ekspanzirani, liftirani pomoću mašine, filmovi naključani specijanim efektima, tekstovi naključani dužinom, redundancijom, plodovi zlokobne volje mašine da funkcioniše po svaku cenu - to je njena strast – i fascinacije operatora tom neograničenom mogućnošću funkcionisanja. Otuda nepodnošljivost svakog tog nasilja i te pornografske seksualnosti koji su samo specijalni efekti nasilja i seksa, više ni fantazmi ljudskih bića – čisto mašinsko nasilje.“<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Žan Bodrijar, *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, Arhipelag, 2009, str. 57.

## FILMSKI OBJEKAT SMRTI

*Smrt nije objektivna sudbina, nego sastanak. Ona ne može izostati sa tog sastanka, jer ona je sama taj sastanak, to jest aluzivna konjukcija znakova i pravila koji čine igru. Smrt je samo nevini učesnik u igri i tu leži skrivena ironija ove pripovesti (...)*<sup>65</sup>

Kako je u prethodnom poglavlju pokazano, kritički pristupi procesima *tehnologizacije percepcije*, shvaćenim kao rada medijske kulture po sebi, okarakterisani su dominantno negativnim određenjima efekata društvenih progressa (nauke, kulture, tehnike, i sl.), a koje Virilio u svojim radovima označava odgovarajući pojmom *akcidensa*, shvaćenog kao „specifičnog slučaja“, koji bi svaka nauka trebalo da izabere, otkrije (kao sopstveni proizvod), i „epistemo-tehnički“ istražuje. Prema Viriliju, *akcidens* je za društvene nauke isto što i greh za ljudsku prirodu i on tim povodom ovaj pojam zaključuje kao izvestan odnos prema *objektu smrti*.<sup>66</sup> Uzimajući *smrt* (kao prekid, ili *akcidens*) za jednog od velikih organizatora društvene temporalnosti, koncept pokretnih slika (filma), kao medija koji tehnički počiva i satkan je od rezova (diskontinuiteta/prekida ili „smrti“), postavlja se prema ideji *života*, kao *kontinuiteta*, na izrazito polivalentan način za istraživanje. S tim u vezi, kritičke teorije filma pokazale su da kinematografski medij u tehničkom smislu primarno karakteriše pokretanje/„oživljavanje“ statičnih slika s ciljem simulacije *pokreta*, kao *života*, dok su s druge strane, regularnu praksu označavanja (objekta) života/smrti u domenu filmskog teksta (narativa) kontekstualizovale kao vid transcedentalne negacije njihovog prirodnog vida.

Povodom ove teme, u svom eseju *Filozofski ogledi o filmu i nekrofoliji (Amused to death?)*, dr Damir Smiljanić kao dva dominantna vida društvenog odnošenja prema smrti navodi *ignoranciju* i *fascinaciju*, objašnjavajući da prvi tip (ignorancija) vodi do potiskivanja tematizacije smrti i umiranja (ili barem do izvesne sublimacije kao indirektno tematizacije), dok drugi tip (fascinacija) može proizvesti sasvim suprotan efekat, manifestovan u vidu jačanje volje za konfrontacijom sa smrću (ili makar sa njenim slikama). Smiljanić na tom mestu upotrebljava Fromovo viđenje društvenih pretpostavki *nekrofilije* i u okviru tih pretpostavki analizira industrijalizaciju, birokratsku organizaciju i pojavu masovne kulture.

<sup>65</sup> Žan Bodrijar, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 2001, str. 88.

<sup>66</sup> *Verujem da je akcidens za društvene nauke ono što je greh za ljudsku prirodu. To je izvestan odnos prema smrti, to jest, otkriće, čak otkrovenje, identiteta objekta.* Nav. Prema: Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str. 39.

Prema navodima, From definiše *homo consumens*-a i *homo mechanics*-a kao dva „nova tipa čoveka“ koje je proizvelo moderno društvo objašnjavajući ih kao „osobe koje privlači sve mehaničke prirode, odnosno koje se odvrću od svega živog“ („*Homo mechanicus* na svakom koraku traži dugme koje valja aktivirati kako bi zadovoljio svoje seksualne i druge prohteve“). S tim u vezi, Smiljanić ističe da popularnost i ulogu ubijanja u zabavnim programima From navodi kao oblike nekrofilnih tendencija u kontekstu masovne kulture ustanovljavajući vezu između *fascinacije smrću* i *principa mehanizacije*. Fascinaciju smrću na tom mestu Smiljanić sagledava kao sredstvo najvišeg uzbuđenja pogodno za instrumentalizaciju povodom različitih političkih ciljeva (jačanje nacionalnih osećanja, rodnih podela isl.), i shodno tome, pozivajući se na Krakauerovu teoriju filma, zaključuje očigledni afinitet kad su u pitanju film i smrt.

„Sam čin izlaganja sugestiji filmskih slika je, da tako kažem, „uprogramiran“ – drugim rečima: gledalac je unapred „pripremljen“ za konfrontaciju sa njima, što znači da na koliko god brutalan način mu ove predočavale slike smrti i destrukcije, on već poseduje onaj senzibilitet (i u moralnom pogledu) koji sprečava zapadanje pod uticaj onih afekata koji bi, da tako kažem, poremetili njegov „sistem vrednosti.“<sup>67</sup>

Kako je filmska umetnost prema Smiljaniću više od ostalih *umetnost afekata*, izraz specifične fenomenologije filmske percepcije on je definisao kao *efekat koji pobuđuje afekat*, odnosno *afekat koji priželjkuje efekat*, preispitujući evidentnu popularnost (šok) efekata kojim obiluju scene ubijanja i nasilja u mnogim filmovima Fromovim pretpostavkama o fascinaciji gledaoca prema *mrtvom*. Tome u prilog, Smiljanić u eseju posebnu pažnju pridaje „funkciji fiksiranja pažnje usled konfrontacije sa nekom drugom stvarnošću“, objašnjavajući da prosečnim filmskim gledaocima, koji su do te mere navikli na scene ubijanja i uopšte nasilja da više ne pokazuju senzibilitet naspram prikazanog, ipak ne bi pripisao nekrofilno ponašanje, već svojevrsnu apatiju, odnosno ravnodušnost naspram teme smrti. U tom smislu, zaključujući da slike terora uopšte ne pogađaju gledaoce, odnosno da se posmatrači uopšte ne suočavaju sa onim što vide u smislu da ga preispituju, *već samo zabavljaju*, Smiljanić ističe da je važno imati u vidu da takav film gledaoce ipak (receptijski) neposredno konfrontira sa slikama smrti, te da „nezavisno od toga da li sam daje interpretaciju smrti, umiranja i ubijanja, koja može biti vrlo tendenciozna i zloupotrebijiva u ideološke svrhe – ako već i sama nije

---

<sup>67</sup> STVAR 1, Časopis za teorijske prakse, Klub studenata filozofije GERUSIJA, Novi Sad, Godina 1, br.1/2009., str. 76.

izraz te ideologije – film iznosi na videlo faktičnost smrti, njenu prisutnost, koja se ne može u potpunosti potisnuti, naprotiv koju valja jasno dovesti do svesti“.<sup>68</sup>

Kako je o istom problemu u knjizi *Film i nasilje* istakao dr Ljubomir Maširević, fenomen filmskog nasilja (kao eksplicitne forme kulturalnog operisanja s temom *smrti*) posebno je karakterističan za američku kinematografiju, i specifično holivudske filmove koji sadrže najviše ultranasilnih scena i o kojima se stoga može govoriti kao o uzoru povodom razvoja, stilizacije i estetizacije sveukupnog filmskog nasilja. Kako je primarno interesovanje Maširevićeve studije usmereno ka fenomenološkim aspektima navedenog problema, popularnosti, funkcijama i efektu nasilnih filmova na društvo, autor je pristupio kritičkim tumačenjem konteksta *moralne panike* (teorijskog okvira koji se koristi u sociologiji kolektivnog ponašanja, društvene devijantnosti i sociologiji medija), odnosno gledištima koja se suprotstavljaju *moralističkim stavovima*, ipak uzimajući ih za bitne društvene faktore i okolnosti koje su odigrale ključnu ulogu u estetskom oblikovanju nasilja na filmu. Shodno tome, pozivajući se na mišljenja američkog historičara Roberta Sklara<sup>69</sup>, Maširević je u studiji posebno ukazao na dalekosežne posledice *cenzure*, referišući na ulogu i razloge za uspostavljanje akta zvanog *Produkcioni kod*, koji je prema navedenom autoru uticao na stvaranje *glamuroznog, privlačnog, mitskog sveta* zlatnog doba holivudske filmske produkcije (1930-ih), odnosno čiji pad je, recipročno, odigrao ključnu ulogu u odnosu na uspon ultranasilnog filma u Holivudu.<sup>70</sup>

Tim povodom, pojmu *nasilja* u kontekstu filma Maširević je pristupio dvoznačno, razmatrajući *nasilje* kao nerazdvojivu komponentu kinematografije po sebi, ali i ukazujući na višestruke povode za njegovo prikazivanje, te određujući stil, formu i tip *nasilja* kao determinišuće faktore u kontekstu filmske žanrovske klasifikacije. Kako je sam to u studiji obrazložio:

---

<sup>68</sup> Isto delo. str.78.

<sup>69</sup> Robert Anthony Sklar (1936 –2011) američki historičar, specijalizovan za istoriju filma. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Sklar](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Sklar), (2.5.2016.)

<sup>70</sup> Kao najčešće cenzurisane oblike nasilnog sadržaja iz perioda klasičnog Holivuda Maširević navodi: eksplicitno prikazivanje pištolja u rukama mafijaša, pogotovo ako je pištolj direktno uperen u kameru, tako da je gledalac mogao da ga vidi kao uperen ka njemu; uperen ili prislonjen pištolj na nekog od junaka iz filma; korišćenje automatskog oružja, pogotovo od strane mafijaša; ubijanje policajaca ili uopšte pucanje na policiju; upotreba hladnog oružja u tučama ili ubijanjima; nasnimavanje zvuka tuče, prodiranje noža kroz ljudsko telo i drugih zvukova koji opisuju nasilje; maltretiranje ljudi i životinja toplim i usijanim predmetima, kao i ubijanje na električnoj stolici; sve forme psihičkog nasilja; sve scene u kojima se opisuje kako žrtva pati i koje prikazuju sadizam i mazohizam junaka filma; scene koje opisuju kriminal ili se u njima na bilo koji način vidi kriminalna radnja; ubijanje dece i žena bilo je najstrože zabranjeno prikazati. (Nav. prema: Ljubomir Maširević, *Film i nasilje*, Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”, Zrenjanin, 2008, str. 62.)



„Kod ranih teoretičara filma javlja se shvatanje o kameri kao instrumentu nasilja. Prema ovom shvatanju, film predstavlja inherentno nasilan medij sa nasilnim uticajem na publiku, baš zbog ovog dejstva kamere. Interesantno je da ideja da fotografija može biti nasilna nije nastala sa pronalaskom fotografije, već sa filmom, čija pojava je u koincidenciji sa pojavom modernosti. Fotografija je postojala jedno vreme pre filma, a o njenoj nasilnosti sve do pojave pokretne fotografije nije bilo reči. Niko tako vatreno nije verovao u kapacitete filma da stvori zlo kao Dejvid Grifit (David W. Griffith), a njegovi filmovi su svesno demonstrirali ovu zastrašujuću moć medija. Zbog nenaviknutosti publike na novi medij, prvi krupni planovi lica u Grifitovim filmovima izazivali su strah kod gledalaca. Ovo ga je navelo na pomisao da su nasilje i šok imanentni filmskoj tehnici. Film *Rađanje jedne nacije/ The Birth of a Nation* (1915, David W. Griffith) prikazuje nastajanje američke nacije u krvi, u šta je on nepokoleblivo verovao. Na isti način nastaje i kinematografija. U njegovoj viziji, filmovi imaju neodoljivu potrebu za nasiljem, isto kao i ljudi. Nasilje je sastavni deo prirode filma, kao što je sastavni deo ljudske prirode. Sergej Ejzenštajn (Sergei Eisenstein) je insistirao na tome da montaža ima nasilan uticaj i zalagao se za novu vrstu filma koja će iskoristiti nasilne kapacitete medija u ostvarivanju efekta na gledaoce. Ova osobenost nasilnosti je činila montažu osnovom filma kao medija. Ejzenštajn je, dalje, verovao da svaka sličica filma ima krvi sveta na njoj, zbog nasilnog akta kamere kojim ona seče delove stvarnosti iz njihovog prirodnog mesta. Ideja da je kamera instrument nasilja javlja se i kasnije kod nekih savremenijih autora. Andrej Bazen je tvrdio da ako film predstavlja mrtvu sliku sveta, kamera mora biti ta koja ubija svet. (...) U filmovima se nasilje javlja bez sumnje i ako je kamera pištolj, onda je reditelj revolveraš koji je kontroliše i povlači okidač. Nemoguće je zamisliti kinematografiju bez reprezentacije nasilja i ljudske seksualnosti.“<sup>71</sup>

U tom smislu, *nasilje* prema Mašireviću može biti ustanovljeno u svakom filmu, ali postoje žanrovi (kao što su gangsterski, horor, vestern, ratni i akcioni) koji se ne mogu snimiti bez eksplicitnog prikazivanja nasilnih sadržaja, kao i filmovi koji ne zahtevaju neposredan prikaz nasilja da bi se radnja filma doživela kao nasilna. Navedena činjenica je prema autoru od velike važnosti u istraživanju, jer se celokupna problematika nasilja u filmu može izložiti prema tome kako ga neki žanr reprezentuje, podrazumevajući da nema jedinstvenog poimanja nasilja na filmu, odnosno da ga svaki žanr prikazuje u drugačijem svetlu. Na tom mestu, opšte socio-političke funkcije nasilja u kontekstu različitih žanrova holivudskog filma Maširević je primarno povezo sa funkcijama povodom konstruisanja „muškosti“ glavnih likova filma, zapažajući tim povodom da nijedan žanr „muškost“ ne preispituje tako uporno kao vestern. Kako je autor tom prilikom istakao, biti muškarac u vestern žanru, znači imati karakteristično muško telo i odgovarajuće veštine koje samo muškarci znaju (kao što su jahanje konja, snalaženje u pustinji i baratanje oružjem), a iz čega proizilazi da je nasilje u vestern filmu pre svega sredstvo kojim je muškarac podstaknut da pokaže svoju muškost, skrećući gledaocu pažnju na sebe, kao na individuu, koja je sposobna da savlada životne prepreke. U tom smislu, nasilje vesterna prema Mašireviću dominantno je skoncentrisano oko tela (junaka filma), koje

---

<sup>71</sup> Isto delo. str. 38-39.

je u ovom žanru jednako slavljeno i sakaćeno, zapažajući ipak da odlika „muškosti“ u ovom filmu nije samo muška (fizička) figura, već i psihološka snaga junaka:

„Samokontrola i strpljenje koje pokazuju junaci vestern filmova, dok je njihovo telo na mukama, jeste još jedna odlika muškosti, na psihološkom nivou, koja razlikuje pojam idealnog muškarca u vestern filmu od njegove biološke pojave. Muškarac se u ovom žanru dokazuje figurom, psihološkom snagom i veštinom. Vestern filmovi počinju sa širokim kadrom u kome se u centru može videti figura muškarca, i sve u ovom žanru, pa i nasilje, kreće od tela junaka.“<sup>72</sup>

S druge strane, razmatrajući fenomen ratnog filma, funkcije nasilja u kontekstu istoimenog žanra Maširević je preispitao razmatrajući njegovu podložnost političkim manipulacijama, odnosno pritiscima i zahtevima vladajućih struktura povodom aktuelnog tumačenja istorijskih događaja. Na tom mestu, povodom sveukupne razvojne dinamike nasilja na filmu, Maširević je u studiji posebno naglasio značaj Prvog i Drugog svetskog rata, ističući da je nasilje filmova o Drugom svetskom ratu nadmašilo sve ostale nasilne žanrove, a što je uzrokovano kako samim motivom rata, kao eskalacije nasilja, tako i zahtevima američke politike za propagandom, povodom koje autor posebno ističe ulogu Holivuda<sup>73</sup>:

„Nasilje ratnog filma, pogotovo američkog, veoma često daje idelošku potporu društveno-političkom sistemu. Prikazujući trenutne ili potencijalne američke neprijatelje kao surove i bezobzirne, on veoma često pravda intervenciju i nasilje američke vojske. Ovaj žanr je uglavnom pod pritiskom konzervativnih snaga jednog društva i govori o mitskim stradanjima i poredama jednog naroda. Nasilje ovog žanra jeste najbezličnije, jer ovi filmovi sadrže mnogo junaka koji ginu, a za koje publika nije uspela da se veže. Bezličnost nasilja ratnog filma uticala je na to da ratni film ima najmanje problema sa cenzurom.“<sup>74</sup>

U tom smislu, gangsterski film je prema Maširevićevom mišljenju posebno zanimljiv žanr jer se postavlja kao „opasan“ po opšti moral. Kako u njemu nema konačne pobeđe pozitivnih junaka, već prikaza nasilja i stradanja onih koji su izvan legalnih tokova društvenog sistema, kritički osvrt na ovaj žanr je prema navedenim tumačenjima sugerisan političkim implikacijama povodom likova (gangster) koji predstavljaju metaforu za

---

<sup>72</sup> Isto delo. str. 42-43.

<sup>73</sup> Kako je Maširević u studiji pokazao, ratni žanr razvijan tokom Drugog svetskog rata bio je vitalni deo američke (holivudske) ratne propagande, kojom se pred građanstvom moralno pravdalo učešće Sjedinjenih Država u ratu sa Nemačkom i Japanom. „Nasilje u ratnom filmu je bilo mnogo eksplicitnije i brutalnije i tolerisalo se u meri u kojoj u gangsterskom filmu nije moglo ni da se zamisli. Ovim odnosom prema filmskom nasilju, gde se kontekst i moralna ispravnost pretpostavlja brutalnosti nasilja, neminovno je došlo do žanrovske neujednačenosti u slobodi reprezentacije nasilja. Ratni film je oduvek bio čist primer bezličnog nasilja, koje je po mišljenju cenzora bilo prihvatljivo za sve kategorije publike.“ U tom smislu, Maširević je istakao da gangsterskim junacima, koji žive na margini i koji su daleko od regularnih kanala društvene pokretljivosti, upotreba nasilja predstavlja jedini izbor da učine pomak na društvenoj lestvici i svoj život učine lagodnijim, te da je stoga nasilje, kao osnova ovog žanra, u funkciji kritičkog preispitivanja društva. (Isto delo. str. 66, 44.)

<sup>74</sup> Isto delo. str. 42-43.

odmetnike, odbegle od kapitalističkog privrednog izrabljivanja, a ceo žanr, *parodiju američkog sna*. Ozloglašenost ovog žanra, kako autor zapaža, stoga ne potiče direktno od njegove reprezentacije nasilja, kojeg, u tom smislu, ima znatno više u „politički korektnom“ ratnom žanru, već je problem s reprezentacijom nasilja u gangsterskom filmu „iskrsao“ upravo u činjenici „nekorektnosti“, odnosno u činjenici da taj film prikazuje uspeh i bogaćenje ljudi koji su izašli iz kapitalističke privrede i ugled stekli na društveno neprihvatljiv način. S tim u vezi, funkcije nasilja u horor filmu prema istom autoru reflektuju na tradiciju operisanja s čovekovim unutrašnjim strahovima i iracionalnošću, ističući da je ovaj tip nasilja produciran s namerom da proizvede strah i šok kod publike. Horor žanr, kako autor na tom mestu ističe, operiše s čovekovim najmračnijim fantazijama, i u središtu njegove radnje nalaze se tabui, ludilo, kanibalizam, opsesije, smrt, oživljavanje mrtvih, kontakti sa onostranim i ostale stvari „koje zastrašuju“. Shodno tome, horor film prema navedenim istraživanjima „dočarava moćni društveni kolektiv i njegove morbidne predrasude, osvetljavajući psihološke i društvene mehanizme skoro do tačke objašnjenja, da bi ih sve potro mračnim mistifikacijama“.<sup>75</sup>

Analogno tumačenjima funkcije *nasilja* kao vida tematizacije *smrti* u filmskom tekstu, kao jednakovredan aspekt za analizu nameću se i funkcije različitih (žanrovskih) koncepata heroja, shvaćenih kao personifikacija binarnih etika (pravde/neppravde, dobra/zla, i sl.) koje prema mnogim savremenim autorima egzistiraju u (melodramskoj) strukturi klasičnog (holivudskog) narativa. Kao posebno zanimljiv primer tome u prilog nametnuo se film *Čin ubistva (The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, 2012.)*, ostvarenje u kojem je element filmskog nasilja autorefleksivno tertiran, kako sa aspekta uticaja na gledaoce, tako i sa aspekta moći filma, kao razvijenog informacionog sistema.

Radi se o nagrađivanom dokumentarcu koji prati priču o indonežanskim državnim islednicima sa statusom nacionalnih heroja koji „ponosno glume sami sebe u reinterpretaciji političkih ubistava iz 1960-ih“:

„Nakon vojnog puča u Indoneziji 1965. godine, Anvar i njegova družina su dobili unapređenje: od bioskopskih tapkaroša do vođa odreda smrti. Pomogli su vojsci da ubije više od million komunista, Kineza i intelektualaca za manje od godinu dana. Kao islednik i egzekutor jednog od najozloglašnijih

---

<sup>75</sup> Isto delo. str. 44.

odreda, Anvar je ubio na hiljade ljudi sopstvenim rukama. Danas on uživa poštovanje kao osnivač desničarske paramilitarne organizacije koja je nastala iz odreda smrti.<sup>76</sup>

Izazivajući „Anvara i njegove prijatelje da urade igrane scene o svom iskustvu ubijanja, adaptirajući ih u svojim omiljenim filmskim žanrovima – gangsterski, vestern, mjuzikl (oni pišu scenario, glume sami sebe, pa čak i svoje žrtve)<sup>77</sup>, autor filma pokrenuo je kompleksne narative o relacijama između filma, traume i memorije. U tom smislu, pored evidentne tematike centralnog narativa, koji se odnosi na najavljenju priču o „činu ubistva“, film *The Act of Killing* odlikuje tendenciozna problematizacija funkcije i efekata (holivudske) filmske tradicije, te aktuelizacija uloge filma kao *socijalne mašine* aktivno involvirane u procese i raspodele moći produkcijom društvenih slika. Shodno tome, *The Act of Killing* nastupa brutalno, i pleni svojom indeksnom prirodom („istinitošću“), te obećano autentičnim odnosom prema zabeleženoj „stvarnosti“, prikazujući „istine“ priče i pripovedače, autore, aktere tih priča podvrgavajući ih rigoroznom procesu rekonstrukcija, kao u pozorištu. Scene u ovom filmu su bizarne i šokantne nudeći zastrašujuće, gole činjenice preko ekrana, te suočavajući publiku s „nastranim“, fundamentalističko-ideološkim kontekstima identifikacije. Autoritet dokumentarnosti u ovom filmu stoga je u funkciji suverenog efekta realnosti, ipak reprezentujući se kroz autorefleksivnost i autokritiku, odnosno afirmišući svoju „realističnost“ postupkom aluzivne autodemistifikacije filmskog mehanizma i njegove sociopolitičke moći. Tim povodom, definišući svoj film kao „dokumentarac o imaginaciji“ i načinima na koje fikcija može biti upotrebljena za „iskopavanje istine“, ali takođe i kao pomoć ljudima da je izbegnu, može se reći da je autorova artikulacija etičkih i političkih pitanja uključenih u stvaranje<sup>78</sup> ovog moćnog „dokumentarnog“ dela, istovremeno i svojevrсна autoafirmacija moći filma, kao ekrana (aparata) *fantazije* u funkciji *ideologije*.

Istražujući refleksije između stereotipičnih filmskih reprezentacija i njihovih analogija prema događajima koji se dešavaju u stvarnosti, zanimljiva gledišta o toj temi izneo je autor, Timoti Marej (Timothy Murray) u studiji *Like a film (ideological fantasy on screen camera and canvas)*, evocirajući već naslovnom frazom („Like a film“) relacije između a/efektivnih aspekata filmskih imaginarnih scenarija, kao skriptova (traumatičnih) događaja, odnosno sugerišući mišljenju o filmu, kao obliku „nadrealnog iskustva kulturalne fantazije“ koja pretpostavlja šok i uzbuđenje, dakle nevericu, kao najvitalniji oblik verovanja.

---

<sup>76</sup> Preuzeto iz najave za film sa internet stranice: <https://www.facebook.com/events/380285282071734/>, (20.9.2013.)

<sup>77</sup> Isto mesto.

<sup>78</sup> Izvor: <http://www.walkerart.org/calendar/2013/master-class-joshua-oppenheimer>, (20.9.2013.)

Razotkrivajući na taj način afirmišuće aspekte (filmske) fantazije u odnosu na stvarnost, Marej je studiji ponudio Žižekovu rekonfiguraciju *ideologije*, kao udvostručenog fantazmatskog ekrana zadovoljstva u iluziji i fetišističkoj prezervaciji ostataka trauma („Sublimni objekat ideologije“). Kako je Žižek u svom radu to obrazložio, ideologija nije neka snovita iluzija koju gradimo kako bismo izbegli neizdrživu stvarnost, već fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška „realnosti“ strukturirajući efektivne društvene odnose, i maskirajući neizdrživu, realnu, nemoguću jezgru. „Uloga ideologije stoga nije da nam ponudi točku bjega iz naše realnosti, već da nam ponudi samu društvenu realnost kao bijeg od neke traumatične, realne jezgre.“<sup>79</sup> Shodno tome, Marejeva upotreba i interpretacija Žižekovog pojma *ideologije*, kao kompleksa *fantazije-konstrukcije po sebi (ideološke fantazme)*, sugerisana je razmatranjem eskapističke, snolike, fantastične, ali i životolike pojavnosti filma, u funkciji realnog efekta, tretirajući „imaterijalno verovanje“, kao materijalizovanu društvenu aktivnost.

Implicirajući proces *ideološke interpelacije* u kontekstu filmskog receptivnog iskustva kao proces pogrešnog prepoznavanja, zablude/iluzije, koja je kao takva neizbežni konstituent strukturalnog mehanizma (ideologije) koji proizvodi subjekta (Žižek)<sup>80</sup>, odnose moći u spektaklima Marej je definisao efektima strukturalnih relacija između političkog identiteta *subjekta* i *hibrida virtuelnih figura identifikacije* (kao što su ekrani filma, umetnost, vizuelna teorija), to jest, efektima interpelacije s filmom kao fantazijom, kao iluzijom po sebi. U tom smislu, kao ključni predmet autorovog interesovanja nametnula se *imaterijalna tehnologija umetničkih eksperimenata* (iliti imaterijalna tehnologija *ekrana* kao *Drugog*) i njena funkcija u domenu kulturalne samo-izgradnje, pretpostavljajući kao jedini, i samim tim najvažniji ishod medijatizovanog iskustva, *dis-identifikaciju* subjekta. Potencirajući na taj način *virtuelnost identifikacije po sebi*, filmski medij (kao referentni objekat interpelacije, odnosno identifikacije) autor je ponudio kao *stvar, robu, aparatus*, tretirajući sve društvene odnose kao refleksije odnosa na ekranu, ili možda bolje reći „sa ekranom“.

Shodno svemu rečenom, sagledavajući popularnost nasilnih sadržaja na filmu (Maširević), iz aspekta tematizacije *smrti*, kao vrhovne fikcije/fantazije, koja ima apsolutnu

---

<sup>79</sup> Nav prema: Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkizin, Zagreb, 2002., str. 71.

<sup>80</sup> *Nije stvar u tome da moramo raskrinkati strukturalni mehanizam koji stvarno proizvodi efekt subjekta kao ideološku pogrešnu spoznaju nego istodobno moramo u potpunosti tu pogrešnu spoznaju priznati kao neizbježnu – to jest, moramo prihvatiti stanovitu zabludu kao uvjet našeg povijesnog djelovanja, kao uvjet preuzimanja uloge subjekta povijesnog procesa.* (Nav. prema: Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Arkizin, Zagreb, 2002., str. 15.)

moć u odnosu na „sinhronizaciju internacionalnog javnog osećanja“ (Virilio Bodrijar), ali i *smrti*, kao „traumatičnog jezgra“, to jest, „izvorne traume“ koja se opire simbolizaciji, totalizaciji, simboličkoj integraciji (Žižek), filmski čin *ubistva* nameće se kao kompleksan narativni agens čija značenja upućuju na latentne sadržaje kompenzacijskih uloga, odnosa i efekata čitave tradicije *prikazivanja*, kao aktivnog vida praktikovanja i konstituisanja *smrti* kao vrhunske *ideološke-fantazme*. Razmatrajući Frojdovo poimanje „nagona smrti“, kao pojma „koji naznačuje da je ljudski psihički mehanizam podređen slijepom automatizmu ponavljanja s onu stranu portage za ugodom“,<sup>81</sup> tome u prilog Žižek je celokupnu kulturu ponudio u funkciji kultivisanja *antagonizma* uzrokovanog *smrću*, kao „neuravnoteženom, traumatskom jezgrom“. Kako je sam u *Sublimnom objektu ideologije* to obrazložio:

„Cijela ‘kultura’ je na neki način reakcijska tvorba, pokušaj da se ograniči, kanalizira – *kultivira* – ta neuravnotežena, traumatska jezgra, taj radikalni antagonizam kroz koji čovek reže svoju pupčanu vrpцу s prirodom, sa životinjskom homeostazom. Ne radi se o tome da cilj više nije dokinuti taj nagonski antagonizam, nego je upravo težnja da ga se dokine izvor totalitarne opasnosti: najveća masovna ubojstva i holokauste uvijek se provodilo u ime čovjeka kao skladnog bića, u ime Novog Čovjeka bez antagonističkih napetosti.“<sup>82</sup>

Razmatrajući navedenu temu iz perspektive značenja, vrednosti i funkcije „medijske smrti“, izraelski teoretičar Boaz Hagin (Boaz Hagin), u tezi *Mortal Frames (Death and its meanings in film)*, filmu je pristupio kao moćnoj diskurzivnoj praksi koja *objekat smrti* konstituiše posredovanjem i označavanjem na isti način (i sa istim ciljem) kao što to čine religija i nacija, aktuelizujući tezu o *smrti kao tabuu dvadesetog veka* ambivalentnim značenjima kontinuiranog razvoja njene imaginacije/reprezentacije kroz popularne tekstove u vizuelnoj kulturi. Primjenjujući metodu „historizacije“, Haginova studija okupila je brojne mislioce koji su različitim diskursima istraživali fenomenologiju reprezentacije/recepcije smrti, i stoga nudi opsežnu argumentaciju za razumevanje važnosti i funkcije njenog „diskurzivnog objekta“. U tom smislu, širi fokus Haginove analize usmeren je na ulogu *smrti* u (zapadnoj) kulturi, istražujući političke relacije između društvenog odnosa prema smrti, i ideologije društvenog uređenja, zakona, morala, identiteta, dok je u užem smislu, njegova rasprava ponudila pretpostavku o medijskim oblicima zastupanja/posredovanja/označavanja, kao vida destrukcije/negiranja/odbacivanja *smrti* u kulturi.

---

<sup>81</sup> Isto delo. str.18.

<sup>82</sup> Isto mesto.

Prema rezultatima Haginove „delimične arheologije smrti“ (izvedene analizom postojećih diskursa o smrti kao konstitutivnih praksi formiranja njenog objekta u različitim periodima i okolnostima), vrednost *objekta smrti* oduvek je počivala u mreži odnosa s drugim predmetima i disciplinama, i u tom smislu, Haginova argumentacija doprinosi razmišljanju da se *smrt* oduvek istraživala i označavala *jer označava nešto drugo, prevazilazeći sebe, zahtevajući da bude istražena zbog razumevanja drugih važnih oblasti ljudskog iskustva*.<sup>83</sup> S tim u vezi, locirajući opsesiju temom *smrti* u domenu vizuelne kulture Haginova studija pokazala je da samo prikazivanje smrti nije nikada bilo problematično zbog neprijatnog ili uznemirujućeg sadržaja po sebi, već isključivo zbog onoga što ono označava/definiše/uređuje svojim diskursom, te da je prikazivanje *mrtvog* ili *umirućeg tela* oduvek bila instrumentalizacija objekta (smrti) koji je čak i u svom „golom obliku“ u režimu biopolitike (Agamben). Uzimajući konstituišuće svojstvo *diskurzivnog objekta smrti* kao ključnu odrednicu u odnosu na smer istraživanja, eksploataciju ove teme u domenu popularnog diskursa (sadržaja koji su na različite načine senzacionalisali smrt, od gladijatorskih igara, panorama i diorama (koje su svoju punu primenu pronašle upravo kao popularni sajтови za opservaciju smrti reprezentovane temama kao što su istorijske bitke, raspeća, i sl.) preko otvorenih poseta pariskim mrtvačnicama, praksi fotografisanja mrtvih, praksi ratne fotografije, i naročito filma), Hagin je zaključio kao najvitalniju praksu ideologije.

Invanzivna da istraži značenje i funkciju ovog fenomena iz aspekata različitih društvenih okolnosti, pitanja koja je Haginova studija pokrenula sugerisana su komparativnom istragom odnosa prema smrti u stvarnosti i na filmu, pretpostavljajući praksu njenog označavanja kao svrsishodnog dodavanja smisla „praznom mestu“. S tim u vezi, problemska situacija kojom se autor u studiji dotakao „temelja zapadne kulture“ duhovito je eksplicirana pitanjem: kako smrt *lošeg* može biti značajna kad je *dobar* takođe smrtnan? (*how the death of the bad guy could be meaningful when the good guy is also mortal?*), i definisana zaključkom da je anticipacija smrti, a ne *smrt po sebi*, bolno, odnosno „prazno“ mesto. U tom smislu, važnost Haginove teze primarno je iskazana iz perspektive funkcije (filmske) označiteljske (reprezentacijske) prakse kao najvitalnijeg efekta moći, odnosno iz perspektive funkcije i efekata (filmske) reprezentacije kao institucionalizacije *objekta smrti* u odnosu na definisanje/institucionalizaciju *objekta života*, kao postojanja u najčistijem biološkom vidu.

---

<sup>83</sup> Kako je u studiji pokazano, različite naučne discipline (kao što su evolucija, patologija, mikrobiologija, statistika) *objekat smrti* uvek su predstavljale kao *objekat tajne*, odnosno kao *ono što treba da bude ispitano/gledano/istraženo* jer čuva tajnu ljudskog života, evolucije, mehaničkog tumačenja živog tela, i *zdravlja*, te u specifičnom smislu, i u izvesnoj meri, „zamenjuje Boga“, ili kao *ono što uvek izmiče iz vida*, klizi van diskurzivnih polja, zamagljujući granice tradicionalne dihotomije.

Tezu o *negiranju smrti* kao ključno mesto analize, Hagin je isprva suočio s Frojdom razmatranjima modernih stavova prema smrti, iznetim u eseju „Thoughts for the Times on War and Death“ (1915) (kao i u kasnijem „Beyond the Pleasure Principal“), uvodeći kompleksnu i komplikovanu pretpostavku prema kojoj se „praktikovanje smrti“ u kulturi tumači kao zadovoljenje podsvesnog nagona za ubijanjem, ili preživljavanjem. Pokazujući da Frojdova gledišta ne ukazuju na negiranje, već izbegavanje i potiskivanje svesne misli o traumi smrti (koja je moguća isključivo kao svedočena od spolja, ili kao prestanak postojanja, pri čemu prva opcija - svedočenje sopstvene smrti - zahteva da čovek i dalje bude prisutan, samim tim ne baš mrtav), prvi zaključak Haginove studije definisan je tvrdnjom prema kojoj nije *svest* ta koja negira smrt, već *nesvesno*, koje je uvereno u besmrtnost, i stoga svoje negiranje nadoknađuje saznavanjem i priželjkivanjem *smrti drugih*:

„U nesvesnom „mi se svakog dana i svakog sata oslobađamo od svakoga ko nam stoji na putu , [... zaista,] naše nesvesno će ubiti čak i za sitnicu .“ Ako nam je suditi prema želji našeg nesvesnog , ističe Frojd , mi smo onda svi „banda ubica.“ Frojdov zaključak može se upotrebiti za objašnjenje prisustva smrti u pokretnim slikama. Frojd sam sugerise da bi svet fikcije mogao biti kompenzacija za smrt koja je isključena iz života: „Mi umiremo s herojem s kojim smo se identifikovali; ali ga ipak preživljavamo, i spremni smo da ponovo umremo, podjednako bezbedno, sa drugim junakom“.<sup>84</sup>

U tom smislu, baveći se *efektom filma* kao sintetičkog sveta u kojem publika, svakako, zna da učestvuje, ali ga ipak prozivljava sa senzacijama ekvivalentnim pravom svetu, Haginova studija pokazala je da *smrt* u klasičnim filmskim narativima ima značenje upravo zato što nije prava, već „kobajagi“, odnosno da upravo i samo takva („lažna“) „smrt“ ima moć da uspostavi/definiše i promeni društveno razumevanje *živih* povodom onoga što jeste, ili nije smrt. Shodno tome, uvodeći već na početku studije protivrečnosti između istorijskih, psiholoških, i socioloških teza o „poricanju“ smrti u kontekstu njene filmske produkcije, navedenoj temi autor je pristupio kritičkim razmatranjem afirmisanog smisla „lažne smrti“, iskazanog pitanjem: „šta bi to morali da pretpostavimo kako bi tvrdili da filmska smrt nije zaista smrt , i ako znamo smrt , u kom smislu možemo reći da ju je film „demantovao“?“<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Slobodno prevedeno prema: <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>, (6.7.2015.) (“In the unconscious “we daily and hourly get rid of anyone who stands in our way, [... indeed,] our unconscious will murder even for trifles.”<sup>240</sup> If we are to be judged by the wishes of our unconscious, decrees Freud, we are all “a gang of murderers.”<sup>241</sup> Freud’s account could in fact be utilized to explain the presence of death in moving pictures. Freud himself suggests that the world of fiction could be a compensation for the death which has been excluded from life: “[w]e die with the hero with whom we have identified ourselves; yet we survive him, and are ready to die again just as safely with another hero.”)

<sup>85</sup> Slobodan prevod; Isto delo. (What must we assume in order to claim that cinematic representations of death are not “really” death? And if we do know about death, then in what sense can we say that it is “denied”?)



Tome u prilog, pozivajući se na Metzova (Christian Metz)<sup>86</sup> tumačenja „ekstrakinematografske“ dimenzije filmske „smrti“, autor je uspostavio strukturalističke kontekste povodom relacije između *smrti* i *jezika* (pokazujući kako film kao medij analogno jeziku operiše neprisustvima, odsustvima, ilti neživim objektima/simulacijama kao znacima), reflektujući na rezultate francuske, marksističko-psihoanalitičke misli o filmu (70-tih godina) povodom analize kompleksnijih problema *lažnog verovanja*, *voajerizma*, i *moćnog objektivizacijskog geja* (gaze), u kontekstu uspostavljanja dihotomije subjekat-objekat.

Kako bi temeljnije istražio tip, značenje, i efekat susreta s filmskim objektom smrti, autor je analizi ponudio Sartrova razmatranja entiteta *Drugog* u kontekstu intersubjektivnog odnosa sa osećanjem *nelagodnosti* subjekta prilikom susreta sa sopsstvenom objektivizacijom. Prema upotrebljenim tumačenjima, Sartr ovaj susret analira kao susret u kojem *Ja*, kao svest o tome da sam postao objekat pogleda *Drugog*, razvijam eksplicitnu relaciju prema svojoj reakciji (kao što su strah i sramota npr.) na taj pogled. Prisustvo *Drugog* koje se razotkriva *meni* kroz takva subjektivna osećanja nelagode, prema Sartru pogađaju subjekta, ali, kako Hagin u nastavku navodi, *Drugi* može biti alternativno doživljen od strane *mene* kao (moj) objekat, odnosno kao svaki drugi objekat u svetu u kojem sam *Ja* subjekat. Samo „mrtvi“, kako Hagin navodi Sartra, mogu biti objekti bez da ikada postanu subjekti, jer oni nisu u stanju da gledaju subjekta i daju mu osećaj nelagodnosti zbog objektivizacije od strane *Drugog*.<sup>87</sup> U tom smislu, Haginove interpretacije Sartrovih tumačenja deluju sugestivno u odnosu na uvođenje treće kategorije - *Umirućeg Drugog* (*The dying Other*) - definisane kao tranzicije između prve dve kategorije – *živog Drugog, kao subjekta čiji sam ja objekat*, i *mrtvog Drugog, kao objekta čiji sam ja subjekt*.

Pitanja koja je Hagin na taj način nagovestio provociraju dublja čitanja i aktuelizaciju još složenijih odnosa između (filmskih) karaktera - *živih, mrtvih, i umirućih* - implicirajući njihove uloge i relacije u odnosu na gledaoca filma, a na osnovu čega bi se mogla zaključiti i svojevrsna anticipacija same filmske recepcije kao susreta sa *ekranom* kao *Drugim* kao *sublimnim objektom*. Na tom mestu, jukstapozicionirajući Metzova tumačenja *filmskog*

---

<sup>86</sup> Christian Metz (1931 – 1993) francuski filmski teoretičar, jedan od začetnika psihoanalitičke teorije filma, i jedan od pionira interdisciplinarnih pristupa proučavanju filma koji uključuju naratologiju, psihoanalizu i semiotiku. Navedeno prem: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Metz\\_\(critic\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz_(critic)), (28.3.2016.)

<sup>87</sup> Slobodno navedeno prema web str: <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>, (6.7.2015.)

egzibicionizma<sup>88</sup> i Bodrijevu (Jean-Louis Baudry<sup>89</sup>) konceptualizaciju *kinematografskog aparata*<sup>90</sup>, Hagin je ocenio da ni Metzovo gledište, prema kojem je objekat na platnu uvek objekat, kao ni Bodrijevo gledište, prema kojem je gledalac konstituisan i determinisan filmom kao subjektom, ne uzimaju kao mogućnost alteraciju između faza - *biti subjekat*, ili *biti objektivizovan* - a za koju Sartr tvrdi da definiše subjektovu interakciju s *Drugim*. Uzimajući stoga u obzir činjenicu da svi filmski likovi (čak i oni „živi“) mogu pružiti zadovoljstvo samo preko svojih „mrtvih tela“, odnosno postajući čisti objekti (pojave) za opunomoćene gledaoce, subjekte, kao i činjenicu da je *umiranje*, aktivnost, odnosno proces koji ne može biti pripisan pasivnom telu, već samo aktivnom, živom telu, Haginov finalni zaključak ponuđen je tezom koja ukida razliku između *živih* i *mrtvih* likova/karaktera filmske reprezentacije. U tom smislu, ulogu filmskog gledaoca Hagin je definisao kroz prizmu iluzije objektivne stvarnosti u kontekstu projektovane slike koja *povećava moć subjekta*, pokazujući da su u kontekstu filmske recepcije gledaoci uvek u već izgrađenom gledalačkom iskustvu, a koje je odgovara iskustvu susreta s *mrtvima*, a ne sa *živim Drugima*. „Živi“ na platnu se prema Haginovom mišljenju stoga ne razlikuju od „mrtvih“, i „umiranje“ (proces koji definiše treću kategoriju, „umirućih drugih“) je stoga zaključeno kao tranzicija od „živog subjekta“ – *onog koji može da me pogleda* - do „mrtvog tela“, koje je samo objekat, i stoga ne može biti doživljen, dok „smrt“, kako on finalno izražava, nije predstavljiva na filmu, jer su filmski karakteri uvek „mrtvi“ (oni ne postoje tu), što je prema njegovom mišljenju esencijalno za uspostavljanje njene semiotičke vrednosti.

Razmatrajući *filmsku smrt* kao izolovan događaj (stilistiku njenog prikazivanja u skladu sa različitim značenjima, i u kontekstu različitih okolnosti) autor je analizi predložio četiri holivudska žanra (vestern, gangsterski film, melodramu (u striktnom smislu ženskog i porodičnog filma), i ratni film), koja najfrekventnije i najstrukturalnije konstituišu društveni odnos prema *smrti*, odnosno u kojima, prema navedenom izvoru, postoji generički zahtev za njenom reprezentacijom na osnovu kojeg se može pokazati kako smrt može istovremeno biti označitelj „praznog mesta“, označitelj svega (simptom), i sama po sebi označena.

---

<sup>88</sup> Metzova tumačenja filmskog egzibicionizma sugerisana su analizama filma, kao igre prisustva i odsustva (tokom projekcije publika je prisutna ali glumac je odsutan, a tokom snimanja je obrnuto, kao i takođe dok ja gledam ono gleda mene isl.), odnosno činjenicama da u kontekstu filma, jedan isti akter može istovremeno biti i egzibicionista i skriven.

<sup>89</sup> Jean-Louis Baudry, francuski teoretičar marksističke orijentacije.

<sup>90</sup> Esej *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus* predstavlja marksistički orijentisanu analizu filma kao *aparatusa*, istražujući relacije između tehničke osnove filma i njegovih ideoloških učinaka. Prema Bodriju, ključni uslovi koji određuju interpelaciju u kontekstu *kinematografskog aparatusa* jesu renesansna (ekranocentrična) perspektiva predstavljanja i skrivanje tehničke osnove filma, kao osnovne komponente s kojom se gledalac tokom projekcije identifikuje.

Dopunjujući na tom mestu Bordvelove<sup>91</sup> postavke o klasičnom holivudskom narativu, kao kauzalnoj dominantni koja funkcioniše obezbeđujući „temporalne i spacijalne sisteme mašina“, tipove smrti u navedenim žanrovima Hagin je klasifikovao iz aspekta njihove uloge u filmskom tekstu, odnosno razmatrajući ih kao *akcije* koje menjaju situacije, to jest kao pokretačke agense, na osnovu kojih se može iskazati prioritet senzacije, odnosno spektakla kao nerazdvojive komponente (holivudskog) narativa. U tom smislu, kao dve dominantne forme holivudske *smrti* Hagin je odredio „posredničku“ (*intermediary death*), odnosno „završnu/određujuću smrt“ (*desinential death*)<sup>92</sup> locirajući njihovu označiteljsku efektnost (u kontekstu kreiranja ideologije života, porodice, ljubavi, zajednice, morala/etike, časti, herojstva, itd.) kao mesto na kojem je *smrt* izgubila svoja prirodna svojstva, i postala *fantom*.

Kao prvi primer tome u prilog, Hagin je predložio vestern žanr, razmatrajući ga kao izrazito pogodan za analizu *posredničke smrti* (*intermediary death*), povezane s ciljem „formiranja zajednice“, i posebno zanimljive povodom tipa zajednice koju formira. Tim povodom, dopunjujući tumačenja autorke Džejn Tomkins (Jane Tompkins), funkciju vesterna Hagin je izrazio iz aspekta signalizacije velike promene u kulturnoj orijentaciji, razmatrajući ovaj film kao sekularni, materijalistički, antifeministički žanr, prožet smrću, koji je nastao početkom dvadesetog veka kao reakcija, i u potpunoj suprotnosti prema ženskim religioznim romanima srednjih i kasnih godina devetnaestog veka, međutim, još značajnije, anticipacijom vesterna, kao žanra čiji karakteri kreiraju nove vrednosti<sup>93</sup>, navedeni film autor je izvorno predložio kao pokušaj da se stvori novi poredak, a u čijem ustanovljavanju je presudna uloga „kulta mrtvih“, odnosno „kulta preživelih“, to jest „živih“, koji pamte mrtve i *smrti* daju značenje *uzroka* za buduće delovanje (kao što je na primer osveta).

Razvijajući ovo gledište iz aspekta cilja, kao što je *ujedinjenje zajednice*, Hagin je analizi ponudio priču iz Frojdovog eseja *Totem i Tabu*, sugerišući inicijalno totemske izvore zakona/religije/zajednice locirane u prastaraj Hordi, vladanoj od strane tiranije i kastriranog oca, odnosno lociranoj u osnivačkoj snazi i funkciji ritualnog *čina ubistva* (oca). Prema navodima, da bi zadržao sve žene iz Horde za sebe, otac je u priči proterao svoje sinove, koji

---

<sup>91</sup> David Bordwell (1947) - američki filmski teoretičar i istoričar. Nav. prem: [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Bordwell](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Bordwell), (19.03.2016.)

<sup>92</sup> Kako Hagin u studiji obrazlaže, *intermedijarna smrt* po pravilu nastavlja priču, dok je *desinencijalna* završava. *Intermedijarna* je neimpresivna, često se ni ne prikazuje, već se za nju samo saznaje u filmu, dok *desinencijalna smrt* mora biti spektakularna.

<sup>93</sup> Kako Hagin u studiji zapaža, aktivnosti vestern žanra koje navodi Tomkinsonova generisane su isključivo iz aspekta funkcije i delovanja protiv postojećeg „ženskog“ romana i hrišćanskog skupa verovanja, dok je stvaranje „nove kulture muškog identiteta“ (koji „vestern neumorno ponovo otkriva“) definisano nus-pojavom, koja se odvija sama od sebe tokom iskorenjivanja postojećeg poretka „žene“.

su se kasnije vratili kako bi mu se osvetili ubijanjem , tačnije proždiranjem . Shodno tome , sinovi su u priči doživeli kontradiktorna osećanja prema svom ocu , istovremeno mu se diveći i mrzeći ga kao nasilnog čoveka koji im uskratio zadovoljstvo i ljubav, te su u *činu ubistva* osetili jednako zadovoljstvo zbog trijumfa pobede , ali i osećaj krivice zbog dela koji su počinili. Kako Hagin na tom mestu ističe, navedenom pričom Frojd je predložio *ubistvo oca* kao krivično delo u kojem leži njegova pojačana snaga (oca) na kojoj su zasnovani počeci društvene organizacije, moralnih ograničenja i religije. Zapažajući na tom mestu da je u kontekstu organizacije društva (koja je verovatno počela sa ubistvom primalnog oca), divlja horda kao zajednica već postojala, Hagin je analizi predložio dodatna razmatranja povodom formiranja zajednice „putem smrti stranca“, čemu, kako je istakao, Frojd daje više prostora u svom kasnijem eseju, *Mojsije i Moneteizam*. Prema navedenim tumačenjima, tezu o *ubistvu primalnog oca* Frojd u tom eseju ne odbacuje, već definiše još tvrđe, određujući *čin ubistva* (oca) kao ključni, osnivački, potisnuto-traumatski događaj, odnosno naglašavajući smisao i funkciju njegovog ritualnog ponavljanja i univerzalnosti.

Ističući strukturalnu funkciju (*intermedijarne*) *smrti* povodom formiranja društva, *integraciju živih* u kontekstu vestern filma Hagin stoga je zaključio kao akt *isključenja*, sugerišući mišljenju o višestrukim i kontradiktornim značenjima ciljeva (integracije) koji se izvode preko *mrtvih tela Drugih*. U skladu s tim, pozivajući se na Kaveltijevu (John Cawelti)<sup>94</sup> studiju, *The Six-Gun Mystique*, junaka vestern filma Hagin je definisao kao otelotvorenje određenog trenutka u istoriji, čija sudbina, a posebno žrtva, mora biti univerzalna i označena kao neophodan doprinos napretku u vezi sa sa uspostavljanjem reda i zakona. Ističući tri centralne uloge u tom žanru - *gradske ljude* (meštani, agenti civilizacije ili „pioniri“, pristojan narod koji traži način da „divljaštvo“ transformiše u novi socijalni red), *divljake* (odmetnici koji prete „pionirima“), i *heroje* (karakteristični koji raspolažu osobinama odmetnika, ali su posvećeni „pionirima“) - matricu vestern filma Kavelti je odredio kao inicijalnu miksturu konflikta i simpatije između „pionira“ i „heroja“, čija sudbina, prema standardnoj formuli, uvek podleže „elegičnim ishodima“:

Na kraju, ako ne od samog početka , junak postaje posvećen „pionirima“, često koristeći svoje divlje sposobnosti da ih zaštiti od „divljaštva“, ipak, „heroj“, koji štiti „pionire“ zbog sopstvene povezanosti s divljaštvom, ne može biti integrisan u zajednicu i kao takav biva isključen. U jednom slučaju, isključenje se u priči sprovodi promenom heroja, koji bi na taj način mogao postati član

---

<sup>94</sup> John G. Cawelti (1929) - američki autor literature bazirane na žanrovima detektivske fikcije i vesterna. Nav. prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_G.\\_Cawelti](https://en.wikipedia.org/wiki/John_G._Cawelti), (14.03.2016.)

zajednice, dok u drugom slučaju, sukob ne može biti prevaziđen, i predanost junaka postaje žrtva, kada heroj mora biti proteran, ili uništen.<sup>95</sup>

Predlažući aktove *eliminacije* (divljaka/prekršitelja zakona) i *žrtve* (promene, smrti ili progona junaka) za ključne događaje povodom razvoja civilizacije u kontekstu navedenog žanra, tvrdnju o vesternu, kao filmu primarno fokusiranom na *isključenje* Hagin je finalno izložio korespondencijama prema Benjaminovim tezama o nasilju, implicirajući čin *osnivanja zakona* kao *nasilje po sebi*, koje mora biti ponavljano kako bi se dostigao monopol nad nasiljem.<sup>96</sup> U tom smislu, rezime Haginove analize vestern priče ponudio je razmatranje *integracije* (identiteta/zajednice) kao *eliminacije* (usmrćenja) „autsajdera“ koji je povezan s traumatskom reprezentacijom, predlažući akt „istrebljenja nasilja“ kao nasilni čin po sebi.

Kako je ranije u tekstu pokazano, razlike povodom tipova smrti Hagin je u analizi uspostavio u odnosu na ulogu (cilja ili uzroka) koju *smrt* ima u narativu, pri čemu se vestern pokazao kao najbolji primer za demonstraciju funkcije *posredničke smrti* (u odnosu na organizaciju društva i zakona), ističući, međutim, da označiteljska vrednost svake smrti (bez obzira na njenu funkciju u narativu) uvek ima određujuću/definišuću funkciju u svim filmskim žanrovima, jer se preko nje neminovno dokazuje i afirmiše određeni kvalitet (sistema vrednosti, poretka) u kontekstu *živih*. S tim u vezi, označiteljsku efektnost *posredničke smrti*, Hagin je na svojevrsan način povezo i izjednačio sa efektnošću *desinencijalne smrti*, koja u filmskom narativu ima vrednost dokaza o superiornosti preživelih koji završava priču. Nadovezujući se u tom smislu na ratni filmski žanr, Hagin je u studiji pokazao da individualne smrti (koje odlikuju vestern ili gangsterski film npr.), mogu lako biti označiteljske u odnosu na lične (kauzalne) lance događaja, dok masovne smrti, koje karakterišu ratni žanr, deluju „suviše generalne za njih“ (lično-kauzalnu priču), a zbog čega su smrti u ratnim filmovima najčešće označene uvođenjem „ciljno-orijentisane osobe“, preko čije individualne sudbine ili žrtve se označava smisao/značenje kolektivne sudbine/žrtve. Kako *neshvatljivo i tehnologizovano poniženje smrti* (u kontekstu rata) *pali sve kategorije konvencionalnog značenja*, i *briše svaku mogućnost egzistencije „autonomnog subjekta“*, Hagin je ocenio da su smrti u ratnim filmovima najčešće označene kontekstima „ličnih avantura“ i „romansi“ s temama kao što su nacionalizam, čast, dužnost, junaštvo i sl., a što je

---

<sup>95</sup> Slobodno navedeno prema: <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>, (6.7.2015.)

<sup>96</sup> Primer smrtonosnog nasilja u kontekstu zakonske (smrtno) kazne Benjamin, u tom smislu, ne tumači kao kažnjavanje povrede, nego kao kažnjavanje pokušaja uspostavljanja novog zakona, uzimajući pojedinca s nasiljem u rukama kao pretnju i opasnost za postojeći pravni sistem jedne države, odnosno kao mogućnost za uspostavljanje/proglašavanje novog poretka.

još u uvodu svoje studije predložio primerom filma „Šindlerova lista“ (Shindler's list, 1993., Steven Spielberg), razmatrajući ga kao film koji prikazuje *uzaludnost spašavanja života koji će svakako umreti*<sup>97</sup>, te kao reprezentativan primer filmskog konstruisanja teme *heroja* zasnovane na nacionalnom negiranju univerzalnosti smrti, odnosno na perpetuiranju ideje (nacionalne) besmrtnosti.

Kao što je poznato, „Šindlerova lista“ je film zasnovan na priči o holokaustu nad Jevrejima za vreme Drugog svetskog rata, međutim i film narativno fokusiran na lik i delo Oskara Šindlera, „pohlepnog nemačkog industrijalca koji će, neočekivano, postati heroj i veliki humanitarac“. Priča s početka II svetskog rata prati Šindlerov dolazak u Krakov u nadi se da će se obogatiti kao profiter. Kao član nacističke partije Šindler otvara fabriku vojnog posuđa i tim povodom zapošljava poljske Jevreje koje će na taj način spasiti od „sigurne smrti“ koja im pretila od Nacista. U skladu s tim, zaplet ovog filmskog spektakla, odnosi se na melodramatsku jukstapoziciju dva glavna lika: SS-poručnika Amona Geta, koga je trebalo identifikovati kao zločinca, i Oskara Šindlera kojeg je trebalo poistovetiti s likom heroja. Spielberg tim povodom u filmu iznosi detaljnu portretizaciju naci-poručnika Geta, kao i romantizovanu holivudsku apoteozu lika Oskara Šindlera, kome je film denotativno „posvećen“.

Specifična istorijska tematika, čiju „istinu“ je Spielberg rešio da predstavi filmom naglašena je karakterističnim dokumentarnim stilom, akcentovanim postupcima upotrebe istorijskih dokumenata, pravih likova, mesta i sl. Shodno tome, film je realizovan bez planiranja (storiborda), i gotovo pola filma snimljeno je ručnim kamerama, i u preovlađujućoj crno-beljoj tehnici, te se može reći da je tendenciozno izveden s ciljem praćenja konvencija i efekata dokumentarističkog kinematografskog stila, koji je Spielberg, kako je sam izjavio, tom prilikom želeo da postigne u nameri da proizvede „dokument stvarnosti“.<sup>98</sup> Zbog pokušaja interpretacije takvog „ultimativnog istorijskog događaja“ film je osvojio brojne prestižne nagrade (među kojima su „Oskar“ i „Zlatni globus“ za najbolji film 1993. godine), međutim jednako i brojne kontroverzne reakcije, pokrenuvši i značajnu debatu oko prava na

---

<sup>97</sup> *Most films do not conclude their stories in cemeteries, like Schindler's List does, but they do not insist that their characters are immortal either. Should death then be significant at all?*

Navedeno prema: Isto delo.

<sup>98</sup> Nav. prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/Schindler's\\_List](https://en.wikipedia.org/wiki/Schindler's_List), (22.07.2013.)

predstavljanje „definitivne istine“.<sup>99</sup> U tom smislu, film je ocenjen kao delo koje agresivno narušava Adornova i Lancmanova „pravila“ prikazivanja „istorijske istine“ (posebno događaja kao što je holokaust<sup>100</sup>), odnosno kao delo koje pokreće važna pitanja političke, odnosno etičke prirode u pogledu ispravnosti uspostavljenih konteksta herojstva i popularizacije ratnih ishoda uzdizanjem stradalih i preživelih.

Kao zanimljiv primer kritičkog pristupa navedenoj temi nametnuo se umetnički video rad (instalaciju) „Spilbergova lista“ (*Spilberg's list*, 2003.), izraelskog umetnika Omera Fasta<sup>101</sup>. Analogno Spilbergovom filmu, Fastov video izveden je u aluzivno dokumentarističkom stilu, ipak sa svesno sprovedenom kolažnom, „metafilmskom“ formom, naglašeno nelineranog narativa. Rad je izveden u formi dvokanalne, ekranocentričke instalacije koja funkcioniše poput svojevrsnog oblika dijaloga sa Spilbergovim „remek delom“, uspostavljučujući već svojim naslovom sugestivne relacije čiji smisao navodi na razmišljanje o paraleli između dva slavna, iliti herojska lika: Šindlera i Spilberga.

Referišući na fenomene interpretacije i spektakularizacije istorijske traume, centralna tema Fastovog rada fokusirana je i angažovana oko istorijskog narativa, punktirajući ishode paradoksalne istrage njegove autentičnosti, odnosno „autorstva“, te razotkrivajući načine na koji se data reprezentacija (u ovom slučaju filmska) proizvodi i nameće kao dominantno sredstvo za razumevanje istorije. Upravo zato, namerno se ugledajući na stil televizijskog video svedočenja, Fast je za potrebe rada intervjuisao poljske statiste koji su tumačili uloge Nemaca, odnosno Jevreja u Spilbergovom blokbusteru suprotstavljajući njihova iskustva sa

---

<sup>99</sup> Dok su ga neki kritičari i reditelji (kao što su Roman Polanski i Stenli Kjubrik) na svoj način priznali (da ne kažemo pohvalili), bilo je i drugih, poput Godara, koji je Spilberga optužio da je ostvario profit na tragediji, ili Majkla Hanekea koji je film kritikovao i osudio (posebno jednu njegovu sekvencu) za formu koja odgovara isključivo naivnoj publici, poput one u Americi. Film je takođe napadnut i od strane Kloda Lancmana (Claude Lanzmann) koji je Spilbergov film označio kao senzacionalni kič i melodramu koja deformiše „istorijsku istinu“, s posebnom akcentuacijom Spilbergove „pro-nemačke vizure holokausta“, oko čega je nastala i javna svađa zasnovana na pitanju o pravu na zastupanje „definitivne istine“.

<sup>100</sup> Jedan od najglasnijih kritičara filma Klod Lancman (Claude Lanzmann) osudio je takav način pristupa „nepredstavljivom“, odnosno onome što se ne može *reprodukovati*, istakavši da se katastrofa tih srazmera ne može predstaviti a da se moralno ne degradira, ali da se može ispoštovati kroz praksu memorije, iliti kulturu sećanja. Nav. prema:

[http://www.gbagency.fr/docs/Dramatic\\_Witness\\_The\\_Art\\_of\\_Omer\\_Fast\\_News\\_News\\_Opinion\\_Art\\_in\\_America-1283443682.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/Dramatic_Witness_The_Art_of_Omer_Fast_News_News_Opinion_Art_in_America-1283443682.pdf), (22.07.2013.)

<sup>101</sup> Izraelski umetnik koji živi i radi u Berlinu. Osnovni predmet njegovog istraživanja u širem smislu jeste savremena medijska kultura, dok se u užem smislu može reći da je umetnik fasciniran filmovanjem i pripremanjem. Od kasnih 90-ih, nametnuo se kao jedan od najaktivnijih praktičara među umetnicima koji koriste film i video da odraze, istraže i reartikulišu režime „istine“ u domenu savremene proizvodnje „društvenih slika“.

snimanja i relacije tih iskustava prema realnim istorijskim događajima pejzažima Krakova, filmskog seta i filma.<sup>102</sup>

Fast je u radu prikazao način na koji film operiše s traumom i učestvuje u izgradnji kolektivne memorije. Rad se na bavi samo bizarnom smenom percepcije koju su poljski statisti iskusili, već njihove priče zaokružuju svojevrsan „jeretički pogled na holokaust“, a film o njima pokazuje kako se istorija apsurdno smenjuje i retroaktivno potvrđuje narativ Spielbergovog filma<sup>103</sup>. Potrošački proizvod, *Šindlerova lista*, jeste *apsurdni turistički brend*<sup>104</sup>! Priča o tome naglašena je i referencom na regularnu *Shindler's List Tour*, zvaničnu *site-specific* prezentaciju istorijskih mesta u Krakovu otvorenu nakon snimanja Spielbergovog filma. Obilasci radnog logora i filmskog seta koje predvodi turistički vodič u Fastovom se radu utvrđuju kao paradoksalna istraga doslednosti, odnosno improvizacije filmske predstave u odnosu na istorijske događaje, čime se zaokružuje i Fastova evidentna aluzija na ratni turizam i spektakularizaciju rata, odnosno ratnih događaja u kontekstu Spielbergovog filma, ali i celokupne filmske industrije. S tim u vezi, kombinovanjem svedočenja statista i turista, simultanih snimaka pravih mesta i filmskog seta suočenih u dvokanalnoj instalaciji, Fast je na svojevrsan način potkazio *Spilbergov postupak izvrtanja istorijskog spomenika u pop kulturni objekat*<sup>105</sup>, sugerišući i razotkrivajući kompleksne veze između iskustva istorije, stvarnosti i reprezentacije.

Prema tezi američke kustoskinje Keli Bodl (Kelli Bodle) koja za centralnu temu ima preispitivanje termina *(mis)translation-a*<sup>106</sup>, iliti, uslovno rečeno „pogrešnog prevoda“, odnosno njegovog značenja u Fastovim radovima, kao važan aspekt umetnikovog rada istaknuta je pre svega njegova autorefleksivna upotreba simulakruma. Uz pomoć dve analogne teorije (simulakruma, odnosno hiperrealnog) Bodl je postavila tezu u kojoj raspravlja o načinima na koje Fast pozicionira temelje „istine“, vodeći publiku prema subjektivnoj kritici medija, međutim, još važnije, ka samoagledavanju sopstvene uloge u

---

<sup>102</sup> Tehnički, rad odlikuje simultano prikazivanje isečaka iz filma, svedočenja statista, i snimaka Krakovskih pejzaža kao istorijskih dokumenata, kombinovanih s muzikom, tekstovima, filmskim audiozapisima, i zvukovima iz okruženja. Video otvara priču o audiciji za film *Šindlerova lista*, odnosno priča o kriterijumima selekcije statista koji neodoljivo provociraju aluzije na „fašistički kontekst“ i njegove relacije prema aspektima dominantnih estetskih principa holivudske industrije zabave.

<sup>103</sup> Izvor: [http://www.gbagency.fr/docs/Omer\\_Fast\\_programma-1283782537.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/Omer_Fast_programma-1283782537.pdf), (22.07.2013.)

<sup>104</sup> Isto delo.

<sup>105</sup> Isto delo.

<sup>106</sup> Bodle, Kelli - *(Mis)translation in the work of Omer Fast*; Izvor: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07022007-165132/unrestricted/Bodle\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07022007-165132/unrestricted/Bodle_thesis.pdf) (22.07.2013.)



procesu njene proizvodnje i distribucije.<sup>107</sup> S tim u vezi, Bodl zaključuje da Fast u svom radu sasvim dosledno prati postmodernističku tradiciju preispitivanja autorstva i uloge publike, problematizujući koncept „istine“ kako bi razotkrio njegovu simulakrumsku prirodu. Pa ipak, Bodl naglašava da aspekt medijske kulture Fast u osnovi posmatra i tretira kao jezički problem, odnosno kao problem koji se tiče prenosa/distribucije, prevođenja i predstavljanja, te da je precizniji zaključak reći da umetnik kritički nastupa u odnosu na publiku (gledalački horizont), a ne u odnosu na medijsku stvarnost.

Tumačeći antiautorski i antinarativni rad kao formu postmoderne kreacije, čiji se cilj ogleda u frustriranju i ometanju automatskog prihvatanja priče, te tehniku subverzivnu prema tradicionalnoj narativnoj strukturi koja inhibira socijalnu promenu, Fastov odnos prema *narativu* Bodl je zaključila kao operaciju čiji ciljevi rađe reflektuju na redefiniciju njegovog pojma, demistifikacijom prirode i strukture pripovesti (teksta) koja je uvek montažna, artifičijalna i simbolička. S tim u vezi, Bodl ističe da je rad „Spilbergova lista“ često pogrešno shvaćen isključivo kao kritika medija ili holivudske filmske industrije. *Fastov rad odlikuju praznine i diskrepancije u domenu značenja. Praznina između pravog koncentracionog kampa i njegovog dvojnika, pravih žrtava i onih unajmljenih da rekonstruišu njihove patnje, dozvoljava da se „pukotina“ sumnje produbi dovoljno da navede na preispitivanje čak i najmanji komentar s referencom na „istinu“.*

Kako je ranije napomenuto, filmu *Šindlerova lista*, Hagin je u svojoj studiji pristupio tumačeći funkciju filmske teme *heroja* iz aspekta broširanja „praznog“ mesta (smrti) kontekstima kolektivne memorije. Kao takav, film *Šindlerova lista* postavlja se prema Haginovim tumačenjima kao adekvatan primer za aktuelizaciju problema povodom autoriteta „lepe smrti“, kao ideje o postojanju *dobre* i *loše* smrti, odnosno smrti koje se razlikuju i zavise od *dobrog*, odnosno *lošeg* života. Autoritet smrti *koja ima moć da kaže živima da su dobro (ili loše) jer pripadaju specifičnoj zajednici*<sup>108</sup> prema Haginu je alarmantan, i kako je već istaknuto, on tim povodom celokupnu označiteljsku praksu povodom *smrti* u kontekstu kulture, i specifično kinematografije, vidi kao najvitalniji vid zastupanja ideologije, odnosno

---

<sup>107</sup> Jukstapozicija snimljenih materijala u radu naglašena je čestim udvajanjem snimaka, ličnosti, mesta i priča, s jasnom tendencijom isticanja njihovog multipostojanja, artifičijelne prirode, i ideoloških pozadina, dok je s druge strane, većim postavljanjem svih elemenata priče u prezent, Fast uspešno naglasio ključni, receptivni nivo reprezentacije (trenutak recepcije posmatrača koji je uvek prezentualni), odnosno presudnu ulogu publike u procesu izgradnje istorije i konstruisanja „istine“. Kako bi dodatno naglasio devijacije poruka iliti *šum* u prenosu „istine“, povodom problematizacije aspekta medijacije u kontekstu informacije i iskustva, Fast u priču uvodi dva paralelna prevodioca, odlučujući se da zadrži oba, različita prevoda.

<sup>108</sup> Slobodno navedeno prema: <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>, (6.7.2015.)

politike života. U tom smislu, pitanja koja film *Šindlerova lista* prema Haginu pokreću impliciraju znatno dublje preispitivanje konteksta *spoljnih ciljeva smrti* kao što su „tiranin“, „neprijatelj“, „nacija“, „vera“, i sl., te sugerišu razmatranju *misterije smrti* kao *supstancijalne porcije* u temelju *zapadne kulture*.

U prilog tome, istakla bih još jedan kritički rad, zapravo filmski esej pod nazivom *Film socijalizma* („Film Socialisme“, 2010), najavljen i objavljen kao poslednji film, verovatno najradikalnijeg i najprominentnijeg predstavnika francuskog novog talasa<sup>109</sup>, francusko-švajcarskog reditelja, scenariste, kritičara i esejiste Žan-Lika Godara (Jean-Luc Godard, 1930). Poznat po radikalnim ostvarenjima i izrazito kritičkom odnosu prema tradicionalnom holivudskom filmu, „militantni intelektualac i ideološki opredeljeni stvaralac čiji filmovi uvek sadrže neki vid samokritike i preispitivanja samog filma“<sup>110</sup>, ovim filmom još jednom je potvrdio tvrdokornu i totalnu doslednost retoričko-dijalektičkoj poetici „kritičkog eseja“, intenzivno radeći na rušenju filmskih konvencija s ciljem proširivanja i adaptacije filmske forme za potrebe ličnog, intelektualnog i političkog izraza.

Zaokupljen prirodom i funkcionisanjem ideologije, Godar je još od ranih 60-tih godina napustio konvencionalni narativni film u korist *praxisa*, odnosno građenja socijalne i političke teorije u domenu filma i samog filmskog procesa. Smatra se da Godarova ostvarenja iz ovog perioda u najboljem smislu reči uspostavljaju teoriju filma, jer je upravo Godar bolje od ostalih razumeo suštinu *Novog talasa*. Sam je tvrdio da se čitav *Novi talas* može definisati postupcima preispitivanja, testiranja i aktiviranja granica između odnosa prema stvarnosti i odnosa prema fikciji, te filmskog tretmana zbog kojeg je i sam ostao upamćen kao stvaralac snažnog traga i neprocenjivog uticaja na razvoj celokupne svetske kinematografije, i posebno evropskog umetničkog filma.

---

<sup>109</sup> Neformalni pokret grupe francuskih filmskih stvaralaca iz kasnih 50-tih i 60-tih godina prošlog veka, koji je nastao pod velikim uticajem italijanskog neorealizma i sveopšteg otpora prema klasičnom holivudskom filmu. Stil pokreta odlikuju eksperimentalne intencije autora angažovanih oko egzistencijalnih, socijalnih i političkih tema, jeftina produkcija, radikalna poigravanja s očekivanjima gledalaca, s ciljem stvaranja estetske distance između filma i publike. Glavne tehničke karakteristike stila odnose se na primenu nestabilnih snimaka načinjenih iz ruke, snimanje u prirodnim dekorima, prirodno osvetljenje, improvizovan zaplet i dijalog, snimanje zvuka na terenu prenosivim magnetofonima koji su bili elektronski sinhronizovani s kamerom, neravnomeran eliptični stil montaže u koji spada veliki procenat montažnih skokova kao i neslaganje unutar scena u službi uništenja vremenskog, prostornog i duhovnog kontinuiteta koji bi gledalac trebalo da prihvati tokom gledanja filma. Film novog talasa jeste samorefleksivni film ili metafilm, odnosno film o filmskom procesu i prirodi samog filma. Nav. prema: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, CLIO, Beograd, 2007, str. 184-186.

<sup>110</sup> Isto delo. str. 184-186.

U njegovom najslavnijem filmskom periodu, koji je nastupio s premijerom igranog filma *Breathless* (1960), pa sve do čuvenog filma *Weekend* (1967), Godar je bio usmeren na relativno konvencionalne radove, često koketirajući s različitim aspektima iz istorije filma. No, kako se smatra, ovaj filmski period je u priličnoj suprotnosti prema revolucionarnom periodu koji je usledio, i tokom kojeg je većinu filmske istorije ideološki osudio i označio kao „buržoasku“, beznačajnu formu.<sup>111</sup> S tim u vezi, može se reći da presudnu, 1967. godinu Godarovog stvaralaštva možda i najbolje obeležavaju dve ključne izjave, a koje se mogu smatrati i apsolutno odgovarajućim oznakama-najavama kraja u pogledu narativnog i bioskopskog perioda njegove filmske karijere<sup>112</sup>. Prva izjava odnosi se i na poslednju naslovnu sekvencu u pomenutom filmu *Weekend* i ona glasi: „End of Cinema“, dok druga iznosi tvrdnju da je „film kapitalizam u njegovom najčistijem obliku“, a da je jedini način to pobediti zapravo „okrenuti leđa američkom filmu“<sup>113</sup>.

Revolucionarni period Godarovog filmskog stvaralaštva koji je usledio, okarakterisan je apsolutnom fokusiranošću na uspostavljanje totalnog prekida s tradicijom konvencionalnog filmskog jezika, te narušavanjem istog radikalnim hermeneutičkim postupcima demistifikacije filma, odnosno kontinuiranim potragama za idealnim filmskim oblikom<sup>114</sup> koji bi trebalo „da uništi gotovo svaku iluziju za koju je film sposoban“. Glavne karakteristike ovog filmskog izraza počele su poprimati odlike video-umetnosti, složenih interdisciplinarnih struktura i kolažnih audio-vizeulno-tekstualnih formi, odnosno formu filmskog eseja, kao perspektivnog i provokativnog žanra koji je Godaru omogućio primenu autorefleksivnog narativnog stila (a što je ponekad umelo rezultirati i fragmentiranjem narativne linije do tačke rasula<sup>115</sup>), kao i

---

<sup>111</sup> Nav. prema: [http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc\\_Godard](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard), 26.02.2013.

<sup>112</sup> „Posle filma „Vikend“ i političkog prevrata u maju 1968. godine, Godar je pokušao da u potpunosti odustane od narativnog filma, smatrajući ga buržoaskom formom. (...) Sve Godarove filmove između 1968. i 1973. godine producirala je *Dziga Vertov Group*, a Godar je počeo da primjenjuje u sve većoj mjeri arsenal agitacione tehnike koja je primenjivana u sovjetskom revolucionarnom filmu od 1924. do 1928.“ Nav. prema: <http://www.e-novine.com/feljton/42832-Godar-Stvarnost-fantastinija-svake-fantazije.html>, 26.02.2013.

<sup>113</sup> Sva tri navoda prema: Dejvid A. Kuk, *Istorija filma II*, CLIO, Beograd, 2007, str. 199.

<sup>114</sup> Godarov filmski ideal ogledao se u obliku ideološkog filma bez scenarija i zapleta, odnosno u filmu „nasumične strukture“ čija se značenja nalaze na samim obodima teksta (u intertekstu), i to najčešće u komentarima iz „off-a“.

<sup>115</sup> Primer tome u prilog jeste prvi film među „kritičkim esejima“: *Les Carabiniers* (1963).

asocijativnog tipa montaže<sup>116</sup>, kojim će se na dalje u svom stvaralaštvu dosledno koristiti, a suštinski razviti i objediniti u svom „poslednjem filmu“.

S tim u vezi, *Film socijalizma* funkcioniše kao metafilm, formulisan poput „mentalne instalacije“ rizomatske strukture, čija sadržajna kompleksnost čini preplete tekstova i intertekstova proizvodeći (hiper)aluzije koje u filmskom toku rastu i pretvaraju se u nove i veće aluzije, angažujući posmatrača na pozamašan istraživački poduhvat u cilju odgonetanja potencijalne poruke. Razlog za takav postupak nalazi se u samom srcu *Filma socijalizma* čiji centralni predmet istraživanja pokreće pitanja moći i proizvodnje vrednosti (značenja), te se i Godarova fokusiranost na tehniku kao stil može razumeti jednako tretmanom kao i kritikom samog filma, shvaćenog kao reprezentativnog „objekta znanja“<sup>117</sup>.

Kako bi Dejvid Kuk rekao, *Film socijalizma* predstavlja još jednu od Godarovih, „apokaliptičkih vizija propasti zapadne civilizacije“, prikazujući svet poput „vavilonske ruševine“ čiji ostaci počivaju na vekovima konstruisanim temeljima sukoba i konflikata. Iz tog razloga, prateći puteve „kolektivnog sećanja“ Godarov filmski esej organizovan je poput „tročinske simfonije“<sup>118</sup> i palimpsestnog kolaža, sačinjenog od naslaga audiovizuelnih citata - fragmentisanih tekstova, muzičkih fraza, pokretnih i nepokretnih slika - čineći „lance asocijacija slomljenih pre nego što su stvorene tako da obrazuju kakofoniju muzičkih rafala“<sup>119</sup>, naizgled uskraćenog značenja.

---

<sup>116</sup> „Ejzenštejnova asocijativna montaža, koju je ovaj autor smatrao najvišim stupnjem režije, s vremenom je kao jedna od začetnih ideja filmskih esejističkih tendencija postala uzor za filmske esejiste poput Godarda. Ideju za asocijativnu montažu, između ostalog, Ejzenštejn nalazi u neočekivanom spoju filmskog i vizualno reprezentativnog, odnosno u slikovnoj reprezentaciji lingvističkog principa japanskog ideograma. Ejzenštejn smatra kako je ono što činimo u filmu zapravo kombiniranje snimaka koji su „opisni, pojedinačni u značenju, neutralni u sadržaju“, odnosno kako njihovo spajanje za posledicu ima nove „intelektualne kontekste i serije“. Također, Ejzenštejn nalazi primjere maksimalne lakoničnosti vizualne reprezentacije apstraktnih koncepata u haiku poeziji, gdje se susrećemo s montažom rečenica. Bašooove pjesme primjerice predstavljaju za njega koncepte poput golih formi, koje kao impresionističke skice izdvaja nalazeći sličnosti s idejom filmske montaže.“ Nav. prema: Ivana Keser Battista, „Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju“, izvor: [http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=88480](http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480), (26.02.2013.)

<sup>117</sup> Godarova „kriptička formula „film je više od filma“ ima još jedno važno značenje. Film nikada ne ostaje samo film, film je uvijek i indikator svijesti i indikator svijeta. Na važnost ovog prvog upozorio je prvi citat iz Godarovih tekstova koji se odnosi na pogodnost filma da se njime oblikuju pitanja svijesti. Na važnost ovog drugog je upozoravao Godar tvrdeći kako je film razotkrivač i stilistički akcentuator onoga što reditelj pronalazi u svijetu: „Film čini stvarnost specifičnom“ kaže na jednom mjestu; a na drugom: „režija nas tjera da predmet predstavljamo u njegovom značenju“. Najviša vrijednost filma za Godara jeste u ispitivačkom, otkrivalačkom posmatranju svijeta.“ Izvor: <http://www.e-novine.com/feljton/42832-Godar-Stvarnost-fantastinija-svake-fantazije.html>,

<sup>118</sup> *Film socijalizma* je organizovan u tri celine čije veze se ostvaruju na nivou termina, tempa, i tema, referišući na klasičnu formu sonate: prvi deo je brz, drugi spor i treći brži i kraći nego prvi. Izvor: <http://filmlinc.com/index.php/film-comment-2012/article/film-socialisme-review>, 26.02.2013.

<sup>119</sup> Isto mesto.

Imajući u vidu Godarovu izjavu da je „film kapitalizam u najčistijem obliku“, već sam naslov filma (*Film socijalizma*) upućuje na razmišljanje o binarnim opozicijama, neskladima i konfliktima upotrebljenih termina, dosledno odnegovanih u vidu parazitskog šuma koji se proteže celim filmskim tokom, najavljujući pad svih velikih sistema, a pre svega jezika i značenja. Adekvatna interpretacija naslova ponuđena je već u prvom delu filma, *Des choses comme ça* („Takve stvari“), snimljenom na jednom od najvećih i najskupljih kružera (brodu *Costa Concordia*<sup>120</sup>), koji, simbolično, putuje Sredozemnim morem u susret legendarnim destinacijama „Naše ljudskosti“<sup>121</sup> (Egipat, Palestina, Odessa, Grčka, Napulj, Barselona). Referišući na artificijalnu zajednicu, koju čine putnici na brodu nesposobni da se socijalizuju, Godar u uvodu prikazuje postvareno čovečanstvo, i komunikaciju oposredovanu novcem, odnosno stvarima (*Things*) koje su jedino što ih povezuje:

„Brod je plutajući Las Vegas. Nekoliko hiljada stvarnih putnika krstari put korena zapadne civilizacije kao oblik „bektva“ od pritiska kapitalizma u svojoj završnoj agoniji. Oni jedu, piju, kockaju se, vežbaju, mole, gledaju filmove zajedno i opsesivno snimaju svoje aktivnosti raznim kamerama, producirajući snimke koje neće nikada pogledati.“<sup>122</sup>

Sredozemno more, kao koevka i centar svetske istorije, predstavlja ujedinjujući element simboličnih objekata (*stvari*) koje Godar provlači kroz film ne bi li ujedinio priču o moći unutar njenog esencijalnog predmeta. Shodno tome, veze između upotrebljenih motiva Godar podvlači lucidnim jezičkim igrama<sup>123</sup> kao i tendencioznom upotrebom *šuma*, kao osnovnog izražajnog sredstva u filmu. Najkarakterističniji postupci, tome u prilog, odnose se pre svega na relativizaciju centralnog teksta intenzivnom upotrebom poliglotizma, a što se jednako može shvatiti kao naglašavanje jezičkih granica, poistovećenih s nacionalnim (granicama) koje su u filmu nastupile s pojavom zvuka, te kao kritika konvencionalnog logocentričkog modela filma koji Godar u eseju uspešno izneverava.

---

<sup>120</sup> MS *Costa Concordia* je italijanski brod za krstarenje, sagrađen 2004. godine u brodogradilištu „Fincantieri's Sestri Ponente“, i porinut je 2005. godine za kompaniju „Costa Crociere“ koja je u vlasništvu „Carnival Corporation“-a. Ime broda (*Concordia*) postavljeno je s namerom da izrazi želju za kontinuiranom harmonijom, jedinstvom i mirom između evropskih naroda. Nav. prema: [http://en.wikipedia.org/wiki/Costa\\_Concordia](http://en.wikipedia.org/wiki/Costa_Concordia), 26.02.2013.

<sup>121</sup> „Our Humanities“ je naziv trećeg dela filma, koji predstavlja rekapitulaciju prvog (mediteranskog putovanja), i ilustruje sporne destinacije „slikama užasa“ koje su obeležile XX vek.

<sup>122</sup> Slobodno prevedeno i navedeno prema: <http://filmlinc.com/index.php/film-comment-2012/article/film-socialisme-review>, 26.02.2013.

<sup>123</sup> Na primer, ključni motiv u prvom delu filma predstavlja „špansko zlato“. Film otvara kratak klip koji prikazuje dva papagaja kako se ljube. Simbolična scena s papagajima postavlja se kao odrednica u odnosu na koju Godar konstruiše jezičku igru: španska reč za papagaja jeste *loro*, a španska reč za zlato – *el oro*. Sličan postupak izvodi i s terminom *kamikaze*, čije značenje na japanskom referiše na *božanstvo vetra*, evocirajući ove motive snažnim audiovizuelnim šumovima u filmu.

U tom smislu, klasičan narativni tok *Filma socijalizma* dekonstruisan je na svim nivoima. Pre svega, Godar to čini nelinearnim tkanjem fragmenatisanih priča, kao i metodama „prikriivanja“, odnosno ometanja prepoznatljivog (identifikovanog) audio-vizuelno-tekstualnog signala, kao što su reči i slike. Reč je o načinu i trenutku uvođenja komentara na scenu, odsečnim prekidima vizuelne ili zvučne sekvence drugom sekvencom, setom fotografija, podnaslovom ili drugim sadržajima koji su gotovo po pravilu nelinearno povezani s prethodnim. Shodno tome, dijalozi u filmu destabilizovani su dominantnim zvucima iz okruženja kao što su zvuci vetra snimljeni nepokrivenim mikrofonom, zvuci talasa i žagora putnika, fuzije različitih zvukova mašina, razgovora, muzike i glasova-komentara smeštenih izvan kadra (iz *off-a*). Vizuelne šumove u istom smislu odlikuju česti neorijentisani i decentralizovani kadrovi, namerna kočenja slike, te upotreba i prenaplašavanje prirodnog, odnosno nemontiranog osvetljenja iz okruženja, kao što su strob svetla, fluorescentne boje, kontrasetla, tama, razmazane refleksije noćnog osvetljenja i sl. U celini uzev, radi se o postupcima narušavanja konkretnog jezičkog koda, deharmonizaciji, iliti dekonstrukciji prepoznatljivog modela (iskaza), postupcima tendencioznog izvođenja *šuma*.

Pozivajući se na analizu koncepta *buke* iznetu u delu francuskog filozofa Žila Deleza (*Difference and Repetition*), pisac i esejista Šon Higin (Sean Higgins) značenje *šuma* protumačio je u izvesnoj korespondenciji prema „bučnom mestu praznine“, potisnute zapadnjačkom, metafizičkom tradicijom definisanja *misli* kao prepoznatljivog signala.<sup>124</sup> Na tom mestu, Delezova analiza *buke* ili *šuma*, ogleda se u kritici ustanovljenog koncepta *slike misli* („the image of thought“), koja počiva na pretpostavci *zdravog razuma*, odnosno na načelima sposobnosti za prepoznavanje, pamćenje, zamišljanje i ponavljanje identiteta signala. Prema Delezu, pravi čin *misli* vođen je „nasiljem“ ne-razumnosti, i zasnovan je na disonanci razumnih sposobnosti, njihovoj sukobljenosti, a ne konsonatnosti koju omogućuje statični signal u okruženju zasnovanom na harmoniji prepoznatljivog subjekta. U tom smislu, *misao* je za Deleza kvalitativno pozitivan angažman činjenja uzrokovan „zabunom“ usled empirijske *buke*, kao neodređene i neuhvatljive esencije stranosti i nepoznatosti sveta datog čulima. Iz ove perspektive analizirano, Godarova tendenciozna produkcija *šuma* u filmu, može se tumačiti kao permanentno odjekivanje živog iskustva, za razliku od *tišine* koja se u tom smislu može posmatrati samo kao *smrt*. S tim u vezi, izvođenje koncepta *šuma* u navedenom delu može se posmatrati kao provokativna vizuelna, odnosno zvučna „ideja“,

---

<sup>124</sup> Izvor: B. Hulse and N. Nesbitt; Sean Higgins, *A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound* u: “Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music”, ASHGATE, 2010.

zasnovana na tendencioznom provociranju *interne buke* kao vizuelnog/zvučnog potencijala, nagoveštavanjem njegovog prekrivenog izvora egzistirajućeg iza „scene“.

Shodno rečenom, *Film socijalizma* je prvi dugometražni film koji je Godar u celosti napravio na videu. Film je prepun audio-vizuelnog bogatstva, sintaksički strukturiranog tragom poezije – fluidne i mnogooblične hipertekstualne forme, čija vrednost se o(u)čitava unutar odnosa između različitih jezika, smislova i značenja. Svemu tome preduslov je ogroman potencijal sinkretizma koji film, kao izraz intermedijalne strukture po prirodi poseduje, a što Godar maksimalno eksploatiše prevazilazeći njegove granice i dovodeći ga u vezu s drugim oblicima umetničkog izražavanja, kao što su književnost, muzika, pozorište, televizija, video i slično. Konačni cilj takvih postupaka referiše na tradiciju preispitivanja i testiranja vrednosti, odnosa i potencijala slike i zvuka, odnosno govornog i filmskog diskursa, kao potencijalnih mesta moći u društvu. Poststrukturalistički pristup tekstu (filmu), podržan je već samom temom filma, sugerisanom Godarovom težnjom da ispita „ideju vlasništva“, odnosno „vlasništvo ideja“. <sup>125</sup> Iz tog razloga ocenjeno je da Godar film razvija kao „diskurzivno sredstvo oslobođeno od očekivane konstelacije moći u polemičkoj atmosferi“<sup>126</sup>, autopreispitujući sopstvenu ulogu i status u lancima producenata stvarnosti (značenja). Postupci rekonstekstualizacija postojećih „tekstova“ stoga upućuju na Godarovu autorefleksivnu upotrebu spornog materijala kao zajedničkog (društvenog) vlasništva naglašavajući njegovo „kompleksno“ poreklo, čije konačište doseže do kolenke starih mitova i (pra)početaka civilizacije.

Upravo iz tog razloga, Godar „tekstu“ pristupa kao derivatu (asimilaciji) ranijih tekstova, implicirajući ulogu gledaoca, odnosno *čin gledanja* kao presudnu akciju za njegovo konstruisanje. S tim u vezi, pokretačko tkivo Godarovog „poslednjeg filma“ čine kratki rezovi mnogobrojnih, „krvavih“ referenci, koje on „ispraća“ putevima kolonijalista, i tragom „španskog zlata“, a s ciljem prikazivanja hibridnog kompleksa zapadne kulture kao „jedinjenja“ koje je začeto logikom dominacije i moći. Iz tog razloga, Godar priču i započinje surovim slikama morskih površina intoranih retorikom imperijalizma i živim demonstracijama istorijske, nepremostive, rasne i kulturne nadmoći „bele rase“, uspostavljajući simbolično-ironične veze između znakova života i slika, cifara novca,

---

<sup>125</sup> Iste paradokse Godar provocira u svojim javnim obraćanjima zaključujući intelektualno vlasništvo kao dug zapadnog sveta prema Grčkoj o kojem se u tom smislu može govoriti u hiljadama biliona različitih novčanih valuta (umesto obratno), ipak zadržavajući kritički stav prema obostranim investicijama.

<sup>126</sup> Nav. prema: Ivana Keser Battista, „Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju“, izvor: [http://hrcaak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=88480](http://hrcaak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480), (26.02.2013.)

vremena i dugova, međudnosa otkrivanja, osvajanja i migracija, koje su oblikovale civilizaciju kakvu danas poznajemo, okončavajući je jednako „zloslutnom i očajnom“ atmosferom velikih „prizora“, narativa i ideologija, među kojima najistaknutija mesta pripadaju konceptima bratstva, jedinstva, istine, slobode, pravde, države i nacije.

Kako je Hagin o tome u svojoj studiji prokomentarisao, *dokle god nas smrt bude proganjala, tražićemo neku vrstu udobnosti, a od osamnaestog veka, sa uzdizanjem sekularizacije, nacionalizam je bio posebno atraktivan lek za ovu boljku (...) Mi umiremo svakako, ali nacionalnost je tu da našoj smrti da smisla.*<sup>127</sup> U tom smislu, pokazujući medijatizovanu smrt u kontekstu filma kao ništa drugo do označitelja *praznog mesta* - simulakrum bez referenta koji obećava mogućnost „monopola nad smrću“ (susret sa smrću, preživljavanje ili sl.), kao mogućnost stabilnog identiteta - Haginova studija pokazala je da je filmsku reprezentaciju smrti na kraju milenijuma dominantno obeležila moć u odnosu na kreiranje kolektivne memorije i ideologije zajednica, zapažajući, s druge strane, da ista praksa (smrti) na prelasku u drugi milenijum *ima više veze s verom u sudbinu koja je očuvana od strane živih*. Upravo ti *živi*, kako pokazuje Hagin, reflektuju na unikatan način na holivudsku tradiciju *posredničke smrti*, odnosno na značaj onoga što čuvaju *ne-mrtvi* - oni kojima kolektivna memorija ne dozvoljava „potpunu smrt“. S tim u vezi, citirajući Liotara povodom „lepe smrti“ u Aušvicu, konačni rezime ponuđenih razmatranja sugerisan je zaključcima prema kojima *gledati „mrtve“, uvek stvara kult „preživelih“*, i bez obzira o kom tipu *smrti* da je reč ona uvek podrazumeva otkrivanje „istine“, čiji najradikalniji smisao anticipira apoteozu *žrtve*, kao službe, koja potvrđuje/afirmiše pretpostavljene društvene vrednosti.

---

<sup>127</sup> Slobodno prevedeno prema: <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>, 6.7.2015. (*So long as death haunts us we will seek some form of comfort and since the eighteenth century, with rising secularization, nationalism has been a particularly attractive remedy to this malaise. (...) We die no matter what, but nationality is superbly designed to make our deaths meaningful.*)



## SMRT DRUGIH

General Mak Artur kaže: „Slavni ratnici ne umiru, oni samo blede u sećanju.“ To je davnašnje verovanje, budući da je već Sparta, prva demokratski ustrojena vojna država, utemeljena na onome što se naziva „neorganskim individualitetom“: u pitanju je tanano pomeranje značenja sa rođenja na reprodukovanje, što čini da Spartanci budu međusobno pre svega slični, a ne jednaki. Jevreji pak izjavljuju da je grad-država travestirano rođenje, polje smrti prerušeno u život. U Atini svaki poginuli ratnik dobija svoga dvojnika, a smrt u boju je umetnost radi umetnosti; prizivanje smrti prirodno je i po sebi razumljivo, jer su srećnici koje je majka-zemlja porodila jednako srećni kada joj se vrate. Početak antičkih država obeležen je skupljanjem mrtvih na jednom mestu: pre toga oni su bili rasuti na razne strane, pod grobnim pločama kraj domaćih ognjišta, a otad se sahranjuju zajedno, u velikim prigradskim nekropolama. Pošto sastajanje s mrtvim junacima postane deo ustaljenog obreda, vezu između dva sveta obezbeđuje Hermes, vlasnik Hada koji državi vraća njene prirodne zaštitnike; on je bog hermesa, to jest mračne komore kakvu predstavlja sama grobnica njen kameni nadgrobni stub, „atički stećak sa uklesanim, živo prikazanim likom umrlog“.<sup>128</sup>

Dočaravajući utopiju rodne (nad)moći demistifikacijom dosledne esencijalizacije rata, kao (muškog) rodnog iskustva, te razotkrivanjem melodramske pozadine savremene pozicije muškosti u kontekstu herojstva kao *melanholičnog bola*, profesorka Tatjana Rosić<sup>129</sup> navedenoj temi pristupila je iz perspektive ranih radova Miloša Crnjanskog, istražujući koncept *junačkog ideala* kao vida narcističkog samopokazivanja *melanholičnog maskuliniteta*. Kako je sama o tome u tekstu izrazila, tema muške sudbine/iskustva kao posebne rodne sudbine koja se javlja u svim delima Miloša Crnjanskog inovacija je jednog „sasvim novog bola o kome, možda, pre iskustva Prvog svetskog rata zapadna kultura nije htela da zna ništa.“ U tom smislu, prepoznajući *herojstvo* kao specifičnost muškog melanholičnog iskustva, fantazmu junačkog ideala, autorka je pristupila kao *melanholičnom osećanju* povodom „tuge muške sudbine“, ogledajući se u raskolu između „uzvišenosti izabrane muškosti“ (u kontekstu herojskog patrijarhata), i njenog poraza u anonimnoj, neherojskoj smrti koja je „apsurdno zahtevala herojsko ponašanje i pripremna herojska dela“. Shodno tome, tumačeći *herojstvo* kao „narcističko ogledalno jezgro novog maskuliniteta i njegovog melanholičnog samopokazivanja kroz samoponištavanje i samootuđenje“, autorka je tekstu priložila Frojdova tumačenja *melanholiije*, odnosno *tugovanja* izneta u istoimenom eseju *Mourning and Melancholia* (Tugovanje i melanholija, 1917) koji je napisao tokom I

<sup>128</sup> Pol Virilio, *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003, str. 60.

<sup>129</sup> Profesorka Tatjana Rosić (1962), autorka, urednica i književna kritičarka, angažovana u oblastima studija medija, kulture i roda s fokusom na teoriju maskuliniteta, studije književnosti i studije kulturne politike.

svetskog rata. Kako je sama na tom mestu istakla, definišući ovaj pojam (melanholije) kao patološko stanje subjekta uzrokovano gubitkom „voljenog objekta” (koji može biti voljeno biće, ali i država, ego identitet, sloboda...), odnosno uzrokovano nemogućnosti prepoznavanja identiteta izgubljenog objekta, te neznanjem o pravoj prirodi svog gubitka, Frojdovo određenje *melanholije* implicirano je pretpostavkama o nemogućnosti zamene *izgubljenog objekta* drugim objektom (budući da melanholičar ne ume da svesno prepozna šta je zapravo izgubio), te ishodom koji se ogleda u subjektivom insistiranju na „vernosti gubitku investirajući libidnalnu energiju u ego, koji pak može koristiti kritičko samopreispitivanje samo kao oblik narcističkog samopokazivanja“. „Rad melanholije u tom smislu podrazumeva ambivalentni rad suprotstavljenih osećanja kao i unutrašnjih procesa koji se istovremeno i međusobno dopunjuju i međusobno isključuju.“

„Vernost mrtvima kao i vernost političko-društvenim idealima koji tokom rata nisu bili jasno i precizno definisani ukazuje na nesvesnu privrženost objektima koji za junake kriju svoje pravo značenje; gubicima čiju prirodu junak svesno nije prepoznao. Ova šizofrena pozicija ima svoju demonsku i svoju anđeosku stranu. Ratno iskustvo formulisano kao prevashodno muško rodno iskustvo pokazuje u književnom delu Crnjanskog dva janusovska lica, na prvi pogled međusobno nespojiva ali, po Frojdu, sasvim karakteristična za melanholična stanja: „U melanholiji relacija sa objektom nije jednostavna već se komplikuje konfliktom ambivalentnosti. Ta je ambivalentnost ili konstitutivna tj. ona je vezana za svaku ljubavnu relaciju tog konkretnog ega, ili pak proizilazi iz iskustva koje implicira pretnju gubitka objekta. (...) Tako u melanholiji počinje niz individualnih bitaka za objekat, u kojima se ljubav i mržnja naizmenično bore jedna sa drugom, jedna kako bi oslobodila libido vezanosti za objekt a druga kako bi održala postojeću poziciju libida u slučaju napada.“ Za ovu analizu značajno je što se ova vrsta melanholične ambivalencije kod junaka Crnjanskog ispoljava prevashodno u intimnom odnosu prema ženi i sa ženom. Ratno iskustvo kao rodno iskustvo muškosti ispoljava se dakle u delu Miloša Crnjanskog ( a i mnogih drugih njegovih savremenika poput Rastka Petrovića i Miroslava Krležje) u svoj svojoj potpunosti tek u kontekstu onoga što bi se jezikom drugog talasa francuskog feminizma zvalo „polnom razlikom“ ili (kako bi to rekla Liz Irigaraj) – „ratom polova“.<sup>130</sup>

Implicirajući ritualnu igru s pojmom „muškosti“ kroz „dramu gledanja“ kao *borbe dominacije i subordinacije* (između onoga koji gleda (subjekta), i onoga koji je viđen (objekta)), materijalni aspekti aktuelizovane teme u radu *Deaths of Others* sugerisani su okvirima arhitekture i filmskog objekta, uspostavljajući umetnički događaj koji podrazumeva *gledalačku akciju* u funkciji *narativa* koji je centriran oko „susreta sa *smrti*“ kao događajem „inicijacije“ u kojem učestvuju *Dobar, loš, zao* i posmatrač. „Radnja“ *Deaths of Others* događaja jeste filmski motiv *obračuna* u koji je radom (interakcijom) uključen posmatrač, kao

---

<sup>130</sup> Tatjana Rosić: *Melanholija i muškost: Ratno iskustvo kao rodno iskustvo*, Sarajevske Sveske, br. 43-44, 28/06/14, Izvor: <http://www.sveske.ba/bs/content/melanholija-i-muskost-ratno-iskustvo-kao-rodno-iskustvo>, (6.16.2016.)

četvrti učesnik, i u tom smislu, okvirom filmskog teksta (temom, motivom), kao i okvirom rada čiji „obračun“ je sugerisan razmenom pogleda između posmatrača i tri lika-ekrana aktuelizovana je instanca *heroja*. Kako izdvojena i upotrebljena sekvenca u radu *Deaths of Others* predstavlja tematsko i stilsko uobličjenje finalnog (tro)obračuna između „Dobrog“, „Lošeg“ i „Zlog“, kao događaja (simbolično) smeštenog na groblju - destinaciji na kojoj počivaju mrtvi (vojnici) i blago (u neoznačenom grobu nepoznatog vojnika), odnosno događaja čiji ishod sugerise jednog (od troje) koji će preživeti (i obogatiti se) - simbolika upotrebljenog motiva može se tumačiti i iz aspekata aluzivne evokacije traumatične memorije, odnosno istorijskog konteksta povodom uloge nasilja u formiranju civilizacije, kao i uloge filma u procesima kreiranja i distribucije narativa od konstituišuće važnosti za kolektivno (o)sećanje. Uvažavajući izneta razmatranja, pomenuti aspekti rada specifično su naglašeni aktuelizacijom medijskog, odnosno narativnog statusa filmskog teksta, kao *institucije ego ideala*, te uspostavljanjem analogije između *akta slike*, kao *akta nasilja* i funkcije *integracije* značenja (tela), kao *identiteta*. U tom smislu, pretpostavljajući strukturalne vrednosti *Smrti* odnosno *Drugih* u kontekstu *obračuna* (dominacije) sa (nad) filmom („ogledalskim odrazom“), kao mrtvim subjektom („mrtvim sobom“), *smrt drugih*, kao svojevrsni oksimoron, ali istovremeno i pleonazam u kontekstu performativa rada funkcioniše kao naznaka (šire određenog) strukturološkog problema, u ovom slučaju lociranog u domenu fenomenološkog okvira, kojem je studija više naklonjena.

Shodno tome, uvažavajući njegovu definišuću/određujuću vrednost u kontekstu lepeze kulturalnih narativa, motiv *smrti* u radu *Deaths of Others* upotrebljen je u svojstvu mnogostrukih referenci istraženih u teorijskom delu studije, a u nameri posebne aktuelizacije pitanja o „životu“ odnosno „smrti“ tela (subjekta) u kontekstu visoko tehnologizovane/medijalizovane stvarnosti. S tim u vezi, prvi aspekt simboličke upotrebe pomenutog pojma sugerisan je određenjem medijskog identiteta filma kao (neživog) objekta/subjekta identifikacije, sugerisući da je *smrt*<sup>131</sup> kao takva za određene pisce locirana već u fotografiji, i da se stoga se može ustanoviti u bilo kojoj od produkcijskih faza filma - u

---

<sup>131</sup> „Kao termin koji potiče od Sigmunda Frojda, osnivača psihoanalize, nagon za smrću (ili „tanatos“) označava najmračniju instinktivnu silu u korenu ljudskog ponašanja. Denotira nesvesnu, patološku želju za telesnim povratkom u stanje mirovanja koje je prethodilo rođenju (preorganski, prvobitni kaos). Kao takav, suprotstavljen je „erosu“, instinktu za samoočuvanjem ili životom, i javlja se uglavnom u kasnijim Frojdovim tekstovima, poput *S one strane principa zadovoljstva* (1920). Kao teorijski pojam, „nagon za smrću“ nastoji da objasni zašto, nasuprot našem prirodnom nagonu za zadovoljstvom, postoji kompulsivna potreba da se vraćamo traumatičnim događajima, ovo objašnjenje leži u kontekstu želje za povratkom u stanje homeostaze, smirenosti, odnosno nepostojanja.“ Nav. prema: Dirmid Kostelo i Džonatan Vikeri, *Umetnost – ključni savremeni mislioci*, Službeni glasnik, Beograd, 2013, str. 255.

pojedinačnom frejmu, konačnom/beskonačnom snimku ili montaži, ali i kao mesto gde *subjekat* postaje *objekat*, te kao sama produkcija značenja, ili njegovog kraja. Motiv filma kao takav upotrebljen je logičkom aktuelizacijom nekoliko ključnih aspekata razrađenih u prethodnim poglavljima studije, a sugerisanih: razmatranjem funkcije filma kao *ideološke fantazije* (*mita*, vida „produktivne imaginacije“); uvažavanjem konstatacije prema kojoj je ključni efekat interpelacije s fantazijom - *dis-identifikacija* (pogrešno prepoznavanje); kao i formulom, kojom je film, kao snoliki/životoliki doživljaj fantazije, ponuđen kao doživljaj susreta sa simulacijom *života* kao *ne-života* (ili *smrti po sebi*), a zbog čega se ovaj medij može istraživati kao savremeni, tehnologizovani *Danse Macabre*.

Kako je u studiji *Cinema effect* autor, Šon Kubit (Sean Cubitt), o tome istakao, ceo film ustanovljava se kao specijalan efekat<sup>132</sup>, a prvi i najčudesniji od filmskih efekata jeste *pokret*. Kao takav, „filmski pokret jeste osnovni izazov za koncept integriteta filma funkcionišući kao test prvenstva njegovog postojanja. S jedne strane, telo je u pokretu, a slike koje ga prikazuju su nepokretne. S druge strane, film i njegov medij industrijalizuju stagnaciju publike kretanjem slike. Magija filma, kao *specijalnog efekta*, proizilazi iz ovog preplitanja relacija kretanja/nekretanja, blizine/daljine, kao i ponavljanja istorije/vremena. Pokret kao takav apstrahovan je iz života i ono što efektira u vezi s filmom jeste njegova realnost. Kinematografski događaj tako je ustanovljen kao metafotografska tehnologija pokreta.“<sup>133</sup> Svet stoga za Kubita nije objekat filmskog subjekta, nego su i svet i film elementi istog procesa koji on naziva *le vif*. Ako razumemo dve upotrebe termina „life“, „*le vif*“ bi označavao *pokret* kao živi aspekt života koji je iz života donešen u film. Tako, ono što film „dokumentuje“ nije „*la vie*“, nego „*le vif*“, dakle ne svet kao objekat, nego svet kao pokret.<sup>134</sup> U tom smislu, kada Kubit objašnjava da je najvažniji efekat filma da postoji (to exist), on sugeriše da film ima problem da postoji jer su svi *efekti* koje on proizvodi prema realnosti zbunjući. Shodno tome, pored predmeta subjekta i subjektivnosti koji je okupirao psihoanalitičko semiotičke pristupe filmu, kao i analitičare koji su fenomenologiji filma

<sup>132</sup> In some sense all cinema is a special effect. - *Christian Metz*; Nav. prema: Sean Cubitt, *The Cinema Effect*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, 2004

<sup>133</sup> Slobodno navedeno prema: Isto delo.

<sup>134</sup> Slobodno prevedeno prema: Isto delo. (Orig: „Is this life? Clearly not: it is a picture of life. In fact, it is movement abstracted from life. But the contradiction makes sense if we understand the two uses of the word “life” in slightly distinct ways: life, “*le vif*,” the living aspect of life, is movement, which is brought by the cinematograph from life into the cinema. Thus what cinema “documents” is not “*la vie*” but “*le vif*,” not the world as object but movement. The *Sortie des usines* is not a documentary but a magical transformation, and one effected not on the world but on a reality inclusive of both world and film. Deleting still photography’s claim to truthful knowledge of an external world in favor of a metaphotographic technology of movement, the cinematic event emphasizes that the world is not the object of a cinematic subject, but that both are part of the same process: *le vif*.”)

pristupali iz aspekta njegovih senzacionalističkih potencijala, Kubit pronalazi da se između subjekta i senzacije nalazi zbunjujuće i zavodljivo pitanje *objekta*. Tome u prilog, polazeći od Bartovih razmatranja fotografije kao „denaturalizovanog teatra“ i scene na kojoj *smrt* ne može biti „kontemplirana, reflektovana ili interierizovana“<sup>135</sup>, fotografski medij Marej je u svojoj studiji definisao kao reprezentacioni ekran na kojem se nalazi utisnut *nedostajući pogled*, objašnjavajući da Lakanov termin *biti „foto-grafisan“* ima analogno značenje Bartovom terminu postati „*totalna-slika*“ - ogledajući se u predstavljanju i bivanju kroz nedostajući, izostavljeni element.<sup>136</sup> Uzimajući u obzir činjenicu da filmski medij počiva na *rezu* odnosno *šavu*, kao zastupniku *odsutnog subjekta*<sup>137</sup>, kao i činjenicu da je *istina* koju odsutni subjekt treba da otkrije ta da on ne postoji, i da kao takav funkcioniše kao nepostojeći element (mrtav subjekt), motivi „obračuna“, „herojstva“ i „smrti“ u radu *Deaths of Others* upotrebljeni su u svojstvu hipertekstualnih značenja, počev od onih u tekstu filma, a završno sa onim van teksta (u interakciji sa posmatračem), sugerisanim u objašnjenju *Zlog oka*, koji u tekstu *Subjekt fantastičnog: transformacije fantastičnog u književnosti, psihoanalizi i na filmu*, Lidija Prišing izvodi tumačeći Lakanov pojam *aphanisis*-a subjekta:

„Fantazija o pogledu oka kamere koji bi bio sveobuhvatan, kao filmski motiv gotovo je uvek vezan za smrt: pogled koji u samoj slici pokušava da pronađe nešto više od onoga što je na slici, ne pronalazi ništa drugo do mortifikovanost onoga što je zahvaćeno slikom. Taj višak koji se traži u slici jeste ono što je u slici mamac, što nas fascinira time što nam sa slike uzvraća pogled, ali ono što nas gleda jeste mrlja i to mrlja koja se pojavljuje na onom mestu i u onom trenutku kada se čini da je konačno moguće da se vidi sve. Pogled *Zlog oka* objektivizuje subjekt istovremeno dajući mu život (u reprezentaciji) i ubijajući ga. Kao takav, on je, u skopičkom polju, nosilac funkcije *aphanisis*-a subjekta. Lakanov pojam *aphanisis* subjekta koristi da bi njime označio momenat u kojem, u istom potezu u kojem se subjekt zadobija, u kojem se on artikuliše tako što biva predstavljen od strane označitelja, on i nestaje (što, opet, predstavlja temeljnu crtu onoga što se naziva *otuđenje* subjekta). Drugim rečima, funkcija koja subjektu daje život, po isti taj subjekt je smrtonosna. Lakanov fenomen

---

<sup>135</sup> Slobodno navedeno prema: Murray, Thimoty, *Like a Film: Ideological Fantasy on Screen Camera and Canvas*, Taylor & Francis e-Library, 2005. (First published by Routledge, London, 1993).

<sup>136</sup> Slobodno navedeno prema: Isto delo.

<sup>137</sup> „U filmskom jeziku ova *funkcija reza* na kojoj se zasniva struktura zadobija svoju doslovnu dimenziju: koordinate sveta unutar filma konstituišu se upravo intervencijom reza, reza koji vrši funkciju razdvajanja ničim, razdvajanja prazninom samom, čineći ono što rez razdvaja čitljivim, smislenim. Dve naizgled dijametralno suprotne stvari – razdvajanje i spajanje – ovde koincidiraju, i od onoga što je *rez* čine *šav*. (...) Film tako predstavlja doslovnu reprezentaciju i refleksiju strukture polja Drugoga, a to polje nije samo polje jezika već je polje Drugoga i polje društvenosti uopšte – otud film kao refleksija strukture društvenosti. (...) Šav je tako zastupnik odsustva subjekta koji nije naprosto nedostajući, već je nedostajući element u smislu u kojem je sam njegov nedostatak već element koji je nužni deo celine svih ostalih elemenata ili, kako kaže Žan-Pjer Udar (Jean-Pierre Oudart), on predstavlja onaj element čije prisustvo svi drugi elementi (neuspešno) pokušavaju da sakriju. Nav. prema: Lidija Prišing, *Subjekt fantastičnog: transformacije fantastičnog u književnosti, psihoanalizi i na filmu*, u: ART+MEDIA | Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies; Broj 6, oktobar 2014, Izvor: [http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/artmedia/91\\_Lidija%20Prising\\_Subjekt%20fantasticnog....pdf](http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/artmedia/91_Lidija%20Prising_Subjekt%20fantasticnog....pdf), (19.4.2016.)

*aphanasis*-a određuje kao nužni i neodvojivi korelat pojavljivanja subjekta u polju označitelja: „Ono što treba naglasiti, jeste to da je označitelj ono što zastupa subjekt za neki drugi označitelj. Označitelj, koji se samoproizvodi u polju Drugoga, čini to da se pojavi subjekt njegovog označavanja. Ali on funkcioniše kao označitelj samo da bi subjekt koji je u pitanju sveo ni na šta više od označitelja, da uništi subjekt u istom potezu u kojem omogućuje subjektu da funkcioniše, da govori, kao subjekt. Subjekt koji bi trebalo da bude žrtvovan (kao Stvar) kako bi mogao da živi kao predstava samoga sebe (kao reč) nastavlja da postoji uprkos strukturnoj nemogućnosti takvog postojanja: to je uostalom i smisao pojma nemrtvog.“<sup>138</sup>

Lep primer u prilog kompleksnosti nagoveštene teme u kontekstu funkcije (šire shvaćenih) pripovedačkih strategija, iznet je i u knjizi *(Per)verzije ljubavi i mržnje*, a na mestu gde dr Renata Salecl<sup>139</sup> tumači razliku koja je mitološki uspostavljena među značenjima *muze*, odnosno *sirene*, specifično je prikazujući u kontekstu Homerove *Odiseje* kao epu o pripovedačkom problemu. Kako u knjizi Salecl o tome kaže:

„...misterija *Odiseje* leži u tome da mi nikada ne saznamo o čemu sirene u stvari pevaju. Da li sirene uopšte pevaju, i ako pevaju, zašto Homer ne prenosi ovu pesmu? Pijetro Puči nudi dva objašnjenja. Prvo: „*Odiseja* predstavlja sirene kao otelotvorenje parališućih efekata ilijadske poetike zbog toga što njihova pesma povezuje svoje slušaoce opsesivno do opčinjenosti smrću.“ Smrt je, dakle nešto što se nalazi u centru *Odiseje*, pesme o preživljavanju, ali je takođe nešto što se mora ostaviti neizgovoreno. Drugo objašnjenje se oslanja na činjenicu koja kaže da „uzvišena poezija *Odiseje* ne može biti inferiorna u odnosu na pesmu sirena, a da ne dođemo do zaključka da se njena uzvišenost već nalazi u samom tekstu“. *Odiseja* sama po sebi mora da se doživi kao otelotvorenje pesme sirena. Njihova pesma je „negativna, odsutna pesma koja omogućuje njenoj zameni – *Odiseji* –da postane ono što jeste“. Ukratko, pesma sirena je neispevana ili zbog toga što smrt kao takva mora ostati neizgovorena, ili zato što *Odiseja* i sama mora da u sebe ugradi ili predstavi njihovu pesmu. U oba slučaja ona stoji kao prazna neizreciva tačka u *Odiseji*, što uz aluziju na smrtno zadovoljstvo vodi do uzvišenog kvaliteta poeme.<sup>140</sup> (...) Drugim rečima, pesma sirena je mesto u priči koje mora ostati neizgovoreno da bi priča dobila na konzistenciji. To je tačka samoreferentnosti koju priča mora izostaviti da bi zadobila status priče. Sa Lakanove tačke gledišta, ova prazna tačka je još jedno ime za realno jezgro koje se ne može simbolizovati i oko koga se obrazuje simbolično. (...) Pesma sirena je stvarnost koja je trebalo da se izostavi da bi priča o *Odiseji* dobila oblik. Međutim, pre priče o *Odiseji* nema ni pesme sirena. Pesma sirena je, stoga, s jedne strane, ono što podstiče *Odiseju* kao naraciju, dok s druge strane, predstavlja ono što proističe iz pripovedanja: njen ostatak koji ne može da se opiše.“<sup>141</sup>

Shodno rečenom, uočavajući fundamentalnu razliku između *muze* i *sirena* kao razliku između *uspomene* (imaginarnog i simboličnog) i *znanja* (realnog), Salecl u knjizi zaključuje da *znanje* koje poseduju sirene simbolizuje ono što se simbolizovati ne može, samim tim ono čemu *nema budućeg života u 'sećanju' generacija koje dolaze*, dok *sećanje* koje daju *muze*

<sup>138</sup> Nav. prema: Isto delo.

<sup>139</sup> Renata Salecl (1962) - slovenačka filozofkinja i sociološkinja koja pripada pokretu psihoanalize.

<sup>140</sup> Renata Salecl, *(Per)verzije ljubavi i mržnje*, Psihopolis institut, Novi Sad, 2014, str. 80-81.

<sup>141</sup> Isto delo, str. 82.

referiše na inspiraciju (iliti nagon) za *uspomenom*, kao onim što osposobljava *slušaoc*e da zaborave na svoje životne traume:

„Inspirisani uspomenom koju muze pružaju, njihovi slušaoci stvaraju umetnička dela, dok oni koji čuju saznanja koje nude sirene umiru odmah. U okviru različitih teoretskih konteksta, Adorno i Horkhajmer ističu isto kada tvrde da pesma sirena ne može da se doživi kao umetnost, upravo zbog toga što one manipulišu prošlošću: *Primamljivost [sirena] leži u prilici datoj da se izgubimo u prošlosti [...] Nagon da spasimo ono što je prošlo kao živo, umesto da ga koristimo kao materijal za napredak samo je u umetnosti bilo udovoljen. Prema čemu se istorija odnosi kao prema prezentaciji prošlog života. Sve dok prošlost odbija da prođe kao spoznaja i na taj način je odvojena od prakse, društvena praksa je toleriše kao što toleriše zadovoljstvo. Ali pesma sirena još nije izgubila moć svođenjem na stanje u umetnosti.*<sup>142</sup> (...) Lakanov termin za ovo „znanje u realnom“ koje odoleva simbolizaciji jeste *nagon*, samodovoljno zatvoreno kolo smrtnog nagona da se nešto ponovi. Paradoks leži u sledećem: to što nikad ne može biti zapamćeno, simbolizovano preko uključanja u narativni okvir, nije neki nebitan trenutak u prošlosti, zauvek izgubljen, već insistiranje nagona na nečemu što *nikad ne može da se zaboravi*, pošto se neumorno ponavlja. Problem za subjekta predstavlja to što je on ništa. Subjekt sam po sebi nema nikakvu vrednost. Priznavanje ove činjenice izaziva u subjektu uništavalačka i depresivna stanja. Tako proizilazi da subjekt nije falus koji bi dopunio Drugo. Drugo može da funkcioniše sasvim dobro bez subjekta. A da bi se prevazišla ova traumatična istina, subjekt beskrajno pokušava da ostavi trag na Drugom, na društvenoj simboličkoj strukturi, u istoriji itd. Međutim, subjekat može da otkrije poseban oblik sreće kada ga ne zanima Drugo, tj. kroz *jouissance*, koji se odnosi na nagon.“<sup>143</sup>

Na drugom mestu u knjizi Salecl iznosi detaljnija obrazloženja *jouissance*-a, kao *snažnog negativnog zadovoljstva* koje je suštinski povezano s kolektivnim fantazijama od elementarne važnosti za održanje zajednice, razmatrajući traumatičnu i kontardiktornu prirodu odnosa (ljubavi/mržnje) *subjekta* prema velikom *Drugom* - kao autoritetu *ego ideala*<sup>144</sup> - socijalne simboličke slike iz koje subjekt crpi svoj simbolički identitet.<sup>145</sup>

Kako je na osnovu upotrebljenih studija o tome u prethodnom poglavlju pokazano, intervencije psihoanalitičke teorije u tumačenja socio-političke funkcije *fantazije* u odnosu na *stvarnost* započete su Frojdovim tvrdnjama da su *istine* koje takve priče nude zakrivljene, a da su rezultati *obmane* koja nastaje u interpelaciji s takvom (zakrivljenom) istinom, pogrešno usmerene *želje* i *neprijateljstvo*. Tome u prilog, u knjizi *Heroj sa hiljadu lica*, autor Džozef

<sup>142</sup> Isto delo, str. 84.

<sup>143</sup> Isto delo, str. 85.

<sup>144</sup> „Ego ideal je mesto u simboličkom redu sa kojim se identifikuje subjekt. To je mesto sa kojeg subjekt posmatra sebe na način na koji bi voleo da bude viđen.“ Nav. prema: Isto delo, str. 22.

<sup>145</sup> Potreba za uništavanjem *fantazije* kao uzrok i posledica kompleksnog procesa *identifikacije* na zanimljiv način je pojašnjena u poglavlju gde Salec preispituje ljudska prava i govor mržnje. Videti: *Ne vidim zlo, ne izgovaram zlo: Govor mržnje i ljudska prava*, u . Isto delo. str 148-174; kao i, kako autorka sama navodi, prvo poglavlje knjige *The spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism after the Fall of Socialism* (Renata Salec, Routledge, London, 1994.), gde se autorka specifično bavila fenomenom *uništavanja fantazije u ratu*.

Kembel (Joseph John Campbell<sup>146</sup>) izrazio je da - u nesvesnom ukorenjene *obmane* pokreću *želje* (nagon za životom *eros*, *libido* kojem odgovara budistički pojam *kama* - želja) kao i nagon za smrću (*thanatos* ili *destrudo* kojem odgovara budistički pojam *mara* za neprijateljstvo i smrt) i da ta dva nagona pokreću pojedinca i društvo. Pristupajući istom problemu iz aspekta Bazinovih<sup>147</sup> tumačenja *smrti*, odnosno *besmrtnosti* filma iznetih eseju pod nazivom *Ontologija fotografske slike* („The Ontology of the Photographic Image“), Hagin je u svoju studiju uveo tezu o tzv. *mummy kompleks-u* (Bazin), zasnovanom na ideji o fundamentalnoj društvenoj potrebi (zasnovanoj na ljudskoj psihologiji) čoveka da se odbrani od prolaznosti/dominacije vremena, i neminovne smrti. S tim u vezi, raspravljajući na temu sakralnog i magijskog povoda za dupliciranje stvarnosti, Haginovo tumačenje ovog kompleksa sugerisano je zaključkom prema kojem kreiranje *umirućih Drugih* (na slici, fotografiji ili na filmu) ima funkciju iracionalne vere u obezbeđivanje *besmrtnosti*. Uzimajući u obzir Frojdova razmatranja ove teme, može se reći da je Hagin na ovaj način tezu o *negiranju smrti*, zaključio analogno njenom prikazivanju, kao činu opsesivno-kompulsivne radnje, odnosno *rituala*, a čija bi se značenja mogla dovesti u vezu sa psihoanalitičkim tumačenjima dečije igre/rituala „FORT-DA!“<sup>148</sup>.

Kako je Kembel u svojoj studiji to iskazao, magijske funkcije rituala prema psihoanalitičkim tumačenjima počivaju u latentnim značenjima i efektima odgovora na spontanu reakciju koja se manifestuje u vidu fantazije o uništenju, razaranju tela kojim je zaokupljena detetova mašta kada je lišeno majčinih grudi. Ta reakcija jeste izliv besa, i nova fantazija koja prati tu emociju jeste komadanje majčinog tela (pornografija je puna ovakvih motiva, parcijalno prikazivanje ženskog tela, tela bez identiteta, najčešće bez glave). Dete zbog ovakvog osećanja razvija strah od ekvivalentne kazne manifestovan u vidu ideje da će njegova utroba biti izvađena. Strahovi za integritet tela (kao identiteta) postaju određujući faktori kasnijih neurotičnih oblika ponašanja i praksi odraslih. U tom smislu, citirajući Gezu

---

<sup>146</sup> Joseph John Campbell (1904 –1987) američki pisac, naučnik i profesor najpoznatiji po radovima u oblasti komparativne mitologije i religije. Nav. prema: [https://sh.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Campbell](https://sh.wikipedia.org/wiki/Joseph_Campbell)

<sup>147</sup> Andre Bazin (1918 – 1958), bio je uticajni, francuski filmski kritičar i teoretičar, osnivač časopisa *Cahiers du cinéma*. Nav. prema: [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Bazin](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Bazin), 13.03.2016.

<sup>148</sup> Igra dečaka (uzrasta osamnaest meseci) inscenirana kao odbacivanje/prisvajanje, odvajanje/spajanje, puštanje/uzimanje, nestajanje/pojavljivanje objekta (drvenog kalema) koji prema Frojdu za dete predstavlja majku. Reč *Fort* je izraz koji je Frojd predložio prilikom tumačenja dečijeg uzvika (“o-o-o-o”) koji je pratio odbacivanje/nestajanje predmeta i znači “nestao” (nemačka reč *fort*, engleska *gone*), i reč *DA* koja je pratila “povratak” predmeta prema Frojdom tumačenjima doslovno znači *there* – tamo, tu, ponovo ovde... Praktično psihoanalitička razmatranja ove dečje igre ili primer ove dečje igre sugerisan je kao primer opsesivno kompulsivne radnje čiji smisao se ogleda u pomoći detetu da se nosi s neprijatnom činjenicom odlaska majke, radnja u kojoj on ima kontrolu nad odlaskom i ponovnim pojavljivanjem objekta u koji je isprojektovao svoju majku, njen čin odlaska i povratka.



Rohajm, Kembel objašnjava da „u svakom primitivnom plemenu (...) pronalazimo vrača u centru društva i lako je pokazati da je taj vrač ili neurotičan ili psihoičan ili je, barem, njegova veština zasnovana na istim mehanizmima kao i neuroza i psihoza. Ljudske grupe pokreću njihovi grupni ideali, a oni su uvek zasnovani na infantilnoj situaciji.“ Situacija iz ranog detinjstva je modifikovana ili izokrenuta kroz proces sazrevanja, zatim ponovo modifikovana ili izokrenuta prilagođavanjem stvarnosti, pa ipak ona je tu i obezbeđuje one vidljive libidinozne veze bez kojih nijedna ljudska grupa ne može da postoji.“ Vračevi tako jednostavno čine vidljivim i javnim one sisteme simboličke fantazije koji su prisutni u psihi svakog odraslog člana tog društva. „Oni su predvodnici u toj infantilnoj igri i gromobrani opšte anksioznosti. Oni se bore sa demonima tako da ostali mogu da love i da se uopšte bore sa stvarnošću.“<sup>149</sup> Kembel na osnovu obreda i običaja primitivnih društava koje je predvodio vrač (kao nukleus društva) tumači funkciju čitavih serija rituala kao odbrambenih mehanizama kojima se „obezbeđuje“ „nerazorivost tela“ njegovim smeštanjem na nekom drugom, „dalekom i bezbednom mestu“. Reflektujući na tradiciju ritualnog dupliciranja stvarnosti, kao medij „alternativne stvarnosti“ koji kao san snevaču pruža bezbednu distancu za izivljavanje iskustva „nerazorivosti“ kroz „fantaziju o uništenju“, tom „dalekom bezbednom mestu“ može se reći u potpunosti odgovara film.

S tim u vezi, razmatrajući funkcije *heroja* u svim pričama i na svim kontinentima, smisao mitskih priča kao univerzalnih fantazija Kembel povezuje s ritualnom funkcijom (ponovnog) *otkrivanja* „istine“ koja je *sama smrt*. Kako je sam tim povodom u svojoj studiji predložio, prema arhetipu, odnosno univerzalnoj matrici svih mitova, heroji su muškarac ili žena koji su umrli kao savremenici, i rodili se kao večita bića kroz prevazilazak uzvišenog zadatka, „susreta sa smrću“. U tom smislu, Kembel pokazuje da je arhetipski, najvažniji čin i zadatak (inicijacije) u herojevoj biografiji smrt ili odlazak, odnosno da je prvi uslov za postajanje heroja - izmirenje s grobom. Standardan put mitološke avanture heroja prema univerzalnoj matrici Kembel stoga opisuje formulom: odvajanje – inicijacija – povratak. „Heroj se otiskuje iz sveta svakodnevnice u područje natprirodnih čula: tu sreće mitske sile i izvojuje odlučujuću pobedu: heroj se vraća iz te tajanstvene avanture s moćima da podari nešto dobro svojim saplemenicima.“ U tom smislu, prva avantura heroja prema matrici monomita jeste odgovor na zov da se uputi u *nepoznato*. U mitovima ta područja predstavljaju daleke zemlje, šume, podzemni svetovi, morske dubine, nebesa ili duboko stanje sna. Ako je prva inicijacija odgovor na zov koji biva nagrađen „natprirodnim moćima“ (silama

---

<sup>149</sup> Džozef Kembel, *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Novi Sad, 2004., str. 93.

nesvesnog), druga inicijacija je ulazak u *nepoznato*, kao prelazak prvog praga koje se dovodi u vezu sa „osvajanjem nepoznatog prostora“:

„Područja nepoznatoga (pustinja, džungla, duboko more, daleka zemlja, itd.) jesu slobodno polje za projekcije sadržaja nesvesnog. Incestuozni *libido* i patricidalni *destrudo* se tako okreću protiv pojedinca i njegove zajednice u oblicima koji nagoveštavaju nasilje i izmaštano ushićenje pred opasnošću“ koja je izražena u oblicima raznih nemani (zmajeva, džinova), ali u vidu „sirena tajanstveno zavodljive, nostalgичne lepote.“<sup>150</sup>

Kembel prethodno definiše libidinoznom vezom sa principom *zavođenja*. To iskustvo *zavođenja*, kao iskustvo „druge strane“ (*smrti*), ponuđeno je kao avantura prelaza iz *poznatog* u *nepoznato*, kao ono koje pojedincu (heroju) dariva „natprirodne moći“ koje je moguće dobiti samo u susretu s duhovima (s „mrtvima“). Shodno rečenom, apstraktni koncepti *herojstva* i *junaštva*, kao neposredno povezani s tematizacijom (filmskog) *objekta smrti*, nameću se tumačenjima iz aspekta igre *zavođenja*, a o kojoj Bodrijar, s druge strane, spekulira kao o vidu (auto)erotskog odnosa prema svetlu pojava. Proces *zavođenja*, u tom smislu, Bodrijar je odredio kao *gigantski proces simulacije* i *cirkularni poredak*, koji na scenu postavlja, ništa drugo, do *želju* publike. Kako se ekonomski smisao *želje* zasniva na „nedostatku“, proces preobraženja stvari u čiste pojave, Bodrijar je protumačio kao vid vladavine simboličkim svetom, iliti vid upravljanja putem *zavođenja*. S tim u vezi, *zavesti*, prema Bodrijaru znači *umreti kao stvarnost i proizvesti se kao opsena*, odnosno *biti apsorbovan od strane vlastite opsene*, i on na tom mestu ovaj pojam definiše kao strategiju moći, koja se odnosi se na upravljanje pojavama, s ciljem prožimanja i osvajanja realnih poredaka vlasti i proizvodnje.

Prema Bodrijarovom mišljenju, politika *opčinjavanja* ogleda se u razvijanju strategije pojava, čiji domen postojanja ukida fizičko prisustvo svodeći se isključivo na *gledanje*, dok je njihovo delovanje primarno fokusirano na telo, težeći zaposedanju prostora nesvesnog i želje: „Uvek je posredi telo, ako ne anatomsko, ono organsko i erogeno, funkcionalno telo čija bi svrha, čak i u toj razloženoj i metaforičkoj formi, bilo uživanje a prirodno ispoljavanje želja.“<sup>151</sup> U tom smislu, *zavođenje* za Bodrijara nije odsustvo, već pomračenje prisustva realizovano suverenom vlašću pojava („integralno kolo neprestanog podsticanja“ udvajanjem sveta kojim se vrši savršena vlast), ali ono što opčinjava, ipak jeste dimenzija manje (koja

---

<sup>150</sup> Isto delo, str. 100.

<sup>151</sup> Žan Bodrijar, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 2001, str. 16.

karakteriše pojave), to jest, *nedostatak* koji pokreće *želju* kreirajući i održavajući libidnalnu ekonomiju. Kako sam o tome u svojoj studiji ističe:

„Velike zavodnice ili velike zvezde ne sijaju zahvaljujući svom talentu ili svojim sposobnostima, nego zahvaljujući svojoj odsutnosti. (...) Sjaj filma uvek je bio u ovom čistom zavodenju, ovoj čistoj vibraciji besmisla – toploj vibraciji, utoliko lepšoj što je efekat hladnog.“<sup>152</sup>  
„Smrt zvezda je zapravo kazna za njihovo ritualno obožavanje. One treba da umru, one treba da su već mrtve. To je potrebno da bi bile savršene i površinske – kao i kod šminke. Ali njihova smrt ne bi trebalo da izazove negativnu abreakciju. Jer jedina postojeća forma besmrtnosti, naime forma veštačkog, kazuje nam (a to otelovljuje filmske zvezde) da smrt sija svojim odsustvom, da se smrt može rastopiti u jednoj sjaktavoj i površinskoj pojavi, površini koja zavodi...“<sup>153</sup>

Shodno rečenom, *voajerizam pornografije*, prema Bodrijaru, nije seksualni voajerizam, „već voajerizam predstavljanja i njegovog nestajanja, vrtoglavica nestajanja scene i provale opscenog“<sup>154</sup>, dok bi seksualni čin na tom mestu bio viđen kao „ritualni čin, ceremonijalni i ratnički, čiji je obavezan rasplet smrt (kao u antičkim tragedijama na temu incesta), to jest amblematična forma ostvarenog izazova“<sup>155</sup>. Ovu tezu Bodrijar sugestivno uvodi eksplikacijom komplementarnih odnosa *muškog* odnosno *ženskog* principa (vlasti), objašnjavajući *zavođenje*, kao „žensku“ seduktivnu moć - *moć objekta* i *princip upravljanja* (seksom) koje se ispunjava u procesima transsupstancijalizacije seksa u znakove (kojima je moguće manipulirati) - dok je „muška moć“ definisana kao *moć subjekta* i *princip vlasti* koji će on izjednačiti sa moći „proizvođenja“, odnosno seksa.

Povezujući diskurse Viriliovih teza o *ratu i filmu*, i Bodrijarovih teza o *upravljanju*, kao vidu *zavođenja* kreiranjem veštačkog sveta pojava, funkcionisanje sinemaskopskog mehanizma nameće se analogijama prema mehanizmu „strip-tiza“ (Virilio), kao mehanizmu *prikazivanja* s ciljem proizvodnje i distribucije *želje*, te stoga mehanizmu analognom ženskoj moći *zavođenja* kao vida upravljanja proizvodnjom, ili seksom, shvaćenim kao idealnom upotrebnom vrednošću tela (Bodrijar). Shodno tome, uloga „ratnika“ u istom smislu nameće se analogijama prema ulogama potencijala („muškog“) tela, kao objekta *zavođenja* ali i subjekta proizvodnje ili destrukcije (značenja). Kako je objekat *zavođenja* (*spectator*) u kontekstu filma diskursom feminističkih teorija lociran kao „muškarac“ (muški pogled), filmski mehanizam razmatra se kao falocentrični poredak reprezentacije, strukturalno zasnovan na prikazivanju (kao *ženskosti* po sebi), te stoga na zavisnom odnosu prema *slici*, to

---

<sup>152</sup> Isto delo. str. 114.

<sup>153</sup> Isto delo. str. 115.

<sup>154</sup> Isto delo. str. 39.

<sup>155</sup> Isto delo. str. 57.

jest pojavi („žene“, lica s nedostatkom) koja mu svojim postojanjem obezbeđuje smisao i značenje.

Tome u prilog, koristeći se psihoanalitičkom teorijom kao „političkim oružjem“ u eseju *Visual pleasure and Narrative Cinema* (1975), britanska teoretičarka filma, Lora Malvi (Laura Mulvey) istražila je način na koji je nesvesno patrijahalnog društva strukturiralo - definisalo i utvrdilo formu filma - demistifikujući produkciju i perpetuaciju modela seksualne razlike koja kontroliše slike, erotski način gledanja i spektakl. Paradoks falocentrizma, kao verovatno najvažnijeg aspekta Malvijevih istraživanja, sugerisan je analizom utemeljenih položaja muškarca/žene iz perspektive feminističkog konteksta analize, a razvijen aktuelizacijom problema satusa i razmene moći unutar naprednog (filmskog) sistema reprezentacije. S tim u vezi, ciljano provocirajući tradicionalnu, patrijahalnu poziciju žene prema kojoj je ona uvek nosilac, a ne tvorac značenja, odnosno žene, kao lica određenog manjkom/nedostatkom (penisa), esej Malvijeve ponudio je ključ za razumevanje bazičnih slojeva skopofilijskog mehanizma filma utemeljenih na statusima i pozicijama moći unutar igre gledanja, koju ovaj medij pretpostavlja i uspostavlja. Na tom mestu, poseban akcenat Malvijeva je izrazila upravo u vezi s mogućnostima manipulacije putem vizuelnog zadovoljstva, kodiranjem erotskog u jezik dominantnog patrijahalnog reda, a u čemu se prema njenom mišljenju, zapravo i ogleda magija filma.

Shodno rečenom, film, prema Malvijevoj, pruža beskrajna zadovoljstva ispunjavajući primordijalnu želju za uživanjem u gledanju (skopofiliju), ali ide i dalje od toga, razvijajući skopofiliju u njenom narcističkom vidu koja u ekstremnim slučajevima može postati i ostati fiksirana u perverziji, te proizvesti opsesivne voajere, čija se jedina seksualna satisfakcija realizuje kroz gledanje objektivizovanog Drugog. Malvi se tim povodom prevashodno poziva na Frojdove analize skopofilije, kao osnovnog erotskog instinkta (uživanje u *gledanju* i *pogledu*) pokazujući koliko je *gledanje* kao akcija važna za konstituisanje ega, kako sa aspekta erotizma, dakle kroz postvarivanje (objektivizaciju) *Drugog* (skopofilija), tako i sa aspekta autoerotizma, kroz postvarivanje (objektivizaciju) sebe, odnosno sopstva (narcistička identifikacija). Shodno tome, Malvijeva u eseju polazi od činjenice da je upravo *slika* ta koja kontroliše i obrazuje matriks imaginarija (odnosno koja artikuliše subjektivno JA), određujući trenutak „ogledanja“, kao presudni trenutak u kojem se stvara svest o sopstvu, odnosno u kojem se obrazuje veza između slike, i slike o sebi (self-image) koja je svoj pun intenzitet pronašla upravo u filmu:

„U odjeljcima A i B postavljena su dva kontradiktorna aspekta struktura zadovoljstva u gledanju u konvencionalnoj filmskoj situaciji. Prvi, skopofilični, nastaje iz zadovoljstva u korišćenju druge osobe kao objekta seksualne stimulacije pogledom. Drugi, razvijen kroz narcizam i konstituciju ega, dolazi od identifikacije sa slikom koja se gleda. Tako, u filmskim terminima, prvi podrazumijeva razdvajanje erotskog identiteta subjekta od objekta na ekranu (aktivna skopofilija), dok drugi nameće identifikaciju ega sa objektom na ekranu kroz gledaočevu fascinaciju i prepoznavanje onoga što mu je slično. Prvi je u funkciji seksualnih nagona, a drugi u funkciji libida ega.“<sup>156</sup>

Kako autorka u nastavku pokazuje, film je tokom svoje istorije razvio posebnu iluziju stvarnosti u kojoj je kontradiktornost između libida i ega pronašla komplementaran svet fantazije:

„U stvarnosti je svijet fantazije na ekranu podređen zakonu koji ga proizvodi. Seksualni nagoni i procesi identifikacije imaju značenje unutar simboličkog poretka koji artikuliše želju. Želja, koja se rađa sa jezikom, dopušta mogućnost transcendiranja instinktivnog i imaginarnog, ali se njena tačka referencije stalno vraća traumatskom momentu njenog rađanja: kompleksu kastracije. Otuda pogled, koji po svojoj formi donosi zadovoljstvo, može po svom sadržaju biti prijetnja, a upravo je žena ta koja kao reprezentacija/slika kristališe ovaj paradoks.“<sup>157</sup>

Dakle, Malvi u eseju pokazuje da je psihoanalitička pozadina tradicionalno prikazane žene, kao pasivne sirovine za muški pogled, oznaka straha od kastracije koji se predupređuje voajerističkim i fetišističkim mehanizmima. Kamera na tom mestu postaje mehanizam za produkciju muške fantazije, u kojoj se on pojavljuje kao predstavnik moći, odnosno kao nosilac pogleda gledaoca, *kao onaj koji prenosi pogled iza ekrana kako bi se neutralizovale van-dijegetičke tendencije koje predstavlja žena kao spektakl*, a što je prema njenom mišljenju omogućeno procesom strukturiranja filma oko glavne kontrolišuće figure s kojom gledalac može da se identifikuje. Kako aktivna (muška) figura, prema Malvijevoj, zahteva trodimenzionalni prostor s kojim se gledalac može identifikovati (kao u ogledalu), ona je u eseju predložila tezu prema kojoj celokupna tradicionalna filmska tehnologija podilazi koncepciji prirodnih uslova ljudske (muške) percepcije s ciljem zamagljivanja granica prostora ekrana. U tom smislu, ističiću da upravo *mesto pogleda* definiše film, kao tri dominantna pogleda svojstvena ovom mediju Malvi je navela: *pogled kamere*, (koja beleži pro-filmski događaj), *pogled publike* (koja gleda konačni proizvod), i *međusobne poglede junaka unutar iluzije na ekranu*, naglašavajući da konvencije klasičnog, narativnog filma karakteriše poricanje prva dva pogleda (kao pogleda „van filma“), s ciljem obezbeđivanja neophodnih uslova povodom *identifikacije* (kako bi se eliminisala svest o

---

<sup>156</sup> Nav. prema: [https://www.academia.edu/11785074/Lora\\_Malvi](https://www.academia.edu/11785074/Lora_Malvi), (20.09.2015.)

<sup>157</sup> Isto delo.

prisustvu kamere i onemogućilo potencijalno distanciranje gledaoca u odnosu na emitovani sadržaj).

Uzimajući u obzir opsežna istraživanja o funkcijama *gledanja* i *pogleda* izneta u studiji *Fragmentirani pogled*, teoretičarke umetnosti i medija Margarete Jelić, *medij pogleda* okarakterisan je potencijalom stalnog prilagođavanja novim tehnološkim odnosima, zbog čega je isti lociran kao neiscrpan vid percepcije za eksploataciju. Kako autorka na tom mestu napominje, primer za to u svakodnevnom životu bili bi upravo fotografija, film i televizija, kao „tranzitni elementi u stalnom usponu i usavršavanju tehnike i tehnologije modernog društva“. Iz tog razloga, tretirajući *pogled* kao globalni medij Jelićeva je u studiji ponudila temeljnu analizu transformacija vizuelne percepcije, krećući od bazične funkcije *gledanja*, kao telesnog i egzistencijalnog događaja, pa sve do razvijenih funkcija *viđenja* i *pogleda* u kontekstu medijske kulture, i specifično filma.

Razmatrajući funkcije *gledanja*, kao vida „pažljivog ponašanja“, kojim se definiše i konstruiše društveni subjekt, status pogleda u kontekstu razvojne dinamike „kapitalističkog spektakla i industrijskog šoka“ autorka je predložila kao svojevrsni status *želje slike*, ukazujući na kompleksnost odnosa u kojem saučestvuju ta dva, globalna medija (pogled i slika). Kako je sama u poglavlju pod nazivom *Želja slike je njen nedostatak (aure)* tim povodom istakla, idolatrija je najdramatičniji oblik *moći slike* u vizuelnoj kulturi, ali to je istovremeno i najambivalentnija, odnosno najdvosmislenija sila kada je u pitanju skopijski režim. Shodno tome, aktuelizujući diskurse o višestrukim odnosima društva prema *slikama*, kao prema *mrtvim* i *živim* objektima, *moć* i *želju slike* autorka je odredila kao dijalektički par, a efekte „slike“, u tom smislu, kao deo institucionalnog određenja normativnog ljudskog ponašanja.

Predlažući na taj način ključnu ulogu „gledanja“ u sprovođenju institucionalne moći, Jelićeva je *viđenje* definisala iz aspekta Lakanovih, Milerovih i Fukoovih socijalno-političkih, kritičkih teorija (u kojima je viđenje (*voir*) povezano sa znati (*savoir*) i moći (*pouvoir*)), određujući *pažnju* kao nezaobilazni element subjektivne koncepcije vizuelnog na osnovu koje isti postaje „otvoren kontroli i podložan pripajanju spoljašnjih agenasa“. U tom smislu, *pažljivog subjekta* autorka je zaključila kao sredstvo putem kojeg „neprinudni oblici moći“ stupaju na snagu, a „pažljivo ponašanje“ ispred svih vrsta ekrana, kao stalni proces interaktivnosti - uzvraćanja i prilagođavanja unutar sistema „opservacije i nadgledanja“ –

kojim je sistem moći na idealan način (pre svega putem televizije i filma) kontaminirao društveno imaginarno („slobodno vreme“, odnosno vreme „sanjarenja i maštarenja“).

Pokazujući da „kontrolisana pažnja“, nije nikada bila stvar vizuelnog sadržaja kojim je okupirana, koliko stvar strategije kontrole individue, kao primarno interesovanje spektakla autorka je predložila strategije konstruisanja uslova koji bi u kontekstu masovnih komunikacija i cirkulacija (ljudi i roba) efikasno izolovali i imobilisali subjekta. U skladu s tim, začetak procesa mehanizacije/automatizacije *pažnje*, Jelićeva je takođe datirala analogno razvoju prvih vizuelnih atrakcija (ranih formi pokretnih slika kao što su Kajzerpanorama, Kinetoskop, Mejbridžovi fotografski eksperimenti, Zoopraksiskop, itd.), definišući ih kao prve modele „aparata za mehaničko produženje pažnje“, (začetke procesa sjedinjavanja čoveka i mašine putem percepcije).

„Ovako automatizovana percepcija dovedena je u vezu sa drugim opasnim ponašanjima koja su smatrana „automatskim pokretima“ i „mehaničkim ponavljanjima“ kao što su spavanje, sanjanje, somnambulizam, trans, hipnotisanost. Ova stanja su opasna jer nisu omogućavala svesni i slobodni izbor. Međutim, ova dva pola mehanizovane percepcije, tehnološki i onirički kasnije će se u dvadesetom veku preklapati unutar organizacije spektakla u kome je, rečima Krerija, „perceptivna sinteza“ preduslov za tehnološku proizvodnju „upotrebnih i konzumnih formi odvajanja“.<sup>158</sup>

U tom smislu, pozivajući se na Merlo-Pontijevo (Maurice Merleau-Ponty<sup>159</sup>) shvatanje subjekta, kao *subjekta percepcije* (prema Merlo-Pontiju ukupno ljudsko iskustvo sveta zasniva se na ličnoj percepciji), polazišna tačka navedene studije anagažovana je preostavkama povodom nesklada između fizičkih mogućnosti doživljavanja „stvari“, i načina na koji se stvari medijski reprezentuju (percipiraju), sugerišući finalnom određenju relacija između percepcije medijske (fragmentirane) stvarnosti i uspostavljanja (fragmentiranog) subjekta kao nosioca tako predviđenog (fragmentiranog) pogleda. Shodno rečenom, kao ključno mesto upotrebljene analize nameće se funkcija medija u procesima (de)regulacije subjektovog „doživljenog prostora“<sup>160</sup> a koji je autorka locirala za jedan od najvažnijih faktora u odnosu na koje se uspostavlja *slike o sebi*, odnosno *identitet*. Tim povodom,

---

<sup>158</sup> Margareta Jelić, *Fragmentirani pogled*, Nolit, 2010, str. 184-185.

<sup>159</sup> Moris Merlo-Ponti (1908-1961) bio je francuski filozof fenomenologije čiji radovi su bili pod snažnim uticajem Edmunda Huserla i Martina Hajdegera. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Merleau-Ponty](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty), (14.03.2016.)

<sup>160</sup> Tumačeći *perceptivno telo* Jelićeva se u studiji poziva na Merlo-Pontijevo shvatanje i definisanje *prostora*, ne kao sredine u kojoj se „raspoređuju stvari“, već kao sredstva „kojim postaje moguć položaj stvari u ljudskom iskustvu“, pokazujući da je odnos *subjekta* prema *prostoru* dvojak, odnosno da je subjektova percepcija „stvari“ i osobnog tela, te samim tim i identiteta, u tesnoj povezanosti upravo s percepcijom prostora, u najširem smislu tog izraza.

analogno anticipaciji *dis-identifikacije* kao logičnog ishoda interpelacije subjekta s medijskom „stvari“, argumenti Jelićeve sugerisani su tumačenjem moćnog i svemogućeg *pogleda kamere*, kao autoritarne instance u odnosu na koju se *fizički pogled posmatrača* doživljava kao inferioran, delimičan i devijantan (Ponti).

Prema navodima, takav, superioran pogled (kamere) Merlo-Pontijeva formulacija definiše kao „pogled sa svih strana“, odnosno kao pogled kojem ništa ne ostaje skriveno, zaključujući da takav pogled nije prirodan posmatraču zbog čega ne može da bude idealna forma u odnosu na koju je njegov, delimični pogled, neispravan. S tim u vezi, primenjujući postavke o *skopofiliji* (erotskog nagona za gledanjem (Frojd)) i postavke o „fazi ogledala“ (univerzalnoj fazi u razvoju ličnosti, odnosno identifikacije (Lakan)) na analizu tipifikacije percepcijskog iskustva filmskog posmatrača, promene i pojave u filmu i filmskoj produkciji Jelićeva je protumačila iz perspektive razvojne dinamike autoritarnog identiteta mašinizovanog pogleda koji mu je kao takav (ogledalski) pretpostavljen. Takav superiorni pogled, koji Lakan označava *idealnim Ja* u kontekstu teorije o fazi ogledala<sup>161</sup>, jeste pogled koji implicira *želju* i nesklad koji subjekat oseća u odnosu na tu *želju*, to jest u odnosu na svoj „odraz“.

„Lik koje dete vidi u ogledalu nije uspravno falično integrisano telo već je to fragmentirano telo čije viđenje izaziva osećaj straha i neprilagođenosti. Ovaj osećaj je suprotan osećaju koji je imao Narcis i Lakan sa pravom oponira Frojdu tvrdeći da se u fazi suočavanja sa svojim odrazom u ogledalu ne formira idealno Ja ili super ego, kako je Frojd mislio kada je uveo ovaj termin 1914. u eseju O narcizmu, već je to ego koji se formira u ovom periodu razvoja subjekta. Drugim rečima naše prvo suočavanje sa sopstvenim odrazom prvo je urušavanje našeg unutrašnjeg sveta pred spoljašnjim i ostavlja trag u našem razvoju ličnosti u vidu traume koja se kasnije vraća u naš mentalni sistem u vidu slika.“<sup>162</sup>

Kako bi detaljnije objasnila Lakanov stav prema *Imaginarnom*, koje je *carstvo slika i štiti nas od direktnog prodora Realnog i Simboličnog koje je sledeći stupanj u razvoju subjekta*, Jelićeva u nastavku iznosi Lakanove teze o preplitanju „oka“ i „pogleda“, (objavljena u spisu *Četiri fundamentalna koncepta psihoanalize*, u poglavlju pod nazivom *O pogledu kao objektu malo a*), razlažući ih na analize odnosa između „objekta pogleda“,

---

<sup>161</sup> Prema navodima, Lakanova teorija implicira da faza ogledala traje do osamnaestog meseca, odnosno do završetka uzrasta u kojem dete percipira svoje *Ja* u primarnom obliku, koji prethodi dijalektičkoj identifikaciji s *Drugim. Ja*, koje dete percipira u ogledalu, još uvek je pridržavano od strane odraslih (ili nekog dubka), zbog čega ga Lakan označava *idealnim Ja*, terminom koji je Frojd prvi put uveo u svoj esej *O narcizmu* 1914. godine (a koji je kasnije prerastao u termin *Super-ego* u delu *Ego i id*). Kako je autorka tim povodom istakla, *idealnim Ja* Lakan označava *ego* koji još nije socijalno determinisan, i koji će iz tog razloga zauvek ostati nesvodiv, odnosno u neskladu sa sopstvenom realnošću. Isto delo. str. 98.

<sup>162</sup> Isto delo. str. 106-107.



„subjekta pogleda“ i „slike“. Prema navodima, Lakan u ovom spisu prihvata Merlo-Pontijevu podelu skopijskog polja na „vidljivo“ i „nevidljivo“, ipak sugerišući precizniju determinaciju ove podele na „oko“ i „pogled“, pri čemu su „oko“ i „gledanje“ shvaćeni kao ono što je „vidljivo“ u svetu, dok je „pogled“ izjednačen s „nevidljivim“, zbog čega će ga Lakan izjednačiti sa *objektom a*, kao objektom „koji nedostaje“. Kako Jelićeva na tom mestu zapaža, naziv objekta *malo a* odgovara prvom slovu francuske reči za „drugog“ (l'autre) referišući na izjednačavanje *pogleda* s pogledom „drugog“, odnosno sa *željom* da budemo onakvi kakvim nas „drugi“ vidi, a što ne implicira *pogled* kao *pogled drugog subjekta*, već *pogled* kao *želju* originalnog subjekta, *želju za objektom a*.<sup>163</sup> Određujući na taj način konstituišuću ulogu *pogleda* (kao želje) u odnosu na uspostavljanje *subjekta*, te strukturalnu funkciju *Drugog* kao (nedostajućeg objekta) u odnosu na konstrukciju *identiteta*, filmsko iskustvo, autorka je finalno predložila kao „turističko iskustvo“, odnosno kao iskustvo koje podrazumeva *potragu* za identitetom kroz susret s *Drugim*, kao sa onim u odnosu na kojeg se isti uspostavlja:

„Mi danas nalazimo vezu između turističkog iskustva i estetike jer je turističko iskustvo u svojoj prirodi estetsko što potvrđuje i samo etimološko značenje grčkog termina aisthetikos-čulni. Grčki termin ima značenje osetljivosti i receptivnosti, a turista je stalno u potrazi za novim doživljajima, ne iz utilitarnog interesa, već samo radi čistog užitka.(...) Dakle, mi možemo dovesti u vezu umetnost, turizam i identitet kao novu etapu u istoriji kulture uopšte. (...) Potraga za identitetom jeste neka vrsta veze koja spaja dve naizgled nespojive pojave u društvu. Naime, u temelju kulturne i umetničke proizvodnje jeste čin predstavljanja i prikazivanja sebe. Stvaraoci, umetnici ne predstavljaju svoja remek-dela već sebe, svoje postojanje, svoj identitet. S druge strane, oni koji putuju i posećuju muzeje i izložbe upoznaju druge, susreću se sa drugima kroz njihovu umetnost i na taj način, približavanjem tuđem identitetu, bolje shvataju svoj identitet. Dakle, u susretu sa identitetom drugoga turista otkriva vlastiti identitet.“<sup>164</sup>

Sličnim analogijama, razmatrajući film kao osnovni poligon za reprezentaciju „svetova“, a *stvarnost* kao mesto prožimanja fizičkog i spektakularnog prostora, u studiji *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, hrvatska filmska teoretičarka i rediteljka, Saša Vojković, filmu je pristupila kao *kulturalnom ekranu*, to jest, kao kulturalno specifičnoj praksi izvođenja/proizvođenja subjekta/identiteta, shvaćenog kao entiteta definisanog relacijama između „kinematografskog aparata“ i ljudi. Primenom marksističkih i psihoanalitičkih postavki, medij filma Vojkovićeva je takođe definisala kao oblik *ideološke fantazije na ekranu* a čiji „očinski“ autoritet je sugerisala primenom feminističke metode i postkolonijalnih teorija, razmatrajući funkciju filma, kao „kulturalnog ekrana“, u funkciji *teritorijalizacije*, odnosno *kolonijalizacije* (subjekta). Prema navodima,

<sup>163</sup> Isto delo. str. 134.

<sup>164</sup> Isto delo. str. 298 - 299.

*kulturalni ekran* je termin Kaje Silverman<sup>165</sup> kojim je definisan repertoar ideološki označenih reprezentacija, kojima su članovi određene kulture vizuelno definisani (uobličeni) i prema kojima se oni razlikuju od drugih kultura. S tim u vezi, pokazujući da su *subjekti* koji vladaju na *kulturalnim ekranima* uvek idealizovani, i da se u tom smislu za njima uvek jače *žudi*, posebnu pažnju Vojkovićeve je u studiji posvetila aspektima filmske percepcije iz perspektive „fokalizacije“ (kao složenog odnosa između „gledanja“, „agenta koji gleda“, i „onoga što se vidi/percipira“) izložene prema naratološkim konceptima Mieke Bal (Maria Gertrudis „Mieke“ Bal<sup>166</sup>), te iz perspektive *teritorijalizacije žudnje* (Silverman), pokazujući da subjekt na taj način ne uči samo da žudi, već i za čim da žudi, te da je stoga takvo strukturiranje žudnje povezano sa *žudnjom Drugog*, odnosno sa simboličkim poretkom koji tu žudnju proizvodi.

Kako *Drugi* (kojeg prema feminističkim postavkama proizvodi „Simbolički Zakon Oca“) stavlja pritisak na „muški subjekt“, Vojkovićeve je zaključila da upravo muški subjekt zadržava središnju ulogu u narativnom tekstu, implicirajući da je na taj način strukturiranje subjektivnosti određeno prema muškoj žudnji, odnosno da je u mnogim filmovima tako određena *teritorijalizacija*, težnja falocentričnog simboličkog reda. S tim u vezi, referišući na Fukoa, prema kojem „*diskurs o tijelu* podrazumijeva regulirane načine prikazivanja tijela prema širim kulturalnim određenjima, posredstvom kojih tijelo postaje nositelj znakova i kulturalnih značenja“<sup>167</sup>, zanimljiva gledišta o filmu kao *kulturalnom ekranu*, Vojkovićeve je iskazala na primerima filmskih tekstova u kojima je koncept „muškosti“ zasnovan na bazi tela. Kako je autorka na tom mestu izrazila, prikazivanje muškog tela (ponuda muškog tela gledanju) se u heteroseksualnom i patrijahalnom društvu oduvek povezivalo s homofobijom, i upravo bi ta činjenica mogla biti razlog zbog kojeg se muško telo u razgolićenom izdanju tradicionalno prikazuje u akciji, odnosno podvrgnuto nasilju ili bolu (to jest kazni). S druge strane, uzimajući u obzir da se na bazi *muškog tela* oduvek merila uspešnost *junaštva*, izazov posmatranja izdržljivosti (muškog) tela (junaka) koje pobeđuje u mnogim filmovima Vojkovićeve je zaključila kao ključni „narativni agens“ (glavni pokretač radnje). Kao „narativno opravdanje“ za takvo „fizičko parodiranje muških telesa“, Vojkovićeve je sugerisala „krizu muškosti“, a koja se u okviru filmskog teksta najčešće performativno

---

<sup>165</sup> Kaja Silverman (1947) - američka teoretičarka filma i istoričarka umetnosti. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Kaja\\_Silverman](https://en.wikipedia.org/wiki/Kaja_Silverman), (14.03.2016.)

<sup>166</sup> Maria Gertrudis "Mieke" Bal (1946) je holandska teoretičarka kulture i profesorica književne teorije na Univerzitetu u Amsterdamu. Izvor: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mieke\\_Bal](https://en.wikipedia.org/wiki/Mieke_Bal), (27.10.2015.)

<sup>167</sup> Vojković, Saša, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008, str.103.

razrešava „krizom sveta“, čijim spašavanjem (uspostavljanjem/povratkom ravnoteže u priči) se redefiniše muški subjekt. Navedenu formulu, autorka je odredila procesom *edipalizacije* (unutar filmskog teksta), s ciljem tematizacije (proizvodnje) „očinskog autoriteta“, kao koncepta koji posebno razrađuje u funkciji *postkolonijalne teritorijalizacije*<sup>168</sup>, a koju je u nastavku ilustrirala na primerima hogkonških filmova borilačkih vještina, odnosno na primerima kinematografija „drugog“ i „trećeg“ sveta:

„U osnovi, tradicionalni kung-fu i mačevalački filmovi oslanjaju se na fantazije uništenja predstavnika korumpirana i pokvarena sustava i pobjede nad stranim okupatorima. Dakle, uzastopno se nudi imaginarno rješenje za osjećaj teritorijaliziranog identiteta (...) riječ je o tome da se etika uglavnom muškoga junaštva i osobnih vještina koje imaju ključnu ulogu u datom žanru mora definirati u odnosu na ono što je moguće u promenljivoj kolonijalnoj situaciji. Definiranjem junaštva definira se i sama kolonijalna situacija.“<sup>169</sup>

Određujući princip teritorijalizacije/kolonijalizacije putem „kulturalnog ekrana“ kao operaciju fantazije falocentrične strukture, može se reći da je *film po sebi* autorka anticipirala kao svojevrsni performans „muškosti“, razmatrajući njegovu moć, kao moć produkcije/proizvodnje značenja (objekta za gledanje, filma, fantazije, ideologije) a čija reprezentacija je povezana s tematizacijom (uspostavljanjem) „očinskog autoriteta“. S druge strane, aktuelizujući jednu od ključnih ideja u queer teoriji prema kojoj su *identiteti* posledica *performansa*, kao *izvođenja* zasnovanog na *prikazivanju* (razlika konstruisanih na ideološkim, političkim, društvenim, istorijskim i kulturnim osnovama), može se reći da je istom analogijom *film po sebi* Vojkovićeve anticipirala i kao svojevrsni performans *ženskosti*, pokazujući da su u kotenkstu tradicionalno (zapadnjački) pozicionirane žene, kao objekta za gledanje/prikazivanje, rasprave o rodu i seksualnosti svedene na *prikazivanje* kao *ženskost po sebi*. S tim u vezi, razmatrajući funkciju filma (kao sredstva za razmnožavanje alternativnih slika (*želje*)) iz aspekta „drame gledanja“ u kojoj se *vodi borba između dominacije i*

---

<sup>168</sup> Pokazujući na taj način da se teritorijalizacija subjekta putem „kulturalnog ekrana“ izvodi performansima odnosa između moći, roda i seksualnosti, a o kojima se, u kontekstu filma, može govoriti kao o specifičnom poretku *pogleda* (hijerarhije naracijskih autoriteta), status filmskih produkcija „drugog i trećeg sveta“, Vojkovićeve je predložila terminom *samoorijentalizacije*, referišući na konstituišuću ulogu „zapadnjačkog oka“ u procesima njihove identifikacije. U tom smislu, termin *samoorijentalizacija* referiše na nezapadne filmske produkcije koje svoj identitet konstruišu posredovanjem zapada, to jest, u odnosu na zapadnjačka očekivanja, i kao takav ovaj termin podrazumeva postupak „auto-egzotizacije“ (samonuđenja subjekta kao objekta gledanja) nezapadnih područja, po pravilu negativnim određenjima egzotike - kao onoga što je „primitivno“, ili „niskih strasti“ te onim što izračuje strah i „nesigurnost građana“ (ratove, nasilje, siromaštvo i spektakularne katastrofe) - odnosno određenjima koja bi zapadnjački poredak pozicionirala i afirmisala pozitivno. Pokazujući da su na taj način nezapadni filmovi aktivno investirani u proces konstruisanja i definisanja patrijahalnog autoriteta zapadne moći, povod zapadnjačke podrške, u vidu insertiranja i popularizacije nezapadnih filmova, Vojkovićeve je locirala u funkciji *kolonijalizacije kulturalnog ekrana*.

<sup>169</sup> Isto delo. str. 202.

*subordinacije*<sup>170</sup> (između onoga koji gleda, subjekta, i onoga koji je viđen, objekta), finalni zaključak Vojkovićeve sugerisan je implikacijama ovog medija kao *poligona* na kojem se odvija „semiotički rat“ ali i kao *institucije* koja ima moć posedujući *pogled koji kontroliše*.

Kako je ranije u tekstu pokazano, status *pogleda* kao globalnog medija *Drugog* u kontekstu superiornog pogleda filmske mašine implicira status koji se tiče pretpostavljenog poretka pripovedačkih autoriteta i (dis)identifikacije putem koje je isti pozicioniran kao delimičan i inferioran. Kao takav, pogled spektatora (*gaze*) realizovan je u specifičnom poretku pojava koje funkcionišu putem *zavođenja* proizvodeći *želje*. Kako je na početku poglavlja napomenuto, status *želje* (kao nedostatka, pojave po sebi) u igri *zavođenja* ogleđa se u kreiranju *izazova* (umreti kao stvarnost i proizvesti se kao opsena) čija amblematična forma raspleta je sama *smrt*. U tom smislu, seduktivna moć (*žensko*) za Bodrijara „nije samo zavodljivost, nego i izazov muškom da bude seks, da prisvaja monopol nad seksom i uživanjem, izazov muškom da iscrpi svoju hegemoniju i da je dovede do kraja“<sup>171</sup>. Takvo određenje *zavođenja* implicira uživanje u *smrti* („seksualnog čina“ s pojavom), kao *želji*, a što, Bodrijarovim rečima, podrazumeva da „smrt nije surov događaj“. Kako je u prethodnom poglavlju tim povodom pokazano, jedan od univerzalnih načina na koji se smrt označava kao „lepa“ i „uzvišeno zadovoljstvo“, jeste perpetuacija koncepata herojstva/junaštva kao svojevršnih *kultova mrtvih* odnosno *preživelih*, te kultova koji počivaju na memorijalnoj vrednosti u kontekstu filma kao fantazije. *Objekat smrti* u kontekstu filmske pojave tako je pretpostavljen kao vrhunski fikcija, superioran pogled (mašine kao) *Drugog*, i *želja*, dok film na tom mestu zadobija status određenog izraza „ostvarenja“ te *želje* (na platnu).

Tome u prilog, locirajući simboličku funkciju filma unutar „gledaočeve recepcije priče kao namesničkog zadovoljavanja onirističkih poriva – ispunjenja želje“<sup>172</sup>, u studiji *Melodrama nije žanr*, kritičarka i teoretičarka filma, Nevena Daković, filmu je pristupila kao „formi opšteg iskustva“ i „alternativne stvarnosti“, sugerišući određenju ovog medija kao evolutivno savršenog medijskog izraza *melodrame*. Dokazujući da doživljaji *melodrame vode čaroliji filma u celini*, karakteristike celokupnog sistema filmske narativne strategije Dakovićeva je definisala pojmovima: *melodramsko*, *glamurozno*, *holivudsko* i *eskapističko*, mapirajući na taj način komplementarnosti u pogledu opsenarskih mogućnosti filma, i

---

<sup>170</sup> Isto delo. str. 76.

<sup>171</sup> Žan Bodrijar, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 2001, str. 30

<sup>172</sup> Nevena Daković, *Melodrama nije žanr*, Prometej – Jugoslovenska kinoteka / Novi Sad – Beograd, 1994, str. 87.

analognih stremljenja *melodrame po sebi*. Kako je tim povodom autorka u studiji izrazila, kreativne mogućnosti i psihološko dejstvo filmske aparature oduvek su bile dvostruke, te bi stoga, filmski medij, s jedne strane, trebalo razmatrati kao idealno sredstvo za očuvanje/predstavljanje/zastupanje stvarnosti (zahvaljujući vernom predstavljanju pokreta), ali i *kao magični štapić XX veka koji, čudesnim kvalitetima inteligentnog mehanizma i manipulacijom vremenom i prostorom (montaža), materijalizuje snove*<sup>173</sup>, s druge strane. Shodno tome, utvrđujući afektivni kapacitet filmske slike kao najpotentniji faktor za uspostavljanje emotivne komunikacije sa gledaocem (najsušastveniji oblik recepcije kojem melodrama stremi), filmsku recepciju Dakovićeva je odredila kao: zadovoljavanje voajerističke težnje (onirizam), „mali prozor u veliki realni svet“ („realizam“), ali i kao spoznaju paralelnog sveta, koji reflektuje i ispravlja konflikte realnosti (naturalizam, jednako dijegetički kao i medijski). S tim u vezi, funkciju ekrana, *kao ogledala u kojem gledalac traži sopstveni odraz, ali i kao psihoanalitičkog divana na kojem on otkriva i projektuje sopstvene mane i krize, i zahvaljujući kojem rešava frustracije stvarnosti*, Dakovićeva je, takođe, definisala dvostruko, aktuelizujući složenu interakciju odnosa, između autora (pripovedača, iskazivača), junaka, i gledaoca iz aspekta *katarzičke funkcije filma*, odnosno funkcije koja se ogleda u uspostavljanju jedinstvene linije želje.

Određujući sve žanrovske šablone u funkciji emotivnog preživljavanja s funkcijama zabave i eskapizma, enigmom filmske melodrame, Dakovićeva je stoga predložila kao enigmom „poučne patrijahalne priče“, koja počiva na perpetuaciji ideje o životu, kao permanentnoj „potrazi za srećom“ (potrazi za ostvarenjem želje). Shodno tome, kao najvažniji aspekt autorkinog istraživanja nameće se problematizacija eskapističke funkcije filmskog melodramskog senzacionalizma, iz aspekata apologije *efemerne sreće*, kao posledice neodrživosti savršenstva (ostvarenja) želje (na platnu), odnosno projekcije/identifikacije s filmskim/melodramskim (fiktivnim) likom. U tom smislu, kao najvažniju odliku filmskog/melodramskog iskustva Dakovićeva je istakla suspcituciju realnog zadovoljstva imaginarnim, razmatrajući filmsku melodramu kao „ekstenziju života koja običnom čoveku pruža avanturu neobičnih i egzotičnih okolnosti, velikih odluka i gestova bez opasnosti od snošenja posledica ili neuspeha“<sup>174</sup>. Kako je sama tim povodom izrazila, „svet filma nadoknađuje nedostatke stvarnosti čineći život za tren lepšim“ i kao takav on je najbliži ostvarenju „sna“, a ono što na tom mestu treba imati u vidu jeste da je taj „san“ superiorno

---

<sup>173</sup> Isto delo, str. 69.

<sup>174</sup> Isto delo, str. 66 – 67.

postavljen u odnosu na gledaočev stvarni život, i da kao takav, predstavlja lažno „bekstvo“, i kratkotrajno „zadovoljenje želja“.

Pokazujući na taj način da se pretpostavljeni zahtev za tematskom univerzalnosti melodrame odnosno filma ispunjava putem emocionalnog osujećenja junaka, kao svojevrsne *personifikacije univerzalne borbe za ostvarenjem želje pojedinca*, stereotipnu suprotstavljenost iluzije i stvarnosti (kontrasti želja i mogućnosti pojedinca) u kontekstu recepcije filma, Dakovićeva je predložila kao svojevrsnu refleksiju melodramske narativne strukture po sebi, razotkrivajući matricu melodramske priče (deformisanu sliku nedaća „koje bi povratkom u harmoniju trebalo da narcisoidno afirmiše snagu građanskog društva“<sup>175</sup>), u funkciji održanja društvenog statusa *quo*, odnosno antagonistički ustrojenog društva. Navedenu tezu autorka je u studiji potkrepila opsežnom analizom različitih žanrovskih uloga fimskih/melodramskih junaka iz perspektive postojećeg društvenog poretka, pokazujući da je melodrama uvek konstituisana nizom opozicija (kao što su dobro/zlo, muško/žensko, i sl.), i da je, u tom smislu, cilj svih individualizovanih junaka uklapanje u antagonistički postavljeno društvo. S tim u vezi, kao najbitniji zadatak filmske melodrame, Dakovićeva je predložila perpetuaciju osećaja „bespomoćnosti“ u funkciji „neophodnog osećanja patosa“, kojem melodrama stremi, implicirajući auratizacije *žrtve* do *herojskih* ideala koji na tom mestu postaje zajednički (duhovni) imenitelj junaka i gledalaca. U tom smislu, funkciju filmske melodrame (filma po sebi) Dakovićeva je na svojevrsan način locirala kao funkciju „žrtvenog spektakla“, suštastvenog „optimističkog žanra“, čak i u slučaju tragedije, odnosno nesretnog kraja, koji se u tom smislu može pojmiti samo uslovno - jer prihvatanjem utehe i pravde, ustrojstvo sveta (antagonizam dobra i zla) ostaje netaknuto, i smrt po pravilu ostaje transcendentalno negirana: *junaci i dalje žive kroz sećanja*.

---

<sup>175</sup> Isto delo, str. 54.

*Analiza rada „Deaths of Others“  
(Poetički okvir i metodološka razmatranja)*

## TEMATSKI I TEHNIČKI OKVIR UMETNIČKOG PROJEKTA

Naslov rada: *DEATHS OF OTHERS*

Godina produkcije: 2016.

Tehnika: višemedijska instalacija

Materijal:

Objekat/arhitektura (drvena konstrukcija, površina: 15m<sup>2</sup>, visina: 3m),

Film (trokanalna video projekcija (00:00:24); materijal filma *The God, the Bad and the Ugly* (1966) Sergio Leone)

Zvuk ((00:00:02), materijal filma *The God, the Bad and the Ugly* (1966) Sergio Leone)

Performans

Lokacija: bioskop Vojvodina (Pančevo)

Izložba: 17. Bijenale umetnosti Pančevo, septembar-oktobar 2016.

Finansijska i tehnička podrška: Gradska uprava Pančeva, Kulturni centar Pančeva, Žarko Dakić, Nemanja Andrejević

„Refererirajući na aspekte moćnog, objektivizacijskog *gejza* (gaze) instalacija sa elementima performansa/teatra sugerisana je arhitekturom pogleda i „materijalizacijom“ prostora filma kao mesta reprezentacije, događaja i iskustva. Zatvorena, triptih instalacija generisana je na osnovu zahteva gledalačkog iskustva predviđenog radom i funkcioniše geometrizujući *scenu pogleda* kao *scenu moći* metaforom, unutar filmskog teksta, kao i u domenu hijerarhije naracijskih autoriteta. Eksploatišući motiv „muškosti“, kao dominantni (narativni) agens koncepata *herojstva* i *junaštva*, situacija pretpostavljena radom performativno referiše na „obračun“, kao ceremonijalni ritual razmene uloga s bićima *Drugih* - onih s kojima se u kontekstu filmskog iskustva susrećemo i ogledamo. U tom smislu, rad publici pretpostavlja tri lika, kao tri ekrana, potencirajući erotsku, skopijsko-voajersku vezu između posmatrača i projekcije analogno idejama načela i podela unutar konstitucije identiteta.“<sup>176</sup>

Provocirajući recepcijske aspekte filmskog medija, dominantne poetičke aluzije umetničkog rada uspostavljene su s ciljem da aktuelizuju mišljenje o filmu kao mentalnoj i telesnoj disciplini, obliku robe i turizma, odnosno forme „opšteg iskustva“ i „alternativne stvarnosti“ koje kao takvo aktivno učestvuje u izgradnji individualnog/društvenog subjekta. Shodno tome, evocirajući anahronu i univerzalnu moć specifičnih narativa u domenu popularne kulture, namera rada ogleda se u lociranju i uspostavljanju relacija prema kontekstima kontinuiranog tehnološkog razvoja „medijske stvarnosti“ tretirane kao diskurzivne/označiteljske prakse koja se može ispratiti kroz celokupnu istoriju (posebno vizuelne) kulture. Iz tog razloga, svojim tehničkim aspektima rad *Deaths of Others* uspostavlja neposredne tematske i medijske analogije prema „uređajima“ vizuelnih atrakcija u

---

<sup>176</sup> Tanja Juričan, tekst o radu *Deaths of Others* objavljen u katalogu 17. Bijenala umetnosti Pančevo: „SEE Art Gates: stanja stvarnosti“, za izdavača: Kulturni centar Pančevo, 2016.



rasponu od zidnog slikarstva, prekinematičkih uređaja (kao što su panorame, diorame i sl.) i filma, pa sve do novih (interaktivnih) medija virtualne stvarnosti.

Pozicioniran kao istraživački umetnički rad, *site-specific* projekat, ambijentalna instalacija i performans, *Deaths of Others* izveden je u okviru manifestacije 17. Bijenala umetnosti Pančevo.<sup>177</sup> Rad čini objekat u funkciji skulpture, arhitekture, filmske instalacije (performansa). Eksterijer objekta predstavlja arhitekturna drvena konstrukcija smeštena u predvorju starog bioskopa i praćena ritmičnim ponavljanjem zvuka pucnja (svakih 2 minuta i 20 sekundi) koji dopire iz unutrašnjosti objekta. Unutrašnjost objekta predstavlja gledalački prostor (scena) sačinjen iz tri zida/ekrana u funkciji tri filmska lika (Dobrog, Lošeg i Zlog) u situaciji čuvenog filmskog (tro)obračuna - sekvence preuzete iz istoimenog filma (*the Good, the Bad, and the Ugly*)<sup>178</sup>. Fizičke elemente rada stoga čine: lokacija rada (zgrada nekadašnjeg bioskopa), izložbeni objekat (skulptura/arhitektura), prostor (gledalište/mesto projekcija), film (trokanalna video instalacija), zvuk (pucnja), performer (publika).

Za potrebe izvođenja rada *Deaths of Others* upotrebljen je materijal filma *The Good, the Bad and the Ugly* (1966), čuvenog „špageti vesterna“ italijanskog reditelja Serđa Leonea (Sergio Leone), ujedno trećeg filma iz njegove „dolarske trilogije“, koju pored navedenog čine i filmovi: *Za šaku dolara* (1964.) i *Za dolar više* (1965.) Premijerno prikazan u Italiji 1966., a u SAD-u 1967., ovaj film doživeo je reputaciju najboljeg predstavnika vestern žanra, i prema ocenama Kventina Tarantina (Quentin Tarantino), „najbolje režiranog filma svih vremena“, kao i brojne kontardiktorne kritike zbog prikazivanja nasilja, što je sam autor (Sergio Leone) obrazložio i opravdao namerom povodom produkcije „poluhumorističke vestern satire o potrazi za blagom“ inspirisane nasiljem, kao temeljem Zapadnog društva.<sup>179</sup> U tom smislu, radnja filma fokusirana je na dinamiku odnosa između tri glavna karaktera (revolveraša): „Dobrog“ (*The God*), čiji protagonista je junak po imenu Blondi (Blondie), „čovek bez imena“ i „flegmatični lovac na glave“ kojeg u filmu tumači glumac Clint Istvud (Clint Eastwood); „Lošeg“ (*The bad*), lika po imenu Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez, komičnog, budalastog i brbljavog razbojnika za kojim tragaju vlasti i kojeg u filmu tumači glumac Eli Valah (Eli Wallach); i „Zlog“ (*The ugly*), čiji protagonista je okrutni,

---

<sup>177</sup> Više o izložbi videti na web str: <http://www.kulturnicentarpanceva.rs/sr/17-bijenale-umetnosti>, <https://www.facebook.com/bjenaleumetnostipancevo/>, <http://kulturnicentarpanceva.rs/sr/17-bijenale-umetnosti/autori/tanja-juri%C4%8Dan>

<sup>178</sup> Videti vizuelni materijal u prilogu.

<sup>179</sup> *Zapad je nastao na nasilju koje su provodili pripusti muškarci, a ja sam tu snagu i jednostavnost htio pretočiti u svoje filmove.* "Slobodno navedeno prema: [https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar,\\_loš,\\_zao](https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar,_loš,_zao), 25.3.2016.

nemilosrdni plaćenik po imenu „Angel Eyes“ Sentenza, kojeg u filmu tumači glumac Li Van Klif (Lee Van Cleef).

Prateći „nadmetanje“ navedenih junaka u potrazi za zakopanim zlatnicima vojske Konfederacije za vreme američkog građanskog rata, narativ filma centriran je oko motiva (zakopanog blaga) čije poreklo i destinacija su nepoznati (a aluzivno povezani sa kontekstom rata i ratnih zločina), te se stoga može reći da je fabula razvijena oko procesa otkrivanja („istine“) kao zajedničkog cilja i glavnog motivišućeg agensa koji pokreće lanac događaja (trikove, prevare iskušenja i ubistva), kao i različite kontradiktorne odnose sukoba i „saradnji“ u koje (simbolično) stupaju „Dobar“, „Loš“ i „Zao“. *U haosu obračuna, vešanja, građanskog rata i zatvoreničkog logora*<sup>180</sup> priča filma prati put svojih junaka kao *beg, poteru i potragu*, odnosno kao avanturu tokom koje se oni susreću sa „smrću“, eksplicitno izraženom kroz: mogućnost koja im pretili i od koje „beže“; kroz *mrtve* i *umiruće* likove (vojnike) koje na tom putu sreću (i u čije se uniforme preoblače kako bi preživeli); *žive* karaktere koji moraju umreti (koje ubijaju) jer „stoje na putu“ njihovoj potrazi, i finalno kroz simboliku groblja, kao tražene destinacije zakopanog blaga, odnosno destinacije na kojoj će se odigrati njihov konačni obračun, ujedno i motiv sekvence koja je upotrebljena u radu *Deaths of Others*. Stilizovana predstava finalnog *obračuna* nudi psihološku atmosferu iščekivanja „smrti“ u trajanju od 2 minuta i 24 sekunde komponovanu uz meksičku koračnicu „The Ecstasy of Gold“ (Ennio Morricone) i uobličenu dinamikama postepenog „ulaska kamere u/na scenu obračuna“ (postepenim približavanjem gledalačke vizure iz širokog i srednjeg plana ka detalju), kao i ubrzavajućim ritmom naizmeničnog prikazivanja portretskih detalja „pogleda“ i „pažnje“ razmenjenih između filmskih učesnika obračuna (razmena pogleda između junaka snimljena iz perspektive njihovih pozicija (pogled na scenu obračuna)), ali i prikazivanja pogleda likova/karaktera i iz frontalne perspektive za gledaoce filma (razmena pogleda sa gledaocima filma).

Filmska sekvenca u radu je upotrebljena kao materijal za postavku, uslovno rečeno, teatarske situacije, odnosno s namerom pokretanja *događaja* između živog aktera (publike) i tri filmska lika/ekrana. Postupak sproveden u radu ogledao se u demontaži i reupotrebi (*remedijalizaciji*) motiva filmskog objekta, aktuelizacijom njegovog sadržaja i forme materijalom arhitekturne strukture. Glavni motiv i materijal s kojim operiše rad jeste *pogled*, te je temom sugerisana priča o moći (o značenjima i moći pogleda) simultano aktuelizovana

---

<sup>180</sup> Slobodno navedeno prema: [https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar,\\_loš,\\_zao](https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar,_loš,_zao), 25.3.2016.

odabranim filmskim uzorkom (motivom filmskog teksta), kao i ekranskom arhitekturom (medijem) čiji zahtevi referišu na funkcije strukturacije *pogleda* i *pažnje*, kao determinišućih faktora identifikacije. Preuzeta filmska sekvenca postproducirana je putem nekoliko postupaka: de/rekonstektualizacije filmskog motiva (vađenjem/isecanjem sekvence iz originalnog filma); demontaže upotrebljenog video materijala (prema zahtevu kreiranja tri individualne scene, od kojih svaka prikazuje sekvence odgovarajućeg (pojedinačnog) karaktera); eliminacije muzičkog dela originalnog zvučnog zapisa (*Meksički marš: The Ecstasy of Gold*, Ennio Morricone), zadržavajući zvuk pucnja (bez videa) s kraja preuzete sekvence; i finalno, putem kompjuterske kontrole video materijala (sinhronizacija i repeticija (loop)).

Postupak „demontaže“ sproveden u radu *Deaths of Others* podrazumevao je razlaganje motiva opisane sekvence i njihovu reorganizaciju prema pripadnosti u odnosu na likove/junake filma, s ciljem produkcije tri pojedinačne sekvence od kojih svaka prikazuje pojedinačnog karaktera na zasebnom ekranu. Tri lika, kao tri ekrana povezana su i sinhronizovana arhitekturalnom konstrukcijom u formi objekta/kabine za gledanje, gradeći perspektivu (prostorne-vremenske) situacije analogne situaciji u filmu, ali i prostor za posmatrača, kao centralne figure događaja i četvrtog aktera „obračuna“. S tim u vezi, tri lika, „Dobar“, „Loš“ i „Zao“ čine osnovu arhitekturalne (ekranske) instalacije kao *mesta* događaja („obračuna“, „smrti“) reprezentacije i iskustva posmatrača.

Simbolički konceptualizovana funkcija *prostora* u radu *Deaths of Others* može se razmatrati iz više aspekta. Prvi aspekt referisao bi na primarnu funkciju arhitekture kao autoriteta društvenog uređenja, počev od kuće kao osnovne ekonomske političke jedinice (nukleusa) društva, ali i kuće kao mesta privatnosti i domaćinstva gde zidovi služe za izolaciju i zaštitu prostora u kojem se odvija „privatni život“. U tom smislu, postavljajući posmatrače u centar koji okružuju ekrani (odnosno postavljanjem inverzne situacije onoj koju imamo u domaćinstvu, gde je televizor kao „član porodice“ postavljen u centralnu poziciju iz koje biva okružen gledaocima), može se reći da je situacija u radu *Deaths of Others* približnija autoritarnoj arhitekturi hrama (u kojoj obožavani likovi sa zidova posmatraju recipijente u centru), ili npr. panorama. S druge strane, uzimajući u obzir ranije navedene rezultate naratoloških analiza intersubjektivnih pozicija u kontekstu celokupne narativne strategije filma (prema kojima lik koji ima sposobnost i moć gledanja u filmu (fokalizator) ima pripovednu (autoritarnu) moć, odnosno prema kojima instanca kamere i predviđeni ugao

gledanja određuju naracijski autoritet), autoritet arhitekture u radu *Deaths of Others* može se tumačiti i kao autoritet objekta u funkciji materijalizacije složene dinamike odnosa između junaka, gledaoca, autora filma, autorke rada, itd. S tim u vezi, arhitektura je u radu postavljena u funkciju narativa, predstavljajući prostor *pogleda* (kao osnovnog materijala rada), i kreirajući uslove *viđenja*, kao osnovnog konstituišućeg aspekta iskustva (subjekta). Kako je o tome ranije u tekstu pokazano, *prostor pogleda* je *relativan prostor* koji determiniše *viđenje*, kao neku vrstu „*travelling*-a i perceptualne aktivnosti“<sup>181</sup>. Shodno tome, prostor pogleda je u studiji kontekstualizovan kao prostor akcije - *tehnički prostor*, *prostor vremena*, *prostor hitrosti napada i reakcije na njega*,<sup>182</sup> a što je u radu sugerisano postupkom vremenskog izjednačavanja recepcije, akcije i produkcije gledalačkog iskustva (kao iskustva subjekta) odnosno uspostavljanjem neposrednih relacija između aspekata filmske arhitekture (kao prostora projektovanog za istraživanje kamerom), ekranske arhitekture (kao prostora projektovanog za reprezentaciju sadržaja), virtuelnog prostora projektovanog u kontekstu *real time* ekrana (za navigaciju). Status prostora u radu *Deaths of Others* stoga se može razmatrati i kao status „hiperprostora“ obrazovanog višestrukim odnosima između realnog/virtuelnog prostora; spoljnog/unutrašnjeg prostora; prostora slike/skulpture/arhitekture; prostora u filmu/van filma; prostora pogleda junaka/gledaoca, prostora događaja/doživljaja itd. Status tog prostora može imati autoritet svakog fizičkog prostora (kao što su pećina, hram, kuća, biskop), simboličkog duhovnog prostora (kao što je „materica“/„grobница“), kao i virtuelnog prostora kakav je „navigacioni“ prostor.

Kako je tom problem pristupljeno u prethodnim poglavljima studije, Manovičevim definicijama navigacioni prostori određuju se kao „subjektivni prostori“ čija „arhitektura“ proizilazi iz subjektivnog kretanja, odnosno kao prostori koje *navigator* može literarno izmeniti (kreirati) čime isti postaje „ogledalo korisničke subjektivnosti“. Zanimljivo za pomenuti je da poreklo *navigacije* i *eksplorera* kao korisnika navigacionih prostora Manovič razmatra iz perspektive dva tipa „preteča“, od kojih prvi referiše na „pariskog *flaneur*-a“ čija subjektivnost se definiše kroz interpersonalni kontakt s grupom stranih ljudi (prolaznika, šetača), dok drugi sugerije američke devetnaestovekovne romane, i vestern žanr, kao narativnu strukturu koja podrazumeva heroja (kauboja) čija subjektivnost se gradi kroz

---

<sup>181</sup> „Kao što je to razumeo Rudolf Arnhajm: viđenje prelazi dugi put, ono je neka vrsta *travelling*-a jedna perceptualna aktivnost koja počinje u prošlosti da bi osvetlila sadašnjost, da bi *tačno odredila* predmet naše neposredne percepcije. Prostor pogleda nije, dakle, neki njutnovski, apsolutni prostor, nego *minkovski*,\* relativan prostor.“ Pol Virilio & Silver Lotringer, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012, str.68.

<sup>182</sup> Isto mesto.

putovanje i preživljavanje (osvajanje) divljih prostora, prepreka i neprijatelja. Konteksti avanturističkih aspekata *navigacije* i *eksploracije* su prema Manoviću najvažniji zahtev virtuelnog sveta, i on na tom mestu ističe da dominacija *eksploracije* kroz spacijalnu dimenziju (koja je karakteristična za virtuelni svet a najočiglednija na primeru kompjuterskih igrica) ima klasično američku mitološku pozadinu, koja se ogleda u tome da individua svoj identitet otkriva i gradi kretanjem kroz prostor (grad, divljinu, prirodu, savladavanjem neprijatelja), dok evropska devetnaestovekovna literatura nije odlikovana fizičkim pokretom, već psihološkim akcijama, a iz čega se može zaključiti da je tradicija kompjuterskih igara pratila logiku američkog, a ne evropskog narativa.<sup>183</sup>

Dok je kretanje kroz prostor kao sredstvo izgradnje karaktera i subjekta prema Manovićevim tezama jedna tema američke pogranične mitologije, druga tema sugerše „istraživanje“ s ciljem „kultivisanja“, odnosno „uređivanja“, kao vida „osvajanja“ nepoznatog prostora, a što je objedinjeno u karakteru „eksplorera“. Manović objašnjava da su još od 80-tih godina u domenu virtuelne stvarnosti aspekti „spacijalizacije“ istraživačkog iskustva unutar medija usvojeni terminologijom (navigacija, sajberprostor, hipermedija) koja označava totalno nove metode organizacije i pristupa podacima, i on na tom mestu posebno ističe razliku koja je ustanovljena između termina *place*, koji označava statično, fizičko mesto, i *space* koji označava *ne-mesto*, odnosno ne-statičan prostor, koji odlikuje i definiše pokret tela. S tim u vezi, jedan od važnih aspekata „prostora“ u radu *Deaths of Others*, može se tumačiti i relacijama koje su uspostavljene između *mesta* (konkretnog fizičkog prostora instalacije) koje je prema Manoviću proizvod kulturnih proizvođača, odnosno *ne-mesta* (prostora pogleda, akcije, događaja, iskustva) kao prostora koji je kreiran od strane korisnika i predstavlja trajektorij (a ne eriju).<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Heroji am. narativa nisu razvijeni i njihova psihologija nije predstavljena, ali kada se oni kreću kroz prostor, pobeđujući neprijatelje, stičući sredstva i veštine, oni grade karakter.

<sup>184</sup> Dobar primer za razmatranje ove problematike obrađene u umetnosti jesu radovi Ilje Kabakova (Ilya Kabakov), zapravo forme instalacija u vidu sistema strategija za strukturiranje posmatračeve navigacije kroz prostor. Manović u svojoj studiji daje primer Kabakove *Totalne instalacije*, koja je prema njegovim tumačenjima dizajnirana s ciljem da posmatrača *totalno uroni* u istraživačku avanturu putem pokreta kroz prostor. Postavljenjem objekata u vidu tekstova na pojedinim mestima u instalaciji, Kabakov stvara ritmička zaustavljanja u svom radu, koketirajući s iskustvom posmatrača koje oscilira između recepije detalja i celine. *Spacijalnu dimenziju*, odnosno *spacijalnu pažnju* kao zahtev Kabakovljevog rada Manović na tom mestu dovodi u vezu s principom pretrage interneta i kao najvažniji aspekt ove instalacije zaključuje dizajniranje posmatračeve/učesnikove percepcije vremena i prostora. Kako on u studiji pokazuje, Kabakov koristi strategije da bi nametnuo određenu matricu prostora, vremena, iskustva i smisla svojim gledaocima, koji s druge strane koriste „taktike“ kako bi kreirali kreiraju sopstvene trajektorije (sopstveno putanje).

Pomenuti aspekt u radu je specifično naglašen i trokanalnom video instalacijom kojom je obrazovan prostor filmskog gledalačkog događaja kao „druge scene“ rada *Deaths of Others*. U kontekstu izloženog ambijenta (unutrašnjosti instalacije) posmatrač je suočen sa određenim zahtevom u funkciji recepcije sadržaja, a što je inicirano s namerom za angažovanjem i isticanjem statusa gledalačkog iskustva, shvaćenog kao akta fizičke i mentalne discipline (refleksi, brzina, pažnja, imaginacija, očekivanja, pamćenje, itd.). Kako je aspekt delovanja u radu postavljen u funkciju *gledanja* (gledališta), čiji zahtev podrazumeva kretanje (okretanja posmatrača) kao oblika montaže, odnosno povezivanja datih (razmontiranih) sadržaja (samim tim i značenja), može se reći da isti, postupkom *remedijalizacije*, provocira tradicionalno pozicioniranu ulogu imobilnog (fiksiranog) posmatrača, a samim tim i konvencionalnu koncepciju frontalnog gledanja u domenu filmskog ekranocentričkog sistema reprezentacije.

Shodno tome, potencirajući važnost prezentualnog trenutka recepcije, *gledanje* je u radu tretirano poput sportske (telesne) veštine, dok je *instanca pogleda* definisana s namerom da aktuelizuje pitanja autoritarnih pozicija njegove produkcije (značenja/pogleda, subjekta), odnosno recepcije (značenja/pogleda, objekta). Pošto gledalačko iskustvo svakog pojedinačnog recipijenta u radu zavisi od njegove individualne sposobnosti izvođenja (pokreta, brzine, refleksa...), ono finalno postaje jedinstveno i autentično (nikad isto, samim tim relativno), te se može reći da rad (suprotno standardnoj koncepciji filmske recepcije) nastupa formom eksperimentalnog performansa, odnosno formom neizvesnih i individualnih rezultata u pogledu recepcije sadržaja. Implicirajući recipijenta, kao producenta (režisera, montažera, pripovedača) sopstvenog gledalačkog iskustva, odnosno kao istovremeno subjekta i objekta (fokalizacije), jedna od namera rada ogleda se u lociranju aktivne uloge publike u filmskom sistemu reprezentacije, postavljajući kao glavni objekat izložbe - *recepciju po sebi*.

\*\*\*

**(J.K.) Šta za Vas predstavlja Bijenale i zbog čega je ono bilo povod za izlaganje Vašeg rada?**

– U trenutku kada sam pozvana da učestvujem, radila sam na ovom projektu, tako da je Bijenale pre svega predstavljalo priliku za produkciju ovog rada. Zahtevi produkcije podrazumevali su podršku koju ne verujem da bih bila u mogućnosti obezbediti na drugačiji način. Takođe, dopala mi se ideja „izmeštanja“ doktorske izložbe, kao i uspostavljanja relacija između više institucionalnih prostora - starog bioskopa, Bijenala umetnosti, izložbe doktorskog rada... U tom smislu, Bijenale je bilo i prilika

za aktuelizaciju različitih konteksta reprezentacija, kao mesta moći, a što je važan aspekt kojim sam se bavila u okviru ovog rada.

**(J.K.) Recite nam nešto više o samoj realizaciji ovog rada?**

– U realizaciji rada svakako su pretpostavljeni uslovi koje sam istim želela da ostvarim i isprovociram. Između produkcijskih mogućnosti, tehničkih problema i zahteva rada pravljeno je mnogo kompromisa, i ono što sam tokom realizacije naučila jeste da se upravo u tim tehničkim problemima krije odličan materijal za koji treba biti otvoren. Realizacija rada ponudila mi je nova saznanja, i samim tim proširila je oblast interesovanja. Produkcija je podrazumevala saradnju sa različitim profilima tehničke podrške i taj deo posla za mene je bio dragoceno iskustvo.

**(J.K.) Kako biste definisali finalni izgled, odnosno formu rada?**

– Rad čini višemedijska instalacija. U ovom slučaju, to je objekat koji u datom prostoru funkcioniše jednako kao skulptura, arhitektura, film, itd. Fizički deo instalacije generisan je na osnovu zahteva gledalačkog iskustva, kao performativnog elementa rada. Prostor je, stoga, angažovan u svrsi gledalačke aktivnosti, a o kojoj se može diskutovati kao o „investiciji“ u jedan „aparat“, poput filmskog. Taj aparat, između ostalog, čine veze između projekcija, zidova, tela, projektora, prostora, pogleda... Pored toga, rad operiše s nađenim materijalom, preuzimajući sekvencu iz postojećeg filma, te se može govoriti o činu postprodukcije. Postupak je podrazumevao reupotrebu i de-montažu filmskog materijala, kao i kompjutersku kontrolu (automatizaciju) video sadržaja. Upotrebljena sekvenca iskorišćena je kao materijal za postavku, uslovno rečeno, teatarske situacije, s namerom pokretanja događaja između živog aktera (publike) i tri filmska lika/ekrana. Tri filmska lika, „Dobar“, „Loš“ i „Zao“, čine osnovu ove arhitekturne (ekranske) instalacije.

**(J.K.) Pomenuli ste da je važan motiv u radu pogled...?**

– Da, tema rada odnosi se na strategije tehnologizacije percepcije. U posebnom fokusu nalaze se uloga i status pogleda u mreži odnosa koje se tim putem uspostavljaju. Pogled je važan materijal rada. U kontekstu izloženog ambijenta, posmatraču je pretpostavljen zahtev „hvatanja slike“, angažujući gledanje kao čin telesne discipline, refleksa, brzine, pažnje, ali i imaginacije, očekivanja, pamćenja, sećanja... Između ostalih razloga, „ometanje“ konvencionalne, frontalne reprezentacije filmske slike imalo je za cilj operisanje sa potencijalima, kao i ograničenjima vizuelne percepcije. Već u domenu tog aspekta može se govoriti o „obračunu“. Sam ulazak slike u gledalački prostor, i obratno, može se takođe doživeti kao „obračun“.

**(J.K.) U Vašem radu korišćena je opštepoznata scena iz filma „Dobar, loš, zao“. Koji su Vaši motivi za baš ovaj vestern?**

– Adaptacija istorijskog filma jeste adaptacija dela kulturnog sećanja gledalaca. Sekvenca upotrebljena u radu kao takva deo je kulturnog sećanja i iskustva. Sekvenca je upotrebljena kao takav objekat. Događaj koji se i desio, i nije. Rad u tom smislu upućuje na mehanizme proizvodnje značenja kroz fikciju. Akcenat je stavljen na veze između fantastičnih objekata i subjektivnosti. U kontekstu teze „Kritička remedijalizacija ratnog filma“, centralno mesto istraživanja predstavljaju relacije između diskursa ratne politike, filmske označiteljske prakse i društvenog ideološkog aparata. Temi sam, u ovom slučaju, pristupila iz perspektive označavanja „smrti drugih“, najšire rečeno, iz perspektive motiva kao što su herojstvo, junaštvo, muškost, moral, pravda... *Deaths of Others* implicira ritualnu igru sa tim pojmovima unutar „drame gledanja“, kao vida odnosa između subjekta i objekta, dominacije i subordinacije... Konkretan filmski motiv stoga mi je odgovarao iz mnogo razloga, odgovarao mi je kako žanrovski, tako režijski i narativno. Takođe, radi se o kulturnoj filmskoj sceni i

*klišetiranom filmskom motivu (naoružanog muškarca, obračuna, ubistva, itd...), na čijoj repetitiji je u radu zasnovan događaj. Neka od pitanja koja su me interesovala otvorena su već upotrebljenim filmskim narativom...*

**(J.K.) Šta je to što ste želeli da postignete ovim radom?**

*– Centar interesovanja usmeren je na receptivne efekte gledalačkog aparata. Pitanja koja sam želela da pokrenem tiču se odnosa prema reprezentaciji, iluziji, projekciji, događaju, iskustvu, mediju po sebi kao posredniku iskustva. Odnos prema fantaziranju, viđenom - neviđenom, spoljašnjem – unutrašnjem, virtuelnom – realnom i sl., aspekti su uslova i uloga koje se ostvaruju između prostora, slike, subjekta. Kakvi su to odnosi i šta oni proizvode, neka su od pitanja kojima se rad bavi. Rad na ta pitanja ne nudi odgovore. Verujem da su odgovori ponuđeni u posmatračevim očekivanjima. Važan aspekt ovog rada odnosi se na pažnju i očekivanja publike.<sup>185</sup>*

---

<sup>185</sup> Iz intervjua za pančevački informativni portal 013info; preuzeto sa web str: <http://013info.rs/vesti/kultura/pancevka-tanja-jurican-na-bijenalu-predstavlja-svoj-doktorski-umetnicki-projekat>, 11.6.2016.



## POZICIJA RADA *DEATHS OF OTHERS* UNUTAR SVETA UMETNOSTI

*U umetnosti eksperiment ne pretenduje na istinitost ili ponovljivost, već na neprekidno pobuđivanje onog momenta otpora banalnom koji dominira kapitalističkom mašinom. Izmaknutost kao gest uračunava ono dišanovsko nastojanje da sliku treba »vratiti u službu uma«, nepristajanje na banalnost slika koje funkcionišu kao informacije i blokiraju svako mišljenje. Zahvaljujući decentriranosti koja je imanentna svakom eksperimentu, posmatrač je doveden u poziciju da mapira različite nizove unutar mreže, njihova stepenovanja i njihova ukrštanja koja mogu učiniti vidljivim najrazličitije odnose u slici. To mogu biti stavovi umetnika, telesna držanja i kretnje, estetski žanrovi, političke moći, logičke ili metaforičke kategorije. Sva ova ulančavanja čine vidljivim funkcionisanje sistema i različite stepene umrežene moći. Tako različita povezivanja unutar sistema ostaju otvorena i promenljiva, ali ne i nesaglediva za eksperimentalna kartografisanja.<sup>186</sup>*

*Na koji način se rad *Deaths of Others* odnosi prema temi 17. Bijenala umetnosti naslovljenoj: „SEE ART GATES: Stanja stvarnosti“?*

„Bijenale umetnosti je prevashodno internacionalna izložba, koja svojom dugom izlagačkom tradicijom predstavlja jednu od najznačajnijih manifestacija u Srbiji, nudeći pregled savremenih umetničkih tokova i praksi. 17. Bijenale umetnosti održano je u organizaciji Kulturnog centra Pančeva, pod nazivom *SEE Art Gates: stanja stvarnosti*. Uvažavajući tradiciju, odnosno stremljenja i izvorne ciljeve ove manifestacije, ovogodišnja<sup>187</sup> tema usmerena je na geografski prostor jugoistočne Evrope, odnosno zemalja koje su nam u geopolitičkom smislu bliže, ili se suočavaju sa istom ili sličnom istorijskom i kulturnom prošlošću. Podstaknuto teorijama Borisa Groys-a, Borisa Budena i nekih drugih aktuelnih teoretičara, koji poseban fokus usmeravaju na sagledavanje političkih i društvenih aspekata promena ili razvoja zemalja bivših socijalističkih režima nakon Hladnog rata i pada Berlinskog zida, i posebno na poziciju kulture i umetnosti u zemljama koje iz patronažnog državnog sistema prelaze u sistem zapadnog koncepta zasnovanog na otvorenom tržištu, kao i na fenomene koji prate pomenutu tranziciju u domenu slabljenja institucionalne i ekonomske moći, promene identiteta, i naročito učestale emigracije umetnika u zemlje razvijenije kulture a u cilju afirmacije i ostvarenja uspeha na ultrakonkurentnoj evropskoj umetničkoj sceni ili tržištu, Bijenale se ove godine pozicioniralo kao svojevrsan *OPEN GATE*, odnosno *otvorena kapija*, „prolaz“ za umetnike iz pomenutog dela Evrope, te kao platforma za pretpostavljenu umetničku scenu i mesto za diskurs o statusu i ulozi umetnosti u domenu aktuelnih tema naše stvarnosti. Shodno tome, uži tematski okvir Bijenala specifično je fokusiran na pitanje pozicije, odnosno statusa umetnika na Balkanu i u jugoistočnoj Evropi, s posebnim akcentom na savremene umetničke i kulturne produkcije, a što je i razlog zbog kojeg se u ovogodišnjoj selekciji umetnika našao izvestan broj mladih umetnika, kao i onih koji nisu dovoljno poznati javnosti.

<sup>186</sup> Jovan Čekić i Maja Stanković: *Slika, pokret, transformacije: pokretne slike u umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. xv

<sup>187</sup> Bijenale je od momenta osnivanja predstavljalo snažnu institucionalnu podršku i podsticaj za produkciju i pregled najpre jugoslovenske skulpture, da bi se sa procesom dezintegracije Jugoslavije, ali istovremeno i integracije njenih bivših republika u širi kulturni i politički prostor Evropske unije, na čijem putu je i Srbija, usled brojnih lutanja, traženja i stalnog (re)definisanja identiteta same manifestacije, ovogodišnja tema se nametnula logičnom.

*Stanja stvarnosti*, kao podnaslov izložbe, upućuje na težnju ka spoznaji bivstvovanja ovde i sada, na neophodnost posedovanja stava, perspektiva, različitih pogleda, pristupa, raspoloženja, mentaliteta i dr. S tim u vezi, predstavljeni radovi spekuliraju o realnosti, životu u globalizujućem svetu, konzumerizmu, identitetima, aktuelnoj migraciji, etici, ali i mnogim ljudskim strastima. Selekcija je bazirana na raznolikosti, višeslojnosti, ali i kontradiktornosti unutar svojih struktura, u želji da inicira diskurs odnosno, da gledaoca pokrene na razmišljanje o mestu, ulozi, etičkim, estetskim, semiotičkim i drugim aspektima umetnosti i života danas. U tom smislu, umetnički rad Tanje Juričan, *Deaths of Others*, koji je umetnica pripremila i izvela na ovogodišnjem Bijenalu, a u okviru svoje doktorske teze „Kritička remidijalizacija ratnog filma“, na najdirektniji način korespondira sa temom i konceptom Bijenalne izložbe.

Nastao u kooperaciji Bijenala, rad *Deaths of Others* predstavljen je i samostalno izložen u prostoru nekadašnjeg bioskopa Vojvodina. Imajući u vidu da rad preispituje sociokulturne i ideološke dominante filma kao medija u društvu i njegovog uticaja na pojedinca, ispoštovan je zahtev umetnice za smeštanjem rada u napušteni bioskopski prostor, čime je istovremeno zadovoljen i koncept ovogodišnje bijenalne postavke da izložbeno mesto kao mesto narativa korespondira sa predstavljenim radovima. Tematizujući problematiku ratnog filma, preuzimajući i konstantnim ponavljanjem tri dominantne scene odnosno dominantna lika, u ovom slučaju i metafore jednog od najčuvanijeg italijanskog vesterna *Dobar, loš, zao* umetnica nas izlaže preispitivanju kako ličnih (rodnih ili polnih) identiteta, društvenih ili nacionalnih toposa poput herojstva ili junaštva, tako i pitanjima identifikovanja, participiranja, realnosti, slobode, pravde i moći. U konstruisanom gledalačkom prostoru unutar bioskopskog, rad deluje na polju recepcije, odnosno moguće percepcije gledaoca te je neodvojiv od posmatrača i njegovog angažovanog pogleda, ali i moći prepoznavanja, uvidjanja i odvajanja vidljivog od nevidljivog, realnog od virtuelnog ili fiktivnog, unutrašnjeg od spoljašnjeg. Umetnica u okvir svog rada operiše na relaciji posmatračeve opažajne moći, angažovanjem i sukobljavanjem unutarnjeg intimnog dela bića kroz čulno spoznajni proces sa spoljnim, nametnutim ideološkokulturnim obrascima. *Death of Others* u okviru 17. Bijenala imao je posebno mesto pre svega uvodjenjem i angažovanjem posmatrača, uključivanjem/isključivanjem posmatračevih iskustava, znanja, iluzija i/ili projekcija, umetnica preispituje i problematizuje film kao medij sagledavajući ga kao posrednika znanja i iskustva u realnom svetu u kojem živimo. Adaptacijom istorijskog filma i smeštanjem rada u nekadašnji bioskopski prostor, konstruisanjem gledalačkog prostora unutar napuštenog bioskopskog koji je usled društveno-ekonomskih promena i procesa restitucije izgubio svoju namenu, umetnica problematizuje širu sliku naše društvene stvarnosti operišići u domenu kulture, sećanja i iskustva, što je suštinski bila tema i diskurs ovogodišnjeg Bijenala. Zbog svega navedenog, sa izuzetnim zadovoljstvom zaključujem da je rad *Death of Others* umetnice Tanje Juričan u okviru ovogodišnjeg Bijenala uspeo da iskaže svu svoju kompleksnost i višeslojnost ali i doprinese raznolikoj, složenoj i heterogenoj strukturi ovogodišnje Bijenalne izložbe.<sup>188</sup>

*Kakav je status umetničkog rada prema tezi, odnosno temi doktorske studije? Šta čini umetnički rad „Deaths of Others“? Kome je rad namenjen? Šta je ono što je publika na izložbi zapravo „videla“?*

---

<sup>188</sup> Marijana Kolarić, selektorka i kustoskinja 17. Bijenala umetnosti, *Rad „Death of Others“ Tanje Juričan u kontekstu učešća i teme 17. Bijenala umetnosti: SEE Art Gates: stanja stvarnosti*, neobjavljen rukopis.

- U izradi doktorskog rada primenjene su jednako praktične i teorijske istraživačke metode. Metode teorijskog diskursa rada podrazumevale su: interdisciplinarnu analizu teme - pre svega primenom kritičkih teorija, te postojećih naučnih i umetničkih tekstova koji se na različite načine dodiruju sa predmetima studije - kao i prikupljanje podataka i auto-analizu umetničkog rada; dok su metode praktičnog istraživanja podrazumevale: realizaciju umetničkog rada, izložbu rada u okviru Bijenala umetnosti Pančevo, prikupljanje podataka u vezi sa realizacijom i efektima rada.

Umetnički projekat *Deaths of Others* funkcioniše i pozicioniran je jednako kao izložbeni objekat, *site-specific* instalacija, performans. Kao takav, rad je pozicioniran u čvrstoj korespondenciji prema temi disertacije (*Kritička remedijalizacija ratnog filma*), u nameri da se sa istom dopuni. Smisao realizacije umetničkog rada jeste uspostavljanje diskursa (označavanje *mesta* i aktuelizacija *dogadjaja*), dok je smisao tekstualnog dela rada (kao proširene analize rada) razvijanje uspostavljenog diskursa. Shodno tome, celokupan tekst disertacije pozicioniran je kao širi poetički okvir rada *Deaths of Others*, iliti umetnički rad *Deaths of Others* je kontekstualizovan kao diskurzivni objekat teze *Kritička remedijalizacija ratnog filma*.

Umetnički deo doktorskog projekta (rad *Deaths of Others*) namenjen je svim ciljnim grupama (jednako široj i užoj publici), dok je teorijski deo projekta, takođe, pristupačan svim ciljnim grupama, ali tendenciozno formulisan naučnim metodama, te specifično namenjen užoj stručnoj publici.

U širem smislu, ono što je publika imala prilike da vidi, odnosno ono u čemu je publika imala prilike da saučestvuje jesu *scene*: bioskopa, izlagačkog prostora, filma, performansa, itd. Shodno tome, publika je radom pozicionirana kao filmska/galerijska publika (recipijent, konzument), akter/performer (učesnik), neophodni materijal događaja (objekat), aktivan element u produkciji značenja (nosioc radnje).

*Da li rad „Deaths of Others“ operiše s razlikom između umetničke (autorske „nezavisne“) produkcije i kolaborativne kakva je klasična filmska produkcija?*

- Rad operiše i s jednim i s drugim kontekstom, ne samo kroz preuzimanje filma kao takvog, i njegove remedijalizacije/rekontekstualizacije, već i kroz delovanje pod okriljem manifestacije u okviru koje je izložen, Bijenala umetnosti, kao kolaborativnog projekta čija produkcija odgovara filmskoj. U tehničkom smislu, produkcija ovog rada podrazumevala je

postupak postprodukcije. Kako je napomenuto, materijal upotrebljen u radu jeste filmski motiv, koji je izolovan/izdvojen iz konteksta, diseciran i remontiran. Takođe, produkcija rada podrazumevala je saradnju sa različitim tipovima tehničke podrške, a što opet, upućuje na kolaborativne produkcije, poput filmskih.

*Kakav je odnos rada „Deaths of Others“ prema instituciji umetnosti?*

- Kako je u tekstu „Filmska praksa u avangardi“ (*Modes of Film Practice in the Avant-Garde*) prof. Džonatan Voli (Jonathan Walley) istakao:

„Razlika između umetnika i filmskih stvaralaca se često iskazuje terminima »belog kvadrata galerije« i »crne kutije bioskopa«, od čega se prvi odnosi na umetnika, a drugi na filmskog stvaraloca. Ta dijada »beli kvadrat – crna kutija« unosi red u izvestan broj suprotnosti koje stoje između sveta umetnosti i sveta filma: skulptoralni prostor filma čiji je autor umetnik suprotstavlja se bioskopskoj filmskoj dvodimenzionalnosti; posetilac galerije koji se kreće razlikuje se od gledaoca u bioskopu, koji nepomično sedi; galerijski prostor omogućava slobodu izbora i pokret publici koja dolazi i odlazi kada hoće, dok se smatra da bioskopski prostor u kome se projektuju filmovi ograničava posmatračevo vremensko i prostorno iskustvo. Ova poslednja osobina filma se često opisuje kao prepreka za ulazak filma u svet umetnosti, jer on zahteva temporalno obavezivanje koje je sasvim drugačije od onoga koje se odnosi na posmatranje slike ili skulpture. Format instalacije koji je uobičajen u filmu čiji je autor umetnik rešava ovaj problem, jer neprekidno prikazivanje filma ukida naglasak na strukturi početak-sredina-kraj koja je karakteristična za projekcije filmova u bioskopu, čineći gledaoca slobodnim u vremenu i prostoru. Mnogi filmovi koje su kreirali umetnici, a koji su osmišljeni tako da se neprestano prikazuju, taj svoj kvalitet koriste na veoma promišljene, samosvesne ili maštovite načine.“<sup>189</sup>

Dileme povodom statusa tzv. alternativnog, eksperimentalnog filma i filmskih instalacija, te rekontekstualizacije filma u kontekstu drugih institucija (npr. galerije), koje ponovo sugerišu proizvodnju značenja, jesu pitanja aktuelizovana metodama produkcije i prezentacije ovog rada. Iako se galerija može razmatrati kao kontekst u kojem filmska dela dobijaju apsolutno drugačiju vidljivost, čitljivost i tumačenja - ona je svakako materijalni uslov proizvodnje, distribucije, izlaganja i recepcije, i u radu se upotrebljava kao takva. Bioskop i galerija nisu izjednačeni u radu, ali jesu dovedeni u vezu s namerom. U tom smislu, institucionalni okvir delovanja jeste važan element s kojim rad operiše. On takođe pripada kreiranom „aparatu“, autorefleksivno preuzimajući (ili eksploatišući) standarde reprezentacionih konvencija, kao što su filmske, odnosno izložbene. Shodno tome, *Deaths of Others* implicitno angažuje institucije galerije, Bijenala, bioskopa, filma, publike, i sl., u cilju naglašavanja aspekata aproprijacije, a o kojima se posebno može govoriti u kontekstu medija

---

<sup>189</sup> Džonatan Voli: *Filmska praksa u avangardi*, u: Jovan Čekić i Maja Stanković: *Slika, pokret, transformacije: pokretne slike u umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013, str. 58.

filma. Pokušaj pozicioniranja rada *Deaths of Others* unutar sistema umetnosti kao i popularne kulture stoga za sobom povlači mnogostruke reference, evocirajući značenja odnosno delatnosti različitih umetničkih i anti-umetničkih strategija koje su jednako istraživale, kritikovale, ali i proširivale film (počev od klasičnog narativnog filma, preko avangadnog eksperimentalnog filma, i umetničkih radova sa filmom: filmske instalacije, instalacije pokretnih slika, imerzivne instalacije, itd.). Upravo u tom smislu bi trebalo razmatrati i postupak kojim je nekadašnji bioskop (Vojvodina), iskorišćen kao galerija (izlagački prostor Bijenala umetnosti), u kojoj je opet izložen bioskop - dakle, pre svega tretirajući aspekt *mesta*, kao *prostora* i *teritorije* podložne tehnološkim apropiacijama.

*Kakav odnos rad „Deaths of Others“ uspostavlja prema masovnoj/popularnoj kulturi, specifično prema mejnstrim filmu?*

- Kada upotrebljavaju medij filma, instalacije projektovanih slika najčešće se dovode u vezu sa avangardnim tendencijama, te kontekstom kritičkog odnosa prema filmskoj aparaturi. Međutim, postoje i druge perspektive razmatranja njihove delatnosti, a ona „kritička“ okrenuta je problematizaciji evidentnih povratnih sprega između dostignuća, iliti tehnološkog razvoja medija u kontekstu popularne kulture a koji neretko inspiriše upravo (kritički nastrojena) umetnička produkcija.<sup>190</sup> Ono što je na tom mestu važno istaći jeste da, pored ostalih funkcija, takve instalacije proširuju medij filma, dovodeći ga u vezu sa prostorom i materijalom, kao i sa performativnim elementima umetničkih radova. U tom smislu, *Deaths of Others* postavlja pitanje: da li prošireni film i filmske instalacije problematizuju mesta proizvodnje značenja? Tim povodom, tumačeći kontekst proširenog filma u radovima VALI EKSPORT (VALIE EXPORT) i Petera Vajbela (Peter Weibel), u tekstu „Goli život“ (*Bare lives*) prof. Pamela M. Li (Pamela M. Lee) *projekciju* objašnjava kao doslovnu i metaforičku analogiju iluzije filma, čiji efekti (*koliko god da su prolazni i efemerni, koliko god da su povezani s područjem senki...*) „nisu ništa manje materijalni ili konkretni, nisu ništa manje deo „realnosti“<sup>191</sup>. Na istom mestu, Li ističe da se *projekcija* u umetničkim radovima najčešće upotrebljava kao „kinematografska scena ideologije“. U određenom značenju, projektovana slika filma, kao važnog materijala rada *Death of Others*, uporebljena je upravo u tom svojstvu. „Pravila ponašanja“ u kontekstu rada pretpostavljena su s ciljem aktuelizacije

---

<sup>190</sup> Neredak je slučaj pune primene avangardnih dostignuća unutar masovne kulture, i u tom smislu, umetnički eksperimenti često su bili izvor inspiracija za mnoge filmske stvaraoce (često su i sami umetnici bili angažovani da rade za klasične filmske produkcije), a iz čega proizilazi da su ove prakse na različite načine potpomagale razvoj medijske kulture i posebno filma.

<sup>191</sup> Pamela M. Li: *Goli život*, u: Isto delo, str 221.

zahteva gledanja po sebi, i u tom smislu *Deaths of Others* ne postavlja pitanje „pasivnog“ ili „aktivnog“ gledanja, već pitanje odgovornosti, potencijala i ograničenja gledalačkog iskustva, direktno ciljajući na tehnološke, odnosno političke strategije upravljanja *pogledom* u domenu reprezentacionih institucija, poput filma. Shodno tome, filmsku (kao i galerijsku) publiku *Deaths of Others* ne tretira kao puke konzumente (pasivne posmatrača), već kao saučesnike u kontekstu reprezentacione delatnosti.

*Da li i na koji način rad „Deaths of Others“ upotrebljava spektakularnost?*

- Kada je reč o odnosu prema kulturi spektakla, u kontekstu rada *Deaths of Others* svakako se može uočiti tendencija za „pojačanim iskustvom“ (pojačanom percepcijom). Odgovor na to pitanje bio bi i da, i ne. Pojačana percepcija kao zahtev postoji, ali sa, uslovno rečeno, ciljem ometanja stabilne recepcije. Rad operiše s dezintegritetom, diskontinuitetom, razjedinjenjem filmskog jedinstva u svrsi aktuelizacije uloge posmatrača u konkretnoj proizvodnji značenja. U kontekstu izloženog ambijenta, predviđena situacija nalaže izvesne „poteškoće“ po tom pitanju, narušavajući idealne uslove opčinjavanja kojima se služi kultura spektakla. Pa ipak, rad upotrebljava određene stereotipne elemente spektakla, kao što je motiv ubistva/smrti npr.

*Da li je „Deaths of Others“ film, i ukoliko jeste, da li je taj film agresivan? Kada i kako se taj film završava?*

- Kako je ranije istaknuto, medij filma u radu upotrebljen je u svojstvu materijala koji jeste - film po sebi. Shodno tome, rad se može razmatrati jednako kao sinematičan ambijent, ali i kao rad koji operiše s jednim takvim ambijentom. U tom smislu, masmedij (film) jeste scena (platforma) ovog rada, dok bi se postupak koji je sproveden u okviru te scene mogao definisati kao *diseciranje*. Postupak sečenja, (de)montaže filma kao i jedinstvene sekvence (narativa, fikcije), „ogoljavanje“ i upotreba reza kao instance (osnovne jedinice montažne strukture), operisanje sa ometanjem recepcije, i sl., mogu biti tumačeni kao agresivni činovi. S tim u vezi, subvertirajući jedan „konformistički“ aparat (filma, odnosno bioskopa) koji je konstruisan za zabavu i uživanje, rad se može (a ne mora) tumačiti i kao nelagodan. Na neki način ovaj „film“ se suprotstavlja ograničenjima vizuelne percepcije, ali ih i proizvodi, eksploatišući ih. Taj aspekt rada posebno je istaknut i odabranim filmskim motivom (obračunom), te postavljanjem gledalačke akcije u „ravnopravan“ (hijerarhijski izjednačen) položaj prema akcijama filmskih junaka. Fragmentisanje ili frustriranje identiteta filma, kao i

gledaoca, neki su od njegovih najvažnijih aspekata. Kako instalacija podrazumeva sinhronizovano ekransko okruženje koje zatvara posmatrača, „napadajući“ ga emisijama slika sa svih strana, ono se postavlja u suprotnosti, ne samo prema klasičnoj frontalnoj filmskoj reprezentaciji, već i prema fizičkim mogućnostima ljudskog (binokularnog) vida. Zid kao arhitektonski okvir - armatura *Deaths of Others* „aparata“ - ujedno je i mesto *projekcije*, odnosno *pogleda*, te okvir, iliti uslov prostora performansa. Mesto gledaoca donekle je predviđeno i fiksirano (kontrolisano). Gledalac je okružen ekranima, a idealna pozicija koja bi podrazumevala idealno *gledanje* ne postoji. Gledalac mora neprestano činiti fizičke akcije da bi postigao bilo kakav gledalački rezultat. Dimenzija vizuelnog tako je, uslovno rečeno, pretprotstavljena, ali i suprotstavljena dimenziji iskustvenog. Raščlanjivanjem tačke gledanja publika je „upletena“ u igru nadmetanja sa ritmom projekcije, tako da se događaj rada svodi na pokušaj usaglašavanja s „mašinom“ (publika će pokušavati da sebe uskladi odnosno sinhronizuje s „mašinom“). Osećanje nemogućnosti *sinhronizacije* može biti doživljeno kao osećanje „gubitka“. *Deaths of Others* namerno operiše upravo sa tim osećanjem - „gubitka“. Slična tendencija postoji i u pogledu narativa ovog rada. Upotrebljen materijal izvučen je iz konteksta i prekinut na mestu „razrešenja“ (ubistva, pucnja). Sekvenca je automatizovana *loop* komandom, tako da se ciklično ponavlja u nedogled. Takođe, dobro poznata muzička pratnja ovog filmskog događaja (meksički marš) u radu je eliminisana, a što je na osnovu sakupljenih informacija o recepciji rada određeni deo publike doživeo kao nedostatak (zvuka), iliti, određeni deo publike je čuo zvuk (muziku) koji je nedostajao. Takođe, određeni deo publike je rad doživeo kao iritirajuće nedovršen (u narativnom smislu), poređenja u stilu *rad je na mene delovao kao „dan mrmota“*, *projekcije se nezaustavljivo odvijaju, traže akciju i pažnju, i vi očekujete veliko narativno opravdanje za to, koje izostaje...* Taj aspekt efekta ovog rada je prema mom mišljenju dobar jer pokreće pitanja o instruiranoj mašti, odnosno o gledalačkom horizontu očekivanja koji je pod velikim uticajem od strane popularne medijske kulture, i posebno filma. Namerna rada iz te perspektive sugerisana je aktiviranjem elemenata sećanja, pamćenja, reagovanja, i sl., evocirajući očekivanja koja su automatski povezana sa tim akcijama, a koja u ovom slučaju izostaju. Tako kontekstualizovana *repeticija* u radu referiše na ritualizaciju *želje*, a koja za sobom povlači frustraciju, na čemu počiva celokupna filmska medijska kultura. To su okviri između kojih je pozicioniran posmatrač. Da li su ti okviri agresivni ili ne, donekle jeste pitanje ovog rada.

*Kakav je odnos rada prema reprezentaciji, iluziji, projekciji, događaju, mediju, iskustvu...?*

- Rad *Deaths of Others* je zasnovan na rekonstrukciji prošlosti (istorijskog filmskog događaja) koja se dogodila, ili koja se nikad nije dogodila. Filmski događaj razumeva se kao fiktivan događaj, i kao događaj koji nikada nije u sadašnjem vremenu, ali koji uvek deluje u sadašnjem vremenu. Performans rada, ipak, podrazumeva događaj u prezentu („realnom vremenu“). Tendencija rada stoga je delovanje u „međuprostoru“, kao prostoru između žive akcije i filma, realnosti i fikcije, subjektivnog i objektivnog, itd., te istraživanje unutar ili između fizičkog, institucionalnog, diskurzivnog prostora. Susret živog i posredovanog (prezentovanog/projektovanog) tela u realnom prostoru/vremenu jeste događaj ovog rada. U tom smislu, rad operiše s filmskim događajem kao istorijskim događajem, ali i s prezentualnim trenutkom, kao trenutkom u kojem se dešava reprezentacija/recepcija/produkcija. Projekcija se odvija u „realnom vremenu“, ali ona takođe ima svoje vreme (vreme u filmu). To vreme jeste u čvrstom odnosu prema vremenu snimanja, vremenu emitovanja, vremenu ponavljanja (emisija se odigrava u loop-u), vremenu doživljaja, vremenu sećanja, vremenu trajanja (rada) koje svaki posmatrač određuje za sebe (vreme koje će provesti u radu). Na neki način, taj aspekt rada dotiče predmet istorije kao narativa koji je, koliko i realan, toliko i fiktivan, i koji se kao svaki drugi vid pripovedačke strategije da razmatrati iz perspektive režijsko-scenarijskih i montažnih operacija (selekcije, redukcije, prenosa, distribucije, prijema, i sl.). „Istorija je povezana s fantastičnim narativima“, mitovima, herojima. Istorija se stvara tehnologijom, ali istorija je i sama po sebi tehnologija. Ta pitanja referišu na odnose između realnosti i fikcije, a pre svega na ulogu fikcije u realnosti. Pitanje događaja u radu *Deaths of Others* u tom smislu može se razumeti i kao pitanje o „prirodi“ njegovoj događaja, dakle, kao pitanje o tome da li je taj događaj realan ili fiktivan?

*U kakvom statusu je učešće u radu „Deaths of Others“? Da li je rad „Deaths of Others“ interaktivan?*

- Kako je napomenuto, status učešća u radu pozicioniran je tako da gledalačku akciju (u kontekstu klasičnog filmskog narativnog sistema) aktuelizuje kao vid učešća po sebi, dovodeći ga u neposrednu vezu sa savremenim oblicima interaktivnosti (u kontekstu razvijenih digitalnih svetova). Postavljajući dve institucije kao što su bioskop i galerija u odnos, rad teži da učešće locira kao aktivnost obe. Shodno rečenom, rad nije interaktivan u klasičnom smislu (prema tradicionalnom određenju pojma interaktivnosti), jer ne podrazumeva mogućnost promene reprezentacije, ali rad operiše sa interaktivnosti pošto gledalačko iskustvo zavisi od individualne sposobnosti posmatrača, i kako je već istaknuto,



zato što je gledanje po sebi u radu kontekstualizovano kao oblik učešća i interaktivnosti. U tom smislu, publici je izložbom pretpostavljeno nekoliko zahteva, od kojih je prvi sugerisan arhitekturnim objektom (u koji treba ući), iz kojeg dopire zvuk pucnja (o kojem treba misliti ili maštati), a drugi, video projekcijama koje nalažu „hvatanje slike“, čime je problem gledanja jasno postavljen u funkciju telesne discipline, refleksa, brzine... Taj aspekt rada mogao bi se razmatrati upravo iz perspektive uloge i značenja učešća u kontekstu tehnoškotskog društva i specifično u kontekstu medijske kulture. Fokus interesovanja stoga je usmeren ka razmatranju produkcije i spektakularizacije novih oblika interaktivnosti, referišući na funkcije strategija *zavođenja* publike putem učešća (kakvo je npr. učešće na društvenim mrežama) a u svrsi mitologizacije (svakodnevnog života) i heroizacije (učesnika) omogućene, na primer, savremenim internetom. S tim u vezi, tematski govoreći, u kontekstu *Deaths of Others* „aparata“, pitanje rada može se identifikovati i kao pitanje „života“ ili „smrti“ gledaoca. Pitanje *iskustva* gledaoca u kontekstu takvog aparata, referiše na aktuelne rasprave povodom pitanja postojanja samog iskustva u kontekstu visoko tehnologizovanog sveta. Tim povodom *Deaths of Others* polazi od pretpostavke da filmsko/fikcionalno/virtuelno iskustvo, svakako jeste iskustvo - instrumentalizovano, deregulisano, manipulirano iskustvo... Angažovanje publike stoga je aktuelizovano kao regularna i standardizovana ambicija savremene umetničke scene. Tom aspektu rad pristupa iz aspekta ambivalentnih potencijala, dovodeći u pitanje mogućnosti kritičkog preispitivanja konzumiranja učešćem, koje se u kontekstu umetničkih radova najčešće aktuelizuje kao vid demokratskog delovanja (suprotno tzv. „pasivnom konzumiranju“). Kako je već napomenuto, podrazumevajući involvaciju publike kao performera koja omogućuje postojanje rada, *Deaths of Others* ovu ulogu tretira dvostruko, akcentujući uvek aktivnu ulogu posmatrača, te relativizujući pitanje „pasivnog“, odnosno „aktivnog“ konzumiranja. U tom smislu, učešće je u radu tretirano kao kategorija koja svakako postoji, dok je situacija pretpostavljena radom više upućena faktorima kontrole i discipline posmatrača. Takođe, saučesništvo gledalaca u filmskom događaju (kakav je „čin ubistva“ npr.) takođe može biti predmet diskusije. Isto pitanje za sobom povlači i učešća: autora filma, producenta izložbe Bijenala, autorke umetničkog rada, itd, u kontekstu reprezentacione delatnosti, a što je već obrazloženo u prethodnom pitanju...

*Performativnost, kontrola, manipulacija...?*

- *Deaths of Others* jeste simulacija jedne kontrolisane informacijske sfere, koja „napada“, i u kojoj se treba „snaći“. Zapravo, situacije koja pažnju zadobija na osnovi „živeti“

ili „umreti“ pitanja, a što je tendenciozno uspostavljeno s ciljem lociranja savremenih medijskih ambicija zasnovanih na perpetuaciji straha, potrage, i bezbednog (posredovanog) vida (ne)života. Odnos filma s gledaocem (i obratno) jeste predmet jedne takve procedure, odnosno protokola. Odnos umetničkog rada s gledaocem (i obratno), takođe. „Smrt“ ili „ubistvo“ kao tema preuzete sekvence takođe referiše na spektakularizaciju i senzacionalizam, ali i na „smrt“ tela koje je regulisano kontrolisano, poserdovano u kontekstu tehnokratskog društva. Status tela u kontekstu medijske stvarnosti kao *disciplinskog aparata* radom se razmatra kao *granično stanje*. Telo je u radu postavljeno inferiorno u odnosu na *mašinu*. Uloga medija u radu stoga je pozicionirana analogno uspostavljenoj logici, alegorično zastupajući tehnološke institucionalne faktore moći. Aspekti autoriteta, discipline i kontrole realizovani su već arhitekturom koja ograničava *prostor* posmatrača, „napadajući ga“. Tako kreiran *aparat* izvesno aludira na sistem (sa)znanja koji da bi funkcionisao traži disciplinovanog subjekta, subjekta koji „odgovara“ (reaguje, gleda, učestvuje...). Shodno tome, manipulativna moć inkluzije u radu *Deaths of Others* prevashodno je uspostavljena s ciljem ometanja, frustriranja gledalačkih očekivanja, te kreiranja „neuspeha“ u pogledu recepcije. Sistem u radu delimično je automatizovan, a što podrazumeva da čak i ukoliko bi posmatrač uspešno odgledao „predstavu“, ona se ne završava, počinje iznova, jer je „programirana“ tako da „nadživi“ svakog posmatrača. Kako se već na osnovu tehničkih zahteva rada, odnosno operacija sprovedenih u kontekstu njegove produkcije mogu tumačiti upitane relacije, u svrsi slikovitijeg prikaza, u nastavku navodim i neobjavljen rukopis „*Death of Others*“ iz *perspektive tehničke podrške*, autora Žarka Dakića, tehničke podrške u izvođenju dela rada koji se odnosio na realizaciju zahteva video projekcije:

„Zahtev realizacije jednog dela umetničkog rada *Death of others* nalagao je postavku *multi screen* projekcije, podrazumevajući da tri različita video klipa, iste dužine, budu u međusobnoj sinhronizaciji ponavljajući se tako u nedogled. Drugim rečima, svaki klip trebalo je prikazivati u posebnoj ravni (preko posebnog projektora) tako da sinhronizacijska veza između njih ostane zauvek očuvana. Nuđena tehnička rešenja bila su ili u domenu nemogućeg, ili su podrazumevala veoma skupu opremu (skupe grafičke karte i sl.), koja i pored svoje cene nije obećavala zadati rezultat. U tom smislu, nakon pozitivnog odgovora na pitanje: „da li tehnika omogućava projektovanje tri klipa na tri ravni?“, kao najkomplikovaniji zahtev pomenutog problema nametnulo se pitanje *sinhronizacije*. Prvi pokušaj sinhronizacije različitih sadržaja njihovim istovremenim pokretanjem uz pomoć jednog ili više računara (različitim ili istim plejerom), u tom smislu, bio je neuspešan. Pseudo-sinhronizacija trajala je jedva 20 minuta, nakon čega je svaki klip postizao različito vreme emitovanja i sadržaji su postajali neusaglašeni do mere vidljive golim okom. Izvor ovog problema nalazi se u tehničkoj osnovi i referiše na dva razloga: ili da do sinhronizacije suštinski nije ni došlo (tj. da su klipovi bili neusklađeni od početka, ali da mi to nismo mogli da registrujemo), ili da sadržaji jesu bili pokrenuti istovremeno, ali da postoje razlike u tempu internog sata svakog pojedinačnog plejera koje u protoku vremena pokazuju sve intenzivnije rezultate. Suštinska greška ovakvog pristupa bila je u tome što smo

pokušavali da „vremenom uskladimo vreme”. Da smo imali moćniji kompjuter, možda bi pseudo-sinhronizacija trajala duže, ali bi takođe od početka bila pogrešna, i greška bi kad tad izbila na videlo. Pomenuti problem kontrolisanja emisije sadržaja stoga je zahtevao potpunu drugačiju vrstu pristupa.

Etimologija reči „sinhronizacija“ potiče iz grčkog jezika predstavljajući kovanicu izvedenu iz pojmova *syn* (Sunce) i *chronos* (vreme).<sup>192</sup> Navedeno tumačenje upućuje na kružno (repetitivno) kretanje Sunca po određenoj putanji, kao i na merljivo vreme, odnosno upućuje na međusobnu korelaciju između *Sunca* i *vremena*. Primenjeno na konkretnom slučaju - zahteva rada *Deaths of Others* - to je značilo sledeće: „timeline“ pojedinačnog video materijala nije njegovo vremensko trajanje, već bi to bilo kretanje sadržaja na „putanji” (timeline-u) koje rezultira vremenom trajanja. Drugim rečima, *vreme* u ovom radu podrazumeva događaj *kretanja* (emitovanja) video materijala - a što podrazumeva vezu između digitalne informacije, plejera, računara... Tako, tri video klipa u digitalnom formatu mogu (teorijski) biti iste dužine trajanja, ali da bi to u realnom vremenu (emitovanja) tako funkcionisalo, potrebno je obezbediti im jedinstveno „sunce“. U elektronici se ovaj problem najčešće rešava sistemskim satom, koji je direktno povezan sa globalnom vremenskom zonom u kojoj se nalazite, a ona sa okretanjem Zemlje oko Sunca. U tom smislu, drugo rešenje ovog problema sugerisalo je kreiranje i uvođenje četvrtog aktivnog aktera u konfiguraciji - aktera u ulozi „sunca“ koje je trebalo postaviti u korelaciju sa željenim vremenom emitovanja u sinhronizaciji. Klipovi bi konstantno osluškivali njegov rad („sunca“ u konstelaciji), i svaki put kada se sat pokrene, i oni bi se pokrenuli, svaki put kada se sat zaustavi, i oni bi se zaustavili... Na ovaj način se sinhronizuje gotovo sva elektronska oprema koju poznajemo, međutim, u slučaju zahteva *Deaths of Others* rada, čak ni to ne bi bilo apsolutno rešenje, jer bi takav sat bio „virtuelno sunce“! Zamislite samo kada bi morali stalno da proveravate da li je Sunce na nebu da bi znali da vreme postoji, jer ako to ne uradite - vi ste izgubljeni... Drugim rečima, ako bi sistemski sat iz nekog razloga prestao sa radom, klipovi bi opet bili u istom problemu, a to nije definicija sinhronizovanja koju smo naveli. Da bi klipovi bili *sinhronizovani*, njihov sadržaj se morao kretati istim putem, koji će rezultirati njihovim istim vremenom trajanja, a koje u datom slučaju već postoji. Na osnovu rečenog, postavka najsigurnijeg rešenja podrazumevala je čvrsto povezivanje video sadržaja (klipova), tako da pred svakom mogućom tehničkom okolnosti funkcionišu kao jedno telo. Da bi se to učinilo, klipovi su tretirani kao elementi jednog istog video materijala, odnosno ukomponovani su u jedinstveni video format, na kordinatnim pozicijama jedan ispod drugog. Dakle, jedan klip sa tri sadržaja - jedna putanja svih sadržaja za jedno vremensko trajanje - bio je prvi korak do ostvarivanja željene *sinhronizacije* (i van računara).

Sledeći korak podrazumevao je da se sinhronizovani materijal prenese preko tri medija na tri površinske ravni. Poznato je da 100% sadržaja u kompjuterskom svetu dolazi iz kombinacije 0 i 1. Ono što definiše računarski sadržaj jeste kombinacije ta dva opozita, a monitor ili projektor služe za kadriranje tog sadržaja na mestu koje smo izabrali sami (aktivno), ili ono teče, krećući se po sadržinskoj putanji kao u slučaju video materijala (pasivno). Zaustaviti film na jednom frejmu, ili ga pustiti da teče, sve jedno, princip onoga što vidimo je uvek isti... Dakle, ono što je u ovom slučaju trebalo učiniti jeste aktivno odrediti kadriranje materijala, a onda ga pokrenuti tako da u pasivnom modu teče u nedogled. Ovaj deo posla izveden je putem računarskog programa (Resolume Arena) specijalizovanog za rad sa video projekcijama. Operacija koju smo izveli može se objasniti terminom „rekadriranje” (zapravo: mapiranje) video sadržaja, specifikacijom veza između određenog dela video slike i svakog pojedinačnog projektora. Drugim rečima, kreiran je jedinstveni video (u računaru) koji je naknadno podeljen u tri kadra prema projektorima, funkcionišući (van računara) kao zasebna slika prema zasebnoj površinskog ravni emitovanja. Na ovaj način je u realan prostor izneta tehnika koja se

---

<sup>192</sup> Sinhronizovati: (grč. *synchronos* istovremen ili jednovremen) doterati (ili: učiniti) da dve radnje ili više radnji imaju isto trajanje, da pokazuju isto vreme, da se pojavljuju istovremeno (npr. slika i ton u *filmu*). Navedeno prema: M. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 2004, str. 822.

u kompjuterskoj grafici naziva se UV mapping. Prvi put se pojavila sa 3D objektima, a masovnu primenu pronašla je u video igrama devedesetih godina prošlog veka. U i V predstavljaju osu rotacije u odnosu na objekat, određujući kako se tekstura „zavija“, a što je u našem slučaju jednosmerna vremenska putanja. Objekat na koji se lepi tekstura ima klasične ose rotacije x, y, z, što su u datom slučaju tri statične površine projekcije, ali se za razliku od kompjuterskog 3D modela, projektuje u unutrašnjost modela, a ne spolja. Jednostavnije rečeno, izvedba rada iz tehničke perspektive podrazumevala je stvaranje trodimenzionalnog prostora u virtuelnom svetu, te njegovo naknadno transponovanje u realan trodimenzionalan prostor instalacije.

Iz svega rečenog da se zaključiti da je tehnička izvedba rada „Death of others“ u pogledu sinhronizacije ispoštovala njeno puno značenje i osobine, ne samo u postavci video materijala, već i u odnosu prema radu autorke, tako da bez ikakvog gubitka može potrajati zauvek. Tehnički zahtev rada (da naše subjektivno registruje tri sinhronizovana sadržaja) ispunjen je prekadriravanjem, a ne fizičkim odvajanjem materijala (objektivno to je jedan isti sadržaj koji se pojavljuje u tri perceptivna polja). Ova komplementarnost koncepta tehničke izvedbe i koncepta teorijskog rada autorke, čini rad u celokupnosti sinhronizovanim i monolitnim, što i jeste funkcija pravilne tehničke realizacije.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Tehnička specifikacija: Software: Adobe Premiere (produkcija); Resolume Arena (reprodukcija); Format reprodukcije: QuickTime Movie (.mov); Codec kompresija: x264; Standard transfera podata do projektora: HDMI; Oprema: 1 PC računar, 1 par zvučnika, 3 projektora.

## ZAKLJUČAK

Razmatrajući univerzalno iskustvo rata kao medijsko/receptivno iskustvo filmskih *ideoloških fantazija* posvećenih arsenalu ideoloških (moralnih, etičkih) načela kao viših ciljeva/oznaka kolektivnih/individualnih života/smrti, sveukupna filmska označiteljska praksa radom je istražena kao diskurzivna praksa *tehnologizacije* - delovanja/(de)regulacije, odnosno kultivisanja/osvajanja/upravljanja – *percepcije*, shvaćene kao *imaginarno, simboličko, realno* polje društvenog odnosa (znanja, osećanja, mišljenja, maštanja) prema objektu *života/smrti* kao najvitalnijem elementu/posredniku ratne politike. U tom smislu, žanrovska odrednica *ratnog filma* - čija stereotipična asocijacija evocira kontekste filmskih tekstova, centriranih oko velikih motiva herojskih podviga i patriotskih ideala planiranih i produciranih s ciljem da u ljudima budi moralna osećanja i dileme povodom polarizovanih koncepata i ciljeva kao što su: dobro/zlo, pravda/nepravda, ljubav/mržnja, život/smrt - radom je sugestivno transgresirana i specifično aktuelizovana relacijama između tehnoloških koncepata rata i filma, odnosno relacijama između „ratnog filma“ shvaćenog kao tipa („muške“) melodrame i konkretnih teza iz konteksta fenimističke teorije filma referišući na podele uloga i funkcije muških/ženskih likova/gledaoca.

Shodno tome, jedan od osnovnih ciljeva rada ponuđen je analizom diskurzivne prakse ratne politike unutar socio-političkih efekata/moći filmske medijske kulture u odnosu na opšte-društvenu anticipaciju *života/smrti*, a što je u studiji sugerisano analizom receptivnih efekata filmskog gledalačkog aparata u kontekstu projekcije/identifikacije kao svojevrsnog vida „logistike identiteta“ - perpetuacije/organizacije etičkih sudova, moralnih načela, fantazija i želja. Moć filma kao razvijenog pripovedačkog sistema, i jednog od najdominantnijih medija savremene kulture stoga je razmatrana kao moć produkcije/distribucije (društvenih slika), s ciljem prikazivanja/označavanja (objekata života/smrti) povodom organizacije/konstruisanja društvenog ideološkog (moralnog/etičkog/intelektualnog/emocionalnog/seksualnog) aparata, to jest kao moć strategije/politike efekata/percepcije povodom institucionalizacije *pogleda* kao globalnog medija *Drugog*, a čija višestruka značenja su aktuelizovana pitanjem umetničkog rada (*Deaths of Others*), sugerišući razmišljanju o semiotičkim vrednostima *Smrti Drugih* u kontekstu filmske označiteljske prakse.

Navedena tema istražena je unutar postmodernističkih teza o konačnim i totalnim potencijalima medijske kulture i specifično filma, aktuelizujući objekat *smrti* kao negativan pol *tehnologizacije subjekta* u kontekstu medijskog identiteta filma, kao fantazije, kao želje. Shodno tome, moć filma finalno je aktuelizovana kao moć (produkcije/distribucije) *želje* povodom simboličkih koncepata *idealizovanih Drugih* - protagonista romantičnih avantura, doživljaja i događaja susreta sa *smrti*, odnosno heroja/junaka filmskih fantazija - čija perpetuacija implicira apoteozu *žrtve*, kao vrhunske službe i kultne *fantazije o (samo)uništenju* ponuđene filmom kao kulturnom vrednosti mašinske (proizvodne) stvarnosti.

## LITERATURA:

1. Baudry, Jean-Louis: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, Film Quarterly, Vol. 28, No. 2, (Winter, 1974-1975), University of California Press, pp. 39-47
2. Benjamin, Walter: *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007
3. Benjamin, Walter: *Novi anđeo*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008
4. Bodle, Kelli: *(Mis)translation in the work of Omer Fast*, M.A.Thesis, Michigan State University, 2002
5. Bodrijar, Žan: *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 2001
6. Bodrijar, Žan: *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*, Arhipelag, 2009
7. Virilio, Pol: *Mašine vizije*, Svetovi – Oktoih / Novi Sad – Podgorica, 1993
8. Virilio, Pol: *Rat i film*, Institut za film, Beograd, 2003
9. Virilio, Pol: *Kritični prostor*, Branko Kukić / Gradac K, Čačak – Beograd, 2011
10. Virilio, Pol & Lotringer, Silver, *Čisti rat – dvadesetpet godina kasnije*, Centar za medije i komunikacije, Fakulteta za medije i komunikacije, Beograd, 2012
11. Vojković, Saša: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008
12. Vujaklija, Milan: *Leksikon stranih reči i izraza*, Prosveta, Beograd, 2004
13. Davčev, Vladimir i Ačkovska- Leškovska, Elena: pregledni naučni članak, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Filozofski fakultet Skopje, 2007
14. Dakić, Žarko: „*Death of Others*“ iz perspektive tehničke podrške, neobjavljen rukopis.
15. Daković, Nevena: *Melodrama nije žanr*, Prometej – Jugoslovenska kinoteka / Novi Sad – Beograd, 1994
16. Grau, Oliver: *Virtuelna umetnost: od opsene do uranjanja*, Clio, Beograd, 2008
17. Erjavec, Simona: *Maurice Merleau-Ponty: Visual Perception as a Bodily Phenomenon*, naučni članak, Katedra za studije kulture, Fakulteta za humanistične studije, Univerzitet Primorsko, Kopar, 2012.
18. Žižek, Slavoj: *Sublimni objekt ideologije*, Arkizin, Zagreb, 2002
19. Jelić, Margareta: *Fragmentirani pogled*, Nolit, 2010
20. Juričan, T., *Deaths of Others* u: katalog 17. Bijenala umetnosti Pančevo: „SEE Art Gates: stanja stvarnosti“, za izdavača: Kulturni centar Pančevo, 2016.

21. Kembel, Džozef: *Heroj sa hiljadu lica*, Stylos, Novi Sad, 2004
22. Keser, B. Ivana: *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*, Medijska istraživanja : znanstveno-stručni časopis za novinarstvo i medije ( god .16, br. 1), Zagreb, 2010. str. 131-160
23. Klisić, Iva: *Stvarnost je fantastičnija od svake fantazije*, Elektronske Novine, 2010
24. Kostelo, Dirmid i Vikeri, Džonatan: *Umetnost – ključni savremeni mislioci*, Službeni glasnik, Beograd, 2013
25. Kuk, A. Dejvid: *Istorija filma II*, CLIO, Beograd, 2007
26. Kolarić, Marijana, *Rad „Death of Others“ Tanje Juričan u kontekstu učešća i teme 17. Bijenala umetnosti: SEE Art Gates: stanja stvarnosti*, neobjavljen rukopis.
27. Malvi, Lora: *Visual pleasure and Narrative Cinema* (1975), *Screen* 16.3 Autumn 1975 pp. 6-18
28. Manovich. Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001
29. Maširević, Ljubomir: *Film i nasilje*, Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“, Zrenjanin, 2008
30. Maširević, Ljubomir: *Mediji i postmoderna stvarnost*, Pregledni naučni članak, 2009
31. Maširević, Ljubomir: *Mediji i društvena teorija*, naučni članak, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti Beograd (Studije medija), 8 - 9, 2004/2005
32. Murray, Thimoty: *Like a Film: Ideological Fantasy on Screen Camera and Canvas*, Taylor & Francis e-Library, 2005
33. Prišing, Lidija: *Subjekt fantastičnog: transformacije fantastičnog u književnosti, psihoanalizi i na filmu*, ART+MEDIA | Časopis za studije umetnosti i medija / Journal of Art and Media Studies; Broj 6, oktobar 2014
34. Rittenbach, Kari: *Dramatic Witness: The Art of Omer Fast*, Art in America magazine, Dec. 15, 2009
35. Rosić, Tatjana: *Melanholija i muškost: Ratno iskustvo kao rodno iskustvo*, Sarajevske Sveske, br. 43-44, 28/06/14
36. Salecl, Renata: *(Per)verzije ljubavi i mržnje*, Psihopolis institut, Novi Sad, 2014
37. Schlaegel, Andreas: *Nothing but the truth*, Programma. 02. Spring. 2010
38. Smiljanić, Damir: *Amused to Death? Filozofski ogled o filmu i nekrofiliji*, STVAR 1, Časopis za teorijske prakse, Klub studenata filozofije GERUSIJA, Novi Sad, Godina 1, br.1/2009. str. 73-78.
39. Sontag, Susan: *O fotografiji*; Kulturni centar Beograda, 2009.



40. Stratimirović, V. Tatjana: *Između medija i instrumenta: savremena fenomenologija arhitekstonskog modela*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu - Arhitekstonski fakultet, 2015.
41. Trainor, James: *Omer Fast Truth Bends & Decays As It Travels*, ArtAsiaPacific Magazine, May/June 2010
42. Uzelac, Milan: *Uvod u estetiku*, Predavanja u zimskom semestru 1992. godine, Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača Vršac, 2011
43. Hagin, Boaz: *Mortal Frames (Death and its meanings in film)*, PhDThesis, Tel Aviv University 2007.
44. Haravej, Dona: *Manifest Kiborga*, iz: Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991 (prevod: Branka Arsić)
45. Higgins, Sean: *A Deleuzian Noise/Excavating the Body of Abstract Sound*, u: B.Hulse and N. Nesbitt; „Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music“, ASHGATE, 2010 pp. 51-77
46. Comolli, Jean-Louis: „Machines of the Visible“ *The Cinematic Apparatus*, eds. Teresa De Lauretis and Stephen Heath (St. Martin's Press, 1980) pp. 120-142
47. Cubitt, Sean: *The Cinema Effect*, The MIT Press, 2004
48. Čekić, Jovan i Stanković, Maja: *Slika, pokret, transformacije: pokretne slike u umetnosti*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2013.
49. Šion, Mišel: *Audiovizija*, Clio, Beograd, 2007
50. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb Vlees & Beton, Ghent, Zagreb, 2005

#### WEBOGRAFIJA:

1. <http://www.jstor.org/stable/1211632>
2. [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07022007-165132/unrestricted/Bodle\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07022007-165132/unrestricted/Bodle_thesis.pdf)
3. [http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id\\_clanak\\_jezik=88480](http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480)
4. <http://hrcak.srce.hr/file/36483>
5. [https://www.academia.edu/11785074/Lora\\_Malvi](https://www.academia.edu/11785074/Lora_Malvi)
6. <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>
7. <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2010/0038-03181002127M.pdf>

8. [http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/artmedia/91\\_Lidija%20Prising\\_Subjekt%20fantastic\\_nog....pdf](http://www.fmk.singidunum.ac.rs/content/artmedia/91_Lidija%20Prising_Subjekt%20fantastic_nog....pdf)
9. <http://www.scribd.com/doc/143315737/Susan-Sontag-ESej-o-Fotografiji#scribd>
10. [http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske\\_studije/zs\\_s2/kibor.html](http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html)
11. [http://www.uzelac.eu/Knjige/10\\_MilanUzelac\\_Uvod\\_u\\_estetiku.pdf](http://www.uzelac.eu/Knjige/10_MilanUzelac_Uvod_u_estetiku.pdf)
12. <http://primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/002138848.pdf>
13. [http://basis-frankfurt.de/sites/default/files/pictures/comolli\\_machines\\_of\\_the\\_visible.pdf](http://basis-frankfurt.de/sites/default/files/pictures/comolli_machines_of_the_visible.pdf)
14. [http://www.gbagency.fr/docs/Dramatic\\_Witness\\_The\\_Art\\_of\\_Omer\\_Fast\\_News\\_News\\_Opinion\\_Art\\_in\\_America-1283443682.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/Dramatic_Witness_The_Art_of_Omer_Fast_News_News_Opinion_Art_in_America-1283443682.pdf)
15. <http://www.e-novine.com/feljton/42832-Godar-Stvarnost-fantastinija-svake-fantazije.html>
16. [http://www.gbagency.fr/docs/ArtAsiaPacific\\_Magazine-1283443641.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/ArtAsiaPacific_Magazine-1283443641.pdf)
17. [http://www.gbagency.fr/docs/Omer\\_Fast\\_programma-1283782537.pdf](http://www.gbagency.fr/docs/Omer_Fast_programma-1283782537.pdf)
18. <http://www.walkerart.org/calendar/2013/master-class-joshua-oppenheimer>
19. <http://filmlinc.com/index.php/film-comment-2012/article/film-socialisme-review>
20. <http://www.sveske.ba/bs/content/melanholiya-i-muskost-ratno-iskustvo-kao-rodno-iskustvo>
21. <http://www.kulturnicentarpanceva.rs/sr/17-bijenale-umetnosti>
22. <https://www.facebook.com/bjenaleumetnostipancevo/>
23. <http://kulturnicentarpanceva.rs/sr/17-bijenale-umetnosti/autori/tanja-juri%C4%8Dan>
24. <http://013info.rs/vesti/kultura/pancevka-tanja-jurican-na-bijenalu-predstavlja-svoj-doktorski-umetnicki-projekat>
25. <https://www.facebook.com/events/380285282071734/>
26. <http://www.hrleksikon.info/definicija/tehnologija.html>
27. [http://www.iim.ftn.uns.ac.rs/kel/attachments/category/60/02\\_TEHNOLOSKI%20SISTEM.pdf](http://www.iim.ftn.uns.ac.rs/kel/attachments/category/60/02_TEHNOLOSKI%20SISTEM.pdf)
28. [https://en.wikipedia.org/wiki/Pier\\_Paolo\\_Pasolini](https://en.wikipedia.org/wiki/Pier_Paolo_Pasolini),
29. [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9\\_Bazin](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Bazin)
30. [https://en.wikipedia.org/wiki/David\\_Bordwell](https://en.wikipedia.org/wiki/David_Bordwell)
31. [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_G.\\_Cawelti](https://en.wikipedia.org/wiki/John_G._Cawelti)
32. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc\\_Godard](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Luc_Godard)
33. [http://en.wikipedia.org/wiki/Costa\\_Concordia](http://en.wikipedia.org/wiki/Costa_Concordia)

34. [https://en.wikipedia.org/wiki/Mieke\\_Bal](https://en.wikipedia.org/wiki/Mieke_Bal)
35. [https://en.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Metz\\_\(critic\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christian_Metz_(critic))
36. [https://sh.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Campbell](https://sh.wikipedia.org/wiki/Joseph_Campbell)
37. [https://en.wikipedia.org/wiki/Schindler's\\_List](https://en.wikipedia.org/wiki/Schindler's_List)
38. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Baudrillard](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Baudrillard)
39. [https://en.wikipedia.org/wiki/Susan\\_Sontag](https://en.wikipedia.org/wiki/Susan_Sontag);
40. <https://sh.wikipedia.org/wiki/Tehnologija>
41. <https://sr.wikipedia.org/wiki/Технологија>
42. [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Virilio](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Virilio)
43. [https://en.wikipedia.org/wiki/Lev\\_Manovich](https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Manovich)
44. [https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar\\_loš\\_zao](https://sh.wikipedia.org/wiki/Dobar_loš_zao)
45. [https://sh.wikipedia.org/wiki/Ilja\\_Kabakov](https://sh.wikipedia.org/wiki/Ilja_Kabakov)
46. [karposbooks.com/com-luj-altiser.htm](http://karposbooks.com/com-luj-altiser.htm)

O autorki:

Tanja Juričan (1980) umetnica iz Pančeva, diplomirala je 2009. godine kao slikarka na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. Trenutno pohađa program doktorskih umetničkih studija na odseku za višemedijske umetnosti Centra za interdisciplinarne studije, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 2006. godine aktivno učestvuje na umetničkoj sceni u zemlji i inostranstvu. Bila je finalistkinja *Mangelos Nagrade* 2010. godine, dobitnica *Mangelos Produkcione Nagrade* za 2011. godinu, i stipendista *Kulturkontakt*-ovog *Artist in Residence* programa u Beču (2011).

## Изјава о ауторству

Потписани-а: Тања Јуричан

број индекса: А2/11

Изјављујем,


да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

КРИТИЧКА РЕМЕДИЈАТИЗАЦИЈА РАТНОГ ФИЛМА / DEATHS OF OTHERS

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, март, 2017.



### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

КРИТИЧКА РЕМЕДИЈАТИЗАЦИЈА РАТНОГ ФИЛМА / DEATHS OF OTHERS

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, март, 2017.

Потпис докторанда



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора: Тања Јуричан

Број индекса: А2/11

Докторски студијски програм: ВИШЕМЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

КРИТИЧКА РЕМЕДИЈАТИЗАЦИЈА РАТНОГ ФИЛМА / DEATHS OF OTHERS

Ментор: др. ум. Зоран Тодоровић, доцент на ФЛУ Београд

Коментор: \_\_\_\_\_

Потписана, Тања Јуричан,

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, март, 2017.

Потпис докторанда

