

KINEMATOGRAFSKO PRIKAZIVANJE PROCESA DECIVILIZACIJE

Žarko Martinović

The author of this article presents the specificities of cinematographic representation of decivilizing process in three recently produced art films: “Land and Shade”, ”The Project of The Century”, and “The Salt of The Earth”. The first two films uncover psychological consequences of the decivilizing process in naturalist or realistic style. The documentary film “The Salt of The Earth“ is the story of life and work of the famous photographer Sebastião Salgado whose photographs realized during 1980’s and 1990’s can be understood as an artistic testimony of human sufferings due to decivilizing processes occurring in many parts of the world. His most recent project “Genesis” realized with his son Juliano is a tribute to the beauties of our planet. Depicting the success of tropical reforestation in Brazil thanks to the successful project initiated and directed by Salgado and his wife Lelia Deluiz Wanick, the last part of “The Salt of The Earth” brings to light a more optimistic perspective suggestive of a possible recovery of natural resources damaged by previous human devastating actions.

U XXI vijeku nastaje porast opšte svjesnosti o dobu antropocena u kome je čovječanstvo postalo geofizička sila koja vrši masivne transformacije na površini planete Zemlje, mijenja tokove glavnih rijeka, doprinosi masovnom uništavanju biljnih i

životinjskih vrsta¹, remeti ravnotežu u atmosferi čime ubrzava krizu izazvanu klimatskim promjenama. Početak antropocene većina naučnika situira u pozni XVIII vijek, u doba Industrijske revolucije, kada su „upotreba fosilnih goriva i druge tehnološke inovacije osposobile vrstu *Homo sapiens* da postane primarna determinanta planetarnih promjena“² (Dunaway, 2016, str. 31) Doba ubrzanja antropocene nastaje poslije II svjetskog rata, otkada su ekološke promjene sve izraženije a sve veći rast populacije nije više udružen sa rastom humanih i drugih resursa koji bi omogućili dostojanstven život svih ljudi. Štaviše, kad imamo u vidu sve veću društvenu nejednakost, sve veće opadanje nivoa civilizovanog ljudskog života u mnogim zemljama, uz porast siromaštva i nasilja, opravdano je govoriti o sve jačem djelovanju procesa decivilizacije.

Gorući i nerješivi problemi današnjih društava ne ograničavaju se na pitanja održivog razvoja, po uobičajenoj, već izlizanoj političkoj formuli/floskuli, već se tiču ugroženosti zdravlja ljudi i opstanka civilizacije na mnogim teritorijama naše planete. Razlozi koji dovode do decivilizacije upravo se svode na ključni, ljudski faktor, na probleme koje veliki kolektivi – nacije, države, savezi država – ne mogu da riješe. Odgovornost se prebacuje na promjene same zemljine kugle i vasiona, iako je, od pojave antropocena, u toku posljednjih nekoliko vjekova, sve više dokaza da upravo čovječanstvo bitno, nažalost negativno, utiče na procese održanja životnih procesa na Zemlji.

¹ Vidjeti: Braje, T J, Erlandson J M. Human acceleration of animal and plant extinction: A Late Pleistocene, Holocene, and Anthropocene continuum. *Anthropocene* 2013;4: 14-23.

² Dunaway, Finis. Writing History in the Anthropocene. *Raritan* 2016; 35:30-53, *loc. cit.* str. 31. Ako nije drugačije navedeno, citate u ovom ogledu preveo je autor (Ž. M).

Antropogeni efekti ne smiju da potcijene dinamiku društveno-istorijskih odnosa, podjele moći i vlasti u društvu i rezultirajuće nejednakosti između raznih država i klasa unutar njih, niti činjenicu da se rizici decivilizacije specifično razlikuju u raznim krajevima današnjeg svijeta.³

Međutim, u svakom slučaju, problemi su neuporedivo mnogo veći za potlačenu nego za vladajuću klasu. Proces decivilizacije treba jasno razlikovati od necivilizovanosti i od uobičajenih normi ponašanja u domorodačkim kulturama koje su na tehnološki nižem nivou od civilizacija Zapada. Decivilizacija nije samo kriza, već je faza ćorsokaka i bezizlaznosti u kojoj se mogu naći neki segmenti društvenih zajednica ili pak klase podređenih, pošto im je civilizovani opstanak onemogućen zbog negativnog djelovanja ljudskog faktora, bilo na ranije navedene načine, bilo nehatom, nesposobnošću odnosno nebrigom (Černobilj), ili zbog prirodnih katastrofa, ili zbog oba faktora zajedno. Združenost oba faktora ilustruje katastrofa u Fukušimi u Japanu gde je ljudska odgovornost u tome što je odobrena odluka o gradnji nuklearne elektrane u izrazito trusnom području.

Čovječanstvo je daleko od toga da bude jedinstveni kolektiv, pa i proces decivilizacije u raznim državama poprima svoje specifične forme. Kako era decivilizacije potresa svakodnevni život ljudi koji se suočavaju s problemima, upadaju u katastrofe, utopljeni u nerješive ekonomske i psihološke probleme?

³ U zemljama u razvoju najveći problem je siromaštvo a u Sjedinjenim Američkim Državama (SAD) je jedan od najvećih problema nekontrolisano izbijanje nasilja u kome od ubica-psihopata gine veliki broj nedužnih ljudi. Korumpiranost mnogih ustanova i partija je zajednička obilježje. O problemu decivilizacije u SAD-u, vidjeti: Christa Buschendorf, Astrid Franke and Johannes Voelz, eds. *Civilizing and Decivilizing Processes: Figurational Approaches to American Culture*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2001.

O tome, pored djela u drugim oblastima umjetnosti, upečatljivo svjedoče tri višestruko nagrađivana savremena filma „Zemlja i sjenka“ */La tierra y la sombra/*, kolumbijsko-francusko-holandsko-čileansko-brazilska koprodukcija, „Projekat stoljeća“ */La obra del siglo/*, kubansko-argentinsko-njemačka koprodukcija, i „So zemlje“ */Le sel de la Terrel/*, francusko-italijansko-brazilska koprodukcija.

„Zemlja i sjenka“ (2015) reditelja Cezara Augusta Aseveda (César Augusto Acevedo) prikazuje odsudne trenutke porodične drame ostarjelog farmera Alfonsa (Haimer Leal) koji se, kad sazna da mu je sin teško bolestan, vraća na svoje domaće ognjište koje je napustio prije 17 godina. U prvom kadru, nagovještava se drama uništavanja prirodne okoline: Alfonso hoda zemljanim putem pored gustih i nepreglednih nizova visokih stabljika šećerne trske a iz daljine vidokruga pristiže jedan kamion koji sporo prolazi pored farmera zasipajući sav prostor ogromnim oblakom bijelosive prašine. Naredne sekvence, u sporoj panoramskoj ekspoziciji prikazuju malu farmerovu porodicu – Alfonsovu suprugu Alisiju (Hilda Ruiz), sina Gerarda (Edison Raigosa) i njegovu suprugu Esperancu (Marleyda Soto), kao i njihovog sina Manuela (Felipe Cárdenas) – koji žive izolovani od svijeta u maloj kući na farmi koju, zajedno sa predivnim dvorištem, svake noći prekrivaju debeli slojevi dima i pepela nastalih spaljivanjem okolne vegetacije radi raskrčavanja terena za širenje plantaža šećerne trske. Otrovni dim, prašina i pepeo uzimaju danak u krvi; život farmerovog sina-jedinca Gerarda se polako i neumitno gasi, pošto je zbog rada na plantaži nezlječivo obolio.⁴ Ležeći u mračnoj sobi, on se bori za

⁴ Spaljivanje ostataka šećerne trske se i danas često obavlja u mnogim djelovima sveta, naročito u zemljama u razvoju. Mada takvo spaljivanje zagađuje životnu sredinu, praktikuje se i u nekim razvijenim zemljama, kao što je slučaj u Lujzijani, u SAD-u, uprkos protivljenja stanovništva. Medicinska istraživanja su dokazala da je takav postupak veoma opasan po zdravlje, pošto

vazduh, dok su uz njega od tuge zanijemjeli članovi porodice koji se pred malom slikom raspetog Hrista mole za njegov spas, pošto predveče hitro pozatvaraju sve kapke na prozorima kako prašina ne bi prodirala u kuću.

Spori ritam koji karakteriše čitav film nastoji da predstavi uzaludnost napora i nemogućnost odbrane od takve ugušljive atmosfere koja ne samo da ubija ljepotu predjela, već i djeluje smrtonosno. Film prikazuje patnje i požrtvovanje dviju žena, Alisije i Esperance, koje su za vrijeme višegodišnjeg Alfonsovog oduštva, bile prinuđene da, u borbi za goli opstanak, rade teške muške poslove na plantaži šećerne trske; kasno popodne ili uveče, one se umorne vraćaju s posla, prekrivene debelim slojevima prašine i pepela koje moraju da speru prije nego što uđu u kuću. U takvoj situaciji, Alfonsov povratak još više raspiruje intrapsihičke konflikte, pa dilema između vezanosti za zemlju i neminovnosti odlaska snažno izbija u prvi plan. Porazno djeluje saznanje da je Alfonso odavno napustio porodicu i otišao u pečalbu kako bi joj obezbijedio bolji život a vraća se ostario i bez sredstava za život.

Opterećen osjećanjem krivice, Alfonso nastoji da popravi nenadoknadivu prazninu koju je ostavilo njegovo dugotrajno odsustvo. Provodeći dane ispred kuće na farmi, nastoji da unuku pruži lijepe trenutke – puštanje zmaja, pravljenje kućice za ptice. Uveče, bespomoćno posmatra svog, za krevet prikovanog, sina koji pogledom traži tračak svjetlosti. I dok Alfonso pokušava da ubijedi svoju suprugu da je jedini izlaz napuštanje rodne

prouzrokuje plućne bolesti, posebno astmu, a uključuje i druge zdravstvene rizike, u koje spadaju tumori, kardiovaskularne bolesti, nepovoljan uticaj na svakodnevne aktivnosti izloženih osoba, i drugo. (Opisano prema: Amre DK, Infante-Rivard C, Dufresne A, Durgawale P, Enst P. Case-control studies of lung cancer among sugar cane farmers in India. *Occup Environ Med.* 1999;5698:548-52).

grude, ono što je nepopravljivo nadolazi, u vidu socijalnog konflikta koji je predstavljen slikama štrajka na plantaži šećerne trske. Alisija i Esperanca se nadaju da štrajk neće predugo trajati kako bi dobile zaostale nadnice. Međutim, pokazuje se uzaludnost radničke borbe – radnici će morati da rade još više zbog izgubljenih dana u štrajku i da nadoknade učinak, a Alisija i Esperanca bivaju otpuštene sa posla bez ikakve naknade jer ne mogu da postignu novu radnu normu. U takvoj situaciji krajnje bijede i beznađa, raspad porodice je neminovan. Alisija ostaje pored svog umirućeg sina Gerarda a Alfonso se sa svojom snahom i unukom sprema na selidbu, na odlazak u nepoznati svijet, spoljašnjost iz koje ipak dopire neka svjetlost i odakle se povremeno čuje cvrkut ptica.

Reditelj Acevedo je naveo svoj lični motiv za stvaranje ovog filma – proces žaljenja za svojim roditeljima – koji je kreativnom umjetničkom transformacijom preradio u snažnu umjetničku viziju drame propadanja u kojoj vizuelna kinematografija dominira nad naracijom, simbolizujući neumitno nadiranje smrti.

Naturalistički stil filma nijednog trenutka ne dopušta odvratanje pažnje od čemerne patnje nesrećne porodice na posljednjoj preostaloj seoskoj farmi. Dominantu filma čine slike katastrofe kao slike-afekti patnje likova u gro planu i slike-percepcije (Deleuze, 1983, 1985) u kojima su gledaoci svjedoci uništavanja prirode. Ove slike se međusobno preklapaju i stapaju u skladnu cjelinu dosežući do univerzalnih značenja – prenošenja umjetničke istine o gorčini napuštenosti ljudi i o devastaciji prirodne sredine – dok sekvence neuspjelog štrajka realistički prikazuju obespravljenost radnika u današnjem svijetu neoliberalizma i postkapitalističkih deregulacija. Film ukazuje na nemogućnost egzistencije u uslovima seoskog života, na proces koji danas zahvata mnoge krajeve planete. Depopulacija je jedna vrsta decivilizacije koja se najdramatičnije ogleda u uništavanju porodica i gubitku smisla života. U umjetnički pred-

stavljenom procesu decivilizacije, spajaju se psihogeneza (intrapsihičko preživljavanje katastrofe i interpersonalni konflikti) i sociogeneza (društveni sukob predstavljen neuspelim štrajkom radnika).⁵

Dok „Zemlja i sjenka“ slika sâm proces depopulacije i decivilizacije kroz potpuno propadanje jednog sela i predstavljanje katastrofe posljednje preostale porodice u tom selu, „Projekat stoljeća“ (2015) predstavlja posljedice jednog od procesa decivilizacije. Reditelj Karlos Mačado Kvintela (Carlos Machado Quintela) je nadahnuće za film našao u slikanju života ljudi koji žive u malom okrugu poznatom kao „Elektro-nuklearni grad“, koji je počeo da se gradi 1982. godine u Huragvi, u kubanskoj provinciji Cienfuegos, za radnike obližnje atomske centrale, na osnovu međudržavnog projekta Sovjetskog Saveza i Kube u vrijeme ekonomske blokade Kube od strane SAD i drugih kapitalističkih zemalja. Međutim, ni ovaj grad, ni atomska centrala koja je, kako je bilo planirano, trebalo da obezbijedi prosperitet Kubi, nikada nijesu završeni. Razlog za obustavljanje dalje izgradnje nuklearne elektrane bio je pad Sovjetskog Saveza, a sve što je ostalo od pompezne najave tog međudržavnog projekta je ironični naziv „Projekat stoljeća.“

⁵ Norbert Elias, njemački sociolog, prvi je formulisao i razjasnio veze koje se u toku istorijskog procesa civilizacije stvaraju između psihičkih struktura i društvenih procesa, između ponašanja grupa i odnosa moći/vlasti. Dinamika tih odnosa dovodi do promjena koje se šire kroz mnoge generacije. Istakao je da se odgovor na pitanje koji su uzroci procesa civilizacije i decivilizacije ne tiče samo sociologije, već i psihologije, filologije, etnologije, antropologije i drugih grana istorijskih istraživanja. Vidjeti: Elias, Norbert /1939/. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 574; J. Goudsblom. *The Theory of the Civilizing Process and Its Discontents*, 1994. <http://www.norberteliasfoundation.nl/docs/pdf/GoudsblomDiscontents.pdf>, dostupno 21. 6. 2016.

Reditelj Kvintela navodi: „Zbog napuštanja projekta, to mjesto nikad nije rođeno i nikad nije umrlo; ono je u isto vrijeme pomalo mrtvo i pomalo živo ... [ono je] 'greška u sistemu'“ (Demasure, 2015). Neobičnost grada duhova rasvjetljava se predstavljanjem životarenja tri glavna protagonista filma. To su muškarci iz tri generacije iste porodice bez žena: Rafael (Mario Guerra) je razvedeni sredovječni muškarac, trapav i neuredan, a njegov otac Oto (Mario Balmaseda) je osamdesetogodišnjak, disforičan, čangrizav i tmuran, u borbi sa svima, uzrujavan svakakvim sitnicama, načet inicijalnom fazom demencije. Rafaelov 23-godišnji sin, Leo (Leonardo Gascon) je razuzdan, divljeg ponašanja, nekontrolisan, prekriven tetovažama.

Film prikazuje njihovu neprilagođenost na življenje u takvoj neprirodnoj zajednici. Odsustvo ženskih članova porodice i nemogućnost formiranja nuklearnih porodica simbolizuju jalovi život i pomanjkanje normalnih interpersonalnih odnosa. Oto, starac vezan za svoje malobrojne preostale materijalne objekte, Rafael, bez ikakvih izgleda za napredovanje, nezaposleni Leo koji se nakon raskida sa devojkom vraća kući, moraju da nastave svoj život u emotivnoj i finansijskoj izolaciji.

Pripadnici starijih generacija, Oto i Rafael, opsjednuti su prošlošću. Obojica imaju dobre razloge za to – sjećanja na dane kad je život nosio neka obećanja sreće. Za Rafaela je to bilo vrijeme boravka u Sovjetskom Savezu gdje se kao mladi inženjer usavršavao za rad u atomskoj centrali. Za djeda Ota u njegovim mlađim danima, kako vidimo u jednom od flešbekova, to je bila karijera glumca na televiziji; arhivski klip koji prikazuje Ota u jednoj TV-emisiji istovremeno je i citat posthumno dovršenog klasičnog kubanskog filma rediteljke Sare Gómez Yera *Na izvestan način* („De cierta manera“), u kome je glumac Balmaseda igrao pre više od 40 godina. Pored takvih rijetkih trenutaka obodrenja, portretisanje ostarjelog Ota približava gledaocima i za starost karakteristično osjećanje straha od svake promjene.

Iako u filmu ima dosta komičnih elemenata, recimo kad u jednoj sceni svi pomisle da je djed prestao da diše a on ustvari tvrdo spava, prevladava atmosfera dugotrajne nespokojnosti između trojice besposlenih muškaraca. Napetost između njih često prelazi u sukobe, naročito onda kad se Leo ponovo doseli u njihov zajednički stan. Svađe eskaliraju kad se na sceni pojavi Rafaelova nova djevojka Marta (Damarys Gutierrez). U jednoj od najupečatljivijih sekvenci filma, sve četvoro se okupljaju na večeri ali se prijatna atmosfera kvari kad Leo primi telefonski poziv od svoje bivše drage. Kad njihov razgovor pođe naopako, impulsivni Leo baca telefon u akvarijum i ugrožava najveću dragocjenost svog djeda – zlatnu ribicu Benjamina. Tada smo posmatrači jednog od rijetkih trenutaka opšte solidarnosti svih ukućana; spašavajući Benjamina, sve četvoro protagonista istovremeno pokušavaju da poprave nastali nered. U tom trenutku, oni shvataju teškoće života u siromaštvu.

Kako opaža Nil Jang (Neil Young)⁶, u *Projektu stoljeća* su tri politički različite epohe dramatične kubanske istorije poslije II svjetskog rata kinematografski predstavljene putem studija karaktera njihovih predstavnika. Reditelj Kvintela navodi da tri glavna glumca oličavaju „tri alfa mužjaka koji žive zajedno, stvar mačizma, pitanje veličine. Kuba sve vrijeme pokušava da svijetu pokaže da ima svoju veličinu, da malo ostrvo pretenduje da uradi nešto više“ (Demasure, 2015). Oto je živio i u kapitalističkom i socijalističkom sistemu, Rafael se u socijalizmu školovao i nadao dostojanstvenom životu inženjera a prinuđen je da radi u svinjcu, dok je Leo pasivan mladić čiji su životni izrazi tetovaža, stari mobilni telefon i masturbacija.

Iz još šire perspektive, glavni protagonist filma je cio grad

⁶ Neil Young. ‘The Project of the Century’ (‘La obra del siglo’): Rotterdam Review. 1:14 AM PST 2/4/2015 <http://www.hollywoodreporter.com/review/project-century-la-obra-del-769721>

duhova, mjesto u kome je film snimljen. Film svekolikim sporim tempom i crno-bijelim sekvencama grada duhova prenosi na gledaoce sveopšti sumorni, nostalgični i melanholični utisak. Takvu impresiju izrazito pojačavaju, kako glavni protagonisti, tako i epizodisti: vremešna Viktorija koja je prije 20 godina vozila kran; Dejzi, radnik na obezbjeđenju u zgradi nuklearke; Kamenko, krupni mišićavi mladić koji je noću provaljivao u nuklearku i krao građevinski materijal; veoma stroga profesorka ruskog jezika; inženjer koji je radio na TV-stanici „Elektro-nuklear“; Natalija, operna pjevačica, sopran, došla iz Moskve sa ruskim naučnicima. Oto nam ih predstavlja zgodnom prilikom, u toku jedne vožnje barkom, što još više pojačava utisak da su svi oni zalutali i izgubili se u nekom čudnom prostorno-vremenskom ćorsokaku pri neuspješnom putovanju kroz vrijeme. Oni oličavaju melanholija nedovršenog – razočaranje i nemogućnost da se ponovo nađe smisao života – u stanju u kome su zastali i ekonomija i društveni život, pošto ni uža ni šira društvena zajednica nema nikakvog plana oporavka.

Arhivski klip koji prikazuje Jurija Gagarina, sovjetskog kosmonauta, prvog čovjeka koji se vinuo do svemira, postavljen je kao figura kontrasta nasuprot slikama stambenog bloka u gradu duhova u kome oronuli soliteri liče, kako primjećuje jedan epizodni protagonist filma, na rakete spremne za lansiranje. Komunistička utopija se sa letom u svemir, sa svemirom koji budi nostalgiju protagonista filma, spaja sa kosmičkom, kako smatra reditelj Kintela, posljednjom ili konačnom utopijom (Demasure, 2015).

Po svojim dimenzijama melanholije i utopije, upisivanja neke nove vrste ožalošćenosti, „Projekt stoljeća“ je blizak sa sablasnim filmom, odnosno spektropoetikom (Ricciardi, 2003) koja je započeta čuvenom Pazolinijevom „Teoremom“ (Pier Paolo Pasolini, 1968). Spektropoetični utisak u „Projektu stoleća“ pojačavaju krupni planovi lica epizodista sa kojih se čitaju nedovršeni rad

žaljenja i izgubljene nade. Slično djeluje i ponavljano prikazivanje nedovršene nuklearke koja, kao nešto strano kubanskom pejzažu, poput nekog čudovišta gospodari vidokrugom. Od neka- dašnjih snova ostala je šupljina nedovršenog reaktora koji stoji kao neki falusni simbol, ili samo prazna ljuštura (Humphrey, 2015). Naime, ovdje je falus, nasuprot laičkom shvatanju konkretnog penisa u erekciji, čist lakanovski primjer ne samo glavnog označitelja, već i praznog označitelja, čistog označitelja bez označenog, iz kojeg možemo sagledati identitet svih drugih, iako nam on u suštini ostaje nerazumljiv, kao „kuban-stvo“ svih likova koji su nam predstavljeni u „Projektu stoljeća“, ili – još obuhvatnije – kao značenje svih ideoloških termina (Butler, 2016).

Životarenje tri muškarca, realnost koja djeluje fantazmatično jer je izgubljena iz kolektivnog pamćenja nacije i svijeta, prikazuju se u stilizovanoj crno-bijeloj tehnici dokumentarca, poput drugih značajnih filmova sa ozbiljnim temama, kao što su „Ida“ (reditelj Pawel Pawlikowski, 2013) i „Bočni vjetar“ (reditelj Martti Helde, 2014), film o staljinističkim etničkim čistkama u baltičkim zemljama uoči izbijanja II svjetskog rata, juna 1941. godine.⁷

Nasuprot crno-bijeloj realnosti, arhivska građa sa TV kanala „Elektro-nuklearnog grada“ prikazuje se u boji sa malog ekrana. Ta propagandna emisija koja je oda radosti posvećena kubansko-sovjetskoj saradnji i bratstvu sada je samo fikcija, a na primjeru nuklearke, samo šarena laža, slično veličanstvenoj maketi broda u Felinijevom „Amarkordu“ (Federico Felini, 1973) koja [maketa] simbolizuje prazninu nacizma kao totalitarnog sistema u kome nema pravog stvaralaštva, u kome se lažno slavi kao istinito.

Poslije neuspješne gradnje nuklearke i uzaludno utrošenog rada i novca, stanovnici „grada duhova“ se u razgovoru o Černobilju tješe uvjerenjem da je ipak dobro što atomska centrala

⁷ Vidjeti: <https://www.youtube.com/watch?v=G6q1OWCxxpQ>.

nikad nije počela da radi jer bi to otvorilo rizik od još veće katastrofe.⁸

Jednolično životarenje tri muškarca u gradu duhova, gdje nema šansi za oporavak i nalaženje nekog smislenog života, simbolizuje tehnika prekidanja pripovijesti o njihovom životu narativom o zlatnoj ribici, kako bi se istakle paralele i sličnosti između njih. Tri usamljena muškarca, zarobljena u gradu duhova kao zlatna ribica Benjamin u akvarijumu, neprestano moraju da se koprcaju i bore da bi sebe ponovo obođrili i osnažili. Jer, ni oni ne mogu naučiti da žive pod vodom, kao što ni Benjamin, kad ispadne iz akvarijuma, ne može da opstane na suvom. Tako Kvintelina tehnika filmske naracije prikazuje tešku temu na zabavan način, u čemu Hamfri (Humphrey, 2015) vidi poseban kvalitet filma. Takav pristup od gledalaca filma očekuje da, u retroaktivnom uvidu, uoče da je spomenik kolektivnom blagostanju bio maska za odsustvo planiranja budućnosti i nedostatak humanosti vlasti.⁹

⁸ Postoje i mnogo veće ekološke katastrofe od Černobilja koje su ostale skrivene od očiju javnosti: dvije plutonijumske centrale, koje su u tri za naružanjem izgradile SAD (Hanford, blizu Ričlanda) i SSSR (Maiak, pored Ojzerska), “izbacile su najmanje 200 miliona krika radioaktivnosti u okolnu sredinu – dvaput više od Černobilja.” Vidjeti: *Soviet and American Plutonium Disasters*, by Kate Brown, Oxford University Press, Oxford, 2013. Navedeno prema: Dunaway, F. (2016, p. 45)

Mnoge opasnosti po životnu sredinu i ljudsko zdravlje su posljedica dugotrajnih opasnosti koje postepeno rastu i koje prouzrokuju destrukciju koja se neprimjetno širi kroz vrijeme i prostor a da taj vid nasilja koji Rob Nikson (Nixon) naziva „sporo nasilje“ ostaje za javnost decenijama neprimjetan i nepoznat. Od katastrofa takvog tipa poglavito stradaju siromašni slojevi stanovništva, videti: Nixon, R. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

⁹ Vidjeti: Debris. 16 February 2015. <http://cinetvx.com/en/watch-la-obra-del-siglo-2015-online> dostupno 16. 6. 2016.

Kako nam prikazuju autori „Projekta stoljeća“, gubitak smisla života je glavna psihološka posljedica kod ljudi koji su izloženi nekom od procesa decivilizacije. Za mogućnost oporavka koji bi donio recivilizaciju i ponovno pronalaženje smisla života neophodna je podrška drugih, prije svih oficijelnih ustanova društvene zajednice i njenih predstavnika, uključujući i pomoć stručnjaka za individualnu i grupnu psihoterapiju.

Viktor Frankl (1905-1997), slavni psihoanalitičar koji je preživio užase logora smrti dok je čitava njegova porodica stradala u Holokaustu bio je, i pored svih patnji, u stanju da svoje grozno iskustvo preokrene u pozitivnu lekciju za duhovni opstanak. Sav svoj život je posvetio pomaganju drugima da prebrode psihičke patnje i opisao tri načina za pronalaženje smisla života: prvo, stvaralaštvo ili davanje nečega svijetu putem samoizražavanja; drugo, doživljavanje svijeta u autentičnoj interakciji sa svojom okolinom i sa drugima; treće, mijenjanje vlastitog stava čovjeka koji je suočen sa situacijom ili okolnostima koje ne može da promijeni (Frankl, 2000).

Šta ostaje poslije završetka jednog segmenta decivilizacije i nepopravljive štete nanijete nekom dijelu sveta? Kako stići do recivilizacije makar jedne oblasti? Oba ova pitanja su u središtu dokumentarnog filma „So zemlje“ (reditelji Vim Venders, Džulijano Ribeiro Salgado, 2014). Film se bavi životom i djelom slavnog brazilskog fotografa Sebastiao Salgada, koji je priču o svom životu punom dinamike ispričao združenim naporom sa proslavljenim rediteljem Vimom Vendersom (Venders) i svojim sinom Žulijanom (Juliano).

Rođen na farmi u Brazilu, odrastao u jednoj rudarskoj oblasti (Minas Gerais), Salgado je završio ekonomski fakultet 1967. godine, i iste godine se oženio sa Lelijom Deluiz Vanik (Wanick). Salgado se u Parizu zaposlio u Svjetskoj banci, ali se odrekao karijere diplomiranog ekonomiste, kako bi čitavih 40 godina svog života posvetio pozivu fotoreportera, umjetničkog

fotografa i pisca. Prvi put je privukao pažnju međunarodne javnosti 1981. godine, kada je, radeći kao nezavisni fotograf angažovan za Njujork Tajms (New York Times) napravio izvanredne fotografije atentata na tadašnjeg američkog predsjednika Ronalda Regana.

Svoje prve velike fotografske projekte Salgado realizuje u Južnoj Americi. Prvo, u djelu „Druga Amerika“ prikazuje život posebnih etničkih grupa, a zatim ilustruje lokaciju ogromnog rudnika zlata Serra Pelada na kojoj posmatramo kako nepregledne mase sirotih, blatom prekrivenih rudara, upregnutih u mukotrпно kopanje od koga strada kičma, poniru u dubine zemlje, kao u sve dublje krugove pakla. Uprkos nezamislivoj bijedi u kojoj se nalaze, iz očiju rudara provijava tračak nade da će im se sav trud jednom isplatiti.

Radi ostvarenja svojih umjetničkih foto-projekata, Salgado je proputovao kroz više od 120 zemalja, boravio na svim kontinentima i nalazio se u najopasnijim zonama internacionalnih konflikata. U toku osamdesetih i devedesetih godina XX vijeka dokumentovao je obespravljena društva lišena sredstava za život na svim kontinentima. Bio je svjedok mnogih tragičnih događaja – gladi u Sahelu u Etiopiji (gdje je bio zajedno sa Ljekarima bez granica), naftnih požara u toku Zalivskog rata u Kuvajtu, patnje Srba izbjeglih iz Hrvatske 1995. godine, stradanja izbjeglica iz Ruande, nastojeći da umjetnički prikaže međunarodne sukobe i migracije stanovništva – očaj na licima ljudi koji pokušavaju da pređu kroz pustinju i umiru od gladi, djecu koja se kriju od naoružanih vojnika, – izgnanstva, gladovanja, egzoduse, protjerivanja miliona ljudi, destrukciju, propadanje i smrt. Zajedno s pačenicima je živio mjesecima i emocionalno propatio. Stoga Perez (2014) s pravom ističe da Salgadova putovanja zaslužuju naziv hodočašća.

Premda je u filmu sedamdesetogodišnjak, Salgado djeluje svojom magnetnom privlačnošću stvaraoca koji iznosi svoje

humanističke refleksije o ljudskom životu. Dok govori, on odaje utisak čovjeka koji se bezrezervno posvetio svojoj umjetnosti, čovjeka neprestano usredsređenog na svoje stvaranje, sposobnog za velike žrtve i odricanja da bi na svojim putovanjima ovekovječio prirodu, život i događaje.

Venders, kao narator filma, odaje zasluženo poštovanje i dužno priznanje Salgadovoj fotografskoj umjetnosti koja na širokom bioskopskom platnu dobija novi, veličanstveni kinematografski kvalitet arhitektonske dubine, što je zasluga direktora fotografije Igoa Barbijea (Hugo Barbier), eksperta za stereografiju. U filmu se fotografski projekti prikazuju modernom tehnikom preklapanja slike tako da se njihov autor Salgado projektuje na filmsku sliku kao na poluprovidno ogledalo. To nam omogućava da pri gledanju filma istovremeno posmatramo fotografije i Salgada koji se direktno uključuje sa svojim sjećanjima i iznosi šta je sve osjećao u toku njihovog snimanja. Takva neposrednost i interaktivnost, umjesto izlisanog metoda „glasa preko“, omogućava da steknemo direktniji uvid u autorov stvaralački proces.

U svom najnovijem projektu na kome radi zajedno sa svojim sinom Žulijanom, Sebastiao se otisnuo u otkrivanje teritorija kristalno čiste prirode, predijela do kojih prije njega niko nije kročio, od Vrangelovih ostrva u Sibiru do visoravni Papua u Novoj Gineji. Otac i sin Salgado su tamo snimili svu ljepotu prirode – ugrožene biljne i životinjske vrste – bijele medvjede u polarnim predijelima, kitove na pučini i razne druge izuzetne prizore čime su kao fotografi bez premca odali hvalospjev ljepoti planete. Njihov projekt sličan je podvigu koji su ostvarili autori fotografskog projekta „Zemlja viđena s neba“ (Arthus-Bertrand, 1999). Ovakva umjetnička djela se doimaju kao vizuelna himna čovjeku i planeti Zemlji.

Venders je režirao crno-bijele kadrove i intervju sa Salgadam. Salgadolov sin Žulijano, reditelj dokumentarnih filmova, režirao je sekvence u boji. U filmu, Žulijano ističe kontrast

između svog i očevog djela i govori o svom ličnom odnosu sa ocem. Žulijanovo djetinjstvo su obilježili teret slavnog oca koji je često bio odsutan zbog realizacije svojih projekata u udaljenim krajevima svijeta. Žulijano govori o ocu i njihovoj saradnji u umjetničkom radu:

„Kad sam počeo da putujem s njim, pomislio sam da ću upoznati nekog drugačijeg Sebastijaoa, i da ćemo moći da budemo prisniji.“ ... „Bilo je vrlo zanimljivo vidjeti kako se slobodno kreće među ljudima, kako vrlo brzo gradi odnose i povezuje se sa ljudima koje će fotografisati. To je veoma važan dio njegovog umjetničkog procesa.“

U filmu vidimo cijelu Sebastiaovu porodicu. Sebastiaov otac priča o svom sinu jedincu, kome je podario svoje lično ime, i o životu na farmi. Supruga Lelia nije samo majka koja je stalno sa porodicom u toku dugih odsustava svog supruga, već je i koautor i planer njihovih projekata. U jednoj epizodi, prikazan nam je i drugi Sebastiaov i Lelijin hendikepirani sin. Nažalost, ovaj mladić nije umjetnički obdaren kao što jeste u razvoju ometeni sin japanskog pisca-nobelovca Kenzaburo Oea. Stoga nas ova epizoda defokusira od glavne teme filma, Salgadovog umjetničkog djela posvećenog čovjeku i životu na svim kontinentima.

U jednom intervjuu sa Kenom Lassiterom (Lassiter), Sebastiao Salgado je objasnio zašto voli dugoročne projekte: „Tada i fotograf i ljudi koji stoje ispred kamere imaju vremena da se međusobno razumiju. Imam vremena da dođem na neko mjesto i da razumijem šta se tamo dešava. Kad provodite puno vremena na jednom projektu, naučite da razumijete svoje subjekte. Tada dolazi vrijeme kad vi niste više taj koji fotografiše. Nešto posebno se dešava između fotografa i ljudi koje on fotografiše. On [fotograf] shvata da mu oni daruju fotografije.“¹⁰

¹⁰ Excerpt from interview with Ken Lassiter in *Photographer's Forum*, navedeno prema: Nogues, 2013).

Sebastiaoovo djelo nije bilo samo predmet pohvala, već i oštre kritike. U filmu je izbjegnuta rasprava sa kritičarima Salgadovog djela, među kojima se posebno ističe uticajna Suzan Zontag (Sontag, 2002). Zastupajući tezu da ratna fotografija izgleda neautentično, Zontagova lansira napad na Sebastiaoa Salgada. Uzimajući kao referencu Salgadov sedmogodišnji projekt „Migracije: čovječanstvo u tranziciji.“ (Salgado, 2000), ona ovog autora smatra fotografom koji se „specijalizovao za svjetsku bijedu“ (u koju pored efekata ratova ubraja i druge velike katastrofe) i optužuje ga da estetizacijom čini ljudsku nesreću privlačnom za posmatranje u raznim umjetničkim galerijama. Zontagovoj posebno smeta to što Salgado ne navodi imena nesrećnih ljudi koje fotografiše. U svojoj pristrasnosti, ona ne samo da ne uviđa da suština fotografske umjetnosti nije u tome ko je neki subjekt, već ono šta on izražava (Nogues, 2013). Uz to, Suzan Zontag previđa i činjenicu da Salgadove fotografije prati tekst koji jasno ukazuje na njihov specifičan društveno-istorijski kontekst koji nam omogućava da sagledamo kako one „kombinuju ljepotu i senzitivnost sa unutrašnjim snagom i dostojanstvom koje imaju čak i najjadniji subjekti“ (Weissberg, 2014).

Izgleda nam da u Zontaginom insistiranju na političkom aktivizmu nema mjesta za empatiju sa stradalnicima a kamoli za Salgada-umjetnika koji saosjeća sa ljudima koje fotografiše i provodi po nekoliko mjeseci ili godina s njima, dijeleći njihove jade. Takvo gorko i bolno iskustvo socijalnog fotografa pokreće ga da u filmu kaže: „Ljudi su krvoločne životinje. Mi smo strašne životinje. To je beskrajna priča, priča o ludilu.“

Stiče se utisak da Zontagova, koristeći Salgadovo djelo za ilustraciju svoje teze, nema vremena da se istinski udubi u Salgadove fotografije i kontemplativno dosegne nova viđenja težine ljudske patnje, viđenja do kojih doseže umjetnička istina. I Mišel Mekdonald (McDonald, 2005) opaža da na Salgadovim

fotografijama vizuelno iskazivanje gubitka i patnje nema samo ličnu, već i univerzalnu dimenziju:

„Salgadove fotografije pružaju humani, epski pogled na život i umiranje ljudi koji žive u krajevima svijeta koja bi malo ko od nas i na trenutak mogao da smatra svojim vlastitim“ (McDonald, 2005). Ona zaključuje da Salgado može da s ponosom nosi etiketu Zontagove kao svjedočanstvo o značaju svog djela.

Hans Durer (2007) u svom lapidarnom i refleksivnom eseju izražava puno empatije prema pacenicima na Salgadovim fotografijama. Njegovo razumijevanje slijedi uputstvo Roberta Adamsa (Adams) po kome razumijevanje uključuje osjećanje: „Što duže puštam da ove slike prodiru u mene, to su mi bliže portretisane osobe. Ne zato što dopuštam da ova osjećanja isprednjače, činim to zato što hoću da ih doživim... jer, da bih dospio do razumijevanja, treba prvo da budem spreman za to“ (Durer, 2007).

Mada će se etičke rasprave o estetici umjetničkih djela nastavljati sve dok postoji i umetnost, nikad se neće moći opovrgnuti značaj umjetnika koji su kadri „na strašnom mjestu postojati“ da bi bili svjedoci i u svom djelu izrazili univerzalnu umjetničku istinu.¹¹

¹¹ U jednom intervjuu, Salgado svoju estetiku fotografije definiše na ovaj način: „Rolan Bart, u svojoj knjizi *Camera Lucida*, tvrdi da je fotografija, a ne film niti televizija, kolektivno pamćenje svijeta. Po mom viđenju, on je tu u pravu. Fotografija uvijek je neki trenutak, koji onda postaje simbol, referenca. Fotografija je univerzalni jezik; njoj nije potreban prevod. Njeno kolektivno pamćenje je ogledalo u kome se društvo neprestano ogleda.“ (Sebastiao Salgado, 1996 Excerpt from Interview Sept./Oct. 1996 issue of *American Photo Magazine*) Sofia Nogués. Through the lens of Sebastião Salgado: Visual aesthetics and conflict. Posted by Sofia Nogués on February 20, 2013 · <https://sofianogues.wordpress.com/2013/02/20/through-the-lens-of-sebastiao-salgado-visual-aesthetics-and-conflict/>

Sebastiãoove umjetničke fotografije objavljujane su u svim savremenim medijima i knjigama donoseći mu svjetsku slavu. Međutim, u jednom trenutku, Salgado nam jasno predočava da je za vrijeme rata i genocida u Ruandi, na granici između Ruande i Konga, 1997. godine, bio psihički iscrpljen od samopriskljavanja da bude nemoćni svjedok neizmjenjnih ljudskih patnji. Tada je zapao u egzistencijalni očaj.

Ni povratak u Brazil ne može lako da mu ublaži gorčinu iskustva koje je preživio, pošto je i u svom zavičaju suočen sa posljedicama jednog procesa decivilizacije u toku kojeg je višedecenijska pohara tropske šume, prouzrokovana nemarom i pohlepom, pretvorila veliku oblast u pustu zemlju na kojoj malobrojni ljudi jedva opstaju, a nema uslova za mnoge biljne i životinjske vrste.

U takvoj situaciji, Sebastiãoova supruga Lelija dolazi na ideju o obnovi prirode. Njih dvoje prave projekt da ponovo posade drveće i obnove svekoliku vegetaciju oko opustjele farme na kojoj je Salgado odrastao. Oni ulažu ogromni novac u eksperimentalni rad na obnovi Atlantske prašume, prirode i života, čime pokreću jedan proces recivilizacije. U toku neumornog rada, oni angažuju stručnjake i radnike koji sade milion i po stabala. Pratimo kako se život vraća u prastari, ranije pusti predio koji ponovo počinje da krasi divlja flora i fauna pošto se kompletno obnavlja lanac ishrane. Brazilska vlada prepoznaje značaj poduhvata Salgadovih i pruža podršku njegovom projektu. Oni stvaraju privatni prirodni rezervat i osnivaju neprofitnu organizaciju „Institut Zemlja“ (*Istituto Terra*) čija je misija nastavak pošumljavanja, očuvanje prirode i ekološko obrazovanje.¹²

Ovo predivno mjesto, začetak nekadašnje prašume u Atlantskom dijelu Brazila (*Mata Atlantica*), postalo je nastavna baza za edukaciju učenika i studenata 450 škola. Tu je omogućena proizvodnja 293 korisnih biljnih vrsta. Dok u završnom dijelu

¹² Vidjeti: <https://www.youtube.com/watch?v=W12TjUIkMY>

filma posmatramo veličanstvene pejzaže raskošne prirode, budi se optimistička vizija budućnosti u kojoj empatija i kreativni altruizam podmlađuju umjetnika koji radi na obnovi prirode, pun vjere u čovečanstvo i mogućnost uspješne recivilizacije. To je i model za slične napore širom svijeta.

Filmska umjetnost, kao vjerovatno najkompleksnija i najpotpunija od svih umjetnosti, može da izrazi umjetničku istinu i da pokrene refleksije i o onome što je iz konkretnih djela, ovdje razmatranih filmova, odsutno ili samo nagoviješteno, a to su faktori koji omogućavaju procese civilizacije i procese decivilizacije. Ovdje smo podrazumijevali da je dostizanje određenog nivoa civilizacije preduslov da bi nastali procesi decivilizacije. Dodajmo tome i činjenicu da se i razvoj civilizacije, kao i procesi decivilizacije i recivilizacije u jednom društvu mogu odvijati uporedno i istovremeno, a ne samo odvojeno u različitim vremenskim epohama (Elias, 1939/2000).

Ogromna složenost navedenih procesa ne može se shvatiti bez sagledavanja psiholoških faktora, kako na individualnom, tako i na grupnom nivou. Frojd smatra da smisao života „proizlazi iz programa principa zadovoljstva.“¹³ Međutim, proces civilizacije (ili kulture) od čovjeka traži odricanje nagonskih zadovoljenja i sublimaciju nagona putem njihovog usmjeravanja u korisne djelatnosti. Frojd razvija tezu da ljudi ne mogu živjeti bez kulture, ali ne mogu ni biti srećni u njoj.¹⁴ On smatra da je najveća prepreka za razvitak kulture upravo nagon agresije,

¹³ S. Frojd (1929), *Nelagodnost u kulturi*, u: S. Frojd, *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Novi Sad, Matica Srpska, knjiga 5, str. 261–357, *loc. cit.*, str. 277.

¹⁴ Za razmatranje odnosa Frojdovog i Šopenhauerovog shvatanja sreće i kulture, vidjeti: Martinović, Ž. *Modeli sreće u djelima filozofa i književnika*. U: Martinović, Ž. *Ogledi o psihologiji i psihoanalizi književnosti*. ICJK, Podgorica, 2012, str. 165-185.

glavni zastupnik nagona smrti. Tom nagonu se suprotstavlja Eros, nagon života, koji teži da ljude povezuje u sve veće cjeline, putem identifikacije, ljubavi sa zajedničkim, seksualno zapriječenim ciljem (Martinović, Ž, Martinović, M, 1994).

Frojd ističe veliku moć ljudske destruktivnosti, kad piše: „Ljudi su sada toliko ovladali prirodnim silama da bi pomoću njih mogli da se sa lakoćom istrebe do poslednjeg“¹⁵ (Frojd, 1929, str. 357). Međutim, on na kraju svog djela ipak izražava blagi optimizam: „Nadajmo se da će onaj drugi iz para ‘nebeskih sila’, večni Eros, učiniti sve da izađe kao pobjednik iz borbe sa svojim takođe besmrtnim protivnikom [Tanatosom].“¹⁶

I danas, poslije skoro devet decenija od objavljivanja ovog Frojdovog djela, nadamo se da se čovječanstvo neće samouništiti, i da se neće ponoviti najstrašniji decivilizacijski događaji XX vijeka, kao što su nacističko spaljivanje ljudi i Holokaust, staljinistički logori i genocidi. Iz sadašnje perspektive, izgleda nam da je Frojd potcijenio ulogu nagona za moć koju je Niče istakao u djelima „S one strane dobra i zla“ i „Volja za moć“. U analitičko-filosofskoj studiji „Niče i Frojd“, Pol Loran Asun dokazuje da „Ničeov nadčovjek prevazilaženjem života transcendirira i svoju vlastitu volju za srećom, tj. da je ‘Volja za moć’ s one strane principa sreće, kao što je Frojdova želja za smrću s one strane principa zadovoljstva“ (Assoun, 2002, str. 94).

Iako saznanje da živimo u dobu antropocena teži da poveća uvid u važnost ekoloških uslova za opstanak ljudi i svekolikog života na planeti, čovjekov potencijal destrukcije se stalno sve više povećava sa sve novijim tehnološkim sredstvima zastrašujuće razornosti. Nemogućnost kontrole destruktivnosti, individualne i kolektivne, i dalje dovodi do fatalnih posljedica, od saobraćajnih nesreća do terorizma, ratova i ekoloških katastrofa.

¹⁵ Frojd, S. (1929), *Nelagodnost u kulturi*, nav. djelo, *loc. cit.*, str. 357.

¹⁶ Isto, str. 357.

Iz konteksta filma „Zemlja i sjenka“ možemo uočiti da vladajuća klasa u težnji za profitom ne šteti ni prirodu ni ljude. Rekli bismo da jedan derivat nagona agresije, nagon za ovladavanjem, nazvan i nagon za posjedovanjem, koji Frojd povezuje i sa nagonom smrti (Frojd, 1923/1984; Laplanche i Pontalis, 1967, str 364-367), u mnogim društvima današnjeg svijeta nalazi svoje raznolike izraze i vjerovatno postaje jedan od glavnih uzroka decivilizacije. Ovaj nagon, koji paradoksalno stoji u osnovi obje vrste procesa, i civilizacije i decivilizacije, djelatna je od praistorije do savremenog doba. U psihosocijalnoj dinamici vladajućih grupa, nagon za posjedovanjem sve češće prelazi u pohlepu, te umjesto podsticanja civilizacije postaje uzrok decivilizacije. Genijalni filmski stvaralac Stenli Kjubrik piše:

„Mi smo tako pohlepna bića. Koliko drveća treba da bude posečeno da bi se dobile sve novine koje samo jedan čovek upotrebi u svom životnom veku? Koliko životinja treba da bude ubijeno da ga nahrane? Koliko je bogatstava Zemlje i ograničenih mineralnih resursa potrošeno da bi mu se priuštila tehnološka udobnost? A zašto? Šta je čovek i kada vratio?“ (Hofsess, 2004, str. 241).

Podrazumijevani odgovor na posljednje Kjubrikovo pitanje bio bi da većina ljudi nije vratila prirodi ništa ili skoro ništa. Međutim, za Kjubrika, i za velike umjetnike, odgovor bi mogao da glasi: trijumf umjetnosti.

Iz mnogoznačnosti filma „So zemlje“ u kome Salgadove fotografije prikazuju potresnu i zastrašujuću raznolikost procesa decivilizacije u raznim krajevima svijeta, uočavamo da procesi decivilizacije imaju svoju psihogenezu i sociogenezu, u vidu združenog djelovanja mnogostrukih psiholoških i socioloških faktora, specifičnih za date države i regione; njihovo razmatranje izlazi iz okvira ovog teksta. Na kraju, navedimo da Salgado lično ukazuje na jedan od glavnih uzroka svjetske krize i decivilizacije: „Prvi svijet je u krizi izobilja i ekscesa, Treći svijet je u krizi nužde i nemaštine“ (McDonald, 2005).

Literatura:

- Arthus-Bertrand, Yann *La Terre vue du ciel*. Éditions de la Martinière. Paris, 1999.
- Assoun, Paul-Laurent, *Freud and Nietzsche*. Translated by Richard L. Collier, Jr. Continuum, London & New York, 2002, loc. cit., p. 94.
- Butler, Rex. What is a Master-Signifier <http://www.lacan.com/zizek-signifier.htm> dostupno 10.6.2016
- Deleuze, Gilles, *L'image - mouvement. Cinema 1*, Editions de Minuit, Paris, 1983.
- Deleuze, Gilles, *L'image - temps, Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris, 1985.
- Dunaway, Finis, Writing History in the Anthropocene. *Raritan* 2016; 35:30-53.
- Hans Durer, *On reading pictures*. An essay on Sebastiao Salgado and Susan Sontag. Soundscapes vol, 10, october 2007 http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/VOLUME10/On_reading_pictures.shtml
- Frojd, Sigmund, /1929/ Nelagodnost u kulturi. preveo Đorđe Bogićević, u: S. Frojd, *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Novi Sad, Matica Srpska, knjiga 5, 1974, str. 261–357.
- Frojd, Sigmund, /1923/. S one strane principa zadovoljstva. Preveo Božidar Zec. *III Program* jesen 1984, 253-333.
- Hofses, Džon, *Unutrašnje oko: Paklena pomorandža*. U: Filip Džin, prir. Stenli Kjubrik. Prevod s engleskog: Branko Spasojević. Hinari, Novi Sad, 2004, 139-141.
- Humphrey, Thomas, *La obra del siglo: un peso pesado de la nueva ola sudamericana*. 30.01.2015 <http://cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=es&did=285065> dostupno 11.6.2016
- Demasure, Ruben, Half life. La obra del siglo project. *Photogenie*. 2015 http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/iffir2015-half-life-la-obra-del-siglo-project-century dostupno 10.6.2016
- Elias, Norbert, /1939/. *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*, Oxford: Blackwell, 2000, p. 574.
- Frankl, Viktor, *Nečujni vapaj za smislom: Psihoterapija i humanizam*. Prevod Tanja Stanojević. IP Žarko Albulj, Beograd, 2000.

- Laplanche, J, Pontalis J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p. 364-367.

- Martinović, Žarko, Modeli sreće u djelima filozofa i književnika. u: Martinović, Ž. *Ogledi o psihologiji i psihoanalizi književnosti*. ICJK, Podgorica, 2012, str. 165-185.

- Martinović, Žarko, Martinović, Milica. *Psihoanaliza i filmska umetnost*. Institut za film, Beograd, 1994.

- Michele McDonald, When People's Suffering is Portrayed as Art. *Nieaman Reports*. Spring (March 15), 2005 <http://nieamanreports.org/articles/when-peoples-suffering-is-portrayed-as-art/> dostupno 20.6.2016

- Sofia Nogués, Through the lens of Sebastião Salgado: Visual aesthetics and conflict. Posted by *Sofía Nogués* on February 20, 2013. dostupno 10. 6. 2016 <https://sofianogues.wordpress.com/2013/02/20/through-the-lens-of-sebastiao-salgado-visual-aesthetics-and-conflict/> dostupno 10. 6. 2016.

- **Perez**, Rodrigo, *Telluride Review: Wim Wenders' Documentary 'The Salt Of The Earth'* Sep 4, 2014 10:15 am <http://www.indiewire.com/2014/09/telluride-review-wim-wenders-documentary-the-salt-of-the-earth-272902/>

- Salgado, Sebastiao, *Migrations: Humanity in Transition*. Millertown, New York, Aperture, 2000.

- Sontag, Susan, Looking at War. In: *The New Yorker* December 9, 2002.

- Weisberg, Jay, *Wim Wenders confirms his mastery of the documentary form with this stunning ode to Sebastiao Salgado*. Variety MAY 21, 2014 | 06:33PM PT <http://variety.com/2014/film/festivals/cannes-film-review-the-salt-of-the-earth-1201188584/> dostupno 10. 6. 2016

- Young, Neil, 'The Project of the Century' ('La obra del siglo'): Rotterdam Review. 1:14 AM PST 2/4/2015 <http://www.hollywoodreporter.com/review/project-century-la-obra-del-769721> dostupno 10. 6. 2016.