

USPONI



PADOVI

domašaji i promašaji...
i ono što smo zaboravili

USPONI I PADOVI

**domašaji i promašaji...
i ono što smo zaboravili**

SADRŽAJ

Uvodna reč - o projektu iz više uglova i u više glasova

- I **Treća (filmska) Internacionala u Jugoslaviji** / Greg de Kjur Junior
- II **Uticaji i ne-uticaji:** Rekolekcije i refleksije izložbe Roberta Smitsona u MSU Beograd 1983. / Branislav Dimitrijević
- III **Prostорне политики и прорачуни Хладног рата:**
Америчко-југословенски пројекат / Nika Grabar и Jelica Jovanović
- IV **Укрштања, утицаји и инспирације:**
Да ли се америчка авангарда боље памти у нашој но америчкој историји театра? / Milena Dragičević Šešić и Nataša Vučurović Dukić
- V **Američka poezija u polju jugoslovenskih i postjugoslovenskih pesničkih kultura** / Dubravka Đurić
- VI **Secret Agent „underground strip”** / Marija Samardžić
- VII **More Than Music: Pogledi na/kroz beogradski hardkor pank (1990–2012)**
/ Ljubica Slavković, Miloš Stošić i Srđan Kuzmanović
- VIII **Kako je sve počelo?** / Radina Vučetić

Biografije istraživačica i istraživača u okviru projekta

Katalog izložbe / Branislav Dimitrijević i Ana Miljanić

UVODNA REČ

Katalog projekta *Usponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili* – koji je pred vama – predstavlja izbor iz tekstova, materijala istraživanja i seminarskih diskusija koji su pratili sedam empirijskih istraživanja iz različitih oblasti, zamišljenih u dijalušu s već objavljenim radovima o političkim i kulturnim odnosima između Sjedinjenih Američkih Država i Jugoslavije, odnosno SAD i Republike Srbije, održanih u 2020. godini,¹ i deo materijala izloženog na izložbi projekta u CZKD u septembru i oktobru 2021. godine.

Svi tekstovi su uređeni sledeći diskurzivne mreže uspostavljene u okviru samih istraživanja (disciplinarnih pristupa i tema), ali i u želji da podrže interesovanje za manje poznate ili nove slučajevе (što će reći: zaboravljene) o razmenama i međusobnim umetničkim i kulturnim uticajima tokom unapređenja ili smanjenja zvanične saradnje (naročito u periodu devedesetih godina prošlog veka). Kroz ove različite disciplinarne pristupe i diskusije s pozvanim naučnicima i umetnicima, praktičarima i stručnjacima, unutar i izvan oblasti interesovanja, stvorena je zajednica koja je, verujemo, unapredila naša razmišljanja o američkim i jugoslovenskim/srpskim kulturnim uticajima u kontekstu diplomatskih, kulturnih i ekonomskih odnosa Sjedinjenih Američkih Država i Republike Srbije, sagledavajući i neformalne mreže, podzemna kretanja i lične veze – stvarajući tako nove genealogije i priče o tim odnosima. Isto tako, u izboru tekstova zadržali smo govorni ton izlaganja kojim želimo da istaknemo kako saradnički (zajednički) proces u okviru projekta, tako i istraživački i prezentacioni model poziva na dalje propitivanje tema i materijala započetih ili nastavljenih u okviru ovog projekta.

Želimo da zahvalimo istraživačima, respondentima, publici na seminarima, korisnicima vebajta projekta kao i posetiocima izložbe na komentarima, pitanjima i interesovanju za ovu inicijativu. Isto tako, zahvaljujemo Ambasadi Sjedinjenih Američkih Država u Srbiji na podršci ovom projektu.

¹ Prva faza istraživanja prikazana je na internet stranici www.upsdownthighslows.com, gde se nalazi više informacija o studijama slučaja, kao i video-snimci prezentacija i diskusija vođenih u periodu maj-jun 2020. godine.

O PROJEKTU IZ VIŠE UGLOVA I U VIŠE GLASOVA

Ljubica Slavković:

Projekat „Usponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili“ usmeren je na kompleksnosti i kontradikcije političkih, ekonomskih i kulturnih odnosa između SAD i Jugoslavije, odnosno SAD i Srbije, kroz istorijske studije slučaja, umetničke i kulturne saradnje, razmene i uticaje, a s naglaskom na alternativnim, organskim i grassroots načinima povezivanja i razmene.

Branislav Dimitrijević:

Ono što želimo jeste da govorimo o unakrsnoj i uzajamnoj razmeni i sadržaju izvan formalne kulturne razmene. Za nas je veoma važno, ne samo u vezi s ovom konkretnom studijom slučaja, već uopšte, da pojam uticaja ne shvatimo kao nešto linearno gde postoje predajnik i prijemnik, već kao komplikovaniji kreativni proces. Postoji dvojnost procesa o kojoj govorimo: među govornicima imamo Greg de Kjura koji je poreklom iz Los Andelesa, ali sad ima sedište u Beogradu, i Pavla Levija koji je poreklom iz Jugoslavije, a sada je u San Francisku, tako da je ovo živi primer metodologije koja je bila ključna za ovaj projekat.

Ana Miljanić:

Pokušavamo da narušimo periodizaciju socijalizma i postsocijalizma, jer su neke od studija slučaja u ovoj knjizi otvorile sopstvenu periodizaciju, osobene genealogije uticaja, razmene, prijateljstva, ne-uticaja i slično. Sve studije slučaja ovde se uvek odnose i na „neželjene“ ili „neočekivane“ posledice. Ono što se dogodilo nije nužno ono što je trebalo da se desi. Jedno od polazišnih mesta projekta jeste da se sva pitanja koja postavljamo danas i tokom ovog seminara naslanjaju na prethodni istraživački rad, knjige, eseje i druge intervencije. Pokušali smo da uzmemo u obzir sve ono što je objavljeno i da dijagnostifikujemo mesta u istoriji kulturne saradnje SAD i Jugoslavije, odnosno SAD i Srbije, koja želimo da akcentujemo ili prvi put predstavimo. Namera nam je da skrenemo pažnju na posebne slučajeve, posebne priče, posebne razmene i da zakomplikujemo i dodamo, a ne da ispočetka pričamo ono što većina nas zna.

Jelena Vesić (čitanje respondenta):

Čini mi se da strategija vašeg projekta blisko korespondira s pojmom *analognih mreža* koji je bio u dubokom fokusu novih umetničkih istorija tokom poslednje decenije. Ovakav model približavanja međunarodnom umetničkom razvoju i uzajamnosti uticaja predstavlja jednu od raspoloživih tehnika za izbegavanje i zaobilaženje narativa nacionalnih istoriografija umetnosti, koje smisao međunarodnih veza uvek svode na diplomatsku razmenu na međudržavnom

nivou. Taj novi model istraživanja ima kapacitet da pokaže međunarodne veze i međunarodnu razmenu na prilično kapilarnom, ravnopravnom nivou, čime se takođe pokazuje kako ponekad skoro slučajni susreti stvaraju istoriju. Komunikacija između nacionalnog ili državnog kulturnog polja uvek je sagledavanje stvari iz ugla moći i ideologije, dok ove kapilarne mreže u sebi imaju kapacitet za preoblikovanje, ili, kako to danas kažemo – dekolonizaciju epistemološkog polja istorije umetnosti. U sferi komunikacije i međusobnih uticaja uvek postoji glavna i sporedna kultura, uvek postoje rodne razlike, rasne razlike i svakako klasne razlike. I čini mi se da koncept analognih mreža teži promeni narativa moći.

Ana Miljanić:

Predlažem da ovaj događaj posvetimo prijateljstvu i solidarnosti za one koji danas protestuju u Americi. U tom smislu setila sam se jutros jedne od najsnažnijih pesama, zapravo stihova o policijskom nasilju, to je pesma Odri Lord iz '78. godine – Power, i govori zapravo o njenom osjećanju besa, razočaranosti i nemoći, gotovo fizičkog bola, kad je shvatila da je policajac koji je bio optužen za ubistvo desetogodišnjeg dečaka u Kvinsu oslobođen optužbe. Jedanaest belih muškaraca i jedna crna žena, koja je pristala na njihove argumente, oslobodili su milicionera. I ta pesma počinje jednim od najneverovatnijih stihova: *The difference between poetry and rhetoric, is being ready to kill yourself instead of your children.*

TREĆA (FILMSKA) INTERNACIONALA U JUGOSLAVIJI

Greg de Kjur Junior

Moje predavanje je zasnovano na zaista značajnoj ličnosti, ne samo zbog njegovog ukrštanja sa jugoslovenskim avantgardnim umetnicima i filmskom avantgardon zlatnog doba, već i uopšte u pogledu istorije filma i istorije filmskih studija. Ovo je P. Adams Sitni. Prvo što bih želeo da uradim jeste da predstavim kako se on uklapa u celu jugoslovensku priču i kako je nastao naslov ove prezentacije i njegove aktivnosti. Rođen je 1944. godine, a s devetnaest godina tokom studija uzeo je odmor i odlučio da putuje, predaje i prikazuje filmove po Evropi. Reč je o 1963. godini. Putovanje na koje je krenuo postalo je ono što se zvalo *Prva međunarodna izložba novog američkog filma*, koju je uredio i organizovao sa Džonasom Mekasom.

1. O Sitniju

Pre nego što uđemo u to, vratimo se na neke biografske detalje o Sitniju koji su zanimljivi. Još kao tinejdžer, pre nego što je napunio devetnaest godina, objavljivao je i uređivao, i mislim da je fascinantno smatrati ga jednim od „darovite dece” u smislu studija kinematografije, svakako u Sjedinjenim Državama. Možda je bio i jedan od prvih. Kad mu je bilo šesnaest godina, već je počeo da organizuje Filmsko društvo u svom rodnom gradu. Bio je veoma zainteresovan za bioskop, ali nije imao mnogo opcija. Odrastao je u Nju Hejvenu, Konektikat. Dakle, kao i mnogi ljudi, uzeo je stvari u svoje ruke i osnovao Filmsko društvo. I ne samo da je okupio Filmsko društvo, već je sastavio i časopis za ovo Filmsko društvo, koji se zvao *Film Wise*.

Jedna od zanimljivih stvari u ovom početnom trenutku kad je krenuo da se bavi ovim – radeći u filmskom društvu u kome je upoznavao mnogo ljudi, iznajmljivao filmove, prikazivao filmove sa svih strana, sve to sa svojih šesnaest godina – jeste i da je upoznao Stena Brekidža u Njujorku, i potom organizovao projekciju njegovih filmova. On je gledao na Brekidžove spise i rad kao na nešto u šta je želeo da se uključi, u čijoj popularizaciji je želeo da učestvuje i podeli je s ostatkom sveta. Dakle, „čudo od deteta” objavljuje specijalno izdanje časopisa *Film Wise* sa spisima Stena Brekidža. U sklopu rada na časopisu, Sitni je sarađivao s mnogo različitih umetnika, pa tako i pisaca i pesnika. U trenutku inspiracije, kad je sastavljao jedan od brojeva časopisa, pomislio je: „Možda bi trebalo da se obratim Žanu Koktou i vidim da li će dizajnirati naslovnicu za mene.” Uspostavio je kontakt s Koktoom, i on je, naravno, dizajnirao naslovnu stranu za njega.

Nekoliko drugih biografskih detalja o Sitniju: pre tridesete godine se oženio, dobio dete, bio je suosnivač i upravnik Antološkog filmskog arhiva, završio doktorat i dobio prvi posao kao redovni profesor. I, naravno, objavio svoju prvu knjigu. Ta prva knjiga zvala se *Visionarnski*



Mek i Sitni na GEFF
(izvor: privatna arhiva Pavla Levija)

film (1974). To je zaista vizionarska knjiga, koja je doživela svoje treće izdanje. Ona je definisala šta je američka filmska avangarda predstavljala za mnoge. To je zaista jedno od velikih dela formiranja kanona u istoriji kinematografije. Ljudi o kojima je Sitni pisao – Maja Deren ili Brekidž, Kenet Anger, Džek Smit, Džonas Mekas, Brus Konor, veliki evropski reditelji iz predratnog i posleratnog perioda, kao i američki reditelji i filmski umetnici – svi oni su postali sinonim za film kao umetničku formu.

2. Na jugoslovenskoj alternativnoj filmskoj sceni

Sitni je u Jugoslaviju sleteo u leto 1967. Za to vreme na filmskoj sceni u socijalističkoj Jugoslaviji pojavila se nova generacija filmskih umetnika, koji su takođe bili u procesu stvaranja sopstvenih legendi i sopstvenog pečata u svetu. Kako bih postavio kontekst za razumevanje dešavanja šezdesetih godina na jugoslovenskoj filmskoj sceni, moram da pomenem istoriju i kulturu kino-klubova. Filmski klubovi koji su pokrenuti bili su državni i finansirala ih je država. Ova mesta kino-entuzijazma su bila važna za kulturu i njen oblikovanje. Ovi „naelektrisani” prostori su u narednim godinama postali gotovo mitski, zbog broja izuzetnih ljudi koji su prolazili kroz njih, kao i neverovatnih stvari koje su se dešavale u smislu produkcije, te organizacije Filmskog festivala i izdavaštva. Toliko različitih neverovatnih stvari, toliko međudisciplinarnih partnerstava i prekograničnih partnerstava. Istorija ovih klubova u Jugoslaviji bila je veoma specifična. Iako je donekle uporediva s drugim filmskim društvima ili klubovima u drugim zemljama ili regionima, bilo istočno ili zapadno od Berlinskog zida, ipak se umnogome razlikovala. Ali kad govorimo o Jugoslaviji, i o ključnim klubovima, onima s najdužom istorijom, a možda i s najviše ljudi koji su se okupljali oko njih, i radili u njima, svakako bi oni koji su najviše istraživani i o kojima se najviše pisalo bili Kino klub Beograd, Kino klub Zagreb i njima bismo mogli dodati i Akademski kino klub, koji je osnovan nešto kasnije, takođe u Beogradu. Međutim, klubovi su postojali u svakoj republici, svakom većem gradu: Ljubljani, Novom Sadu, Sarajevu, Skoplju, Titogradu itd. Filmski umetnici koji su prolazili kroz ove prostore bili su Dušan Makavejev, Tomislav Gotovac, Želimir Žilnik i mnogi drugi, uključujući Nikolu Stojanovića, koji mislim da nas negde sluša u ovom virtuelnom prostoru.

Ovi klubovi su se zvali amaterski, ali ne u pogrdnom ili popularnom smislu koji se odnosi na nekoga ko je možda na nižem nivou poznavanja, ili nekog ko nije baš profesionalac. Reč „amater” ovde se koristi u pravom smislu reči nekoga ko voli, pravog entuzijaste, nekoga kome su srce i duša u tome, čiji su ceo duh i volja u tome. I to je ono što je odlikovalo ove filmske „ne-profesionalce”. Neki od njih su na kraju postali profesionalci, ali u to vreme kino-amaterizam bio je ono čime su se bavili. Klubovi su prvi važan teren koji je iznedrio mnoge stvari u koje je Sitni zakoračio kad je kročio na jugoslovensko tlo.

3. O festivalima alternativnog filma 1960ih

GEFF je bio jedan od pionirskih festivala alternativnog filma, ili eksperimentalnog ili avangardnog filma, kako god da ga nazovete. On je bio pionirski ne samo u zemlji, ne samo u regionu ili Evropi, već i u svetu. GEFF su 1963. godine u Zagrebu osnovali članovi Kino kluba Zagreb,

konkretno Mihovil Pansini i neki njegovi saradnici i sledbenici. Godina 1963. takođe je jedna od onih godina slučajnosti, u smislu filmskih festivala. Iste godine je osnovan *Ann Arbor Film Festival* u Sjedinjenim Državama, koji neki nazivaju prvim ili najstarijim, ali to je možda sporna tvrdnja u pogledu istorije alternativnog filmskog festivala.

Treba pomenuti i *Knokke-le-Zoute* u Belgiji, festivalu koji je imao izdanje 1963. godine, a zapravo je pokrenut i pre toga. Međutim, u ranijim izdanjima on je bio prateći drugim događajima, i još uvek nije bio u potpunosti samostalan festival. I takođe imate osnivanje Njujorškog filmskog festivala 1963. Tako da se mnogo stvari dešava 1963. u smislu kulture međunarodnih filmskih festivala. Oni koji su bili zainteresovani za film ne samo kao umetničku formu, već i za ove vrste međudisciplinarnog širenja ideja, razumeli su ga kao živu formu koja može da dotakne toliko različitih oblasti života, i bili su privučeni ovim festivalima. Dakle, GEFF je zaista bio prostor za slavljenje ove vrste filma – jedne alternativne i radikalne struje i filmske kulture. Pre toga su u socijalističkoj Jugoslaviji postojali i drugi filmski festivali koji su, na primer, bili povezani s klubovima. Pored toga što je mnogo klubova imalo svoje filmske festivale, bilo je dosta republičkih festivala. Mnogi od tih festivala bi prikazivali kratke filmove, avangardne radove, kao i one koji se ne bi mogli lako uklopliti u već postojeće naslove ili kategorije. GEFF je verovatno bio kulminacija mnogih ovih impulsa. I na neki način, to je mogao biti vrhunac. Postojala su samo četiri izdanja GEFF-a. Bio je strukturiran bijenalno – s prvim izdanjem 1963, zatim '65, '67, na kome je Sitni ponovo bio, a izdanje iz '69. moralo je biti odloženo do 1970. Među značajnim ličnostima iz Kino kluba Zagreb, i takođe jedan od zagriženih kino-entuzijasta, Mihovil Pansini, ostao je upamćen – pored svojih neverovatnih filmova – i po tome da je na neki način inicirao, teoretizovao i praktikovao nešto što je nazvao *antifilmom*. I ova antifilmska inicijativa, odnosno način razmišljanja, postojanja i kretanja s kamerom, nešto je što je takođe uzeo kao polazišnu tačku za strukturiranje GEFF-a.

4. Filmski festivali u Puli

Još jedna stvar koju želim da pomenem u ovom kontekstu je Pula, kao grad, filmski festival i uopšte prostor. Pulski filmski festival bio je glavni festival nacionalnog filma u Jugoslaviji. Bio je to najveći festival, neka vrsta festivala industrije na kome bi se prikazivali igrani filmovi, gde bi bile pozvane sve velike zvezde, gde bi se Tito družio i pijuckao šampanjac ili pušio cigare. Ali isto tako, Pula je bila prostor gde se stvarala reputacija. To je bila bukvalno lansirna rampa, bilo da je reč o Novom filmu, o novim filmskim tendencijama u Jugoslaviji ili o međunarodnim produkcijama, morali ste da prođete kroz pulsko iskušenje ako ste snimali dugometražne filmove u Jugoslaviji. Dakle, cela industrija je bila tamo. Međutim, 1965. godine je predstavljeno posebno izdanje, odnosno dodatak Puli, koje se zvalo MAFAF. MAFAF se zvao i Mala Pula, što je malo lakši naziv od punog akronima Međuklupskog i autorskog festivala alternativnog filma. MAFAF je bio prostor koji je Pulski filmski festival omogućio 1965. godine sa ciljem da se ovi klubovi ujedine i okupe, bilo da mogu da prikazuju svoje filmove ili da pričaju o svojim delima ili da se upoznaju. Dakle, MAFAF je bio još jedno od ovih okupljača. Došao je nakon prvog izdanja GEFF-a, ali je odigrao važnu ulogu u ujedinjenju ovih kino klubova iz cele zemlje.

Da bi se stekao utisak o onome što se dešavalо, kad je Sitni posetio Jugoslaviju 1967. go-

dine, moglo bi se reći da je, došavši u Pulu, zakoračio u zaista naprednu filmsku kulturu; bilo je toliko toga što se dešavalо, toliko različitih tendencija i toliko različitih vrsta aktivnosti i saradnje. Ne znam koliko je znao o tome, ali je poznavao neke od ključnih aktera koji su ga pozvali. Zakoračio je u zaista jedinstvenu i važnu situaciju, a ono što je usledilo bilo je svojevrsno improvizovano, odnosno neočekivano dešavanje.

5. Sitni u Puli

Bilo je to leta 1967. tokom Pulskog filmskog festivala, kad je Dušan Makavejev pozvao P. Adamsa Sitnija da dođe iz Italije. Bio je u Veneciji. Siguran sam da je razgovor išao otprilike ovako: „Hej, imamo sjajan festival koji se dešava. Znate, imamo MAFAF. Imamo sve vrste zanimljivih stvari, imamo GEFF. Ali pošto ste blizu, zašto ne dođete u Pulu i onda možete upoznati neke ljudе i prikazati neke filmove? Možda, znate, ako imate nešto pri ruci, što želite da pokažete?” I Sitni se odmah zainteresovao, ali jedino što je u tom trenutku imao sa sobom bio je kofer pun osmomilimetarskih filmova Stena Brekidža. Za one od vas koji poznaju Brekidža i njegovu istoriju, znate da se otprilike u ovom trenutku okrenuo prema osmomilimetarskom formatu i napravio seriju filmova koji su se zvali *Pesme*, uglavnom kratkih filmova, sa samo jednim filmom (broj 23), koji je trajao nešto više od sat vremena.

Ovaj legendarni filmski susret, ovaj uvod, ovo prvo upoznavanje, prvo pravo direktno predstavljanje avangardne filmske kulture Sjedinjenih Država u Jugoslaviji, dešava se s P. Adamsom Sitnjem kao ambasadorom, i to u njegovoj hotelskoj sobi u Puli. Projekcija se sastojala od pregleda onoga što se u tom trenutku nalazilo u njegovom koferu.

Kad sam razgovarao sa Sitnjem i pitao ga: „Dobro, pa kako si dospeo u Jugoslaviju? Koliko sam razumeo, upoznao si Makavejeva i tako dalje i tako dalje. Ali reci mi nešto o putovanju.” Rekao je: „Pa ja sam išao vozom do Trsta...”, a onda je shvatio da odатle neće moći da stigne vozom do Pule. Zato je odlučio da stopira sa suprugom. Dakle, Sitni nekako stigne do Pule, stigne do hotela i dobije ideju, ili pretpostavljam da je to bila ideja Makavejeva, da organizuju projekciju. Stavio je čaršave preko prozora, Makavejev je nekako sastavio listu gostiju. I ovi filmovi su igrali od jutra do večeri.

6. U Sitnijevoj hotelskoj sobi: Svedočenje Zupanca ili svedoka 1

To je prvi ulazak P. Adamsa Sitnija i avangardne filmske kulture Sjedinjenih Država u Jugoslaviju, ali je postojao drugi i trajniji ulazak. Želeo bih da vam predstavim nekoliko anegdota i nekoliko direktnih svedočenja nekih ljudi koji su bili povezani s tim trenutkom. Neki od njih su bili povezani s ovim događajem i stvarima oko njega, čak i ako zapravo nisu bili na događaju. Prvi je od Dragomira Zupanca, koji je bio važna figura uključena u klubove, i koji je išao u školu filma s dosta ovih momaka. Na kraju se okrenuo režiji i nekoliko godina radio na televiziji. I do danas je veoma blisko povezan s postjugoslovenskom filmskom kulturom. Jedna od prvih stvari koje mi je Zupanc rekao kad sam ga pitao šta je bio početak, kakav je bio pravi uvod ili prvi dašak svežeg vazduha koji je dolazio iz filmske kulture Sjedinjenih Država kojeg se seća – rekao je da je to zapravo film *Senke*. Film je 1959. godine snimio Džon Kasavetes, i jedan je od onih legend-

arnih filmova koji su na neki način apsorbovani u tradiciju andergraunda, avangarde ili nove američke kinematografije. Zupanc se seća da je taj film prikazivan u Kinoteci u Beogradu sredinom šezdesetih godina prošlog veka. To je njemu i nekim njegovim kolegama dalo jedinstven i direktni pogled na samostalan rad, na snimanje na ulici pomoću filma od šesnaest milimetara, i ovu vrstu formalne inovacije, slobodu u formi, kojom su bili privučeni. Bio je to film u kome je džez imao veliku ulogu, a džez kultura je bila veoma uticajna među ljudima okupljenim oko kino klubova.

Sećam se da sam pre dosta vremena razgovarao s Markom Bapcem, koji je bio jedna od ovih značajnih ličnosti pokreta kino-klubova, dugogodišnji montažer i filmski reditelj i profesor. Kad sam razgovarao s njim, istraživao sam klubove i pokušavao da saznam kakvi su bili, kakav je osećaj bio boraviti u njima, kako su prostori bukvalno izgledali i mirisali. Rekao mi je: „Postoje dve stvari prema kojima bi nas raspoznavao, barem u moje vreme” – a on je bio jedan od stare garde, među prvim polaznicima Kino kluba Beograd, kad je tek počeo s radom pedesetih godina, i nastavio je: „Ukoliko ste prolazili ulicom pored našeg prostora, i bacili pogled kroz prozor, odmah biste znali da smo to mi.” I rekao je da je prva stvar bio dim cigarete. A druga stvar je bila džez muzika.

Vraćajući se na Zupanca i njegovo svedočenje, on se seća projekcija u hotelskoj sobi 1967. godine. Seća se Sitnija i njegove karakteristične brade. Seća se i Sitnijevih projekcija iz 1968. u Kinoteci, tokom drugog dela njegove jugoslovenske turneje. Filmove Džonasa Mekasa, Stena Brekidža i Endija Vorhola, koje je tom prilikom gledao, Zupanc pamti kao osećaj *potpune slobode*.

7. Svedočenje Zečevića / Svedok 2

Još jedno svedočanstvo dolazi od Božidara Zečevića, koji je takođe bio veoma važna ličnost u filmskoj kulturi u to vreme. Kao i Sitni, bio je čudo od deteta, barem u smislu jugoslovenske kulture. Zečević je verovatno najpoznatiji po osnivanju, vođenju, organizovanju i razvoju Filmskog foruma, koji je bio važan filmski program koji se odvijao u Studentskom kulturnom centru, gde je i ustanovljen. Tamo je radio od aprila 1971. do 1976. godine. Tada je Zečević prestao da radi kod njih, prešao je u Kinoteku i bavio se drugim poslovima. Prvi program koji je zapravo realizovao u okviru Filmskog foruma bio je program o Novom američkom filmu, 1971. godine, kad je uspeo da dobije filmske otiske iz Kinoteke. Dakle, Kinoteka je imala kopije nekih od ovih filmova i dosta tih primeraka se očigledno još uvek nalazi u kolekciji.

Zečević je u filmsku kulturu krenuo kao tinejdžer, jer je u nju ušao preko porodice i prijatelja. On je zapravo bio mladi filmski kritičar. Postojao je filmski časopis, časopis koji se zvao Susret. Oni su imali otvoreni konkurs za mlade i nove filmske kritičare. Stalni filmski kritičar u to vreme bio je Bogdan Tirnanić. Bio je to anoniman konkurs, Zečević je prijavio svoj rad i pobjedio. Osvojio je plaćeni put na Festival u Puli, gde je poslat da upozna ljude i da piše o festivalu. U to vreme, verujem, imao je samo sedamnaest godina. Dakle, još jedan mlad i prepostavljaju vrlo upečatljiv pojedinac u ovom okruženju. Pa čega se seća? Seća se da je Dušan Makavejev bio veza; da je Sitnija doveo u Jugoslaviju i upoznao ga s drugim filmskim stvaraocima. Igrom slučaja, samo uzgred, kad sam sa Zečevićem razgovarao o Makavejevu, i o ovakovom ukrštanju

između jugoslovenske filmske kulture i filmske kulture Sjedinjenih Država, avangardne filmske kulture, Makavejeva je pomenuo kao zaista pravog ambasadora, onoga ko je delovao na obe strane jednačine. On je zaista bio jedna od ključnih snaga povezivanja. Svi znamo koliko je on važan kao filmski stvaralac, pisac i interdisciplinarni umetnik. Ali takođe moramo zapamtiti njegovu važnost kao tačke povezivanja, nekoga ko je zaista premostio ove podele. Zečević se seća Sitnija kao delegata Američke federacije umetnosti, što zapravo nije bio, jer je turneja koju je Sitni organizovao i na koju je išao bila inicijativa *New American Cinema Group*, koja je bila pravno lice koje je vodio Džonas Mekas. Sitni je bio njihov blagajnik, a oni su vodili Kinoteku filmskih stvaralača u Njujorku i potom osnovali legendarnu instituciju *Anthology Film Archives*. Zečević se priseća hotela Rivijera u Puli u kome je odseо Sitni, i pamti čaršave na prozorima, koji su zamračivali sobu, kako bi se filmovi projekovali od jutra do večeri. Seća se dvadesetak ljudi u prostoriji, dosta mladih kritičara, među njima Lazara Stojanovića, Tomislava Gotovca i Dušana i Bojane Makavejev, Vladimira Peteka, Save Trifkovića, Mihovila Pansinija. Svi GEFF-ovci su bili tamo. Seća se da su filmovi koje su u tom trenutku gledali bili za njih šok. Bio je uzbudžen što postoje ovakvi filmovi i zaista je bio srećan što je bio tamo i što ih je video. Priseća se i mnogih diskusija koje su se dešavale na terasi Rivijere. A za njega, zbir ovog trenutka, ova vrsta kulturne razmene i transfera bila je američka avangarda, zaista je bila za njega. Svakako, ogromno iskustvo – ne samo formalno, ne samo filosofski, već i politički. Ovo je nešto čega se on zaista drži u smislu svojih sećanja i njegovih uticaja.

8. Svedočenje Šijana/Svedok 3

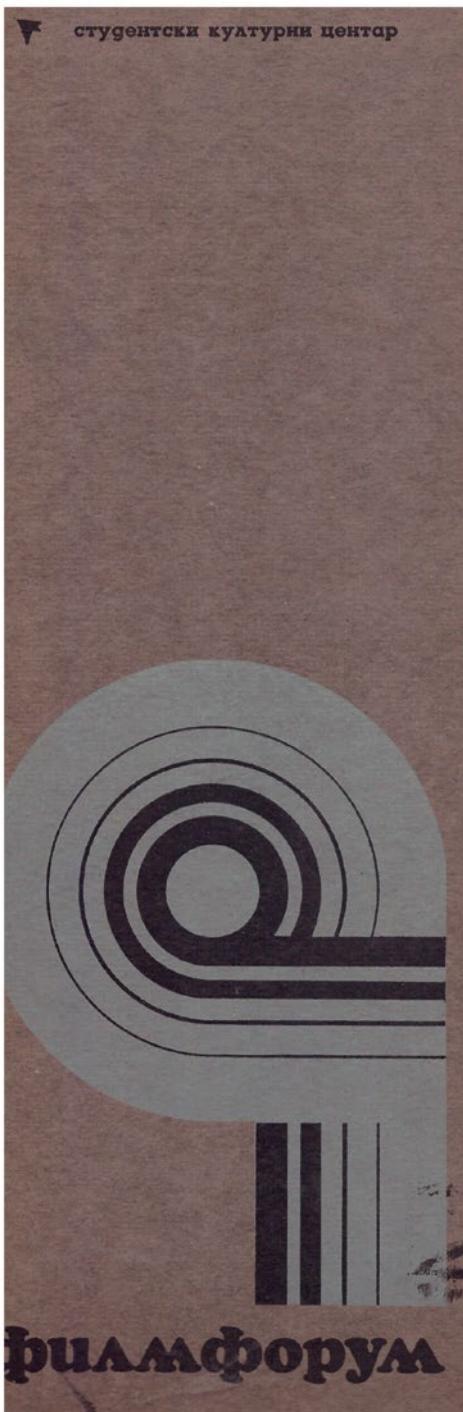
Sledeće svedočanstvo na koje želim da pređem je Slobodana Šijana, značajnog filmskog umetnika, filmskog reditelja, vizuelnog umetnika, izuzetnog i nagrađivanog umetničkog pisca. Šijan nije bio u Puli 1967. godine, ali se seća drugog dela Sitnijeve turneje. Sitni je 1968. posetio Narodnu kinoteku u Beogradu, a Šijan se seća da je bio na toj projekciji januara 1968. godine. To bi bilo odmah nakon projekcija u decembru 1967. koje je Sitni organizovao u GEFF-u u Zagrebu. Ako je projekcija u Puli zaista bila *locus classicus*, ili neka vrsta prvog trenutka, prva dodirna tačka, ova turneja po više gradova može se sagledati kao najrazrađenije i najopširnije prikazivanje novih američkih filmova. Osnovu je činilo četrdeset sati filmova prema Sitnijevom izboru, tako da su programi osmišljeni da traju po nekoliko dana. U ovoj januarskoj projekciji 1968. Šijan se priseća da je Kinoteka bila prepuna.

U neobjavljenom Sitnijevom intervjuu, gde govori o ovoj projekciji iz 1968, napominje da je u publici bilo oko stotinak ljudi, možda i više. Zapamtio je tu projekciju, ne samo zbog brojnosti publike, već zato što, na njegovo iznenađenje, nije dobio nikakvu reakciju niti pitanja ni od koga. Bio je na turneji bukvalno po celom svetu, s ovim filmovima svih tih godina, i možete zamisliti različita pitanja koja je dobijao, različite reakcije, želju za povezivanjem i diskusijom. Ništa od toga nije dobio na projekciji u beogradskoj Kinoteci. Verovatno nije znao zašto, ali ja sam zapravo od Šijana saznao šta je mogao biti razlog tome.

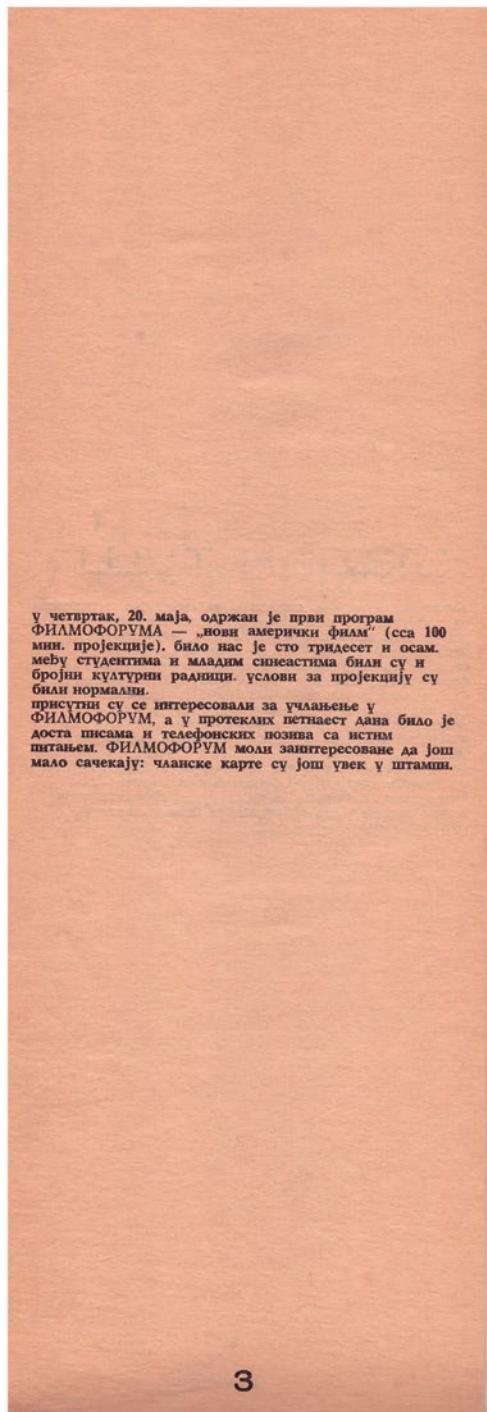
Šijan se seća da je ova filmska projekcija reklamirana kao američki undergraund filmovi. Da li zbog promašaja, ili nepreciznosti u prevodu, ili pogrešne komunikacije, mnogi ljudi su pogrešno mislili da će zapravo gledati Fon Sternbergov gangsterski film *Underworld*. To je



Publika Filmforuma 1971.
(iz monografije *Ovo je SKC*)



Bilten Filmforuma 1971. (levo)
Bilten Filmforuma, izveštaj s programa (desno)



у четвртак, 20. маја, одржан је први програм ФИЛМОФОРУМА — „нови амерички филм“ (сса 100 мин. пројекције), било нас је сто тридесет и осам. међу студентима и младим синесаистима били су и бројни културни радници. услови за пројекцију су били нормални. присути су се интересовали за учлањење у ФИЛМОФОРУМ, а у протеклих петнаест дана било је доста писама и телефонских позива са истим питањем. ФИЛМОФОРУМ моли заинтересоване да још мало сачекају: чланске карте су још увек у штампи.

dugometražni gangsterski film, jedan od ranih holivudskih klasika. To je ono što su mnogi ljudi verovatno očekivali da vide na toj projekciji. Dakle, možete zamisliti ovu publiku, ako je to zasla slučaj, od oko stotinak ljudi koji možda uopšte nisu imali veze s bilo kojom vrstom tradicije alternativnog filma, apstraktnog filma, ne-mejnstrima, ne-holivudskog filma. A onda možete da zamislite šta im se na toj projekciji odvijalo pred očima. To je veoma antifilmski momenat, da se vratim na Pansinijevu ideju antifilma. I jedna od stvari koje je rekao, podsticaj za ovu ideju o antifilmu bilo je gledanje u ekran i dobijanje nečeg potpuno neočekivanog ili nečega za šta zapravo niste spremni. Za mene je ta projekcija sa Sitnjem u Kinoteci verovatno bila jedan od velikih antifilmskih momenata u istoriji jugoslovenskog filma. Šijan se seća da su filmovi bili sasvim nova stvar kada ih je Sitni doneo. Ne biste mogli da ih vidite osim ako niste putovali na neku od drugih stanica na turneji projekcije, odnosno ukoliko niste bili u Njujorku ili Sjedinjenim Državama. Druga Šijanova uzgredna napomena je bila da, kad govorimo o ovoj vezi uopšte, prva stvarna veza, u smislu opipljvog transfera između jugoslovenske i američke filmske avangarde zapravo bi bio Slavko Vorkapić. U Jugoslaviju se vratio posle rata 1950ih i svoje filmove deponovao u arhivu Kinoteke 1951. Kako se Šijan seća, profesor Dušan Stojanović je redovno prikazivao Vorkapićeve filmove svojim studentima. Dakle, postojala je čitava generacija jugoslovenskih filmskih umetnika koji su stasali poznavajući Vorkapića i njegove filmove, možda ne kao primere američke filmske avangarde, već kao legendarna i važna dela međunarodne filmske avangarde.

9. Svedočenje Sitnija/Svedok 4

Završno svedočanstvo koje želim da predstavim je gsvedočenje samog Sitnija. Seća se susreta sa Dušanom Makavejevom i Brankom Vučićevićem u Njujorku. Upoznali su se na Njujorškom filmskom festivalu jer je Makavejev u Sjedinjenim Državama imao premijeru svog ranog remek-dela Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PTT“. Sitni se priseća da su dobili ideju da ga pozovu na ovu dužu i veću turneju po Jugoslaviji gde bi mogao da prikaže sav izbor filmova koje je želeo. Plan je bio da obide sve različite gradove u Jugoslaviji, da poseti GEFF u decembru 1967. godine, a zatim nastavi tokom januara 1968. kroz sve ostale gradove u zemlji. I tako je Sitni sakupio četrdeset sati filmova za prikazivanje i pripremio detaljan raspored projekcija. Kad govorimo o ovim filmovima i ovim filmskim stvaraocima, to su imena koja verovatno svi znate, da li je to Maja Deren, da li je Kenet Anger, da li je Brekidž, da li je to Širli Klark, Brus Koner, Robert Grir itd. Zamislite da sve filmske stvaraoce koji su uspostavili određeni umetnički jezik vidite prvi put u jednom prostoru. Teško je reći šta je to značilo, kakav je to bio osećaj, dok se ova istorija pisala u tom procesu. Ali to je bio kanon. Opet, ovi filmovi su odabrani u saradnji sa Džonasom Mekasom kao organizatorom i svojevrsnim pokroviteljem ove nove američke filmske grupe. Tako je stigao u Zagreb na GEFF decembra 1967, preko Belgije i Pariza, gde je učestvovao na onom drugom pionirskom festivalu alternativnog filma koji sam pomenuo. Bilo je nekoliko problema. Imao je neprijatnost sa carinom, filmovi su zadržani u transportu. U Francuskoj je bio štrajk na železnici, tako da filmovi i ljudi nisu mogli da putuju. U Hrvatskoj je tada čak bila i mećava. Dakle, to je usporilo stvari i njegova prvobitna projekcija je morala biti ponovo zakazana i ponovo u kasnijem trenutku. Ali filmovi su na kraju uspeli da stignu i

mogli su da budu prikazani na GEFF-u. Kad govorimo o celoj ovoj turneji, mislim da je Branko Vučićević tada došao u prvi plan. Vučićević je, za one koji ne znaju, zaista značajna ličnost u istoriji jugoslovenske avangardne filmske kulture, vizuelne umetnosti uopšte, kao filmski kritičar, montažer, prevodilac, filmski pisac, scenarista i neko ko je na mnogo načina bio motor ili varnica koja je pokrenula toliko stvari. On je bio taj koji je uređivao filmski bilten za GEFF 1967. A ono što je sastavio u tom filmskom biltenu bio je izbor intervjeta i eseja Sitnija i Džonasa Mekasa posvećenih novoj američkoj kinematografiji. Pored svih ovih problema oko carine i ulaska filmova u zemlju, Sitni se posebno seća Vladimira Peteka, koji je bio jedan od umetnika zagrebačkog Kino kluba i njegov domaćin. Dobro su se slagali, ali bilo je mnogo jezičkih barijera koje je Sitni zapamatio. Od svih njegovih putovanja po Evropi, njegova najteža jezička barijera bila je u Jugoslaviji, jer kako se seća, to je bilo vreme kad ljudi obično nisu govorili engleski ili francuski, kao on. Sećajući se publike, Sitni se priseća da su prema njemu postupali veoma dobro, s velikim uvažavanjem. A pored Peteka, njegova najdraža uspomena, ona sa kojom se najviše povezao, verovatno iz nedostatka jezičke barijere, bio bi Vučićević. Proveli su dosta vremena zajedno. Posebno se seća kako je sa njim sedeo u Klubu književnika u Beogradu. Seća se njihovih ručkova, a seća se i razgovora o Fluksusu sa Vučićevićem, čiji se rad ukrštao s tim međunarodnim pokretom.

Ova turneja početkom 1968. godine provela ga je kroz Sarajevo i završila se Ljubljonom. Video je sve različite kinoteke koje su bile zastupljene u republikama socijalističke Jugoslavije. Seća se da je publika uvek bila različitih kapaciteta. Na ovim različitim projekcijama najveća publika, a verovatno i najzainteresovanija, bila je u velikim centrima, Zagrebu i Beogradu. Osećao je da su ljudi zaista slobodni i otvoreni; osećao se dobrodošlim u Jugoslaviji. I posebno se seća da se ljudi nisu plašili policije. Ta činjenica mu je bila zanimljiva, jer nije imao toliko iskustva s istočnom stranom Berlinskog zida; pre toga je samo putovao u Čehoslovačku.

A što se tiče umetnika koje je upoznao, kad se seti njih i njihovih stavova i reakcija, osećao je da su kao umetnici svuda gde je bio – suštinski zainteresovani za to kako se njihov rad повезuje s američkim avangardnim filmom. Seća se i da su mnogo čitali o ovim filmovima, te im je njihova reputacija prethodila kad god bi stigli na bilo koje tlo, ili koju god granicu prešli. Ali, kao što to često biva, filmovi koje su izgradili u svojoj mašti uvek su bili bolji od onoga što je projektovano u stvarnosti. I mislim da bi ova želja, taj imaginarij, mogla biti prikladna metafora za nas dok istražujemo ovaj uticaj američke avangarde na jugoslovensku umetnost i umetnike.

Dakle, Prva međunarodna izložba novog američkog filma – bila je evropska turneja 1963-1964. Sitniju je tada bilo devetnaest godina. Minhen, Brisel, Stokholm, Amsterdam, Pariz, London, Beč, i tako dalje. Druga međunarodna izložba bila je u Buenos Ajresu, u Argentini 1965. Treća je bila u Jugoslaviji 1967-1968. Četvrte turneje nije bilo. Sitni je prešao na druge izazove koje sam pomenuo, kao što je pisanje knjige, koja je očigledno bila zasnovana na mnogim filmskim stvaraocima čija je dela prikazivao, i s kojima je postao zaista blizak u smislu poznavanja njihovog rada i načina na koje je uticao na različitu publiku, bukvalno širom sveta. On započinje svoj profesorski rad, osniva Zbornik filmskih arhiva i tu se nižu i druge „manje“ fusnote poput ovih. Njegova je karijera neverovatna i legendarna, s Jugoslavijom koja je možda najfascinantnija i najmanje istražena fusnota od svih njih.

Pavle Levi

Od samih početaka je u Jugoslaviji postojala svojevrsna otvorenost prema eksperimentalnom filmu. Kad je Sitni stigao u Jugoslaviju, eksperimentalna filmska kultura koja se brzo razvijala, predstavljala je za njega prepoznatljiv teren. Nešto pre toga, u novembru 1957, Branko Vučićević je u američkom časopisu *Film Culture* objavio veoma zanimljiv kratki prilog pod nazivom *The Yugoslav Film Comes to Maturity* (tekst koji je Filmski centar Srbije nedavno ponovo objavio u izdanju Vučićevićevih filmskih kritika). Prema samom Sitniju, to su bile formativne godine časopisa *Film Culture*, koji će uskoro postati jedan od simbola američke avangardne filmske kulture, čiji su urednici bili Džonas Mekas i P. A. Sitni. Obojica su bili veoma značajni u oblikovanju polja alternativnog filma, beležeći njegov razvoj, i promovišući, distribuirajući filmove, i organizujući projekcije. Vučićevićev tekst, koji je podeljen u dva dela, pokazuje niz stvari: prvi je svojevrsni sinoptički prikaz nekih od vrhunaca jugoslovenske mejnstrim odnosno komercijalne kinematografije, kako je Branko, bez pejorativne namere, naziva. Tu piše o Bauerovom *Ne okreći se, sine* i sličnim primerima. U drugom delu, koji je eksplicitno označen kao prikaz eksperimentalnih filmova u Jugoslaviji, gde se pominje snažno interesovanje i rastuća tendencija prema ovom polju, on ukazuje na niz zanimljivih učesnika kao što su Pansini, Makavejev i Boštjan Hladnik, čiji rani film *Italija* iz 1952. godine poredi s ranim Žanom Vigoom. Govori o Makavejevom *Pečatu* snimljenom 1955. godine i Pansinijevom ranom filmu *Osuđenik*, koji je izuzetan film o životu i smrti petla. Dakle, tekst predstavlja neke od vrhunaca jugoslovenske eksperimentalne kinematografije 1950ih. Vučićevićev tekst je objavljen samo godinu dana pre (ali ipak pre!) formiranja *New American Cinema Group*, koja je doprinela utemeljenju američke eksperimentalne filmske kulture u jednom snažnom i organizovanom smislu.

Na fotografiji je časopis *Film Culture*, koji je Džonas Mekas osnovao samo tri godine ranije, 1954. godine. Kad je Sitni došao u Jugoslaviju, važno je u svetu ovoga istaći da on nije samo promovisao razne filmske stvaraoce i njihove filmove, nego je promovisao već veoma koherentnu i organizovanu grupu i pokret, *New American Cinema*. Nije nimalo neobično što Zupančevu sećanje na te dane ukazuje na Senke Džona Kasavetesa, jer je ovaj film zaista bio centralni u razvoju grupe *New American Cinema*, što je potom dovelo do formiranja *Filmmakers' Cooperative* u Njujorku. Pre prve javne objave *New American Cinema Group* početkom 1961. godine, u grupi su već bili ljudi poput Mekasa i njegovog brata Adolfasa Mekasa, Džona Kasavetesa, Širli Klark i drugih. Model koji su želeli da ostvare, pak, nije model koji se potom razvio, po kome je američki eksperimentalni ili avangardni film zatim i postao poznat. Oni su želeli da uspostave osnovu za pravljenje onoga što su nazivali istinski nezavisnim filmom u Sjedinjenim Državama. Međutim, nastaje jedna vrsta profesionalne niskobudžetne kinematografije, po uzoru na recimo evropski film u stilu Godara, Trifoa i drugih u ranim danima francuskog novog talasa, čiji je umetnički, kreativni izraz odudarao od holivudskog modela, ali ipak nije bio andergraund. To je bilo vreme kad je Džonas Mekas već snimio svoj prvi film *Guns of the Trees*, kad su snimljene *Senke*, koje je Mekas pozdravio kao primer težnje – filmske težnje koju je grupa *New American Cinema* želela da institucionalizuje. Sledeći film je bio *Pull My Daisy*, Frenka i Lezlija, koji govori

o Beat generaciji, bitnicima, i svi ovi filmovi po svojim umetničkim aspiracijama odudaraju od onoga što povezujemo sa New American Cinema i andergraund filmom – dakle, od filmova koje je Sitni poput putujućeg filmskog cirkusa prikazivao i u Jugoslaviji: Brekidž, Vorhol, Brus Bajli, Koner i drugi.

Razlog iz kog insistiram na ovome, jeste jedna interesantna osobenost jugoslovenske kinematografije odnosno jugoslovenske avangarde i eksperimentalnih tendencija, a to je ukrštanje s američkim eksperimentalnim tendencijama, ali i drugim uzajamnim uticajima, recimo s londonskom eksperimentalnom kulturom. Naročito to pominjem imajući u vidu prilike u Jugoslaviji, prirodu filmske industrije, mesto filmske kulture u jugoslovenskom socijalističkom društvu, itd. Ona je zapravo uvek imala dve trake, s jedne strane ljude poput Makavejeva, Branka Vučićevića, čak i Boštjana Hladnika i drugih, koji su se oduvek zanimali za eksperimentalno filmsko stvaralaštvo, i koji su u okviru kino-klubova stvarali eksperimentalne filmove, da bi kasnije postali profesionalni filmski stvaraoci. I dok su se probijali u profesionalno filmsko stvaralaštvo, zadržali su ovu tendenciju prema eksperimentisanju. Najuspešniji filmovi Dušana Makavejeva, poput „Nevinost bez zaštite“ ili „VR: Misterije organizma“ spadaju u kategoriju avangarde, gde imate mnogo eksperimentisanja, mnogo kreativne slobode, iako su to zapravo filmovi sa srazmerno velikim budžetom i svakako deo industrije. S druge strane, postoji duga istorija eksperimentalnog filma koja više nalikuje modelu povezanom s američkom eksperimentalnom scenom. I to je ono što je u jugoslovenskom kontekstu zadržalo ime i nasleđe amaterskog filmskog stvaralaštva, van industrije, van samog profesionalnog konteksta, što ne znači da je bilo inferorno, bilo kreativno ili estetski. Međutim, sam način proizvodnje bio je drugačiji. Poenta koju želim da izvedem jeste da postoje ove dve vrste avangarde, kako bi ih nazvao Piter Volen – s jedne strane, avangarda koja je zaista izvan profesionalnog komercijalnog konteksta, a s druge strane, avangarda, koja posluje s velikim budžetima, koja je deo industrije, i koja je više narativna u svojoj orientaciji. Same ove dve struje uticale su na načine na koje je jugoslovenska kultura eksperimentalnog filma ulazila u interakciju s brojnim drugim uticajima, uključujući i one koji su dolazili iz Sjedinjenih Država.

Jedan od najistaknutijih predstavnika nezavisne i eksperimentalne tendencije koja se nije odigrala u kontekstu filmske industrije jeste Tomislav Gotovac. Nedavno smo, zahvaljujući Slobodanu Šijanu i drugima, imali pristup filmovima Vukice Đilas koji su snažna manifestacija te druge avangarde, koja je srodnna nekim od ključnih tendencija nove američke kinematografije. Imao sam veliko zadovoljstvo i priliku da P. Adamsu Sitniju pokažem filmove Vukice Đilas.

To je privatna projekcija koju sam organizovao za Sitnija kada je bio u poseti. Hteo je da vidi sve što sam imao, a to je bio jednosatni izbor filmova Vukice Đilas. Njemu su bili fascinantni, a to mnogo znači od ličnosti kao što je Sitni, koji je, da podsetim, pre svega teoretičar žanrova eksperimentalnog filma. Sitni je takođe neko ko je opširno pisao o Mekasu, koristeći termin *filmovi svakodnevne poezije* da označi posebnu vrstu kućnih filmova i dnevničkih filmova. I upravo je Sitni potvrđio da je jugoslovenska eksperimentalna kinematografija imala svoj ekvivalent Džonasu Mekasu u Vukici Đilas. Naravno da su to po mnogo čemu različiti filmovi. Ove filmske analogije su divan primer koji pokazuje drugu stranu istorije susreta dve eksperimentalne kulture. Postoji mnogo načina na koje se kategorije jedne mogu čak preslikati na drugu, ali istovremeno na kojima se može pokazati kako su ove dve eksperimentalne filmske kulture zadržavale sebi svojstvene autentične, jedinstvene i osobene senzibilitete, stilski i na svaki drugi način.

FILM CULTURE

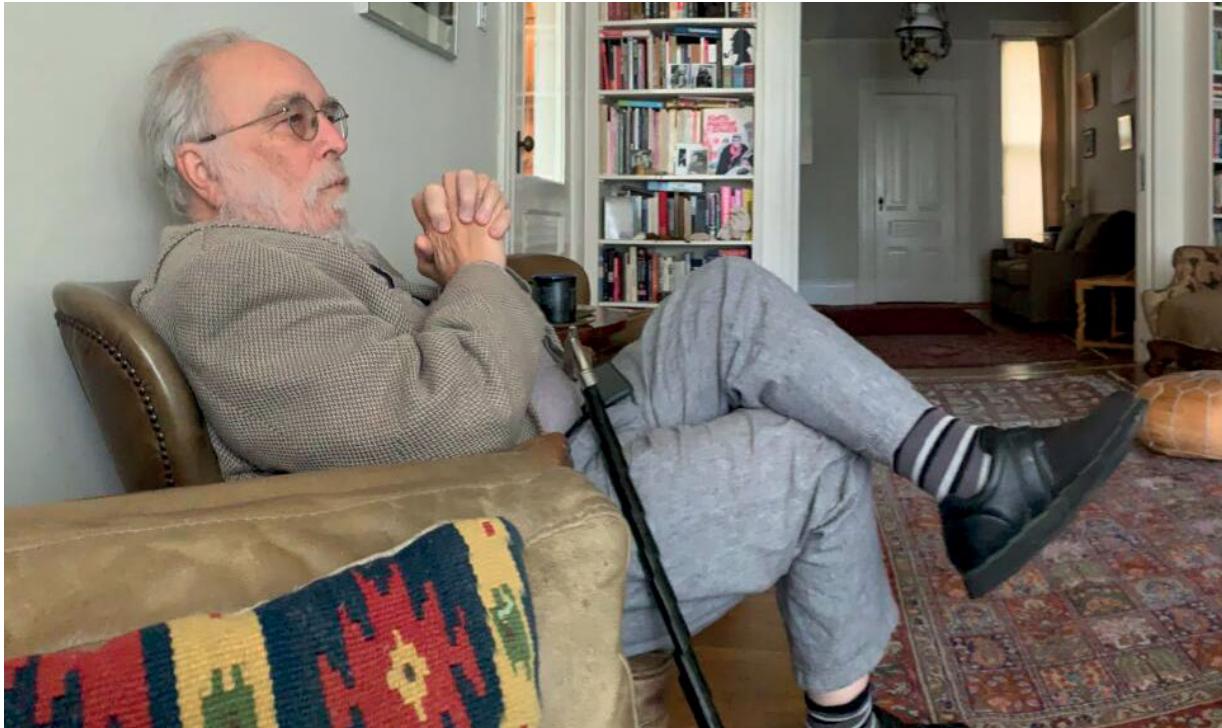
50 CENTS

NOVEMBER 1957

AMERICA'S INDEPENDENT MOTION PICTURE MAGAZINE



Film Culture naslovnica, novembar 1957.



A. Sitni i Vukica Đilas
(izvor: privatna arhiva Pavla Levija)

Ovo je fotografija iz '70ih godina – korice knjige, koja je jedna od onih knjiga koje su u to vreme često izlazile, što više nije slučaj; to je vrsta žanra koji je zamro, knjige zasnovane na filmovima *ex post facto*. Dakle, ovde vidimo *VR: Misterije organizma*, nakon što je film već snimljen, a ovo je naslovna strana knjige koja se nalazi pored knjige Vilhelma Rajha i ovde je posveta Makavejeva Keroli Šniman (Carolee Schneemann) 1974, u Njujorku. Sitni je posetio Jugoslaviju 1967/68. susrevši se s bogatom eksperimentalnom filmskom kulturom. GEFF je predstavljao jugoslovensku verziju one kulture, čiji je Sitni već tada bio aktivan zagovornik u kontekstu SAD. Još jedan posetilac GEFF-a bila je Keroli Šniman, i ona se takođe našla u veoma prijateljskom okruženju. Knjiga s Makavejevljevom posvetom može se razumeti kao jedan od izraza ovog prijateljskog odnosa dvoje umetnika, i dve eksperimentalne filmske kulture – posvete jednog kino-rajhijanca, Makavejeva, drugom, odnosno drugoj. Kao i mnogi progresivni intelektualci i umetnici tog vremena (kasnih '60ih i ranih '70ih), Šniman je takođe bila pod velikim uticajem rajhijanske psihoanalize. To možda nije bilo eksplicitno, niti didaktično u njenim filmovima, ali se može iščitati iz njenih radova koji povezuju seksualnost, film i radikalnu politiku, i u njenom slučaju feminizam. Do tog vremena (1974) ona je snimila neke od svojih najpoznatijih filmova uključujući *Fuses*. Godine 1974. Makavejev i Branko Vučićević zapravo su zajedno u Njujorku. Iako to nije prva zajednička poseta Njujorku, zanimljiva je jer je delom dokumentovana u



filmovima Vukice Đilas. Zapravo, ovo je segment u kome Vukice Đilas nema, valjda zato što su njenu kameru poneli u Njujork, a zatim naizmenično snimali Branko Vučićević, Dušan Makavejev i Bojana Makavejev. Branko i Mak su radili na scenariju ili filmu, koji nikad nije realizovan.

Prethodna godina, 1973, bila je važna u istoriji jugoslovenske filmske kulture, koja je označila kraj potiskivanja određenih tendencija *crnog talasa*. Još jedna ključna figura američke avangardne filmske kulture, opet u tom snažnom i organizovanom smislu, posetila je Jugoslaviju. To je bila Anet Majklson, teoretičarka mnogih od ovih američkih eksperimentalnih filmskih tendencija, jedna od onih njujorških filmskih poznavalaca, intelektualaca, istoričara umetnosti, zainteresovana za Jugoslaviju kao vanblokovsku zemlju sa sopstvenom verzijom socijalizma. Godine 1973. Anet Majklson se preselila u Pulu. To je zanimljiva priča, zato što je ona putovala zemljom sa željom da je upozna, završivši u Puli gde je prisustvovala ceremoniji dodelje nagrada filmu *Sutjeska* Stipe Delića, koji je u izvesnom smislu bio simbolični kraj *crnog talasa* i dolazak tvrde linije u kinematografiji. Prema svedočanstvu Anet Majklson, koje imam zabeleženo, ona je bila šokirana da vidi Elizabet Tejlor i Ričarda Bartona kako hodaju niz stepenice u Puli, Elizabet Tejlor s tijarom nalik princezi, a sve se to dešava u ovoj socijalističkoj zemlji u poseti, gde se našla zbog svih zanimljivih stvari koje je saznala. Ali je uspostavila vezu i s Dušanom Makavejevom. Anet Majklson je bila deo tog šireg kruga alternativnih filmskih

stvaralaca, a samo godinu-dve kasnije, prvo predavanje koje će Dušan Makavejev držati na američkom univerzitetu NYU bilo je o Rajhu i filmu. Zanimljivo je kako se te stvari prepliću, krećući se napred-nazad preko Atlantika.

Milena Dravić
Jagoda Kaloper
Ivica Vidović
Zoran Radmilović
Miodrag Andrić
Tuli Kupferberg
Jackie Curtis
J. V. Stalin [ghost]
Živka Matić
Nikola Milić
Dragoljub Ivković
Milan Jelić

by Cinema 5 Ltd.

es, Berlin, New
Angeles, London,

reproduced with
ion of the Yu-
States of Erotica
the film is dedi-
written, com-
andava.

WR: MYSTERIES OF THE ORGANISM

A cinematic testament to the
life and teachings of
Wilhelm Reich

Dušan Makavejev

To CAROLEE
with Love,
N.Y. Oct 4, 74. Makavejev



BARD BOOKS/PUBLISHED BY AVON

Makavejev, WR: Misterije organizma,
potpisana knjiga (izvor: privatna arhiva Pavla Levija)

UTICAJI I NE-UTICAJI: REKOLEKCIJE I REFLEKSIJE IZLOŽBE ROBERTA SMITSONA U MSU BEOGRAD 1983.

Branislav Dimitrijević

Neodređena izvesnost / određena neizvesnost

(Izvodi iz transkripta predavanja održanog 21. maja 2020. na zum platformi¹)

Predlog da upravo izložba Roberta Smitsona bude studija slučaja u okviru projekta *Usponi i padovi...* proizišao je iz ličnog razloga, odnosno polazivši od ličnog sećanja na ovu izložbu održanu u beogradskom MSU na jesen 1983, a koja je bila za mene jedan od ključnih, ako ne i ključni događaj za početke mojih interesovanja za savremenu umetnost. U međuvremenu sam doznao da u tome nisam bio usamljen, i da postoje kako umetnici tako i drugi koji se sećaju te jedinstvene izložbe i koja je za njih bila uticajna. Na izložbu sam došao kao učenik trećeg razreda srednje škole, i to smera muzejski dokumentarista, po tadašnjem obrazovnom sistemu poznatijem kao šuvarica. Na izložbu me je dovela bliska priateljica mojih roditelja Ljiljana Ljana Simić, koja je bila kustoskinja MSU i kojoj bih htio da posvetim ovo istraživanje.

Ali da odmah pojasnimo: bez obzira na očigledan istorijski značaj ove izložbe, ovakav tip umetnosti i umetničkog mišljenja u našem kulturnom miljeu, iako od samog početka prisutan s nizom aktera ovakve prakse na jugoslovenskoj sceni, ona se nikad zapravo u potpunosti nije primila u ovdašnjim institucijama i u obrazovnom sistemu. Polazim od jedne pretpostavke koju bih da proverim: retrospektivna izložba Roberta Smitsona je jedina retrospektivna izložba jednog umetnika „nove umetničke prakse“ od šezdesetih na ovam, koja se održala u Beogradu u XX veku. (Dakle, sve do retrospektive Raše Todosijevića u MSU 2002.) Možda bi još jedino izložba Gorana Trbuljaka u Salonu MSU koja se zbilja zvala *Retrospektiva* mogla ovde da se naveže, ali, naravno, to je bio Trbuljakov konceptualni projekt.

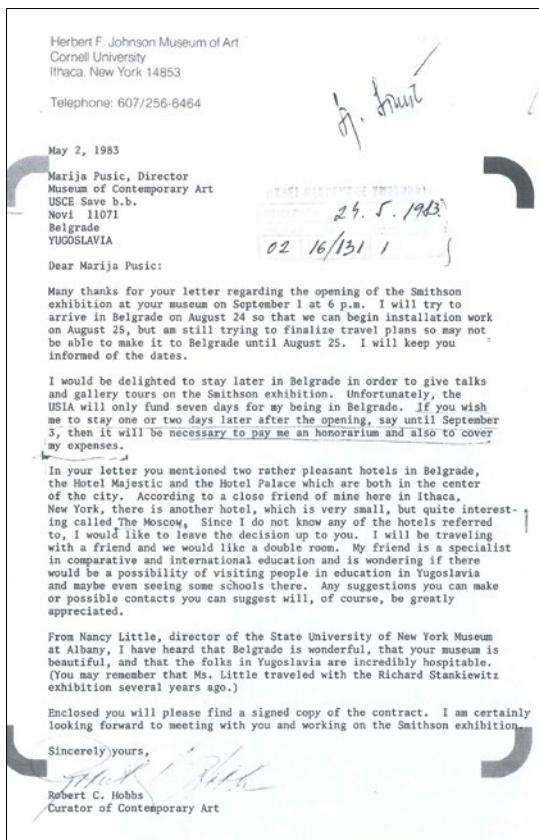
Ovakva istraživanja obično počinju u nekom arhivu. Od Aleksandre Mirčić, kojoj posebno zahvalujem, dobio sam dokumentaciju iz MSU, a koja se tiče ove izložbe. To su: prepiska, fotografije, pres-kliping i pojedini ugovori. Međutim, kako to često biva kad pogledamo u ovakav arhivski materijal, shvatamo da informacije koje dobijamo svakako administrativno potvrđuju neke činjenice u vezi s izložbom, pa i da mogu da budu zanimljive kao smernica za dalje istraživanje, ali uglavnom zapravo uskraćuju ili maskiraju ono što je za ovo istraživanje najvažnije: a to je kako je zapravo došlo do te izložbe, kakve su bile okolnosti pod kojima je došlo do same ideje i inicijative, i kako se ona razradila i realizovala. Postoji danas među istraživačima jedna vrsta insistiranja na arhivskom, na tumačenju da samo ono što se nalazi u arhivama jeste primarno relevantno za istraživanje i presudno kao osnovni fakticitet istraživanja. Ali kad pogledamo na primer prepisku koja je vođena između gospođe Marije Pušić, koja je bila direktorka MSU, i ku-

1

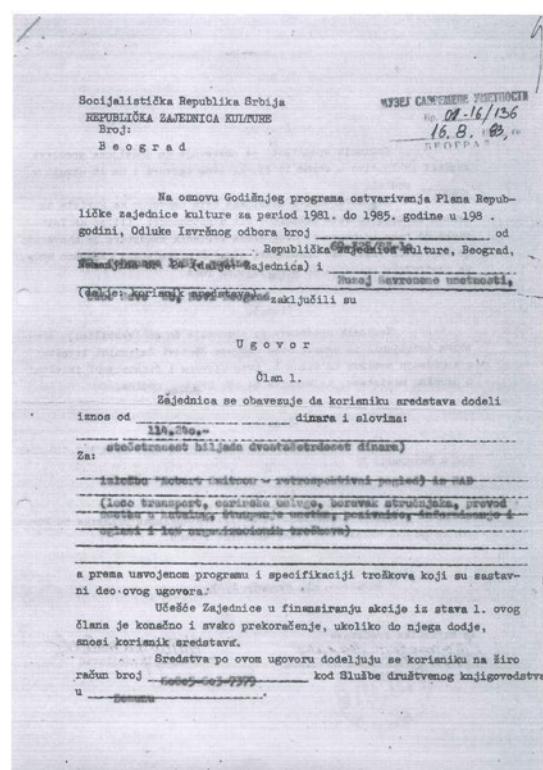
<https://www.youtube.com/watch?v=WNSYwYMWPwA&t=6609s>

stosa ove izložbe Roberta Hobsa, inače profesora na Univerzitetu Kornel - tu saznajemo samo neke bazične i formalne stvari, uglavnom kurtoaznu razmenu, gde on zahvaljuje muzeju, objašnjava da će biti potrebno mnogo jakih ljudi da se ta izložba postavi, s obzirom na to da se radi o golemom teretu, zatim traži dodatni honorar pošto ga Muzej poziva da održi predavanja i vođenja i ostane duže od sedam dana, koliko je bio pokriven honorarom od USIA, ali ne sazna jemo ništa značajnije o samoj izložbi. Na osnovu dokumenata iz arhive bismo, recimo, mogli da budemo uvereni da je izložba bila ponuđena kroz uobičajenu diplomatsku mrežu, uobičajenim kanalima, onako kako je američka država organizovala ovakve vrste kulturnih projekata preko tzv. United States Information Agency (USIA). Od drugih stvari, ono što je uvek interesantno u arhivama jesu ti neki kurioziteti. Ovde je, recimo, u pitanju izbor hotela. Gospodin Hobs se raspituje u kom hotelu će odsesti. Gospođa Pušić preporučuje mu Palas i Mažestik, pa onda on odgovara da je od neke prijateljice čuo o „jednom zanimljivom malom hotelu” u Beogradu, koji se zove Moskva, te da li bi on mogao da bude smešten u tom hotelu. Izgleda da je i bio.

Dakle, osim ove zanimljive ali nepotpune arhive, ono suštastveno o samoj izložbi mogao



Hobsovo pismo od 2. maja

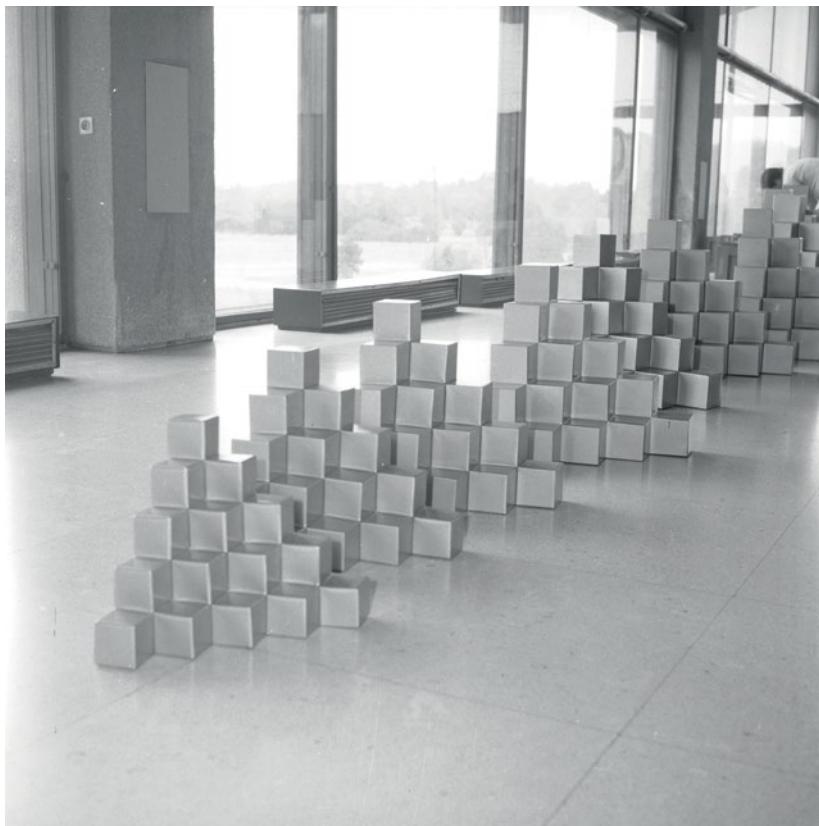


Strana ugovora



Postavka radova Roberta Smitsona u MSUB 1983. Od najdaljeg ka najbližem: *Slojevi stakla* (1967), *Nagnuti slojevi* (1968), *Rad u uglu sa crvenim peščarom* (1968), *Projekat u rudniku soli u Kajugi* (1969)

sam čuti pre svih od profesora Ješe Denegrija, koji je osim samog Hobsa bio najzaslužniji što je ova izložba stigla u Beograd. Tako se ponovo ispostavlja (a naročito tamo gde se istraživač ne može posebno osloniti na arhivu) da su oralna svedočenja - svedočenja kojima takođe treba dati status dokumenta. Dakle, kako je zapravo do ove izložbe došlo? Godine 1982. Robert Hobs je bio kustos Američkog paviljona na Venecijanskom bijenalnu, i upravo je izložba Roberta Smitsona bila u tom paviljonu te godine, dok je Ješa Denegri bio kustos izložbe u Jugoslovenskom paviljonu. To je bila izložba Iljovskog, Edite Šubert i Šalamuna. I onda su se tom prilikom njih dvojica upoznali, izrazili međusobno interovanje za saradnju, i tada je Hobs obavestio Denegrija da je dogovorenod da ova izložba tokom 1983. bude preneta u neke muzeje u Nemačkoj, Holandiji i Grčkoj, da postoje već dogovoren termini, ali da postoji i jedna rupa u terminima, i to baš na jesen '83. godine. Naravno, Denegri nije mogao odmah da kaže da li je to izvodljivo ili ne, ali po povratku u Beograd on i pomenuta kuskoskinja Ljiljana Simić odlaze u Američku ambasadu kod kulturnog atašea koja je stolovala još uvek u onoj zgradi američke čitaonice na uglu Čika Ljubine i Knez Mihailove. Njoj se obraćaju s pitanjem da li bi



Postavka radova Roberta Smitsona u MSUB 1983: *Alogon br. 2* (1966)

američka strana pomogla da se ta izložba dovede u Beograd. Američka strana je na početku bila vrlo rezervisana zbog toga, zbog jednog lošeg iskustva koje je imala. A to je bilo loše iskustvo s jednom izložbom američkog slikarstva 1979. godine, i koja je bila veliki spektakl u Beogradu jer se održala u kupoli Bakminstera Fulera, koja je bila privremeno izgrađena u parku ispred MSU. Međutim, ispostavilo se da je ta izložba negativno dočekana u štampi. Pomenut je kritičar Dragutin Gostuški koji je napisao jedan izrazito negativan tekst prema toj izložbi, i uopšte neblagonaklon prema američkoj kulturi. Američka strana je posle lošeg iskustva s tako nečim što su smatrali važnim, odlučila da manje-više ne nudi i ne ulazi više u tu vrstu kulturne saradnje. Međutim, očigledno da su ih Ješa Denegri i Ljiljana Simić ubedili, i onda je zapravo krenula dalja prepiska... Na osnovu ugovora koji takođe imamo, Socijalistička Republika Srbija, odnosno Republička zajednica kulture takođe se obavezala da dodeli nekih 114.240 dinara, ne znam koliko je to u današnjem novcu, ali mislim da nije bila u pitanju preterano velika suma. Što se drugih Arhiva tiče, postoji još jedino u arhivu RTS jedan televizijski zapis, televizijski prilog koji je išao u emisiji *Petakom u 22*, koju je uređivala Dunja Blažević.

Postoji ukupno pet crno-belih fotografija s ove izložbe u arhivu MSU. I sve one govore samo o jednom segmentu izložbe, onom u kome se nalaze kako Smitsonovi minimalistički i postminimalistički radovi tako neke ne-lokacije. Međutim, po sopstvenom sećanju, izložba se sastojala iz video-materijala na monitorima, kao i crteža, mapa, dijagrama i fotografija. Na jednom monitoru je svakako bio film o radu *Spiral Jetty*. Odnosno film *Spiral Jetty*.

Takođe, ono što vidimo jeste da najverovatnije ovo nisu fotografije završene postavke, nego su nastale tokom pripreme izložbe. Ovaj rad desno, koji se zove *Alogon* (iz 1966), rad je koji se postavlja u jednoj liniji. Ovde je razbacan tako da zaključujemo da ovo nije možda gotova postavka već proces postavljanja. Ali tako, već na tom ranom radu, zapaža se nešto što je u samom korenju Smitsonovog mišljenja. A to je pokušaj konceptualizacije samog viđenja, pitanje kako se viđenje ili proces viđenja, proces percepcije, razlikuje od pitanja konceptualizacije i poimanja nečega. Ovi njegovi *Alogoni* su objekti koji se sastoje iz istih kubusnih elemenata, međutim, svaki od njih je nešto veći od drugih. Postoji devet različitih dimenzija tih komada, koji, kad se postave u nizu, ili ispravljaju ili povećavaju perspektivu. To je momenat u umetnosti minimalizma u kome se težište umetnosti prebacuje na pokret i pogled posmatrača. Upravo momenat koji će Majkl Frid u eseju koji je jedan od najvažnijih eseja iz teorije umetnosti, objavljen u letu 1967. godine, tekst koji se zove *Art and Objecthood*, u kome napada minimal art, upravo zbog tih karakteristika koje je on nazivao doslovnost ili bukvalnost, za razliku od onoga što je on cenio u umetnosti, što je zvao prezentnost ili apsorpciju. A najvažnija Fridova kritika je kritika teatralnosti, odnosno upravo prebacivanje umetnosti u polje posmatrača u dimenziji vremena, znači, gde umetničko delo gubi svoja svojstva prezentnosti. Za razliku od modernističke umetnosti kojoj je Frid privržen, gde su u delu mimo posmatrača sadržane njene materijalne karakteristike, u umetnosti minimalizma se otvara prošireno polje značenja, a zatim u potonjim Smitsonovim radovima i premeštanje značenja u mreže koje se konstituišu jednim radom koji se može sastojati iz više prostorno povezanih ili nepovezanih elemenata, u višemedijskom prostoru.

Majkl Frid: „Umetnost se degeneriše kako se približava uslovima teatra. Teatar je zajednički denominator koji povezuje veliki i naizgled raznolik opseg aktivnosti koje ih razlikuju od radikalno drugačijih postupaka modernističke umetnosti. (...) Iskustvo o kom se radi istrajava u vremenu, i predstavljanje beskonačnosti koje je centralno za 'bukvalističku' (literalist) umetnost i teoriju jeste suštinski predstavljanje beskonačnog, neodređenog trajanja... Mi smo svi bukvalisti veći deo svog života. Prezentnost je blažena.”²

Robert Smitson: „Michael Fried je u svom članku 'Umetnost i predmetnost' objavio rat onome što on donkihotovski zove teatralnošću. Na način dostojan fanatičnog puritanca, on snabdeva umetnički svet dugoočekivanim spektakлом - nekom vrstom ready-made parodije rata između renesansnog klasicizma (modernizam) i manirističkog antiklasicizma (teatar). (...) Ali on u stvari postaje prvi zbilja maniristički kritičar modernizma. Fried postavlja kritičku pozornicu za maniristički modernizam, iako uporno pokušava da ne ispadne iz stiska blaženstva.”³

Na fotografiji levo je rad kog se vrlo dobro sećam, to je jedan od Smitsonovih ugaonih

2 Michael Fried, *Art and Objecthood*, *Artforum*, June 1967.

3 Robert Smitson, *Letter to the Editor*, *Artforum*, October 1967.

radova, gde zapravo imamo tri postavljena ogledala u uglu i hrpu zemlje s kamenoloma u Nju Džersiju. Ogledalo je za Smitsona ultimativna *ne-lokacija*. Ogledalna forma reflektuje materijalnost samog rada, a ta materijalnost se umnožava u reflektovanoj slici u kojoj se ono što je stvarno - kamenje, i ono što je refleksija tog kamenja nadopunjuje u formu za koju ne znamo više gde počinje materija a gde refleksija. Te dve istovremene realnosti umetničkog rada, ono što doživljavamo kao stvarni predmet i ono što doživljavamo kao njegovu refleksiju bešavno se spaja u nešto što ipak ni tada nisam doživeo kao skulpturu. Meni je ova izložba tada bila važna zato što sve što sam pre toga viđao u muzeju, bile su slike i skulpture, prema čemu sam kao tinejdžer bio indiferentan, dok ovo nije bila skulptura.

Ali upravo je Robert Hobs, koji je bio kustos ove izložbe, objavio monografiju, i to će biti prva monografija o Smitsonu, koju je nazvao *Robert Smitson - Sculpture*, znači, potpuno će definisati rad Roberta Smitsona kao rad u skulpturi. Kao neku vrstu transformacije skulpture, ali će i dalje insistirati da su to radovi u mediju skulpture. To će upravo biti teza koju će osporavati Piter Ozborn u knjizi *Anywhere or Not at All...*

Ovde još vidimo dva rada iz njegove rane faze: rad koji se zove *Pointless Vanishing Point*, što je zapravo rad koji materijalizuje linije perspektive gde se pod određenim uglom one materijalizuju u vidu stepenastih formi. S desne strane je rad koji se zove *Naslonjeni slojevi* (*Leaning Strata*) iako je on u katalogu preveden kao *Nagnuti slojevi*. Ovde se radi o dve konvencije predstavljanja prostora. To je konvencija perspektive u ikoničkom značenju, a s druge strane, kartografska konvencija, konvencija mapiranja. Tako da je ovaj rad zapravo rad koji je istovremeno, zavisno od ugla iz kog se gleda, kao što na ovom pripremnom crtežu s leve strane vidite, jedan isečak koji govori o ovim ortogonalama mapiranja, a s druge strane je zapravo jednostepenasto kretanje perspektivnih linija. Taj rad u vezi je s nečim što će biti ključan momenat u Smitsonovom radu, a to je njegovo interesovanje za biologiju, geomorfologiju, kristalografiju i tako dalje.

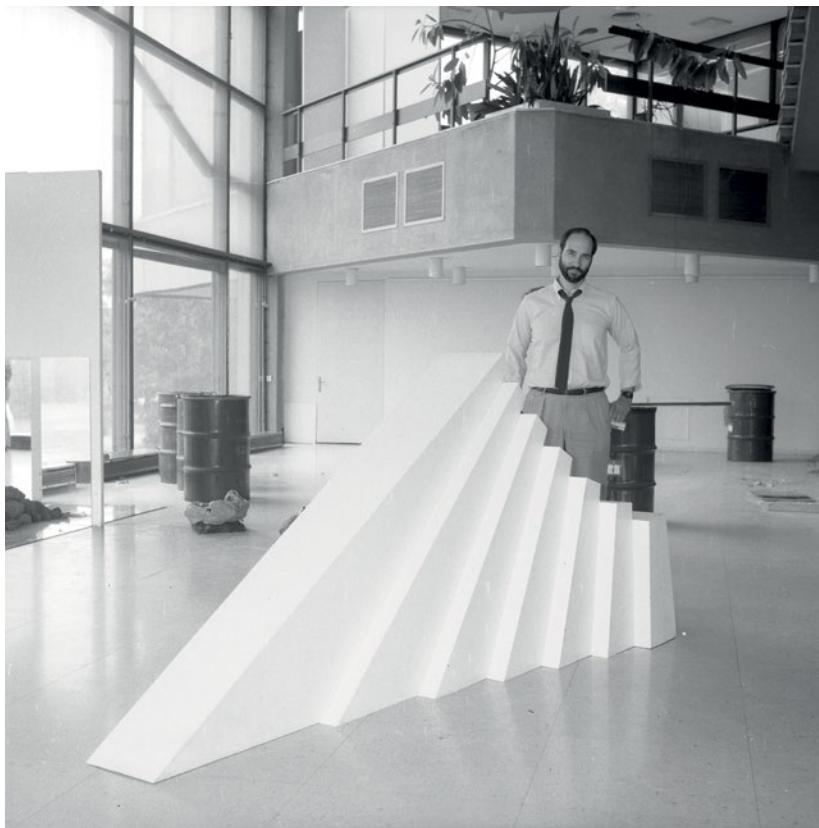
Ova izložba imala je relativno veliki odjek u štampi. I postoji u MSU dosta obiman pres-kliping, više tekstova, više autora, i ja sam ovom prilikom izdvojio dva teksta koja su mi bila najzanimljivija. Jedan je tekst Ješe Denegrija, i to nije jedini njegov tekst o ovoj izložbi, konkretno ovaj objavljen je u zagrebačkom časopisu *Oko* (od 15. 9. 1983) i u tom tekstu Ješa Denegri precizno i upečatljivo prenosi ono što je suštinsko značenje Smitsonovog rada, pre svega ono što je za Smitsona bio glavni pojam, a to je dijalektički odnos između lokacije i ne-lokacije, odnosno ideja da se zapravo kroz dijalektiku lokacije i ne-lokacije prevazilaze uobičajene forme predstavljanja, znači, koji obično idu kroz razlikovanje referenta i označitelja, ili kroz razlikovanje sadržaja i forme, kroz takve dualizme. Smitson uvodi jedan novi dijalektički odnos gde, kako kaže Denegri „**dijalektika odnosa lokacija / ne-lokacija ukazuje na dominantan mentalni momenat u naravi Smitsonovog rada. Iako rukuje materijalima kao što su kamenje, lava, šljaka, razne vrste uglja i slično, umetnik materijale tretira kao deo jedne zamisli u kojoj se prepliću, i očito i prividno, ono što je optički i taktično evidentno i ono što se saznaje posredovanjem fotografске slike ili teksta.**“ Denegri uviđa šta je specifičnost Roberta Smitsona, a naročito šta je njegova specifičnost u odnosu na druge umetnike, Nove Umetničke Prakse.

Drugi tekst je za mene bio jedan poseban kuriozitet. To je tekst Nikole Kusovca u dnevnim



Postavka radova Roberta Smitsona u MSUB 1983: Nedogled bez tačke (1967).

novinama *Politika Ekspres* (od 23. 9. 1983). Vi biste sad očekivali, pošto znate da je Nikola Kusovac kritičar izrazito konzervativnih nastojanja ovde nešto drugo, ali se ispostavilo da je to jedan izuzetno afirmativan tekst o Smitsonovom radu. Kusovac ističe vrlo značajne fakto-re u radu Roberta Smitsona, i isključujući konzervativnost u samom njegovom diskursu može se reći da on u potpunosti prihvata Smitsonov rad, što je interesantno imajući u vidu da će Kusovac biti daleko od toga da prihvati Nove Umetničke Prakse u Srbiji i Jugoslaviji. Kusovac takođe tačno zapaža da se Smitsonovi radovi sa zemljom ne bave ekologijom („jedno NE koje je stavio ispred agresivnih i do besmisla dovedenih ekoloških zahteva o čuvanju prirode po svaku cenu“) i precizno konstatiše da „retrospektivni pregled njegovih radova sam po sebi ne znači mnogo“: „Vrednost njegovog rada nije u delima kao takvima, već u njegovom delovanju kao celini.“ U oba teksta tako postoji svest o tome da se pojedinačni radovi na izložbi ne mogu tretirati na isti način kao neko klasično ili modernističko delo, kao i uverenje da zapravo u sa-gledavanju Smitsonovog rada vi ne morate nužno da vidite original nekog rada, odnosno da osetite „blaženu prezentnost“ tog rada fizičkim prisustvom na nekoj lokaciji. Skoro svi Smitso-



Postavka radova Roberta Smitsona u MSUB 1983. Kustos Robert Hobs iz rada *Nagnuti slojevi* (1968)

novi radovi koje je izveo na lokacijama kao *site constructions* ili *site interventions*, manje-više su nestali, izgubljeni u fizičkom smislu, jer je to bila u krajnjoj liniji i priroda tih radova. Smitson se pre svega bavio pojmom entropije, i to je onaj momenat u kom Smitson postaje ključan i za neke savremene spoznaje, jer on uviđa da je upravo entropija, dakle, taj obrt ka unutra, ono što jeste stanje opšte neuređenosti, mera neuređenosti sistema. Drugi princip termodinamike. Za mene je jedan od razloga zašto sam fasciniran Smitsonom, upravo taj što je Smitson umetnik koji me je primorao da proučim i sagledam neke stvari koje sam celog života izbegavao – a valjda je i u tome poenta umetnosti. Pitanja koja se tiču fizike, matematike, geologije – ono o čemu sam imao krajnje limitirana saznanja, ali zahvaljujući potrebi da se razume Smitson, osetio sam se kao neko ko je pozvan ili motivisan da to pokuša bar malo da nadoknadi. Ovaj rad koji se našao na naslovnoj strani kataloga izložbe jeste rad *Broken Circle*, što je zapravo jedan jedini u potpunosti sačuvan rad koji je konzerviran. Te 1971. Smitson je i u ovom slučaju bio ubeđen da ga je izveo samo kao nešto što će se tu nalaziti privremeno, što će nestati ili se bar deformisati. On je prestao to da bude u trenutku kad su građani Emena u Holandiji, gde je ovo

Tekst Ješe Denegrija u magazinu Oko, 15. 9. 1983.



ROBERT SMITSON: RETROSPEKTIVNI PREGLED

ROBERT HOBBS

Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University

Naslovna strana kataloga izložbe

izvedeno u obližnjoj peskari, tražili da se taj rad konzervira i zaštitи, i da ostane tu kao *landmark*.

Zadržaću se malo na ovom radu, pošto je to i jedini rad koji sam fizički video na lokaciji. Tipičan Smitsonov rad u smislu što koristi dva osnovna materijala: vodu i zemlju. U sredini ovog rada se nalazi nešto čega je Smitson htio da se liši po svaku cenu, i to je jedan ogroman kamen koji se nalazi na toj lokaciji, koji je Smitson htio da skloni, ali se ispostavilo da je taj kamen toliko težak da bi bukvalno morala da se angažuje vojska kako bi ga pomerila, što naravno organizatori nisu mogli da izvedu. Inače, organizatori su bili čuveni „outdoor“ umetnički festival Sonsbeek Park u Holandiji. Oni su originalno ponudili Smitsonu da rad izvede unutar njihovog parka skulpture, što je Smitson odbio upravo zato što je odbijao tu vrstu povezanosti njegovog rada sa skulpturom, kao i s idejom *land arta* kao nekom praksom oblikovanja pejzaža, prostora, ali koji zapravo i dalje ostaje skulpturalan. Znači, on je odbio da napravi rad za park skulpture, nego je ovde, na ovom mestu to izveo. Ovaj predeo je morena, odnosno terminalna morena. Smitson je izabrao ovu konkretnu lokaciju zato što je to zapravo poslednja tačka kretanja leđnika – terminalne morene su ona mesta gde se završilo u određenom geološkom

dobu kretanje lednika. Što će reći da je ovaj kamen putovao stotinama kilometara s neke svoje prvo bitne lokacije da bi završio u holandskoj ravnici. To je nešto što postaje fakticitet koji se ne može zaobići.

Smitsonovo odbijanje da smesti rad u park skulptura na neki način spada pod pojam „skulpture u proširenom polju” kako ga uvodi Rosalind Kraus. Međutim, ono što je ključno za samog Smitsona i ono što će kasnije upravo Piter Ozborn tvrditi, da kod Smitsona imamo posla sa transkategorijalnom umetnošću, znači s umetnošću koja odlazi dalje od jedne zasnovane kategorijalnosti umetnosti koja je *media-based* i zasnovana na istorijskom kontinuitetu nekog medija i njegovim progresivnim modifikacijama.⁴ Ono što je svakako prisutno u svim Smitsonovim radovima jeste već pomenuto razlikovanje pojmove *site* i *non-site*, lokacije i ne-lokacije. Smitson je veoma mnogo pisao o umetnosti, i zbog toga je on jedna od polazišnih tačaka za ono što ćemo u savremenoj umetnosti prepoznati kao stvaranje novog prototipa umetnika. To je Ozbornova teza, da je on zapravo prototip savremenog umetnika jer u potpunosti prevazilazi medije i po njima se kreće na način koji je Džon Roberts možda najbolje opisao kao onu savremenu umetnost koja je „transmaterijalni i postdisciplinarni dohvati misaonog eksperimenta”.⁵ Dakle, ne postmaterijalni ili transdisciplinarni dohvati, kako bi se to mislilo u konceptualnom nasleđu, nego upravo transmaterijalni, gde se on sastoji/sadrži iz/u materijalnosti, gde je materijalnost njegova karakteristika, a postdisciplinarni zato što prekida zapravo ono što bi bila ideološka veza između znanja i discipline. Umetničko istraživanje je upravo taj poduhvat koji je postdisciplinaran, koji, evo kao i u mom slučaju recepcije Smitsona, upućuje da sagledate nešto što je isključivo u domenu određenih disciplina: matematike, geologije itd. Tako emancipujemo sopstveno mišljenje izvan takvog disciplinarnog okvira i da omogućavamo saznanje izvan disciplinarnosti.

Ono što je kod Pitera Ozborna takođe bitno jeste ideja da je u slučaju Roberta Smitsona reč o tzv. postateljerskoj praksi. Znači, onoj vrsti umetnosti, a Robert Smitson naravno nije tu jedini, u kojoj se umetnik u potpunosti izmešta ne samo fizički iz zatvorenog prostora ateljea, već i iz jedne uloge u kojoj je njegov ili njen zadatak da kroz ekspresiju, kroz određeni izraz sopstvenog biće, izraz sopstvenih stanja, izraz relacija koje se tako uspostavljaju, izražava nešto što nema, kako bi rekao Smitson, neki logički sadržaj. Njega je upravo interesovao logički sadržaj u radu. I zato je Smitson jedna od tih ličnosti koje nam mogu biti vrlo korisne da razumemo pomeranja u umetnosti danas. Suhail Malik je pisao o tome da se diskurs savremene umetnosti uvek krije iza neke neodređenosti.⁶ Kad čitate neki tekst o savremenoj umetnosti, uvek će se doći do toga da u konačnici „taj i raj rad” u sebi i po sebi ima neko nedeterminisano značenje. Njegovo značenje je odloženo, ono se u potpunosti prepušta posmatraču, interakciji posmatrača s tim radom, načinima na koje posmatrač uspostavlja određenu relaciju prema tom radu koji zapravo nema nekakvo determinisano značenje. Svaki umetnički rad je postao neka vrsta otvorenog dela, *ad absurdum*. Međutim, ono gde se Smitson u tom kontekstu izdvaja jeste upravo kapacitet njegove umetnosti da dosegne značenjsku determinaciju. Smitsonov rad

4 Videti: Peter Osborne, *Anywhere or not at all - Philosophy of contemporary art*, Verso, 2013.

5 Videti: John Roberts, *Revolutionary Time and the Avant-Garde*, Verso, 2015.

6 Videti na primer razgovor Suhaila Malika i Armena Avanesiana, *The Time Complex. Postcontemporary*, Berlin Biennial, 2016.



Robert Smitson, Slivanje lepka, u blizini Vankuvera, 1970. (rad uništen)

je, uz izvesne napore, moguće „dosegnuti“. Taj proces je vrlo složen, taj proces involvira na primer to da poznajete SF literaturu jer je Smitson recimo od SF pisca Brajana Aldisa pozajmio pojam *earthworks* koji je koristio radije nego šire usvojeni pojam: *land art*. Zatim gledanje različitih B-filmova u pauzama dok još ne pređemo na matematiku, pa onda na geologiju, kristalografiju, na niz različitih polja znanja i značenja. Zanimljivo je, kad govorimo o toj determinaciji ili određenosti/neodređenosti, nešto što je, da se vratim pojmu lokacije/ne-lokacije, site/non-site, zapravo ključna polarizacija. Smitson kaže da je site, lokacija, *neodređena izvesnost*, nedeterminisana izvesnost, dok je ne-lokacija *određena neizvesnost*, determinisana neizvesnost, i u ta dva polja se sastoji ono što je pojam koji daleko prevazilazi samo osnovno značenje razlike između sajta i non-sajta, a to je da je sajt neko mesto negde тамо, najpre u nekakvom pejzažu, koji postoji ali koji nije nadohvat ruke, a galerijski prostor u kome se taj sajt na ovaj ili onaj način pokazuje, prikazuje, donosi, da li kroz fotografije, filmove, mape, dijagrame, ili kroz same materijale s tog sajta.

Pošto je kritika značenjske neodređenosti savremene umetnosti kod Suhaila Malika u vezi



**Robert Smitson, *Delimično zakopana šupa*,
Univerzitet Kent, Ohajo, 1970 (rad uništen)**

sa filozofskim pravcem nazvanim spekulativni realizam, osvrnimo se i na mogućnost da Smitsona prepoznamo i u spekulacijama koje iznosi Kventin Mejasu u knjizi *Posle konačnosti*, koja je jedna od možda ključnih filozofskih knjiga u ovom veku. Mejasu tvrdi da je sva filozofija od Kanta pa nadalje tzv. korelacionistička filosofija koja može isključivo da misli stvari kroz odnos između nas i stvari. U korelacionističkoj filosofiji nemoguće je misliti stvar samu po sebi mimo nas. Tu će Mejasu pokušati da spekuliše mogućnost mišljenja nečega bez nas - i otuda on uvodi već pomenuti pojam *ancestralnosti*, te stvarnosti, svake stvarnosti pre ljudske vrste, i pre svakog oblika života, i te ideje da postoji nešto što on naziva ontološkom istinom ispod fakticiteta. Dozvolite mi da pročitam dve-tri rečenice iz ove Mejasuove knjige, koje kao da su napisane o Smitsonu. Na nekoliko mesta u Smitsonovom pisanju imate vrlo slične ideje.

Mejasu, kad govori o tom fakticitetu, kaže: „Fakticitet nije tu da pojmimo nedostupnost apsoluta, već je tu da nam otkrije ono po sebi večno svojstvo onoga što jeste, a ne večnu manjkavost promišljanja onoga što jeste.“ (Znači, stalno to da mi zapravo ne možemo da dosegнемo da mislimo nešto u odnosu na šta ne možemo da uspostavimo korelaciju.) Pa kaže:



Nacionalna garda puca u studente Univerziteta Kent u Ohaju koji protestuju protiv rata u Vijetnamu, 4. 5. 1970.

„Moramo pretvoriti fakticitet u stvarno svojstvo, kako svih stvari tako i celoga svijeta, što znači da su oni bez razloga, i da bez razloga mogu postati drugo od onoga što jesu. Moramo shvatiti kako je krajnji izostanak razloga ono što ćemo nazvati bezrazlog, absolutno ontološko svojstvo, a ne obeležje konačnosti naše spoznaje.“⁷ Isto to hoće i Smitson u svom radu. On pokušava da nam prenese umetnost u polje objektivnih fakticiteta, u polje koje naizgled nema nikakve veze s našim relacijama, našim odnosima.

Ali nasuprot toj Smitsonovoj *intenciji* završimo s pričom o jednom radu koji se na fotografijama mogao videti i na beogradskoj izložbi 1983. Reč je o radu *Zakopana šupa* iz 1971. godine, izvedenom na *Kent State University, Ohio*. Ovaj rad je podrazumevao fizičku ograničenost svog trajanja, odnosno njegov transformativni i transmisaoni kapacitet za entropiju. Smitson je pozvan na Univerzitet da održi predavanje, posle čega su ga studenti ubedivali da izvede nekakav rad na kampusu. Njegova prva ideja je bila da napravi nekakav *flow*, poput onih izvedenih s lepkom ili asfaltom, odnosno neku vrstu klizišta od blata. To sporo kliženje blata je, kako je Smitson rekao, za njega bila metafora akademskog znanja, univerzitskog znanja: tromo



Fotografija ubijenog studenta Džefrija Milera (Jeffrey Miller) za koju je fotograf Džon Fajlo (John Filo) nagrađen Pulicerovom nagradom

kretanje blata. Ovo govori i o tom jednom vrlo duhovitom Smitsonu bez obzira na ono što je naizgled rigidnost i strogost koju na neki način njegovi radovi mogu imati. Međutim, to je bilo neizvodljivo jer je bilo vrlo hladno, sve je bilo smrznuto i blato nije moglo da se pokrene. I onda je on doveo nekoliko bagera i odlučio da zakopa do pola ovu šupu, odnosno da je natrpava zemljom do tačke u kojoj će noseći stub pući. Zaključio je da taj trenutak kad on pukne jeste trenutak kad otpočinje proces entropije, proces postepenog nestajanja ovog rada, njegovog prepuštanja vremenu. Taj rad je zatim poklonio univerzitetu.

Međutim, samo nekoliko meseci pošto je Smitson to izveo, na istom univerzitetu se dogodio jedan veoma dramatičan i krvav događaj iz američke novije istorije. U maju 1971. godine *Kent Ohio* je postao poprište jednog od najekstremnijih oblika državnog terora, masakra studenata koji su protestovali povodom rata u Vijetnamu i intervencije u Kambodži. To se dešava 4. maja

1971. godine. Nacionalna garda je na demonstrante ispalila 67 šaržera za 13 sekundi. Ovo je fotografija nagrađena Pulicerovom nagradom, na kojoj je devojka pored tela ubijenog mladića.

Četvoro ubijenih, devetoro ranjenih, tako da samo nekoliko meseci kasnije, mesto,



Ostaci Smitsonove *Delimično zakopane šupe*, Univerzitet Kent Ohajo

sama lokacija i okruženje Smitsonovog rada postaju poprište ovakvog događaja. Na samom Smitsonovom radu studenti univerziteta ispisali su tekst s datumom masakra. Njegovu do pola zakopanu šupu proglašili su za neku vrstu spomenika. Odjednom dobija nekakvo simboličko značenje unutar procesa društvenosti koje do tada nije imao i tako se menja i njegova namera prepuštanja rada prirodnim i geološkim silama. Šta se dešava? Upravo zbog značenja tog rada koji postaje spomenik ovom događaju, početkom '80ih, navodno pod okriljem noći, Rektorat odlučuje da šupu sruši. Tako Smitsonova šupa nije doživela svoju geološku entropiju, nije doživela svoje trajanje po sebi, nego je bila pre toga uništena zbog političkih i ideoloških razloga. Lokacija spomenika sad izgleda ovako, s plaketom da je tu nekad bio Smitsonov rad.

On this site
Robert Smithson,
(1938-1973),
at the invitation of the
students and faculty
of the School of Art,

began

Partially Buried Woodshed

January, 1970



Partially Buried Woodshed Plaque - natpis koji stoji na mestu gde se nalazila Smitsonova Delimično zakopana šupa

PROSTORNE POLITIKE I PRORAČUNI HLADNOG RATA: AMERIČKO-JUGOSLOVENSKI PROJEKAT

Nika Grabar i Jelica Jovanović

Konstrukcija prostora, preciznije rečeno metodologije koje se koriste u predviđanju i konstruisanju našeg izgrađenog okruženja, vođene su idejom progresa. One se u današnjem svetu smatraju objektivnim, naučnim i merljivim. Međutim, istraživanja pokazuju da način na koji su metodologije planiranja razvijene tokom šezdesetih godina prošlog veka, kako bi zadovoljile potrebe zemalja u razvoju i njihovih finansijera, nije neutralan. Imajući to u vidu, one nastavljaju da oblikuju procedure prostornog planiranja i imaju značajan efekat na savremenu arhitektonsku kulturu.

Jedan od projekata koji razjašnjava ovaj metodološki pristup jeste Američko-jugoslovenski projekt (AJP/AYP, American-Yugoslav Project), zajednički projekt Vejn državnog univerziteta i Urbanističkog instituta u Ljubljani (UP) u saradnji sa širokom mrežom jugoslovenskih institucija. Projekat je dobio podršku vlada SAD i Jugoslavije kao i Ford fondacije, i na kraju služio interesima UN. Uz to, tokom sedamdesetih godina prošlog veka lokalne skupštine usvojile su brojne regionalne i generalne planove za veće gradove u Jugoslaviji, dok je paralelno tekao AJP u Ljubljani. Stoga, istraživanjem AJP, stičemo bolji uvid u lokalne perspektive, kao i lokalne i međunarodne veze, razmene i uticaje koji do sada nisu bili vidljivi.

AJP je organizovan u letu 1966. godine. Jedan od ciljeva projekta bilo je osnivanje Međunarodnog centra za studije regionalnog planiranja s ovlašćenjima jugoslovenskog pravnog lica. Njegova povelja predviđala je odbor direktora sastavljen od predstavnika jugoslovenskih institucija za planiranje, kao i nejugoslovenskih profesionalaca, regionalnih planera i istraživača. Njihov zadatak bio je ostvarivanje istraživačkih aktivnosti u vezi s problemima regionalnog planiranja, kao i obuka profesionalnih planera, regionalnih naučnika, ekonomista, geografa, demografa, sociologa, arhitekata i administrativnih stručnjaka. Ovaj autonomni savetodavni komitet (think-tank) kreirao bi naučnu bazu za regionalni razvoj.

RAZVOJ PROSTORNOG PLANIRANJA: SUOČAVANJE JUGOSLOVENSKOG RAZVOJA S KONCEPTIMA AMERIČKE AKADEMIJE

Nika Grabar

Američko-jugoslovenski projekat (AJP) sredinom šezdesetih godina 20. veka bio je istraživački projekat iz oblasti prostornog planiranja koji se ticao razvoja metodologija planiranja. Govoriću o razvojnim ideologijama nakon Drugog svetskog rata i istaći aspekte koji se pojavljuju kao značajni u savremenim raspravama o planiranju. Cilj nije pokazati kako se naše društvo amerikanizovalo, već upravo suprotno, kako su naši stručnjaci učestvovali u razvoju zamršenih procedura i strategija planiranja koje su pod određenim okolnostima rezultirale vrlo korisnom praksom. No, verujem da takođe moramo prepoznati da su se te okolnosti odavno promenile.

Prezentacija ima i širi fokus. Ona pokušava da spoji arhitekturu i planiranje s onim disciplinama za koje mislim da zahtevaju podrobno preispitivanje, naročito ako se osvrnemo unaoko i uvidimo koliko se naša okruženja brzo menjaju. Pošto smo izlaganja na temu američko-jugoslovenskih kulturnih uticaja započeli diskusijom o andergraud filmskoj produkciji, počeću ovu prezentaciju pitanjem iz arhitekture i filma, jer zapravo smatram da je relevantno povezati strategije planiranja s pitanjem šireg kulturnog konteksta.



Iz filma Jane Kavčič *Sreća na Vrvci!*
1977, Ljubljana: Vesna film, Viba film, DVD

Fotografije nisu iz andergraund filma. Ovo je tinejdžerski film koji se zove *Sreća na lancu*, a koji je 1977. u Ljubljani snimio Jane Kavčič. Prikazujem ga iz dva razloga. Prvi je zato što verujem da je film dobra metafora za američko-jugoslovenski projekat. Drugi je zato što ovaj film uspešno prikazuje kako planiranje i, u sledećem koraku, arhitektura, igraju važnu ulogu u našoj svakodnevici. Kad razmišljamo o planiranju, zapravo ne razmišljamo o „mekoj moći”. Opticaj meke moći uključuje kulturu, političke vrednosti i spoljnu politiku. Ali gde se zapravo završava spoljna politika?

Kadrovi s početka filma govore o određenom načinu života mlađih generacija u društvu koje se brzo modernizuje. Arhitektura priprema prostor za to. Sekvence filma počinju u Bežigradskoj četvrti u Ljubljani, slede scene iz centra grada, Trga republike, koji se nekad zvao Trg revolucije, zatim se susrećemo sa slikama međunarodnog sajma (Gospodarsko razstavišče), supermarketom na Trgu revolucije i Bavarskim dvorom. U vreme snimanja filma sve su to bile novoizgrađene lokacije.

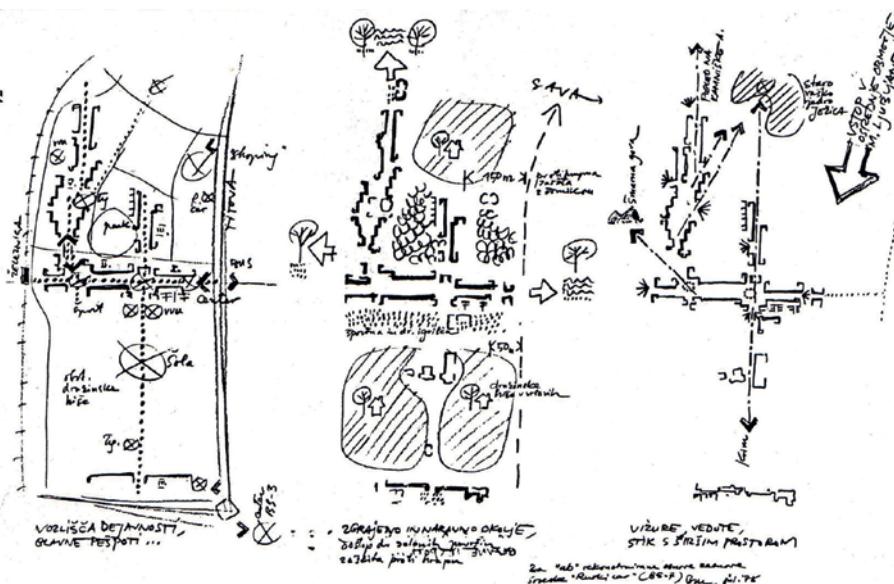
Početak filma prikazuje glavnog junaka, dečaka Matica kako prolazi kroz novoizgrađene delove Ljubljane, kako kupuje, odmerava novi crveni bicikl, jede sladoled u Šiški, što je još jedan deo Ljubljane, zatim se vraća u centar, i konačno stiže kući u Bratovševu ploščad, i donosi proizvode. Mesta na kojima vidimo Matica nalaze se u različitim delovima Ljubljane. Svakako, film može da prekine ovaj prostorno-vremenski odnos da bi stvorio fantomsko mesto, a Jane Kavčič je reditelj koji je studirao i arhitekturu, i bio je vrlo svestan toga kad je sastavljaо arhitektonski kolaž kao pozadinu priče.

Priča govori o dečaku koji želi nešto što ne pripada ovom idealnom projektovanom društvu. Želi da ima psa koji nije mali, kućni pas, već veliki, crni, bučni pas. Pratimo grupu dece koja se igraju sama u ovoj četvrti, pokušavajući da pronađu način da se pobrinu za psa tako što ga skrivaju na različitim mestima. Neki od njihovih planova uspevaju, ali neki ne uspevaju. Na kraju, Matic mora da se odrekne psa. Umesto toga mama mu obećava crveni bicikl. Ali on ne želi bicikl, već živo biće koje će živeti s njima, u stanu.

Koristim ovaj film kao metaforu idealno planiranog društva koje na kraju ipak nije bilo tako idealno; društva koje je zanemarivalo nešto za čim su deca žudela i što se zapravo ne može planirati – spontanost interakcije s ljudima, životinjama i prirodnim okruženjem. Naselje u kome se odvija veći deo filma je Bratovševa ploščad, koju su dizajnirali Vladimir Braco Mušić, Marjan Bežan, Nives Starc, a pejzažnu arhitekturu Dušan Ogrin i Nikolaja Kravanja. Naselje je izgrađeno sedamdesetih, a sâm projekat seže u sredinu šezdesetih godina; smešteno je na severu Ljubljane, povezano s Glinškovom ploščadi i železničkom prugom.

Mušić je u ovoj priči važan ne samo kao arhitekta Bratovševe ploščadi, već pre svega i kao jedan od glavnih protagonisti Američko-jugoslovenskog projekta prostornog planiranja (AJP). Diplomirao je arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Ljubljani 1958. i postao asistent za predmet kompozicija u tzv. B kursu 1961. godine kod Edvarda Ravnikara. Njegove eksperimentalne metode usmerene su na široku društvenu i univerzitetsku reformu. Mušić upisuje GSD Harvard '63. godine, gde diplomira naredne godine. Po povratku u Ljubljani iz SAD zapošljava se na Urbanističkom institutu u Ljubljani, s kojim je sarađivao i ranije. Takođe je bio jedan od direktora AJP od 1966. do 1970. godine.

Dok je bio u Sjedinjenim Državama, Mušić je prisustvovao predavanjima „Shopping Around Period” Kevina Linča. Tema sekvensijalne percepcije grada bila je zajedničko interesovanje obojice, budući da je Linč u *Slici grada* pokazao kako „korisnici” gradova shvataju životnu sredinu na dosledne i najčešće predvidljive načine, stvaranjem mentalnih mapa s pet elemenata: putevima, obodima, okruzima, čvoristima i međama. Linčove metode su suštinski dale Mušiću novu perspektivu, uzimajući u obzir grad u postindustrijskom dobu, i analitičke alate kao metode procesa dizajniranja. Za Mušića je ulica postala operativni model za preispitivanje javnog prostora, što je bila važna tema u Ljubljani i drugim većim gradovima Jugoslavije koji su rasli kao rezultat ubrzane industrijalizacije socijalističkog društva. Njegov poslednji projekat na Harvardu iz 1964. odražavao je preispitivanje ulice.



Shema skice za Bratovševu ploščad

Izvor: Vladimir Mušić, Urbanizem - bajke in resničnost, zapisi na robu dvajsetletnega razvoja in našega prostorskega načrtovanja (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 176-177.

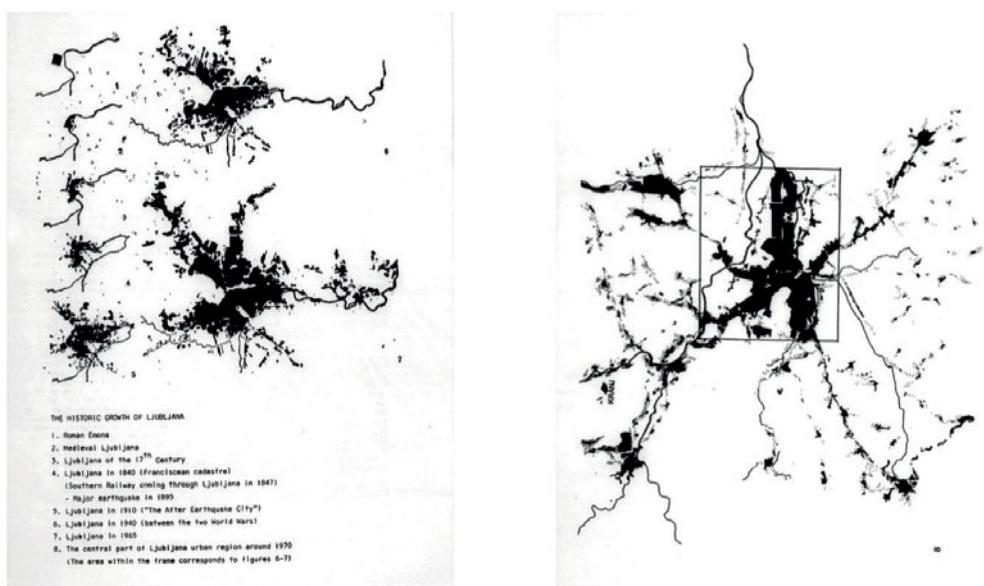
Stambeno naselje se tretiralo kao vitalni deo šire gradske zajednice, tako da je ulica ostala jedna od centralnih tema u Mušićevoj dizajnerskoj praksi. Međutim, postojala je dodatna strana Mušićevog interesovanja dok je bio u SAD i preispitivao metode urbanog planiranja u kontekstu SAD, što je bilo značajno i za njegovu saradnju s UI. Pitanje ulice koja postaje toliko važan topos u diskursu šezdesetih godina u kontekstu SAD izaziva reakcije protiv modernističkog planiranja koje se u to vreme već susretalo s kritikama i opozicijama na Zapadu. U Jugoslaviji se preispitivanje ulica i prostornog planiranja dešavalo istovremeno i paralelno s modernizacijom koja se odvijala kroz socijalistički projekat.

Mušić nije radio samo u Ljubljani, i možemo spomenuti njegov rad u Splitu i Mariboru, ali ako se fokusiramo na projekte prikazane u filmu *Sreća na lancu*, a to je BS7 ili Bratovševa

ploščad, vidimo da ovo naselje nije sadržalo brojne aktivnosti koje bi mu dale karakteristike gradskog života. Obuhvatalo je samo osnovne programe – stanovanje, škole, vrtiće, prodavnice. Međutim, ono ipak otkriva jedan složen pokušaj urbanog arhitektonskog planiranja, koji se naziva metodom dinamičkog planiranja.

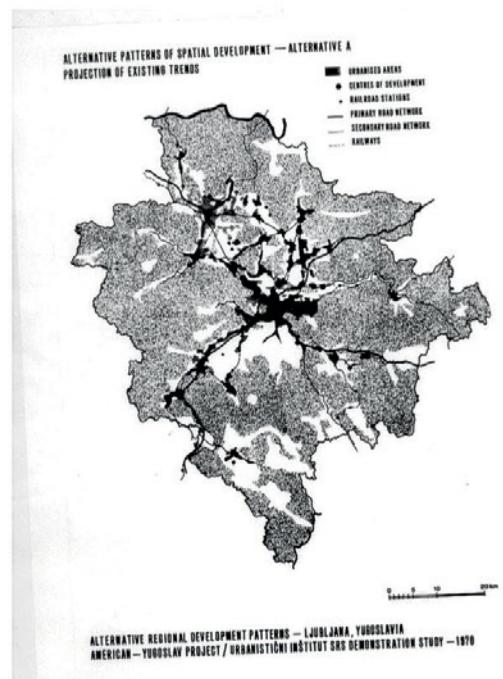
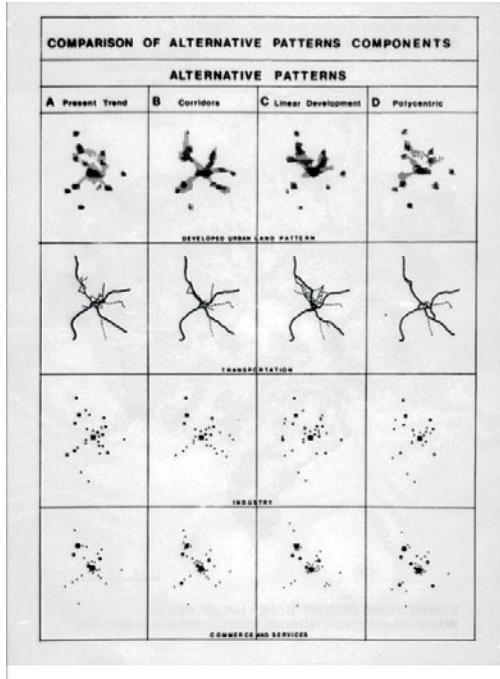
Naselje je tretirano kao megastruktura unutar koje mogu da se pojave moguće rekombinacije elemenata i artikulisani prostor kroz percepciju pešaka. Volumeni zgrada smatrani su objektima kojima se manipuliše radi postizanja prostornih efekata, dok je dizajn savremenih arhitektonskih elemenata trebalo da naglasi ovu glavnu ideju. Šta je bilo statično, a šta dinamično? Polazna tačka dizajnerskog koncepta bila je utvrđivanje čvorишnih tačaka u okolnom pejzažu, zatim dalje definisanje elemenata posla u dатој okolini, odnosno obim građevinskog dizajna prizorskih otvora, krova itd. I to su postali vodeći principi dizajnerskih konstanti u okviru kojih je bilo moguće primeniti pojedinačne ideje planiranja.

Jedno od Mušičevih glavnih interesovanja bio je i odnos između prirodne i izgrađene sredine, te razvoj uopšte. Ovo piše i na svojim skicama za pomenuto stambeno naselje: „izgrađene i prirodno okruženje – pristup zelenim površinama, zaštita od buke“. Preispitivanje razvoja postaće ne samo Mušičeva preokupacija, već i mnogih drugih kolega iz UI, među njima Marjana Tepine.



Istorijski rast Ljubljane iz: Draft for review

Izvor: Vladimir Mušič, Urbanizem – bajke in resničnost, zapisi na robu dvajsetletnega razvoja in našega prostorskoga načrtovanja (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 176-177.



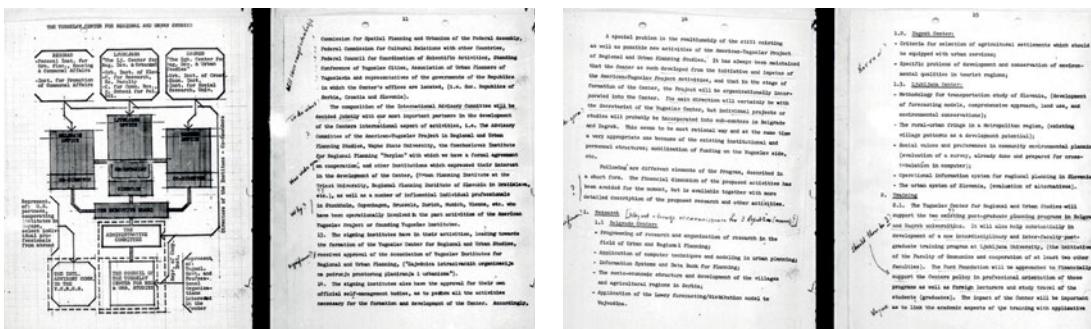
Uporedna analiza komponenata alternativnih šabloni i alternativnih šabloni prostornog razvoja - Alternativa A projekcija postojećih trendova iz: Draft for review - „Spatial Policies for Regional Development, Final Report,” 1970, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Kao što smo videli, mnoge interakcije su se odvijale pre početka zvaničnog AJP, tako da se projekat nije pojavio od nule i Mušičeve veze sa SAD bile su neophodne za njegovu realizaciju. Istovremeno, ključno je da AJP ne shvatimo kao građevinski projekat, već kao projekat istraživačkog tipa u vezi s metodologijom planiranja. Finansirali su ga Savezni fond za naučna istraživanja i drugi fondovi Jugoslavije, Fordova fondacija i State Department. U godinama 1966-67. cilj projekta je bio da „doprinese razvoju prostornog planiranja u Jugoslaviji suočavanjem problema jugoslovenske strane s iskustvom koncepata američke akademije na tenu“. Za to vreme, proces je finansiran kroz Fordov opšti program za istočnu Evropu, naime FF je finansirao *Institut za međunarodno obrazovanje za razmjenu i projekte*.

Protagonisti projekta bili su Mušić na jugoslovenskoj strani, Dajkmand (iz Berklijia) u prvoj godini na američkoj strani i Džek Fišer kasnije, koji je taj projekat zapravo doveo s Kornelom na Vein stejt univerzitet, gde ga je dovršio sedamdesetih godina. Prvobitni projekat organizovan je u letu 1966, s namerom da se ustanovi Centar za regionalno planiranje, istraživanje i obuku u Ljubljani i uvede američko znanje u regionalno planiranje, s naglaskom na kvantifikaciji ekonomskih i društvenih faktora. Praktično, namera je bila da se temeljno razviju profesionalni

planovi za ljubljansku regiju kao studiju slučaja, a istovremeno da se uspostavi interdisciplinarni program obuke i istraživanja za mlade profesionalne planere. Dakle, predloženi grant bi pomogao AJP prvo da kompletira eksperimentalne planove za grad i region Ljubljane.

Drugo, da nastavi interdisciplinarnu obuku iz metodologije urbanog regionalnog planiranja za jugoslovenske specijaliste. I treće, da transformiše projekat u kome je preovlađivala američka inicijativa zasnovana na jugoslovenskom rukovodstvu uz veliko međunarodno učešće. Da bi se ovo dogodilo, istina je da je UI iz Ljubljane služio kao administrativna agencija, ali je takođe Udruženje Jugoslovenskog zavoda za planiranje, poznato kao Zajednica, pružalo savezno sponzorstvo i organizovalo Jugoslovenski nacionalni savetodavni odbor za projekat. Mušić je bio jugoslovenski kodirektor, a pridružili su mu se profesionalci iz Sociološkog instituta, Ekonomskog instituta i Instituta za urbanizam.



Istorijski rast Ljubljane iz: Draft for review

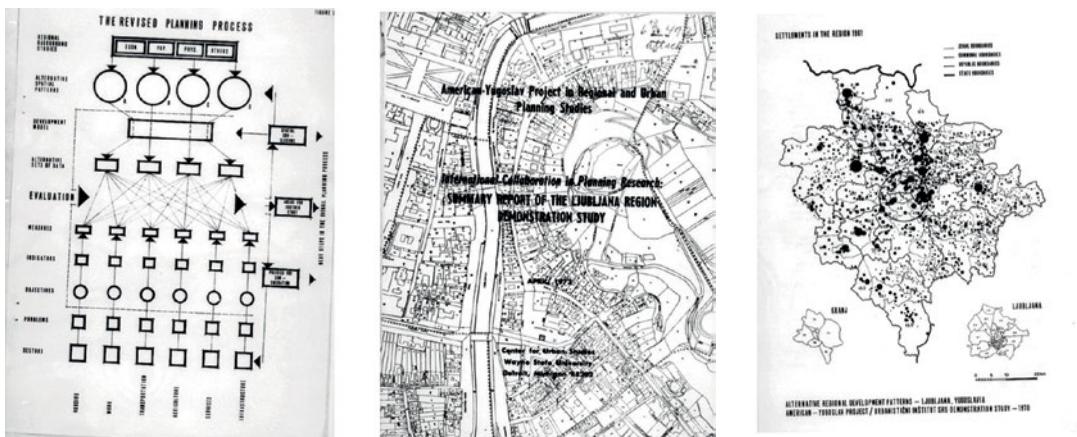
Izvor: Vladimir Mušić, Urbanizem – bajke in resničnost, zapisi na robu dvajsetletnega razvoja in našega prostorskega načrtovanja (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980), 176-177.

Jugoslovenski centar za regionalne i urbane studije, organizacija sheme i opisi iz: Draft of The Regional Center for Regional and Urban Studies, p. 10 Reel 2871, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Shema u prilogu je završni dijagram na kraju AJP koji prikazuje različite odnose, savezne i međunarodne, i kako je zamisljeno da široka mreža institucija učestvuje u Jugoslovenskom centru za regionalne i urbane studije. Šta je to značilo? Jedan od okvira projekta bilo je osnivanje povelje Međunarodnog centra za studije regionalnog planiranja kao jugoslovenskog pravnog lica. Njegova povelja je predviđala odbor direktora, sastavljen od predstavnika jugoslovenskih institucija za planiranje, kao i nejugoslovenskih profesionalaca, regionalnih planera i istraživača, koji bi omogućili istraživačke aktivnosti o problemima regionalnog planiranja, obuku profesionalnih planera, regionalnih naučnika, ekonomista, geografa, demografa, so-

ciologa, arhitekata i administrativnih stručnjaka. To je bio autonomni analitički centar koji je pružio naučnu osnovu za regionalni razvoj.

Tokom projekta UI je obezbedio smeštaj, stalno zaposleno osoblje, nešto opreme za istraživače, a jugoslovenske institucije su pružile računarske i druge usluge. Istraživački centar je na početku bio smešten u Ljubljani. Nije se sve svodilo na planiranje, već i na naučno definišanje načina planiranja. Fizički, socijalni i ekonomski faktori pretvoreni su u karte. Statistički podaci su dobili grafički prikaz, a gradska regija Ljubljane bila je studija slučaja na primeru kog se razgovaralo o postupcima postavljanja temelja za institucije regionalnog planiranja koje bi sarađivale na međunarodnom nivou.

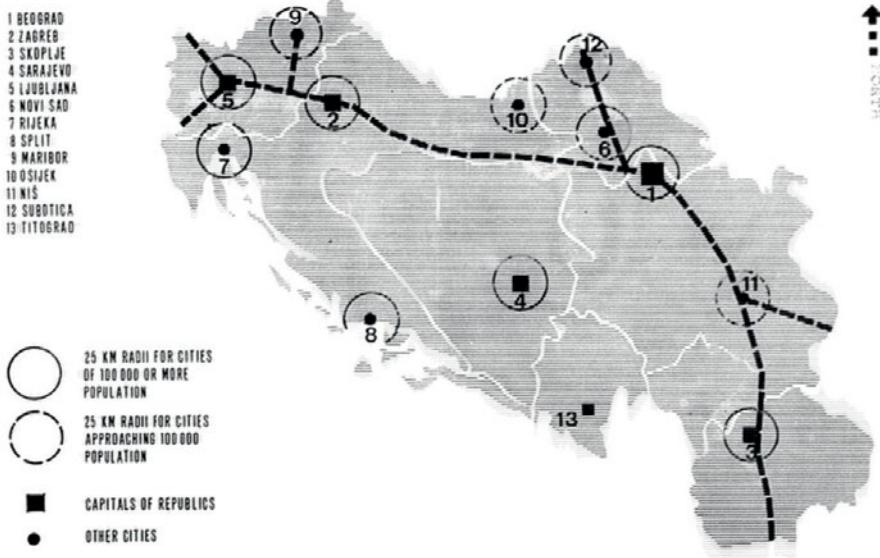


Dijagrami procesa planiranja i publikacija iz: Draft for review – „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 47-48, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Naselja u regionu iz 1961. iz: Draft for review – „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 65, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Čitav projekat na prvi pogled deluje logično, akademski, naučno. Profesionalci su mogli da se povežu i primene progresivne strategije planiranja usred Hladnog rata. To su formulacije na koje smo navikli. Ovo je mali projekat, ali takođe projekat koji otkriva mnogo toga i koji služi kao primer za razvoj celokupnog koncepta prostornih politika za region. U konačnom izveštaju, projekat je nazvan Metropolitansko regionalno planiranje u Jugoslaviji. Transformacija poljoprivrednog u urbani način života pažljivo je proučavana. Urbanizacija je bila glavni predmet interesovanja socijalističke vlade i odnosila se na sve glavne centre Jugoslavije. Region Ljubljane je poslužio kao razvijena studija slučaja i teritorija za testiranje ideja i metodologija.

MAP OF YUGOSLAVIA



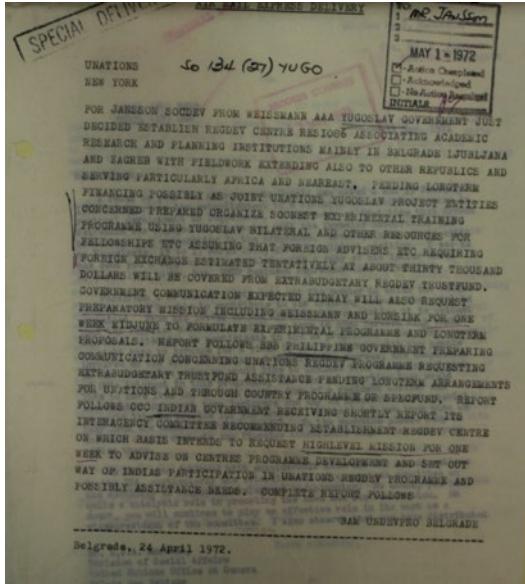
Metropolitansko regionalno planiranje, centri Jugoslavije.

From: Draft for review - „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 27, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Kad govorimo o međunarodnim uticajima, oni se jasno pokazuju, posebno na diskurzivnom nivou projekta. U našem slučaju (AJP) ističem nekoliko koncepata, koji se pojavljuju u izveštajima. Prvo: amerikanizacija administracije se pominje u vezi s američkim shvatanjem da projekti ne mogu opstati bez administrativne baze koja deluje efikasno i koja se može naći u SAD. Drugo: evropeizacija projekata i aktivnosti značila je raditi s evropskim grupama i profesionalcima ističući američke tehnike i metode društvenih nauka jer je to bila glavna tačka interesovanja evropske strane. Treće: zanimljivo je da je želja AJP bila da deluje van redovnih „vladinih kanala“. Istraživanje je obuhvatalo istoriju, urbane obrasce, prirodni ambijent, poljoprivredno zemljište, sve moguće kriterijume.

Izveštaji o ovim studijama su brojni, a ipak, često se izbegava razmatranje o programima vlade SAD i Jugoslavije, Fordove fondacije i na kraju i Ujedinjenih nacija (UN). Naime, UN su odigrale ulogu i na početku i na samom kraju AJP. Ernest Vajsman, poznata ličnost u kontekstu arhitekture i urbanizma i Mušičev porodični prijatelj, bio je i veza između UN i Fordove fondacije. Između ostalog učestvovao je na konferenciji o urbanizmu koju je organizovala Fordova fondacija 1956. godine. Na njoj je predstavio rad pod naslovom „Problem urbanizma u manje industrijalizovanim zemljama“ u kome se bavio pitanjem sela u Indiji.

Vajsman nije imao aktivno učešće u razvoju AJP. On stupa na scenu na samom kraju, 1972. godine, porukom UN iz Beograda da je jugoslovenska vlada odlučila da osnuje Regionalne razvojne centre u Beogradu, Ljubljani i Zagrebu, koji bi služili interesima Afrike i novog Istoka.



JUN 13 1968

President William R. Keast
Wayne State University
Detroit, Michigan 48202

Dear President Keast:

I am pleased to inform you that The Ford Foundation has approved a grant of \$100,000 to Wayne State University over a two-year period for further support of the American-Yugoslav Project for Regional and Urban Planning Studies. This grant is being made available to Wayne State University through its Project directed by Professor Jack C. Fisher, Mr. Vladimir Masic, and Mr. Ljudec Rajec to Mr. Stanley T. Gordon of the Foundation's staff, and as modified by this letter. This grant will be presented to the Yugoslav government for their project.

It is understood that the Foundation's grant will be supplemented by financial support of approximately \$100,000 by the U.S. State Department, and approximately \$150,000 in others by Yugoslav institutions.

It is further understood that the grant will assist the American-Yugoslav Project for Regional and Urban Planning Studies to complete experimental plans for the city of Belgrade, and to assist in the development of training and planning in urban-regional planning methods for Yugoslav specialists. It is expected that by the expiration of the grant period there will be greater international participation in the project and that the project will be under predominantly Yugoslav leadership.

Fundation consideration of financial assistance beyond the period of this grant will be conditional upon the availability of a responsible Yugoslav institution to present a plan for the continuation of the project, and a planning program emphasizing cooperative activities with institutions in other European countries.

It is further expected that the grant funds will be used substantially in accordance with the attached proposal which is the basis for this grant, and that no other application will be made thereto without the consent of the Foundation.

The Foundation will refer to this grant in a press release that will be sent to you in advance. Please consult with the Foundation's Office of Reports should you wish to make an earlier announcement.

Payment of this grant will be made in quarterly installments each year. The attached Grant Quarterly Payment Request is designed to enable you to forecast your

Sincerely,
[Signature]

President William R. Keast

-2-

payment requirements. Payment will be facilitated shortly after receipt by the Foundation of two completed forms of the Payment Request form directed to the Secretary. Quarterly installments requested need not be equal in amount but should reflect your budgeted requirements under this grant. In order to facilitate your receipt of payment, it is recommended that you have your bank account number on file with us so checks and payment forms are to be sent should accompany your request. With the last payment, the quarterly payment form will forward a Final Quarterly Payment Request for the next year's payment.

When this Payment Request form is submitted, in duplicate, it should be accompanied by narrative and financial reports covering activities under this grant in the preceding year. It should be noted that the quarterly payment forecast will be processed by the Foundation's computer system and may have to be revised by the Foundation. You may select for annual reporting purposes that date which best fits the accounting and fiscal practices of your organization.

The attached statement specifies further conditions applicable to this grant. If you wish additional information, please do not hesitate to communicate with us. In all correspondence concerning this grant, reference should be made to the grant number above.

On behalf of the Foundation, may I extend every good wish for the continued success of the Project.

Attachments

cc: Professor Jack C. Fisher
Mr. Vladimir Masic
Mr. Ljudec Rajec

bcc: TMS-S
Controller
Secretary
Office of Reports (2)
Mr. Wintnick
Miss Sipotz
L. Capozzi

f.s.
ss

Poruka Ernesta Vajsmena Ujedinjenim nacijama povodom formiranja Regionalnog razvojnog centra, iz: Ernest Weissmann to Gerald Wen, May 19 1972, Social Development - Co-operation and Consultation - Research Training Programme on Regional Development - Yugoslavia, Folder S-0445-0234-0007, United Nations Archives and Records Management Section

Odobrenje finansijske podrške od:

Secretary to Keast, June 13, 1968, Reel 2871, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center.

All things considered, American-Yugoslav collaboration presented Ford with an exceptional opportunity "to open doors and open minds" within Marxist Europe, a basic Foundation goal since the inception of its East European programs. Looking back, one could also adduce a certain irony in the notion that a Communist domain, where systemized planning approached a secular religion, was willing to concede a deficit in a critical dimension--spatial arrangements at the regional level. The irony was heightened by the fact that Yugoslavia sought assistance not from the socialist or labor party régimes of West Europe, Scandinavia or Great Britain, or even from dirigiste France, but from what was, arguably, the Western world's most free-wheeling and least planned society.

Iz: „Louis Winnick's travel notes, itineraries and correspondence”, Conferences, „The American-Yugoslav Project”, 1957-1969, Folder 4, Box 2, FA 601, United States International Affairs Program, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

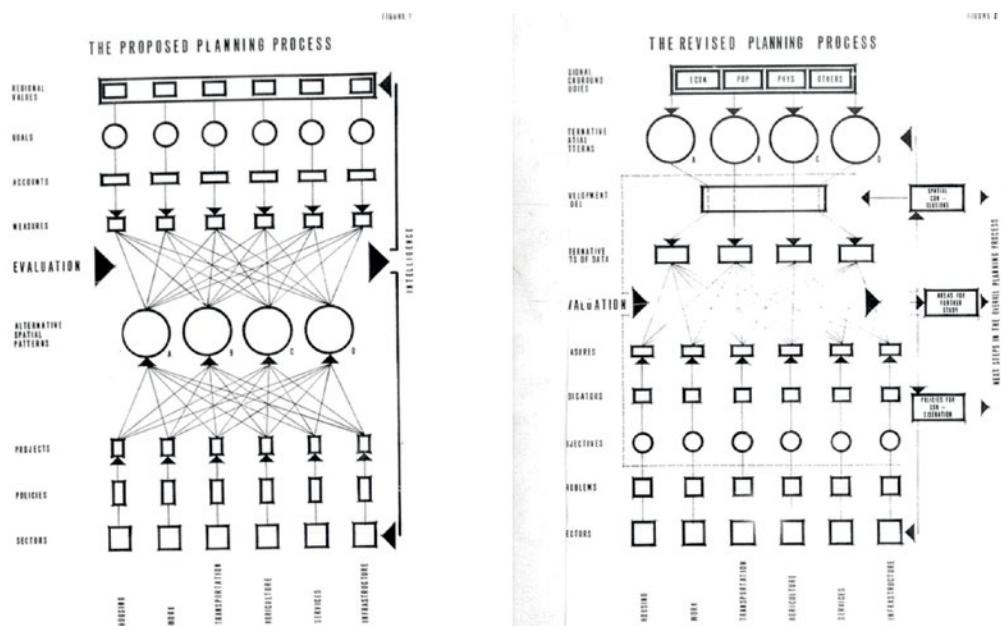
Glavni izvori finansija AJP su, međutim, SAD, Ford i donekle jugoslovenska vlada. Ford je AJP razumeo kao „izuzetnu priliku za otvaranje srca i umova unutar marksističke Evrope“, što je bio osnovni cilj fondacije još od nastanka njihovih istočnoevropskih programa. Podatke o ovoj temi nalazimo u Istoriji Fordove fondacije koju je napisao Levis Vinik, koju čuva Rokefeler Centar u Fordovim arhivima. Zašto je AJP bio interesantan za Ford, a ne toliko za američku vladu? Vinik je bio službenik Fordove fondacije zadužen za unutrašnje poslove. Iako govori o AJP kao poduhvatu u međunarodnom urbanizmu, projekat je smatrana internom stvari Fordove fondacije. Američka vlada je s druge strane podržala projekt, ali nije mogla da se pozabavi tim pitanjem otvoreno, na način na koji je to mogla privatna fondacija.

A šta je to bilo toliko uznemirujuće za kapitalistički način planiranja, da bi trebalo otvoriti srca i umove, kako je navedeno? Verovatno činjenica da su komunističke vlade sprovele nacionalizaciju imovine i zemljišta. Ali to nije bilo sve. Kao što je Džek Fišer pisao, u planiranju grada socijalističkog čoveka sredinom šezdesetih, planirao se novi način života zasnovan na socijalističkoj ekonomiji. Zavisio je od industrijalizacije i doveo do priliva stanovništva u gradove. Model koji je trebalo razviti bio je model komunističkog idealnog grada, koji će prvo „ispraviti nedaće nasleđene iz perioda kapitalizma, a zatim razviti nove obrazce za grad koji će ukazivati na jedinstvo ljudi, društvenih klasa i odgovarati idealima revolucija u zemljama socijalizma“.

To je, naravno, bilo u velikoj suprotnosti s „američkim snom“, a istovremeno neprihvatljivo za Fordovu fondaciju i njene investicije. Otvoreno pitanje za planiranje se (i kroz AJP) u osnovi svodilo na zadatak, kako zamisliti urbani obrazac u zemljama u razvoju. A ako će Ford da ga

podrži, trebalo je da se razvija na način koji će otvoriti umove u marksističkoj Evropi u vreme rata ideologija u kome je kapitalistička Amerika nameravala da odnese pobedu. Fordova fondacija je bila vrlo direktna u vezi s tim. Šta je jugoslovenska strana priželjkivala da izvuče iz ove konstelacije? Pretpostavljam da ne moram da opisujem situaciju posle Drugog svetskog rata i prekid sa Staljinom 1948. godine, Pokret nesvrstanih i reforme šezdesetih, niti muku sa stovanjem. Šezdesete su bile vreme razvijanja ekonomskog i institucionalnog okvira socijalističke Jugoslavije koja je bila veoma zainteresovana da bude most između Istoka i Zapada. Najviše od svega, bila je zainteresovana za finansiranje, a edukacija planera iz socijalističkih zemalja zaista je bio jedan od načina da se ovo ostvari.

Kako je AJP konačno evoluirao? Problemi su se, prirodno, pojavili gotovo odmah i pokažuju osnovne razlike u pristupu planiranju. Budućnost socijalističkih i kapitalističkih društava trebalo je da se materijalizuje drugačije u prostoru, a u početku su se stručnjaci suočavali s naizgled nerešivom situacijom. Prema američkim planerima, predviđeno je da se urbano zemljište dodeljuje najprodiktivnijim korisnicima, što je u Jugoslaviji, gde je gradsko zemljište bilo u javnom vlasništvu i administrativno distribuirano, odmah odbačeno kao nevažno. U takvim okolnostima pripisivanje bilo koje vrednosti i cene zemljištu bilo je potpuno strana ideja i izazvalo je značajan problem prilikom pokretanja ovog projekta saradnje, jer se nije mogla postaviti zajednička polazna osnova za planiranje.



Dijagram promena u prostornom planiranju iz:

Draft for review - „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 47-48, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Amerikancima neprocenjena zemlja nije davala indicije o racionalnom prostornom uređenju ekonomskih aktivnosti. Isto tako, stanovanje, koje je u tržišnom sistemu ustanovljeno na ekonomski zasnovanom odnosu cene i rente, socijalistički planeri su tretirali kao javno dobro koje se uz nominalnu naknadu predviđa u budućnosti kao besplatna roba. Odnosi prihoda od rente od 25%, tipični za američki kontekst, izgledali su kao iskorišćavanje Jugoslovena od stanodavaca i zakupaca, i obratno, za Amerikance, Jugoslavija je tesno smestila tri generacije domaćinstava, a desetogodišnji red za rešavanje stambenog pitanja bio je dokaz nedovoljnog ulaganja u stanovanje, koje bi se u slučaju nestašice kapitala moglo otkloniti većim izdacima za potrošače.

Paralelno s pokušajima da se razviju različiti modeli i strategije da bi se uopšte započeo rad na AJP, neprestano se pregovaralo o tome kako i zašto se donose odluke i ko treba da ih donosi. To je već bio slučaj u izveštaju o prvoj fazi projekta od 1967. do 1968. godine, kada su dve strane predložile dve različite faze idealnog postupka planiranja. U suštini, jugoslovenska strana je insistirala na uspostavljanju društvenog plana koji je usledio nakon faze prostornog planiranja. Konačna verzija plana postignuta je 1972. godine.

AMERICAN - YUGOSLAV PROJECT IN REGIONAL AND URBAN PLANNING STUDIES
URBANISTIČNI INSTITUT SOCIALISTIČKE REPUBLIKE SLOVENIJE, LJUBLJANA

See: Section 3: Reports: Grants Narrative and Financial
Reports, letter of 5/4/71

AMERICAN-YUGOSLAV PROJECT IN REGIONAL AND URBAN PLANNING STUDIES



SPATIAL POLICIES FOR REGIONAL DEVELOPMENT

A DEMONSTRATION STUDY OF THE LJUBLJANA REGION

SPATIAL POLICIES FOR REGIONAL DEVELOPMENT

A DEMONSTRATION STUDY OF THE LJUBLJANA REGION

FINAL REPORT

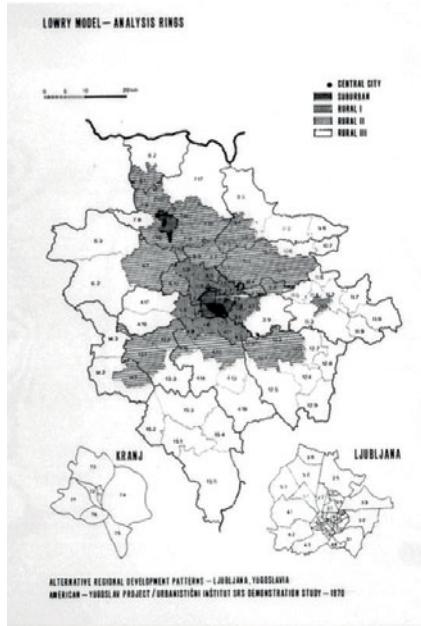
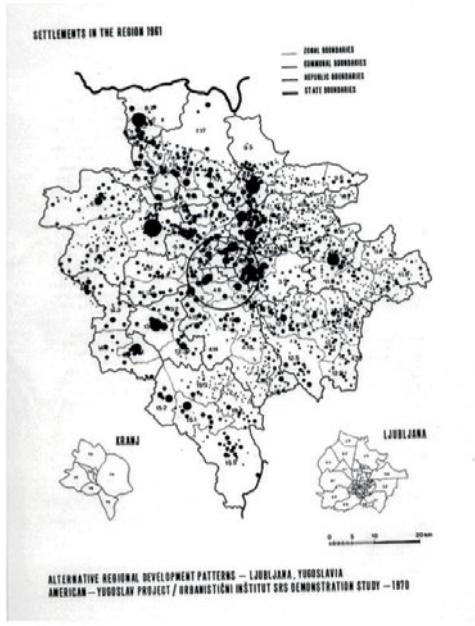
DRAFT FOR REVIEW

LJUBLJANA 1970

LJUBLJANA 1970

URBANISTIČNI INSTITUT SRS, TITOVA 98/II., p. p. 346, LJUBLJANA, YUGOSLAVIA

Naslovica Draft for review - „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 65, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center



Naselja u Ljubljanskem regionu, 1961; Lowry model – analiza prstena iz Draft for review - „Spatial Policies for Regional Development, Final Report”, 1970, p. 65, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 7321, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

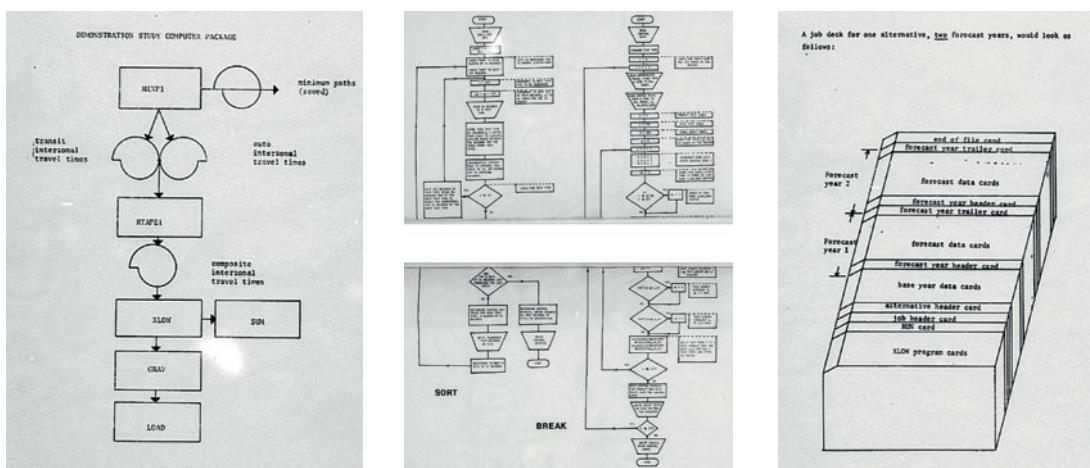
Počev od vrha, faktori su bili: ekonomija, stanovništvo, fizičko stanje i drugi faktori. Uzimani su u obzir sledeći sektori: stanovanje, posao, prevoz, poljoprivreda, uslužne delatnosti i infrastruktura. Ovo je trebalo neprestano razmatrati, preispitivati i dalje proučavati kroz probleme, ciljeve, indikatore i mere. Dakle, na vrhu su ekonomija, stanovništvo, fizički uslovi, na dnu stanovanje, posao, prevoz, poljoprivreda, uslužne delatnosti i infrastruktura. Ovo je bila jednačina za razvojni model kao ključni element procesa.

Podaci koje je generisao temeljili su se na primenljivim razvojnim faktorima za region Ljubljane, a model koji su koristili razvio je Ira S. Lauri, po čijem prezimenu je i nazvan model. Ulazni podaci uključuju detalje o budućnosti prevoza, lokaciju budućeg stanovništva koje nije radno sposobno i projektovane procene stanovništva za region – distribuciju stanovništva koje je radno sposobno i količinu zemlje koju će zauzeti razne urbane aktivnosti. Pa, kako razmišljati o razvoju urbanog obrasca koji proizlazi iz ovih postupaka? Ovo je bio alternativni model Laurijeve analize.

Model je definisao centralna, prigradska i ruralna područja oznakom 1 do 3. Siva zona na desnoj strani ne odgovara nijednoj od granica s leve strane – komunalnim zonama, republičkim ili državnim granicama. Kako je bila napravljena alternativna analiza? Ovde na scenu stupa rad na računaru. On pomaže pri sortiranju različitih skupova informacija. Priručnik o korišće-

nju vrlo primitivnog softvera-programa koji su razvili stručnjaci s obe strane stigao je kao deo projekta.

Dijagram za softver-program izgleda ovako: Prvi deo se odnosi na najkraće vreme putovanja u vezi s određivanjem vremena putovanja između tačaka u transportnoj mreži; Drugi deo se odnosi na vreme putovanja u prvoj etapi, ali je kombinovan s kompozitnim vremenom putovanja i faktorom interzonalnog otpora; Treći deo se odnosi na izračunavanje stanovništva, zaposlenosti, upotrebe zemljišta, što je u ulazne podatke takođe uključivalo faktore atrakcije za stanovništvo i radno sposobne ljude; Četvrti deo se odnosi na upravljanje poslom, kupovnom, posebnom kupovinom i društvenom rekreacijom. Program je sumirao podatke po malim regionima u podatke po velikim regionima. Sledeći korak bila je fleksibilnost softvera i komentara. Kroz ovaj protokol dakle prolaze putovanja, stanovništvo, zemljište, zaposlenost i faktori atrakcije, radna kupovina, posebna kupovina i društvena rekreacija.

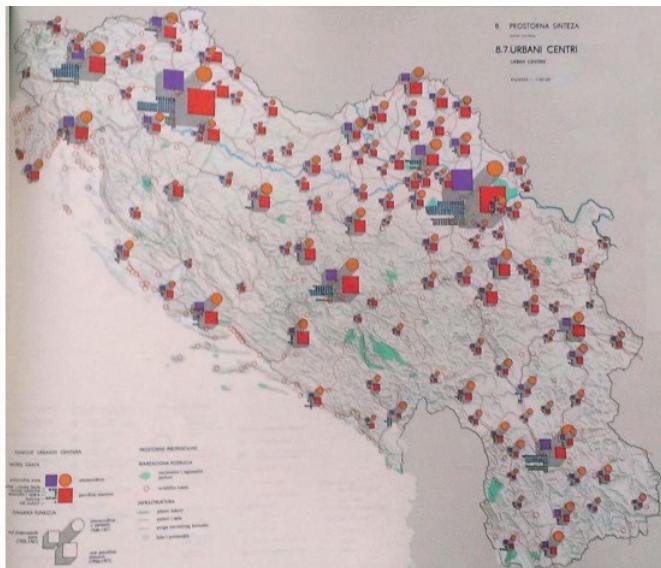


Shema procesa Lauri modela: „Operator’s Manual: Computer Programs for the Ljubljana Demonstration Study”, November 25 1968, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 732I, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Shema Lauri model: „Operator’s Manual: Computer Programs for the Ljubljana Demonstration Study”, November 25 1968, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 732I, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center

Lauri model: „Operator’s Manual: Computer Programs for the Ljubljana Demonstration Study”, November 25 1968, Reel 2924, Grants U-Z 06800493, FA 732I, Ford Foundation records, Rockefeller Archive Center.

Međutim, ovo nije bio Mušičev cilj, niti cilj njegovog tima. On je 1972. predstavio svoj tekst na konferenciji u Ljubljani pod naslovom *Metode i teorije urbanizma*. U njemu je napravio simbiozu teorije klasičnog marksizma i moderne urbanologije, kako je on naziva, o čemu piše Marjan Tepina u svojoj knjizi *Prostor in čas urbanizma in Ljubljane urbane – ob stoletnici urbanizma 1895–1995*. Teorija se kako kod Mušića, tako i kod Tepine, pojavljuje kao metod koji bi mogao da pomogne objedinjavanju apstraktne teorije i prakse. Mušičeve polazište je u osnovi Marksova ontologija u kojoj je razvoj društva kao celine, zapravo posledica sukoba. On otvorenno iznosi dileme sa kojima se suočila praksa planiranja u to vreme. Pitanje je da li treba tretrati urbanizaciju kao strukturu koja može proistekći iz ekonomski osnove društva, ili, s druge stane, kao strukturu u interakciji s drugim strukturama?



Prostorna sinteza – urbani centri. Planerski atlas prostornog uređenja Jugoslavije

Slike iz *Planerskog atlasa prostornog uređenja Jugoslavije* Branislava Krstića prikazuju drugačiji pristup, o kome piše Tepina. Ova kartografska dokumentacija predstavlja integralni unitarni jugoslovenski prostor. Predstavlja uslove za koordinaciju celine, a zatim planiranih elemenata u sistem. AJP je isticao modernizovane tehnike planiranja i složeno preispitivanje, ali ih je tim za planiranje putem svoje institucionalne mreže pojednostavio, omogućivši finansiranje, ali, dugoročno gledano, onemoćući promene i preispitivanje prostornog planiranja.

Planiranje Jugoslavije ujedinilo je prostor pod zastavom konzumerizma. Preovladavajući razvojni model planiranja zanemario je politički angažman i ekološka pitanja. Kad se AJP tim prijavio za finansiranje kod Ford fondacije po treći put, fondacija je odbila predlog. Jedan od glavnih razloga bio je izveštaj Rejmonda Vernona i Dejvida Birča iz Harvardske škole poznat kao Vernon-Birč izveštaj, predat u aprilu 1970. godine. U izveštaju su ciljevi projekta definisani nešto drugačije nego u izveštajima za Ford fondaciju koje je dostavio tim angažovan na projektu.

Vernon-Birč izveštaj definisao je četiri glavna cilja projekta: poboljšanje jugoslovenskih veština s fokusom na efekte i stavove, direktnе tehničke doprinose i obrazovne napore, stvaranje interne komunikacione mreže, stvaranje panevropskog centra, i na kraju, obezbeđivanje povratne informacije Amerikancima. Laurijev model, kvantitativna metoda za predviđanje budućih promena u korišćenju zemljišta, društveno-ekonomskih i demografskih podataka zasnovanih na ekonomskim teorijama i društvenim ponašanjima, bio je prema Vernonu i Birču, s tehničkog stanovišta, dovoljno složen „da bi impresionirao nesofisticirane Jugoslovene“. Međutim, uznemirilo ih je to što je Jugoslove na uticajnim položajima, koji nisu bili povezani s projektom, zanimalo da li mogu ili ne mogu verovati rezultatima modela kao osnovi za donošenje odluka.

Tim AJP je zapravo podneo tri zahteva, ne samo jedan – prvi je došao s jugoslovenske strane koja je tražila iznos od 110.000 američkih dolara godišnje tokom dve godine, drugi od Vejn stejt univerziteta, koji je tražio preko 200.000 američkih dolara godišnje tokom dve godine. I treći, opet od Vejn stejt univerziteta, koji je tražio 196.000 američkih dolara tokom trogodišnjeg perioda za stipendije u Detroitu koje bi služile kao sredstvo za obuku Jugoslovena. Vernon i Birč, osim što su utvrdili da je predlog za stipendiju apsolutno izvan njihovog mandata, imali su jake rezerve prema predlogu Vejn stejt univerziteta da se geto Detroita koristi kao poligon. Otkrili su da je ovo manje od optimalnog iskustva u obuci. Prema njihovom mišljenju, sredstva bi se efikasnije trošila ako bi se jugoslovenskim studentima i profesionalcima pružila prilika da studiraju u velikom broju različitih škola za planiranje u SAD.

Jasan je zaokret koji je projekat pokušavao da napravi. Da je Fordova fondacija finansirala tri predloga, projekat više ne bi služio samo za izvoz američkih tehnika planiranja. Umesto toga, pružio bi platformu za razmenu znanja u oba smera. Prva planirana aktivnost u tom smislu bila je konferencija o istorijskom očuvanju urbanih centara koja se održala u Detroitu. Vernon i Birč nisu videli apsolutno nijedan razlog da Ford podrži projekat koji se razvija u ovom pravcu. Cilj AJP bio je da osposobi stručnjake za američko planiranje, a izvoz američkog tehničkog znanja podrazumevao je učenje korišćenja komplikovanih tehnika planiranja. Ford je još uvek finansirao neki deo projekta tokom sedamdesetih godina, ali ne za Vejn stejt univerzitet, već samo za Jugoslovenski univerzitet, za neke pojedince, grantove, ali daleko od pređašnjih ambicija.

Na kraju, vratila bih se na Vajsmana, Fišera i UN. Obojica su bili uključeni u planiranje u Indiji; Vajsman je bio zainteresovan za razvoj indijskih sela, a Fišer je počeo da radi na AJP takođe nakon projekata u Indiji, i nakon što je objavio knjigu o planiranju u Poljskoj. Nakon sedamdesete Fišer nije više bio saradnik na jugoslovenskoj sceni planiranja, niti je sarađivao s Fordom. Ponuđena mu je pozicija u UN, ali ostaje da se istraži kako se njegova priča dalje odvijala. Indija je bila posebno zanimljiva za Fordovu fondaciju. Međunarodni projekti koje je Ford razvijao bili su dodatak američko-jugoslovenskom projektu. Bilo ih je dva: Atina i Kolkata. Iako je urbanizacija bila centralna, fondacija Ford uvodi program „sivih područja“, koji se bavi problemima siromaštva i rase u velikim gradovima i finansiranjem univerziteta.

Prisustvo Fordove fondacije bilo je očigledno u domenu planiranja i nije bilo ograničeno na Sjedinjene Države. Jedan od njihovih „projekata“ je bio da od Indije naprave najveću demokratiju na svetu i da na taj način osiguraju da Indija, sa svim svojim problemima siromaštva, neće težiti da se prikloni socijalizmu ili komunizmu. O tome piše Levis Vinik u već pomenutoj

Istorijsi Fordove fondacije. Ali već šezdesetih, pa i sedamdestih godina 20. veka bilo je jasno da je razvojni model, koji je svoja izražajna sredstva zasnovao na strategijama planiranja, pretvarao zemlju u imovinu za proizvodnju potrošačkog društva i da je to u najmanju ruku predstavljalo problem.

Ono što ovaj projekat čini tako nevidljivim, nepoznatim i nepreglednim, jeste njegova naizgled mala razmera, kao da se ništa zaista veliko ne dešava. Međutim, pregledajući Fordov arhivu otkrivamo koliko je novca uloženo u infrastrukturu ljudstva. Debela fascikla o regionalnom razvoju, kao rezultat AJP u arhivi UN čini da te raštrkane, pojedinačne veze postanu smislene. Drugi razlog zašto je to bilo tako teško shvatiti, bio je upravo skriven unutar ove infrastrukture. Ford može izbeći poreze jer radi za opšte dobro, povezujući međunarodnu mrežu ljudi, iz ekonomije, sociologije i drugih oblasti. Međutim, oni kao privatna fondacija istovremeno na ovaj način učestvuju u oblikovanju same ideje o tome šta je javno dobro.

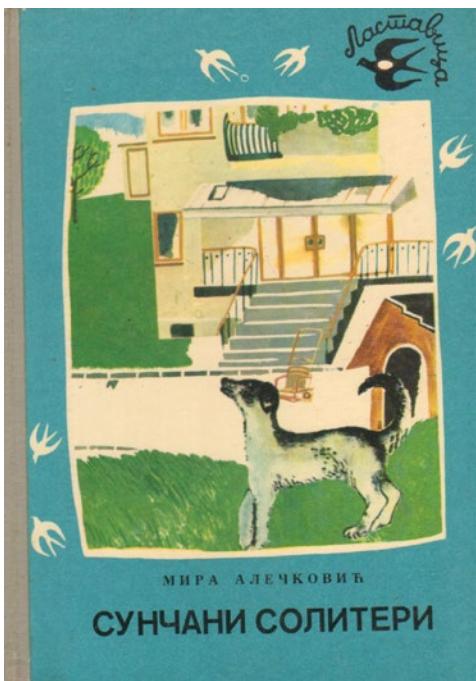
U zaključku, model razvoja predviđen u AJP predstavljaо je platformu za saradnju mnogih jugoslovenskih institucionalnih specijalista, bio je prevashodno naučan i funkcionišao je na nivou regionala, a ne države, republike ili opštine. Stvoren je kao „neideološki“ naučni model koji bi omogućio sprovođenje strategije razvoja. Što se tiče prostornog ili regionalnog planiranja, tim procesom je upravljaо državni kapital koji je prihod koristio za javno dobro. I sve dok je postojao kapital, trajao je i jugoslovenski eksperiment.

Problem je bio u tome što se na kraju nacionalizovana država privatizovala, a društveno planiranje je zastarelo. Prihodi i zemljište pripali su privatnom sektoru, a u procesu razvijanja strategija planiranja, da bi se izbegli vladini kanali, ovi postupci su postali toliko ekspertizovani da danas o njima zapravo i ne postoji prava rasprava. Vidimo pogrešne politike, ali jedino što možemo jeste da protestujemo oko planiranja prostora, dostupnosti korišćenja vode, očuvanja prirode, održanja kvaliteta zemljišta itd. Iako nam Ustav daje određena prava, posebno pravni sistem, rekla bih da su građevinski propisi, zasnovani na razvojnim modelima, na neki način ono što ova prava čini praktično neostvarljivim ciljevima.

Kad je film *Sreća na lancu* snimljen, bili smo deca. Rođena sam 1978. Film je snimljen 1977. I okruženje napravljeno za nas je bilo sjajno, ali to je tada bila čista sreća. Naslov filma - *Sreća na lancu*, preveden je doslovno - *Sreća na povocu*. Dakle, naša sreća je bila tu, ali je mogla nestati. Budući da današnje planiranje stvara toliko problema u društvima, protesti su neizbežni i oni postaju sve glasniji u celom svetu. Ako se ovi problemi – savremeni rečnik kaže *izazovi* – ne reše politički, jedina mogućnost koja preostaje je bunt.

UVID U LOKALNE PERSPEKTIVE

Jelica Jovanović



Naslovica knjige
Sunčani soliteri,
Mira Alečković



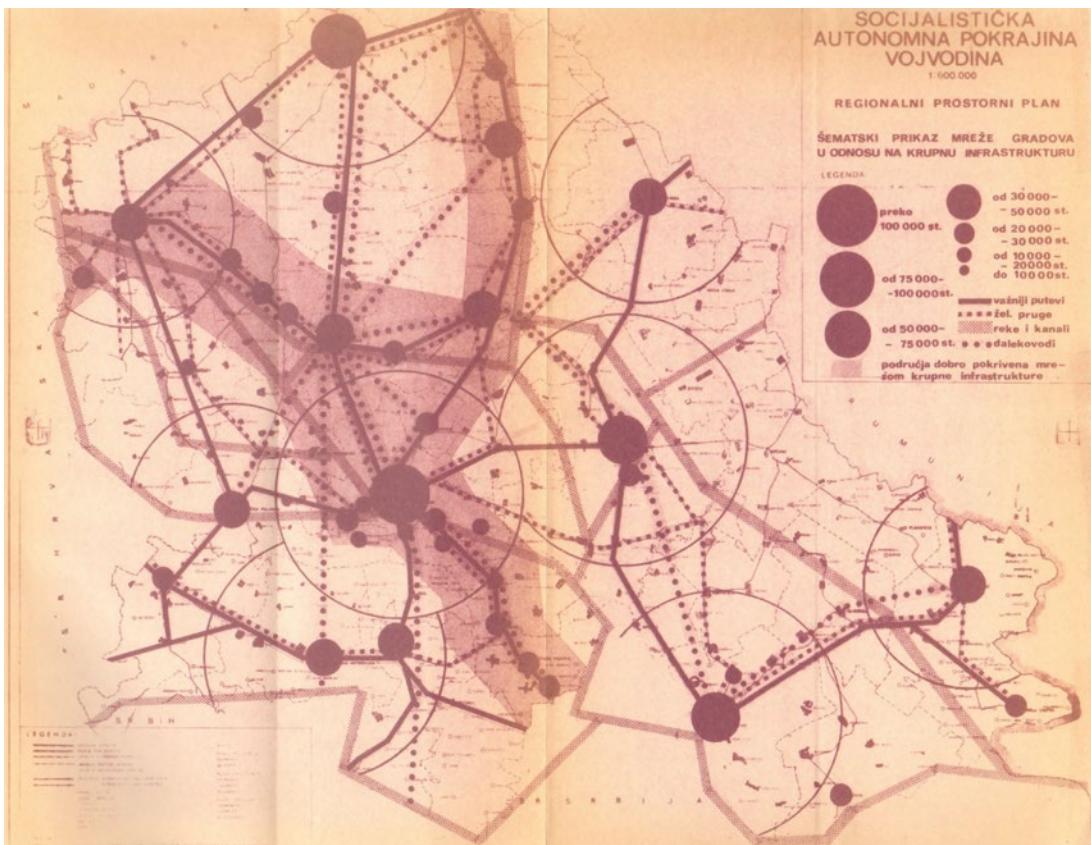
Stranice iz knjige
Sunčani soliteri

Da počnem i ja metaforom: godine 1972. knjigu „Sunčani soliteri“ Mire Alečković izdala je Svjetlost iz Sarajeva. Ubrzo je postala klasik jugoslovenske književnosti za decu. Knjiga govori o grupi dece koja žive u novoizgrađenom stambenom naselju Južni bulevar u Beogradu. Deca susreću i usvajaju psića lutalicu kome su dali ime Munja. Štene je mešanac, koga je napustio vlasnik, razočaran pošto ga nije mogao prodati kao čistog nemačkog ovčara (koji je Munja trebalo da bude). Pokušavajući da ga zadrže, deca doživljavaju mnoge avanture, od Južnog bulevara do Novog Beograda, i nazad. Nakon mnogih problema s roditeljima i komšijama, Savet stanara donosi odluku da će zgrada koja nosi ime Veliki slon brinuti o psu i sagraditi mu kuću u dvorištu. Pored toga što je ovo priča sa srećnim krajem, za razliku od „Sreće na lancu“ sa sličnom radnjom, i ova knjiga nam govori mnogo o novom načinu života u Beogradu, u naselju u kome su zgrade nazvane Veliki slon, Crvena kutija, Tri sestre, Staklenik itd. Dečje knjige tog vremena ispredaju priču o društvu kakvom se stremilo. Između ostalog, tokom boravka



na istraživačkoj stipendiji u Bratislavi, saznala sam da je autor prvog nagrađenog rešenja za Novi Beograd iz 1986. godine, bio nadahnut upravo ovom knjigom.

Sedamdesetih godina prošlog veka lokalne skupštine usvojile su regionalne planove i generalne planove većih gradova Jugoslavije dok se paralelno s tim AJP uveliko odvijao u Ljubljani. Širom Jugoslavije održavane su brojne radionice u kojima su učestvovali stručnjaci iz svih značajnih organizacija za planiranje u zemlji. Obrnarođovanje dokumenata za planiranje poklopilo se s reformama u administraciji planiranja i ekonomskim reformama koje su se odvijale u politički izazovnom periodu socijalističke Jugoslavije. Istovremeno, nadležni zakonski organi usvojili su veoma važne planove kao što su Regionalni plan Autonomne pokrajine Vojvodine, Regionalni plan za oblast Beogradske metropole, Regionalni plan za region južnog Jadrana i generalni planovi za Beograd, Novi Sad i Niš. Glavni rezultat Američko-jugoslovenskog projekta bila je Pokazna studija za Ljubljanski region, kao i Međunarodni centar za studije regionalnog planiranja.

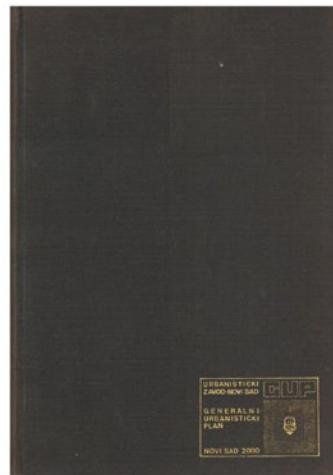
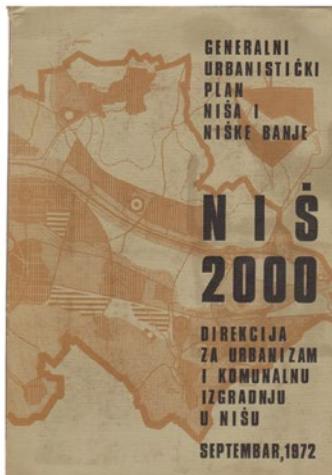
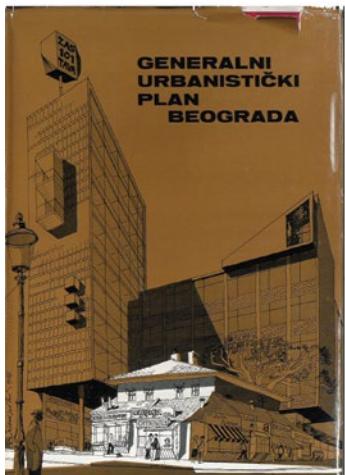


Regionalni prostorni plan AP Vojvodine

Sedamdesetih godina za regionalno planiranje već je postojala metodologija jugoslovenskih instituta, sa ciljem umerenijeg razvoja kroz stvaranje mreže naselja koja će imati neprekidnu shemu međusobno zavisnih, ali i odvojenih gradova s okolinom. Ona nije nužno korespondirala s modelom regionalnog planiranja predloženim Američko-jugoslovenskim projektom. U to vreme, 1972/3/4. godine, instituti za urbano planiranje pokušavaju da poboljšaju svoju metodologiju planiranja i da se što više oslanjaju na realne podatke.

Grad Niš

Plan grada Niša bavi se i gradskim područjem Niša i Niškom Banjom koja je u blizini, a takođe uvodi i definiciju ovog urbanog područja kao regionalnog centra. Što je najvažnije, počinje se s razmišljanjem kako će se grad razvijati kako bi služio širem regionu, planiranjem aerodroma i putne mreže. Posebno ako se uzme u obzir koliko se grad Niš širio tokom sedamdesetih i osamdesetih – kroz napise u novinama vidimo da je grad dobio tri puta više radnika nego što je očekivano – jasno je da se moraju planirati različiti nivoi saobraćaja i snabdevanja.



Generalni urbanistički planovi Beograda, Niša i Novog Sada

Generalni urbanistički plan Beograda

Generalni urbanistički plan Beograda usvojen je 1972. godine. Međutim, rad na njemu započeo je 1966. i mnogo se promena dogodilo od trenutka kad je planiranje započeto do nje-govog završetka i usvajanja u skupštini Beograda. Milutin Glavički, naš poznati urbanista koji je nekada radio na planu za Novi Beograd, bio je zadužen i za ovaj plan. Borislav Stojkov je bio njegov zamenik. Reforma iz 1965. godine uslovila je planiranje grada u zemlji koja se okreće tržišnoj ekonomiji, ali su se do 1972. godine, kada je plan usvojen, dogodile i brojne političke promene (događaji iz 1968, Hrvatsko proleće 1970-71, čistka liberala 1972). Nakon što je plan urađen, posebno nakon 1974. godine, kad je promenjen Ustav, Urbanistički zavod Beograda je bio „svrgnut s trona” i izgubio dosta svoje nadležnosti, što je uslovilo brojne probleme sa sprovođenjem ovog opšteg plana. Mnogi ljudi, koji su zapravo radili na generalnom planu, poput Borislava Stojkova, Lukića i mnogih drugih stručnjaka iz Instituta za urbanizam, dobili su stipendije za odlazak u inostranstvo i studiranje u Americi, Francuskoj i dr. Direktor Zavoda za planiranje uvideo je da je zapravo važno steći neke druge ideje i iskustva kako bi moglo da se nastavi s planiranjem u novoj situaciji tržišne ekonomije.

UKRŠTANJA, UTICAJI I INSPIRACIJE: DA LI SE AMERIČKA AVANGARDA BOLJE PAMTI U NAŠOJ NO AMERIČKOJ ISTORIJI TEATRA?

Milena Dragičević Šešić

Kako govoriti o međusobnim odnosima, o razmenama i o uticajima u oblasti scenskih umetnosti između Sjedinjenih Država i Srbije?

Skrećem pažnju na dve teme:

1. na odnose u teatarskoj umetničkoj i produpcionoj praksi

2. i na odnose u studijama i istraživanjima teatra (koliko su američke studije performansa uticale na promene u studiranju pozorišta i pozorišne umetnosti u Srbiji).

Za prvu temu koja pokriva i produpciono-upravljačka pitanja, važno je ne samo šta su naši teatarski autori imali priliku da vide posmatrajući američki avangardni teatar, već i koliko su studije i studijski boravci u Americi uticali da se primene novi metodi i tehnike upravljanja, te unapredi razvoj praksi primjenjenog pozorišta (studijski boravak Ljubice Beljanski Ristić omogućio joj je da „osvesti sopstveni rad“ i sistematizuje i teoretičiže znanja i tehnike primjenjenog pozorišta i kreativne drame koje je godinama sticala na različitim radionicama u Puli, Šibeniku, Zagrebu i Beogradu – obilazeći različite institucije i srećući se s američkim stručnjacima – Džonom Torčom, Brajanom Saton Smitom i drugima). Pažnju poklanjam učenju teorija i praksi američke avangarde, kao i načinu na koji je uvedena američka avangarda i njena teorija na naše univerzitete, ali i u teatarsku praksu.

Kad govorimo o kulturnim odnosima i uticajima, mapiranje kontakata i procesa razmene čini se ključnim kao i pitanje kako se razvijala „geografija misli“ (Nisbett)¹ i estetskih tokova. Iako je Srbija bila povezana s evropskom teatarskom kulturom, menjala se „geografija“. Fulbrajtovc i drugi stipendisti američke ambasade donose nove ideje, procedure i inspiracije. Američka čitaonica deluje kao kulturni centar za soft power: pozajmljuju se ploče, čita časopis Pregled, otkrivaju novi horizonti, posebno šezdesetih, kad američka kontrakultura utiče na stvaralačke procese kroz prevode i druge mehanizme uticaja – festivali, studijske boravke, kao i transdisciplinarne dodire (feminizam, različite umetničke prakse...).

BITEF (Beogradski internacionalni teatarski festival) nesporno je početak i kraj „pozorišne razmene“. Mislili smo da se nećemo mnogo baviti Bitefom, jer Bitef je „mejnstrim“, „Bitef nije mnogo uticao na srpsko pozorište“ itd. Međutim, nakon dva meseca istraživanja pokazala se sasvim drugačija slika. Mnogi od sagovornika u svom iskazu precizno i tačno govore o brojnim uticajima: o uticaju misije *Living teatra*, *Bread and Puppet* manifesta, predstava Boba Vilsona.

Prijateljstva koja se razvijaju na Bitefu, od *Living teatra*, Čajkina, La mame, Boba Vilsona, ostaju trajni zalog teatarske kulture Srbije.² Prvi period Bitefa je najznačajniji jer dovodi vrh

1 Nisbett Robert (2003) *The Geography of thought*, New York: Free Press

2 Dragičević Šešić, M. et.al. (ur.), 2017. *Cultural Diplomacy: Arts, festivals and Geopolitics*, Minis-

svetske avangardne scene u Beograd.³ Da toga nije bilo, Beograd bi i osamdesetih, a naročito devedesetih godina 20. veka, imao problema da „održi“ festival. „Stari“ bitefovski gosti-prijatelji nastavili su da dolaze i pre⁴ a naročito nakon ukidanja embarga.



Beka Vučo i Bob Wilson

Po rečima Ivana Medenice: „Predstave Boba Vilsona predstavljaju jedan od ključnih datuma u istoriji Bitefa. Zahvaljujući vizionarstvu Mire Trailović i Jovana Ćirilova, Vilsonove najznačajnije predstave *Pismo za kraljicu Viktoriju i Ajnštajn na plaži*, bile su prikazane na našem festivalu, a Wilson se i kasnije vraćao. Ključne su ove dve antologijske predstave koje su datum u istoriji Bitefa, ali su istovremeno datumi i u karijeri samoga Vilsona. (...) Važan je podatak koji je Bob Wilson rekao na otvaranju jubilarnog, 50. Bitefa, da je Bitef bio jedan od svetskih koproducirana predstave *Ajnštajn na plaži* i da su Ćirilov i Mira Trailović bili spremni da učestvuju u nastanku njegove predstave u trenutku kad u svojoj otadžbini - Sjedinjenim Američkim Državama, podršku nije mogao da dobije. (...)"

try of Culture Serbia and Faculty of Drama Arts, ISBN 978-86-85033-34-6

3 Vagapova N. (2010), *BITEF: pozorište, festival, život, Bitef teatar, Altera, Oficial Gazette; Dinulović, Radivoje - Ambijentalne pozornice Bitefa, Zbornik FDU br. 3, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 1999*, str. 65.

4 Bob Wilson je došao septembra 1995 na BITEF, a embargo je ukinut tek decembra 1995.



Elen Stjuart ispred svog pozorišta



La Mama –
Elen Stjuart u Beogradu

Druga velika figura američke pozorišne scene, važna za srpski i za jugoslovenski pozorišni život, jeste Elen Stjuart, La mama. Ona je bar 15 puta dolazila u našu zemlju od kraja šezdesetih; organizovala je mnogo studijskih dolazaka naših glumaca i reditelja na studijske boravke u SAD kao i gostovanja naših trupa.

Ivana Vujić je gostovala sa svojim predstavama u La mama pozorištu, a bila je i domaćin La mami u Bitef teatru, na FJAT-u (Festival jugoslovenskog alternativnog teatra) i na FIAT-u (Festival internacionalnog alternativnog teatra) u Podgorici (devedesetih godina). Ona kaže: „Pozorište La mama – pozorište u kome je sve moguće. Prvi nastup mjuzikla *Kosa*, nastao u La mami, igraju umetnici, prijatelji, slikari, vajari, cela umetnička kolonija istočnog Njujorka, istočnog Videlža. Šta reći o Elen Stjuart? Nisam baš dete hiljadu majki, imam nekoliko njih. Jedna od mojih majki je gospođa Elen Stjuart. Volela sam njenu veru u nemoguće, njenu ljubav za svegoga, svaku boju kože, svaku vrstu vere, svaki pol; njenu radost, njeno pozorište. Elen Stjuart je bila i ostala potpuno pozorište.“

Bread and Puppet Theater je ansambl koji je obeležio naša pozorišna odrastanja uz Bitef sedamdesetih godina svojim angažmanom, duhovitošću, svojim manifestom *Why cheap art?*. Imao je misiju koja je mogla da odgovara Jugoslaviji kao socijalističkoj zemlji, ali je naši javni teatri nisu prihvatali, no kasnije je ceo spektar nezavisnih pozorišnih trupa bio inspirisan njihovim radom. Čak i predstava Narodnog pozorišta – *Makbet Arse Jovanovića*, odslikava njihov uticaj u kostimima i lutkama Milene Nićeve, za predstavu koja je igrala pet ili šest puta i koja nije stigla na Bitef⁵. *Makbet* je bila Bitefovska predstava po svom izražaju, dekoru Vladimira Marenića, „lutkama“ – vešticama i vojnicima Milene Nićeve, muzikom Ivane Stefanović, predstava koja je mogla da se meri sa svetskim predstavama.

Često se govori da Bitef nije imao direktnog uticaja na srpsko pozorište, i da, ako je i imao, onda je to bilo indirektno – preko slovenačkog pozorišta – inspirisanog američkom avangardom viđenom na Bitfu. Pre svega taj uticaj jeste išao preko slovenačkog nezavisnog

⁵ Mira Trailović je, po svedočenju Arse Jovanovića, pozvala predstavu na Bitef 1975; usledile su negativne kritike uticajnih kritičara (Vlada Stamenković), a kako Mira nije volela da se zamera pozorišnom establišmentu, odustala je od poziva.



Bread and Puppet Theatre
u Beogradu

Manifest Why Cheap Art

pozorišta: 1971. gostuje u Beogradu *Pupilija Ferkeverk*, 1972. *Spomenik G*, ali i predstava Ljubiše Ristića ostvarena u Celjskom pozorištu. Shema ispod prikazuje američku avangardu izvedenu na Bitefu krajem šezdesetih paralelno uz nekoliko predstava srpskih pozorišta, da bi već u sedamdesetim na Bitefu apsolutno dominirala, uz američku, i slovenačka avangarda, koja je direktnije otvarala prostor eksperimentalnim scenama Jugoslavije i Srbije (neposredna razmena reditelja i drugih pozorišnih stvaralaca).

S jedne strane na Bitefu gostuju Šekner, Performance Group, La mama, itd, a s druge su tu domaće predstave, *Balada o luzitanskom strašilu* (1968) i *Lomača* (1969), Arse Jovanovića⁶, koje je radio u Užičkom pozorištu, *Plešina Tarlekinova smrt*⁷, predstave Ljubiše Ristića. Sve ove predstave zaslužuju da se o njima piše barem koliko je u Sloveniji savremena teatrologija pisala

6 Ove dve izuzetno moderne, bitefovske predstave Arse Jovanovića, iako zasnovane na različitim estetikama, procesima, tehnikama, izuzetno su radikalne u odnosu na tadašnji teatarski život Srbije. Uostalom, kad Užičko pozorište dobije poziv na Bitef pre bilo kog beogradskog, očito je reč o velikim prelomima u pozorišnom jeziku.

7 Naša teatrologija i dalje nije dovoljno analizirala Plešin inovativni rediteljski rad, *Koktoa* 1970, i *Tarelkinovu smrt*, izuzetnu predstavu koja spaja neoavangardu šezdesetih sa sovjetskom avangardom.

the WHY CHEAP ART? manifesto

PEOPLE have been **THINKING** too long that
ART is a **PRIVILEGE** of the **MUSEUMS & the**
RICH. **ART IS NOT BUSINESS !**

It does not belong to banks & fancy investors
ART IS FOOD . You cant **EAT** it BUT it **FEEDS**
you. **ART** has to be **CHEAP** & available to
EVERYBODY. It needs to be **EVERWHERE**
because it is the **INSIDE** of the
WORLD.

ART SOOTHES PAIN !

Art wakes up sleepers !

ART FIGHTS AGAINST WAR & STUPIDITY !

ART SINGS HALLELUJA !

ART IS FOR KITCHENS !

ART IS LIKE GOOD BREAD !

Art is like green trees !

Art is like white clouds in blue sky !

ART IS CHEAP !

HURRAH

Bread & Puppet Glover, Vermont, 1984

o Pupiliji Ferkeverk (ta predstava, kao i *Spomenik G* s Jožicom Abvelj dobole su i *re-enactment* koji dolazi ponovo na Bitef). U Srbiji su zanemarene značajne bitefovske predstave, predstava Georgijevskog koju je radio u Nišu, te obe „užičke“ predstave. *Balada o luitanskom strašilu* Pitera Vajsja, najaktuelnijeg dramskog pisca svog vremena na temu antikolonijalizma (Angola), dolazi nakon ubistva Martina Lutera Kinga i, duboko politička, pripada svetu kontrakulture. Danas se o toj predstavi u srpskoj pozorišnoj istoriji i teoriji ne može pročitati ništa do nekoliko onovremenih kritika. *Lomača*, scenski spomenik, ritualna predstava 11 autora, kolektivno je umetničko delo fizičkog teatra u prostoru, čije je najbolje izvođenje bilo na kruševačkom Slobodištu. I jedna i druga predstava direktno se inspirišu delovanjem *Bread and Puppet*, La mama, i *Living* teatra, njihovim fizičkim kolektivnim izrazom⁸.

Uticaji – Slovenija kao prostor za eksperimente

- 1967. – The living theatre **Njujork**, Sofokle – Breht: Antigona, režija Dž. Malina i Dž. Bek
- 1968 – The dance theatre of Alwin Nicolais, **Njujork**; Alwin Nicolais: *Imago /Somnilokvij*
- 1969. – The Performance Group, **Njujork**, Dionis 69, režija Ričard Šekner
Bread and Puppet theater, **Njujork**, Vapaj naroda za mesom, rež. Peter Šuman
- 1970 – La Mamma Repertory Troup, **Njujork**: Arden od Feveršama, rež. Andrej Šerban
- 1971. – The Ridiculous Theatrical Company, **Njujork**, Čarls Ladlam – Plavobradci
- Ponoćna scena: The Open Theatre **Njujork**, Mutacije; Terminal, rež. Džozef Čajkin
- 1972. – Merce Cunningham and Dance company **Njujork**, – Događaj u muzeju
- 1967. Nušić, Lj. Georgijevski i A. Jovanović, Fejdo, van konkurenčije
- 1968. *Balada...* I Krmeći kas A. Popović
- 1969. *Lomača* Arsenije Jovanović uz B&Puppet, Vapaj naroda za mesom, Ronkonji, Sekner
- 1970. JDP, Pleša, Kokto; teat. ITD Zg
- 1971 – PUPILIJA FERKEVERK, gledališće
- 1972 – *Spomenik G*
- 1975 – nije na Bitefu – Makbet A. Jovanovića
- 1976 – Celje, Igrajte tumor u glavi ili zagađenje vazduha, LjR. SMG Žrtve mode bum bum, rež. Dušan Jovanović
- 1978 Oslobođenje Skoplja

Veoma je važno „bitefovsko“ delo Ljubiše Ristića. Poznatije je ono koje je radio u KPGT, od onoga koje je radio u celjskom ili splitskom pozorištu, izvan krugova „pozorišne moći“, ali su *Oslobođenje Skoplja* i *Misa u A molu* nesumnjivo dve predstave koje su doživele ogromnu popularnost i bile direktno inspirisane avangardnim američkim pozorišnim praksama. *Misa u A molu* je bila vrlo dobro primljena na LIFT, Londonском internacionalnom festivalu teatra, dok je *Oslobođenje Skoplja* imalo ogromnu, iscrpljujuću ali i inspirišuću turneju po Americi (turne-

⁸ Posebna tema može biti „američko-srpska“ filmsko-muzička saradnja Arsenija Jovanovića i Terensa Malika, koja je indirektno vezana i za pozorište. Sa ovom hipotezom se možda ne bi složio ni Arsa, ali njegov pozorišni rad doveo ga je u doticaj sa inovatorima u zvuku, Zoranom Jerković, Ivanom Stefanović. Radeći sa njima počeo je da se bavi istraživanjem zvuka i sve više odlazio u taj domen što su mu se više zatvarala vrata za pozorišni rad.

ja bez producenta) o čemu sam Dragan Klaić (1989) piše opširan i dokumentovan prikaz⁹.

Već 1972. Aleksandar Popović o srpskim predstavama na Bitefu kaže: „Mi smo bili remorker a sada smo na repu i vučemo se“, čime ukazuje da su Lomača i Luzitansko strašilo bili vrh svetske scene i nastavlja: „Zašto sredstva koja dajemo za Ronkonija ne uložimo u Arsu Jovanovića, u Nebojšu Komadinu, u Cacu Aleksić?“ Obrnuto, Arsa Jovanović kao član žirija, na vrlo napadna pitanja novinarke Književne reči koja ocenjuje Bitef 1982. kao najgori ikada, kaže da inkubacija možda neće zahvatiti prvu generaciju, možda će tek treća generacija da požnje ona semena koja su zasađena na šestom ili sedmom Bitefu.

Bitef u periodu 1967-1980. intenzivno ugošćuje američku i svetsku avangardu, bivajući platforma za kanonizaciju američke avangarde u Evropi. Tada dobija i ponude za rast: 1969. ITA nudi Bitefu Internacionalni festival mladih dramskih pisaca, no to nije realizovano. Bitef je propustio da marketinški iskoristi činjenicu da je bio peti, poslednji, wrap-up koproducent bez koga Ajnštajna na plaži ne bi bilo. Fakultet dramskih umetnosti propustio je da vidi Bitef kao platformu za radionice sa svetskim rediteljima. Ipak, mnogo dramaturga, reditelja i glumaca Bitef je faktički „odškolovao“¹⁰



Jovan Ćirilov, Mira Trailović, Judit Malina, BITEF

9 Klaić Dragan (1989), „Teatar razlike“, Novi Sad: Sterijino pozorje

10 Uticaji američke scene na srpsko pozorište bili su jaki i posle 2000. Značajno je svedočenje Nataše Milović o predavačkom radu Ljiljane Bogoeve Sedlar koja studentima otkriva američko pozorište, pa je Hauard Zin i danas na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta (projekt je krenuo iz „avangarde“, sa Scene Carina na Novom Beogradu).



Ričard Šekner - Dionis 69,
naslovnica knjige, FDU

Drugo veoma važno pitanje jeste uticaj američke teorije pozorišta kod nas. Fakultet dramskih umetnosti kao ključna ustanova oblikuje interesovanja, vokabular, pozorišnu etiku i estetiku. U početku su predavači dolazili iz ruske, francuske, nemačke, austrijske škole – pa je ta literatura i dominirala. Tek dolaskom Dragana Klaića na FDU 1978. donose se neki drugi pogledi i literatura: u istoriju pozorišta ulazi mnogo faktografskiji i globalniji pristup od evropocentričnog koji je dотле vladao. Novi teorijski pogledi dolaze kasnije, 1992, s Aleksandrom Jovićević preko Studija performansa Tiš škole umetnosti u koju osamdesetih dolaze mnogi praktičari i teoretičari američke avangarde. „U Njujorku sam izabrala NYU upravo zato što se na njemu otvorio novi odsek *Performance Studies* na kome su predavači bili Šekner, Džulijan Bek, Džudit Malina, Grotovski, Piter Bruk, Robert Vilson, Lori Anderson, Herbert Blau... Gostovali su najčešće kod Šeknera na predmetu, ali Džulijan Bek i Džudit Malina su imali svoj kurs.

Fenomenalno! (...) *Performance Studies* je zvučalo kao dramaturgija – super, ali šta je to? Šekner opisuje kako su se umetnici američke neoavangarde onog trenutka kada je došlo do nemogućnosti da opstanu na pozorišnoj sceni, povukli na univerzitete gde su nastavili da rade i da međusobno sarađuju, ali sad i sa studentima, edukujući tako nove generacije umetnika i stvaralaca. Ideja je bila da se što više približiš praksi, da razumeš stvaralački proces. Metoda usvojena u studijama performansa bila je antropološka metoda proučavanja („thick description“), koja podrazumeva što dublji ulazak u neku kulturu, i deevropeizaciju! Naše studije u Srbiji bile su pre svega evro-američke – ništa nismo znali o Južnoj Americi, Africi...“ (Aleksandra Jovićević)

No, ponovo je došlo do obrta, te o situaciji na američkim teatarskim univerzitetima sveđoći Dubravka Knežević: „Uskočila sam da pomognem profesoru Draperu, Sonoma State University i preuzeala časove pozorišne istorije za 50 studenata. Dao mi je udžbenik i rekao: izvolite, to je *Living Theatre History of Theatre!* Pomislila sam kako je to super igra reči, no, kratko je trajalo moje uzbuđenje. *Living Teatar* je dobio samo jedan slajd u poglavljju *Off-Off Broadway: Raj za eksperimentalni teatar*, a Robert Vilson čak nema nijedan samo njegov slajd, nego deli slajd s Ričardom Formanom u poglavljju *Postmodernizam: Alternativni američki reditelji*. (...) Oni su praktično fusnote u istoriji američkog teatra.“

U tom smislu, kako konstatiše Dubravka Knežević, američki studenti još uvek mogu mnogo više od nas da nauče o američkoj avangardi nego iz sopstvenih američkih istorija.

Ukrštanja, uticaji i inspiracije: američko-jugoslovenski/srpski kulturni odnosi u oblasti scenskih umetnosti

Materijali istraživanja

Video-zapis:

DAH teatar u Americi: višedecenijska saradnja

Video-intervju sa: Dijanom Milošević, osnivačicom i rediteljkom DAH teatra, iz Beograda, i Dubravkom Ducom Knežević, dramaturškinjom DAH teatra i profesorkom u San Francisku

Godina srpske drame u Čikagu: *Huddersfield* i *Šine* u pozoristu TUTA u sezoni 2006/7.

Video-intervju sa: dado (Dado Gyure Rothenberg) rediteljka predstave *Huddersfield*, Uglješom Šajtincem, dramskim piscem, Huddersfield i Ducom Knežević, dramaturškinjom predstave *Šine* (*Tracks*) Milene Marković, Željkom Djukićem, rediteljem, *Šine* (*Tracks*) i dr, Šeril Blek, profesorkom i teoretičarkom pozorišta.

Video-intervjuje je vodila **Nataša Vučurović Đukić**

U svakoj instanci, bila su postavljena tri pitanja:

Kako je došlo do saradnje na srpsko-američkom projektu?

Kako je tekao proces rada na projektu?

Kakvi su bili odjaci, i u prvi mah i dugoročno gledano?

Dijana I ja smo uvek govorile da će se (američka) publika emotivno vezati za DAH predstave, da će biti potresena, ili dirnuta, čak i ako ne znaju o čemu se radi.

Dubravka Kneževic – dramski pisac, profesor, i prevodilac, San Francisko/Beograd

Osnivači i glumci iz pozorišta *7 Stages* iz Atlante... dolaze iz jednog drugog glumačkog ‘džepa’, ali su bilo vrlo otvoreni... za našu skokovitu dramaturgiju... želeli su da probaju da rade na naš način.

Dijana Milošević, umetnički direktor DAH teatra

Drame poput *Huddersfielda* vas teraju da postanete neustrašivi, da se duboko zamislite...
Volela bih da opet režiram druge Uglješine komade.

dado, rediteljka *Huddersfielda* (TUTA)

U Čikagu.. kad sam radio s dado (rediteljkom)... imao sam prijatan osećaj autsajdera, da smo oboje autsajderi koji nemaju šta da izgube.

Uglješa Šajtinac, dramski pisac, *Huddersfield*

Bila sam fascinirana... Ta priča o posledicama rata, o mladima koji ponovo grade i lični i nacionalni identitet... prikazana je i potresno i na trenutke čak smešno. ... kasnije... uvrstila sam dve Milenine drame u predmet o modernoj feminističkoj drami.

Dr Šeril Blek o *Šinama* Milene Marković

Taj Milenin ženski ugao – mesto i sudbina žene – i kakav je položaj žene u Americi. Taj ugao je doveo do najdublje komunikacije s američkom publikom. To nisam očekivao, pravili smo priču o ratu.

TUTA
Presents

TRACKS

by
Milena Markovic

Translated from Serbian by Dubravka Knezevic

Directed by Zeljko Djukich

*With: Keith Gallagher, Andy Hager, Adam Kalesperis, David Merritt, Kevin Viol,
Alice Wedoff, Shaun Whitley*

"... a frightening, intermissionless piece of theater, one smart enough to use comfy angst-pop to keep us off-guard... leaves a mark."

"... Keith D. Gallagher captures the show's essence: He's so magnetic you can't take your eyes off him, yet such a wreck that it hurts just to look." -TimeOut

"This is an arresting piece of theater and a rare opportunity to hear a familiar story from an unfamiliar and gifted voice." -Chicago Tribune



For students only: 2 for 1 off regular price!

*September 28 – October 29,
Thursday- Saturday at 7:30pm, Sundays at 3:00pm
Tickets-\$20 general admission, \$15 Students and Seniors
Every Thursday and Sunday: Industry is \$12*

*The Viaduct Theatre Studio
3111 N. Western Ave.
For tickets call: 847-217-0691*

AMERIČKA POEZIJA U POLJU JUGOSLOVENSKIH I POSTJUGOSLOVENSKIH PESNIČKIH KULTURA

Dubravka Đurić

Poezija je paradoksalno područje umetničke proizvodnje. Uprkos tome što se piše na jednom nacionalnom jeziku, u biti je temeljno transnacionalna. Ne opstaje bez prevodilačkih produhvata. Prevodi deluju kao aktanti koji imaju generativnu moć iniciranja pesničke proizvodnje u novom jezičkom i kulturnom kontekstu. Oni utiču na nastanak novih i na menjanje ustavljenih pesničkih praksi i njihovih obrazaca. Američka poezija je u drugoj polovini 20. stoljeća značajno uticala na socijalističke jugoslovenske nacionalne poezije ali i na svetske tokove. Opšte je poznato da su nakon 1948. prevodi T. S. Eliota bili značajni u uspostavljanju modernističke pesničke paradigmе u Jugoslaviji nakon kratke vladavine realnog socijalizma. Pesnici koji su prevodili T. S. Eliota značajni su modernisti, u Hrvatskoj Antun Šoljan¹ i Ivan Slamnig, u Srbiji Ivan V. Lalić² i Mirko Magarašević, u Sloveniji Veno Taufer, u Makedoniji Bogomil Đuzel.

U studiji će me zanimati recepcija antiakademske struje američke poezije od šezdesetih godina 20. stoljeća do danas. Moj pristup zasnivaće se u metodologiji nove svetske književnosti kako su je uspostavili Franko Moreti i Paskal Kazanova. U ovoj paradigmgi proučava se kako se globalni uticaji lokalizuju, tj. kako globalno uticajne pesničke paradigmе uspostavljaju odnos s lokalnim pesničkim scenama. Ovom pristupu dodajem i metod kulturne poetike kojom se insistira na kontekstualizaciji i istorizaciji. Pošto je uticaj bit poezije bio najprisutniji, u središtu pažnje biće bit poezija.

Uticaj nove američke poezije, a posebno bit poezije odvijao se u dva talasa u različitim političkim, ekonomskim i kulturnim uslovima. Prvi talas recepcije nastao je u doba Hladnog rata. Od sredine pedesetih uticaj bit poezije širio se politički podeljenom Evropom. Taj je period s obe strane gvozdene zavese, koja je delila kapitalistički Zapad od socijalističkog Istoka, obeležen pojmom kontrakulture i pobunom mladih, koji su tragali za alternativnim načinima života. Značajan segment tog procesa bila je transformacija umetnosti. O ovom periodu se u savremenoj literaturi govorи као о ranoj globalizaciji, jer su potrošačka i popularna kultura kolonizovale uvek nove političke, ekonomski и kulturne prostore širom sveta (što se podrazumeva pod pojmom amerikanizacije). Drugi talas uticaja bit poezije, ali i njujorške škole, dogodio se nakon pada Berlinskog zida u dobu obeleženom procesima globalizacije koji obuhvataju „konsmopolitsku javnu sferu multinacionalnih korporacija, izmeštanje proizvodnje sa Zapada, slobodne trgovinske ugovore i digitalnu komunikaciju“.³

1 Šoljan, Antun (izbor) (1980) Zlatna knjiga američke poezije, Zagreb: Matica hrvatska.

2 Lalić, Ivan (1973). Moderna američka poezija. Beograd: Prosveta.

3 Davidson, Michael (2011). On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics. Middletown: Wesleyan University Press, str. 51.

HLADNI RAT I NOVA AMERIČKA POEZIJA

Od početka šezdesetih godina 20. stoljeća počinje recepcija onoga što se u američkoj pjesničkoj kulturi naziva novom američkom poezijom, odnosno recepcija bit poezije, njujorške škole, renesanse San Franciska i Blek Mauntin koledža. Ovu prevratničku pesničku paradigmu uveo je Donald Alen 1960. antologijom *New American Poetry*.⁴ U recepciji ove paradigmе, bit poezija je, naravno, kao najpopularnija, bila i najzastupljenija. Damir Španić je izveo do sada najobimnije istraživanje o uticaju američke bit poezije na jugoslovenske pesnike u svom doktoratu *Generacija beatnika i njihova recepcija u južnoslavenskim književnostima* iz 2016.⁵ On je pokazao da su se prvi tekstovi o bitnicima u Jugoslaviji pojavili početkom šezdesetih godina 20. stoljeća. Koliko je poznato, prvi je o njima pisao Vojko Čolanović 1960. u beogradskoj *Politici*, ambivalentno se odnoseći prema bitnicima kao „pripadnicima čudne avangarde“.⁶ Igor Divjak u svom doktoratu *Urbana dinamika v sodobni ameriški in slovenski poeziji* (2013)⁷ napominje da je iste godine Darka Kos za ljubljanske *Perspektive* napisala tekst *Ameriška beat-generacija* u kome objašnjava ovu nekonformističku poeziju, oslanjajući se na francuski časopis *Les Lettres nouvelles*. U *Naši sodobnosti* Ljudmila Šemrl je 1961. objavila tekst *Beat-generation – moralni anarchisti*, koji se isto tako oslanja na francusku recepciju bitnika u *Les Lettres nouvelles*. Francuska književna kultura je ovde funkcionalisala kao posrednička u recepciji bit poezije. Pesnici i kritičari Mart Ogen i Niko Grafenauer su u Sloveniji, po rečima Španića, napisali prve afirmativne tekstove o bitnicima s kojima počinje pozitivna recepcija bitnika u socijalističkoj Jugoslaviji. Divjak ističe da recepcija bit poezije nije išla bez otpora, pozivajući se na Ogenov tekst *Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanosti in literature* iz 1965. u kome se navodi da se u nekim televizijskim emisijama govorilo o tome da je predstavljanje američkih pesnika „sramota za našu kulturu, da su prevedene pesme, koje su posredovane našem socijalističkom čoveku, primeri dekadencije i nemoralu u najgorem obliku“.⁸

S liberalizacijom jugoslovenskog socijalističkog društva, postalo je moguće ovu poeziju nesmetano predstavljati i njome se baviti. Tokom šezdesetih pojavili su se i prvi prevodi.⁹ Prevođenje bit poezije značilo je da se jugoslovenske nacionalne poezije znatno emancipuju od

4 Allen, Donald (1960). *The New American Poetry*. New York: Grove Press Inc.

5 Španić, Damir (2016). *Generacija beatnika i njihova recepcija u južnoslavenskim književnostima*. Doktorska disertacija. Josip Juraj Strossmayer University of Osijek.

6 Mašović, Dragana (1986). „Poetika Bita“, u *Gradina* br. 12, str. 54, i Španić.

7 Divjak, Igor (2013). *Urbana dinamika v sodobni ameriški in slovenski poeziji*. Doktorska naloga, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

8 Ibid.

9 Ginsberg, Allen (1962). „Na Apollinaireovom grobu“, prevod Bogolim Đuzel, Polja br. 59, 7.

mans-pesnik Džerom Rotenberg, afroamerički pesnik Klarens Mejđor, Frenk O'Hara¹³ i Džon Ešberi iz njujorške škole, a zatim i fluksusovac Dik Higgins, jezički pesnici (*language poets*) Čarls Bernstin i Džejms Šeri, postjezički pesnici Džulijana Spar, Bil Luoma i mnogi drugi.



Čarls Bernstin i Džejms Šeri u Novom Sadu,
na fotografiji D. Đurić, Bernstin i Vladimir Kopićl, 1991.
Iz dokumentacije Vladimira Kopićla

Komparativna proučavanja uticaja američke poezije na jugoslovensku i postjugoslovensku poeziju su retka. Ova konstatacija ne važi za Sloveniju. U Sloveniji se odnos slovenačke i američke poezije proučava i u sklopu anglistike, komparativistike i slovenistike. Nove generacije pesnika i pesnikinja o tome pišu, pa njihovo zanimanje i njihova poezija dodatno motivišu ovakva naučna istraživanja. Na primer, marta 2019. Darja Pavlič je u Ljubljani organizovala konferenciju koja se bavila odnosom slovenačke i američke poezije.¹⁴

Uticaj američke poezije može se uočiti u kulnoj knjizi Tomaža Šalamuna *Poker* iz 1966. U jednoj pesmi Šalamun pominje Ferlingetija ukazujući na kontekst nove američke poezije koji je bio značajan za preobražaj slovenačke poezije tog vremena. Treba ipak reći da se svaka

13 O'Hara je 1963. boravio u Beogradu kao kustos MOMA – videti Perloff, Marjorie (1998). Frank O'Hara: Poet among Painters. Chicago: The University of Chicago Press, str.27.

14 Da se stvari menjaju, govori i činjenica da je prošle, 2021. godine, na Filološkom fakultetu u Beogradu organizovana prva u nizu konferencija na kojoj se govorilo o srpsko-anglofonim književnim vezama.



**Dubravka Đurić, James Sherry, David Albahari i Charles Bernstein,
Beograd, 1991.** Iz dokumentacije Dubravke Đurić

recepција увек одвија у условима локалне конфигурације poetske scene. Књига *Poker* nastала је у односу на предходну модернистичку генерацију словеначких песника, као и на појаву југословенске нове уметничке праксе. Дивјак напомиње да се шездесетих година у Словенији појављује „neoavangarda, која је преузела многе одлике bitničke poezije“ (Дивјак 135). *Poker* сазима утицаје америчке поезије у распону од Т. С. Eliota, који је био неупитан авторитет за предходну генерацију југословенских модерниста, па до утицаја нове америчке поезије. На локални контекст и Eliotov утицај Šalamun у *Pokeru* гледа ambivalentno. Eliotovska atmosfera, ritam i motivi oblikuju jedan број песама, али песник истовремено активира suptilnu ironiju da bi показао odmak od modernističke poetike i participaciju u onome što ће касније америчка песничка критика назвати првим talasom postmodernizma, обухвативши njime pesničke formacije nove američke poezije.¹⁵

Recepција bit poezije u Beogradu je krajem sedamdesetih godina 20. stoljeća obeležena autorskom edicijom koju su pokrenuli Vladislav Bajac i Vojo Šindolić sa Davidom Albaharijem, kao najpoznatijim protagonistima književne scene. U njoj su Bajac i Šindolić 1979. objavili anto-

15 Đurić Dubravka (2019). „Early Tomaž Šalamun and American Experimental Poetry“, u Primjerjalna književnost, št. 3, 135-148.

logiju *Pesnici bit generacije*¹⁶, a Šindolić je u istoj ediciji objavio u svom izboru i prevodu zbirke Lorensa Ferlingetija (1982), Gerija Snajdera (1983) i Majkla Meklura (1984). Američki pesnici su postali Šindolićevi bliski prijatelji, koji su mu posvećivali pesme i s kojima je bio i ostao u neprestanom dijalogu. Bajac je osamdesetih putovao po SAD i pravio televizijske intervjuje s književnicima. Ova linija interesovanja za američku kulturu je u kontekstu proučavanja poezije zanimljiva jer je u igru uveden novi medij, televizija i intervju kao televizijski žanr. Šindolić je boravio i predavao u SAD, te su kontakti s bitnicima bili intenzivirani.¹⁷ Nakon raspada Jugoslavije Šindolić u Hrvatskoj nastavlja da sistematično prevodi bit pesnike. Jasno je da je njegova poezija pod uticajem poezije koju prevodi. Damir Španić ocenjuje da je ta poezija bitnička ali na krajnje autentičan način.

Nina Živančević je na najneposredniji način povezana s američkom pesničkom scenom.¹⁸ Nakon poznanstva s Alenom Ginzbergom koji je u Jugoslaviji boravio 1981, Nina Živančević odlazi u SAD gde je dugo živila. Imala je priliku da se sretne i sarađuje s različitim američkim pesnicima koji pripadaju prvoj i drugoj generaciji bit pesnika i njujorške škole. Tu je pre svega Alen Ginzberg, sa kojim je dugo i radila u Naropi¹⁹, u kojoj je gostovala i predavala. U svojoj poeziji je sintetizovala uticaje američke poezije u rasponu od bit pesnika, njujorške škole do jezičke poezije. Bila je mediјatorka koja povezuje dve pesničke scene, američku i jugoslovensku, pre svega srpsku, svojom poezijom, prevodima i intervjuima američkih pesnika u Jugoslaviji i Srbiji, kao što je i prevodila srpske jugoslovenske pesnike u Americi. Višedecenijsko prevođenje američke poezije se 1997. uobičilo u *Antologiju američke poezije: Novi glasovi*.²⁰ Pomenula bih u ovom kontekstu Ivanu Milankov, koja je s Ninom Živančević otišla za Ameriku, ali se ubrzo vratila. Milankova je uticaj američke poezije u svojoj ranoj poeziji povezala s evropskom simbolističkom tradicijom.²¹ Nina Živančević je 1987. s grupom pesnika i prevodilaca među kojima je bila i Ivana Milankov, uredila i prevela *Antologiju prvobitne poezije*.²² Antologija je nastala iz interakcije s američkim pesnikom Džeromom Rotenbergom, tvorcem etnopoetike, koji je osamdesetih godina boravio u Jugoslaviji. Rotenberg je u svoje dve knjige koje je uredio tokom devedesetih, pod naslovom *Poems for the Millennium* iz ovog dela sveta uvrstio Vaska Popu²³ i Vuka Karadžića.²⁴

16 Bajac, Vladislav i Vojo Šindolić (izbor i prevod) (1979), *Pesnici bit generacije*, Beograd: autor-sko izdanje, Sveska 1.

17 Na žalost ovi materijali su, po rečima Vladislava Bajca, tokom devedesetih uništeni, jer su video kasete korišćene za snimanje novih televizijskih emisija.

18 Đurić, Dubravka (1997). „Lavirinti poezije: o poeziji Nine Živančević“, ProFemina br.12, 134-141.

19 Prvo Institut, a kasnije Univerzitet Naropa, u Bolderu u državi Kolorado, prim.ur.

20 Živančević, Nina (1997). *Antologija američke poezije: Novi glasovi*. Vršac: KOV.

21 Đurić, Dubravka (2000). „Modernizam, postmodernizam, revizionizam u poeziji Ivane Milankov“, ProFemina br. 23-23, 97-104.

22 Živančević i saradnici (1988). *Antologija prvobitne poezije*. Beograd: Prosveta.

23 Rothenberg, Jerome and Pierre Joris (eds.). (1998). *Poems for the Millennium. The University of California Book of Modern and Postmodern Poetry. Vol. Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley: University of California Press.

24 Rothenberg, Jerome and Jeffrey C. Robinson (eds.) (2009). *Poems for the Millennium. The University of California Book of Romantic & Postromantic Poetry. Vol. Three*. Berkeley: University of

CITY LIGHTS

BOOKSELLERS & PUBLISHERS
261 COLUMBUS AVENUE
SAN FRANCISCO, CALIF. 94133



Ferlinghetti, autoportret i posveta Šindoliću

from forthcoming "European Poems" (1983)

The Plow of Time

Night closed my windows and
The sky became a crystal house
The crystal windows glowed
The moon
shown through them
through the whole house of crystal
A single star beamed down
its crystal cable
and drew a plough through the earth
unearthing bodies clasped together
coupled embracing
around the earth
They clung together everywhere
emitting small cries
that did not reach the stars
The crystal earth turned
and the bodies with it
And the sky did not turn
nor the stars with it
The stars remained fixed
each with its crystal cable
beamed to earth
each attached to the immense plow
furrowing our lives

Lorraine Ferlinghetti
Voy Sardine 6/82

Ferlinghetti, rukopisi pesama

- for Vago -

And the Sun... .

And the Sun at sunset
crying at
(Again I have not succeeded)
in burning down the world--
What fireproofing
those lovers
must have !

- Lawrence Ferlinghetti 5/01
unpublished →



**Vojo Šindolić, Ivana Milankova, Nina Živančević i Vladislav Bajac
(Ginzbergove večeri u Skadarliji)**



Šindolić i Majkl Meklur, 1984.



**Alen Ginzberg i Piter Orlovski u Beogradu, 19. 10. 1980,
s Vladislavom Bajcem, Ninom Živančević i Vojom Šindolićem.
Iz dokumentacije Vladislava Bajca**



**Ivana Milankov, Alen Ginzberg, Nina Živančević, Ins & Outs Press u
Amsterdamu tokom pesnickog festivala ONE WORD Poetry,
sredina '80ih**



Ivana Milankov, Džerom Rotenberg, Amsterdam, sredina '80ih

Posebno istraživanje bi trebalo posvetiti pesničkom festivalu u Strugi, kao i kultnom zagrebačkom časopisu *Quorum*. Uticaj bit poezije na *quorumaše* je značajan. Po rečima Damira Španića, urednička politika *Quorama* je „uvijek bila bliska umjetničkoj avangardi šezdesetih godina, pa tako i beatničkoj književnosti“. Napomenula bih i to da je 1975. afroamerički pesnik Klarens Mejdžor učestvovao na Struškim večerima poezije, u godini koja po učesnicima pokazuje trijumf Jugoslavije kao nesvrstane zemlje. Naime, među gostima su pored Mejdžora bili pesnici iz Kube, Meksika, Rusije i Portugala, kao i tadašnji predsednik Senegala Leopold Sedar Sengor, „jedan od osnivača kulturalne teorije *negritude*“ (Major, 2020: 249–256).²⁵ Sengor je te godine bio dobitnik Venca Struških večeri poezije.

Profesorka Katica Ivanišević je 1984. objavila za ono vreme prilično obimnu studiju pod nazivom *Suvremena američka književnost I: Jack Kerouak i Beat generacija*.²⁶ Bit poeziju je obradila kao društveni i pesnički pokret koji je bio važan deo američke kontrakulture. Njena studija detaljno obrazlaže sve aspekte zbog kojih su bit pesnici od šezdesetih godina globalno postali popularni. U prvom poglavljju bavi se nastankom pokreta, značenjem pojma „bit“ i

California Press.

25 Major, Clarence (2020). *The Essential Clarence Major: Prose & Poetry*. Foreworded by Kia Corthron. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, str. 249–256.

26 Ivanišević, Katica (1984). *Suvremena američka književnost I: Jack Kerouak i Beat generacija*. Pula: Istarska naklada.



**Senegalski pesnik i političar Leopold Sedar Sengor
potpisuje knjigu Mejdžoru**



**Portugalski pesnik, Melo Castro, kubanski pesnik W. L. Portal, Mejdžor,
meksički pesnik Homero Aridjis**

bitom kao društvenim fenomenom. U drugom delu obrađuje Džeka Kerauka, Alena Ginzberga i Gregorija Korzoa. U trećem poglavlju raspravlja o „Političkoj orientaciji bitnika“ i „Bitnicima i religiji“, u četvrtom je reč o „Literarnom nasleđu protesta i otpora“, „Odjecima skitničkog duha“ i „Zvuku džeza“, u petom se govori o „Drogi i erotskom senzibilitetu kao bitnim obilježjima beat pokreta“ i na kraju je „Zaključak“. Samo nabranjanje naslova poglavlja pokazuje da je bit otelotvorio sve odlike duha vremena i artikulisao ih na zavodljiv način u rasponu od životnih do umetničkih praksi, koje su učestvovali u oblikovanju i participirale u globalnoj pobuni mlađih i u stvaranju onoga što je Suzan Sontag nazvala novim senzibilitetom.

Izdvojila bih i Niš kao grad sa značajnom recepcijom bitnika. U časopisu *Gradina* br. 5-6 (1983) objavljen je veliki blok sa tekstovima Gerija Snajdera pod naslovom „Duh i divljina“, u prevodu Mirka Gasparija i Davida Albaharija. Na kraju se nalazi Gasparijev tekst „Geri Snajder: pesnik i šaman nove svesti“. U broju 6 iz 1986. u prevodu Voje Šindolića objavljen je tekst Alena Ginzberga „Susreti sa Ezrom Paundom: dnevničke zabeleške“ popraćen Šindolićevim tekstrom „Ludi skitnica i bit anđeo: O životu i delu Alena Ginzberga“. U *Gradini* br. 12 iz 1986. Dragana R. Mašović uredila je tematski blok „Poetika bita“ koji je obuhvatio njen uvodni tekst pod tim istim nazivom i tekstove Lorensa Ferlingetija, Džeka Kerauka, Henrika Milera i Vilijama Barouza, Alena Ginzberga i Normana Majlera. U Nišu je tada živeo i delovao Zvonko Karanović, kao i pesnik Zoran Ćirić, koji su svoju ranu pesničku poetiku vezali za bitnike.

Vladimir Kopić je 1983. sa Vladislavom Bajcem uredio i preveo kulturnu antologiju *Trip – vodič kroz savremenu američku poeziju*.²⁷ Ona je ostala upamćena, čitana i uticajna na jugoslovenskoj i srpskoj pesničkoj sceni od trenutka kada se pojavila. Kopić je 1985. objavio svoju treću zбирку pod naslovom *Gladni lavovi* u kojoj se na složen način pokazuje uticaj američke poezije, posebno bitnika.

27 Bajac, Vladislav i Vladimir Kopić (uredili i preveli) (1983) *Trip: vodič kroz savremenu američku poeziju*. Beograd: Narodna knjiga.

PREVOD KAO INTERPRETACIJA

Prevođenje je suptilna interpretacija zahvaljujući kojoj poezija ulazi iz jednog u drugi jezički i kontekstualni okvir. Interpretacija zavisi od definicije poezije koju je prevodilac/prevoditeljka internalizovao/ internalizovala. Kao primer može se navesti prevod pesme Čarlsa Bernstina *Na kivi-drvetu kivi-ptica* koju je Sibila Petlevski u svojoj antologiji *Spin-off – antologija novijega američkog pjesništva* (1991)²⁸ prevela sa koherentnim smisлом, a u *Antologiji američke poezije 1945-1994.* (1994) Srbe Mitrovića²⁹ ja sam je prevela kao smisalno nekoherentnu. Postavlja se pitanje da li smatramo da pesma uvek mora imati koherentno značenje ili ne, i u skladu s tim uverenjem mi je prevodimo. Drugi primer je pesma Roberta Dankana *Sova je jedina pesma poezije*, prevedena u *Antologiji američke poezije 20. stoljeća* (1986), koju je uredio Miha Avanzo i u tematskom broju „Američke poetike“ u časopisu *Delo*, koja u sebi sadrži dva crteža.³⁰ U *Delu* su oni reprodukovani, dok u slovenačkoj antologiji nisu. Postavlja se pitanje da li vizuelno, u ovom primeru crtež, može da bude sastavni deo verbalnog umetničkog dela – pesme, ili ne, i u skladu sa tim ćemo ga reprodukovati u drugom jezičkom i kulturnom kontekstu ili nećemo. Vojko Šindolić je 1982. preveo zbirku pesama Alena Ginzberga pod naslovom *Urlik uma*. Iste godine je objavljen prevod Ginzbergove poezije pod naslovom *Hidrogenski džuboks* koji su sačinili Zoran Petković i Mihajlo Ristić. Poređenje ova dva izbora pokazuje kako je svaki prevod uvek interpretacija, jer postoje znatne stilске razlike ako uporedimo prevode pesama koje se nalaze u obe knjige. Stilsko je uvek implicitno i eksplicitno ideološko, te se na toj razini može analizirati ideologija prevođenja oblikovana internalizovanim definicijama same poezije.

Vojislav Despotov je od kraja osamdesetih i početkom devedesetih godina 20. stoljeća izdavao popularan i čitan časopis *Hej Džo*, koji je promovisao bitnike, a u ediciji 4 *talas* izdao je antologiju bit poezije i nekoliko značajnih bitničkih autora.³¹ Sonja Veselinović, koja se bavi odnosima srpske i američke poezije³², sprovela je zanimljivo istraživanje u vezi s antologijom *Fuck you: iz američke underground poezije*, prvi put objavljenu 1985, koja je do 1998. imala pet izdanja.³³ Veselinović je utvrdila da je Despotov u celosti preuzeo izbor kao i predgovor antologije *Fuck you: Underground poems. Untergrund Gedichte*, koju je 1968. priredio i preveo Ralf-Rajner Rigule. Ovde se može govoriti o nemačkoj kulturi kao posredničkoj u recepciji američke bit poezije (Veselinović, 2017: 188). Veselinović insistira na činjenici da je ovaj poduhvat plagijat: Despotov je uz neznatne izmene preuzeo Ringulov tekst i potpisao ga svojim imenom, a preuzeo je i izbor pesnika i pesama. Ovaj gest bismo mogli posmatrati iz još

28 Petlevski, Sibila (priredila i prevela) (1991) *Spin-off: antologija novijega američkog pjesništva*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

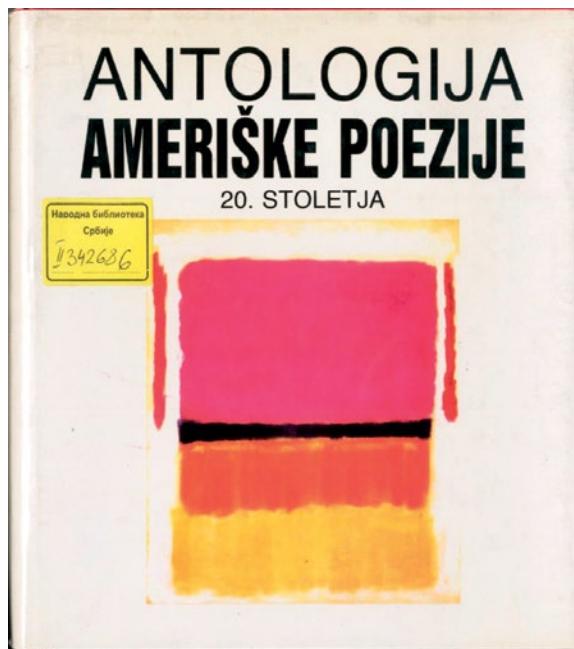
29 Mitrović, Srba (izbor) (1994). *Antologija američke poezije*, Novi Sad: Svetovi.

30 Avanzo Miha (1986). *Antologija američke poezije 20. stoljeća*, Ljubljana: Cankarjeva založba.

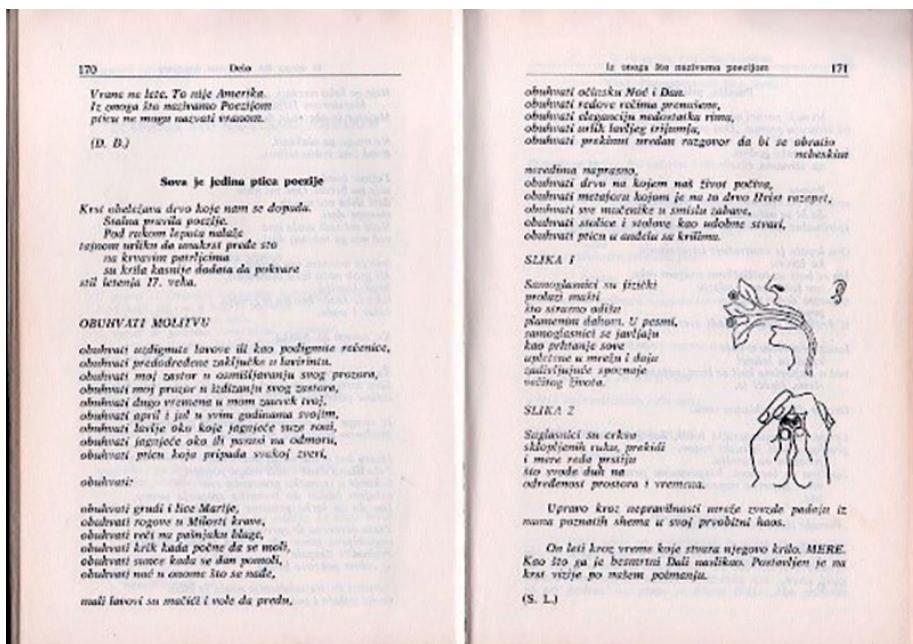
31 Despotov, Vojislav (preveo) (1991), *Beat poezija – antologija beat poezije*, Novi Sad: Četvrti talas.

32 Veselinović, Sonja (2017b). „Слика модерне и савремене америчке поезије у антологијама на српском језику“, у Зборник Матице српске са књижевност и језик, књига 65, свеска 3, 883-900.

33 Veselinović, Sonja (2017a). „Antologije bit poezije i andergraund poezije Vojislava Despotova“, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Књига XLII_12, 185-196.



Miha Avanzo, Ljubljana, 1986.



Robert Dankan, Delo #8, 1989.

jednog ugla. Despotov se u vremenu neupitnosti autorskih prava vratio praksi koja je nekada bila uobičajena: onoj koja ne pravi razliku između „originala“ i „kopije“. Možemo govoriti i o uređivačkoj „neoriginalnosti“ u smislu u kome se američko konceptualno pisanje danas zalaže za neoriginalnost. Ovim gestom Despotov je povezao jednu u tom trenutku perifernu kulturu (jugoslovensku) sa zapadno-nemačkom pesničkom kulturom, koja je u vremenu Hladnog rata takođe bila periferna, s obzirom na politički status Nemačke kao poražene strane u Drugom svetskom ratu. Iako je srpska jugoslovenska socijalistička kultura ekskluzivno bila okrenuta američkoj kulturi, Despotov pokazuje da se može govoriti o svetskoj književnosti kao polistemu u kome su odnosi, kontakti i posredništva složeni i ne uvek jasno naznačeni i vidljivi, ali postoje u svojoj kompleksnosti.

Iz svega do sada izloženog jasno je da je početak osamdesetih bio trenutak kulminacije interesovanja za bit pesnika u socijalističkoj Jugoslaviji. Kako se odvijala recepcija bit poezije po jugoslovenskim i postjugoslovenskim časopisima mapirao je Damir Španić, ali budući da je materijal preobiman, tema recepcije američke poezije u časopisima tek ostaje da se detaljno obradi. Fenomen koji je lakše obraditi jesu brojne antologije američke poezije, od kojih sam pomenula samo nekoliko. Količina prevoda bit poezije i bit poetika, kao i tekstova o njima stvorili su ono što će nazvati **bitničkim verbalnim univerzumom u jugoslovenskoj kulturi** koji je bio deo globalnog bitničkog univerzuma – te je ova poezija za jedan broj pesnika i pesnikinja postala model sa kojim oni mogu delovati u pesničkom polju svoje nacionalne kulture i istovremeno sa većom ili manjom svešću participirati u jednom tada globalnom trendu. U periodu kada su nacionalne granice još neupitne, delovanje pesničkog modela bit poezije koji se lokalizuje u jednom plurinacionalnom pesničkom polju socijalističke Jugoslavije stvara napetosti između internacionalnog/ transnacionalnog i nacionalnog polja pesničke proizvodnje.

GLOBALIZACIJA KNJIŽEVNOSTI I AMERIČKA POEZIJA

Kraj osamdesetih i početak devedesetih godina 20. stoljeća u Sloveniji su obeleženi ponovnim zanimanjem za bit poeziju, ali i novim i eksplicitnijim interesovanjem za njujoršku školu. Ovo interesovanje je u skladu s preobražajem polja poezije pod neposrednjim uticajem globalnih tokova kojima se u Evropi zamah eklektičnog postmodernizma osamdesetih potiskuje u prilog nove paradigmе. Ova promena je vidljiva u poeziji Aleša Debeljaka, koji je u Jugoslaviji bio uticajan postupcima vraćanja lirskoj pesničkoj tradiciji, kako tematski tako i stilski. Nakon devedesetih, njegov pesnički izraz se od eklektičnog postmodernizma transformisao ka urbanom i modernističkom pesničkom izrazu. Ta promena u opusu jednog značajnog pesnika iz osamdesetih godina označila je početak procesa globalizacije književnosti. Pojam globalizacija označava nove političke i ekonomске uslove u kojima se bivša socijalistička društva transformišu u neoliberalno kapitalistička, i kada od kraja devedesetih Internet postaje značajno sredstvo komunikacije. Globalizacija književnosti označava procese u kojima transnacionalni trendovi koji pre svega dolaze iz Amerike ubrzanje transformišu lokalne pesničke scene širom sveta. U bivšoj Istočnoj Evropi nema više političkih i ideooloških prepreka da se novi trendovi brzo assimiluju, posebno od trenutka pojave Interneta. U tom kontekstu u Sloveniji je Uroš Zupan pisao o uticaju američke poezije, naročito njujorške škole na Tomaža Šalamuna. To je trenutak kada mlađi slovenački pesnici ponovo otkrivaju ranog Šalamuna posredstvom transnacionalnog trenda koji na scenu vraća ranije radikalne pesničke prakse koje su postale deo dominantnog toka američke poezije. Zupan je sa Venom Tauferom i Primožom Čučnikom prevodio Džona Ešberija. Zupanova zbirka *Sutre* (1991) upućuje na uticaje američkih pesnika Volta Vitmena, Vilijama Karlosa Vilijamsa, Frenka O'Hare i bitnika, pre svega Ginzberga. Recepција američke poezije je vidljiva i u zbirci Primoža Čučnika i Gregora Podlogara *Oda na manhatnski aveniji* (2003), u kojoj autori govore o iskustvu života u Njujorku, koristeći tehniku sečenja (*cut-up*)³⁴, karakterističnu za njujoršku školu, ili kako je to Gregor Podlogar rekao, „pisana je pod uticajem američke kulture, posebno poezije,... na način muzičke improvizacije“. Podlogar ističe i eksperimentalni način pisanja koji su oni kao autorski dvojac izveli.

U velikom broju savremenih studija govori se o značajnoj transformaciji poezije do koje je došlo pod uticajem jezičke poezije. Zato će se vratiti u osamdesete i usredsrediti se na recepciju ove pesničke formacije. Prve prevode jezičkih pesnika uradila je Nina Živančević kao i intervju sa Čarlsem Bernstinom i Daglasom Meserlijem u *Poljima* 1987 (478-480). U beogradskom časopisu *De/o* br. 8 iz 1989. posvećenom američkim poetikama izašao je blok poezije i poetika jezičkih pesnika koju sam uradila. Naredne, 1990. godine se u zagrebačkoj *Republići* pojavilo nekoliko pesama jezičkih pesnika u prevodu Sibile Petlevski. Moja poezija će biti obeležena uticajem jezičke poezije. Ovaj uticaj će na kompleksan način biti apsorbovan u drugoj fazi rada Ažinove škole poezije nakon 2000. godine. Tokom devedesetih, rad Ažinove pesničke škole koju sam pokrenula sa mlađim autorkama, bio je pod uplivom američke poezije. Intenzivno smo čitale bit poeziju, poeziju Blek Mauntin škole i jezičku poeziju. Od sredine 2000. nova generacija pesnika rođena oko 1980. ponovo postaje zainteresovana za američku poeziju u

34 Novak Popov, Irena (2019). „Kaj Slovenci počnemo z američko poezijo?“, u Primerjalna književnost, št. 3, 11.

Srbiji, ali i u Crnoj Gori, posebno za bit poeziju i njujoršku školu, a sve više i za jezičku poeziju. U beogradskom elektronskom časopisu za poeziju *Agon*, koji su uređivali pesnici, prevodioци i urednici Vladimir Stojnić i Bojan Savić Ostojić, objavljeni su brojni prevodi američkih pesnika i pesnikinja, kao i njihovi autopoetički tekstovi. Izdvojiću samo dva bloka, jedan posvećen inovativnoj feminističkoj autopoetici američkih pesnikinja, a drugi posvećen konceptualnom pisanju, značajnom avangardnom pokretu koji se u SAD pojavljuje krajem devedesetih godina 20. stoljeća. Stojnićeva i Ostojićeva poezija pokazuju uticaj američke poezije, kao i poezija crnogorskog pesnika Vladimira Đurišića koji im je u jednom trenutku bio blizak. Pomenuću i pesnikinju, prevoditeljku i kritičarku Ivanu Maksić koja je, između ostalih, prevodila Boba Kaufmana i Dajanu di Prima. Ovu buntovnu poeziju iz šezdesetih godina transponovala je u svoje nove pesme koje se bave kritikom neoliberalizma i njegove brutalne eksploracije radne snage.

Na kraju bih pomenula recepciju američke feminističke poezije. Padom Berlinskog zida i uvođenjem građanskog društva u jugoslovenskim ratnim uslovima, feminizam je postao značajna društvena snaga, povezana sa mirovnim procesima u uslovima jugoslovenske ratne tranzicije na putu od socijalizma ka kapitalizmu. U beogradskim *Feminističkim sveskama* tokom devedesetih, značajna je bila upravo američka poezija feminističkih, feminističkih crnih i lezbejskih pesnikinja u rasponu od Adrijen Rič, preko Odri Lord, bel huks do Nzake Šenge uglavnom u prevodu Jasmine Tešanović. Feministička poezija je šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća u američkom feminističkom pokretu bila značajna u procesu podizanja svesti, te se govori i o feminističkom pesničkom pokretu. Ova poezija brutalnom naracijom kritikuje patrijarhat, rasizam, mizoginiju i nasilje nad ženama, posebno nad crnim ženama i lezbejkama, a bavi se i ljubavlju žene prema ženi. Feministička poezija američkih pesnikinja je bila upotrebljena u funkciji podizanja svesti i u kreiranju atmosfere i ambijenta koji omogućava implementaciju feminističkih ideja u sasvim drugačijem kontekstu, u drugačijem političkom i kulturnom prostoru i istorijskom trenutku. Treba napomenuti da postoji značajan prethodnik ovog poduhvata. U časopisu *Delo*, pesnik, prevodilac i urednik Hamdija Demirović je 1986. načinio izbor iz homoerotske poezije pod naslovom „Homoerotska tradicija u američkoj poeziji.“ Knjigu Odri Lord, *Sestra autsajderka* prevela je Dragana Starčević za beogradski Rekonstrukcija Ženski fond, 2002. U Hrvatskoj su prevođeni eseji kultne feminističke autorke Adrijen Rič. Zbirku eseja *O lažima, tajnama i šutnjii: Izabrani prozni tekstovi 1966-1978* preveo je pesnik i esejista Miloš Đurđević 2003. za zagrebačku Žensku infoteku. Adrijen Rič je predstavljena u časopisu *ProFemina* br. 8/1996. u prevodu Dubravke Popović-Srdanović, uz napomenu da ona za većinu nas u redakciji nije doživljavana kao feministička, već pre kao značajna pesnikinja.³⁵

Ovim tekstrom sam mapirala najznačajnije protagoniste u recepciji američke poezije u drugoj polovini 20. stoljeća na području socijalističke Jugoslavije. Naglasak je bio na osamdesetim godinama jer je tada posebno recepcija bit poezije doživela svoj vrhunac i po količini prevoda i po ličnim kontaktima sa pesnicima. Kako se ova recepcija nastavila u novim istorijskim okolnostima, posebno sam naznačila neke autore i autorke za koje je u Srbiji i Sloveniji američka poezija i dalje zanimljiva kao objekt bavljenja (prevodenja i pisanja) i značajna referenca u autorskom radu pisanja sopstvene poezije.

35 Popović Srdanović, Dubravka (1996). „Volja za promenom: poetski put Adrijen Rič“, *ProFemina*, br 8, 133-144.



Kulturni centar Beograda, 2016. Džerom Rotenberg i Dubravka Đurić,
izvor: internet

KOMENTAR

Vladislav Bajac:

Kriza Zapadne civilizacije je proizvela potrebu spajanja svega, i ogroman značaj unutar toga je imala i poezija. Poezija je uvek volela scenu tako da je bilo prirodno da se ona negde provlači kroz muziku i ne samo kroz stih, izgovoren ili pročitan: postajala je politička, angažovana, i pokušavala da govori o stvarima koje su bile aktuelne i pedesetih i šezdesetih i sedamdesetih. Jedna od tih tema je, kao što znamo, rasizam koji je ostao ispod tepiha poslednjih decenija.

Ja sam najviše s Davidom Albaharijem pratio ne samo poeziju, već američku kulturu generalno. Ono što smo Voja Šindolić i ja kroz knjigu *Pesnici bit generacije* pokušali da iznesemo '79. godine, bilo je da spojimo Istok i Zapad. Ja sam sa 18 godina objavio prvu zbirku pesama '72. godine i u njoj se sećam da sam pisao pesme o Dženis Džoplincu, o Ginsbergu, o ljudima koje sam čitao. U sledećoj knjizi američke poezije, koja je možda ambicioznije napravljena, i koja je bila rezultat tih godina, Vlada Kopić i ja smo zaista mnogo više diskutovali o tome šta ćemo staviti u tu knjigu, nego što smo zaista u tom kratkom predgovoru pisali. Ono što je proizvod te dve knjige, što se tiče Beograda i Srbije, je nastanak jedne dekade, do tih devedesetih godina, čestih dolazaka američkih pesnika. Naravno da je američka književnost i američka poezija toga doba bila zaista apsolutno revolucionarna, modernistička, bila je nešto što je bilo zaista otkriće u odnosu na epsku poeziju koje smo se u ovoj ili onoj meri držali na Balkanu i videli da se i svakodnevica može opisati jezikom koji je razumljiv, koji je savremen, koji je drzak, ali koji za svoje posledice nema samo estetiku, i ne samo etiku, nego ima i jednu vrstu političkog stava kog smo mi kao mlađi ljudi verovatno bili željni.

Moja iskustva sa američkim pesnicima su bila možda zanimljivija tamo na njihovom tlu nego ovde, možda zato što su bili u svom okruženju. Istovremeno sam poštovao njihovu značajlu za onim šta Jugoslavija jeste predstavljala te dekade u odnosu na ceo socijalistički svet. Ta značajla je bila vrlo otvorena, vrlo produktivna koja nije bila površna već je bila izrazito analitična, i ona se posle u njihovim kasnijim radovima na raznim mestima i pokazivala.

Nina Živančević:

Ja sam veoma volela Alenu Ginzbergu, kao nekog svog ujaka ili oca, koji mi brani u stvari da čitam ono što ja volim i da radim [ono što volim]. Sa njim sam provela veliki deo života u Americi. On je cepao moje pesme, bacao ih u đubre. Govorio je: *No ideas, but in things, objects.* I onda sam ja u jednom trenutku napisala pesmu, imala sam možda 20 godina, „*No ideas, but in ideas*“, što je u stvari nadrealistička, uslovno rečeno naša, evropska grana porodice.

Mene je najviše u američkoj savremenoj poeziji zanimalo, a i dalje me zanima u svim poezijama sveta, koji su u stvari uticaji ili recepcija, pa sam u jednom trenutku u Americi radila recepciju koliko je uslovno rečeno naša, evropska poezija: Majakovski, ruski futurizam, francuski nadrealizam, uticala na američke pesnike. Tako sam došla i do njujorške škole, *beat generacije: Kenet Koh, Frank Ohara, Džon Ašberi*. Oni su živeli godinama u Evropi, u Francuskoj, i njihov izraz je bio više evropski nego američki. Kada sam radila na mom doktorskom radu o Majakovskom, odnosno o uticaju ruske poezije na američku poeziju, na Franka O'Haru, u Vašingtonu, teza mi u jednom trenutku nije odobrena, a moj mentor mi je rekao: ali, Frank O'Hara nije pesnik.

To je bilo 1982. godine, i veliku podršku da nastavim dobila sam od Džeroma Rotenberga i Da-glasa Meserlija. Avangarda uvek ima puno problema dok je univerzitet ne prihvati.

U tom trenutku sam osluškivala isto i druge neke glasove, bila je tu i *Black Mountain School*, koja je bila pod uticajem evropskog Bauhausa i dadaističkog pokreta. Ja sam pokušala nekako sve da ih predstavim, po jednu pesmu, u ovoj knjizi koja je antologija američke poezije koja se zove *Novi glasovi*.

Biljana Obradović:

Alena Ginzberga sam upoznala kad je bio u Linkolnu u Nebrasci gde sam ja bila na doktoratu. Donela sam ovu knjigu koju je Dubravka spomenula, koju je preveo Miško Ristić, i rekla: „Hoćete li da mi je potpišete?“ On nikome nije htio da potpiše knjige. Kaže: „Otkud tebi ta knjiga?“ On je toliko bio oduševljen što ja u Nebrasci imam tu knjigu prevoda njegove poezije na srpskohrvatski tada. Htela sam isto da spomenem Stenlija Kunica koji je takođe bio nagrađivani pesnik, Jevrejin, laureat Struških večeri poezije... Kad sam njega počela da prevodim, imao je 95–96 godina tada, s oduševljenjem mi je pokazao jednu torbu s natpisom Struških večeri na makedonskom.

Održao ovih međusobnih uticaja vidim i u multikulturnom aspektu antologije srpske poezije, koju smo Dubravka i ja uredile. Uvrstile smo neke pesnikinje i pesnike koji možda ranije nisu bili u antologijama srpske književnosti, kao što su, na primer, Jelena Savić, koja je romska pesnikinja, Kajoko Jamasaki, koja je japansko-srpska pesnikinja, baš kao što sam ja srpsko-američka pesnikinja. Enes Halilović i drugi pesnici, pesnici koji su izbeglice sa Kosova, iz Bosne i tako dalje. U antologiji imamo sve religije, Jevreje, muslimane, katolike, pravoslavne pesnike.

Elizabeta Šeleva:

Htela bih posebno da podvučem da smo mi kao Jugoslavija nekad, pa čak i do današnjih dana, bili jedan neverovatan medijator između Istoka i Zapada, odnosno, bolje rečeno, između Amerike i Europe na način koji nije bio svojstven drugim kulturama i drugim književnostima. Na Struškim večerima poezije, koji je najuticajniji internacionalni pesnički festival u Makedoniji, 1986. godine je Alen Ginzberg bio dobitnik Zlatnog venca poezije, te najveće republičke nagrade. Mislim da to uopšte nije bio jednostavan poduhvat niti tipično opredeljenje. I tu je najveću zaslugu imao Bogomil Đuzel, naš izuzetno zanimljiv, savremen pesnik koji je i sam boravio u Americi par puta i bio je prijatelj i saradnik sa svim relevantnim savremenim američkim pesnicima.

Mi nismo samo primali tu vrstu poezije i kulture, već smo je i živeli po svom nekom individualnom afinitetu koji ne mora nužno biti akademski i ne mora nužno biti profesionalni, već je to pitanje poklapanja sezibiliteta. Ta poezija je sad ponovo izuzetno aktuelna, naročito u smislu antiestablišmenta kao generalnog stava. Vlada je lepo rekao da ona objedinjuje estetsko i angažovano, što je stav koji nikada nije bio komotan, komforan, već je podrazumevao i neke rizike i izlaganje javnosti. Čini mi se da bitnički pesnici i ceo taj hipi pokret i pop kultura, oduvek bili jedna druga slika Amerike koju smo mi voleli, poštivali, cenili je, sa kojom smo se identifikovali. Na žalost to nije postala dominatna struja Amerike. Mi smo se držali tog nekog kulturnog savezništva na nivou srodnosti, na nivou nečega što smo hteli da bude zajednički generacijski imenitelj.



Nina Živančević i Alen Ginzberg s američkom delegacijom sleteli u Strugu, Ginzberg daje intervju

SECRET AGENT „UNDERGROUND STRIP”

Marija Samardžić

Prvi stripovi u obliku u kakvom ih danas poznajemo objavljeni su u Jugoslaviji tridesetih godina dvadesetog veka, i tada se iz američkog stripa preuzima ime umetnosti, kao i forma, teme i junaci. Jedan od prvih popularnih jugoslovenskih strip-junaka je Mika Miš, odomaćeni Miki Maus prilagođen ovdašnjim običajima i sredini. Ovo adaptiranje Diznijevih junaka prema ciljnoj kulturi bilo je u ovom periodu karakteristično i za druge evropske zemlje, kao i za Južnu Ameriku i Japan. Stripovi sa Mikom Mišem bili su nelicencirani, sa snažnim autorskim pečatom: „Kreatori Mike Miša su prerađivali američki original onako kako je njima odgovaralo. Crtež je grub ali smeо, ponekad se približavajući stilizaciji koja će se razviti tek mnogo godina kasnije, na primer u američkom andergraund stripu šezdesetih”¹. Zanimljiva je namera autora da naprave jasnú distinkciju između ova dva junaka, pa tako Mika Miš na jednom od svojih putovanja odlazi u Vašington gde u izlogu bioskopa vidi da se prikazuje film sa Mikijem Mausom.

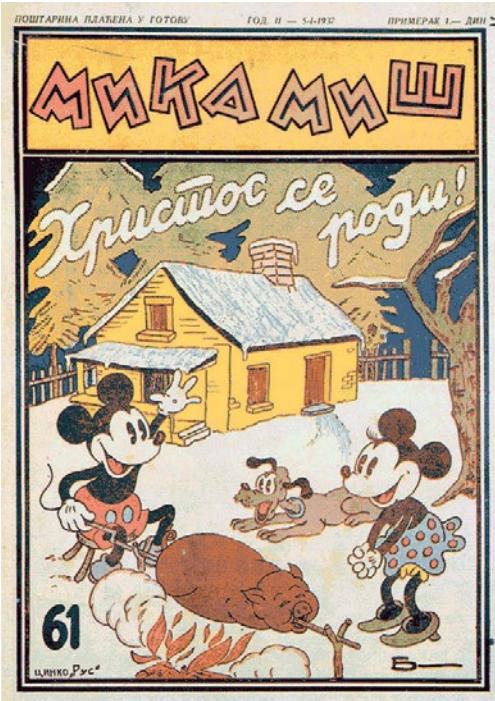
Istoričar stripa Zdravko Zupan jednim od najznačajnijih događaja u istoriji srpskog i jugoslovenskog stripa smatra objavlјivanje šest kaiševa stripa *Detektiv X-9 (Secret Agent X-9)* Aleksandra Rejmonda (Alexander Raymond) i Dešajela Hemeta (Dashiell Hammett) na stranicama *Politike* 21. oktobra 1934. godine, samo mesec dana nakon što je ovaj strip predstavljen u Americi. To je označavalo i formalni prelaz s „protostripa”, u kome je tekst štampan ispod crteža, ne tekst upisan u karakteristični oblačić. Inspirisani predlošcima iz američkog stripa i bogatom strip-producijom, beogradski strip-crtači stvaraju s jedne strane domaće likove zasnovane na stranom predlošku, a s druge originalne strip-junake inspirisane postojećim.

Strip je u tadašnjoj štampi bio predstavljen kao „najnovije čudo našeg vremena”, „roman koji se čita dva minuta dnevno”, „kućni bioskop”, i velikom brzinom je stekao ogromnu popularnost. Zbog toga su ubrzo počeli da ih objavljuju i drugi listovi – *Vreme*, na primer, u januaru 1935. počinje s objavlјivanjem policijskog stripa *Radio patrola (Radio Patrol)* i avanturističkog stripa *Tim Tajlor (Tim Tylers Luck)*. Period druge polovine tridesetih godina obeležili su prevodi američkih avanturističkih i humorističkih stripova: *Porodica Tarana Džoa Mak Manusa, Gile i Rile Bada Fišera, Kamenko i Kremenko V. T. Hemilina, Slavko Čupavko Frenka Ovena i dr.*

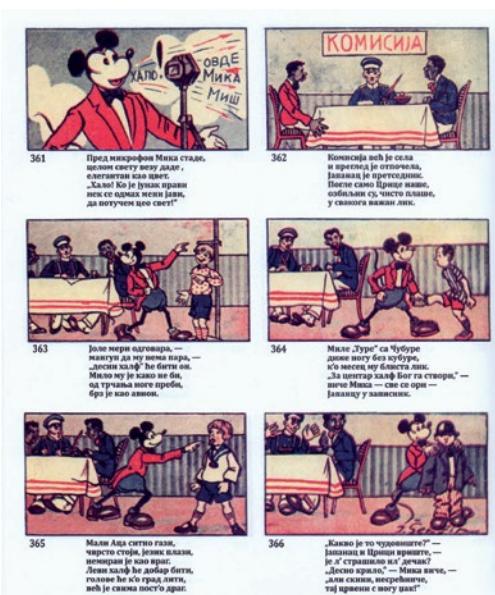
Tendencija je bila da se imena junaka odomaćuju, čak i kad su stripovi predstavljeni prevedeni, a ne adaptacije originala.

U februaru 1935. godine, samo četiri meseca od objavlјivanja *Detektiva x-9*, počeo je da izlazi strip o detektivu Hariju Vilsu, Vlaste Belkića. Hari Vils je bio prvi originalni strip-junak u srpskom i jugoslovenskom stripu, nastao na tragu američkih detektivskih stripova. Značajno ostvarenje beogradske strip scene pred Drugi svetski rat je i junak Zigomar, maskirani praved-

1 Aleksandar Zografi, predgovor *Doživljajima Mike Miša*, Komiko i KC Pančeva, 2014.



Naslovna strana Mike Miša iz 1937. Preuzeto iz Doživljaja Mike Miša, Šenšin, M.S., Kovačević, Lazić, Komiko i KC Pančeva, 2015.

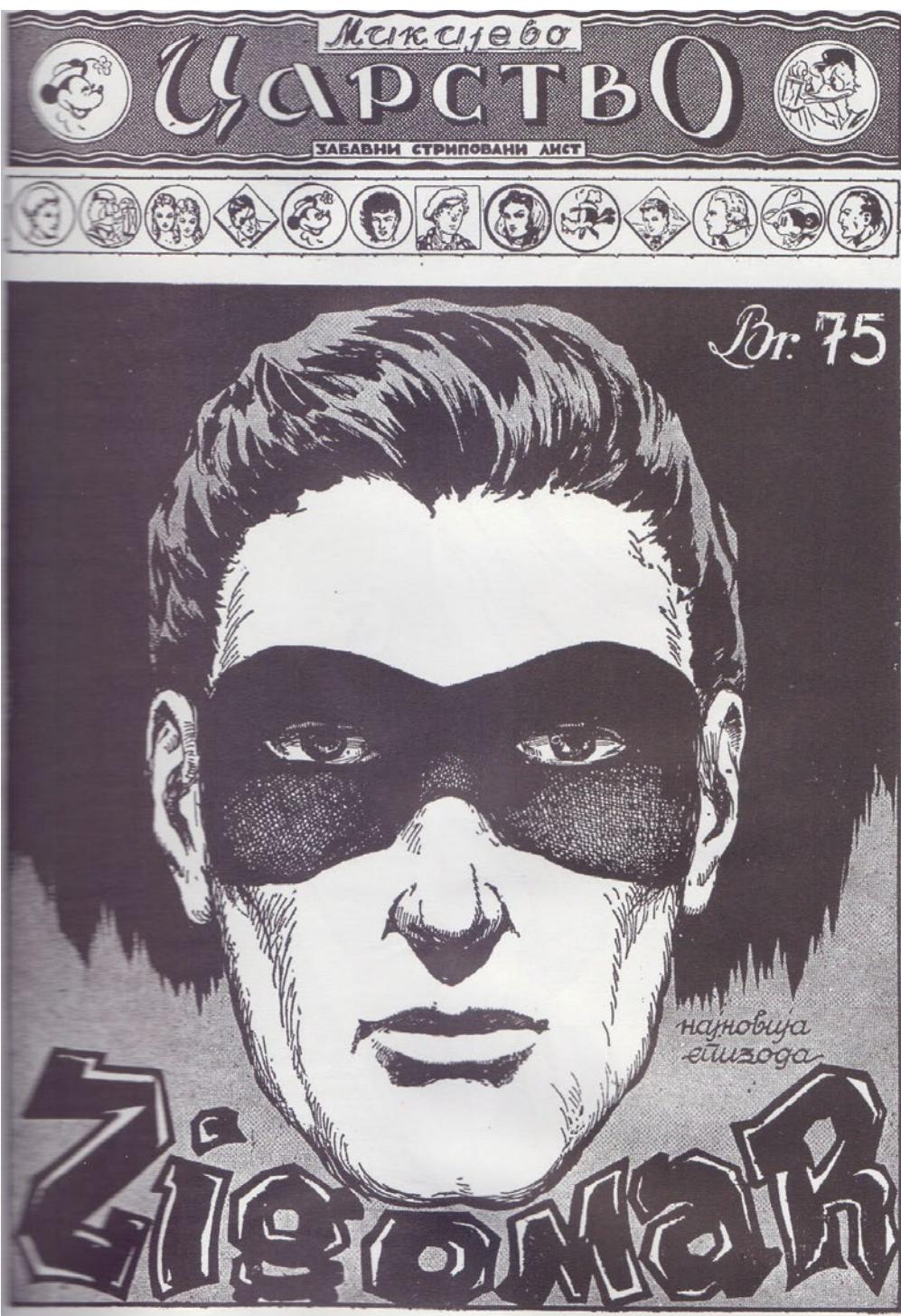


Preuzeto iz Doživljaja Mike Miša, Šenšin, M. S. Kovačević, Lazić, Komiko i KC Pančeva, 2015.



КОМИКО

Naslovница reprinta Avantura detektiva Harija Vilsa,
edicija Zlatno doba, Komiko 2010.



Preuzeto iz Zigomar, maskirani pravednik, priredio Zdravko Zupan,
KC Pančevo 2011.

ЗАШТО СЕ ВОЛТ ДИЗНИ ИЗВИНИО „ПОЛИТИЦИ”

Давне 1937. године од 30. септембра до 14. децембра у „Политици“ је излазио стрип „Мики и његов двојник“. Права три дана децембра и петог дана последњег месеца у години, стрипа у новинама није било. Државном цензору се учинило да радња стрипа превише личи на живот на југословенском двору, а Мики и његов двојник некако су му били оличење принца Павла Карађорђевића и младог краља Петра. Цензор је, брже-боље, стрип избацио из новина због вређања двора.

Волт Дизни је сазнао за догађај. У „Политику“ је убрзо стигао његов телеграм у коме се извињава, с благом иронијом, и жали што је лист због његовог стрипа имао неприлика.

16



Miki Maus i njegov dvojnik

Првог децембра 1937. године у Југославији се, по мишљењу познавалаца, додгоди најсрамнији слу чај цензуре у историји стрипа: у "Политици" је за брањен Дизнијев „Мики и његов двојник“. Прича

је, по свему судећи, пала преблизу мете, па је и дописник „Њујорк тајмс“ који је известио свет о читавом случају програн из Београда. Ево тих извештаја који су излазили током две недеље.

Југословенски цензори забранили Микија Мауса

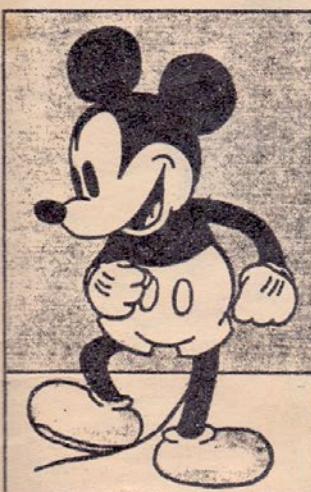
телеографски за „Њујорк Тајмс“

БЕОГРАД, Југославија, 1. децембра - Мики Маус је доспео под удар овашње цензуре. Стрип који је свакодневно објављиван у „Политици“ сада је забрањен.

У њему је испричана прича о томе како је стрица извесног престолонаследника забрињула популарност његовог двојника, Микија, који је замењивао одсутног престолонаследника. Стрип је, схвативши да Микијева популарност непрекидно расте, одлучио да томе стакне на пут.

Управо када је радња приче доспела до тачке када стриц организује заверу, умешао се цензор који је забрањио даље објављивање.

ОМЧА ЗА МИКИЈА



Микијев фијаско пред краљевским цензором Југославије у причи о великој завери у митској краљевини.

Прогонство за Микија

Мики Маус је вероватно најпопуларнији представник САД у иностранству, али он с времена на време задаје главобоље званичницима. Прошли недеље из Југославије га је прогнао државни цензор. Он се у овој земљи појављивао као херој замршне приче о митском краљевству Медиока и војној завери против престолонаследника којом руководи престолонаследников стриц, сплет-

карош. Пре него што се радња захуктала, међутим, интервенисао је цензор уз образложене да би стрип могао да изазове неприлике асоцијације и да представља опасност по националну безбедност.

Југословенски краљ је четраистогодишњи Петар II. Земљом влада Намесништво; главни намесник је кнез Павле, брат од стрица престолонаследниковог покојног оца.

Прве године Мики је у Совјетском Савезу збунио комунистичке критичаре који нису успели да схватају како то да Мики и остали Дизнијеви ликови као што су три прасета, Папа Патак и тако даље, имају толико следбеника међу пролетеријатом. Мики је протумачен као сатирични симбол капитализма:

„Дизни нам у ствари приказује људе капиталистичког света под маскама свиња, мишића и пингвина. Нама се чини да се ту ради о друштвеној сатири.“

НОВИНАР У НЕВОЉИ ЗБОГ МИКИЈА МАУСА

Дописник „Тајмса“ програн из Југославије након чланка о забрани стрипа

ПРОТЕСТ АМЕРИЧКОГ ПОСЛАНСТВА

Изгледа да београдска полиција новинара сматра одговорним за туђе чланке

Телеографски за „Њујорк Тајмс“

БЕЧ, 5. децембра - Мики Маус која је због његових стрипских договораштина прошле недеље забранила југословенска цензура одговараје и за претеривање једног дописника из Југославије уколико београдска влада не буде интервенисана.

Београдска полиција јутрос је позвала на разговор Хјуберта Харисона, дописника „Њујорк Тајмса“ и британске новинске агенције „Ројтер“, и обавестила га да не му дозвола боравка бити поништена и да ће бити принуђен да напусти земљу уколико сам добровољно не отишују пре среде. Новинара су натерали да потпише изјаву у којој стоји како му је наређено да напусти земљу „зато што се отрешио о интересе Југославије“.

Вечерас је београдско штампи издато саопштење које се разликује од наведене изјаве. У њему се каже да је г. Харисону наложено да напусти

земљу због „тенденциозног и нетачног извештавања“. Но, при том прости г. Харисону нису изнете конкретне оптужбе због нетачног извештавања.

Уредљива сторија о Микију

Судећи по питањима која су јуче упућена г. Харисону у Прес бироу изгледа да је Мики Маус у основи његових невоља. Прошле недеље г. Харисон је послао, као што су то за своје листове и агенције урадили и многи други дописници, извештај о „Микију и његовом двојнику“ који је излазио у „Политици“. У стрипу се описује како је Мики који се издаје за малолетног престолонаследника постао толико омиљен да његов стриц, намесник, постаје љубоморан и почине да кује војну заверу против њега. У том тренутку радње цензор је забранио даље објављивање стрипа.

Изгледа да је један лондонски лист с којим г. Харисон није ни у каквог вези објавио извештај уз коментар да је кнез Павле, југословенски намесник, рођак краља - дечака Петра. Полиција је, како изгледа, била мишљена да је г. Харисон први уочи забрану стрипа и стога одлучила да га прогласи одговорним за различите верзије извештаја које су његово колеге послале у иностранство.

Наређено му да оде у јулу

Полиција је очигледно искористила прилику створену одсутношћу председника владе Милана Стојадиновића који се због државне посете налазио ван земље да по други пут удари на београдског дописника „Тајмса“. Први напад изведен је у јулу када му је због подробних извештаја о томе како је полиција преткula православне свештенике и епископе који су демонстрацијама покушали да спрече одобрење споразума са Ватиканом, наређено да напусти Југославију.

Ни том приликом тачност његових извештаја није доведена у питање. Захваљујући интервенцијама министарства иностраних послова САД и Велике Британије, налог о претеривању је поништен, полицијска кампања против г. Харисона обустављена, а председник владе Милан Стојадиновић одликовао га је Орденом светог Саве.

Г. Харисон у Београду живи већ дванаест година. Посланства Сједињених Америчких Држава и Велике Британије још једном су оштро протестовала. Протест је изразио и Удружење страних дописника из Београда.

Један број дописника и једна америчка новинска агенција отиша су корак даље и отворено довели у везу стрип са младим престолонаследником Петром и кнезом-намесником Павлом.

(Наставак на 113. страни)

nik (autori Nikola Navojev, Branko Vidić i Dušan Bogdanović). Prvi broj stripa sa ovim junakom objavljen je u maju 1939. godine. Inspirisan je stripovima o maskiranim junacima koji su izlazili u beogradskoj periodici tridesetih, pre svega Fantomom, a u jednoj od epizoda *Zigomara, maskiranog pravednika* se ta dva junaka i sukobljavaju.

Političko-ideološki odnos prema američkoj kulturi i njenom uticaju možemo odrediti kao ambivalentan i kompleksan. Već od tridesetih godina, a naročito nakon Drugog svetskog rata, javljaju se kritike stripa iz ugla levice, pre svega iz aspekta uticaja na mlade koji bi putem stripa mogli da usvoje vrednosti američkog, kapitalističkog života.

„Sve što je amerikansko kod nas prelazi u maniju. Posle rumbe i jo-joa, adventizma i flerta, gangsterstva i egzotičnih filmova, kojim je Amerika, velika, mehanizirana i užurbana Amerika, unosila u našu krv brzi i automatski tempo svoga života, dobili smo još jednu njenu novu atrakciju: filmsko-bulevarske romane u slikama, stripovima, kako ih oni zovu (...) Propovedaju staru i izandžalu poslovicu ‘pravda pobeđuje’, smatrajući da je pravda zadovoljena ako ‘slavni detektiv’ spase nekog milionara od osvete (možde zasluzene) onih koje je on svojim štreberstvom i željom za bogaćenjem gurnuo u propast. Celo to kreveljenje i razmetanje nekom sakatom etikom, nazovi-literatura i bljutavo-rasna propaganda ne samo da pretstavlja antologiju naj-antisocijalnih tvorevinu reakcionaraca, nego i zbog očajnog nepoznavanja nauke i psihologije pravi otrov za omladinu koja ga guta iz najprostijeg razloga što svi ti romani, koji se množe kao pečurke posle kiše po našim dnevim listovima, donoseći teme, zanimljive po sadržini umeju da zagolicaju njihovu mladu i željnu avanture dušu i da im daju povoda i materijala za sanjanje o nekoj ličnoj i herojskoj slavi.“

(iz članka *Strip, strip, strip* pesnika i novinara Slavka Njagula, tada dvadesetjednogodišnjaka, objavljenog u časopisu *Pančevačka nedelja* 1936. godine)

Slavko Njagul pronalazi jedinu nadu u simpatičnim likovima „idejno progresivnih ljudi“ Diznijeve produkcije, koji, za razliku od pomenutih dekadentnih detektivskih stripova, ukazuju na sistem koji „svoje plaćene radnike smatra domaćim životinjama“. Osim ovog levičarskog čitanja Diznija interesantna je epizoda sa cenzurom stripa *Miki i njegov dvojnik* koji je izlazio u nastavcima u Politici 1937. godine. Naime, tadašnjem se državnom cenzoru učinilo da dešavanja u stripu karikiraju situaciju na jugoslovenskom dvoru, pa je dalji izlazak stripa bio zabranjen, a dopisnik Njujork Tajmsa koji je pisao o ovom slučaju proteran je iz Beograda.

Nakon Drugog svetskog rata nastavlja se s kritikom stripa kroz koju se podvlači kako je predratnim izdavačima bila važna zarada, a ne suštinsko pitanje obrazovanja i brige o mladima tj. kako strip utiče na mlade koji ga čitaju. Zdravko Zupan objavljuje članak *Crnoberzijanska erzac-roba na književnom tržištu u nedeljniku Vreme* 1946, u kome američki strip naziva „vrlo upornim korovom“ na tlu nove narodne države. Zupan piše „Njegova kolevka je Amerika, zemlja ‘nemogućih mogućnosti’, jurnjave za zaradom, serijske proizvodnje i serijskog života, gume za žvakanje, butlegerstva, kitnepinga, linča i kriminalnih filmova“.

Uprkos ovom otporu i američki komercijalni stripovi ponovo su objavljivani od 1952. godine, nakon pauze koja je trajala od kraja Drugog svetskog rata. Licencirane stripove, štampane u milionskim tiražima, i druge njima inspirisane predmete proizvodila su i plasirala velika predu-

zeća kao što su „Dečje novine” iz Gornjeg Milanovca ili „Politika” iz Beograda. Zbog masovnosti izdanja i popularnosti Diznijevih junaka u ovom periodu se javljaju i drugačije manifestacije uticaja američke strip kulture, kao što su brojni artefakti „amaterskog stvaralaštva” u kojima se prepliću popularna kultura, narodna radinost i amaterizam. Ova vrsta amaterizma, međutim, nije deo državno organizovanog amaterizma kao što su to bili kino-klubovi bazirani na pojmu narodne tehnike, već se radilo o *grassroots* narodnom, amaterskom stvaralaštvu.



Dizni amaterizam. Vlasništvo/ljubaznošću Aleksandra Zografa

KODEKS AMERIČKOG UDRUŽENJA IZDAVAČA STRIPPOVA

Kodeks je usvojen 26. oktobra 1954. godine i na osnovu njegove primene industrija knjiga u stripu podešava svoj program.

KODEKS VEZAN ZA POSLOVE UREDNIKA

Opšta pravila — Odeljak A

- Zločini se ne smiju prikazivati na način koji bi mogao da izazove naklonost prema zločincu i nepoverenje u snagu zakona i pravde ili koji bi podstakao želju za podražavanjem.
- Nijedna knjiga u stripu ne sme izričito da prikazuje pojedinosti i način na koji je zločin izvršen.
- Policajci, sudsije, državni službenici i ugledne institucije ne smiju biti prikazani na način koji bi mogao da izazove nepoštovanje vlasti.
- Zločin uvek mora da bude opisan kao gnušan i mučan čin.
- Zločinci ne smiju da budu prikazani kao privlačne ličnosti koje bi mogle da izazovu želju za nadmetanjem.
- U svakom trenutku, dobro mora da trijumfuje nad zlom, kao što zlikovac uvek mora da bude kažnjen za svoja nedela.

261

7. Zabranjene su scene prekomernog nasilja i svi prikazi surovog mučenja, dvoboja noževima ili revolverima, fizičke agonije i krvavih, jezovitih zločina.

8. Zabranjeno je prikazivanje svih načina prikrivanja oružja.

9. Poželjno je izbegavati prizore u kojima predstavnik zakona umire od posledica zločinačkog čina.

10. Nedozvoljeno je prikazivanje bilo kojih pojedinosti otmice. Zločinac ili otmičar mora da bude kažnjen u svakom pojedinom slučaju.

11. Slova reči „zločin“ na naslovnoj strani knjige u stripu ne smiju biti veća od ostalih reči sadržanih u naslovu. Reč „zločin“ ne sme da se pojavi izdvojena na naslovnoj strani.

12. Preporučuje se odmerena upotreba reči „zločin“ i u naslovima i u podnaslovima.

Opšta pravila — Odeljak B

1. Knjiga u stripu ne sme ni u jednom svom naslovu da sadrži reči užas ili teror.

2. Nisu dozvoljene scene strave i užasa, krvoproliva, krvavih ili jezivih zločina, izopačenosti, pohote, sadizma i mazohizma.

3. Nisu dozvoljeni zlokobni, mučni i stravični prizori.

4. Priče koje govore o zlu mogu da budu objavljene samo ukoliko teže moralnoj poenti; zlo ne sme da bude prikazano na dopadljiv način i ne sme da povredi osećajnost čitaoca.

5. Zabranjene su scene u kojima se pojavljuju mrtvaci koji hodaju, vampiri, zlodusi, ljudožderi i vukodlaci.

Opšta pravila — Odeljak C

Zabranjeni su svi elementi i tehnički postupci, koji nisu posebno pomenuti a koji su suprotni duhu i ciljevima Kodeksa, dobrom ukusu i pristojnosti.

Dijalog

1. Zabranjeni su prostakuci, skarednosti, besramnosti i vulgarnosti, kao i reči ili simboli koji su poprimili nedolična značenja.

262

Časopis Kultura, br. 28, 1975.

2. Po svaku cenu se moraju izbeći ukazivanja na fizičke mane ili deformacije.
3. Iako su sleng i svakodnevni jezik prihvatljivi, njihova je prekomerna upotreba nepoželjna; poželjno je služiti se književnim jezikom i dobrom gramatikom kad god je to moguće.

Religija

1. Nedozvoljeno je izvrgavati ruglu ili napadati bilo koju versku ili rasnu grupaciju.

Kostim

1. Nagost je zabranjena u svim oblicima, jer se smatra nepodesnom i nepristojnom.
2. Svaka nametljiva i sladostrasna ilustracija ili nametljivi položaj ličnosti su neprihvatljivi.
3. Sve ličnosti moraju da imaju odeću koja je za društvo lako prihvatljiva.
4. Ženski likovi ne smeju da imaju izazovna fizička svojstva.

NAPOMENA: Podrazumeva se da se sve zabrane vezane za kostim, dijalog ili umetničko oblikovanje odnose koliko na naslovnu stranu, toliko i na celokupnu sadržinu publikacije.

Brak i seks

1. Razvodi braka se ne može obradivati na šaljiv način i ne sme da bude prikazan kao poželjan.
2. Nedopušteni seksualni odnosi ne smeju biti ni slikani, ni nagovešteni. Vatrene ljubavne scene ili seksualne nastranosti su neprihvatljive.
3. Poštovanje prema roditeljima, moralnom kodeksu i poštenu treba neprekidno podsticati. Blagonaklono razumevanje ljubavnih problema nije i dozvola za morbidne izopačenosti.
4. Ljubavne priče moraju da podvlače vrednosti doma i svetost braka.
5. Strast ili ljubavni zanos ne smeju da budu obrađeni na način koji bi podsticao ljubavnika i nečasna osećanja.
6. Zavodenje i silovanje ne smeju da budu ni prikazani, ni nagovešteni.
7. Strogo su zabranjene sve seksualne perverzije.

264

KODEKS VEZAN ZA REKLAMU

Ova pravila se primenjuju na sve publikacije koje izdaju članovi *Comics Magazine Association of American Inc.* Dobar ukus je osnovno načelo u izboru i načinu reklamiranja.

1. Ne prihvata se reklamiranje alkohola i duvana.
2. Ne prihvata se reklamiranje sekса ili knjiga posvećenih seksualnom životu.
3. Zabranjena je prodaja razlednica „pin-up“ devojaka ili drugih reprodukcija nagih ili polunagih figura.
4. Zabranjeno je reklamiranje prodaje noževa, oružja i vernih kopija vatrenog oružja.
5. Zabranjeno je reklamiranje vatometa.
6. Ne prihvata se reklamiranje kockarskog pribora ili štampanih stvari koje su vezane za kocku.

7. Bludna nagost i sladostrasni položaji nisu dozvoljeni u reklamiranju proizvoda; odevene ličnosti u reklamama ne smeju da budu prikazane na način koji bi mogao da povredi moral i dobar ukus.

8. Svaki izdavač je dužan da proveri da li izjave date u reklami odgovaraju činjeničnom stanju i da spreči svako lažno ili pogrešno prikazivanje stvari.

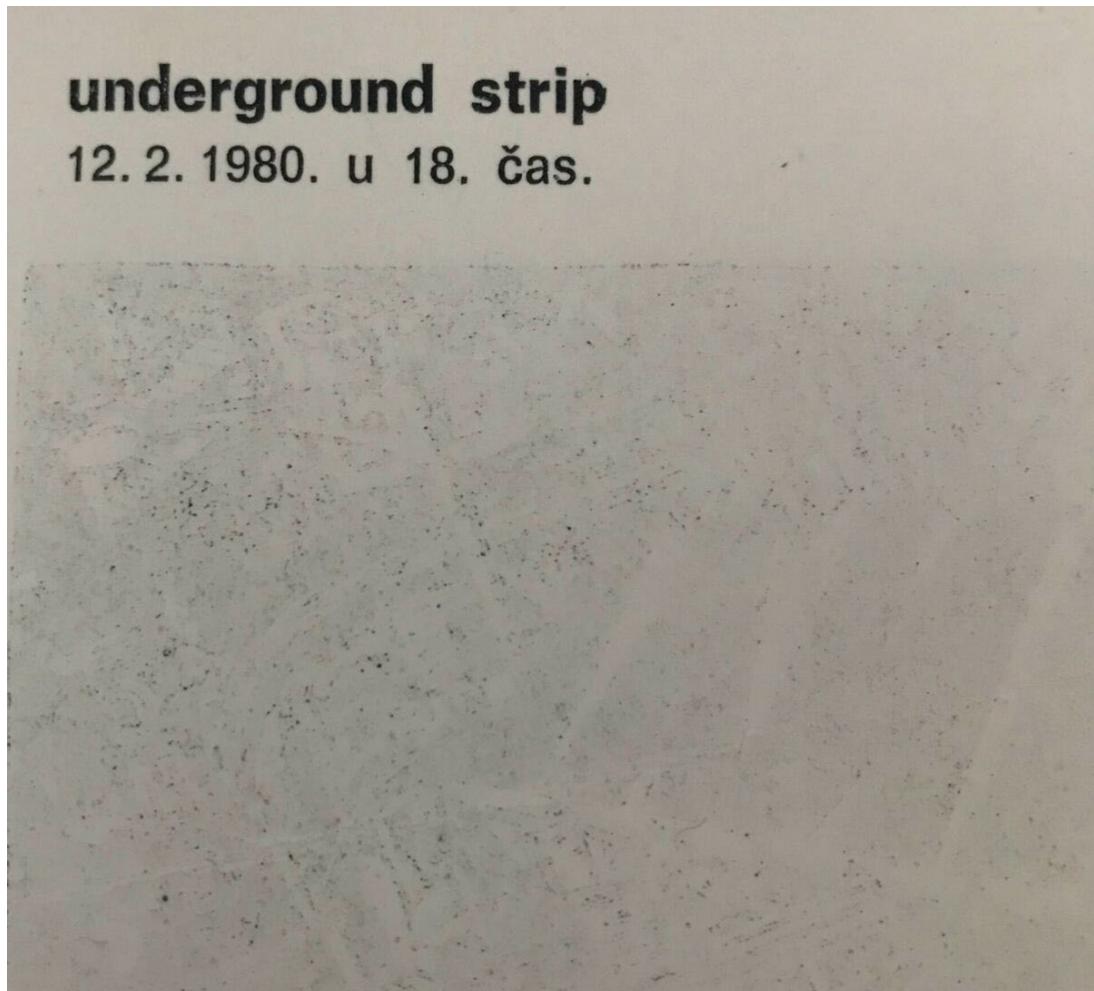
9. Odbacuje se reklamiranje medicinskih, zdravstvenih ili kozmetičkih proizvoda sumnjiive prirode. Reklamiranje medicinskih, zdravstvenih ili kozmetičkih preparata koje je odobrilo *American Medical Association* ili *American Dental Association* može da bude prihvaćeno ukoliko je u skladu sa ostalim uslovima kodeksa vezanog za reklamu.

(s engleskog prevela:
GORDANA VELMAR-JANKOVIĆ)



265

Za praćenje kritičkog odnosa prema komercijalnom stripu značajno je prisustvo i recepcija američkog andergraund stripa na jugoslovenskoj i srpskoj sceni, kao i uticaj na domaće autore. Proto-andergraund stripovima smatraju se takozvani *Tijuana Bibles*, pornografski stripovi objavljivani od dvadesetih do šezdesetih, u kojima su često na eksplicitan način parodirani američki komercijalni stripovi, uključujući i Diznijeve. Svoj procvat američki andergraund strip dostiže šezdesetih i sedamdesetih godina, ali su i tada ovi stripovi mahom objavljivani u niskotiražnim fanzinima koji su distribuirani po takozvanim hedšopovima. U Jugoslaviji američki andergraund stripovi od sredine sedamdesetih izlaze pre svega u akademskoj periodici, časopisima kao što su Pegaz (časopis o istoriji i teoriji stripa), Treći program, Kultura, gde se



Pozivnica za otvaranje izložbe *Američki underground strip*,
Studentski kulturni centar Beograd, 1980.



„Tematika andergraund stripa u najvećoj meri jeste tematika kritike, odbacivanja i izrugivanja svih onih normi ponašanja koje čine ideal američkog (a ujedno i svakog drugog) ‘srednjeg’ društvenog mentaliteta: njegove teme su jedno od naličja svih onih vrednosti u koje veruje normalna, poslušna, ideološki navodno ispravna svest ‘pozitivnog’ člana društvene zajednice”. Dakle, recepcija američkog andergraund stripa u stručnim, akademskim krugovima sedamdesetih i osamdesetih u Jugoslaviji je takva da se on vidi kao kontra i suprotnost kako komercijalnom stripu, tako i malograđanskom mentalitetu i životu.“

(Ješa Denegri, *Andergraund strip kao metajezik*, 1980)

Sedamdesetih i osamdesetih godina američki andergraund strip nije objavljivan redovno u domaćoj strip-periodici. Vršački andergraund strip-autor Danilo Milošev Wostok spominje kako se kao gimnazijalac, početkom osamdesetih, sreо sa jednim kaišem Krambovog stripа koji je štampan u književnom časopisu *Venac*. Uloga Američke čitaonice u Beogradu nije bila toliko značajna iako se tamo nalazila *The World Encyclopedia of Comics* Morisa Horna (koja je mogla da se čita u čitaonici, ali ne i da se iznajmljuje), ali je izbor stripova koji su mogli da se iznose bio slab – svedoči istoričar stripа Zoran Đukanović. Odlaske u knjižare u kojima je bilo stranih stripova, ali prilično skupih naziva '**hodočašćima razgledanja**'. Strip-autor Aleksandar Zograf takođe svedoči da su zainteresovani čitaoci bili oslonjeni na privatne kolekcije pojedinaca koji su svoje primerke stripova donosili iz inostranstva. Svoj prvi Krambov strip Zograf je fotokopirao.

Do devedesetih godina nije objavljena nijedna samostalna knjiga (publikacija) sa stripovima američkih andergraund autora. Godine 1993. izdavač Šund d.d. objavljuje nelicenciranu ediciju *Klasici andergraund stripa*, gde su objavljeni stripovi Roberta Kramba u četiri sveske i *Famozna čupava braća Frik* Gilberta Šeltona. Izdanja je preveo i uredio Flavio Rigonat. Prve licencirane knjige s njihovim stripovima štampane su tek 2012. godine (*Velika knjiga Roberta*

2 Danielsov tekst je objavljen i u časopisu Gradina, a njegovi tekstovi nalaze se i u zborniku posvećenom andergraund stripu *Tragovi u plavoj ilovači* Branislava Miltijevića iz 1994. godine.

Kramba i Famozna čupava braća Frik, Izdavačka kuća Komiko'). Te godine je Kramb posetio Beograd i bio gost Salona stripa u SKC-u.

Alternativni strip u postjugoslovenskoj Srbiji tokom devedesetih godina bio je nevidljiv za institucionalnu kulturu i širu publiku. U pitanju je *samizdat* produkcija i distribucija; izdanja su štampana na kopir-aparatima, bez poveza, u vrlo malim tiražima distribuiranim među prijateljima i u uskom krugu fanova.

„Nastavljujući se na tradiciju samizdatske aktivnosti omladinske i alternativne kulture u Jugoslaviji, alternativni strip u Srbiji doživeo je veliki zamah 1990ih, i zahvaljujući svojoj inovativnosti, intenzitetu, prožimanju s tendencijama u raznim poljima alternativne kulture, ispostavilo se da je najprisutnija kulturna produkcija iz Srbije na međunarodnoj sceni u tada vrlo otežanoj međunarodnoj komunikaciji.“

(Aleksandra Sekulić i Radovan Popović, „Nevidljivi strip – alternativni strip u Srbiji 1980-2010”, Narodna biblioteka Srbije 2011)

Saša Rakezić alias Aleksandar Zograf objavljuje stripove u Sjedinjenim Državama od početka devedesetih. Za njegovo višedecenijsko prisustvo na američkoj strip-sceni presudna je poseta jednoj nemačkoj knjižari s izdanjima američkog andergraund stripa u kojoj pronalazi strip s adresom jednog od najznačajnijih američkih andergraund autora – Džaja Linča. Zograf 1991. pripeđuje fanzin *Alas! Comics* koji šalje Linču, i uz njegovu pomoć strip biva objavljen u čikaškom časopisu *Bonus*. Nakon toga objavljuje radove u strip antologijama i časopisima kao što su *Weirdo* (koji je uređivao Robert Kramb), *Zero Zero*, *Dream of the Rarebit Fiend* i drugi. Posebno su prepoznatljivi njegovi stripovi u kojima se bavi životom u zemlji koja se raspada, gde su dokumentarni elementi provučeni kroz filter nadrealnog i snovidnog, kao da su nastali u nekom hipnagogičkom stanju.

Zograf je u periodu devedesetih toliko prisutan na američkoj strip-sceni da sebe smatra američkim autorom koji živi u Srbiji. Njegovim posredovanjem alternativni strip sa jugoslovenskog područja postao je vidljiviji i dostupniji američkoj publici, strip teoretičarima, kritičarima i autorima. U Americi su mu izdate knjige *Life Under Sanctions* (izdanje Fantagraphics Books, Sijetl 1994) i *Psychonaut* (prvi i drugi deo objavljuje Fantagraphics 1996, a treći Monster Pants Comics/Freight Films 1999. godine), *Flock of Dreamers* (Kitchen Sink Press, 1997), *Regards from Serbia* (Top Shelf Productions, 2007, a autor stripovskog predgovora je poznati američki strip crtač Kris Ver). Značajno je i njegovo samostalno izdanje *Jamming with Zograf* iz 2002. godine, u kome sarađuje sa drugim strip crtačima, uključujući Džima Vudringa (Jim Woodring) i Roberta Kramba.

„Tokom NATO bombardovanja Zografov rodni grad Pančevo bio je česta meta, svedočio je rušenju industrijske zone koje se desilo nekoliko puta. Počeo je da šalje mejlove svojim brojnim evropskim i američkim prijateljima i kolegama – strip-crtačima (uključujući i mene), i onda, na predlog strip-autora Chrisa Ware-a počeo da crta nedeljni strip o svojim ratnim iskustvima, *Regards from Serbia*. (...) Tada se verovatno prvi put u istoriji strip slao preko linije fronta i objavljivan u državi 'neprijatelja' dok su bombe još padale.“

(Kris Lanier o stripu *Regards from Serbia*)

ALASI! COMICS

2\$

— #4 —



Ljubaznošću Aleksandra Zografa



HOW I MET AMERICA



By ALEKSANDAR ZOGRAF

AS A CARTOONIST LIVING IN SERBIA IN THE 90S, I WAS, JUST LIKE EVERYBODY ELSE, OVERWHELMED BY ALL THE TURBULANCE AND APOCALYPTIC CONSEQUENCES OF THE DECOMPOSITION OF WHAT HAD BEEN YUGOSLAVIA...



How I Met America, Aleksandar Zograf



2002. godine održana je Zografova samostalna izložba u *Cartoon Art Museum* u San Francisku, a 2003. godine u okviru izložbe *American Effect* u muzeju Vitni predstavljen je njegov strip *How I Met America*. Strip se bavi Zografovom prvom posetom Americi koja se desila samo nekoliko meseci nakon NATO bombardovanja SR Jugoslavije 1999. godine, i u njemu govori o svom kompleksnom, autsajderskom doživljaju Sjedinjenih Država, kao neko ko je konzument i ljubitelj američke kulture, ali istovremeno kritički komentariše aspekte koji se tiču spoljne (intervencionizam) i unutrašnje (odnos prema starosedeocima) politike ove države.

Još jedan značajan aspekt Zografove delatnosti jeste organizovanje kulturnih programa posvećenih alternativnom i andergraund stripu – festivala, radionica i redovnih programa, pre svega u gradu u kom živi, Pančevu. Ova dešavanja, kao što je GRRR! festival koji se održavao u Pančevu od 2002. do 2006. godine, predstavljala su priliku za povezivanje i susrete aktera scene iz regionalne i Evrope, a gosti festivala bili su i crtači i umetnici iz Sjedinjenih Država kao što su Čarles Elverson (urednik legendarnog američkog časopisa *Help!* i scenarista filmova Terija Gilijema), strip autorka i muzičarka Dame Darcy, dizajn tim Firehouse (izložba Eyesore), vizuelni umetnik Čak Speri, muzičarka na tereminu Dorit Krajsler, nešto kasnije strip autori Pat Moriarti i David Laski. Na drugom izdanju festivala gostovao je strip autor Kris Lenier, koji je 2003. godine napisao tekst *GRRR! A Travelogue of Sorts – A Tour on Serbian Cartooning Scene*, objavljen u 251. broju časopisa *The Comics Journal*, jednog od najznačajnijih američkih strip magazina. U svom tekstu bavi se fes++tivalom, ostalim gostima (u segmentu *Tarzan Porno Wostok* daje kratku analizu i pregled Wostokovog lika i dela: „Doživljavaju ga kao gura srpske strip scene. Njegov stil je prepoznatljiv, ima psihodeličnu crtu koja bi se uklopila u strane Zapa – ali ipak nije u potpunosti zasnovan na ambijentu te ere“) i svojim afirmativnim doživljajem srpske strip scene u datom kulturnom, političkom i istorijskom kontekstu. Naredne godine Kris Lanier je objavio članak i intervju štampan u katalogu pomenute Zografove izložbe, održane u *Cartoon Art Museum* u San Francisku, gde pozicionira njegov rad u kontekstu američkog stripa, poredeći ga sa američkim autorima kao što su, sa jedne strane, Vinzor Mekej, Rik Vejč, David B. i Đesi Reklou koji su takođe u svojim stripovima obrađivali motiv snovidnog i hipnagogičkog, a s druge strane sa Džoem Sakom, Džoem Sakom, Setom Tobakmanom i Artom Spigelmanom, koji su isto koristili strip kao formu za bavljenje društveno angažovanim temama.

POVRATNI UTICAJI

Zografovi stripovi su postali predmet akademskih istraživanja, i tema doktorskih radova i komparativnih studija. Izdvojila bih doktorsku disertaciju *Vladislava Beronje History and Remembrance in Three Post-Yugoslav Authors: Dubravka Ugrešić, Daša Drndić, and Aleksandar Zograf* (University of Michigan 2014), kao i rad ovog autora, *Twilight zones of history: Aleksandar Zograf's Regards from Serbia and the Serbian alternative comics of the 1990s*, objavljen u *Journal of Graphic Novels and Comics* aprila 2020. godine. Jedan od novijih primera je tekst teoretičarke i istraživačice Ajona Luse *Transnational Regards from Serbia*, objavljen u *SEE – Slavic and East European Journal* (fall 2020, vol. 64, no 3), jednom od najstarijih američkih slavističkih akademskih časopisa. Rad govori o produkciji/ nastanku i cirkulaciji/distribuciji stripa *Regards from Serbia* i „transnacionalnoj” prirodi i dinamici Zografovog rada u kontekstu medijske reperezentacije istorijskih dešavanja predstavljenih u ovom stripu. Bavi se efektima koje strip proizvodi u kontekstu američke/zapadne retorike o Balkanu i istočnoj Evropi, gde se u dominantnom diskursu Balkan definiše kao „drugi”. Autorka ovde kao jedan od ključnih aspekata njegovog rada ističe Zografovu fascinaciju američkim andergraund stripom (Dreamtime 20), a potom i njegovu participaciju u ovoj strip sceni. Savremenom srpskom strip scenom bavi se i autorka Lisom Magnum u svojoj master tezi *On the Margins: Andergraund Comics and Counter Culture in Contemporary Serbia*, odbranjenoj na za na Vašington Univerzitetu.

U kontekstu marginalne kulture kao komentatora dominantne kulture, neophodno je osvrnuti se na strip *llegalni emigranti* vršačkog strip autora Danila Miloševa Wostoka, objavljen 2003. godine, kao primer parodiranja američkog mejnstrim stripa koji je privukao najviše pažnje i reakcija i u sferi komercijalnog stripa. Tekst *Emigranata* je na engleskom, autor scenario-ja je Goran Vasić Burek, a kao crtač potpisani je Mediokritet, što je jedan od Wostokovih pseudonima pod kojim su nastali njegovi „folklorni radovi, s mnogo humora, treša i parodije” (Danas, *Političare sam uvek smatrao bezvrednim ljudima*, oktobar 2016). Objavljen je u 400. broju kulturnog fanzina *Krpelj*.

Strip parodira Diznijeve junake i njihove odnose, i u svakom pogledu ekstremno odstupa od predloška, i po temi i po crtačkom stilu. Junaci su stilski potpuno svedeni, kao da vidi- mo odjeke balkanizovanog Mike Miša dovedenog do ekstrema. Interesantno je da je Wostok negde krajem osamdesetih čitao prva tri toma *Mike Miša* i video te adaptirane junake, da bi donekle sličan postupak primenio u svom stripu skoro 20 godina kasnije. Strip je objavljen u sedam primeraka, ali je bio dostupan i onlajn, i uprkos opskurnosti izazvao burne reakcije gde je kritika dolazila kako iz ugla očuvanja čistote crteža, tako i moralne podobnosti i neiskvarrenosti domaćeg stripa. Reakcije publike i javnosti su bile žestoke, pre svega nakon prikaza

MIKI MAUS I NJEGOVA PERVER- ZNA DRUŽINA U EPIZODI:



**ILEGALNI
EMIGRANTI!!!**

SCENARIO: BUREK
CRTEŽ: MEDIOKRITET



Naslovica stripa *Illegalni emigranti*.

Preuzeto sa <https://dmwostok.wixsite.com/wostok/illegal-immigrants>

Iz stripa *Illegalni emigranti*

koji je pisac Dejan Stojiljković napisao u Strip vestima, gde kritikuje manjak crtačke veštine, a strip smatra „plaćeničkim”, finansiranim od nevladinih organizacija i Soroša. Marko Stojanović u tekstu *Grafička zavera ilegalnih emigranata*, objavljenom u časopisu *Think Tank*, nazvao je ovaj strip „najobičnijom gomilom prostakluka, kako izgovorenih, tako i nacrtanih”. Kritičari se jesu osvrnuli i na „amaterski”, „neuk” i „neuglađen” crtež (iako je Wostok zapravo koristio svoju crtačku veštalu i trikove da bi crtež delovao što više diletantski i antiestetski), ali su u isto vreme celu stvar percipirali kao svoju borbu za spas nacionalnog stripa, tako da je njihova kritika adresirana sa desničarskih pozicija. U nastaloj javnoj debati *Illegalne emigrante* su branili strip istoričar Zoran Đukanović, strip autorka Dunja Janković, muzičari Daniel Kovač i Rambo Amadeus, i drugi.

Parodiranja Diznijevih junaka prisutna su i u radovima strip-autora Nikole Vitkovića, grupe Momci, Nede Dokić, Zorana Janjetova. I u spominjanom stripu Aleksandra Zografa *Regards from Serbia* pojavljuju se Paja Patak, Pata i sestrići, Tom i Džeri, i to u fantazmagoričnoj sceni u kojoj ovi junaci simuliraju život u Srbiji nakon NATO bombardovanja, ali se u *Illegalnim emigrantima* otišlo korak dalje u grotesknoj seksualizaciji – Paja Patak zlostavlja svoje bratance, Miki



89



Zoran Janjetov



Neda Dokić

TAMAN SU FINO OD-
GLEDALI PARTIZANSKE
ESKADRILE... U BIOSKOPU... I KRENULI QĆI...



KAD ONO!



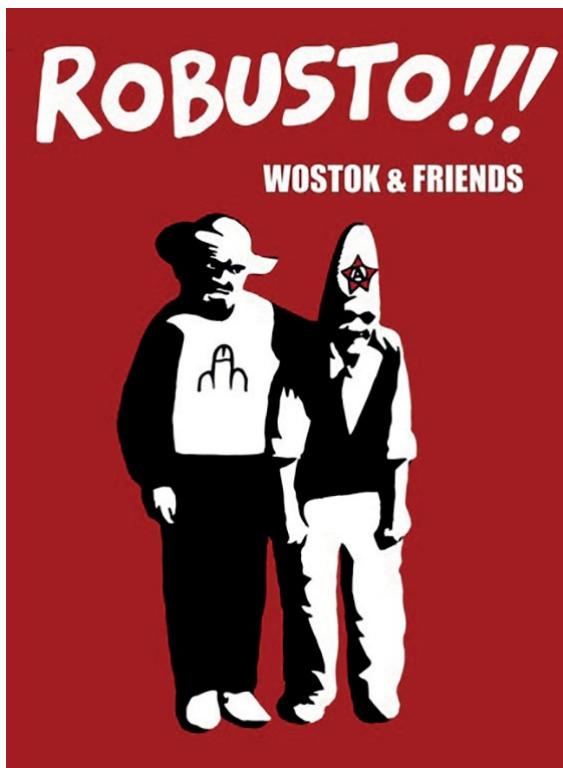
Radovi grupe Momci, Zorana Janjetova i Nede Dokić

i Mini masturbiraju, Miki seksom potkupljuje Šilju da ga preveze u Evropsku uniju, pa donekle podsećaju i na spomenute *Tijuana bibles* – američke proto-andergraund stripove.

Kad promišlja svoj rad, Wostok vidi konstantnu liniju parodiranja i ismevanja ikona korporativne depersonalizovane konzumerističke kulture, a *Illegalni emigranti* su brutalniji odgovor margine na nametnutu, dominantnu kulturu. U tekstu u Strip vestima kaže da za njega *Emigranti* jesu sirova, ali sasvim iskrena satira na korporativno produciranu i kontrolisanu umetnost koja sve vise potiskuje bilo kakvu umetničku individualnost i kreativnost.

Optuživan od strane lokalnih čuvara stripa da je Sorošev, dakle američki plaćenik, u isto vreme povremeno zabrinut da bi mogao da popije tužbu Diznija zbog kršenja autorskih prava, 2016. godine u Sjedinjenim Državama objavljuje knjigu *Robusto!!!* (izdavač Lovecraft House). *Robusto!!!* predstavlja izbor od 24 stripa nastalih na radionicama, ali i u manje formalnim okolnostima, od 2001. do 2005. godine, gde su stripovi crtani po Wostokovom scenariju. O knjizi je u pominjanom časopisu *The Comics Journal* pisao čuveni autor i strip-teoretičar Bob Levin, koji je tom prilikom i intervjuisao Wostoka. Jedan primerak *Robusta!!!* zaplenjen je na granici Sjedinjenih Država i Amerike – policajac na graničnom prelazu procenio je da je reč o opsćenom sadržaju i izbacio knjigu iz paketa koji je putovao kao plaćena narudžbina.³

3 [https://www.danas.rs/kultura/politicare-sam-uvek-smarta...](https://www.danas.rs/kultura/politicare-sam-uvek-smatrao-bezvrednim-ljudima/)



Ljubaznošću
Danila Miloševa Wostoka

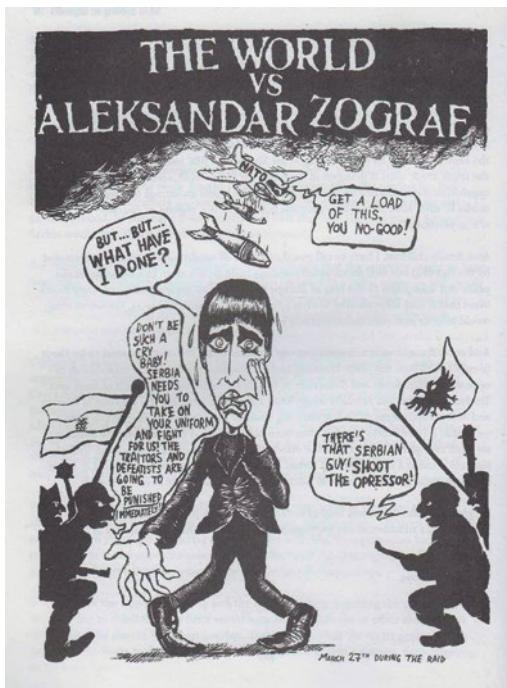
Materijali istraživanja

Aleksandar Zograf:

Kad pričam s evropskim autorima ili ljudima koji se bave stripom, oni me obično pitaju kako to da se baš ovde u Srbiji na Balkanu pojavila takva vrsta dinamizma da je lokalna scena najpre tridesetih a zatim i tokom devedesetih bila pod uticajem američke scene? To bi zahtevalo jednu posebnu diskusiju, ali svakako da je, kad je u pitanju ovaj drugi talas, dakle alternativizacija našeg stripa tokom devedesetih godina, to imalo neke veze i sa situacijom društvene krize koja se može na neki način uporediti s velikom krizom koja je tresla Ameriku šezdesetih kada je tamo nastao andergraund strip. Dakle Vijetnamski rat i eksplozija kontrakulture je, između ostalog, iznadrila i andergraund strip kroz širi proces preispitivanja i kritike savremenog društva, američkog načina života i državne politike velikih sila. Andergraund strip je, interesantno, u početku bio veoma komercijalan, iako je bio na potpunoj društvenoj margini. Jednostavno, publika je u tom momentu prihvatile andergraund kao kritički medij važan za to vreme.

Kod nas se devedesetih dešavala jedna velika kriza i, analogno prethodnoj situaciji, jedan rat koji je poremetio sve društvene odnose i doveo čitavo društvo pred neku vrstu samoispitivanja. U takvoj atmosferi je nastao alternativni strip devedesetih u Srbiji kao oblik preispitivanja i pokušaj da se shvati u kakvom mi to društvu živimo i kakve su zapravo konsekvence tako velikih pretumbacija koje su se dešavale.

Meni je dragو ukoliko je naš andergraund strip doprineo kritičkom sagledavanju stvarnosti, iako i mi možemo reći da takođe postoji komercijalizacija, nekritičko prihvatanje gotovih uzora iz velikih centara koji se preštampavaju ili preusmeravaju na naše kompjutere i televizore. To je svakako jedan dinamični odnos u kome ima puno i crnog i belog i sivog i samo jedan momenat u čitavoj slici koja je suviše duboka i široka da bi se mogla uramiti u jednom komadu.



Ljubaznošću Aleksandra Zografa

Zoran Đukanović:

Ono što je meni vrlo interesantno u vezi s prvim talasom uticaja američkog stripa tridesetih godina na razvoj stripa na lokalnu, je da mi sve vreme pričamo o uticaju američkog stripa na domaći strip, međutim, tu postoji i jedan paradoks u samom nastanku tzv. srpskog ili jugoslovenskog stripa vezanog za beogradski krug. Naime, o čemu se radi? Većina autora iz beogradskog kruga nisu bili niti Srbi niti Jugosloveni, već Rusi. Oni su tek delimično reagovali na komični i grotesjni strip, a prava inicijacija je izazvana tom eksplozijom avanturističkog stripa realističke stilizacije u Americi. Tu se dešava jedan krajnje neobični proces transkulturne adaptacije. Naime, kombinujući iskustvo ruskog folklora, ruske ilustracije i uopšte ikonografije sa američkim realističkim stripom, nastaje autentični strip Beogradskog kruga, srpski strip, jugoslovenski strip.

Čitav ovaj razgovor, između ostalog, ima za cilj uspostavljanje nekakvih teorijskih okvira za razmišljanje o stripskoj kulturi i toj nekakvoj polivalentnoj interakciji između američkog i ovdašnjeg stripa. Učestvujući na nekoliko akademskih konferencija o stripu, primetio sam da postoji jedan recidiv nesporazuma između akademske kulture i stripa. Ako je akademska kultura šezdesetih i sedamdesetih godina bila u nesporazumu sa stripom zbog same konstrukcije tadašnje akademske kulture, kasnije počinju da se ignorušu svi procesi koji se dešavaju od postmoderne između mejnstrima i andergraund stripa. Subverzije nad mejnstrimom se upravo dešavaju sa tzv. trećom generacijom s kraja sedamdesetih i prve polovine osamdesetih godina. Ono što je interesantno je da se američki uticaj tada ne dešava kroz andergraund strip, već kroz američku stripsku reviju *Heavy Metal*, koja opet, paradoksalno, donosi francuske stripove koji su izvršili revoluciju stripskog jezika u Francuskoj. Međutim, pošto većina stripskih autora odavde koji su čitali *Heavy Metal* nije vladala francuskim jezikom, uticaj je bio manje kanalisan iz Francuske, nego je upravo išao zaobilazno kroz američke revije. I tu se opet javlja polemika oko autentičnosti i neautentičnosti svih tih prihvaćenih kulturnih uticaja. Reč je opet o transkulturnoj adaptaciji, dakle o jednoj vrlo polivalentnoj interakciji koja nikako nije svodiva na jednostavno prihvatanje gotovih obrazaca, poetičkih struktura i narativnih struktura.

Američki strip je, pored uticaja na andergraund i alternativu, sve vreme tekaо kroz tzv. mejnstrim. Međutim, šta se desilo s mejnstrimom? Neophodno je primetiti da je razlika između mejnstrima i opozicije koja je vladala sve do sredine osamdesetih godina počela da iščeza jednostavno, kroz urušavanje masovnih tiraža. Kako danas uopšte definisati mejnstrim ukoliko se strip preselio sa kioska u knjižare i ukoliko se najčešće prodaje u knjigama, i ukoliko su tiraži tih knjiga 100, 300 do 500 primeraka? Dakle, ne može se više govoriti o masovnoj stripskoj kulturi i stare razlike između mejnstrima i andergraunda su dovedene u pitanje.

Koliko god ja bio poznat još od osamdesetih kao branilac alternativnog stripa, andergraund stripa, kao branilac punog prava da se kreiraju stripovi kakvi su *Illegalni emigranti*, ne treba zaboraviti da unutar andergraund kulture isto tako postoji rizik da se pretvori u „ideologiju *undergrounda*“. Kako u mejnstrimu tako i u andergraundu postoje talentovani autori, manje talentovani autori i mediokriteti ... Ne mislim na pseudonim Mediokritet, već mislim na ljude koji jednostavno svoje osnovne kreativne mogućnosti pokrivaju pripadanjem određenom klubu. Subverzija, provokacija i autentičnost, međutim, nisu nikakva garantovana svojstva niti za andergraund kulturu, niti za mejnstrim kulturu. Ja sam za to da se ne idealizuje andergraund kao pozicija, jer je to jedna opsesija koja nas vraća u pred-postmoderno stanje,

vezano praktično za avangardu, za kulturnu avangardu, koja je onda bila garancija autentičnosti i kreativnosti.

Wostok:

Goran Vasić – Burek, scenarista stripa *Illegalni emigranti*, na moja pitanja „Da li si ti htio da kritikuješ nešto? Da li si ti imao neku ideju?“ je odgovorio: „Ne, htio sam da nacrtam strip u kome se samo psuje.“ Bio je besan – kurir sa malom platom na radnom mestu, mlad čovek pun frustracija, napisao je tekst, a ja sam nacrtao strip. Nikada nisam ni pomislio da će taj strip da ima ne znam-sad-ni-ja-kakav odjek. Jednostavno, scenario mi je bio užasno smešan i nacrtao sam za jedan dan šesnaest strana, onako, potrošenim flomasterima. Tiraž je imao sedam primeraka. E, a onda se desilo da naš slavni pisac, tada mladi kolumnista, izvrši napad na taj strip u *Strip vestima* i da onda stvar eksplodira. Polemika je trajala jako dugo i mejnstrimovci su u jednom trenutku zaboravili da su napadali mene i Bureka, pa su počeli da napadaju jedni druge. Na kraju je Dejan Stojiljković izbačen iz *Strip vesti* kao kolumnista. Ja to poredim sa albumom Sex Pistolsa *Nevermind the Bollocks*. Ta ploča nije ne-znam-kako dobro producirana, ali ima neki dinamit u sebi. Kad je eksplodirala – više ništa nije bilo isto.

Šta se desilo? Recimo, zanimljiva stvar je da su *Illegalni emigranti* objavljeni u Italiji pod punim američkim Diznijevim imenima: Miki Maus, Šilja itd, u hiljadu primeraka na A3 formatu u okviru CRACK! festivala u Rimu. To je bukvalno za sud, jer su imena zaštićena. Samo što se Dizni, naravno, neće baviti takvim stvarima. A za mene je najveći trenutak čitave epopeje bio kada je u Mihnenju u galeriji Weltraum⁴ gde sam imao samostalnu izložbu na marginama *Munich Comics Festival 2011* ušao neki stariji čovek, Amerikanac i pitao: Ko je radio fanzin *Illegalne emigrante*? Ja sam možda imao samo tri primerka, stajali su na tezgi. Ko je ovo radio? Ja sam već onako – kako u sebi imam jednog malograđanina i jednog ludaka – počeo malo da se snebivam i u šali izvinjavam. Reko', stariji je čovek... „Ne, ne, ne, meni se ovo sviđa“ – kaže on – „Ja sam Diznijev crtač u penziji i radio sam u njegovim studijima. Mi ovo nismo smeli da crtamo“. Kaže: „Da li mogu ovo da kupim?“ Rekoh: „može, 3 eura“. Kaže: „Da li hoćete da mi date autogram?“ I tako se ja njemu potpišem na *Illegalnim emigrantima*, potpišem se jednom pravom Diznijevom crtaču. To mi je stvarno bilo neverovatno... Ja nisam mislio da će doći do takvih razmera. Sad je on jedan od najpoznatijih underground stripova kod nas. Ja sam radio neke mnogo čitljivije stripove, ali su *Illegalni emigranti* po svojoj negativnoj slavi prevazišli sve. Bitan je i trenutak kada su *Illegalni emigranti* nastali, što je 2004. godina. To je bio trenutak dobro poznatog post-petooktobarskog razočaranja, kada uveliko nastupa depresija. Mi smo svi, naravno, devedesetih bili za rock'n'roll. Bili smo mnogo naivni, misleći da kada padne Milošević, da će biti ića, pića i još nečega bezobraznog, a biće i rock'n'rolla i stripa. Međutim, ispostavilo se da je *Naša krmača*, jedan jako radikalni anti-režimski časopis u kome sam ja objavljivao, nestao. Zapravo, rock scena je počela da nestaje. Ona scena sa kasetama u 500 primeraka. To je bila vrlo zdrava scena 1990ih. Odjednom se sve srušilo. Mnogi moji prijatelji su preminuli, prešli su sa Trodona na heroin i nestali. Bili smo totalno razočarani. Nije valjao Milošević, a kad shvatiš da ne valja ni ovaj kapitalizam... Posle tolike iznurenosti, nervne nape-

tosti, onda je ovo sa *llegalnim emigrantima* jednostavno bilo nekakvo izbacivanje frustracija i nezadovoljstva. Ja sam tada već bio u 41. godini života, a neko bi rekao da je to strip koji se radi sa možda 16 ili 17 godina kad osnivaš punk bendove i sl... Ali, eto, meni se to desilo malo kasno. Doduše, scenarista Goran Vasić – Burek je 20 godina mlađi od mene. On je zapravo ponikao na mojim najradikalnijim stripovima. Tako smo se udružili i izrazili frustraciju jednog vremena, jednog razočaranja...

Da budem iskren, imao sam preispitivanja. Imao sam podeljena osećanja: „Šta ti to čoveče radiš?“ – pitao sam se, jer i ja sam nekad čitao Miki Mausa, i zapravo u *Politikinom zabavniku* sam naučio da čitam. Ali ponekad sam takođe mislio da im treba jebati mater, jer je ta korporativna produkcija sve zauzela. Evo, recimo, ja sam 1963. godište. Ljudi mojih godina, kao što je Saša ili jedan moj drugar Miša pokušavali su da odnesu svoje stripove u *Zabavnik*... Sa kojim su nas samo preziron gledali ti urednici u *Stripoteci*... To je bilo neverovatno. Doputuješ iz Vršca u Novi Sad zimi. Zakažeš sastanak ... Miša Mangup i ja ... imali smo sedamnaest godina i dogovorili se i otišli tamo i čovek nas nije primio čak da nam bar pogleda strpove. Nema vremena. Znači, u Novi Sad ići zimi, nije to baš. Osećali smo se, i Zograf će to potvrditi, kao neki uljezi, kao trinaesto prase ... Zaista, sve je rađeno u smeru da se obeshrabri domaća produkcija. Izdavači su dobijali jeftino iz Francuske i Amerike *mainstream* strip, gde je bilo i dobrih stvari ali i isto toliko i mediokritetstva. Opšti osećaj je zaista bio provincialno-kolonizatorski. Ja moram reći da sam se vremenom oslobođio tih kulturoloških frustracija. Živim u Vršcu i rođen sam tamo. Recimo moj strip *Guslar Stojan* je neka vrsta parodije na naš mentalitet, taj dinarsko-ne-znam-kakav tip. Pošalje ga neko u Sloveniju. Ja se mislim – Zašto je baš to poslao? Baš Slovincima treba Balkan, pun im je kurac Balkana bio i jedva su čekali da pobegnu. Ali ne, oni objave taj strip, a onda izade u Holandiji na engleskom, pa zatim u Italiji i Grčkoj... Čak je i holandski crtač Marcel Ruijters je nacrtao svoju verziju Stojana guslara sa brčinama i pokazao mi je u Ljubljani. „*This Serb with a long moustache has a lot of charisma*“ – kaže on. Sve u svemu mislim da smo mi – i Zograf će to potvrditi – odrastali i učili o svetu i sebi, radeći te stripove. Sredina je bila dosta rigidna i teško smo sazrevali. Morali smo da se borimo za svaku sitnicu da bi se izborili za neku vrstu slobode i zrelosti.

Bilo je priče i o *Robusti*. To je jedan anti-strip, anti-serijal koji je trebalo da bude underground verzija *Alan Forda*, ali je sve propalo... Onda sam dao da to crtaju amateri. Lažirao sam iz *Poljoprivrednog kalendara* iz sedamdesetih. To je ta tehnologija, sve je potpuno apsurdno. I desi se da jedna osoba mlađe generacije, Dragana Drobniak, koja je 1986. godište i živi u Americi, to pročita, prevede i pošalje nekom svom intelektualnom idolu Bobu Levinu. Bob Levin je zapravo čovek koji piše za *Comics Journal*, generacija je Roberta Kramba, ali i ekspert za najradikalnije, najluđe i najekstremnije pojave ... On je prvo rekao da će napisati dve-tri rečenice o *Robusti*, ali kada je video strip, totalno je odlepio i dao mu pet zvezdica... U okviru teksta koji je napisao ima čak i intervju samnom u kojem me pita: „Ko je ovaj lik?“ Ja kažem: „Mitar Mirić, jedan grozan pevač.“ (vođa satanističke sekete u tom stripu je Mitar Mirić). „Ko je ovaj?“ Ja kažem: „Radomir Belačević“. Kao da sanjaš... u svom jedinom intervjuu za *Comics Journal* pričam o Mitru Miriću i Radomiru Belačeviću. To je za materijal za zasebnu studiju...

Još nešto bih rekao o tiražima i masovnosti. To je vrlo diskutabilna stvar. Evo šta se desilo Radovanu Popoviću koga svi spominjemo, a koji inače izdao prvi broj svog časopisa *Striper* za

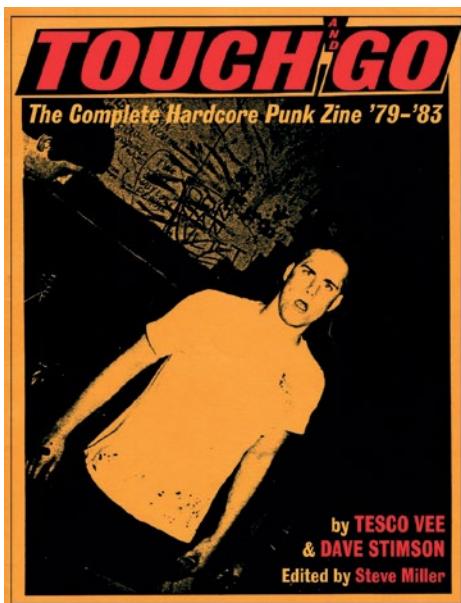
naš undergrund strip devedesetih, tako što je skinuo sa zida sliku Marija Maskarelija koju mu je otac ostavio i prodao je za 600 maraka. Išao je po fondovima i niko mu ništa nije dao, e onda je on uzeo sliku i prodao kako bi izdao *Striper*. Evo šta se njemu dešava deset godina nakon toga, sredinom dvehiljaditih... Dolazi mu neki lik i kaže: Hej, ti voliš underground strip? Da, da. E, evo ti jedan disk pa nareži ako hoćeš. I on otvori disk, kad ono skenirani svi *Striperi* koje je on objavio. Znači to kruži... i vrlo je teško reći koliki su tiraži.

Digitalno doba je, naravno, sve relativizovalo. Za mene je to fantastično jer ja sam stvarno tvrdokoran, ne popuštam i ne želim da se prilagođavam, a ovo mi daje šansu i za samostalnu produkciju i distribuciju. Sam praviš savršene kolore... Ja distribuiram, na primer, *Robustu* od Teherana, do Rima i Toronto. Pripadnik sam te novotalasne generacije gde ljudi samo kukaju: E, kako je bilo nekad. Ja nisam u fazonu te naše strip generacije koja kaže: E, nekada je bilo tiraža – *Stripoteka* 120000, *Alan Ford* 90000 primeraka. Pa, jeste, ali slabo je bilo slobode i diversifikacije stilova i pristupa iako su tiraži bili ogromni. Tada se strip čitao kao zabava, a sada su ljudi koji čitaju strip склони da potraže nešto drugačije, da razmišljaju, da relativizuju...

MORE THAN MUSIC: POGLEDI NA/KROZ BEOGRADSKI HARDKOR PANK (1990-2012)

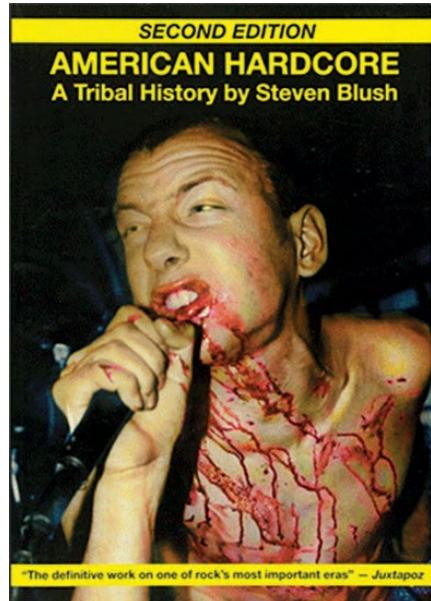
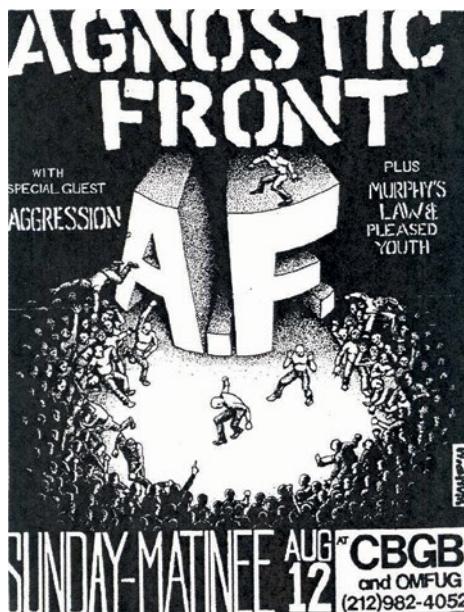
Ljubica Slavković, Miloš Stošić

i Srđan Kuzmanović



Naslovna strana knjige koja objedinjuje sve brojeve legendarnog Touch and Go fanzina od '79. do '83. koji je prerastao u jednu od najbitnijih indie etiketa američke scene

Fotografija legendarnog kalifornijskog punk banda Black Flag, kao epitom DIY punk duha: koncert je održan u nečijoj garaži



Plakat za koncert u legendarnom njujorškom klubu CBGB (East Village), najpoznatijem po afirmaciji rane njujorške punk/new wave scene, koji je imao i značajnu ulogu u američkoj hardcore punk sceni 80ih godina. Danas prodavnica skupocene odeće

Knjiga koja je podigla dosta prašine, ako ni zbog čega drugog, onda zbog stava da je hardcore/punk bio relevantan samo do sredine 80ih, do pojave crossovera (slučajno ili ne, i do godina do kojih je autora zanimalo hardcore/punk)

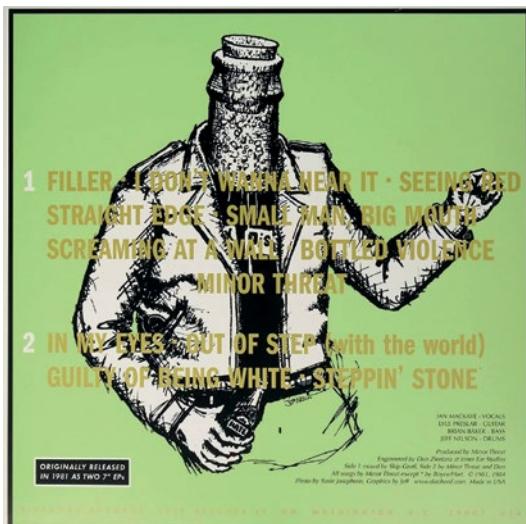
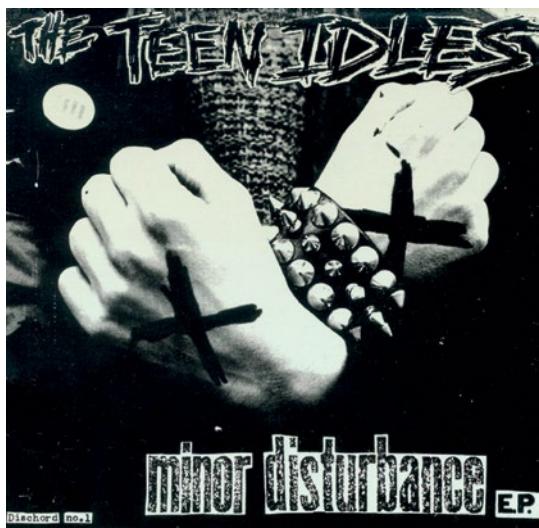


Omot kasete punk benda s LA scene ranih '80ih. Karakterističan primer estetike i dizajna omota punk bendova iz tzv. 'Reagan-ere' hardkor panka

Iz memljivih podruma i stalnim improvizacijama, nasnimavanjem kaseta i lepljenjem fanzina, iz ruke u ruku i od usta do usta, hardkor pank (*hardcore punk*) je spletom neformalnih mreža prodreo u sve vodeće kulture sveta. Nastao kao agresivnija i brža verzija paska u odgovoru na njegovu komercijalizaciju, ovaj muzički pravac i društveni pokret se već četrdeset godina organski razvija. Koreni leže s obe strane Atlantskog okeana – u Velikoj Britaniji i Sjedinjenim Američkim Državama. U širokom varijetu „uradi sam“ pristupa i spontanim razmenama koje karakterišu hardkor pank, nema jasno iscrtanih putanja i jakih definicija. Ipak, određene osobnosti se mogu pripisati stilovima ovog muzičkog pravca tj. supkulture nastale na različitim stranama okeana.

Nakon prodora britanskog paska, na američkom hardkoru stasale su generacije na prostoru Beograda, Srbije i Jugoslavije. Inicijalni ili najsnažniji uticaji doprli su u vreme embarga, sankcija i formalnog kulturnog zatvaranja. Paradoksalno? Možda, a možda i sasvim smisleno – jer ukoliko se zajednički imenitelji mogu pronaći u pokretu koji teži da odbacuje pravila, bili bi to upravo bunt i nepristajanje, ustajanje protiv opresije i vodećeg sistema, a možda pre svega samoorganizovanje, koje se u uslovima ograničenih resursa oslanja na sopstvene kreacije i na snagu neformalnih umrežavanja.

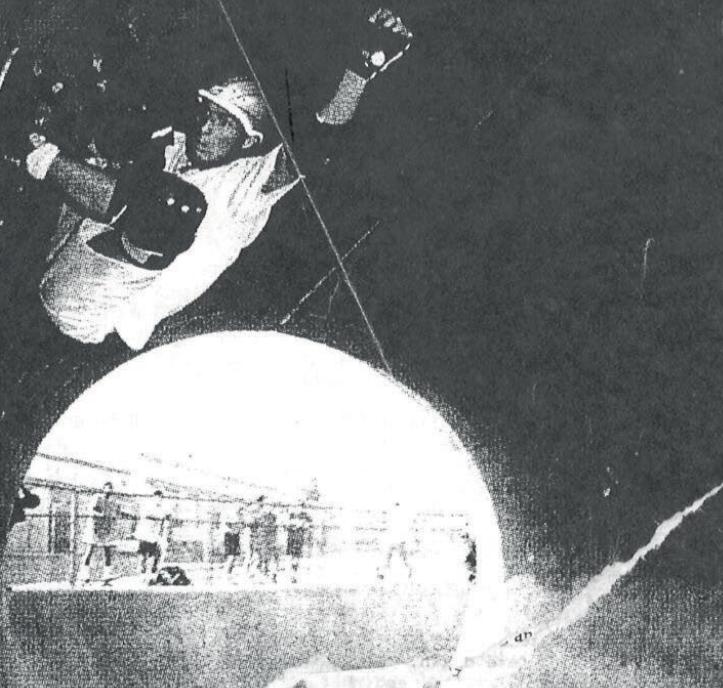
Može se reći da je hardkor pank nastao sa obe strane Atlantskog okeana skoro simultano – najpoznatiji primeri jesu bendovi *Black Flag*, *Bad Brains*, *SAD* i *Discharge* u Velikoj Britaniji, krajem sedamdesetih godina 20. veka. Jugoslovenska scena je relativno brzo zahala taj trend. Već od 1981. godine osnivaju se hardkor pank bendovi u skoro svim prestonicama socijalistič-



Omoti izdanja legendarnih hardcore punk bendova iz Washington DC, Minor Threat i njihovih prethodnika Teen Idles. Minor Threat se smatraju nezvaničnim pokretačima straight edge filozofije. Izdato na DIY etiketi Dischord records koja postoji i dan-danas, poznata koliko po izdavanju značajnog broja legendarnih bendova, tako i po veoma doslednoj DIY politici što se tiče prodaje i distribucije izdanja

XNEGATIVE BURNX

ISSUE NUMBER 3, FALL 1997



INTERVIEWS WITH REINFORCE AND HALFMASST

WE'LL MAKE THE DIFFERENCE.

Naslovna strana američkog DIY straight edge hardcore fanzina Negative Burn. Stilska tipična za taj period u hardcore muzici, od skate fotografija do fontova i fotokopiranih stranica



BEOGRADSKA HARDCORE SCENA

Utičici se koncerta HITMAN-a navode na razmisljaju o lasinoj postoji samo jednoj Hardcore muzike u Beogradu. Muzika spadajući postoji, jer tu dozvani su bende tipa HITMAN i DEAN IDEAS, ali Hardcore razmisljaju i život, bez čega, sigurno ne postoje. Sve dok beogradski publički i dalje ne prvi među budu izvedeni na stage, neće biti nekakava HITMAN-ova svaj građevina. Upravo danas, u sredini scene-Love, u sredini grada, u sredini vremena i u sredini jedinstvene prihvataju ka nešto proglasiti, ovde ne postoji razlika između SOUND FOR GLORY i AGONISTIC FRONTA, jer su oba benda hardcore i niko ne obziče u ideologiji. Jasna velika maza beogradskih publike je dešta se ne želi da privlači da je Hardecore ustvari FUNK, odnosno da je samo rezultat nekega srećnog slučaja. Sve je u svrđivači pankeri slobodno i bez obzira na muzičku klasifikaciju. Sve je u svrđivači pankeri sa potičućim KST-om. Svi mi volimo lepo da se obučemo, ali ispod totačke, u svrđivačima, ne bude nista, a ne na hupljima koja je smalo stalak za kakšet. GMiljena grupe im je JUDGE, a omaračica BLITZ, a singlu "N.Y. Crew" najbolja pesma je "Marirovs" (koju Ina ima pre svrđive BLITZ). Jas je kad bi znali da većina bendova koje slušaju sebe smatraju pankernike verovatno bi i oni ustra odmah poslali pankeri i bili bi osudili od toga jer pankeri u beogradu trenutno nisu.

Jedna od najboljih stvari je da sto nasa scena optajte na "FACAMU".Svaka jedna od pogledao malo bolje brzo da doći do ovog zaključka."FACAM" je neobjedljiv PUNK/HC sceni, jer dovez se puno dizajna i ploča, ali ne mora da ima muzik,čovek za koga su svi ljudi,jedan u ostu i izgleda kao i svi BO HC fanovi,ved weg postaje tvar."FACAM" je bio voleo da se u toku nekih godina ne moju velikim radom u zadnje vreme sam primetio da se razvija STRAIGHT EDGE pokret.S.E.,ali vidim da ga ljudi ovde razlikuju zvanično,tada pogledam naše S.E. fanove,ja se stvarno pitam da li znam S.E. je upoznate straight Edge,je sam upoznac ljude koji gina sa jednim hamburgerom,ili da je upoznata s S.E. fanovima,ko je upoznati sa S.E. ne dozvoljava YOUTH OF TODAY,Ustvari,koliko sam upoznata sa S.E. i S.E. je ovde ono kad se voliš hardcore tipa YOUTH OF TODAY,BOLD GORILLA BISCUITS,a pre tega sa svil pivo,dak je nade naklonost prema tisu benvodina više ne dozvoljava da puši,piju,i u jednu mesec.Moran priznati da se upoznac ljude koji su se odeljivali sa promenom upotrebljavanja muzak i shvatajuće da poruke tih bendova.Zahvaljujući njima i delje mose da se sasna sto Straight Edge.

FUNK bendovi ponovo na postoje u ovom gradu.Catala su poslednja tri prava punk bend - DESTILACIJA, MUZGA, SAH i DOKTORSKA PRUZKA.Ni Hardcore bendovi nisu uključeni u festival. Iako je funk scene u Beogradu, kroz 2000. godinu, ne prestativala PUNK-HEX scenu u Beogradu, kroz 2001. imao je 2 miliona stanovnika i punliku koju ima, onda bolje da se time ne hvalemo.

Ni zelimo niti da imamo saslušati jer FUNK bendovi ne podnose Hardcore bendove jer su porzani, a pojedina Hardcore bendova nisu sve kvalitetne. Ne zelimo da se ne budemo pozivali na festivali u kolikim su metropolitivostima na našoj sceni. Sini mi se da mi ne mogu mogli da imam normalnu scenu ni da 2 bend.

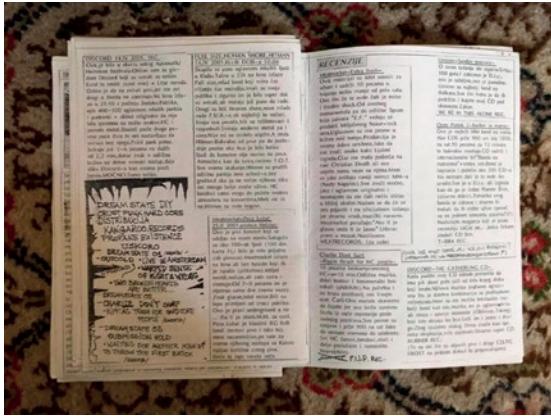
Razmislajmo se doista o tome, da li krije nešto vreme.Ni li to da ovi bendovi ne mogu da se upuste u opštu muzičku život, ne zavistivo zatvaraju se na koje se svil vesimo u ovom zemljiljeku delimično primada i Todešim manekenškim Hardcore bendovima Beograda.

Sa manje strine i tražnjaka, nećemo da se uključimo i pozivati i pozitivne energije na našem festivalu, nećemo pozvati.Ako se uskoro ne bude bilo NOGIC scene otici da pogrešnim putem u nepovratak.Nadam se da neće.

SUSAN LOLIC BLINDSIDE
seorad 2005.

Dva kratka info / intervjuia o beogradskim bendovima Kurz und Klar i Marshal's Kids. Krajem 80-ih, izvor nepoznat

Ostrašćen članak o stanju na tadašnjoj beogradskoj hardcore pank sceni. Iz prvoq i jedinoq broja lokalnoq fanzina 'Fuck Your Attitude'



Recenzije koncerata i izdanja iz kratkoživećeg beogradskog fanzina Heavy Metal Entertainment

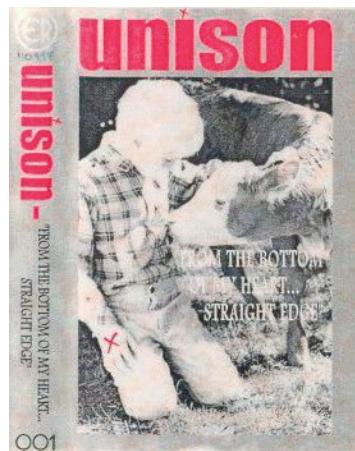
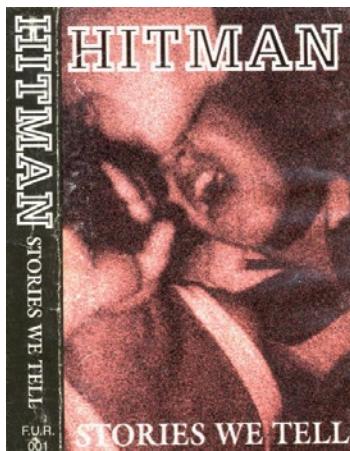
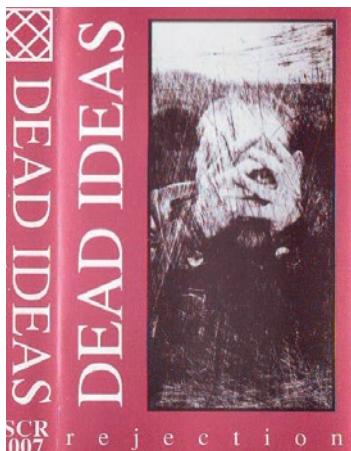
ke Jugoslavije. Sve do početka rata devedesetih godina vlada relativno lagan pristup novim bendovima i fanzinima (kovаница од реци „fan“ и „magazine“), jednom od primarnih medija за širenje vesti o novim bendovima, izdanjima, turnejama, koncertima, nastajalim na „uradi sam“ (DIY/ Do It Yourself) principima.

U Beogradu se tada svira u salama mesnih zajednica, domovima kulture, domovima omladine, kao što su pozorište *Dadov*, sala *Božidar Adžija*, mesna zajednica *III Bulevari dr. Štampaju se*, odnosno fotokopiraju fanzini, održavaju se koncerti kako domaćih tako i stranih bendova. Zbog geografskog položaja, u Zagrebu i Sarajevu se održava više stranih koncerata nego u Beogradu i ponuda biva raznovrsnija, ali ni Beograd nije mnogo kaskao. Sve do samog početka rata, naručivale su se ploče, kasete, majice, i to jednostavno stavljući pare (dinare) u kovertu svetskim pank i hardkor distribucijama.

S ratnom dekadom i pogoršanjem ekonomske situacije, embargom i sankcijama, zatvaranjem prema svetu, u Srbiji i Beogradu koncerata stranih bendova nema, a prekid zvaničnih kanala komunikacije podrazumeva i da je sve teže nabavljati novu muziku. Međutim, ubrzo se razvija paralelna, *butlegscena*. Sa uporištem na tezgama ispred SKC, ranovrsnost nasnimavanih i piratskih kaseta aktuelni muzički svet približavaju beogradskoj omladini sa relativno malim zakašnjenjima. Kreativnost raste na polju snalaženja i razmena muzike dobija nove oblike koji se uglavnom baziraju na ličnim kontaktima i umrežavanjima. Iako dominantan u društvu, anti-američki sentiment na hardkor pank sceni kao da nije postojao, makar ne u takvom obliku. Američka scena se pratila, i to čak i više nego osamdesetih godina 20. veka, zahvaljujući i komercijalizaciji i razvoju u samim Sjedinjenim Državama. Bendovi su dolazili do svoje publike u Beogradu i putem TV emisija koje su se mogle uloviti na satelitskoj televiziji, muzičkim emisijama šire tematike na domaćim kanalima (Treći kanal, ART televizija), u nekim većim muzičkim časopisima koji su ipak stizali do beogradske publike i dr.

Sasvim suprotno od ekonomske situacije, prilika i mogućnosti u ratnim i izolovanim devedesetim godinama 20. veka, razvija se beogradska hardkor scena, i to primarno ugledajući se na američku. Osnivaju se bendovi, često engleskih imena i tekstova koji prate teme aktuelne u američkom hardkor panku: uradi sam (DIY), vegetarijanstvo, strejt edž (straight edge), za-

Omoti kaseta iz 1990ih beogradskih bendova

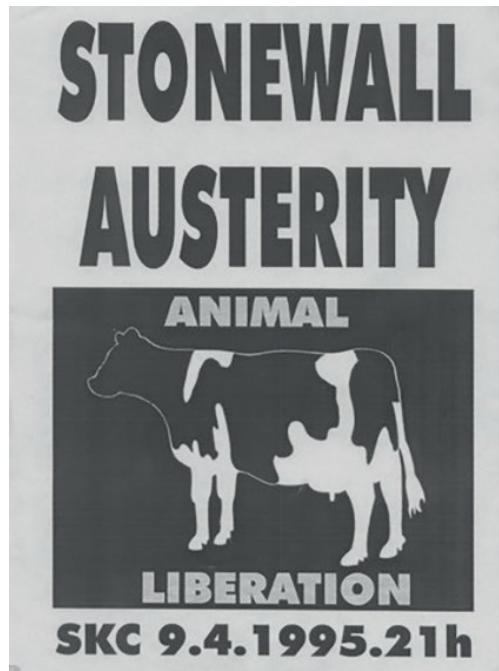


Dead Ideas

Prva kasetna beogradskog DIY hardcore punk benda Unison 'From the bottom of my heart... straight edge' izdate na kaseti za kasetnu DIY etiketu 'Energy records' iz Lučana. Još jedan od primera povezanosti više scena u Srbiji, 'Energy records' su izdali nekoliko kasetnih izdanja bitnih za deo beogradske/srpske scene druge polovine '90ih. Etiketa je izdavala bendove iz Beograda, Novog Sada, Kragujevca i Smedereva

Prvo izdanje beogradske DIY hardcore/punk etikete F.U.R. records (skraćeno od Friendship, Unity, Respect). Pokretač etikete je bio Aca, tadašnji pevač benda Hitman. Izdavana kasetna/CD izdanja nekoliko beogradskih bendova iz Mladenovca, Niša, Smederevske Palanke, kao i Mađarske i Bugarske. Drugo izdanje je bila kasetna kompilacija 'This is the light' koja je predstavljala presek jednog dela srpske hardcore/punk scene krajem '90ih

jedništvo (unity), prijateljstvo (friendship), jednakost (equality), društvena angažovanost, pozitivni stav (PMA / positive mental attitude), solidarnost (solidarity) i dr. Dizajn plakata, način oblačenja, estetika kao značajan supkulturni izraz, takođe replicira slike sa ploča američkih bendova i prikaza u fanzinima. I još dalje, preko muzike, hardkor panga, dolazi do širenja i drugih uticaja kao što su skejt bord kultura, Hare Krišna, mačoizam, zaštita životinja, različite životne filozofije i načini življenja koji su svoju ekspanziju na američkom tlu već ostvarili.



Otvaranje granica nakon 2000. godine karakteriše i značajna promena u dolasku stranih bendova u Srbiju / Beograd (u početku pionirskim naporima pojedinačnih promotera), ali i međusobno povezivanje i postepeno (ponovno) stvaranje kulturnog zajedništva na prostoru sada već nepostojeće Jugoslavije. Formiraju se novi bendovi, povećava se broj ljudi koji posećuje koncerte, omasovljava se upotreba interneta što dovodi do novih načina komunikacije i razmene, a time i opcija za razvoj scene. Stvaranje uslova za domaće bendove da idu na regionalne i evropske turneve otvara vrata novim saradnjama i dometima. Sa rastom mogućnosti i uticaja, beogradska hardkor pank scena se razvija na više manjih i drugačijih pravaca, koji se postepeno osamostaljuju. Za razliku od prvih „formativnih“ godina u kojima se uticaji američkog hardkor panka maltene direktno preslikavaju u lokalne okvire, nakon 2000. godine razvijaju se autentični zvuci i pristupi muzičkog pravca koji je sada već u formi globalnog pokreta.

Nema jake definicije hardkor panka. Ako bismo anketirali one koji smatraju da slušaju ili žive hardkor pank i tražili objašnjenja, dobili bismo pregršt različitih, pa često i suprotstavljenih odgovora: od opisa samog zvuka, preko stila oblačenja, sve do nekih osnovnih, neprikosnenih načela. U neformalnom širenju jednog takvog supkulturnog pokreta, nebrojeno je načina razumevanja i doživljaja šta on za svakog pojedinačno predstavlja. Verovatno bi se većina složila u tome da je u pitanju agresivnija verzija panka, koja u svojoj suštini nosi bunt i samo-organizovanje (DIY). Ipak, to ostavlja prostor za sijaset različitih stilova, pristupa i shvatanja. Možda u tom raznolikom i nedefinisanom prostoru i leži sloboda delanja. Kao takav, hardkor



Plakat za koncert (radna verzija). Plakatom projejavaju animal liberation i straight edge suptilni tonovi, koji su, ruku na srce, više bili dragi srcu dizajnera plakata nego svim članovima bendova

Plakat za koncert Stonewall i Austerity ; mala sala SKC. Uz straight edge, u Beograd se došunjala i Krishna consciousness, kao i radikalniji vegetarijanski/veganski aktivizam (makar na plakatima). Možda nisu svi članovi bendova bili vegani, čak ni vegetarijanci, ali je postojala dobra volja :)

Razni plakati iz prve dekade 2000ih koncerata u Beogradu, s evropskih turneja beogradskog benda Lets Grow i s koncerata širom Evrope koje su članovi ovog benda imali prilike da gledaju u svojim putešestvijima

pank predstavlja potporu i utočište za mnoge, željne drugačijeg pristupa i načina mišljenja u odnosu na ona dominantna i ustaljena. On pruža mogućnost ne prilagođavanja, već stvaranja boljeg sveta, pa makar on bio na nivou malih zajednica, oslobođanja sopstvenog muzičkog izraza ili neodustajanja od sopstvenog vrednosnog sistema.

Beogradski hardkor nema pisanu istoriju. Svaka interpretacija ključnih događaja, karakteristika i značaja, bila bi lična i subjektivna, međusobno čak i posve drugačija. Dok su neki bendovi za jedne ključni, a događaji prelomni, drugima su nebitni ili čak i nepoznati. U muzici i pokretu koji se (za mnoge) bazira na odbijanju mejnstrima i poništavanju autoriteta, nema muzičkih top lista, prestižnih radio ili TV stanica, izdavačkih kuća ili utvrđenih merila koja bi odredila šta jeste a šta nije značaj ili veličina – ona su subjektivna, određena ličnom percepcijom i uticajem na svakog pojedinca. Stoga, ovo istraživanje predstavlja niz ličnih priča, isečke jednog pokreta, vremena i duha, prikazanih kroz višeglasje, raznolikost pogleda, percepcija i doživljaja. U tome leži i niz neočekivanih detalja koji otkrivaju nepredvidive puteve kulturnih razmena, uticaja i međusobnih povezivanja, kao i zajednički svet uzajamnog razumevanja koji se prepoznaće u različitim kulturnim sredinama.

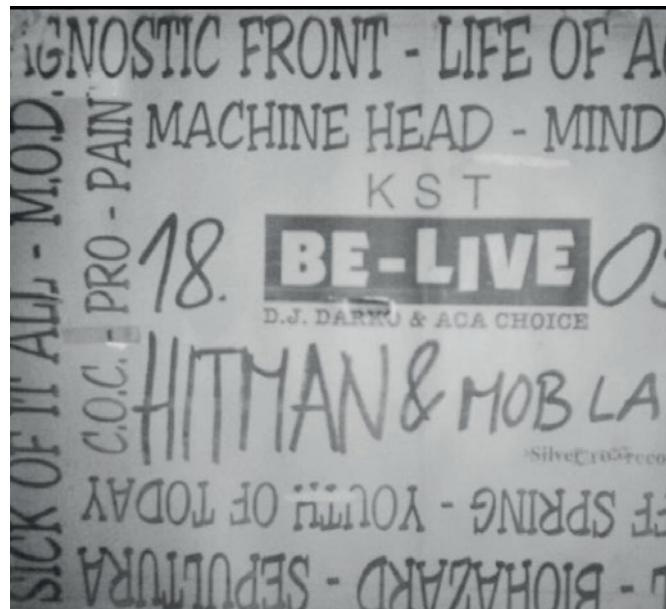
NEZAVISNOST, NA PRIMERU PROSTORA

Hardkor pank je neraskidiv od nezavisnih prostora. Bilo da su to koncerti u podrumima klubova, u stambenim kućama (*basement shows, house shows*) ili skvotovima, nezavisnost prostora za sviranje nosi ključne preduslove za postojanje i razvoj ove muzičke scene i pokreta. Sviranje u često neuslovnim prostorijama ima svoje brojne mane, ali i ključne prednosti: oslobođa od „spoljnih“ zahteva klubova, kulturnih centara ili institucija, bilo sa finansijskog aspekta ili u pogledu odabira izvođača, minimalnog broja posetilaca, angažovanog ljudstva i logistike i dr. Iz toga proizilazi samoorganizovanje koje daje slobodu da sama zajednica, scena, postavlja svoje uslove. U tome su tehnički kvaliteti često stavljeni u drugi plan (kvalitet opreme na kojoj se svira, bazična opremljenost prostora da bi se u njemu održavali koncerti, pa i muzičko umeće i sprema izvođača), a prioritet je jednostavno na tome da može da se svira. U tome se stvara osećaj zajedništva i jednakosti – da praktično svako ima mogućnost da izade na binu i aktivno učestvuje, da organizuje koncert, da pozove bendove koje želi da čuje, da scena u zajedničkom naporu postoji zarad scene, iz zajednice zajednici.

Samoorganizacija premošćava problem nepostojanja ili nepristupačnosti formalnih klubova, a donosi i brojne druge prednosti. U improvizovane prostore staje manji broj ljudi, pa bendovi mogu svirati pred „punim salama“ od pedesetak posetilaca – što dalje olakšava organizaciju svirki i briše nedostiznostkapaciteta. Takođe, sav novac od prihoda od karata ide direktno u ruke organizatora, gde se ustaljuje praksa da to ne služi profitu, već nadoknadi troškova i povratku sredstava za potrebe scene. Time se otvaraju vrata za gostovanja bendova koji mahom sviraju za putne troškove, i turneve postaju neizostavan element razvoja hardkor paska. Nezavisnost prostora direktno omogućava nezavisnost scene što podrazumeva slobodu odabira i minimum troškova, a time i intenzivnije razmene, bilo na lokalnu ili međunarodno. Iz takvih razmena se scena razvija.

U Evropi je situacija nešto drugačija nego u SAD, pa su među prostorima za sviranje, čija su vrata otvorena za samoorganizovanje mlađih, i brojni omladinski centri. U Socijalističkoj Jugoslaviji hardkor pank koncerti se mahom održavaju po mesnim zajednicama. Tokom devedesetih godina 20. veka nezavisnih prostora u Beogradu još uvek nema i koncerti se održavaju u prostorijama javnih institucija – u organizaciji hardkor pankera, ali uz brojne uslove koje institucije postavljaju (dostupnost sala, finansijski zahtevi, tehnički uslovi u smislu odabira i plaćanja tonca, obezbeđenja i dr). Tako su beogradski hardkor obeležili Dom omladine (Bunker / St. James), KST, SKC, Akademija, Fest, Dadov, Božidar Adžija i dr.

Izdvaja se i privatni klub Tren, na Banovom Brdu. U drugačijem režimu od javnih institucija, „Tren“ devedesetih godina 20. veka postaje malo utočišće hardkor pank koncerata.



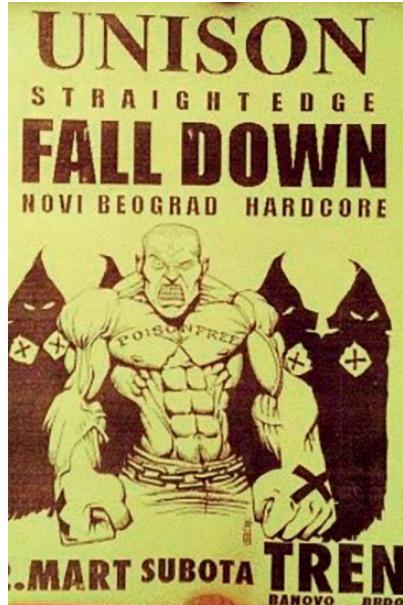
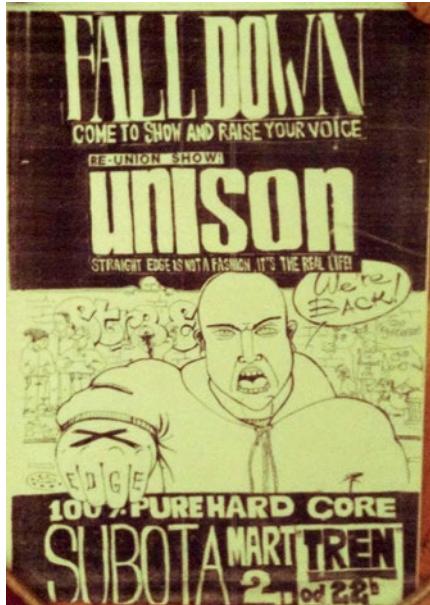
Plakati za koncerte u Beogradu iz 1990ih i ranih 2000ih

Karakteristično za hardcore plakate tog vremena, kompilacija uvezenih hardcore punk krilatica, provučenih kroz humor, malo prekopiranih elemenata američke punk hardcore scene (ALL AGES SHOW - u Beogradu se vrlo retko, ako ikada, desilo da vas ne puste na koncert zbog godina)

KST je dugi period važio za maltene nedosanjani san mnogih bendova jer je pružao (ili se makar tako mislilo) mogućnost za dobar zvuk, možda i za neku zaradu ako poseta bude brojna. DJ tim za ovu priliku su bili Darko (basista Dead Ideas, basista/pevač Lobotomije, No More Heroes fanzin/kasetna etiketa) i Aca Choice (pevač Definite Choice, Hitman, The Bridge, Nagon)

U duhu hardcore jednakosti, druga verzija plakata za isti koncert ova dva beogradska benda sa zamjenjenim redosledom. Dizajn direktno prekopiran s naslovnice američkog hardcore punk fanzina HARDWARE iz Nju Džersija

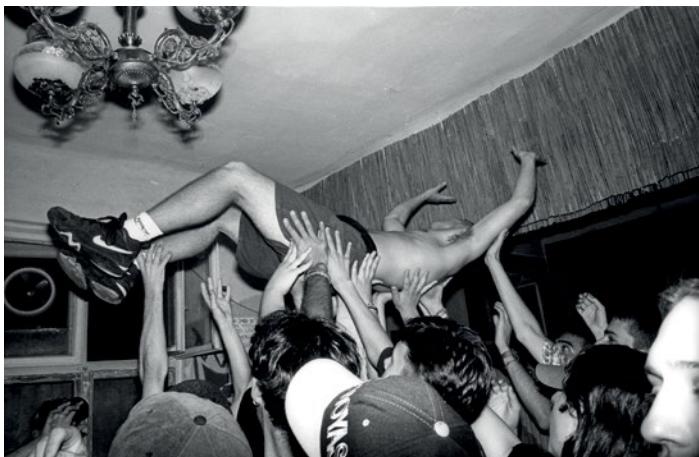
GONY
 DAD
 FUNK
 HELMET
 5.
 Z
 rds+
 NOVA
 JUDGE
 SUBOTA
 VADRAH
 TALI



Nakon 2000. godine niču brojni manji privatni prostori koji svoja vrata otvaraju za hardkor pank koncerne ili muzičke večeri, bilo da su u pitanju kafei i klubovi u širem centru grada, kulturni centri, splavovi i brodovi beogradskih reka. Ipak, gore pomenute sale javnih institucija, sa svojom infrastrukturom i nasleđem, ostaju primarna težnja u organizaciji koncerata. Krajem prve i početkom druge dekade dvehiljaditih godina u Beogradu konačno dolazi do prvih funkcionalnih skvotova, kao i do stvaranja klupskih prostora koji su direktno u rukama ljudi iz zajednice. Usled brojnih faktora, kako lokalnih tako i globalnih, razvoj scene tog perioda predstavlja jedno novo poglavje, van okvira ovog istraživanja.

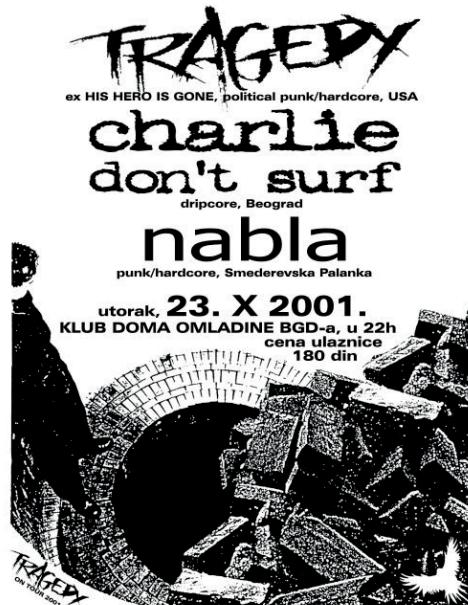
Potraga za nezavisnim prostorima u Beogradu, odnosno njihov nedostatak, obeležio je domete i razvoj beogradske hardkor pank scene. Analogije na istom tragu mogu se naći i u istorijatima nezavisnih izdavačkih kuća, fanzina, radio emisija. Zapravo, pitanje postojanja nezavisnih medija i mesta razmene uticaja je u srži promišljanja razvoja hardkor panka. Dok kod nezavisnih medija dolazi do uspešnog samoorganizovanja u većoj ili manjoj meri, prostor kao takav predstavlja najzahtevniju, a time i najnedostižniju kategoriju, a naročito u kontekstu urbanih politika i prostornog razvoja (tranzisionog) Beograda. Za generacije stasale na hardkor panku 1990 – 2012. godine, sloboda delovanja putem slobodnog prostora ostaje neostvareni san.

(Privatni) klub Tren, aktivan u drugoj polovini '90ih.
Koncert Hitman, foto Boogie





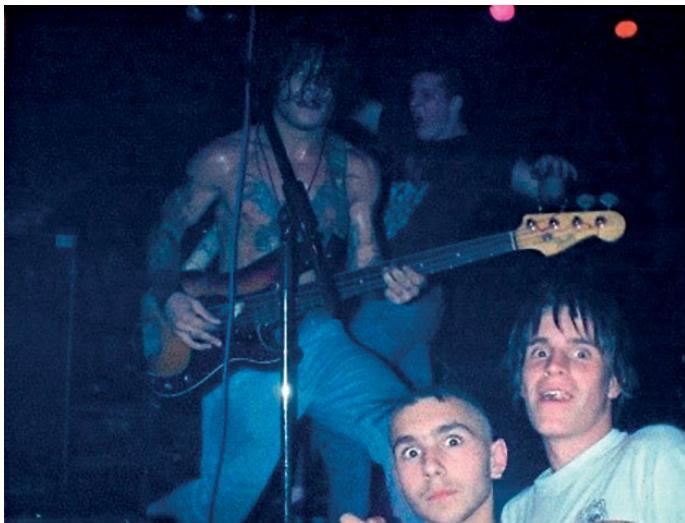
DREAMSTATE
vas poziva na DIY punk/hardcore koncert



Plakat za festival 'Hardcore Knockout' održan u Barutani, pećini ispod Beogradske tvrđve iz 18. veka. Svirali su brojni bendovi iz Beograda, Novog Sada, Niša, Nove Pazove ...

Jedan od prvih stranih koncerata nakon otvaranja zemlje 2000. godine, u sklopu evropske turneje američkog politički angažovanog benda Tragedy. U organizaciji Dreamstate, lokalnog promotera Ace koji je radio koncerete evropskih, američkih kao i ex-YU DIY hardcore punk bendova početkom 2000ih godina, kao i CD-R live

MARKO KORAĆ



Vojin i Korać na Cro Mags koncertu
u Minhenu 1991.

Marko Korać, rođen u Beogradu '73. godine. Na beogradskoj muzičkoj sceni od kraja '86. godine do '93. kada se preselio u Amsterdam, od kada je u njoj aktivn "sa daljine". Kratko je imao bend Spiteful, tokom '91-'92, a '96. je počeo da peva u bendu Vitamin X, što je karijera koja i dalje traje, i svira gitaru u Open Wounds.

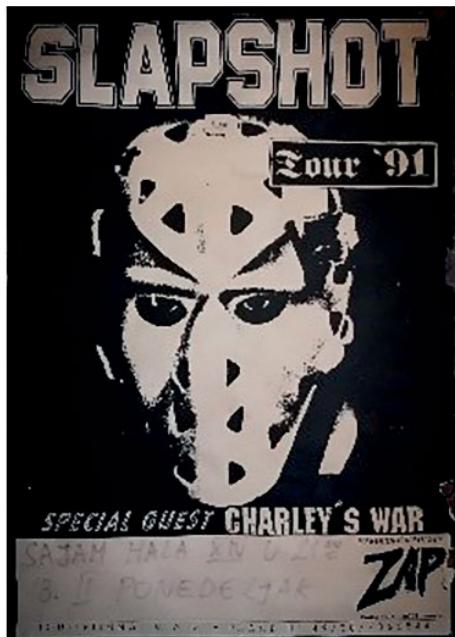
Najviše me je u hardkoru privuklo prijateljstvo i povezanost u jednoj globalnoj sceni kreativnih i konstruktivnih pojedinaca koji vole istu muziku i imaju dosta toga zajedničkog. Zatim, životni stil koji se svodi na DIY, ideologiju koja te podstiče da istražuješ svoju kreativnost. Mene je hardkor recimo motivisao da pravim fanzin, pokrenem bendove, organizujem koncerте, bukiram turneje za sopstveni bend i bendove prijatelja, da dizajniram i pravim postere i omote za ploče i CDove, čak me je motivisao da u 41. godini počeo da učim da sviram gitaru.

Kada sam ulazio u celu pank hardkor priču, fanzinaška scena je imala veliki uticaj. Plus, svi mi mlađi smo nekako došli do nekog starijeg koji je imao kontakte, davao nam fanzine da čitamo ili nam snimao ploče. U mom slučaju to je bio Gvido, pošto je živeo dve ulice od mene na Dordolu, i imao je distribuciju ploča i fanzina *Maximum Rocknroll*. Naravno, tu je bila i konstantna trampa sa ekipom iz Zagreba, Sarajeva, Novog Sada i mnogih manjih mesta.

Pošto sam išao na koncerте po Zagrebu i Ljubljani, gledao sam šta Hrvati i Slovenci rade, i bio u fazonu ako oni mogu, možemo i mi. Pogotovu kad su izbacili kompilaciju *The Return of Yugoslavia*, videvši da tu nema ni jednog beogradskog i uopšte srpskog benda, shvatio sam da je vreme da se nesto uradi po tom pitanju.



Plakat za Vitamin x koncert
u Parizu, 2017.

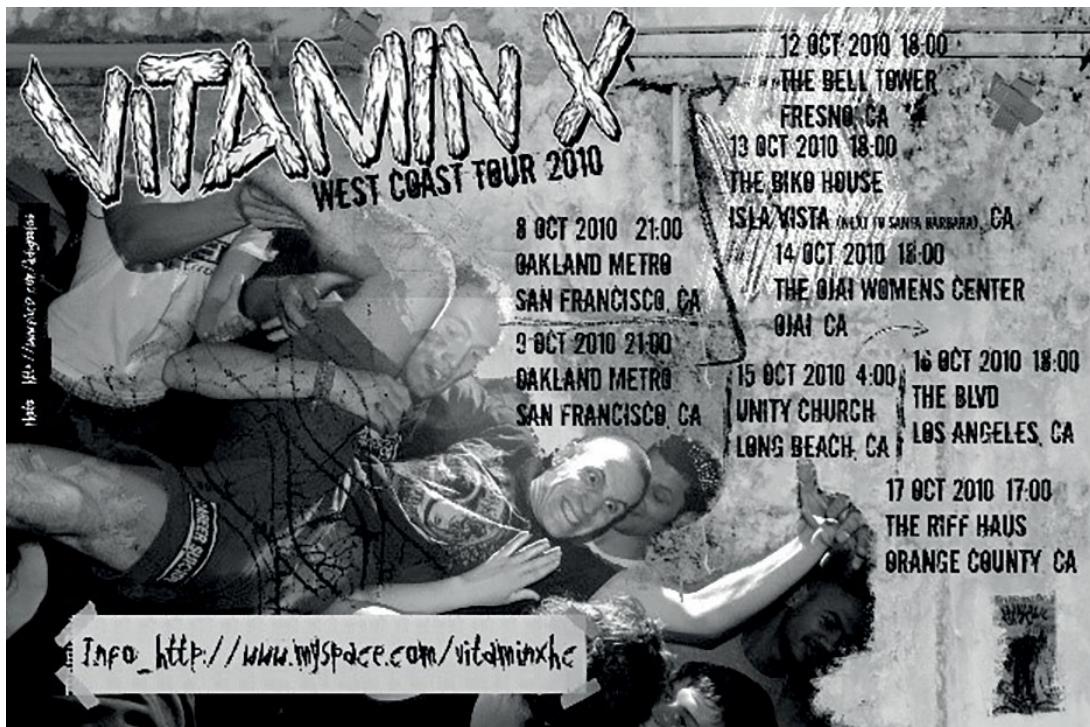


Plakat za koncert benda
Slapshot u Beogradu,
u okviru turneje 1991.

Hardkor je po meni nosio pozitivnu energiju i ideju o ujedinjenju ljudi, ali nažalost, trebalo je da se prokrči bodljikav put da bi se tako nešto postiglo u Beogradu. Navijačka priča koja se, kroz nacionalizam shvaćen kao antiestablišment stav, proturila u pank scenu sa drugim talasom Engleskog panka i bendovima kao što su Cockney Rejects i The Business je uzela maha i u Beogradu. Mi smo nastavili našu priču i koncentrisali se na to da stvorimo novu scenu bez nasilja, nacionalizma i diskriminacije.

Na mene je američki hardkor najviše uticao. Ako pogledaš moju kolekciju ploča, 70% su američke ploče. Prvi put kad smo otišli u SAD, toliko smo bili pod uticajem bendova koje smo tamo gledali da smo, da smo skroz prekopirali taj njihov fazon kad smo se vratili u Evropu. Postoje razlike između turneja u Americi i u Evropi. U Evropi se više postaraju za tebe, dobiješ klopku i obezbeđeno ti je spavanje. U Americi to ne postoji, moraš sam da se snalaziš i dogovaraš za svaki detalj. Drugačiji je mentalitet totalno. Ali, u Americi smo svirali na najluđim mogućim mestima. Od spavačih soba ili kuhinja u Bostonu i podruma u Nju Džerziju do CBGB-a u Njujorku, Gilman street-a u Berkliju, Smell-a u Los Andelesu i većih festivala, a čak smo svirali i u crkama, na Floridi, Bostonu, gej crkvi u River Sajdu u Kaliforniji. Amerika mi je uvek bila alternativa alternative, ili zemlja ekstrema, i zato smatram da je hardkor nekako i morao da iznikne odatle.

USA tour, 2010, 2013.



ALEKSANDAR TODOROVIĆ – ACA CHOICE



Novogodišnji koncert 2000.

Prvi bend Aleksandra Todorovića zvao se *Definite Choice*, otuda i ime *Aca Choice*. Nakon toga je svirao u bendu *Hitman*, *The Bridge*, i *Nagon*, praveći pauze između ovih angažmana. Početkom dvehiljaditih otvorio je hardkor andergraund radnju koja se zvala Ćandu (*Chan-Doo*). Organizovao je brojne koncerete, počevši od svog benda devedesetih, a kasnije i za druge bendove, prvo iz Evrope (Hrvatske, Nemačke), a potom i iz Amerike i Engleske.

Imam pedeset i dve godine, a saznao sam za reč hardkor kad sam imao šesnaest godina. Došao sam u ugostiteljsku školu, seo u klupu i pored mene je sedeо lik u fajerci, imao je pocepane farmerke, Martinke, bio je čelav. Predstavio se, Smilja, ja rekao Aca. Pitao me je šta slušam, ja rekao otkud znam, *Ramones*, *Clash*... Rekao je da će da mi donese sutra kasetu. Na A strani je bio *City Baby Attacked By Rats* od *GBH* i *Hear Nothing, See Nothing, Say Nothing* od *Discharge*, a na B strani je bio prvi *Bad Brains* i *7 Seconds*, *Walk Together*, *Rock Together* – koju sam prepoznao i kao pesmu i kao poruku, i to je i dan-danas jedan od najbitnijih slogana u hardkoru.

Definite Choice je na leto '91. imao prve probe, ali smo prvi koncert svirali '92. u januaru. Mi smo počinjali, kao i mnogi drugi bendovi, u KST-u, na oflajn večeri koja se dešavala sredom. Kasnije je došao Bunker, pa Tren, i još mnogi drugi klubovi. Uticaji su dolazili kao repovi onoga što se dešavalo pred sam rat. Tad se dosta ljudi naložilo na *straight edge*, kada sam ga i ja otkrio kao nešto čega sam mogao da zamislim da budem deo. Posle toga se desio, nem-novno, MTV. Mnogo je uticao na muzičku scenu generalno u svetu, ali i kod nas. Pojavili su se tu *Prong*, *Helmet*, i po meni i najveći igrači koji su najviše uticali na Beograd – *Biohazard*. Ko god kaže da se u jednom trenutku nije ložio na *Biohazard*, da li na pesmu, da li na spot, bilo šta, laže 100%. Kad se pojavio *Punishment* spot, to je bilo: vau, šta se ovo desilo?



Novogodišnji koncert, Last Chance to Dance

U *Hitman*-u smo imali neki melodični zvuk kad smo počinjali da sviramo, iako su bile tu i neke pesme bile pod uticajem bržih hardkor bendova. Želeli smo tada da to zvuči kao *Youth of Today*. Dosta je uticao na naš zvuk Korki iz *Marshall's Kids*-a kada je došao, njegova pesma je *Friendship, Unity, Respect*, rif, sve. Muzika je definitivno bila crossover koji ide više ka metalu nego ka panku. Ložio sam se tada na američko rvanje, omiljeni mi je bio Bret, *the Hitman*, Hart, i otuda naziv benda.

Dvehiljadite se otvorilo odjednom da možemo da radimo koncerete. Počeli su da dolaze bendovi na Balkan, povezali smo se sa Sofijom, zvali su nas na njihov famozni *Christmas Fest* koji je zapravo nastao u isto vreme kad i Novogodšnji koncert ovde, *Xmas Fest*. Taj festival je nešto na šta sam posebno ponosan u celoj ovoj priči: tokom osamnaest godina učestvovalo je blizu sto bendova sa raznih strana, iz Nemačke, Italije, i naravno najviše Srbije.

Ćandu je nastao iz moje želje da stvorim neki *meeting point* gde ljudi razmenjuju muziku, iskustva. Smatrao sam da je bolje da mlađi bleje tu i da slušaju muziku. Našao sam prostor u Njegoševoj broj 11. Putovao sam redovno u Budimpeštu i тамо kupovao ploče, patike po skejt šopovima, majice. Od svih ljudi koje smo znali uzimali smo diskove i kopirali za radnju, mislim da su se prodavali za 100 dinara, a nas su koštali 70. Ta radnja se dosta dugo držala tako što sam ja radio u kafiću na Vračaru kao konobar i od toga finansirao ono što se dešavalо u radnji. To je i moj zvanični prvi bankrot.

MILOŠ STOŠIĆ



Unison photo by Dušan Damnjanović

Miloš Stošić je svirao u raznim bendovima početkom i sredinom devedesetih. Prvo je bio u Stop It, pa je pevao u Unison-u, gde se najduže zadržao. U međuvremenu se okušao i kao bubnjar u Rejected. Pevao je u Stonewall-u, Mnjenju.

Ko god je imao bar mali dodir s hardkorom, zna o čemu se radi. Solidarnost. Jedinstvo. Zagledništvo. Empatija. Razumevanje drugog, briga za drugog. Prvo prema ljudima, onda i prema svim živim bićima. Meni je bukvalno hardkor (i sve to što je u vezi s njim) kao *big bang* u mom životu, možda ono što je nekima škola ili fakultet ili posao: oblikovao me je na neki način.

Počeo sam da se bavim muzikom neke '93-'94, aktivnije od '95. Imao sam ekipu na Labudovom brdu gde sam tada živeo, i iz Rejected-a i Insult, i u nekom trenutku nam je palo na pamet da pravimo bend, svako može da napravi bend, što ne bismo mi. Ja ne znam da sviram ništa, mogu da pevam. To jeste bilo klinički, hajde da probam da budem deo scene, ekipe, možda ćemo napraviti i neki koncert. Ali, sa druge strane, od kako znam za sebe ili pišem pa samim tim i pevam, ili pišem, baš pišem, nevezano za muziku, ili fotografšem. Oduvek sam imao tu potrebu da imam nešto svoje pomoću čega će da se iskažem... zato me je hardkor našao.

Na početku mi je hardkor dao volju da i kad padnem, da se podignem, na neki način, ma koliko to smešno zvuči, ali jeste bitna stvar. Takođe me je spojio sa raznim ljudima. Mislim da moji drugari koji nisu bili u okviru hardkora nisu imali te dodire sa ljudima iz Makedonije, Bosne, Hrvatske, Slovenije... Pitanje je kad su oni s njima počeli komunikaciju ponovo. Uz hardkor je bilo najnormalnije i to neko nepostojanje granica, ili sam barem tako ja to doživljavao.

Dimitrije Blagojević



**BEograd,
18. JANUAR**
*Nakon turneje
u BiH, Hrvatskoj
i Sloveniji,
beogradski
„hard core“
momci koji sebe
zovu „Unison“,
predstavili su
se ovdašnjoj
publici u Pogonu
Doma omladine
Beograda*

Recenzija jednog Unison koncerta u dnevnoj štampi

Bilo je raznih načina da ti dobiješ informacije koji bendovi postoje, otprilike načuješ kako taj bend zvuči, ili na nekoj kompilaciji uhvatiš. Dopisivali smo se mnogo, u zemlji, ne samo u Beogradu, a i van zemlje, sa strancima. U insertu jedne ploče su bili tekstovi, ali i adrese svetskih vegetarijanskih organizacija, i još nekih drugih koje oni podržavaju i misle da bi ljudi trebalo da podržavaju. PETA, *Animal Liberation Front*, organizacije za zatvorenike... napisao sam par istih pisama i poslao na nekih sedam, osam adresa, koji su imali temu vegetarijanstva. Posle izvesnog vremena su počeli da mi stižu paketi, najviše od PETA i *Animal Liberation Front*. Ogromne kutije s brošurama, ali su untura bili i tofu, sejtan...hrana. Negde '95-96. godine. U isto vreme kreće *Krishna Consciousness* u Srbiji, počinju bendovi *Austerity*, *Strive for more...* Iako mi je palo na pamet da '96. pokrenem prvo vegetarijansko udruženje, VEGA, nikad mi nije palo na pamet da probam da pokrenem klub. Mislim da i to ima veze, prvo sa tipom ličnosti, ali i sa tim koliko imam poverenja u institucije – da bih otvorio klub ili nešto, meni grad mora da bude neka vrsta partnera. A ja apsolutno ne vidim državu ili grad kao nekoga ko bi mogao da mi bude partner.

SRĐAN KUZMANOVIĆ



Unison u podzemnom prolazu Manjak



Unison attack, Zagreb

Srđan Kuzmanović je svirao u nekoliko bendova od početka devedesetih do okvirno 2012, između ostalih Standpoint, Hands in Ashes, Lets Grow, Unison. Sada svira u bendu Statico.

Mislim da je hardkor uglavnom neki set idealja, principa, način na koji se ophodiš unutar te scene prema drugima i prema sebi. Neka vrsta solidarnosti. Da ne mora sve u životu što radiš da ti donese neku materijalnu korist. *Do it yourself*, i ne *non profit* već *not for profit*. Dešavali su se nama nesporazumi, da su ljudi organizovali koncerte i mislili da pošto smo mi DIY ili non profit bend, ne trebaju nam pare – vi to ne volite, uzeću ja pare. Ne to nije to, nego jednostavno da ti zarada nije primarna motivacija, za razliku od poslova koje radimo a koje ne volimo, a radimo ih da bismo plaćali račune ili slično. Ne zajebeš nekoga da bi nešto postigao. Ne mislim da je hardkor ekskluzivan zbog toga, nego da bi tako ceo svet trebalo da funkcioniše. Jednostavno, tretiraš druge kao što bi voleo da drugi tretiraju tebe.

Čitao sam da se osamdesetih sviralo po mesnim zajednicama i školama, takvo je vreme bilo da nisu postojali klubovi gde je mogla takva muzika da se svira. Onda je recimo Dadov bio u opticaju krajem 80ih, početkom 90ih, Božidarac... Pošto su ti klubovi, kao i svi u svetu, bili tr-

žišno orijentisani i nije ih zanimalo nekakvo promovisanje vrednosti, da dobiješ petak ili subotu u KST-u, i uopšte da sviraš u KSTu je bila misaona imenica x godina, dok se nije srozaao pa je mogao svako... Dom omladine se samo zove tako, funkciju je izgubilo još odavno. Zato je Tren bio super, zato što je svako mogao tamo da svira. Mislim da je vlasnik uzimao od pića, a da su bendovi dobijali od karata. Bila je mlada publika, i jedva funkcionalna kuća koja je imala struju. Ali, mogao si da se uključiš i ako tebi odgovara da sviraš pred 50 ljudi, super. Ako je lepo vreme, ljudi budu u bašti pa bude 150. Beograd nikad nije imao neki prostor kao što Novi Sad ima CK13, kao što Zagreb ima Attack itd. Bio je Inex film, a pre Okretnice koja relativno odskora postoji, scena se nikad nije iscimala da stvori neki prostor.

Dok su bile sankcije, to je uticalo na ekonomsku situaciju da ne možeš tek tako da kupuješ i nabavljaš kao što ljudi u manje unesrećenim delovima sveta mogu, ali si i dalje mogao da pišeš pisma, a ljudi su ti i dalje slali. Nekima smo mi bili treći svet i ekskluziva, pa su nam zbog toga slali svoja izdanja. Pišeš onima koji rade fanzin – ne bendovima jer oni verovatno dobijaju 100 pisama mesečno, nego ljudima koji su orijentisani na komunikaciju sa ljudima sa scena koje i nisu toliko popularne. Naletiš na ljude koji su se jednostavno OK. Neki lik koga nikad nisi video niti ćeš videti, a komunicirao si sve skupa dva sata u životu s njim *online*, učini ti nešto, pošalje ti nešto što ti znači. Ne mislim da je to ekskluziva vezana za hardkor pank scenu, ali jeste u tom duhu. Teško da će ti neki pasionirani skupljaš poljskih džez ploča iz šezdesetih da ti pošalje tako neku ploču.



Plakat Unison,
Thirty Six Daggers

ANDRIJA SPIČANOVIĆ



Andrija, 36 Daggers svira na Exit festivalu, foto by Sergej Vutuc

Andrija Spičanović je bio u bendovima 36 Daggers, Cut Self Not, Tough Guys of America i kasnije VVhile.

Dugo sam bio pasionirani skejter, i mnogo bendova i muzike sam prvi put čuo u skejt filmovima. U vreme kad sam došao u Beograd iz Kraljeva, 1999. godine, mnogo sam više sam slušao indi i eksperimentalnu muziku. Moj prozor u tu scenu su bili hardkor koncerti u Beogradu, u KST-u i Domu Omladine, jer se krajem '90. godina ništa sem hardkor koncerata nije ni dešavalo od alternativne muzike. Moj doživljaj žanra je bio da postoji američki i britanski pank – za mene je to sve bio pank, ne samo zbog muzike, već zbog stava i odnosa prema životu i prema establišmentu bilo kog tipa – i da američki ima drugačiju energiju nego britanski. Dok mi se britanski pank kao klincu više sviđao, kako sam odrastao, američki pank mi je delovao kao mnogo individualniji nego britanski.

Sa jedne strane je to bila muzika, a sa druge strane ideologija, i ta energija koja je meni na tim koncertima bila potpuno nezaboravna i zapanjiva. Nešto što do tada nisam doživeo. Svaki put kad se setim tih koncerata, bilo je po 400 ljudi, pun Dom Omladine, sviralo je 7 ili 8 bendova i to je bio standard za svaki vikend i petak. Iz ove perspektive to je potpuno nezamislivo. Ali, mislim da to nije toliko imalo veze sa hardkorom, nego je to bila neka mladalačka kultura koja je u tom trenutku u Beogradu nije imala gde da se izrazi.

U Daggers-ima sam počeo da pevam 2001. ili 2000. Bilo je to spontano, nakon što sam se 1999. doselio na Senjak i vozio skejt na Uljaricama. Tu sam upoznao Marka Ilića, svirao je u *To Live For*. Daggers-i su mi čitav novi svet, prijateljstva koja do današnjih dana održavam, a muzički sam kroz sviranje i druženje mnogo naučio. Bez obzira na moja interesovanja koja su bila van hardkor panka, zapravo sam sa Daggers-ima stekao jedno obrazovanje i *catch-up*

36 Daggers, izvor FB



da poslušam sve bendove koje do tada nisam imao prilike da čujem. Ipak, stalno sam želeo da napravimo neki mali iskorak, da ne bismo ostali u tom "kraj '80.-početak '90", DC zvuku ili Kalifornijskom zvuku, nego da reflektujemo ono što se u tom trenutku u muzici dešavalo. Već u samim *Daggers*-ima sam imao začetke budućih bendova. Prva pesma sa *Cut Self Not*-om, *Have You Ever*, bila je napisana za *Daggers*-e.

Za mene je bilo jako uticajna vašingtonska, DC pank scena. Upoznao sam je sa distance i mnogo kasnije, Fugazi sam prvi put čuo '97. godine kad je izašao *End Hits*, ali tad nisam imao pojma ko su. Kad sam uspeo da dođem do Interneta, tada sam sve podrobnije istražio i pre-slušao sve *Dischord* bendove. DC scena je bila specifična, čak i u odnosu na druge američke scene, zato što postoji taj community koji je jako specifičan za Ameriku, ali je za Vašington to baš karakteristično. Postoje neke legendarne figure koje su u stvari celu scenu prvo zabeležile kroz svoj label, *Dischord* najpre. Nisu izdavali bendove da bi pronašli neki "next big band", već da bi zabeležili da su svi ti bendovi postojali, da su bili deo scene i deo trenutka, to mi je bilo posebno zanimljivo. Jak uticaj na mene je imao taj DIY pristup i kontrola svog proizvoda. Ne mislim samo u hardkoru, i muzici, nego i u životu i poslu. Možda je to najveći uticaj za mene.

LJUBA (LJUBICA) SLAVKOVIĆ



40 Lets Grow, fotografija benda 2008.

Ljuba (Ljubica) Slavković je svirala u Lets Grow, od 2001. do 2010. Vodila je izdavačku kuću HA-KO bastards, od 2003. do (aktivno) 2012. godine. Svirala je i u bendu Chresus Jist.

Prvi hardkor koncert na kome sam bila je bio u SKC-u '97. godine. Sestra mi je svirala u *To Live For*, i tako sam počela da idem na koncerте. Početkom 2000-ih su me Dario i ekipa zvali da dođem u *Lets Grow*, i tako smo počeli tu avanturu koja je trajala skoro 10 godina, puno izdanja na dva kontinenta i više evropskih turneja. Ranih 2000, otvorile su se granice i počeli smo i mi da sviramo, i drugi bendovi da dolaze. Meni je to bilo značajno, i u širem kontekstu – u to vreme sam već bila na fakusu, u svakodnevnom kontaktu s ljudima, sa sredinom u kojoj npr. postoji otpor prema Hrvatima, taj menjništrim sistem vrednosti koji je ovde vladao. A u isto vreme, mi imamo taj slobodni prostor u kome je svet ipak nešto bolji, pošto smo se regionalno uvezali kroz hardkor.

Slažem se da je hardkor muzika prva odrednica, ali je i daleko više od muzike. Možda neka od prvih karakteristika hardkora je nepristajanje, bunt. Mislim da smo i mi u hardkoru zato što smo takvi, a ne da smo kroz hardkor pretvorili u ove ljude. Mi smo utvrdili te vrednosti jer smo našli sigurnu zonu da možemo tako da se osećamo i tako da radimo. Normalno da smo nešto i naučili i razvili se, ali da ipak to nosimo u sebi čim nas je privuklo. Nepristajanje, nezavisnost, protiv opresije: antiseksizam, antifašizam, solidarnost... I ono što je meni ostalo za života su i ti oblici udruživanja, funkcionisanja, uradi sam i samoorganizovanje.

Ilić i Dekić su osnovali HA-KO Bastards 2002. godine u Dobrim Vodama kad smo bili na moru, onako, na plaži. Posle smo jedno vreme zajedno to držali, oni su odustali i ja sam preu-



LG JAIBO LP split back cover

zela. Nastao je jer su hteli da izdaju *Unison*, iz onog klasičnog „uradi sam“. Problem je što nije bilo toliko publike, da kažemo tržišta, da bi to mogli da budu „pravi“ a ne rezani diskovi. Ali su bili jefitni i jeftino su se prodavali. Počelo je sa lokalnim bendovima, a kako smo se povezivali sa drugima, tako se i širilo. Hrvati, Makedonci, Holanđani, Francuzi... Zajedno s drugim lejblovima smo onda izdavali i ploče. Nismo imali neku birokratiju i strukturu da bismo HA-KO ugasili, prestao je da bude aktivan zato što je scena u Beogradu prestala da bude aktivna. Novi Sad je postao aktivniji i ceo taj HA-KO distro je otišao tamо, samo sam im predala sve ploče i diskove koje sam imala. Živi scena, nešto radite, izvolite. Možda se te ploče i dalje negde prodaju, ko zna.

Živila sam u Nemačkoj sa 24 godine, otišla sam sama na praksu, u neko malo mesto gde ne znam nikoga. Vrlo lako sam se snašla, i za smeštaj i za sve, preko hardkor paska. Tad sam prvi put osetila da gde god da odem, u bilo koji potpuno strani grad da odem u kom postoji pank, imam porodicu, bliske ljude i podršku s kojima mogu da se uvežem.

I kroz posao i sve što radim, provlači mi se mnogo toga što smo mi naučili na hardkor pank sceni. Odrasli smo u tom DIY pristupu i svaštarstvu, gde smo od sviranja u bendu, organizovanja turneja, izdavanja diskova, sve živo radili i sami pokretali. I današnji profesionalni aspekt povezujem s time.

DARIO FLETZ



Plakat za koncert ranih 2000ih godina, autor Krle

Dario Fletz je pevao u Lets Grow, od 2001. do 2010. Sada peva u bendu Statico.

Hardkor, doživljavam kao muziku. Vrsta panka. Doneo mi je gomilu prijatelja za ceo život, od svih prijatelja koje sam stekao u životu, iz kraja, zgrade, itd, nekako sam među hardkor ljudima stekao najbliže. To su ljudi s kojima delim slične političke, životne, i ostale stavove, koji su mi bliski drugari i prijatelji. Radim u žešće kapitalističkoj kompaniji, okej je posao, radiš ga profesionalno kako treba da ga radiš, ali taj odnos prema saradnicima i kolegama nije klasično poslovan odnos, već ga doživljavam kao čoveka. I opet, mislim da mi to ide iz hardkora, jer je u meni probudio na neki način i neku vrstu empatije, ne moraš da gaziš sve oko sebe. Možeš da razumeš drugu, tuđu stranu, u svakom trenutku.

Postojao je i taj neki period od kraja devedestih do sredine dvehiljaditih kada je bilo poprično puno ljudi na koncertima. Ako organizuješ koncert u Domu Omladine, sigurno ćeš prodati 300 karata, i nikad nije bio problem platiti. A onda, kad kažeš beogradska hardkor scena, to nije bila jedna, već više scena. Ti ljudi su nekad sarađivali, a nekad funkcionali sasvim nezavisno, ali su svi plivali. Kada je došlo do manjka publike, ti bendovi se nisu spojili. Nije bilo ni prostora i onda niko nije imao snage, ostao si na 20, 30 ljudi koji te prate, nemaš klub... Već si imao godine razdvojenosti, nisi mogao da ih spojiš.

Ja sam u tu alternativnu, gitarsku muziku, ušao preko TV-a. Sreća pa si u to vreme imao

na RTS-u Garažu, na Trećem kanalu Dodatno Ubrzanje, na Studiju B Metalmaniju, Videomaniju, MS+... Bila je na svakom kanalu bar neka rok emisija koja je imala top liste sa spotovima, tu sam otkrio neke komercijalne bendove. Slušao sam *Biohazard*. Devedesetih su bile sankcije, beda, i imali smo SKC tezge. Ortak iz mog kraja, iz moje generacije, je slušao hardkor, Petar Milanović koji je svirao u *Heavenshore*, a posle u nekim većim bendovima, SARS, Zemlja, Gruva i slično, profesionalni muzičar. On i ja smo počeli da slušamo hardkor i išli smo kod tog lika, pretposlednja tezga sa leve strane kada ideš odozgo. Imao je bosanski naglasak, mislim da je bio iz Sarajeva. Imao je najveću količinu tih kaseta – samo mu kažem „daj mi neki hardkor“, i on izvuče neku kasetu iz kutije za patike, nasnimpljene kasete. Zaista je imao nešto što niko drugi nije imao tada, 80's *underground*, toga nije bilo. Išao sam u Teslu u srednju, i svaki petak kad idem kući prolazim kroz prolaz na Zelenjaku, i naiđem na plakat za hardkor. Plakati su bili jedini izvor informacija.



Lets Grow koncert u Obrenovcu, 2001.

KAKO JE SVE POČELO?

PREZENTACIJA SA „PEVANJEM I PUCANJEM”

Radina Vučetić

Kako je sve počelo? je intervencija autorke na teme „popularne kulture“ kao referentne scene promišljanja američkih kulturnih uticaja. Na osnovu novih istraživačkih izvora i predložaka, istoričarka Radina Vučetić, po pozivu kustosa projekta, predlaže i narativizuje teze o globalnom i uticaju američke popularne kulture na našim prostorima, kao i o specifičnim istorijama cirkulacije kulturnih formi, fenomena i tema dugog trajanja.

Paralelno sa uzdizanjem Amerike kao svetske sile, tekao je i proces amerikanizacije sveta, koji je uticao na politiku, ekonomiju, tehnologiju, kulturu, ali i na mentalitet, običaje, ponašanje i sistem vrednosti društava i država na celoj planeti. Proces amerikanizacije sveta vezuje se, najčešće, za uspon i širenje američke masovne kulture. Dvadesetih godina 20. veka Amerika počinje intenzivniji „izvoz“ masovne kulture, kada Holivud izrasta u svetskog lidera u proizvodnji filmova, kada dolazi do razvoja džesa i radija, ali i do uspona robnih kuća, i potrošačkog društva koje počinje da diktira svetski ritam. Ipak, koren ovog procesa mogu se tražiti i ranije – od kraja Američkog građanskog rata, kada američka masovna kultura počinje da se globalno širi. U čemu leže ti „počeci amerikanizacije“, ako ih na taj način možemo mapirati, i kojim putevima, sredstvima i medijima oni prodiru u evropsku kulturu još u 19. veku? Odgovore na ova pitanja susretali smo još od najranijeg detinjstva, u svojim naivnim igrarijama kaubojaca i Indijanaca. Možda se tada nismo pitali odakle one dolaze, smatrajući ih uveliko delom naše sopstvene svakodnevice i kulture – ali upravo ove dečije igrarije nas upućuju na traganje za kontinuitetom i prisustvom ovog vida američke popularne kulture od samog kraja 19. veka pa sve do danas, 150 godina kasnije.

Na kraju 19. veka američka zabava za široke mase postaje sve vidljivija u Evropi koju osvajaju Barnumov cirkus i Bufalo Bil (Buffalo Bill's Wild West Show). Priča o legendi i ikoni Divljeg Zapada, Bufalo Bilu, nastala je na osnovu romantizovane biografije Vilijama Kodija (William Cody), koji se borio u građanskom ratu, bio kurir „poni-ekspresa“, lovac na bizone, ratovao protiv Indijanaca i snabdevao hranom graditelje pruge na Divljem Zapadu. U vreme uspona masovne kulture, Vilijam Kodi je iskoristio popularnost bitke kod Litl Bighorna, u kojoj su Sijuksi predvođeni poglavicom Bikom Koji Sedi potukli generala Kastera, da napravi revijski spektakl „Divlji Zapad Bafalo Bila“ (Buffalo Bill's Wild West Show). U njemu su inscenirane bitke kauboja i Indijanaca, a on se pojavljivao kao glavna zvezda.

Kada je 1887. pozvan da šou predstavi u Londonu, preko Atlantika je krenuo „121 putnik sa 97 Indijanaca, 180 konja, 10 bizona, 10 losova, petoro teksaških goveda, četiri magarca i dva jelena“. Ovaj šou su tada videli princ od Velsa (budući kralj Edvard VII), princeza od Velsa, Vilijam Gledston, a kada je čula o uspehu predstave, Bufalo Bila je 11. maja 1887. videla i kraljica



Bik Koji Sedi i Bufalo Bil, 1885.

Viktorija. Štaviše, ona je tražila dodatnu predstavu uoči proslave rjenog jubileja, te su tom prilikom Bufalo Bila videli kraljevi Belgije, Grčke, Saksonije i Danske, kao i budući nemački car Vilhelm II. Samo u Londonu te 1887. godine, šou Bufalo Bila je izведен više od 300 puta pred oko dva i po miliona ljudi. Posle ovoga kreću dve velike turneje Bufalo Bila po Evropi. Na prostoru današnje Srbije, šou se izvodio u Kikindi (5. jula 1906), Zrenjaninu (6. jula 1906), Pančevu (7. jula 1906) i Vršcu (8. jula 1906), što je bio prvi veliki susret stanovnika ovih prostora sa kaubojima i Indijancima.

To je bio samo početak fascinacije kaubojima i Indijancima, jer ubrzano kreću prevodi knjiga o Divljem Zapadu, 1920-ih i 1930-ih intenzivno se čita Džems Fenimor Kuper, objavljaju se stripovi u *Politikinom Zabavniku*, a već u Kraljevini Jugoslaviji vesterni postaju omiljeni filmski žanr. Vestern ostaje omiljeni filmski žanr i u socijalističkoj Jugoslaviji, ali se otvara prostor, shodno jugoslovenskoj spoljnoj politici, i za "osterne" (istočnoevropske vesterne) i "špageti vesterne". Poseban fenomen su činili "partizanski vesterni", a pored kauboja u partizanskoj uniformi, Jugoslavija je imala i svog kauboja Harija Džeksona. Kaubaji i Indijanci bili su omiljene dečije igre, uz igre partizana i Nemaca, što sve ukazuje na kontinuitete i prisustvo ovog vida američke popularne kulture od njenih samih početaka, do danas.

HRONOLOGIJA

1876. Bitka kod Little Bighorna (Sijuksi predvođeni Bikom koji sedi pobedili vojsku generala Kastera)
1882. William Cody, poznatiji kao Buffalo Bill, postavlja „Buffalo Bill's Wild West“ šou, u kome inscenira bitke kauboja i Indijanaca, koji će presudno uticati na formiranje mita o Divljem zapadu
1883. Buffalo Bill je osvojio celu Ameriku
1887. „Buffalo Bill's Wild West Show“ kreće na svoju prvu evropsku turneju
1887. Šou je izведен a izведен je 300 puta pred dva i po miliona ljudi, među kojima je bila i kraljica Viktorija
- 1889-1892. Druga evropska turneja „Buffalo Bill's Wild West Show“, tokom koje se izdvaju predstave na Svetskoj izložbi u Parizu 1889, i pred papom Lavom XIII
- 1902-1906. Treća evropska turneja
5. jul 1906. „Buffalo Bill's Wild West Show“ gostuje u Kikindi
6. jul 1906. „Buffalo Bill's Wild West Show“ gostuje u Velikom Bečkereku (Zrenjaninu)
7. jul 1906. Ivan Manojlović šalje bratu Todoru Manojloviću razglednicu:
„Slatki Todoš! Danas je kod nas bio Bufallo. Vredno je da se pogleda.
Daklem, idi na mesto od jedne forinte, jer tu se najbolje vidi.
Kad je kod vas u Temišvaru? Inače ničeg novog. Ljubi te...“
7. jul 1906. „Buffalo Bill's Wild West Show“ gostuje u Pančevu
8. jul 1906. „Buffalo Bill's Wild West Show“ gostuje u Vršcu



Razglednica Ivana Manojlovića bratu Todoru Manojloviću o poseti Bufalo Bila Velikom Bečkereku (Zrenjaninu) 1906.

Dalja slučajna hronologija

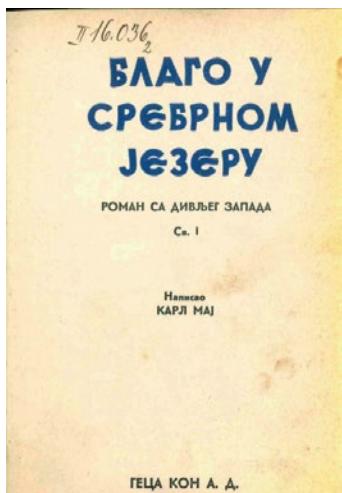
1924. U Beogradu izašla knjiga *Poslednji Mohikanac* Džemsa Fenimora Kupera
1925. U Narodnom Kino-pozorištu u Beogradu prikazuje se „najgrandiozni“ američki šlager“ *Bufalo Bil*.
1926. U beogradskim bioskopima počinje prikazivanje serije vesterna „popularnog“ američkog glumca i kralja kovboja Tom Miksa“. On je ostao najveća vestern-zvezda beogradskih bioskopa tokom celog međuratnog perioda.
1927. U bioskopu Luksor prikazuje se film *Plameni vranac* sa Bufalo Bilom
1938. U Beogradu počinje da izlazi strip-revija *Bufalo Bil: zabavnik za svakoga*
1944. U selu pored Tetova rođen je Aljuš Musli, koji se 1952. seli u Bijeljinu, gde menja ime u Hari Džekson, otvara foto-radnju i krajem 1960-ih godina počinje da snima amaterske vestern filmove (*Vešanje Harija Džeksona*, *Osveta Harija Džeksona*, *Ispirači zlata...*).
- pedesete Najposećeniji filmovi u beogradskim bioskopima su *Tačno u podne*, *Rio Grande*, *Šejn*, *Na Divljem Zapadu*, *Čejen*, *Zakon Divljeg Zapada...*
1955. Živorad Žika Mitrović snimio je prvi partizanski vestern, *Ešalon doktora M*
1960. Počelo prikazivanje najpoznatijeg partizanskog vesterna, *Kapetan Leši*
1960. U izdanju Jugoslovenske kinoteke objavljen je prevod knjige Žan-Luj Rjeperua i Andre Bazena, *Vestern ili pravi američki film*
1966. Gojko Mitić, najpoznatiji „srpski Indijanac“ dobija glavnu ulogu u istočnonemačkom „osternu“ *Sinovi velike medvedice*
1967. U izdanju „Vuka Karadžića“ (Beograd), „Otokara Keršovanija (Rijeka) i „Državne založbe“ (Ljubljana) počinje da izlazi serija knjiga o Bufalo Bilu.
1967. Radivoje Lola Đukić snima vestern-parodiju *Zlatna praćka* sa Miodragom Petrovićem Čkaljom kao seljakom s Kosmaja koji dolazi u Hepi Taun na Divljem Zapadu.
1968. Po uzoru na vesterne Serđa Leonea, Žika Mitrović je snimio film *Brat doktora Homera*



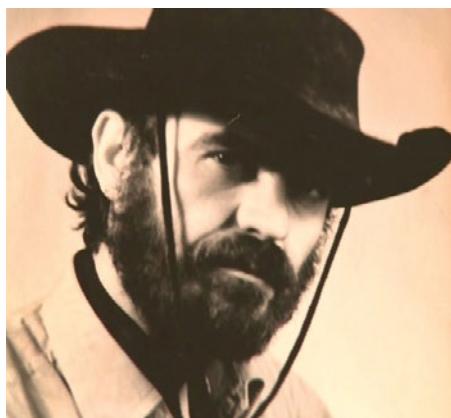
Reklama za film *Plameni vranac*, 1927.



Naslovna strana stripa
Bufalo Bil (1938)



Blago u srebrnom jezeru
(1938)



Hari Džekson,
kauboj iz Bijeljine



Reklama za film *Bufalo Bil*, Vreme, 6. 1. 1927.



Vesterni Harija Džeksona



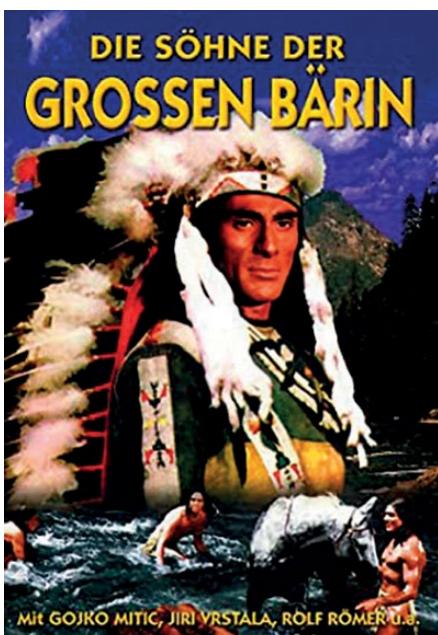
Scena iz filma *Ešalon doktora M* (1955)



Scene iz filma *Kapetan Leši* (1960)



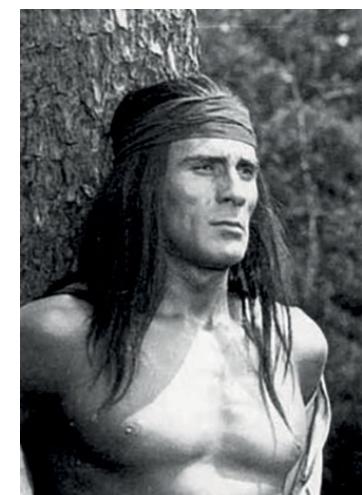
Šerif,
Božo
Brdarić,
Ilustrovana
politika,
8.1.1963.



Gojko Mitić na plakatu za
“ostern” *Sinovi velike
medvedice* (1966)



Miroslav Bukovčić iz
Vrela kod Uba, 1968.



Gojko Mitić u “osternu”
Apači (1973)



Poseta Tita Teksasu 1971.



Gojko i Dragan Đilas,
Sokobanja 1976.

BIOGRAFIJE ISTRAŽIVAČICA I ISTRAŽIVAČA U OKVIRU PROJEKTA

Greg de Kjur Junior (*Greg de Cuir Jr*) je nezavisni kustos, pisac i prevodilac koji živi i radi u Beogradu. Odabrani projekti:https://linktr.ee/decuir_international.

Dr Branislav Dimitrijević je profesor istorije i teorije umetnosti na Visokoj školi za likovnu i primjenjenu umetnost u Beogradu i gostujući predavač na umetničkim školama i univerzitetima u inostranstvu. Njegova istraživanja su u polju moderne, avangardne i savremene umetnosti, a pre svega umetnosti i kulture u socijalističkoj Jugoslaviji. Autor je knjiga i izložbenih kataloga uključujući: O normalnosti – Umetnost u Srbiji 1989–2001 (2005); Ovo nikad nije bilo – Slikarstvo Predraga Neškovića (2014); Protiv umetnosti: Goran Đordjević – Kopije (2015), i dr. Od sredine 1990-ih deluje kao kustos izložbi savremene umetnosti kao što su: Gud Lajf – Fizički narativi i prostorne imaginacije (52. Oktobarski salon, Geozavod, Beograd, 2012); No Network (Atomski bunker, Konjic, 2011); FAQ Serbia (ACF, New York, 2010); U raskoraku – Izmeštanje, saosećanje i humor u savremenoj britanskoj umetnosti (MSU, Beograd, 2007), itd. Njegove objavljene knjige uključuju: Potrošeni socijalizam – Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji, Fabrika knjiga, 2016; Slatki film Dušana Makavejeva, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2017, i dr. Glavni okidač njegovog interesovanja za savremenu umetnost i teoriju umetnosti bila je retrospektivna izložba Roberta Smitsona u beogradskom Muzeju savremene umetnosti 1983.

Nika Grabar diplomirala je na Fakultetu za arhitekturu u Ljubljani i započela svoj istraživački rad na Institutu za arhitekturu i urbanizam u Ljubljani 2003. godine. Dobitnica je Fulbrajtove stipendije 2007. godine, a nastavlja sa istraživačkim radom u polju arhitekture i politika na Univerzitetu Kolumbija, GSAPP u Njujorku u trajanju od dve godine kao gostujući istraživač. Odbranila je doktorsku disertaciju 2009. godine na Fakultetu za arhitekturu u Ljubljani. Od oktobra 2009. do maja 2013. godine, predavala je na Akademiji za dizajn u Ljubljani. Od oktobra 2010. do februara 2012. godine učestvovala je u evropskom kulturnom projektu „Nedovršene modernizacije“, 2012. pripremila je istraživački projekat „Priče o slovenačkom parlamentu“ i bila uključena u pripremu arhitektonskih istraživanja za slovenski paviljon 2013. na Bijenalu umetnosti u Veneciji. Upisala je doktorski program Komparativne studije ideja i kultura pri ZRC SAZU u Ljubljani. Od 2017. do 2019. godine bila je saradnik na projektu *Nonument* (Kreativna Evropa). Od 2013. godine predaje na Fakultetu za arhitekturu u Ljubljani.

Jelica Jovanović je nezavisni istraživač, diplomirala je na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu 2010. godine i od 2013. godine doktorandkinja na Tehničkom univerzitetu u Beču. Saradnica je *Cultural Heritage without Border*. Provela je mesec dana kao stipendista OeAD (Austrija) i 14 meseci kao istraživačstipendista SAIA (Slovačka). Jedan je od osnivača i član NVO Grupa arhitekata. Koordinator je regionalnih projekata *Nedovršene modernizacije i (Ne) primereni spomenici*. Aktuelni je sekretar, koordinator projekata i veb urednik „Do.co.mo. mo. Srbija“. Koautor je veb stranice „Arhiva modernizma“, asistent kustosa izložbe *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948–1980* (MoMA) i član: Do.Co.Mo.Mo. Srbija, Udruženja konzervatora Srbije, Društva arhitekata Beograda i ICOMOS Srbija.

Milena Dragičević Šešić (1954, Trogir) završila Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu (1975); specijalističke studije Univerzitet Pariz VIII (1977), i Pariz V Rene Dekart (1977-78), katedra za sociologiju kulture i obrazovanja. Magistrirala na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1981), zvanje doktora nauka stekla na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu (1990). Rektor Univerziteta umetnosti 2000-2004.godine. Na Fakultetu dramskih umetnosti radi od 1978. do danas. Gost profesor u Lionu, Juvaskuli, Singapuru, Njujorku, Bafalu, Krakovu, Gdansku, Cetinju... Na Diplomatskoj akademiji MSP predaje *Javnu i kulturnu diplomaciju*, a na CEU u Budimpešti vodila je pet specijalizovanih programa *kulturne politike i menadžmenta* (1999-2007). Pokreće i prve međunarodne obrazovne programe, među kojima i master studije kulturne politike i menadžmenta na engleskom i francuskom (dvostruka diploma sa univerzitetom Lion II) koji 2004. dobija titulu UNESCO katedre. Mentor na brojnim doktorskim i magistarskim tezama i master radovima u Srbiji i na fakultetima u Evropi, te Evropskoj diplomi kulturnog menadžmenta. Od 1989. vodi niz naučnih projekata koje finansira Ministarstvo nauke. Uvodi Institut FDU u međunarodne projekte i COST projekte. Objavila je brojne rade u međunarodnim i domaćim naučnim časopisima, poglavlja u međunarodnim i u domaćim monografijama, i 20 knjiga. Dobitnica ordena Komandira Akademске palme Francuske (2003), velike medalje (2019) i velike zlatne medalje sa poveljom „Sreten Stojanović“ Univerziteta umetnosti (2004), laureat ENCATC fellowship award 2019 (životno delo u obrazovanju i nauci u području kulturne politike i menadžmenta).

Nataša Vučurović Đukić je pozorišna dizajnerka i edukatorka iz Čikaga. Najnovija pozorišna ostvarenja uključuju Scapino (u Gulfshore Playhouse u Napulju, Floridi), Gentle (TUTA) i *The Fundamentals, Between Riverside and Crazy* i *Grand Concourse* u Pozorištu Stepenvulf (*Steppenwolf Theatre*) u Čikagu. Nataša je jedna od osnivačica TUTA teatra gde dizajnira pozorišne kostime, ponekad i scenografiju. Nataša je podučavala pozorišni dizajn i istoriju dizajna na Džeims Medison univerzitetu u Virdžiniji i na Univerzitetu Lojola u Čikagu. TUTA je učestovala u dizajnerskim projektima za *Baal*, Ujka Vanju, Brehtovo „Venčanje“ i mnoge druge. Drugi realizovani projekti u Čikagu uključuju *Trap Door, Theatre Y, Theatre at The Center, Light Opera works, European Rep, Northwestern University Opera, Roosevelt* i *DePaul University Operas*. Rad Nataše Vučurović Đukić viđen je i širom nacije, u Vašingtonu, Okrugu Kolumbi-

ja (posebno u *Woolly Mammoth Theatre*), Los Andelesu, Njujorku, Ričmondu (Virdžiniji) i van SAD – u bivšoj Jugoslaviji. Tu su i kostimi za nezavisne dugometražne filmove *Black Mail* i *Cast in Gray*. Evo i jedne zanimljivosti: dizajnirala je kostim za Robina Lopeza u kratkometražnom filmu inspirisanom „Alisom u zemlji čuda“ za Čikago bulse emitovanom u decembru na ESPN kanalu. Nataša Vučurović Đukić magistrirala je dizajn kostima na Univerzitetu Merilenda, Koleđ Parku. Pratite Natašin rad na: www.natashavdukich.net

Dubravka Đurić (Dubrovnik, 1961), redovna je profesorka na Fakultetu za medije i komunikacije, Univerziteta Singidunum. Bavi se teorijom medija i teorijom književnosti, piše poeziju. Od 2015. godine predsednica je Serbian Association for Anglo-American Studies. Jedna je od osnivačica i zamenica glavne urednice ProFemine časopisa za žensku književnost i kulturu (1994–2011). Predavala je u Centru za ženske studije i komunikacije u Beogradu. Osnivačica Ažinove škole poezije i teorije (1996–2006). Od 1982. do 1986. bila članica neformalne teorijsko-umetničke Zajednice za istraživanje prostora i jedna od urednica njenog glasila Mentalni prostor. Objavila je studije: Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar (2016), Diskursi popularne kulture (2011), Politika poezije – Tranzicija i pesnički eksperiment (2010), Poezija Teorija Rod: Moderne i postmoderne američke pesnikinje (2009), Govor druge (2006), Jezik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije (2002). Sa Biljanom Obradović uredila je antologiju srpske poezije Cat painters: An Anthology of Contemporary Serbian Poetry (2016), sa Miškom Šuvakovićem uredila je antologiju tekstova Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991 (2003, 2006), sa mlađim pesnikinjama uredila je antologiju Diskurzivna tela poezije: Poezija i autopoetike nove generacije pesnikinja (2004), sa Vladimirom Kopić-lom uredila je i prevela antologiju Novi pesnički poredak: Antologija novije američke poezije (2001). Zbirke pesama: Ka politici nade (nakon rata) (2015), All Over: Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004. (2004), Fuzija lančanih sudara dvojezičko srpsko-makedonsko izdanje, časopis Blesok (2003), Cosmopolitan Alphabeth (1995), Klopke (1995), Knjiga brojeva (1994), Oblici i obale, oblaci i oblici – 1982–1983 (srpsko-englesko autorsko izdanje, 1994), Priroda meseca, priroda žene (1989). Prevela zbirke pesama: Rozmari Voldrop, Reprodukcija profila i druge pesme (2019), Bod Perelman, Virtuelna realnost i drug epesme (2018), Džerom Rotenberg, Rad sna i druge pesme (2018), Čarls Bernstein, Teške pesme (2016), Džo Blejds, Pesme iz kazamata (2005), Majkl Palmer, Sunce (časopis Pismo, 1992). Uredila je izabrane eseje Mardžori Perlوف, Učini to novim: izabrani eseji (2017). Poezija joj je prevedena na engleski, poljski, mađarski, slovenački, makedonski, albanski i italijanski jezik.

Marija Samardžić je rođena i živi u Pančevu, završila osnovne i master studije Opšte književnosti i teorije književnosti u Beogradu. Radi u Kulturnom centru Pančeva. Bila je urednica izdavačke delatnosti KCP-a gde je sarađivala na izdanjima koja se bave istorijom stripa, a koja su priređivali Saša Rakežić i Zdravko Zupan. Sarađuje sa Festivalom nesvrstanog stripa Novo Doba i Pančeve Film Festivalom.

(Ljubica) Ljuba Slavković (1984): *Lets Grow* (gitara / 2001 – 2010), *Chresus Jist* (bas, vokal / 2013 – 2015), *HA-KO bastards* (izdavačka kuća / 2004 – 2013)

Miloš Stošić (1977): *Stop It!* (vokal / 1993–1994), *Rejected* (bubnjevi / 1994–1996), *Unison* (vokal / 1994 – 2012), *Stonewall* (vokal / 1995 – 1997), *Mnjenje* (vokal / 2012 – 2018).

Srđan Kuzmanović (1976): *Unison*, *Standpoint*, *Lets Grow*, *Charlie Don't Surf*, *Minimum*, *Šaht*, *Beogradski Produkt*, *Kurzschluss*, *CS-1*, *Meat Market*, *Stonewall*, *Hands in Ashes*, *All of Us*, *Blind Side*, *Youth Crew All Stars*, *36 Daggers*, *Strive for More*, *Skymaster 4*, *Statico* (uglavnom bubnjevi)

Radina Vučetić je vanredna profesorka i upravnica Centra za američke studije Filozofskog fakulteta, Univerziteta u Beogradu. Objavila je knjige *Coca-Cola Socialism. Americanization of Yugoslav Culture* (2018), *Monopol na istinu. Partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka* (2016), *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka* (šest izdanja), *Evropa na Kalemegdanu. „Cvijeta Zuzorić“ i kulturni život Beograda 1918–1941* (2003, 2018), Vreme kada je narod govorio: Odjeci i reagovanja u Politici, 1988–1991 (koautor sa Aljošom Mimicom, 2008), kao i brojne članke vezane za istoriju 20. veka. U fokusu njenog istraživanja su istorija Amerike, srpsko/jugoslovensko-američki odnosi, hladni rat, meka moć, kulturna i društvena istorija. Članica je uredništva Godišnjaka za društvenu istoriju, Izvršnog odbora Udruženja Fulbrajt i prijatelji i Saveta Muzeja Jugoslavije. Dobitnica je stipendija Imre Kertész Kolleg Jena, Robert Bosch Stiftung, DAAD, i U.S. Department of State's Fellowship Study of the U.S. Institutes: U.S. Culture and Society (New York University).

Projekat *Usponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili*, nastao je na osnovu već postojećih istraživanja u različitim oblastima, od kojih mnoga još uvek traju i nadograđuju se. Istraživanja koja su u ovom izdanju predstavljena, oslanjaju se na dokumentaciju koju su autorke i autori prikupili u ovom procesu. U nekim slučajevima to je dokumentacija koja dosledno prati istraživački postavljene metodologije, te većim delom potiče iz formalnih arhiva i dokumentacionih baza u saradnji s kojima su istraživačice i istraživači radili. U drugim slučajevima, međutim, posebno ukoliko samo polje izučavanja nije formalno strukturirano, pa stoga ni dosledno istraživano, privatne kolekcije su – baš kao i lična svedočanstva – bile ključne u ovom procesu. Stoga zahvalnost za publikovanje mnogih ilustracija u ovoj knjizi dugujemo pre svega autorkama i autorima tekstova, zato što su njihove lične baze podataka, kao i njihovih poznanika i saradnika, doprinele osvetljavanju tema koje su malo poznate. Razlika koja stoga postoji u načinu navođenja ilustracija kroz publikaciju, rezultat je ne samo različitih pristupa materijalima, već i različitih izvora podataka.

ušponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili

kompleksnosti i kontradikcije političkih, ekonomskih i kulturnih odnosa između SAD – Jugoslavije / Srbije
kroz istorijske studije slučaja umetničke i kulturne saradnje, razmene i uticaja



9.- 27. oktobar 2021.







A.M. i B.D. PROSIPAJU TRI BOJE
NA DEONICI VINCI U ČAST
ROBERTA SMITSONA, JASPERA
JOHNSA, IGORU GRUBIĆU, GRUPE
LED ART...



**A.M. i B.D. prosipaju tri boje na deponiji u Vinči u čast Robertu Smitsonu,
Jasperu Johnsu, Igoru Grubiću i grupi Led Art**

KUSTOSKE NAPOMENE

Izložba *Usponi i padovi, domašaji i promašaji...i ono što smo zaboravili* posvećena je kompleksnosti i kontradikcijama političkih, ekonomskih i kulturnih odnosa između SAD i Jugoslavije/Srbije, sagledanim kroz umetničke i kulturne saradnje, razmene i uticaje. Nastala je kao završna faza dvogodišnjeg istraživačkog projekta koji je okupio brojne stručnjake i praktičare, naučnike i umetnike iz zemlje i sveta iz sedam različitih disciplina ili kulturnih polja posmatranih kroz istorijske studije slučaja u domenu savremene umetnosti, stripa, pozorišta, muzike, urbanizma, filma i poezije, kao i prezentacije na temu prvih uticaja američke popularne kulture u regionu i u svetu. Raznoliki disciplinarni pristupi i diskusije pružaju podršku empirijskim istraživanjima i oživljavanju interesovanja kako za poznate, tako i za nove (tj. zaboravljene) slučajevе koji su dokaz razmene i međusobnih umetničkih i kulturnih uticaja u vremenima uspona i padova zvanične saradnje. Istraživanje je tako usmereno i na neformalne mreže, andergraund pokrete i lične veze – stvarajući nove genealogije i priče o tim odnosima. Izložba i prateći program su koncipirani procesno, te su u etapama predstavljeni materijali i eksponati koji se tiču segmenata izložbe: ne kao reprezentacija projekta, već kao svojevrsni nastavak istraživanja.

Otud je program sledio logiku „raspakivanja”, gde su nastavljene već započete diskusije, kao i označena dijalektika između različitih slučajeva u postupku sabiranja ili akumulacije (odnosno usložnjavanja) celine izložbe.

Započeli smo ovaj proces s izložbom grupe za sećanje na umetnost Roberta Smitsona **Neodređena izvesnost i određena neizvesnost**, zato što umesto istorizacije ovde imamo jednu vrstu sećanja: ne „artistic research” već „artistic memory”. Upravo ono što čini projekat Usponi i padovi toliko različitim od drugih istraživanja istorije slučaja, jeste postavljanje pitanja umetničkog uticaja kao kritičke platforme unutar ispitivanja kulturne saradnje. Druga stvar je pitanje povratnog i uopšte međusobnog uticaja, i to dugog trajanja, u kome možemo da uočimo specifične genealogije u različitim umetničkim oblastima, ali i u onima koje se ne smatraju umetničkim, poput urbanizma. Na taj način, postavljanjem pitanja o umetničkom uticaju, projekt odmah zauzima jednu aktivnu poziciju, pa se i izložba otvara umetničkom gestom koja ukazuje na savremeni momenat, i povezuje istraživanja sa sadašnjosti: Zašto istorija slučaja ima i te kako smisla u kontekstu Smitsonove izložbe u Beogradu i na koji način ona može da se čita danas? Literatura koju imamo na raspolaganju o pitanju umetničkog uticaja obuhvata jugoslovensko nasleđe i njegova čitanja, čak i prenos tih ideja danas u različitim diskursima, ali zapravo nedostaju primeri promišljanja konkretnih istorijskih slučajeva. Naime, kad se govori o uticajima u kulturi, najčešće se govori o veoma uopštenim dejstvima koje jedna kultura ima na drugu, a to je nešto što smo mi hteli da izbegnemo. Umesto razmatranje američke kulture kao

dominantne, kroz opšte mesto „amerikanizacije” u jednom širem smislu, hteli smo da mislimo na američku kulturu pre svega kao na mesto invencije novih umetničkih jezika. Možemo da kažemo da su se u američkoj umetničkoj sredini tokom dvadesetog veka u raznim umetničkim oblastima inovirali novi jezici umetnosti (amerikanizacija avangarde). Kad govorimo o Smitsonu, recimo, govorimo o mestu promene umetničkog jezika. Naše interesovanje je prvenstveno u pravcu načina na koji se onda reagovalo na tu promenu, šta je ta promena zapravo značila u nekoj drugoj sredini; ili možda ta sredina, upravo iz kulturnih razlika nije bila mesto koje će proizvesti tu promenu, ali su u okviru nje postojale određene zajednice umetnika koje će tu promenu uspeti da zapaze, i da je na neki način promisle. U tom smislu, za nas je značajno ne samo pitanje nekog uticaja u datom trenutku njegovog pojavljivanja, već i odmotavanje tog uticaja, koji može da se pojavi ili s nekakvim zakašnjenjem ili u nekakvoj izmenjenoj formi u odnosu na nove kontekste. Na primer, tako smo i pošli od Smitsona kao umetničkog sećanja, a naša akcija prosipanja boje na Deponiji u Vinči (ne kao umetnička intervencija!) bila je pokušaj da nađemo način na koji jedna forma umetnosti, i jezičkog pomeranja može biti učinkovita ili relevantna u situaciji u kojoj se mi sada nalazimo. Ona nema više veze s onim vremenom u kome je Smitson radio, niti s tim kontekstom, ali iz tog konteksta mi crpimo određeno sećanje, i primenjujemo ga danas u radu koji je blizak tom jeziku.

Upravo zbog postavljanja umetničkog uticaja kao kritičke platforme u fokus, izložba ostaje i dalje neophodan medij, zbog toga što omogućava mesto susreta i suočavanja ljudi i predmeta. Ovaj momenat je nemoguće iskazati samo u govornoj formi, poput predavanja ili razgovora. Oni sugerisu odmah neku vrstu narativnosti, i samim tim potrebu za određenim zaključcima. Izložba ne fiksira značenja, ona ih otvara, problematizuje, artikulišući u krajnjoj liniji prostor „neznanja”. Zaobilazeći opšta mesta povezivanja ovdašnje i američke kulture, nauke i svega onoga što opredmećuje i dokazuje te veze u jednom generalnom smislu, naša izložba polazi od situacije u kojoj je jasno da se ti uticaji nisu uvek materijalizovali na način koji je očigledan, pa čak ni „uspešan” sa stanovišta očekivanog efekta realizovane kulturne saradnje.

Mi nemamo ambiciju da se ovim izlaganjem naši predmeti interesovanja pretvore u nešto opšte poznato. Većina tih slučajeva je i bila marginalna, pa kao i tada, nema razloga da neka alternativna ili andergraund kultura postane nešto što se podrazumeva.

Mislimo da jedan istraživačko-empirijski projekat koji upravo želi da se zadrži u promišljanju, koji se bavi najvećim delom nepoznatim stvarima, ili stvarima koje su poznate samo u određenim krugovima, koji ne žele da „mejnstrimuju” svoja značenja, može upravo metodološki da doprinese interdisciplinarnom mišljenju. U primerima u kojima je pitanje umetničkog uticaja važno, imamo priliku da vidimo kako on menja ne samo forme, već i same učesnike.

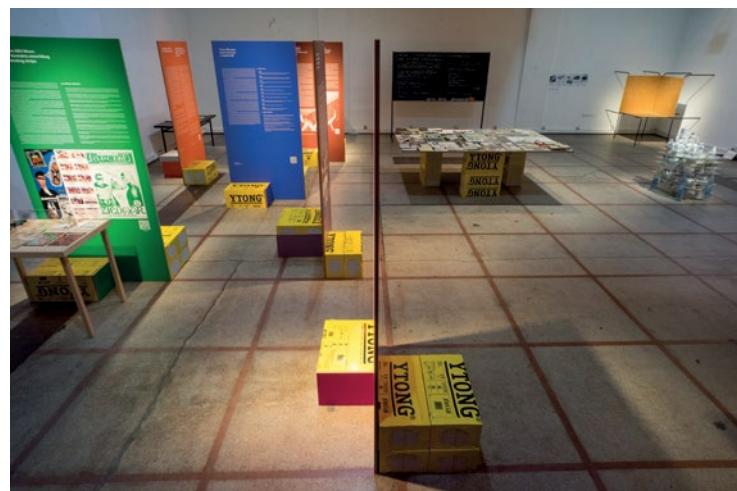
Za razliku od istorije, koja ocenjuje određene događaje i fiksira ih u tom vremenu u ime istorizacije problema, razmatranje cirkulacija (umetničkih i kulturnih) formi je zapravo način da se misli taj dugoročni proces, imajući u vidu sadašnji momenat. S tim u vezi, treba pomenuti da se jugoslovensko nasleđe, iz najboljih istraživačkih namera, do sada uglavnom čitalo kao deo jednog završenog značenja. Kako ovaj projekat delimično ulazi i u devedesete, pa i dve hiljadite godine, koje smatramo da ne treba artificijelno izdvajati iz toka stvari o kojima ovde govorimo, uočili smo da on ukida tu vrstu zahteva i pokazuje da su možda (na primer u istraživanju avantgardnog teatra, posebno imajući u vidu BITEF kao međunarodni festival) upravo zahvaljujući

prijateljstvima od pre, određene veze opstale i u periodu kulturnih sankcija devedesetih.

Isto tako, ono što smo pokušali ovim projektom da promovišemo jesu momenti u kojima se vidi da je ovde postojala neka vrsta recepcije koja je ozbiljno tretirala ono što nije bila dominantna kultura u Sjedinjenim Državama. Kad se govori o nekim pojavama koje se tiču popularne kulture, recimo, pitanje potrošačke kulture koja je svakako nešto što dolazi s američkom popularnom kulturom, postavlja se pitanje kako se to povezuje sa, recimo, radovima Sanje Ivezović, koji se sedamdesetih godina bave konzumerizmom. Da li su ti njeni radovi jedna vrsta kritičke refleksije ili je to zapravo isto neka vrsta proizvodnje kulture koja je danas čak i bitnija nego što je bila u tom trenutku? Imamo priliku u ovde predstavljenim istraživanjima da vidimo kako kulturna javnost prepoznaje šta je to inovativno umetničko promišljanje koje dolazi iz Amerike, čak i pre nego što kao takvo stekne slavu i priznanje. Postoji izvesno razumevanje, koje pojačava osećaj otkrića i zatim zajedništva. Umesto konzumiranja te kulture, vidimo kako mnogi akteri s ovih prostora učestvuju u njenoj proizvodnji. Kroz sudelovanje se brišu granice između nečega što se posmatra kao dominantan kulturni uticaj, i povratnog dejstva, recimo u oblasti filma, gde imamo ličnosti poput Dušana Makavejeva.

Ključna razlika u svim ovim primerima jeste lični kontakt. Dakle, uticaj ne ide kroz komercijalne, državne ili neke druge strukture, čak i u slučajevima projekata državne saradnje, recimo u primeru urbanizma. Lični kontakt je taj koji odaje utisak saradnje koja vodi zajedničkom cilju. Svaki od ovih događaja je zasnovan na nekoj direktnoj komunikaciji. Međutim, standardni načini dokumentovanja često propuštaju da ove neformalne ili nedovoljno formalne uticaje i poveznice zabeleže. Oni ostaju u sećanju aktera, a kad više nema svedoka, potrebno je sve to ponovo istražiti, i povezati. Različiti su razlozi zaboravljanja. Neke su stvari, recimo, zabeležene ali nepoznate. To se pokazalo u studentskim vođenjima tokom izložbe. Te stvari moraju biti ponovo izgovorene, jer one više nisu tako poznate. Na primer, istorija BITEF-a, koja se godinama smatrala dobro poznatom temom, morala je ponovo da bude ispričana. Neki jugoslovenski konteksti na koje se referira, iako predstavljaju donekle poznatu temu, zapravo su prvi put bili istraženi i zabeleženi. U tom smislu Hardcore Punk je velika nova priča i jedan empirijski napor da se skupe materijali koji su postojali samo u privatnim kolekcijama. Samo rekonstruisanje znanja kroz neformalne baze podataka, privatne kolekcije i usmena svedočanstva, donekle ukazuje i na procese zaboravljanja. Zanimljiv je primer istraživanja uzajamnih uticaja na polju stripa, naročito andergraund stripa, gde je kompletna istorizacija polja oslonjena na lične kolekcije i materijale, od kojih su neki imali izrazito važnu i informativnu ulogu.

Procesi zaboravljanja povezani su i sa zabludom da je nešto opšte poznato, a ono zapravo prestaje da to bude kad nema aktivne interakcije i dodavanja određenih sadržaja. To je još jedno obrazloženje metodologije izložbe, i poveznica sa samom njenom formom, koja se odvija oko stalne promene i dodavanja sadržaja.



**Neodređena izvesnost i određena neizvesnost
Izložba grupe za sećanje na umetnost Roberta Smitsona**

Kao nastavak istraživanja o okolnostima održavanja retrospektivne izložbe Roberta Smitsona održane u beogradskom Muzeju savremene umetnosti na jesen 1983, okupljena je grupa koja se seća ove izložbe i za koju je Smitson jedna od najuticajnijih figura u savremenoj umetnosti. Iako je opseg Smitsonovog uticaja na ovdašnju scenu bio srazmerno mali, ova izložba pronađe laži u njegovom radu i mišljenju - a pre svega u njegovoj dijalektici „lokacije“ i „ne-lokacije“, kao i u njegovom istraživanju entropije - mentalnu i materijalnu tačku oslonca i razlog za intervenciju u savremenosti. Izložba se sastoji kako iz fizičkih radova nastalih za ovu priliku, tako i iz prikupljene dokumentacije iz arhiva MSUB, a u njoj sudeluju: **diSTRUKTURA, Darija Radaković, ŠKART, Slobodan Trajković, Branislav Dimitrijević i Ana Miljanić.**



Darija Radaković, m3 (facing self-isolation), 2020



diStruktura, What's the opposite of the opposite of entropy?, 2021



Slobodan Trajković, Narodna kuhinja, 2013-2021



Škart, Brazde, 2021



Slobodan Trajković, Teritorije, 2021





Secret agent „underground strip”

Razgovor, predstavljanje materijala istraživanja i umetnička prezentacija

U razgovoru su učestvovali dva glavna aktera studije slučaja – strip-autori Saša Rakezić, alias **Aleksandar Zograf**, i **Danilo Milošev Wostok**, kao i autorka istraživanja, **Marija Samardžić**. Predstavljen je autor **Jugoslav Vlahović**, i to radovi inspisanim američkim underground stripom, koji je bio deo njegovog mladalačkog traganja. Početkom sedamdesetih je boravio u Americi, gde je putovao auto-stopom, sretao zanimljive ljudе i upoznavao se sa savremenim tendencijama kao što je bio underground strip.



Ukrštanja, uticaji i inspiracije: američko-jugoslovenski/srpski kulturni odnosi u oblasti scenskih umetnosti

Autorka istraživanja **Milena Dragičević Šešić** vodi posetioce kroz izložbenu postavku sa akcentom na dugotrajne pozorišne veze američke i jugoslovenske/srpske avangardne scene i predstavlja prateću postavku izložbe posvećenu devedesetim godinama prošlog veka, kao i dokumentaciju i razgovore sa jugoslovenskim/srpskim pozorišnim umetnicima i upravnicima koji su studirali ili radili u SAD, i uticaje srpske pozorišne prakse i umetnika na pozorišnu scenu u SAD nastale u saradnji sa istraživačicom **Natašom Vučurović Đukić**. Po prvi put, za ovu postavku, posetioci su mogli da vide prostore Paviljona i pratećih objekata u kojima nije do sada izlagano u CZKD-u.



More than music: pogledi na/kroz beogradski hardkor pank (1990–2012)

Autori istraživanja (**Miloš Stošić, Srđan Kuzmanović i Ljubica Slavković**) predstavljaju izložbenu postavku iz oblasti muzike i prateći program – fanzin publikaciju, specijalno izdanje *Out of the Darkness* novosadskog fanzina upriličenog za prilike izložbe i istraživanja.



Promišljanje Američko-jugoslovenskog projekta, sa uvidom u lokalne perspektive Stručno vođena šetnja gradom

Tačno u podne okupljenim posetiocima jedna od autorki istraživanja iz oblasti urbanizma, **Jelica Jovanović**, predstavlja perspektive i zaključke u okviru postavke izložbe nastale u dijalogu sa autorkom **Nikom Grabar**. Nakon okupljanje i predstavljanja u CZKD-u krenulo se u stručno vođenje - šetnju do Savskog amfiteatra.



Treća (filmska) internacionalna u Jugoslaviji Filmske projekcije i razgovor

P. Adams Sitni, jedan od prvih pisaca o Novom američkom filmu i njegov zvanični predstavnik, pozvan je prvi put u Jugoslaviju leta 1967. godine. Tom prilikom, organizovao je improvizovanu filmsku projekciju u svojoj hotelskoj sobi u Puli, koja je, gledajući unazad, predstavljala prvi direktni kontakt između američke (SAD) i jugoslovenske filmske avangarde. Ova inicijalna *kino-seansa* predmet je istraživačkog projekta **Grega de Kjura** koji će voditi razgovor sa ekspertom, **Mikijem Stojanovićem**, nakon dve filmske projekcije.

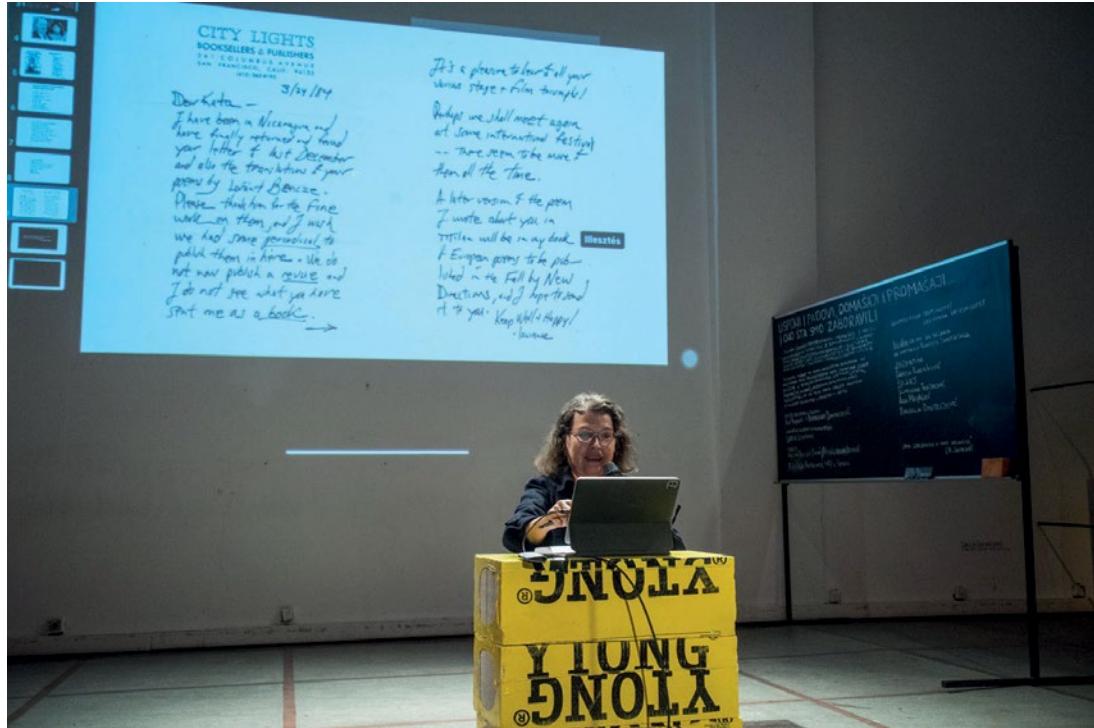
23rd Psalm Branch (Sten Brekidž, 1966-67)

Fuses (Karoli Šniman, 1964-67)



Američka poezija u polju jugoslovenskih i postjugoslovenskih pesničkih kultura

U kontekstu daljeg proširivanja istraživanja iz oblasti poezije, istraživačica **Dubravka Đurić** je predstavila, zajedno sa ko-urednicom **Biljanom D. Obradović** najnoviji broj *Atlanta Review* časopisa Proleće-Leto 2021. uz učešće pesnika **Snežane Žabić** i **Nenada Jovanovića**.



How Clear Your Voice from Belgrade

Prezentacija pesnikinje, performans umetnice i glumice **Katalin Ladik**

Nastup govori o prvim direktnim kontaktima Ladik sa umetnicima iz SAD, o putovanju u Njujork i Baltimor 1980. godine, priča o susretu i prijateljstvu sa Lorensom Ferlingetijem 1982. godine u Milatu (naslov njegove pesma posvećene Ladik je i naslov performansa), prikazuje vizuelne radevne Ladik (zastupljene u značajnim muzejima i galerijama u svetu) koji se poput muzičkih partitura, interpretiraju glasom kao fonična poezija, i preslušava *Lost Over the Broken Rainbow* (Hommage to John Lennon, 2016).



IMPRESUM

Katalog projekta: Usponi i padovi, domašaji i promašaji...
i ono što smo zaboravili

Izдаваč: Centar CZKD - Centar za kulturnu dekontaminaciju
Ko-urednice kataloga: Jelena Vesić, Ana Sladojević i Ana Miljanić
(za izdavača)

Istraživači na projektu: Greg de Kjur Junior, Nika Grabar, Jelica Jovanović, Milena Dragićević Šešić, Nataša Vučurović Đukić, Marija Samardžić, Branislav Dimitrijević, Ljubica Slavković, Miloš Stošić, Srđan Kuzmanović, Dubravka Đurić i Radina Vučetić.

U istraživanju sarađivali: Pavle Levi, Prota Škart,
Silvija Jestrović, Aleksandar Zografi, Zoran Đukanović, Igor Todorović Zgro, Vladislav Bajac i Vladimir Arsenijević.

Saradnici na jezičkoj obradi i prevodu: Dušan Grlić i Luna Đorđević.
Fotografije za katalog izložbe: Srđan Veljović

Kustosi i koautori projekta: Ana Miljanić i Branislav Dimitrijević
Rukovoditeljka i koautorka projekta: Ljubica Slavković

Dizajn kataloga: Metaklinika

Producija: Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2020 – 2021.

Štampa: Standard 2
Tiraž: 200

Projekat je podržan od Ambasade SAD u Srbiji.

Beograd, 2021

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

327:316.734(497.1:73)"19"(083.824)
327:316.734(497.11:73)"19"(083.824)
316.734(497.1:73)"19"(083.824)

USPONI i padovi, domašaji i promašaji... : i ono što smo zaboravili /
[ko-urednice kataloga Jelena Vesić,
Ana Sladojević i Ana Miljanić]. - Beograd :
Centar CZKD - Centar za kulturnu dekontaminaciju,
2021(Beograd : Standard 2). - [172] str. : ilustr. ; 25 x 18cm

Tiraž 200. - Uvodna reč: str. [4]. - Biografije istraživačica i istraživača u okviru projekta:
str. [165-169].

ISBN 978-86-88001-30-4

а) Југославија -- Културна сарадња -- САД -- 20в -- Изложбени каталоги б)
Србија -- Културна сарадња -- САД -- 20в -- Изложбени каталоги

COBISS.SR-ID 55475977



ИНОГДА



IVODA

Produkcija: Centar za kulturnu
dekontaminaciju, 2020 – 2021.

Tiraž: 200

Projekat je podržan od strane
Ambasade SAD u Srbiji.
Beograd, 2021