



Миодраг Новаковић

Свемирска чудноваштост

Оноснирано у филмовима ФЕСТ-а 2016.

Неверицом, пародијом, лакрдијом, скептицизмом и сатиром прожето је већ на први поглед контроверзно и гротескно дело *Ајофенија* новосадског аутора Марина Малешевића приказано у оквиру ФЕСТ-а 2016. године. Сваки други и дубљи поглед, међутим, открива да се иза паравана те забавне филмске шараде пласира провокативна прича о феномену оностраности који се у стварности цивилизације нарочито испојио са продором Теслиних високофреквентних струја и безичних комуникација а револуционаран импулс и нову димензију целом процесу дала су истраживања квантних физичара која се поклапају са бурним развојем конкретних медија (радио, радио-микроскоп, радио-телескоп, радар, сонар, телевизија, филм, интернет, компјутер, мобилна телефонија, Гајгеров бројач, рентген, скенер, роботика, ракетна технологија, даљинско управљање) чији је најауторитативнији и најеминентнији представник Никола Тесла. Конкретни медији производе повратну информацију о простору и времену у које су лан-

сирани фокусирајући се, посебно, на даљи продор науке у мистериозне дубине атомског језгра. Тај револуционаран, драматичан продор у субатомски ниво истраживања догодио се двадесетих година 20. века када је Макс Планк поставио математичке једначине на којима је изграђена представа о тзв. „Планковом зиду“ као граници која дели свет атома од оног света који чине квантови и кваркови а који егзистира на субатомском нивоу. У том субатомском свету сукобиле су се основе класичне физике са феноменима који су могући једино у оквирима феноменологије квантне холографске парадигме (синхронизитет, прекогниција, екстрасензорна перцепција, вантелесна искуства, психокинеза, телепортација, чудесна исцељења, мистична религиозна искуства, Благодатни огањ), а то значи да су многа „научно“ проверена сазнања, на удару сасвим супротно позиционираних научних представа о свету. Насупрот размисљањима Сигмунда Фројда, Карл Густав Јунг тврди да религија није илу-

зија, већ је то човеков битан однос према највишој вредности. Она је особен став свести, која је битно измењена путем доживљаја нуминозног. Суштина религије је, сматра Јунг, у снажном доживљају моћних непознатих, трансперсоналних, оностраних сила које владају човеком и управљају његовом судбином мимо и против његове воље. То је доживљај неког надмоћног дејства које „обузима људски субјект и овладава њиме.“ По Јунгу, дакле, религија није душевни поремећај, неуроза. Она, не само да није патолошки феномен, него је услов душевног здравља и смисленог људског живота...“ У новоствореним околностима није случајна појава повећаног интересовања аутора у конкретним медијима за Фројда и Јунга, као и за друга актуелна збивања у науци. Малешевићева филмска прича, заснована на истраживањима хипотетичног или стварног летонског научника Константина Раудива којима је инспирисан један од главних ликова у овом филму, психијатар Мажибрада, који разочаран у своју професију, помоћу апофеније спроводи експерименте с циљем да одреди да ли постоји живот после смрти, представља један од паралелних дискурса којим се, у оквирима приказаног запарложеног менталитета шире друштвене заједнице духовито распредају сведочанства о празноверју и квазинаучном трагању за неким оностраним истинама. У парадоксу, подсмеху и иронији, јер му ништа друго није преостало, Малешевић настоји да као заиста ангажован аутор инспирацију потражи у надреалним и екстремним изазовима!

На питање – Да ли је душа “мит”? – један од уредника и водитеља тв серије “Discovery”, глумац Морган Фримен, каже да је „то питање неодвојиво од питања одакле душа долази и куда, после смрти, одлази?“ Тако сазнајемо да су анестезиолог и руководилац студија о свести, др Стјуарт Хамероф и истакнути британски физичар и психотерапеут сер Роџер Пенроуз, још пре 15 година поставили тезе да је душа квантни компјутер. Квантна теорија тврди да свака тачка у Свемиру, чак и празан простор, у фином ткању Универзума, садржи квантне информације. То значи да информације из микротубула које су смештене у можданим ћелијама које су и створене да буду ћелијски компјутери, могу да буду обрађене на молекуларном нивоу. На тај начин омогућава се неуронима у мозгу да функционишу као квантни компјутер где унутар сваке ћелије граде „шуму“ која одређује грађу и структуру ћелије. Ако један неурон шаље сигнал, преко синапсе се покреће други неурон, а овај покреће трећи и сигнале се шаљу широм целог мозга. Могуће је пратити стазе којима се крећу сигнали, али, истиче Фриман, микроскопске компоненте квантног компјутера повезане су тајанственим процесом званом „запетљавање“. Једна неуронска активност може да буде квантно повезана са процесима на другом месту. Зато неки испитивачи сматрају да квантни процеси играју важну улогу у свести. Свест није ствар појединца јер, ако срце престане да куца и крв престане да тече, квантна информација која је у њима неће да буде уништена. Она не може да буде уништена јер путем емитовања перманентно од-

лази на отворену дестинацију и расипа се по целом Свемиру. Ако пацијент оживи квантна информација може да му се врати. Тада он каже да је доживео близину смрти, да је видео светлост, да је видео тунел, своје мртве рођаке, а ако не оживи и умре, те квантне информације могу да постоје и даље, ван тела...

Занимљиво је да је негде у исто време када се обављају ова истраживања, бавећи се епохалним питањима регенеративне медицине на Универзитету у Северној Каролини, професор др Роберт Ранца објединио искуства физике, квантне механике и астрофизике и тај спој – јединство поменутих комплементарних научних дисциплина, назвао „биоцентризам“. Руковођен својом научном методом Ранца је закључио да је свест феномен и сила која креира материјални Свемир, што значи да је интелигенција постојала и пре материје. По Ранцу људи верују у смрт јер су научени да „сви морају да умру“ односно да наша свест, захваљујући ограниченом дијапазону чула, повезује манифестацију живота са животом тела у кретању али не и са животом душе у мировању. „Кључ је у томе, каже Ранца, да оно што видите не би било ту да нема ваше свести која своју представу о свету гради на основу парцијалног чулног опажања. При свему томе наша свест даје смисао свету.“ Ранца тврди да простор и време нису објекти или ствари, већ „лати“ за наше физичко сналажење. Ако тело прима свесност са стране, као што трамвај преко струјне мреже са стране прима струју а мобилни телефон са стране прима електромагнетни сигнал емитован на отворену дестинацију, онда са

пропашћу „возила“ или „мобилног“ не нестаје и струја у струјној мрежи или електромагнетни таласи емитовани на отворену дестинацију, као што са разграђивањем физичког дела људског бића не нестаје и душа која у телу егзистира на нивоу квантнохлогографских феномена.

Као потврду истраживачког тренда коме је Малешевевић као аутор филма *Ајофенија* интуитивно на трагу, на ФЕЕСТ је 2016. године стигао и фасцинантан рад руског аутора Павела Хвалејева, *III*. Хвалејева филм описује халуциногени доживљај Аје чија је сестра умрла од непознате заразе. Схвативши да је савремена медицина немоћна пред сестрином болешћу Аја тражи помоћ од оца Хермана, парохијског свештеника. У свештеничкој кући, међутим, она проналази шаманске књиге које су веома далеко од конвенционалне религије; открива да ће јој само понирање у сестрину оболелу подсвест и разоткривање истинског узрока њене болести пружити шансу да је спасе. Аја је спремна да прође кроз тај језив ритуал, да зарони у свет безобличне енергије сабласних феномена састављен од неких волшебних сила и у филму представљен црно-белим облицима који се у полутами претећи и непрекидно смењују судбински одређујући правац и стил авантуре... При свему томе аутор филмског дела као да управо у визијама таквог „језивог ритуала“, налази неопходан мотив и изазов да се кинематографски маестрално експонира и ангажује, да заокупљен својом фикцијом храбро крене у сусрет филмској и шаманској енигми, демонима скривеним у магли наманеког дубинског слоја несвесног. А

у оквиру истог ФЕСТ-овог програма дошли смо и до пољског филма Марцина Врона *Демон!* То је филм у коме се на посредан начин преиспитује и као терапеутско средство препоручује очишћење од траума прошлости (о чему, на основу погубних масовних страдања и догађаја из Другог светског рата, у свом филму *Масџер* (2013) говори амерички филмски редитељ Томас Пол Андерсон) и користи једно конкретно историјско искуство – погром над Јеврејима својевремено почињен од стране Пољака у месту Једвабне. Морали бисмо, у склопу назначене теме, да поменемо и филм *Мрвице* аутора Мигела Илансуа који је снимљен у неком аутентичном амбијенталном афричком окружењу изнад кога парадоксално лебди деценијама укотвљен и непокретан неки свемирски брод необичног облика (!)... Поменућемо и филм посвећен, исто тако, необичним појавама: *Н./Н.*, редитеља Rania Attieh, у коме се аутор, наизглед из чистог мира, поиграва са надреалним призорима проистеклим из свакодневице као урођене у измењена стања свести, и у психу појединаца која је повезана, не само неким паралелним, спорадичним, безузрочним и хаотичним феноменолошким догађањима, него и објективно ажурним телевизијским званичним извештавањем. Управо као повезујући фактор, захваљујући функцији тока планетарне свести коју преузима на себе, од информативног и забавног средства са „неутралним али позитивним садржајем“ телевизија је у глобалном духу времена постала инструмент масовне психозе.

Можда најбољи пример промењеног укуса филмске публике и проме-

њеног сензибилитета филмских аутора који све у већој мери настаје у знаку квантне парадигме представља креативни профил међународног филмског фестивала ФЕСТ који смо поменили, а посебно и селективно одређенији, изоштренији критеријум међународног филмског фестивала ауторског филма „Поглед у свет“. У Београду је, на пример, у оквиру 41. овог фестивала, 2015. године, приказан анти-филм *No Home Movie (Није кућни биоскоп)*, сценарио и режија Chantall Akerman. То је ауторско дело које већ насловом указује да овде није реч о „уживању“ у кућном биоскопу. Спојем фикције, документарног и филма-есеја, пише у каталогу Фестивала, С. Akerman, створила је једно од најоригиналнијих, најсмелијих и најутицајнијих дела у историји филма. Њен најновији филм, у трајању од 115 минута, је трезвен, дубоко дирљив, портрет Шанталине мајке у последњим месецима живота који се углавном свODE на време проведено у њеном стану у Бриселу. Ова Јеврејка из Пољске, која је преживела Аушвиц, боловала је од хроничне анксиозности, цео живот имала је утицај на своју ћерку подстичући њену креативност и помажући јој да обликује себе и свој рад. Филм *No Home Movie*, снимљен у бриселском стану Акерманових, и концентрисан на феномен душе, догађа се, већ по дефиницији теме којом се суштински бави, негде изван простора и времена... Већ први, екстремно дуг филмски кадар употребљен у овом филму, иако намењен још неакомодираним и неприпремљеном искуству, оку и уву гледаоца, одмах сугерише раздвајање субјективно-менталног, чулног објек-

тивно-физичког и антиципирајућег – метафизичког плана. Притиснут истрајним фокусирањем камере на стабло и подрхтавањенеког жбуна који је снимљен кроз прозор у крупном плану у екстеријеру и тамо изложен суровим ударима жестоког ветра, гледалац из ентеријера почиње поступно да се повлачи у себе и привикава на идеју да стварност у екстеријеру, како би то рекао Лазар Трифуновић, „има свој живот, своју пулсацију, визуелни трептај, једно струјање које пролази кроз форме и облике, помера им обресе и преноси акцију из једног предмета у други, с једног плана на други.“ Цео поступак је Шантал спровела са циљем да се постигне истанчана сензибилизација чула и да се у тами биоскопа, уз снажан осећај хладноће и језе, у срцу гледаоца отвори дубоко поноруће треће око фокусирано на драму осамљене душе кроз чију перцепцију спољног света доживљавамо радњу овог филма. Искорачује, дакле, Шантал својим особеним кинематографским поривом из оне класичне „биоскопске“ условности кроз коју се гледалац, још у експозицији, идентификује са ликовима на екрану јер овде ликови и нема. Радња је сведена непосредно на феномен и драму душе. Њено треперење као да директно прихватају и преносе даље високонапонски далеководи посејани по висовима удаљених брда, док се истовремено лице госпође Акерман појављује на екрану компјутера скајпом повезаним са пријатељима и ретким преживелим рођацима расејаним широм планете. Са њима Натали духовно и теледириговано комуницира. Сличним архетипски обележеним садржајима руково-

ди се и Кен Расел у филму *Altered states* (*Измењена стања свесћи*), а ту су и филмови *Аниџхристџ* Ларса Фон Трира, *Совааниесјатси* (*Сћање изван равноишеје*) и *Аниџа тунди* (*Душа светла*) Готфриа Ређиа, *Тајна Касиера Хаузера* Вернера Херцога, *Дрво животиа* Теренса Малика, *Теорија свеђа* Џејмса Марша, *Девојка се враћа кући сама ноћу*, Ане Лили Амирпур, *Зађрљај змије*, Guerra С...

Шантал нас вешто припрема за оригиналну авантуру перцепције свог филма. Бавећи се душом своје мајке ова филмска редитељка као да наговештава неке још увек непостојеће могућности које ће пред кинематографијом тек да се открију у, сада већ, блиској будућности: емитовање феномена филма на отворену дестинацију у облику квантне трансфузије свести и сл.

Видели смо својевремено у оквиру 42. ФЕСТ-а филм *Само љубавници ојсћају*, прослављеног и луцидног аутора алтернативног филма, Џима Цармуша, који је у главном програму Фестивала у Кану 2016. учествовао са чак два филма, са играним *Пајперсоном* и са дугометражним документарним филмом *Gimme Danger* у коме је представљена биографија музичке иконе Џејмса Њуела Октерберга млађег, знаног као Иги Поп (1947), и његовог прото-панк бенда “The Stooges”, са којима је, како извештавају медији, крајем шездесетих година прошлог века започео разорну музичку револуцију. Цармуш и овим филмом потврђује да је, остајући дубоко на Теслином трагу, прихватио звук и вибрацију новог времена долазеће промењене свести.

Крећући се доследно Теслиним путем, пре свега, у правцу комуникације са оностраним, носиоцима главних улога у филму *Само љубавници ојсћају*, Тому Хилстону и Тилди Свинтон, Цармуш је загонетно наденуо имена Адам и Ева! Са њима ћемо да уз опуштене рокерске звуке Адамове гитаре, пропутујемо кроз бесконачну прошлост и чудесне просторе земаљског шара, да доживимо сусрет са музичким великанима и загрљеним љубавницима давних прошлих времена, да бисмо тек у последњој секвенци филма открили да су Адам и Ева, у ствари, вампири! Они, дакле, свој вампирски ујед за врат проносе вековима, из генерације у генерацију, продужавају себи животе пијући крв другим и увек новим љубавницима! И зато, само љубавници опстају! – закључује Цим Цармуш у наслову свог филма. Недавно и на малим телевизијским екранима могли смо да пратимо серију *Вампирски дневници* која је премијерно емитована у Србији. Поставља се, по не зна се који пут, питање како су и зашто носиоци главних улога у филмским и телевизијским екранизацијама све чешће почели да се повампирјују?! Превиђа се, дакле, чињеница да човечанство као своју претходницу и извидницу у Космос није послало ни књигу ни позориште, али Теслин радио-талас и филмску камеру јесте. Први пут у историји света људско око је, захваљујући оку филмске камере, угледало и једним погледом обухватило целу Земљину куглу. Тачка из које је Земљина кугла снимљена ни просторно ни временски не одговара ни једној тачки на самој Земљиној кугли. То значи да је камера изум који је транс-

цендирао у неки други простор и у неко друго време, а то значи да у биоскопу не идемо зато да бисмо тамо гледали живе слике, него да бисмо видели свет из трансценденције, из погледа анђела, онако као што је то у свом филму *Небо над Берлином* приказао Вим Вендерс. У београдским биоскопима појавио се недавно и научно-фантастичан и акциони филм *Домаћин*, који је режирао Ендру Никол. Филм је рађен на основу романа америчке списатељице Стефани Мајер. Реч је о питању шта се догађа са интимним везама када два бића настањују исто тело? То би, наравно, ако се држимо строго научних и овоземаљских искустава, а не неких надахнутих космичко-поетских и уметничких визија, већ спадало у неуропсихолошки план расправе о свести и духовности о чему, на основу својих истраживања, извештава психолог др Предраг Огњеновић. „Не заборавимо”, указује др Огњеновић, „да нам је мозак издељен и на крупне формације у све три димензије: смер горе-доле на више 'мозгова' из прошлости наше врсте, смер лево-десно на две хемисфере неједнаких оперативних принципа и смер напред-назад на велике блокове когниције, конације и емоција. У сваком Ја има нас, дакле, више. Зато истраживачи мозга с разлогом говоре о 'социологији духа'.“ (Gazzaniga & Le Doux, 1978.)“

Још „с већим правом“, чини се, о „социологији духа“, не толико из интерперсоналног колико из неког транс-космичког и трансперсоналног угла, пише Стефани Мајер у свом већ екранизованом роману *Домаћин*. Ауторка као да је показала извесне знаке

нестрпљивости пред дубинским и, за предузимљиви амерички дух, преспорим и препипавим истраживањима квантно-неуролошких феномена и могућности мозга. Њена филозофија као да се суштински надовезује на мисао Далај Ламе, духовног и политичког вође тибетанског народа који је са само две године препознат као реинкарнација свог претходника, тринаестог Далај Ламе, који каже: „Ми смо посетиоци на овој планети. Овде боравимо највише свега стотинак година. За то време морамо да покушамо да учинимо нешто добро, нешто корисно са својим животима. Ако допринесемо срећи других људи, онда ћемо пронаћи прави смисао живота.“ А шта је друго, из хришћанске перспективе, говорио и за шта се борио Никола Тесла? Није нимало случајан његов сусрет са познатим индијским будистом Нинакандом, који је разговарајући са Теслом и посетивши његову лабораторију, из свега закључио: „Ја сам сада био са Будом!“ Стефани, писац чисте литерарне фикције, очигледно жели да и сама што пре и што више допринесе не само смислу живота и срећи људи који настајују ову планету, него срећи душау Универзуму, значи и оних душа долуталих из неких удаљених космичких сфера, душа од којих су се неке одједном нашле и у истом телу са душама овдашњих „домаћина“. Незгода је у томе што ауторка романа по сваку цену настоји да ове сложене ствари које су се некој оптималној космичкој срећи, као чисто технички и научни проблем, испречиле на путу, поједностави и убрза. Овакоу њеном роману изгледа опис усађивања непознате душе долутале однекуд из Кос-

моса у тело једног Земљанина: сама душа је, пре свега, представљена као и сваки други орган намењен пресађивању, дакле као смрзнута „блештаво-сребрна“ сардина!? Чува се у супер модерној болници у специјалним криогеним капсулама. Када је одатле извуку она, по целој својој квантнохолографској површини, почиње да се раскрављује и потом оперативним путем „пажљиво усађује испод вратних мишића пацијента – новог домаћина, при чему се пази да се његови вратни мишићи не озледе и при чему се чак, како бицела ствар, у визији хипотетичног читаоца или из визуре необавештеног биоскопског филмског гледаоца, била што уверљивија и опипљивија, откривају „беле кости на врху пацијентовог кичменог стуба“!... У међувремену заборавља се сасвим на чињеницу да ауторка књиге *Домаћин*, у ствари, од савремених читалаца актуелне научне литературе и корисника медија масовних комуникација и, посебно, од филмских гледалаца, очекује да би, читајући њену књигу и гледајући екранизацију у биоскопу требало да сасвим сметну с ума читаву епоху квантног продора у материју и да пре снимања скенером, на пример, поправљају кравату и дотерују фризуру!

МИСТЕРИЈА ОТЕЛОТВОРЕЊА ДУШЕ

На овој планети од праискона постоје тајновите локације на којима се у комуникацији између оностраног и оностраног призивају и заиста догађају необјашњиве појаве. У племенској меморији и традицији будиста, који данас живе на индонезанском острву

Бали, изграђен је посебан ритуал захваљујући коме се душе које у облику квантног енергетског потенцијала лутају свемирским просторствима, отелотворују. Веза са нуминозном силом одржава се и негује већ вековима у Јерусалиму, где се верници на Велику суботу, о православном Васкрсу, окупљају у Цркви Христовог гроба и, посредством литургијског појања и одређене обредне процедуре, призивају појаву Благодатног огња.

Пошто смо се већ осврнули на не-обичан феномен оностраности који је у најновије време захватио сферу филмске уметности, морали бисмо на овом месту да проговоримо и о теми „Позориште и његов двојник“ (Прво издање, Gallimard, 1938), како би дошло до обједињавања искустава која су остварена у пракси неких стародревних обичаја и таласа најновијих сазнања из домена квантне физике, и како би се у новом светлу сагледала идеја коју је давно, на свој начин, антиципирао Антонен Арто.

„...Он је, пише у предговору издања из 1971. године, преводилац тог дела на српски језик и аутор предговора, Мирјана Миочиновић, побуњеник који доводи у питање не само француску позоришну традицију већ читаву западну позоришну традицију, концепцију позоришта која је, по њему, од самог почетка била погрешна... У чему је тај првобитни грех позоришта, првобитни грех западне уметности уопште? То је, пре свега, његов имитативни карактер. Позориште је одувек подражавало живот, представљало живот, човеков живот пре свега, и није излазило из оквира хуманистичких наука. Оно је изабрало најнаивнији

облик представљања, наиме *mimesis*, и тако постало узалудно понављање, без имагинације, без истинског стваралаштва. Западна сцена је одувек била теолошка сцена којом је доминирала реч, воља за реч, намера једног првобитног логоса, који не припада позоришту, а ипак управља њиме. Тај првобитни логос који је у средишту позоришне структуре јесте писац-стваралац; он управља смислом представе, он натура своје идеје, своје намере, своје мисли једном свету који би требало да буде самосталан (Напоменимо овде да је још Аристотел рекао да би још без карактера било трагедије, али без радње не би – „драо“, на грчком значи „радња“, а не карактер, психологија, идеологија... пр. М. Н.) У служби његове визије света, а не визије сцене, стоје режисер и глумци, стоји позоришна апаратура која је ту да би служила тексту, да би га представљала, да би се што боље сакрила иза њега. А сам тај стваралац – и у томе је иронично правило репрезентативне структуре западног позоришта – заправо ништа не ствара, он само одржава са постојећим светом имитативни и репродуктивни однос. Последња жртва, констатује Миочиновић, те тако замишљене позоришне структуре јесте публика, једна пасивна публика која је ту да би консумирала, да би „уживала“, да би у спектакл упрла свој воајерски поглед... Нема више оног епидермног, оног чулног, оног емотивног прожимања културе и живота; култура не зна за живот, живот не зна за културу а једно другом подједнако недостају... После неуспелог експеримента са позориштем *Алфред Жари* Арто креће 1936 године за Мексико у

потрази за „живим основама културе“, за „светом у стању сталног одушевљења“... У свом последњем предавању одржаном у Мексику, названом „Позориште и богови“ Арто се дефинитивно одваја од структуре европског друштва. Сада, по њему, истиче у наставку свог предговора Миочиновић, свеколика обнова позоришта не треба да буде једино обнова једне гране уметности... Мисија позоришта какву је могао једино понесени и надахнути Арто да замисли, јесте митска мисија једног новог стварања света... Потребан је, дакле, истински позоришни језик, активан, делотворан језик, језик који ће се примати преко чула, јер је, пре свега, њима намењен, биће један нов физички језик, заснован на знацима, а не на речима, језик из којег ће се родити специфична позоришна поезија која неће имати ничег заједничког с негдашњом „поезијом у позоришту“. То позориште које више неће бити психолошко већ „пластичко и физичко“, постаће најзад позориште *на сцени*... Тако се код Артоа појављују крици, јадиковке, изненадне појаве, изненађења, све врсте позоришних обрта, чудесна лепота костима инспирисаних извесним обредним мотивима, блесак осветљења, чаролијска лепота гласова, опчињујуће хармоније, ретке музичке ноте, боја предмета, физички ритам покрета чији ће се крешендо и декрешендо сјединити с треперавим кретањима познатим свима, конкретно појављивање нових и изненађујућих предмета, маски, лутака од неколико метара, нагло смењивање светла, физичко дејство светлости која буди осећај хладног и топлог... Ту и сама реч постаје покрет,

враћа нас у оно време „речи пре речи“, тренутак кад реч још није рођена у свом логичком значењу, већ је само артикулација која никад не може да се идентично понови. (Речи се, дакле, у облику слова и писма оваплоћују и опредмећују, чврсто везују за одговорући појам, симбол, знак и смисао, не представљају више обезличену магму спонтаних уздаха и крикова, стичу свој идентитет, пр. М. Н.) Артоови текстови, истиче Миочиновић, говоре о „визуелној и пластичној материјализацији речи“, о коришћењу речи у „конкретном и просторном смислу“, о потреби да се речима да значење које оне имају само у сну. Дерида, каже Миочиновић, у свом есеју инсистира на сличности између Артоове концепције функције речи на сцени и фрејдовског тумачења механизма и функције речи у сну. Позоришту онаквом какво је сада, пише у „Писмима о језику“ Арто, може се замерити страховито помањкање имагинације. Позориште мора да се изједначи са животом, не са индивидуалним животом у којем тријумфују КАРАКТЕРИ, већ с неком врстом ослобођеног живота који брише људску индивидуалност и у којем је човек само одблесак. Створити Митове, ево истинског предмета за позориште, представити живот у његовом универзалном, безграничном виду и извући из тог живота слике у којима бисмо волели да пронађемо себе саме.

Крећући сеовим чудесним путевима срели су се, коначно, Артоово „Позориште и његов двојник“ и филмска уметност као двојник позоришта; историјско превазилажење граница које деле оностраност од ононостраности,

стварност Теслиних вискофреквентних струја и бежичних комуникација од стварности квантне физике...

„Балијско позориште,“ пише Миоциновић, “које је Арто први пут видео 1931. године на Колонијалној изложби у Паризу, значило је за њега једино и најсавршеније оваплоћење позоришта суровости које је требало да се по том великом узору обнови, заправо први пут роди на Западу.”

Арто, међутим, дубоко учитаваши у свест матрицу антропоцентричног схватања света и, кроз то, отуђеног западњачког позоришта, од чега би по сваку цену хтео да се отресе, никако не схвата да се оно што је у Паризу видео на изложби догађа само на Балију и да све то никако није позориште! Реч је о колективној молитви, о древним и аутентичним ритуалима сједињавања житеља ове планете са оним што је нуминозно, са вечношћу, природом и душама предака! Маколико се Арто у свом контроверзном песничком надању трудио да и том мистичном догађању прида неко искључиво позоришно значење, да сцену и извођаче подели и конфронтира, сам чин свељудског сједињавања са оностраним несводљив је на појам позоришта.

Узалуд, дакле, аутор текста „Позориште и његов двојник“ пледира: „... Да бисмо поново спојили ланац, ланац времена у којем је гледалац у представи тражио своју сопствену стварност, треба омогућити том гледаоцу да се идентификује са представом, дах по дах, време по време...”

Али, на Балију се не игра представа за неке војере, као што се у

Јерусалиму о Ускрсу не појављује Благодатни огањ као неки сценски ефекат. Уосталом, и сам Арто посматрајући спектакл балијског „позоришта“ закључује: „У спектаклу као што је спектакл Балијског позоришта постоји нешто што искључује забаву, ту страну непотребне артифицијелне игре, игре за једно вече (Ради се, значи, о игри која је за вечност и о Огњу који је вечан! пр. М.Н.) којом се одликује ово наше позориште. Његова су остварења сачињена од праве материје, од правог живота, од праве стварности. У њима има нечег од праве церемонијалности религијског ритуала, јер прогоне из гледаочевог духа сваку идеју претварања, бедног подржавања живота. Та бујна гестикација с којом смо суочени има један циљ, један непосредан циљ којем тежи делотворним средствима, чију делотворност и ми сами треба непосредно да осетимо. Мисли на које она циља, душевна стања која настоји да представи, мистична решења која предлаже, покретана су, откривана, досегнута без застајкивања и околишења. Све то подсећа на егзорцизам којим се ПРИЗИВАЈУ наши демони.“

На другом месту Арто каже:

„Сила која нагони природу да се одједном преобрази у хаос има овде скоро филозофски смисао.“

„Из тих чудних игара руку које лете попут инсеката у зелени сумрак проистиче нека врста ужасне опсесије, неисцрпног умовања, који као да потичу из духа увек обузетог жељом да се разабере у лавиринту свог несвесног.“

Једна неуронска активност, закључили су физичари, може да буде кван-

тно повезана са процесима на другом месту. Зато неки испитивачи сматрају да квантни процеси играју важну улогу у свести. Професор др Роберт Ранца закључује да ако тело прима свесност са стране, као што трамвај преко струјне мреже са стране прима струју, а мобилни телефон електромагнетни сигнал, онда се и овде ради о ритуалу кроз који тело са стране прима душу.

Ритуал који се традиционално одвија у шумама на Балију, чини се да трага за самим почецима свесности која потиче од квантно енергетских феномена, од душа долуталих из Космоса. Арто, описујући ритуал који је са Балија пренет у Париз, а касније и оно што је доживео на самом Балију где одлази у потрагу за тајном и енергијом тог чудесног острвског догађања, , надахнуто извештава:

„Ми се овде и изненада налазимо усред метафизичке борбе, а окамењена страна тела у трансу, тела укоченог од налета космичких сила које га опседају, изврсно је изражена кроз френетичну игру истовремено круту и угласту, игру у којој се одједном осећа почетак вртоглавог пада духа. Рекло би се да су то таласи материје који муњевито повијају своје кресте једну преко друге и хрле са свих страна хоризонта да би се уклопили у делић дрхтаја, трансa – прекрили празнину страха.“

„Драмске и психолошке ситуације овде су се претвориле у саму мимику борбе која је функција атлетске и мистичне игре тела – и, усудио бих се да кажем, валовитог коришћења сцене чија се огромна спирала открива део

по део. Ратници ступају у духовну шуму, увијајући се од страха; спопада их неизмерно дрхтање, дочепа их нека голема магнетска ротација, кроз коју се ковитлају животињски или минерални метеори“...

„Урадити то, закључује Арто, повезати позориште с могућностима изражавања путем форми, путем свега оног што је покрет, звук, боја, пластично... значи вратити му његову првобитну намену, дати му његов религијски и метафизички вид, то значи измирити га са универзумом.“

СВЕМИРСКА ЧУДНОВАТОСТ

Медији наводе да је истакнути британски музичар Дејвид Боуви који је преминуо почетком 2016. године, само два дана пре него што се појавио његов, сада познати, албум „Black star“ („Црна звезда“), тражио да се његов пепео распе по Балију. Боуви је, као и Антонен Арто, извесно време провео на том острву и у другим деловима Индонезије. После Боувијеве смрти лист „Џакарта пост“ извештава да је музичар неколико својих песама објавио и на индонезанском језику. Боувију је, током целе каријере, Свемир био главна инспирација. Прво се прославио синглом „Space oddity“ („Свемирска чудноватост“). Група од седам звезда у близини Марса које формирају знак муње, који је био исцртан на Боувијевом лицу, добила је име по Дејвиду Боувију. Да би се створила што јаснија представа о феномену овог јединственог музичара занимљиво је рећи да Дејвид Боуви у филму Кристофера Нолана („Престиж“) тумачи лик Николе Тесле.