

Katarina Simeunović
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KONCEPT *ĐUBRIŠTA* U DELU LEONIDA ŠEJKE

Apstrakt:

Tekst je posvećen konceptu *Đubrišta* u delu Leonida Šejke i posebnom mestu koje ovaj koncept zauzima u umetnikovom opusu kao deo složene kosmogonijske sheme *Grad–Đubrište–Žamak*. U njemu je poseban značaj dat predmetu koji je, kako smatra umetnik, u „eri tehnologije“ u kojoj je prisutna dominacija „superobjekta“, odraz otuđenja, egzistencijalističkih problema i dehumanizacije modernog čoveka. Verujući u moguću „renesansu“ čitave civilizacije, kao i njeno vraćanje *Centru* ili *tački Omega*, u ponovnu spoznaju značaja i mesta čoveka kao *mikrokosmosa* u *makrokosmosu*, Šejka odlazi na *Đubrište* i po principu *transit classificando* selektuje, klasifikuje, imenuje, vrši destrukciju, inicijaciju i druge obredne radnje nad odbačenim predmetima, kako bi došao do njihove *biti*, izgubljene usled nametnute korisnosti. Time bi moderan čovek, kako se umetnik nadao, poput renesansnog čoveka došao do spoznaje suštine svog postojanja i postojanja sveta koji ga okružuje, te tako ponovo postao *homo integrale* i prišao korak bliže *Centru*. Posebnim odnosom prema predmetu u svojim umetničkim delima, Šejka je stvarao jedan drugačiji, transcendentni svet, kao odraz ideja i verovanja da novi *modus vivendi* može biti stvoren.

Ključne reči:

Leonid Šejka, koncept *Đubrišta*, *Grad–Đubrište–Žamak*, predmet, *homo integrale*, *tačka Omega*, *modus vivendi*

U delu *Traktat o slikarstvu*, objavljenom 1964. godine, Leonid Šejka detaljno izlaže svoje viđenje renesansnog sveta i čoveka u njemu, pre svega slikara, jer u renesansi vidi doba „integralnosti“ od koga je započelo analitičko rastakanje celovitosti kako umetnosti tako i života uopšte, odnosno „renesansnog osećanja sveta u njegovoj celovitoj formi“. (Šejka 1964, 36) Analizirajući dela renesansnih umetnika, Šejka ističe da „duh renesansnog slikarstva pokazuje, pre svega, jedno srećno i harmonično postavljanje subjekta prema stvarnosti, prema prirodi. Put koji ličnost slikara bira da bi se ostvarila u svetu jeste put upornog traženja saglasja sa svetom“. (Šejka 1964, 8) Međutim, to se nije moglo desiti pre nego što je čovek otkrio svoj centrični položaj u univerzumu i shvatio da je *mikrokosmos* kosmos ponovljen u malom. Kada se u čoveku javila potreba da istraži svoje biće, on je počeo da istražuje prirodu jer je on „deo prirode, priroda je čovekova priroda“. (Šejka 1964, 10) Pronašavši spiritualnost u materiji i oblicima prirode, slikar je iz nje počeo birati pojedinačne pojave, bića i predmete. Trenutak kada slikar izabere neki predmet iz te čitave prirodne „raznolikosti“ i oseti potrebu da ga naslika, diveći mu se i emocionalno ga doživljavajući, oznaka je da se „dogodilo venčanje unutrašnje vizije oblika i oblika nađenog u prirodi“. (Šejka 1964, 18–19) Tada čovek spoznaje njegovu *bit*, jedinstvenost i nezamenljivost. „Opažati savršenstvo u svakom obličju prirode značilo je podsticanje akcije da se ličnost uzdigne do savršenstva sveukupne prirode“ (Šejka 1964, 15) jer će samo tako uspeti da spozna da u njoj postoji *Centar*, *Tačka*, „gravitaciono središte“ u kome je oličena smisao čitavog univerzuma, jer je on u njoj sadržan. Tom *središtu*, ili *tački Omega*, kako ga Šejka u svojoj kosmogoniji naziva, (Šejka 1982b, 102) sve stvari i pojave teže, a njegovom spoznajom čovek dolazi do „višeg saznanja“ i otkrića smisla egzistencije čitave prirode, *kosmosa*, a samim tim i sebe u njemu jer je njegov odraz. Zato ne čudi Šejkina simptomatična misao da se „iz umetnosti prelazi u filozofiju i, dalje, u religiju. Krajnja tačka je gledanje nevidljivog“. (Šejka 1982a, 146)

Nameće se pitanje zbog čega se Šejka u drugoj polovini dvadesetog veka osvrće na renesansne ideale, filozofiju i umetnost, kada živi u dobu sasvim različitim od renesansnog? To je stoga što *nije želeo da pripada* vremenu kome je, silom prilika, ipak pripadao – beg od tog sveta, od stvarnosti, rezultat je nasilja, opadanja moralnih načela, despiritualizacije i egzistencijalnih problema modernog društva. (Марковић 1993, 56) U njemu je tehnika zamenila čoveka i svela njegove intelektualne potrebe i potrebe opštenja s drugim ljudima na minimum. Tehnička proizvodnja i kapitalistički sistem tržišta usloveli su stvaranje predmeta koji se lako i brzo troše, da bi odmah bili zamenjeni novim, poboljšanim, pa se tako prostorno-vremenski razmak između antipoda fabrički magacin – otpadno skladište sve više smanjuje. (Šejka 1982g, 210) Dobijeni predmeti tako nisu svrha, već služe svrsi (Šejka 1982d, 13) – oni su, kako tvrdi Šejka, „popredmećeni“ ili „tehnički predmeti“, suprotni „predmetu-simbolu“. Dok je kod „predmeta-simbola“ upotrebljivost prisutna kao nepredmetno koje se emanira u fizičkim svojstvima, koje je „sijanje predmeta iznutra“, korisnost „popredmećenog predmeta“ svedena je na puku „služnost“, koja ga čini „sredstvom prostog iskorišćavanja“. (Šejka 1982g,

207–208) „Izraz 'tehnika je napredovala' znači da su nadoknađeni nedostaci jednih predmeta prednostima novih predmeta, s istom namenom, ali su, međutim, stečeni novi nedostaci koji treba da budu ponovo nadoknađeni, i tako u nedogled [...] Bitna upotrebljivost zamenjena je golom služnošću, iz čega potiče nepostojanost oblića, čini da obliće predmeta bude bezbitno.“ (Šejka 1982g, 208) Tako on spoljašnje manifestacije, odnosno oblića predmeta, naziva „ljušturama“, kroz koje „protiče funkcija bez vezivanja za njih ili počivanja u njima“. (Šejka 1982g, 208)

Sve te nepovoljne prilike odrazile su se i na umetnost. Šejka je isticao da moderno slikarstvo zapravo „boluje“ od onog što bi trebalo da predstavlja njegovu najveću prednost – težnje ka formalnoj redukciji i automatizmu u procesu stvaranja, što je za njega „obeležje ne-umetnosti“. (Šejka 1982c, 157) Budući da je predmet u delima visokog i umerenog modernizma samo tumač likovne ideje, ne može se doći do njegovog punog razumevanja, ne mogu se spojiti „spoljašnja“ i „unutrašnja“ vizija i doći do saznanja jer su predmeti, smatra Šejka, „odraz čoveka, njegovih potreba, stavova o svetu“. (Šejka 1964, 117) Ističe da su, zbog osećanja da suština sveta ne postoji, da je „Bog mrtav slikari toliko tražili duhovno u umetnosti, čista oblića, apstraktna, koja bi trebalo da izražavaju spiritualnu stvarnost, otkrivaju suštinu sveta“ (Šejka 1982b, 101) i dodaje da se „danas, bez obzira na to da li je Bog mrtav ili odsutan, slika može praviti kao nada ili iščekivanje; kao iščekivanje jednog sveta simetričnog, konačnog, koji poseduje neko svoje tajno središte, svoju tačku Omega, ka kojoj je sve upućeno“. (Šejka 1982b, 102) Razvijajući kosmogonijsku shemu *Grad–Đubrište–Žamak*, Šejka se uputio ka toj tački, nalazeći da je to njegova moralna odgovornost, kako bi čoveku ponovo pomogao da spozna suštinu svoje egzistencije i predložio načine održavanja „punoće“ njegovog bića. (Марковић 1993, 57)

Shema *Grad–Đubrište–Žamak*, koju je Šejka razvijao tokom čitavog stvaralaštva i koja ujedno čini njegov veliki deo, podudarna je sa danteovskom shemom *Pakao–Čistilište–Raj*, što se zna na osnovu zapisa sa jednog od njegovih „listića“. (Šejka 1982a, 151) O njoj je umetnik ostavio i mnoge tekstove i zabeleške pune metafora i simbola, koje zajedno sa delima omogućavaju razumevanje njegovih ideja i put koji je prelazio kako bi svoju zamisao, ponovno vraćanje čoveka samom sebi, prirodi, a onda i *Centru*, tački Omega, uspešno ostvario.

Prvi stepen njegovog puta bio je *Grad*, koji nije neki određen grad, već bilo koji modernistički, mašinizovan grad (jer su za njega svi takvi gradovi isti), gde je „svaki predmet deo opšte mašine koja se zove *Grad* [...] Jedna mašina omogućava postanak nove mašine [...] Nema granica u progresu“. (Šejka 1982d, 13) U zoni izvan grada nalazi se *Đubrište*, koje opet može biti đubrište bilo kog grada, jer svaka velika, urbana metropola ima svoje đubrište. *Grad* je, kako kaže, mogao da rekonstruiše na osnovu svega onoga što se na *Đubrištu* nalazi, što je za stanovnike grada bila „odbačena neupotrebljivost“, a za njega „jedan *Kosmos*, nezavisan od *Grada*, iako se *Đubrište* prelivalo u *Grad* ili čak poklapalo sa njim“. (Šejka 1982h, 10) Ta zona preklapanja je tzv. *Zona prelivanja*, zona gde je koncentracija predmeta sa *Đubrišta* najveća, pa se stoga nekad nije znalo „gde prestaje *Grad*, a gde počinje *Đubrište*“. Međutim, ono čemu je

on težio i samo naslućivao, a o čemu u *Gradu* niko nije znao, jeste postojanje *Žamka*. Razlog tog neznanja je ogromna provalija koja se između *Grada* i *Žamka* nalazi, a koja je kod Šejke simbol ravnodušnosti, otupelosti i nezainteresovanosti građana. Šejka je više puta pokušavao da dođe do *Žamka*, ističući da mu se dešavalo da umesto najkraćim putem krene onim zaobilaznim, „sa one strane gde prolaza uopšte nije bilo“. Sve dok nije shvatio da je preko *Dubrišta* put do *Žamka* najkraći. (Šejka 1982h, 9–10) Ipak, stigavši do *Dubrišta* Šejka uočava da put do *Žamka* nije tako lak kao što je mislio – između njih je podignut ogroman *Žid*. (Кукић 1987, 9)

U topografiji *Dubrišta* uočavaju se dve zone – *Zona prekomernog nagomilavanja i množenja predmeta* (multiplikacije) i *Zona maksimalne gustine i vertikalnog prostiranja* (skladišta) (Марковић 1993, 75), ali i oblast *Lavirinta*. Na kraju *Lavirinta* nalazi se čudovište, *Minotaur*, protiv koga se svako mora boriti da bi prešao preko *Žida* i stigao u *Žamak*. Taj *Minotaur* može se posmatrati kao oličenje *Civilizacije*, zla, greha, možda čak i đavola. U Šejkinoj kosmogoniji, *Lavirint* je ekvivalent *Čistilišta*, gde onaj ko izgubi bitku ostaje zauvek u *Minotaurovom carstvu*, a onaj ko pobeđi slavi trijumf duhovnog nad predmetnim i materijalnim i biva zauvek spasen. (Кукић 1987, 7–8) Kako Šejka ističe, izlazak iz *Lavirinta* omogućava da se iz *Haosa* ponovo uspostavi *Kosmos*, odnosno da se „izade iz rđave beskonačnosti“. (Šejka 1982f, 216)

Kako bi *Civilizaciju* trijumfalno izveo iz *Lavirinta*, Šejka je morao na *Dubrištu* sprovoditi razne ritualne radnje, koristeći predmete koje je ona odbacila. Usled složenosti tih rituala, svoju ličnost morao je podeliti na četiri dela, četiri individue od kojih je svaka imala poseban zadatak. Te ličnosti su: *Šejka Klasifikator* (statističar, zadužen za pitanja kosmogonije i fizike), *Reg Talbot* (fotograf zadužen za registracije radi „kvazifotografije“), *Leon Leš* (geolog i slikar, zadužen za geologiju) i *Leon van Kīs* (slikar i pesnik, neko ko traži *Žamak*). (Subotić 1972, 33) Korišćenjem različitih identiteta umetnik se skriva ili razotkriva, a svaka njegova „ličnost“ tačno zna svoje obaveze, kada bi i šta trebalo da radi. (Denegri 2013, 339)

Dakle, da bi sproveo svoj složeni plan, svi Šejkinci „identiteti“ morali su na različite načine rukovati predmetima sa *Dubrišta*. Ali ti predmeti koje su građani bacili i napustili potpuno su se promenili od kada su na *Dubrištu*. To Šejka oseća dolazeći iz pravca *Grada*, opisujući da tada „njegov pogled postaje bistriji, da se stvari ne kriju od njega u svojim ljuskama, da on vidi njihovo stvarno biće“ i da „te neupotrebljivosti u njegovom pogledu, očišćenom od prohteva i osećanja, zvone čudesnim zvukom i prizivaju na igru“. (Šejka 1982e, 58) Na *Dubrištu* su ti predmeti sada otpaci, ali, kako Šejka navodi, „ne samo otpaci po istrošenosti funkcije, već i po istrošenosti značenja“. (Šejka 1982i, 89) Bilo koji od tih otpadaka je „konačan“ i ne može se više upotrebiti, tako da je *Dubrište* prostor „principijelno neupotrebljivih stvari“. Sa njih je skinuta ljuštura „služnosti“ koja im je nametnuta u potrošačkom društvu iako im ne pripada. Šejka tako shvata da predmeti na *Dubrištu* postoje „okrenuti zvezdama“, da *jesu*. (Šejka 1982j, 103) Njegova spoznaja slična je egzistencijalističkoj spoznaji Antoana Rokantena, junaka Sartrove *Mučnine* (koji se na neki način Šejki „približava“ i po svom hobi – sakupljanju hartijica sa ulice). Rokanten, u pokušaju da podigne jedan listić papira sa pločnika, doživljava čudan osećaj, neku vrstu mučnine izazvanu egzistencijalnim strahom, pri čemu u sebi misli:

„Predmeti ne bi trebalo da čoveka diraju, zato što nisu živi. Njima se služimo, vraćaju se na mesto, živi se među njima. Oni su korisni, ništa više. A mene oni diraju, to je nepodnošljivo.“

I Šejku su predmeti „dirali“, osećao je u njima ono unutrašnje „isijavanje“, što je bilo moguće jer su se našli na *Đubrištu*, u svojoj svojoj ogoljenosti. To je bio razlog zbog kojeg je otpočeo „rituale“ koristeći te predmete, koji su rezultirali crtežima, slikama, kolažima, asamblazima, kutijama-objektima, a te umetničke akcije veoma su značajne jer ih mnogi kritičari smatraju prvim primerima *happening-a* u srpskoj umetnosti. (Ђорђевић 2007, 58)

Lutajući đubrištima, „igrajući se identitetom i doslednošću umetničkog govora“ (Merenik 2010, 141), Šejka je svoje akcije započinjao pre svega izborom predmeta koji su, razbacani na đubrištu, bili podstrek „da se sa njima nešto radi“, inicirali su radnju, ali tako da je „predmet bio čas posledica radnje, a čas uzročnik ili samo latentna mogućnost za neku buduću radnju“. (Марковић 1993, 74) Umetnik navodi da „o tome šta može da bude proglašeno za predmet (ili radnju) *Đubrišta* ne može da se dâ nikakva precizna definicija“. (Šejka 1982e, 69) Ipak, mogu se izdvojiti neki atributi predmeta koji „pogoduju da se stvori određena situacija, može se reći mentalno-kreativna, da se dogodi proglašavanje“, a ti atributi su „nepomičnost (neobavezno), pasivnost, podatljivost, duga upotreba, beznačajnost izgleda, neekonomičnost prerade i ponovne upotrebe“. (Šejka 1982e, 70) Šejka tako ne prilazi predmetu *a priori*, pod uticajem predubeđenja ili već stvorene zamisli o njemu, dopadljivosti ili emocije koje predmet u njemu izaziva, već pre svega uočavanjem navedenih atributa odabira predmet nad kojim će izvršiti „obred“, po principu *transit classificando* („prolazim klasifikujući“).

Zatim sledi *prilaženje predmetu*, u vezi s kojim Šejka beleži: „Prilazim ovom predmetu tek pošto sam ga izgubio, pošto sam zaboravio njegovo postojanje i njegovu svrhu. Moram da rekonstruišem njegovo poreklo, postanak, sve ono što mu pridajem kao svojstvo u jednoj običnoj naviknutosti na njega i da, najzad, sve vidim kao prvi put. Kada mu se, sada, ovako vratim, on će biti još više otuđen, ali tako ću rešiti pitanje svog pravog vida, nezamagljenog prividima. Taj predmet preda mnom postavljen da se odslika u meni slobodnom, kao nešto stvarno postojeće u svom pravom značenju. Predmet je pasivan zato što je od njega odstranjena ljuska, i zato mu ja prilazim akcijom, koja nije protivrečna njegovom pravom biću. Ali, radnja koja se vrši na predmetu menja sam predmet, kao što daska prsne kada se zabije ekser. Tako radnja biva lančano produžavana, odbijajući se od predmeta, koji je u neprekidnoj promeni, postajući jedan poseban život.“ (Šejka 1982e, 60) Stoga je posle prilaženja predmetu neophodno obaviti poslove „čisto administrativnog tipa“: izvršiti sakupljanje, klasifikaciju, registrovanje, nabranje, sređivanje u kolekcije, ispitivanje porekla, oblika, dejstva, rasporeda, odnosa. (Марковић 1993, 74) Ti i takvi postupci, pre svega ideja sakupljanja i klasifikovanja, mogu se posmatrati i kao odraz potrebe da se „fragmentisanjem“ odbaci „jedinstvena, jedina (nametnuta?) istina o svetu“. (Merenik 2010, 142)

Proces *proglašavanja i pravljenja predmeta* je naredna etapa, u kojoj važnu ulogu igra *Kvartura*. Šejka je zapisao da je ona znak koji je služio za proglašavanje, kojim se neki predmet uvodio u *Poslednje (Konačno, Apsolutno, Novo) Dubrište*, gde je „svaki otpadak konačan i ne može se više upotrebiti“, pri čemu „fizička defunkcijalizacija može da izostane“. (Šejka 1982j, 103) To *Poslednje Dubrište*, kako Šejka kaže, „nije ni delo ni neki niz dela, već „jedna oblast stvarnosti“ za koju misli da ju je „načinio sam“. (Subotić 1972, 32) *Kvartura* ima dva dela – *objekat* i *akciju*, a njena vizuelna manifestacija je kvadrat sa dijagonalama. Za Šejku je bila veoma važna simbolika broja četiri, koji „predstavlja neko tamno metafizičko poreklo *Dubrišta*

kao labirinta“. (Marković 1993, 71)¹ Sledeći stupanj je *proglašavanje*, povodom koga umetnik piše: „Ima na *Dubrištu* komada koji su celine, iako su, možda, u svom prošlom životu bili samo delovi nekog funkcionalnog mehanizma. Da bi bili uključeni u kolekciju, odnosno u prostor *Novog Dubrišta*, dovoljno ih je samo obeležiti *Kvarturom*. Ali, to će biti učinjeno tek onda kada bude sasvim izvesno da su već osvojeni. Tek kada su predmeti na taj način, takvim proglašavanjem, postali individualiteti, mogu da se zbliže, da se grupišu po nekom srodstvu, da se montiraju u nove celine. Tako nastaju novi predmeti *Dubrišta Kvarture*, koji se posle rođenja bratime sa ostalima, postaju pasivni i gube svaki pečat onog duha ili prstiju, koji su obavili montažu. Time postaju jedna objektivna datost, tragično usamljena, bez uticaja na okolinu, bez dejstva i izraza, ali sposobni da sami sebi dokazuju svoju egzistenciju, svoju izolovanost.“ (Šejka 1982e, 60–62) To nisu više oni „popredmećeni predmeti“, jer su postupkom



Leonid Šejka, *Destrukcija flaše*, 1956, staklena flaša oslikana uljem, visina 27 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

1 Kao simboliku broja četiri, Šejka navodi i „krst sv. Andreje, Piramide vremena, Skladište, svet kao veliki rekvizitarijum; četiri elementa – kobold, undina, saramanda, silf; cveće i povrće, ptice i leptiri, ribe i školjke, lula i sveća“. (Šejka 1982, 70)

proglašavanja dobili novo značenje, tj. na površinu je „isplivala“ njihova suština dugo zatrpavana njihovom „služnošću“. Šejka im time vraća izgubljenju auru, ističe u prvi plan njihovu *bit*, otkriva da *jesu*, ustanovljava „vezu njihove paslike i spoljnog ovaploćenja“. (Šejka 1982k, 161) Ta akcija podrazumevala je obradu predmeta bojenjem, nanošenjem crnih mrlja („koloristička destrukcija“) ili stvaranje asamblaža i kolaža od delova raznih predmeta. Prvoj grupi pripada serija flaša iz 1956. godine, na kojima je intervenisao bojom, oznakama i natpisima: *Flaša – defunkcionalizovani objekat*, *Destrukcija flaše*, *Flaša – proglašavanje objekta*, kao i slike iste tematike: *Flaša destrukcije* i *Flaša Kwarture*, ali iz iste godine potiču i *Gitara diskos* i *Destrukcija – kubus*. Drugu grupu čine predmeti privremeno ili trajno sklopljeni, gde se „fiksna veza izvodi lepljenjem, zakucavanjem, zavarivanjem, uvrtanjem, uglavljivanjem, premazivanjem“ itd. (Šejka 1982e, 61) To su *Objekat sa klatnom metaoscilacije* (1956), *Objekat „Lenjinski“* (1956), *Centrična postavka sa metalnom kuglom* (1956), *Objekat-obsessio* (1956) i drugi.

Inspirisan svojim „ritualima“ na *Đubrištu*, Šejka 1956. godine započinje i eksperiment sa amorfnim strukturama, istražujući svojstva i strukturu draperije, biljaka, kristala, maltera otpalog sa zidova, truljenja itd. (Subotić 1972, 28) Amorfnе mase dobijao je taloženjem boje, koja tako naneta ulazi u prostor, u oblast izvan plohe slike, dozvoljava da je taj prostor obuzme, kao i ona njega, da je prekrije prašina, osvetli sunce. Slika tako postaje „kulturna činjenica“ koja u sebe prima impulse iz spoljašnjeg sveta, prožima se realnost slike i realnost sveta ispred nje, čime je uspostavljena pan-realnost – pod tim pojmom Šejka je podrazumevao „sve različite potencije prostornosti, sva stanja materije, sve gustine i sva značenja predmeta“. (Šejka 1964, 208) Kao rezultat ispitivanja mogućnosti i svojstava amorfnih struktura, pored slika Šejka stvara i objekte-kutije u koje su smešteni predmeti i/ili delovi predmeta, žica, vata, končići, celuloid, konopci... Šejka ne samo da oslikava „neestetske“, „neumetničke“ objekte koji su bili predmet njegovih akcija – delove mehanizama, amorfnih masa i materija koje trule, već ta i takva oblička i predmete doslovno donosi sa *Đubrišta* i postavlja u kutije, boji, kontrastira sa iluzionistički oslikanim partijama ivica kutije, zanimajući se za neobične relacije koje se među tim strukturama stvaraju, kao i neočekivane reakcije koje u posmatraču izazivaju. (Subotić 1972, 28) Iako je njegov umetnički čin radikaln, a predmeti „neumetnički“, on nikako ne odbacuje estetsku vrednost ovih tzv. „objekata-kutija“ (kao ni flaša i već navedenih objekata koje stvara u ovom periodu). Naprotiv, u njima ima nešto od one Lotreamonove lepote „slučajnog susreta kišobrana i šivaće mašine na stolu za seciranje“. Neki od najzanimljivijih objekata-kutija u Šejkinom stvaralaštvu su *Žgift multipleks* (1957), *Cilindrična pozicija* (1957), *Carlex* (1957), *Kutija-asamblaž* (1969)... Po formi sličan objekat-kutija, ali kao jedan nadrealistički predmet ili „aparatus“ kako su ga autori nazivali, potiče iz 1930. godine – to je *Urnebesni kliker*, delo Dušana Matića i Aleksandra Vuča, prominentnih predstavnika srpskog nadrealizma. Iako je po unošenju „izvanumetničkih“ elemenata on možda sličan Šejkinim kutijama-objektima, kao i po neočekivanom efektu koji ti



Leonid Šejka, *Zgijft multiplex*, 1957, kartonska kutija sa asamblazom, 31x16,5x6 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

jukstapozirani elementi stvaraju (što estetskom, što emotivnom), svojim podtekstom je ipak daleko drugačiji. Nadrealistički predmet izraz je potisnutih trauma, podsvesnih impulsa, nagona i želja koji se vezuju za spajanje baš tih, odabranih predmeta, što je Salvador Dali izrazio nazivajući nadrealistički predmet „psihosferski-anamorfni objekat“. (Тодић 2002, 49–50)

Kao još jedan segment istraživanja *Dubrišta* u Šejkinom stvaralaštvu nastaju ciklusi *Dubrišta* (od 1957. godine u vidu crteža, a 1970. u vidu slika), *Skladišta* (od 1965. u vidu slika i crteža) i *Multiplikacija* (od 1965. u vidu slika). Sačuvana su i tri crteža na temu *Lavirinta: Labirint* (1960), *Labirint i ambis* (1967) i *Labirint* (1969). Dok je *Skladište* „zona maksimalne gustine i vertikalnog prostiranja“, *Multiplikacije* se dešavaju u „zoni prekomernog nagomilavanja i množenja predmeta“. (Марковић 1993, 75) Sadržaj *Skladišta* stalno se uvećava, a *Multiplikacije* se konstantno dešavaju, proporcionalno sve bržem i masovnijem odbacivanju predmeta od strane građana. Tako je na ovim delima, u skladu sa Joneskovom rečenicom koju je Šejka veoma

voleo, prikazan svet kao „veliki rekvizitarijum“. (Šejka 1982i, 89) Predmeta je toliko da se oni više ne mogu ni razlikovati, čemu doprinosi i njihova fragmentarnost i izmešanost. Ti predmeti čekaju da im se proglašavanjem vrati identitet i celovitost, da se sa njih „spere“ ljudski greh i da procesom *inicijacije u Kadis* budu uzneti do *Zamka*. Ipak, s obzirom na to da se stalno množe i sudaraju jedni sa drugima, neki od njih lagano propadaju, trule i nestaju, ostajući zauvek žrtve postvarene *Civilizacije*.

Kada je *prišao predmetu* i izvršio *proglašavanje* i *pravljenje*, Šejka je došao do najvažnijeg stupnja svoje ritualne radnje – *inicijacije predmeta u Kadis* (*Cadis*). To se desilo nakon što mu se ukazala fatamorgana *Zamka*, koja je rezultat njegove *više spoznaje* prirode predmeta i suštine njegove egzistencije kojoj je pomogao da se

konačno slobodno ispolji. *Inicijacija* je poput „vrhunskog alhemijuskog čina“ kojim se niža materija pretvara u višu, uzdiže duh, dostiže „Preobražaj, Uznesenje, Spas“ (Kukić 1995, 50), jer je *Zamak* u Šejkinom kosmogonijskom trinomu *Raj*, odnosno „ostrvo slobode, zona izmirenja suprotnosti (*mediala*), katedrala celovitosti duše“. (Šejka 1982j, 103) Po spoznaji *Zamka*, njegovih enterijera, soba i terasa, on ih oslikava² i u njih, kao u mesto krajnjeg ishodišta, smešta predmete koji su prošli *inicijaciju* i zauvek se vratili *Centru* (tački *Omega*). Taj *Centar* se manifestuje kao *Kadis*, koji je sastavni deo fatamorgane *Zamka*, njegovih enterijera, soba i terasa, dokaz da je univerzum centričan i simetričan, da poseduje neki „pupak“, neko središte iz koga sve proizilazi i u koje se sve vraća. (Šejka 1982j, 105) *Kadis* Šejka likovno predstavlja crnim kvadratom, ređe šestouglom ili osmouglom, u koji je upisan beli krug umesto koga se nekad može naći i dragi kamen, kao simbol mudrosti, hrabrosti i istine. (Кукић 1987, 12–15) On je izraz *Kosmosa*, uređenog i savršenog, nasuprot *Haosa* koji vlada na *Đubrištu*, a još više u *Gradu*. Tako *Kadis* može biti, u zavisnosti od najrazličitijih naziva koji su mu od davnina pridavani, još jedan naziv i simbol, likovno izražen, za *Boga*, *Tao*, *En*...

Pored „konstruktivnih“ radnji, koje su rezultirale nastankom predmeta, slika, objekata i ostalih navedenih umetničkih dela i njihove *inicijacije* u *Kadis*, Šejka je na *Đubrištu* vršio i obrede destrukcije. Ali to nije više ona „koloristička destrukcija“ ostvarena na flašama, već istinsko, fizičko uništenje predmeta i čitavih serija slika i crteža. Irina Subotić navodi da je Šejka 30. septembra 1957. godine uništio oko pedeset crteža malog formata, pri čemu je ta radnja praćena uvodnim i završnim ceremonijalom. Od delova jednog crteža stvorio je objekt-sliku, a ostali delovi uvijeni su u papir i bačeni na unapred određeno mesto. (Subotić 1972, 32) Miro Glavurtić je posvedočio o tom „destruktivnom“ ponašanju medialista: „Uopće, slike su se uništavale. *Đubrište* je bilo jedan princip, izvjesno načelo katarze, obnove, pročišćavanja, metanoje“. (Главуртић 1977b, 49) Uništavanje umetničkih dela može se posmatrati kao vid „prinošenja žrtve“ *Đubrištu*, jer je potrebno iskupljenje za činove koji se na njemu konstantno obavljaju. Taj čin uklapa se u medialistički princip *coincidentia oppositorum*, jedinstva suprotnosti, ovog puta između *života* i *smrti*. (Марковић 1993, 77) Na toj žrtvi, koja je njegova ljudska, moralna i umetnička obaveza, Šejka gradi novo slikarstvo, nov doživljaj sveta, nov način poimanja svrhe postojanja i života, a samim tim i stupa jedan stepenik bliže *Središnjem*.

Poslednje godine svog stvaralaštva Leonid Šejka je posvetio serijama *Skladišta* (crteži i slike) i *Đubrišta* (slike *Đubrište* i *Sivo Đubrište*), koje nastaju krajem sedme decenije, kada se umetnik sve manje bavi „konkretnim“ predmetima koje je nekada koristio za objekte, objekte-kutije i slično, posvetivši se slikanju i crtanju. Ipak, oktobra 1969. godine Šejka je u Galeriji *Grafički kolektiv* održao *Izložbu slika, crteža i andrmolja* koja je trajala samo tri sata, a tokom koje su u žiži interesovanja ponovo bili „konkretni“ predmeti, ali ne oni koje je Šejka stvorio svojim umetničkim

2 Šejka 1959. godine započinje ciklus *Soba*, 1960. ciklus *Enterijera*, a 1961. godine ciklus *Terasa*. (Subotić 1972, 27–29)

delovanjem, već predmeti koje su posetioци, pozvani od strane umetnika da to učine, sami donosili: „Ta akcija imala je dve faze. U prvoj posetioци su, svojim priložima za 'skladište' aktivno uticali na izmenu ambijenta donoseći u njegov prostor stare štapove za golf, prašnjave abažure rashodovanih stolnih lampi, ping-pong loptice, pregorele radio cevi, puknute balone, rajsnedle i spajalice, opuške francuskih cigareta, omote od bombona, žvakaćih guma i higijenskih maramica od hartije, tikve i crni luk, te niz sličnih otpadaka iz sadržaja svog svakidašnjeg životnog trajanja. Druga faza akcije sastojala se u korekciji i kreaciji tako stvorenog rekvizitarijuma i publika je aranžirala 'skladište' menjajući položaje i odnose predmeta, žvrljajući, crtajući i pišući po do tada praznim listovima bele hartije da bi, štaviše, pojedinci pokušali da 'nagrade' i neke od autorovih izloženih radova“. (Тирнанић 1969) S obzirom na njeno trajanje, izložba je bila pre neka vrsta *happening*-a, koji se ovog puta ne dešava na lokacijama na otvorenom – na *Dubrištu* ili u *Gradu*, već u galerijskom prostoru.³

O pitanju stila i dometa umetničkog opusa Leonida Šejke ili umesto zaključka

Kao jedan od najčešćih „problema“ vezanih za delo Leonida Šejke, ali i dela ostalih članova *Mediale*, umetničke grupe čiji je Šejka bio član i koja je ostavila dubok trag na njegov umetnički opus, izdvaja se pitanje odlika i stila njihovog veoma složenog likovnog izraza, koji se kod Šejke kretao i do anticipacije postmodernizma putem kritičkog odnosa prema dostignućima visokog modernizma, citatnosti, narativno-enigmatske komponente, eklekticizma i „igre identitetom“. (Merenik 2010, 137–144) Kritičari i istoričari umetnosti od same pojave *Mediale* na srpskoj umetničkoj sceni imali su potrebu da njihova dela, uz veću ili manju isključivost, podvedu pod određene, istorijski već odavno zaokružene, umetničke pravce. Tome je doprineo i njihov složen odnos prema umetničkoj tradiciji, koji je često pogrešno tumačen. Naime, medialisti na istoriju nisu gledali kao na pravolinijski razvoj, gde je sve podređeno utopijama budućnosti, jer su smatrali da progresa, vere i futurističke „opijenosti“ u sutrašnjicu ne može biti, jer oni nužno vode razočaranju, pa da bi stoga „ovde i sada“ trebalo delovati. Zato se okreću prošlosti, onome što su u njoj videli kao najkonstruktivnije, kako bi u njoj pronašli temelj na kome bi, prvo na polju umetnosti, započeli obnovu zanemarene duhovnosti u nespiritualnom, postvarenom društvu. Njihov doživljaj vremena najbolje opisuje Šejkin iskaz da „vanvremensko iz daleke prošlosti u vrtu sadašnjeg postaje signal budućeg“. (Šejka 1964, 203) Medialisti su, percipirajući renesansu kao „doba prve *mediale*“, integralno doba, smatrali da je posle nje nastupilo „rastakanje celovitosti“, ali takvo da se fragmenti te renesansne celovitosti prenose i održavaju s vremenom, pa se

3 Šejka je, pored *inicijacija u Kadis* predmeta na *Dubrištu*, vršio i *inicijacije* i „oduhovljenje“ zgrada, neba, grana, ulica, a u te svrhe u akcije je bila uključena i njegova slika *Centrična postavka*, nastala 1956. godine. (Марковић 1993, 70)

stoga i manifestuju ponovo u određenim periodima, među nekim individuama, više ili manje. To se dešava sve do moderne umetnosti u kojoj se, kako Šejka u svom *Traktatu* ističe, kod nekih umetnika javlja sumnja u metode i programe koje su sami postavili, što je za njega znak da sintetička sila teži da nadvlada onu analitičku, razarajuću. To je dovelo do pojave „otpadnika“ u modernoj umetnosti i pojedinih slučajeva „integralnih zahvata“, koji su svedoci da „svetlost prave umetnosti slikanja nije ugašena u vremenu“. (Šejka 1964, 54–64) Stoga je pogrešno intencije *Mediale* sagledavati kao retrogradne i konzervativne, okrenute isključivo „recikliranju“ starih umetničkih rešenja – kao što ističe Lidija Merenik, za razumevanje opusa medialista neophodno je napraviti distinkciju između *tradicionalizma* i *okretanja tradiciji*. (Merenik 2010, 143) Oni se nikako nisu odrekli svih tekovina moderne umetnosti, što pokazuju kako njihova dela tako i pisana svedočanstva koja su ostavili. U težnji da stvore „novo integralno slikarstvo“ koje će „imati sve elemente koji su bili razdvojeni“, oni se služe „iskustvima do kojih se došlo sa ma koje slikarske parcele ovog vremena“. (Главырић 1977a, 7)⁴ Taj koncept odraz je „sklonosti“ medialista ka jukstapoziranju i kontradikcijama, ali takvim da su one u saživotu, da u delu egzistiraju po principu *coincidentia oppositorum* (jedinstva suprotnosti). (Merenik 2010, 141) Ipak, iluzionistički oslikana površina slike, koja je zamenila „topološku“ površinu visokog modernizma, nije „prozor u (renesansni) svet“ – ona je postala polje u kome se projektuju iskustva, snovi, verovanja, egzistencijalistički strahovi i strepnje ovih slikara, ljudi dvadesetog veka, ali i njihovi izmišljeni, metafizički i transcendentni „mikrosvetovi“, kao simboličan, metaforičan iskaz da „može i drugačije“, želeći da stvarnost promene u skladu sa renesansnim idealom razumevanja prirode, ljudi, predmeta i pojava oko sebe, njihove suštine i smisla koje je moderni čovek potpuno zaboravio, sa ciljem ponovnog vraćanja čovečanstva „celovitosti“, pre svega delujući svojom umetnošću u kojoj su videli potencijal „oduhovljenja“. Kao što su i sami isticali, njihovo slikarstvo bilo je u svojoj srži *humano*.

Kada ih nisu nazivali „tradicionalistima“, kritičari su medialiste uglavnom nastojali da „smeste“ u okvire nadrealizma i fantastike ne uočavajući, kako to ističe Živojin Turinski, da „nadrealno i fantastično nije njihov krajnji cilj“. (Турински 1977, 130) Ti pokušaji iznedrili su čitav niz novih termina, pa su se tako u esejima vezanim za dela i prikaze izložbi Leonida Šejke javljale odrednice: nadrealizam, novi nadrealizam, nadrealistički postupak povezan sa iskustvima starih majstora, lirski nadrealizam, ali i slikarstvo fantastike, nova figuralna fantastika, slikarstvo metafizike, lirske metafizike, nove figuracije. (Subotić 1972, 16) Ipak, Šejkina dela, kao i dela ostalih medialista, ne bi trebalo previše slobodno povezivati sa međuratnim nadrealizmom. Iako su članovi *Mediale* bili upoznati sa manifestima, proklamacijama i delima evropskih nadrealista, istraživanja srpskih nadrealista, sprovedena od početka treće do sredine četvrte decenije dvadesetog veka, u vreme kada medialisti

4 Medialisti se pozivaju na umetnike renesanse, kao i druge umetnike kod kojih su primećivali „medialne impulse“ – na Leonarda, Mikelandela, Učela, Dela Frančeska, Holbajna, Van Ajka, Direra, Velaskeza, Vermera, Rembranta, ali i Klea, Kandinskog, Ernsta, Dalija, Pikasa, Braka, De Kirika i mnoge druge.

stvaraju, još uvek su bila slabo poznata na tada aktuelnoj umetničkoj sceni, pa se stvaralaštvo ovih umetnika stoga ne može posmatrati u kontekstu nastavka nadrealističkih eksperimenata. (Denegri 2013, 324) Aleksa Čelebonović ističe da: „Dok su poimanja ranije nadrealističke grupe uznemiravala savremenike odnosom njenih pripadnika prema kulturnoj prošlosti, sadašnji slikari stvaraju u kultivisanim i prihvatljivim oblicima. Dok je kod prethodnika glavni sadržaj njihovih dela otvoren protest, kod sadašnjih umetnika taj sadržaj je posredan i skriven. Nadrealisti su mladalačkim žarom analizirali skrivene želje, dok relacionisti (*Mediala*) odabiraju najčešće ono čega se čovek plaši ili što mu je odvratno. I konačno, dok su prvi bili politički angažovani, drugi su zauzeti pre svega odnosom čoveka prema filozofskim i etičkim pitanjima“ i zaključuje: „Što se tiče glavnog otkrića nadrealizma u svetu, sa čijim tišinama i dubinama ljudske duše ih povezuje isti istraživački duh, možemo da zaključimo da automatizam podsvesti zamenjuju ezoterizmom, da su im miliji srednjovekovni nego antički motivi, da ih ne preokupira erotika nego strahote rata i psihološke posledice društvenih problema.“ (Челебоновић 1977, 129) Iako su se medialisti, pozivajući se na momente „integralnosti“ u istoriji umetnosti, okretali Daliju i De Kiriku, *Mediala* je pripadala drugačijem vremenu i imala drugačije ideje, ciljeve i stavove. Slikarstvo *Mediale* jeste figurativno i predstavljачko, u njemu se ponekad oseća i određena metafizička i nadrealistička atmosfera, ali je verovatnije da je uzrok toga uticaj „usputnih članova“ ove umetničke grupe – Dada Đurića i Uroša Toškovića, čije je slikarstvo imalo fantazmagorični i iracionalni prizvuk. (Denegri 2013, 328)

Šejkin ogroman doprinos srpskoj umetnosti i veliki iskorak u odnosu na sredinu i vreme u kome je stvarao, bio je zaključak da je umetnički čin moguć izvan estetskog predmeta. (Denegri 2013, 338) Time se približio kako ranijim dadaističkim tako i praksama neo-dade koja nastaje u Americi krajem pedesetih godina. Izvesne analogije sa Dišanovim *ready-made* objektima uočavaju se u Šejkinoj seriji *flaša* iz 1956. godine, iako je, naravno, u pitanju različit istorijski i umetnički (u slučaju Dišana antiumetnički) podtekst tih dela. Šejka predmetu ne prilazi ni *a priori*, kao Dišan, a ni pod uticajem emocija i dopadljivosti koju on u njemu izaziva, već pre svega uočavanjem „atributa“ koji omogućavaju da se nad njim izvrši „obred“, tj. *inicijacija u Kadis*. U predmetima „odbačene neupotrebljivosti“, koje uzima sa *Dubrišta*, Šejka nalazi umetničku vrednost, ali samo pošto ih je *spoznao*, pa stoga intervenisao na njima bojom i oznakama, ili ih spajao u kolaže, objekte, asamblaže ili objekte-kutije. Za razliku od Dišana, koji vrši preimenovanje odabranih predmeta, Šejka to ne čini – izjavio je da je flaše koje je izabrao mogao drugačije nazvati, ali da bi to onda bio jedan „dadaistički postupak“. ⁵ Stoga ističe da je želeo da bilo koju izabranu flašu, čija je srž došla do izražaja nakon oslobođanja od „služnosti“, proglasi i omogući joj da postane baš ta, jedinstvena *flaša*, što je uspevao menjajući neka njena svojstva. (Subotić 1972, 41) Nasuprot avangardističkih i „dišanovskih“

5 O tome svedoče i imena koja je Šejka flašama preimenovanjem dodeljivao – u svima je sadržana reč „flaša“, ali se ona ipak razlikuju, označavajući *jedinstvenost* svake pojedinačne *flaše*.

umetničkih postupaka, koji su nastojali da rušenjem svih postojećih normi, sistema, pravila, a samim tim i uništenjem sebe kao dela tog sistema, na svojoj žrtvi izgrade *novu Civilizaciju* na osnovu ideje o „prelasku“, Šejkin plan delovanja i kosmogonijski sistem kao njegov izraz znatno su drugačiji, konstruktivniji, usmereni ka spasenju *postojeće Civilizacije* i ponovnom uspostavljanju ravnoteže, mira, *Kosmosa*.

Svojim akcijama i delima nastalim sredinom šeste decenije, Šejka je anticipirao pojavu neo-dade u Americi i novog realizma u Evropi, čineći svojim delima „zaokret od prirode ka kulturi“. (Merenik 2010, 143) Toga je i sam bio svestan, pa tako 1961. godine beleži: „1956. radio sam nešto blisko današnjoj neo-dadi i pop-artu. Znači, bio sam 4–5 godina ispred Evrope“. (Кукић 1987, 21) I Šejka i neodadaisti, spram sredina iz kojih potiču, kritički su se odnosili prema formalizmu i modernističkoj dogmi o autonomiji umetnosti („socijalističkog estetizma“ i apstraktnog ekspresionizma), spoznavši neophodnost njene povezanosti sa životom, sa onim što je „ispred slike“. Smatrajući da je svaki predmet, svaka „stvar iz spoljašnjosti“ dostojna da se u slici nađe, ili da bude tema slike, čime su težili prevazilaženju *jaza* između umetnosti i života (Lucie-Smith 2001, 97–102), neodadaisti su, poput Šejke, u dela unosili predmete i delove predmeta najrazličitije vrste i porekla, nalazeći u njima izvesnu poetičnost i estetsku vrednost, kao vid reakcije na purizam i zatvorenost u umetnosti, doživljavajući platno kao „kulturnu činjenicu“. Raušenbergovi asamblaži, poznati kao *combines*, za koje je kritičar Lorens Alovej 1960. godine upotrebio termin „junk aesthetic“ (estetika smeća/otpada), zaista u velikoj meri korespondiraju sa onim što je Šejka radio pedesetih godina, jer sadrže čitav „rekvizitarijum“ odbačenih ili istrošenih predmeta, postavljenih tako da izazivaju najrazličitije asocijacije. Takođe, neodadaisti i umetnici novog realizma sa Šejkom su „srodni“ i po reakciji na masovnu proizvodnju i potrošnju, koje neizbežno dovode do unifikacije i fetišizacije prisustva predmeta, koja izaziva metafizički strah od rušilačkog zasićenja čovekovog prostora ne samo kvantitetom već i istrošenošću i bezvrednošću predmeta. (Denegri 1967) To je posebno prisutno u delima Armana Fernandeza, koji se izdvaja kao umetnik „najsličniji“ Šejki po načinu tretiranja „izvanumetničkih“ elemenata u delima. Baveći se pitanjem nagomilavanja nepotrebnih, odbačenih predmeta, Arman je njihovu množinu dodatno naglašavao time što je sakupljao predmete istog oblika, vrste ili porekla, smeštajući ih u kutije ili ramove i puštajući da se slobodno dodiruju, prožimaju i mešaju, podsećajući posmatrača na beskrajno mnoštvo tih odbačenih predmeta u njihovoj neposrednoj okolini, čime se stvara neprijatan utisak da će jednog dana smeće i otpaci bukvalno „sahraniti“ čovečanstvo.

Ipak, Šejkine ritualne akcije vezane za odbačene predmete ne sreću se ni kod neodadaista a ni kod umetnika novog realizma (izuzev možda u ezoteričnim, ponekad i transcendentalnim, „oduhovljenim“ delima i akcijama Iva Klajna) – kod njih je umetnički čin transparentan, jasan, dok ga Šejka obavlja velom misterije. Te akcije bile su neka vrsta prvih *happening-a* u srpskoj sredini, zabeležene oskudnom foto-dokumentacijom. Ideje i umetničko delovanje slično Šejkinom, a koje se pre svega zasniva na upotrebi odbačenih predmeta i menjanju njihovog konteksta i

značenja, sreću se krajem šeste i početkom sedme decenije kod umetnika kao što su Alan Kaprou, Džim Dajn, Klas Oldenburg, Red Grums, umetnici *Fluxus*-a i mnogi drugi. Uostalom, prvo pravilo koje Kaprou iznosi razmatrajući umetnost asamblaža, ambijentalnu umetnost i *happening*-e: „The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible“ (Kaprow 1999, 706), može se vrlo lako primeniti na Šejkine akcije. Njima je menjao ne samo status umetničkog čina kao „čiste“ delatnosti koja rezultira „čistim“ delom (budući da je stvarao na đubrištima i koristio se „otpadom“), za koje na tržištu vlada potražnja i uspostavlja se cena, već i percepciju dela kao nečeg što je od „neprocenjive vrednosti“ i što nikako ne bi smelo da bude dovedeno u opasnost. Naprotiv, Šejka je svoja dela doslovno uništavao. Takođe, njegova tročasovna *Izložba slika, crteža i andrmolja* održana 1969. godine može se posmatrati i iz ugla *happening*-a. Ona je označila ne samo prenošenje „auratičnosti“ koja se formira oko umetnikovog „genija“ na publiku, čime je uslovljena i promena statusa i položaja umetnika, već se unošenjem raznih „neumetničkih“ predmeta u galeriju kao kulturnu instituciju i stvaranjem „skladišta“ u njoj menja i njen status u društvu kao institucije koja bira i izlaže samo „najbolja“ „vredna“ i „ozbiljna“ umetnička ostvarenja. Izložba je bila i jedinstvena prilika koja se Šejki pružila da ljude direktno suoči s predmetima, a ne samo da s njima bude sučeljen i da njima „rukuje“ on sam, što onima koje su u galeriju uneli, što onima na Šejkinim slikama i crtežima izloženim na zidovima galerije. Time Šejka pokušava da „pomiri“ čoveka i predmet, što je čin koji započinje i pre posetiočevog dolaska u galeriju, odabirom onih stvari koje želi da ponese. Dok su u galeriji, u jednom specifičnom, kreativno-podsticajnom ambijentu, umetnik je posetioce navodio da predmete promišljaju, slažu, spajaju, dovode u najrazličitije relacije, sve sa ciljem ponovnog zbližavanja, čime bi se postepeno gubio „strah“ od njih i otvarao put ka razumevanju njihove prirode.

U svojim delima Šejka je razvio veoma ambivalentan i složen likovni jezik, ne samo posredstvom uticaja umetnika na koje se ugledao u svom likovnom stvaralaštvu i na koje se u svojim esejima i tekstovima pozivao već pre svega na osnovu svojih istraživanja i eksperimenata, kako u domenu likovnog tako i u domenu predmetnog i materijalnog. Posredstvom svog intelekta i ideala, Šejka stvara jedan potpuno drugačiji, transcendentni svet. Iskreno verujući da se može uspostaviti novi *modus vivendi*, on u taj svet počinje da smešta ne samo predmete ili fragmente predmeta sa *Đubrišta* već i zgrade, ulice, pa i čitavo nebo. „Podstrek“ tih akcija bio mu je postvaren i otuđen čovek, koji živi u vremenu kada se *Centar* odavno izgubio, ali je Šejka to stanje razumeo. Zato počinje da razvija svoju kosmogonijsku shemu i svoje „rituale“, nadajući se da će uz njegovu pomoć, pre svega kroz akcije „oduhovljenja“, čovek doći do spoznaje „suštine“ i ponovo shvatiti da je, kao što je isticano u renesansi, on *mikrokosmos* koji svrhu svog postojanja može shvatiti samo ako razume *makrokosmos*, prirodu oko sebe, sve živo i neživo u njoj, te stoga promeniti životnu praksu i ponovo postati *homo integrale*. Kada do toga dođe i kada se svi predmeti, pojave i stvari u prirodi, kao i čovek njihovom spoznajom, vrate *tački Omega*, kako je Šejka verovao, vreme će *prestat*i da *postoji*.

LITERATURA

- Денегри, Јеша. „Елементи за одређење појаве нове предметности у младом београдском сликарству.“ *Уметност* 9 (1967).
- Денегри, Јеша. *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*. Београд: Orion Art/Топу, 2013.
- Главуртић, Миро. „О медиалном сликарству.“ *Градац* 50 (1977а): 7–10.
- Главуртић, Миро. „Прилог за повијест Медиале.“ *Градац* 50 (1977б): 35–54.
- Ђорић, Дејан. *Леонид Шејка: апокалиптичар и интегратор*. Београд: Службени гласник, 2007.
- Kaprow, Allan. “Assemblages, Environments and Happenings.” u *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, ed. Harrison, Charles and Wood, Paul, 703–709. Oxford: Blackwell Publishers Inc, 1999.
- Кукић, Бранко. *Хаоскосмогонија Леонида Шејке* (каталог изложбе). Ваљево: Модерна галерија „Ваљево“, 1987.
- Kukić, Branko. *Slikarstvo i kraljevstvo*. Београд: Clio, 1995.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art Since 1945*. London: Thames and Hudson, 2001.
- Марковић, Срђан. *Леонид Шејка у Медиала*. Ниш: Просвета, 1993.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Београд: Filozofski fakultet i Fondacija Vujičić kolekcije, 2010.
- Subotić, Irina. *Leonid Šejka: podaci o ličnosti i delu* (katalog retrospektivne izložbe Leonida Šejke). Београд: Музеј савремене уметности, 1972.
- Тирнанић, Богдан. „Изненада једног петка.“ *НИН*, 16. 09. 1969.
- Тодић, Миланка. *Немогуће — уметност надреализма*. Београд: Музеј примењене уметности, 2002.
- Турински, Живојин. „Медиала.“ *Градац* 50 (1977): 130–133.
- Челебоновић, Алекса. „Садашњи облици надреализма у Београду.“ *Градац* 50 (1977): 126–130.
- Шејка, Леонид. *Трактат о сликарству*. Београд: Полит, 1964.
- Šejka, Leonid. „Акција за смањивање броја листића.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga II*, прир. Branko Kukić, 145–191. Београд: Књижевне новине, 1982а.
- Šejka, Leonid. „Белешке о фигуративном сликарству.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 101–102. Београд: Књижевне новине, 1982б.
- Šejka, Leonid. „Bolesti modernog slikarstva.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 156–157. Београд: Књижевне новине, 1982с.
- Šejka, Leonid. „Grad.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 11–2. Београд: Књижевне новине, 1982д.
- Šejka, Leonid. „Đubrište.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 56–70. Београд: Књижевне новине, 1982е.
- Šejka, Leonid. „Zaboravljeni sadržaj puža.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 213–218. Београд: Књижевне новине, 1982ф.
- Šejka, Leonid. „Nova predmetnost u slikarstvu.“ u *Grad, đubrište, zamak. Knjiga I*, прир. Branko Kukić, 202–212. Београд: Књижевне новине, 1982г.

- Šejka, Leonid. „Put.“ u *Grad, đubrište, zamac. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 9–10. Beograd: Književne novine, 1982h.
- Šejka, Leonid. „Skladište.“ u *Grad, đubrište, zamac. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 89–90. Beograd: Književne novine, 1982i.
- Šejka, Leonid. „Spisak tema.“ u *Grad, đubrište, zamac. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 103–105. Beograd: Književne novine, 1982j.
- Šejka, Leonid. „Telo i predmet.“ u *Grad, đubrište, zamac. Knjiga I*, prir. Branko Kukić, 160–163. Beograd: Književne novine, 1982k.

Katarina Simeunović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

THE DUMP CONCEPT IN LEONID ŠEJKA'S WORK

Summary:

This text considers *The Dump* concept in Leonid Šejka's work, as well as unique place which it takes in his *oeuvre*, as a part of the complex cosmogonic scheme named *City-Dump-Castle*. In this concept a special emphasis is placed on object in the "technology era" with its domination of the "superobject", because it is, in artist's opinion, reflection of the alienation, existential problems and dehumanization of the modern man. Believing in the possible "renaissance" of the entire Civilization and its return to *The Center* or *The point Omega*, a new cognition of man's importance and place as the *microcosmos* in the *macrocosmos*, Šejka went to *The Dump* and, in accordance with *transit classificando* principle, selected, classified, named, performed destruction, initiation and other ritual activities over repudiated objects, thus trying to reach their essence, lost over their imposed utility. Therefore the modern man will, as artist hoped, likewise renaissance man achieve cognition of the essence of his being, as well as being of the surrounding world, hence become *homo integrale*, and take one step closer to *The Centre*. By specific relation to object in his artworks, Šejka was creating different, transcendental world as the reflection of his ideas and belief that the new *modus vivendi* can be created.

Keywords:

Leonid Šejka, *The Dump* concept, *City-Dump-Castle*, object, *homo integrale*, *The point Omega*, *modus vivendi*