

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE
I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING
AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Urednice / Edited by
dr Nevena Daković
dr Ksenija Radulović
dr Ljiljana Rogač Mijatović



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

Beograd / Belgrade, 2021.

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Urednice / Edited by
dr Nevena Daković
dr Ksenija Radulović
dr Ljiljana Rogač Mijatović

Izdavač / Publisher
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
Institut za pozorište, film, radio i televiziju
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade
Institute for theatre, film, radio and television

Recenzenti / Endorsed by
dr Bojan Jović,
Institut za književnost i umetnost u Beogradu
dr Ana Martinoli,
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu
dr Vuk Vuković,
Fakultet dramskih umjetnosti na Cetinju

Publikovanje ove knjige pomoglo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

This publication has been published with the support of Ministry of Education, Science and Technological Development of Republic of Serbia.

Neki od radova objavljenih u ovom izdanju nastali su u okviru COST akcija CA18126: *Writing Urban Places. New Narratives of the European City* i CA18204: *Dynamics of Placemaking and Digitization in Europe's Cities*.

Some of the papers published in this book were created within the following COST Actions – CA18126: *Writing Urban Places. New Narratives of the European City* and CA18204: *Dynamics of Placemaking and Digitization in Europe's Cities*.

CONTENTS / SADRŽAJ

UVOD	9
INTRODUCTION.....	15

I DIGITALNO MAPIRANJE / DIGITAL MAPPING

Aleksandar Valjarević

DIGITIZATION OF CULTURAL OBJECTS IN TOPLICA DISTRICT (SERBIA) DIGITALIZACIJA OBJEKATA KULTURE TOPLIČKOG OKRUGA (SRBIJA).....	23
---	----

Paulina Polko

DIGITAL CRIME MAPPING AND ITS CHALLENGES DIGITALNO MAPIRANJE ZLOČINA I NJEGOVI IZAZOVI	35
---	----

Nevena Daković i Marijke Martin

MAPPING THE FIELD: SECURITY, SAFETY, TRAUMA AND KNOWLEDGE PRODUCTION MAPIRANJE POLJA: BEZBEDNOST, SIGURNOST, TRAUMA I PROIZVODNJA ZNANJA.....	51
--	----

Ljiljana Rogač Mijatović i Ružica Radulović

HOW TO UNDERSTAND URBAN PLACES? A REVIEW OF THE INTERDISCIPLINARY EXPLORATION OF THE MINOR TERMS AND CONCEPTS KAKO RAZUMETI URBANA MESTA? PREGLED INTERDISCIPLINARNOG ISTRAŽIVANJA MANJIH POJMOVA.....	67
--	----

II TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE / TRANSMEDIA STORYTELLING

Ognjen Obradović

POZORIŠTE I/ILI TERAPIJA: IZVOĐENJE TRAUME U *POZORIŠTU
SVEDOČENJA*
THEATRE AND/OR THERAPY: PERFORMING TRAUMA
IN *TESTIMONIAL THEATRE* 81

Ksenija Marković Božović i Jovana Karaulić

NOVE TEHNOLOGIJE KAO SREDSTVO REPREZENTACIJE SEĆANJA
U SAVREMENIM POZORIŠNIM PRAKSAMA
NEW TECHNOLOGIES AS A MEANS OF MEMORY REPRESENTATION
IN CONTEMPORARY THEATER PRACTICES 95

Dunja Dušanić i Biljana Mitrović

PRIPOVEDANJE SEĆANJA: NARATIVNE UMETNOSTI U SLUŽBI
KOMEMORACIJE PRVOG SVETSKOG RATA (2014–2019)
COMMEMORATIVE NARRATIVES IN THE SERVICE OF THE
CENTENARY OF WORLD WAR I (2014–2019) 111

Тијана Тропин

ХИБРИДНА ФАНТАСТИКА И ТРАНСМЕДИЈАЛНО
ПРИПОВЕДАЊЕ: СЛУЧАЈ РОМАНА ТАМСИН МЈУР
HYBRID FANTASY AND TRANSMEDIAL STORYTELLING:
THE CASE OF THE TAMSYN MUIR'S NOVELS 131

Ana Stefanović

SEMIOTIZACIJA PROSTORA I VREMENA U NARATIVNOJ
KONFIGURACIJI MUZIČKE DRAME
THE SEMIOTIZATION OF SPACE AND TIME IN THE NARRATIVE
CONFIGURATION OF MUSIC DRAMA 143

III NARATIVIZACIJA IDENTITETA / NARRATIVISATION OF IDENTITIES

Весна Ђукић

- У ПОТРАЗИ ЗА СМИСЛОМ: НАРАТИВИ О СПОМЕНИКУ
СТЕФАНУ НЕМАЊИ
IN A SEARCH OF A MEANING: NARRATIVES ABOUT THE
MONUMENT TO STEFAN NEMANJA..... 155

Jelena Đurić

- O MONUMENTIMA ISPRED PARLAMENTA
ABOUT MONUMENTS IN FRONT OF PARLIAMENT 169

Milena Dragičević Šešić

- VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVISM IN A DIGITAL REALM
(MEMORY THROUGH TRANSMEDIALITY)
VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVIZAM U DIGITALNOM SVETU
(SEĆANJE KROZ TRANSMEDIJALNOST)..... 187

Ksenija Radulović

- SEĆANJE NA VJEKOSLAVA AFRIĆA: BIOGRAFIJA – DRAMSKI
LIK ISTORIOGRAFSKE METADROME
IN MEMORY OF VJEKOSLAV AFRIĆ: HIS BIOGRAPHY –
A DRAMATIC CHARACTER IN HISTORIOGRAPHIC METADRAMA 203
- BIOGRAFIJE 219
BIOGRAPHIES..... 225

*Nevena Daković
Ksenija Radulović
Ljiljana Rogač Mijatović*

UVOD

Društvene i humanističke nauke savremenog doba neodvojive su od pojma pluralizma, koji ovu oblast snažno prožima od poslednjih decenija 20. veka. Stoga su i novi izazovi u ovom području usmereni ka onim pristupima koji označavaju promenu istraživačkog angažmana od tradicionalnih ka savremeno orijentisanim perspektivama. Novi mediji i fenomeni poput digitalnih tehnologija doneli su i nove izazove u studije medija i kulture, te inicirali upotrebu brojnih digitalnih koncepata i metodologija u oblast humanistike, kao što su transmedijalno pripovedanje, digitalno mapiranje, virtualne arhive, digitalni *GLAM* (engl. *galleries, libraries, archives, museums*; srp. galerije, biblioteke, arhive, muzeji). U okviru digitalne humanistike i njenih sve snažnijih izazova, nastaju nove paradigme, integrisana istraživanja i hibridne metodologije, koje se kao koncepti koriste za razvijanje različitih modaliteta reprezentacije i medijacije stvarnosti. Ovi postupci rezultiraju svojevrsnom konvergencijom, ne samo humanističkih disciplina nego i umetnosti, nauke i tehnologije, odnosno stvaranjem trans, inter i multidisciplinarnih oblasti.

U izvornoj definiciji koncepta medijske konvergencije Henri Dženkins (Henry Jenkins) ovo sagledava kao kulturalni proces: „protok sadržaja kroz višestruke medijske platforme, kooperacija među višestrukim medijskim industrijama i migratorno ponašanje medijske publike koja će ići gotovo bilo gde u potrazi za onim vrstama zabavnih iskustava koje želi” (Jenkins 2006: 2). Ova definicija – osim što obuhvata koncept transdisciplinarnosti – ukazuje na dvostruku upotrebu pojma *transmedijalno*. U široj upotrebi, transmedijalno je povezano sa pojmovima konteksta, priče, narativa (transmedijalno pripovedanje). U užem smislu dovodi se u vezu sa kapacitetom, sposobnošću i/ili kompetencijama za kretanje, praćenje i mapiranje puta kroz transmedijalne svetove priče i njihovo stvaranje (transmedijalna navigacija). Unutar tog okvira Dženkins definiše transmedijalno pripovedanje kao

[...] priču koja se odvija kroz višestruke medijske platforme, a svaki novi tekst pruža osoben i vredan doprinos celini. U idealnoj formi transmedijalnog pripo-

vedanja, svaki medij obavlja ono u čemu je najbolji tako da priča može da bude uvedena u film, proširena putem televizije, romana ili stripova, njen svet može da se istražuje putem video-igara, ili iskusi kao atrakcija u zabavnom parku. (Jenkins 2006: 95–96)

Pojmljeno kao proces kretanja unutar medija i granica teksta, kao pomeranje od jedne do druge medijske platforme, što dovodi do proširivanja sveta priče, transmedijalno pripovedanje iziskuje brižljivo planiranje kako bi se razumele i pratile sve faze transformacija. Takav koncept gotovo prirodno je dopunjen digitalnim mapiranjem kao sredstvom/postupkom njegove realizacije. Digitalno mapiranje (koje se u pojednostavljenom smislu naziva i digitalna kartografija) omogućava sakupljanje, povezivanje i formatiranje svih vrsta baza podataka u virtualnu sliku – mapu. Kao sredstvo digitalnog alata, primenjivo je na raznolike vrste baza podataka, a njegovu upotrebu možemo posmatrati kao neposrednu ili posrednu (metaforičnu). U užem smislu, to je oruđe digitalne kartografije koje se u ovoj oblasti koristi u raznim istraživanjima Zemlje – njene površine (mape puta, država, demografske mape, mape flore i faune sveta itd.) ili njenih dubljih slojeva (geologija, arheologija itd.). Digitalne mape koje nastaju kao rezultat digitalnog mapiranja zamenjuju stare mape koje su kao produkt analognih tehnologija nastajale u institutima za kartografiju – i sakupljene su u digitalnim atlasima ili prikazane na digitalnim ekranima, a umesto starih atlasa koje je imao svaki student ili velikih urolanih mapa koje su koristili profesori.

Stoga, primarna funkcija ove tehnologije jeste proizvodnja geografskih mapa koje pružaju egzaktnu predstavu određene oblasti, detaljnu mrežu glavne magistrale i druge tačke od značaja u okviru sistema kakav je GPR (engl. *Ground Penetrating Radar*; srp. georadar), GIS (*Geographic Information System*; srp. geografski informacioni sistem), koji je najpopularniji i u najširoj upotrebi, ili GPS (*Global Positioning System*; srp. globalni pozicioni sistem).

Pored toga, ovi novi alati omogućuju digitalno mapiranje narativa, traume, identiteta, nacionalne baštine i kulture dajući značajan doprinos osvajanju novih znanja u području multimedijalnih i transmedijalnih paradigmi, te olakšavaju razumevanje brojnih pitanja savremene humanistike. Digitalno mapiranje kao specifična vrsta vizuelizacije stvara vizuelne istorije, vizuelne narative ili baze podataka (Manovich 2001, 2005, 2015) slobodnog pristupa, koje mogu biti ugrađene na platforme društvenih mreža ili u brojne sisteme učenja i obrazovanja. Takođe, adekvatno korišćenje raznorodnih podataka koje pružaju digitalne mape pomaže da razumemo fenomen *big data* (skupovi podataka ekstremnog obima), te načine smeštanja podataka u vizuelnu predstavu raznih svetova – uključujući svet priče ili dijegetičke i narativne svetove (Everett, Caldwell 2003). Najzad, time je omogućena i prisnija komunikacija s korisnikom, kojem su na raspolaganju mape vezane za sva područja humanistike i ljudskog života.

Kao i u svakom postupku mapiranja, i ovde se svetovi i podaci projektuju u prostor mape (dvodimenzionalno ili 3D na digitalnim mapama), a proces može biti uokviren narativnim teorijama filma i drugih medija, u području oprostora vremena i ovremenjavanja prostora (Stam 2000). Naime, digitalno mapiranje kreira prostor u kojem se narativ, geografija i digitalno pamćenje susreću putem narativizacije prostora (prostor kao narativ, narativ o prostoru, narativ u prostoru) i oprostora narativa (narativni prostor, prostori narativa). Sve vrste digitalnih mapa nude jasno vidljiva otelotvorenja prostora u kojima vremenski narativ, društveno konstruisan i materijalno izražen, reflektuje i otkriva identitet, društvene tenzije, političke realnosti i kulturalne vrednosti (Ryan, Foote, Azaryahu 2016).

Tematski zbornik radova *Transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje: istorija, sećanje, identitet* nudi teme od značaja u savremenom digitalnom okruženju. Autori istražuju transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje kao otelotvorenja istorije, sećanja i identiteta u digitalnim i analognim tekstovima književnosti, pozorišta, biografija, interakcije grada itd. Radovi su podeljeni u tri celine. Svaka celina prezentuje multiperspektivne, transdisciplinarne i metodološki raznolike refleksije usmerene na višeslojna pitanja u transmedijalnom i digitalnom okruženju. Tako su u izdanje uključene sledeće glavne teme: na koje načine su transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje prihvaćeni ili integrisani u interdisciplinarna istraživanja narativa i tekstova identiteta, sećanja i istorije? Kako digitalne mape otkrivaju prirodu „oprostora“ metaforičnih ili konkretnih narativa kao i „narativizacije prostora“ u području digitalne humanistike? Kako se narativi grada (sećanje–istorija–identitet) digitalno i/ili transmedijalno prenose u virtualne svetove? Šta podrazumeva teorija i praksa digitalnog mapiranja i medijskog pisanja urbanog života? Kako izgleda mapiranje identiteta u digitalnoj realnosti?

Domen istraživanja obeležen je ključnim rečima poput digitalne humanistike, digitalnog mapiranja, transmedijalnog pripovedanja, istorije, identiteta i sećanja, koje se pojavljuju u gotovo svim priložima ili pojmovima kao što su oblikovanje grada, spomenici, arhive, trauma, koji su zastupljeni u više tekstova. Kao što je navedeno, izdanje je – uprkos ili upravo zbog broja navedenih tematskih imenilaca – podeljeno u tri celine: *Digitalno mapiranje*, *Transmedijalno pripovedanje i sećanje* i *Narativizacija identiteta* (uz napomenu da je ovaj korpus tekstova podložan i drugačijim sistematizacijama).

Prva grupa radova (*Digitalno mapiranje*) zasnovana je na multiperspektivnom pristupu digitalnom mapiranju, kao digitalnom oruđu „tvrđih“ nauka, ali i šire oblasti humanistike. Tako, u tekstu „Digitalizacija kulturnih objekata u Topličkom okrugu“ Aleksandar Valjarević objašnjava decenijsko istraživanje istorijskih, sakralnih i kulturnih lokaliteta u Topličkom okrugu, a korišćenje GIS-a (geografski informacioni sistem) i metoda digitalizacije pruža mogućnost boljeg prikaza i istorijskih i arheoloških nalazišta ovog dela Srbije.

Paulina Polko u radu „Digitalno mapiranje zločina i njegovi izazovi” istražuje kako kompjuterizacija i posebno GIS omogućavaju interaktivno stvaranje mapa zločina. Tekst Nevene Daković i Marijke Martin „Mapiranje polja: bezbednost, sigurnost, trauma i produkcija znanja” predstavlja određene aspekte istraživanja COST akcije 18204: *Dinamika stvaranja mesta i digitalizacija u evropskim gradovima* (Druga radna grupa) i odnosi se na lokalnu digitalnu proizvodnju znanja usmerenu na stvaranje mesta, te na analizu veze digitalizacije i proizvodnje znanja u evropskim gradovima – relaciju koja je postala posebno izražena u vreme globalne digitalizacije. Ljiljana Rogač Mijatović i Ružica Radulović u radu „Kako razumeti urbana mesta? Pregled interdisciplinarnog istraživanja manjih pojmova” bave se mestom i prostornošću u urbanim okruženjima, procenjujući publikaciju nastalu u okviru COST akcije *Writing Urban Places (Vademecum: 77 Minor Terms for Weiting Urban Places)*.

Druga celina, *Transmedijalno pripovedanje i sećanje*, posvećena je istraživanju različitih oblika i formi transmedijalnog pripovedanja i narativiziranja u domenu medija, u širokom spektru tema od „kolektivnog sećanja” i njegovih protagonista do „novog sećanja” i njegovog digitalnog značenja. Tako u tekstu „Pozorište i/ili terapija: izvođenje traume u 'pozorištu svedočenja'” Ognjen Obradović ispituje kako se u dokumentarnom pozorištu predstavljaju traumatska iskustva, polazeći od teze da se *pozorište svedočenja* od svih pozorišnih formi najviše približava psihodrami. Autorke Ksenija Marković Božović i Jovana Karaulić u radu „Nove tehnologije kao sredstvo reprezentacije sećanja u savremenim pozorišnim praksama” analiziraju domen proširenog pozorišnog iskustva, čija multimedijalnost doprinosi boljem razumevanju prezentovanog sadržaja. Potom, Dunja Dušanić i Biljana Mitrović u tekstu „Pripovedanje sećanja: narativne umetnosti u službi komemoracije Prvog svetskog rata (2014–2019)” bave se umetničkom produkcijom podstaknutom obeležavanjem stogodišnjice Prvog svetskog rata, odnosno posebnim aspektima pomenute „komemoracijske industrije”. U radu „Hibridna fantastika i transmedijalno pripovedanje: slučaj romana Tamsin Mjur” Tijana Tropin analizira romane mlade novozelandske autorke Tamsin Mjur (Tamsyn Muir), kao primer proze nastale u transmedijalnom okruženju. Rad „Semiotizacija prostora i vremena u narativnoj konfiguraciji muzičke drame” Ane Stefanović istražuje narativnu konfiguraciju žanra muzičke drame, te ukazuje na narativni lanac koji proizilazi iz promena temporalnih i spacijalnih (kao semiotičkih) karaktera, koji su pojmljeni i kao elementi transmedijalnog pripovedanja.

Treći deo, *Narativizacija identiteta*, sadrži različita promišljanja procesa memorizacije, heritizacije i identifikacije koje definišu prošle, sadašnje i buduće identitete, kako kolektivne tako i one individualne. Vesna Đukić u tekstu „U potrazi za smislom: narativi o spomeniku Stefanu Nemanji” preispituje kulturalni smisao medijskih narativa o spomeniku Stefanu Nemanji – osnivača srpske srednjovekovne dinastije Nemanjić – podignutom povodom 900 godina od njegovog rođenja. Potom, u radu „O monumentima ispred parla-

menta” Jelena Đurić bavi se monumentima postavljenim ispred beogradskog parlamenta, a čija simbolika pored ostalog oblikuje kolektivne predstave kao kodove identiteta: tumačenje simbolike vezano je za promene istorijskog, odnosno društveno političkog konteksta. U tekstu „Vesna Pavlović: artivizam u digitalnom svetu (sećanje kroz transmedijalnost)” Milena Dragičević Šešić piše o umetnici Vesni Pavlović i njenim artivističkim i aktivističkim delatnostima, odnosno identitetima. I pored toga što autorka naglašava pojam transmedijalnosti, ovo je jedan od priloga koji obuhvataju šire istraživačko polje, pa se uklapaju u različite segmente izdanja. Najzad, Zbornik se zatvara tekstom Ksenije Radulović „Sećanje na Vjekoslava Afrića: biografija – dramski lik istoriografske metadrame” o umetničkim i drugim identitetima Vjekoslava Afrića, jednog od osnivača Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, ali i dramskog lika u delu *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera.

Nadamo se da će tematski zbornik *Transmedijalno pripovedanje i digitalno mapiranje: istorija, sećanje i identitet* biti od interesa studentima, kolegama, ali i publici koja ne pripada nužno akademskoj sferi, tim pre što obuhvata veliki raspon tema koje se istražuju ne samo iz interdisciplinarnog ugla, nego i u okviru brojnih drugih inovativnih pristupa.

Literatura

- Everett, Anna, Caldwell, John (2003) *New Media Theories and Practices of Digitextuality*. New York and London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, Lev, Kratky, Andreas (2005) *Soft Cinema: Navigating the Database*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, Lev, Smite, Rasa, Smits, Raitis (eds.) (2015) *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*. Riga: RIXC, LiepU MPLab.
- Ryan, Marie-Laure, Foote, Kenneth, Azaryahu, Maoz (2016) *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

*Nevena Daković
Ksenija Radulović
Ljiljana Rogač Mijatović*

INTRODUCTION

The Humanities and Social Sciences of our times are inseparable from the notion of pluralism which has been permeating them since the last decades of the preceding century. Hence, new inquiries in these disciplines are directed towards those approaches that shift research agendas from traditional perspectives to those that are current and future bound. New media and ubiquitous digital technologies are posing fresh challenges in media and cultural studies, thereby requiring the use of numerous digital concepts and methodologies in the Humanities – transmedia storytelling, digital mapping, virtual archives, digital GLAM (galleries, libraries, archives, museums), to name just a few. Novel paradigms, integrated research and hybrid methodologies are being made within the field of Digital Humanities, while the challenges are growing both wider in scope and bigger in number. Using them as concepts in developing different modalities of representing and mediating our environment, we are witnessing a convergence not only within the Humanities, but also of the Humanities, Art, Science and Technology. New trans-, inter-, and multidisciplinary fields of study are being created.

In his definition of media convergence Henry Jenkins sees this as a cultural process, “the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and migratory behaviour of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want.” (Jenkins 2006: 2). Apart from encompassing the concept of *transdisciplinarity*, this definition points to the two-way use of the concept of *transmedia*. In the broad sense, it is to do with notions such as context, story, and narrative (transmedia storytelling). More narrowly, it is about one’s capacity and/or competency to move, follow and map one’s way through transmedia story worlds and their creation (transmedia navigation). It is within the latter that Jenkins defines transmedia storytelling as a

[...] story [that] unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novel, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. (Jenkins 2006: 95–96)

Understood as a process of moving through media and within the boundaries of a text, as shifting from one media platform to the next, and thereby extending the story world, transmedia storytelling necessitates conscientious planning/mapping in order to understand and follow all phases of transformation. In doing this, digital mapping comes naturally into the process as a tool, or a method, for the process to be realised fully. Digital mapping (or, more simply, digital cartography) enables gathering, linking and formatting all types of data into a virtual image–map. As a digital tool, it is applicable to different types of data, and its use can be viewed as either straightforward or mediating (metaphorical). More narrowly, it is a tool in digital cartography, used extensively in various explorations of the Earth’s surface (road maps, state maps, demographic maps, maps of the flora and fauna, etc.). Digital maps are taking the place of their predecessors, products of analogue technologies created in cartographic institutes. They are gathered in digital atlases or shown on digital screens; and one can access them anywhere and anytime. Unlike their analogue predecessors, they are dynamic, interactive, subject to constant change as new knowledge is produced.

The primary function of this technology is the production of geographical maps giving exact representations of a particular area, a detailed network of road arteries and other points of interest within systems such as GPR (Ground Penetrating Radar), GPS (Global Positioning System), or, the most popular and often used, GIS (Geographic Information System).

However, these new tools also enable digital mapping of narratives, trauma, identity, national heritage, and culture. Used for these purposes, they contribute enormously in acquiring new knowledge in multimedia paradigms, and facilitate greater understanding of issues in contemporary Humanities. Being a specific type of visualization, digital mapping creates free access to visual narratives or datasets (Manovich 2001, 2005, 2015) which can be embedded into social network platforms or various educational and learning platforms. Moreover, adequate use of various dataset types helps us in grasping the essence of “Big Data” (datasets of enormous sizes) and how to utilize these data in visual representations of myriad worlds – including story worlds or diegetic and narrative worlds (Everett, Caldwell 2003) Finally, users engage in more immediate communication as they have maps related to all areas of the Humanities (and life, in general) at their disposal.

As in every process of mapping, here – too – worlds and data are projected onto the space of the map (two-dimensional or 3D for digital maps coalesce).

The process may be framed by narrative theories of film and other media, thus spatializing time and temporalizing space (Stam 2000). Digital mapping creates space inside which the narrative, geography and digital memory coalesce by ways of space narrativisation (space as narrative, narrative about space, narrative in space) and spatialization of the narrative (narrative space, spaces of the narrative). All types of digital maps offer clearly visible embodiments of space inside which the socially constructed and materially expressed temporal narrative reflects and reveals identities, social anxieties, political realities and cultural values (Ryan, Foote and Azaryahu 2016).

Thematic volume *Transmedia Storytelling and Digital Mapping: History, Memory, Identity* offers a collection of essays on major topics in the current digital environment. The authors presented in this volume explore transmedia storytelling and digital mapping as the embodiment of history, identity and memory in, both, digital and analogue texts in literature, theatre, biography, city interactions, etc. Each of the texts presents a different multi-perspective, transdisciplinary and methodological reflection on a specific issue in transmedia and/or digital environment. The following main topics are covered: the ways transmedia storytelling and digital mapping are present in or integrated into interdisciplinary research of narratives and texts concerning identity, memory and history; narrativisation of space in Digital Humanities and, more specifically, the ways in which digital maps reveal the nature of spatializing narratives, both metaphorically and particularly; how the narratives of a city (memory-history-identity) are translated, either digitally or transmedially, into virtual worlds; theory and practice of digital mapping and media writing of urban life; how identity mapping is understood in digital reality.

The scope of research presented in this volume is marked with key words such as: digital humanities, digital mapping, transmedia storytelling, history, identity, and memory. These terms are present in almost every contribution to the volume, with the addition of (depending on the subject) urban placemaking, monuments, archives, and trauma. The texts are organized into three chapters: *Digital Mapping*, *Transmedia Storytelling and Narrativisation of Identities*. However, given their mutual interconnectedness, such a division of texts is just one out of many other possible systematizations.

The first battery of texts – *Digital Mapping* – are bound together by their multi-perspective approach to digital mapping as the tool of “hard” sciences and the Digital Humanities in general. In his text, *Digitization of Cultural Objects in Toplica District (Serbia)*, Aleksandar Valjarević presents a decades long research of historical, sacral and cultural localities in the Toplica district (Serbia). He shows how using GIS (Geographical Information System) and digitization results in a better representation of historical and archaeological sites in this part of Serbia. Paulina Polko, in *Digital Crime Mapping and Its Challenges*, looks at how computerization, and especially GIS, allow for

interactive creation of crime maps. Nevena Daković's and Marijke Martin's text *Mapping the Field: Security, Safety, Trauma and Knowledge Production* presents certain aspects of the research conducted within COST Action 18204: *The Dynamics of Placemaking and Digitization in European Cities* (2nd working group). Their text reflects on local digital production of knowledge with reference to placemaking, and analyses the link between digit(al)ization and knowledge production in European cities – a relationship that has gained in prominence since the onset of global digit(al)ization. In the text *How to Understand Urban Places: A Review of 77 Minor Terms for Writing Urban Places*, published by COST action *Writing Urban Places*, Ljiljana Rogač Mijatović and Ružica Radulović research the concept of place in urban environments.

The second chapter, *Transmedia Storytelling and Memory*, focuses on the research of different forms of transmedia storytelling and narrativisation in media. The spectre of addressed topics ranges from “collective memory” and its protagonists to “new memory” and its digital meaning. The text *Theatre and/or Therapy: Performing Trauma in Testimonial Theatre* by Ognjen Obradović investigates how documentary theatre represents traumatic experiences starting from the assumption that out of all theatre forms it is the testimonial theatre that is closest to psychodrama. Authors Ksenija Marković Božović and Jovana Karaulić, in *New Technologies as a Means of Memory Representation in Contemporary Theater Practices*, analyse the phenomenon of augmented theatre experience, and how multi-mediality contributes to better understanding of the represented content. In *Commemorative Narratives in the Service of the Centenary of World War I (2014–2019)* Dunja Dušanić and Biljana Mitrović look into the artistic production initiated by commemorating the centenary of World War I and analyse particular aspects of this “commemorative industry”. The next text, *Hybrid Fantasy and Transmedia Storytelling: The Case of Tamsyn Muir's Novels* by Tijana Tropin, analyses Muir's novels as an example of fiction created in multimedia environment. Ana Stefanović, in *The Semiotization Of Space and Time in The Narrative Configuration of Music Drama*, explores narrative configuration of music drama and suggests that the narrative chain results from the changes in temporal and spatial (semiotic) characters which can be understood as elements of transmedia storytelling.

The third part, *Narrativisation of Identities*, gathers different reflections on the processes of memorialization, heritization and identification, each of which is defining past, present and future identities, both collective and individual. In the text *In Search of a Meaning: Narratives About the Monument to Stefan Nemanja*, Vesna Đukić questions the meaning of cultural narratives about the monument to Stefan Nemanja – the founder of Serbian medieval dynasty Nemanjić – erected on the occasion of 900 years from his birth. Monuments are also analysed in *About the Monuments in Front of The Parliament* by Jelena Đurić who through exploration of their symbolism and

its role in forming collective representations as codes of identity suggests that the reading of their symbolism is subject to changes in historical, i.e. socio-political context. Milena Dragičević Šešić tells the story of Vesna Pavlović, a renowned artist, and her activist and activist works, i.e. identities. Even though Dragičević Šešić emphasizes transmediality in the artist's work, this article encompasses a much wider field of inquiry, and may be put in other chapters of this volume thus exemplifying the arbitrariness of the systematization of contributions to this volume. Last but not least, is a text by Ksenija Radulović, *In Memory of Vjekoslav Afrić: His Biography – A Dramatic Character in Historiographic Metadrama*, about artistic and other identities of Vjekoslav Afrić who was one of the founders of the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade and a character in a play by Slobodan Šnajder *Hrvatski Faust*.

We hope that this thematic volume *Transmedia Storytelling and Digital Mapping: History, Memory, Identity* will be of interest not only to students, colleagues and scholars, but also to a wider audience sharing an interest in the workings of our common digital environment. We believe that this volume presents issues of ubiquitous digitalization (and digitization) of life not only from an interdisciplinary point of view but also in ways that are equally fresh and novel.

Literature

- Everett, Anna, Caldwell, John (2003) *New Media Theories and Practices of Digitextuality*. New York and London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Manovich, Lev (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, Lev, Kratky, Andreas (2005) *Soft Cinema: Navigating the Database*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Manovich, Lev, Smite, Rasa, Smits, Raitis (eds.) (2015) *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*. Riga: RIXC, LiepU MPLab.
- Ryan, Marie-Laure, Foote, Kenneth, Azaryahu, Maoz (2016) *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- Stam, Robert (2000) *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

|

DIGITALNO MAPIRANJE

DIGITAL MAPPING

Aleksandar Valjarević
Faculty of Geography
University of Belgrade

DIGITIZATION OF CULTURAL OBJECTS IN TOPLICA DISTRICT (SERBIA)¹

Introduction

Investigation of Toplica District territory has a long history in scientific literature. The digitization of archaeological and historical objects has been in progress for a decade. The final research includes creation of digital objects and digital maps. These maps have many digital layers such as historical, geographical, demographic, archaeological, etc. Our survey resulted in a large interactive database of 100 layers of Toplica district sacral objects. The positions of all objects are noted from Neolithic to modern history period. All maps are sorted in four ratios 1:25,000; 1: 50,000; 1: 100,000; 1: 250,000. The metadata related to these maps are produced, and all layers individually recorded. Among more interesting layers presented on these maps are settlements, road and railroad communications, hydrography, landscapes, lakes, forests, etc. All maps of Toplica District are the result of the project *Archaeological and Sacral Objects of the Toplica Region* (Valjarević and Mijajlović 2014: 41–43). The Republic of Serbia has a relatively small area, 88,361 km². According to the last census, conducted in 2011, Toplica District has 90, 600 inhabitants with the density of 41.1 per km². The Toplica basin is situated between the mountains Jastrebac in the north, Sokolovica, Pasjača, Vidojevica and Radan in the south, and the Dobric basin is to the west (see Figure 1). The average altitude of the Toplica basin is between 200–300 m. The higher plates are at the elevation between 500-700 m. The district has four municipalities – Žitorađa, Kuršumljija, Blace and Prokuplje. Prokuplje is the central municipality of the district. Toplica District is located in the south-east part of Serbia, in the valley of the River Toplica, between

¹ This paper is partly supported by the project with the number 044006 of the Ministry of Science and Education of the Republic of Serbia.

geographical coordinates 43.0–43.4°N and 21.4–21.58°E, and covers the area of 2231 km². The region contains road and railroad corridors, and the future highway Belgrade-Niš-Priština. There are eight regional roads connecting the region center with other parts of the country. The Toplica river is 130 km long. The head of the river is on Mt. Kopaonik and its mouth is very close to the settlement Doljevac on the South Morava river (Valjarević et al. 2018a: 132–134). Toplica District has a very important geographic position and landscape configuration. The main routes in the District have historical and economic importance for the country. The largest population is in the town of Prokuplje with 27,673 inhabitants, while the smallest is in Rastelica and Vasiljevac settlements, both recorded as having 0 inhabitants (Census of the Republic of Serbia, 2011). Digital analysis and digitization itself were a part of the project *Archaeological and sacral objects of the Toplica region*. The project was started in 2002 and is still running. Most objects, digitized within the project, date back to the period between 5000 BC to 1000 A.D. In the south-west and east regions, Toplica District is very rich in archaeological and historical sites (Marjanović 2008: 12; Marjanović 2003: 43). These sites have different geographical position and are at different average altitude. Many digital maps from this research have no less than fourteen independent layers. The maps are quite informative, show many points of interest, and more than 2000 objects are presented. The objects are mostly accompanied with photos, texts, drawings, references, and geodatabase. On the internet, i.e. web maps, there are many sacral objects, churches, monasteries and old pre-Christian sanctuaries, mostly from the Roman period (1st–5th c.) and the remains from the Ottoman period (15th–19th c.). Other important objects put on these maps are sites related to Serbian history, middle Ages, Serbian liberation efforts during Ottoman rule, Serbian liberty in Ottoman period, two Serbian uprisings, the First World War, the Second World War, etc. Toplica District was one of the main regions of the newly formed Serbian Kingdom in the 12th century. The first capital-city of the Grand Prince Stefan Nemanja was the city of Kuršumlija. The first foundations of the Nemanjić Dynasty, the monastery of St. Nicholas (Saint Nicholas), are also there.

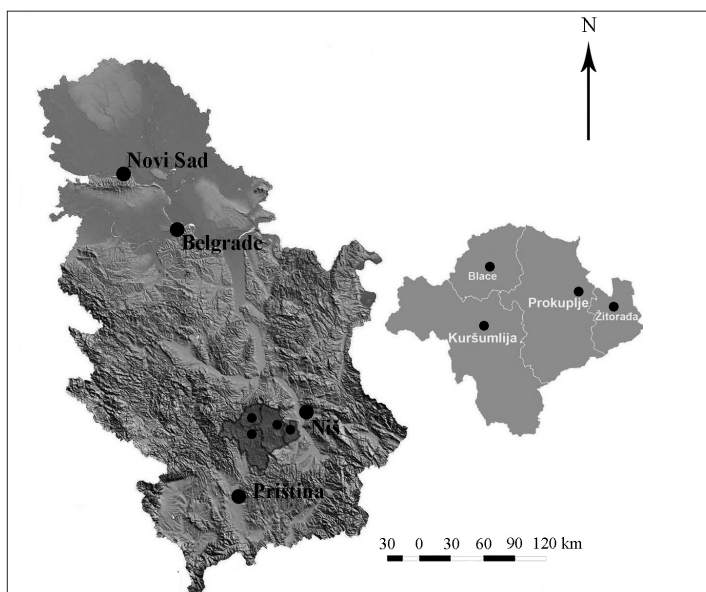


Figure 1. Position of Toplica District in the territory of Serbia

Another valuable site is the Monastery of Holy Mother of God (Presveta Bogorodica) which was built in 1160. An important object analysed in this research is Pločnik, a Neolithic site. This archaeological location is one of the most important in Europe. It is located on the bank of the Toplica river, 21 km to the west from the city of Prokuplje and 14 km to the east from the town of Kuršumlija (Vasić & Marinković 1999: 123). According to archaeologists and historians, the site belongs to Starčevo culture, established in 6000 B.C. The Pločnik archaeological site dates back to the Early Neolithic period, from 5000 to 4800 B.C. Presently, this archaeological site is very close to the Toplica river. The remains of a Roman bath may be found in the vicinity of the Backa River, located approximately 500m away from this site to the north and close to the village Bace. The period of this site is estimated to be between the 3rd and the 5th century. The lower layers of the bath belong to the Roman period, the middle layer belongs to Byzantium, and the upper layer belongs to Turkish period. Near the Kosanica river, there is one of the most important sites of the church of Virgin Mary, which is now ruined. The style of the church is between Byzantine and Raška school of building. The monastery of St. Nicholas lies at the elevation of 395m on the left bank of the Toplica river (Valjarević et al. 2019: 175). The Monastery belongs to the Raška style. The name Kuršumlija is believed to have been coined after the roof of the monastery made of lead. Landforms and landscapes in the Toplica region show a great deal of variety due to long-term geological processes and climate changes. Diversity of landscape in this part of the Republic of Serbia is also strongly connected with human presence dating

back to ancient times (e.g. Pločnik, Hisar). For all these reasons, the Toplica region has been an important destination for tourists who are attracted by fascinating landscapes (e.g. Đavolja Varoš, nominated for the Seven World Wonders of Nature in 2008). In general, recent Serbian relief is developed by endogenous and exogenous processes (volcanism, metamorphism, tectonic, erosion, weathering, etc.) during neotectonic period, approximately from the Miocene (about 23 million years ago) to present (Marović et al. 2007). Many authors have dealt either with relief of Serbia or with hypsometry (altitude), slope and aspect, i.e. the basic morphometric elements of relief (Cvijić 1891: 24; Marković 1968: 134–137; Sretenović 1970: 134–139; Sretenović 1971: 187–189; Zeremski 1984: 202; Rodić 1983: 14; Mladenović 1984: 21; Manojlović et al. 2004: 23–27; Menković et al. 2018: 23–29). Toplica District features many interesting landforms and geomorphological sites. The main geomorphological features in the Toplica region, and on the whole territory of Serbia as well, known in literature as “the final tectonic fabric”, were defined at the beginning of Neogene (Grubić 1980: 97; Marović et al. 2007). Subduction and collision processes, usually called nealpine or neotectonic, movements have brought different tectonic units together (Marović et al. 2007). The next big event was a gravitation collapse (sinking) of the Pannonian and Aegean domains, which resulted in vertical destruction of the already sculptured landforms and led to the formation of depressions, such as the Toplica and Kosanica basins, sometimes considered unique basin vallies.

GIS methods and analysis

GIS and its techniques are important tools for describing and digitizing archaeological data. By analysing the topography in the vicinity of Toplica District new archaeological sites can be marked. Our The research focused on areas where new archaeological investigations were sustainable. With the use of two open-source software QGIS 3.10.8 (Quantum Geographical Information System) and SAGA (System for Automated Geoscientific Analysis) it is possible to calculate and estimate archaeological sites within an area. The satellite data for building the topography were downloaded from the official page of USGS Geological Survey. These data were in DEM (Digital Elevation Model), with the accuracy of 30m per km² (<https://www.usgs.gov/>). We also downloaded the data concerning the border of the Republic of Serbia and Toplica District from the database called geospatial Serbia (<https://geosrbija.rs/>). The main terrain analysis used in this research is the slope, the aspect, the hillshade, etc; while the special relief analysis used was altitude analysis. Using GIS software, we cropped the Toplica region for future manipulation of vectorized data (McHugh et al. 2009: 13). We then georeferenced the raster data and digitized all the positions of archaeological

and historical sites dispersion using ordinary kriging method through QGIS and SAGA with the Spatial Analyst extension (Watson 2008: 24). GIS and data modelling in combination with numerical analysis are very powerful tools for calculating and describing certain properties of archaeological layers within an area. GIS software QGIS and SAGA have been used for representing the total number and dispersion of all sites in Toplica District. The number of historical and archaeological objects dispersed over all areas determine the archaeological density. By using QGIS within Digital Elevation Model, we also determined the altitude and zones of archaeological layers' belts (Wu and Chen 2016). Numerical and GIS analyses included many advanced algorithms and procedures, too. To create a precise archaeological map for the first time, we used creation of buffer zones and semi-kriging distribution. After that we used one advanced tool to derive a line (contour line) to points. When we created the points with an advanced tool (button) we used Kernel density estimation to derive a very precise map of archaeological layers on the whole territory (Peterson and Hoalst-Pullen 2011: 23). In that way, we got zones of archaeological density and distribution of objects in the territory of Toplica District (Valjarević et al. 2018b: 2). These zones include objects with geographical position in terms of their latitude, longitude, and altitude (see Figure 3). Apart from archaeological and historical objects, this research also encompasses geo-sites. Geo-sites, together with archaeological objects, present the most important resource for potential tourists (Valjarević et al. 2015: 12).

GIS interpolation and numerical techniques

In this research we have more than 226 objects with different time of origin. All geospatial data can be used for mapping and modelling the positions of objects. Ordinary and semi-kriging and methods of interpolations were used through open source QGIS and SAGA software. The result of this was the creation of a map showing the average number of cultural heritage and geo-heritage objects, whose geographical longitudes and latitudes are also given. This contour line (isoline) for archaeological objects – arch lines present the density of all archaeological locations in Toplica District territory (see Figure 2; Figure 3).

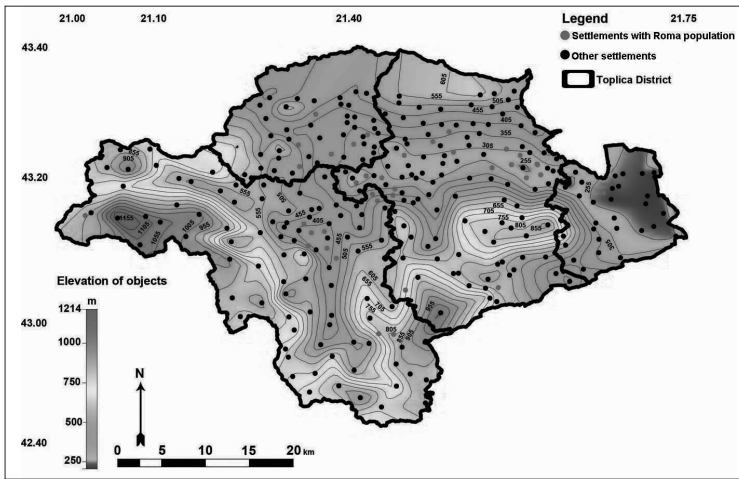


Figure 2. Investigated and not investigated objects in Toplica District territory

Results and Discussions

By applying advanced GIS techniques and remote sensing data we analyzed archaeological and geo-sites in Toplica District. After GIS and archaeological analysis, the scientific results were established. The highest dispersion of objects lies at altitudes between 250m and 650m. In the territory of Toplica District 79% of all objects are between 250m and 650m. 12% of objects are lower than 300m, 9% of objects are higher than 600 m. It was concluded that older citizens were living within this belt (Figure 3).

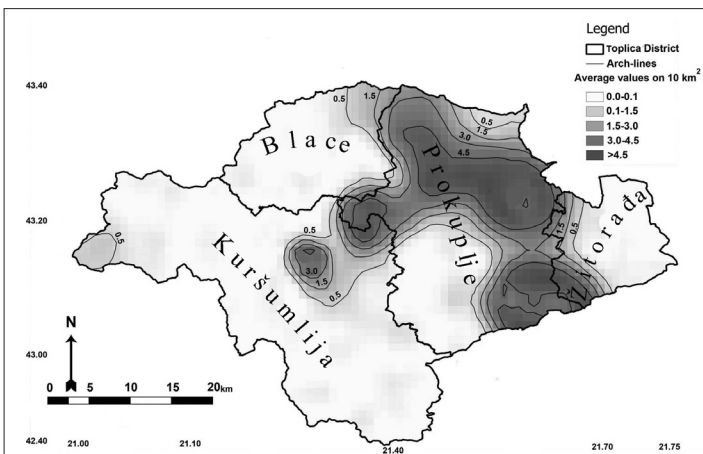


Figure 3. Distribution of archaeological layers in Toplica District

The old culture and ethnic groups near the Toplica basin had semi-nomadic style of life. In the areas on the edges of hills, far away from the river Toplica, lifestyle was completely nomadic. Geographical Information Systems and numerical analysis showed that settlements and citizens are concentrated in the north-east part of the district and in the central areas, 90%, and the remaining 10% were in the south-east territories. According to the data from the map (see Figure 3), the main concentration was between 43.0°N–43.4°N and 21.2°E–21.3°E. The average altitudes of all objects are between 200m and 550m. The densest isolated areas are 3 km to the north from Prokuplje and 2km to the south. Other isolated islands existed in the past, namely in the centre of the settlement Pločnik and Glašinac village, town of Kuršumljija and village of Ivan Kula in the Municipality of Kuršumljija. Towns Blace and Žitorađa don't have archaeological objects and because of that they belong to young settlements.

In this research, geo-sites were analysed too, for the purpose of which numerical GIS methods and modified Likert scale were used. The latter has been modified for the analysis of geo-sites' importance for potential visitors. Total number of important landforms and landscapes in the Toplica region is eleven. Listed geo-sites are Devil's town, Branco's tower, cave Treska, A turban-shaped squatting form-Holland klomp, Conglomerate column-sharp stone (Escarpmnt), Stone in the shape of an animal lying down (Escarpmnt), Natural bridge at Sokolov krš, Waterfall in Dobrotić (Tufa), Cape landform of the river Toplica epigeny, Edge shape epigeny near Guba, Markovo Kale (Natural bridge). The modified Likert scale is a numerical scale of values between 0–3; 9–10. The values 0-3 include geo-sites without tourist importance and those with maximum values, 9–10, have significant tourist importance. With the support of GIS numerical analysis and methods such as semi-kriging and kriging, geo-sites were digitized and analysed. In the QGIS and SAGA software, Triangulated Irregular Network was created among all geo-sites and the main cities in the Toplica region. This network will show the priority of geo-sites in geospace (see Fig. 4), and will further lead to the conclusion which of the towns in the region represents the main tourism node. After detailed analysis it is concluded that the main geo-sites with tourist importance are Devil's town, Branko's tower, Natural Bridge and Sokolov krš, Conglomerate column-sharp stone (Escarpmnt), A turban-shaped squatting form-Holland klomp, Stone in the shape of an animal lying down (Escarpmnt). The central point (city/town) in this area is Kuršumljija. Geo-sites Waterfall in Dobrotić (Tufa), Cape landform of the river Toplica epigeny, and Edge shape epigeny near Guba are of medium importance for tourism, all being in the area of the central point, (town) Prokuplje. Other geo-sites in the area are of no importance for tourism. The geo-sites points (5,6,7,2) are on or close to the motorway Niš-Prokuplje-Kuršumljija-Rudare-Merdare-Podujevo-Priština. These geo-sites are very close to the railway

Niš-Prokuplje-Kuršumljija-Priština. Other geo-sites (10,11,13) are close to the motorway Niš-Prokuplje-Kuršumljija-Priština and close to the railway Niš-Prokuplje-Kuršumljija-Priština. In that way, geo-sites may be better recognized and accessed by potential tourists. The towns Žitorađa and Blace are of minimal importance for tourist recognition. The first reason is that these towns have a small number of geo-sites. The second is their distance from the main road routes, although Žitorađa lies on the railway Niš-Prokuplje-Kuršumljija-Priština, it is not enough for tourism promotion. The future historical, archaeological, and geo-sites research should be aimed at examining the connection between anthropological and geological heritage in the district with the use of numerical method and method of digitization (see Figure 4).

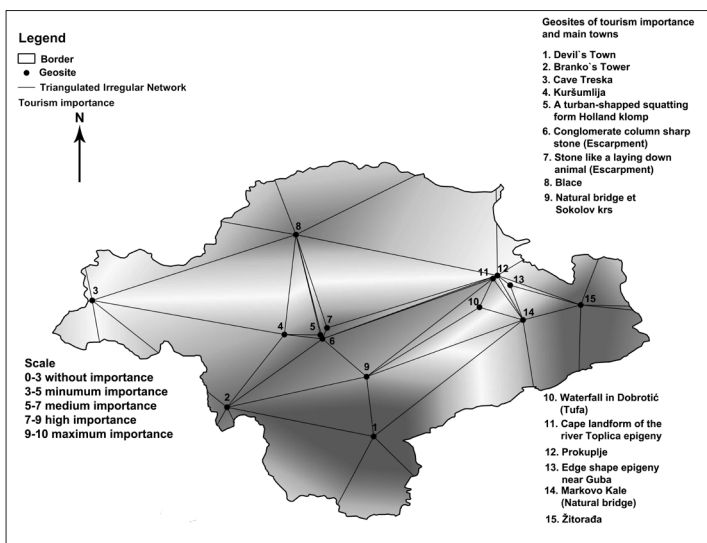


Figure 4. The most important geo-sites in Toplica District

Conclusion

The archaeological layer of the presented digital maps showed most archaeological, historical and geo-site objects to be in the Toplica region, about 300 in total. Apart from the geographical entities, such as geographical coordinates and roads to these objects, it also contains other valuable information such as pointers to related photos, texts and dating. The detailed GIS analysis includes more than twenty archaeological sites and eleven geo-sites of immense importance. The central points in Toplica District are in the cities of Prokuplje and Kuršumljija. Tourist points in the village Glašinc in

the municipality of Žitorađa are of medium importance for potential visitors. Other archaeological and geo-sites are either of minimal potential for tourism, or lack the significance in spite of their proximity to the municipalities of Žitorađa and Blace. This research showed the advance of digitization and the use of Geographical Information Systems. Digitization process may also be very important in the other fields of study, such as archaeology and history. This investigation may be extended in the future, and cover the whole territory of Serbia.

References

- Census of the Republic of Serbia (2011)
- Cvijić, J. (1891) "Srednja visina i površina Srbije i njenih oblasti", *Ann. géologiq. de la Pen. Balk.* 3:5 p. 17.
- Earth data NASA.gov, available at: <https://earthdata.nasa.gov/> [Acceded 02.17.2021].
- Grubić, A. (1980) "Yugoslavia – An Outline of Geology of Yugoslavia. Guide book", No. 15, 26th *International Geological Congress*, p. 97.
- Marjanović, P. D. (2008) *Toplica kroz vekove (Toplica trough Ages)*. Prokuplje: National Museum of Toplica. In Serbian.
- Marjanović, P. (2003) *Toplički ustanak 1917. godine (Toplica Uprising in 1917)*. Prokuplje: National Museum of Toplica. In Serbian.
- Manojlović, A. P., Dragičević, S., Mustafić, S. (2004) "The basic morphometric characteristics of Serbian relief", *Glasnik Srpskog geografskog društva*. 84(2), pp. 11–20. <https://doi.org/10.2298/GSGD0402011M>
- Marković, B, Urošević, M., Pavlović, Z., Terzin, V., Jovanović, Ž., Karović, Ž, Vujsić, T., Antonijević, R., Malešević, M., Rakić, M. (1968) *Explanatory book for sheet Kraljevo, Basic Geological Map 1:100.000. Federal Geological Survey*, Belgrade, 63. In Serbian.
- Mladenović, T. (1984) "Visinska struktura reljefa zemljišta u SFR Jugoslaviji", *Zbornik radova Vojnogeografskog instituta* pp. 67–75. In Serbian.
- Geo-Serbia (Republic Geodetic Authority), available at: <https://geosrbija.rs/> [Acceded 02.14.2021].
- Marović, M., Toljić, M., Rundić, Lj., Milivojević J. (2007) *Neoalpine Tectonics of Serbia*. Belgrade: Serbian Geological Society, 87.
- McHugh, R., Roche, S., Bédard, Y. (2009) "Towards a SOLAP-based public participation GIS". *Journal of Environmental Management*, 90(6), 2041–2054. <http://dx.doi.org/10.1016/j.apgeog.2010.12.004>
- Menković, Lj., Koščal, M., Milivojević, M., Đokić, M. (2018) "Morphostructure relations on the territory of the Republic of Serbia". *Bulletin of the Serbian Geographical Society*, 98(2):1–28. <https://doi.org/10.2298/GSGD1802001M>.
- Patterson, M. W. & Hoalst-Pullen, N. (2011) "Dynamic equifinality: The case of southcentral Chile's evolving forest landscape". *Applied Geography*, 31, pp. 641–649. doi.org/10.1016/j.apgeog.2010.12.004
- Rodić, D. (1983) "Hipsometrijska struktura reljefa Jugoslavije i njegov uticaj na život i rad ljudi", *Zemlja i ljudi* 33:33–41. In Serbian.

- Sretenović, Lj. (1970) "Hipsometrijske površine reljefa SR Srbije", *Erozija* 1:56–57. In Serbian.
- Sretenović, Lj. (1971) "Nagibi površine reljefa SR Srbije", *Erozija* 3:17–23. In Serbian.
- Vasić, M., Marinković D. (1999) *Prokuplje u praistoriji, antici i srednjem veku (Baština, Knjiga 6)* [*Prokuplje in prehistory, antiquity and middle age (Heritage, Book 6)*]. Belgrade: Arheološki institut; Prokuplje: Narodni muzej Toplice.
- Valjarević, A., Miljajlović, Ž. (2014) "Archeological digital map of the Toplica region". *Review of the National Center for Digitization* 25, pp. 36–44.
- Valjarević, A., Djekić, T., Stevanović, V., Ivanović, R., Jandziković, B. (2018a) "GIS numerical and remote sensing analyses of forest changes in the Toplica region for the period of 1953–2013". *Applied Geography* 92, pp. 131–139. <https://doi.org/10.1016/j.apgeog.2018.01.016>.
- Valjarević, A., Srećković-Batočanin, D., Valjarević, D., Matović, D. A. (2018b) "GIS-based method for analysis of a better utilization of thermal-mineral springs in the municipality of Kursumlija (Serbia)". *Renewable and Sustainable Energy Reviews* 92, pp. 948–957. <https://doi.org/10.1016/j.rser.2018.05.005>.
- Valjarević, A., Mijajlović, Ž., Živković, D., Novović, M., Mihajlović, M. (2019) "GIS Methods and Analysis of Archaeological layers in Toplica District (SERBIA)". *Journal of the Geographical Institute "Jovan Cvijić" SASA*, 69(2), pp. 175–182. <https://doi.org/10.2298/IJGI1902175V>.
- Valjarević, A., Srećković-Batočanin, D., Živković, D., Perić, M. (2015) "GIS analysis of dissipation time of landscape in the Devil's City (Serbia)". *Acta Montanistica Slovaca* 20(2) pp. 148–155.
- Watson, G. A. (2008) "Development of mixed tree and food crop systems in the humid tropics: A response of population pressure and de-forestation", *Experimental Agriculture*, 19(4), pp. 311–332.
- Wu, S. T., Chen, Y. S. (2016) "Examining eco-environmental changes at major recreational sites in Kenting National Park in Taiwan by integrating SPOT satellite images and NDVI", *Tourism Management*, 57 pp. 23–36. <http://dx.doi.org/10.1016/j.tourman.2016.05.006>.
- Zeremski, M. (1984) "Tipovi morfostruktura u reljefu zapadne Srbije", *Bull Serb Geo Soc* 64(1) pp. 9–22. In Serbian.

Aleksandar Valjarević
Geografski fakultet
Univerzitet u Beogradu

DIGITALIZACIJA OBJEKATA KULTURE TOPLIČKOG OKRUGA (SRBIJA)

Apstrakt

U ovom istraživanju pojašnjava se decenijsko istraživanje istorijskih, sakralnih i kulturnih lokaliteta (tačaka) u Topličkom okrugu. Korišćenje GIS-a (Geografskih informacionih sistema) i metoda digitalizacije daje mogućnost boljeg prikaza istorijskih i arheoloških nalazišta u Okrugu. Istražen je geografski položaj (geografska širina i dužina) objekata od perioda neolita (7000 godina pre nove ere) do danas uz pomoć GIS-a i geo-statističkih metoda. Arheološki i istorijski slojevi mogu se ponovo istraživati i bolje analizirati, kao i vizualizovati. Korišćene su i neke metode digitalizacije i vektORIZACIJE, kao što su Kriging i Polu-kriging. U radu su prikazani arheološki i istorijski objekti i njihove karakteristike.

Ključne reči

digitalizacija, vizualizacija, GIS, arheološki i istorijski slojevi, Toplički okrug

Paulina Polko
WSB University
Dąbrowa Górnicza, Poland

DIGITAL CRIME MAPPING AND ITS CHALLENGES

Introduction. The idea of mapping crime

It is common knowledge that certain areas are more prone to higher concentrations of crime than others due to factors such as physical layout of an area, proximity to various services, and land use mixes. Such areas are often targets of increased presence of manpower from law enforcement agencies in an effort to reduce crime. Identification of “hot spots” is helpful because it allows better allocation of time for other police activities. As such, the ability to prioritize intervention through a geographic lens is appealing (Grubestic, Murray 2014; Chainely, Ratcliffe 2005: 11).

In 1829, Adriano Balbi and André M. Guerry prepared maps showing the relationship between educational level, violence and property crime in France (Hunt 2019) (see Figure no 1). This map is often regarded as the first example of crime mapping (Dent 2000: 5). Following this, Joseph Fletcher (in 1849) and Henry Mayhew (in 1861) produced maps that showed rates of male incarceration and county crime, respectively (Chamard 2006: 6). In the early 20th century, Clifford Shaw and Henry McKay mapped thousands of incidents of juvenile delinquency and analyzed the relationships between delinquency and various social conditions (Shaw, McKay 1942; Shaw, Zorbaugh, McKay, Cottrell 1929). Different types of maps are shown in the table no 1.

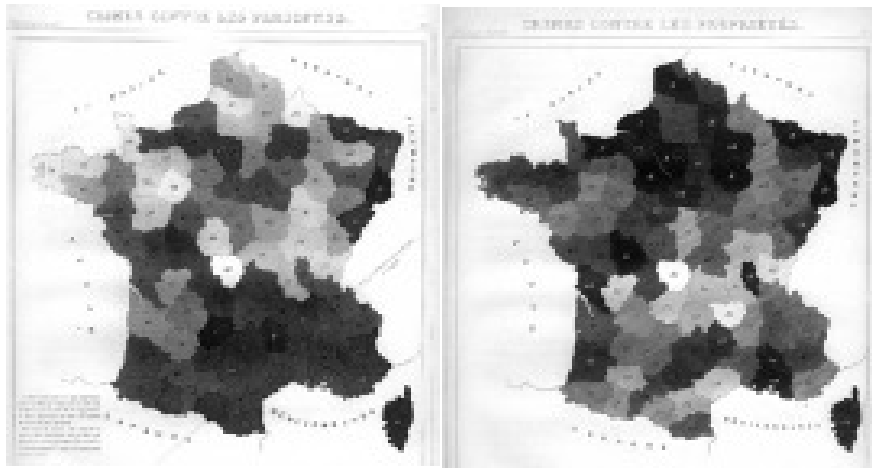


Figure 1. Maps showing Crimes against people, crimes against property by A. Guerry

Source: André-Michel Guerry, "Essai sur la statistique morale de la France". 1833, Paris: Crochard. It is also available at: <http://www.math.yorku.ca/SCS/Gallery/guerry/gimag>

Dot maps: structure based on the physical marking of each case of a given phenomenon on a city plan, according to the availability of institutional data;	Rate maps: show the ratio of the number of inhabitants affected by a specific phenomenon or problem in relation to total population;
Zone maps: related to defining a central concentration point (marked as concentric zone I), outside which further zones appear;	Radial maps: structured around a radial (unambiguously directed) change in a phenomenon, beginning with the city centre as the starting point.

Table 1. Types of maps

Source: Czekaj, K.; Zawartka-Czekaj, M. Problemy społeczne, mapy badawcze, planowanie społeczne-perspektywa smart city. *Stud. Ekon.* 2015, 243, p. 41.

For a long time, crime mapping has been an integral and important part of the process of crime analysis. The New York City Police Department has traced the use of maps back to at least 1900. The traditional crime map was a huge presentation of jurisdictions with pins stuck in it (Harris 1999: 1). Such maps were useful for police and other services as they made it possible to show where crimes occurred, but they also had some serious limitations, namely:

1. As they were updated, prior crime patterns were lost (it was impossible to follow tendencies over time);
2. They were static and could not be manipulated or queried;
3. They were difficult to read when several types of crime were mixed together on one map;

4. They occupied a lot of space (wall maps); and
5. They had space limitations (walls were limited in size).

In the early 1990s, when computer processing speed increased, desktop mapping became commonplace and fast. For crime mapping, this meant that more individuals than ever before had the opportunity to produce computer maps. The first use of computerized crime mapping in applied crime analysis most likely occurred in the mid-1960s in St. Louis (McEwen 1966). (See figure no 2) Thus began a long process of evolution from mere crime mapping to crime forecasting (Fitterer, Nelson, Nathoo 2015).



Figure 2. A “Flat-tone” map of total index crime, St. Louis (January 1967)

Source: G.A. Pauly, J.T. McEwen, S.J. Finch, *Computer Mapping: A New Technique in Crime Analysis*, U.S. Department of Justice Office of Law Enforcement Assistance, 1967, p. 744, cited from: Harries, K. “Mapping Crime: Principle And Practice.” (1999).

A geographic information system (GIS), using geography and computer generated maps, allows police to plan effectively for emergency response situations, determine mitigation, prioritize, analyse historical events, and predict future events. GIS helps identify potential suspects thereby increasing investigators’ suspect base when no leads are evident. GIS also plays an important role in crime mapping and analysis (Johnson 2000, Mordwa 2013, Santos 2017, Leitner 2013). Easy access and the quick processing of

information displayed in a spatial and visual medium allow service providers (especially police) to allocate resources quickly and effectively. This is why police forces were the first criminal justice agencies to take a real interest in GIS, and to this day they remain the main supporters of crime mapping (Ratcliffe 2004; Ferreira, Joao, Martins 2012; Vijaya, Chandrasekar 2000). GIS is used by police departments all over the world to provide mapping solutions for crime analysis, criminal tracking, traffic safety, community policing, intranet/internet mapping, and other tasks. Despite early tracking, traffic safety, community policing, intranet/internet mapping, and other tasks (McEwen 1966). Despite technical problems with early computers and various implementation issues, it was possible to expand the range of agencies that used mapping packages to map instances of crime. Geospatial technology is now playing a crucial role in strengthening law enforcement and is being widely adopted by police forces across the globe. Working with crime maps based on GIS has become an important part of the tasks performed by police officers (Gorr, Kurland 2012: 7; Mordwa 2015). It is a global trend nowadays (Balogun, Okeke, Chukwukere 2014; Thangavelu, Sathyaraj, Balasubramanian 2013; Chainey, Tompson 2008; Lopez, Lukinbeal 2010; Patel et al. 2014).

CompStat (COMPare STATistics) was a pioneering method first deployed in New York in the early 1990s that helped reduce crime substantially. Using the power of GIS to provide real-time insight and situational awareness has changed policing in New York. In 1993, before the New York Police Department (NYPD) adopted CompStat, there were around 2000 homicides in the city. By 2015, the number of such cases decreased to 352. CompStat relies on real-time information sharing, rapid deployment of resources, preparation of effective strategies and consistent feedback and follow-up. It uses GIS as a common operational platform to draw real-time attention to emerging crime trends (Chaturvedi 2019).

The NYC Crime Map allows for the visualization of a selected type of crime in a selected period (by default, it is the last completed month of the current year), expressed in figures and percentages and in three formats: a precinct map, a crime location map, and a heat map. An event is located to give the exact street and house number (see Figure 3).

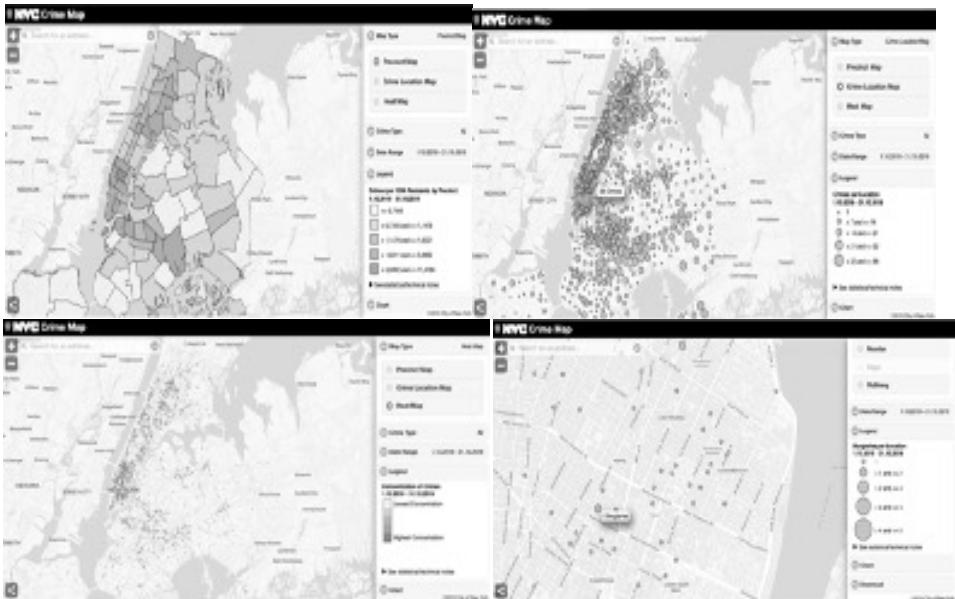


Figure 3. New York City Crime Map showing: crimes per 1000 residents by precinct; crimes per location; concentration of crimes; burglaries per location.

Source: New York City Crime Map, <https://maps.nyc.gov/crime/>

Powered by ESRI, the “Chicago Police Clear Map” developed by the Chicago Police Department (CPD) is a web application intended to provide residents of the City of Chicago with a tool to assist them in problem-solving and combatting crime and disorder in their neighbourhoods. It is based on the Citizens Law Enforcement Analysis and Reporting system developed by the department for use by its police officers. Crimes are counted by police beat, police district, wards, community area and census tract. Crime data are grouped into logical crime categories, and which are visualized graphically on the map to facilitate their identification. Dropping down a given category allows one to reach the description of a specific event. These categories are used to display the data and provide summary counts. There are four choices of time frame: 90, 180, 270, and 365 days. The data are current, up to the previous day. Also, the data are dynamic, but the counts shown on this site should not be considered official CPD statistics. The legend has four ranges denoted by four colours on the map.

The ranges are determined using the nested means method, meaning that for each crime category, timeframe, and geographical location, the ranges are calculated dynamically using the current data. This means that the ranges will change over time even when viewing the same geographical location, crime category, and time frame. The statistics provided include the total, the

minimum value, the maximum value, the mean (average), the median (the midpoint of the data), and the standard deviation (a measure of variation away from the mean) (*Clear Map Crime Summary*) (see Figure no 4).

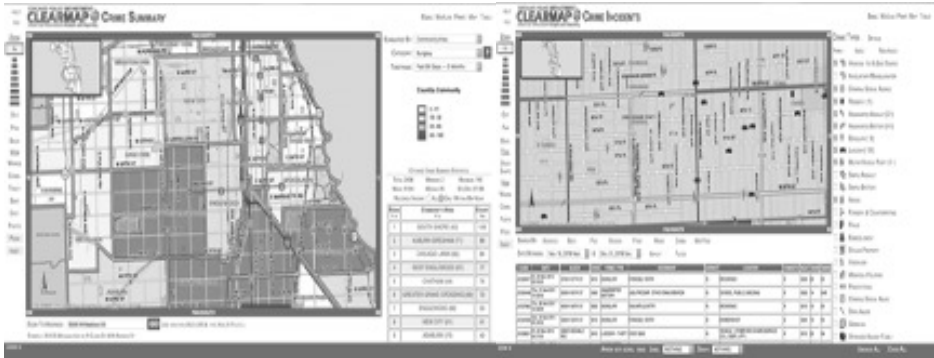


Figure 4. Chicago Crime Map

Source: Chicago Police Department, <https://gis.chicagopolice.org>

The United Kingdom Police national crime-mapping website began publishing crime data in the early 21st century. The project was carried out over the entire country, which had no precedent in the history of crime mapping. Maps are usually run by different units and cover individual metropolises. The map gives street by-street results of six types of offense, such as: burglary, robbery, vehicle crime, violence and antisocial behavior. Sexual offences are included in "other crime" to avoid revealing the location of victims. (*Crime map*) (Figure 5)



Figure 5. The United Kingdom Police national crime map

Source: police.uk

In Poland, the first attempt to create a map of threats was made locally, in Warsaw in 2003. The "Warsaw Security Map" was created using police statistics and meetings with the inhabitants of the capital city (a total of 350 meetings were attended by representatives of the city authorities as well as the police and city guard). The tool was designed to give residents

the opportunity to report dangerous places and events online (excluding those requiring immediate intervention). In 2005, work on the project was suspended. In 2010, again in Warsaw, the City Guard made a map available to residents that showed selected threats in which they intervened (robberies, fights, and thefts) (Rozmus 2010). Similar local attempts to meet the expectations of residents have also appeared in other smaller cities. However, they were not comprehensive and did not meet the condition of interactivity.

National Map of Security Threats in Poland

The “National Map of Security Threats” (Stawnicka, Klonowska 2018; Minkiewicz 2017; Dyduch 2017; Stawnicka 2018) is “a list of specific, most common threats to the safety of human life and health, property, and public order, taking into account their spatial distribution, the occurrence of which is important from the point of view of society, the Police, as well as other authorities and institutions, and affects the feeling and enforcement of security in society” (Stawnicka, Klonowska 2018). It was established in 2016 as a result of 12,000 meetings between police officers and local communities and concerned the greatest threats in the area from the residents’ points of view.

The “National Map of Security Threats” consists of two parts. The first part consists of statistical data from selected categories of offences (<https://policja.maps.arcgis.com/apps/MapSeries/index.html?appid=b5fc-08aaa8a54296b418383584313263>), and the second one is an interactive tool enabling citizens to report threats in their residential area (<https://mapy.geoportal.gov.pl/iMapLite/KMZBPublic.html>); (see Figure 6).

The statistical data on offences can be displayed by geographical breakdown (voivodeship, county, and municipality level). These data are presented based on information collected by the police. In situations where the police force is one of several institutions collecting data on a selected subject, information on this type of threat is not presented on the map (e.g., domestic violence, where the police force is one of five entities entitled to trigger the “blue card” procedure). The categories presented on the map are represented in Table 2 and in Figure 6.



Figure 6. Police statistics in National Map of Security Threats

Source: National Map of Security Threats, <https://policja.maps.arcgis.com/apps/MapSeries/index.html?appid=b5fc08aaa8a54296b418383584313263>

Number of road accidents	Number of road fatalities;	Number of fatalities in road accidents per 100,000 inhabitants of a given area of the voivodeship
Number of road accidents per 100,000 inhabitants;	Number of road fatalities per 100 road accidents in a given area of the province	Number of road accidents per 100 km of public roads in a given area of administrative division;
Places and road sections that are particularly dangerous for pedestrians;	Burglary;	Theft
Robbery, theft, extortion	Damage to property	Fight and battery
Damage to health	Sexual crimes	17x7 ¹
Drunk driving	Possession of drugs	Providing drugs
“grandson” fraud	“fake cop” fraud	Public order disturbances
Alcohol consumption in public place	Total number of police interventions	

Table 2. List of categories of threats in the statistical part of the “National Map of Security Threats”.

Source: National Map of Security Threats, <https://policja.maps.arcgis.com/apps/MapSeries/index.html?appid=b5fc08aaa8a54296b418383584313263>

¹ The group of crimes that are most burdensome for society, called the “17 x 7 Program”, includes damage to health; fighting and beating; the theft of someone else’s property; car theft; burglary; robbery; and damage to property (17: the number of provinces in Poland; 7: the number of categories of listed crimes).

The interactive part of the map is based on information shared with the police by the public. Reports made by citizens are visible down to the exact street and number (if this can be indicated). The map allows for reports to be made in 26 hazard categories, such as acts of vandalism, unguarded bathing sites, wild waste dumps, groupings of minors at risk of corruption, poaching, dangerous places on the water, dangerous places for entertainment, illegal logging, illegal car rallies, improper parking, unguarded track crossings, unguarded railway crossings, inappropriate road infrastructure, destruction of greenery, a homeless person in need of assistance, driving quads in forest areas, speeding, alcohol consumption in prohibited places, drowning, use of drugs, wandering stray dogs, burning of grass, traffic incidents involving forest animals, animal abuse, poor traffic organization, and begging. In December 2019, at the time this article was being written, a new category was added: location of dangerous entertainment activities.

The reporting system is simple and intuitive. The user clicks the “add report” red button and selects the threat type from the list of categories and then indicates the location of the report on the map by clicking on the right place or by entering the address. In the report, the user can indicate the time of day or days of the week or if the threat occurs periodically, describe it in detail and even attach a photo. Each time, the person entering the report is informed that in case of emergency, police should be contacted immediately by telephone at indicated numbers. The report is anonymous. The process of reporting is shown in Figure 7.



Figure 7. The stages of reporting the crime or incidents in National Map of Security Threats

Source: <https://mapy.geoportal.gov.pl/iMapLite/KMZBPublic.html>

Reports in a given location are marked with colours indicating their status: new (green), verification (yellow), confirmed (red), confirmed and transferred to other institutions (violet), confirmed and eliminated (blue), and unconfirmed (gray). After two years of operation of the “National Map of Security Threats”, in January 2019, the millionth threat report was recorded. According to police statistics, half of all reports are confirmed (Minkiewicz 2017). Unfortunately, these statistics are not updated on a permanent basis and are not made available to the public. Similarly, it is equally difficult to obtain information on the number of reports in selected periods, the dynamics of social activity in the application, or detailed information of the following type: the most numerous types of unconfirmed reports, the most active crime reporting areas, etc. The police justify their unwillingness to disclose this information by stating that the map is still being developed.

A citizen’s report registered in the system appears on the map with a “new” status. Within a maximum of two days, it must be examined by the local coordinator appointed at the level of the city (county, district) headquarters and placed on a threat verification card. The verification may take a maximum of five days, which does not always make it possible to determine the validity of the report, especially in case of incidental or seasonal events. After verification, the report is assigned a “confirmed” or an “unconfirmed” status. Subsequent events from the same category in the same area and added in a short time interval automatically receive the status of “confirmed” (*Wytyczne nr 3 Komendanta Głównego Policji*) (see Figure 8).



Figure 8. Example report from Katowice city

Source: <https://mapy.geoportal.gov.pl/iMapLite/KMZBPublic.html>

The “National Map of Security Threats” is a tool that has the potential of providing substantial support to police activities, provided that it is developed further based on conclusions from its being put in operation to date. The following aspects are particularly important here:

1. Verification and expansion of the catalogue of threats;
2. Possibility of tracking the events being reported in the time domain (e.g., in a selected week)
3. Possibility of tracking the events being reported in the time domain (e.g., in a selected week or month) on the map, instead of tracking current events only;
4. Continuous improvement of report verification standards;
5. Promotion of the tool with the use of modern technology (so far, this has only been done in the form of leaflets and traditional meetings.
6. Combining data from police statistics and citizens’ reports in a single location.

Security versus privacy. Limitations and challenges connected with digital open access crime mapping

There are several aspects connected with the use of digital, open maps reporting crimes, threats or some social aspects of life. The first one is widespread public access to data, which does not always do justice to the investigated phenomena. In case of crime or other security threats, data from disclosed, reported, or diagnosed events are presented, which obviously does not represent all phenomena (we don’t see the unreported ones).

Secondly, a map of events created by citizens should be approached with caution. The example of the National Map of Security Threats shows that a report is verified by police officers or other cooperating services every second. Thus, the map shows events that probably did not occur (marked with a different colour from those confirmed). Moreover, experts have noticed the phenomenon of duplication of events: people examining the map realize that there are indeed threats already revealed in a given place and they duplicate them. Although the verification process assumes the elimination of duplicated reports at short intervals, it will not eliminate all such situations.

Open or partially open (limited) access to maps also raises the question of mapping sensitive data, such as places of domestic violence, sex crimes or the locations of social welfare beneficiaries, which should not be available (for the benefit of the victims and the beneficiaries of support). However, this information is important from the point of view of services responsible for combatting crime and pathology or organizing social support.

Importantly, in the context of mapping social problems, when there are clusters of unfavourable tendencies (disadvantaged areas, socially degraded neighbourhoods), even adequate anonymization of detailed data and the use of units that make it impossible to assign a problem to a specific family/environment when creating the maps do not prevent the unfavourable process of stigmatization of local communities due to their place of residence. Finally, it is important to bear in mind the challenges of securing and anonymizing data and protecting maps against unauthorized use (hacking attacks).

References

- Balogun, T. F.; Okeke, H.; Chukwukere, C. I. (2014) "Crime mapping in Nigeria using GIS". *J. Geogr. Inf. Syst.* 6, pp. 453–466.
- Chainely, S.; Ratcliffe, J. (2005) *GIS and Crime Mapping*. Chichester: John Wiley and Sons Ltd.
- Chainey, S.; Tompson, L. (2008) *Crime Mapping Case Studies: Practice and Research*. Chichester: John Wiley & Sons, Ltd..
- Chamard, S. (2006) "The history of crime mapping and its use by American Police Departments", *Alsk. Justice Forum*, 23, pp. 4–8.
- Chaturvedi, A. (2019) "Role of GIS and Emerging Technologies in Crime Detection and Prevention". *Geospatial World*, available at: <https://www.geospatialworld.net/article/role-of-gis-other-emerging-technologies-in-crime-investigation/> [Accessed 1 December 2020].
- Chicago Police Department, *Clear Map Crime Summary*, available at: http://gis.chicagopolice.org/CLEARMap_crime_sums/CLEARMap_sums_help.html [Accessed 1 December 2019].
- Craglia, M.; Haining, R.; Wiles, P. A. (2000) "Comparative evaluation of approaches to urban crime pattern analysis", *Urban Stud.*, 37, pp. 711–729.
- Crime Map, available at: <https://www.police.uk/metropolitan/E05009381/crime/> [Accessed 1 December 2020].
- Czekaj, K.; Zawartka-Czekaj, M. (2015) "Problemy społeczne, mapy badawcze, planowanie społeczne-perspektywa smart city", *Stud. Ekon.*, 243, pp. 34–49.
- Dent, B.D. (2000) "Brief history of crime mapping" in *Atlas of Crime: Mapping the Criminal Landscape*; Turnbull, L.S., Hendrix, E.H., Dent, B.D. (Eds.). Phoenix: Oryz Press, pp. 4–21.
- Dyduch, L. (2017) "Krajowa mapa zagrożeń bezpieczeństwa w Polsce a realizacja interwencji policyjnych", *Kwart. Policyjny* 3, pp. 13–29.
- Ferreira, J.; João, P.; Martins, J. (2012) "GIS for crime analysis–Geography for predictive models", *Electron. J. Inf. Syst. Eval.* 15, pp. 36–49.
- Fitterer, J.; Nelson, T. A.; Nathoo, F. (2015) "Predictive crime mapping", *Police Pract. Res.* 16, pp. 121–135.
- General Police Headquarters of Poland (2016) *Wytyczne nr 3 Komendanta Głównego Policji z dnia 14 września 2016 r. w Sprawie Sposobu Postępowania Policjantów Podczas Realizacji Zadań Związanych z Funkcjonowaniem Krajowej Mapy Zagrożeń Bezpieczeństwa*. Warsaw: General Police Headquarters of Poland.

- Gorr, L.W.; Kurland, K.S. (2012) *GIS Tutorial for Crime Analysis*. New York: ESRI Press.
- Grubestic, T. H.; Murray, A. T. (2014) "Detecting Hot Spots Using Cluster Analysis and GIS", available at: http://www.tonygrubestic.net/hot_spot.pdf [Accessed 1st December 2019].
- Harris, K. (1999) *Mapping Crime, Principle and Practice*. Washington: National Institute of Justice.
- Hunt, J. (2019) *From Crime Mapping to Crime Forecasting: The Evolution of Place-Based Policing*. National Institute of Justice, available at: <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/252036.pdf> [Accessed 1st December 2019].
- Johnson, C. P. (2000) "Crime mapping and analysis using GIS" in *Geomatics 2000: Conference on Geomatics in Electronic Governance*. Pune: Pune University Campus.
- Leitner, M. (2013) *Crime Modeling and Mapping using Geospatial Technologies*. Springer: Baton Rouge.
- Lopez, N., Lukinbeal, C. (2010) "Comparing police and residents' perceptions of crime in a Phoenix neighborhood using mental maps in GIS", *Yearb. Assoc. Pac. Coast Geogr.* 72, pp. 33–55.
- McEwen, J. T. (1966) "Research Management Associates, Inc.", *Allocation of Patrol Manpower Resources in the St. Louis Police Department*; St. Louis: St. Louise Police Department.
- Minkiewicz, D. (2017) "Funkcje krajowej mapy zagrożeń bezpieczeństwa w kształtowaniu bezpieczeństwa społeczności lokalnej", *Kwart. Policyjny*, 3, pp. 17–34.
- Mordwa, S. (2015) "Techniki GIS—W poszukiwaniu hot spotów przestępczości". *Arch. Kryminol*, 37, pp. 279–302.
- Mordwa, S. (2013) "Zastosowanie GIS w badaniach przestępczości", *Acta Univ. Lodz. Folia Geogr. Soc. Oecon.*, 2, pp. 77–92.
- Patel, K., Thakkar, P., Patel, L., Parekh, C. (2014) "GIS based decision support system for crime mapping, analysis and identify hotspot in Ahmedabad City." *Int. J. Mod. Eng. Res.* 4, pp. 32–35.
- Pauly, G. A.; McEwen, J. T.; Finch, S. J. (1967) *Computer Mapping: A New Technique in Crime Analysis*, U.S. Department of Justice Office of Law Enforcement Assistance.
- Ratcliffe, J. H. (2004) "Crime mapping and the training needs of law enforcement", *Eur. J. Crim. Policy Res.* 1, pp. 65–83.
- Rozmus, I. (2010) *Rozboje, Bójki i Kradzieże na Mapie Bezpieczeństwa Straży Miejskiej*, available at: <https://warszawa.naszemiasto.pl/rozboje-bojki-i-kradzieze-na-mapie-bezpieczenstwa-strazy/ar/c4-482848> [Accessed 1st December 2019].
- Santos, R. B. (2017) *Crime Analysis with Crime Mapping*, Thousand Oaks: SAGE.
- Shaw, C.; McKay, H. D. (1942) *Juvenile Delinquency and Urban Areas: A Study of Rates of Delinquents in Relation to Differential Characteristics of Local Communities in American Cities*; Chicago: The University of Chicago Press.
- Shaw, C. R.; Zorbaugh, F. M.; McKay, H. D.; Cottrell, L. S. (1929) *Delinquency Areas: A Study of the Geographical Distribution of School Truants, Juvenile Delinquents, and Adult Offenders in Chicago*; Chicago: The University of Chicago Press.
- Stawnicka, J. (2018) "Regulacje prawne i funkcjonowanie krajowej mapy zagrożeń bezpieczeństwa – istotnego elementu procesu zarządzania bezpieczeństwem publicznym przez polską Policję". *Rocz. Adm. Prawa*, 18, 255–270.

- Stawnicka, J.; Klonowska, I. (2018) *Krajowa Mapa Zagrożeń Bezpieczeństwa Nową Formą Dialogu Polskiej Policji ze Społecznością Lokalną na Rzecz Bezpieczeństwa Wewnętrznego – W Aspekcie Społeczno-Pedagogicznym*. Sosnowiec: Wyższa Szkoła Humanitas.
- Thangavelu, A.; Sathyaraj, S. R.; Balasubramanian, S. (2013) "Assessment of spatial distribution of rural crime mapping in India: A GIS perspective", *Int. J. Adv. Remote Sens. GIS*, 2, pp. 70–85.
- Vijaya Kumar, M.; Chandrasekar, C. (2011) "GIS technologies in crime analysis and crime mapping", *Int. J. Soft Comput. Eng. (IJSCE)* 1, pp. 115–121.

Paulina Polko
WSB University
Dąbrowa Górnicza, Poland

DIGITALNO MAPIRANJE ZLOČINA I NJEGOVI IZAZOVI

Apstrakt

Geografski prikaz podataka koristi se u oblastima kao što su sigurnost i bezbednost gotovo 200 godina. Nove tehnologije, kompjuterizacija i posebno GIS alat ne samo da čine mapiranje bezbednosnih problema/pretnji preciznijim, već i omogućavaju interaktivno stvaranje tih mapa. Rešenje predstavljeno u ovom članku – „Nacionalna karta bezbednosnih pretnji” iz Poljske, osim očiglednih prednosti, kao što su povećanje svesti javnosti o pretnjama i jačanje saradnje društva i javnih institucija u borbi protiv tih pretnji, prikazuje izazove i probleme sa kojima se ova rešenja suočavaju ili one koji mogu nastati u budućnosti, pre svega s obzirom na ograničenja privatnosti i moguću stigmatizaciju.

Ključne reči

mapiranje zločina, sigurnost, bezbednost, pretnje, privatnost

Nevena Daković
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

Marijke Martin
Faculty of Arts
University of Groningen, Netherlands

MAPPING THE FIELD: SECURITY, SAFETY, TRAUMA AND KNOWLEDGE PRODUCTION¹

The theme of the conference *Transmedia Storytelling and Digital Mapping: History, Memory, Identity* overlaps extensively with Cost Action 18204: *Dynamics of Placemaking and Digitization in European Cities* (DOPMADE)² across an array of terms such as: digitization, mapping, memory, past, urban and cultural heritage. In effect, the overlap narrows the frame of the transdisciplinary research field of CA Working Group 2 (WG2). WG2 – *Digital forms of knowledge production and placemaking* – analyses the multifaceted relationship between the ongoing digitization and knowledge production (both being place making generators) in European cities: a relationship that has become even more prominent in the era of globalization and digitization.

¹ The paper has been published within the scientific research activities of the Faculty of Dramatic Arts funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia as well as within CA18204.

² CA18204 analyzes the versatile relation between ongoing digitization, local knowledge production and placemaking in selected European cities, therefore going beyond the state of art and combining interdisciplinary approaches from Urban Studies, Digital Humanities, Social Sciences and the Arts. The Action is human driven, with a focus on human driven, participative processes. It will result in a set of (policy oriented) recommendations, among others.

“The digital turn” and ubiquitous digitization – understood both as remediation and reinvention in the digital domain – are present in all spheres of life and work. The COVID-19 pandemics and global lockdowns have intensified this shift to the digital further by literally imposing the overall migration into the digital realm – the digital being the main and/or only line of communication during lockdowns. On the methodological side, Digital Studies – hybridised with Memory Studies, Urban (History) Studies and Trauma Studies – are being actively involved in (re)mapping this vast interdisciplinary domain. Complementary to the global process, the main goal of DOPAMADE is to analyse the role and potential of digital tools to record, transform, produce and disseminate citizens’ and/or local knowledge about public urban spaces throughout European cities (*Memorandum of Understanding* 2002: 2). Digitization is defined here as the ongoing process of converting any kind of data from their analogue form into a digital format. (Jannidis, Kohle, Rehbein 2017: 179).

WG2 is one of the Action’s four working groups, each of the four structured along the following issues topics:

- WG1: *Dynamics of placemaking* is concerned with the trends and patterns in policies and practices of digital making.
- WG2: *Digital forms of knowledge production and placemaking* explores the ways in which digitally based knowledge production supports community driven place making and citizens’ participation in the comprehensive design, planning and governance of the city.
- WG3: *Networks and transfers* researches the multi-layered transformation of theories and transfer of knowledge in the process.
- WG4: *The digital platform for placemaking* develops new applications and interfaces referring to citizens’ knowledge for transnational and trans geographical audiences. (comp. *Memorandum of Understanding* 2020).

WG2 focuses on practices of (digital) local knowledge production relevant to placemaking. In this, WG2 assumes that this knowledge is produced in an interplay of various and changeable actors – both, human and non-human – over time. The human actors, comprising citizens, policy makers and experts of all kinds, act individually or as a group, and may participate in (power) networks of agencies (see Munck 2017). Non-human actors include a wide array of artefacts (public furniture, sculptures, buildings, monuments, memorials, parks, fountains, squares, roads, etc.), analogue and digital media (texts, images, games, apps) as well as non-tangible knowledge containers such as memories, myths, experiences, perceptions, imaginings and rituals. In effect, the produced knowledge is constantly reworked, enlarged, reproduced, and – ideally – translated into place making practices of either

organic kind or as a result of participative urban policies. It is against this background that knowledge production contributes to local involvement, emancipation, empowerment and identity of urban citizens and to their site specific identification.³

Analyses of this phenomenon requires a broad transdisciplinary approach (see *Memorandum of Understanding* 2020) combining Culture studies, Architecture, Human Geography, Urban planning, Digital Sciences and Security policies among others, while, consequently, the series of researchers' exemplary projects offer a wide and multi-coloured pallet involving a number of European, and, in comparative perspective, world cities. In addition to their decisive commitment to digital knowledge production as part of placemaking, all case studies in one way or another tackle the issues related to (in)security and feelings of (un)safety. In this way, (un)safety, (in)security and trauma additionally triangulate the themes of digital place making.

Safety and Security

The issues of safety and security are most often taken for granted, and subsequent to this rarely seen in their abundant complexity. They are the conditions in the assumed jurisdiction of family, state, institutions, etc. – all being constituents of what we might call civic culture. Projected onto urban public space, they sustain the “built environment which ensures safe life of the population on the basis of a combination of factors” (Rastyapina, Korosteleva 2016). These basic conditions, however, are less obvious than they seem, and are under the risk of becoming threatening, offending, and denying as a consequence of harassment, violence, war, bad governance, oblivion and so forth.⁴

The difference in meaning between safety and security is the matter of nuances of the English language. Security mainly refers to societal levels (group or institutional), to buildings and areas, to a collective experience of well-being, and to those responsible for keepings specific spaces safe. Safety is more related to personal, individual experiences, perceptions and memories, and is also considered an ingredient of urban security.⁵ The term

³ Or with a certain locus. For the theory of the locus, see Norberg-Schultz 1979.

⁴ Logically, both figure prominently on the agenda of EU (*New Urban Agenda for EU. Security in Public Spaces. Orientation paper* 2019, p. 6; UN (connecting urban security to the negative effects of terrorism, climate change and social exclusion in *United Nations System-wide Guidelines on Safer Cities and Human Settlements* (2012) and *Global Public Space Toolkit: From Global Principles to Local Policies and Practice* (2015), as well as of professional placemaking platforms (creative placemaking as “means to enhance community safety and reduce crime”. See: Vásquez-Noriega, Carla (2018).

⁵ Together with inclusiveness and resilience, as stated by Ian Anthony (2017: 3).

'trauma', then, is added to this set of umbrella notions because of its explicit reference to unsafety and insecurity, and negative correlation with other basic terms. The processing and sharing of trauma in the form of remembrance can be understood as an extreme form of safety building. In their active roles of knowledge producers (and placemakers), safety and security as well as trauma (remembrance) often, though not exclusively, relate with (collective) memory, identity and history.

The interconnection between safety, security and trauma on the one hand, and their relationship with the overarching concept of Knowledge on the other, is explained via memory and identity theories (Halbwachs 1980, Garde-Hansen 2011) and, in particular, conceptualised after Assmann's premises:

Individuals possess various identities according to the various groups, communities, belief systems, political systems, etc. to which they belong, and equally multifarious are their communicative and cultural, in short: collective memories. On all levels, memory is an open system. Still, it is not totally open and diffuse; there are always frames that relate memory to specific horizons of time and identity on individual, generational, political, and cultural levels. Where this relation is absent, we are not dealing with memory but with knowledge. Memory is knowledge with an identity-index, it is knowledge about oneself, that is, one's own diachronic identity, be it as an individual or as a member of a family, a generation, a community, a nation, or a cultural and religious tradition. (Assmann 2008: 113–114)

The allowed transformation and equation of memory as knowledge about one's self (with a "strong identity index") adds additional coherence to the research domain, and strengthens the project's European framework which problematizes Europe, including its multiple modernities, pasts, locality specific (*Memorandum of Understanding* 2020). In this way it automatically includes its many layers of memory and knowledge. Last, but not least, understanding the connection between identity and trauma as the loss of safety and security about who and where we are justifies the approach based on these three core terms. Both deconstruction as loss and reconstruction as gain of identity and memory are site specific – as in *lieux de memoire* or *noeud de trauma* – which is why cultural heritage and cultural history perspectives informed the choice of case studies.

(Cultural) Trauma

Our identities are deeply rooted in the past we seek to securitise (digitally) – even more so in trauma (Alexander 2002, 2004, Feldman & Laub 1992, Hirsch 2004). The basic notion "lay trauma" (Alexander *ibid.*) signifies a break in

the continuity of time, memories, narratives; or, in a medical sense, refers to the rupture in tissue, bone, skin, etc. that produces shock while the pain and causes the feelings of unsafety, danger, and insecurity in time and place. Most importantly, the theory claims that though the events are inherently traumatic, the newly introduced notion of cultural trauma defines the traumatic quality as something acquired later, through processes of narration, representation and signification. In fact, the inability of a particular traumatic event to be assimilated in memory and remembrance forces it to keep returning, shaped in various mediated narratives for post generations.

In our case, the trauma primarily means cultural trauma – a narrative that rhythmically emerges from subconsciousness, keeps resurfacing and pushing forward trying to find its place in our memory and remembrance (individual, collective, collected, public, private). It is a narrative that reappears as a mediated narrative and impacts our very security and safety. Cultural trauma is built upon a shared collective event that has changed the course of history, affected the community and/or the nation and its identity. At the same time, it has also marked space (ethnoscape, Smith 1992) and time. It is made through the narrativisation of the event so “horrendous [...] that [it] leaves indelible signs” upon groups or nations, marking “their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways” (Alexander 2002).⁶ In Serbia, all historical – cultural traumas fall into one narrative line stretching from the 1389 myth of Kosovo, via the Great War to the wars of Yugoslavia’s demise and thus allowing the narratives thereafter to pierce through time, last through centuries and spaces.⁷ When speaking of horrendous events the first things that come to mind are historical conflicts, war crimes, genocide or the Holocaust. However, starting in the second half of the 20th century, events in economy, ecology, environment and health (pandemic) are increasingly being recognised as belonging to the same category. The potentials of a global event to become a cultural trauma are heightened further by their (collective) psychoanalysis, media, and textual structures which become marked as the *lieu de memoire*, the traumatic spot or the place of disaster. Traces of war, incidents, and conflicts from different epochs left on the sites reveal them to be the junction of temporal layers and lines; traces that have yet to be visualized, made meaningful, or – on the other side – have already been wiped out or built over altogether. For example, the site of the Old Fairground in Belgrade, as

⁶ Very much like sacrificial narrative (Girard 1966, 1977, 1986) or mythomoteur (Smith 1986), it presents eternal pain of the nation and uniquely determined myth/destiny. The mythomoteur of Kosovo modelled the national destiny of Serbs as “victory in defeat”, “Heavenly Kingdom for eternity” etc.

⁷ Comp. cultural trauma is part of “negative memory” and of dissonant heritage found at the intersection of concepts of the public spaces and participatory approach (Daković & Riesto 2020: 66–67).

the site bearing multiple traces (WW2 sediments, Judenlager Semlin, HQ of the Youth Brigades, 1960s depleted ateliers of artists, 1980s never finished memorial), is in reality neglected and treated as if non existent. *It is, also, the one site which has a potential of a perfectly designed and suited for digital lieux de memoire.*⁸ Prague, with a similar timeline running from the Battle on the White Mountain in 1620 to the Velvet Revolution of 1989 (interrupted only by the Democratic First Republic), has realized some remarkable efforts to mediate its cultural trauma through (digital) placemaking initiatives.⁹

In exploring the range of cultural traumas of European cities, our focus is on their representations, narrativisations and mediations; on the ways they are written in or inserted into the remembrance and memory of the city. Special attention is given to digital mapping, be it literal or metaphorical, as a mode digital mapping as a mode of placemaking that, at the same time, is the remake and the retake of the trauma via its visualization on our maps, in our history, annals, and so forth.

Case studies

In exploring the case studies, knowledge production, i.e. placemaking, whether generated by and/or resulting from the (re)stimulated production of knowledge, is an added/yet another issue. Others concern the dynamics of (digital) placemaking in local practices – another umbrella term alongside safety, security and trauma. These umbrella concepts refer to both “physical” (sites, buildings, people) and “spiritual” or “mental” (memories, experiences, perceptions) realms which may be anchored in the past (trauma, memories), but are very much part and parcel of the present and the future, too.

As mentioned earlier, basic forms of overall urban safety and security are assured through the protection of buildings, people and everyday life (traffic, work, leisure) against crime, violence and destruction. In addition, the safety and the security of the daily living environment is more and more related to conditions of ecology, sustainability and general health. The difference between neighbourhoods, for example, is increasingly associated with urban layouts that promote or threaten healthy lifestyles. The Groningen (NL) case study illustrates how “inhabitants’ perceptions of neighbourhood characteristics that are unhealthy and unsafe” add to site-specific placemaking strategies using (digital) mapping and virtual reality labs as

⁸ See the analysis in Daković & Uspenski, 2014; Daković, Nikolić & Rogač, 2015.

⁹ Varying from sculptures and installations (Hejduk’s The house of the suicide mother, Heydrych attack memorial etc) to placing back of the (Habsburg catholic) Maria Column on Old Town Square, stumbling stones, digital routing guides (apps) and online exhibitions on Jewish Ghetto (until mid-19th century).

the main methods.¹⁰ Participative (soft, digital) mapping of local knowledge is an appropriate, flexible tool for actively engaging citizens in placemaking scenarios as part of general feeling of well-being to which we all contribute. In a large housing estate in Ljubljana (Slovenia), for instance, citizens were invited to share local knowledge and participate in the placemaking debate by exhibiting photographs they had taken of their own neighbourhood.¹¹ More specifically, Olomouc-based project related to public safety analyses local citizens' perceptions and experiences of certain urban parks during specific moments and/or periods of time (daily, weekly, seasonally) by way of participative (digital) tools that include oral sourcing, mental mapping and online questionnaires.¹²

Measures and means of social control can be (and usually are) experienced as rigid surveillance threatening individuals' privacy and personal freedom. Recent research into public security policies in Europe and the US reveals that new technologies, computerization and GIS tools in particular, help visualize the knowledge of social problems and security threats in a more accurate way. While at the same time allowing interactive discussion of this knowledge by society and public institutions. As such, digital mapping of sensitive information has a strong impact on the image of particular urban areas and places: it can either stigmatize or popularize them, lower or raise their real estate or insurance premiums, and influence people's choices and political/planning decisions.¹³ At the same time, safety issues (together with social concerns and economic efficiency) are the primary drivers for "gated" communities, usually privately governed and not accessible to outsiders.¹⁴

Spatial exclusion under the guise of safety and security is a measure most often taken by a repressive state apparatus tending to create segregated and isolated urban zones: zones that have limited walkability and accessibility. Such urban zones exclude liminal 'other' communities, or – on the other hand – become ethnically and/or socially stigmatised, risking to become ghettoised spaces. A striking example are the early 20th Century European town planning in (sub Saharan African) cities based on ethnic spatial separation of native and European citizens by a non-built "neutral

¹⁰ Case study by Cor Wagenaar (WG2)/Expertise Center Architecture, Urbanism and Health (University of Groningen, NL), 'Health, Happiness, Well-being and Safety in Post-war Neighbourhoods'.

¹¹ Case study by Matej Niksic (WG2/Urban Planning Institute of Slovenia, Ljubljana, Slovenia).

¹² Case study by Milos Serý (WG2/Department of Geography, Palacký University, Olomouc, CR)

¹³ Based on the case study by Pauline Polka (WG2, University of Dabrowa Górnicza, Poland): Mapping (digitally) the crime: the dilemma of security, privacy and stigmatization in contemporary cities.

¹⁴ According to European CORDIS project The Challenge of Private Urban Governance and the Rise of Gated Communities in Europe (2008–2010): <https://cordis.europa.eu/article/id/148820-the-growth-of-gated-communities>.

zone” for safety and sanitary reasons. Today, the mapping and mediation of (still visible) spatial and mental traces of this traumatic narrative still figure in international multidisciplinary scholarship combining participative GIS-mapping and oral sourcing methods.¹⁵

More or less deliberate forms of exclusion offer platforms for constant tensions between the (supposed) positive and the (unwanted) negative aspects of securitisation. Such was the case in Prague during Habsburg-Austrian rule, when the official protection of the Austrian-German population resulted in social-spatial segregation to the detriment of native Czech-Slavic citizens. Inadvertently, this stimulated a most crucial, emancipatory process of knowledge production about the forgotten – or rather forbidden – history and identity of the Bohemian capital, resulting in the transformation of Prague from a city with a predominantly, top down imposed Austrian signature to the Czech one in program, appearance and culture. Seen from a cultural trauma perspective, this is a part of Czech narrativisation, shaped between the Battle of the White Mountain (1620) and the Velvet Revolution (1989), and interrupted only by the democratic First Republic (1918–1938). Parts of this narrative now figure prominently in various placemaking initiatives, including digitized and bottom-up ones.¹⁶

Besides physical exclusion, prohibition, or obstruction, negative securitization also includes more elusive manifestations, such as the denial of access to – or even of the existence of – local knowledge. The knowledge needed for identity building is being or has already been wiped out by forms of (politically motivated, war-related, planning-related) destruction of sites, edifices, but also of documents, historical notes, witness accounts, archival material. A crucial issue in this context concerns the agencies, agents and digital tools employed in the (re)securitisation of this past, i.e. how can forms, meanings and experiences contained in these places of memory and history be made accessible again, identified and open to everyone to familiarize with? Collecting this knowledge is usually through oral sourcing, archival research, or as participative re-mapping of traces (mental and physical), patterns, and place-related memories. It can be mediated through physical identifiers including public statues, memorials, landmarks; or by using “digital identifiers”, i.e. digitally (re)activated and preserved documents and artefacts, alternative/digital access to (lost) places, digital routings and so forth. In Budapest, a bottom-up citizen movement resulted in the “Living

¹⁵ For instance, the case study of Pauline Bezemer (PhD Department Architecture, Town Planning + Health, University of Groningen, NL) on Native Housing Estates production in Sub-Saharan African cities 1914–1980 (2017–2021).

¹⁶ Another set of examples of the ambivalent, conflicting character of excluding safety politics are former Jewish quarters turned into ghettos during WW2 in Budapest, Warsaw, and partially in Belgrade. Belgrade became judenfrees city as early as in November 1941, Jaliija (Jewish quarter) has never been turned officially into the ghetto.

Memorial”, a (digital) laboratory of place-related dialogues, witnesses and memories, which now serves as a counter-monument to the official Memorial to the Victims of German Occupation.¹⁷

At the same time, traditionalist urban placemaking policies increasingly opt for flat, one-dimensional reconstruction scripts, as in Frankfurt am Main (Germany) where civic engagement actively influenced the decision to rebuild the Dom-Römer Quarter in its “original” medieval vocabulary, erasing most of the Modernist layer that replaced the areas destroyed during WW2. Such anecdotal reconstruction practices have caused a fierce (international) debate that recognised them as exponents of the “second homeland security movement” (*Deutsche Bauzeitung* 2018).

Placemaking can be initiated and designated by all kind of actors and agencies, or shaped in processes that range from rigid top-down to participatory and bottom-up.¹⁸ In Prague, the above described 19th Century knowledge production, as part of Czech-Slavic nation building, started as a top-down strategy initiated by an enlightened cultural-political elite, and was then transformed into a widely supported, participative process. The current example shows how top-down and bottom-up procedures can co-exist within one single project, depending on the kind of knowledge at play (technical, strategic expertise with researchers/policymakers versus specific space related knowledge with local citizens).¹⁹

Top-down imposition also means recognition and deconstruction of the mechanisms of policymaking, planning, strategic recommendations for “real” placemaking (urban development, architecture, neighbourhood renewal) and “symbolic” placemaking which is connected to less palpable domains of knowledge production (national memory, heritage, identity). Both then, risk to coincide and collide with the political and ideological agendas of the responsible agencies in power, which in turn define the limitations and scope of access to the designated knowledge, as well as the (ab)use, manipulation, and instrumentalization of our past.

¹⁷ Case study by Juli Skezely (WG2, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary).

¹⁸ The process can take yet another dimension when, for instance, deciding about the European Culture Roads, a project that connects various cities with similar cultures via open-access, comprehensive databases, meant to make it accessible and allow understanding of a shared European culture. This initiative is exceptionally important for European history, modern European identity and sustainable development of European cities and the paneuropean urban system. See case study by Agisilaos Economou (WG2, National Technical University of Athens, Greece), “Digital Cultural Routes in European Cities”, which aims to create physical and digital connections, based on shared and partly disappeared or forgotten heritage.

¹⁹ As in the digitally driven project of Gilles Gesquière (WG2, University of Lyon, Fr): *DatAgora Lyon Metropolis* project (University of Lyon, Fr.) that (digitally) collects data on citizens’ perception of safety and security in their daily habitat as related to mobility, pollution, and vegetation.

In a participatory, bottom-up approach, citizens initiate, monitor, and observe either existing or arising problems – but, more importantly, it is they who recommend solutions and have the agency to affect them. Seen from the heritage perspective, particularly in issues related to the spots in their immediate surroundings, citizens will move toward the realms of memory, ecology (Parikka 2005), preservation, archivalisation (Ernst 2013), (co)deciding about the creation of memory makers, memory markers (Erll 2008) and archives that support (digital) knowledge production. Complex and versatile securitization through (digital) mapping, transfer and placemaking makes urban heritage – both in its physical and mental/symbolic realms – readable and accessible to different social groups, and reconnects it with the urban organism.²⁰ As such, the participative Port City Value Deliberation Project²¹ departs from the port as a particular urban area that relates to (1) safety/security through its program (quarantine, import of pandemics, control, trafficking) and through our perception of its relationship to the civic city (gated, limited access, unknown, insecure, dangerous, prostitution), as well as to (2) rupture/break, because port cities, throughout history, have often suffered the effects of traumatic geopolitical and economic events or catastrophes. Seen through their crucial economic function, ports – besides being public spaces – are seen as common goods, adding to and being part of placemaking strategies which aim to reconnect the ports and the cities; open them up literally and figuratively; and make their narratives accessible and understandable. The Port City project's toolkit aims at a comparative reconstruction of morphological transformations accumulated over time based on mapping, but also using various (sometimes dissonant) perspectives relating to perceptions and representations of the harbour/harbour city in question – focussing on larger scale zones, or zooming in on small-scale areas such as Chinatowns.²²

A focus on the past through (digital) triangulation of memory, trauma, and history does not exclude dealing with the present and the future. The transgression of temporal borders and switching between time dimensions positions (digital) placemaking into the permanent present created by the displacement of the past into the historical present, i.e. together with the future determined by the past. Budapest's City Park is one such example.

²⁰ On the other side, physical urban heritage – through limitation of access of certain streets, plazas and buildings, camera monitoring protection etc. – may lead to “the securitization of urban public space”. See: Oevermann and Gantner (2019).

²¹ Case study by Carola Hein (WG2, Delft Technical University, Nederland): “Port City Value Deliberation Project”, comprising a Toolbox for participatory knowledge production and the Rotterdam case study. See: <https://www.delftdesignforvalues.nl/projects/value-deliberations-energy-transition-port-city-cultures/?portfolioCats+125>.

²² In the domain of industrial heritage, comparable methods could be applied in the reconstruction of programmatic, morphological and typological transformations of industrial cities or railway zones in former communist Europe (Liljana Rogač Mijatović (WG2, University of Arts, Belgrade).

The research about the City Park in Budapest is organised as a comparative study of its reshaping since its foundation in early 19th century until present day. Originally, it was the first public park in Europe but in the following decades its function, structure and iconology changed gradually. Nowadays, since it is planned to become a museum quarter very much inspired by the Viennese MQ (the site of heritage display), and at the same time be a part of the urban heritage, it is reconfigured as a multi purposed place connecting different temporal layers and meanings.²³ Another example is the research of the timeline of traumas projected onto the site of KBC Dr Dragisa Misovic in Belgrade. The site reveals itself as the spot of trauma, focus of the trauma and memory scape. The ground of the hospital and the hospital building are the *noeud* of the succession of traumas – health crises and wars – from the Spanish flu, via the Holocaust, to Small pox epidemic, NATO bombing and COVID-19 pandemic.²⁴ Owing to their rich histories, both sites offer themselves to diachronic analysis the results of which can be implemented in (digital) placemaking efforts.

Digitized knowledge

Knowledge about the locus/place/site is both a crucial factor in the formation of local identity and a key element in making us feel safe and secure in the known context. Digital placemaking sustains the production, presentation and dissemination of knowledge by way of creating various identifiers (memory makers/memory markers/heritage spots/*lieux de memoire*, in all three time dimensions) that anchor us safely in the familiar space and time – our now. It promotes a sense of belonging and contributes to community building and collective identity. Built environment and community are the inseparable unity from and within which placemaking departs. Talking about placemaking in a digital paradigm, we might even say that the built environment, i.e. physical spaces, are its software. On the other side, its metaphorical interface i.e. operating system is the social structures and agencies mediating between the two fields.²⁵

Getting to know our immediate environment on micro level (neighbourhood, square, street) and macro level (urban quarter, city, harbour) gives us the sense of being sheltered, of having a safe place to go and return to. One usually feels comfortable within the symbolic and/or concrete borders of public space like city gates, demarcation lines between the boroughs, quarters, that one is familiar with. However, borders easily

²³ Case study by Juli Skezely (WG2, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary).

²⁴ Case study by Nevena Dakovic (WG2/University of Arts, Belgrade, Serbia).

²⁵ Case study by Ljiljana Rogac Mijatovic (WG2/University of Arts, Belgrade, Serbia) .

become porous barriers, in a (politically, socially, ethnically) less secure contexts (Paris banlieu, urban ghettos, Turkish-Greek Cyprus, East-West Jerusalem).²⁶

In this framework, knowledge production emerges as “an alternative epistemology”. Moreover, after F. Hagemann, “[p]lace exists at multiple spatial and temporal scales, understood through direct observation of boundaries, processes and patterns; phenomenologically through individual experience, and as a complex hybrid: always emerging through interactions among individuals and institutions” (Barron, Hartman & Hagemann 2020: 447). Seen in this way, this ongoing cyclical process acts as a basis for individual, collective and institutional identity building by sustaining a sense of belonging to a defined and known place.

With the digital tool box²⁷ we produce places and put them on platforms and on display. We make them accessible and thus available to be used in the initial knowledge production as well as in further upgrading and development of local knowledge. The digital placemaking knowledge production mechanism makes us aware of the heritage that needs to be digitally reshaped and preserved. It makes us aware of our, plainly said, everyday surroundings. Vacillating between the two it reveals (hi)stories hidden in the very places we use daily (shops, parks, restaurants, public and/or government buildings, institutions, etc.). Tales about iconic buildings become valuable identifiers for all the members of the community. Eventually, hidden monuments are (re)discovered and made visible in the digital realm.

References

- Alexander, Jeffrey (2002) “On the Social Construction of Moral Universals: The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama”, *European Journal of Social Theory*, 5(1), pp. 5–85.
- Alexander, Jeffrey (2004) “Toward a Theory of Cultural Trauma” in Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 1–30.
- Anthony, Ian (2017) “Secure Cities: Inclusivity, Resilience and Safety”, *Stockholm International Peace Research Institute*, No. 2017/3.
- Assmann, Ian (2008) “Communicative and Cultural Memory” in Astrid Erll, Ansgar Nünning. (eds.) *Cultural Memory Studies, An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York: Walter De Gruyter.

²⁶ About the difference between borders and barriers, for instance see: Richard Sennett, *Housing and Dwelling, Ethics for the City*, 2019.

²⁷ Digital mapping as a tool in the digital kit supports the production and spread of trauma-related knowledge: visualizing and making it accessible to the broadest interested and targeted groups possible; bringing it over and across (*transgressing*) boundaries of space, time and experience.

- Barron, Elizabeth S., Hartman, Laura & Hagemann, Frederik (2020) "From place to emplacement: the scalar politics of sustainability", *Local Environment*, 25:6, pp. 447–462, DOI: 10.1080/13549839.2020.1768518.
- Daković, Nevena & Riesto, Svava (2020) "Dissonant heritage" in Klaske Havik, Kris Pint, Svava Riesto and Henriette Steiner (eds.) *Vademecum: 77 Minor Terms for Writing Urban Places*. Rotterdam: nai010 Publishers. pp. 66–67.
- Daković, Nevena, Rogač Mijatović, Ljiljana & Nikolić, Mirjana (2015) "From Dissonance to Resilience: The Heritage of Belgrade's Staro sajmište" in Auclair, E. & G. Fairclough (eds.) *Theory and Practice in Heritage and Sustainability: Between Past and Future*. London: Routledge. pp. 190–203.
- Daković, Nevena & Uspenski, Ivana (2014) "The Memory of the Holocaust and the New Hyper/Cyber-Textuality" in Cornis Pope, Marcel (ed.) *Crossing Borders, Crossing Genres: New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins publishing Company. pp. 364–385.
- Deutsche Bauzeitung* (2018) "Die Frankfurter Altstadt hat viele Mütter und Väter" (01.06.2018), available at: <https://www.db-bauzeitung.de/diskurs/die-frankfurter-altstadt-hat-viele-muetter-und-vaeter/> [Accessed 27th May 2021].
- Erl, Astrid (2008) "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory" in Erl, A., Nünning, A., Young, S. (eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter, pp. 89–97.
- Ernst, Wolfgang (2013) *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, London: University Of Minnesota Press.
- Felman, Soshana and Laub, Dorie (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.
- Garde-Hansen, Joanne (2011) *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Girard, Rene (1966) *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, trans by Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Girard, Rene (1977) *Violence and the Sacred*, trans by Patrick Gregory. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Girard, Rene (1986) *The Scapegoat*, trans by Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Global Public Space Toolkit: From Global Principles to Local Policies and Practice* (2015) Available at: <https://unhabitat.org/global-public-space-toolkit-from-global-principles-to-local-policies-and-practice> [Accessed 27th May 2021].
- Halbwachs, Maurice (1980) *The collective Memory*. New York: Harper & Row Colophon Books.
- Havilk, Klaske, Pint, Kris, Riesto, Svava & Steiner, Henriette (eds.) (2020) *Vademecum: 77 Minor Terms for Writing Urban Places*. COST, available at: <https://writingurbanplaces.eu/wup-news/vademecum-77-minor-terms-for-writing-urban-places/> [Accessed 27 May 2021].
- Hirsch, Joshua Francis (2004) *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Jannidis, Fotis, Kohle, Hubertus, Rehbein, Malte (2017) *Digital Humanities. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Memorandum of Understanding for the implementation of the Cross-Cutting Activity (CCA)* (2020) available at: https://www.cost.eu/uploads/2020/04/MoU_CCA_Science_Communication_WEB_April_2020.pdf [Accessed: 27th May 2021].

- Munck, De Munck (2017) "Re-assembling Actor-Network and Urban History", *Urban History*, Cambridge Vol. 44. Is. 1, pp. 111–122.
- New Urban Agenda for EU. Security in Public Spaces. Orientation paper* (2019) available at: https://ec.europa.eu/futurium/en/system/files/ged/orientation_paper_security_in_public_spaces_public.pdf [Accessed 27th May 2021].
- Norberg-Schultz, Christian (1979) *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Oevermann, Heike & Gantner, Eszter (eds.) (2019) *Securing Urban Heritage. Agents, Access, and Securitization*. London: Routledge.
- Parikka, Jussi (2005) "The Universal Viral Machine – Bits, Parasites and the Media Ecology of Network Culture." *Theory – An International Journal of Theory, Technology and Culture*, available at: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14467/5309> (Accessed: 27th May 2021).
- Rastyapina, O. A., Korosteleva, N. V. (2016) "Urban Safety Development Methods", *Procedia Engineering*, Vol. 150, pp. 2042–2048.
- Smith, Anthony D. (1992) "Chosen peoples: why ethnic groups survive", *Ethnic and Racial Studies* 15(3): pp. 436–456.
- Smith, Anthony D. (1986) *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- United Nations System-wide Guidelines on Safer Cities and Human Settlements* (2012) available at https://unhabitat.org/sites/default/files/2020/03/un_systemwide_guidelines_on_safer_cities_and_human_settlements.pdf [Accessed: 27th May 2021].
- Vásquez-Noriega, Carla (2018) "A Pathway to Connect Communities A Case Study of the Beerline Trail Extension in Milwaukee, Wisconsin" September 2018, available at: https://www.urban.org/sites/default/files/publication/99035/milwaukee_beerline_trail_extension.pdf [Accessed: 27th May 2021].

Case studies

- Agisilaos Economou (WG2, National Technical University of Athens, Gr), "Digital Cultural Routes in European Cities", which aims to create physical and digital connections, based on shared and partly disappeared or forgotten heritage.
- Carola Hein (WG2, Delft Technical University, NL): "Port City Value Deliberation Project"
- Cor Wagenaar (WG2)/Expertise Center Architecture, Urbanism and Health (University of Groningen, NL), 'Health, Happiness, Well-being and Safety in Post-war Neighbourhoods'
- Juli Skezely (WG2, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary)
- Juli Skezely (WG2, Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary)
- Ljiljana Rogač Mijatović (WG2/University of Arts, Belgrade, Serbia)
- Matej Niksic (WG2/Urban Planning Institute of Slovenia, Ljubljana, Slovenia)
- Milos Serý (WG2/Department of Geography, Palacký University, Olomouc, CR)
- Nevena Daković (WG2/University of Arts, Belgrade, Serbia)
- Pauline Bezemer (PhD Department Architecture, Town Planning + Health, University of Groningen, NL) on Native Housing Estates production in Subsaharan African cities 1914–1980 (2017–2021)

Nevena Daković
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

Marijeke Martin
Faculty of Arts
University of Groningen, Netherlands

MAPIRANJE POLJA: BEZBEDNOST, SIGURNOST, TRAUMA I PROIZVODNJA ZNANJA

Apstrakt

Rad predstavlja određene aspekte istraživanja COST akcije 18204: Dinamika stvaranja mesta i digitalizacija u evropskim gradovima (Druga radna grupa), u čijem fokusu je multidisciplinarno polje digitalizacije i proizvodnje znanja. Istraživanje se odnosi na lokalnu digitalnu proizvodnju znanja usmerenu na stvaranje mesta, te na analizu veze digitalizacije i proizvodnje znanja u evropskim gradovima – odnosa koji je postao posebno izražen u vreme globalizacije i digitalizacije. Proizvedeno znanje se ponovo obrađuje, uvećava i reprodukuje i, u idealnim okolnostima, prevodi u prakse stvaranja mesta; povezuje se ili nadovezuje kroz participativne urbane politike, dok znanje o mestu predstavlja važan faktor u formiranju lokalnog identiteta i glavni činioc osećaja bezbednosti i sigurnosti pojedinaca i grupa. U tom kontekstu, digitalno stvaranje mesta podržava nastanak, prezentaciju i diseminaciju znanja tako što stvara elemente koji nas vezuju za određeno, (pre)poznato vreme i određeni (pre)poznati prostor – doprinoseći stvaranju identiteta pojedinca i grupa, dok upoznavanje sa direktnim okruženjem na mikro i makro nivou daje osećaj bezbednosti i pripadnosti. Za potrebe ovog rada, međusobna veza bezbednosti, sigurnosti, (kulturalne) traume, urbanog, kao i kulturalnog nasleđa, te koncepta (digitalnog i digitalizovanog) znanja, kao ključnih pojmova istraživanja, objašnjava se posredstvom teorija sećanja i identiteta.

Ključne reči

stvaranje mesta, proizvodnja znanja, bezbednost, sigurnost, trauma

Ljiljana Rogač Mijatović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

Ružica Radulović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

HOW TO UNDERSTAND URBAN PLACES? A REVIEW OF THE INTERDISCIPLINARY EXPLORATION OF THE MINOR TERMS AND CONCEPTS¹

Minor terms : major meanings

The publication *Vademecum: 77 Minor Terms for Writing Urban Places*, edited by Klaske Havik, Kris Pint, Svava Riesto, and Henriette Steiner (2021) has been created within the framework of COST Action *Writing Urban Places: New Narratives of the European City* – a European network of scholars interested in urban narratives. The publication appears as a result of an interdisciplinary exploration from the perspectives of architecture, literary theory, urbanism, sociology, ethnology, fine arts, cultural studies, civil engineering, design, aesthetics, semiotics, anthropology, psychology, communication studies, cultural heritage, etc. The action network gathers scholars from more than twenty European countries with intent to address the complex issues related to spatial development in the context of European cities' changing nature.² The study is done with the aim to foster “more socially inclusive and site-

¹ The paper has been published within the scientific research activities of the Faculty of Dramatic Arts funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia as well as within CA18126.

² More on: <https://writingurbanplaces.eu/> [Accessed January 15, 2021].

specific urban approaches” by moving beyond the essentialist metanarratives towards “multiple, minor narratives” thus offering “a diversity of situated perspectives” (Havik et al. 2021: 8).

In this paper, we focus on how the terms presented in the *Vademecum* relate to urban places and urban narratives in particular; also, we look at how they may be used in a critical examination of dominant discourses in respective research fields. We consider the terms that express the means and logic of engaging in various acts of ‘writing place’ in order to reinvigorate space-related research and to reconceptualise knowledge about urban places as such. In answering the question: “How to understand urban places?” we review a set of concepts and relate them to narrative methods within interdisciplinary approaches to spatial development. These concepts are both bringing insights and bridging differences among various disciplines.

The term “spatial turn” was introduced in the context of diagnosing the postmodern condition by Frederic Jameson (1991) and later in the work of Edward W. Soja (1996) through the notions of the “perceived”, “imaginary”, and “lived” spaces, i.e., in terms of spatiality, historicity, and sociability. The spatial paradigm is determined by the notion and significance of spatiality. It offers a perspective in which space is at the heart of interdisciplinary research and indicates the necessity of a broader understanding of the relationship of time – space reciprocity. Through different perspectives – phenomenological, cartographic, topographic, and topological – the “spatial turn” underlines the heterogeneity of space and its meanings in different disciplines and categorical networks (Hess-Lüttich 2012).

This raises the question of the meaning of concepts today, not exclusively at the level of the philosophy of science but also in the context of science and knowledge for society. The notion of “travelling concepts” (Bal 2000) that is built-in in the epistemic logic of this collection of terms deeply reflects the need to create new discursive landscapes and thus challenging the existing normative conceptual frameworks.

Environments and their users

Environments change. A sudden disaster may destroy a city, farms will be made from the wilderness, a loved place is abandoned, or a new settlement is built on an obscure frontier. Slower natural processes may transform an ancient landscape, or social shifts cause bizarre dislocations. Amid these events, people remember the past and imagine the future. (Lynch 1972: 3)

The current theorizing about the city tends to celebrate the diversity of the cityscape, the quixotic, and the flux of the urban world. This means that city spaces cannot restore lost certainties of identity centre because they, themselves, are produced in multiple discourses of urban spatiality. The urban image becomes an icon with a dynamic, expressive meaning. In the *Vademecum*, there is a set of terms gathered around the notions of environments and their users. How do various kinds of environments appeal to people, what possibilities do they offer? *The atmosphere* is often seen as a crucial notion for addressing the complexities and relations in urban settings from the perspective of their citizens and their *well-being*. In the city's public sphere, there are always *affordances* that a person can find, e.g., place-specific *urban eating*. Even if treated in terms of *Blasiertheit*, the attitude of citizens towards their urban surroundings is affected by the city itself.

Furthermore, one of the users of these environments can be a *local hero*. A social innovator, an agent of change, they enable the creation of new local narratives. Unlike official institutional agendas, their bottom-up approach and situated knowledge help improve their communities. Another interesting question/issue is how to empower collective actions, *commons*, so that a number of everyday-life domains can be improved beyond the dominant discourse of market economy.

Also, how to use architecture and urban design as tangible elements of commonality to create communal actions? In the making of public spaces, *minor urbanism* can provide a criticality from within and affect major urban planning practices from inside institutions. In addition to this, *vernacular intervention* as a community-driven approach points to the informal uses and adaptations of spaces, a kind of "do-it-yourself urbanism", "guerilla" or "urban pioneer movements". *Vernacular* therefore signifies the intention of designing a narrative that is conscious of local specificities.

To whom do places and properties/the built environment belong? Who has the right to use them? In the context of neoliberal urbanization and urban growth in contemporary cities, the issues of deindustrialization, ecological crises, and land speculation are at stake. Within traditional centralized city

models and current changes happening in cities, the concept of *the horizontal metropolis* can be crucial in valorising the emerging urban processes taking place within extended forms of urbanization, with the purpose of increasing spatial and social justice through equal accessibility and mobility across the landscape. Then, how to enhance the quality of life of senior citizens in terms of spatial domains such as outdoor spaces and buildings, social participation, social inclusion, community support, etc.? Ensuring active ageing and an environment of an *age-friendly city* is one of the top priorities of many contemporary European city public policies. An *ideal city* in this sense can serve as a vision for city planning that develops both critical and creative attitudes towards the established social order and power, yet remains oriented towards the production of better spaces.

New nature and other concepts such as 'second nature', 'third wilderness', 'third landscape', 'fourth nature' conceive a hybrid between forms of urbanization and ecological systems, ranging from intentionally designed ecologies as strategies for urbanization processes to spontaneous ecologies resulting from these processes. As a specific expression of 'urban nature', *undefined terrain*, especially in green urban areas, suggests the need to achieve a balance between what is planned and what is better let grow/exist in its careless way in the frame of *urban habitat*. In these circumstances, *civic design* systematically relates nature and culture, rural and urban, young and old, rich and poor, top-down and bottom-up, focusing on ecologies and communities. Through *nature study*, rural and urban settlements are observed explicitly with nature while at the same time informing community values.

Life in urban places has changed – the old dichotomies between the centre and the periphery, rural and urban, has been replaced with a new model. Urban places are now a hybrid between the city and the landscape, culture, and nature, i.e., they now represent *metropolitan landscapes*. The landscape is both the context and an attribute of a place; it reflects a cultural tradition and a multitude of common systems of symbols and meanings. Recognition of the nuances and local particularities in a metropolitan landscape, cultural awareness of its past and the present are much needed.

Ruins, traces, memory...

This group of terms tackles the aspects that disturb the established notions of place and point to the things that are forgotten but still exist. The ruins of the recent past, dynamic and unsettled, have become the focus of many recent cross-disciplinary studies (DeSilvey and Edensor, 2013), thus transforming them from abandoned places to places of hope.

Abandonment and *absence* as the specific contexts and connections to the quality of places appear to be of particular importance in heritage sites.

The concepts of memory and time are simultaneously profoundly connected with the issues of heritage. Through the institutions, a society or a nation produces shared sites, *lieux de mémoire* (Nora 1989), material, symbolic and functional. Moreover, individual and cultural memories arise from places. However, the heritage of European cities is not univocal — it is composed of different stories and perspectives that are often in stark conflict with each other.

But how do we feel urban places? What kind of memories do they evoke? The places of antagonisms and tensions are sometimes appropriated or completely cleared away. The *Vademecum* identifies this strategy of intentional “emptiness” as a **destructive character**. The term is connected closely to the notion of **dissonant heritage**. The concept of “dissonant heritage” (Tunbridge and Ashworth 1996) is located in the claim that heritage is a contemporary interpretation shaped by narratives of history. Different meanings of the past give space for the discordance and lack of consensus over heritage. So, it is not only what is interpreted, but how and by whom it is interpreted, that will create specific messages about the value and the meaning of specific heritage places and the past they represent. This is both a burden and a place of critical deliberation — it is how one writes urban narratives on such a ground.

The place of intentional void, removal, or absence of certain communities or social groups is at the same time the place of **symbolic annihilation**. In the context of urban places, the term designates those marginalized communities that participated in historical processes but are excluded from the official public narratives of the urban landscape. There seems to be an array of interrelationships within these narratives about societies, especially local urban narratives, where both human and non-human have their roles, acting as **actants**. Another critical aspect of a specific urban environment is the one related to the notion of **avatar** as a means to visualize embodied immersion in a specific context such as virtual/digital space. Finally, in dealing with cultural heritage and its dynamism, the **manicured** places stand as those that disable critical reflection and a deep understanding of historic environments. What, then, becomes a possible reflective path is a perspective of “curated decay” (DeSilvey 2017) that enables a rethinking of the conservation of cultural heritage in terms of the ecology of natural processes and their ethical considerations.

The urban fabric and optics

The *Vademecum* illustrates an attempt to reveal hidden structures of urban places, i.e., their fabric and optics. To illuminate the contradictions of modern city life, Walter Benjamin observed the **Arcades** as being representative of a

pivotal moment in social history: the point when society became focused on consumption over production (Benjamin 1999). Furthermore, this serves as an indicator for critical examination of the notions of the city, its microcosm, **visual frames of townscape**, as well as a reference point for writing urban places.

The spatiotemporal perspective of the experiencing subject moving through the city, taking **paths**, and creating meanings appears essential for reading urban settings. The history of walking in the city can be observed by taking **boot scraper** as an artefact of social and cultural norms and practices of the past centuries and thus contributes mainly to the discourse of today's urban fabric. **Enactive walking**, in particular, is an actively embodied interaction with urban places, one that enables a way of knowing through action and movement. For instance, the moment of **dusk** is the one that brings lights and sounds to existence and integrates them into everyday life, seamlessly taking away **calmness** and silence. Along with the landmarks and soundmarks that often dominate the environment, sensory stimuli acquire a symbolic dimension for certain groups of people, and their distinct sensory experiences form a kind of **sensory community**. The syntax of urban places is composed of spatial networks, where the notions of **intelligibility and readability** appear useful. While intelligibility treats urban narratives generated in city space based on dualities present in the spatial structure and looks at public space on an axis, readability is seen as the possibility to understand the social or cultural function of a cityscape based on the model of cognitive frame. The notion of **skuemorphism** bridges the time – space gap between different places — it allows their identification through the translation of the preceding forms into innovative structures. In this sense, **plasticity**, i.e., the capacity to react to change might also be relevant for understanding the changes of both cities and their inhabitants.

The notion of **threshold** addresses relations of separation and union between the inside and the outside, the private and the public, the enclosed interior space, and the open urban space (like **fourth places**). Many of these structures are now being woven silently into the fabric of urban places — the widespread use of digital technologies (e.g., urban transport systems, maps, parking apps) that has become both an inevitable and often overlooked aspect of city living. Similarly, the integration between urban space and media space results in **converging media spaces**. Intersecting practices of new media technology users create places where the boundaries between the private and the public, the digital and the physical, are blurred. Moreover, whether material or immaterial, these structures can be all-encompassing (and perceived as **simulacra**). However, they are not experienced in the same way by everyone everywhere. This is the quality of **gigantism**. However, this does not necessarily imply something capacious. Gigantism is incalculable. It refers to symbolic gigantic structures, e.g., digital networked structures

and their trajectories, and physically gigantic urban structures. This is also closely related to the concept of **unintended design**. It is associated with the phenomena that may be viewed as something outside architecture – climate-change or bankruptcy – but that still have a substantial impact on the environment. Although they might not be intentionally included in the designing and planning processes, they are crucial in social and material realities. Another term that considers how original pattern pieces are interwoven in the context of adaptive reuse of architectural and landscape heritage is **moulage**. All these issues set a task for architects and urbanists to connect these different and often juxtaposed aspects of space and create a narrative that combines the human and non-human inhabitants and their connectedness.

Stories and imaginaries

How might insights from literature and culture afford prolific approaches to the understanding of a place? A set of terms in the *Vademecum* is related to the ways of describing, mediating, and transforming urban places through arts and culture, i.e., **artialisiation**. A place is more than just a physical space, a spatial concept, or a place on the map. It is also an imaginary space, a mental category, a frame of reference in the construction of identity. A broader notion of place is mainly present in imaginary topography and geography – places are urban palimpsests, **urban texts**, but – also – literary and artistic texts, an author’s biography, articles, documents of cultural memory, and so forth.

It does not come as a surprise that most of these notions originally come from the field of linguistics and/or literary studies. For instance, one of these, **the carrier bag**, is directly borrowed from the literary work of Ursula K. Le Guin as a metaphor for the ways the stories (the narratives) are composed and collected. Carrier bag is thus a form of a beholder. It relates to the idea that there is no singular perspective to a work of architecture. Instead, these “stories” are multi-layered, and they represent a collection of different viewpoints. Similarly, another author takes **heteronym** from literary studies as an example and explains how places and cities have multiple identities. Heteronym in literature refers to fictional personas created by the writer, where each one has their unique traits, roles, and functions. These multiple identities can be observed as various yet integral parts of an individual. They emerge as a result of one’s interaction with the community. Cities and places, likewise, are composed of a plethora of narratives, i.e., identities. Furthermore, what has been conventionally considered trivial parts of culture, e.g., **gossip**, can be turned into a transformative force that can change the status quo. As elaborated in the *Vademecum*, gossip reveals the information shared within a community. It deals, first and foremost, with the circulation of personal

information of the people involved in that community, and in so doing, represents a disruptive force to the establishment and the mainstream. In terms of creating an urban narrative, gossip can be used as a tool to bridge the gap between the community's local language and the technical language of the experts. Similarly, *sociolect* – a form of non-standard language used by a particular social group and associated with a specific local community – makes the narration of place possible through its cultural embeddedness (like *street art* practices).

It is not only the “minor” terms from literary studies and linguistics that can disrupt the hegemonic narratives. Any form of discourse (theoretical domain) that creates its discursive territory has this possibility. For instance, *cinematic cityscape* can be used to refer to the history of a city in which the dimensions of time and space have an interdependent relationship. The shifts in spatial relations of a city have a temporal perspective, just as the progression of time impacts the image of the streets, sites, etc. In this sense, the practice of narrating urban places happens by combining visual and audio text (images and sounds), shifting between different modes of narration, which in turn creates a multi-layered, multisensory sense and character of the city. By the same token, *creative geography* can be employed to disclose the construction of spatial narratives. This happens by linking different signs, maps, visuals that illustrate the past, the present, and the future of space.

The examination and understanding of the urban – as a complex expression of cultural and historically situated relations between people and built environments – points to the unfolding of narrative methods and their notions. A narrative may be conceptualized as an ongoing temporal process, a cultural artefact, a work or a text, or a product that can take many forms but has the ultimate purpose of telling, i.e., unfolding, a story. Narrating is more than just telling a story. At the same time, it is the telling of the story through which one identifies, and it enables the expression of human thoughts and values. The narration of urban places is intrinsically connected with the progression of time and memories of that place. However, there are stories, or their fragments, that are too “unruly” to be used for city branding or do not fit certain historical framework(s). *Delinquent narrative*, i.e., the “unruly” stories, is needed to create a sustainable and convincing city. In addition, *landscape biography* addresses the historical multilayeredness of the place. Urban places are, thus, the result of ever-changing values, social practices, ecological dynamics, etc., that form a plurality of narratives of the past. Correspondingly, another term, *latency*, relates to the idea of simultaneity of time. Instead of a linear progression, the present can never be separated from its past. This element of the past in the present is embedded in the narratives and representations of the city. Latency is a way of underpinning the temporal experience of life in urban places. In a similar vein, *yonder* underlines the importance of expanded time frames in architectural products,

their plans, designs, and processes. Besides the tangible, built objects, it includes uncertain particularities of inhabitation and maintenance through time. Finally, *memes*, a term initially used to designate the units of cultural transmission and which opens up the notion of evolution, is now being used as a new way of analysing the spatial and mental limits of places.

Critical reflections and alternative discursive territories

The final thematic group of terms includes the ideas concerning what is defined as the focus of this *Vademecum*. These terms strive to form a discourse that would, in turn, challenge the existing and dominant narrative structures. Included are: the ideas of multiperspectivity, dismantling the hierarchies, offering an alternative discursive territory, bringing forth the marginalized elements of our cultures. The idea of *multiperspectivity* is another way of rejecting immanent values. As a method, it necessitates a thorough critical reflection of the existing authorities and mainstream narratives. The critical theory challenges what has been previously considered objective truth. It calls for *critical performativity*, as it dismisses the idea of a neutral interpreter. In this case, site-writing relies heavily on the singular and subjective experience of the embodied reality, as well as on the constant awareness about the power dynamics and politics in particular locations. Therefore, criticality demands not only to be analysed but to be inhabited as well. It is a form of *embodied criticality*, one that is situated in practice and lived experience. It points to other critical positions such as *radical inclusivity*, *ruderal ecologies*, etc. The situatedness in the material reality presupposes awareness about the social, ecological, and political components of life in a particular location. This recognition of the needs of a particular community and place requires *situated architecture*, a term closely related to situated knowledge and multiperspectivity. *Soft architecture* is another notion associated with the idea of the embodied, lived knowledge that leads to the multiplicity of situated perspectives.

Within the utopian discourse, *anti-utopia* appears as a critical method for reflecting on society. In addition to this, the notion of *heterotopia* (Foucault 1986) determined as a discourse, cultural and institutional area which in some way is the 'other' – a world within a world – a space with multiple layers of significance, widens the scope of approach to the research on space. On the opposite end is *autotopia*, which refers to spatial practices and placemaking by non-experts, i.e., inhabitants. Although the term is traditionally associated with the image of a future impacted by wars, poverty, and other catastrophes, in the context of writing urban places, dystopian narratives show the way towards a change for the better. An approach that is critical and nuanced enables the creation of wide-ranging organizations of life in urban places.

The usual hierarchy puts the interests of the people first. However, the idea of *planthropocene* elaborates the cohabitation of plants and humans in diverse city environments and contexts. Thus, when writing urban places, planthropocene may be a valuable guide to how plants and people interact in design and maintenance processes, in everyday life, or architectural plans, photographs, and drawings.

Hyper-diversity and *interculturality* have become one of the qualities of cities in the last decades and an expression of the growing complexities of identities in cities. Urban narratives address some of these issues by describing and interpreting elements of the hyper-diversity of cities affected by globalization. *Sense of place* is understood as a characteristic of a place that makes it unique and expresses the way people feel and think about space. It leads to shaping one's place attachment and the sense of belonging to the place. In this way, the place acquires its identity, its *genius loci*.

Understanding and writing urban places

Vademecum presents its 77 minor terms for writing urban places in alphabetical order, thereby neither prioritizing any term nor classifying them into thematic units that may limit the terms' ability to transgress. In our analysis and assessment, and ours is just one out of many possibilities, we have identified the following key themes around which the terms may be organized: ruins, traces, memory, urban fabric and optics, stories and imaginaries, critical reflections, and discursive territories. We focused on how these terms relate to urban places and how they may be used in critical inquiry. As a kind of "archaeology" of urban places, *Vademecum* seeks to outline specific configurations rather than general forms and concepts. The 77 terms show the diversity of approaches, attitudes, and possible outcomes of discourses and social practices related to contemporary cities and urban environments.

The keyword of this *Vademecum* is *urban literacy*. Urban literacy requires us to employ multiple perspectives, rely on different disciplines, and appropriate from a multitude of discourses, some of which are interwoven and often contested. It introduces different perspectives for research concerning experiential, social, and imaginative aspects of urban analysis. Understanding urban literacy as a multifold of narrating the space and spatializing the narrative transgresses mere urban planning and architecture and flows freely into literary and cultural studies. Through this kind of mapping, a new transversal map is drawn, and the points of conceptual possibilities in the construction of new knowledge and its use are defined. *Vademecum* also addresses some of the methodological challenges of different disciplines that

contemplate urban places, urban development, and urban narratives in their specific ways.

By making certain conceptual moves, *Vademecum* offers innovative ways for building intellectual positions and original theoretical proposals. These new ways are grounded in the conceptual amalgamation of different elements applied in various domains. In giving us the 77 minor terms for writing urban spaces, *Vademecum* is a significant contribution to the theoretical transformation of urban sciences and all those who need a well-thought-out vocabulary to reflect on the complexities of urban places.

References

- Bal, M. (2002) *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (1999) *The arcades project*. Belknap Press.
- DeSilvey, C. & Edensor, T. (2013) "Reckoning with ruins". *Progress in Human Geography*, 37(4), 465–485.
- DeSilvey, C. (2017) *Curated decay: Heritage beyond saving*. Minnesota University Press.
- Foucault, Michel (1986) "Of Other Spaces". Trans. Jay Miskowiec, *Diacritics*. Vol. 16, no. 1. 22–27.
- Havik, K., Kris Pint, Svava Riesto and Henriette Steiner, eds. (2021) *Vademecum: 77 Minor Terms for Writing Urban Places*, naiOIOpublishers.
- Hess-Lüttich, Ernst W.B. (2012) "Spatial turn: On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory", *Meta-Carto-Semiotics Journal for Theoretical Cartography*, Vol. 5, pp. 27–37.
- Jameson, Frederic (1991) *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. NC: Durham.
- Lynch, K. (1960) *The Image of the City*. Cambridge (Mass.): The M.I.T. Press.
- Nora, P. (1989) "Between memory and history: Les Lieux de Memoire", *Representations*, no. 26, pp. 7–24.
- Soja, E. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge: Blackwell.
- Tunbridge J. E. and G. J. Ashworth, (1996) *Dissonant heritage, the management of the past as a resource in conflict*. New York: J. Wiley.

Ljiljana Rogač Mijatović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

Ružica Radulović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

KAKO RAZUMETI URBANA MESTA? PREGLED INTERDISCIPLINARNOG ISTRAŽIVANJA MANJIH POJMOVA

Apstrakt

Akademsko interesovanje za mesta i prostornost u urbanim okruženjima intenzivirano je tokom prethodne decenije. Rad procenjuje publikaciju nastalu unutar COST akcije Writing Urban Places, koja se ovom temom bavi iz interdisciplinarne perspektive. Polazeći od konceptata predstavljenih u priručniku Vademecum: 77 Minor Terms for Writing Urban Places, sačinjen je njihov široki izbor i identifikovano je nekoliko ključnih tema. Naš fokus je na tome kako se ovi termini vezuju za urbana mesta i naročito urbane narative, te sagledavamo njihovu moguću upotrebu u kritičkom propitivanju dominantnih diskursa u odgovarajućim poljima istraživanja. Na taj način, cilj ovog rada je dvojak: on nastoji da napravi pregled termina predstavljenih u priručniku, kao i da izvuče smernice i doprinose za buduća istraživanja.

Ključne reči

urbana mesta, konceptualni okvir, COST akcija, teme istraživanja



TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE

TRANSMEDIA STORYTELLING

Ognjen Obradović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

POZORIŠTE I/ILI TERAPIJA: IZVOĐENJE TRAUME U POZORIŠTU SVEDOČENJA

Uvod

U ovom radu se ispituje odnos pozorišta i psihodrame u tački njihovog najbližeg susreta – podžanru dokumentarnog pozorišta, u kom akteri odigravaju svoja traumatska iskustva, a koje označavamo pojmom *pozorište svedočenja*, što će biti detaljno objašnjeno u nastavku rada. Pokušaćemo da pokažemo do koje mere se umetnost i psihoterapija prepliću, ali i koja su osnovna mesta njihovog razmimoilaženja. Najpre ćemo razmotriti ključne pojmove – *psihodramu*, *dokumentarno pozorište*, *svedočenje* i *kolektivnu traumu*, a onda ćemo postavljene hipoteze proveriti na studiji slučaja – predstavi *Hipermnezija*, koju analiziramo kao reprezentativan primer *pozorišta svedočenja*.¹ Bavićemo se analizom izvođenja, ali i samim procesom dolaska do predstave kao finalnog rezultata, u čemu će nam pomoći intervjui sa učesnicima.

Kolektivna trauma

Zamajac studija traume pokrenula su izučavanja Holokausta, tako da većinu termina „nasleđujemo” od teoretičara koji su se bavili ovom temom. Njihovo interdisciplinarno polje dobro ilustruje i zajednički rad teoretičarke knji-

¹ Iste sezone odigrana je još jedna predstava koja u potpunosti odgovara odlikama pozorišta svedočenja. Reč je o projektu *Rođeni u YU* (Jugoslovensko dramsko pozorište) u režiji Dina Mustafića. *Hipermneziji* je data prednost pri izboru studije slučaja jer izrazitije koristi snagu autentičnih svedočenja, koja se u *Rođenim u YU* često svode na „sentimentalno osećanje jugonostalgije, a ne neko kritičko i/ili katarzičko razotkrivanje” (Medenica 2011: 16).

ževnosti Šošane Felman (Shoshana Felman) i psihoanalitičara Dorija Lauba (Dori Laub) na knjizi *Kriza svedočenja u književnosti, psihoanalizi i istoriji* (1992), čije će teze biti korišćene u ovom radu.

Traumom se smatra „bilo koja po život opasna, emocionalno nesavladiva katastrofa koja probija uobičajene mehanizme prevladavanja, bez obzira na to da li se odigrala u detinjstvu ili u odraslo doba, da li je u pitanju jedna epizoda zlostavljanja ili se ono dešavalo tokom celog života” (Hadžins i Kelerman 2001: 9). Klinički korelat je posttraumatski stresni poremećaj (PTSP), koji podrazumeva opseg simptoma „od defanzivnih oblika zaštite kao što je psihička otupelost i disocijacija, do intruzivnih senzacija i fragmentarnih slika iz senzomotornih sećanja na prošlost” (isto.). Kelerman slikovito objašnjava značenje kolektivne traume preko poređenja sa nuklearnom katastrofom, navodeći podatak da je eksplozija reaktora u Černobilju na različite načine uticala na šest miliona ljudi.

Kao nuklearna bomba koja rasprši svoje radioaktivne čestice na udaljena mesta čak i mnogo vremena nakon konkretne eksplozije, svaka veća psihološka trauma nastavlja da zaražava one koji su joj bili izloženi na jedan ili drugi način u prvoj, drugoj i narednim generacijama. Slično kao sa radiaktivnošću, emotivna trauma ne može se videti ili detektovati. Doživljena jednako opasnom kao radioaktivne čestice koje leže zakopane ispod tona betona nasutog preko nuklearnog reaktora u Černobilju, kolektivna trauma ostaje skrivena u mračnom ambisu nesvesnog. (Kellermann 2007: 3)

Na sličan način, raspad Jugoslavije i s njim povezani ratni sukobi raspršili su svoj uticaj i na generacije koje im nisu direktno svedočile, ali su gotovo u svim aspektima života bile izložene posledicama minulih događaja, čak i kada o tome nisu imale jasnu svest. Kada bi se sveli razni faktori prema kojima Kelerman određuje intenzitet traume – predvidljivost i pripremljenost, mogućnost sprečavanja, cilj i periodičnost (isto.: 43) – mogli bismo da izvedemo zaključak da najrazornije efekte ostavljaju zločini koji su počinjeni ljudskom rukom, s namerom da se drugome nanese zlo. Čini se da, u odnosu na prirodne katastrofe, zločini koje čini čovek ostavljaju dugotrajnije i kompleksnije psihičke posledice, koje se prenose i na naredne generacije. U taj red trauma spada Holokaust, ali i događaji koji su pratili jugoslovenske ratove, poput genocida u Srebrenici i drugih zločina.

Sukobljena su mišljenja po pitanju etičnosti umetničkog obrađivanja i predstavljanja traume, mada dominira stav da je umetnička reprezentacija važna i potencijalno lekovita ako se pažljivo sprovodi. Međutim, moramo imati na umu da „proizvodnji narativa traume mora da prethodi istraživanje i svest o lokalnom kontekstu i specifičnostima osećanja koja vladaju u određenoj zajednici ili zajednicama, a preduslov je i da postoji spremnost za njegovo prihvatanje, kao i da su razlozi za pokretanje pitanja traume moral-

no opravdani” (Mihaljinac 2018: 31).² Naravno, isto se odnosi i na terapijsku praksu psihodrame – suočavanje s traumom ne sme voditi retraumatizaciji, što je pre svega zadatak terapeuta. Možda se kao ključni savet u tom pogledu može izdvojiti onaj „da reditelj treba da ‘prati’ protagonistu, a ne da bude manipulativan” (Kelerman 2001: 28).

Psihodrama i trauma

Veza između psihodrame i pozorišta utkana je u osnovni koncept ovog terapijskog metoda, onako kako ga je zasnivao Jakob Moreno (Jacob Moreno), koristeći elemente pozorišne umetnosti u svrhu akcione grupne metode u svom Teatru spontanosti.

I danas, čitav vek nakon svog nastanka psihodrama čuva i vešto koristi sve one blagotvorne aspekte dramske umetnosti koji pripadaju izvornom pozorišnom okviru – počev od tehnike igranja uloga, korišćenja scene i inscenacije, preko akcija i interakcija protagoniste, prisustva publike, funkcije reditelja i pomoćnih ličnosti, pa sve do delovanja *as if* faktora, nadgradnje realnosti i katarze. (Mandić i Ristić 2014: 130)

Psihodrama se najčešće izvodi u grupi – u njoj se „svet pojedinca prevodi u grupno iskustvo”, zbog čega psihodrama omogućuje klijentu da traumi pristupi onako kako ona i nastaje „od interpersonalnog ka intrapsihičkom” (Milošević 2001: 7). Psihodramski terapeuti veruju da ponovno odigravanje može voditi oslobađanju od traumatičnih iskustava, tj. „razbijanju ciklusa traume i nasilja koji često postaje životni put žrtava” (Hadžins i Kelerman 2000: 11).

Naročito treba istaći mogućnost, koja se nameće kao važna u domaćem kontekstu, da psihodrama odigravanjem traume može da se suprotstavi „osećanju da im [klijentima] sudbinu oblikuju spoljne sile nad kojima nemaju nikakvu kontrolu” (Kelerman 2001: 28). Drugim rečima, psihodrama može pomoći akterima da izađu iz pozicije žrtve, čijim životom upravljaju spomenute „spoljne sile”. S tim u vezi, važno je istaći da je jedan od centralnih društvenih mitova – Kosovski – zapravo mit društvene samoviktimizacije. Kako piše Alaida Asman (Aleida Assmann):

Nacije koje zasnivaju svoj identitet na svesti o žrtvi, čiji je jedini cilj održati živim sećanje na pretrpljenu nepravdu kako bi se mobilisalo herojsko protivčinjenje ili legitimisali zahtevi za njenim ispravljanjem, obeležavaju svoje poraze uz veliki patos i ceremonijalnost. Upadljiv primer za to su Srbi, koji su kanonizovali tragič-

² Više o etičnosti reprezentacije traume može se pročitati u knjizi *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999*, a još detaljnije u autorkinoj doktorskoj disertaciji (Mihaljinac 2016), prema kojoj je knjiga nastala.

ne heroje bitke koju su izgubili na Kosovu od otomanskih Turaka 1389. godine [...]. (Asman 2015: 79)

Ratovi tokom devedesetih godina dodatno su podstakli samorazumevanje kroz poziciju žrtve, kojoj su trpljenje i borba protiv neizbežne nepravde postali sudbina. U ovakvom kulturnom okruženju psihodrama i dokumentarno pozorište, koje čoveka sagledavaju u mreži društvenih odnosa, a ne u njegovoj nadistorijskoj sudbinskoj determinisanosti, mogu odigrati važnu funkciju.³

Srodna praksa psihodrami, koja s prvom deli osnivača (Morena) i neke od karakteristika i tehnika je *sociodrama*. Razlika je u fokusu: psihodrama je, iako se izvodi u grupi, prevashodno okrenuta individui, a sociodrama relacijama unutar grupe i kolektivnim ideologijama (Kellerman 2007: 15). U njoj su pojedinci nosioci grupnih identiteta koji nadilaze svakog pojedinca ponasob. „Nasuprot klasičnoj psihodrami gde je fokus usmeren na individualni rast, kroz grupu, u sociodrami u fokusu se nalaze vrednosti i predrasude velike grupe kao što je zajednica ili kolektivna grupa” (Burmajster 2016: 32).⁴

Dokumentarno pozorište

Dokumentarno pozorište obuhvata čitav spektar različitih predstava koje se, iako po mnogo čemu srodne, značajno razlikuju po stilu i tehnikama. Teoretičarka Kerol Martin (Carol Martin) u svojoj studiji koristi termin *pozorište realnog* (*theatre of real*) kako bi označila sve ono što se inače podrazumeva pod odrednicama poput verbatima, pozorišta činjenica, sudskog, autobiografskog i dokumentarnog pozorišta, smatrajući da su u pitanju raznovrsni oblici koje možemo sagledati unutar jedne paradigme.⁵ Ne dominira jedan stil – pozorište realnog može i ne mora biti mimetičko, zasnovano na zapletu, manje ili više realistično (Martin 2013: 4, 11). Njihov najmanji zajednički sadržalac je to što „ističu vezu sa realnošću, vezu koja je proizvela tekstualne i izvođačke inovacije” (isto.: 5). Tu se krije ono *minimalno obećanje dokumentarnog* o kom piše Džanel Rajnelt (Janelle Reinelt): „indeksična

³ Naravno, ovo nije ekskluzivno svojstvo dokumentarnog pozorišta, ali jeste njegova dominantna karakteristika. Još važnija je činjenica da se kod nas ovaj pozorišni oblik najdirektnije suočio sa nasleđem jugoslovenskih ratova. Čak su i antiratne drame, napisane tokom devedesetih i početkom dveiljaditih godina (poput *Bureta baruta*, *Beogradske trilogije* i *Šina*), reflektovale pesimističnu ideju o nasilju kao sudbini. Razrada ove teze zahteva prostor zasebnog rada.

⁴ U *Hipermneziji* je akcenat na ličnim sećanjima aktera – odnosu sa roditeljima, odrastanju, pubertetu i sl. Glumci-likovi su prevashodno tretirani kao individue s problemima koji prevazilaze njihovu nacionalnu pripadnost, a sličnosti i razlike između njih iščitavaju se kroz ukrštanje njihovih sudbina, što ovu predstavu čini bližom principima psihodrame nego sociodrame.

⁵ U radu odrednicu dokumentarno pozorište koristim u ovom širem smislu, sinonimno sa pozorištem realnog Kerol Martin.

vrednost dokumenata sastoji se u potvrdi da se nešto dogodilo, da su se događaji odigrali” (Rajnel 2012: 130). Iako se često susreće sa predrasudom o svojoj umetničkoj inferiornosti, pozorište realnog ne postoji bez umetničke obrade materijala. Dokumenti ne govore sami za sebe, bez autorske, u ovom slučaju dramaturško-rediteljske organizacije materijala. U pitanju je „nemoć dokumenata da bez narativne intervencije ispričaju svoje priče” (isto.: 128). Zbog toga je važno da imamo na umu da dokumentarno pozorište ne nastaje pukom reprezentacijom dokumenata, već se proizvodi „u međusobnom dejstvu dokumenta, umetnika i gledaoca” (isto.: 144).

Istorijski posmatrano, dokumentarno pozorište nema kontinuiranu tradiciju. Rečima Dereka Pedžeta (Derek Paget), „forma dokumentarnog pozorišta, odavno poznata ali naizgled osuđena da bude u zasenku dok se za njom ne ukaže potreba, ponovo se otkriva i prilagođava trenutnoj konjunkturi” (Paget 2008: 138). Ova fleksibilnost i kontekstualna uslovljenost vrlo su važne za razumevanje dokumentarnog pozorišta, koje se najšešće reaktivira u vremenima društvenih kriza, te ne treba da čudi što su Prvi i Drugi svetski rat, Vijetnamski rat, teroristički napad na „blizakinje” i sl. koincidirali sa njegovim buđenjem. Prvi i drugi talas dokumentarizma u Evropi – tridesetih i šezdesetih godina – bio je vezan za radikalne levičarske antikapitalističke ideje i razvijao se kao alternativna pozorišna praksa u okviru nezavisnih kompanija (Paget 2010: 174–175). Dokumentarnost je bila put ka istini koja je bila skrivena, ali dokučiva ispod velova društvenih konvencija, velikih kompanija i vlade (Martin 2013: 23).

Teoretičari se slažu da se ova kulturno-politička klima umnogome promenila, te da je dokumentarno pozorište izgubilo na širini zamaha, „fokusirajući se na pojedinačne teme u okviru postmodernog postpolitičkog perioda, čije odsustvo velikih političkih narativa odražava šire društveno nepoverenje u velike narative” (Paget 2010: 176). Ono je danas često deo vladajućih struktura ili finansirano od NVO sektora. Iz tog ugla, Ana Tasić u svom tekstu tumači političnost predstave *Hipermnezija*, pišući da su i *Hipermnezija* i *Patriotik hipermarket* „produkcije alternativnih centara moći, fondacija koje deluju u okviru sistema korporativnog neoliberalnog kapitalizma, što ih stavlja na polje odsustva stvarne političnosti” (Tasić 2011: 28).

Navedene teze mogu nam pomoći da bliže odredimo pojavu dokumentarnog pozorišta u Srbiji. Ono se ovde, ako izuzmemo elemente dokumentarnosti u nekim domaćim dramama,⁶ javlja tek na kraju prve decenije dvadeset prvog veka. Dokumentarni izraz u direktnoj je vezi sa potrebom da se građani Srbije *suoče* sa nedavnom prošlošću jugoslovenskih ratova na direktan i neposredovan način.⁷ Sezonu 2010/2011. obeležila je pojava niza dokumen-

⁶ Primer je *Nebeski odred* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića.

⁷ Treba naglasiti da je ovo dominantan, ali ne i jedini tok dokumentarnog pozorišta u Srbiji, za šta je dobar primer predstava *Plodni dani*, koju je režirao Boris Liješević (Atelje 212 i Kulturni centar Pančevo, 2014).

tarnih predstava: *Čekaonica* (Atelje 212), *Kukavičluk* (Narodno pozorište u Subotici), *Rođeni u YU* (Jugoslovensko dramsko pozorište), *Hipermnezija* (Bitef i Hartefakt) i *Patriotik hipermarket* (Bitef teatar, Kulturanova, Multimedia Qendra). Ovaj vremenski odmak, u odnosu na genocid u Srebrenici ili opsadu Sarajeva, kao neuralgične tačke srpskog društva, poklapa se s tezom teoretičara sećanja o neophodnoj vremenskoj distanci za suočavanje zajednice sa traumatskim sećanjima. Nije slučajno što su nosioci tog suočavanja uglavnom reditelji i pisci mlađe generacije (B. Liješević, S. Spahić, O. Frljić, M. Bogavac, F. Vujošević).

Generacijski vremenski period ima odlučujuću ulogu i kod zakasnele obrade ličnih sećanja, posebno onih koji imaju traumatski karakter. Zanimanje za javne spomenike, filmove i druge oblike pažnje i javnih obeležavanja obično se pojavljuje kada prođe najmanje 15 godina od događaja. (Asman 2015: 75)

Zaista, između prvih traumatskih iskustava jugoslovenskih ratova i direktnog suočavanja u dokumentarnim predstavama nalazi se vremenski razmak od nekih 15 godina.⁸

Uz formalne sličnosti, dokumentarne predstave dele sa psihodramom veru u promenljivost čoveka i sveta, jer čoveka i društvo razumeju kao konstrukt, a ne kao datost. Iako pozorište realnog prikazuje tragične događaje, ono se opire tragičkom poimanju nužnosti. „Inscenacija i odigravanje onog što se dogodilo stvara priliku za sažimanje, proučavanje, zadržavanje i reviziju” (Martin 2013: 70). Upravo je ovo suštinska veza između dokumentarnog pozorišta i psihodrame, koja omogućuje ovim praksama da se suprotstave uvreženim determinističkim narativima, koji (ratno) nasilje prepoznaju kao sudbinu.

Pomenute predstave posežu za različitim dramaturško-rediteljskim tehnikama. Neke od njih, poput *Čekaonice*, pripadaju podžanru verbatimima: izvedbeni tekst sačinjen na osnovu zabeleženih razgovora sa stvarnim ljudima; u drugima glumci, u svoje ime, svedoče o nedavnoj prošlosti (*Rođeni u YU*, *Hipermnezija*), dok treće kombinuju fikciju i faksiju, zamagljujući razlike između realnog i izmišljenog (*Kukavičluk*, *Patriotik hipermarket*). Prva i druga grupa počivaju na sličnim tehnikama, s tim što u predstavama poput *Hipermnezije* glumci ne izvode tuđa već svoja iskustva – oni su ujedno i izvođači

⁸ Treba uzeti u obzir i tezu Ane Tasić da je interesovanju za nedavnu prošlost doprinela inicijativa Gete instituta. „Ova činjenica je posebno zanimljiva utoliko što se ta upadljiva zainteresovanost autora za bavljenje individualnim sećanjima poklopila sa opštijim pokretanjem problematike sećanja u kontekstu nedavnih sukoba na Balkanu. Gete institut je 2010. godine inicirao književni projekat Smelost sećanja – kultura sećanja na postjugoslovenskom prostoru, koji je okupio autore iz deset zemalja Jugoistočne Evrope koji su napisali tekstove koji na različite načine preispituju fenomen sećanja, individualnog i kolektivnog. Povodom iniciranja ovog projekta u medijima u Srbiji je pokrenuta priča o potrebi suočavanja sa sećanjima na nedavne sukobe na prostoru bivše Jugoslavije, sa ciljem prevazilaženja predrasuda i zabluda koje često prate interpretaciju naše (savremene) istorije” (Tasić 2011: 21).

i intervjuisani – te se ova podgrupa najbliže dodiruje s terapijskom praksom psihodrame.

Svedočenje u dokumentarnom pozorištu

Svedočenje je pojam iz prava i sudske prakse, koji je u studijama traume dobio širu interdisciplinarnu primenu. Šošana Felman iznosi tezu da živimo u doba svedočenja i da je ova forma za nas ono što je tragedija bila za stare Grke. Razlog za to nalazi se u *krizi istine*, tj. narušenoj veri u zvanične kanale koji bi trebalo da nas do nje dovedu (Felman 1992: 5–6). Paralela sa dokumentarnim pozorištem, koje svoju ulogu crpi iz iste krize i potrebe, lako se uspostavlja. Kako piše Dori Laub, ono što je važno u svedočenju nije utvrđivanje činjenica već doživljaj – iskustvo svedočenja, kako za onog ko svedočenje iznosi, tako i za slušaoca. Pojam svedočenja u umetnosti postaje najoperativniji onda kada se odvoji od denotativnog sloja teksta i zađe u ono što se nalazi ispod činjenica. Oslanjajući se na Frojdove radove o snovima, Šošana Felman skreće pažnju na *nesvesno svedočenje*, ono koje se nalazi ispod površinskog manifestnog sloja. „Svedočenje ćemo, dakle, razumeti ne kao *tvrdnju o istini* već pre kao kanal *pristupa istini*” (isto.: 16). U tom smislu, umetnička dela svedoče i indirektno (Kami kroz alegoriju kuge govori o Drugom svetskom ratu) ili svojom formom – Celanov izlomljeni stih reflektuje izlomljenost sveta (Felman 1992: 8, 25).

Dori Laub ističe da svedočenje postoji samo u prisustvu slušaoca, koji je „učesnik i suvlasnik traumatskog događaja” (Laub 1992: 57). „Svedočenja nisu monolozi, ona se ne mogu odigrati u samoći. Svedok govori nekome: nekome koga je čekao dugo dugo vremena” (isto.: 70). Felmanova insistira na „nepredvidljivosti svedočenja” (Felman 1992: 47), ističe da je ono „performativno, a ne samo kognitivno” (isto.: 53), te da ima mogućnost da promeni recipijenta. Teoretičarka navodi primer sopstvenih studenata, koji su nakon gledanja svedočenja onih koji su preživeli Holokaust, upali u svojevrsnu *krizu*: *zvali su je kasno noću i ponašali se opsesivno, jer su ih svedočenja uznemirila i poremetila tj. traumatizovala. Teoretičarka zaključuje: „Ono što je prvobitno bilo koncipirano kao teorija svedočenja nevoljno je postalo odigravanje, postalo je umesto teorije događaj života [...]”* (isto.: 55). Na osnovu svega izrečenog, može se zaključiti da svedočenje deli mnoge karakteristike sa *izvođenjem*: uvek podrazumeva prisustvo drugog koji je neposredno prisutan, odlikuju ga nepredvidljivost i mogućnost da slušaoca dovede u svojevrsnu krizu, koju možemo razumeti i kao *liminalno stanje*.⁹ Derek Pedžet uspostavlja direktnu vezu između dokumentarnog pozorišta i svedočenja:

⁹ Ovakva je, na primer, teorija izvođenja Erike Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte), koju sažima u knjizi *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (2014).

Dokumenti su postali osetljivi na postmodernističku sumnju i menadžment informacija (aka 'spin'). Svedokova tvrdnja autentičnosti može i dalje da obezbedi kredibilnu perspektivu jer je legalistička komponenta u zapadnom razumevanju pojma svedoka udružena sa spiritualnom, koja proizilazi iz religijske tradicije. Ova dvostruka komponenta osnažuje pozorišno iskustvo sudskog i verbatim pozorišta. Svedok je proklet (ili blagosloven) prvorazrednim iskustvom koje može ili ne mora biti lako preneti. (Paget 2008: 140)

Na tom tragu, izvođenje u dokumentarnoj predstavi može se razumeti kao svedočenje, a publika se nalazi „u svojstvu svedoka (*bearing witness*) događaja uživo” (Paget 2008: 140). Pedžet insistira na prednosti svedočenja kao neposredovanog iskustva, koje se „ne može ponoviti na filmu ili televiziji” (isto.), te bi pozorište predstavljalo idealan medij za prenos svedočenja. Drugim rečima, izvođenje je, baš kao i svedočenje, neponovljiv događaj, koji postoji u relaciji između izvođača i publike. Vežanost za *sada* i *ovde*, ali i za telo izvođača¹⁰ doprinosi autentičnosti pozorišnog svedočenja i suspenduje sumnju u njegovu konstruisanost.

Neki teoretičari i umetnici upotrebljavaju odrednicu *pozorište svedočenja* (*theatre of testimony* i *testimonial theatre*) kako bi označili predstave nastale prema dokumentarnom materijalu, koje mogu pripadati podžanru verbatimima ili nekom drugom tipu dokumentarnog pozorišta (Paget 2008: 139). Za razliku od njih, smatramo da je najadekvatnije da se ovaj termin koristi preciznije, i to za jednu posebnu vrstu dokumentarnog pozorišta, u kom akteri svedoče o svojim ličnim iskustvima, kao što je to slučaj u predstavama *Hipermnezija* i *Rođeni u YU*. Ako prihvatimo podelu Erike Fišer-Lihte da se telo izvođača uvek sastoji od semiotičkog tela glumca (onog koje označava lik) i njegovog fizičkog privatnog tela (Fischer-Lichte 2014: 54–55), onda bi jedna od osnovnih odlika pozorišta svedočenja bilo poništavanje ove dihotomije. Međutim, i tu moramo biti obazrivi: s obzirom na to da se glumac, makar i u ulozi sebe samog, ipak nalazi na sceni, semiotičko telo ne biva u potpunosti poništeno već se, zapravo, stapa sa fizičkim telom izvođača. Pišući o psihodrami, Buhbinder naglašava da se psihodrama „prvenstveno bavi dramom date osobe. Pozorište stavlja dramu likova u akciju, kroz osobe” (Buhbinder 2016: 25). Zahvaljujući stapanju semiotičkog i fizičkog, ova strukturna dihotomija između pozorišta i psihodrame biva ukinuta u pozorištu svedočenja. Tomi Janežič podvlači sledeću razliku između glumca i učesnika u psihodrami:

Ali protagonistu u psihodrami ne igra da bi nudio estetsko zadovoljstvo, već da bi istražio/podelio svoju dramu. A glumac u pozorištu može slobodno da izražava

¹⁰ Sličnu tezu iznosi Aleksandra Jovičević pišući kako Žene u crnom svojim telima na jednostavan način podsećaju na zločine iz jugoslovenskih ratova. „U vreme masovnih medija i društvenih mreža, njihovi performansi predstavljaju trijumf jednostavne telesnosti i direktnog uticaja na individualnu i društvenu savest” (Jovičević 2018: 310).

isključivo drame do kojih ima distancu, koje je razrešio ili koje za njega nisu akutne. (Janežič 2016: 44)

Ovo se, takođe, ne može primeniti na pozorište svedočenja jer glumac iznosi dramu prema kojoj nema distancu.

***Hipermnezija* kao primer dokumentarne predstave svedočenja**

Hipermnezija je hipersećanje, pojam suprotan amneziji. Ono čega se *hipersećamo*, što, dakle, nikako ne možemo da zaboravimo i stalno iznova ponavljamo u svojoj svesti najčešće su traumatska sećanja. U predstavi rediteljke Selme Spahić reč je o uspomenama na odrastanje devedesetih godina u Srbiji, Bosni i Hercegovini i na Kosovu, datim iz ugla glumaca Maje Izetbegović, Sannina Milavića, Damira Kusture, Ermina Bravao (Bosna i Hercegovina), Jelene Ćuruvije, Tamare Krcunović, Milice Stefanović (Srbija) i Albana Ukaja (Kosovo). Događaji počinju u detinjstvu, a onda se hronološki nadovezuju periodi puberteta i odrastanja. Okosnica *Hipermnezije* su porodični odnosi, tj. dinamika odnosa između roditelja i dece. Iz tog razloga predstava ne progovara pamfletski o društvenoj stvarnosti, njena političnost organski i implicitno proizilazi iz sećanja aktera, koji su odrastali devedesetih godina. Akcenat je na individualnom, a to individualno je, zahvaljujući kontekstu koji se u njega upisao, ujedno i političko. Odabir aktera igra važnu ulogu u ostvarivanju političkih značenja. U susretu, razlikama i sličnostima njihovih iskustava, kreira se polifona slika ratnih sećanja, i to onih koja dolaze „odozdo”.¹¹

Ako pogledamo kako su scene rešene, one po svojoj formi u većini slučajeva veoma nalikuju psihodrami: protagonist odigrava svoje sećanje, a drugi glumci nalaze se u ulogama ostalih aktera iz određene priče. Proces dolaska do predstave i prikupljanja materijala Selma Spahić poredi sa psihodramom – učesnici su tokom proba, zajedno sa ostatkom grupe, odigrali sopstvena sećanja (intervju sa S. Spahić, 25.11.2020). Zanimljivo je ipak spomenuti da, za razliku od psihodrame, glumce za svoja sećanja nisu birali protagonisti već je to činila rediteljka, ali su, po mišljenju Milice Stefanović, oni bili više nego adekvatan izbor (intervju sa M. Stefanović, 13.10.2020).

¹¹ Na ovu osobinu predstave, koja proizilazi iz same dramaturško-rediteljske koncepcije, osvrnuo se i Ivan Medenica: „Ovaj mešoviti nacionalni sastav nije neobavezujući podatak, posledica zahteva nekog međunarodnog fonda za sufinansiranje regionalnih koprodukcija (ili, u svakom slučaju, ne samo to), već osnovna pretpostavka etičkog i političkog sadržaja i značaja ove predstave. Kada privatna iskustva i uspomene dolaze s obe zaračene strane, onda ona, u međusobnom sučeljavanju, odmah i automatski poprimaju politički karakter, pa makar bila i najintimnija moguća” (Medenica 2011: 17).

Svedočanstva aktera, naravno, prošla su selekciju i obradu dramaturgâ predstave Filipa Vujoševića i Nataše Govedarice. Radionice koje su vodile dramaturškinja i rediteljka predstave bile su faza kreiranja i prikupljanja materijala, koji je kasnije trebalo umetnički organizovati.¹² Drugi stepen obrade podrazumevao je rediteljsko-glumačku inscenaciju sećanja. U prvoj sceni Damir Kustura izuzetno brzo, na granici razumljivosti, izgovara svoju životnu priču, koja je obeležena traumatičnim iskustvima. Način na koji je scena postavljena stvara distancu u odnosu na događaj, što njegovu ispovest čuva od preterane sentimentalnosti. S druge strane, kada se Maja Izetbegović priseća scene u kojoj je poginulo šestoro dece, ona to čini krajnje proživljeno i realistično. Kako se vidi iz primera odabranih scena, gluma se kreće u spektru između realističnog i stilizovanog, onog što je bliže glumačkoj tradiciji Stanislavskog, s jedne, ili Brehta, s druge strane. Kelerman piše kako je, kada je o psihodrami reč, važno pronaći meru između distance i proživljavanja: „Pozorišnom terminologijom rečeno, princip angažovanja koji je promovisao Stanislavski (Stanislavsky) se kombinuje sa principom distanciranja koji je promovisao Breht (Brecht)” (Kelerman 2001: 29).

Rediteljka predstave ističe da je ova vrsta balansiranja između proživljavanja i distanciranja bila neophodna kako bi se izbegla patetičnost i kako bi se amortizovala „težina” pojedinih scena – primer je uvodni monolog Damira Kusture koji brzo i mehanički izlaže svoju životnu priču (intervju sa S. Spahić, 25.11.2020).

Nakon svih poređenja između psihodrame i pozorišta svedočenja koje smo napravili, trebalo bi odgovoriti i na jedno od osnovnih pitanja: u kojoj meri se ove dve prakse mogu izjednačiti? Proces dolaska do predstave, kako smo saznali iz vođenih intervjuva, podsećao je na rad u psihodramskoj grupi, iako se termini poput psihodrame ili psihoterapije nisu spominjali. Glumci i glumice, koji se prethodno nisu poznavali, razmenjivali su iskustva, uz usmeravanje rediteljke i dramaturškinje. Taj deo priprema trajao je mesec dana i odigravao se, psihoterapijskim jezikom rečeno, u zaštićenim okolnostima. Selma Spahić u tom trenutku nije znala za psihodramu i rukovodila se više intuicijom nego nekim konkretnim metodom.¹³

¹² Za razliku od Govedarice, koja je učestvovala i u prvoj fazi rada, Filip Vujošević bio je dramaturg „sa distancom”, koji je materijalu pristupio tek u sledećoj fazi, što mu je omogućavalo da se lakše odvoji od tekstualne baze (intervju sa F. Vujošević, 5.10.2020).

¹³ Retroaktivno posmatrano, i glumici i rediteljki se ovo čini kao hrabar i rizičan potez, ali obe smatraju da je rediteljka intuitivno uspeła da glumce pažljivo provede kroz delikatan proces odigravanja sopstvenih trauma. Selma Spahić ističe da bi, sa današnjim iskustvom, angažovala terapeuta kao supervizora ili medijatora u projektu koji radi sa traumama glumaca (Intervju sa S. Spahić, 25.11.2020).

Milica Stefanović smatra da je za nju predstava odigrala veliku ulogu u suočavanju sa traumatskim sećanjima i njihovom prerastanju. Nju je upravo *Hipermnezija* inspirisala da započne psihodramsku terapiju, što, takođe, može govoriti u prilog bliskosti psihodrame sa pozorištem svedočenja (Intervju sa M. Stefanović, 13.10.2020).

Međutim, važno je napraviti dve ograde: probe je usmeravala rediteljka, a ne psihoterapeut i one su vodile predstavi kao krajnjem ishodištu. U tome i jeste osnovna razlika: psihodrama ima terapijski, a predstava umetnički cilj. Pored toga, izvođenje predstave od psihodrame deli i kontekst – predstava se ne odigrava u zaštićenom prostoru već u javnosti, koja je, zapravo, mesto najveće moguće izloženosti. Kako sažima Milan Mađarev, „nepremostiva prepreka za uprizorenje psihodrame na sceni svakako je njena neponovljivost, psihoterapijski okvir i odsustvo publike” (Mađarev 2016: 51).

Kako je broj izvođenja odmicao, svedočenja glumaca su postajala sve dalja od njih – emotivno i vremenski.¹⁴ Zapravo, mogli bismo da kažemo da je njihova autentičnost bleдела i da su oni sve više postajali fikcija. Drugim rečima, što su svedočenja više postajala materijal za glumačku igru, njihova funkcija je nestajala. Milica Stefanović kaže da je njeno glumačko biće tokom rada na *Hipermeziji* bilo stavljeno u drugi plan i da je jedini kriterijum prilikom odigravanja svojih, ali i učešća u svedočenjima drugih aktera, bio da ih prikaže što vernije (intervju sa M. Stefanović, 13.10.2020), što nas takođe vraća na tezu da se snaga pozorišta svedočenja temelji na autentičnosti i proživljenosti materijala. Dakle, razlika o kojoj govori Janežič u pozorištu svedočenja uopšte ne važi: potpuna distanca glumca ukida *raison d'être* ovog podžanra.

Treba spomenuti još jednu važnu tačku susreta pozorišta svedočenja i psihoterapije o kojoj piše Janežič:

Ali ako u pozorištu kreativni proces možda (!) može da se odvija ili da se čak uspešno završi u odličnoj predstavi reditelja koji nema najbolje razvijenu ulogu terapeuta (empatija), teško je ili nemoguće zamisliti to u psihodramskoj terapiji i da proces može da funkcioniše bez razvijene te uloge (funkcije). (Janežič 2016: 45)

S obzirom na to da radi sa traumama aktera, reditelj ima etičku i profesionalnu obavezu da bude empatičan i razmišlja o mentalnom zdravlju učesnika ili da za te potrebe angažuje stručno lice, koje će se postarati da suočavanje ne preraste u retraumatizaciju.¹⁵ Dakle, pozorište svedočenja u strukturnom smislu nalazi se na tankoj granici između pozorišta i psihoterapije. Ono se maksimalno približava psihodramskoj praksi sve do tačke topljenja, ali – nikada je ne prelazi, jer njegov primarni cilj ostaje estetsko zadovoljstvo, a njegov kontekst umetnički (nasuprot zaštićenom, terapijskom).

¹⁴ Oko ovoga su saglasni svi intervjuisani autori, koji smatraju da je to bio neminovni razlog gašenja predstave nakon niza uspešnih igranja.

¹⁵ U izvesnoj meri svaki reditelj ima tu obavezu, ali je ona u pozorištu svedočenja dodatno naglašena zbog delikatnosti „materijala”.

Gledaoci na prostoru bivše Jugoslavije reagovali su izuzetno emotivno na izvedena svedočenja. Predstava ih je, takođe, motivisala da sa akterima razmene svoja traumatska iskustva,¹⁶ koja su bila vezana za ratove ili neke druge, lične izazove, poput suočavanja sa alkoholizmom u porodici. Laub koristi termin *pasvord* kako bi označio „međusobno prepoznavanje zajedničkog znanja” (Laub 1992: 64). U pitanju je srodno traumatsko iskustvo koje povezuje onog ko sluša i onog ko svedoči. U slučaju *Hipermnezije* reč je, naravno, o iskustvu jugoslovenskih ratova, koje omogućuje publici da se višestruko identifikuje sa svedočenjima aktera.

Zaključak

Ako je 20. vek bio vek svedočenja, onda bismo za prvu deceniju 21. veka u Srbiji mogli da kažemo da je bila *decenija svedočenja*. U tom trenutku došlo je do procvata dokumentarnog pozorišta, a neposredovana svedočanstva našla su svoju idealnu formu u podžanru koji smo odredili kao pozorište svedočenja. Najbliži susret psihodrame i pozorišta dešava se upravo u ovom podžanru: semiotičko i fizičko telo glumca se stapaju, glumci nemaju distancu u odnosu na ono što govore, a reditelj mora biti i terapeut da bi glumce uspešno proveo kroz delikatan proces suočavanja s traumom. Iako pozorište ostaje pozorište, a psihodrama ostaje psihodrama, njihove tačke susreta, teorijske i praktične, mogu biti plodonosne za promišljanje i iskušavanje umetničkih i terapijskih granica. U kulturi čiji mitovi nasilje i patnju inaugurišu kao sudbinu, psihodrama i pozorište svedočenja mogu biti dragocene prakse u rasplatanju traumatskih čvorova.

Literatura

- Asman, Alaida (2015) „Sećanje, individualno i kolektivno” u *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* u Sladaček, Michail, Jelena Vasiljević i Tamara Petrović Trifunović (ur.) *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*, Beograd: Zavod za udžbenike i Institut za filozofiju i društvenu teoriju, str. 71–86.
- Buhbinder, Mario (2016) „Napomene o odnosu između psihodrame i pozorišta”, *Scena*, br. 52, 1–2, str. 24–30.
- Burmajster, Horhe (2016) „Pozorište i aktivni pristup zajednici: božanska iskra”, *Scena*, br. 52, 1–2, str. 31–39.
- Felman, Shoshana and Dori Laub (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Abington: Routledge.

¹⁶ Milica Stefanović ovo direktno poredi sa procesom transfera u psihodrami, kada nečija priča putem identifikacije podstakne slično sećanje u drugome (intervju sa M. Stefanović, 13.10.2020).

- Fischer-Lichte, Erika (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London & New York: Routledge.
- Hadžins, Kejt i Piter Kelerman (2001) „Uvod” u Kelerman, Peter Feliks i M. K. Hadžins (ur.) *Psihodrama i trauma*, Beograd: IAN, str. 9–15.
- Janežič, Tomi (2016) „Psihodrama nije pozorište u uobičajenom smislu reči i pozorište nije psihodrama” (razgovarala Jana Damjanov), *Scena 52* (1–2), str. 40–47.
- Jovičević, Aleksandra (2018) “Postmodern Antigones: Women in Black and the Performance of Involuntary Memory” u *Theatre in the Context of the Yugoslav Wars*, Cham: Palgrave Macmillan, str. 297–315.
- Kelerman, Peter (2001) „Terapijski aspekti psihodrame u radu sa traumatizovanim ljudima” u Kelerman, Peter Feliks i M. K. Hadžins (ur.) *Psihodrama i trauma*. Beograd: IAN, str. 19–30.
- Kellermann, Peter Felix (2007) *Sociodrama and Collective Trauma*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Mandić, Tijana i Irena Ristić (2014) *Psihologija kreativnosti*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti.
- Martin, Carol (2013) *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mađarev, Milan (2016) „Psihodrama i pozorište”, *Scena 52* (1–2), str. 40–47.
- Medenica, Ivan (2011) „Novi vidovi političkog u pozorištu: 'slučaj ex-Yu'”, *Teatron* 154/155, str. 9–21.
- Mihaljinac, Nina (2016) „Svedočenje i reprezentacija traume u vizuelnim umetnostima: NATO bombardovanje SR Jugoslavije”, doktorska disertacija, interdisciplinarne studije, Univerzitet umetnosti u Beogradu, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
- Mihaljinac, Nina. (2018) *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti i Clio.
- Milošević, Vladimir (2001) „Predgovor srpskom izdanju” u Kelerman, Peter Feliks i M. K. Hadžins (ur.) *Psihodrama i trauma*. Beograd: IAN, str. 7–8.
- Paget, Derek (2008) “New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 56(2), pp. 129–141.
- Paget, Derek (2010) “Acts Of Commitment: Activist Arts, the Rehearsed Reading, and Documentary Theatre”, *New Theater Quarterly* 26 (2) pp. 173–193.
- Rajnelt, Džanel (2012) „Obećanje dokumentarnog” u *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Studio-Laboratorija izvođačkih umetnosti, str. 126–145.
- Tasić, Ana (2011) „Kritička kultura sećanja – političnost dokumentarnog pozorišta u Srbiji 2010–2011”, *Teatron* 156/157, str. 19–29.

Ognjen Obradović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

THEATRE AND/OR THERAPY: PERFORMING TRAUMA IN TESTIMONIAL THEATRE

Abstract

*Relying on theatre and performance studies, trauma studies and psychodrama, this paper examines how traumatic experiences are represented in documentary theatre. We argue that among all theatrical forms, testimonial theatre – a term we suggest for this subgenre of documentary theatre – is the closest to psychodrama. This will be demonstrated on the example of *Hypermnesia*, a theatre performance directed by Selma Spahić (Bitef Theatre and Heartefact, 2011). Our analysis relies on half-structured interviews with director Selma Spahić, dramaturg Filip Vujošević and actress Milica Stefanović. The interviews allow us to explore the process of developing the performance, and not just the final result.*

Key words

collective trauma, psychodrama, documentary theatre, testimonial theatre, Hypermnesia

Ksenija Marković Božović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

Jovana Karaulić
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

NOVE TEHNOLOGIJE KAO SREDSTVO REPREZENTACIJE SEĆANJA U SAVREMENIM POZORIŠNIM PRAKSAMA

Opšteprihvaćene interpretacije događaja iz prošlosti oblikuju se u odnosu na aktuelne (i vladajuće) društvene interese i politike, zbog čega je u rasvetljavanju pitanja kulture sećanja i identiteta značajno razmotriti ne samo sadržaj pamćenja već „Ko šta i zašto pamti”, „Šta govore ostaci prošlosti?” i „Kako se ti ostaci tumače?” (Radenović 2006: 233). Tačke preispitivanja u ovom kontekstu predstavljaju *mesta sećanja*, na kojima se uvek iznova usklađuju materijalni, funkcionalni i simbolički vidovi prošlosti, a jedno od njih je i pozorište, kao repozitorijum i prostor stvaranja (ne samo kulturnog) pamćenja.

Funkcija pozorišne predstave koja se bavi određenom istorijskom temom nije (samo) da formalnu istoriju predstavi na dramski uzbudljiv način, već (između ostalog) i to da istorijske „činjenice” preispita i objektivizuje – inicira pomirenje i priznavanje (tj. utvrđivanje) istine. Međutim, takav ishod upitan je usled „sudara” različitih faktora u procesu pozorišne recepcije, koji se odnose na individualno sećanje publike, kolektivno pamćenje, poznate istorijske interpretacije, njihovo viđenje od strane autora i estetiku dela. Zato, pozorište koje inscenira sadržaje kolektivnog pamćenja (i inicira stvaranje novih engrama sećanja) zahteva poseban pristup u savladavanju osetljivih tema prošlosti i identiteta, a jedan od mogućih postupaka u tom kontekstu je i kreiranje *proširenog pozorišnog iskustva* kao skupa organizovanih događaja „oko predstave”, osmišljenih radi potpunijeg razumevanja pitanja na koje

dramsko delo¹ i njegova izvedba referišu. Ova teza odgovara i „klasičnom” stavu antilartpurlartističkog diskursa da je zadatak pozorišta da inicira dijalog sa zajednicom kroz omogućavanje dinamične komunikacije prilagođene savremenom društvenom trenutku (videti Klaić 2016), pri čemu nas pominjanje „savremenosti” direktno usmerava ka pitanjima načina koncipiranja *proširene komunikacije* između predstave i publike. Tako, promenjeni modeli uživanja u kulturnim sadržajima, promenjeni načini informisanja i promenjena očekivanja u estetskom doživljaju nameću ideju o upotrebi digitalnih tehnologija kao jednom od mogućih načina oblikovanja proširenog pozorišnog iskustva.

Polazeći od ovde skiciranih teza, rad najpre mapira karakteristike *pozorišta kao mesta sećanja* i suočavanja sa osetljivim identitetskim i istorijskim pitanjima i značenjima, a zatim utvrđuje moguće domete novih tehnologija u prevladavanju specifičnih problemskih aspekata trijade *istorija – pozorišne predstava – publika*. Nakon analize relevantnih studija i teorijskih postavki, čime se uspostavljaju granice kategorijalnog aparata i šireg konteksta, u radu se izlaže empirijsko istraživanje – studija slučaja koja je obuhvatila analizu konteksta pre-izvedbe predstave *Ana Frank – istorijska antibajka za decu i odrasle*² kao dopunskog (dramskog) sadržaja u dijalogu pozorišta i publike o važnoj i osetljivoj istorijskoj temi (Holokausta).

Konfuzija sećanja u pozorišnim izvedbama i moguć nacrtnog prevladavanja

Dualizam prošlosti potiče od postojanja njenog „ontičkog” i „eksplikativnog” nivoa, od kojih se prvi odnosi na ono što se zaista desilo, a drugi na (promenjivo) tumačenje tih dešavanja (Kuljić 2006: 7). Otuda konstruktivističko, postmoderno, shvatanje fenomena *sećanja* i *pamćenja*, koje podrazumeva njihovo percipiranje kao konstrukata individualnog i društvenog, te sagledavanje kroz složeni odnos iskustava pojedinca i zajednice. U tom diskursu paradigmatični pojmovi su lično i kolektivno sećanje/pamćenje,³ određeni različitim stepenom prisutnosti vlastitih, odnosno kolektivnih sadržaja.

Pojam *kolektivnog pamćenja* je inaugurisao Moris Albvaš (Maurice Halbwachs), zastupajući teoriju o postojanju grupne uslovljenosti pamćenja ili društvenog okvira sećanja, koji pojedinac prihvata zbog dominacije osećanja

¹ Pojam drame ili dramskog dela, kao najrasprostranjenijeg tipa predložka za predstavu, u radu koristimo uopštavajuće, podrazumevajući pod tim i bilo koji drugi format korišćen u te svrhe.

² Predstava rediteljke Jelene Bogavac, po dramatisaciji Milene Bogavac, premijerno je izvedena u Šabačkom pozorištu 2019. godine.

³ Sećanje se odnosi na kognitivni i emotivni odnos pojedinca prema iskustvu, a pamćenje na društveni i kulturni aparat u kojima se skladišti učinak sećanja (Kuljić 2006: 8–9).

društvene pripadnosti. Njegovi sledbenici nadovezuju se na ovo, razmatrajući normativizam kolektivnog pamćenja, pa tako Pjer Nora (Pierre Nora) – polazeći od toga da pamćenje grupe uređuje društvo sa svojim medijima, ustanovama, znacima itd. – uvodi pojam *mesta sećanja*, koji se odnosi na mesta poput muzeja, praznika, arhiva ili spomenika koja društveni sistem stvara, a na kojima se stalno i iznova kombinuju materijalni, funkcionalni i simbolički aspekti prošlosti, te reguliše prisustvo prošlosti u sadašnjosti (prema Kuljić 2008: 107). Za ovaj rad, značajne su i teze Albvašovih sledbenika Jana i Alaide Asman (Jan & Alaida Assmann), koji kolektivno pamćenje dele na *komunikativno* i *kulturno*, od kojih drugo obuhvata odnos prema prošlosti, specifičnost kulturnog identiteta i osećanje pripadnosti istom, kao i institucionalizovani izbor i tumačenje očuvanog materijala (prema Kuljić 2006: 110). U vezi sa poslednjim, J. Asman uvodi i pojam *kulture sećanja*, kao kolektivnog znanja koje se generacijski prenosi sa ciljem rekonstrukcije kulturnog identiteta i zajedničke prošlosti, a održava ritualima, ceremonijama i *institucijama sećanja*.

Kultura sećanja predstavlja zajedničku orijentaciju kolektivne svesti koja nameće hegemonu sliku prošlosti, čineći skup obrazaca nasleđivanja, prenošenja, planskog i spontanog zaboravljanja ili potiskivanja. Kako su ovi procesi, očigledno, u velikoj meri uslovljeni politikom (ili politizacijom) sećanja, *praktična* kultura sećanja neretko se povezuje sa (re)produkcijom „službenog poretka sećanja”, koji – kao dominantan i institucionalizovan – (kvazi)kritikom prošlosti vrši funkciju ideologizacije sadašnjosti, odnosno legitimizacije dominantnog društvenog poretka (Simović 2011: 7–8). S druge strane, i upravo zato, *kritička kultura sećanja*, shvaćena u užem značenju pojma kao međugranska naučna disciplina, kritički proučava konstruisanje smisla prošlosti, prati promene izbora sadržaja iz prošlosti i naracije o njima. Negativne prakse u kontekstu (nekritičnog, neobjektivnog i nečinjeničnog) interpretiranja prošlosti, iniciraju, dakle, opozicionu težnju ka saznavanju načina upotrebe prošlosti kao osnove na kojoj se vrši uveravanje u političke odluke i utvrđuju pozicije društvenih aktera – prepoznaje sistem vrednosti koji konstituiše grupu, rasvetljava njena struktura i pozicija u širim okvirima (Manojlović–Pintar 2009: 212). Ta težnja odjekuje i kulturno-umetničkim poljem i u domenu pozorišta ishodi stvaralačkim i istraživačkim fokusom na *pozorište sećanja (memory theater)*⁴. U najširem smislu pojam pozorište sećanja referiše na odgovor pozorišne/dramske umetnosti na „pomamu za sećanjem” (*memory boom*), koja počinje krajem osamdesetih godina prošlog veka, inicirajući produbljanje izučavanja individualnog sećanja, istraživanja

⁴ Termin *pozorište sećanja*, još u doba renesanse, uvodi Đulio Kamila (Giulio Camillo), pešnik–petrarkista i arhitekta, koji je projektovao jedan drveni amfiteatar u skladu sa principima neoplatonističke, kabalističke i hrišćanske tradicije. Njegova ideja bila je da posmatraču omogući sagledavanje „svega sakrivenog u dubinama ljudskog uma” posmatranjem i asocijativnim povezivanjem simbola prikazanih u određenom poretku (videti više u Matussek, *The Renaissance of the Theatre of Memory*).

manipulativnih mehanizama kolektivnog pamćenja i zaborava, preispitivanja (ne)dovoljnosti formalne istorije, te ispitivanja načina i karakteristika manifestovanja sećanja kroz umetnički izraz, filozofske refleksije, političke akcije, medijske sadržaje, naučne projekte itd. (videti više u Kalinić 2016: 250–252). Žanet Malkin (Malkin Jeanette) opisuje pozorište sećanja kao pozorište koje priziva sećanja publike potpuno različita od sećanja sačuvanih u logičko-linearnom diskursu historiografskih spisa – „sukobljena i ponekad potisnuta ili obrisana sećanja na zajedničku prošlost” koja se suprotstavljaju kanonskim sećanjima i preispituju tabu-teme nacionalne prošlosti. Ona tvrdi da „postmodernistički teatar sećanja, uprkos izraženom epistemološkom skepticizmu, ima ozbiljnu emancipatorsku misiju, jer oslobađa misao od istrošenih ideologija i totalizujućih ‘velikih priča’ kao patvorenih svođenja istorijske složenosti” (Kalinić 2016: 253). Drugim rečima, u pozorištu sećanja, prošlost postaje *deo sadašnjosti* – predstava ne simulira istorijski događaj predstavljajući ga historiografski verno, već predočava njegova moguća značenja i interpretacije. U ovome leži i specifičnost odnosa ovog fenomena i *žanra historiografske drame*, koji praktično tematizuje „istu stvar” i funkcioniše po istim principima koje opisuju tumači pozorišta sećanja. Predstave i dramska dela istorijskog žanra mogu, ali ne moraju pripadati opsegu pozorišta sećanja, u zavisnosti od toga da li (samo) „dramatizuju” određeni istorijski događaj, ne utičući pri tom na razotkrivanje njegovih novih značenja i interpretacija, ili insceniraju sukobljene „glasove sećanja” baveći se alternativnim, ličnim, potisnutim ili zaboravljenim aspektima prošlosti.

U okviru *theater memory boom*-a (Kalinić 2016: 251), kao teatarske manifestacije ukupne okupiranosti društveno-kritičke misli pitanjima sećanja i istorije, vidljiva je i tendencija sagledavanja *pozorišta kao mesta sećanja*. Autori koji se bave ovom temom slažu se da je pozorište tradicionalna institucija sećanja (baš kao i biblioteke ili muzeji) „utemeljena na fenomenima sećanja kao jedinstva strategija i praksi sećanja (*mneme*), prisećanja (*anamnesis*) i zaboravljanja (*amnesia*)” (Kapushevska-Drakulevska 2014: 31–32). Pri tome, kada se bavi prošlošću, pozorište to čini (ili bi trebalo da čini) revidirajući „datosti” formalne istorije, ukazujući na ideološke tendencije čitanja prošlosti, kritikujući vladajuće obrasce mišljenja i težeći demitologizaciji. Implikacija takvog pristupa je da pozorišna predstava, kao i svaki drugi umetnički medij koji se bavi prošlošću u formatu pripovedanja (npr. film, TV serija, roman itd.), pruža novo čitanje postojećih ličnih i kolektivnih sećanja na određeni istorijski događaj, te ishodi stvaranjem sasvim *novog sećanja*.

Međutim, stvaranje sećanje ovog tipa je vrlo kompleksno, jer se predstava kao „nova realnost” (a ne simulakrum realnosti) zasniva na sebi svojestvenom sistemu odnosa/značenja/vrednosti, koji publika u trenutku prikazivanja prihvata kao istinit za realnost predstave, istovremeno ga smatrajući udaljenim od sopstvene realnosti (određene specifičnim društvenim i individualnim karakteristikama). U tom smislu, recepcija publike, njen kognitivni

i emotivni doživljaji, izloženi su: novim saznanjima i utiscima, odnosno novim interpretacijama predstavljenih događaja; postojećim znanjima/iskustvima/stavovima i ličnim sećanjima; i kolektivnim pamćenjem, odnosno mestom predstavljenog događaja u kulturi sećanja (sa kojim su lična sećanja i/ili interpretacije predstave u potvrđujućem ili opozicionom odnosu). U prilog kompleksnosti (pa i upitnosti) *novog sećanja* generisanog pozorišnom predstavom – pored „tradicionalne” dihotomije književnog (dramskog) i historiografskog pristupa istoriji – stoje i brojna pitanja u vezi sa „teatralizacijom istorije”, koja tek počinju preispitivanjem istorijske „autentičnosti” dramskog teksta, a bujaju u različitim problemskim diskursima njegove pozorišne izvedbe. Izvedbe koje se bave prošlošću na bilo koji način ukrštaju prošlo i sadašnje vreme, fikciju i faksiju, alegoriju i dokumentarnost, zbog čega se potencijalno kompromituje objektivnost njihove sazajne vrednosti i nameće potreba za dodatnim razjašnjavanjem, s ciljem dolaženja do nove istine, tj. novog sećanja. Ovo zahteva dodatne informacije, dopunski dijalog i promišljanja na određenu temu, što upućuje na potrebu za kontekstualizacijom sadržaja prikazanog na sceni i *van scene* – tokom perioda „pre-izvedbe” (*pre-performance*) i „post-izvedbe” (*post-performace*) (Bennett 1997).

Kontekste pre-izvedbe i post-izvedbe, odnosno događaje koji se odvijaju *oko predstave*, obuhvatamo pojmom *prošireno pozorišno iskustvo*, definišući isto kao integralni deo sistema koji čini lanac vrednosti proizašlih jedne iz drugih u različitim fazama ukupnog doživljaja dolaska na predstavu i posete pozorištu. Jasno, prošireno iskustvo uveliko nadilazi domen pozorišta sećanja i predstavlja *sredstvo* primenjivo u svim pozorišnim vrstama i žanrovima, naročito onda kada je potrebno omogućiti publici dodatne i nove informacije, omogućiti alternativne uvide u osetljive teme, prikazati sukobljene aspekte i interpretacije nekog događaja ili pojave, te opširnije i dublje kontekstualizovati sadržaj koji predstava prikazuje. U koncipiranju takvog iskustva, centralni narativ predstave predstavlja njegovu tematsku osu, oko koje se pletu dodatni narativi (ne obavezno prisutni u predstavi) sa ciljem obezbeđivanja dodatnih informacija, potrebnih radi potpunijeg razumevanja sadržaja prikazanog na sceni. I način naracije izlazi iz okvira dramskog, u različite domene audio-vizuelnih postavki, organizovanih susreta publike i izvođača, kataloga, *online* diskusija i sl., pri čemu izbor medija kroz koji će se ovaj prošireni dijalog odvijati zavisi kako od osnovne poruke dramskog dela i njegove izvedbe, tako i od aspiracija u kontekstu animacije (savremene) publike. U tom smislu, kao poželjan metod, pojavljuje se uvođenje novih praksi koje su povezane sa konceptima 4D revolucije, te koje odgovaraju savremenom *digitalnom društvenom trenutku* – „digitalnim” iskustvima i očekivanjima publike.

Nove tehnologije u funkciji (proširenog) pozorišnog iskustva: izazovi i mogućnosti

U poslednjim decenijama, uvođenjem digitalnog sadržaja – najpre u savremene vizuelne, a zatim i ostale umetničke prakse – postepeno se ruše barijere različitih umetničkih kategorija, kako u izrazu autora tako i u menadžment pristupu samih institucija. Međutim, i pored očiglednog prisustva tehnologije u svakom segmentu društvenog delovanja, primetno je da se u savremenim pozorišnim sistemima, globalno, stvaraju dva, gotovo opoziciona *sveta* – prvi, koji čini mreža institucija u polju kulture i organizacija specijalizovanih za razvoj i primenu novih tehnologija, i drugi, koji okuplja pozorišne poslenike čiji rad i izjave u javnom diskursu upućuju na protivljenje upotrebi dostignuća digitalne revolucije u umetničkoj praksi. Mogući razlog za postojanje ovako udaljenih perspektiva, kako u intervjuu u *Forbsu (Forbes)* navodi Dick Van Dajk (*Dick van Dijk*) – kreativni direktor *Waag Technology & Society Amsterdam*, jeste činjenica da inovacija zahteva promenu, a ona preispitivanje i izazov postojećim strukturama, zbog čega je neretko teško napustiti poznato, komforno i blisko, kako bi se prešlo na nešto novo, čudno i nesigurno – bez obzira na to što takva promena donosi napredak.⁵ Takođe, važno je naglasiti da je u ovom pomicanju u susret novim dostignućima posebno važan način upotrebe novih tehnologija, koje moraju biti korišćene kao sredstvo organski involvirano u scenski čin, te na umetnički relevantan način.

O mogućnostima novih tehnologija u pre-izvedbenom, izvedbenom i post-izvedbenom iskustvu, govori i IETM publikacija *Izvođenja uživo u digitalno vreme (Live performances in digital times)* iz 2016. godine, čiji nalazi sugerišu da je sve više prisutan trend integrisanja dostignuća novih tehnologija u pozorišnim praksama. U publikaciji se navodi veliki broj različitih i raznovrsnih formata u tom smislu, poput: predstava koje sadrže kompjutersku grafiku, 3D fotografije i video, mapiranja, projekcije na tlu ili ciklorami, video-materijale snimljene u realnom vremenu itd; *augmented* predstava u kojima se scena i/ili glumci međusobno povezuju pomoću tehnoloških i/ili digitalnih objekata; izvođenja koja integrišu „veštačke” likove i virtuelne karaktere; imersivnog pozorišta, koje koristi „alate” poput slušalica i/ili mobilnih telefona, aplikacije geo-lokacije, QR kodove itd; i izvedbi sa prisutnim VR tehnologijama i mogućnošću iskustva proširene stvarnosti, gde proces oblikovanja iskustva uključuje participaciju publike pomoću metoda koje im omogućavaju da se kreću unutar virtuelne scene ili komuniciraju sa onim što opažaju u proširenoj stvarnosti (Burgheim 2016). Zanimljivo je da prakse ovog tipa nisu deo isključivo savremenog izraza, već, kako se navodi u tekstu Evropske pozorišne laboratorije (*European Theatre Lab*) „Istorija virtuelne re-

⁵ <https://www.forbes.com/sites/solrogers/2019/12/06/how-technology-is-augmenting-traditional-theatre/?sh=478bc4c050c0>

alnosti i njena uloga u pozorištu" („The history of virtual reality and its role in theatre”), svoje istorijsko polazište nalaze još u eksperimentalnim radovima decenijama unazad.⁶ Međutim, iako ovakvi formati, *de facto* ne predstavljaju „izum” današnjice, činjenica je da, i dalje – za svet teatra – splet tehnoloških inovacija i promišljanja pozorišnog sadržaja predstavlja potencijalno složeni zadatak, koji zahteva timsko istraživanje i kokreaciju, ali i često nedostižne finansijske uslove.

Primer iz prakse koji ćemo kasnije analizirati podrazumeva upotrebu VR tehnologija u proširenom pozorišnom iskustvu, te je važno naglasiti da vodeće pozorišne institucije i kompanije uveliko ulažu napore u pravcu razvoja i usvajanja ovih tehnologija – kako u izvedbi, tako i u koncepciji proširenog pozorišnog iskustva sa ciljem potpunijeg razumevanja izvedenog sadržaja.⁷ Analizom iskustva u ovom kontekstu jasno se uočava da krupne iskorake ovakve vrste naročito beleže pozorišne organizacije koje u svom radu imaju, odnosno otvaraju, odeljenja usmerena na razvoj interdisciplinarnih formata, između ostalog i povezivanjem se kompanijama iz IT sektora. Dobar primer ovoga je pozorište Rojal Šekspir (Royal Shakespeare), koje se udružilo sa globalnom firmom Intel, da bi zajedničkim kapacitetima, duže od 2 godine, radili na kreaciji i implementaciji virtuelnog lika na scenu. Takođe, ovo pozorište stoji na čelu konzorcijuma od 15 pozorišnih organizacija iz Velike Britanije uključenih u program „Pubika budućnosti”, koji je inicirao Državni fond za izazove industrijskih strategija (Industrial Strategy Challenge Fund), a posvećen je eksperimentima, inovaciji i ko-kreaciji vodećih profesionalaca, tehnoloških kompanija i univerziteta, sa zajedničkom orijentacijom ka istraživanju mogućnosti upotrebe različitih platformi u primeni novih tehnologija (*augmented reality, virtual reality, mixed reality*). Pozitivne aspekte ovakvih inicijativa pojašnjava Sara Elis (Sarah Ellis), direktorka digitalnog razvoja u pozorištu Rojal Šekspir, koja kaže da digitalne inovacije u umetnosti i kulturi jesu u posebnom momentumu, jer se velikom brzinom umnožavaju načini na koje publika može da doživi izvedbu upotrebom novih tehnologija. U tom smislu ona podvlači značaj intersektorskih projekata koji omogućavaju sagledavanje razvojnih potencijala izvođenja uživo, ali i domete njihovog značaja za industriju, kreativni sektor i publiku širom sveta. Sa stanovišta otpora

⁶ Na primer, već krajem šezdesetih godina 20. veka naučnik Ivan Satrlend (Ivan Edward Sutherland), zajedno sa svojim studentom Bobom Sproulom (*Bobom Sproull*), kreirao je prve uređaje za virtuelnu stvarnost, mada u pojmovnom smislu *virtuelna realnost* ulazi u upotrebu tek krajem osamdesetih godina 20. veka kroz rad Jarona Lanijea (Janor Lanier), osnivača laboratorije za vizuelno programiranje (VPL) (videti više na <https://www.europeantheatrelab.eu/history-virtual-reality-role-theatre/>).

⁷ Za implementaciju virtuelnog iskustva u polju pozorišta, tj. približavanje ove tehnologije i njenih mogućnosti široj publici, u najvećoj meri je zaslužan Imerzivni storiteling studio Narodnog pozorišta u Londonu (Immersive Storytelling Studio, National Theatre London), koji je osnovan 2016. godine sa ciljem integrisanja dramske umetnosti i razvojnih tehnologija.

ili predrasuda, pominjanih u ovom radu, Elis posebno navodi *pitanje straha od nepoznatog*, te naglašava značaj razvoja samopouzdanja u upotrebi tehnoloških inovacija, koje od *pretnje* treba da prerastu u *prednost* u doživljaju pozorišnog iskustva.

Kada je u pitanju korišćenje VR tehnologija u konkretnom događaju *oko predstave*, pronalazimo manje primera, a jedan od uspešnijih je projekat „Moje ime je Peter Stilmann” Produkcije 59, gde je u foajeu teatra HOME u Mančesteru instalirana kabina u kojoj je publika bila izložena VR iskustvu povezanom sa narativom predstave izvedene na sceni.⁸ Takođe su malobrojna iskustva korišćenja VR tehnologija u lokalnom kontekstu, ali optimistično je da ih je moguće identifikovati, tj. da i ovdašnje pozorište „stidljivim koracima” ulazi u globalni dijalog na ovu temu. Tako, u IETM studije iz 2020. „Žive umetnosti u virtuelizujućem svetu” („Live Arts in the Virtualising World”), jedan od zaključaka upućuje na problemsko promišljanje upotrebe tehnologija u turbulentnom vremenu pandemije – kako radi kreativnog eksperimenta, tako i radi povezivanja sa publikom – i istom odgovara i projekat Bitef teatra „Interaktivni vodič kroz virtuelnu realnost (ne)mogućih svetova 'Kao da kraj nije sasvim blizu'” autora Nikole Zavišića i Maje Pelević. U njemu je petočlana publika izložena iskustvu „virtuelnog putovanja kroz moguće nove svetove oko i unutar nas samih” – interaktivnom igrom koja se uspostavlja u mikrostrukтури pozorišnog čina, a kojom je gledaocu data prilika da istovremeno bude izvođač, posmatrač ili učesnik, birajući ugao gledanja.⁹

Paradigmatični primer analiziranih praksi, u kontekstu pozorišta sećanja – kao našeg užeg fokusa, jeste predstava *Ana Frank: istorijska antibajka za decu i odrasle* Šabačkog pozorišta, tj. premijera ove predstave koja je uključila i VR postavku Kuće Ana Frank iz Amsterdama. Sa ciljem ispitivanja toka i dometa događaja, pored istraživanja u domenu medijske arheologije, sproveli smo intervju sa Milenom Bogavac – tadašnjom direktorkom pozorišta i dramaturškinjom predstave. Sumirano, nalazi istraživanja potvrdili su prethodno eksplicirane teze, te dokazali da je iskustvo bilo vrlo pozitivno u kontekstu animacije i edukacije publike; da je realizacija projekta bila preduslovljena širenjem mreže saradnika pozorišta i u bliskom odnosu sa drugim sličnim projektima ove vrste.

Rezultati istraživanja

Odgovori na pitanja u vezi sa nastankom projekta uputili su na zaključak da je on iniciran zahvaljujući „posrednicima” tj. ljudima izvan Pozorišta, u bliskoj vezi sa radom ove institucije i radom organizacija iz domena digitalnih

⁸ <https://59productions.co.uk/project/my-name-is-peter-stillman/>

⁹ <https://teatar.bitef.rs/Predstave/618/KAO-DA-KRAJ-NIJE-NI-SASVIM-BLIZU.shtml>

tehnologija. Prema rečima sagovornice, u realizaciji i konceptualizaciji ideje, ključna je bila međuinstitucionalna saradnja, odnosno saradnja gradskih ustanova kulture – u tom periodu naročito intenzivna zbog zajedničke pripreme festivala Evropski dani Jevrejske kulture. Nadležna institucija bila je Narodni muzej Šabac, dok je Šabačko pozorište u okviru Festivala pripremalo predstavu *Ana Frank*. Na inicijativu tadašnjeg gradskog sekretara za kulturu Igora Marsenića, u pripremu programa uključen je i lokalni programerski startup *Pixel2Pixel*, koji je u to vreme - nezavisno od Festivala – radio na VR aplikaciji za Narodni muzej. Prema sačuvanim crtežima i opisima, oni su rekonstruisali izgled Šabačke tvrđave u prošlosti, a dok su se upoznavali sa tehnologijom i načinima izrade aplikacije došli su do VR sadržaja iz Muzeja Kuće Ane Frank iz Amsterdama. Tada je nastala ideja da se gledanje ovog VR sadržaja uključi u program festivala, kao uvod u pripremanu predstavu. Podršku realizaciji ideje dala je i Kuća Ane Frank iz Amsterdama, te iako deluje da je projekat planski i temeljno pripreman, zapravo se „sve desilo spontano, u dogovoru od pola sata” (Bogavac 2020).

Pozorišna uprava i autorski tim predstave rado su prihvatili ovaj predlog – kako zbog animacije publike i omogućavanja potpunijeg sagledavanja izuzetno osetljive istorijske teme kojom se predstava bavi, tako i radi sopstvenog dubljeg uranjanja u svet koji ona stvara. Prema rečima ispitanice, ovo je značajno doprinelo ne samo recepciji već i procesu rada na predstavi, jer je autorski tim, ulaženjem u VR iskustvo, dobio mogućnost da „zavirujući u tajno skrovište porodica Frank i Van Dan, zaviri u sopstvene misli, tj. u prostor koji su tih dana intenzivno zamišljali” (Bogavac 2020). Tako je integrisanje VR aplikacije u proces pripreme predstave i program premijere omogućilo uspešno (d)oživljavanje scene kao „prostora sećanja”, te doprinelo tome da i publika i stvaraoci „aktiviraju pamćenje i učine ga ponovo živim, prisutnim i stvarnim [...] da narativ nanovo pretvore u događaj” (Bogavac 2020).

Na dan premijere, zainteresovana publika, u velikom broju, došla je ranije, dva sata pred predstavu, čineći vrlo raznovrsnu skupinu – od protokolarnih gostiju do mladih iz Šapca.¹⁰ Svako je imao svojih nekoliko minuta sa VR iskustvom postavljenim u foajeu pozorišta, u obliku kutije u koju publika ulazi sa VR naočarama doživljavajući tako projektovani prostor kuće Ane Frank. Većini je ovo bio prvi susret sa novom tehnologijom, a Bogavac smatra da je relativno nemoguće proceniti stepen privučenosti specifičnim sadržajem aplikacije Kuće Ane Frank, u odnosu na privučenost samim VR formatom kao nekom vrstom atrakcije. Na pitanje „da li je postojalo interesovanje za reprizno organizovanje ovog programa?” odgovor je bio pozitivan, mada je motiv u tom kontekstu ocenjen više kao želja za ponavljanjem VR doživljaja

¹⁰ Vest o premijeri predstave sa pratećim programom, Pozorište je objavilo na društvenim mrežama i sajtu. U izlogu pozorišne zgrade izložen je plakat, a informacije na tu temu su bile prisutne u medijima kroz najave i konferencije vezane za program Festivala.

kao takvog. U prilog tome ona je navela da je vrlo brzo nakon festivala slično iskustvo publika mogla da ponovi u (pomenutoj) VR aplikaciji Šabačke tvrđave, koja je, takođe, privukla veliku pažnju. U tom smislu, VR postavka predstavljena u Pozorištu bila je neka vrsta najave srodnog projekta partnerske ustanove – „tizer za lokalnu aplikaciju izrađenu za Narodni muzej Šabac” (Bogavac 2020).

Međutim, važno je podvući da prethodno istaknuta primedba ispitanice nije izrečena u melanholičnom tonu, odnosno da je ne treba čitati kao nezadovoljstvo stepenom interesovanja publike za sam sadržaj aplikacije Kuće Ane Frank. Naprotiv. Bez obzira na to šta je prvenstveno privuklo publiku, ona je kreirani sadržaj svakako primila, ugrađujući tako nova sećanja u kolektivno pamćenje na tu temu i obogaćujući korpus svojih znanja. Iako bi odgovori na pitanja o iskustvima publike sigurno bili daleko precizniji da je posle predstave publika ukratko anketirana o ličnim doživljajima (te da su nalazi upoređeni sa nalazima anketiranja publike repriznih igranja), možemo da pretpostavimo da je sa „dopunskim informacijama”, primljenim sa namerom ili „sticajem okolnosti”, uvodno VR iskustvo doprinelo boljoj *anticipaciji*, kao jednom od uslovljavajućih faktora za razumevanja teme i smisla pozorišne predstave.¹¹

Na pitanje o reakcijama stručne javnosti, odgovor je da je VR postavka shvaćena kao vrlo uspešan *odatak* iskustvu premijere predstave, koja je – pokazalo se, i sama bila vrlo uspešna i jedna od najgledanijih na repertoaru. Uopšteni utisak je da je ovaj događaj demonstrirao pozitivne aspekte uvođenja *digitalnih praksi* u svakodnevni život pozorišta, odnosno da je pokazao da prihvatanje *eksperimenata* ove vrste pozitivno utiče na sagledavanje fenomena digitalno-pozorišnog spoja, kroz perspektivu neophodne i plodonosne kreativne razmene, a ne barijere i nepodnošljivo velikog izazova. U prilog tome stoje i reči naše sagovornice da je iskustvo sa VR postavkom kuće Ane Frank, kao zanimljivim i sadržajnim pratećim programom, doprinelo i svojevrsnom „oslobađanju” (ili bar početku oslobađanja) Pozorišta prema novim formatima.¹² Takođe, imajući u vidu širi kontekst sprovedenog intervjua, zna-

¹¹ U studiji „Procenjivanje unutrašnjih uticaja dela izvođačkih umetnosti” („Assesing the Intrinsic Impacts of a Live Performance”), Alan Braun i Dženifer Novak (Alan S. Brown, Jennifer L. Novak) analiziraju faktore doživljaja, očekivanja i zadovoljstva publike izvođačkih umetnosti, te pored ostalih, ispituju i „Indeks anticipacije”, koji se odnosi na spremnost publike da primi određeni sadržaj, tj. na njeno poznavanje tematike i konteksta predstave. Ovaj faktor (kao i faktor relevantnosti u vezi sa time koliko je publika „svoj na svome” u doživljaju određenog dramskog, koncertnog ili plesnog dela) procenjen je kao dobar pokazatelj uspešnosti marketinških i PR aktivnosti koje su prethodile izvođenju; ali i kao značajan, iako ne presudan, faktor za vrstu i intenzitet iskustva publike i način njenog percipiranja prikazanog sadržaja, tj. doživljaj predstave (Braun i Novak 2007).

¹² S tim u vezi Bogavac je pomenula i drugi (u vreme intervjua tek pripreman), eksperimentalan i zanimljiv, projekat predstave *Aplikacija Volland*, u režiji Kokana Mladenovića. Projekat je koncipiran u obliku specifičnog, hibridnog, digitalno-pozorišnog formata, u kome je „proširena realnost” centralni deo pozorišnog čina. U njemu, publika, uz kupljenu kartu, dobija

čajno je pomenuti i njen komentar da eksperimenti sa mogućnostima novih tehnologija očigledno napreduju ka tome da postanu uobičajeno i neminovno sredstvo izražavanja, što događanja kao što je globalna pandemija virusa korona donekle i ubrzavaju. „U nemogućnosti da rade na tradicionalan način, pozorišni umetnici će se u narednom periodu svakako okrenuti istraživanjima novih tehnologija, a kada se jednom pozorište vrati na svoj stari način funkcionisanja, biće zanimljivo gledati kako će upotrebiti novostečena znanja” (Bogavac 2020).

Umesto zaključka, dopunski aspekt razmatranja teme

Preispitivanje teme *pozorišta sećanja*, gotovo bez izuzetka, vodi stanovitima fokusiranim na različite dihotomije u usklađivanju materijalnih, simboličkih i funkcionalnih vidova prošlosti – s jedne strane i karakteristika dramskog dela i njegove izvedbe – s druge. Identifikovani potencijalni „nesporazum” između istorijskog momenta, načina na koji ga predstava prikazuje i *novog sećanja* publike koje ona inicira, iz perspektive organizacije predstave kao događaja, moguće je razrešiti oblikovanjem *dodatnog* značenjskog sadržaja u *pre* ili *post izvedbenim kontekstima*. Tako, sa ciljem prevazilaženja različitih granica i otpora, pozorište sećanja može se odlučiti na integrisanje *proširenog pozorišnog iskustva* u svoju praksu, te se u njegovom oblikovanju orijentisati ka korišćenju savremenih i inovativnih tehnoloških obrazaca, koji se, i mimo oblikovanja *proširenog iskustva*, sve više, koriste u pozorišnim praksama – u različitim segmentima stvaranja i izvođenja pozorišne predstave. Očekivano, implementacija alata i metoda digitalne revolucije u način interpretacije dramske teme, a radi stvaranja *dodatnog prostora narativizacije*, otvara nova pitanja i sporove, koja ovaj rad tek skicira, a na koje će buduće vreme dati jasnije odgovore. Za sada, možemo da zaključimo da projekti takve vrste zahtevaju strateški razvoj uslova za njihovu implementaciju – međusektorsku saradnju, generisanje mreže partnera, aktivno praćenje dostignuća u ovom domenu, obaveštenost, aktuelnost itd., ali i spremnost reagovanja na potencijalne prilike, spremnost da se „probije led” i uči kroz iskustvo, a naročito ono koje se bavi osetljivim temama iz prošlosti.

Dopunjujući saznanja publike o određenoj temi, prošireno pozorišno iskustvo doprinosi promišljanjima o aktuelnom stanju društva, njegovom pozicioniranju i identifikaciji, te ispunjavanju *društvenih funkcija pozorišta* poput „razvoja kritičkog mišljenja, pokretanja dijaloga i javne rasprave, revizije formalne istorije, preispitivanja mitova i tradicionalnih obrazaca mišljenja” (Marković Božović 2020: 439). U tom smislu, primenu digitalnih teh-

nologija u njegovom oblikovanju posmatramo kao alat za razumevanje teme kojoj je publika izložena, s uticajem na identitet, društvene odnose, moralnu i vrednosnu orijentaciju prema nekom događaju iz prošlosti. Međutim, samo pobrojanje aspekata uticaja očigledno ukazuje na potrebu dodatnog promišljanja o uslovima (pa i etičkoj dimenziji) primene novih tehnologija u prevladavanju problemskih pitanja na relaciji *fakcija–fikcija–publika*, te kritičku refleksiju na temu opravdanosti procesa generisanja *novih sećanja* kroz oživljavanje iskustva tehnologijama koje podrazumevaju simulaciju utiska stvarnosti. Osetljiva pitanja u tom kontekstu otvorio je i projekat „Nove dimenzije svedočenja”, čija je osnovna orijentacija stvaranje proširenog mesta učenja o Holokaustu, kroz oblikovanje *interaktivnih testimonijalnih instalacija* – „interaktivnih punktova sa digitalnim sučeljavanjem uz pomoć kojih bi posetioци u realnom vremenu postavljali pitanja i dobijali odgovore, u svojevrsnom živom intervjuu sa virtuelnim preživelim” (Merovah 2018: 204).¹³ Bez obzira na svoju nesumnjivu inovativnost, Projekat je izazvao oprečne stavove o uticajima iskustva koje omogućavaju nove tehnologije na emotivni doživljaj i *postsećanja* na Holokaust, te su ga u tom diskursu Noa Šenker (Noah Shenker) i Den Leopard (Dan Leopard) problematizovali, ukazujući na brojne etičke i epistemološke izazove kojima on ishodi.¹⁴ Svoje stanovište oni su utemeljili na tezama da snimljene ispovesti kao „otelotvorene arhive” (sa podrazumevanim opsegom /*database*/ odgovora) suštinski ne omogućavaju razotkrivanje „dubokih ili traumatičnih sećanja”, pa – iako one predstavljaju „istinu iskustva preživelih” - njihovo postavljanje u formi interaktivnih figura zapravo „dekontekstualizuje prošlost ispitanika i privileguje proces tehnološkog zaranjanja, a ne pokretanje dijaloga o prirodi iskustava svedoka” (Shenker i Leopard 2017).

Očigledno je da su nedoumice u vezi sa otkrićima digitalne revolucije aktuelne i van pozorišta u svim poljima ljudskog delovanja, koja intenzivno pokušavaju da mapiraju i procene mogućnosti i domete primene ovakvih otkrića u svojim okvirima. U društvu (objektivnog) *memory boom*-a, problemska pitanja na ovu temu u kontekstu procesa (d)oživljavanja i (re)kreiranja sećanja pokazuju se kao naročito značajna, a kao takva zajednička za polja obrazovanja i nauke – koja razotkrivaju prošlost i utvrđuju njen društveni status i polje umetnosti – koje nudi njene alternativne interpretacije i nacr-

¹³ Projekat su zajedno razvijali USC Šoa Fondacija (Shoah Foundation) i Institut za kreativne tehnologije Univerziteta Južna Kalifornija (Institute for Creative Technologies), a kao pilot je realizovan u edukacionom centru i muzeju Holokausta u Ilionisu (Illinois Holocaust Museum and Education Center). Pilot sadrži 3 intervjua koje – kroz više različitih formata uključujući i hologramski prikaz (uz pomoć softvera koji je baziran na veštačkoj inteligenciji) posetilac može iskusiti, odnosno voditi sa (virtuelnim) preživelim Holokausta.

¹⁴ Diskusiju na ovu temu Šenker i Leopard pokreću u okviru izlaganja „Pinčaš Guter: Virtuelni preživeli Holokausta kao otelotvorena arhiva” („Pinchas Gutter: The Virtual Holocaust Survivor as Embodied Archive”) na konferenciji Asocijacije za studije sećanja (The Memory Studies Association) 2017. godine u Kopenhagenu.

te. U tom smislu, mesto čvorišta digitalne humanistike i identitetskih nauka postaje značajan aspekt teorija izvedbenih umetnosti i teorija pozorišne organizacije. Svoje studije slučaja one nalaze i nalaziće u ukrštanju digitalnih tehnologija i pozorišta (sećanja), kao praksi koje će u narednim godinama adaptacije na društvene promene i bujanja mogućnosti umetničkog eksperimenta, zasigurno, biti sve prisutnije.

Literatura

- Bennett, Susan (1997) *Theatre Audiences: A theory of production and reception*. London: Routledge.
- Brown, S. Alan, Novak, L. Jennifer (2007) *Assesing the Intrinsic Impacts of a Live Performance*, ENGAGE, dostupno na: https://www.colum.edu/dance-center/PDF_Folder/Impact_Study_Final_Version_full.pdf [Pristupljeno: 31.01.2021].
- Burgheim, Julie (2016) *Live performances in digital times*. Brussels: IETM – International Network for Contemporary Performing Arts dostupno na: https://www.ietm.org/en/system/files/publications/live-performances-digital-times_ietm_march2016_1.pdf [Pristupljeno: 02.02.2021].
- Freddie, Rokem (2000) *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Kalinić, Snežana (2016) „Remember! Souviens-toi! prodigue! Esto memor!": diskursi pozorišta sećanja", *Književna istorija – časopis za nauku i književnost*, 160: str. 249–270.
- Kapushevska-Drakulevska, Lidija (2014) „Theatre as a Figure and a Place of Cultural Memory", *Kultura/Culture*, 4: pp. 31–40.
- Klaić, Dragan (2016) *Početi iznova – promena teatarskog sistema*. Beograd: Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umjetnosti Cetinje.
- Kuljić, Todor (2006) *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Manojlović - Pintar, Olga (2009) „O revizijama, dijalozima i kulturi sećanja", *Tokovi istorije*, br. 1/2: str. 207–213.
- Marković Božović, Ksenija (2020) „Negovanje pozorišne publike kao društvena funkcija savremenih pozorišta", *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* 175 (3/2020), str. 437–451.
- Matussek, Peter (2001) "The renaissance of the theatre of memory" dostupno na: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2009/docId/11372> [Pristupljeno: 02.02.2021].
- Mevorah, Vera (2018) „Virtuelno sećanje: Edukacija o Holokaustu u informacionom dobu", *Graničnici sećanja*, ur. Nevena Daković i Vera Mevorah. Beograd: Jevrejski istorijski muzej Saveza jevrejskih opština Srbije, str. 195–211.
- Radenović, Sandra (2006) „Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja", *Filozofija i društvo*, 3: str. 221–237.
- Simović, Vladimir (2011) „Ideologija i ideologizacija sećanja: od socijalizma do kapitalizma i nazad", *Izgubljeno u tranziciji: Kritička analiza procesa društvene transformacije*, prir. Ana Veselinović, Petar Atanacković, Željko Klarić. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, str. 227–237.

Shenker, Noah, Leopard, Dan (2017) „Pinchas Gutter: The Virtual Holocaust Survivor as Embodied Archive”, The Memory Studies Association Conference, Kopenhagen 14–16 December, dostupno na: <https://www.memorystudiesassociation.org/wp-content/uploads/2017/12/Book-of-Abstracts.pdf> [Pristupljeno: 15.02.2021].

Ksenija Marković Božović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

Jovana Karaulić
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

NEW TECHNOLOGIES AS A MEANS OF MEMORY REPRESENTATION IN CONTEMPORARY THEATRE PRACTICES

Abstract

The specificity of memory theatre or theatre as the place of memories is reflected in the fact that the reception of a play inspired by a past event is a “collision” of personal memories and collective memory (of the audience) with imaginary images created by mixing well known historical “facts” and their subjective interpretation by the author. The impression created in this way is rather complex. For this reason, the contextualization of the impressions created by watching the play – placed in the time before and after the performance – is especially important for its deeper understanding. Therefore, the author’s task goes beyond the scope of directing the performance into the domain of extended theatrical experience, whose multimodality can contribute to a better understanding of the presented content. Starting from that and having in mind the current “digitalization” of all types of experiences, the use of modern (interactive) technologies appears – in this context – to be a potentially successful means of understanding the stories shown on stage. However, the neglecting of the importance of communication with the audience outside the stage, as well as the resistance to using the means offered by the digital revolution, still prevails in contemporary theatrical practice to a large extent. Examining this thesis, the authors investigate the case of Sabac Theatre’s play Anne Frank – a historical anti-fairy tale for children and adults, whose expanded theatrical experience (during the premiere of the play) included a VR installation of the House of Anne Frank, realized in collaboration with Pixel2Pixel.

Keywords

theatre, memory, VR, new technologies, expanded theatrical experience

Dunja Dušanić
Filološki fakultet
Univerzitet u Beogradu

Biljana Mitrović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

PRIPOVEDANJE SEĆANJA: NARATIVNE UMETNOSTI U SLUŽBI KOMEMORACIJE PRVOG SVETSKOG RATA (2014–2019)

We have to understand the way we now think about the war as a point on a continuum. The modern myth of the war has its origins in events and emotions at the time. It is a distortion, not a fabrication. The British response to the war at the time was multi-vocal: over time, some voices have disappeared and others have grown stronger. The tune we now hear uses the same notes, but it sounds very different to that of 1918. A single melody has emerged and all the voices now audible sing along to it.¹

(Dan Todman, *The Great War: Myth and Memory*,
2005, str. 221)

Uvodna razmatranja

Obeležavanje „važnih“ godišnjica Prvog svetskog rata, tačnije, godišnjica nabijenih naročito simbolikom (1924–1928, 1964–1968), oduvek je privlačilo veliku pažnju javnosti, pa ni stogodišnjica ovog sukoba (2014–2018) nije u tom smislu bila izuzetak. Ovu pažnju godišnjice Prvog svetskog rata svakako duguju i tome što nam – prema raširenom opštem mestu – javne komemora-

¹ „Moramo da shvatimo da je naše viđenje rata samo jedna tačka u kontinuumu. Moderni mit o ratu jeste potekao iz tadašnjih događaja i osećanja. Taj mit je iskrivljenje, a ne izmišljotina. Britanski odgovor na rat bio je u to doba višeglasan: neki glasovi su vremenom nestali, a neki su postali glasniji. Pesma koju sad čujemo koristi iste note, ali zvuči sasvim drugačije od one koja se čula 1918. godine. Nastala je samo jedna melodija i svi glasovi koji se danas mogu čuti pevaju istu pesmu.”

Osim ako nije drugačije naznačeno u bibliografiji, svi prevodi su naši – D.D. i B.M.

cije prevashodno govore o tome kako države i zajednice koje se sećaju prošlosti vide sebe u sadašnjosti i, još više, svoje ciljeve i ambicije u budućnosti (v. naročito Olick 1999). Komparativno proučavanje komemoracija Prvog svetskog rata omogućava, međutim, i neke manje trivijalne (ili bar ređe ponavljane) uvide. Gotovo svuda, a naročito u zajednicama u kojima sećanje na ovaj rat ima ulogu „pokretačkog mita” ili „mitomotora” (v. Smith 1986; up. Daković 2014), proučavanje komemorativnih politika, obreda, ceremonija i umetničkih dela pruža jedinstvenu priliku za uporedno sagledavanje uloge umetnosti i medija u oblikovanju kolektivnog sećanja. Ovo poređenje nam zauzvrat može pružiti uvid ne samo u relacije koje postoje među umetnostima i medijima danas nego i u istorijat i dinamiku razvoja tih odnosa. Ako zamislimo godišnjice nekog važnog istorijskog događaja kao svojevrstne sinhronijske preseke, jasno je da nam poređenje između ovih preseka omogućava znatno tačniji uvid u pomenutu dinamiku nego kada dijahronijski pratimo odnos samo jedne umetnosti prema prikazivanju prošlosti. Osim toga, nije neopravdano nadati se da bi poređenje između ovih sinhronijskih preseka moglo doprineti i boljem razumevanju nekih složenijih problema, kao što je pitanje odnosa pojedinačnih medija, s njima svojstvenim predstavljачkim ili pripovedačkim mogućnostima, prema ljudskoj potrebi za evociranjem zajedničke prošlosti.

Naše istraživanje je, naravno, daleko manje ambiciozno. Prvo, ono je ograničeno na jednu nacionalnu tradiciju i na jedan sinhronijski presek – na vidove umetničkog obeležavanja stogodišnjice Prvog svetskog rata u Velikoj Britaniji – čija se glavna obeležja, u najgrubljim crtama, porede sa dominantnim obeležjima prethodnih „velikih” komemoracija ovog sukoba. Drugo, ono je usredsređeno na evociranje rata u verbalnom, audio-vizuelnom i digitalnom mediju, od kojih se poslednja dva mogu zajedno označiti odrednicom ekranski mediji, stavljajući po strani pitanje njegovih vizuelnih i izvođačkih evokacija. Iako teorijski neosnovan, ovakav fokus ima svoje istorijsko opravdanje: činjenica je da su u obeležavanju modernih ratova vodeću ulogu, hronološki posmatrano, imali pripovedna književnost, film i televizija, preteživi od epske poezije i istorijske drame ulogu koju su usmeno i scensko izvođenje dugo imali u evociranju nacionalne prošlosti. U ovaj odnos, redosled i funkciju umetnosti i medija sve više su uključene video-igre. Njihova pozicija i tendencije razvoja u komemorativnim i transmedijalnim narativima jesu pitanja koja ćemo ostaviti za kraj.

Mit o ratu

U kulturnoj istoriji Prvog svetskog rata Velika Britanija figurira kao paradigmatičan (i posebno proučen) slučaj postepenog konstituisanja onoga što je, po ugledu na Semjuela Hajnsa (Samuel Hynes), postalo uobičajeno nazivati „mitom o ratu”. Na početku čuvene studije o Prvom svetskom ratu u engleskoj kulturi, *A War Imagined: The First World War and English Culture* (1990), Hajns objašnjava šta podrazumeva pod mitom: „Koristim taj izraz ne da bih označio falsifikat već imaginativnu verziju stvarnosti, priču o ratu koja je evoluirala i postepeno prihvaćena kao istinita [...]. Mit nije čitav Rat: to je priča koja potvrđuje jedan skup stavova, predstava o tome šta je rat bio i šta je značio” (Hynes 1990: ix). Mit o ratu počiva na pojednostavljenoj verziji događaja, koja je, ušavši u popularno pamćenje ovog sukoba, dobila oblik priče koja nam je danas svima poznata. Prvi svetski rat je priča o tome kako su Evropa i Velika Britanija žrtvovala svoju budućnost, poslavši u rovove čitavu jednu generaciju nevinih mladića, zadojenih idealima kao što su čast, slava i otadžbina. Oni su otišli u rat verujući da se za te ideale vredi boriti, samo da bi njihovi životi, krivicom generala, političara i drugih „staraca”, na najgnusniji način bili protraćeni u besmislenim bitkama. Oni koji su uprkos svemu rat preživeli, izgubili su sve iluzije, shvativši da pravi neprijatelji nisu vojnici protiv kojih su se borili, nego društvo koje ih je poslalo u rat i njegov sistem vrednosti. Odbacivši te vrednosti, „izgubljena generacija” povratnika iz rata presekla je sve veze sa sopstvenim kulturnim nasleđem (isto.: x). U još uprošćenijoj verziji, britanski mit o ratu svodio se na četiri ikoničke predstave, sinegdohe koje su zamenjivale svu složenu stvarnost ratovanja na Zapadnom frontu: „blato, krv, gas i pacovi” (Corrigan 2003).

Elaboriran u književnim tekstovima različitih žanrova, mit o ratu u Britaniji uobličio se upravo u vreme prve „velike” godišnjice rata. U to vreme, krajem dvadesetih, u oblikovanju mita vodeću ulogu je imala književnost, a u okviru nje, globalno posmatrano, pripovedna proza.² Ovo je naročito došlo do izražaja u okviru tzv. *war book boom*-a – eksplozivne produkcije autobiografija, memoara i romana o Prvom svetskom ratu u vreme obeležavanja desetogodišnjice rata, koja je širom Evrope izazvala mnoštvo žučnih rasprava o „istini” i „lažima” o ratu, smislu minulog sukoba, kao i o ulozi književnosti u njegovom prikazivanju (v. Hynes 1990; Halkin 1995; Trott 2017; Dušanić

² Odnos poezije i proze u ratnoj književnosti je složeno pitanje, u koje ne možemo da ulazimo na ovom mestu. Preovlađivanje jedne ili druge u različitim fazama razvoja mita o ratu i različitim nacionalnim književnostima zavisilo je od više činilaca – dugotrajnih književnih tradicija, stanja književnog polja, toka i ishoda samog rata. U engleskom pamćenju Prvog svetskog rata uloga ratnih pesnika (*war poets*) – Bruka, Ovena, Sasuna i Rozenberga – nesumnjivo je bila (i ostala) ključna, ali je zapravo narativna proza najneposrednije oblikovala sećanje o ratu u *priču*, odnosno *mit*.

2019). Autobiografije kao što su *Zbogom svemu tome*³ Roberta Grejvsa (*Good-bye to All That*, Robert Graves, 1929), memoari Edmunda Blandena (*Undertones of War*, Edmund Blunden, 1928), žanrovski ambivalentni tekstovi Zigfrida Sasuna (*Memoirs of a Fox-Hunting Man*, Siegfried Sassoon, 1928) i Ričarda Oldingtona (*Death of a Hero*, Richard Aldington, 1929), romani kao što su *Zbogom oružje* Ernesta Hemingveja (*A Farewell to Arms*, Ernest Hemingway, 1929), *Slučaj seržanta Griše* Arnolda Cvajga (*Der Streit um den Sergeanten Grischa*, Arnold Zweig, 1927), *Rat* Ludviga Rena (*Der Krieg*, Ludwig Renn, 1928), *La Peur* Gabrijela Ševalijeja (Gabriel Chevallier, 1930), *Veliko stado* Žana Žionoa (*La Grand troupeau*, Jean Giono, 1931), *Putovanje nakraj noći* Luj-Ferdinanda Selina (*Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline, 1932), i, naročito, *Na Zapadu ništa novo* E. M. Remarka (*Im Westen nichts Neues*, Erich Maria Remarque, 1929), samo su neki od naslova koji su se pojavili tih godina i učestvovali u oblikovanju predstave o ratu kao „ludilu u moru blata“, da parafraziramo Crnjanskog. Dok je jedan deo publike hvalio ove tekstove zato što su konačno izneli „pravu istinu“ o strahotama rata, prikazavši ih na „autentičan“ i „realističan“ način, drugi su (naročito ratni veterani) u njima videli bezobzirno nametanje pojednostavljene i čak patološki iskrivljene slike o ratu. Dva pamfleta, objavljena početkom 1930. godine, *The Lie About the War* Dagleasa Džerolda (Douglas Jerrold) i *War Books* Sirila Folsa (Cyril Falls), dobro ilustruju ovu poziciju. Pisци poput Remarka, Grejvsa, Hemingveja, namerili su se, piše Fols:

[...] ne da rat liše svake romantike – ona je uglavnom već bila iščilela – nego da dokažu da su Veliki rat na obe strane vodili podlaci i budale, da su ljudi koji su u njemu poginuli poslani na klanje kao stoka, i da su izginuli kao zveri, a da njihove smrti nisu pomogle nikakvom cilju niti su kome donele dobra. Toliko o temi; sporedni detalji su slični. Streljanje za kukavičluk – koje je, zapravo, bilo izuzetno retko, bar u britanskoj vojsci – prikazano je kao česta pojava; pijanstvo oficira ispada više pravilo nego izuzetak; svaka sitna prljava podlost – kojih ćete, istini za volju, više sresti za mesec dana mira nego za godinu dana rata – izneta je u prvi plan. (Falls 1930, nav. prema Hynes 1990: 453–454)

„Bum“ ratnih knjiga i sporovi koji su ga pratili otkrili su da postoji nepomirljiv sukob između totalizujuće i homogenizujuće prirode mita i individualnog, pa i grupnog pamćenja prošlosti. U početku su ratni veterani pružali najveći otpor mitu. S njihovim izumiranjem, ovu ulogu će preuzeti istoričari. „Bum“ je takođe pokazao da su čitaoci o ratnim knjigama po pravilu razmišljali u vanknjiževnim kategorijama – činjenične istinitosti, autentičnosti iskustva, vernosti stvarnosti – i to nezavisno od toga da li su ih vrednovali pozitivno ili negativno. Čak i kada su se pozivali na estetičke kategorije, kao što je „re-

³ Naslovi književnih dela, filmova i dr. navodeni su prema zvaničnom prevodu – izdanju na srpskom, sa izvornim naslovom u zagradi; naslovi dela koja nisu zvanično prevedena/objavljena na našem jeziku dati su samo u izvornom obliku.

alizam" ili „realistično”, one su se po pravilu odnosile na vernost spoljašnjoj, ratnoj stvarnosti, a ne neki čisto književni ili umetnički kvalitet samog dela (recimo, realističku motivaciju postupaka). Fokus na činjeničnoj istinitosti ne iznenađuje kada je reč o publici kojoj je rat još bio u svežem sećanju, ali on je, videćemo, trajno obeležje kritičkog diskursa o umetničkim predstavama rata, koje se sreće svuda, pa i u današnjim raspravama o filmskim ostvarenjima Pitera Džeksona (Peter Jackson) i Sema Mendesa (Sam Mendes). „Bum” je, na posletku, bio i labudova pesma književnosti o Prvom svetskom ratu. Doduše, mnogi tekstovi iz međuratnog perioda su preživeli i kao klasična ostvarenja ratne književnosti i kao filmske i serijske adaptacije. Popularnost adaptacija, u koje spada i jedan od filmova o kojima će ovde biti reči, *Zaveštanje mladosti* (*Testament of Youth*, 2014) Džejmisa Kenta (James Kent), svedoči, između ostalog, o velikoj vitalnosti mita o ratu, koji se bez većih teškoća prenosi iz jednog medija u drugi. To, naravno, ne znači da u engleskoj književnosti posle međuratnog perioda nije bilo i popularnih (na primer, *Birdsong* Sebastijana Foksa [Sebastian Faulks, 1993]) i značajnih (trilogija *Regeneration* Pet Barkera [Pat Barker, 1991–1995]) romana o Prvom svetskom ratu, iako su veći deo književne produkcije činili (i još čine) romani u kojima je rat istorijski dekor ili pozadina za ljubavne, kriminalističke, špijunske i političke zaplete. Činjenica je, međutim, da posle međuratnog „buma” književnost više nije mogla da izazove rasprave tih razmera i intenziteta, niti je pitanje kako je rat u njoj predstavljen imao toliki značaj za javnost. To potvrđuje i komemoracija stogodišnjice rata u Velikoj Britaniji: sa izuzetkom ostvarenja poput romana *No Man's Land* Sajmona Tolkina (Simon Tolkien, 2016), unuka znamenitog autora *Gospodara prstenova* (*Lord of the Rings*, 1954–1955), koji je više kuriozum nego značajno umetničko delo, savremena književna produkcija je, kada je o Velikom ratu reč, upadljivo oskudna.

Glavni nagoveštaj ove globalne promene bila je holivudska invazija na Veliki rat, započeta još za vreme trajanja sukoba, pred ulazak SAD u rat, a krunisana desetak godina kasnije ekranizacijom Remarkovog romana *Na Zapadu ništa novo* u režiji Luisa Majlstona (Lewis Milestone, 1930). Majlstonov pristup prikazivanju ratovanja na Zapadnom frontu imao je ogroman uticaj ne samo na kasnije ekranizacije Remarkovog romana (pre svega, na ekranizaciju *Na Zapadu ništa novo* u režiji Delberta Mana [Delbert Mann] iz 1979. godine) i na gotovo sve potonje filmove o Prvom svetskom ratu, od Kjubrikovih *Staza slave* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957), preko *Gallipolja* Pitera Vira (*Gallipoli*, Peter Weir, 1981) do danas, nego i na konvencije ratnog filma uopšte (v. Kelly 2002; Schneider 2014). Dok je film u Americi nagrađen Oskarom u dve kategorije, hvaljen zbog tehničkih inovacija u domenu zvuka i rada kamere, kao i rediteljskih dostignuća koja su doprinela njegovom neuporedivom „realizmu”,⁴ u Evropi gotovo da nije bilo zemlje u kojoj nije bio cenzu-

⁴ Film je još dugo imao reputaciju ultrarealističnog prikaza ratovanja, toliko da su scene iz *Na Zapadu ništa novo* redovno korišćene u dokumentarcima o Velikom ratu (v. Schneider 2014;

risan i gde nije izazvao žučne polemike. (I ne samo polemike: na nemačkoj premijeri, 5. decembra 1930, došlo je do nasilnih demonstracija nacionalso-cijalista, u Gebelsovoj organizaciji, uvređenih zbog „pacifističko-jevrejske” difamacije nemačke vojske u filmu. Premijera je prekinuta, a film je nedugo posle toga zabranjen.) U Britaniji je film dočekan sa oduševljenjem (v. Kelly 2002, 113 ff.). Lojd Džordž (Lloyd George) ga je ocenio kao najbolji ratni film koji je ikada video, kritičari su ga hvalili kao „istinit i veran dokument Rata”, koji je „beskompromisno i u sopstvenom mediju pokazao potpunu uzaludnost i zverstvo rata”. „Opasnosti, divljaštva, ludilo rada i užasavajuće traćenje i uništavanje mladosti, nada, iluzija, verovanja, uzaludnost patriotizma i nacionalizma – sve to je prikazano s neumoljivom istinitošću, nepokolebljivom sirovošću, i u razmerama kolosalnim kao sam svetski rat”, pisao je Sidni Kerol (Sidney Carroll) u *Sandey Tajmsu* (*Sunday Times*), dok je kritičar *Rejnolds Njuza* (*Reynold's News*) u svojoj pohvali još jezgrovitije sažeo prepoznatljive topose mita o ratu:

To je protest mladosti koju su iskoristili starci, koji su, verujući da se bore za nešto slavno i neophodno, bacili dečake u pakao rata i pretvorili ih u topovsko meso. Sve borbe, napadi, protivnapadi, bombardovanja, sve je to tragično stvarno, kao i strah ovih mladih ljudi, koji je ne samo razumljiv nego i neizbežan. Čak i kad nema borbi, sve je samo blato i prljavština, zverstvo i očaj. („Looker On”, 1930, nav. prema Kelly 2002: 115)

Iako nije bio na Zapadnom frontu i nije imao borbenu iskustvo, Majlston, koji je uz to bio i naturalizovani Amerikanac, dao je klasični izraz britanskom mitu o ratu kao besmislenom stradanju mladosti i uništenju svega dobrog i lepog u sceni pogibije glavnog junaka, Paula Bojmara (Paul Bäumer), kojom se film završava.⁵

Do pedesete godišnjice Velikog rata taj mit je već uveliko bio i transmedijalan i internacionalan, primivši se i u zemljama poput Amerike, čije je učesće u ratu bilo znatno drukčije nego britansko. Šezdesete godine su ga učinile delom porodičnog pamćenja zahvaljujući čuvenoj Bi-Bi-Sijevoj seriji *The Great War* (1964), snimljenoj za potrebe obeležavanja pedesetogodišnjice rata. *Veliki rat* je dugo bila jedna od najgledanijih Bi-Bi-Sijevih serija svih vremena, sa prosekom od 8 miliona gledalaca po epizodi. Iako su scenaristi i vojni istoričari koji su konsultovani težili nepristrasnosti i istorijskoj verodostojnosti, koristeći arhivske snimke i intervjuje sa ratnim veteranima, glavni utisak koji

Linder 2001).

⁵ U pitanju je čuvena scena sa leptirom (Bojmara upuca snajper dok pokušava da dotakne leptira koji se neočekivano stvorio usred mrtve pustoši rovova), koja ne postoji u romanu: <https://www.youtube.com/watch?v=nMIDPsRwZE4> [Pristupljeno 3. februara 2021]. Zbog svoje upečatljive simbolike, Majlstonov leptir će doživeti mnoge varijacije. Kod Delberta Mana, na primer, Bojmer gine dok pokušava da nacrta pticu. U Kentovoj ekranizaciji *Zaveštanja mladosti* vidimo junaka, Rolanda Lajtona (Kit Harington), kako se saginje da ubere ljubičicu koja raste pored leša poginulog vojnika.

je serija ostavila na gledaoce bio je taj da je rat bio besmisleno i uzaludno traćenje života mladih ljudi koje su u smrt odveli nesposobni generali i pohlepni političari (v. Todman 2014: 29–35). Britanska filmska ostvarenja iz šezdesetih, kao što su *King and Country* (Joseph Losey, 1964) i mjuzikl *Oh! What a Lovely War!* (Richard Attenborough, 1969), samo su pojačala ovaj utisak, dajući poznatim elementima mita gorko-ironične i satirične tonove.

Pod dejstvom različitih, globalnih i lokalnih, političkih i društvenih procesa, britanski mit o ratu je od kulturne dominacije šezdesetih prešao, krajem osamdesetih, u domen parodije. Zanimljivo je da je ovaj period obeležen opadanjem broja holivudskih filmova o Prvom svetskom ratu i dominacijom, s retkim izuzecima, televizije u prikazivanju rata u Britaniji. Bilo da je reč o dokumentarcima kao što je *The Battle of the Somme* (BBC, 1976), dokumentarnim dramama (*docu-drama*) ili dramama u užem smislu te reči (*Wings*, 1977; *Testament of Youth*, 1979; *The Monocled Mutineer*, 1986; *Journey's End*, 1988), sedamdesete i osamdesete godine su doba vladavine Bi-Bi-Sija nad Velikim ratom. Ova tendencija je u izvesnom smislu doživela vrhunac u četvrtoj sezoni popularne serije *Crna guja* (*Blackadder Goes Forth*, 1989), koja se dešava na Zapadnom frontu i prati glavnog junaka (ul. Rowan Atkinson), Boldrika (ul. Tony Robison) i Džordža (ul. Hugh Laurie) u njihovim neuspelim pokušajima da se izbave iz rovova i izbegnu sigurnu smrt. Uprkos tome što je izvrgavala ruglu kliše i topose mita o ratu, svojom dirljivom poslednjom scenom *Crna guja* je, paradoksalno, znatno osnažila mitsko viđenje ovog sukoba. Serija je imala toliki uspeh da je u narednim decenijama postepeno izjednačena sa mitom o ratu, o kojem se počelo govoriti kao o *the Blackadder take on history*. Uprkos svojoj popularnosti, „istorija po Crnoj Guji” nailazila je na ogorčene kritike kako profesionalnih istoričara tako i konzervativnih političara. Moć mita da polarizuje javnost videla se, između ostalog, i tokom obeležavanja stogodišnjice rata, kada se „Gujino viđenje istorije” 2014. godine našlo u središtu napada tadašnjeg Ministra obrazovanja, Majkla Gouva (Michael Gove), na britansku levicu i njene akademske predstavnike, čiji je jedini cilj, po njegovim rečima, blaćenje Britanije, njenih vođa i žrtve onih koji su pali u ratu protiv nemačkog agresora.⁶

1914–1918. do danas

Britansko obeležavanje stogodišnjice Prvog svetskog rata obuhvatalo je ceremonije na državnom nivou u organizaciji pokrajinskih vlada i Ministarstva kulture, medija i sporta, opsežni četvorogodišnji kulturni, umetnički i obra-

⁶ Michael Gove, „Why does the left insist on belittling true British heroes?”, *Daily Mail*, 2. januar 2014, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2532923/Michael-Gove-blasts-Blackadder-myths-First-World-War-spread-television-sit-coms-left-wing-academics.html>; v. Noakes 2019: https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/centenary_united_kingdom [Pristupljeno 6. februara 2021].

zovni program za koji je bila zadužena organizacija 14–18 NOW, kao i mnoštvo komemorativnih aktivnosti na lokalnom nivou, koje je pomogao HLF (Heritage Lottery Fund). Do oktobra 2018. godine, ovaj fond je dodelio ukupno 96,5 miliona funti različitim projektima čiji je cilj bio „da podstaknu bolje razumevanje rata i njegovog dejstva na lokalne zajednice, da prošire pogled na rat i da probude interesovanje kod dece i mladih za nasleđe rata, izvan učionice i mimo organizovanih poseta bojnim poljima” (Noakes 2019). Umnožavanje lokalnih i regionalnih projekata, kao i teme umetničkih dela koje je naručila organizacija 14–18 NOW, poklapaju se, u načelu, sa širim, globalnim tendencijama ka demokratizaciji i decentralizaciji pamćenja Prvog svetskog rata, kao i sa novijim pravcima i temama u kulturnoj i socijalnoj istoriji Prvog svetskog rata (v. McCartney & Morgan-Owen 2017). Odabir umetničkih projekata organizacije 14-18 NOW jasno svedoči o nameri da se kroz instalacije (kao što je *Bloodswept Lands and Seas of Red*⁷), efemerne spektakle (kao što je projekat Denija Bojla [Danny Boyle], *Pages of the Sea*⁸) i performanse (*We're here because we're here*⁹) obeleže britanske nacionalne tragedije, a da se pritom ostavi prostor i za ona iskustva koja je mit o ratu, usredsređen na figuru muškog vojnika-žrtve (McCartney 2014) marginalizovao, kao što su ženski (v. participativni projekat *Processions*, kojim je obeležena stogodišnjica ženskog ostvarivanja prava na glas) i kolonijalni (*Xenos*, projekat igrača i koreografa Akrama Kana [Akram Khan], posvećen indijskim kolonijalnim trupama) doživljaji rata. Međutim, uprkos ovoj nameri, glavni utisak je da je komemoracija stogodišnjice u Britaniji ostala usredsređena na mitsko viđenje sukoba i da nije uspela da ujedini duboku podeljenu naciju u osetljivom političkom trenutku njene istorije (v. Noakes, naročito „Conclusion”, 2019).

Utisak da je mit o ratu življi nego ikad potvrđuju tri britanska filma, snimljena u periodu 2014–2019 – *Zaveštanje mladosti, Oni neće ostariti (They Shall Not Grow Old)* i *1917*. Sama činjenica da su se u kratkom vremenskom periodu pojavila čak tri dugometražna filma s temom iz Prvog svetskog rata u Britaniji, gde je prikazivanjem ovog sukoba – sa izuzetkom *Rova (The Trench, 1999)* Vilijama Bojda (William Boyd) – dugo dominirala televizija, krajnje je indikativna. Iako žanrovski i stilski veoma različiti, Džeksonov dokumentarac, Kentova adaptacija memoara Vere Briten (*Vera Brittain*) i Mendesov ratni film, očigledno su snimljeni u komemorativne svrhe. To je posebno naglašeno u slučaju Džeksonovog dokumentarca, koji je, kao narudžbina orga-

⁷ Reč je o veoma popularnoj instalaciji, u okviru koje su zidovi i jarak oko londonskog Tauera ukrašeni sa 888 264 bulki, od kojih svaka označava po jednog poginulog britanskog vojnika: <https://www.bbc.com/news/uk-29965477> [Pristupljeno 6. februara 2021].

⁸ U okviru Bojlovog projekta dobrovoljci su 11. novembra 2018. na plažama širom Britanije u pesku crtali lica preminulih vojnika koje je potom odnela plima: <https://www.pagesofthe-sea.org.uk/> [Pristupljeno 6. februara 2021].

⁹ Dobrovoljci maskirani u britanske vojnike pojavili su se na javnim mestima širom Engleske 1. jula 2016. kao živi podsetnik na žrtve katastrofalnog prvog dana bitke na Somi: <https://www.becausewearehere.co.uk> [Pristupljeno 4. februara 2021].

nizacije 14-18 NOW, nastao u saradnji sa britanskim muzejem rata (Imperial War Museum), kao i Kentovog filma, koji je sponzorisao fond HLF. Međutim, postojala je i lična motivacija za snimanje ovih filmova, bar kod Džeksona i Mendesa: obojica su ih posvetili svojim dedama, Alfredu Mendesu (Alfred Mendes) i Vilijamu Džeksonu (William John Jackson), s čijim ratnim pričama su odrasli.

Sva tri reditelja – Džekson (1961), Kent (1962) i Mendes (1965) – pripadaju generaciji unuka neposrednih učesnika i svedoka, a njihov odnos prema ratu je naglašeno postmemorijski. Jedna od posledica ove udaljene, ali ipak prisutne, porodične veze, jeste da je njihova percepcija Prvog svetskog rata manje opterećena psihološkim pritiscima i fascinacijom, karakterističnim za doživljaj prve generacije potomaka ratnih veterana. S tim u vezi je važno naglasiti, mada se u kritikama ovih filmova to iznenađujuće često zaboravljalo, da su njihovi filmovi nastali kao reakcija na *postojeće* tekstove i dokumente o ratu. Bilo da je reč o filmskoj adaptaciji čuvenih memoara (*Zaveštanje mladosti*), o veštom kolažu fotografija, usmenih narativa i snimaka (*Oni neće ostariti*) ili o avanturističkom narativu oblikovanom na osnovu tuđeg svedočenja (1917), ovi filmovi nisu „istorijski tačni”, „verni” ili „realistični” prikazi rata, već umetnički komentar na već ustanovljene tradicije i pristupe prikazivanju rata. Džeksonova upotreba ikoničkih slika rata i transformacija arhivskih snimaka dodavanjem boje i zvuka, Kentovi omaži čuvenim ratnim prizorima iz filmova kao što su *Prohujalo sa vihorom* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939) ili *Otkad si otišao* (*Since You Went Away*, John Cromwell, 1944), Mendesove aluzije na likovne predstave Prvog svetskog rata (slike Ničije zemlje Pola Neša i hrišćansku ikonografiju Stenlija Spensera) – sva ova obeležja upućuju na postojanje svesnog dijaloga sa tekstovima prošlosti. Iako je podjednako besmisleno hvaliti istorijsku „tačnost” i „autentičnost” Džeksonovog filma (v. Kermode 2018), kao i optuživati Mendesa za greške (vidi, na primer, Fordy 2020; Macintyre 2020) ili artificijelnu estetizaciju, izvršenu nauštrb prikazivanja „istine” o ratu (v. Willmore 2019; Tempelman 2020), činjenica da su kritičari tome bili skloni svedoči o postojanju duboko ukorenjenih predrasuda, ili bar konstanti, u očekivanjima koje publika ima prema narativima o ratu.

Kada je o konstantama reč, glavno zajedničko obeležje ovih filmova je da na više ravni „komuniciraju” sa britanskim mitom o ratu. Ne samo da sadrže gotovo sve vizuelne topose ovog mita (s naglaskom na blatu i krvi, bodljikavoj žici i kiši) nego reprodukuju i njegovu glavnu „poruku”. Prvi svetski rat je bio velika klanica i besmisleno uništavanje života mladih ljudi koji su verovali u otadžbinu, junaštvo i čast, bili beskompromisno humani, naivni, uvereni u vrednost društva, porodice, prijateljstva i ljudskog života. Sva tri filma sugerišu ovaj utisak besmisla. Pacifistički angažman Vere Briten je, istina, nagovešten u *Zaveštanju mladosti*, ali je prikazan kao posledica njene lične traume, izazvane gubitkom verenika i brata, a ne kao rezultat razmišljanja o smislu

rata. Poslednjim monologom junakinje nagovešteno je da je čitav njen život trajno obeležen tim gubitkom, za koji se ne može naći ni opravdanje ni kompenzacija. U *1917.* jedan od dvojice junaka, Blejk (Dean-Charles Chapman) uzaludno gine negde na polovini filma, koji se završava isto kao što i počinje – scenom u kojoj njegov drugar i saborac Šefild (George MacKay), posle uspešno izvršene misije, sedi i spava naslonjen na drvo – čime se sugerišu monotonija i bezizlaznost života na frontu. Razlika se, doduše, može videti u tome što je Blejk u poslednjoj sceni okupan sunčevom svetlošću kao „jednokratnim” prosvetljenjem, pročišćenjem i nagradom za višestruko human zadatak (spasavanje čete i pronalaženje Blejkovog brata).

U Džeksonovom dokumentarcu nijedan od intervjuisanih veterana na kraju filma ne nalazi neki smisao u ratnom iskustvu; naprotiv, svi odlomci iz razgovora koje je Džekson odabrao govore o posleratnoj bedi i siromaštvu veterana, psihološkoj i društvenoj otuđenosti, o tome koliko ih civilno društvo ne razume i koliko malo za njih mari. Poslednji od njih, čijim se rečima film završava, saopštava kako ga je po povratku iz rata od svega najviše pogodilo to što ga je kolega s posla, koga nije video više meseci, upitao gde je to bio i da nije bio prebačen u noćnu smenu. Na taj način je sugerisano da ako postoji neko značenje Prvog svetskog rata „za nas, danas”, to je da su pre sto godina hiljade engleskih mladića besmisleno stradale u rovovima Zapadnog fronta. U ovoj priči nema mesta ni za kakve druge frontove, vojnike, generacije, nacionalnosti, sudbine i perspektive. Čak i u *Zaveštanju mladosti*, čiji je fokus trebalo da bude na ženskom iskustvu rata, feminizmu i pacifizmu Vere Briten, ove teme blede u odnosu na ljubavni zaplet između junakinje (Alicia Vikander) i njenog verenika (Kit Harington, zvezda *Igre prestola / Game of Thrones* 2011–2019). Dok je *1917.* zapletom ograničena na vojnički doživljaj fronta, dokumentarac *Oni neće ostariti* nije imao takva ograničenja – Džekson je na raspolaganju imao bogatu arhivu muzeja i Bi-Bi-Sija, uključujući 600 sati razgovora sa ratnim veteranima i 100 sati izvornih filmskih snimaka. U pažljivo odeljenim sekvencama (mobilizacija, obuka, odlazak na front, kopaње rovova, juriš, postupanje sa zarobljenicima, primirje, demobilizacija i povratak civilnom životu) Džekson pruža uvid u lične, svakodnevnne, praktične, pa i sasvim neherojske elemente života u ratu – od pripreme obroka, preko održavanja lične higijene (uključujući obavljanje fizioloških potreba i neprekidnu borbu s vaškama), do provođenja slobodnog vremena u bordeli-ma i kockanju. Prikazivanje raznih elemenata svakodnevnog života na frontu imalo je cilj da današnjoj, trećemilenijumskoj publici osvetli „drugu stranu” Velikog rata, koja se retko dosad viđala na velikom ekranu. Međutim, prema mišljenju mnogih istoričara (v. Das 2019; Grayzel 2019; Banning 2020), Džekson je propustio priliku da iz ovog bogatog materijala izvuče i neke manje poznate priče i da omogući da se danas, sto godina posle rata, čuju i neki drugi, potisnuti, disonantni glasovi. Da je Džekson samo komercijalni reditelj koji se oslanja na dominantnu priču o ratu kako bi dobro prošao kod publike,

to bi se i moglo razumeti, piše Santanu Das, ali kao umetnik kome je naručeno da stvori *pièce de résistance* komemoracije stogodišnjice, on ima i istorijsku odgovornost (Das, 2019). To ne znači da je Džekson bio u obavezi da prikaže kolonijalne trupe ili žene ili život u pozadini, nastavlja Das, ali da u filmu produciranom 2018. godine svede prisustvo prvih na par snimaka gde se u daljini nazire nekoliko indijskih i afričkih vojnika, a drugih na posete francuskim bordelima, pokreće mnoga važna pitanja, između ostalog o načinu na koji danas pamtimo i prikazujemo prošlost. Prema rečima istoričarke Elis Keli (Alice Kelly), „Džeksonov film o Prvom svetskom ratu je remek-delo veštine i umeća – samo ga ne zovite dokumentarcem” (Kelly 2018). Kao i Mendesov, i Džeksonov film je, ponavljali su kritičari, fascinantno tehničko dostignuće, ali ništa više od toga.

Na narativnom nivou, sva tri filma prikazuju ličnu perspektivu učesnika u ratu, koja je presudno oblikovana navikama i doživljajem sveta karakterističnim za britansko mirnodopsko društvo. U *Zaveštanju mladosti*, njega čine naglašeno idilične slike prirode, intelektualne i vizuelne raskoši univerziteta, duhovne lakoće življenja, duševnog i materijalnog blagostanja, umetnički zaneete omladine, gladne znanja i poezije, sa snažnim osećanjem za humanost i brigu za druge, bez obzira na etničke, ideološke i socijalne razlike. Iz idilične, predratne perspektive, rat je idealizovan kao „dug otadžbini”, koji će biti „kratak i brz”, ali će intelektualnoj omladini dati još jednu, važnu dopunu ličnosti – „stvoriće od njih muškarce”, uz avanturističko uzbuđenje („Koliko generacija ima priliku da bude deo ovako nečega?” /00:40:00/). Dok se oduševljenje pretvara u očaj i beznađe besmislenih gubitaka („Svi smo okruženi duhovima. Sada moramo da naučimo kako da živimo sa njima” /1:55:44/), rat, koji je u prvom delu filma bio samo pozadinski dekor ljubavne priče ili zloslutno znamenje, u drugom delu neumoljivo poništava tu priču, urušava dotadašnji narativ i prebacuje fokus na – i dalje lični, ali sada egzistencijalistički i traumatski – tok priče. Pacifistički angažman Vere Briten nagovešten je kroz prikaze njene brige za nemačkog ranjenika i političkog govora pred ožalošćenim porodicama u posleratnom Oksfordu.

Film *1917*. u celini se može posmatrati kao herojsko putovanje, osmišljeno po epskoj formuli koja se primenjuje u avanturističkim video-igramama. Kamera, prateći jednog lika, podražava subjektivni doživljaj rata pojedinca zatečenog u velikom požaru istorije, ali sledi i njegovo prolaženje kroz linije iza fronta, linije razdvajanja, rovova, bunkera, streljačkih „gnezda” i uništenih naselja. Ona neretko prati stil i pristup okularizacije pučačkih video-igara: od grafičkog stila prikaza fronta do ugla kamere u scenama borbe (sakrivanja, penjanja uz stepenice, zaklona u ruševinama itd.). Struktura zapleta takođe odgovara avanturističkim igrama: junak dobija zadatak (misiju), na početku skuplja opremu, oružje i sporedne predmete (*items, inventory*), proučava mapu itd. Njegov zadatak je da pronade put, koristeći svoju glavnu veštinu (šunjanje i pucanje) i sporedne talente (balansiranje na ogradi, preskakanje

kratera i uništenih delova mosta). On dobija i sporedne zadatke (*quests*), kao što su prolaženje kroz lavirint napuštenih bunkera, eliminisanje neprijateljskog strelca na kuli ili, kako će se pokazati, kobni pokušaj spasavanja stradalog pilota (ovo je, inače, još jedan motiv koji se ponavlja i u sva tri filma: briga za neprijateljske ranjenike, kao pokazatelj duboke, univerzalne humanosti Engleza). Usput stečeni predmeti koriste se za ispunjavanje sekundarnih ciljeva, koji oplemenjuju lik dovodeći do katarze (hranjenje bebe kravljim mlekom). Dolazi i do tipičnog susreta sa pomagačima (trupama koje putuju kamionima, Francuskinjom skrivenom u podrumu, zapovednikom konvoja koji junaka savetuje kako da komunicira sa pukovnikom Makenzijem itd.). Koristeći epske formule i mehaniku video-igara u narativne svrhe, *1917.* povezuje prikazivanje subjektivnog, unutrašnjeg doživljaja (koje se tradicionalno doživljava kao nešto što je rezervisano za književnost), vizuelnu filmsku poetiku (koja impresivno dočarava prostor i sveobuhvatno, besmisleno ratno razaranje) i, za video-igre prepoznatljivu, sekvencionalnost radnji i motiva (koja ukazuje na ograničene mogućnosti delovanja pojedinca u ratu).

Ovo poslednje obeležje *1917.* je u mnogo čemu karakteristično za komeemoraciju stogodišnjice Prvog svetskog rata, u kojoj je primetna svojevrsna opsesija savremenom tehnologijom, digitalnim medijima i mogućnostima koje oni nude u oživljavanju prošlosti (v. Martinoli 2014). Ona je došla do izražaja u različitim sferama – od masovne digitalizacije izvora i stvaranja velikih digitalnih repozitorijuma, preko mnoštva interaktivnih mapa i istorija Prvog svetskog rata, do filmova koje smo pomenuli. I Džeksonov i Mendesov film su s pravom isticani kao remek-dela filmske tehnike. Džeksonov tim Stereo D je mukotrпно radio na izvornim snimcima kako bi ih prilagodio perceptivnim navikama savremenih gledalaca: promenio im je frekvenciju na 24 slike po sekundi, popunio rupe i sanirao oštećenja, izoštrio i obojio sliku, dodao joj zvuk i prebacio u 3D. Ovo osavremenjivanje su pozdravili kritičari koji su smatrali da nas je Džeksonova transformacija dokumentarnog materijala približila, kao nikad do sada, „pravoj stvarnosti” rata, dok je drugima ovakav hiperrealizam delovao u najboljem slučaju kao imaginativna rekonstrukcija prošlosti, a u najgorem kao simulacija nepostojećeg iskustva. Svi su, međutim, smatrali da je tehnologija poslužila ne samo dočaravanju zauvek minule prošlosti i tuđeg, nedostupnog doživljaja stvarnosti nego i uživanja u tu prošlost i taj doživljaj. To je svakako bio Džeksonov cilj: kako je i sam isticao u više prilika, on je želeo da današnjim gledaocima pokaže kako je to bilo boriti se na Zapadnom frontu, šta su u ratu doživeli i kako su se osećali britanski vojnici.¹⁰ Mendes je takođe želeo da podstakne, kako je kritika po-

¹⁰ Vidi, na primer, izjave koje je Džekson dao za *Flicks*: <https://www.flicks.com.au/features/peter-jackson-interview-how-i-made-the-visually-stunning-they-shall-not-grow-old/> i za zvaničnu prezentaciju filma na sajtu 14-18 NOW: <https://www.1418now.org.uk/learning-engagement/peter-jackson-film/> [Pristupljeno 6. februara 2021].

navljala *ad nauseam*, „intenzivno imerzivno” iskustvo,¹¹ premda je to učinio u drugom žanru i drugim sredstvima – fokusom na individualnu perspektivu i stvaranjem utiska da je film snimljen u jednom neprekinutom kadru. Krajnje je indikativno to što je ova – u osnovi staromodna, romantičarsko-istoricistička – tendencija ka empatskom (*Einfühlung*) uživljavanju u prošlost kritikovana kao pokušaj filmske industrije da se približi savremenoj publici koristeći pristup video-igara (*the video-game approach*). Pod time su neprijateljski nastrojeni kritičari podrazumevali podilaženje kognitivnoj usporenosti i nedostatku mašte savremenih gledalaca: što je prošlost koju evociramo dalje od nas, to su našem perceptivnom aparatu potrebni „agresivni podsticaji” (McKernan 2014) i neprekidni „štosovi” (Tempelman 2020) da bismo nešto razumeli.

Za to vreme, u mediju video-igara, stogodišnjica Velikog rata obeležena je izdanjima različitih igračkih (mehanika igre), narativnih, vizuelnih, kao i komercijalnih karakteristika i ciljeva. Istorijski događaji, a posebno ratovi, najviše su zastupljeni u žanrovima pucačkih igara, u strategijama i simulacijama. Najčešće se koriste kao vizuelna dekoracija, kulise i vizuelno-tehnički kontekst epohe (verno prikazivanje izgleda i upotrebe oružja, tehnike, uniformi, geo-političkih mapa, načina ratovanja i života uopšte u određenom istorijskom periodu). Kako su istorijske epohe u ovim žanrovima sa ludičkog stanovišta (*game play-a*) zamenljive, a njihove specifičnosti bez većeg uticaja na mehaniku igre, zanimljivo je da je upravo jedna od igara nastala u periodu obeležavanja stogodišnjice Prvog svetskog rata bar donekle odstupila od ovih žanrovskih normi. Pucačka igra iz prvog lica *Battlefield 1* (DICE / Electronic Arts, 2016) pokušala je, bar u određenoj meri, da usmeri fokus na narative koji se tiču pojedinca i uklopi ih u uhodanu mehaniku žanra (igrač ima izbor od 6 likova u šest celina igre, odnosno pozicija vojnika različitih nacionalnosti, koji pripadaju različitim rodovima vojske i smešteni su na različitim frontovima). Ako lik koji vodi igrač strada, ime poginulog vojnika pojavljuje se na ekranu sa godinom rođenja, čime on prestaje da bude samo sredstvo, posrednik u interakci sa igrom, oruđe i kolateralna šteta u ratu, i postaje pojedinac sa jasno označenom tragičnom sudbinom. Iako ovo nije značajno za proces igranja, nekarakteristično je za pucačke igre i ukazuje na komemorativnu intenciju dizajnera. Individualizovani likovi vojnika čine *Battlefield 1* svojevrsnom zbirkom ratnih priča, u kojima su pojedinci u ratu ipak nešto više od topovskog mesa ili meta za precizno nišanje. Istovremeno, na vizuelnom planu, ova igra, kao i *Verdun* (M2H / Blackmill Games, 2016), koja je inspirisana Verdenskom bitkom (1916), koristi hiperrealističnu animaciju, čime potvrđuje tendenciju korišćenja i nadmoći novih tehnologija u vernom dočaravanju događaja i istorijskih perioda?

¹¹ Vidi: <https://intothetrenches.1917.movie/> [Pristupljeno 6. februara 2021].

Našoj studiji slučaja, međutim, prema usmerenosti na narativne elemente, pre svega odgovaraju igre avanturističkog žanra, koje i temom i pristupom pokazuju veću sličnost sa književnim i filmskim ostvaranjima. Iako nije u pitanju britanska produkcija, treba pomenuti Ubisoft-ovu igru *Valiant Hearts: The Great War* (2014), grafički svedenu na stil crtanih filmova za decu, u kojoj četiri lika različitih nacionalnosti (Francuz, Namac, Amerikanac, Belgijanka) pomažu jedni drugima u ispunjavanju ličnih motiva i ciljeva u ratu (povratak porodici, prijateljstvo, osveta, iskupljenje itd.). Kao peti lik, koji pomaže u rešavanju zagonetki i otklanjanju prepreka, pojavljuje se pas. Uvođenje psa kao lika jasno govori o nameri da se fokus pomeri sa kolektivnog doživljaja istorijskog potresa i očekivanog prikaza rata kao istorijskog spektakla na intimne i lične vizure i emotivne doživljaje. Predmeti koje igrač otkriva pokazuju razne informacije i činjenice o ratu, doprinoseći edukativnoj dimenziji igre i proširujući znanja novih generacija o udaljenom istorijskom periodu. Istorijska verodostojnost postignuta je korišćenjem ličnih svedočenja, arhivske građe koja se ne tiče velikih bitaka, već privatnih pisama i druge dokumentarne zaostavštine pojedinaca (Diver 2014, Stainrook 2014).

Konačno, igra koja je koautorski razvijena u britanskom studiju Aardman Animations *11-11 Memories Retold* (DigixArt i Aardman Animations / Bandai Namco Entertainment, 2018), poput *Valiant Hearts*, potvrđuje udaljavanje od vizuelno i akciono realističnog prikaza ratišta i okretanja ličnim pričama običnih ljudi sa istaknutim antiratnim značenjem. U igri se, između ostalog, od početka odbrojava vreme do proglašenja mira (u poslednjoj, odlučujućoj sceni, upadljivo se čak broje sekunde do kraja rata). Poput igre *Valiant Hearts*, *11-11* pored dostupnih dometa grafičke animacije ne pribegava vizuelnoj verodostojnosti, već koristi tehnike impresionističkog slikarstva, neizoštrene i fluidne konture, podržavajući vizuelno nejasna sećanja, obojena pre rasplnutim emocijama nego preciznim događajima.

Igrač može da upravlja likovima kanadskog fotografa Herija (Harry Lambert, kome glas pozajmljuje glumac Elija Vud [Elijah Wood], poznat po ulozi Froda u serijalu *Gospodar prstenova*) i nemačkog inženjera Kurta (Kurt Waldner), koji iz pozadinskih rovova kreće u potragu za sinom Maksom posle vesti da je njegova jedinica nestala. Dva lika, koja u prve borbene redove, na suprotnim stranama, dospevaju iz različitih razloga (Heri da bi zadivio devojku u koju je zaljubljen, Kurt da bi spasao sina), više puta spaja slučaj, dovodeći ih u situacije u kojima se empatija i humanost suprotstavljaju bezličnom ubijanju i slepom ratnom neprijateljstvu. Uprkos jezičkoj barijeri (grafički prikazanoj tako što je titl u dnu ekrana ispisan crvenim slovima kada ga drugi likovi u igri ne razumeju), dva „slučajna” ratna neprijatelja postaju prijatelji, pomažući jedan drugome u više prilika – od ranjavanja, preko skrivanja i zarobljeničtva, sve do završnog obrta u kome Kurt saznaje da mu je sin ubijen u zarobljeničtvu. Trenutak egzekucije Kurt vidi na fotografiji koju je napravio Heri, na kojoj u Kurtovog sina puca kanadski oficir Martin Baret (Martin

Barret), koji je Herijev zaštitnik i nadređeni, beskrupulozni, ambiciozni vojnik-karijerista, čija se trauma i labilnost, pak, stereotipno, otkrivaju u francuskom kabareu (nagoveštenom bordelu). Likovi običnih ljudi, čija se karakterizacija gradi kroz pisma (koja Heri šalje voljenoj devojci u Torontu, a Kurt ženi i ćerki u nemačkom selu), svedoci su svih ratnih užasa, prikazanih kroz motive prisutne i u analiziranim filmovima: rovovi, blato, bodljikave žice, gas maske, ruševine i opustošena bojišta; leševi mladića u začudno spokojnom i idiličnom cvetnom predelu; briga za ranjenike, pa i one sa neprijateljske strane; francuski kabarei i bordeli. U igri je prikazan i moralni i emotivni krah oficira, s jedne, i pokušaji vojnika da na frontu stvore privid normalnog života kroz muziku, sport i društvene igre, s druge strane. Zastupljeni su i poznati kulturni stereotipi, kao što je onaj o nemačkoj disciplini i preciznosti u planiranju i realizaciji gradnje, baratanju ratnom tehnikom i organizaciji ratne svakodnevice. Prikazane su savezničke trupe raznih nacionalnosti i rasa, kao i dve životinje – mačka i golub – koji su stalni pratioci i pomagači likova (na kraju igre nalazi se posveta „svim stradalim muškarcima, ženama i životinjama u Velikom ratu“).

Iako igra ne obiluje interaktivnim elementima u kojima bi igrači mogli da utiču na tok radnje (interakcija sa predmetima svodi se na bolje upoznavanje života i okolnosti u ratu ili izbor teksta koji će likovi pisati u pismima), te do pred sam kraj igra pre pripada interaktivnom animiranom filmu nego video-igri, sam završetak organizovan je kroz 7 mogućih raspleta u zavisnosti od odluke igrača. Iako veoma svedeni, ovi izbori predstavljaju najveći prostor slobode u upravljanju narativom i mesto razmatranja pitanja slobode, značenja srećnog/tragičnog kraja, mogućnosti i verovatnosti izbjavljenja, katarze, smisla i značenja osвете. U završnoj sceni, u kojoj Kurt na nišanu drži Barta ne bi li osvetio sina, a Heri odlučuje da li će nastaviti povratak u Kanadu ili se umešati u Kurtov napad na oficira, u zavisnosti od odluke igrača, gine jedan od likova, dvojica ili sva trojica, sa tragičnim posledicama ili srećnim raspletom po preživele (osim u jednom od izbora, u kome se, uz malo verovatan sled događaja, svi srećno vraćaju svojim porodicama). Međutim, u svih sedam slučajeva epilog naglašava besmisao rata i značaj odgovornosti i empatije pojedinca, dragocenost ljudskih života, porodičnih odnosa, ljubavi i razumevanja bez obzira na okolnosti.

Zaključak

Umetnička produkcija nastala u periodu 2014–2019, kao deo razgranate „komemoracijske industrije“ Prvog svetskog rata, obimna je, krajnje heterogena i opire se pokušajima sistematizacije. Ipak, poređenje između ove i prethodnih, ekstenzivno proučavanih komemoracija ovog sukoba u Velikoj Britaniji omogućava da se donesu i neki zaključci opštijeg karaktera. Prvi i

najočigledniji je da se, na ideološkom planu, fokus komemoracije definitivno premestio sa velikog narativa o iskustvu čitave nacije na lični doživljaj pojedinca, porodične i lokalne tradicije pamćenja. Ovo je u skladu sa globalnim tendencijama koje se primećuju i izvan Velike Britanije: „mali čovek u ratu” je zvanični slogan današnje komemoracijske industrije. Drugi zaključak je da je savremena književna produkcija i slabija i oskudnija nego ekranska, dok je tokom prethodnih obeležavanja Velikog rata, naročito velike komemoracije desetogodišnjice ovog sukoba, situacija bila znatno drukčija. U stvari, ako se značajne komemoracije Prvog svetskog rata posmatraju kao niz, postaje očigledno da je svako „važno” obeležavanje rata, u izvesnom smislu, odražavalo dominaciju novih medija u pripovedanju prošlosti. Pažnja koju je, godinu dana po završetku komemoracije prve desetogodišnjice primirja, izazvao Majlstonov film, zasenivši donekle Remarkov roman, analogna je pažnja koju će privući Veliki rat na malom ekranu u obeležavanja pedesetogodišnjice ovog sukoba. Nije stoga neobično da je obeležavanje stogodišnjice opet prošlo u znaku oduševljenja novim mogućnostima koje nudi savremena tehnologija i digitalni mediji. Utisak da su, posle filma i televizije, video-igre došle na red, potvrđuje se prilikom paralelne analize dva komplementarna procesa. Dok se film i televizija približavaju audio-vizuelnom jeziku video-igara i njihovim narativnim konfiguracijama, što se naročito dobro vidi na primeru *1917*, video-igre pronalaze nove i sve složenije pristupe prikazivanju prošlosti – od hiperrealističnih grafičkih tehnika i tehnologija primenjenih u prikazivanju strahota rata i razaranja, koje ove događaje oživljavaju kao istorijske klanice a ne kao slike uzvišenog herojstva, lišenog krvi, blata i bola, do interaktivnih narativnih formi koje usmeravaju fokus na pojedinca i njegovu sudbinu. Od pukog dekora koji nema uticaja na mehaniku igre, istorija, sa svim malim, lokalnim i pojedinačnim, kao i velikim, globalnim potresima, postaje podjednako važan element igračkog iskustva. Paralelno s tim, fokus se premešta sa spektakularizacije rata pomoću uverljivih prikaza borbe i dočaravanja bespuća fronta, na perspektivu i sudbinu pojedinca, „malog čoveka” zahvaćenog vrtlogom istorije. Iako je nezahvalno predviđati šta će nam naredni period doneti, naročito u sferi umetnosti, može se pretpostaviti da će interaktivni audio-vizuelni narativi i odgovarajući mediji imati vodeću ulogu u pripovedanju prošlosti. Izvesno je, međutim, da će oblik i smisao naših narativa o prošlosti zavisiti i od predstavljačkih osobenosti novih medija i od, sada već duge, istorije komemoracija Prvog svetskog rata.

Literatura

- Badsey, Stephen (2002) *The Great War Since The Great War*, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22:1, pp. 37–45.
- Banning, Jeremy (2020) “A staggering tour de force – but an opportunity missed”: a historian’s review of the film *1917*, *HistoryExtra*, 14.1. 2020, dostupno na: <https://historynewsnetwork.org/article/174051> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Corrigan, Gordon (2003) *Mud, Blood and Poppycock: Britain and the First World War*. London: Cassell.
- Daković, Nevena (2014) „Mythomoteur i Veliki Rat”, *Zbornik radova FDU*, br. 25/26, str. 139–157.
- Das, Santanu (2019) “AHR Roundtable: Colors of the Past: Archive, Art, and Amnesia in a Digital Age”, *American Historical Review* (Dec. 2019) pp. 1772–1781.
- Diver, Mike (2014) “This Is How the Best War Game of the Year Was Made”, *Vice*, dostupno na: <https://www.vice.com/en/article/qbexvp/making-of-valiant-hearts-283> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Dušanić, Dunja (2019) “The War Books Controversy Revisited: First World War Novels and Veteran Memory” in: *Narratives of War: Remembering and Chronicling Battle in Twentieth-Century Europe*, Nanci Adler, Remco Ensel, Michael Wintle (eds.). London and New York: Routledge, pp. 101–115.
- Fordy, Tom (2020) “Fact-checking 1917: how historically accurate is Sam Mendes’s First World War film?”, dostupno na: <https://www.telegraph.co.uk/films/0/1917-fact-checking-how-historically-accurate-sam-mendes-war-movie/> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Grayzel, Susan (2019) “AHR Roundtable Who Gets to Be in the War Story? Absences and Silences in *They Shall Not Grow Old*”, *American Historical Review* (Dec. 2019), pp. 1782–1788.
- Halkin A. (1995) *The Enemy Reviewed: German Popular Literature Through British Eyes Between the Two World Wars*. Westport, CT: Praeger Publishers.
- Hanna, Emma (2009) *The Great War on the Small Screen: Representing the First World War in Contemporary Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hynes, Samuel (1990) *A War Imagined: The First World War and English Culture*. London: The Bodley Head.
- Kelly, Alice (2018) “*They Shall Not Grow Old*: World War I film a masterpiece of skill and artistry – just don’t call it a documentary”, dostupno na: <https://theconversation.com/they-shall-not-grow-old-world-war-i-film-a-masterpiece-of-skill-and-artistry-just-dont-call-it-a-documentary-105229> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Kelly, Andrew (2002) *All Quiet on The Western Front: The Story of a Film*. London: I.B.Tauris.
- Kermode, Mark (2018) “*They Shall Not Grow Old* Review—An Utterly Breathtaking Journey into the Trenches”, *The Guardian*, November 11 2018, dostupno na: <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/11/they-shall-not-grow-old-peter-jackson-review-first-world-war-footage> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Linder, Ann (2001) “Great War Narrative into Film: Transformation, Reception, and Reaction.” *International Fiction Review* 28: 1–2, dostupno na: <https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/7686> [Pristupljeno 6. februara 2021].

- MacIntyre, Ben (2020) "How accurate is Sam Mendes's film, 1917?", dostupno na: <https://www.thetimes.co.uk/article/how-accurate-is-sam-mendess-film-1917-8mtbrbfkv> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Martinoli, Ana (2014) „Prvi svetski rat u virtuelnom okruženju – novi oblici predstavljanja prošlosti kroz digitalne medije”, *Zbornik radova FDU*, 25–26, str. 215–232.
- McCartney, Helen (2014) "The First World War Soldier and His Contemporary Image in Britain", *International Affairs* 90:2, pp. 299–315.
- McCartney, Helen & Morgan-Owen, David (2017) "Commemorating the centenary of the First World War: national and trans-national perspectives", *War & Society* 36:4, pp. 235–238.
- McKernan, Luke (2014) "Daddy, what did YOU do in the Great War centenary?", 6.8.2014, dostupno na: <https://lukemckernan.com/2014/08/06/daddy-what-did-you-do-in-the-great-war-centenary/> [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Noakes, Lucy (2019) "Centenary (United Kingdom)" in: *1914–1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson (eds.). Berlin: Freie Universität Berlin.
- Olick, Jeffrey K. (1999) "Genre Memories and Memory Genres: A Dialogical Analysis of May 8, 1945 Commemorations in the Federal Republic of Germany", *American Sociological Review* 64: 3, pp. 381–402.
- Schneider, Thomas (2014) "The Two *All Quiets*: Representations of Modern Warfare in the Film Adaptations of Erich Maria Remarque's *Im Westen nichts Neues*" in: *The Great War in post-memory literature and film*. Martin Löschnigg, Marzena Sokołowska-Paryż (eds.). Berlin & Boston: De Gruyter.
- Smith, Anthony D. (1986) *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- Stainrook, Wayne (2014) "Valiant Hearts: The Great War Developer Diary Details Documentary Partnership" *Game Informer*, dostupno na: https://www.gameinformer.com/games/valiant_hearts_the_great_war/b/pc/archive/2014/06/19/developer-diary-details-documentary-partnership-valiant-hearts-the-great-war.aspx?utm_content=buffer860e1&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer [Pristupljeno 6. februara 2021].
- Tempelman, Cathy (2020) "'1917' Turns a Horrific War Into an Uplifting Hero's Journey", *New York Times*.
- Todman, Dan (2005) *The Great War: Myth and Memory*. London etc.: Bloomsbury.
- Trott, Vincent (2017) *Publishers, Readers and the Great War. Literature and Memory since 1918*. London: Bloomsbury Academic.
- Willmore, Alison (2019) "1917 Is More Filmmaking Stunt Than Movie", *Vulture*, dostupno na: <https://www.vulture.com/2019/12/movie-review-sam-mendess-world-war-i-movie-1917.html> [Pristupljeno 6. februara 2021].

Dunja Dušanić
Faculty of Philology
University of Belgrade

Biljana Mitrović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

COMMEMORATIVE NARRATIVES IN THE SERVICE OF THE CENTENARY OF WORLD WAR I (2014–2019)

Abstract

Art projects designed to commemorate the centenary of World War I, whether or not officially commissioned, are all part of a national and global commemorative industry. Although this industry seems infinitely vast and varied, some of its dominant features stand out, especially when compared with commemorative efforts and activities marking previous “important” anniversaries of the Great War (namely, the ten-year and fifty-year anniversary). This paper attempts to provide a rough, and by no means exhaustive, comparative overview of the role of different arts and media in commemorating the centenary of World War I. Our case study is limited to the narrative commemorating the war in UK. In analysing the projects which were initiated independently or commissioned by 14–18 NOW, we focus on films and video-games produced in the UK from 2014–2019: Testament of Youth (James Kent, 2014), They Shall Not Grow Old (Peter Jackson, 2018), 1917 (Sam Mendes, 2019) and 11–11: Memories Retold (2018).

Keywords

commemoration of WWI, literature, film, video games, postmemory

Тијана Тропин
Институт за књижевност
и уметност, Београд

ХИБРИДНА ФАНТАСТИКА И ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ: СЛУЧАЈ РОМАНА ТАМСИН МЈУР

Увод

Трансмедијалност данас истраживачи посматрају најчешће на примеру великих франшиза које омогућавају мењање, допуњавање и рекомбиновање првобитног садржаја: тако, на пример, могу пратити развој фигура из Марвеловог универзума у најразличитијим видовима, од првобитних стрипова преко филмских и телевизијских адаптација до видео-игара.¹ Таква трансформација и хиперпродукција разнородних садржаја често се третира као цинична корпоративна експлоатација постојећег материјала. Међутим, не треба сметнути с ума да, истовремено, богатство, разгранатост и непрегледност такве мреже наратива пружају конзументима, тј. читаоцима и гледаоцима једно и квантитативно и квалитативно другачије искуство, а уроњеност у трансмедијалне садржаје не мора бити искључиво пасивног карактера – напротив, последњих деценија све је видљивије присуство нове, *партиципативне* културе, у којој је нагласак на активном ставу *конзумента* уметничких садржаја; њихова активност стога је добила нове називе, попут производног конзумирања и производног коришћења (*prosumption* односно *produsage*, види Kleut 2016: 168). О томе ће нешто касније бити више речи. За потребе овог рада, и како би се избегла пејоративна конота-

¹ Као што су Сколари (Scolari), Бергети (Bertetti) и Фримен (Freeman) показали у студији *Transmedia Archaeology* (Scolari et al. 2014), у питању је ипак није савремена појава; трансмедијалне франшизе у данашњем смислу сежу у прошлост све до тридесетих година двадесетог века.

ција пасивности *конзумирања*, такве љубитеље уметности називаћемо општеприхваћеним називом *фанови* а њихову дисперзивну и фрагментирану заједницу *фандом*.

Нове генерације, одрасле уз такво интензивно и имерзивно доживљавање уметничких дела, природно су у своје властите творевине пренеле одлике трансмедијалности и стратегије партиципативне културе. У овом тексту то ћемо истражити на примеру Тамсин Мјур (Tamsyn Muir), ауторке чија је поетика формирана управо на трансмедијалним и партиципативним садржајима. Она је рођена 1985. у Аустралији и одрасла на Новом Зеланду; последњих година објављивала је запажене кратке приче у часописима посвећеним хорору, научној и епској фантастици (најуспешнија је свакако *Deepwater Bride* из 2015. године, номинована за низ жанровских награда) али су прави пробој постигли њени романи *Гидеон од Девете* (*Gideon the Ninth*, 2019) и *Хароу од Девете* (*Harrow the Ninth*, 2020), прва два дела серијала *Закључана гробница* (*The Locked Tomb*),² који би требало да буде заокружен 2022. објављивањем *Алекто од Девете* (*Alecto the Ninth*). Ови романи на свеж и иновативан начин приступају неким добро познатим мотивима тзв. *спејс-опере* (*space opera*), али њене карактеристике комбинују са елементима тако разнородних жанрова као што су хорор и детективски роман. Анализа стапања жанрова у овим делима завређује посебан рад, али овде ћемо се задржати на ономе што их чини нарочито занимљивим у контексту *фановске прозе*.

Фановска проза и партиципативна култура

Фановска проза (чешће *фанфикција*, *fan fiction*) јесте прозно дело деривативног карактера које љубитељ (фан) неког уметничког дела ствара као омаж, без претензија на аутономност дела и, што је такође важно, без претензија на „званично” објављивање, односно исплативост – фановска проза је по правилу аматерска и објављује се и дисеминује бесплатно, у облику аматерских часописа *фанзина* или, у новије време, преко различитих интернет портала (међу најпознатијима и највећима су, рецимо, *fanfiction.net* и *archiveofourown.org*, мада постоји безброј мањих портала и страница посвећених фановским садржајима) и друштвених мрежа (које током времена добијају и губе на популарности, тако да се може пратити миграција фандома с једне мреже на другу, од најраније корисничке мреже Usenet, преко блогерских платформи као што су Livejournal, Dreamwidth или Tumblr, па до платформи какав је Discord.

² Захваљујем на љубазности Јелени Катић Живановић – сва преводилачка решења и наводи у овом раду потичу из њеног за сада необјављеног превода *Гидеон од Девете*.

То је истовремено један од главних разлога што већина популарних аутора, али и корпорације које управљају развојем и прометом франшиза, нису заинтересовани за то да претерано строго спроводе законе о заштити ауторског дела: писање и читање фановске прозе може само подстаћи популарност (и комерцијалност) оригиналних дела.³

Читав овај скуп дискурзивних пракси може се обухватити и тумачити уз помоћ концепата *партиципативне културе* и *културе конвергенције*, чији је најпознатији теоретичар Хенри Џенкинс (Jenkins). Он још од деведесетих година 20. века истражује фановску културу, а његово најзначајније дело на том плану, *Текстуални криволовци (Textual Poachers. Television fans and participatory culture, Jenkins 1992)*, увело је у проучавање фандома класичан заокрет у вредновању – на трагу британских представника студија културе, Џенкинс проучавању популарне културе приступа без предубеђења и без инхерентног негативног вредновања. Управо стога концепт партиципативне културе нуди адекватан теоретски оквир и критички апарат за изучавање фановске праксе: он показује начин на који од конзументата постају ствараоци. Како каже сам Џенкинс, „појам партиципативне културе супротстављен је старијим представама о пасивним корисницима медија. Уместо што говоримо о произвођачима медија и конзументима као да заузимају раздвојене улоге, сада бисмо их могли посматрати као учеснике чија се интеракција одвија према новим правилима” (Jenkins 2008: 3).⁴ Нешто врло слично може се рећи и за концепт културе конвергенције, изграђен око феномена трансмедиијалности: „конвергенција представља културни помак у коме се конзументи подстичу да трагају за новим информацијама и успостављају везе између расутих медијских садржаја” (исто.; за детаљан приказ и критику појма видети Клеут 2016).

Џенкинс пише о фандому као начину да деца стекну вештине неопходне да би постали пуноправни учесници у култури конвергенције (Jenkins 2008: 176–177) и истиче огромне могућности за раније, брже и свестраније списатељско sazревање (исто.: 179).⁵ Чињенице потврђују ту прогнозу: бројни аутори су са мање или више успеха прешли с подручја фановске прозе на терен професионалног издаваштва и постали део „званичне” књижевне сцене. Ово је посебно видљиво кад су у питању тзв. YA (young adult) сектор издаваштва и жанровска фантастична књижевност. Значајне и популарне ауторке – Н. К. Џемисин (N. K. Jemisin), Наоми Новик (Naomi Novik), Касандра Клер (Cassandra Clare), Холи Блек (Holly Black), Сара Риз Бренан (Sarah Rees Brennan) – почеле су од писања фановске прозе и то искуство се на различите начине од-

³ Више о феномену фановске прозе видети у Тропин 2015.

⁴ Осим у случајевима кад је другачије наведено, сви преводи цитата су моји.

⁵ За опис практичног функционисања фандома као заједнице младих аутора видети анализе Ребеке Блек (Black 2005) и Анели Фјордевик (Fjordevik 2015).

разило на њихово писање: не само на развој списатељске технике, већ и на специфичну интеракцију са читаоцима и читалачким очекивањима.

Тамсин Мјур

Као и наведене ауторке, Тамсин Мјур је као списатељица стекла име управо на основу своје фандомске прозе. Главни фандом коме је припадала и у оквиру кога је стварала (под псеудонимом Градски пустињак, Urban Anchorite) јесте онај посвећен интернет-стрипу *Хоумстак* (*Homestuck*), креацији Ендруа Хасија (Andrew Hussie): ради се о изузетно обимном стрипу од преко осам хиљада страна, визуелно сведеном али наративно врло разгранатом и развијеном, са специфичном псеудомитологијом. Стрип је настајао у периоду од седам година и за то време окупио сразмерно велики број посвећених фанова, који су додатно продубили његову „митологију”, ширећи мрежу ликова и догађаја, али и прихватајући одређене фиктивне концепте (друштвене, моралне, психолошке) изложене у стрипу, и користећи их у међусобној комуникацији. Како је искуство учешћа у таквој заједници и књижевног доприноса фановској прози утицало на оригинална дела Тамсин Мјур?

Обележја фановске праксе у доба трансмедијалности могу се описати у овим оквирима: на делу су интензивна сарадња фанова, размена информација и садржаја, али и стварање нових, као вид колективне спознаје, уз креативну употребу нових дигиталних платформи и технологија. Тако исти садржај – рецимо, цитат преузет из романа – може бити трансформисан у класичну илустрацију, панел стрипа, или се на основу њега може креирати нови текст; он такође може, спајањем са постојећим визуелним материјалом, да пређе у формат интернет мима одн. меме (internet meme), попримивши ново значење. Романи *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете*, међутим, специфични су по томе што и сами користе такав трансформисани материјал, творећи нов, рекурзивни метаоднос према интернет-заједницама. Иако се обе књиге могу читати као пример хибридне фантастике, сродне Њу вирду (књижевном покрету за који је карактеристично мешање елемената научне и епске фантастике), ова специфична трансмедијалност је њихова кључна особина која може изазвати отпор „неумрежених” читалаца. Потреба да се јасно разлуче врсте садржаја доводи до одбојности према оваквим хибридним формама. Насупрот томе, Тамсин Мјур пише управо за публику која прихвата хибридне, трансмедијалне форме и с уживањем се укључује у лудички приступ ауторке.

Анахронизми

Најпрепознатљивији и најуочљивији приповедни поступак који она користи свакако су анахронизми као средство успостављања блискости са читаоцем, али и отуђења: већ од прве стране *Гидеона од Девете*, ликови романа користе изразе који су културноспецифични за данашњи тренутак и омладинску супкултуру којој сама ауторка припада, иако је радња смештена у неодређену, далеку будућност и на друге планете.⁶ Протагониста, *кавалерка* Гидеон, говори језиком савремених тинејџерки, као (у знатно мањој мери) и њена господарица, *некромансерка* Хароу: њено често вулгарно изражавање верно репродукује интернетски омладински сленг, његове обрте и језичке слике. Таква употреба анахронизама оштро дели ове романе од класичне фантастике, чији аутори улажу велики напор да креирају интерно доследне имагинарне светове како би постигли потпуну имерзивност текста, често са већом строгошћу него писци историјских романа. Цитати савремених поп-песама или референце на појмове који ликовима заправо не могу бити познати (од хотела до банана) непрекидно подсећају читаоца на погодбени карактер приказаног света, и истовремено служе као саставни део карактеризације главне јунакиње.

Интернет мимови

Нешто другачији и мање упадљив поступак јесте већ поменута употреба мимова који у овим романима представљају важан део цитатног материјала, а њихово постојање позива на активно читалачко учешће и препознавање. За потребе овог рада, користили смо актуелну и релевантну студију Дирка фон Гелена (Gehlen) који, ослањајући се на Феликса Шталдера (Stalder), говори о мимовима као о интегралном делу народне културе (Gehlen 2020: 7), који уз помоћ хумора и нонсенса међу корисницима интернета ствара осећај заједништва и идентитетске припадности истој групи (Gehlen 2020: 40).⁷ За разлику од других ин-

⁶ Сама Тамсин Мјур се о томе изјаснила у више наврата: „Своју причу схватам врло озбиљно, али често користим анахронизме. У моје приповедање укључени су бескорисни мимови и шале намењене читаоцима које не би схватио нико у мом универзуму. [...] Како можете да оправдавате то што Гидеон каже ‘у банани смо’ ако никад није појела банану”. (Travis, web)

⁷ Исти увид, нимало случајно, налазимо код Џенкинса у односу на целину фановске културе: „Фановска култура била је дефинисана апропријацијом и трансформацијом материјала преузетих од масовне културе; она је представљала примену пракси народне културе на садржаје масовне културе” (Jenkins 2006: 246). И Гелен и Џенкинс препознају то оживљавање народне културе у дигиталном окружењу и њену апропријацију садржаја масовне културе као потврђивање трајности народних културних пракси.

тертекстова присутних у *Гидеон од Девете*, мимови су често ефемерног и локалног карактера, ограничени на мали део интернет заједнице и брзо падају у заборав.

Они, дакле, не представљају једнако *видљив* сигнал литерарности датог имагинарног света као малочас поменути анахронизми: огромна већина читалаца не припада истој интернет-заједници и напосто их неће препознати, будући да сам текст не указује директно на њихову цитатност.

Типичан пример интегрисања мима у текст романа можемо наћи у једном поглављу *Хароу од Девете*. На нечију опаску да би се њена мајка у таквој ситуацији убила, јунакиња одговара „Yes, well, jail for Mother” (Muir 2020: 498). Бесмислени исказ „Затвор за мајку” може се тумачити као готово некохерентни узвик негодовања. У питању је, међутим, референца на мим познат под називом „Miette” који је настао на Твитеру. Списатељица Патриша Локвуд (Lockwood) на свом Твитер налогу често је помињала своју мачку, приписујући јој различите изјаве формулисане специфично стилизованим језиком. Једна од њих гласила је „you KICK miette? you kick her body like the football? oh! oh! jail for mother! jail for mother for One Thousand Years!!!!” („ШУТИРАШ мијет? шутираш њено тело као фудбалску лопту? ох! ох! затвор за мајку! Затвор за мајку На Хиљаду Година!!!!” „Miette” 2019).⁸ Тај твит је доживео неочекиван успех (ретвитован је преко 26 000 пута) и постао довољно виралан да Патришу Локвуд интервјуишу само поводом њега (Conaboy 2019). Ипак, његов досег није ни издалека такав да би алузија у *Хароу од Девете* могла бити лако препознатљива ни данас, а свакако не за неколико година. Позиционирање такве интерне шале још је необичније (и субверзивније) ако се има у виду драматичност описане ситуације у којој протагонисткиња њом одговара на сугестију да изврши самоубиство.

Карактеристике интеракције на свим мрежама на којима мимови данас циркулишу (Твитер, Тамблр, Инстаграм, Фејсбук) исте су:⁹ нагласак је на *брзини*, слању кратке и ефектне поруке која лако може привући пажњу и постати вирална (изузетно популарна и дељена). Укорак с тиме иде брзо губљење контекста и знања о тачном пореклу мима; с друге стране, мимови утолико брже „мутирају” и постају рекурзивни, везујући се једни за друге. Све друштвене платформе подложне су

⁸ Додатну занимљивост може представљати чињеница да и сама Патриша Локвуд врло успешно комбинује елементе високе и ниске културе – другим речима, традиционалне књижевности и интернет-културе – у својим делима и у јавном наступу.

⁹ Неке друге одлике су, опет, веома различите, почев од тога да ли претеже визуелни или текстуални садржај па надаље. На пример, Твитер подстиче (сведени, заоштрени) дијалог; Тамблр уместо тога даје предност „реблоговању”, преношењу садржаја, а интеракција међу корисницима је много другачија и компликованија. Свака друштвена мрежа развија властите протоколе комуникације и „лепог понашања”, тако да се и мимови мењају приликом селидбе с једне на другу мрежу.

ефемерности, губљењу садржаја, миграцији корисника у случају да се промене правила употребе дате мреже (као што је, на пример, велики део корисника Тамблра напустио ту платформу 2018. године, после поштравања контроле садржаја); самим тим, отежано је праћење историјата појединих мимова. Од свих кросмедијалних одлика присутних у серијалу *Закључана гробница*, референце на интернет-мимове су најподложније пропадању током времена.

Жанр и структура романа

Као што је већ поменуто, и *Гидеон* и *Хароу од Девете* поигравају се властитом жанровском припадношћу. Она, међутим, није ограничена на књижевне жанрове. Структура *Гидеон од Девете* у средишњем делу подсећа на класичне видео-игре: протагонисти истражују непознат, наизглед бескрајан и лавиринтски замршен простор који морају упознати, а у њему морају наћи одређене предмете који ће им помоћи у решавању постављеног задатка и одгонетању загонетке. Истовремено се формира и детективски заплет који подсећа на одређена дела златног доба детективног романа, можда понајпре *Десет малих црнаца* Агате Кристи (Christie), у којима се на изолованом месту окупља група разнородних особа, а онда непознати починилац почиње да убија једну по једну. Ипак, *Гидеон од Девете* је роман конституисан као сразмерно праволинијски наратив.

Напротив, структура *Хароу од Девете* је изузетно фрагментарна и расута, а фрагменти често међусобно противречни. На махове, овај роман подсећа на низање поступака карактеристичних за фановску прозу: најважнији је свакако сагледавање истих догађаја са другог становишта – основна прича позната из претходног дела серијала приповеда се из почетка, али са тачке гледишта другог лика, тако да се постиже класичан „Рашомон“ ефекат. Заступљен је и „алтернативни универзум“, модус у коме се, у аналогији са поджанром „алтернативне историје“, гради другачији имагинарни свет у коме ће се поновити радња првобитног, „канонског“ дела, али и „дивергентна историја“ у којој имагинарни свет остаје исти, али се приказани догађаји мењају. Велики делови *Хароу од Девете* представљају дигресије и ретардације радње које се могу читати као варијације честих и популарних модела фановске прозе. У одређеним поглављима, ликови се неочекивано смештају у други друштвени и историјски контекст, преузет из другог књижевног жанра – овде наизменично љубавног романа, ратног романа итд. – или у неку сасвим баналну ситуацију у савременој реалности (протагониста ради као шанкерка у кафетерији). У *Хароу од Девете*, заправо, Тамсин Мјур пише сама своју фановску прозу.

Барокна разуђеност приповедања у *Хароу од Девете* испуњава више функција: на интрадијегетичком плану, сукобљени и фрагментирани наративи представљају симптом психичког слома и дисоцијације. Екстрадијегетички, читав роман представља комплексан омаж топосима фановске прозе, али и формално експериментисање различитим жанровским матрицама и стилским варијацијама. Мјур повезује живу стваралачку радозналост са готово опсесивном склоношћу ка метатекстуалности, која захтева будног и обавештеног читаоца. Заправо, може се рећи да оба до сада објављена дела „Закључане гробнице“ функционишу у складу с принципима које је Кристи Дена издвојила као одлике кросмедиаљности: „1) Захтева активност корисника да би ‘дело’ било састављено у целину; 2) Приповедање је главни замајац активности; 3) Активност је успостављена између различитих система комуникације, може бити у оквиру једног система, и између различитих модуса.” (према Rodriguez-Amat, Sarikakis 2012: 131).

Конечно, у позадини збивања формира се још један слој жанровског идентитета ових романа: природа датог имагинарног света постепено се разоткрива као *дистопијска*. У том контексту може се, уз мало слободније тумачење указати на увид Лорен Левит да „[...] дистопијска имагинација може функционисати и дијалектички, а дистопијски наративи могу бити двоструко ефектнији, јер нам представљају не само немогуће већ и *непожељне* светове” (Levitt 2020: 47). Свет приказан у *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете* свакако је и *непожељан* и *немогућ* на више нивоа; али пре свега је конституисан дијалектички, у сталном дијалогу „канонског” и „фановског” приступа приповедању.

Закључак

И критичари и публика су топло дочекали *Гидеон од Девете*; међутим, активни фанови, они које би Џенкинс сврстао у *prosumers*, били су одушевљени кад се појавила *Хароу од Девете*, отворено заснована на моделима фановске прозе. На различитим друштвеним мрежама и порталима посвећеним жанровској фантастици, појавио се готово непрегледан број коментара и интерпретација, теорија о развоју радње у будућим наставцима, текстова посвећених препознавању и тумачењу слојева алузија и скривених наговештаја, али и фановских илустрација, фановске прозе, па чак и игара с картама заснованих на елементима романа, чиме је рекурзивност *Хароу* подигнута за још један степен.¹⁰

¹⁰ За добар пример читања *Хароу од Девете* са становишта фановске прозе види Zutter 2020.

Као и у случају других популарних романа, фановска заједница креира властита трансмедиајална дела много пре него што је дошло до стварања званичне корпоративне франшизе. Трансмедиајални карактер фановских илустрација, „фанвида“ (од fan video) и сличног садржаја често пада у засенак пред много видљивијим професионалним трансмедиајалним садржајима, баш као што трансмедиајални елементи присутни у књижевним делима привлаче мање пажње од оних у новим медијама. У таквим случајевима треба имати на уму Сколаријево упозорење: „Једнако је важно да се преиспитају и синтетизују традиционалнији медији док се истражују односи између старијих приповедачких пракси и привидно новијих стратегија трансмедиаја. Овај приступ обезбедиће јасније схватање трансмедиаја као трансисторијске праксе медијске производње која повезује старије и новије праксе“ (Scolari et al. 2014: 8).

Припадност фандому и флуидност граница између медија, али и између подручја личног живота, друштвених мрежа и књижевности, носи и одређене опасности. Фановска заједница се у сваком тренутку може окренути против неког свог члана тако да настане синергија негативног односа према лику и делу аутора.¹¹ Са друге стране, део „главнотоковских“ читалаца може одбити већ и податак да је неки аутор писао фановску прозу, која се по аутоматизму доводи у близину плагијата. Неке од списатељица поменутих раније у раду (пре свега Касандра Клер, али у мањој мери и Сара Риз Бренан) и данас сматрају да је њиховој каријери нашкодило што су отворено говориле о својој припадности фандому посвећеном серијалу о Харију Потеру и што нису криле своје фановске идентитете.¹² Другачија, много мање проблематична рецепција романа Тамсин Мјур показује колико су се позиције и видљивост фановске прозе у односу на „званичну“ књижевност промениле за само десетак година. Свакако да је од значаја и то што је Тамсин Мјур припадала много мање „видљивом“ фандому посвећеном стрипу који, уз то, свом аутору није донео велику финансијску добит, тако да је и питање интелектуалног власништва над његовим делом остало на чисто академском нивоу.

¹¹ Често се наводи подршка коју чланови заједнице пружају једни другима: „Такође је важно приметити да када аутори путем својих приповести јавно покажу да им је тешко, на пример кад наговештавају самоубиство, заједница им често пружи масовну подршку“ (Black 2005: 124). Ипак, тај однос може прећи и у своју супротност, односно развијање модела понашања *cancel culture* и унутар фандома.

¹² Сара Риз Бренан је свом искуству посветила цео есеј (Rees Brennan 2014). Контрверзама је могло допринети управо то што су ове ауторке биле део фандома посвећеног серијалу о Харију Потеру, првом великом фандому који је био присутан у јавној свести и који је, баш као и сам серијал Џоане К. Роулинг, изазвао бројне полемике и скандале.

Можемо закључити једним наводом о контроли ауторства карактеристичној за фановску прозу. „У овом окружењу, читалац је ‘овлашћен’ да контролише нарацију на два начина: фан аутор добија ауторитет да интервенише на причи и да јој приступи с било ког становишта како би реконструисао поредак читања прича по својој вољи. Упоредо с тим могућностима читања, власник-стваралац задржава права интелектуалног власништва.” (Rodriguez-Amat, Sarikakis 2012: 131). Овај исказ о „питању ауторства”, међутим, изокреће се на главу онда када и сам „власник-стваралац” тј. ауторка приступа свом тексту са становишта фановског читаоца, као што је то случају у *Хароу од Девете*.

Пред нама је, заправо, резултат особене повратне спреге: дело које још не представља основу за корпоративну трансмедијалну франшизу, али је свакако настало у дијалогу са трансмедијалним приповедањем и, што је још важније, као плод партиципативне културе. Интертекстуалност се овде квалитативно разликује од интертекстуалности у постмодерни или у високом модернизму: не наглашава се елитистички аспект (способност да се препозна интертекст или књижевна алузија обележавају читаоца као издвојеног и више вредног) већ аспект *заједништва*. Као такви, романи *Гидеон од Девете* и *Хароу од Девете* сасвим независно од својих уметничких квалитета представљају карактеристичне и значајне литерарне производе прве генерације која је књижевност и писање упознала првенствено путем интернета.

Литература

- Black, Rebecca W. (2005) “Access and affiliation: The literacy and composition practices of English-language learners in an online fanfiction community”, *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 49:2, October 2005. pp. 118–128.
- Conaboy, Kelly (2019) “Patricia Lockwood’s Cat Doesn’t Always Speak in a French Accent”. *The Cut*, 15.8.2019. dostupno na: <https://www.thecut.com/2019/08/let-me-tell-you-about-my-pet-patricia-lockwood-miette.html> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Fjordevik, Anneli (2015) “Zur Rolle der internetbasierten Fanfiktion im Grenzland zwischen Leser- und Verfasserschaft” in *Hohe und niedere Literatur: Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Annie Bourguignon, Konrad Harrer, Franz Hintereder-Emde (eds.) Berlin, Frank & Timme, pp. 429–441.
- Gehlen, Dirk von (2020) *Meme*. Berlin, Verlag Klaus Wagenbach.
- Jenkins, Henry (1992) *Textual Poachers. Television fans and participatory culture*. New York, London: Routledge.
- Jenkins, Henry (2008) *Convergence Culture*. New York and London: New York University Press.
- Клеут, Јелена (2016) „Култура конвергенције: појам и критике”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Књ. 41, св. 1, стр. 165–182.

- Levitt, Lauren (2020) "The Hunger Games and the Dystopian Imagination" in *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change*. Henry Jenkins, Gabriel Peters-Lazaro, Sangita Shresthova (eds). New York: New York University Press, pp. 43–50.
- "Miette" (2019) "Know Your Meme", dostupno na: <https://knowyourmeme.com/memes/miette> [Pristupljeno 1. 8. 2021].
- Muir, Tamsyn (2019) *Gideon the Ninth*. New York: Tom Doherty Associates.
- Muir, Tamsyn (2020) *Harrow the Ninth*. New York: Tom Doherty Associates.
- Rees Brennan, Sarah (2014) "My Experience With Fandom, The Essay", dostupno na: <https://sarahreesbrennan.tumblr.com/post/77926940735/ok-dont-get-me-wrong-because-its-just> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Rodriguez-Amat, Joan Ramon; Katharine Sarikakis (2012) "The fandom menace or the phantom author? On sharecropping, crossmedia and copyright" in *Crossmedia Innovations. Texts, Markets, Institutions*. Indrek Ibrus/Carlos A. Scolari (eds.). Frankfurt/Main: Peter Lang, pp. 129–145.
- Scolari, Carlos A; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew (2014) "Introduction: Towards an Archaeology of Transmedia Storytelling" in *Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*. Carlos A. Scolari, Paolo Bertetti and Matthew Freeman (eds.). London: Palgrave Macmillan.
- Travis (2019) "An Interview with Tamsyn Muir", *The Fantasy Inn*, dostupno na: <https://thefantasyinn.com/2019/08/28/an-interview-with-tamsyn-muir/> [Pristupljeno 1.8.2021].
- Тропин, Тијана (2015) „Фановска проза и интернет: нови видови старих прича”, *Лемонис Матуце српске*. год. 191, књ. 496, св. 3 (септ. 2015), стр. 292–303.
- Zutter, Natalie (2020) "Five Times Harrow the Ninth Uses the Language of Fanfiction to Process Grief, and One Time It Doesn't." *Tor.com*. dostupno na: <https://www.tor.com/2020/08/13/five-times-harrow-the-ninth-uses-the-language-of-fanfiction-to-process-grief-and-one-time-it-doesnt/> [Pristupljeno 1.8.2021].

Tijana Tropin
Institute for Literature
and Art, Belgrade

HYBRID FANTASY AND TRANSMEDIA STORYTELLING: THE CASE OF THE TAMSYN MUIR'S NOVELS

Abstract

During the last few years, we have witnessed the emergence of a new generation of authors who grew up in a transmedia environment and whose works spontaneously adapt to the state of ubiquitous networking and fluidity of narratives that are constantly being re-shaped in different forms. One of the most interesting phenomena in the field of fantasy literature is Tamsyn Muir, a young New Zealand author who has published only two novels so far, Gideon the Ninth (2019) and Harrow the Ninth (2020). Both works aroused great interest and varying reactions precisely because of the confident interplay of different genre identities, as well as the transmedia links between the fantastic narrative and the characteristic conventions of social networks. In her work, Muir uses the internet discourse as developed on Tumblr or Twitter – primarily viral content, i.e. internet memes, but also a rich legacy of fanfiction and video games. Within the limits of this paper, we will try to analyse whether Muir manages to create a harmonious, narrative and artistic unity.

Key words

participatory culture, convergence culture, Tamsyn Muir, fanfiction, fandom

Ana Stefanović
Fakultet muzičke umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

SEMIOTIZACIJA PROSTORA I VREMENA U NARATIVNOJ KONFIGURACIJI MUZIČKE DRAME¹

Filip Kino (Philippe Quinault), budući Lilijev (Jean-Baptiste Lully) libretista, 1660. godine objavio je komad pod nazivom *Comédie sans comédie* (najverovatnije izveden 1655) (Morel 1991: 337–340), tetarski komad o teatru, svakako imajući u vidu Skiderijevu (Georges de Scudéry) *Comédie des comédiens* (1634/1635) i Kornejevu (Pierre Corneille) *L'illusion comique* (1636/1639). Kino je ovo delo koncipirao u pet činova, prevazilazeći Aristotelovom poetikom inspirisana pravila klasičnog teatra,² varirajući tetarske žanrove: prvi čin u funkciji prologa, u žanru popularne drame, u kojem je ključna referenca *commedia dell'arte*, drugi čin u žanru pastorale, treći kao komediju, četvrti kao tragediju i peti kao tragikomediju sa mašinama. Kino je ovim komadom u domenu francuskog pozorišta sledio ono što je na početku veka već bilo učinjeno u novom žanru, *la dramma per musica*, u Italiji, u kojem je sa narušavanjem jedinstva mesta, takoreći automatski narušeno jedinstvo žanra u postupku poznatom kao *misto genere*. S druge strane, ovim je najavio žanrovsku dispoziciju svojih libreta – osnove Lilijeve, francuske opere, u kojoj je praktično preslikana žanrovska dispozicija iz *Comédie sans comédie*.

U Lilijevoj *tragédie en musique* (1673–1686) reprodukovan je redosled žanrova iz *Comédie sans comédie*, ali je njihov čisto vremenski niz transformisan u vremenski i logički niz (Todorov 1968: 68–75), uspostavljajući između žanrovskih modela kauzalne i implikativne veze. Jedinstvom radnje, uprkos

¹ Ovaj rad je napisan kao deo projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (br.177019), koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

² Ova pravila su, na tragu Aristotelove *Poetike* (*Peri poiêtikês*, c. 335 p.n.e), postavili najpre Skaliger (Julius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem*, 1561) u XVI, pa opat Dobinjak (abbé d'Aubignac, *La pratique du Théâtre*, 1657) u XVII veku.

promeni mesta, ostvareni su, aristotelovski rečeno, povezanost i nužnost, jedinstvena dramaturška i narativna potka *tragedije u muzici*. Time su žanrovi izgubili autonomiju i postali generičke platforme integrisane i istovremeno podređene kompoziciji priče (Aristote 1996: 1447a),³ dakle pripovesti⁴ i njenom odvijanju u vremenu.⁵

Ova generička distinkcija unutar muzičke drame, osim narušavanja jedinstva mesta praćenog poližanrovskom situacijom duguje i „obrnutom paralelizmu“ (Kintzler 1991: 244–297)⁶ uspostavljenom u odnosu na klasičnu, literarnu tragediju, zahvaljujući kojem je muzička drama istovremeno bila i spektakl sa mašinama, baletom, velikim dekorima i raskošnim kostimima. U čuvenoj *Svađi Starih i Novih*⁷ zbog toga je bila osporavana kao moderni žanr kojim je izneveren antički tragički uzor. To stoga što je pored ostalih žanrovskih inverzija, element čudesnog, fikcionalnog, natprirodnog, postao glavni estetički okvir, okvir *estetike čudesnog*⁸ i okvir u kojem se ostvaruju poetička pravila: tako se pravila nužnosti, verovatnosti i svojstvenosti odnose na čudesno i natprirodno, a ne na ljudsko i prirodno. Sasvim je i verovatno i svojstveno i nužno da bogovi silaze sa neba na oblacima ili čarobnice odleću u zlatnim kočijama.

³ Aristotelov pojam *komponovanje, sastavljanje priče* (iz delova) preuzeo je u svojoj teoriji pripovesti Pol Riker (Paul Ricœur), u pojmu *mise-en-intrigue* (postavljanje–u–zaplet), koji, kao „ulazak u carstvo fikcije“ ima funkciju druge karike u Rikerovoj mimetičkoj triparticiji. Ovine je Riker, s jedne strane, postavio distinkciju između priče (*histoire*) i pripovesti (*récit*), a s druge, podvukao razliku između njihovih temporalnih karaktera. (Cf. Ricoeur 1983).

⁴ Termin francuske naratološke teorije *récit*, koji se u engleskom jeziku javlja u obliku *narrative*, u srpskom obiku dajemo kao *pripovest*, čime se terminološki podupire značajna pojmova triparticija na: *pripovest* (*récit, narrative*), *priču* (franc. *histoire*, engl. *story, plot*) – sadržaj *pripovesti*, ono o čemu se *pripoveda* – i *pripovedanje* (franc. i engl. *narration*), čin pričanja priče. Termin *pripovest* ili *narrative*, kao diskurs i kao tekst, definisan je kako relacijom sa *pričom*, tako sa *pripovedanjem*. (Videti, pored navedenih Rikerovih studija, Genette 1972: 71–74; 1983: 10–11). Engleska reč *narrative* vrlo često se u literaturi koristi bez pravljenja razlike između ovih pojmova. (Videti o tome detaljnije u Stefanović 2018: 72–92).

⁵ O rasporedu ekspresivnih žanrova u muzičkoj drami, kao nizu temporalnih karaktera Rikerove trostruke *mimesis*, videti u Stefanović 2017.

⁶ Videti detaljnije o toj žanrovskoj inverziji u navedenoj studiji ove autorke.

⁷ *La Querelle des Anciens et des Modernes* je polemika između dve struje u Francuskoj akademiji vođena poslednjih decenija XVII veka oko oprečnih odnosa prema antičkom literarnom nasleđu. Jedan od „ugaonih kamenova“ polemike bilo je izvođenje opere *Alceste* Filipa Kinoa (Philippe Quinault) i Lilija 1674. godine, kada je predvodnik Modernih, Šarl Pero (Charles Perrault) branio autore *Alceste* kao Moderne, osporavane, s druge strane, od Boaloe (Nicolas Boileau) i Rasina (Jean Racine). Videti posebno u Fumaroli 2001.

⁸ Videti o tome detaljnije u Stefanović 1999.

No, distinkcija između ekspresivnih žanrova⁹ muzičke drame duguje i procepu i istovremeno, konvergenciji estetičkoj i generičkoj, otvorenim unutar samog antičkog uzora na kojem ona počiva: na nivou predmeta, između tragičke priče, s jedne strane i idealizovanog, zatvorenog, imaginarnog arkadijskog predela s druge; na nivou žanra i značenja, između pasturale i tragedije, odnosno njihovih simboličkih polja; na estetičkom nivou, između *mimesisa* tragičkog mitosa, konfliktne intrige ispunjene strastima i afektima, poverene retoričkom modusu, i čudesnog, praznika, dekora, povoljnog ishoda, poverenih spektaklu. Ove dihotomije proizvode isto tako i kontrast na modalnom nivou: prema antičkoj modalnoj distinkciji, kako Platonovoj, tako i Aristotelovoj, opoziciju između *mimesis*-a u strogom smislu predstavljanja dramske radnje i *diegesis*-a, *mimesis*-a pripovedanjem¹⁰.

Uopšte govoreći, posredujuća uloga muzike u artikulaciji dramske radnje i iskaznih modusa imala je za posledicu formiranje tročlanog sekvencijalnog niza muzičke drame u kojem se veliki potencijal zapleta, njegov glavni konflikt, ne razrešavaju neposredno u tragičnom ishodu. Naprotiv, koncentracija tragičnog je u ovom sintagmatskom lancu uvedena domenom koji mu je potpuno suprotstavljen. Tako je između ove dve ose, dramskog konflikta i tragičnog ishoda, po pravilu interpoliran široki plato pasturale, proizvedeći u isti mah dramaturško odlaganje raspleta i oštar kontrast u odnosu na tok koji mu prethodi i koji mu sledi: kompleks u kojem su potpuno promenjeni obrasci žanra, stila i izraza. Jer ta široka arabeska pasturale, njeno ornamentalno i figurativno tkanje, njen alegorijski sadržaj, imaju funkciju da prepokriju, imaginarnim i naracijom, radnju u „realnom” vremenu, tako da su dijegetički kod i istovremeno muzički kod koje donosi pasturala daleko od toga da budu svedeni na divertisman, spektakl ili ples. Oni istovremeno formiraju prostor pripovesti i pripovedanja i privilegovani prostor same muzike, odnosno, njene autonomije.

Ove tri karike, koje nazivamo ekspresivnim žanrovima da bismo istovremeno istakli njihovo žanrovsko poreklo i njihov uticaj na muzičku ekspresiju i njen afektivni sadržaj, formiraju konfiguraciju, sekvencijalnu strukturu koja se ponavlja iz dela u delo, od samih početaka muzičke drame: dramski ekspresivni žanr, praćen pastoralnim, kome sledi tragički, otkriva se kao zajednički generički lanac, sekvencijalni niz, koji istovremeno podržava narativnu i dramaturšku strukturu opere. (Tabela 1)

⁹ Termin Roberta Hatena upotrebljen u ponešto redefinisanoj vidu. Videti u Hatten 1994: 67. Ekspresivnim žanrovima smatramo široka polja stila i značenja koja su, integrisana u muzičku dramu u XVII veku, s jedne strane izgubila žanrovsku autonomiju, a s druge uvedena u kauzalnu konfiguraciju određenu odnosima vremena i pripovesti.

¹⁰ Platon 1993: 392d–393c; Aristote 1996: 1448a. Detaljnije o ovoj distinkciji i njenoj razradi u modernim istraživanjima videti u Stefanović 2017: 29–32.

Ekspresivni žanr	Dramski	Pastoralni	Tragički
Narativni modusi	<i>Mimesis</i> (radnje)	<i>Diegesis</i>	Integrirani <i>mimesis</i> radnje i <i>diegesis</i>
Rečitativni stilovi	<i>Recitativo</i>	<i>narrativo</i>	<i>espressivo</i>
Toposi	Konflikt ljubavi i slave; ljubavi i napuštanja; ljubavi i mržnje; ljubavi i izdaje; ljubavi i nasilja	Lepa priroda, začarano ostrvo, začarana šuma, začarani dvorac, začarani junak, san, praznik, pastoralna igra, apoteoza	Smrt, gubitak, uništenje, ludilo / transcendencija
Afektivni ton	Bes, mržnja, osveta, očaj, bol	Ljubav, radost, melanholija, nostalgija, trijumf, glorifikacija	Bol, očaj / pomirenje, rezignacija, katarza
Figure	<i>exclamatio, interrogatio, hypotyposis</i>	Ilustrativne figure i; <i>anabasis, katabasis</i> ; figures plesa; <i>suspiratio</i> , lament	Integrirane figure drame i pastorage
Krug vremena i priče Trostruka <i>mimesis</i> Riceur, <i>Temps et récit</i> (1983)	<i>mimesis I</i> , « prefigurirano vreme »	<i>mimesis II</i> , « konfiguirano vreme »	<i>mimesis III</i> , « refigurirano vreme »

Tabela 1: Konfiguracija muzičke drame

Ona dopušta da se iznese hipoteza da je efekat uvođenja pastorale na koncepciju dela, kao i efekat koji cilja muzička drama, pre narativan nego dramski. Platou značenja formirani ovim narativnim nizom upućuju na blisku vezu između značenjskih i temporalnih karaktera, pozivajući da se njihova funkcija u muzičkoj drami upiše u krug trostrukog *mimesis*-a, kako je on postavljen kod Pola Rikera (Ricoeur 1983, 1984, 1985), kao krug vremena i pripovesti. Na prvom koraku, semiotizacija žanra poklapa se sa semiotizacijom vremena.

Konfiguracija muzičke drame tako odražava muzičko-dramsku sekvencu u tri etape, koje su istovremeno generički i temporalni znaci koji odražavaju trostruki Rikerov *mimesis*. Takođe, ova značenja se ostvaruju na više ekspresivnih nivoa, polazeći od samih ekspresivnih žanrova, preko toposa ili topika (značenjskih mesta koja se ponavljaju), zatim retoričkih postupaka, afektivnih tonova, do muzičkih narativnih modusa i ekspresivnih formi. Njih potvrđuju tri vrste rečitativa, koje su postavljene početkom XVII veka i opstale u kasnijem razvoju muzičke drame, i koje razgraničavaju ova tri žanrovska platoa. Prvu kariku, *Mimesis I*, „poredak radnje” ili *prefigurisano vreme*, prema Rikeru, određuju čista radnja i nekonfigurisano vreme: „konfuzno iskustvo vremena, bezoblično i u krajnjem, nemo” (Ricoeur 1983: 13), vremena koje „priziva naraciju” (isto.: 95), ali još uvek nije pripovest sama. Njega karakterišu nesaglasnost, disonanca i diskontinuitet (isto.: 112) i toposi konflikta: između ljubavi i afekata, događaja, motivacija koje su joj suprotne. Dajući, dakle, snažan impuls odvijanju radnje, ova karika se aktualizuje kroz nizanje situacija kojima dominiraju napetost, konflikt, neočekivani događaji (kako bi rekao Aristotel) (Aristote 1996: 1452a), podržani na afektivnom nivou negativnim saznanjima (*anagnoresis*), samilošću i strahom (isto.: 1449b). U ekspresivnom smislu njima dominira rečitativ (*recitativo*) u dijalogu ili monologu, iskidana i oscilatorna melodija, česte promene tonaliteta i disonance u harmoniji, promene registra, kao i retoričke figure koje ih podržavaju: pitanja i uzvici, u slobodnim sekvencijalnim nizovima u kojima se izmenjuju delovanje, krik i strah.

Mimesis II ili *postavljanje-u-zaplet*, aktualizuje se u žanru pastorale i „konfigurisanom vremenu”, koje karakterišu saglasnost, kononanca i kontinuitet u muzičkom pogledu. Toposi lepe prirode, slavlja, praznika „daju oblik onome što je bezoblično” i predstavljaju „ulazak u carstvo fikcije” (Ricoeur 1983: 13) koje je uvek „simbolički posredovano” (isto.: 91), mesto večnog prezenta koji je istovremeno „uteha pred smrću” (isto.: 111). Konfigurisano vreme je isto tako privilegovani domen eksplicitne naracije i diskurzivnih strategija kao što su alegorija i metafora. Eksplicitna naracija, dakle, čista dijegeza, kada se javlja u muzičkoj drami, uvek je interpolirana u pastoralu. Otuda pasterala poseduje jednu unutrašnju podelu koja duguje njenim generičkim korenima i posredujućoj ulozi pripovesti u odnosu na sećanje: na afektivnom nivou, ona se ispoljava kao kolektivni praznik/kolektivno sećanje, koji u svečanosti iskazanoj kroz kolektivno pevanje i ples u baletskom

divertismanu nalaze svoj najpotpuniji izraz. S druge strane, ona nosi u sebi naličje ljubavi-strasti i njenog konfliktnog potencijala i ispoljava se, u neku ruku, kao njeno slabljenje: kroz individualno, po pravilu sentimentalno, lirsko sećanje, ona spaja galantni i tužan sadržaj koji rađa melanholična i nostalgična osećanja, jadikovke, ispovesti glavnih likova koji se ogledaju u prirodi. Zahvaljujući tome, galantni praznik zadržava tesnu vezu sa galantnim zapletom. Ovaj ulazak u carstvo fikcije podržan je prelaskom sa disonance na konsonancu, odgurujući sukob, napetost i dezintegraciju u korist kontinuiteta, homogenosti i jedinstva celine kroz zatvorene muzičke forme i tonalnu homogenost. Kontinuitet narativnog glasa ispoljava se kroz rečitativ *narrativo*, ali i kroz melodijski *cantabile* i ekspresivne forme koje ga podržavaju: kroz monološku ariju, formu ronda i strofičnu formu. U tom smislu, ikonički aspekt muzičkog predstavljanja ima pre svega ulogu da formira pikturalnu pozadinu pripovedanju, lirskoj ispovesti u glasovima.

Mimesis III, koji u dispoziciji muzičke drame pripada tragičkom žanru, jeste „refigurisano vreme”, Riker bi rekao, „nova konfiguracija predrasovanog poretka radnje uz pomoć fikcije” (isto.: 13), koji nose toposi katarze i transcendencije, i on u tom smislu predstavlja konvergenciju prve dve karike. „Tragički model”, kaže Riker, „nije samo model slaganja, već, neslažućeg slaganja. On se time postavlja kao ogledalo prema *distantio animi*” (isto.: 71), koji ne označava samo „razrešenje aporija mere vremena, nego cepanje duše lišene stabilnosti večnog presenta” (isto.: 49–50). Oba elementa, „cepanje duše” i „večni prezent”, sadržani su u poslednjoj karici muzičkog narativnog lanca, s tim što su, posle samilosti i straha, katarza i transcendencija u muzičkoj drami realizovani, oni su neizostavni i finalni topos tragičkog žanra, tačka prema kojoj je on usmeren i, istovremeno, vrhunac same muzičke ekspresije. U njemu su istovremeno refigurisani realno, dramsko vreme i fikcionalno, narativno vreme, potvđujući neslažuće slaganje, ujedinjujući diskontinuitet i kontinuitet, formu i amorfno. U svojoj interpretaciji muzičkog vremena, Mišel Imberti (Michel Imberty) ovu dijalektiku formuliše kao „artikulisani kontinuitet i povezani diskontinuitet” (Imberty 2005: 160).¹¹ Tragički ekspresivni žanr u muzičkoj drami nosi veliki monolog glavnog lika koji se odvija u dva koraka: posle napetosti i nemira tragičkog subjekta spram gubitka, smrti voljenog bića ili same ljubavi, dolazi kontrast u kojem je fatalni ishod prevaziđen na jednom drugom, transcendentnom nivou. Zato toposi smrti i transcendencije nose ovaj žanr predstavljajući istovremeno spoj arhetipova dve prethodne karike narativnog lanca i njihovih crta: drame i pastorele, njihovih retoričkih impulsa i muzičkih formi. Otuda on suštinski počiva na bivalenciji: diskontinuiteta, disonance i napetosti, s jedne strane i kontinuiteta, konsonance, narativne i fikcionalne stabilnosti, s druge strane. Bilo da je reč o molitvi ili lamentu, o destrukciji ili autodestrukciji, ovi toposi donose jak

¹¹ „Continuité articulée et discontinuité liée”.

kontrast u odnosu na fikcionalni spektakl koji im prethodi, ali zahvaljujući pejzažu „s onu stranu” i večnosti ka kojoj su usmerene, one zadržavaju jaku vezu sa njim. Rečitativ *espressivo* je u tom smislu sinteza disonance i muzičkog i melodijskog kontinuiteta.

Semiotizacija vremena se iskazuje i kroz semiotizaciju gramatičkog vremena u tri karike. Dok, u prvoj, dramskoj, dominira prezent („dramska fikcija”, u kojoj je „narativna funkcija ništavna”) (Hamburger 1973: 200), u drugoj, pastoralu („epska fikcija”) (isto.: 59), koriste se prošla vremena, dotle treća predstavlja vremensku sintezu (sva tri glavna vremena su prisutna), ali zapravo, cilja večnost i njenu, kako kaže Riker, „tajnu vezu sa smrću” (Ricœur 1984: 192). Otuda su *loci communes* u tekstovima ovih scena (*per sempre, éternellement, evig*) muzički uvek upečatljivo ostvareni.

Odsustvo jedinstva mesta, zapravo, njegova stalna promena u muzičkoj drami, u ne manjoj meri sledi ovu sekvencijalnu strukturu i ključno je značenjski podržava. Štaviše, moglo bi se reći da bez promene mesta, odnosno semiotizacije prostora, karike narativnog lanca muzičke drame ne bi ni imale semiotičku vrednost. Otuda su radnja i konflikti prezenta uvek smešteni u javni prostor: trg, palata, selo, geografski predeo; imaginarni pejzaž pastore i ispričano vreme donose istovremeno predele *lepe prirode* i fikcionalne predele: začarana ostrva, šume, more, fontane, reke, začarane dvorce, scene lova ili praznika u polju, dok se tragički rasplet odvija bilo u dvojstvu realnog i imaginarnog (u smislu promene mesta u poslednjem činu), bilo kao nerazrešena bivalencija: imaginarno koje nestaje, ruši se pod naletom stvarnosti i u kojem se, kako bi rekao Ruse (Jean Rousset), dekor „veličanstveno potkazuje kao dekor”, a „praznik pretvara u posmrtni praznik u ovoj teatarskoj sahrani” (Rousset 1976: 179). (Tabela 2)

Ekspresivni žanr	Drama	Pastorala			Tragedija
		II Vrtovi Cerere	III Planina Etna i i okruženje	IV Jelisejska polja	
Lully, <i>Proserpine</i> (1680)	I Dvorac Cerere	II Vrtovi Cerere	III Planina Etna i i okruženje	IV Jelisejska polja	V Dvorac Plutona; Usamljeno mesto
Lully, <i>Roland</i> (1685)	I Seoce	II Začarana fontana ljubavi	III Morska luka	IV Pećina usred šumarka	V Dvorac mudre vile Logistile
Lully, <i>Armide</i> (1686)	I Veliki trg sa trijumfalnim lukom	II Začarano ostrvo	III Pustinja	IV Para se diže i širi u pustinji	V Začarani dvorac Armide; Demoni ruše začarani dvorac Armide
Rameau, <i>Hippolyte et Aricie</i> (1733)	I Hram boginje Dijane	II Ulazak u Pakao	III Tezejev dvorac na obali mora	IV Šuma posvećena Dijani na obali mora (lov)	V Divni vrtovi koji formiraju avenije Aricijine šume
Rameau, <i>Dardanus</i> (verz. 1744)	I Prostor ispunjen spomenicima	II Usamljeno mesto	III Vestibul Teukrosove palate	IV Zatvor (Ismenor silazi na sjajnoj kočiji)	V Vestibul Teukrosove palate; Dvorac okružen oblacima

Tabela 2 Semiotizacija prostora u muzičkoj drami od XVII do XIX veka

Tri ekspesivna žanra koji odražavaju supstancu muzičke drame otkrivaju se kao etape u trajektoriji tragičkog subjekta. One se zapravo ispostavljaju kao *mimesis* etičke trajektorije subjekta kao narativnog subjekta; kao njegov „plan života kao plan izgubljenog i nadenog vremena” (Ricœur 1990: 210).

Literatura

- Aristote (1996) *Poétique* (trad. par J. Hardy). Paris: Gallimard.
- Fumaroli, Marc (2001) *La Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Gallimard-Folio.
- Genette, Gérard (1972) *Discours du récit, Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, Gérard (1983) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Hamburger, Käte (1973) *The Logic of Literature* (transl. by Marilyn J. Rose). Bloomington: Indiana University Press. (Hamburger, Käte (1957). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag).
- Hatten, Robert (1994) *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington, Indiana University Press.
- Imberty, Michel (2005) *La musique creuse le temps*. Paris: L'Harmattan.
- Kintzler, Catherine (1991) *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve.
- Morel, Jacques (1991) “Pastorale et tragédie” in *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVIIe siècle*. Paris: Klincksieck.
- Ricœur, Paul (1983) *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil–Points essais.
- Ricœur, Paul (1984) *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Seuil–Points essais.
- Ricœur, Paul (1985) *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil–Points essais.
- Ricœur, Paul (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil–Points essais.
- Stefanović, Ana (1999) „Razgradnja estetičke čudesnog u francuskoj baroknoj operi”, *Novi zvuk* br. 13, Beograd, str. 61–72.
- Stefanović, Ana (2017) *Temporality and Narrativity in Music Drama*. Belgrade: FMU.
- Stefanović, Ana (2018) „Muzikologija u kontekstu naratoloških istraživanja”, *Challenges in contemporary musicology. Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman* (eds. S. Marinković, V. Mikić, I. Perković, T. Popović-Mladenović, A. Stefanović, D. Stojanović-Novičić). Beograd: FMU, str. 72–92.
- Platon (1993) *La République* (trad. par Pierre Pachet). Paris: Gallimard–Folio.
- Rousset, Jean (1976) *L'intérieur et l'extérieur*. Paris: José Corti.
- Todorov, Tzvetan (1968). “L'analyse du texte littéraire (L'ordre logique et temporel)” in *Poétique*. Paris: Seuil, pp. 68–75.

Ana Stefanović
Faculty of Music
University of Arts in Belgrade

THE SEMIOTIZATION OF SPACE AND TIME IN THE NARRATIVE CONFIGURATION OF MUSIC DRAMA

Abstract

*The establishment of music drama based on the model of Greek tragedy at the turn of the 17th century brought about significant changes in the rules of drama poetics of the Antiquity. Breaking the unity of place necessitated interventions concerning time, thereby adding important semiotic value to both categories. The semiotization of space and time was complementary to the semiotization of the genre, so that the *genere misto*, or the succession of generic models – the dramatic, the pastoral and the tragic – formed the narrative configuration of music drama. We examine this narrative configuration (from the 17th to the 19th century) by showing the narrative chain resulting from the changes of the temporal and spatial characters as semiotic characters. The poetic distance achieved by music drama from its literary model, has had a significant impact on the entire field of meaning thus allowing music to add additional layers in this newly created space.*

Key words

music drama, genre, temporality, narrativity, meaning



NARATIVIZACIJA IDENTITETA

NARRATIVISATION OF IDENTITIES

Весна Ђукић
Факултет драмских уметности
Универзитет уметности у Београду

У ПОТРАЗИ ЗА СМИСЛОМ: НАРАТИВИ О СПОМЕНИКУ СТЕФАНУ НЕМАЊИ¹

Увод

Култура памћења повезана је с идентитетом утолико што институционализованим каналима комуникације преноси „културни смисао”, кодиран и артикулисан у заједничком језику, знању и заједничком сећању неког друштва. Ако је то српско друштво, онда се збир заједничких вредности, искустава, очекивања и тумачења, који ствара симболички свет смисла, односно „слику света” (Assmann 2011: 145) везује за *светосавље* као филозофију живота и поглед на свет, државу и Цркву.

Будући да је култура памћења повезана са уметничком вредношћу споменика, Бењамина теорија о ауратичности уметничког дела (Benjamin 1974: 114–150) помаже да разумемо да се уметност у овом случају, не може одвојити од ритуалне религијске функције *светосавља*. Како, према Асману (Асман 2011: 17), ритуали спадају у област културног памћења пошто представљају приповедачке и предочавајуће облике културног смисла, у раду се полази од претпоставке да ове две комплементарне теорије омогућавају да разумемо културни смисао различитих наратива о споменику.

Међутим, показало се да оне не могу да објасне смисао негативно интонираних наратива групе универзитетских професора „која не пристаје на доминантне националистичке и патријархалне моделе меморијализације” чије се деловање препознаје као „модел отпора, који се артикулише кроз стратегије контра-културе и противљења”, односно

¹ Рад је настао као резултат финансирања научно-истраживачке делатности Факултета драмских уметности, према уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја.

као нова „култура дисидентства” (Кисић, Суботић 2020: 208). Стога је у теоријски оквир анализе укључена теорија према којој „контракултура настаје као израз политичких идеја, једног начина живота и филозофских поставки препознатљивих најпре по супротстављености начину мишљења велике већине становништва” (Paulin Saint Jean 1999: 5).

Емпиријско истраживање за потребе овог рада обухвата медијске текстове објављене у периоду јул–новембар 2020. године у електронским и дигиталним медијима: N1, TV NOVA S, електронске новине ИС-КРА, Новости online и дневни лист Данас.

За разумевање смисла одабраних наратива коришћена је и метода анализе садржаја, помоћу које долазимо до података о садржају порука, о одашиљачима, примаоцима и ефектима медијских текстова о споменику Стефану Немањи, што има за циљ да нам открије основна питања, проблеме, идеје, вредности, мишљења и осећања која су у средишту интересовања електронских и дигиталних медија. За анализу садржаја наратива издвојене су изјаве универзитетских професора зато што се претпоставља да износе личне вредносне судове који, иако нису вредносно неутрални, морају бити засновани на објективности као битном обележју наука.

Мишљење у крајностима

Међу стотинама медијских текстова, наратива о културном смислу и симболичком значењу скулптуре било је веома мало, а односили су се на симболику постамента у облику распуклог византијског шлема. Иако је аутор споменика на тај начин симболично приказао „континуитет српске културе која се родила из византијске” (N1, 13.11.2020), други наратив истиче да је распукли византијски шлем симбол „неуспеха” (TV NOVA S, 17.07.2020): „Разбијен шлем на коме стоји Стефан Немања је симбол неуспеха. Симболика је, дакле, сасвим погрешна, ако се тако чита. Оно што се може приказати као Немањина достигнућа су потпуно немушта, не могу се лако прочитати”.

Ово би се могло разумети као гледање на симболику споменика из перспективе спољашње културе Ромејског (Византијског) царства и неуспеха Византије да покори српске земље и српски народ који је у њима живео. Гледано из перспективе унутрашње културе, симболичка представа распуклог шлема нити је погрешна, нити је немушта. Она је потпуно у складу с историјским чињеницама приказаним и на изложби „Краљеви и светитељи српски” у Историјском музеју.² Односе се на ос-

² Изложба је била отворена истовремено са постављањем споменика (7. мај – 20. новембар 2020).

лобађање од Византије, која је у време владавине цара Манојла I Комнина окупирала Рашку. Тако Срби, иако најбројнији народ на Балкану, половином 12. века нису имали државу, па је Немањин животни циљ као владара био ослобођење и уједињење српских земаља са већинским српским становништвом. Он је „искористио слабости и тешкоће Византије да прошири власт до Јужне и Велике Мораве, затим на територије данашњег Косова, равнице око Скадарског језера и приморске градове од Котора до Скадра. Под управом Немањине браће и синова нашле су се и територије некадашњих кнежевина Захумља и Травуније, тако да је српска држава обухватала простор између реке Неретве и Јужне Мораве, приближно од планине Рудника до обале Јадранског мора” (Ђирковић, пројекат *Растко*).³

О томе да Немањин циљ није био освајање већ ослобађање околних земаља, говори и историјски роман *Извори, роман о Немањи и Светом Сави* Милана Д. Милетића, у којем Немања каже: „Ми нисмо освајачи, ми смо добар народ који би ратовао само кад се брани, али ми сада морамо да освајамо, и то своје. Јер, сада силници деле свет, сад је време да свој простор обезбедимо. Пре но Византија умре, да се уселимо у свој дом.” (Милетић 2000: 50). Иако историјски роман нема фактографску вредност, наведени цитат се односи на истините историјске догађаје будући да је велики жупан Стефан Немања заиста после смрти цара Манојла I Комнина започео ослобађање српских земаља на византијској територији. Да је био добар познавалац геополитичких прилика али и визионар, говори и историјска чињеница да је недуго након његове смрти (монаха Симеона) уследио први пад Цариграда и слом Византијског царства. У то време „превирања и наглих промена” Немањин наследник Стефан Првовенчани „је успео да очува неокрњену државу и да јој подигне углед и ранг тиме што је од папе добио краљевску круну (1217), што му је код наследника и потомства донело славу ’првовенчаног краља’” (Ђирковић, исто.).

У том смислу треба читати и наратив „Немања није отац српске државности” (Данас, 31.08.2020) у којем се каже:

У питању је грубо непоштовање историјских чињеница, еклатантно незнање и својеврсно одрицање од вишевековне историје српске државности. Једноставно речено, српска држава је настала давно пре Стефана Немање и он се никако не може сматрати њеним оснивачем, оцем српске државности.

Међутим, ако је отац фигура која васпитава потомке и нараштаје, што је Немања свакако био, не ради се о одрицању од вишевековне историје српске државности, већ о његовом посебном значају за успостављање

³ Сима Ђирковић, Успони и падови у средњем веку, *Историја српске културе*, пројекат Растко https://www.rastko.rs/isk/isk_02.html.

вредносних образаца који су српски народ водиле кроз све Сциле и Харибде света у којем је живео. Ипак, истинитости ради, Немањином имену би требало додати: оснивач снажне, самосталне, међународно признате и уважене средњовековне српске државе са седиштем у Расу, која је успоставила *светосавље* као образац политичког, верског и културног живота српског народа.

Оставићемо сада историјску анализу по страни у корист теоријске анализе наратива. Међу малобројним, посебну пажњу завређује анализа друштвених дихотомија која одликује већину негативно интонираних наратива о споменику (Искра, 29.8.2020): „У области културе, ти естетски капои негују доследни манихејски дуализам: добро-лоше, узорно-накарадно, урбано-сељачко, европско-паланачко, модерно-ретроградно, прогресивно-назадно, наше-њихово (туђе).”

Друштвене дихотомије у Србији имају дубоке корене још од периода Милоша Обреновића, кад се борба водила на релацији традиционално-европско (Цветић 2018). Да борба за вредности мишљене у крајностима не јењава ни данас, нарочито због процеса европских интеграција и придруживања Европској унији, показује и однос дела грађанског друштва који промишљање идентитета и вредности потиснутих у заборав идеологијом југословенства, означава, „репатријархализацијом”, „антизападњаштвом” и „отпором модерности”. У књизи *Потка српског идентитета: антизападњаштво, русофилство, традиционализам*, која се може сматрати програмским документом једног дела грађанског друштва, уводничар (Бисерко 2016: 6 у Ђукић 2018б) упозорава да „[...] уместо окретања модерности, нови идентитет Србија тражи у прошлости ослањајући се на [...] средњовековно наслеђе Србије, православље, византијско наслеђе, фолклор у култури и антизападњаштво”.

Пошто је аутор споменика Стефану Немањи руски вајар Рукавишњиков, то је још један имплицитни разлог због којег је споменик месецима био тема медијских наратива. А где је русофилство, ту је и русофобија као посебан облик ксенофобије, односно страха или мржње према *другом* другачијем од себе.

О ксенофобији у контексту националне свести, па тако и националне свести српског народа, према Бојанину, нема говора јер су то пројекти интернационалне провинијенције:

Ксенофобија, расизам, империјална освајања нису национализам. То су пројекти интернационалне провинијенције, као што су нацизам (уништавање Јевреја – Аушвиц, Цигана и Срба – Јасеновац), комунизам (уништавање неподобних – гулаг) и савремени глобализам са својим НАТО-формацијама интернационалног састава. Национална свест и национализам којим се она дефинише у социјалном пољу данас се јављају као једини пут успостављања аутентичних хуманих односа међу људима и народима, стога што национална свест у оквиру друштвене заједнице нивелише све

привилегије пред задацима опстанка и културе једног народа и захтева сарадњу са другим народима, прожимајући се са њима културом и разменом добара, у сврху опште добробити. (Бојанин 2000: 187)

Према наведеном ставу, русофилија и русофобија могу се разумети само у контексту савременог НАТО глобализма, због којег је српски народ 1999. претрпео трауму бомбардовања. Стога се може закључити да је културолошки смисао негативно интонираних наратива о споменику Стефану Немањи уперен против културног памћења средњовековне српске историје и националне свести и самосвести српског народа. Ово зато што:

Национална свест као највиши степен развоја свесности људског бића, обавља интегративне функције свих свесних усмерења у контексту интенционалности људске свести. Сажимајући највише облике интелигенције и издиференциране облике осећајности, увек је заснована на етичности мотива којима се одређују могућност и опстанак друштвене заједнице. О томе сведоче и национални јунаци свих митова, националних легенди и врхунска дела националних уметности у сваком народу. (исто.)

У конкретном случају, етичност мотива да се подигне споменик Стефану Немањи садржана је у ауратичности уметничког дела постављеног на месту које симболички повезује световно и сакрално и заокружује светосафску филозофију оца и сина (Болница „Свети Сава”, Немањина улица и храм Светог Саве). Тиме је симболичка и приповедачка моћ споменика да утиче на националну свест и самосвест српског народа знатно већа од романа штампаног у тиражу од 500 примерака, као и изложбе ограниченог трајања и за ограничени број посетилаца.⁴

Постјугословенски транскултурни глобализам

Сразмерно великој симболичкој и приповедачкој моћи споменика Стефану Немањи и медијски притисак негативно интонираним наративима је велики. Могло би се рећи, несразмерно већи у односу на друге теме медијских дебата претходних година. Зато узрок треба тражити шире од самог споменика, његове цене, величине, локације и естетике. Узрок је, дакле, у чињеници да он симболизује континуитет државности од средњег века до данас, изузев периода југословенства који се може посматрати као дисконтинуитет културног памћења средњовековне историје и културе српског народа.

Отпор је посебно усмерен на „мегаломанске пројекте подизања споменика од стране власти који постају стратешка алатка за стварање

⁴ Због епидемије коронавируса број је ограничен на 30 посетилаца у групи.

нових етно-националних идентитета и модела памћења, као и за подстицање међу-етничких подела и мржње” (Кисић, Суботић 2020: 208). Имплицитни смисао овог става који представља идејну окосницу свих негативних наратива о споменику Стефану Немању, произилази из европоцентричне левичарске идеје уграђене у концепт транскултурализма. Међутим, сама идеја транскултурализма подразумева два могућа начина операционализације. Један делује као надопуњујући концепт доминантном начину мишљења, а други се том мишљењу супротставља (Драгојевић 1999: 77–90). Супротстављеност начину мишљења велике већине становништва представља и основну карактеристику контракултуре (Полен Сен Жан 1999: 5). У том смислу се може говорити о контракултурном транскултурализму.

Тако видимо да је смисао дуализма „туђе-наше” у контексту дебате о споменику супротстављање доминантном начину мишљења и продубљивање антагонизма, што спречава интеграцију друштва. Други смисао не постоји јер је сама дихотомија обесмишљена тиме што свако *туђе* (читај: европско) садржи и *наше* (читај: српско), као што и *наше* садржи *туђе*. Родоначелник династије Немањића је на том принципу устројио међународно признату и угледну државу и васпитао синове и потомке – потоње владаре. Они су се женили принцезама римокатоличке вероисповести и тиме доприносили динамичним међународним односима и културној разноликости српских држава током читава два века, а ту традицију су прихватиле и друге српске династије. Одатле долази и геополитички и геокултурни положај Србије *између истока и запада*, који подразумева интензивне међународне односе и вишевековно прожимање култура, тако да је немогуће да *наше* не садржи *туђе* и да *туђе* не садржи *наше*. Стога је критика *антизападњаштва* (Бисерко 2016: 6 у: Ђукић 2018б) у *српском идентитету* потпуно неутемељена, односно искључиво политички мотивисана.

Исто се може рећи и за остале псеудоподеле јер у хетерогеном, мултикултуралном друштву не постоји јединствен систем вредности. Уместо тога постоји богатство културне разноликости. Вредносни систем једне друштвене групе не мора да буде прихваћен од других друштвених група, али се различити системи вредности међусобно не искључују.

Међутим, осим што је искључив, наратив панелиста дискусије „Споменик” („Отворено писмо панелиста медијима: заузмите коначан став”, Данас, 14.10.2020), рефлектује и бројне друге дихотомије, посебно на релацији „добро–лоше”, „узорно–накарадно” и „наше–њихово”: „Многи Београђани сматрају да ће овај споменик још више понизити и уништити наш град својим непримереним пропорцијама и медиокритетским уметничким схватањима”.

Наратив се, пре свега, може разумети као наметање личног укуса и осећаја за лепо панелиста дискусије „Споменик” супротно етичком принципу да „универзалност неке идеје претпоставља примену која је шира од личне [...] те лични интерес мора да буде замењен добробитом других” (Едсон 2003: 50). А како панелисти иступају са позиција контракултурног транскултурализма који по дефиницији представља супротстављање начину мишљења већине становништва, наратив самим тим и не уважава добробит оних „других” који не деле исте ставове о томе шта је „добро”, „узорно” и „наше”.

Ово посебно имајући у виду да је према Закону о ауторским и сродним правима „ауторско дело оригинална духовна творевина аутора”, те да је слобода уметничког стварања заштићена Уставом (2006, члан 73). Тиме што јамче „морална и материјална права”, Устав и Закон штите личност и репутацију аутора у тој мери да повреда ових права повлачи законску одговорност. А у овом случају, стигматизација аутора и његових „медиокритетских схватања” може се повезати са русофобијом као посебно израженим обликом ксенофобије.

Даље тумачење вредносног система који успоставља Устав Србије такође показује да наративе не одликује ни дух толеранције који у области образовања, културе и информисања треба да „подстиче међукултурни дијалог и предузима ефикасне мере за унапређење узајамног поштовања, разумевања и сарадње међу свим људима који живе на територији Србије, без обзира на њихов етнички, културни, језички или верски идентитет” (Устав РС 2006, чл. 81).

Ако смо претходно видели да позив, како је формулисан, није правичан јер није заснован на поштовању закона, овде видимо да није ни праведан јер нити је лични интерес замењен добробитом *других*, нити је написан у духу толеранције и узајамног поштовања према оном делу грађана који осећају припадност српском народу и култури *светосавља* коју симболизује споменик родоначелника династије Немањића.

Супротно принципима правичности и праведности, наратив учесника панел дискусије „Споменик” одржане у оквиру 11. Миксер фестивала (N1, 8.10.2020) заснива се на уверењу да ће „споменик још више понизити и уништити наш град” (Данас, 14.10.2020): „Ако буде постављен, споменик ће чврсто позиционирати Београд на мапи бизарних места у која се долази зарад изучавања феномена урбане дисфункционалности, политичке мегаломаније и идентитетских празнина.”

Осим што се и у овом случају јасно види да је *туђе* ближе него *наше*, види се и одсуство свести о томе зашто је *наше* важно за културни идентитет. Ово зато што је у реченицу уметнут појам „идентитетска празнина” којим панелисти бришу битну разлику између пуноће културног идентитета који симболизује споменик Стефану Немањи у Београду и празнине идентитета коју симболизује често критикован пројекат „Ско-

плѣ 2014”, а посебно споменик Александру Македонском. Први је оснивач међународно признате самосталне средњовековне српске државе и родоначелник династије која је два века владала српским државама са *светосављем* као снажним идентитетским обележјем. Други је грчки владар чији је идентитет БЈР Македонија у недостатку националне историјске свести присвојила, због чега је Грчка деценијама спречавала њено међународно признање. Поред тога, сада и Бугарска оспорава македонски језик и идентитет и тиме доводи у питање придруживање Северне Македоније Европској унији. Ово је последица идеологије „компромисног етничког јединства”, која је, према Димићу, од настанка Југославије доприносила дезинтеграцији српског народа, да би коначно у другој половини 20. века биле створене вештачке политичке нације: „македонска и црногорска 1945. а муслиманска 1971” (Димић 1998: 64–65, 166). Тако видимо да идентитетске празнине стално производе напетости у међународним односима, што се лако може довести у везу са заборавом, односно самозаборавом и конфузијом идентитета. Томе је посебно допринело признавање транснационалног политичког идентитета Југословена као „седмог народа СФРЈ”, који се није изјашњавао по основу етничког порекла, већ по основу привржености југословенској идеологији, чак и две деценије након распада Југославије (Ђукић 2014: 194; Ђукић 2017: 144).

У том смислу постјугословенска елита наставља да српски национални идентитет доживљава као препреку која се мора отклонити:

Ја се истински надам да ће тај споменик једног дана бити склоњен са тог места [...] То је таква брука за овај град, таква срамота коју ће генерације носити ако се споменик не склони. Ко год дође ће рећи „Боже, зар је овај народ (читај: југословенски), зар је ова земља пропала до те тачке да се у 21. веку може наместити у граду нешто тако монструозно”. Мислим да то спада у оно чега се стидите толико да те трагове треба затрети некако и склонити. (Новости online, 26.11.2020)

Један број аутора и истраживача у области међународних културних односа носиоце таквог вредносно-идејног обрасца препознају као *стране агенте утицаја*. Према Ђурковићу, основно значење долази из безбедносног дискурса у којем се као агент утицаја види

[...] особа која на неки начин стоји у директној или индиректној вези са агентуром неке спољне државе, док у исто време делује унутар јавног простора или администрације своје државе као агент за промоцију интереса поменуте стране силе. Сматра се да је деловање агента утицаја најтеже за доказивање и спречавање и далеко опасније од рада класичног шпијуна. Док шпијун по правилу прима новац или неку другу надокнаду за своје деловање и бави се прикупљањем докумената, тајни и информација, агент утицаја често делује без материјалних награда, понекад из чистог убеђења

или наивности, и његов рад састоји се у јавном и отвореном деловању. (Ђурковић 2017: 4)

У савременом друштвеном контексту, убеђење може да дође и из идеолошке сфере неолибералог глобализма (Симић 2016: 20–27), који негира националне и културне суверенитете и не познаје никакве границе – било да су то видљиве државне границе или невидљиве границе културних идентитета. Међутим, Србија је конституисана и међународно призната као „држава српског народа и свих грађана који у њој живе” (Устав РС, 2006, чл.1). У том смислу српски народ има легално и легитимно право на очување српског националног идентитета, а свако кршење тог права подлеже забрани дискриминације по основу националне припадности (Устав РС, 2006, чл.21).

И поред тога, ова појава у научној и културној јавности има своје заговорнике, као што има и опоненте. Заговорници наводе да је глобализација шанса за развој малих држава јер у себи садржи подстицаје развоју демократије и јачању утицаја међународног права, иако у својој крајности охрабрује на непоштовање националног законодавства и правне државе. Међутим, у уверењу да доприноси демократизацији друштва, контракултурна универзитетска елита се често повезује са политичким партијама и покретима грађанске демократске провинијенције, али у правилу не делује само у јавној политичкој арени, кроз политичке институције, већ и кроз субверзивни културни, уметнички и медијски активизам грађанског друштва.

Због ослањања на међународни фактор и позивања на анационалне транскултуралне вредности, а не неку посебну страну државу и њен систем вредности, могли бисмо их назвати *агентима утицаја транскултурног глобализма*. Њихово претходно унисоно појављивање у јавности било је повезано са критиком позоришне представе *Српска трилогија* Народног позоришта у Београду⁵ (Ђукић 2018а, 2018в), којом је започето обележавање 100. годишњице од Великог рата. Смисао критике је био у стварању утиска да су демократске и националне вредности међусобно искључиве. Тако је започела организована контракултурна медијска кампања која омогућава да се изношењем личних ставова појединаца на високим позицијама у друштвеној хијерархији утиче на културну свест грађана, иако не морају бити објективни, научно аргументовани и етички исправни. Вођена идејом отпора „доминантним националистичким и патријархалним моделима меморијализације”

⁵ Иако је представа посвећена Кајмакчаланској бици, којом је 1916. године отпочело ослобађање Србије, она је услед продукционих проблема али и због негативне идеолошки инспирисане позоришне критике (читај: цензуре естетских капоа), упркос овацама публике и без икаквог објашњења упућеног јавности, скинута с репертоара годину дана пре обележавања стогодишњице ове битке од пресудног значаја не само за Србију већ и за исход Великог рата.

(Кисић, Суботић 2020: 208), ова кампања је надаље омогућила да свако институционализовано културно памћење значајних прекретница у историјском развоју Србије и српског народа постане предмет критике *транскултуралне агентуре*.

Захваљујући угледу који припадници ове групе имају, она успева да задржи одлучујући утицај на културну политику и политику идентитета, иако нема политички легитимитет да одлучује о националним питањима мимо воље већине грађана у Србији исказане на изборима. Ово посебно ако имамо у виду да су негативне позоришне критике представља *Константин* и *Српска трилогија* уследиле непосредно након што је групација демократских странака у Србији изгубила изборе. Она је стога своје политичко деловање из политичке арене преместила у грађанску арену, у којој је постјугословенска елита преузела улогу посредника у културном систему и тако наставила да заговара анационални систем вредности. Основни наратив је у оба случаја имао за циљ да у јавности побуди отпор културном памћењу српског народа у сопственој држави које је представљано као претња демократској консолидацији земље. Иако се у овом раду не оспорава право грађанског друштва да износи своје ставове у јавности, проблем је што наведени наративи имплицитно оспоравају резултате легалних и легитимних политичких избора на којима странке грађанске оријентације нису добиле подршку грађана да формирају власт и доносе кључне политичке одлуке. Стога се у безбедносном смислу поставља питање:

[Д]а ли је неолиберализам перфидна идеологија која кроз манипулативни речник о демократији, слободама и правима, као и народним и државним једнакостима, у ствари представља неки вид недемократичности, односно да ли је неолиберализам идеологија ропства у модерном друштву. (Симић 2016: 20)

Због наведених одлика, опоненти глобализације у области културе мисле да је „добра за велике, а вероватно пропаст за мале” (Шола 2002: 19). Према Шоли, у области заштите културне баштине, глобализација се препознаје као процес потпуно „супротан настојању заштите и континуирања комплексних култура”. Ово посебно имајући у виду да сећање може постати нека врста отпора у условима угњетавања (Асман, 2011: 73), па је разумљиво зашто „субверзивни садржаји памћења плаше етаблирано друштво” (Асман 2011: 87) постјугословенске Србије. У културолошком смислу је само један поглед у прошлост довољан да југословенство⁶ прикаже као угњетавање надовезано на исламизацију и

⁶ Иако је Југославија у области културне политике развила и нека добра системска решења која су проучавана у другим радовима аутора, као нпр. самоуправљање у култури и сл., фокус овог рада је искључиво на институционализованом културном памћењу које представља темељ националног културног идентитета српског народа.

бугаризацију. А кад се прође кроз овај слој сећања, стиже се до Немање и Немањића. Пошто та слика прошлости разоткрива историјске прекретнице кључне за очување идентитета српског народа, чак се и грађански део струке баштине радије окреће забораву него сувереном праву државе на институционализовано културно памћење.⁷

Закључак

Након периода југословенства који у културолошком смислу представља дисконтинуитет културног памћења српског народа, постјугословенска контракултурна елита у Србији развија дисидентски „модел отпора” политици идентитета и култури памћења српске историје и културе. Иако је дисидентство обесмишљено високим положајем у друштвеној хијерархији, као и могућношћу слободног изношења ставова у јавности, овај модел отпора доминантном начину мишљења кроз агресивни медијски активизам поприма облик психолошког рата. Према Симићу и Ђурковићу, воде га *страни агенти утицаја*, који се у овом раду препознају као *агенти утицаја транскултурног глобализма*. То што их повезује са идеологијом југословенства је отпор националној свести и променама идеолошке и вредносне атмосфере у друштву до које је дошло након распада Југославије. Стога ова идеолошки „лево” оријентисана елита води снажан психолошки рат против обележавања националних јубилеја, па тако и обележавања 900 година од рођења родоначелника династије Немањића.

Резултати анализе наратива о споменику Стефану Немањи показују три доминантна, али међусобно повезана контракултурна дискурса. Гледајући локално, смисао субверзивног медијског активизма је супротстављање начину мишљења већине становништва кроз наметање транскултуралних вредносних ставова против институционализованог културног памћења. На исти начин је спречено извођење позоришних представа *Константин* и *Српска трилогија* у оквиру обележавања 1700 година од доношења Миланског едикта и 100 година Великог рата – мимо демократске воље грађана исказане на демократским изборима на којима политичке странке грађанске оријентације нису добиле подршку да воде јавне политике, па тако ни културну политику.

⁷ Сетимо се затварања Народног музеја и Музеја савремених уметности у Београду, Народног музеја у Панчеву и многих других у време власти странака демократске провинијенције (2003. и 2010), подједнако инспирисано заборавом прошлости као и претварање Сопоћана и других православних манастира у музеје у периоду од седамдесетих до деведесетих година 20. века.

У таквим условима угњетавања, које се после периода југословенства наставља и кроз контракултурни модел отпора геополитичким и гекултурним променама у региону бивше Југославије, Асман каже да и само сећање може постати нека врста отпора. Ако сећање на Немању представља отпор институционализованом заборава српске историје и културе, он се из перспективе постјугословенске елите доживљава као отпор транскултуралној визији Балкана који би по идеологији „компромисног етничког јединства” био сличан Југославији. Њој више одговарају „идентитетске празнине” него пуноћа идентитета која успева да се очува, упркос угњетавању *агентуре утицаја транскултурног глобализма*. То широм отвара врата новом налету неолибералног глобализма, који познаје само војну силу и економску снагу, а урушава демократске институције и културни суверенитет државе.

Литература

- Антонић, Слободан (2020) „Естетика паланачке свадбе”, 29.8.2020, доступно на: <https://iskra.co/kolumne/slobodan-antonice-estetika-palanacke-svadbe/> [Приступљено 12.11.2020].
- Asman, Jan (2011) *Kultura pamćenja*. Beograd: Prosveta.
- Benjamin, Valter (1974) „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, *Eseji*. Beograd: Nolit, str. 114–150.
- Biserko, Sonja (2016) „Reč izdavača”, *Potka srpskog identiteta: antizapadnjaštvo, rusofilstvo, tradicionalizam*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava.
- Бојанин, Светомир (2000) „Настајање националне свести и њен смисао”, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, свеска 108, Нови Сад: Матица српска, стр. 187–204.
- Димић, Љубодраг (1998) *Срби и Југославија*. Београд: Стубови културе.
- Драгојевић, Сањин (1999) „Мултикултурализам, интеркултурализам, транскултурализам, плурикултурализам: супротстављени или надопуњујући концепти”, *Култура, етичност, идентитет*. Загреб: Институт за миграције и народности, стр. 77–90.
- Ђукић, Весна (2014) „К’о очи у глави: утицај језичке баштине на идентитет”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 25–26. Београд: ФДУ, стр. 185–199.
- Ђукић, Весна (2017) „Политички мит vs православна култура: форматирање наратива о ’небеској Србији’”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 31. Београд: ФДУ, стр. 141–161.
- Ђукић, Весна (2018а) „Мане наших врлина: Српска трилогија и демократска консолидација”, *Баштина*, број 44, Лепосавић: Институт српске културе, стр. 265–279.
- Ђукић, Весна (2018б) „Православље и идентитет: студија манастира Св. Прохор Пчињски”. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, број 165, Нови Сад: Матица српска, стр. 1–16.

- Букић, Весна (2018в) „Шта то беше етика: Српска трилогија у светлу стогодишњице Великог рата”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 34. Београд: ФДУ, стр. 127–145.
- Бурковић, Миша (2017) „Културни делатник као агент утицаја”, *Зборник Матике српске за друштвене науке*, бр. 161, Нови Сад: Матица српска, стр. 1–12.
- Edson, Gari (2003) *Muzeji i etika*. Београд: Clio.
- Закон о ауторским и сродним правима, Службени гласник РС, број 104/2009, 99/2011, 119/2012, 29/2016, одлука УС 66/2019.
- Кисић, Вишња, Суботић, Ирина (2020) „Вредновање наслеђа маргине, култура сећања и студије наслеђа у радовима проф. Милене Драгићевић Шешић”, *Култура*, бр. 169, Београд: Завод за проучавање културног развитка, стр. 201–220.
- Милетић, Милан Д. (2002) *Извори, роман о Немањи и Светом Сави*. Београд: Манастир Сланци.
- „Otvoren Mikser festival”, N1, 8.10.2020, dostupno na: <https://rs.n1info.com/kultura/a658748-otvoren-mikser-festival/> [Pristupljeno 15.7.2021].
- „Otvoreno pismo panelista medijima: zauzmite konačan stav o spomeniku Stefanu Nemanji”, Danas, 14.10.2020. dostupno na: <https://www.danas.rs/drustvo/otvoreno-pismo-panelista-medijima-zauzmite-konacan-stav-o-spomeniku-stefanu-nemanji/> [Pristupljeno 25.10.2020].
- Polen Sen Žan, Kristijana (1999) *Kontrakultura*. Београд: Clio.
- Симић, Дејан Д. (2016) „Неолиберални глобализам, суверенитет и национална одбрана”, *Војно дело*, 68 (6), Београд: Министарство одбране Републике Србије, Универзитет одбране у Београду – Институт за стратегијска истраживања, стр. 20–27.
- „Spomenik Stefanu Nemanji dostigao punu visinu”, N1, 13.11.2020, dostupno na: <http://rs.n1info.com/Vesti/a671697/Spomenik-Stefanu-Nemanji-dostigao-punu-visinu.html> [Pristupljeno 18.11.2020].
- „Срамно: Србијанка Турајлић би да склони споменик Стефану Немањи и да затре трагове”, *Новости online*, 26.11.2020, доступно на: <https://www.novosti.rs/vesti/drustvo/939612/sramno-srbijanka-turajlic-skloni-spomenik-stefanu-nemanji-zatre-tragove-video> [Приступљено 30.11.2020].
- Radoš Ljušić (2020) „Stefan Nemanja nije otac srpske državnosti”, Danas, 31.08.2020, dostupno na: <https://www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/stefan-nemanja-nije-otac-srpske-drzavnosti/> [Pristupljeno 25.10.2020].
- Irina Subotić (2020) „Spomenik Stefanu Nemanji je za srpskog faraona”, TV Nova S, 17.07.2020, dostupno na: <https://nova.rs/vesti/drustvo/subotic-spomenik-stefanu-nemanji-je-za-srpskog-faraona/> [Pristupljeno 20.10.2020].
- Устав Републике Србије* (2006) Службени гласник Републике Србије бр. 98/06.
- Цветић, Л. (2013) „Традиција и транзиција / културна контраверза”, *Култура* бр. 140. Београд, стр. 401–418.
- Ђирковић, Сима, Успони и падови у средњем веку, *Историја српске културе*, пројекат *Растко*, доступно на: https://www.rastko.rs/isk/isk_02.html [Приступљено 15.7.2021].
- Шола, Томислав (2002) *Маркетинг у музејима – или о врлини и како је обзнанити*, Београд: CLIO.

Vesna Đukić
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

IN A SEARCH OF A MEANING: NARRATIVES ABOUT THE MONUMENT TO STEFAN NEMANJA

Abstract

This paper analyses cultural meaning of media narratives concerning the erection of a monument to Stefan Nemanja on the occasion of 900 years since his birth. Stefan Nemanja is an important historical figure for Serbia, being the founder of the medieval Nemanjic dynasty that ruled Serbia for more than two centuries. In order to understand and explain the meaning of the narratives, along with mapping of media texts, we applied the method of media archaeology and put the narratives in proper historical and theoretical context. The starting point of our analysis is Jan Assmann's theory of cultural memory concerning institutionalized channels of communication which transport cultural meaning coded in "svetosavlje" (Serbian version of orthodox Christian philosophy of life derived from the teachings of Saint Sava) and articulated in the shared language, knowledge and memory of Serbian people. Benjamin's theory of auraticity of the work of art is also included in the analysis, which, in this case, cannot be separated from the ritual religious function of "svetosavlje". According to Assmann, rituals belong to the area of cultural memory, as they represent narrative and evident forms of cultural meaning. For this reason, we assumed that these two complementary theories should enable us to understand the cultural meaning of different narratives regarding the monument. However, our research results demonstrated that the meaning of the narratives with negative tone is the result of countercultural opposition to the dominant way of thinking. Hence, they can be understood and explained only from the perspective of the critique of social dichotomies and transcultural globalism.

Key words

cultural meaning, cultural memory, media narratives, svetosavlje, transcultural globalism

Jelena Đurić
Institut za filozofiju i društvenu teoriju
Univerzitet u Beogradu

O MONUMENTIMA ISPRED PARLAMENTA



Slika 1. Kipovi ispred Narodne skupštine

Tekst koji sledi govori o moći simboličke narativizacije prostora – fizičke, psihičke, sociokulturne i političke sfere – skulpturama ispred ulaza u zdanje Narodne skupštine,¹ sada Republike Srbije, a prvobitno Kraljevine Jugoslavije². Monumenti su postavljeni pred ovo zdanje, na mesto na kojem i danas stoje, 1938. godine, dakle, pre 83 godine. Nakon njihovog postavljanja, usledio je niz promena društvenopolitičkih uslova praćenih izmenama naziva države čiji su oni simboli.³ Kao materijalna konstanta u tim promenama naziva, mo-

¹ Zidanje Narodne skupštine započeto je 1907. godine, a završeno nakon *tri decenije*, tj. 1936. godine (Wikipedia: Narodna skupština Republike Srbije).

² Nakon Prvog svetskog rata, Kraljevina Srbija, kao zemlja na strani pobednika, imala je priliku da proširi teritoriju, ali je umesto toga formirala (01.12.1918) Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca verujući da je to isti, samo troimeni narod. Deceniju kasnije je dekretom kralja preimenovana u Kraljevinu Jugoslaviju (06.01.1929).

³ Od Drugog svetskog rata (1940–1944) naovamo, imena države kojima je isto zdanje predstavljalo parlament, menjala su se ovako: 29.11.1943. u DFRJ (Demokratska Federativna Republika Jugoslavija), zatim 31.01.1946. u FNRJ (Federativna Narodna Republika Jugo-

numenti predstavljaju stožer za mapiranje događaja povezanih sa narativizacijom pomenutih sfera.

Sačinjeni od dve delimično simetrične dvojne skulpture čoveka i konja pod nazivom *Igrali se konji vrani i sa njima div junaci*, autora Tome Rosandića,⁴ monumenti već u samom nazivu nose simboliku koja je prisutna u ljudskom kulturnom nasleđu i čija značenja osvetljavaju domet narativa u obeležavanju parlamenta.

Svaki parlament je simbol političkog prostora koji predstavlja i ispred njega se uobičajeno postavljaju simboli koji odgovaraju viziji date državnosti. U ovom slučaju, čini se da je upravo neobičnost monumenata i narativa kojim oni obeležavaju prostor razlog što uprkos svojoj upadljivoj fizičkoj vidljivosti, njihova simbolička poruka ostaje neprimećena i ispod praga svesti. Moguće je ne propitivati njihovu simboliku u ime slobode umetničkog izraza. No, ipak ne izgleda opravdano poricanje da simbolika monumenata ispred parlamenta obeležava atmosferu, naročito u političkoj sferi, utiskujući se u okruženje, ako ne svesno, onda podsvesno, ili nesvesno. Zaista, teško se može zamisliti da se ukras za parlament koji, kao takav, predstavlja suštinu političkog života svake države, odabira bez simbolički osmišljene veze.

Istorijski kontekst zahteva sećanje na vreme postavljanja tih monumenata koje se poklapa sa stvaranjem Kraljevine Jugoslavije. Ovaj naziv je nastao nakon preimenovanja prethodne kraljevine „troimenog naroda“, kako se tada verovalo.⁵ Novo ime⁶ trebalo je da obuhvati i većinu ostalih naroda i narodnosti koji su živeli u ovoj državi, bez asimilacije od strane dominantne nacije, kao što je uobičajeno u modernim nacionalnim državama. Bilo bi to možda idealno rešenje da u njega nisu bile ugrađene slabosti koje su kasnije vodile raspadu socijalističke Jugoslavije. Jednom od latentnih slabosti može se smatrati sama simbolika monumenata koji su tada bili postavljeni pred parlament, ali razumevanje toga zahteva poznavanje konteksta – vremena i istorijskih okolnosti u kojima su nastali.

slavija), zatim 07.04.1963. u SFRJ (Socijalistička Federativna Republika Jugoslavija), zatim 27.04.1992. SRJ (Savezna Republika Jugoslavija), što je bilo poslednje preimenovanje u kojem je reč Jugoslavija postojala. Ime države je, međutim, nastavilo da se menja (kao i teritorija), prvo 04.02.2003. u SCG (Srbija i Crna Gora), koja je trajala do 2006. godine, od kada je (p)ostala samo RS (Republika Srbija). Tako se zove i danas i u istom teritorijalnom sastavu, iako je za neke političke aktere upitan status Kosova (Wikipedia).

⁴ Toma Rosandić je rođen kao Tomazo Vinčenco (Tomaso Vincenzo) u Splitu 1878. i umro je u Splitu, 1958. godine. U Beogradu se nastanio 1921. godine i bio prvi rektor Umetničke akademije u Beogradu i od 1948. redovan član SANU.

⁵ Jugoslovenstvo kao put stvaranja jedinstvenog (imena) naroda, 1919. godine zastupao je i filozof Brana Petronijević. Videti: „Jedinstvo i republika“, *Epoha*, br. 576, Beograd, 20. Decembar 1920, prema Babić 1998: 378–379.

⁶ Ime Jugoslavija pojavljivalo se u okviru pokreta studenata u Austrougarskoj, Mlada Bosna. Mladobosanci su bili „jugoslovenski nacionalisti“.

1.

Živeći u vreme digitalizacije sveta, sve su dostupnije informacije za koje je nekada bilo potrebno dugotrajno istraživanje. Tako je dostupan i katalog koji je objavljen u Zagrebu 1920. godine, pod naslovom *Galerija naših umjetnika, Rosandić*. Napisao ga je poznati jugoslovenski pisac i pesnik Tin Ujević, koji je prikazao Rosandića kao posvećenog boema koji je mnogo uticao na jugoslovenski društveni i kulturni život (Ujević 1920).

Dve godine nakon ujedinjenja troimenog naroda i dve decenije pre raspada Kraljevine Jugoslavije, Ujević piše:

Jugoslavija, barem jugoslovenska misao, imala je da izađe iz napora za jugoslovenskom kulturom. [...] Život savremene umetnosti bio je topliji i bolni deo celokupnoga našega duševnoga života koji je zatim imao da postane dublji, strašniji, krvaviji i beskonačniji. [...] U skulpturama koje je (Rosandić) izvajao gori plamen ideala prostranijega nego i sama vajarska umetnost. (isto.)

Taj celokupni duševni život, prožet bolnim idealima, koje prikazuje Rosandićeve umetnost, Ujević nam još dublje dočarava:

Ljudski likovi zgrčeni od teskobe ili izmučeni od grča bacaju kao svetionici svetlost na duge noći tmina pred njima. [...] Svi ovi mučenici misli, velike istine ili plemenite zablude nalaze se tu preobraženi u vrhovnome sjaju koji podaje žrtva. U svojem djelu koje stremi vječnosti nadahnuto najbližim patnjama plemena, on je veličao slavu i plemenitost ljudske patnje. (isto.)

Rezonanca ovih poetski nadahnutih Ujevićevih reči koje ističu tamu, patnju i žrtvu, obuzima osećanja čitalaca uvodeći u prepoznavanje simbolike Rosandićevih skulptura. Time je olakšano naše razumevanje načina narativizacije prostora i oblikovanja kolektivnih predstava u sferi političkog.

Istorija kaže da je nakon ubistva Kralja Aleksandra I Karađorđevića u Marselju 1934. godine, bio upućen poziv Rosandiću, koji je 1936. godine izvajao monumente u gipsu. Iz lista *Politika* (04.02.2016) saznajemo da je prvi deo naziva monumenata („Igrali se konji vrani...”) uzet iz narodne pesme, dok je drugi deo naziva, koji glasi, „...i sa njima div junaci”, dodao autor. U istom tekstu stoji da se povodom ideje da su ispred ulaza predviđena dva lava od bronzne, predsedništvu Narodne skupštine obratio Lojze Dolmar sa predlogom da bi bilo „mnogo pogodnije ako se na ulaz stave dva konja sa jahačem – koji bi predstavljali ideju mnogo bližu našem narodu no što su lavovi”. To je usvojeno i monumenti su nakon toga godinu i po dana izrađivani u Livnici Jeremić u Vrčinu.

Od 1938. godine, kada su pred glavni ulaz Narodne skupštine Kraljevine Jugoslavije postavljeni, ovi monumenti su ostali kao konstanta u nizu promena naziva državnih entiteta. I sada možemo videti kako u kontekstu takozvanih „postmodernih” procesa globalizacije i relativizacije suvereniteta, ova

država, koju predstavlja isto zdanje, sa istim kipovima pred njim, poprima oblik kojem potpuno odgovara svuda prisutni prefiks „post“.

Iz navedenog teksta u *Politici* nije sasvim jasno da li je autor sam umanjivao značaj simbolike monumenata ističući „čisto skulptorsku vrednost dela“. Iz livnice u kojoj su monumenti liveni godinu i po dana, potiče priča da je sam Rosandić govorio da „konji predstavljaju snagu, a čovek je taj koji snagu kroti, kontroliše, kao što i poslanici u skupštini regulišu snagu u državi“. Takođe je zbujujući komentar umetničkog kritičara Borozana, koji u istom tekstu kaže da se: „U [...] tenziji opozitnih sila, može prepoznati struktura koja ukazuje na Skupštinu kao simbol demokratije, zakona i pobeđe razuma.“

Sve što je rečeno deluje ispravno samo ako se nemaju u vidu položaji konja. Međutim, činjenica je da skulpture prikazuju konje propete do krajnjih granica i koji udaraju na čoveka i spređa i otpozadi, tako da se ne može reći da je kroćenje ni na vidiku. Mogućnost da „div junaci“ na kraju savladaju te „konje vrane“ ostaje tako sasvim neizvesna. Uz odavanje priznanja umetničkoj impresivnosti dela, treba istaći da je smeštanje tih monumenata veoma neobično i neuobičajeno i da nigde na svetu nema pandana. Naime, nigde u svetu nema ništa ni nalik tome, jer nigde ta vrsta zdanja nije obeležena prikazom nasrtanja zveri na čoveka. Uobičajeno je, naprotiv, da obeležja tako značajnog zdanja narativizuju prostor nekom porukom reda.

Sve u svemu, istorija govori da je samo dve godine nakon postavljanja ovih prikaza počeo Drugi svetski rat. U Kraljevini Jugoslaviji ovaj uznemiravajući proces je iniciran demonstracijama u Beogradu suprotstavljanjem „razuzdanoj zveri nacizma“. Iz toga rata nastala je nova Jugoslavija zasnovana na ideologiji komunizma. Česte promene prefiksa imena Jugoslavija nisu izgledale mnogo bitnim niti su ikada pružile priliku da Jugoslavija ostvari svoje velike potencijale. Najviše zato što je nova Jugoslavija počivala na nedostatku uočljivom u tome što dva miliona ljudi, koji su sebe smatrali Jugoslovenima, nisu imali svoje predstavnike u takozvanoj „Narodnoj skupštini“ te zemlje. U tom tako moćno ukrašenom parlamentu, naime, ideja jugoslovenstva je bila prokažena kao unitaristička.

Naravno, niko ne može znati da li bi omogućavanje jugoslovenskog unitarizma izmenilo razvoj događaja koji su na kraju doveli do raspada Jugoslavije. Gledano iz linearne vremenske perspektive, uzaludno je i pitati se o tome jer to je kontrafaktičko mišljenje. Međutim, pitati se o slabostima faktičke istorije, kao što je na primer ta da u jugoslovenskom parlamentu niko nije zastupao interese Jugoslovena, čineći tako da ovaj narod u Jugoslaviji bude nevidljiv, ne bi trebalo da je uzaludno samo zato što je usmereno na drugačiju perspektivu.

Kao i u svemu drugom, i ovde su moguća razna tumačenja jer se stvari mogu posmatrati sa raznih strana. Tako, recimo, ispod jedne od dostupnih fotografija parlamenta u Beogradu (Wikipedia hr) piše:

Igrali se konji vrani, Beograd, ispred Narodne skupštine Republike Srbije. Značenje kipova: konj predstavlja vlast, a čovjek narod. Kip gdje čovjek diže konja je vrijeme pred izbore, a kip gdje konj jaše čovjeka predstavlja stanje nakon izbora.

Ovo izazovno tumačenje simbolike monumenata izgleda kao praktičan predlog razumevanja političke scene. Njime se, naravno, ne isključuju druga tumačenja, kao ni njihov uticaj na oblikovanje identiteta. Tako, na primer, postoji legenda prema kojoj monumenti evociraju tešku istorijsku situaciju tokom Prvog svetskog rata, kada ljudi nisu imali čime da hrane ni sebe ni konje, te su konji odbijali poslušnost.

Uprkos užasnoj ratnoj situaciji, Srbija je iz Prvog svetskog rata izašla pobjednički da bi u miru doživela poraznu sudbinu. Pretakanje Srbije u Kraljevinu Jugoslaviju pokazalo se iz kasnije perspektive kao pogrešna odluka. To je izgleda trebalo i očekivati nakon dobrovoljnog odricanja od (imena) sopstvene države u korist, kako se kasnije ispostavilo, samo privremene državne tvorevine. Dvadeset godina nakon završetka tog prvog rata, pred tek dovršenu Narodnu skupštinu, postavljeni su monumenti o kojima je reč.

2.

Narativizacija prostora, koja potiče od simbolike monumentalnih skulptura ispred Narodne skupštine, utiče na oblikovanje kolektivnih predstava u datom društveno-političkom okruženju. Sa svoje strane, kolektivne predstave dovode do odgovarajućih identifikacija i oblikovanja identiteta povezanih sa mišljenjem i delanjem ljudi.

U istraživanjima se kolektivni identitet posmatra empirijski i/ili analitički. Empirijski se posmatra u različitim kontekstima (poput roda, etnosa, religije, nacije ili društvenog pokreta). Analitički se, s jedne strane, može posmatrati esencijalistički (sa primordijalnog ili strukturmog stanovišta) i, s druge strane, konstruktivistički, pri čemu se posmatranje fokusira na simboličko izražavanje i održavanje kolektivnih identiteta. Uticaj narativizacije monumentima ispred parlamenta na kolektivni identitet društva treba ovde posmatrati povezujući i ukrštajući ove pristupe. Ovde analitički pristup ne divergira već se primordijalno/strukturno i simboličko susreću. Problem je što se to dešava neprimetno tako da se kolektivne predstave ne indukuju svesno, a neosvešćeno formiranje identiteta čini da ljudi i celo društvo budu ranjiviji nego što bi morali biti.

Poseban vid društvene ranjivosti potiče iz neosvešćenih i nesvesnih uslovljavanja kolektivnih predstava na koje utiču simboli. Moderni ljudi nisu dovoljno upućeni u opservaciju sfere simbola tako da ona, preko nesvesnog, komunicira sa psihom. (Đurić 2016: 36)

Uticaj simbola na psihu istraživao je Karl Gustav Jung (Carl Gustav Jung) da bi došao do pojma „kolektivnog nesvesnog” koje se odnosi na celokupno čovečanstvo i pod uticajem je arhetipova⁷ i njima odgovarajućih principa. Arhetipski principi su „konkretno-apstraktni” i, kao takvi, mogu izgledati protivrečno, ali u praksi oni su svuda prisutni i delotvorni. Zahvaljujući njima ispod površinskog sloja istorijskih, kulturnih i individualnih različitosti, postoji za svakoga isti dubinski uticaj simbola koji utiču na psihu i preko nje na stvaranje kolektivnih predstava i identiteta.

Istraživanja iz oblasti neuronauke potvrđuju uticaj kolektivnih predstava na „mapiranje kortikalnih prostora”, kao i to da je „veliki deo svesti individue strukturisan doživljajem i iskustvom društva, čak i onaj deo koji je povezan sa opažanjem”. I, što je zanimljivo, ukazuju na to da „kultura može da utiče na funkcionalnu anatomiju i strukturu mozga” (isto.: 33).

Antropologija takođe prepoznaje iste obrasce u pozadini raznovrsnih kultura međusobno fizički veoma udaljenih. Kulture, dakle, na različite načine izražavaju iste arhetipske simbole kroz koje ih kolektivno nesvesno povezuje u jedinstvenu celinu.

Arhetipski simbolizam konja, koji je važan za našu priču, ostavlja svoju imprimaturu i na procesima nastanka modernog doba. Tako Šekspirovi istorijski komadi⁸ predstavljaju konje kao referentni kod – sredstvo za razumevanje individualnih i nacionalnih identiteta (Flaherty 2012: 308). Čuvena rečenica „po konjima će nas poznati”, ukazuje na poistovećivanje konja sa čovekom i u individualnom i u nacionalnom pogledu. Opisujući konje, Šekspir je pokazao načine konstruisanja nacionalnog identiteta jer konji ostavljaju tragove na zemlji, kao što pašnjaci različitih naroda ostavljaju različite tragove na konjima, a oni zajedno određuju nacionalni karakter. U to vreme pozorište nije pružalo samo predstavu o naciji kao „zamišljenoj zajednici”, nego je pozivalo publiku da to bude (isto.: 309).

Konji su, dakle, u doba prelaska na sistem nacionalnih država bili simboli nacionalnog identiteta. Međutim, i mnogo pre ovog doba, simbolizam konja je prisutan širom sveta. Različite kulture, među kojima je i srpska, u svojim obredima, predanjima, mitovima, bajkama, pesmama i pričama konju pripisuju čudesne moći koje su u vezi sa intuicijom, voljom i namerom.

Konj je arhetip vremena u svakom smislu. U smislu trajanja i obnavljanja, konj prolazi „kroz zemlju smrti, hladnoće, [...] noseći duh pšenice od jeseni do proleća, prevaljuje zimu i donosi preko potrebnu obnovu” (Chevalier 1983: 274).

⁷ Arhetipovi su, slično Platonovim idejama, originalni modeli sličnih stvari.

⁸ Takozvane *Henrijade* prate dinastički, kulturni i psihološki put prelaska srednjovekovne Engleske iz hijerarhije feudalizma u doba nacionalne države i individualizma (Kernan 1970).



Slika 2: *Žeteoci*, Mihailo Milovanović, ulje na platnu, 1930

Kao linearno vreme, konj juri, leti, ali u toj brzini prolaska, prošlost ipak ostaje zapamćena u „memoriji sveta”⁹. Kao ciklično vreme, prikazan u mitovima, legendama i bajkama, konj lako prelazi iz smrti u život, iz zanesenosti u akciju. To se odnosi i na prirodne smene dana i noći, uključujući i druge komplementarne principe: solarno i lunarno, uransko i htonsko. Konj tako simbolizuje i povezanost suprotnosti i stalnost života u prolaznosti promena.

Konj je i simbol besmrtnosti. Krilati Pegaz, u borbi Belerofonta protiv Himere, simbolizuje herojske aspiracije i uzor je viteške inicijacije. Sa tim u vezi je i maštovitost predstavljena u mitu o Pegazu koji je kraj svete šume muza pokrenuo izvor (Hipokrenu), čija voda nadahnjuje pesništvo. Nadahnuće i intuicija povezuju čoveka sa natčulnim svetom, sa nadljudskom i sa ne-ljudskom psihom. Otuda konja tumače i kao „psihopompa” – vodiča duše kroz onostrano.^{10,11} U tesnoj vezi sa natčulnim i „šestim čulom” su i priče o tome kako noću, ili u trenucima kad čovek ne vlada situacijom, konj preuzima vođstvo. Zahvaljujući moći da prođe kroz „vrata tajne nedostupne razumu” (Chevalier 1983: 272), konj je i simbol intuicije koja prosvetljuje razum.

⁹ Memorija sveta je takođe aspekt vremena simbolizovanog konjem. Ona je pandan „polja Akaše” iz vedske i indijske slike sveta. U staroslovenskoj varijanti to je „večnaja pamjat”, čuvena iz pravoslavnih religijskih obreda. Sa tim je u sazvučju i teorija morfogenetskog polja, koju je osmislio biolog i filozof nauke Rupert Šeldrejk (Rupert Sheldrake). Međutim, bez obzira na njene objašnjavačke moći, ova teorija već decenijama nije dobila adekvatno priznanje već je svrstana u oblast tzv. „granične nauke”.

¹⁰ Taoisti su neofite u obredima inicijacije zvali ždrepcima, a njihove učitelje – trgovcima konjima (Chevalier 1983: 277). Simboli koji su u vezi sa konjem postoje u gotovo svom prigorju za izazivanje šamanskog transa. Bubanj kojim se održava ritam zanosa uglavnom je od konjske kože. Štap sa ručkom u obliku konjske glave je tzv. „šamanov konj” koji šamanu omogućava prelazak u drugi svet (isto.: 272).

¹¹ Mnogi premoderni narodi veruju da bolesnik privremeno gubi dušu, tada uz njegovu postelju vezuju konja čekajući da podhrtavanjem kože najavi povratak bolesnikove duše. U azijskim, indoevropskim i mediteranskim kulturama postoje strašni običaji žrtvovanja konja umrlog čoveka kako bi konj vodio dušu pokojnika. Ahil na pogrebnoj lomači svog druga Patrokla žrtvuje njegove četiri kobile kako bi ga vodile kroz Had (isto.).

Za našu pripovest o simbolici „konja vranih” neposredno je vezano tumačenje crnog konja kao simbola prevlasti čula, plahovitosti požude, ćudljivosti želje. Tog „zemaljskog” konja treba upregnuti da bi mogao da služi jer nosi u sebi snagu mladalačke strasti i moć stvaralaštva kroz sublimaciju nagona. Simbol te sublimacije i vlasti duha nad čulima je beli, „nebeski” konj. Ovakva simbolika belog i crnog konja prikazana je u Platonovoj alegoriji *Kočije*.¹² U antici, kao i kasnije u hrišćanstvu, sačuvana je ista predstava. Konja blistave beline, koji je simbol uzvišenosti, jaše Hrist u pratnji nebeske konjice, takođe na belim konjima (Otkrovenje 19,11). Arhetip konja je, dakle, od pamtiveka utisnut u ljudski um i u mnogim kulturama simbolizuje univerzalnost koja, obuhvatajući oba pola kosmičkih suprotnosti, poziva čoveka na uzdizanje nad svojim mračnim htonskim poreklom.

Imajući sve to u vidu, i u kontekstu prostornog narativa i uticaja simbo- like monumenata ispred parlamenta, trebalo bi se zapitati „Kako navedena arhetipska značenja simbola doprinose tumačenju poruke propinjanja konja iznad čoveka?” Pomenuto je da i simbolika naziva „konja vranih” koji se „igraju” sa „div-junacima” pruža odgovor. Ljudima se igraju opasne sile koje izgledaju nadmoćno u nagonskoj težnji da dominiraju. Boreći se zbog sopstvene kože koja je brutalno napadnuta, ljudi se istovremeno bore i za samo junaštvo, jer junaštvo nije samo po sebi dato, niti se podrazumeva. Za status „diva-junaka” čovek se tek treba izboriti savladavanjem razularenih strasti sila koje ga napadaju. Sudeći po punom nazivu skulptura, koji je dao sam autor, čini se da je on ipak hteo da ostavi šansu za ono suštinski ljudsko.

3.

Verovatno većini ljudi koji danas prolaze pored ovih skulptura, njihova simbolična značenja, kao ni dati kontekst, ne dopiru do svesti. Tumačenje monumenata ispred parlamenta, koje razmatramo, izgleda nepoznato, a narativizacija prostora koju oni vrše deluje neprimetno, tako da se ne može znati šta bi bilo kada bi bilo javnog razgovora o tome.

Za razliku od toga, u mnogim zemljama sveta je, nakon rušenja berlinskog zida, došlo do protesta zbog istorijskih nepravdi koje, prema tumačenjima protestanata, ovekovečavaju monumenati kao spomenici kulture. Pokrenute su opsežne rasprave o tome šta bi trebalo činiti sa tim problematičnim

¹² U Platonovoj alegoriji „Kočije” crni konj opisan je kao zao i nepokoran, konj strasti, dok je beli konj simbol časti: „A od konja jedan je, rekosmo, dobar, a drugi nije. [...] Jedan, dakle, od njih dvojice, koji zauzima lepše mesto, uspravna je stasa, skladno uzrastao, visoka vrata, zavinuta nosa, bele dlake, crnih očiju, žudnik časti s razboritošću i stidom, i prijatelj istinskoga mišljenja, vozi ne pokoravajući se biču, nego samo pokliku i govoru; a drugi je zdepast, kojekako sazdan, čvrsta zatiljka, kratka vrata, tubasta nosa, crne dlake, sivih i zakravljenih očiju, voli obest i razmetanje, kosmat oko ušiju, gluv, jedva se pokoravajući biču i ošljači.” (Platon 1996: 48–49).

monumentima (Allison 2018). Brojni su protesti protiv nepravdi, jednostranih i iskrivljenih tumačenja istorije ovekovečavanjem pobedničkih simbola koji vređaju preminule, marginalizovane pretke ljudi. Različiti su primeri javnog reagovanja.¹³ Slučajevi se rešavaju shodno konkretnom kontekstu i uticajima kulture. Negde su monumenti prepušteni uništenju, negde su zamenjeni drugim, negde su uklonjeni na za to određena mesta, negde su dopunjeni novim statuama ili bar novim tumačenjima.

Složenost problema tumačenja vidimo u nepopustljivosti suprotstavljenih uverenja i polazišta. Nekada izgleda kao da nije moguće naći zadovoljavajuće rešenje. Ipak, najvažnije je da se o tome javno razgovara. Na osnovu toga je u mnogim zajednicama došlo do angažovanja i organizovanja razgovora; negde i u okvirima muzeja.

Razmišljanje o simboličkoj narativizaciji prostora monumentima ispred beogradskog parlamenta treba da ima u vidu i to da ovo što postoji ovde kod nas nigde nema pandana. U našem slučaju nije reč o nekoj posebnoj istorijskoj nepravdi prema određenoj društvenoj klasi. Kipovi ispred Narodne skupštine simbolizuju jednu opšteljudsku situaciju – borbu protiv neljudskih sila koje su neprijateljski nastrojene. Taj prizor na tom mestu ne pruža dobronamernu podršku koja je svakako potrebna celom društvu, svima u sistemu institucija koje označavaju državu.

Sa iskustvom postojanja u Srbiji kao zemlji koja se smatra „državom postkomunističkog režima“, već dugo znamo da „država odumire“. Najavom nove normalnosti i ekspanzijom digitalne sfere pruža se nova prilika da se to potvrdi, iako režim ne pušta poluge upravljanja. Lokalni političari su u sprezi sa globalnim i samo preostaje da im, zajedno sa svime u državi, predaju i nas same kompletirajući globalni biotehnoški sistem arteficielne inteligencije.

Sfera digitalnog deluje superiorno. Ona je omogućila pristup ogromnom mnoštvu informacija, koji nije bio moguć nikada ranije. Te informacije se mogu različito tumačiti, a ta tumačenja počivaju na različitim pogledima na svet. Ti pogledi se ponavljanjem prenose i šire među ljudima i kulturama. Svako tumačenje iznosi najjače argumente tako da nas ostavlja u nedoumici na kojim mestima je koje od njih zaista ispravno jer sva polaze od pretpostavki koje ne moraju biti realne. Nakon tranzicije postkomunističkih država, obreli smo se u situaciji postistine u kojoj se posthumani pogled na svet sve više replikuje i prihvata.

Znajući da u zavisnosti od tumačenja variraju i istorijski vidici, tumačenjem se ponekad naziva projektovanje partikularnih interesa kao opštih ideja u svet. Iako, naravno, nije slučajno što je uslov veštine tumačenja – oslobađanje od neosvešćenih uverenja, to što ljudi često nisu svesni svojih predrasuda, može se takođe smatrati problemom saznanja, koje teško racionalno razgraničava neposredno saznanje i uslovljenost iskustvom stečenim uverenjima.

¹³ Videti Gottchalk 2020. i Welsh 2020.

U svakom slučaju, vešto tumačenje nastoji da ne učitava stečene predstave nego da dopusti da stvari pričaju svoju priču. Primeran je stav umetnosti koja istovremeno zavisi od konteksta i otkriva autentičan izvor smisla. Tek ukrštanje obe strane omogućava da se prikaže veština tumačenja (hermeneutika).

Kao što nauka pretpostavlja poredak prirode kada otkriva istine stvarnosti, tako hermeneutika potvrđuje antropološka i psihoanalitička otkrića o korespondenciji arhetipskih simbola i ljudske psihe. Arhetipski principi javljaju se svuda u čovečanstvu kroz vreme i kroz kulture. Sva kulturna nasleđa svedoče o tome da su ljudi, i pre upotrebe reči, simbolima saopštavali ideje i ukazivali na stvari i situacije. Zahvaljujući slojevitoj prirodi simbola, simbolično sporazumevanje se moglo odvijati na svesnom, podsvesnom ili na nesvesnom planu. U tome je specifičnost simbola da istovremeno ukazuju i na konkretne stvari i na apstraktne ideje i na univerzalne principe. Kroz različita sociokulturna i lična iskustva koja se ispoljavaju višeznačno, nazire se univerzalnost u saglasnosti sa ljudskim umom i psihom. Tu je suštinski potencijal hermeneutike da objašnjava stvarnost povezujući pojedinačno sa opštim i obuhvatajući svaki posebni kulturni kontekst univerzalnim kontekstom kojem sve pripada.

Univerzalni jezik simbola prolazi kroz različite i posebne kulturno uslovljene slojeve vodeći prepoznavanju jedinstvene celine postojanja. Sa druge strane, transcendentnu stvarnost prekrivaju imanentni kulturni oblici (Zimmer et al. 1969: 1–2) i samo su oni obuhvaćeni pozitivističkim naučnim pristupom, dok za razliku od njih, transcendentni nivo stvarnosti ostaje neprimetan za takvu nauku. On je odstranjen iz nauke još od vremena Kanta, zajedno sa metafizikom i antinomijama uma koje se javljaju pri pokušajima odgovora na pitanja slobode, boga i besmrtnosti duše.

4.

U tome kulminira digitalno doba, čija težnja da sve informacije pretvara u algoritme veštačke inteligencije postaje sve manje stvar izbora, a sve više norma. Tendencija da se svako pripovedanje svede na formalizovani jezik i tako zadržije svoje mesto i vrednost u digitalnoj kulturi ide u pravcu razvoja tzv. „digitalne humanistike”. Tome odgovarajući oblik epistemološke formalizacije nudi novu, postpozitivističku osnovu komunikacije u sprezi sa umreženim činiocima, mapiranim u globalnom digitalnom sistemu.

Osnovni problem je, međutim, u tome što formalizacija ne obuhvata semantičku slojevitost prirodnih jezika koja je iza sintakse i rečnika. Zato sa stanovišta reduktivnog mehanizma sistema, tananost humanih izražajnosti i doživljaja ostaje neprimetna, a samim tim ni ne ulazi u priču. Otuda njihovo iščezavanje izgleda sve verovatnije, zajedno sa vidicima koji se mogu javiti u nadahnućima ljudskih priča.

Različite kulturne interpretacije simbola izviru iz složenih činilaca postojanja koje počiva na odnosu prema prirodi i poimanju celine. Uključivanje tih činilaca u kreiranje digitalne slike sveta može se predstaviti kao neophodno za organizaciju i operacionalizaciju simbola. Međutim, potencijal bilo kog pripovedanja o uticaju simbola na kolektivni identitet, kao što je narativizacija prostora monumentima ispred parlamenta, zajedno sa mogućnošću njihovog digitalnog mapiranja na kraju se svodi na povezivanje tumačenja istorijskih događaja sa uticajem simbola, dok dubinski slojevi, koji se tiču ljudskog doživljaja, ostaju neprimetni jer izmiču svođenju simbola na znake koje digitalizacija pretpostavlja.

Tome je mapirala put pozitivistička nauka, koja je preusmerila značenje i korišćenje simbola iako ih je i dalje smatrala značajnim sredstvima komunikacije i prenošenja znanja. Filozof nauke Ernst Mah (Ernst Mach, 1838–1916) kao osnovnu ulogu simbola isticao je ekonomiju mišljenja. Mah je doprineo inicijalnom formiranju modernog naučnog pogleda na svet u duhu laplasovskog ideala traganja za jedinstvenom naučnom formulom celokupne materije sveta. Umesto verovanja u tajne magične sile, koje je vremenom nestalo, došlo je do širenja nove vere, vere u ogromnu moć nauke. Mah je smatrao da nauka „rođena radi objašnjenja sveta, mirno može odbiti svaku mističnu tamu...” (Mach 1985: 30–31).

Time je izražen *credo* modernog doba koje je simbole počelo koristiti kao osnovu stvaranja naučnih kategorijalnih mreža. Simboli su postali znaci, apstraktna sredstva za prenošenje koncepata ljudskog znanja. Kasnije, opisujući ulogu simbola, Suzana Langer (Sussanne K. Langer) uobličila je danas podrazumevajuću ideju o stalnoj potrebi ljudskog uma da simbolički preobražava iskustvo u značenja koja potom ugrađuje u svet (Langer 1967). Shvatanjem simbola kao sredstva poimanja stvari Langer je i reči protumačila kao simbole jer nam omogućavaju da zamišljamo značenja.¹⁴ Orijehtacija nauke ka egzaktnosti uticala je zatim na razvoj neurolingvističkih proučavanja simbola kao znakova koji, preko senzornih percepcija čula, okidaju značenja u mozgu i podstiču ga da ih stalno obnavlja.¹⁵

Savremena upotreba nauke podržava razvoj digitalnih simbola. Dok teorije trans i posthumanizma ljudima približavaju razvoj veštačke inteligencije, digitalna mapiranja omogućavaju konvergenciju nano, bio, informacione

¹⁴ Langerina distinkcija između diskurzivnih i prezentacionih simbola pokazala se plodnom. Diskurzivni simboli aranžiraju (ne nužno verbalna) značenja koja stabilna i nezavisna od konteksta u nova značenja koja se vremenom razvijaju. Prezentacioni simboli nemaju fiksna pojedinačna značenja i shvatljivi su samo u kontekstu celine i to odjednom.

¹⁵ Simboli su povezani i sa semantikom (koja se bavi dekodiranjem znakova: preko denotacija – doslovnih označavanja i konotacija – kulturnih ili emotivnih asocijacija) i sa semiotikom (koja proučava sisteme znakova preko procesa, indikacija, ukazivanja, analogija, alegorija, metonimija, metafora, simbolizama, označavanja i komuniciranja lingvističkih ili ne-lingvističkih značenja).

i kognitivne tehnologije. Još od vremena projekta ljudskog genoma,¹⁶ jezik digitalnih simbola postao je univerzalni jezik prenošenja i umrežavanja znanja. Sporazumevanje naučnika na međunarodnom planu uskoro neće zavisiti samo od poznavanja engleskog jezika kao sredstva komunikacije. Sferom naučnotehnološke komunikacije sve više dominira uniformni jezik digitalnih simbola koji nadilazi različitosti kultura i samu ideju kulture čini zastarelom.

5.

Digitalno umrežavanje znanja odvija se u skladu sa procesima globalne tranzicije vrednosti. Taj prelazak oslanja se teorijski na ideologiju održivog razvoja koja proklamuje opšte dobro kao svoj cilj, ali sve manje vrednuje individualnost što ugrožava i sam opstanak ljudskog. Zanemaruje se zabrinjavajuća neizvesnost koja proističe iz nekritičkog zamenjivanja individualnosti kolektivnošću. Prakse obezličavanja, ukidanja ličnih sloboda izražavanja i odlučivanja, sasvim se uklapaju u ideologiju posthumanizma, ali sa stanovišta ljudskih vrednosti nisu održive. Individualna kreativnost oduvek predstavlja uslov evolucije čovečanstva i ona se ne može zameniti razvojem digitalne tehnologije. Neprimereno je izjedačavanje ljudskih vrednosti sa antropocentrizmom kao eksploatatorskim odnosom prema prirodi i zaklanjanje iza koncepta biocentrizma da bi se umetnuo postljudski narativ. Obezličavajuća tehnologija upravljanja je prepreka stvaralačkim potrebama individualnosti i zato što obesmišljava arhetipsku sferu simbola.

Nasuprot tome stoji starostavno tumačenje uticaja simbola na ljudsku psihu koje je upotunjeno antropološkom analizom mitova Džozefa Kempbela (Joseph Campbell). Ova analiza je pokazala da je suština simbola u pobuđivanju i usmeravanju energije (Campbell 2002: 143).¹⁷ Redukovanjem simbola na znake i zanemarivanjem dubinskih slojeva simbola, ljudima se oduzima pristup izvoru univerzalnog smisla koji nadilazi razlike značenja u koja se učitavaju ideološke strukture. Pol Tilih (Paul Tilich) takođe je govorio o naročitoj svrsi simbola da nam omoguće pristup dubinskim slojevima stvarnosti (Tillich 1964: 54). Ovi slojevi bi nam inače ostali nedostupni *jer se dubinska iskustva ne mogu u potpunosti izraziti rečima*; na njih možemo samo ukazati.

¹⁶ Ljudski genom je shvaćen po analogiji sa digitalnim kompjuterom koji se sastoji od četiri gradivna elementa DNK. Manipulacije materije na atomskom i molekularnom nivou kontrolišu digitalni kompjuteri. Svest i um se takođe posmatraju prema modelu digitalnog računara koji radi pomoću milijardi tranzistora.

¹⁷ Razlikujući značensku i osećajnu stranu simbola, Kempbel je utvrdio da simboli istovremeno pokreću tri funkcije: telesnu budne svesti, duhovnu sanjanja i neizrecivu apsolutno nesaznatljivog. Prve dve funkcije se odnose na značenja i zato ulaze u domen nauke, ali ih nauka pretvara u znake. Treća funkcija tiče se neizrecivosti nesaznatljivog i može se samo osećati. Ona pripada umetnosti i to ne kao „izraz“, već kao traganje, kao prizivanje doživljaja i pobuđivanje energije.

To je kao kada govorimo o zanosu ili o mukama strasti, očajanja, ljubavi ili straha. Reči samo ukazuju na doživljaje, a ovi premašuju okvire uobičajenog razumskog mišljenja. O doživljajima komuniciramo na osnovu univerzalnog polja arhetipskih simbola. To je zajedničko informaciono polje koje je dostupno svima, čak i kada ga nismo svesni. Ono podseća na znanje Veda izvedeno iz memorije Akaše. Povezani sa ovim univerzalnim poljem postaje jasno to da iako tumačenje zavisi uvek od nas, od ispravnosti našeg tumačenja zavisi kvalitet našeg života, ličnog i kolektivnog.

Ispravno tumačenje arhetipskih simbola zahteva залаženje iza kulturnih uslovljenosti i oslušivanje šta se nalazi u dubini. Usput treba da se oslobodimo sadržaja koji proizlaze iz ličnih ograničenja, vaspitanja i želja; shvatajući da nas čisto racionalna analiza takođe sprečava u tome da dubinski osetimo stvarnost i da nas ostavlja u iluziji i pogrešnim identifikacijama. Na taj način bolje razumemo zašto su tokom cele istorije čovečanstva istine arhetipova sakrivene i neprimetne za direktan racionalan pogled.

Videli smo da, omogućujući prenošenje značenja i razumevanje, simboli učestvuju u kolektivnom delovanju. Pomenuta je uloga simbola u indukovanju kolektivnih predstava i konstituisanju narativa koja je u funkciji individualne i grupne identifikacije. Razumeli smo da predstavljanje simbola omogućava manipulaciju njihovim značenjima, jer se značenja menjaju u zavisnosti od različitih činilaca (istorije, javne upotrebe i kontekstualnih namera). Poznato nam je da je pripisivanje značenja koja doprinose postizanju određenih namera i pojačavaju emotivno dejstvo simbola oprobano sredstvo ideološke propagande.

Kada razmišljamo o buntu protiv spomenika kulture koji ovekovečuju nepravdu, potvrđuje se da jedno viđenje istorije ne odgovara svima. Tumačenje simbolike monumenata je moguće iz suprotstavljenih vizura, a moguće ih je shvatiti i kao određene „vremenske čaure” prostornih narativa (Milošević 2018). Nastojanja da se uklone tragovi neprijatelja i da se koriste samo one informacije o njemu koje služe ideologiji postojećeg sistema nisu nova. Međutim, u ovo digitalno doba, kada postojanje nečega izgleda kao da zavisi od javno dostupnih informacija, izgleda previše lako potvrditi ili poreći nešto što je u interesu moći. Budući da i samo sukobljavanje predstavlja deo života, bez čije dinamike jedino preostaje otuđenje u posthumanom sistemu, ni rušenje skulptura se više ne mora smatrati nečim što briše istoriju, već nečim što je takođe stvara.

Naravno mirni protesti i obraćanje vlastima ne daju često rezultate. Nadležni organi nastoje da stanu iza očuvanja postojećeg režima ili eventualno prave kompromis dodavanjem informacija o stanovištu druge strane (Thompson 2020). Istraživanja o problematičnim monumentima pokazuju da postoji više strategija odnosa prema njima (Beatty 2018). U Berlinu je 2016. godine otvoren muzej toksičnih monumenata. Još jedno interesantno rešenje je transformacija spomenika vojnicima sovjetske armije dodavanjem

ikona popularne kulture i to sa grafitom koji poručuje: „U korak s vremenom”.¹⁸

Šta za nas, dakle, sada i ovdje znači hvatanje koraka sa vremenom? Da li to znači da više ne treba verovati u samoodređujuću individualnost, demokratske ideale, naučni metod i motorne mašine, budući da se suočavamo sa mnoštvom znakova da sve to, zajedno sa nama samima, postaje relikv prošlosti? A kako tek stoje stvari sa dugotrajnim nasleđem bezvremenog univerzuma arhetipskih simbola čiji kolaps je odavno pokrenut modernizacijom?

Na kolektivnom planu može biti isceljujuće povezivanje psihoanalize sa studijama kulture radi dubinskog osvetljavanja arhetipova koji postoje u narativnom prostoru kulture. Zbog toga značenje svakog konkretnog kulturnog narativa (teksta) iziskuje razumevanje njegove društveno-istorijsko-političke pozadine (konteksta). Prema mišljenju Ester Raškin (Esther Rashkin), psihoanalitičko traženje tragova odnosa između teksta i konteksta treba da omogući upotrebu hermeneutičke i heurističke moći za preoblikovanje uticaja politike (Rashkin 2008: 1–2).

Imajući u vidu da je neuronauka opisala kolektivne predstave kao kortikalne kodove identiteta (Turner & Whitehead 2008), prostornu naraciju monumenata možemo razumeti kao indukovanje kolektivnog identiteta društva i projektovanje stanja države.¹⁹ Adekvatnost ove prostorne naracije treba tražiti kroz empirijsku potvrdu u istoriji bivših i sadašnjih društvenih promena. Shodno tim činionicima trebalo bi potražiti odgovore na pitanja: Kakvi su društveni uslovi za transmedijalno pripovedanje ove priče? Da li naracija o arhetipskoj simbolici monumenata ispred parlamenta može da postane katalizator osvešćujuće refleksije? Može li se ona razviti u okviru digitalnog interaktivnog osmišljavanja promena i konstruktivnog društveno delovanja? Da li to delovanje odozdo – na osnovu individualnih i grupnih razmena i usklađivanja mišljenja može stvoriti održivu saglasnost o konkretnoj opštoj dobrobiti, umesto što se opšte dobro podrazumeva i/ili nameće odozgo dok se pritom maskiraju problemi i protesti koje ti problemi izazivaju? Kako transformisati već postojeća neželjena stanja?

Ispravno tumačenje i razumevanje spomenika kulture u njihovom sociopolitičkom kontekstu, upotpunjenim psihoanalitičkim pristupom može, kako upozorava Rashkin, dovesti do radikalne političke prakse. Psihoanalitički koncepti i znanje pokazuju kako neizrečene tajne pokreću zaplete kulturnih narativa, poput identifikacije sa agresorom ili razboljevanja od tuge. Zato

¹⁸ Ovo je 2011. godine izveo anonimni umetnik iz Sofije u Bugarskoj (Wikimedia Commons).

¹⁹ Uobičajeno se kolektivni identitet posmatra empirijski i/ili analitički. Empirijski, on može postojati u raznim kontekstima, ali se istraživanja najčešće odnose na rod, etnos, religiju, naciju i društvene pokrete. Analitički, kolektivni identitet se može posmatrati sa primordijalnog ili sa strukturnog stanovišta (oba su esencijalistička) i/ili sa konstrukcionističkog stanovišta koje se fokusira na simboličko izražavanje i održavanje kolektivnih identiteta. Tumačenje narativizacije prostora monumentima ispred parlamenta ukršta ova stanovišta.

buduće studije kulture treba usmeriti na istoriju koja je ranije bila nevidljiva tako da istorijski narativ bude shvaćen u pogledu tumačenja simbola koji su ga nekada nesvesno određivali. Na taj način će se smanjiti nepovoljni uticaji simbola koji su nevidljivo oblikovali kolektivno nesvesno.

Treba dakle ispričati novu priču koja će ukloniti ili preobraziti problematične uticaje prošlosti i svesno usmeriti delovanje ka onome što je za život osnažujuće. U kontekstu narativizacije prostora monumentima ispred parlamenta, nadajmo se da će jednom ipak moći da se povede jedan obuhvatan i opšti razgovor koji će ustanoviti simbole u svrhu dostojanstvenog postojanja sveta.

Literatura

- Allison, David B. (ed.) (2018) *Controversial Monuments and Memorials: A Guide for Community Leaders*. Rowman & Littlefield.
- Babić, Jovan (prir.) (1998) „Pogovor” za VII tom Izabranih dela: *Spisi iz praktičke filozofije Branislava Petronijevića*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Beatty, Bob (2018) “Six Strategies for Dealing with Controversial Monuments and Memorials”, dostupno na: <https://hyperallergic.com/445981/six-strategies-for-dealing-with-controversial-monuments-and-memorials/> [Pristupljeno 20.10.2020].
- Campbell, Joseph. (2002) *Flight of the Wild Gander: The Symbol without Meaning*. California: New World Library.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (eds.) (1983) *Rječnik simbola*, „Konj” 270–277. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Đurić, Jelena. (2016) „Kolektivni identitet u Srbiji danas” SPM 4/2016 (XXIII, vol 54.) str. 31–50.
- Flaherty, Jennifer (2012) “‘Know us by our horses’: equine imagery in Shakespeare’s *Henriad*”, in *Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*, (eds) P.Edwards, K.A.E.Enenel, E.Graham. Leiden, Boston: Brill.
- Gottchalk, Jonah. (2020) *List of 183 Monuments Ruined Since Protests Began, And Counting*, dostupno na: <https://thefederalist.com/2020/07/22/list-of-183-monuments-ruined-since-protests-began-and-counting/> [Pristupljeno 12.12.2020].
- Kernan, Alvin B. (1970) “The *Henriad*: Shakespeare’s Major History Plays”, *Modern Shakespearean Criticism*, Alvin B Kernan (ed.) New York: Haricourt, Brace & World.
- Langer, Suzana (1967) *Filozofija u novome ključu*. Beograd: Prosveta.
- Mach, Ernst (1985) „Ekonomaska priroda fizikalnog istraživanja”, *Filozofija nauke*, Sesardić, Nenad. (prir.), Beograd: Nolit.
- Milošević, Ana (2018) Top 10 controversial monuments in Europe, dostupno na: <https://medium.com/@europeanness/top-10-controversial-monuments-in-europe-8f080598f59e> [Pristupljeno 12.12.2020].
- Narodna skupština Republike Srbije, Edukativni centar, Arhitektura, dostupno na: <http://www.parlament.gov.rs/gra%C4%91ani/edukativni-centar/kulturno-nasle%C4%91e/arhitektura.1106.html> [Pristupljeno 21.10.2020].
- Platon (1996) *Fedar ili o lepoti*. Beograd: Narodna knjiga, Alf.

- Politika*, 04.02.2016. dostupno na: <http://www.politika.rs/sr/clanak/348558/Kultura/Sta-ne-znamo-o-konjima-vranim-ispred-Skupstine> [Pristupljeno 04.02.2016].
- Rashkin, Esther (2008) *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. Albany: SUNY Press.
- Thompson, Erin (2020) dostupno na: <https://www.smithsonianmag.com/history/why-just-adding-context-controversial-monument-may-not-change-minds-180976583/> [Pristupljeno 22.12.2020].
- Tillich, Paul (1964) Theology of Culture. Oxford University Press.*
- Turner, Robert. Whitehead, Charles (2008) "How Collective Representations Can Change the Structure of the Brain", *Journal of Consciousness Studies*, January 2008, 15(10–11): 43–57.
- Ujević, Augustin Tin (1920) *Galerija naših umetnika, Rosandić*, Zagreb; dostupno na: <http://www.supervizuelna.com/toma-rosandic-1920/> [Pristupljeno 11.03.2016].
- Welsh, Caitlin (2020) "15 great photos of creatively vandalized racist statues from around the world", dostupno na: <https://mashable.com/article/racist-confederate-statues-toppled-vandalized/> [Pristupljeno 12.12.2020].
- Wikimedia Commons, dostupno na: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:%D0%9F%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%BD%D0%B0_%D0%A1%D1%8A%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%8F_18.06.2011.jpg [Pristupljeno 21.10.2020].
- Wikipedia, Jugoslavija, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Jugoslavija> [Pristupljeno 21.10.2020].
- Wikipedia hr, dostupno na: https://hr.wikipedia.org/wiki/Toma_Rosandi%C4%87#cite_ref-1 [Pristupljeno 21.10.2020].
- Zimmer, Heinrich Robert & Campbell, Joseph (1969) *Philosophies of India*. New York: Princeton University Press.

Jelena Đurić
Institute of Philosophy and Social Theory
University in Belgrade

ABOUT THE MONUMENTS IN FRONT OF THE PARLIAMENT

Abstract

This paper analyses the monuments in front of Belgrade parliament building whose symbolism narrativizes space and models collective representations as codes of identities. The interpretation of the symbolism of monuments includes the historical context of socio-political changes. Their mapping can go both in the direction of linear historical time and in relation to the cyclical natural time of the psyche and archetypal symbols. Transmedia storytelling about the monuments could lead to the strengthening of collective consciousness, although previous reflections on the topic of contradictory monuments in other societies have not led to the discovery of principles that link different possibilities of transformation.

Keywords

monuments, narrativisation of space, symbols, collective representations, transformation

Milena Dragičević Šešić
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVISM IN A DIGITAL REALM (MEMORY THROUGH TRANSMEDIALITY)¹

Du-da-du-da,
du-da-du-da,
du-da-du-da-da.
Ovaj štapić čini čuda,
ovaj štapić može svuda,
ovaj štapić vrda, mrda,

This wand makes miracles,
this wand goes everywhere,
this wand dodges, wiggles,
Du-da du-da du-da-daaa.

Kupite čarobni štapić,
neka se nađe, zlu ne trebalo.
Buy the magic wand,
it might be useful, just in case.

B92²

¹ The paper has been published as a part of the research activities at COST Action CA 16213 *NEP4DISSENT (New Exploratory Phase in research on Eastern European Cultures of Dissent)*.

² Radio B92 was a symbol and a key platform of artistic activism during the 1990s in Serbia (Dragičević Šešić, M. 1997). Among other forms of media expressions, it used numerous jingles specially produced as a form of sound art activist actions. Throughout the text we have selected those that are complementary to the visual expressions of Vesna Pavlović's works. Although still present in individual and collective memories, those jingles have not been included in cultural memory (Assmann, 2011), as Radio B92 has been privatized and is functioning today under the name "Play radio" neglecting its own institutional memory. These jingles resonate with Vesna Pavlović's photos as a counterpoint of rebellious movements in Serbia of the 1990s.

Remembering and documenting counterpublics' activism in Serbia of the 1990s should be the work of an institute devoted to the culture of memory of rebellious movements. As there were no such endeavours, this essay will attempt to show to what extent Vesna Pavlović's work represents fruitful encounter of art and activism, and stands in itself as a document, as a memory and a transmedial art piece. Interplaying with sound art created in the same period (by Radio B92 with which Vesna collaborated closely), Vesna Pavlović's photographs and projects embody civil society actions and create networked memories of counterpublics (Fraser 1990; Warner 2002) that are alive today – though only in the digital realm.

Artist Vesna Pavlović started her career as a member of an artistic group Škart, together with two architecture students, Djordje Balmazović and Dragan Protić. Although a student of camera at the Faculty of Dramatic Arts, her contribution was much more than simple photo journalism. It was a photo activism including self-performative actions enabling not only visibility but also a self-production of the Škart group's memory of the actions that comprise public art performances and events.

It was a deeply critical practice "made in Serbia" of the 1990s, a part of the culture of dissent, the culture of rebellion, and the culture created by the new generation that was not a part of the recently formed Yugo-nostalgic counterpublic dealing with the war and dissolution of the country. This was the work of the generation that matured during that turbulent period and which did not have previous links with and networks among former Yugoslav art community.

Belgrade of the 1990s developed a rebellious form of life within Urbazona programs of Radio B92 so that counterpublics were not an intellectual ghetto but a vivid art and intellectual scene with strong feelings of responsibility, both toward citizens of Serbia and citizens of other Yugoslav republics (Dragićević Šešić, M. 2001). Those activist actions created new spaces of possible existence in the society polluted with nationalism and hatred. Vesna Pavlović's photographs do not represent just memories of the marginal and the invisible; they are the memories of the most critical and important societal action that produced new public spaces and embodied traumas.

The group Škart started its public actions with the project *Sadness (Tuge)*, creating small poems printed on thick cardboards and distributed during weekends in public spaces such as green markets, railway stations, children's playgrounds, city squares...

Šta misliš o cenama?
 Super! Super! Super cene!
 Cenjeni potrošači, sve je na prodaju!
 Mada, gol Mihajlovića protiv Bajerna,
 četvrti album Discipline kičme i
 šišanje na Bulevaru kod majstor Bore
 stvarno nemaju cenu.
 Samo normalan život ima visoku cenu.

What do you think of prices?
 Super! Super! Super prices!
 Dear customers, everything is for sale!
 Then again, Mihajlović's goal against Bayern,
 Disciplina Kicme's fourth album
 and a haircut on the Boulevard at master Bora's
 are truly priceless.
 Only normal life has a high price – B92

The group quickly linked to Radio B92 and other civil society and activist movements (Women in black, Led Art, Mikrob, Centre for Cultural Decontamination, etc.) creating a dialogical and polemical work within the scene of dissent.

Vesna Pavlović's work inside and outside the Škart group relates to the time of social conflicts and dialogues, peace movements, feminist battles, and shows various references to different areas of possible transcultural encounters, from the Hyatt Regency hotel to artistic actions executed within civil society protests or exposes lack of social justice and social inclusion.

Before Vesna Pavlović's engagements with her camera, societal power relations were mostly the subject of documentary photography. It was her approach that made photography an equal constituent of the artistic action. Photography of performance art and series of visual essays are at the center of her creative practice. She travelled through the scenes of counterpublics, acting, documenting and learning at the same time.

Ne putuju samo oni koji žele da se obrazuju, ili koji žele da steknu neko iskustvo. Putuju i mnogo zgađeni i mnogo očajni – zbog njih i ima toliko putnika po svetu... Ko pristaje na ono što jeste, sedi mirno kod kuće. Samo, kome nije muka od onog što jeste?

Jovan Hristić, *Čemu putovati?*

Those who wish to educate themselves, or who wish to gain some experience are not the only ones who travel. Those much disgusted and much desperate also travel – because of them there are so many travellers in the world... Those who consent to how things are, stay quietly at home. Only, who are those not sick of how things are?

Jovan Hristić, *Why travel?* B92

Vesna Pavlović's personal, affective geographies are new geographies of counterpublics, of civil society movements searching desperately for new public spaces as spaces of encounters with inhabitants often unaware of societal and power forces that are affecting their lives.

Her photographs kept and transferred social movements' memories, photography being one of the best medias of memory transmission but also of transgression of what seemed to be everyday life events (encounters on children's playgrounds, in the markets or at the railway stations, in parks

or in people's apartments). Her photographs are the artistic testimony of civil society groups' efforts to create new "free" public spaces and link with artists by drawing them out of social margins³ to the major crossroads of that period.

Although *Sadness* cardboards had only few verses and no photos, the photography and, later, posters created by Vesna Pavlović, were a form of a more adequate contemporary "poetry verses" that would help citizens survive evils and hardships of everyday life.

Vesna Pavlović's personal artistic archive defines geographies of counterpublics in Serbia and Montenegro of the 1990s. Selecting **ten serials** that marked not only artistic interventions but also every important person and space that were agents of dissidence during this period, her work will be explored and interpreted. Also, a huge body of important work related to musical urban cultures will also be explored. Here, ten series will be considered as a musical counterpoint or a polyphony of dissidence.

Starting with "documenting" the work of Women in Black, Vesna Pavlovic created symbolical art pieces that are even today symbol bearers of this movement. As a photographer, she recognized the playfulness, the unusual and the amazing series of sequences in the group's performances. The photographs stand as "an acknowledged transposition of a recognizable other work." (Hutcheon 2006: 8) They offer a certain pleasure to the viewer inviting his/her deeper engagement after recognizing usual modalities. This subtle seduction of the viewer's gaze is a dominant characteristic of her work. Vesna Pavlović understood very well performative politics of street protests; she shared feminist values and contributed to the final result of these events as socially invested performances. All of these performances had their political, social, artistic, educational and, finally, their material practice. It was the art of performance that helped civil society engage wider audiences and incite them "to think otherwise about politics and political action" (Sikes 2018: 285).

The collaboration of **Women in Black** with artistic groups such as Škart and Dah Theatre contributed to the performativity of their actions that used different forms and symbols in making explicit their demands and statements. Thus, the photograph *Circle* (the third International conference "Network of Women's Solidarity Against War" held in Novi Sad in August 1994) represents a circle of sunflowers (already used in the Škart group's seminal project *Sadness* – "Sadness of the fields") that creates a border around women's bodies that were also arranged in a circle. At the same time, the photograph *Circle*

³ Due to sanctions introduced by the international community in the 1990s, railway stations stopped hosting any international trains, including those coming from former Yugoslav republics. War brought militarization of society, so, all public spaces, including children's playgrounds, markets and public squares, became unsafe spaces (extensive use of tear gas during demonstrations, gunfights of criminal gangs, etc.). Thus, actions of the group Škart offered different unexpected experiences.

documents emptiness of public space and reluctance of incidental passers-by to join the action on the main public square in front of the cathedral.



Vesna Pavlović

Circle. The third International conference “Network of Women’s Solidarity Against War”, held in Novi Sad. A vigil in the city square, Novi Sad, August 1994.

Gelatin silver print

Photographs documenting and accompanying other Women in Black performances had the strength to be used later as powerful symbols of resistance and warnings. For example, the photo showing two hands belonging to different persons and holding the same black canvas, although done for the 3rd anniversary of the Women in Black, is a permanent sign of their presence in public space (every Wednesday), sign of solidarity and a sign that will be used as the symbol of the Resistance (Otpor) movement at the end of the 1990s.



Vesna Pavlović

Hands and a Banner. The third anniversary of Women in Black. Republic Square, Belgrade, October 1994

Gelatin silver print

More than 700 performances of the Women in Black can really enable the subaltern to speak (Spivak 2007) as the Women in Black took on themselves the role of the eternal subaltern: of women victims of wars, of mothers of Srebrenica, of women of Kosovo, but also of women in other problematic regions, e.g. Iraq, etc.

Already mentioned series of photographs *Sadness* represent the most iconic and critical action of the group Škart, held throughout 1993 in different spaces that became places of encounter. In March 1993 Škart created an action called "Sadness of (potential) Pan" in which they distributed the poem to children playing alone in the park. The god Pan was rejected by both his mother and society of gods. "Sadness of belonging" questioned search of identity while "Sadness of friendship" was mourning all unsaid words, unsent letters, and unrealized travels. The series was concluded with "Sadness of a bullet" that ends with the words "Rifles are sad because they always lose someone". Photographs of giving away those cardboards in parks, stations and markets are testimonies of fear that paralyzed Serbian public space. The only "humour" that appears in those photographs was coming from performance artist Saša Marković Mikrob (Radosavljević 2013) who joined Škart at the green market performance. Only there we can see people smiling and reacting without fear, as Mikrob's usual decorative and colourful masks break the greyness of everyday Serbian life in 1993. However, "innate aurality" (Kendrick 2017) of these performances as represented in Vesna Pavlović's photographs puts common people on the stage of the 1990s Serbia. In touch with poetry given to them by way of performance, they opened their better side in this encounter.



Vesna Pavlović
Sadness of Potential Vegetables, Kalenić Pijaca, Belgrade,
The Sadness Project, with Škart, 1993
Gelatin silver print

Documenting an artistic process is difficult in itself, but documenting an ephemeral artistic process that demands a lot of energy and complicated organization is even a bigger task. **Led Art Group** (Ice art) decided in 1993 to create art pieces in the cold storage (mostly unused in those years due to the embargo) and to transfer and exhibit created works in a reefer truck thus allowing limited space for both, the works and the audiences. Documenting this was a challenge for Vesna Pavlović. Her solution is shown in an important series of photographs focusing on Nikola Džafo fighting ice while creating sculptures, and on pieces that were more like installations (aiming to provoke audience's empathy for their own lives and the lives of many other people in former Yugoslavia who were frozen at that moment and then left to melt down). Her photos also documented Belgrade's citizens interest in such an extraordinary art event, given the fact that the period was especially hard for numerous cultural institutions which were left to oblivion during the time.⁴

Za sve vas iza spuštenih roletni, između četiri zida, između knjiga i ploča – za unutrašnje emigrante.

B92

For all of you behind closed blinds, between four walls, between books and records – for all inner emigrants.

B92

Project X was one of the first autonomous and self-initiated students' projects. It happened in April 1996 in an old non-used sugar factory in Belgrade. Since May 1992, when student protests started as a reaction to war in Bosnia (and dissolved in August of the same year), this was the first organized attempt outside institutional premises aiming to create new, free space, platform for dialogue and discussions, *in situ* artistic projects, film projections bringing in (the embargo had just been lifted) numerous foreigners to the heart of Belgrade. They were mostly students of architecture who emigrated after the failure of the 1992 student protest, bringing along to Serbia their professors and colleagues. The atmosphere was carnevalesque and Bakhtin (Bakhtin 1981; 1984) was quoted by many. It was surprising to what extent his work was known and used by Belgraders who were all aware that Project X was a real chronotop to be performed and explored.⁵ Vesna Pavlović's camera was documenting all gatherings, *in situ* installations and events outside the factory borders.

⁴ For example, chronology of Yugoslav Drama Theater does not mention any performance during the period 1991–94. (<http://jdp.rs/o-nama/hronologija/>; visited on January 12th 2018).

⁵ Bakhtin was translated in Serbia in 1967. In 1978, his seminal book *Rabelais and His World* entered numerous academic courses even outside the humanities (notions of chronotop, carnival, etc.).

New energy that occurred during this event was announcing what would happen in the streets of Belgrade in 1996/97, but, at the same time, it raised the interest of those in power for this unused, post-industrial space that would soon become a new, boycotted cultural space of the "authorities". Vesna Pavlović's camera recorded the use of styrofoam and other materials from garbage dumpsters as marketing and information material for this event, numerous signs of X designed by different people who in this way contributed to something very new and unexpected. The whole event succeeded in bringing together the youth that was already critically engaged publicly and those who withdrew into the isolation of their homes from the realities of the 1990s. The real carnival would start soon, in November 1996.

Hodaj, kao Miroslav Mandić kroz Ružu lutanja.

Hodao sam prema brdu, bilo je već predveče, video sam jednu malu pomorandžu i staru kantu i onda sam posmatrao tu modru boju neba koja se spušta noću nad gradom... Neka me noge nose.

Mislite u hodu – nećete zarđati.

Walk, like Miroslav Mandić through the Rose of wandering.

I have walked towards the hill, it was already late afternoon, I saw one little orange and an old bucket and then I watched that bluish colour of the sky which descends on the town at night... Let legs carry me.

Think while walking – you won't get rusty.

B92

Miroslav Mandić, the artist who created his own poetics and style of acting, inspired Vesna Pavlović to create her photo-verses during several of his walks for poetry. Mandić documented his walks by poems and drawings, each year devoted to different landmarks: traces of his foot, grass leaves, tree leaves, stones, etc. Vesna Pavlović caught him in his movements, in his lonely walks in nature, while he was creating the circles of the *Rose of wandering* by himself. Political dissident of the 1970s, Mandić entered into the 1990s devoted completely to his own art, at first sight out of any context, except the context of poetry, not belonging to the chronotop of the day. Photo dialogues are at the same time intergenerational dialogues as Vesna was born after Miroslav had been sent to prison. Thus, those photographs are just the essence of the present, of the moment.

Free Yugoslavia from silence.

Free Yugoslavia from isolation.

Free independent media.

Free B92

Counterpublics of the 1990s' community of political and artistic practice were mostly linked by Radio B92 (closed several times during the 1990s or under the ban to broadcast information programme) and the Centre for

Cultural Decontamination. Vesna Pavlović had worked for both of them, creating few distinctive series of photographs. The director of Radio B92, Veran Matić, during the time when there were no independent cultural centres in Belgrade, used his own office for monthly exhibitions called **Zid** (The Wall) of Serbian contemporary artists⁶. The office, a squeezed space on the fifth floor of the Dom Omladine (Youth Cultural Centre), was probably the most visited Belgrade gallery as this office was a central place for discussions and plans concerning creation of new agencies within counterpublics. Vesna Pavlović regularly photographed this wall and situations in front of it, be it an artist who had just displayed his/her work or had come to participate in a radio program; staff meetings with the director; a visit of an outside guest, etc. Her photos were reprinted in the catalogue that followed the exhibition (Radosavljević, 1996).

Deep in my heart I knew that I would only give my life for love.

B92

For **film projects** of Radio B92 Vesna Pavlović acted as a photographer who went beyond the usual role of documentary photographer, creating such iconic photographs of Miomir Grujić Fleka playing himself in Marc Hawker's film *Zombietown* (1995), or of Goran Čavajda playing himself in the film *Ghetto – Secret Life of the City* (1995) by Ivan Markov and Mladen Matičević. The films and all of the photographs created around the films reinforced feelings of community and activist energy that was accumulating and enabling counterpublics to extend further their battle "against". Within those projects Vesna Pavlović mastered the art of portrait photographs bringing to the foreground the subjects' character, energy and strength.

Do you want to get high?

Anti-status quo!

B92

Transdisciplinarity was more common within counterpublics of the 1990s than in institutional cultural system limited by its routine and established discipline. Radio B92 was a catalyst of such events by its intention and willingness to challenge the status quo in every domain of the cultural realm. Thus, one small local radio station became publisher, documentary video producer and feature film producer, at the same time inviting artists and intellectuals of different kinds to collaborate and rethink possibilities of intellectual and artistic interventions in the public scene. Srdjan Valjarević was one of the key house writers of B92 (*Men at the table*, *Winter diary*,

⁶ This project culminated with an exhibition called *The Wall* in April/May 1996 in a newly created cinema Rex, independent cultural center of Radio B92 (curator: Darka Radosavljević).

Diary of the second winter) and it is not surprising that besides his work in journalism he also did a collaborative project with Vesna Pavlović: **Winter diary**. Vesna Pavlović's poetic photography complements the text of the book thus creating a new dialogical piece, so rare in Serbian art production of that time.

I po lepom, i po olujnom vremenu – ne spušta jedra i ne menja kurs – B92.

In fair weather and in stormy weather – it does not lower its sails and does not change its course – B92.

At the Centre for Cultural Decontamination, called Pavilion Veljković, Vesna Pavlović acts as a resident photographer, documenting projects that the Centre was developing inside and outside its building. The series of site-specific performances **Listen little man!** that were happening in September 1997 throughout Belgrade is the most representative of her engaged work within participatory agenda of the Centre for Cultural Decontamination. Based on the book of Wilhelm Reich (1945; English edition in 1948) the project connected ten different physical and media places in Belgrade that were the sites of performative actions aimed at subaltern, exploited, marginal or even invisible social groups. (Dragićević Šešić 2018: 117–142). Today, these photos are the only remnants of this action that was developing sense of solidarity, commons, common good, social justice, etc. The project has raised capacities of counterpublics to participate in an open project without precise scenario (except for the basic text of Wilhelm Reich's book) and at the same time it has raised awareness and critical skills of deprived population groups.

On the other side, photos of life and activities within the **Centre for Cultural Decontamination** from Led Art projects such as *Art Cook Book* or exhibitions of Soros Centre for Contemporary Arts – *Murder, A Room With a Gaze*, and *Pertej* (exhibition of artists from Kosovo) focused mostly on people who cared and were committed to contributing to the creation of an independent art scene that would regroup visual artists, theatre artists, writers, curators, independent publishers and movie makers. Deleuze's view that repetition and resemblance are extremely different phenomena (1995), is confirmed in Vesna Pavlović's work. Her photographs seem to repeat numerous scenes, but no two scenes resemble each other. Every photograph has a different mark, communicates a different value, information or emotion. Thus, it is only when we see a complete series of photographs following one performative action, that real understanding occurs and the narrative becomes clear.

Conclusion

Moj moto – dati sve od sebe.

My motto – give all of yourself.

B92

Vesna Pavlović's transmedial opus contains series of gazes: photos and photo-installations are sometimes just documents, sometimes testimonies but in most cases, it's her own artistic work that through the eye of a camera opens up new perspectives in understanding societal challenges and offers a huge contribution to the aesthetics of civil society movements. Her research-based practice is a remix of empirical explorations and personal space of action, creating at the same time photo-poetry with activist and documentary meanings. Furthermore, these works are the rich archive of Serbian counterpublics' performative practices in the 1990s. This "armature"⁷ or woof that Vesna Pavlović and the group Škart reintroduced to Serbian counterpublics connected dispersed actors from the margins in creating a more coherent, closely knit weave, where numerous actors found their stable and meaningful place.

Personal artistic archive of Vesna Pavlović is the best and maybe the only archive of the counterpublics' ephemeral, radical artistic action of the 1990s in Serbia. This archive was not made and developed as a result of predefined politics of memory of civil society which was not even aware of such a need. The artistic archive is the consequence of the fact that through photography Vesna Pavlović created her own autobiographical performative act that helped counterpublics become interwoven into a strong fabric of people and organizations committed to bringing changes in disintegrated and polluted (with nationalism, hatred, xenophobia...) official Serbian public space.

⁷ "Armature" was the anthem of the group Škart created for one of their first projects at the Faculty of Architecture in 1993.



Vesna Pavlović
Let's Return Them the Image (with Mirrors on the Picket)
performance, Student Protests, Belgrade, 21st January 1997.
Gelatin silver print

Vesna Pavlović's artistic activity was always developed as the function of radical societal changes although, at first sight, her work is not sending political messages directly nor contains any direct propaganda. Her narratives, even during citizens' and students' protests, were different from those of photo journalists of direct political orientation. One of the key photographs is the one in which both artists, acting as citizens and policemen are standing opposite each other. The artists are holding mirrors in their hands turned towards policemen so that they can see themselves. On the other hand, the policemen had been standing on duty that was difficult for them to understand (to stand for 24 hours and block the city permanently for thirty days in order to prevent citizens' protest walk that usually lasted only for a

few hours). The majority of the policemen were driven into Belgrade from small cities in Serbia. The photograph shows the artists and the policemen looking at each other over those mirrors. In a subtle metaphorical way the photograph illustrates to what extent Serbia was a closed, blocked society. Two photographs of Nikola Džafić's action *Let's Return Them the Image (with Mirrors on the Picket)*, in which a great number of visual artists (Mikrob, Vera Stevanović, Krnajić...) participated, are also a testament of those events. The essence of citizens' protests 1996/97 is remembered today mostly by these two photographs showing smiling artists and smiling policemen forbidden to communicate otherwise.

Vesna Pavlović's photographs are key documents of the 1990s Belgrade's counterpublic art. They are an essential part of the so called "urban processes" that complemented Urbazona project of Radio B92 and the activism of the Centre for Cultural Decontamination. Rimtutituki (concert of the three rock groups on the truck driving through the streets of Belgrade) and other musical endeavours of Belgrade's music scene that gathered large community of subaltern youth are also captured on her photographs that are enduring all political changes that followed. Music was an essential part of the counterpublics' scene that gathered around Radio B92 and Vesna Pavlović's photographs captured this spirit of rebellious music movements that spread around and clearly expressed not just the dissidence but also the poetry of the future yet to come.

Ova nedelja je nedelja dana borbe za povratak gradske vreve!
 Tin Ujević, o futurističkom Beogradu 1920.: "To je čitav ovaj svijet koji požudno guta svaku novost i svaki nemir. To su svi oni koji nisu lešine i mješine na ovoj kaldrmi. Poezija brzine, ekspanzije, elektriciteta, sa šumom motora."
 Izadite u šetnju – stvarajte vrevu!

This week is the week of fighting for the return of the city bustle!
 Tin Ujević, on futuristic Belgrade 1920: „It is this whole world that greedily swallows every novelty and every restlessness. They are all of those who are not corpses and empty sacks on these cobblestones. Poetry of speed, expansion, electricity, with a hum of engines.”
 Go out – make bustle!

References

- Asman, A. (2011) *Duga senka prošlosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bakhtin, Mikhail (1984) *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1981) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" in *The Dialogic Imagination*, edited by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Deleuze, G. (1995) *Difference and repetition*. Columbia University Press
- Dragićević Šešić, M. (2018) *Umetnost i kultura otpora*. Beograd: Clio i FDU.
- Dragićević Šešić M. (2001) "Borders and maps in Contemporary Yugoslav Art" in *Redefining Cultural Identities*, ed. Nada Švob Đokić, *Culturelink*, Zagreb, pp. 71–86.
- Dragićević Šešić, M. (1997) „B-92 urbani radio – politika, alternativa, rok... I deo: Istorija burnih vremena”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, ISSN: 1450-5681. Vol. 1, no. 1 (1997), pp. 352–371.
- Fraser N., (1990) "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", *Social Text*, no. 25–26, Duke University Press, pp. 56–80.
- Hutcheon L. (2006) *A theory of adaptation*. Routledge.
- Kendrick L. (2017) *Theatre Aurality*. Palgrave Macmillan.
- Radosavljević D. (1996) *A Look at the Wall: 1994–1996: Artists & Critics*. Beograd: Radio B92.
- Radosavljević, D. (ur.) (2013) *Zbogom andergraund – Saša Marković Mikrob*. Beograd: Remont, nezavisna umetnička asocijacija.
- Sikes, A. (2018) "The Odeon is Open: Performative Politics and the Paris 1968 Uprising" in Woodson and Underiner, *Theatre, Performance and Change*. Palgrave Macmillan.
- Spivak, G. (2007) *Can the subaltern speak?* Turia & Kant.
- Warner, M. (2002) *Publics and Counterpublics*. Cambridge, London: The MIT Press.

Milena Dragičević Šešić
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

VESNA PAVLOVIĆ: ARTIVIZAM U DIGITALNOM SVETU (SEĆANJE KROZ TRANSMEDIJALNOST)

Apstrakt

Umetnica Vesna Pavlović ključna je fotografkinja beogradske artističke kontrajavnosti devedesetih godina. Njen rad u grupi Škart i izvan nje stoji na intersekciji umetničkih i aktivističkih događanja, kao dokument vremena, sećanje i transmedijalno umetničko delo. Beležeći kamerom umetnike i događaje oko radija B92 i Centra za kulturnu dekontaminaciju, njene fotografije predstavljaju dijaloška i polemička dela koja su omogućila kontrajavnosti da očuva svoja sećanja, makar u digitalnoj sferi. Radovi – transmedijalna dela Vesne Pavlović, važna su svedočanstva pojave i razvoja civilnog društva u Srbiji devedesetih, te stvaranja novih kulturnih prostora za javni dijalog i građanske borbe, te za transkulturalna susretanja umetničkih, mirovnih, feminističkih, ekoloških i drugih pokreta. Performativne akcije ovih grupa tek njenim fotografijama postaju deo kolektivnog sećanja, a lični arhiv umetnice najbolji izvor razumevanja ovih kompleksnih procesa, jedini arhiv radikalnih umetničkih akcija srpske kontrajavnosti. Transmedijalno delo Vesne Pavlović sadrži seriju pogleda: fotografije i fotoinstalacije su kompleksne koliko i njen pogled, ulazeći u dijalog sa različitim akterima istog performansa, umetnicima, slučajnom publikom, te ritmovima muzike i džinglova Radija B92.

Ključne reči

Vesna Pavlović, umetnost fotografije, artivizam, kontrajavnost, transmedijalno umetničko delo

Ksenija Radulović
Fakultet dramskih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

SEĆANJE NA VJEKOSLAVA AFRIĆA: BIOGRAFIJA – DRAMSKI LIK ISTORIOGRAFSKE METADROME¹

Profesionalnu biografiju Vjekoslava Afrića (1906–1980) posmatramo kao primer „transmedijalnog“ kretanja kroz nekolike umetničke oblasti, oblikovanja različitih identiteta u relaciji neodvojivoj od društvenih i političkih prilika doba, ali i kao sintezu „renesansnih“ interesovanja, te sublimaciju burnih istorijskih tokova 20. veka. Afrić je bio glumac, pozorišni i filmski reditelj, slikar, pisac, scenarista, umetnički pedagog, pionir jugoslovenskog filma, inicijator osnivanja i rukovodilac obrazovnih sistema, u mladosti novinar i knjigovođa; njegova biografija sabira i iskustva dva svetska rata, učešće u Narodnooslobodilačkoj borbi (NOB), kao i u dinamičnoj izgradnji posleratnog socijalističkog društva, koja se, uz sve moguće kontroverze, može posmatrati kao najznačajniji emancipatorski projekat regiona do danas. Još u periodu pre Drugog svetskog rata, Afrić kao glumac radi u različitim delovima regiona, onog koji će se u decenijama nakon raspada Jugoslavije donekle patetično nazivati množinom: *ovi prostori*.² Ali, više od svega, jedan značajan događaj iz biografije Vjekoslava Afrića postao je istoriografska okosnica drame *Hrvatski Faust* Slobodana Šnajdera (1982), koja – ne bez razloga – zauzima najviše mesto u istoriji savremene hrvatske i jugoslovenske dramske književnosti. Taj događaj je bezmalo filmsko bekstvo šestoro članova Hrvatskog narodnog

¹ Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučno-istraživačke delatnosti Fakulteta dramskih umetnosti, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

² Novinar Dragan Babić (1937–2013) u jednoj radio-emisiji skrenuo je pažnju na neprikladno korišćenje oblika *ovi prostori* za postjugoslovenski region. Njegovu izjavu navodimo kao citat po sećanju: množina *ovi prostori* implicira da je reč o određenom velikom prostoru koji zauzima značajan deo sveta, a ne o jednoj maloj tački na zemaljskoj kugli – na šta se realno svodi naš region.

kazališta iz Zagreba u partizane, tri nedelje nakon premijere *Fausta* (mart 1942), u kojem je Afrić, jedan iz *šestorke*, igrao naslovnu ulogu.

Vjekoslav Afrić rođen je na ostrvu Hvar, na kojem je izgrađeno prvo pozorište na Balkanu u 16. veku. Geografiju svog porekla smatrao je sudbonomnom, ističavši da mu je slika rodnog kraja („to sunce i to nebo“) bila pred očima i u najlepšim i najtežim trenucima, uključujući, tokom boravka na ratištu, i momenat najbliži smrti. Prozori hvarske kuće njegovih roditelja gledali su na Paklene otoke (koji će u skorašnje vreme postati mondenska turistička destinacija privlačna za tranzicionu elitu), a sa svog ostrva Afrić je kao petnaestogodišnjak krenuo „izandalom trabakulom prema Splitu na škole“ (*Portreti* 1973). Nakon gimnazije u ovom gradu, već fasciniran pozorištem,³ odustao je od dečačke ideje da bude slikar ili scenograf: posle smrti roditelja, po savetu jednog prijatelja, upisao je Državnu glumačku školu u Zagrebu, gde je već na prvoj godini dobio mogućnost da igra. Po završetku glumačkog školovanja (1927), vratio se u Split, gde je dobio glumački angažman. Slede Sarajevo, Banja Luka, Beograd, kao i rad u putujućim trupama u Srbiji; Afrićevo višegodišnje lutanje bilo je praćeno i kraćim boravkom u inostranstvu (Prag, Beč), menjanjem profesija, sve do povratka u Zagreb 1931. Tu postaje član i prvak Drame Hrvatskog narodnog kazališta i učestvuje u osnivanju progresivnog i angažovanog Dramskog studija, koji već tada deluje pod prismotrom policije (1932–1934). Takođe, tu upoznaje Ivana Gorana Kovačića, s kojim ga veže neraskidivo prijateljstvo kao i zasluga za baštinjenje poeme *Jama*. Književnik Miroslav Feldman, koji je i sam bio blizak zagrebačkom dramskom kružoku, seća se unošenja „savremenog odraza“ i „jedne levičarske komponente“ u rad studija (isto.).

Afrićev odnos prema profesiji, pa time i životu, očigledno lišen svake prigodnosti, detektuje se (i) iz njegovih zapisa o radu u tek osnovanom Narodnom pozorištu Vrbaske banovine u Banjoj Luci, gde je, zajedno sa suprugom Maricom Meri Afrić,⁴ bio angažovan tokom prve sezone (1930/31). Taj period opisuje gotovo u maniru nekog „balkanskog Tomasa Bernharda“ ili bar slično načinu na koji bi slavni Austrijanac decenijama kasnije izlio nemalu količinu žuči na Burgteatar:

U nekakvoj na brzini adaptiranoj zgradi počeo je rad. Užurbano, u nervozi, u trci, u povišenoj temperaturi, u trzavicama, u prepiranjima započele su probe. Glumci se bore za svoj plasman. Reditelji se grabe za prestiž. Ljudi u upravi se međusobno trve. Rajčević se svađa sa mladim Radenkovićem, stariji Radenković sa mladim, oba sa Mitrovićem; cvatu ogovaranja. Primadone se gledaju krvavim očima.

³ Pozorište u Splitu postoji od kraja 19. veka, ali je 1921. godine dobilo profesionalni status, što je bilo praćeno dolaskom generacije novih i uspešnih glumaca u ansambl. Afrić ističe ovu okolnost kao važnu za njegovo mladalačko otkrivanje umetnosti teatra (*Portreti – Vjekoslav Afrić*).

⁴ Ona je bila balerina, a u Banjoj Luci je igrala manje dramske uloge. Veći deo banjalučkog ansambla činili su braćni parovi.

Šaptanja po garderobama. Komploti po birtijama i kafanama. Sve je veselo, glumci se vole. Piju bruderšaft. Sklapaju se poznanstva, prijateljstva, brakovi... Stvara se novi teatar. Užas! Nijedan komad nije dobro podeljen. Svima su date šanse za plasman. Repertoar se stvara od samih šlagera. I najzad politička trvenja: onaj je komunista, onaj drugi frankovac, srbožder, onaj treći solunac, velikosrbin, dinastičar, poltron, režimlija...itd...itd. (Lešić 1985: 471)

Bizarna okolnost je da su Afrići u Banju Luku stigli prethodno razočarani stanjem (tačnije, krizom do nivoa rasula) u sarajevskom pozorištu, a u koje su se, nakon poboljšanja situacije, nakratko ipak vratili. Josip Lešić navodi još jedan važan detalj iz glumčeve banjalučke faze: „U sekretarijatu pozorišta, po svedočenju Vjekoslava Afrića, često su vršena saslušanja i isljeđivanja u kojima je 'savjetnik iz banovine' ispitivao osumnjičene glumce zbog antidržavne propagande" (isto.).

Glumački vrhunac Afrićeve karijere vezan je za Dramu Hrvatskog narodnog kazališta (HNK), od 1931. sve do 22. aprila 1942, kada s petoro kolega beži u partizane. Po dolasku ove grupe na partizansku teritoriju, osnovano je Kazalište narodnog oslobođenja Jugoslavije, najpoznatija od dve stotine pozorišnih trupa koje su na jugoslovenskom prostoru delovale tokom Drugog svetskog rata. Trupa koju je predvodio Afrić pratila je Josipa Broza Tita i Vrhovni štab partizanskih jedinica do kraja rata: posle oslobođenja Beograda, priključila se ansamblu Narodnog pozorišta u Beogradu, a sâm Afrić posvetio se filmskoj i pedagoškoj karijeri. Članovi ratnog Kazališta bili su profesionalni glumci, muzičari i baletski igrači; u sastavu trupe bili su dramski ansambl, baletska grupa i mešoviti hor.

Počeli su sa pozorišno svežim 'šarenim programima' postavljenim po ugledu na 'antiteatar' Mejerholjda, Piskatora i Brehta, koje je režirao poznati glumac Vjekoslav Afrić, a završili sa standardnim i ideološki tendenciozno obojenim predstavama literarnog pozorišta (*Revizor* Gogolja, *Jazavac pred sudom* Kočića, *Narodni poslanik* Nušića, *Najezda* Leonova). Recitovale su se pesme nastale tokom pokreta otpora (*Jama* Gorana Kovačića, *Stojanka majka Knežopoljka* Skendera Kulenovića, *Biografija druga Tita* Radovana Zogovića) i *Lenjin* Majakovskog. (Marjanović 2005: 363)

Poseban kuriozitet je opis jedne od predstava tokom koje, na iznenađenje savezničkih oficira, „pijanista Andrija Preger je svirao Geršvina (*Simfonija u plavom*), a Mira Sanjina igrala balet na muziku Šopena" (isto.). Za Afrića su „šareni programi" u teatarskom smislu bili najbolji deo Kazališta, a „taj teatar lišen svakog dekora djelovao je samo i isključivo glumačkim izrazom kao riječ, preko koje je govorila naša Revolucija" (isto.: 363–4.)⁵. Tokom rata uspeo je da sačuva jedini prepis poeme *Jama*, koju je Ivan Goran Kovačić napisao u partizanima 1943, inspirisan ustaškim zločinima kod Livna, a Afrić ju je prvi

⁵ Nav. prema. Vjekoslav Afrić, „Sjećanje na Kazalište narodnog oslobođenja", *Scena*, br 6, Sterijino pozorje, Novi Sad 1973, str. 5–6.

put čitao ranjenicima Prve proleterske divizije,⁶ nekoliko meseci pre smrti njenog autora. Sačuvani prepis *Jame* bio je teško čitljiv zbog istrošenosti papira, a pretpostavka je da je originalni zapis poeme izgubljen tokom Pete ofanzive. Nakon trideset godina od rata, Afrić je objavio dramu *Noćni interval* o životu glumačke trupe u partizanima.

Posle oslobođenja ostaje u Beogradu, gde postaje i pionir jugoslovenske socijalističke kinematografije: po sopstvenom scenariju režira *Slavicu* (1947), naš prvi igrani film nakon oslobođenja. Radnja filma odnosi se na borbu domaćeg stanovništva protiv okupatora i smeštena je u Dalmaciju tokom Drugog svetskog rata, kao što je slučaj i s narednim Afrićevim ostvarenjem – filmom *Barba Žvane* (1949), čija je radnja smeštena u Istru. Treći i poslednji Afrićev film *Hoja! Lero!* (1952), istorijska drama s temom iz slovenske prošlosti, nešto je manje poznat široj publici. Prvi film u novoj zemlji, *Slavica*, snimljen je u crno-beloj tehnici za svega dva meseca, s oskudnom tehnikom (snimatelj Žorž Skrigin, takođe član šestorke koja je 1942. iz HNK-a pobjegla u partizane) i u produkciji Avala filma. Imao je veoma uspešnu bioskopsku recepciju (dva miliona gledalaca) i podeljene stavove stručne kritike. Napominjemo da je obnova kinematografije započeta neposredno pre toga snimanjem sovjetsko-jugoslovenskog filma *U planinama Jugoslavije* (režija Abram Rum i Eduard Tise, produkcija Moskovski filmski studio, 1946) s temom iz rata, te Afrićem kao glumcem (u ulozi Draže Mihailovića) i asistentom režije: stoga nije čudno što je *Slavica* realizovana pod uticajem sovjetske filmske propagande, s naglašenom (tzv. teatralnom) glumom, ali i s izvesnom prisnošću koja je doprinela njenoj popularnosti. U filmu su – verovatno i s obzirom na zahtevani dalmatinski krajolik odn. govor – igrali pretežno hrvatski glumci koji su u to vreme ili nešto kasnije postali članovi novoosnovanog Jugoslovenskog dramskog pozorišta (Irena Kolesar, koja je zahvaljujući naslovnoj ulozi u *Slavici* postala filmska zvezda, Marijan Lovrić i dr.). Smatra se da je karijera Afrića kao filmskog reditelja okončana nakon svega pet godina u velikoj meri i zbog relativno nenaklonjenih filmskih kritika, posebno u slučaju trećeg (poslednjeg) filma. Ipak, Afrić nije zapostavio ni poziv filmskog glumca – među ostalim ulogama, igrao je i Josipa Broza Tita u filmu *Živjeće ovaj narod* reditelja Nikole Popovića (1947).

Paralelno s pionirskom ulogom na filmu, Afrić učestvuje u inauguraciji obrazovnog sistema u oblasti dramskih umetnosti: iste godine kada snima *Slavicu*, osniva Visoku filmsku školu,⁷ čiji je direktor bio do 1950; zatim je bio redovni profesor na Akademiji za pozorišnu umetnost,⁸ te rektor Univerzite-

⁶ Upravo u Livnu 10. februara 1943.

⁷ O tome: Dejan Kosanović (2007) *Visoka filmska škola u Beogradu 1946–1950*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Filmski centar Srbije.

⁸ Akademija za pozorišnu umetnost osnovana je 1948, a 1950. pripojena joj je Visoka filmska škola. Godine 1962. dobija naziv Akademija za pozorište, film, radio i televiziju, a krajem 1973. postaje Fakultet dramskih umetnosti.

ta umetnosti u Beogradu do penzije 1970. Bavi se i pisanjem drama i memoarskih zapisa, a penzionerske godine provodi u Tribunju kod Šibenika, gde se posvećuje mladalačkoj ljubavi – slikarstvu.

Ispisati profesionalni životopis Afrića ne bi bilo moguće bez podatka da je šezdeset i više godina nakon otvaranja logora Goli otok, on posthumno i javno optužen za denunciranje svojih studenata. Naime, reditelj Predrag Delibašić, u intervjuu povodom objavljivanja autobiografske knjige *Gotovo zaboravljena istorija* (Filmski centar Srbije, 2016) navodi da je tek u novije vreme, zahvaljujući istraživanju profesora Dejana Kosanovića saznao da ga je kao „neprijatelja” za Goli otok obeležio Vjekoslav Afrić.

Moj pokojni kolega, profesor Dejan Kosanović, koji je bio i neumorni tragač po arhivima, došao je do dokumenta u kome se pominje da me je denuncirao moj profesor iz Filmske škole Vjekoslav Afrić. Meni je bilo neverovatno to saznanje! Afrić, koji je bio veoma sujetan, napravio je spisak svojih 'buntovnih' studenata, među kojima sam bio i ja. (*Novosti* 2016)

U istom intervjuu Delibašić se osvrće i na ulogu Kosanovića u slučaju zabrane filma *Plastični Isus*, a koju karakteriše kao negativnu. No kao i u svim drugim sličnim situacijama, kritike dvojici kolega upućene *postmortem*, neminovno ostaju bez odgovora ili komentara prozvanih.⁹

Kao što je ranije naglašeno, Afrićevo bekstvo u partizane s grupom kolega 1942, okosnica je Šnajderove drame *Hrvatski Faust*. Pisac nije upoznao Afrića, a drama je počela da nastaje u trenucima kada je glumac umirao. Šnajder svedoči:

Za jednog radnog boravka u varaždinskom teatru, koje se tada još smjelo zvati Narodno kazalište 'August Cesarec', Vid Fijan, svestrani kazališni čovjek [...], ispričao je ovo: 'Godine 1942. postavljen je Goetheov *Faust* s Afrićem, i onda je grupa glumaca zbrisala u Šumu. Bila je to jako dobra predstava (Fijan ju je vidio)' [...] Eto, to je sve što sam imao prije pisanja. Radio sam veliki rešerš. (*Vreme* 2014)

Tako je nastala jedna od Šnajderovih *drama biografija* (a ne biografskih drama), u koje još spadaju *Držićev san* (Marin Držić), *Kamov: Smrtopis* (Janko Polić Kamov), *Gamlet* (Branko Gavela), *Confiteor* (Ervin Šinko) i dr. *Hrvatski Faust* je – kao i sva druga autorova dela – tekst složene strukture i visoke erudicije; zasnovan je na metateatarskom konceptu „pozorišta u pozorištu”,¹⁰ kao i još jedno remek-delo jugoslovenske dramske književnosti koje nastaje

Pozorišnu režiju u klasi Vjekoslava Afrića, pored ostalih, upisali su Dejan Mijač i Slobodan Unkovski.

⁹ Ironija sudbine je da je Goli otok zvanično smatran radnim logorom, baš kao i Jasenovac, koji se u Šnajderovoj dramu pominje u identičnom kontekstu: Afrić u Zagrebu postavlja pitanja o Jasenovcu – i od režimskog kolaboranta dobija odgovor da je reč o radnom logoru.

¹⁰ Pojam metateatralnosti koristimo u širem značenju koje obuhvata više varijeteta (drama u dramu, pozorište u pozorištu, drama u pozorištu, pozorište u dramu). Metateatarska struktura *Hrvatskog Fausta* izrazito je kompleksna i obuhvata sve pomenute modalitete.

u istom periodu, tematizujući takođe pozorište u uslovima Drugog svetskog rata: drama *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića (1985).¹¹ Šnajderovo delo do sada nije izvedeno u prostoru u kojem se najveći deo drame odvija – Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, što je i jedna od uzavrelih polemičkih tema savremene hrvatske kulture i društva uopšte.¹²

Hrvatski Faust parafrazira sve ključne delove Geteovog dramskog speva (*Faust*), ali ne ponavlja nijednu njegovu repliku. Kako sâm Šnajder navodi, subjekt njegove drame je predstava, dakle, fikcija, a njen pogon troši materijal istorije, i to tako što istorijske činjenice ovde ulaze u proces reciklaže (1988: 117). Reč je o predstavi *Faust* Johana Volfganga Getea, koja je premijerno izvedena 31. marta 1942. u Hrvatskom narodnom kazalištu¹³ u Zagrebu, kao spektakularni i jedan od najznačajnijih državotvornih događaja u kulturnom i javnom životu Nezavisne države Hrvatske (NDH) tokom Drugog svetskog rata. Repertoarski odabir komada bio je u potpunosti usklađen s kulturnom politikom NDH, i, pored vrhunskog dela nemačke dramske klasike, podrazumevao je reprezentativni odabir umetničkih saradnika: reditelj Tito Stroci (Strozzi), scenograf Vladimir Žedrinski itd., dok je naslovna uloga pripala prvaku kazališta Vjekoslavu Afriću (za tu rolu je bio pravi izbor ne samo zbog statusa dramskog prvaka nego i zbog čistog hrvatskog porekla).¹⁴

Od početka proba na novom državotvornom projektu, odnosno tokom rada na ulozi Fausta, Afrić se suočava s fenomenom brisanja granice između stvarnosti i umetnosti: naime, Faustova dilema o sklapanju pakta s đavolom postaje i njegova lična dilema. U užurbanoj nakani države da sve segmente društva upodobi novom konceptu endehazije, on novom projektu pristupa s izvesnom skepsom i nevoljno. Ubrzo donosi odluku o odlasku u šumu, a pripreme za njenu realizaciju teku paralelno s probama predstave. U „utrobi

¹¹ Smatra se da je pojava Šnajderovog komada vratila dramu u središte književnosti tadašnje Jugoslavije, a dignitet dramskog žanra u kontekstu literature potvrđen je i nedugo potom – nakon praižvedbe Simovićevih *Šopalovića*. Tome treba dodati da su na metateatarskom obrascu zasnovane i druge umetnički visoko valorizovane drame iz iste decenije (80-ih godina 20. veka), npr. *Klaustrofobična komedija* Dušana Kovačevića i *Metastabilni Graal* Nenađa Prokića.

¹² Praižvedba komada bila je na Splitskom letu 1982, a u novembru iste godine usledilo je i izvođenje u Beogradu (r. Slobodan Unkovski, Jugoslovensko dramsko pozorište), koje se do sada smatra najrelevantnijim u regionu.

¹³ Tokom rata zvanični naziv HNK-a bio je Hrvatsko državno kazalište.

¹⁴ Tito Stroci ima istaknuto mesto u istoriji hrvatskog pozorišta. Karijeru je počeo kao glumac, nastavio kao dramski i operski reditelj, književnik i prevodilac. Potomak je poznate pozorišne porodice Stroci, sin i ujedno učenik tragetkinje Marije Ružičke-Stroci. Profesionalno je delovao i na inostranim scenama, u Francuskoj, Austriji, Nemačkoj. Autor je prvog integralnog prevoda prvog i drugog dela *Fausta* na hrvatski jezik. Umro je 1970. Vladimir Žedrinski je istaknuti scenograf ruskog porekla, koji je nakon povlačenja Bele armije emigrirao u Jugoslaviju. Smatra se najznačajnijim scenografom međuratnog perioda u Narodnom pozorištu u Beogradu. Početkom 40-ih odlazi u Zagreb, na mesto glavnog scenografa HNK-a (po pojedinim podacima, na poziv Branka Gavele). Od 1950. živeo je u Maroku, potom u Francuskoj, gde je umro 1974.

Kazališta” (spremištu dekora) organizuju se ilegalni sastanci pokreta otpora. Tri nedelje od premijere, a nakon četiri izvođenja *Fausta*, Afrić s delom Strojiceve podele beži u partizane.

Ovaj istorijski događaj na osnovu arhivskih podataka iscrpno rekonstruiše Snježana Banović u knjizi *Država i njezino kazalište (Hrvatsko državno kazalište 1941–1945)* – poglavlje „Odlazak Afrićeve skupine i ostalih u partizane”.¹⁵ Naime, pored aktivnosti vezanih za Narodnu pomoć,¹⁶ u krugu HNK-a stvara se ideja o osnivanju pozorišne grupe za odlazak u partizane. Ključnu ulogu u tome ima glumac Joža Rutić, član Komunističke partije, koji je angažovan u organizovanju „političkog rada u Kazalištu”; prvobitna ideja bila je da grupa pozorišnih radnika napusti Zagreb već u jesen 1941, ali je to odloženo, „iz potpuno tehničkih razloga”. Pripreme su nastavljene tokom jeseni, pa potom i zime kada odlazak nije bio moguć zbog vremenskih prilika, tako da su se dogovori i sastanci produžavali do proleća 1942. Za Afrića je to bila „najpraznija i najbesmislenija faza dotadašnjeg života”. Do proleća, uveliko se *po čoškovima šaputalo* o tajnim sastancima i planu ove grupe (Banović 2012: 331–332).

Planiranje bekstva nije bilo lišeno ni drugih problema i nesuglasica.

Sve je iznenadilo Rakušino neopisivo odustajanje jer je mislio da su ‘potrebniji ovdje nego tamo’ i jer po njegovu mišljenju nitko od njih nije bio ‘sposoban za vojnika’. Partija je činila sve da ga nagovori, ali on se nije dao uz argument da je njegov ostanak u Zagrebu korisniji ‘nego da se šegače po ličkim selendrama. Vrijeme odlaska nije bilo utvrđeno’. (isto.: 332)¹⁷

Glumac Rutić sve vreme je bio „veza” i čekao termin odlaska od Lutva Ahmetovića.¹⁸

Afrić je do tada već bio zatražio dopust „nakon napornog rada na predstavama *Razbojnici*¹⁹ i *Faust*”. Kako dalje navodi Banović, paralelne intenzivne pripreme za predstavu *Faust* tekle su bez posebnog zanimanja ili entuzijazma, što ilustruje i Afrićeva izjava „tamo zaista nisam imao kome da nešto igram i predstavljam” – bez obzira što je reč o naslovnoj ulozi (isto.: 333). O njegovoj nezainteresovanosti na premijeri svedoči i iskaz kritičara lista *Spremnost* Nikolaja Fedorova (Никола́й Фёдоров), koji piše da je „Kraljeva u ulozi Margarete bila predmetom pravih ovacija, ali Vjeko Afrić nije imao sretan dan. Iako ova uloga potpuno odgovara značenju Afrićeva dara, ipak je

¹⁵ Podatke o pripremama i odlasku u partizane navodimo prema nav. delu Snježane Banović.

¹⁶ Antifašistička organizacija koja je pomagala ilegalcima, porodicama boraca, prikupljala priloge i pomoć za partizanske odrede.

¹⁷ Glumac Janko Rakuša, jedan od likova i u Šnajderovoj drami (igrao Mefista u predstavi *Faust*).

¹⁸ Lutvo Ahmetović, u to vreme član (kasnije i sekretar) mesnog komiteta Komunističke partije Hrvatske za Zagreb, učesnik NOB, posle rata društveno-politički radnik. Umro u Zagrebu 2007.

¹⁹ U skladu s kulturnom politikom nove države, takođe nemački komad.

Afrić bio nekako previše nervozan, zapinjući katkada čak i u samom tekstu. Konačan sud o toj Afrićevoj tvorbi ipak sada još ne smijemo iznijeti” (isto.).²⁰

Afrić nije dobro poznao ostale članove šestočlane grupe, jer je s njima prethodno imao ili kratkotrajne ili površne relacije, čak i kada su ih vezivale godine zajedničkog rada npr. u Dramskom studiju. Najzad, svega dva dana ranije javljeno im je i tačno vreme polaska: 22. april u osam ujutru. S obzirom na to da je izlazak iz Zagreba podrazumevao brojne opasnosti, u partizane su – takoreći u skladu s prirodom glumačke profesije – krenuli kostimirani: Afrić u „svečanom tamnom odelu sa grombi zimskim kaputom, sa borsalino šeširom na glavi i u kožnim rukavicama i kartom prvog razreda u džepu”; Žorž Skrigin²¹ je takođe bio obučen po poslednjoj modi, nosio je crni borsalino „idn” šešir, odelo od haris tvida i elegantne plitke „zebu” cipele (isto.: 334). Kako beleži Snježana Banović, drugi su bili „izletnički obučeni”, pa su tako upadali u oči, jer je bilo očigledno da nisu domaći. Putovali su u dvema grupama kako ne bi izazivali pažnju. Kao prevoz izabrana je železnica jer je partijska organizacija na različitim punktovima povezivala svoje aktiviste. Afrićeva grupa išla je preko kanala Zagreb – Donje Dubrave, a nakon silaska s voza našli su vezu koja ih je odvela u zaselak Janjane, odakle su produžili do drugog zaseoka, u kojem su već prvog dana odigrali partizansku predstavu. To je bila poslednja grupa koja je tokom šest meseci preko istog kanala prešla na partizansku teritoriju, jer je postao opasan za ilegalce (isto.: 334–335).

Autorka *Države i njezinog kazališta* dalje ukazuje da sećanja pojedinih članova trupe na taj dan nisu ista: Afrić navodi da je to bio tmuran i kišoviti dan, koji je pre podsećao na jesen nego na proleće, dok se Skrigin, suprotno tome, seća sunčanog aprilskog jutra, koje ga je podsetilo na izlete na koje je išao u okolini Zagreba „tako da nijednog trenutka nisam mislio na to da zapravo idem u rat”. Takođe, „na kolodvoru su susreli Josipa Pukšeca, glumca i zadržanog ustašu, povjerenika pokreta za Kazalište, kojeg su se u vlaku jedva otarasili” (isto.: 335).

Po navodima samog Afrića, odlazak grupe je „odjeknuo”, izazvavši burne komentare u Zagrebu, posebno u intelektualnim krugovima. Pretraživali su im stanove, ispitivali članove porodica, a uprava pozorišta htela je da članstvo potpisivanjem deklaracije osudi taj čin kao „izdaju hrvatskog naroda”, ali su ovi to odbili (isto.).

Pored Afrića, šestorku u kojoj je bila i jedna trudnica, činili su Žorž Skrigin, Zvonimir Cvija, Joža Rutić, Ivka Kropš Rutić²² i Salko Repak. Za Repaka su

²⁰ Glumica Božena Kraljeva.

²¹ Član HNK-a kao baletski igrač. Poreklom iz Odese, od 1920. živio u Srbiji, potom u Zagrebu. Posle rata bio je snimatelj, filmski reditelj, scenarista, a uspešno se bavio i ratnom i umetničkom fotografijom. Nosilac Partizanske spomenice 1941. i drugih odlikovanja. Umro je u Beogradu 1997.

²² Glumica i supruga Jože Rutića, koja je bila trudna u trenutku bekstva. U novembru 1942. u partizanima je rođena Dina Rutić, kasnije i sama glumica, a u privatnom životu supruga glumca Zorana Radmilovića.

u Zagrebu mislili da je u Banjoj Luci, jer je sredinom aprila uz pomoć intendanta banjalučkog pozorišta Jakše Kušana izdejstvovao privremeni angažman u ovom gradu, na koji nikad nije otišao. Svima je postalo jasno tek 11. maja da su nestali. Intendant HNK-a Žanko je, naime, Ministarstvu nastave uputio dopis o tome da su članovi pozorišta nestali iz Zagreba nakon svega četiri odigrane predstave *Fausta*. Afrić je dobio osam slobodnih dana kada je „s kolodvora otišao u Novi Vinodol”, te se od tada nije javio na dužnost (isto.: 336). Za ostale je naveo da su nestali istoga dana iz Zagreba, a za Skrigina, koji je trebalo s ostalim članovima baleta da ide na turneju u Italiju sledećeg dana, ustanovljeno je već ujutru na Kolodvoru da ga nema, pa se mislilo da je zakasnio na voz. Ali pošto se ni nakon toga nije javio u pozorište, Žanko moli redarstvo „da ga potraži”. Uprava je o svemu obavestila redarstvenu oblast za grad Zagreb, pa je odmah za odbeglim umetnicima „raspisana potraga” jer je postojala „sumnja da su se isti odmetnuli”. Za Cviju je njegova majka tvrdila da je zajedno s ostalima otišao u Italiju i da se neće vraćati „jer se ne slaže sa suprugom” (isto.: 336). No prevara se odmah otkrila, jer nije imao izdatu tzv. „posebnu putovnicu”, a nije bio upisan kao ostali ni u obaveznu „kolektivnu putovnicu” – uopšte nije bio ni predviđen za gostovanje. Tako su iz *Fausta* pobjegli tumači Fausta, Vagnera (S. Repak) i Altmajera (J. Rutić). Međutim, njihov odlazak, za razliku od osam meseci kasnijeg odlaska Nazora i Kovačića (o kojem se često pisalo) nije spomenut u ustaškoj štampi, ali je o njemu naširoko pisao partizanski *Vjesnik*, a KPH je ubrzo objavila i *Proglas hrvatskim intelektualcima* s pozivom da pristupe NOP-u (isto.). Nakon nedelju dana, Afrića je zamenio reditelj Stroci, a potom osiječki glumac Amand Aliger (Alliger), koji je ubrzo dobio i angažman u ansambli. List *Hrvatski narod* objavio je početkom maja kratku vest o novoj podeli *Fausta*: Strocijevu prethodnu ulogu Mefista dobio je Rakuša (a s obzirom da je bio bolestan, kasnije će ga naslediti Ante Šoljak), umesto Slavka Repaka uskočio je Mladen Šerment, a Rutićeve uloge preuzeli su Viktor Leljak i učenik Glumačke škole Pero Budak (isto.: 337).

Iako je prilikom polaganja zakletve vernosti državi i Poglavniku (Ante Pavelić) Žanko izjavio da je „već pristupio temeljitom proučavanju kartoteke članstva HDK”, tek je početkom juna 1942, pritisnut begom šestorke, poslao molbu da se napravi popis političkih sumnjivaca pozorišta (isto.: 338). Ubrzo je primio odgovor Ustaškog redarstva sa spiskom od čak 107 imena, i to iz svih segmenata institucije, uključujući upravu, tehniku, administraciju. *Sumnjivci* su bili posebno obeleženi u najveće dve skupine kao „simpatizeri Komunističke partije i levičari” i „jugoslaveni”.

Među „simpatizerima” bili su i Dujšin, Gavela („dosta aktivan”), Kraljeva, Rakuša, Tomislav Tanhofer. S obzirom da je spisak pravljen na brzinu i bez dovoljno proveru, u grupu „jugoslavena” uvršteni su i neki članovi pozorišta koji su bili Česi ili Nemci, pa čak i neki koji su bili deklarisanе ustaše. Na popisu su bili i učenici Glumačke škole sa svojim direktorom, pa razni „anglofil”, „protivnici NDH”, „četnici” (među njima i član sa češkim prezimenom Pro-

haska), „velikosrbi“, „intimni prijatelji odbjeglih Rutića i Cvije“, te „pokršteni Židovi“ među kojima i Tito Stroci („nestalan i voli se družiti s ljevičarima“). Pored nekih imena su dodate i nepolitičke karakteristike (npr. „sklon piću“, „sklon kriminalu“, „pijanica“), a navedeno je i da je Emil Lenc, glavni slikar pozorišta, poreklom Čeh, „govorio da je Poglavnik razbojnik i da tko ga je zvao u Hrvatsku“ i da je navodno „psovao mater Hrvatima“ (isto.: 339).

Nakon odlaska „Afrićeve“ šestorke u partizane, usledilo je bekstvo drugih grupa i pojedinaca. Tako je glumica Nada Grahor u junu 1943. telegramom javila da je „iznenada morala otkazati putovanje k bolesnoj majci“ (isto.). Istovremeno, iz pozorišta „u šumu“ beži i nekoliko zaposlenih iz Tehnike, predvođenih krojačem Alojzom Cerajem, a u novembru iste godine i troje učenika Glumačke škole, što je dodatno osipanje ansambla – uzgred, oni su još od jeseni 1942. čekali direktivu od Partije da prvo završe školu kako bi se partizanskom pokretu priključili kao već „profesionalni glumci“ (isto.: 340). U leto 1944. u šumu odlazi i najpopularniji zagrebački burleskni komičar August Cilić, aktivista NOP-a od samog početka. U prepisci vezanoj za njegov odlazak, navodi se izjava inspicijenta upravi da je Cilić u junu „došao pijan na predstavu, a tokom prvog čina toliko mu je pozlilo da se morala nakon 1. čina predstava otkazati“. Pozvan je i lekar da interveniše, ali je konstatovao da je Cilić popio *stanovitu količinu alkohola*, a kako mu je želudac oslabio nakon teške operacije, nastupilo je trovanje nakon kojeg neće moći da se oporavi i dalje igra. Sutradan je ravnatelj Tanhofer pozvao Cilića „na opravdanje“. Na dan predstave tokom prepodneva zbog bombardovanja bila je oglašena zračna uzbuna, „pa se sklonio u neku kuću te se nije mogao vratiti kući“. „Zbog straha, morao je Cilić, po tvrdnji Tanhofera, opet popiti koju čašicu alkohola koji mora da je bio pokvaren ili svakako loše kvalitete da mu je pozlilo“ (isto.: 340). Tanhofer je i dalje pokušao da zaštiti kolegu, ali se sve zakomplikovalo kada se Cilić uopšte nije pojavio na jednoj predstavi. Tanhofer je pokušao da ga pronađe, ali mu je njegov brat javio da se ovaj verovatno nalazi negde u ribolovu van Zagreba (isto.). Posle Cilića, za koga su vlasti vremenom shvatile da je u partizanima, otišli su Jozo Laurenčić i ravnatelj Glumačke škole Drago Ivanišević. I pored različitih komentara na temu pojedinih zakasnelih odlazaka, Snježana Banović ukazuje da je u maju 1945. oslobođenje Zagreba u gradu dočekalo nepunih sto članova KP (isto.: 341–342).

Šnajderova drama ima tri prologa, što u načelu odgovara i uvodnom delu Geteovog pesmotvora. Prolozi su datirani u vreme pre nastanka predstave, tokom priprema za proglašenje NDH na početku rata, kada Hrvatska ulazi u novi poredak – „zajednicu evropskih naroda“. Kako navodi Angela Rihter (Angela Richter), njihova svrha je uvođenje gledalaca u tadašnje okolnosti. Već u prvom prologu otkrivaju se različite pozicije obojice glumaca koji će tumačiti Fausta; Afrića i Dušana Žanka,²³ koji će prvog glumca (odn. Afrića) u

²³ Dušan Žanko bio je intendant Hrvatskog državnog kazališta (1941–1943) u vreme premijere *Fausta*, potom diplomata u službi NDH. Posle rata bio je u emigraciji, umro je u Karakasu 1980.

toj ulozi zameniti nakon njegovog bekstva iz Zagreba. Drugi prolog pokazuje atmosferu tokom proglašenja nove države, a treći novouvedene mere, poput Zakona o osnivanju hrvatskog ureda za jezik i najavom prisilne prodaje nehrvatskih trgovinskih i zanatskih preduzeća (Richter 2017: 57). Kao i u slučaju Geteovog pesmotvora, drama je podeljena na dva dela, dok kratki treći deo ima funkciju fantazmagoričnog epiloga.

Prvi deo *Hrvatskog Fausta* poklapa se sa antifašističkim konceptom sećanja (isto.: 57) i obuhvata događaje od 1941. zaključno s premijerom *Fausta* i bekstvom dela ekipe. U drugom delu, sve do povratka Afrića i ulaska partizana u Zagreb 1945, tematizuje se dalji život predstave, koja se, s obzirom na njen značaj za novu državu, neprestanim glumačkim alternacijama mora održavati na repertoaru. U drami Žanko postaje novi Faust, jedna „čestita ustaška devojka” dobija ulogu Margarete umesto glumice Nevenke Tepavac, koja je bila Afrićeva „ilegalna veza” s oslobodilačkim pokretom i koja čeka njegovo dete, a Poglavnik dobija ulogu Mefista umesto glumca Janka Rakuše.

Na početku drugog dela, nakon odlaska Afrića/Fausta kojem su pružili pomoć u bekstvu, Nevenka i Rakuša nastavljaju da igraju svoje uloge pružajući otpor ustaškoj ideologiji, ali oboje bivaju ubijeni. Kao i druge ključne ličnosti, Afrić u drami figurira na tri osnovna nivoa: kao stvarna ličnost, kao Prvi glumac, te kao Faust (upor. Janko Rakuša / Drugi glumac / Mefisto; Nevenka Tepavac / Mlada glumica / Margareta). S obzirom da ovde istorijske činjenice ulaze u svojevrсни proces reciklaže, Šnajderovi likovi su delom stvarne ličnosti, a delom kontaminacije stvarnih ličnosti. Naime, Nevenka Tepavac / Margareta u realnom životu nije bila glumica – ali jeste bila ilegalka mučena i ubijena od strane ustaških vlasti u Zagrebu, a glumac i komunista Janko Rakuša / Mefisto nakon više hapšenja i isleđivanja obešen je u zatvoru Remetinac 1945. godine. Kako smo prethodno naveli, autor parafrazira krucijalne dramske situacije *Fausta*, pa time i relacije između likova. To je vidljivo već i u okviru osnovne tripartitne strukture likova iz Geteovog speva (Faust – Margareta – Mefisto): glumac Janko Rakuša (Mefisto) doneće Afriću (Faust) ideju o ulasku u pokret otpora, čiji je i sam deo, a biće i ključni činilac u njegovom upoznavanju sa Nevenkom Tepavac (Margareta) – onako kako Geteov Mefisto iskušava Fausta i vodi ga ka Greti. Velimir Visković primećuje da se na aktancijalnoj ravni ističe i tercet druge grupe likova u pogledu gradiranja njihovog odnosa prema totalitarnom režimu: prvi element ove trijadne strukture odnosi se na Afrića i njegov nedvosmisleni otpor pomahniteloj vlasti; drugi je kompromisna pozicija reditelja Strocija, koji ne spada u zagovornike nove ideologije, ali joj se i ne suprostavlja, verujući da je bavljenje umetnošću „iznad svake politike”; u osnovi, lik Strocija oličava paradigmatu „profesionalca koji radi svoj posao” ne osvrćući se previše na kontekst; i, najzad, režimski fanatizam intendanta Žanka (Visković 2006). O zauzimanju različitih pozicija u dramatisovanoj društvenoj situaciji, svedoče i drugi likovi Šnajderove drame – ne samo oni koji reprezentuju kulturnu elitu (npr. glumac Dubravko

Dujšin,²⁴ koji rat provodi u ćutanju i sa *maskom/šminkom* na licu, skidajući je tek u trenutku Hitlerovog sloma) nego i predstavnici običnog naroda: sluga Lipovščak, kao primer malog čoveka bez posebnih vrednosti i svojstava, koji upravo u totalitarnoj ideologiji vidi šansu za lični uspon, ali, nasuprot njemu, i stari Jambrek, koji u opasnoj sceni etničke provere članova ansabla smelo ironizira fašistički poredak.

Koncentrišući se na relaciju države i pozorišta, dakle na prikaz pozorišne mašinerije koja postaje gubilište nepodobnih i neupodobljenih, Šnajder ne prikazuje sâm Afrićev boravak u partizanima, nego, pred kraj drugog dela drame, njegov povratak u Zagreb i suočavanje s ličnom tragedijom. Početak izgradnje novog društva nije lišen sumnje u proklamovanu svetlu budućnost. Priprema za to finale je scena u kojoj Afrić zajedno s partizanskim komesarom jezdi na konju kroz slavonska polja (onako kako Faust i Mefisto jure ka tamnici u kojoj je zatočena Greta), približavajući se Zagrebu nad kojim „lebede dusi osvete“. Afrić/Faust, međutim, neće uspeli da spase Nevenku/Gretu: doznaće da je zverski mučena i ubijena, da je ubijeno i njihovo dete. Njegova tragedija biće upotpunjena zlokobnom slutnjom nove totalitarne ideologije koja treba da zameni onu prethodnu. Komunističke vlasti tražiće od njega da zaboravi na privatnu bol, da odmah nastavi da radi – a na repertoaru će se naći *Faust*, sada samo interpretiran iz drugačije, ali i dalje ideologizovane pozicije (takvu klasiku na pozornicama pratiće i sovjetske aktovke). Najzad, sasvim kratak treći deo drame ili njen epilog predstavlja fantazmagorična scena u kojoj nastupa trijadno biće Faust–Margareta–Mefisto, dok pada gusti sneg i čuje se buka nadirućih tenkova. (Trebalo bi dodati da je slika snega koji prekriva nedefinisani metafizički prostor samo jedan u nizu primera Šnajderove visoko simboličke poetike, kao aluzija na jedan raniji Faust–Afrićev monolog vezan za prikriivanje nacističkih/ustaških zločina.)

Na metateatarskom planu, Šnajderov tekst ima relativno fluidnu granicu između takozvanog unutrašnjeg i spoljašnjeg okvira drame ili, kako navodi Lada Čale Feldman – čak se većim delom radnje ne može utvrditi šta je tačno okvir, a šta umetak (Čale Feldman 1997: 306). Naime, stvarnost i fikcija na njenom početku su jasno razdvojene, potom se ukrštaju, spajaju, postaju nerazmršivo sjedinjene tematizujući autorovu opsesivnu temu totalitarizma, ovde izloženog u modalitetu kazališta koje preuzima ulogu opresivne države, te i samo postaje gubilište. Vremenom se gubi i jasna granica između sveta scene i publike, jer predstavnici ustaške vlasti, tokom nastojanja da se predstava po svaku cenu održi, iz gledališta dospevaju na scenu i svojski doprinose kreiranju sveopšteg krvavog pira koji se odvija u režiji države i izvedbi njenog kazališta.

²⁴ Glumac i reditelj, stalni član HNK-a, preminuo je 1947.

Intertekstualni pristup, mnoštvo referenci iz hrvatske i evropske literature, poetski jezik – tipični za autorov literarni prosede – doprinose kompleksnosti i naizgled zamršenosti ovako postavljenog metaistoriografskog i metateatarskog dramaturškog obrasca, te značenjskog nivoa dela. Uostalom, „Šnajder precizno demontira i fakt i fikciju, i linearnu biografiju i razglobljeni mramor deheroizirane svakodnevice, otkrivajući konfliktnu događajnost vokalne i vizualne partiture sučeljenih lica jednine i množine jedne (*po jedne*) neporecivo jedinstvene sudbine” (Govedić 2008: 33). A u sudbini Afrića zbiraju se kazališna zvezda i predratni boem, apolitičan i istodobno levo orijentisan, antifašista i avanturista, umetnik i udarnik, te i saputnik jednog režima čija se priroda mora sagledavati u čitavom spektru nijansi od bele do crne, ili obrnuto.

„Tamne vode odnele su mnogo nerođene dece”, navodi Šnajder u predgovoru svoje drame, aludirajući na teror revolucija i totalitarnih ideologija (1988: 117). Četiri decenije od nastanka *Hrvatskog Fausta*, u ogoljeno tehnokratskom i pseudo-deideologizovanom svetu, čini se da zlokobno i proročanski zvuče njegove reči:

Tko danas da spasi Fausta Onaj zar, Neizrecivi, koji je, iz vlastitog računa, spasio Geotheova? Koji će se glas danas javiti u obranu Margarete? Za čiju bi se dušu Mefisto danas kladio i s kim? Koje bi znanje Faust danas poželio kad u svojoj gotskoj sobi čuva tolike enciklopedije? Kakvo znanje, koju strukturu znanja da poželi, kad je znanje o prvim i poslednjim stvarima, Faustovo znanje, nepodobno za 'elektronsku obradu podataka'? (isto. 117–118).

Literatura

- Banović, Snježana (2012) *Država i njezino kazalište (Hrvatsko državno kazalište 1941–1945)*. Zagreb: Profil knjiga.
- Čale Feldman, Lada (1997) *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD / Matica hrvatska.
- Delibašić, Predrag (2016) „Vlast ne voli nepodobne umetnike”, intervju u listu *Novosti*, 12. jun 2016, Beograd.
- Govedić, Nataša (2008) „Plodno ništavilo u srcu revolucije”, *Zarez – Dvotjednik za kulturu i društvena zbivanja*, br. 245. Zagreb: Druga strana d.o.o, str. 32–33.
- Lešić, Josip (1885) *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
- Marjanović, Petar (2005) *Mala istorija srpskog pozorišta*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Richter, Angela (2017) „Antifašizam kao mesto sećanja: čitanje iz perspektive 21. veka”, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Knjiga XLII–I. Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 49–65.
- Šnajder, Slobodan (1988) *Hrvatski Faust*. Zagreb: Cekade.

Šnajder, Slobodan (2014) „Nemamo ništa, ali smo kulturni“, intervju u listu *Vreme*, 4. decembar 2014, br. 1248, Beograd.

Visković, Velimir (2006) „Baštinik šezdesetosmaškog duha“, *Sarajevske sveske*, br. 11–12. Sarajevo: Media centar Sarajevo.

TV emisije

Portreti – Vjekoslav Afrić, ur. Dušan Đurić, TV Beograd, Dokumentarna redakcija Prvog programa, premijerno emitovano 1973, reprizirano 1980. i 2016. godine.

Ksenija Radulović
Faculty of Dramatic Arts
University of Arts in Belgrade

IN MEMORY OF VJEKOSLAV AFRIĆ: HIS BIOGRAPHY –
A DRAMATIC CHARACTER
IN HISTORIOGRAPHIC METADRAMA

Abstract

Vjekoslav Afrić's (1906–1980) professional biography includes the time between the two world wars and the post-World War II period, the wider Yugoslav region and engagement in theatre, film, painting, literature, and artistic pedagogy. Before World War II, Afrić gained recognition as an actor performing in theatres all over the Kingdom of Yugoslavia, while after the war he turned to film (as a screenwriter and director), painting, writing, and pedagogy. Afrić is also a character in a historiographic metadrama called The Croatian Faust [Hrvatski Faust] by Slobodan Šnajder, a master piece of post-war Croatian and Yugoslav literature. The event which connects Afrić's private and professional biographies – his escape to join the Partisan forces after the opening night of Faust (1942) in the Croatian National Theatre in Zagreb, where he played the main character – is also the major event in the (meta) drama based on intricate layering of what is documentary and what is fictitious, and the intertwining fates of the actor – Afrić and Goethe's Faust. Also, the story of Afrić's life touches on matters of heritage (he preserved a copy of the poem Jama [The Pit] by Ivan Goran Kovačić), and it is also built into the founding of the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.

Keywords

Vjekoslav Afrić, memory, historiographical metadrama, dramatic character, Croatian Faust

BIOGRAFIJE

Dr **Nevena Daković** je redovna profesorka Teorije filma / Studija filma i medija na Katedri za teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu; rukovodi programom Teorija umetnosti i medija Interdisciplinarnih doktorskih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, direktorka je Instituta za pozorište, film, radio i televiziju, FDU. Članica je Academia Europaea i pomoćna urednica *ER (European Review, Cambridge Journal)*. Objavila je 15 knjiga (kao autorka i urednica) i više od 200 naučnih radova u nacionalnim i međunarodnim okvirima (SAD, UK, Francuska, Austrija, Nemačka, Turska, Slovačka, Italija itd.), između ostalih: *Mediated, Identities, Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media, Studije filma i /ekranskih/ medija: Srbija 3.0, The Serbian mythomoteur as sacrificial narrative* itd. Aktivno učestvuje i realizuje međunarodne tribine, konferencije i projekte; članica je odbora međunarodnih projektnih grupa (COST, TEMPUS, kopredsedavajuća SCMS Central/East/South European Cinemas Special Interest Group itd.), angažovana je kao gostujući predavač na evropskim i američkim univerzitetima.

Dr **Milena Dragičević Šešić**, profesorka emerita Univerziteta umetnosti u Beogradu. Rektor Univerziteta umetnosti (2001–2004), osnivač UNESKO katedre za Interkulturalizam, menadžment umetnosti i medijaciju na Balkanu (2004). Gost-predavač na univerzitetima širom sveta (kulturalna politika, menadžment u kulturi, kultura sećanja, umetnost i aktivizam). Ekspert Saveta Evrope, UNESCO-a, Evropske kulturne fondacije (istraživanja: Baltičke zemlje; Balkan; Kambodža, Tajland, Vijetnam; arapske zemlje; Indija itd.). Objavila 20 knjiga, 300 naučnih radova. Prevođena na 17 jezika. Dobitnik francuskog Ordena Komandira akademske palme 2003. i Velike zlatne plakete Univerziteta umetnosti 2004. i 2019. ENCATC fellowship laureat za životno delo u domenu kulturne politike i menadžmenta 2019. godine.

Dr **Dunja Dušanić** je docent na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Na istoj katedri je diplomirala (2010), odbranila master rad (2011) i doktorsku disertaciju (2015); predaje od 2013. godine. Bavi se teorijama žanra i fikcije, postklasičnom naratologijom, književnošću i kulturnom istorijom Prvog svetskog rata. Objavila je studiju o problemima svedočenja u modernističkoj prozi, *Fikcija kao svedočanstvo: iskustvo Prvog svetskog rata u prozi srpskih modernista* (2017), priredila je izdanje dnevničke građe *Smilje i sumpor: dva vojnička dnevnika*

1916–1919 (sa Danilom Šarencem, 2016) i više zbornika sa međunarodnih konferencija. Član je redakcije časopisa *Književna istorija* i projekta *Srpska književnost u evropskom kulturnom prostoru* (IKUM, Beograd).

Dr **Vesna Đukić** je redovni profesor Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Njena interdisciplinarna naučna istraživanja fokusirana su na nauke o dramskim umetnostima, menadžment kulturne baštine, kulturnu politiku i kulturni turizam. Objavila je šest naučnih monografija: *Seoski turizam u Srbiji* (1992), *Pravo na razlike selo–grad* (1997), *Tranzicione kulturne politike – konfuzije i dileme* (2003), *Kulturni turizam – menadžment i razvojne strategije* (2005), *Država i kultura – studije savremene kulturne politike* (prvo izdanje 2010, drugo 2012) i *(Ka)ko smo – studije kulture pamćenja i politike identiteta u Srbiji* (2017), oko 120 stručnih i naučnih radova u domaćim i inostranim časopisima i publikacijama.

Dr **Jelena Đurić**, filozofski antropolog, naučni saradnik i predavač na Univerzitetu u Beogradu, bavi se različitim aspektima filozofije saznanja i etike ontičkih procesa preobražaja identiteta (*Globalni procesi i preobražaj identiteta*, 2012). Posebno je zanimaju procesi koji se tiču promena pogleda na svet i nastajanja postmehanističke paradigme koji iziskuju posmatranje celine postojanja čija materija se prostire od grubih do sasvim istančanih sfera. U nastojanju da rasvetli izazove održivosti, istražuje nastajuće procese preobražaja (*Still Creating Existential Turn*, u štampi).

Dr **Jovana Karaulić** je zaposlena kao asistent na Katedri za menadžment i produkciju u pozorištu, radiju i kulturi na FDU. Aktivna je članica Laboratorije interaktivnih umetnost FDU, kao i članica mreže IETM i IFTR. Jedan je od osnivača novinskog izdanja *Lice ulice* kao i producent mnogih pozorišnih i medijskih inicijativa na domaćoj i međunarodnoj sceni. Kourednica je međunarodne tematske publikacije *Performing arts between politics and policies: implications and challenges* u izdanju FDU i ADU iz Zagreba. Članica je izvršnog odbora organizacije Asitež, kao i jedan od pokretača inicijative *Green Art Inkubator*. Objavljivala je članke u relevantnim naučnim časopisima i zbornicima.

Dr **Ksenija Marković Božović** je naučni saradnik i saradnik za međunarodnu saradnju na Fakultetu dramskih umetnosti, u Institutu za pozorište, film, radio i televiziju. Izlagala je na brojnim naučnim skupovima i objavila značajan broj naučnih radova u oblasti studija kulture, kulturne politike i menadžmenta u kulturi, menadžmenta pozorišta, politike sećanja, održivog razvoja i kulturnih i kreativnih industrija. Kao istraživač angažovana je na tekućim međunarodnim projektima Horizon 2020, COST, Creative Europe. Pored akademskog rada, kao autorka i učesnica bavila se i bavi stručnim projektima orijentisanim ka mapiranju i promociji srpskih kreativnih industrija i kulturnog nasleđa. Koosnivač je platforme *Green Art Incubator*.

Dr **Marijke Martin** je vanredna profesorica istorije i teorije moderne/savremene arhitekture i urbanizma na Univerzitetu u Groningenu, Holandija, gde je i doktorirala. Glavni fokus njenog nastavnog i naučnog rada i istraživanja je na građanskoj kulturi i fenomenu „Bildung” kao generatorima urbane transformacije, te na načinu na koji se pretpostavljeni „građanski” urbani kvalitet jeste, odnosno može biti predstavljen kroz arhitekturu (stvaranje mesta). Oblasti njenog interesovanja uključuju efekte češko-slovenske emancipacije i izgradnje nacije u 19. veku na izgled, sadržaj i urbano iskustvo Praga; i proučavanje najnovijih modela urbane regeneracije u kolumbijskim gradovima Bogoti i Medelinu (Martin je bila kokustos izložbe posvećene Bogoti u okviru Bijenala arhitekture u Veneciji, 2006, a organizuje Letnje škole u saradnji sa univerzitetima i urbanim institucijama iz Medelina).

Dr **Biljana Mitrović** je naučni saradnik u Institutu za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Doktorirala je na doktorskim naučnim studijama Teorije dramskih umetnosti, medija i kulture FDU (2018) sa temom *Identiteti teksta i identiteti u tekstu MMORPG video-igara*. Osnovne i master studije završila je na Filološkom fakultetu u Beogradu, na grupi za Srpsku književnost i jezik sa opštom književnošću. Bila je gostujući predavač iz oblasti teorije i dramaturgije video-igara na Univerzitetu Hovde u Švedskoj 2014. godine. Oblasti interesovanja: naratologija, transmedijalnost, svetovi priča, virtuelni svetovi, studije video-igara.

Ognjen Obradović završio je osnovne i master studije Dramaturgije na FDU u Beogradu, gde radi kao asistent na predmetu *Istorija svetskog pozorišta i drame* i priprema doktorsku disertaciju pod nazivom *Jugoslovensko dramsko pozorište i jugoslovenski ratovi (1991–1999)*.

Dr **Paulina Polko**, politikolog, šef Odeljenja za bezbednosne nauke na Univerzitetu VSB (Dabrova Gornicza, Poljska). Naučna polja interesovanja: nacionalna bezbednost, bezbednosna politika, javni red i bezbednost, nove tehnologije u vezi sa bezbednosnim pretnjama i izazovima, obezbeđenje i nove dimenzije bezbednosti. Autor je i koautor 10 knjiga i oko 40 članaka iz ovih oblasti. Najnovija knjiga *Passed security* opisuje promene u savremenom bezbednosnom okruženju i nove izazove za države i društva. Član je četiri međunarodna istraživačka projekta o novim aspektima državne i lokalne bezbednosti.

Dr **Ksenija Radulović** diplomirala je na Katedri za dramaturgiju, magistrirala i doktorirala u oblasti studija pozorišta na Fakultetu dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu. Vanredni je profesor na FDU, oblast Istorija pozorišta i drame. Glavni urednik *Zbornika radova FDU* (od 2020); direktor Muzeja pozorišne umetnosti Srbije i glavni i odgovorni urednik časopisa *Teatron* (2001–2012); umetnički direktor i selektor Sterijinog pozorja, vodećeg

pozorišnog festivala u zemlji (2010–2012); kurator programa *Fokus Srbija* na festivalu Nova drama u Bratislavi (2009); selektor programa *Show-case* na Bitefu (2007). Objavljuje tekstove u domaćim i inostranim publikacijama. Autor knjiga *Korak ispred* i *Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike* u oblasti savremene režije. Dobitnik Sterijine nagrade za pozorišnu kritiku.

Ružica Radulović je doktorand na Katedri za teoriju i istoriju, pri Fakultetu dramskih umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Master studije završila je 2018. godine na UNESCO katedri za kulturnu politiku i menadžment Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu, odbranivši tezu *Od severne egzotike do osude na raj – kulturni odnosi i kulturno prevođenje između skandinavskih i postjugoslovenskih zemalja*. Stipendista je Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, a od školske 2020/2021. godine je saradnik u nastavi na Fakultetu dramskih umetnosti. Polja interesovanja uključuju studije filma i književnosti, studije prevođenja, međunarodne kulturne odnose. Objavila je nekoliko radova u domaćim naučnim časopisima.

Dr Ljiljana Rogač Mijatović vanredni je profesor na Katedri za menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture na Fakultetu dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu. Oblasti njenog istraživačkog interesovanja su: međunarodni kulturni odnosi, kulturna politika, i digitalna humanistika. Autorka je knjige *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*, kao i niza naučnih radova. Učestvuje u više međunarodnih naučnih projekata, član je COST akcija CA18126 Writing Urban Places i CA18204 Dynamics of placemaking and digitization in Europe's cities. Član je Naučnog saveta Fonda za nauku i EU COST Actions Review Panel Member.

Dr Ana Stefanović, muzikolog, redovni profesor na Fakultetu muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i šef Odseka za muzikologiju, istraživač-saradnik pri Institutu za muziološka istraživanja (IreMus) u Parizu. Magistrirala je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a doktorirala na Univerzitetu Paris IV – Sorbonne. Glavne oblasti njenih istraživanja su: barokna opera, solo pesma, odnos muzike i teksta, pitanja muzička hermeneutika, muzička naratologija i muzička stilistika. Objavila je knjige: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau*, 2006; *Temporality and Narrativity in Music Drama*, 2017 i *Antologiju srpske solo-pesme I–VI*, 2008–2014.

Dr Tijana Tropin rođena je 1977. u Beogradu. Doktorirala je na Filološkom fakultetu u Beogradu sa tezom *Teorijski aspekti prevođenja književnosti za decu sa stanovišta studija kulture*. Polja rada: književnost za decu, teorija i poetika prevođenja i fantastična književnost. Objavila je monografiju *Motiv Arkadije u dečjoj književnosti* (Institut za književnost i umetnost, Beograd,

2006) i više desetina radova u periodici. Zajedno sa Stanislavom Barać uređila je zbornik *Časopisi za decu: jugoslovensko nasleđe (1918–1991)* (Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2019). Prevodi sa nemačkog i engleskog. Zaposlena u Institutu za književnost i umetnost u Beogradu u statusu naučnog saradnika.

Dr **Aleksandar Valjarević** je vanredni profesor na Geografskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Ima više od pedeset radova indeksiranih na SCI listi i više od sto radova u međunarodnim i nacionalnim časopisima. Aleksandrova oblast istraživanja su geografski informacioni sistem (GIS), kartografija, digitalna kartografija, daljinska detekcija, klimatologija, numerička analiza u meteorologiji i geografiji. Bio je gostujući profesor na Univerzitetu Ton Duc Thang Universiti (Vijetnam) (2017–2018), na Univerzitetu Vioming (Sjedinjene Američke Države) (2017–2018). Profesor Aleksandar Valjarević je rukovodilac Univerzitetskog projekta na Univerzitetu u Prištini, koji se privremeno nalazi u Kosovskoj Mitrovici pod naslovom „Digitalizacija kulturnih i verskih objekata na teritoriji zajednice srpskih opština i stvaranje geoprostorne baze podataka”.

BIOGRAPHIES

Nevena Daković, PhD is full professor of Film Theory/Film and Media Studies at the Department of Theory and History, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade; Chair of Interdisciplinary PhD Art and Media Studies at UoA, and Director of the Institute for Theatre, Film, Radio and Television, FDA. She is a member of *Academia Europaea* and associate editor of *ER (European Review, Cambridge Journal)*. Nevena Daković published 15 books (as author and editor) and more than 200 essays – in national and international framework (USA, UK, France, Austria, Germany, Turkey, Slovakia, Italy etc.) – most notably: *Mediated. Identities, Representation of the Holocaust in the Balkans in Arts and Media, Film and /screen/ media studies: Serbia 3.0, The Serbian mythomoteur as sacrificial narrative etc.* She participates at conferences; is a committee member of international project groups (COST, TEMPUS, Co-Chair of SCMS Central/East/South European Cinemas Special Interest Group etc.) and regular guest lecturer at European and American Universities.

Milena Dragičević Šešić, PhD, prof. emerita, former Rector of the University of Arts, Belgrade, founder of UNESCO Chair in Interculturalism, Art Management and Mediation, professor of Cultural Policy & Management, Cultural Studies, and Media Studies. In 2002 she was awarded *Commandeur dans l'Ordre des Palmes Academiques* by the French Ministry of Education. In 2019 she became ENCATC Fellowship Laureate, and The University of Arts Laureate in 2004 and 2019. She was a guest lecturer at numerous universities world-wide. She published 20 books and more than 250 essays, most notably: *Vers les nouvelles politiques culturelles; Art Management In Turbulent Times: Adaptable Quality Management; Intercultural Mediation In The Balkans* (with S. Dragojević); *Culture: Management, Animation, Marketing; Neofolk Culture; Art And Alternative etc.* Her books and articles have been translated into 17 languages. She is an Expert for UNESCO, European Cultural Foundation, Council of Europe. Over the span of her career she realized 50 projects and programmes in cultural policy and management (Europe, India, Cambodia, Arab countries, Central Asia).

Dunja Dušanić, PhD, is Assistant Professor of Comparative Literature and Literary Theory at the Faculty of Philology, University of Belgrade, where she has been lecturing since 2013. She holds a BA (2010), MA (2011), and PhD (2015) in Comparative Literature. Her research interests include theories

of literary genre and fiction, postclassical narratology, and literature and cultural history of the First World War. She has published a book on the issues of witnessing in Serbian Modernist prose *Fikcija kao svedočanstvo: iskustvo Prvog svetskog rata u prozi srpskih modernista* (2017), an edition of war diaries *Smilje i sumpor: dva vojnička dnevnika 1916–1919* (with Danilo Šarenac, 2016), as well as several edited volumes, including *Penser l'autofiction: Perspectives Comparatistes* (with Isabelle Grell and Adrijana Marčetić, 2014). She is a member of the editorial board of *Literary History* and of the project *Serbian Literature in European Cultural Space* (Institute for Literature and Art, Belgrade).

Vesna Đukić, PhD, is professor at The Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade (Serbia) from which she graduated (1981), and got her MA (1989) and PhD (1995) degree. The interdisciplinary scientific research of prof. Đukić is focused on sciences of dramatic arts, cultural heritage management, cultural policy and cultural tourism. She published six books: *How We Are, Who We Are – A Study of Memory And Identity Policy In Serbia* (The Faculty of Dramatic Arts, 2017), *State And Culture – Studies of Contemporary Cultural Policies* (The Faculty of Dramatic Arts, first edition 2010, second edition 2012), *Cultural Tourism – Management and Development Strategies* (Clio, Beograd, 2005), *Transitional Cultural Policies – Confusions and Dilemmas* (Zadužbina Andrejević, Beograd, 2003), *Right to a Difference – Rural and Urban Environment* (Zadužbina Andrejević, Beograd, 1997), *Rural Tourism in Serbia* (Turistička štampa, Beograd, 1992). She is the author of 120 scientific and expert papers published in domestic and international journals and publications.

Jelena Đurić, PhD, philosophical anthropologist, research associate and lecturer at the University of Belgrade, deals with various aspects of the philosophy of knowledge and ethics of ontic processes of identity transformation (*Global Processes and Identity Transformation*, 2012). She is especially interested in the processes concerning the change of worldview and the emergence of a post-mechanistic paradigm that requires the observation of the totality of existence whose matter extends from rough to completely subtle spheres. In an effort to shed light on the challenges of sustainability, she explores emerging transformation processes (*Still Creating Existential Turn*, in press).

Jovana Karaulić, PhD, is a teaching assistant of Theatre Production at the Faculty of Dramatic Arts, The Department for Management and Production in Theatre, Radio and Culture. She is a team member of the Interactive Arts Laboratory at the FDA, a member of IETM and IFTR and of the FDA projects supported by Creative Europe: „Culture as a Unique Resource to Inspire, Outreach & Understand Science – CURIIOUS” and “Stronger Peripheries”. She is

one of the co-founders of the newspaper „Lice ulice“, member of International Network of Street Papers. She produced numerous independent theatre projects, as well as a feature film and feature documentary «Homecoming-Marina Abramovic and Her Children» (Jihlava FF, Sarajevo FF, Warsaw FF etc). She is the laureate of the City of Belgrade Prize for the Opening Ceremony of the Universiade. She is a board member of *Assitej Serbia* and co-initiator of *Green Art Incubator* platform. Her articles were published in relevant journals and conference proceedings.

Ksenija Marković Božović, PhD, is a research associate and international relations coordinator at the Faculty of Dramatic Arts, Institute for Theatre, Film, Radio and Television. The core fields of her expertise include: cultural policy and management in culture, sustainable development and theatre management, cultural and creative industries, and politics of memory. As a researcher, she is participating in several ongoing international projects: Horizon 2020 project – *Art and Research on Transformations of Individuals and Societies*, COST Action – *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent*, and two Creative Europe projects: *Stronger Peripheries: Southern Coalition* and *Reculture: Rebranding of Western Balkan Cultural Institutions*. In addition to her academic work, she is the author and organizer of numerous projects intended for mapping and promotion of Serbian creative industries and cultural heritage. She is one of the co-initiators of *Green Art Incubator*.

Marijke Martin, PhD, is an associate professor in history and theory of modern/contemporary architecture and urbanism at the University of Groningen, the Netherlands, from which she got her PhD. The main focus of her teaching and research is on civic culture and ‘Bildung’ as generators of urban transformation. Her specific research topic is how a supposed ‘civic’ urban quality is/can be represented/mediated through architecture (place making). Her interests also include the effects of 19th Century Czech-Slavic emancipation and nation building on image, content and experience of urban Prague; and the studying of recent urban regeneration models in Colombian cities of Bogotá and Medellín (Martin was a co-curator of the Bogotá exhibition as part of the Venice Architecture Biennale, 2006; she organizes summer schools in collaboration with Medellín-based universities and urban institutions).

Biljana Mitrović, PhD, is a research associate at the Institute for Theater, Film, Radio and Television, Faculty of Dramatic Arts, Belgrade. She holds a PhD in Theory of Dramatic Arts, Media and Culture (The Faculty of Dramatic Arts, Belgrade, thesis “Text Identities and Identities in the Text Of MMORPGs”, 2018). She holds an MA in Philology – Serbian Literature and Language with Comparative Literature (The University of Belgrade, Serbia).

In 2014, she was a visiting lecturer at the Department for game studies at University of Skövde, Sweden. She has participated in several conferences in Serbia and abroad. She is the author and co-author of papers published in relevant conference proceedings and journals. Her areas of interest include: narratology, intertextuality, transmediality, storyworlds, virtual worlds, game studies.

Ognjen Obradović holds an MA degree in Dramaturgy from the Faculty of Dramatic Arts, where he works as a teaching assistant on the subject *History of World Theatre and Drama*. As a PhD candidate in Theory of Dramatic Arts, Media and Culture at the same faculty, he is currently working on his thesis entitled *Yugoslav Drama Theatre and Yugoslav Wars (1991–1999)*.

Paulina Polko, PhD, is a political scientist. She is the head of Security Sciences Department at WSB University (Dabrowa Gornicza, Poland). Among her scientific fields of interests are national security, security policy, public order and safety, new technologies in relation to security threats and challenges, securitization and new dimensions of security. She is the author and co-author of 10 books and about 40 articles in this field. Her latest book *Passed Security* shows changes in contemporary security environment and maps new challenges for states and societies. She is a member of four international research projects on new aspects of state and local security.

Ksenija Radulović, PhD, graduated from the Department of Dramaturgy. Also, she received her MA and PhD in Theatre Studies at the Faculty of Dramatic Arts (The University of Arts in Belgrade); She is associate professor at FDA, teaching History of Theatre and Drama. She is the Editor-in Chief of the Anthology of Essays by FDA (2020-). She was director of the Museum of Theatre Arts of Serbia and editor-in-chief of the journal *Teatron* (2001–2012). In addition, she was artistic director and selector of Sterijino Pozorje festival (2010–2012), a leading national theatre festival. In 2009 she was curator of *Serbia focus* programme – New Drama Festival in Bratislava, and selector of *Show Case – Bitef* (Belgrade International Theatre Festival) in 2007. She has published articles in domestic and international framework. She is the author of books *A step ahead* and *Cruel Classic – New Approaches in Directing Classic Plays* about contemporary theatre directing. She received Sterija Award for theatre criticism.

Ružica Radulović is a PhD candidate at the Department of Theory and History, the Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade. She obtained her MA degree from the UNESCO Chair in Cultural Policy and Management, Interdisciplinary Studies at the University of Arts in Belgrade (“From Northern Exoticism to Condemnation to Heaven – Cultural Relations And Cultural Translation Between The Scandinavian And Post-Yugoslav

Countries”, 2018). She is a scholarship holder of the Serbian Ministry for Education, Science, and Technological Development. Since 2020/21 academic year, she has been a graduate student instructor at the Faculty of Dramatic Arts. Her fields of interest include film and literary studies, translation studies, women’s studies, international cultural relations. She has published papers in domestic scientific journals.

Ljiljana Rogač Mijatović, PhD, is an associate professor at the Department of Management and Production of Theater, Radio and Culture at the Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade. Her research interests include: international cultural relations, cultural policy, and digital humanities. She is the author of *Cultural Diplomacy and the Identity of Serbia*, as well as a series of scientific papers. She is participating in several international research projects, and is a member of COST action CA18126 *Writing Urban Places* and CA18204 *Dynamics of Placemaking and Digitization in Europe’s cities*. She is a member of the *Scientific Council of Science* and EU Fund COST Actions Review Panel Member.

Ana Stefanović, PhD, teaches musicology at the Faculty of Music at the University of Arts, Belgrade, and is the head of the Council of the Department of Musicology. She is also an associate researcher at IreMus, Paris. She received her MA degree at the Faculty of Music in Belgrade and her PhD in musicology at the University of Paris IV – Sorbonne. Her main areas of research are: baroque opera, solo song, the relationship between music and text, as well as issues in musical hermeneutics, musical narratology and musical stylistics. Her published books comprise the following: *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l’opéra baroque français: de Lully à Rameau*, Paris, L’Harmattan, 2006; *Temporality and Narrativity in Music Drama*, Belgrade, FMU, 2017, as well as *Anthology of Serbian Art Song I–VI*, Belgrade, UKS, 2008–2014.

Tijana Tropin, received her PhD in 2015 from the University of Belgrade, Faculty of Philology, with the thesis “Theoretical Aspects of Translation of Children’s Literature from a Cultural Studies’ Viewpoint”. Her research is focused on: comparative literature and literary theory, translation studies, children’s literature, fantasy literature. She published a monograph, *Motiv Arkadije u dečjoj književnosti [The Arcadian Motif in Children’s Literature]* (The Institute of Literature and Art, Belgrade, 2006) and co-edited (with Stanislava Barać) *Časopisi za decu: Jugoslovensko nasleđe (1918-1991) [Children’s Periodicals: Yugoslav Heritage (1918-1991)]* (The Institute of Literature and Art, Belgrade, 2019). She translates from German and English. Currently, she is a research associate at the Institute for Literature and Arts in Belgrade, Serbia.

Aleksandar Valjarević, PhD, is associate professor at the University of Belgrade, Faculty of Geography. He has more than fifty papers indexed in Thompson Reuter's list and more than one hundred papers in national and international journals. His research field includes geographical information system (GIS), cartography, digital cartography, remote sensing, climatology, numerical analysis in meteorology and geography. Aleksandar Valjarevic was a Visiting Professor at the University Ton Duc Thang University (Vietnam, 2017-2018), at the University of Wyoming (United States of America 2017-2018). Professor Aleksandar Valjarević is the head of the "Digitization of cultural and religious objects on the territory of the community of Serbian municipalities and creation of a geo-spatial database" a university project of the University of Prishtina (temporarily situated in Kosovska Mitrovica).

TRANSMEDIJALNO PRIPOVEDANJE I DIGITALNO MAPIRANJE:
istorija, sećanje, identitet

TRANSMEDIA STORYTELLING AND DIGITAL MAPPING:
History, Memory, Identity

Edicija / Series

Studije filma i medija

Urednica edicije / Series Editor

dr Nevena Daković, redovni profesor

Urednice / Edited by

dr Nevena Daković

dr Ksenija Radulović

dr Ljiljana Rogač Mijatović

Izdavač / Publisher

Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

Institut za pozorište, film, radio i televiziju

Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

Institute for theatre, film, radio and television

Za izdavača / For publisher

prof. Miloš Pavlović, dekan FDU

Lektura i korektura / Editing and proofreading

dr Biljana Mitrović

mr Aleksandra Protulipac

Maja Marsenić (tekstovi na engleskom jeziku / texts in English)

Dizajn korica / Cover design

dr Ksenija Marković Božović

Štampa / Print

Čigoja štampa, Beograd

Tiraž / Circulation

300

ISBN 978-86-82101-92-5

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.776(082)
316.7:004(082)

TRANSMEDIJALNO pripovedanje i digitalno mapiranje : istorija, sećanje, identitet = Transmedia storytelling and digital mapping : history, memory, identity / [urednice, edited by Nevena Daković, Ksenija Radulović, Ljiljana Rogач Mijatović]. – Beograd : Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju = Belgrade : Faculty of Dramatic Arts, Institute for Theatre, Film, Radio and Television, 2021 (Beograd : Čigoja štampa). – 230 str. : ilustr. ; 21 cm

Radovi na srp. i engl. jeziku. – Deo teksta uporedo na srp. i engl. jeziku. - Tiraž 300. – Str. 9–13: Uvod / Nevena Daković, Ksenija Radulović, Ljiljana Rogач Mijatović. - Biografije: str. 219–223. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija uz svaki rad. – Abstracts.

ISBN 978-86-82101-92-5

а) Култура сећања – Зборници б) Дигитална култура – Зборници

COBISS.SR-ID 51832841