

UDK BROJEVI: 745.54 ; 791.229.2

ID BROJ: 197074956

Dijana Metlić
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

DRAGOLJUB ALEKSIĆ U TORNJU VEČNOSTI

Apstrakt:

Tekst razmatra ulogu Dragoljuba Aleksića u dva filma sa istim nazivom – *Nevinost bez zaštite*. Film iz 1968. godine konstruisan je kao kolaž: filmska priča izložena je kroz sudar sekvenci iz prvobitne Aleksićeve *Nevinosti bez zaštite*, dokumentarnih snimaka koje pravi Dušan Makavejev, arhivskih snimaka Beograda i feljtona u kojima se prate dešavanja iz vremena Drugog svetskog rata. Upoređujući ličnosti koje se pojavljuju na kolažu *Toranj večnosti* Peđe Milosavljevića iz 1968. godine sa onim u Makavejev-ljevom ostvarenju, uočene su međusobne veze između različitih umetničkih formi, politike i umetnosti, dok je istovremeno ukazano na značaj „malog čoveka“ u stvaranju zvaničnog toka istorije.

Ključne reči: Dragoljub Aleksić, Peđa Milosavljević, Dušan Makavejev, *Toranj večnosti*, *Nevinost bez zaštite*, kolaž, film

Kada je 1969. godine pokrenut *Rok*¹, časopis za književnost i estetičko ispitivanje stvarnosti, izvestan broj članaka bio je posvećen društvenim i umetničkim okolnostima iz prethodne, prelomne 1968. godine². U njima su ovi događaji komentarisani ili je učinjen pokušaj njihovog uzdizanja na nivo umetničkog dela. Eklatantan primer ovakvog preoblikovanja stvarnosti odnosi se na nemire u ČSSR i stradanje studenta Jana Palaha, koji je 16. januara 1969. godine izvršio samoubistvo spaljivanjem u znak protesta protiv sovjetske okupacije Čehoslovačke, započete godinu dana ranije. U jezgrovitom tekstu s naslovom „Dodatak za zbivanja u ČSSR” praćenom ilustrovanom crnom tablom s Palahovim imenom i nizovima istovetnih reči ponovljenih onoliko puta koliko je to dozvolio format hartije (*svoboda+demokracie+suverenita+samostatnost*) – nekom vrstom memorijalnog spomenika na papiru – ovaj protestni akt transformisan je u performans tokom koga je pobunjeni dvadesetogodišnjak odlučio da sopstvenom žrtvom ukaže na posledice sovjetskog upada u Čehoslovačku i dalekosežne konsekvence koje ova invazija ima za Evropu.

*Jan Palah, student filozofije, zapaljeni, samozapaljeni predmet na Vaclavskim Nemjestima konstrukcija načinjena od čoveka (još živog) i vatre (izazvane prolivenim benzinom, kao i varničenjem glave šibice). Zapaljeni pokretan predmet (pri pokušaju da ga ugase, potrčao vičući: „Pustite me, ja moram da izgorim!”). Sledeća četiri dana: ljudska mixed-tvorevina koja umire, misli i govori.*³

Trodnevna agonija završila se tragično po Jana Palaha. Njegova smrt iz revolta postala je istorijska epizoda u godini u kojoj je i austrijski umetnik Rudolf Švarckogler pronađen mrtav ispod prozora, kroz koji je, pretpostavlja se, slučajno pao.⁴

Tekst koji sledi neće biti posvećen časopisu *Rok*, iako inspiraciju za pisanje o jednoj ličnosti u kontekstu dva stara filma sa istim nazivom (prvi je snimljen 1942, a drugi 1968. godine) dugujem slučajnom susretu sa primerkom prvog broja ovog časopisa. Gorepomenuti događaji, komentarisani u Roku, nisu tema ovog rada, ali sačinjavaju kulturnu i istorijsku pozadinu neophodnu za razumevanje dva umetnička dela, nastala 1968. Reč je o kolažu s nazivom *Toranj večnosti* Peđe Milosavljevića i kinematografskog ostvarenja *Nevinost bez zaštite* Dušana Makavejeva. Ono što ih povezuje jeste kolažna struktura, zasnovana na principu asocijativnosti, neočekivanom nizanju vizuelnih senzacija koje proizvode smisao u međusobnoj konfrontaciji (zanimljivo je da su na sličan način organizovani i tekstovi objavljeni u *Roku*). Drugu sponu između pomenutih dela čini duh jednog vremena koje kulminira u revolucionarnim zbivanjima 1968. godine: i Milosavljević i Makavejev vešto se poigravaju sa ikonografijom socijalizma koja promovise vrednosti takozvane srednje klase.

Milosavljevićeva slika višeslojni je kolaž antropomorfnog oblika na ružičastoj pozadini: u različitim nivoima nižu se poznate i anonimne ličnosti, a na vrhu kolaža nalazi se figura kneza Pavla Karađorđevića, iznad koga je nalepljena predstava dečaka koji drži otvorenu knjigu. Odnos i raspored ličnosti mogao bi da ukazuje na afinitet umetnika i rang koji im on pripisuje, slažući ih po etažama u konstrukciji nalik

petospratnoj piramidi. Likovi ne komuniciraju međusobno (jedni drugima su okrenuti leđima); u određenim delovima reprezentacije dolazi do njihovog nagomilavanja, dok su u centralnom segmentu kolaža raspoređeni po dubini. Celinom slike dominiraju dve figure: duvač u staklo, u donjoj zoni, i knez Pavle, u gornjoj polovini predstave. Mnoštvom odabranih figura (s jasno prepoznatljivim licem ili bez njega) Milosavljević stvara perceptivnu konfuziju u kojoj se s teškoćom mogu odrediti zakonitosti konstruisanja predstavljenog sadržaja. Moguće je, ipak, u kolažu s formom ljudskog tela uočiti da kičmeni stub čini pognuti radnik u beloj potkošulji, da je na mestu srca (slučajno ili namerno) smešten Josip Broz Tito, dok inteligencija pripada liku kneza Pavla (čiju glavu akcentuje realistički detalj podignutih ruku), kao i da je najveći deo tela sastavljen od pripadnika proleterijata. Složena reprezentacija mogla bi biti praćena poznatim stihovima: „Podignimo u vis čela / mi – junaci rada svog / naša biće zemlja cela, / da nam živi, živi rad!” i dodatno komentarisana navođenjem godine nastanka.

Makavejev se opredeljuje za sličan postupak (kolaž kao primarni gradivni princip najavljen je u uvodnoj sekvenci filma ubrzanim smenjivanjem crvene monohromne pozadine sa zelenom, plošnom reprezentacijom ljudske figure podignutih mišica), utemeljen u ejzenštajnovskoj montaži atrakciji koja zahteva značajan intelektualni angažman gledaoca. Istorijske ličnosti Milosavljevićevog kolaža nanizane jedna pored/ iznad druge, Makavejev stavlja u dinamičan odnos kojim ih svesno dekontekstualizuje (ironijski prevrednuje). One nisu samo vertikalno poređane prema zakonitosti koju posmatrač može razumeti u skladu sa sopstvenim shvatanjem istorije: raspoložuci istovremeno slikovnim i zvučnim sredstvima reditelj upravlja pažnjom gledaoca, skraćujući ili produžavajući trajanje originalnih i/ ili naknadno umetnutih sekvenci. On stvara jasno organizovan uzročno-posledični tok koji nedvosmisleno ukazuje na njegovo razumevanje istorijskih zbivanja i mesto koje u tom toku zauzima istaknuti pojedinac – narator Dragoljub Aleksić.

Zaseban segment prvog broja Roka nazvan *Tri Aleksića* bio je posvećen ličnostima sa istim prezimenom i sličnim imenima: Draganu, Dragoljubu, Dragutinu. Reč je o podsećanju na zapostavljene i nedovoljno proučavane umetnike, koji očigledno zaslužuju značajniju pažnju. Kako se dogodilo da se uz osnivača i glavnog protagonistu *Jugodade*, Dragana Aleksića, nađe samouki filmski stvaralac, zanatlija, kovač Dragoljub Aleksić? Ista prezimena prizivaju u sećanje dvojicu neobičnih ličnosti koje su delovale u različitim periodima 20. veka: stvaralaštvo Dragana Aleksića obeležilo je dvadesete godine prošlog stoleća, a tragično se završilo neposredno pre početka filmske aktivnosti snagatora Dragoljuba. Nema sumnje da je poetska, vizuelna i teorijska praksa domaćeg dadaiste ostavila značajan trag u razvoju jugoslovenske avangarde, ali, uprkos tome, čini se da bi svaki pokušaj uporedne analize stvaralaštva dvojice prezimenjaka bio preteran. Osim što su rođeni približno iste godine početkom veka (Dragan 1901, a Dragoljub 1900) i što su pokazivali snažno interesovanje za film, između delovanja pomenutih osoba teško bi se mogle povući značajnije paralele.⁵ Nemogućnost poređenja, međutim, ne vodi diskreditaciji praktično neobrazovanog akrobate Aleksića: u njemu je postojala izvorna, intuiitivna energija „drugog” kao podsticaj za real-

izaciju filmskog dela. Upravo je u Dragoljubovom filmu, producent Stevan Mišković afirmisao pogonsku snagu sakrivenu u „primitivcima“, potencijal koji u kriznim vremenima nedostaje klonulom, osetljivom umetniku.

Sa izbijanjem Drugog svetskog rata Dragan Aleksić zatvoren je i mučen, a iz pritvora je pušten s teškim oštećenjima kičme, što je naglo prekinulo njegovu umetničku praksu.⁶ Upravo tada, 1942. godine, usred okupacije, postaje aktivan Dragoljub Aleksić, jugoslovenskoj javnosti poznat po smelim akrobatskim tačkama, koje je beležio na traci u periodu od 1929. do 1940. godine i kao filmske zanimljivosti prikazivao pre bioskopskih predstava. S kolegama, producentom Miškovićem i trupom glumaca, on uspeva da snimi prvi srpski ton film *Nevinost bez zaštite*. Posle uspešnog bioskopskog prikazivanja, film je zabranjen, a Dragoljub i njegov brat Ivan podelili su rolne i sakrili ih u kućama. Film je bio nepoznat sve do 1968, kada je Dušan Makavejev odlučio da napravi postmoderno delo sastavljeno od sačuvanih segmenata prvobitnog Aleksićevog ostvarenja i dokumentarnih snimaka Beograda i Srbije, kao i izjava svedoka – preživelih članova filmske ekipe.⁷ Novim filmom rasvetljen je nepoznat period skromne srpske produkcije u toku Drugog svetskog rata i ukazano je na značaj koji je za narod imao Aleksićev film u vremenu nemačke okupacije.

Nova verzija *Nevinosti bez zaštite* predstavlja, sa jedne strane, posvetu Aleksićevom zaboravljenom prvencu a, sa druge strane, snimanju filmova. Ne samo da su sekvence Aleksićevog prvobitnog filma uklopljene u strukturu Makavejevovog dela već se u pojedinim njegovim segmentima pojavljuje ekipa – najčešće snimatelj i tonac – koja je prisutna u kadru dok se akrobata sprema da izvede određeni pokret.⁸ Uvodnu špicu starog ostvarenja Makavejev je integrisao u novi film tek posle trideset minuta i niza snimaka u kojima se slavi uspeh srpske proizvodnje papirnih kaiševa i prikazuje berba grožđa od koga će nastati vrhunsko vino. Pre nego što se prepusti zabavi (film je oduvek shvatan kao segment popularne kulture), gledalac se upoznaje sa napornom svakodnevicom i rezultatima mukotrpnog rada seljaka i zanatlija (i Makavejev kao da se poigrava sa stihovima „To su naših ruku dela, da nam živi, živi rad!“). Umetanje snimaka bombardovanog Beograda, dolaska prestolonaslednika Petra II Karađorđevića u prestonicu, javnog nastupa generala Milana Nedića u Kragujevcu, kao i izjava članova ekipe Dragoljubovog filma, remete igrani karakter prvobitnog ostvarenja narušavajući njegov kontinuitet. Upravo ovi neigrani elementi koji se nadovezuju na crnobeke sekvence Aleksićevog dela jesu njihov komentar, rediteljev osobeni pogleda na stanje duha u Srbiji u toku rata i četvrt veka kasnije. Makavejev izbegava prikazivanje aktuelnih dešavanja i društvenih previranja 1968; naivnosti Aleksićevog prvenca on suprotstavlja arhivsku građu i dokumentarne pasaže upotrebljavajući agresivni montažni postupak i zauzimajući oštar kritički stav prema analiziranim istorijskim okolnostima.⁹

Sukobljavajući svakodnevicu života odabrane porodice (u kojoj maćeha pokušava da uda pastorku za bogatog gospodina Petrovića) sa snimcima urušenog glavnog grada na čijim ulicama preživeli pokušavaju da nađu ostatke svojih rođaka (neočekivani sadržaj mentalnog ekrana mlade Nade), Makavejev ostvaruje formu ne-

narativnog filma kojom prevazilazi okvire puke dokumentaristike. Ovaj jedinstveni filmski kolaž sastavljen je od različitih slojeva stvarnosti, preklapanjem sadašnjeg i prošlog vremena, jukstapozicijom realnog života i imaginarnih situacija. Pritom se vremenski oblici pretapaju na više nivoa: Aleksićev film predstavlja prošlost u odnosu na sadašnjost u kojoj članovi njegove ekipe učestvuju u snimanju novog ostvarenja, ali istovremeno predstavlja sadašnjost u odnosu na dokumentarne snimke iz predratnog i ratnog perioda koji označavaju novi nivo prošlog vremena. Čak i Aleksić radi sa vremenskim slojevima: Nada pokušava da izbegne venčanje za Petrovića uzdišući nad slikama voljenog muškarca. Sećanja junakinje predstavljena su u vidu njenog mentalnog ekrana, scenama u kojima otkrivamo lik plemenitog snagatora koji stavlja život na kocku u rizičnim akrobatskim tačkama. Sadržaj Nadinih misli predstavljen je posredstvom oživljene Dragoljubove fotografije koju ona čuva od pogleda Petrovića. Na taj način je prenos informacija izdignut na viši stupanj: sa polja zamrznute predstave (dvodimenzionalnog junakovog portreta) na nivo njegovih konkretnih akcija kojima zadivljuje publiku. Ovim sredstvom postignuta je neposredna komunikacija sa posmatračem i identifikacija sa plemenitim i srčanim dobrotvorom, koji će, pošto pokaže svoja fizička umeća, konačno i progovoriti. U slučaju Aleksića važi maksima da delo govori više od reči, što on potvrđuje u dokumentarnim scenama novog filma u kojima pokazuje akrobacije koje je izvodio kao znatno mlađi muškarac. Stoga se on može razumeti kao jedinstven spoj narodnog junaka (nepokolebljivog malog Radojice)¹⁰, performans umetnika, koji i posle dvadeset godina oseća isti izazov u izvođenju opasnih tačaka pred publikom, i nežnog džentlmena, kome je najviše stalo da zaštiti nevinu devojku, siroticu bez majčinske podrške.¹¹

Složenost kolažnog postupka *Nevinosti bez zaštite* ogleda se i u načinu na koji Makavejev sukcesivno raspoređuje sekvence suprotstavljenog sadržaja i likovnog kvaliteta (crnobeke sekvence smenjuju se sa scenama u boji, naknadno kolorisanim arhivskim feljtonima ili stripom). Očekivanu linearnu narativnost igranog filma on remeti umetnutim šaljivim stihovima; snimcima razgovora članova ekipe i nadrealnog Aleksićevog obroka za stolom u ozelenelom vrtu; kabaretskim nastupom maćehe uz pratnju klavira; Dragoljubovom izjavom izgovorenom u objektiv kamere ispred trobojke i Titove fotografije (čime je poljuljana vera u prepoznatljivu ikonografiju); baletskom tačkom izvedenom ispred Muzeja istorije Jugoslavije u kojoj je figura glavnog junaka karikirana; apstraktnim poskakivanjem akrobatinih mišića u vrlo krupnom planu, uz himnu za koju je stihove napisao Aleksandar Popović; sekvencom u kojoj vremešni Dragoljub pokušava da zubima amortizuje eksploziju baruta i nizom istorijskih snimaka iz vremena rata. Rezultat ovakvog postupka je poklapanje klimaksa starog i novog filma. Princip dobra, koji zastupa ličnost neustrašivog akrobate, tek na kraju trijumfuje nad principom zla, oličenom u gospodinu Petroviću, maćehi i državnim organima koji su po oslobođenju pokušali da Aleksića stave na stub srama zbog tzv. saradnje sa okupatorom.

Sukob dobra i zla, kao primarni element zapleta, uspostavljen već u prvobitnom filmu, nadograđen je suprotstavljanjem gradskog/urbanog i seljačkog/ruralnog prin-

cipa, koji je naglašeniji u kasnijoj verziji filma. Makavejev je inerpretirao Aleksićevo delo kao deo bulevarske kulture, naglašavajući njegovu važnost za istorijsko nasleđe glavnog grada.¹² Osim sluge porodice (igra ga Pera Milosavljević), kao predstavnika ruralne Srbije, u Dragoljubovom filmu ne postoje aluzije na seljačko poreklo junaka. Prizori iz dobrostojeće građanske familije u kojoj devojkicu Nadu primoravaju da se uda za finog i imućnog gospodina Petrovića, Makavejev sukobljava sa arhivskim snimcima Nedićevog nastupa u Kragujevcu, u kome je naglašena snaga seljaka i istaknut potencijal koji leži u srpskoj zemlji. Naknadno bojeći sadržaj jela i pića na stolovima, kao i odabrane delove nošnje mladih seljanki na jednoj od karakterističnih narodnih proslava, autor na ironičan način komentariše Srbiju – kakva jeste i kakva bi trebalo da bude, prema romantičnoj verziji Dragoljuba Aleksića, omiljenog junaka predratnog Beograda.¹³

Bora Ćosić¹⁴ ističe da Aleksićev lik definiše tri osnovna problema u filmu: pitanje vođe, problem slobode i pitanje snage tela. Nadovezujući se na prvobitno ostvarenje, Makavejev razrađuje ove teme promišljenim slaganjem slika i zvukova, usložnjavajući tako ličnost glavnog junaka. Aleksić postaje idealna slika, neka vrsta, priželjkivanog zaštitnika. Tri problema koja je uočio Ćosić, a koje je akrobata anticipirao još 1942. godine, intuitivno osećajući njihovu važnost za okupirani narod, centralni su elementi i Milosavljevićevog *Tornja večnosti*. U fokusu ovog dela nalazi se pitanje slobode / borbe za slobodno mišljenje, koju simbolično predstavljaju pripadnici radničke klase u odabranim etažama piramide. Istovremeno, istaknuto mesto u tornju pripada vođama, živim, preminulim ili ubijenim vladarima – koji se mešaju s članovima proleterijata, pionirima i partizanima. Svi zajedno, u istorijskoj višespratnici, nalaze se u virtualnom zagrljaju neidentifikovane osobe u belom mantilu čije ruke uokviruju fotografiju kneza Pavla, ličnosti koju slikar pokušava da rehabilituje. Intelektualni vrhunac ovog imaginarnog trona predstavlja lik dečaka koji čita, dok ostale zone kolaža počivaju na snazi mišica, isečenih iz konteksta originalnih reprezentacija, kao i na elegantnoj ženskoj figuri koja izvodi skok u vodu. Tako je potvrđena maksima „u zdravom telu zdrav duh“, moto Aleksićevog života, i *élan vital*, koji se krije u njegovoj nadljudskoj fizičkoj snazi, pre nego u intelektualnoj moći.

Proslavljanje kulta tela u slučaju Dragoljuba Aleksića ostaje na nivou benigne želje za isticanjem čoveka divovske jačine – koji kida lance, ublažava eksplozije baruta, balansira na biciklu s jednim točkom ili preleće grad zubima zakačen za avion – moralnog i častoljubivog junaka spremnog da zaštiti nejake od tiranije moćnih.¹⁵ U tom smislu on nije opterećen očuvanjem savršenog, zdravog tela (kult proklamovan u Hitlerovoj Nemačkoj i slavljen u filmovima Leni Rifenštal, koji kulminira u tzv. idealnom fizičkom izgledu današnjice): u filmu Makavejeva, ograđuje se od mogućih grešaka, koje su neminovne pri izvođenju istih tačaka posle dvadeset i pet godina. Aleksić je svestan starosti, telesne propadljivosti i fizičkog urušavanja: kada pokušava da savije gvozdenu štanglu zubima, on to čini naglašavajući da je ne može uviti u spiralu kao nekad; eksploziju baruta u ustima izvodi s neskrivenim strahom; a žongliranje na jednom točku, visoko u vazduhu, ponosno ponavlja držeći jugoslovensku zastavicu u ruci.¹⁶

Stojeći ispred Titove slike, preuzimajući karakterističnu Maršalovu gestikulaciju u obraćanju javnosti, on poriče da je saradivao sa okupatorom, ističući svoju nevinost i spremnost da se ubije zbog eventualnog gubitka nacionalne časti. I pre nego što gledalac sazna ishod filma, Makavejev uzdiže svog junaka na pijedestal scenom koja govori o njegovoj moralnoj čistoti. Vidno stariji i osedeo, Aleksić pokušava da prikaže umeće zbog koga je nekada bio „kralj Beograda”. Vremešni supermen metaforično izvodi performans kojim kulminira njegova karijera: zakačen zubima za gumu koja visi s plafona garaže, on virtualno leti – pomoću kamere koja pravi krugove po stanu. Reditelj štiti junaka, čuvajući njegovu preostalu fizičku snagu u kojoj se i dalje krije sloboda neustrašivog duha.¹⁷ Cirkularnim kretanjem kamere, Makavejev vodi posmatrača kroz privatni prostor Aleksićeve kuće, demistifikujući tako njegovu ličnost: on skromno živi u Beogradu šezdesetih godina, gajeći cveće, sećajući se slavni vremena.¹⁸

U trijumfalnom hepiendu (nalik na holivudske završetke) on savlađuje Petrovića i s voljenom Nadom preleće zgradu pomoću kanapa, potvrđujući da za njega nema nepremostivih prepreka. Aleksić zapravo ostaje autentični vladar visina i nebeskog prostranstva: Makavejev ga glorifikuje kao zvezdu, dozvoljavajući akrobati da dokaže svoju superiornost nizom fizički iscrpljujućih činova.

U drugoj polovini 1968. godine stišali su se studentski protesti, Sovjeti su umarširali u Čehoslovačku, ubijen je Robert Kenedi, Stenli Kjubrik prikazao je *Odiseju u svemiru 2001*, feministkinja Valeri Solanas pucala je na američku ikonu Endija Vorhola. U poslednjem performansu svog života Dragoljub Aleksić još jednom je preleteo Beograd, prkoseći oblacima, sam, s gumom u zubima. Izvučen iz zaborava, zahvaljujući Dušanu Makavejevu, osigurao je sebi mesto u istoriji.

Napomene:

¹ Časopis je pokrenuo pisac Bora Ćosić, a izlazio je tokom 1969. i 1970. godine. Formatom i sadržajem izdavao se u odnosu na druge teorijsko-estetičke časopise iz istog perioda. Namera uređivačkog odbora bila je da se objavljuju tekstovi koji su na svojevrsan način kombinovani sa slikama i u kojima se kritički promišljaju savremeni društveni i umetnički fenomeni.

² Oktobra 1968. preminuo je Marsel Dišan. Te godine umetnik je učestvovao u jednom neobičnom performansu, koji je za njega imao veliku simboličku vrednost: reč je o poslednjoj partiji šaha, koju je odigrao na sceni protiv Džona Kejdža u okviru programa *Festivala umetnosti i tehnologije* u Torontu. Partija šaha ne bi bila neobična ni za Dišana, ni za Kejdža, da kompozitor nije pokušao da „ozvuči” misaone procese učesnika igre. Svaka figura imala je svoju žicu, a svakom potezu dodeljen je poseban zvuk koji bi odsvirali muzičari prisutni u sali. Partija je trajala dokle god je bilo posetilaca. Dišan i Kejdž realizovali su muzički komad kojim je ovekovečen tok misli rukovođen šahovskim pravilima: on bi se istovremeno mogao razumeti i kao završni stadijum Dišanovog komada *Erratum Musical*, nastalog prema zakonu slučaja 1913. (godina u kojoj je rođen Džon Kejdž). Interesantno je da je u časopisu Rok objavljen razgovor s Marselom Dišanom iz 1966. godine u kome on govori o umetnosti, slikarstvu, apstrakciji, prijateljstvu s Bretonom, savremenim umetnicima, itd.

³ *Rok*, br. 1, Beograd 1969, 76.

⁴ Danas je poznato da Švarckogler nije iskrvario tokom performansa u kome je, navodno, izvršio samokastraciju, iako bi se takav postupak bolje slagao sa samospaljivanjem Jana Palaha. Švarckogler nije čak ni učestvovao u pomenutom performansu: reč je o simulaciji koju je, prema umetnikovoj zamisli, pred kamerom izvršio njegov prijatelj i model Hajnc Cibulka.

⁵ Boško Tokin i Dragan Aleksić zajedno su režirali burlesku u dva čina *Kačaci u Topčideru* ili *Budi Bog s nama* 1924. godine.

⁶ I Dragoljub Aleksić je u toku jedne akrobacije pao i polomio obe noge, oštetivši kičmu. Zbog pada je ostao niži za četiri i po centimetra i do kraja života je morao da nosi metalni mider oko tela koji ga je pridržavao. Čak ni posle ovoga nije se odrekao akrobatske karijere.

⁷ U vreme premijere filma Dušana Makavejeva sovjestske snage su umarširale u Čehoslovačku. Novi film mogla je zadesiti ista sudbina kao i stari: da ostane u senci društvenih okolnosti i padne u zaborav. Uspeh na Berlinskom festivalu doneo je slavu Dragoljubu Aleksiću, koji je više od dvadeset godina čekao na zaslužen priznanje.

⁸ Slična igrano-dokumentarna struktura s refleksivnim promišljanjem kinematografskog procesa i odnosa filmske i spoljašnje realnosti, karakteristična je za niz ostvarenja francuskog autora Žan-Lika Godara, nastalih tokom šezdesetih godina prošlog veka. Interesantan je primer filma *Prezir* (1963), koji započinje dugim kadrom u kome se snimatelj približava prednjem planu slike kako bi uperio objektiv kamere u gledaoca. Junaci ovog filma snimaju visokobudžetni film, koji u prikazanoj realnosti režira Fric Lang. Makavejev se oslanja na ovu tradiciju, primenjujući postupak kombinovanja različitih izražajnih oblika, s pamfletskim delovima u kojima protagonisti izgovaraju replike u kameru (u tom pogledu treba istaći formalne sličnosti između njegovog filma *W.R: Misterije Organizma* (1971) i *Godarove Kineskinje* (1967)).

⁹ Turbulentna 1968. godina ostavila je traga u srpskoj kinematografiji u ostvarenjima nastalim tokom nekoliko narednih godina. Već 1969. godine snimljeni su *Rani radovi* Želimira Žilnika, a 1971. *Mlad i zdrav kao ruža* Jovana Jovanovića, *Plastični Isus* Lazara Stojanovića i *W.R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva. Analiza pomenutih filmova nije predmet ovog rada. Posebnost *Nevinosti bez zaštite* nalazi se u formalnoj organizaciji narativnih tokova. Za razliku od Peđe Milosavljevića koji u kolažu predstavlja niz ličnosti 20. veka u kontekstu 1968. koju je označio kao godinu njegovog nastanka, referirajući na njenu bitnost za dalji tok istorije, ali i za sopstveni slikarski angažman, Makavejev prikazuje odabrane osobe u drugačijem aranžmanu, nezainteresovan za priču o prelomnoj godini, ukazujući na univerzalnost dešavanja i repetitivni karakter srpske istorije: u blagostanju se brzo zaboravlja na glad, u slobodi padaju u zaborav žrtve rata, sahrane se pretvaraju u slavlja, a promena vlasti podrazumeva diskreditovanje ili rehabilitaciju odabranih ličnosti.

¹⁰ "Ti se svuda uvek prtiš / Kolac možeš da otrpiš / Da te peku ne bi zino / Dragoljube, Otadžbino, Otadžbino...", stihovi iz „Himne o Aleksiću“, koje je za potrebe filma napisao Aleksandar Popović.

¹¹ U literaturi o *Nevinosti bez zaštite* Dušana Makavejeva naglašena je sličnost Dragoljuba Aleksića sa Džejsom Kegnijem: niskog rasta, veliki dobrotvor, uvek spreman da zaštiti nevine i pomogne im u borbi protiv zla, Dragoljub Aleksić zapravo je u životu bio ono što je Kegni bio na filmskom platnu. Vidi više u: Lorejn Mortimer, *Teror i radost: filmovi Dušana Makavejeva*, Beograd, 2011, 205-241.

¹² U intervjuu koji je Makavejev dao novinaru Saši Rakeziću, nedeljnik *Vreme*, br. 965 od 2. jula 2009.

¹³ „Akrobato Dragoljube / Tebe mase listom ljube / Jer ti imaš oštre zube / I uz tebe stare znanice

/ Motke, barut, teške lance / Sve što godi našem biću / Uz tebe smo Aleksiću." iz „Himne o Aleksiću" Aleksandra Popovića.

¹⁴ *Rok*, br. 1, Beograd 1969, 101

¹⁵ Makavejev na jednom mestu u filmu upotrebljava asocijativnu montažu. Naime, posle predstave snažnog, mišićavog Aleksića, on je umontirao arhivske snimke srpske gozbe i izgladnele dece koja iznemogla leže u rovovima, nemoćna da naprave i najmanji pokret. Reditelj je, s njemu svojstvenom ironijom, brutalnom montažom poremetio bezazlenu atmosferu Aleksićeve demonstracije fizičkog umeća koja se proslavlja u kafani.

¹⁶ Makavejev se u filmovima često poigrava sa idejom jugoslovenstva, komunizma, socijalizma i osetljivim političkim pitanjima. U *Nevinosti bez zaštite* on preispituje fenomen diskreditacije / rehabilitacije vladara: prvi put u sekvenci s dečakom prestolonaslednikom Petrom II u pratnji dominantne figure kneza Pavla Karađorđevića, koga na železničkoj stanici pozdravlja okupljena vojska i crkveni velikodostojnici (Peđa Milosavljević ustoličuje kneza Pavla u Tornju večnosti, oslobađajući ga krivice pre zvaničnog akta iz decembra 2011. godine kojim su odbačene optužbe o njegovom navodnom učešću u potpisivanju Trojnog pakta u Beču i saradnji sa okupatorom); drugi put u sekvenci u kojoj general Nedić, predsednik marionetske vlade Srbije u Drugom svetskom ratu, pokušava da „probudi" nacionalnu svest u Srbima. S prepoznatljivim sarkazmom Makavejev analizira odabrane društvene pojave, sugerišući da je neustrašivi Aleksić dugovečniji jugoslovenski junak od političkih vođa.

¹⁷ Zarad premijere filma Dušana Makavejeva, Aleksić je u šezdeset osmoj godini još jednom izveo svoju najopasniju tačku: držeći se zubima za avion, preleteo je Beograd.

¹⁸ Na žalost, Dragoljub Aleksić je umro sam, u staračkom domu, 1985. godine. Poslednje trenutke slave priredio mu je upravo Makavejev. U Berlinu, gde je film nagrađen Srebrnim medvedom, Aleksić je objašnjavao svoje podvige okupljenim novinarima; za njega je kulminaciju festivalskih dešavanja predstavljalo upoznavanje s Džeraldinom Čaplin, ćerkom Čarlija Čaplina, kojoj je Aleksić priznao da je veoma cenio njenog oca.

Dijana Metlič
Academy of Arts, University of Novi Sad

DRAGOLJUB ALEKSIĆ IN THE TOWER OF ETERNITY

Summary:

In this paper I discuss the role of Dragoljub Aleksić in two films with the same title: *Innocence Unprotected*. The second film is arranged as a collage: its story is developed through juxtaposition of scenes from earlier film *Innocence Unprotected* directed by Aleksić, documentary shots made by Dušan Makavejev, archive footage of Belgrade and feuilletons from the Second World War. In the article I compare persons appearing in the 1968 collage called *The Tower of Eternity* by painter Peđa Milosavljević and the characters in Makavejev's film. I analyze connections between different artistic forms, art and politics and emphasize the importance of "little man" in the course of history.

Key words: Dragoljub Aleksić, Peđa Milosavljević, Dušan Makavejev,
The Tower of Eternity, Innocence Unprotected, collage, film

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)