



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

37

Београд
2020.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

Journal of the Institute of Theatre, Film, Radio and Television

37

Belgrade
2020.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: др Ксенија Радловић, ванр. проф. (главна уредница); др Невена Даковић, ред. проф.; др Мирјана Николић, ред. проф.; др Милена Драгићевић Шешић, ред. проф.; др Иван Меденица, ред. проф.; др Ана Мартиноли, ванр. проф.; др Љиљана Рогач Мијатовић, виши научни сарадник; др Александра Миловановић, ванр. проф.; др Влатко Илић, ванр. проф.; др Бојан Јовић, научни саветник, ИКУМ; др Предраг Цветичанин, доцент, Универзитет у Нишу

САВЕТ ЧАСОПИСА/ADVISORY BOARD: Светозар Рапајић, проф. емеритус (ФДУ), др Ирина Суботић, проф. емерита (Универзитет у Новом Саду); др Луис Бонет (Универзитет у Барселони); др Лада Чале Фелдман (Филозофски факултет, Универзитет у Загребу); др Ђована Фосати (Универзитет у Амстердаму); др Армина Галијаш (CSEES/Универзитет у Грацу); др Александра Јовићевић (Ла Сапиенца, Рим); др Шен Лин (Централна академија драме, Пекинг); др Зоран Милутиновић (Универзитетски колеџ, Лондон); др Џонатан Викери (Универзитет у Ворику)

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, Булевар уметности 20

ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD: FACULTY OF DRAMATIC ARTS, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ: мр Александра Протулипац

АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ: Факултет драмских уметности. Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, Булевар уметности 20

ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD: Faculty of Dramatic Arts, Institute of Theatre, Film, Radio and Television, Belgrade, Bulevar umetnosti 20

e-mail: institutfdu@yahoo.com

Часопис излази два пута годишње

Издавање Зборника радова ФДУ 37 помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

<i>Ksenija Marković Božović</i> BELGRADE JUNE '68 AS A THEATRICAL EVENT	11
<i>Ksenija Marković Božović</i> BEOGRADSKI JUN '68. KAO POZORIŠNI DOGAĐAJ	27
<i>Mia David</i> GRAĐENJE POLITIČKOG NARATIVA SCENSKIM SREDSTVIMA ILI KO JE ODGOVORAN ZA ODSUSTVO ODGOVORNOSTI.....	29
<i>Mia David</i> CONSTRUCTING A POLITICAL NARRATIVE BY SCENIC MEANS OR WHO IS RESPONSIBLE FOR THE ABSENCE OF RESPONSIBILITY	46
<i>Nina Živančević</i> TADEUŠ KANTOR – RAZVOJ MINIMALISTIČKOG PERFORMANSA I PREVAZILAŽENJE CENZURE U UMETNOSTI.....	47
<i>Nina Živančević</i> TADEUSZ KANTOR – DEVELOPMENT OF THE MINIMALIST PERFORMANCE AND OVERCOMING OF CENSORSHIP IN ART.....	56

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Biljana Mitrović</i> STUDIJE VIDEO-IGARA – JANUS TEORIJE I PRAKSE.....	59
<i>Biljana Mitrović</i> VIDEO GAME STUDIES – JANUS OF THEORY AND PRACTICE.....	72
<i>Nikoleta Dojčinović</i> ŠPICA DNEVNIKA 2: SVEDOK DRUŠTVENIH I MEDIJSKIH PROMENA	73

<i>Nikoleta Dojčinović</i>	DNEVNIK 2 INTRO: WITNESS OF SOCIAL AND MEDIA CHANGES	85
<i>Nenad Perić</i>		
<i>Milena Savić</i>	KONTROVERZNO (ŠOK) OGLAŠAVANJE: POJAM, OBLIK I UTICAJ	87
<i>Nenad Perić</i>		
<i>Milena Savić</i>	CONTROVERSIAL (SHOCK) ADVERTISING: CONCEPT, FORM AND IMPACT	100

III СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES

<i>Mihajlo Pantić</i>	KAKO DANAS TUMAČITI NOVI TALAS	103
<i>Mihajlo Pantić</i>	UNDERSTANDING NEW WAVE TODAY	112
<i>Divna Vuksanović</i>	ESTETSKO I STVARNO: MEDIJI-UMETNOST-ŽIVOT	113
<i>Divna Vuksanović</i>	AESTHETIC AND REAL: MEDIA-ART-LIFE	124
<i>Милица Кочовић Де Санто</i>	РАСТ И ОДРАСТ: ЕКОНОМСКИ СТУБ КАО ПРЕТЊА КУЛТУРНОЈ И ЕКОЛОШКОЈ ОДРЖИВОСТИ ЗАЈЕДНИЧКИХ РЕСУРСА (КОМОНСА)	125
<i>Milica Kočović De Santo</i>	GROWTH AND DEGROWTH: THE ECONOMIC PILLAR AS A THREAT TO THE CULTURAL AND ENVIRONMENTAL SUSTAINABILITY OF PUBLIC AND COMMON RESOURCES (COMMONS)	142

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Светозар Ранајућ

ТЕСТАМЕНТАРНА МУДРОСТ ПРОФЕСОРА БАЈЧЕТИЋА
(Предраг Бајчетић, *Беседа у ћутању: збирка чланака, огледа и
записа: 1961–1979 и Хистрионика, и данас: играчи и приказивачи,*
Београд: Фондација „Предраг Бајчетић”, 2019) 147

Неманја Звијер

NOVI ISTRAŽIVAČKI HORIZONTI
(Nevena Daković (ur.), *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0,*
Београд: Filmski centar Srbije, 2019) 155

Milica Ivić

O (NE)MOGUĆNOSTIMA GOVORA O
TRAUMATSKIM SEĆANJIMA
(Nina Mihaljinac, *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999,* Београд:
Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU i Clio, 2018)..... 161

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ksenija Marković Božović¹
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

BELGRADE JUNE '68 AS A THEATRICAL EVENT

7.01

323.233-057.875(479.11)“1968”
COBISS.SR-ID 15854345

Abstract

This paper examines the June 1968 demonstrations in Belgrade. This week long series of events (demonstrations, rallies and university occupations) is now known as the “June ’68 events” or, more simply, as the “’68 protest’. Considering diverse socio-cultural factors which led to the ’68 protest, this paper suggests these events could be examined as a theatrical event. For this purpose, the paper applies Mikhail Bakhtin’s theoretical framework in the analysis of participants’ testimonies, and focuses on the protest’s sensory, artistic and symbolic elements. The research attempts to define the protest’s “theatrical vocabulary”, based on specific local circumstances, but also on ideas common to all left-wing youth movements at that time. By exploring the ways in which Belgrade’s ’68 rebellious identity was created, the paper maps the events’ positioning in the construction of Belgrade’s modern, post-dissident identity whose agenda is still marked by the struggle for freedom of thought, civil rights and participation.

Key words

June Movement, sixty-eight, Belgrade, testimony, theatrical event

Student rebellion in Belgrade in June 1968 was grounded in local circumstances but also in ideas that far exceed national frameworks. Therefore, its narratives represent an important chapter in contemporary readings about dissident movements from the end of the Second World War to the fall of the Berlin Wall. The intention of this paper is to suggest a novel research ap-

1 ksenijamarkovicart@yahoo.com

proach in analysing this historical event, understanding the concept of protest as being both a political and a theatrical event².

The term/concept *theatrical event* appears for the first time in the paper “Approaching the Theatrical Event” by Willmar Sauter (1997), who asserts that theatre should be understood as “a place of meeting, encounters and confrontation between performer and spectator” (Sauter, 2004: 1). Over the years an increasing number of theatre scholars have joined the dialogue regarding the concept of theatre event, trying to illuminate specific characteristics of “eventness” of theatre performance from a variety of angles. However, one of the common questions related to this is: Are rituals, ceremonies, processions, dance and street performances or preaching at a church mere events or do they have such qualities that make them a kind of theatrical events? To this we add: Is not a protest – being an organized act of rebellion, involving speakers and (active) audience, occupying particular space and trajectory, using designed banners, having a recognizable style (specific details, masks, dress code) and developing according to a semi-defined scenario (often including diverse types of live performances) – as much a theatrical event, as it is a political event?

1. Protest as a theatrical event

Both the theatrical event and the *protest event* are culturally determined situations in which theatrical, political, social communications take place, conditioned by factors such as: perceptual scheme of spectators, organizational character of the event and the type of “performance”; and where all of these factors are pre-conditioned by a spectrum of other socio-cultural factors (see: Edelman, Van Maanen, & Shorley, 2015: 223). In case of an act of collective rebellion, as well as in the theatre, interaction between “the audience and performers” is the “nucleus of the event” (Sauter, 2004: 11) and is defined by its position in the social and cultural environment.

Sauter affirms the standpoint that every happening (live event) has the “theatrical function” which does not exclude the event’s primary or other function(s), e.g. religious function of the ceremonial performance or politi-

2 The paper is the result of the research done within the COST action *New Exploratory Phase in Research on East European Cultures of Dissent – NEP4DISSENT* (CA16213). The paper was presented at COST Conference “East European Dissent between Agenda & Legacy” that took place at the Brussels Campus of Maastricht University on Oct 3rd – 4th, 2019 (<https://nep4dis-sent.eu/events/conference-report-east-european-dissent-between-agenda-legacy/>)

cal and socio-emancipatory functions of a protest. Rather, one complements the other and is reflected in the enjoyment, involvement and experience of the spectators who, together with the “performers”, form inseparable partners of there-created theatrical event (Sauter, 2004: 4). He defines the artistic, organizational, and structural conventions of the theatrical event (which together constitute “contextual theatricality”) as being determined by the social and political context (Sauter, 2004: 12)³, while the analogy with the events we are examining in this paper is more than obvious. Protest events are also deeply grounded in the social situation, they exploit the socio-cultural characteristics of their environment and thus we can speak about their *contextual performativity*.

The final comparison, aiming to verify the set thesis on the possibility of analysing protest event as a theatrical event, is related to the theoretical concept postulating that theatrical playing comprises three important levels of communication: 1) the sensory, 2) the artistic and 3) the symbolic. The sensory level of communication refers to making a connection (even emotional connection) between the audience and the performer; artistic level refers to the use of artistic means that the performers use to communicate with the audience; and symbolic level considers the connection of what is shown on stage and the audience’s response (see: Sauter, 2004: 9-11). In our analysis we point out that for both theatrical performance and the expression of political ideas during a protest the strength of the sensory level of communication is crucial, because “if a performer is not able to attract my attention, so that I look and watch him or her at all, the whole communication breaks down” (Sauter, 2004: 10). Furthermore, the use of artistic means (or more broadly – the use of sound and visual means designed for the specific event) influences the success of the achieved communication, as “just this level determines the difference between the *event* and what happens on a daily basis” (Ibid.). Finally, it is the synthesis of the sensory, artistic and symbolic levels of communication that enables the success of a theatrical event; likewise, the transmission of political ideas is enabled by the establishment of emotional connection and easy to understand artistic means, all of which lead to the symbolic level of communication through which ideas and ideologies are adopted. As such, the protest represents a theatrical event of the specific immersive type – a performance in which the audience actively participates and determines the course of the “play”.

3 This is related to the theories of earlier theorists and theatre makers (Coppieter, White, Fo, Schechner, etc.) who all point out that theater is a “culturally constructed product” (Bennett, 1997: 106)

2. The protest as Bakhtin's carnival

Thesis about the protest being at the same time both political and theatrical event is correlated with the more "traditional" Bakhtin's theory of Carnival. The concept of the carnival came from his analysis of the culture of popular laughter in the Middle Ages and the Renaissance, but it has often been used in cultural studies – especially in studies of social (re)actions and movements⁴. The use of theory in this context is grounded in Bakhtin's definition of carnival as a form of ritual-representation of culture of popular laughter, which lasts for a certain time; is held in a public place (usually the main city square); is characterized by multitude of people among whom close relationship is established; and lead to the annulment of the rules of the official world by introducing new, carnival rules (see: Bakhtin, 1978: 235). Using this theoretical approach in analysing protests is also justified by Bakhtin's explanation of carnival as the purest representation of the expression of culture of "the others", by which he means the "unofficial" world – the one opposed to general rules, governing hierarchy, mainstream ideas and ideology (Ristivojević, 2009: 200-201).

One of the main characteristics of carnival is laughter. Bakhtin defines it as a collective, subversive laugh with the function of overcoming fear and expressing freedom of thought. This subversiveness is best seen in the inversion of roles and grotesque – used within it as means of rethinking established social relations, ridiculing ruling norms and prohibitions, and describing vibrant and untamed energy of the people. Another element of the carnival is heteroglossia which overcomes a single meta-voice and meta-truth, by transgressing and confronting different discourses and relativizing everything (Ristivojević, 2009: 205).

The protest also implies an aspiration for dialogue as a communication model, as opposed to the monologue used by the authorities, and creates a utopian, subversive world, established over the duration of the protest with the aim of social transformation and critical commentary on reality. As such, it includes one more characteristic of carnival identified by Bakhtin, the creation of "unofficial world", "carnival rules" and polyphony. In this way, the protest always hinges on becoming (and recent history, such as the 1991 Student protests in Belgrade, confirms this) a carnival itself. This depends on the way

4 Thus, in the paper "Street as a Political Space: The Space of Carnivalization" (1997), Milena Dragicevic Sestic analyzes civil protests in Serbia in the 1990s by using Bakhtin's notions of dialogism, polyphony, heteroglossia, grotesque, ... etc.

its dialogue is created – i.e. the level of practical use of all of carnival means that Bakhtin mentions: grotesque, inversion of roles and production of strong laughter as emotional reactions by which protest participants overcome fear and discomfort.

3. Socio-historical perspective of June Movements

From the onset of 1951 economic measures (most notably decentralization of state managed enterprises and introduction of workers' self-management) until 1961 the official statistics of the Federal Republic of Yugoslavia recorded a tremendous increase in social production and investments. Art historian Branko Dimitrijević interprets this as a consequence of "post-revolutionary enthusiasm for productivity", but also as a consequence of Yugoslavia's foreign policy in the 1950s which provided significant foreign investments and credits to the Yugoslav economy (Dimitrijević, 2016: 31). This situation, in addition to the specific position of Yugoslavia "between the east and the west", led to the creation of a consumerist socialist society. On the wings of this enthusiasm the League of Communists of Yugoslavia adopted the new program in 1958 which announced a "more comfortable life" and "better service to consumers of goods". Furthermore, it advocated "ownership of various consumer items" and expressed concern for "daily necessities and free time of the working man" (Duda Igor, 2010 according to Dimitrijević, 2016: 32). The program was promoted as a way of strengthening self-management, while political cohabitation of the development of workers' self-management and economic liberalization was to be concluded by the 1963 Constitution (Ibid). Yet, the economic reform had negative social consequences. Most were related to layoffs, uneven regional development, increasing population migration and the first recorded economic stagnation of the post-war Yugoslavia. The reform was criticised by quite a few members of the Communist Party who understood them as "dangerous revisionism and a departure from the principles of the socialist revolution" (Dimitrijević, 2016: 35), and also by the younger generations that grew up on socialist ideas of equality and were dissatisfied with repressive policies and strict social norms. The student protest in June 1968 in Belgrade was the first public expression of such views and the first public voicing of demands for "more humane socialism".

The reason for the outbreak of the protest in the "Student City" (student campus in New Belgrade) was a clash of students and brigadiers on the evening of June 1st 1968, sparked by students attempting to enter the "Carnival of

Friendship” – a party organized in the small hall of the Workers’ University. As there was not enough space, a tussle between students and brigadiers started, leading to an (unnecessarily rough) intervention by the police force. The police pushed the students away from the place of the conflict by beatings and threats. Provoked by this, the students started gathering in large numbers and marching to the centre of Belgrade with the idea of waiting there until the morning and protesting in the main square with demands for a better position and revision of social anomalies. On their way, they were met by a cordon of armed police officers who used batons and gunshots to force the youth back into the campus. After a night during which the revolt spread throughout the entire population of the campus, a student procession carrying numerous slogans headed towards the city centre with the intention of holding peaceful demonstrations. However, the scenario from the previous night was repeated in the clash known as the “Overpass conflict”, a brutal confrontation between the armed police and unarmed students. Following the order not to allow the protesters to pass, policemen brutally beat up the students using tear gas and batons, injuring more than 130 people, 105 of whom were students.

After these events, a revolutionary atmosphere prevailed in the Student City: slogans were written, revolutionary songs were played, and a riot was called. Few politicians came to try to resolve the situation peacefully, but no consensus could be reached between the students and government representatives with respect to student demands: to find and punish those responsible for beating up students, better social position of students and workers, abolition of privileges to the authorities, greater autonomy of the university etc. The demands were promptly supported by the entire student community, as well as a significant number of professors (especially from the Faculty of Philosophy) who initiated the student strike organized at the Captain Misa’s Building (an open amphitheatre within the architectural ensemble of the Faculty of Philosophy). The strike lasted the following seven days and was known as the “June ’68 events”.

4. June ’68 Events in Participants’ Testimonies

Analysing the June ’68 events as a theatrical event requires exploration of the sensory, artistic and symbolic communicativeness of the event and the context in which this communication was made, and this shall be done through

the analysis of the experience of its participants⁵. The data were collected from archival photo and video materials; testimonies from participants and event leaders were obtained through interviews organized as part of the COST action NEP4DISSENT⁶; as well as the other oral testimonials given by some of protest participants in the years following the protests.

4.1. The context of the event

Apart from the specificities of local circumstances, Belgrade students' motives had much in common with other student movements, e.g. May street demonstrations in France, the Tet Offensive, the Prague Spring, Student protests in Mexico, Japan, Brazil, etc. These events had different political contexts, but their ideologies were very similar, as were the images of young people in the streets of Belgrade, Prague, Berlin, Chicago, Paris (Tuma, 2008: 41; Daniel, 2008: 43). The protest reflected inter-generational conflict (Meshkat, 2008) and were a reaction to a "crack in the concept of society" (Hana Arent, according to Kon Bendit, 2008: 104). The desire to push the boundaries of freedom was expressed everywhere. The goals were affirmation of academic freedoms and the autonomy of cultural institutions; fight against repressive ideology, authoritarian and totalitarian rule, and especially against the violence whose paradigm was the Vietnam War (Popov, 2008: 84).

5 This research methodology aims to be analogous to the methodology used in exploring the experiences of a theatrical event. Research in this context, i.e. surveys of audience experiences (reactions), are most often methodologically conceived as an interview in which, after watching a performance, the audience is questioned about the experience of what it has attended. Such research, as Matthew Reason notes, is problematic from at least three aspects. The first relates to the fact that any interpretation of the experience (by the respondent) is prone to subjective interpretation (by the researcher). The second aspect is that people are often unable to explain their experience in words and then they harmonize the experience with the possibility of interpretation – not the other way around (Wilson, Schooler, 1999, according to: Reason, 2010: 17). The third aspect relates to the difference between exploring an experience over the course of its duration and exploring the reflection on that experience. However, Reason favors exploring retrospective, conscious experience of the individual and defends such attitude by the thesis that this experience is the goal, even the "continuation of the play". That means that the experience is characterized by the fact that it leaves an (emotional, spiritual, intellectual) impact on a personal level, thus it engages the thoughts of the individual and invokes remembering. "Conversation after a play (or other event of a similar type) is more than a process of reminding one's experience, it is an integral part of the experience for many people" (Reason, 2010: 27).

6 During the COST meeting in Belgrade (8-9 October 2018) the Faculty of Dramatic Arts organized an evening program *Discussions and testimonies of actors of dissident movements in Belgrade (1960-1970)* that consisted of 4 parallel sessions – group interviews with some of the most influential activists in this context

Related to this Ljubinka Trgovčević, protest participant and later professor at the Faculty of Philosophy in Belgrade, remarks: “In 1966 we organized a protest against the Vietnam War. Later, Rudi Dutschke was killed, Martin Luther King was killed, and these were all the facts that led us to seek a better world” (Trgovčević, 2018, in: documentary “Ideal ‘68”, 29:03). International, global left-wing character of this event *de-facto* is one of the main points in its narratives, “the fact” that has been repeated continually in all its interpretations:

The 68, however, was preparing, it did not just happen. We were discussing what was going on in France, about student demonstrations there, demonstrations in Germany, the USA (...) It was a period of fantastic left-wing freedom, and we were all left-wing. Only the students acted more radically to the left. The whole world was left-oriented. (Pešić⁷, 2018, from the interview conducted within the program “Discussions and testimonies of actors of dissident movements in Belgrade (1960-1970”))

The wick of the protest has been lit due to local problems such as increasingly frequent workers’ protests and (more generally) negative consequences of economic reform “which had a direct impact on the fundamental rights of student population” (Perović⁸, 2018, in: documentary ‘68: Vrisak generacije, 1. deo”, 8:14). In the interview conducted within NEP4DISSENT event Dragomir Olujujić – a prominent participant in the protest (later, participant of Open School, a dissident jailed several times, philosopher and political activist) – says: “we reacted to social problems – not just those of students”, and goes on to define June Movments as a political and cultural act with a unambiguous attitude toward social contradictions of Yugoslav socialism.

More, not less, socialism was demanded; more state control over the means of production; more ideology (Dimitrijević, 2016: 68). Echoing in students’ voices were influences of the Frankfurt School, French existentialism, American Beat Generation, anit-colonial movements, and Russian (the Soviet Union) critique of the ‘cult-of-personality’. Also, one could also hear voices from the 1930s revolutionary student movement and its leaders, most notably Veljko Vlahovic. Although present in the June events’ narratives, the general

7 Vesna Pešić (1940-): protest participant, sociologist and politician.

8 Latinka Perović (1933-): Secretary of the Central Committee of Communist Party of Serbia (1968-1972), historian and (former) politician.

attitude toward them (particularly Vlahovic) is best described as ambivalent, from heroes to figures of disappointment⁹.

4.2. The sensory level of communication

The testimonies analysed clearly indicate a high level of emotional engagement of participants in the June Events. The experience of event is described as: a flood of revolutionary energy, pride, release from the grip of conventionality, release from fear and staleness. Therefore, in their recollections of the event, the participants remember:

We thought that the police would break into the faculty and arrest us. Many parents (my father as well) were against our action and threatened to come for us, saying that we should not overthrow the regime, that we were foreign mercenaries (Trgovčević, 2018, in: documentary “Ideal ‘68”, 23:12).

My mother and father were angry, told me they were against it and that they wanted me to get out of all of that. I – for the first and last time in my life – told them to get out of my room, that it was my business and that my (our) revolution was waiting for me (Liht¹⁰, 2018, in: the documentary “Ideal 68”, 23:53).

Although the dissatisfaction had lasted for some time, it wasn't until the June '68 events that those feelings found a way to express themselves. According to testimonies, especially the stories of the “Overpass Conflicts”, provoked revolt caused release of inhibited ideas and leading to feelings of dignity and joy. Individuals describe such emotional flow as their own experience, but also as their collective experience which connected the protesters into a single being. Archival video materials show that protesters were called from loudspeakers and the stage to stay there. Throughout the night they talked, sang, recited, did not allow anyone to provoke them, i.e. there were asked to be there – “for dignity, not for fear”¹¹.

9 This is due to the fact that the former revolutionist and later high official of the Communist Party of Yugoslavia was one of the leaders of unsuccessful negotiations between students and authorities (on the side of the authorities).

10 Sonja Liht (1947-): participant in the demonstration and one of the leaders. Sociologist and political activist, founder of several non-governmental organizations dealing with human rights.

11 One of the protestors (probably D. Mićunović) addressed the students from the loudspeakers: “We will be here talking all night tonight. We will sing. We will recite. We will not let anyone

Dragoljub Mićunović – assistant Professor at the Faculty of Philosophy at that time, Vladimir Mijanović, aka Vlada Revolution (a student from the countryside), Professor Ljuba Tadic and several others¹² appeared to be the leaders in the participants' narratives of the protest. Their speeches and rapport with the protesters contributed to the establishment of collectiveness and shared emotions. Equally significant is the fact concerning the anti-hierarchical structure of this event and its polyphony.

Many spoke. I held that microphone for ten days, but it could be taken by anyone who wanted it. We played a little bit of Greek democracy, so every morning an action committee was re-elected. Like in Athens during the marathon battle when power was over lasted 24 hours – from sunrise to sunset. (Mićunović, 2018, in: documentary “Ideal ‘68” 26:34)

In his many testimonies on the subject, Mićunović refers to the June protest as an event of emotional emptying and catharsis – a time when and a place where he has been in tune with himself and his opinion – more than ever. Similarly, Borka Pavićević – a participant in demonstrations, dramaturg, journalist and cultural activist says:

For me it was a great liberation. It was there that people of my age and even younger learned to speak out publically and in the name of what they really thought. Paradoxically, there was no fear that prevails in people today. That's the big difference. (Pavićević, 2018, in: documentary “Ideal ‘68” 33:57)

“No fear” and “liberation concept” created during a week in June '68 became a significant legacy of this event, and this is particularly important considering the influence the event had on the wider society. Students remained in and around Captain Misa's building for several days and the entire area around and inside the building was organized according to their own rules¹³. Other citizens, especially those feeling themselves out of the “fortification” reacted to the protest. Živojin Pavlović writes about this in his book “A spit full of blood” pointing to wide acceptance of student ideas. He describes the citizens

provoke us in any way. But at the same time, those who think to provoke us have to know that we remain here. For dignity, not for fear!” (in: documentary “Ideal ‘68” 20:00)

12 Zagorka Golubović, Mihajlo Marković, Trivo Indjic, Svetozar Stojanović, Nebojša Popov and Miladin Životić – the professors of the Faculty of Philosophy who made up the Praxis group and were later expelled from the university as “youth spoilers”.

13 An agreement was reached with the local authorities that students would not leave building and that police would not enter.

gathered around Captain Misa's Building as the mass initially made up of curious but unbiased bystanders, and who were drawn in, showing solidarity and who became one with the protesters by embracing the Proclamation of the Student Action Committee (Pavlović, 2008: 34-35)¹⁴.

4.3. Artistic level of communication

Participants testify about being supported by many artists: poets: Desanka Maksimović, Vasko Popa, Matija Becković, writers: Danilo Kiš, Borisav Pekić, Živojin Pavlović, film director Dušan Makavejev, actor and theatre director Branko Pleša, actors: Mira Stupica, Ljuba Tadić, opera singer Živan Saramandić and many others. An illustrative artistic dimension of the protest is the story about the actor Stevo Žigon delivering a Robespierre's monologue from Bihner's "Danton's death" (which was played in the Yugoslav Drama Theater the previous day) that made the protesters feel "as if the text spoken was their own – then and there" (Olujčić, 2018, in documentary "68: Vrisak generacije, 1. deo", 49:58)¹⁵. Similarly, the choir of the National Theatre came to support the students by singing the aria "O give me freedom" from the opera "Prince Igor" and these words became one of protesters' recognizable slogans.

The June Movement gained broad cultural significance. Protesters' words and archive video materials show clearly that there many public workers considered it an honour to come to support the protest ("68: Vrisak generacije, 1. deo", 48:39). Moreover, the stars of the Yugoslav cultural scene were the protest's integral part¹⁶, while Captain Misa's building as a sheltered and rounded atrium, provided adequate "stage" for the revolution scenario (Pavićević,

14 Still, the truth is a bit less romantic. For example, although students defined their "struggle" as geared toward improving student and labor rights, expected support from labor unions was lacking. The prevailing thesis is that this was a consequence of intimidation and indoctrination of the working class by way of skewed media interpretations of student arrogance and intentions of overthrowing the socialist order.

15 Žigon chanted "Did they rob the people (traitors to the revolution)" and then paused, and the mass began shouting a 10-minute "Yes, yes they did!".

16 Related to this, in testimonies we can find different stories, such as the one about Dušica Žegarac (known actress), who with rubber gloves and a bucket, early in the morning was cleaning the toilets at the Faculty of Philosophy – alone, with no one around. When rumors began that the government is planing to use tanks to move protesters, poet Duško Radović sarcastically spoke: "You are threatened, but remember: in 1941 the Germans killed 500 students in Kragujevac. So those who want to break this record are given the opportunity tonight, because there are 55 000 of you here". In the same context, famous actor Dragomir Bojanić – Gidra calmed those gathered by humor "Brothers, students, you are threatened by tanks, but Gidra will buy you a tank."

2018, in: documentary “Ideal ‘68” 26:05). A significant “episode” was the declaration of the autonomy of the university, renamed into the “Karl Marx Red University”. It had a specific “socialist red” aesthetics achieved with banners affixed to the facade of the faculty that exclaimed ideas of the Protest Manifesto: “United in victory”, “Down with the princes of socialism”, “Revolution is not over yet”, “Down with the red bourgeoisie”, “We are entitled to our revolution”, “Oh give us freedom”, “They shot at us”, “Worker-students”, “Trust us”, “We will pass this exam”, “While the amateurs are ruling, the proletariat is suffering”, “The unity of workers and students”, “Jobs for everyone, bread for everyone”, “Don’t trust the press”.

Tito’s image from the partisan days and the Yugoslav flag were raised in between shouting of the slogans, as a clear depiction of the fact that the students did not want to overthrow the order, but – on the contrary, to “cure” the society and to draw the president’s attention to the anomalies that he “was not even aware of”. The slogans, speeches and performances were accompanied by the singing of the Yugoslav hymn “Hey Slavs” and revolutionary songs “International” and “Bandera Rosa”, and the anthem of protest was written with the suggestive refrain “Left, Left, Left”.

4.4. Symbolic level of communication

The June ’68 events ended with Tito’s declarative admission that students were right, but without fulfilment of their demands. Even today, it is inexplicable that so much “energy” was willingly extinguished immediately after Tito’s speech, unless one accepts the point of view that in their flamboyant naivety young revolutionaries actually saw absolute authority in Tito who “did not know” what was being done around him, so he needed to get a strong message about social deviations. However, reflecting on later testimonies of the participants, it would be more realistic to conclude that students, in the system as it was, could not have expected a more radical change, at least not without more radical acts. At that moment, what was radical enough was the achieved social influence¹⁷. Regardless of the final outcome, when it comes to their cognitive engagement participants of June Movements fully agree that this event had a significant impact on their adoption of social, political and cultural ideas and attitudes.

17 The protest’s significance is confirmed by the subsequent decades-long repression of the authorities over the leaders of the student movement and the artists who spoke through their works about the ideas of the 68 (Želimir Žilnik, Dušan Makavejev, Aleksandar Popović et al.).

In this regard, they remark that all subsequent activism of the late 1960s and 1970s started with the '68, when society became politically aware, interested in revelation of the responsibilities of the police and state, and in creating a different discourse of political thinking than the official one. The protest *de-facto* contributed to the development of polyphony and the idea of expanding the sphere of democracy – democratization of schools and universities, participation in economy, participation political process, and creation of citizens' initiatives. "It goes without saying that democratic virtues, such as the courage to defend one's beliefs, the engagement of the masses, the association of citizens, and self-determination, were not invented by the sixty-eight. However, it was not until the sixty-eighth that these virtues began to define political culture" (Ralf Fix, 2008: 13-14).

Yugoslav students fought for specific (local) rights and freedoms, but by participating in the process they joined global youth struggle aimed at examining the relationship between youth and adults, between men and women, issues of sexuality, consumption and lifestyle. Violence was no longer a taboo topic, patriarchal mentality was rejected, the path to greater personal expression was opened, and sexual minorities began their path to achieving equal status (Fiks, 2008: 14). Therefore, throughout this event students grew up in the Kantian sense of the notion, which means – as Anka Jakšić (protest participant and chair of the 1967/68 faculty committee) explains "rejecting dependence on others' opinions and establishing action in relation to your own critical perception of reality" (Jakšić, 2010, <http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/AnkaJaksic.html>).

Although, the testimonies contain quite a few examples of "self-mythologizing", the prevailing impression is that there exists the June '68 events myth. Participants' stories emphasize the significance of the event as a whole, i.e. the significance of there-created community acts, while achieved personal roles are interpreted as a "product" of collective acts. In this sense, the experiences and reactions of the participants are seen as parts of a strong self-actualizing process, process of development and maturation of individuals and the society as a whole.

5. Conclusion

Analysing the June protest in Belgrade as a theatrical event confirms the thesis that this historical event has grown into an urban myth and a myth

of the European left. However, it is not particularly present in the dominant national mythology which does not celebrate enough cultural-emancipatory and democratic potentials of the event. Taking into account the social environment, and especially upbringing and educational background of the protest's participants, we cannot say that this event was carnival *per-se*, but it included important carnival's characteristics such as emotional engagement, polyphony and creating a temporary community within the (official) community. Read against this discourse June '68 Movement could be perceived as a precursor of the three-decades later students' protests (during the '90s) which were fully structured as a carnival, using grotesque, inversion of roles and sarcasm as their principal means.

The communicative elements June '68 Movement created – the “play” of democracy, sarcasm in speech and slogans, actualized use of (well-known) works of art, the use of sharp-cut aesthetics symbols etc., could be understood as its legacy to later social movements. Together these symbols constitute a “vocabulary of rebellion” present in the images of various protests – then, later in history and today. In this regard, the analysed event represents a model of communication of “the others” or “unofficial world”, which is simultaneously adaptive to circumstances, and universal in terms of its democratic intentions to which “unofficial world” aspires. As such it is important dissident heritage, whose continuous exploration from different time perspectives is significant – in the context of actualized and up-to-date reflections on the history of democracy and development of civic participation.

References

- Arent, Hana, according to Kon Bendit, 2008: 104, in: “Velika politička igra danas je “oštra kritika šezdesetih””, *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 104. Beograd: Fondacija “Heinrich Boll”
- Bakhtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bennett, Susan. 1997. *Theatre Audiences: A theory of production and reception*, London: Routlege.
- Danijel, Aleksandar, 2008. “Šezdest osma godina u Moskvi – Početak” *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 43-54. Beograd: Fondacija “Heinrich Boll”

- Dimitrijević, Branislav. 2016. *Potrošeni socijalizam: Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji. (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga i Pešcanik
- Dragicević Šešić, Milena. 1997. "Street as a Political Space: The Space of Carnivalization". *Sociology. Journal of Sociology, Social Psychology and Social Anthropology* 1/1997. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/sociologija/XXXIX_1/Cl06/show_html?stdlang=cz
- Duda, Igor, 2010, in: *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-tih i 1980-tih*, Srednja Europa, Zagreb, according to Dimitrijevic, in *Potrošeni socijalizam: Kultura, konzumerizam i društvena imaginacija u Jugoslaviji. (1950-1974)*. Beograd: Fabrika knjiga i Pešcanik 2016: pp. 32
- Edelman, Joshua; Van Maanen, Hans, Šorli Maja. 2015. "STEP into the Provinces: The theatre systems and audience experiences of smaller European cities". *Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory* (3/1-2). Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, University of Ljubljana, pp. 221-233.
- Fiks, Ralf. 2008. "Uvod: Šta je ostalo? Podesćanje na šezdeset osmu". *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 11-16. Beograd: Fondacija «Heinrich Boll»
- Jakšić, Anka, 2010, audio arhiv, <http://www.audioifotoarhiv.com/gosti%20sajta/AnkaJaksic.html>
- Liht, Sonja, 2018, in: "Ideal '68", Almir Šećkanović i Marko Subotić (autori), Al Jazeera Blakans (produkcija)
- Mićunović, Dragoljub, 2018, in: the documentary "Ideal '68", Almir Šećkanović i Marko Subotić (autori), Al Jazeera Blakans
- Meshkat, Klaus, 2008. "Razgovor sa Klaus Meskatom". *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 63-69. Beograd: Fondacija "Heinrich Boll"
- Olujić, Dragomir, 2018, in documentary "'68: Vrisak generacije, 1. deo", Natasa Mijuskovic (autor), Radio televizija Srbije
- Pavicević, Borka, 2018, in: documentary "Ideal '68", Almir Šećkanović i Marko Subotić (autori), Al Jazeera Blakans
- Pavlović, Živojin, 2008. *Ispljuvak pun krvi: Dnevnik '68*. Beograd: Službeni glasnik
- Popov, Nebojša. 2008. "Beogradski jun 1968. godine". *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 83-94. Beograd: Fondacija "Heinrich Boll"
- Reason, Matthew. 2010. "Asking The Audience Research and the Experience of Theatre". *About Performance* (10), pp.15-34.

- Ristivojević, Marija. 2009. “Bahtin o karnevalu”, *Etnoantropoloski problemi* 4(3), pp. 197-210
- Sauter Willmar. 2004. “Introducing the Theatrical Event”, *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, IFTR, pp. 1-15.
- Trgovčević, Ljubinka. 2018. in: documentary “Ideal ‘68”, Almir Šećkanović i Marko Subotić (autori), Al Jazeera Blakans (produkcija)
- Tuma, Oldric. 2008. “Šezdeset osma godina u Čehoslovačkoj”. *Povratak u šezdeset osmu: 40 godina od protesta*. Farik Nora (ed). pp. 33-41. Beograd: Fondacija “Heinrich Boll”

BEOGRADSKI JUN '68. KAO POZORIŠNI DOGAĐAJ

Apstrakt

Struktura protesta, njegova komunikativna dimenzija, kao i preduslovljenost spektrom različitih socio-kulturnih faktora, ukazuju na mogućnost razumevanja ovakvih događaja kao pozorišnih događaja per se. U takvom diskursu, i uz korišćenje teorijskog aparatusa Mihaila Bahtina, u radu istražujemo studentski protest koji se odigrao u junu 1968. godine u Beogradu, analizirajući (kasnija) svedočenja učesnika protesta, te rekonstruišući senzorne, umetničke i simboličke ravni tada i tamo ostvarene komunikacije. Istraživanje teži definisanju „pozorišnog rečnika” ovog istorijskog događaja, zasnovanog na specifičnim lokalnim prilikama, ali i idejama koje su bile zajedničke za različite, mladalačke, levo orijentisane pokrete toga vremena. Istražujući pojave kroz koje je u prvoj nedelji juna kreiran revolucionarni identitet beogradske šezdeset osme, mapiramo i poziciju ovog događaja u procesima konstruisanja modernog, postdisidentskog identiteta Grada, na čijoj su agendi i dalje – i posle intenzivnih događaja devedesetih – borba za slobodu misli, građanska prava i participaciju.

Ključne reči

junski protesti, šezdeset osma, Beograd, svedočenja, pozorišni događaj

Mia David¹
Fakultet tehničkih nauka, Univerzitet u Novom Sadu

GRAĐENJE POLITIČKOG NARATIVA SCENSKIM SREDSTVIMA ILI KO JE ODGOVORAN ZA ODSUSTVO ODGOVORNOSTI

792.01"20"
394.49:316.77

COBISS.SR-ID 15861001

Apstrakt

S obzirom na to da je stvarnost postala dramatičnija od pozorišta, pozorište preispituje svoju ulogu i načine delovanja u savremenom društvu. Jedan od fenomena je zamena alata kojima se svakodnevica i pozorište služe. Dnevna politika u cilju fabrikovanja vesti koristi scenska sredstva, dok pozorište sve više koristi jezik stvarnog, tj. dokumentarnog teksta. Međutim, kada pozorište koristi dokumentarni postupak, ono je i dalje fikcija, dok, sa druge strane, ono što pripada pozorištu u službi politike postaje realno. Korišćenje scenskih sredstava u kreiranju političkih i verskih narativa nije nova tema. Ono što je novo jeste njihovo izmeštanje u medijsko polje – televiziju, novine, tabloide, internet itd. Na taj način, politika više ne učestvuje u gradnji spektakla već u spektakularizaciji svakodnevice. Primera spektakularizacije i politizacije scenskim sredstvima je bilo mnogo tokom ratova devedesetih godina 20. veka i političkih događaja dvehiljaditih godina. Katarza se dogodila sa terorističkim napadom 11. septembra 2001. godine. Poslednji primer u tom nizu, koji je „podigao igru na još viši nivo”, jeste slučaj Slobodana Praljka i njegovo rijaliti samoubistvo u Haškom tribunalu. Na osnovu toga možemo postaviti pitanje kako danas, posle Praljka, praviti pozorište? Čemu ono služi, da li može i da li treba da nadmaši život? Jedan od odgovora može biti prihvatanje korišćenja pozorišnih sredstava u realnom životu i pokušaj delovanja iz tog polja. U tom slučaju, kao ključno nameće se pitanje kako da scenskim sredstvima gradimo neki drugi politički narativ koji će voditi ka boljem društvu.

Ključne reči

politički narativ, Slobodan Praljak, Haški tribunal, pozorište, spektakularizacija stvarnosti

1 mia.david@uns.ac.rs

Slike kao prenosioci poruka

Kada je 8. juna 1972. godine fotograf *Asošijted presa* (*Associated Press*) Nik Ut (Nick Ut) snimao u Vijetnamu, nije mogao da zna da će jedna od fotografija koje je napravio postati simbol stradanja i u izvesnoj meri uticati na tok istorije. Na crno-beljoj fotografiji među decom koja trče je i devetogodišnja devojčica čije je telo u plamenu. Nik Ut je devojčici spasao život, a za fotografiju je dobio Pulicerovu nagradu. Ova fotografija toliko je uznemirila javnost da se o njoj često govori kao o simboličkom početku kraja Vijetnamskog rata.

Još od praistorije slika je važan alat komunikacije. Čak i kada se jezik razvio, zbog velikog broja nepismenih, slika i spektakl ostali su osnovna sredstva uspostavljanja odnosa poretka. Počev od rituala, verskih procesija, preko državnih priredbi, politički i verski nosioci moći grade slike i spektakle koristeći scenska sredstva za uspostavljanje narativa (Đorđević 1997). Njihov zadatak bio je da ljudima daju uputstva kako da se ponašaju i šta ih čeka ako ne budu postupali prema pravilima.² Da bi slika bila prenosilac poruke, bilo je potrebno kodirati njen jezik (kodiranje posmatram kao skup znakova i simbola). Znakovi su jezik koji je deskriptivan i treba da bude lako razumljiv svima bez obzira na socijalno ili geografsko poreklo. Nasuprot tome, simboli su subjektivni, vezani za određeni društveni i geopolitički kontekst i mogu izazivati emotivnu reakciju kod posmatrača. Osnovne kodove prepoznajemo intuitivno, nesvesno. Vremenom, jezik slike postao je vrlo kompleksan i slojevit, što je omogućilo da se različiti nivoi poruke prenose različitim grupama. Potreba za kompleksnošću koda slike razvijala se paralelno sa razvojem društvenih i socijalnih odnosa.³ Kako su se društva emancipovala tako se javljala i potreba ne samo da se promovišu verske i političke ideje, već i da se ustanove kao različite od onih koje su im prethodile. Da bi se to postiglo, kod slike više ne može da bude samo narativan već i estetički. Određene politike (verske i sekularne) dobile su svoja estetička obeležja, odnosno stilove.

-
- 2 Dobar primer su radovi *Stvaranje sveta* i *Strašni sud*, koje je Vatikan naručio od Mikelandela. *Stvaranje sveta* je jedno od ikoničnih dela visoke renesanse, dok *Strašni sud*, kao delo manirizma, pokazuje promenu u narativu katoličke crkve. Snagu katoličke crkve u renesansi značajno slabi pojava Martina Lutera i protestantizma, te Crkva naručuje delo koje će pokazati vernicima strahote pakla, koji će ih snaći ako se odmetnu.
 - 3 Zanimljiv primer je kampanja za cigarete *Lucky Strike* koju je 1929. godine vodio Edvard Bernajs (Edwards Bernays). On je angažovao veliki broj atraktivnih devojaka da tokom uskršnje parade na Tajms skveru u Njujorku zapale cigarete u isto vreme. Te fotografije izašle su na svim naslovnim stranama štampe ne kao reklama za cigarete, već kao feministički čin emancipacije, otpor prema patrijarhalnom društvu, u kome je cigareta simbol muške moći i dominacije, a istovremeno i falusni simbol (Bernajs to ističe), odnosno označava žensku žudnju.

Razvoj tehnologije „ubrzava” vreme, što je dovelo do smenjivanja stilova u sve kraćim intervalima. Da bi se napravila jasna distinkcija između različitih politika, poseže se za sve širim spektrom sredstava. Alvin Tofler (Alvin Toffler) u knjizi *Šok budućnosti* još 1970. godine govori kako brzina promena koje se dešavaju u nauci, obrazovanju, tehnologiji i industriji prevazilazi čovekovu moć adaptacije. Kao posledica javljaju se krize i razvijaju odbrambene reakcije.

Smrt utopija

Da bismo shvatili današnje vreme „postistine i postideologija”, potrebno je definisati na šta se to posle odnosi. Dvadeseti vek je bio zanimljiv i značajan jer je razvoj tehnologije doveo do ubrzanja i koncentracije mnoštva događaja u kratkom vremenskom periodu. Sa druge strane, to je vek koji sada ima žive savremenike, pa je još uvek teško ustanoviti šta se može označiti kao „objektivno”. Iz pozicije belog evroameričkog čoveka, ključni događaji 20. veka obuhvatali bi Prvi svetski rat, Oktobarsku revoluciju, Drugi svetski rat, rat u Vijetnamu, pad Berlinskog zida itd.

Prvi svetski rat uspostavlja nove geopolitičke odnose. Međutim, osim velikih imperija koje su do tada bile nosioci moći, tehnološka revolucija stvara novu klasu, radničku klasu, koja razvija i nove ideje o poretku sveta. Oktobarska revolucija, pa Španski građanski rat, praćeni različitim avangardnim pokretima, otvaraju put modernosti. Pitanje nacionalne države, koje je do tada bilo ključno, pomera se na klasno. Velike i jake države vode borbu za zadržavanje starog sistema i traže način da se poredak prema „drugome” kao prema inferiornijem,⁴ uspostavljen još u imperijalizmu i kolonijalizmu, zadrži i u drugim konstelacijama moći. Drugi svetski rat ponovo uspostavlja odnose snaga. Osim ogromnog broja žrtava, on donosi i Holokaust kao najveće stradanje do tada, stradanje koje je usmereno na određene grupe ljudi okarakterisane kao manje vredne.

Nakon Drugog svetskog rata, svet se deli na dve ideologije, kapitalizam i komunizam (ili socijalizam kao prelaznu fazu). Uspostavlja se dva bloka koja predvode SSSR i SAD (najjače sile suprotstavljenih strana), koje svoje osobenosti grade na izoštravanju i potenciranju razlika. Zaoštravanja politika re-

4 Ova tema je veoma kompleksna, pa bi se o terminu *inferiorniji* moglo ozbiljno polemisati. Istovremeno, u sklopu pregleda šire slike, smatram da je termin adekvatan.

zultuje Hladnim ratom,⁵ u kome se koriste mediji da bi se održala atmosfera stalne tenzije mogućeg nuklearnog napada. Jedan od ikoničkih primera je sletanje na Mesec 1969. godine. Trka za osvajanje svemira bila je stalni „ping-pong” SSSR-a i SAD-a. Bez obzira na to što su oba programa bila uspešna, medijsku bitku dobijaju Sjedinjene Američke Države jer su prve poslale čoveka na Mesec (i to snimile i emitovale na televiziji). Iako je to bio „mali korak za čoveka a veliki za čovečanstvo”⁶, čak i danas, 50 godina kasnije, kada se Google-om pretražuje sletanje na Mesec, prvi rezultati su članci i sajtovi o teoriji zavere, o tome da je događaj režiran i da se zapravo nikada nije desio.⁷ Gi Debor (Guy Debord) u knjizi *Društvo spektakla* još 1967. godine govori o vezi medija i spektakla u službi kapitalizma, odnosno robe i potrošačkog društva i proročki najavljuje u šta će se savremeno društvo razviti. Patris Pavis (Patrice Pavis), francuski teoretičar i semiolog teatra, scenski događaj (scensko delo) definiše kao „svaki unapred osmišljen i pripremljen događaj koji se uživo izvodi pred publikom”⁸ Pavis govori o pozorištu, ali jasno je da se ova definicija može direktno primeniti i na druge scenske događaje.

5 Hladni rat je praktično počeo Čerčilovim govorom 1946. godine, kada je rekao da su „komunisti spustili gvozdenu zavesu između sebe i slobodnog sveta”. Tokom Hladnog rata formirana su dva vojna bloka: NATO i Varšavski. Hladni rat je proizveo (posredno i neposredno) mnoge krize (Kubansku, Berlinsku, Suetsku, Tršćansku, Informbiro) i ratove (Kineski građanski rat, Grčki građanski rat, Korejski, Vijetnamski), podelu Nemačke i Berlina. Izazvao je trku u naoružanju ali je kao posledicu stalnog nadmetanja SSSR-a i SAD-a doveo i do velikog tehnološkog i kulturnog razvoja.

6 „Ovo je mali korak za čoveka ali veliki za čovečanstvo” je rečenica koju je Nil Armstrong rekao 20. jula 1969. godine kada je napravio prvi korak na Mesecu.

7 Videti:

– “Was the moon landing FAKED? David Meade weighs in on NASA Apollo 11 hoax claims”, dostupno na: <https://www.express.co.uk/news/weird/963446/Moon-landing-fake-NASA-hoax-Apollo-11-conspiracy-theory-David-Meade>, [Pristupljeno 20.07.2018];

– “The Moon Landings Were Faked”, dostupno na: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1860871_1860876_1860992,00.html, [Pristupljeno 20.07.2018];

– “Was the moon landing faked? Controversial Nibiru author David Meade weighs in on NASA Apollo 11 hoax”, dostupno na: <https://www.mirror.co.uk/science/was-moon-landing-fake-conspiracy-12579533>, [Pristupljeno 20.07.2018].

– “The moon landings were faked (and other science confessions)”, dostupno na: <https://www.theguardian.com/science/brain-flapping/2012/dec/13/moon-landings-faked-science-confessions> [Pristupljeno 20.07.2018].

– “Moon landing FAKED? Shock claims NASA ‘fooled world’ with famous mission”, dostupno na: <https://www.dailystar.co.uk/news/world-news/704642/NASA-moon-landing-faked-apollo-11-conspiracy-theory-space-david-meade> [Pristupljeno 20.07.2018].

8 Opsežnu analizu pojma scenskog dizajna izvode Tatjana Dadić Dinulović u knjizi *Scenski dizajn kao umetnost* (2017) i Irena Šantevska u knjizi *The Swinging 90s – Pozorište i društvena slika u 29 slika* (2016).

Iako istorijske fenomene ne možemo pratiti linearno, veći deo 20. veka pripada modernizmu. Događaji poput sletanja na Mesec ili leta u kosmos bili su posmatrani kao dokaz progresa, razvoja čovečanstva. I pored toga što je svet bio podeljen na blokove, postojao je osećaj, vera, da pojedinac učestvuje u građenju svega što je kolektivno i da lični akt može da pomogne u promeni sveta (baš kao i fotografija iz Vijetnama Nika Uta). Ta vera bila je posledica ogromnih stradanja koje je pretrpelo čovečanstvo u Drugom svetskom ratu i želje preživelih da se ponovo sagradi normalan život. Naravno, Hladni rat i stradanja koja je doneo polako su uništili opšti polet i pojedinaca i društava unutar država. Ideologija (iz današnje pozicije možemo reći utopija) moderne počinje da se preispituje i problematizuje. Postmoderna je rasturila modernističku matricu čvrstih, nedodirljivih pojmova poput istine, slobode, ljubavi, revolucije, ali je time, korak po korak, odvojila čoveka i od polja moći. Danas se čini nemogućim da utičemo na bilo šta jer je mreža slika i poruka koje centri moći šalju toliko kompleksna da unapred odustajemo od toga.

Pad Berlinskog zida

Pad Berlinskog zida uzima se kao tačka od koje računamo savremenost, što znači da je opšte prihvaćeno da je to događaj koji je doveo do promene sveta. Ipak ta promena počinje još krajem sedamdesetih godina 20. veka, kada podela sveta na kapitalistički i komunistički sistem doživljava kulminaciju. Margaret Tačer (Margaret Thatcher) u Britaniji i dolazak na vlast Ronalda Regana (Ronald Reagan) u Americi, najavili su pomeranje ka konzervativnim političkim opredeljenjima, dok su smena tzv. Bande četvorke⁹ i dolazak Denga Sjaopinga na vlast u Kini označili otvaranje zemlje ka tržišnoj ekonomiji. U jednom od svojih najčuvenijih intervjuua Margaret Tačer je rekla da ne postoji društvo (Thatcher 1987)¹⁰ već samo porodica i pojedinac. „Previše često se bolesti ove zemlje prenose na društvo. Slično tome, kada je potrebno

9 Kineski građanski rat završava se 1949. godine, kada Komunistička partija preuzima vlast nad najvećim delom Kine (osim Tajvana). Mao Cedung se posle nekoliko velikih ekonomskih neuspeha 1959. godine povlači sa pozicije predsednika (ali i dalje ima veliku moć jer ostaje generalni sekretar Komunističke partije). Jedno vreme Kinom upravlja umereno vođstvo, koje i započinje ekonomske reforme. Mao Cedung i njegovi saveznici 1966. pokreću Kulturnu revoluciju kao reakciju na zahlađenje odnosa sa SSSR-om. Tokom Kulturne revolucije dolazi do velikih nereda. Razvija se Maov kult, a privreda zemlje nazaduje. Predsednik vlade Zhou Enlaj (周恩来) posređuje u smanjivanju destruktivnosti i inicira normalizaciju odnosa sa SAD. Kina 1971. godine postaje član Saveta bezbednosti UN umesto Tajvana, koji je dotad predstavljao Kinu. Posle Maove smrti 1976. godine, uhapšena je Četvoročlana banda, a Deng Sjaoping je preuzeo vlast.

10 Transkript dostupan na: <https://www.margaretthatcher.org/document/106689> [Pristupljeno 20.07.2018].

delovanje, društvo je pozvano da deluje. Ali društvo ne postoji osim kao koncept. Društvo čine ljudi. To su ljudi koji imaju dužnosti, verovanja i odlučnost. Ljudi su ti koji završavaju stvari” (isto.).¹¹ Ova izjava je protumačena kao ideološki stav koji ukida brigu za drugoga, na čemu se zasnivaju leve ideje, i izazvala je toliko komentara da se na njenoj zvaničnoj veb stranici može naći objašnjenje (opravdanje) za ovakve reči.¹²

Zašto pad Berlinskog zida smatramo prekretnicom? U simboličkom smislu, za obične ljude, taj zid je predstavljao hladnoratovsku podelu sveta. Tokom osamdesetih godina 20. veka sukob se pomera na područje Bliskog istoka. To pomeranje „uvijeno” je u ono što zovemo „humanitarna demokratija”. Takva politika označava podelu sveta na agresore i žrtve, gde velike sile staju na stranu žrtve. Danas je jasno da su se ti ratovi vodili za resurse i kao poligon za međusobno nadjačavanje. Ali, da bi bili uspešni kao poruka, ti ratovi su morali da imaju svoje scensko lice. Mediji su bili preplavljeni slikama razorenih gradova i gladne dece. Proizveden je efekat koji je bio potreban: načelni *weltschmerz*¹³, briga za drugoga, mirnodopski pokreti širom sveta. Zato pad Berlinskog zida biva prepoznat upravo kao kraj tog perioda, kao ujedinjenje sveta, nada da bolje sutra dolazi. I taj događaj ima svoju dramaturgiju. Koncentrisan u vremenu, smešten u jednu noć, ovaj spektakl ima katarzično dejstvo. Sam čin rušenja zida traje neko vreme, tako da možemo graditi neizvesnost, uzbuđenje. Prikovani za ekran, pratimo uzbuđene glasove reportera sa lica mesta, navijamo da se „tužni”, „jadni”, ljudi sa istočne strane „uzdignu” i preskoče tu do tada nepremostivu prepreku komunizma i da konačno otvore vrata boljeg života.

Iza ove predstave, dešavalo se ono što je uvod u našu sadašnjost, a to je potpuni slom Sovjetskog Saveza, ne samo kao komunističke sile, već i same komunističke ideje kao nosioca levih ideologija. Taj slom je birokratizovan 2009. godine, kada je Evropski parlament doneo rezoluciju o totalitarizmima, izjednačavajući nacizam, fašizam i komunizam kao zajedničko nasleđe

11 „All too often the ills of this country are passed off as those of society. Similarly, when action is required, society is called upon to act. But society as such does not exist except as a concept. Society is made up of people. It is people who have duties and beliefs and resolve. It is people who get things done”

12 Isti izvor: „[+Appendix: statement issued to Sunday Times, published 10 July 1988:] [end p45],
She prefers to think in terms of the acts of individuals and families as the real sinews of society rather than of society as an abstract concept. Her approach to society reflects her fundamental belief in personal responsibility and choice. To leave things to ‘society’ is to run away from the real decisions, practical responsibility and effective action.”

13 Izraz kojim se označava bol sveta (nemački).

Evrope.¹⁴ U tom smislu čin pada Berlinskog zida zaista može da se posmatra kao katarzična tačka promene geopolitičke slike sveta i uspostavljanja novog poretka.

Ratovi devedesetih godina 20. veka

Dok je pad Berlinskog zida za svet značio nadu ponovnog ujedinjenja, u Jugoslaviji je nada počivala na veri u poslednjeg premijera Jugoslavije, Antu Markovića, koji je na trenutak¹⁵ uspeo da zaustavi vrtoglavi ekonomski pad. Njegova monetarna reforma, program stabilizacije valute i privatizacije kao i delimična liberalizacija tržišta značajno su podigli standard života. Međutim, upravo ta liberalizacija dovela je mnoga velika državna preduzeća do bankrota (sa jedne strane zbog neprilagođenosti realnom tržištu, a sa druge zbog „vizionarskog” pogleda tadašnjih rukovodilaca, koji su u smanjivanju vrednosti preduzeća videli priliku za povoljnu privatizaciju). Takva najava nove ekonomske krize sa mogućnošću velike korupcije morala je biti maskirana. „Ipak, kraj jugoslovenske federacije, iako neposredno izazvan nacionalističkim projektima koje su kovali delovi republičkih politokratija zajedno sa tzv. nacionalnim 'disidentima', bio je i nadodređen unutrašnjim protivurečnostima socijalističkog sistema.” (Dimitrijević 2016: 35). U kombinaciji sa novom geopolitičkom podelom u kojoj nema potrebe za Jugoslavijom kao „tačkom susreta istoka i zapada” najlakše je bilo posegnuti za nacionalizmom koji je sve vreme tinjao (Malešević 2011, 2017). U knjizi *Rat i mit* (2017), Dejan Jović iznosi tezu da je pad Berlinskog zida značajan pre svega zato što je uspostavio stav da je ujedinjenje zarad nacionalnog principa politički prihvatljivo, što je tumačenje koje je prihvaćeno i u slučajevima otcepljenja unutar Jugoslavije (Jović 2003, 2017).

Ratovi devedesetih godina u Jugoslaviji započeli su „scenskim performansom” izvođenja tenkova na slovenačkoj granici. Tada doživljeno kao početak rata, danas izgleda kao igra tinejdžera. Naivnost i nevinost tog čina iz perspektive skoro 30 godina i mnoštva ratova kasnije, najbolje pokazuje u kojoj meri se spektakularizacija svakodnevice razvila.

Svaki od ratova je imao bar jedan događaj koji možemo posmatrati kao kulminaciju. U Hrvatskoj su to bili Vukovar i bombardovanje Dubrovnika; u

14 Videti <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+IM-PRESS+20090401IPR53245+0+DOC+XML+V0//EN> [Pristupljeno 20.07.2018].

15 Marković je bio premijer od 16. marta 1989. do 20. decembra 1991. godine.

Bosni pijaca Markale, paljenje sarajevske Vijećnice, rušenje Starog mosta u Mostaru; u Srbiji NATO bombardovanje zgrade RTS-a. Svi ovi događaji su postali spektakli ne zato što su bili najveći ili najmasovniji, već zato što su bili snimljeni i emitovani. Stvarni obim kosovskog sukoba je dugo bio sakriven i medijski negiran. Ali kako istina uvek ispliva na videlo¹⁶ ovde se to desilo u bukvalnom smislu kada su hladnjače pune leševa kosovskih Albanaca isplivale u Dunavu kod Kladova i Tekije i u jezeru Perućac.¹⁷ I u slučaju Bosne i u slučaju Kosova česte su bile i paralele sa Holokaustom, ne bi li „publika” uspostavila emotivnu referencu.

Slučaj Sarajevske vijećnice

Sarajevska vijećnica je jedan od najreprezentativnijih objekata u Sarajevu. Izgrađena za potrebe Vijećnice, zgrada je nedugo nakon Drugog svetskog rata postala Nacionalna i univerzitetska biblioteka. Tokom rata u Bosni i u vreme srpske opsade Sarajeva od 1992. do 1995. godine,¹⁸ Biblioteka je više puta granatirana, da bi 25. avgusta 1992. godine bila zapaljena. U požaru je uništeno oko dva miliona knjiga, odnosno oko 80% bibliotečkog fonda.¹⁹ Paljenje Sarajevske vijećnice gotovo uvek je u „senci” drugih zločina jer u Vijećnici nisu stradali ljudi. Ipak, ovaj čin izazvao je veliku osudu međunarodne javnosti i okarakterisan je kao kulturocid.²⁰ Takva reakcija pre svega je odraz evropskog kolektivnog sećanja, stvarajući direktnu vezu sa spaljivanjem knjiga koje su bile u suprotnosti sa nacističkom ideologijom 10. maja 1933. godine u Berlinu, kada je i Gebels održao svoj čuveni govor „Nemoralnoj dekadenciji i iskvašenosti”.²¹

16 Narodna izreka

17 Videti <http://kosovo.sense-agency.com/assets/skrivanje-dokaza/05-09-SR.pdf> [Pristupljeno 20.07.2018]; <http://kosovo.sense-agency.com/assets/skrivanje-dokaza/05-12-SR.pdf> [Pristupljeno 20.07.2018]; <http://kosovo.sense-agency.com/assets/skrivanje-dokaza/05-02-SR.pdf> [Pristupljeno 20.07.2018].

18 Posle neuspešnog pokušaja Jugoslavenske narodne armije da zauzme Predsedništvo Republike Bosne i Hercegovine, 2. maja 1992. godine, Vojska Republike Srpske blokirala je glavne ulice i ulaze u grad, čime je onemogućeno snabdevanje Sarajeva. Opsada Sarajeva trajala je gotovo četiri godine. Srpske snage koje su kontrolisale okolna brda svakodnevno su granatirale Sarajevo (u proseku 329 granata). Najviše granata ispaljeno je 22.7.1993. godine, 3777.

19 Videti <http://www.heritage.sense-agency.com/bhs/> [Pristupljeno 20.07.2018].

20 Kao jedan od dokaza da je paljenje Vijećnice planiran čin je i činjenica da su Srbi zatvorili dotok vode, te vatrogasci ništa nisu mogli da urade. Građani Sarajeva morali su da posmatraju kako gori njihov identitet bez mogućnosti da nešto preduzmu.

21 Jozef Gebels (Joseph Goebbels) bio je jedan od najbližih saradnika Adolfa Hitlera i ministar propagande u nacističkoj Nemačkoj. Bio je poznat kao odličan govornik i zagriženi antisemita.

Druga asocijacija na paljenje Sarajevske vijećnice je film *Faranhajt 451* iz 1966. godine reditelja Fransa Trafoa (Francois Truffaut) po noveli Reja Bradberija (Ray Bradbery). *Faranhajt 451*²² govori o distopijskom društvu u kome se knjige spaljuju jer se smatraju opasnim.

U oba primera knjige su subverzivno sredstvo, moćna alatka kojom se čuvaju, prenose i šire znanja i ideje, razvija kultura. Uništavanje knjiga izjednačeno je sa uništavanjem društva. Time čin spaljivanja Vijećnice iz polja ratnog razaranja prelazi u polje politike. Sredstva kojima se ta politika služi su u potpunosti pozorišna jer događaj smestamo u izvestan kontekst, učita- vamo predtekst, a kao publika ga posmatramo. Sam čin ima dramaturgiju koja scenskim sredstvima aktivira gotovo sva čula. Vatra i dim (vizuelno), pucketanje, lomljenje, plakanje, ali i muk ljudi (zvuk), paljevina (miris). Sna- zi utiska doprinosi trajanje od dva dana, što znači da snimke uživo gledamo iznova i iznova u vestima, svesni da se naš život normalno odvija u međuvre- menu. Sve ovo gradi specifičan odnos, koji za nas koji smo publika postaje nešto između stvarnog i izmišljenog.

Pad Bliznakinja – 11. septembar 2001. godine

Globalna zasićenost patnjom rezultira emotivnim odmakom svega što se de- šava nekom drugom. Džon Berger (John Berger) u kulturnoj seriji *Ways of See- ing* (BBC, 1972) govori o *life-style* magazinima u kojima su potresne repor- taže o gladnoj deci u Etiopiji odmah pored oglasa za luksuznu robu. Ovakvo društvo Zapada u potpunosti odgovara liberalnom kapitalizmu koji je i sam prošao kroz transformaciju. Rezultat te transformacije je činjenica da danas 10% ljudi raspolaže sa 86% bogatstva, 40% populacije sa preostalih 14%, dok gotovo 50% stanovništva nema nikakvog udela u tržišnoj raspodeli.²³ Druš- tvenim elitama, koje upravljaju sa 86% globalnog bogatstva odgovara da po- menutih 40% stanovništva, koji imaju neku ulogu u tržištu, bude preokupi- rano ličnim problemima/zadovoljstvima i time ostane nezainteresovano za aktivno učešće u politici. Spektakularizacija svakodnevice značajno utiče na pasivnost građana.²⁴

Mnogi istoričari ga smatraju odgovornim za Kristalnu noć. Poznat je po tome što je razvio tehnike „velike laži” u masovnoj propagandi.

22 Naslov ukazuje na temperaturu pri kojoj papir počinje da gori.

23 Videti: Boris Buden, predavanje „U sumraku posttotalitarne svijesti”, Falis festival, 2017, dostu- pno na: <https://www.youtube.com/watch?v=B7fNtFb1RP8&t=319s> [Pristupljeno 20.07.2018].

24 Bojana Kunst piše o pozorištu i savremenoj scenskoj umetnosti kao o spektakularnim komodi- tetima koji funkcionišu kao deo kreativnih industrija.

To je promenjeno 11. septembra 2001. godine, kada je terorizam patnju preneo u centar moći. Od ovog dana uspostavlja se nova savremenost. Snaga 11. septembra ne leži u broju žrtava već u simboličkom značaju koje je izgrađeno upravo upotrebom scenskih sredstava. Kada pomislimo na 11. septembar, svi pomislimo na kule World Trade Center-a, poznate kao Bliznakinje. Niko ne pomisli na Pentagon, ni na ljude koji su poginuli u avionima.²⁵

Pomislimo na Bliznakinje zato što je taj događaj imao najjače scensko dejstvo. Stotine ljudi je videlo udar prvog aviona uživo, a zatim su milioni pratili preko medija u realnom vremenu kako se predstava odvija. Panika, strah, neizvesnost, vatra, plamen, udar drugog aviona, ljudi zarobljeni u zgradama koji šalju SMS poruke svojim porodicama opraštajući se, ljudi koji skaču iz zgrade itd. i čitav svet koji to gleda. Gleda početak Trećeg svetskog rata, kako realnost postaje pozorište, bez mogućnosti da se sa te predstave ode. Ništa više ne može da parira stvarnom svetu. Sve što smislimo, na sceni se već dogodilo (i to mnogo snažnije i gore). Kao što pozorišni reditelj Oliver Frlić kaže, pozorište je uvek fikcija pa tako i svaka smrt, poniženje ili bol koja se na sceni dese nisu dovoljno stvarni.

Bez obzira na to da li verujemo u zvaničnu verziju događaja ili u neku od alternativnih, nova istina je uspostavljena. Ova nova istina nema nužno veze sa „pravom” istinom, istorijom zasnovanom na činjenicama, kao superiornom znanju prošlosti,²⁶ već je dozvoljeno da svako ima svoju istinu. Prema Borisu Budenu, istina postaje vezana za doživljaj i sećanje, čime se kreiraju narativi sećanja kojima se grade identiteti (Buden 2017). Ovaj naizgled komplikovan proces služi da se ojačaju osećaji nacionalne pripadnosti. SAD, zahvaljujući 11. septembru, postaje žrtva i ustaje u odbranu od terorizma proširujući nadležnosti države i zadirući duboko u polje privatnosti svojih građana. Slede vrlo ozbiljne intervencije u Avganistanu, Siriji i drugim zemljama, u kojima se ni žrtve ni zločini ne broje jer iako sve to posmatramo preko ekrana, taj rat je tamo negde, dok sada i ovde strepimo od terorizma. Serija terorističkih napada širom zapadne Evrope otvara novo polje straha koje se ogleda pre svega u odbacivanju svakoga ko je drugačiji, u mržnji prema drugim verama, izbeglicama, svemu što nije „čisto” evropsko. U toj atmosferi sva pozorišna sredstava postaju deo svakodnevice. Dramaturgija, odnosno građenje priče

25 Paul Bloom u knjizi *Against Empathy* (2016) govori kako empatija koja se razvija preko slika, TV reportaža, interneta zapravo šteti žrtvama jer se pažnja selektivno usmerava samo na „medijski pokrivene” žrtve, dok se ostale ignorišu.

26 Videti Boris Buden (2017) predavanje „U sumraku posttotalitarne svijesti”, *Falis festival*, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=B7fNtFb1RP8&t=319s> [Pristupljeno 20.07.2018].

kroz vreme je stalno prisutno jer je strah od novih napada uvek u nama. Zbog toga svaka obična stvar poput sirene policijskih ili vatrogasnih kola izaziva paniku. Zaboravljena kesa, čudno obučena žena, sve postaje znak. Čini se da živimo u igri, vrlo precizno dizajniranoj igri, koju ne kontrolišemo.²⁷

Slučaj Praljak

Slobodan Praljak rođen je 1945. godine u Čapljini u Jugoslaviji. Diplomirao je na čak tri fakulteta – elektrotehniku (1970), sociologiju (1971) i režiju (1972). Iako se bavio svim ovim profesijama, ubrzo postaje slobodni umetnik i prevažodno se bavi pozorišnom i televizijskom režijom. Široj javnosti postaje poznat 1991. godine, kada se kao dobrovoljac priključuje Vojsci Republike Hrvatske u ratu za nezavisnost. Formira jedinicu sačinjenu od intelektualaca i umetnika i rukovodi njome. Iako bez formalnog vojnog obrazovanja, vrlo brzo napreduje (posle Sarajevskog sporazuma postaje general-bojnik), dobija niz značajnih dužnosti u Ministarstvu odbrane i postaje član Vijeća nacionalne obrane. Bio je predstavnik Ministarstva odbrane Republike Hrvatske u Hrvatskoj zajednici Herceg-Bosni²⁸ i HVO²⁹, a zatim i zapovednik HVO.

Praljak je jedan od takozvane Šestorke hrvatskih oficira, koje je Međunarodni krivični sud za bivšu Jugoslaviju optužio za ratne zločine. Prvostepeno je osuđen 23. maja 2013. godine na 20 godina zatvora zbog ratnih zločina i zločina protiv čovečnosti (između ostalog, tereti se i za rušenje Starog mosta u Mostaru). Drugostepena presuda, kojom je kazna potvrđena, izrečena je 2017. godine, 29. novembra (baš na dan državnosti nekadašnje SFRJ). U trenutku izricanja presude, Praljak je u sudnici, naočigled svih izgovorio „Slobodan Praljak nije ratni zločinac”, otvorio flašicu i ispio tečnost iz nje. Nastao je žamor jer nije bilo jasno šta se desilo, da bi se ispostavilo da je Praljak popio cijanid. Prevezen je u bolnicu, gde je preminuo.

27 Filmovi *The Game* (David Fincher, 1997) i *Trumanov šou* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

28 Hrvatska zajednica Herceg-Bosna, kasnije nazvana Hrvatska Republika Herceg-Bosna je bila politička, ekonomska i teritorijalna organizacija hrvatskog naroda u Bosni i Hercegovini za vreme rata koji se tamo dešavao. Osnovana je od strane vojnog i političkog vrha Hrvata u Bosni i Hercegovini, kao odgovor srpskoj agresiji na BiH i bosanskohercegovačke Hrvate. Herceg-Bosna je ukinuta potpisivanjem Vašingtonskog sporazuma u martu 1994. godine.

29 Hrvatsko vijeće obrane (HVO) bilo je hrvatska oružana komponenta u Bosni i Hercegovini, koju je osnovao HDZ, a kontrolisao i finansirao vojno-politički vrh Republike Hrvatske.

Vratimo se na činjenicu da je Praljak bio reditelj. Kako je između prvostepene i drugostepene presude proveo u pritvoru četiri godine, Praljak je bio svestan da je zanimanje za njegov slučaj opalo i da se pitanje Šestorke sve manje pominje u hrvatskoj javnosti. Takođe, bez obzira na to što su sve hrvatske vlasti imale velike simpatije za svoje generale i što su zastupale njihove interese, iz političkih razloga morala je biti postavljena makar formalna distanca koja je hladila hrvatski nacionalni naboj. Praljak je sve to razumeo i bilo mu je jasno da će ako stvari ostanu onakve kakve jesu, ubrzo biti zaboravljen. Kako je u trenutku prvostepene presude imao već 68 godina, a sa svim ublažavanjima kazne verovatno bi morao da „odleži” bar 10 godina, Praljak je izabrao da ostane upamćen. U trenutku kada je čitava Hrvatska gledala izricanje presude, Praljak je odlučio da preuzme glavnu ulogu. Oduzevši sebi život na taj način, pred kamerama, ostao je mučenik, čovek koji se žrtvovao za svoju otadžbinu, heroj.³⁰ Praljak je režirao sopstvenu smrt. I režirao ju je uspešno. Emil Durhaim (Emile Durkheim), jedan od osnivača sociologije, postavio je teoriju po kojoj postoje četiri tipa samoubistva: egoistično, altruističko, anomično i fatalističko. Najveći doprinos odnosi se na činjenicu da je Durkheim kao centralni uzrok samoubistva postavio socijalne, a na psihološke faktore (Dirkem 1997). Ketrin Verderi u knjizi *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega* (2005) govori o akumuliranju moralnog kapitala kroz otpor i stradanje. Onaj ko je stradao postaje „pionir slobode”.

Tema samoubistva kao političke poruke takođe nije nova. Spomenuću dva slučaja. Poređenje koje se odmah nameće je slučaj Hermana Geringa. Paralele su neizbežne. Gering je bio rajhsmaršal,³¹ komandant ratnog vazduhoplovstva i nekoliko odeljenja SS-a.³² Bio je jedan od 24 optužena pojedinca pred međunarodnim vojnim tribunalom u takozvanom Nirnberškom procesu. Haški tribunal je ustanovljen upravo po uzoru na ovaj sud, a kao posledica teksta novinara Mirka Klarina.³³ Optuženima za ratne zločine u Nirnberškom procesu suđeno je po četiri osnova: učestvovanje u zajedničkom planu ili za-

30 Videti <https://www.aljazeera.com/news/2017/11/slobodan-praljak-war-criminal-croatian-hero-171130181546531.html>, [Pristupljeno 20.07.2018]; <https://www.thetimes.co.uk/article/croats-make-a-hero-of-dead-war-criminal-5b8qhphqr>, [Pristupljeno 20.07.2018].

31 Najviši vojni čin u oružanim snagama nacističke Nemačke tokom Drugog svetskog rata. Ova titula koristila se samo za vreme Drugog svetskog rata i nju je Hitler dodeljivao onima koje je video kao svoje naslednike (prvo Geringu, a zatim Karlu Deniku).

32 Schutzstaffel – Zaštitni odred (poznat pod akronimom SS) bio je glavna paravojna organizacija pod komandom Hitlera i Nacističke partije. Formirana je od dobrovoljaca Nacističke partije prvobitno sa svrhom održavanja reda na mitinzima. Vremenom su ovlašćenja i broj SS jedinica rasli. Posebnu ulogu imali su u Holokaustu.

33 Mirko Klarin je 1991. godine u uvodniku *Borbe* u tekstu pod nazivom „Nirnberg sada” između ostalog napisao i: „Očigledno je da se priprema rat. Kada bi se oni koji izazivaju mržnju

veri za sprovođenje zločina protiv mira; planiranje, započinjanje i vođenje agresorskih ratova i drugih zločina protiv mira; ratni zločini; zločini protiv čovečnosti. Gering je proglašen krivim po sva četiri osnova i osuđen na smrt streljanjem. Izvršio je samoubistvo noć pred izvršenje smrtne kazne. Iako su Geringova zlodela neupitno veća od Praljkovih, sam čin samoubistva nije bio toliko zapažen. Prvo, već je bio osuđen na smrt i drugo, važnije, čin se nije desio u javnom medijskom prostoru u direktnom prenosu.

Druga asocijacija na koju nas slučaj Praljak navodi je Jan Palah. Palah je bio student istorije koji se u znak protesta zbog invazije pet zemalja Varšavskog pakta kojima je ugušeno Praško proleće, zapalio u sred Praga i time postao simbol borbe za slobodu.³⁴ I dok je poređenje sa Geringom „prirodno”, poređenje sa Palahom je u najmanju ruku uznemiravajuće jer Praljka od ratnog zločinca pravi heroja, borca za pravdu.

Verujem da je Praljak računao na ova poređenja. Kao reditelj znao je da su za svaki događaj potrebni prostor, tekst, telo i publika. Tekst čine ne samo njegove reči, već i kontekst, predtekst kao i sva učitavanja prethodnih iskustava. Za prostor je odabrao javni medijski prostor u direktnom prenosu. Sebe je postavio u glavnu ulogu (bavio se svojim telom), a publika smo bili svi mi. Ne samo oni ispred ekrana u tom trenutku, već kao i u slučaju Bliznakinja, svi oni koji su se uključili u trenutku kada je proneta vest i oni koji su pregledali snimke zadovoljavajući voajersko „lešinarski” poriv savremenog doba.

Ko je odgovoran za odsustvo odgovornosti

Svi primeri kojima sam se bavila, iako koriste pozorišne alate, nisu fikcija, već realnost. Problem za pozorište i nastaje upravo ovde. Ako je realnost usvojila alate pozorišta da bi spektakularizovala stvarnost, kako i kojim sredstvima pozorište može da se posluži da bi katarza koju ono kreira mogla da bude atraktivna/uzbudljiva? Drugim rečima, kako katarza realnog može da se meri sa katarzom fiktivnog? Moja teza je da je pitanje pogrešno postavljeno. Ako realnost i fikciju merimo istim parametrima, uzbuđenje će uvek biti na strani realnog. U prirodi čoveka je da realnost bez obzira koliko daleka bila, percipira kao nešto što je moguće da mu se desi i kao takvu doživljava

unaprijed doveli pred sud, rat bi mogao da se izbjegne”. Dve godine kasnije osnovan je Haški tribunal.

34 Videti: <https://www.theguardian.com/theguardian/1999/jan/20/features11.g22> [Pristupljeno 20. 07. 2018].

emotivnije, intimnije, bliže, dok saznanje da je nešto fikcija čoveka prevodi iz učesnika u posmatrača. Dakle, pitanja treba da budu: kako da koristimo pozorišna sredstva za kreiranje nekog drugog političkog narativa i kojoj oblasti pripadaju alati koji bi mogli da daju novi način doživljaja pozorišta.³⁵ Oba pitanja ukazuju na promenjenu savremenost, odnosno na to da podela na discipline može biti samo formalna, a da se zapravo doživljaji kreiraju svim raspoloživim sredstvima. Glad čoveka za autentičnim iskustvom zatrpava se hiperbolisanom realnošću rialitija, u kojoj izgleda da se sve može desiti svakome, što rezultira gotovo maničnom potrebom da se vidi sve, da se ne propusti nijedan trenutak. A to „ne propustiti” odnosi se pre svega na televiziju kao medij komunikacije i doživljaja. Pri tom treba imati na umu da dramski tekst predstavlja lingvistički uobičen narativ pozorišnog događaja, dok pod scenskim tekstom podrazumevamo semiološki tekst predstave kao složenog sistema produkcije značenja i smisla, sačinjenog od scenskih sredstava i ponašanja izvođača.

U pozorištu, prema Patrisu Pavisu,

krajnji cilj dramaturgije jeste da predstavi svet, bez obzira na to da li teži mimetičkom realizmu ili odbacuje podražavanje kako bi predstavila neki autonoman svet. U svakom slučaju, ona uspostavlja status fikcije i nivo stvarnosti likova i radnji, ona oblikuje dramski univerzum korišćenjem audiovizuelnih sredstava i odlučuje o tome šta će publika smatrati stvarnim (verovatnost). (Pavis 2002: 97)

Lev Kreft kaže da reprezentacija na sceni „kao politički i pravni pojam, i kao univerzalan pojam koji pokriva različite slučajeve podražavanja i otelotvorenja, odražavanja stvarnosti putem znakova i simbola, slika i pojmova” podrazumeva referentne odnose onoga što je reprezentovano na sceni i van scene. Tada se naravno postavlja pitanje zašto je to nešto reprezentovano baš na taj način (Kreft 2002). Time zapravo govorimo o kontekstu reprezentacije. Danas svedočimo o obrnutom postupku, gde realno, nešto sa scene reprezentuje u stvarnom životu, oduzimajući od pozorišta ili mu bar dajući novu ulogu.

Naslanjajući se na tezu Irene Šentevske iznetu u knjizi *The Swinging 90s – Pozorište i društvena slika u 29 slika* (2016) da „hibridna i interdisciplinarna umetnička forma kao što je scenski dizajn može poslužiti kao semiotički apa-

35 Sve ovo pod pretpostavkom da verujemo da je pozorište potrebno i da ima funkciju u društvu, odnosno da ne postavljamo pitanje čemu pozorište.

rat jednako vredan kao dramski tekst, dramaturški ili rediteljski postupak, za čitanje konteksta u kome je „umetničko delo” (pozorišna predstava) nastalo” (Šentevska 2016: 21). Ovu tezu proširujem smatrajući da iako pozorište ima otpor da scenski dizajn kao praksu prizna jednako važnom kao i dramski tekst, neoliberalni kapitalizam ova svojstva prepoznaje i koristi ih u stvarnom životu za kreiranje političkih narativa.

Ovde govorimo o pitanju odgovornosti. Pozorište je kao fikcija uvek imalo ulogu da metaforama govori o vremenu kome pripada. Kao fikcija, pozorište je mesto slobode, jer iako i takva vrsta govora zahteva hrabrost, autori su zapravo zaštićeni (jer zapaljena zastava u pozorištu ne podleže krivičnom gonjenju). Preuzimanje scenskih elemenata u stvarnom životu zapravo je otklon od odgovornosti. Spektakularizacijom svakodnevice odgovornost se prebacuje na nekog neodređenog. To se posebno vidi na primeru 11. septembra. SAD u potpunosti odgovornost prebacuju na teroriste, na Drugog, zaoštravajući taj dualni odnos Drugosti i tako obesmišljavajući ljudska prava, istovremeno potpuno negirajući sopstvenu ulogu. To najviše pogoduje finansijskoj eliti i korporacijama koje upravljaju krupnim kapitalom (onih famoznih 10% naspram 68% kapitala) tako da se bez ikakvog uplitanja u teorije zavere, zapravo može sa punim pravom postaviti pitanje oko čega se zapravo ratovi vode.

Ironično, sve ovo nas vraća na govor Margaret Tačer, koja se zalaže za slom društva upravo da bi pojedinac preuzeo odgovornost (bez mogućnosti da se sakrije iza zajednice), a liberalni kapitalizam za koji se ona zalagala je u toj meri promenio svoje lice da je zapravo uspeo da kreira fiktivne zajednice (mi protiv njih/njega/nje) upravo da bi se oslobodio sopstvene odgovornosti. Ako se vratimo na pozorište, onda bi odgovor mogao da bude da pozorište danas, da bi imalo smisao, treba da pronade način da preuzme odgovornost. Ta odgovornost može biti i prihvatanje realnog prostora kao mesta delovanja i pokušaj korišćenja pozorišnih sredstava u građenju nekog novog narativa. Ideja o tome nazire se u kulturnim i sociološkim teorijama posthumanizma (Brajdoti 2017), koje polaze od teze da je vreme da se prevaziđe termin čovek kao merna jedinica u odnosu na koju se uspostavlja svaka Drugost.³⁶ Dok ne

36 Posthumanizam je krovni termin za mnoge discipline i škole mišljenja (posthumanizam, transhumanizam, antihumanizam, metahumanizam, novi materijalizam). Svi ovi pravci bave se proučavanjem značenja odrednice *humano* u 21. veku i svi smatraju da se *ljudsko* ne može danas posmatrati kao zatvoren termin, već otvoren u smislu evolucije, tehnologije, ekologije. Za razliku od transhumanizma, koji smatra da još nismo u eri posthumanog, posthumanizam veruje da jesmo jer je to, pre svega, egzistencijalni pristup, tj. odnos prema bivstvu. Posthumanizam polazi od izraza *ljudsko* kao termina koji je formiran da bi se napravila distinkcija

preuzmemo odgovornost i izgradimo svet u kome smo zaista jednaki, bićemo zgroženi, uplašeni, zabavljeni raznim Praljcima, hladnjačama ili mrtvim izbeglicama koji čine da sopstveni strah hranimo mržnjom prema drugome, paralisani da bilo šta promenimo.

Literatura

- Bihalji Merin, O. (1979) *Revizija umetnosti*, Beograd: Jugoslovenska revija: Jugoslavija.
- Bloom, P. (2016) *Against Empathy – The Case for Rational Compassion*. New York: Harper Collins Publishers.
- Brajdoti, R. (2017) *Posthumano*. Beograd: FMK.
- Buden, B. (2007) *Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Buden, B. (2012) *Zona prelaska – o kraju postkomunizma*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Buden, B. (2017) „U sumraku posttotalitarne svijesti”, *Falis festival*, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=B7fNtFb1RP8&t=319s>, [Pristupljeno 20.07.2018].
- Dadić Dinulović, T. (2017) *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Clio.
- Debor, G. (2006) *Društvo spektakla*. Porodična biblioteka br. 4, Beograd: Anarhija / Blok 45.
- Dimitrijević, B. (2016) *Potrošeni socijalizam*. Beograd: Fabrika knjiga / Peščanik.
- Đorđević, J. (1997) *Političke svetkovine i rituali*, Beograd: Dosije.
- Horvat, S. (2007) *Protiv političke korektnosti. Od Kramera do Laibacha i natrag*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Horvat, S, Žižek, S. (2014) *Šta Evropa želi*. Beograd: Laguna.
- Jović, D. (2003) *Jugoslavija, država koja je odumirala*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Jović, D. (2017) *Rat i mit – politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*. Beograd: Laguna.
- Kreft, L. (2002) „Umetnost i politika: slučaj pozorišta”, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 3, str. 102–109.

u odnosu na „drugog” (uvek niže vrednosti), te posthumanizam vidi kao priliku da se ukine „drugi” i uspostavi svet jednakih.

U ovom konkretnom primeru mislim na posthumanizam u svim njegovim značenjima: kritički, kulturni, filozofski.

- Kunst, B. (2003) „Strateške subjektivnosti”, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, broj 5, str. 27–32.
- Lacan, J. (1977) *Ecrits. A Selection*, London: Tavistock Publications.
- Malešević, S. (2011) *Sociologija rata i nasilja*. Zagreb: Jasenski i Turk.
- Malešević, S. (2017) *Države – nacije i nacionalizmi: Organizacija, ideologija i solidarnost*. Zagreb: Jesenjski i Turk.
- Moris, D. (1979) *Otkrivanje čoveka kroz gestove i ponašanje*. Beograd: Jugoslovenska revija: Jugoslavija.
- Pavis, P. (2002) „Rečnik pozorišta”, *TkH časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*, br. 3, Beograd.
- Thatcher, M. (1987) Interview for Woman’s Own (“no such thing as society”), dostupan na: <https://www.margaretthatcher.org/document/106689> [Pristupljeno 20.07.2018].
- Tofler, A. (1975) *Šok budućnosti*. Rijeka: Otakar Keršovani.
- Stimson, B., Šolet, G. (2010) *Kolektivizam posle modernizma*, Beograd: Clio.
- Šentevska, I. (2016) *The Svinging 90s – Pozorište i društvena slika u 29 slika*. Beograd: Orion art.
- Šekner, R. (1992) *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti.
- Šuvaković, M. (2005) *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky / Ghent: Vlees & Beton.
- Šuvaković, M. (2011) *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art.
- Šuvaković, M. (2001) „Razoriti (ili) čitati teatar”, *TkH časopis za teorijska istraživanja novog pozorišta i umetnosti performansa*, br. 2, str. 79–96. Beograd.
- Verderi, K. (2005) *Šta je bio socijalizam i šta dolazi posle njega*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Žižek, S (ed.) (1995) *Mapping Ideology*, London/ New York: Verso.
- Žižek, S. (2016) *Protiv dvostruke ucene*. Beograd: Laguna.

CONSTRUCTING A POLITICAL NARRATIVE BY SCENIC MEANS OR WHO IS RESPONSIBLE FOR THE ABSENCE OF RESPONSIBILITY

Abstract

As reality has become more dramatic than theater, the theater is rethinking its role and ways of acting in contemporary society. One of the phenomena is the replacement of the tools that every day and theater use. Daily politics uses the scenic means to produce news, while theater increasingly uses the language of the real, e.g. documentary. However, when a theater uses a documentary process, it is still fiction, while, on the other hand, theater in the service of politics becomes a reality. The use of scenic means in the creation of political and religious narratives is not a new topic. What is new is their relocation in the media – TV, newspapers, tabloids, the Internet ... In this way, politics no longer participates in the construction of spectacle but the spectacularization of everyday life. There were many examples of spectacularization and politicization by scenic means during the wars of the 1990s and the political events of the 2000s. The catharsis happened with the September 11, 2001, terrorist attack. The latest example in this series, which “raised the bar to an even higher level”, is the case of Slobodan Praljak and his suicide at the Hague tribunal. On this basis, after Praljak, we can ask, how can we create theater today? What it serves, whether it can and should transcend life. One answer might be to accept the use of theatrical means in real life and try to act from that field. In this case, the key question is how to build a different political narrative through scenic means that will lead to a better society.

Keywords

political narrative, theater, spectacularization of reality, Slobodan Praljak, The Hague tribunal

Nina Živančević¹
Université Paris 8, Saint Denis

7.071.1 Кантор Т.
COBISS.SR-ID 15863305

TADEUŠ KANTOR – RAZVOJ MINIMALISTIČKOG PERFORMANSA I PREVAZILAŽENJE CENZURE U UMETNOSTI²

Apstrakt

U radu su predstavljeni i analizirani različiti aspekti stvaralaštva Tadeuša Kantora – slikarstvo, pozorišna režija, umetnost performansa i izvođenje hepeninga. Pokazano je kako su svi ovi aspekti njegove višestruko nadarene umetničke ličnosti zajedno delovali i doprineli jedinstvenom i celovitom stvaralaštvu, koje je u radu kontekstualizovano sa delom i sudbinom drugih umetnika poteklih iz Srednje i Istočne Evrope, kao i drugih političkih i umetničkih „odmetnika” i vizionara. Kantorovo delo povezuje različite stilske pravce i epohe, ali ostaje vezano za sudbinu umetnika-disidenta, u većitoj borbi sa cenzurom i traženju odgovarajućeg izraza, koji je pronašao u redukcionističkoj praksi minimalnog performansa.

Ključne reči

Kantor, minimalistički performans, slikarstvo, cenzura, groteska

47

Nina Živančević

Razmatranje rada i dela Tadeuša Kantora (Tadeusz Kantor) treba početi uz nekoliko važnih napomena: Kantor je bio potpuno internacionalna figura, svetski čovek koji se ostvarivao u brojnim poljima umetnosti: bio je slikar, pozorišni reditelj, performans umetnik i izvođač hepeninga. Ove uloge, slične, a različite, obasjale su ga aureolom koju nebo poklanja najznačajnijim umetnicima našeg vremena. I više od Grotovskog (Grotowski), bio je stub postmoderne, u njegovoj rodnoj Poljskoj i u Evropi, a i celom svetu. Druga napomena je čisto lingvističke prirode – kako sam prvi put videla rad Kantora, reditelja u teatru La mama, pozorištu Elene Stjuart (Ellen Stewart) u

1 zivancevicn65@gmail.com

2 Rad je nastao na osnovu izlaganja na konferenciji organizovanoj u okviru obeležavanja stogodišnjice rođenja Tadeuša Kantora. Skup je održan na Sorboni i u teatru Odeon u Parizu 14 i 15. aprila 2015. godine, a na okruglom stolu su učestvovali i Žorž Banu (Georges Banu) i Gi Skarpeta (Guy Scarpetta).

Njojorku, gde sam i sama nastupala sa svojim radom tokom osamdesetih i devedesetih godina, za mene su Kantorov rad i delo čvrsto vezani za englesko govorno i kulturno područje.

U to vreme radila sam sa Living teatrom (The Living Theater), čiji je duhovni otac i politički guru Džulijen Bek (Julian Beck) imao razvoj i duhovni put obasut zvezdama sličan Kantorovom: kao prvo i Bek i Kantor su pre svega bili neverovatno nadareni apstraktni slikari, koreografi i scenski umetnici, koji su uporno istrajavali na rušenju sakrosantnog zida koji je delio umetnost performansa od pozorišne umetnosti. Nalik Džulijanu Beku, poljski reditelj je bio veliki revolucionar i aktivista, a posle Drugog svetskog rata radio je dugo kao scenograf-koreograf, ponajviše u starom pozorištu Helena Mođejevska (Helena Modrzejewska) u Krakovu. Kantor je tokom šezdesetih godina dvadesetog veka gotovo isključivo radio kao scenograf, a bina mu je uvek bila ispunjena apstraktnim površinama, baš kao i njegove slike. Putovanje u Pariz 1947. godine navelo je Kantora da promeni najintimniji pristup svom slikarskom stilu, te je već sledeće godine (1948) osnovao „Krakovsku grupu” i učestvovao na Velikoj izložbi moderne umetnosti (Wielka Wystawa Sztuki Nowoczesnej) u Krakovu. Međutim, u tom času je poljska vlast krenula da promoviše socrealizam u umetnosti i učinila da on postane vodeći glas u umetničkim vodama, a Tadeuš Kantor je sasvim nestao sa scene kao žrtva pogubne cenzure, koja je svima nama, takozvanim „Evropljanima Srednje ili Istočne Evrope”, bila isuviše dobro poznata. Kantor nije bio u mogućnosti da izlaže sve do kraja 1955. godine, kada je prvi put javnosti prikazao slike urađene još 1949. godine. U vreme kada sam živela i radila u Njujorku, bila sam veoma svesna Kantorovog prisustva na pozorišnoj sceni i, kao „Mittel-evropljanka”, koja je radila sa Living teatrom Džulijana Beka, bila sam veoma zainteresovana da vidim Kantorov pozorišni rad, ne samo zbog njegovog posebnog stila već i zbog jednog sasvim posebnog elementa koji je bio prisutan u njegovom umetničkom delovanju, a koji Living teatar nikada nije posedovao – Kantorova svest o cenzuri, koja se očitovala u njegovom pozorištu. Kantorov pozorišni rad se temeljno oslanjao na svest o cenzuri u životu i radu umetnika, na svemu onom „neizrečenom u pozorištu”.

Svest o cenzuri se najčešće manifestuje u nečijem radu kroz ispoljavanje autocenzure i izgleda da je potpuno svojstvena geopolitičkoj oblasti zemalja i naroda Istočne Evrope: ruski futuristi i konstruktivisti bili su svesni prisustva cenzure, talenti poput Maljeviča (Малејвич) u umetnosti, Majakovskog (Маяковскиј) u književnosti i Mejerholda (Мейерхољд) u pozorištu; Poljaci poput Kantora, Grotovskog u pozorištu, Vitkijeviča (Witkiewicz), Gom-

broviča (Gombrowicz), Miloša (Miłosz) i Šimborske (Szymborska) u književnosti, iskusili su je i Česi poput Kundere i Havela, Mađari poput Konrada i Ištvana Eršija (István Eörsi), Jugosloveni poput Danila Kiša, Gojka Đoga i Želimira Žilnika. Svi su oni imali svoje Gulage i Gole otoke i, ako ih i nisu posetili lično i proživeli ih fizički, bili su ih veoma svesni i ova vrsta svesti duboko se oslikala u njihovom umetničkom radu. Zato, kada govorimo o Kantoru, nailazimo na pojmove „mrtav teatar” i „nulti teatar”, „neizvodljivi teatar” ili „siromašni teatar” Grotovskog. Ovi pojmovi nisu uzeti samo iz njihove stvarnosne teatarske prakse, koju su oni negovali u svoje vreme, već dolaze iz životnog iskustva, u kome je njihova egzistencija bila svedena na nulu. U reduktivnoj praksi, pri kojoj je minimalizovana dnevna životna egzistencija ovih umetnika, dogodilo se da im je umanjena i radna, profesionalna izvođačka praksa koja je postajala – stilski minimalistička, jer pozorište i umetnički performans uvek slede potrebe i imperativ egzistencijalnih situacija, osim kada ih predviđaju i unapred objašnjavaju, što se takođe ponekad događa, kada umetnost dobije određeni intuitivni i proročki karakter.

Istorija Srednje Evrope, „Mittel Evrope”, uvek nas vraća na priču o K., koja je priča o Kafki, ali koja je po teoretičarima i autorima Klaudiju Magrisu (Claudio Magris) i Igoru Fijatiju (Igor Fiatti) priča o Konradu u Mađarskoj, o Kunderi u Češkoj Republici, o Kišu u Srbiji i o Tadeušu Kantoru u Poljskoj. Svi ovi autori mogli bi da nam ispričaju istoriju antisovjetskog otpora u drugoj polovini dvadesetog veka, kao i potresne priče o nomadskim kretanjima, priče o egzilu, unutrašnjem ili onom spoljnjem, fizičkom. Tegobe ove istorije objašnjava i rigorozna disciplina u dnevnom preživljavanju srednjoevropskih umetnika, koja je bila sveprisutna još u okviru „K und K” Austrougarskog carstva, a koja je nastavila da živi u mentalitetu ljudi tokom celog dvadesetog veka.

Pa ipak, ne bi trebalo da zaboravimo i jedan potpuno drugačiji aspekt pojma „K”, koji je prema arhajskom, starom svetu, suštinski, esencijalni izvor energije, koji je na primer, u starom Egiptu bio suštinska karakteristika svakog bića koja se manifestovala kao „ka” ili „ki”, kako su je nazivali stari Kinezi, a svi ovde pomenuti pisci i umetnici su je zasigurno posedovali.

Sve u svemu, kada evociramo život i stvaralaštvo Tadeuša Kantora, Poljaka, Srednjoevroljanina, mi ga se sa radošću setimo kao čoveka od teatra, autora neviđenih pozorišnih performansa, za koje Gi Skarpeta (Guy Scarpetta), veličanstveni poznavalac svih velikih „K” autora, kaže da su neke od najpotresnijih pozorišnih predstava našeg vremena, a u njih spadaju *Mrtav razred*,

Velopolje i *Neka crknu ti umetnici*. Ipak, ne bi trebalo da smetnemo s uma da je Tadeuš Kantor bio veliki, neverovatno talentovani slikar, za koga slikarska aktivnost nije bila od sekundarnog značaja, već umetnost bez koje bi njegovo pozorišno, scensko stvaralaštvo bilo nezamislivo. Uostalom, mentalni i emotivni izvor inspiracije najvećih pozorišnih i filmskih reditelja današnjice (Piter Bruk /Peter Brook/, Bob Vilson /Robert Wilson/, Kantor, Dejvid Linč /David Keith Lynch/, Harmoni Korin /Harmony Korine/) predstavlja upravo slikarstvo – njihov svet vizuelne reprezentacije mogli bismo da pratimo kao seriju uzastopnih slika ili uzastopnih vizuelnih beleženja koje oni stavljaju u pokret (i koje kasnije nazivaju „filmom” ili „pozorišnom predstavom”).

Tadeuš Kantor je veoma rano odlučio da postane slikar. Njegovo detinjstvo se odvijalo u Krakovu, na raskrsnici dveju kultura – prezbiterijanske i jevrejske; prva ga je opskrbila neophodnom ozbiljnošću i disciplinom, a druga nežnim smislom za humor. Stoga, bilo bi pogrešno okarakterisati ga kao slikara romantične senzibilitnosti, što lepo objašnjava njegov biograf Deni Bablet (Dennis Bablet), koji je primetio da je Kantorova vizija uvek posedovala životnost onoga „ovde i sada” i pošto je on bio svestan činjenice da se to „sada” obraća budućnosti, ali istovremeno i živjoj prošlosti kao što je pokazao u predstavi *Mrtav razred*. Pod budnim okom učitelja Karola Frica, on se zainteresovao za rusko pozorište Vaclava Mejerholda, ali i za nemačku školu Bauhausa kao i za Irvina Piskatora (Erwin Piscator), koji se zalagao za neprestanu revoluciju u umetnosti. Izuzetno je poštovao radikalne umetnike poput Moholi-Nađa (László Moholy-Nagy) i Oskara Šlemera (Oskar Schlemmer), ali je bio dijalektički nastrojen i osećao potrebu da se suprostavi njihovoj tradiciji, u čemu je bio bliži velikom modernisti Paundu (Ezra Pound), koji je govorio „Make it new” („napravi nešto novo”). Kantor kaže: „Ja sam protiv ekspresionizma, jer ja sam ekspresionista, i znam da ako dovedemo ekspresionizam do krajnosti – ulazimo u ćorsokak.”

Kantor se hranio Kafkinim svemirom, ali i knjigama poljskih pisaca poput Vispijanskog (Wyspiański), Vitkijeviča (Witkiewicz), Gombroviča i Bruna Šulca (Bruno Schulz). Iako je Kantor celog života bio pod velikim uticajem Gombroviča i njegovog teatra apsurdna, pred sam kraj zaokupljala ga je pre svega minimalistička misao Bruna Šulca, koga Babet naziva poljskim Kafkom. Važno je i zanimljivo istaći i to da je Šulcova ideja ubermanekena zasigurno intrigirala Kiša isto koliko i njegovog poljskog homologa Tadeuša Kantora. U *Mrtvom razredu*, Kantor vodi stalni, skriveni dijalog sa Šulcom, autorom „Traktata o manekenima” (lutkama) („Traité des mannequins”). Ovaj idejno-umetnički odnos Šulca čini Kantorovim Vergilijem – vodičem

kroz osiromašenu stvarnost đubrišta i bačenih objekata, i to ne samo u ovom komadu, već i u *Vodenoj koki*, gde je utkana tema o većitom putovanju.

Kantorova stvarnost odslikava strahote još od 1942. godine, kada je u katakombama Krakova pokrenuo svoje ilegalno pozorište, pod uticajem Šlemetrovih lutaka i uz scenografiju škole Bauhauusa. Njegov prvi komad, *Baladina Slovačkog* (Słowacki), kao i sledeći, *Povratak Odiseja* iz 1944. godine, takođe izveden u *non-lieu* prostoru (kao što ga je nazvao sociolog Mark Ože /Marc Augé/), obeleženi su visokim nivoom apstrakcije i surovim realizmom. Oni podrazumevaju sirovine, prašinu, blato, top kao i drvene grede, prašnjave stare kutije – tu je cela minimalistička pozornica, koju će kasnije Kantor podrobno opisati u teoretskom eseju „Nezavisni (anderground) teatar”, u kome ističe:

Ne treba da gledamo predstavu kao što posmatramo neku sliku, za lično estetsko zadovoljstvo, već treba da živimo sa tim pozorišnim komadom kako valja [...] Ja ne podležem estetskim kanonima [...] nisam vezan za neku određenu istorijsku epohu [...] ne poznajem ih i one me ne interesuju [...] jedino sam duboko vezan za epohu u kojoj živim i za ljude oko mene [...] verujem da varvari mogu da koegzistiraju sa nežnim bićima, tragedija opstaje sa ironijskim smehom [...] verujem da se ceo svet rađa iz kontrasta i da što je veći kontrast, stvarniji, opipljiviji i življi je svet u kome živimo. (Kantor u Kobialka 2009: 95)

Ovu tvrdnju često susrećemo kod Rablea (Rabelais), a preko njega uspostavljamo veze Kantora i sa Mihailom Bahtinom (Михаил Бахтин), proučavaocem Rablea, ali i bliskost sa ruskim suprematistima kao što je Maljevič: Kantorova privrženost ovim velikim Rusima manifestovala se kroz njegovu ljubav prema groteski, naročito prema grotesknom smehu, koji vraća i Kantora, a i Bahtina – Rableu.

U svojim predstavama Kantor povezuje sve elemente, čak i one najtragičnijeg karaktera smehom i groteskom, na taj način uobličavajući svoj stil minimalističkog performansa. Samostalne, razdvojene scene, koje bi se mogle tretirati kao posebni minimalistički fragmenti, on povezuje finom niti svojstvenog grotesknog humora u celinu, kao što najbolje svedoči njegov *Mrtvi razred*. Svaki fragment ili scena iz *Mrtvog razreda* može se tretirati kao poseban mini-performans, u kome glumci plivaju u nekoj vrsti fenomenološke mreže, nalik posebnim objektima ili lutkama, koje nisu ništa drugo do objekti čija je uloga da se fenomenološki odnose jedni prema drugima. Ovde se Kan-

tor približava još jednom džinu postmodernog teatra, američkom reditelju Ričardu Formanu (Richard Foreman), koji je imao sličan pristup pozorištu i glumcima u svom Ontološko-historičnom teatru. Pa ipak, Formanov teatar je ontološki u smislu da stavlja svoje glumce i razigrane objekte u centar malograđanskog semantičkog polja ispunjenog nespokojsvom i sećanjima na lagodno detinjstvo, dok je Kantorov teatar ispunjen bolnim sećanjima na evropsku istoriju, obeleženu borbama i ratovima. I dok nam Forman podnosi na uvid lutku Barbi kao sećanje na povređeno detinjstvo, sećajući se Frojda i bečke secesije, Kantor nam pretvara čoveka sa šeširom u objekat koji vodi ispred sebe jednu još stariju pojavu, čoveka koji predstavlja evropsku istoriju – ovde slepi akter vodi za ruku drugog slepog aktera.

Veoma je teško, naročito u okviru scenografije, staviti u pokret sve precizno određene elemente, koji se pre svega mogu opisati kao dadaistički objekti, kao što je dosta problematično za glumce koji postaju objekti, a takođe i za objekte koji postaju glumci (kako bi rekao Kantor) da stvore tkanje jedne takve fenomenološke predstave i da sačuvaju njenu unutrašnju nit radnje. Nije čudo da su i Kantor i Forman bili veoma oprezni reditelji, koji zbog tog opreza i nisu verovali u improvizaciju u teatru. Jedva da su obojica verovala u koherentnu priču u predstavi, kao što svedoče njihove fragmentarne scenske minijature. Mi ih i posmatramo kao seriju odvojenih performansa u kome svaki fragment priča svoju priču. Istini za volju, pošto nam Kantorova poljska stvarnost iz šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka izgleda politički teža, „staljinističkija” i užasnija od Formanovog američkog habitata u istom periodu, Kantorove metafore nam se čine mračnijim i grubljim od Formanovih. Može se reći da njegove metafore padaju kao ledena kiša ili gvozdene sekire na glavu gledaoca. Kantor je bio opsednut odnosom umetnosti i života i uvek je tvrdio da je problem u umetnosti uvek problem prisustva ili odsustva objekta. Apstrakcija je za Kantora uvek formalni nedostatak objekta koji opstaje van slike. I on onda upotrebljava zamršene asocijacije da bi vratio gledaoca, posmatrača objektu, kao u njegovom *Mrtvom razredu*. Ako stupimo u Kantorov voštani muzej ljudskih lutki i manekena, pomenuti objekti koji su pretvoreni u ljude (Kantor 1975) počće da podižu glave kao da imaju nešto da kažu ili pitaju: oni ipak nisu u stanju da ispričaju priču, mračnu istoriju čovečanstva, ljudi čija je duša nestala pod cenzurom komunističke čizme.

A kada jednom krenu da izgovaraju reči u polurazumljivim rečenicama, njihove izjave su neshvatljive, dok se tako okreću u krugu ili u krugovima oko stola. Ipak, tokom rediteljskog procesa, Kantor je postigao određenu neutral-

nost objekta koji se u međuvremenu pretvorio u nezavisni semantički znak i koji je postao donekle nalik Dišanovom (Marcel Duchamp) *Pisoaru* u reciklažnom redi-mejdu. U teatru Krikot 2, Kantor postupa sa tekstom kao sa nekom vrstom organskog redi-mejd objekta koji je „prerađen” i dat glumcu da se njime služi. Kantor nikada nije verovao u pozorišne rekvizite jer je za njega svaki objekat oduvek imao određenu političku i svrsishodnu namenu. On se kao takav sam nametao, spreman da sam krene u akciju probijajući nevidljivu ili vidljivu granicu između reprezentativne slike i gledaoca. A onda je došlo izvođenje Kantorove *Vodene koke*: nakon ove predstave svi njegovi objekti su potvrdili svoj osnaženi status – dobili su na vlastitom značaju i označeni, širili su uticaj. Njihove uloge su postale podjednako važne kao i uloge glumaca, čak su se sa njima i takmičili, odnosno sa ulogama glumaca koji su u međuvremenu postali objekti po sebi.

Kantor je oduvek svojim objektima provocirao maštu gledalaca i mada su objekti bili malobrojni i često nenametljivi na sceni, veoma su uznemirujuće delovali na svest posmatrača. Kao reditelj, on nije verovao u moć iluzije, te bi gledaoca odmah uvlačio u svoju priču (*in media res*): od Piskatora je naučio kako da uznemiri gledaoca, njegova scena nikada ne bi dozvolila publici da utone u san, a ako bi se to nekome eventualno i dogodilo, Kantor bi se potrudio da mu se buđenje i kraj predstave sasvim pretvore u noćnu moru. Bablet je duhovito primetio da Kantorova predstava ne liči na konzervu neke ukusne hrane koje gledalac može svako veče da otvori i utoli glad (Bablet 1977). Kantor poziva publiku da skoči na pozornicu i da im se pridruži, ali za razliku od Living teatra (koji se takođe zaklinjao u Piskatora), on ne nameće gledaocu svoju političku viziju niti ga pak mami da izgrađuje i mentalno razgrađuje scenu (poput Formana, uzornog Brehtovog učenika). Kantor izmišlja sopstvenu semantičku igru i stavlja je na scenu koju je promislao kao persijsku šahovsku tablu; kada ste se jednom uspeli na pozornicu, on vas uvlači u svoje vrzino kolo koje se okreće poput ringišpila – svaki obrt ili zaokret je različita stranica istorije ispunjene ratovima, klanicama, cenzurom i unutrašnjim zatvorima. Da ne bi izgledao pogubno gorak u svom postupku, uvodio je rableovski humor u scene sa dekadentnim prostitutkama pretvorenim u lutke koje šetaju između minimalističkih kutija (ili zatvorskih ćelija?), gde paradiraju sve nijanse njihovih sivih, crnih i izbeljenih života.

Kako je Kantor verovao u ravnopravnost pozorišnih elemenata kao što su tekst, gledalac, pozornica i objekti, taj njegov stav omogućio je podizanje stanja napetosti i zatezanja između mini-performansa ili nanizanih scena koje bi on stavljao u duže komade kao što je na primer *Mrtvi razred*. Prilikom

analize ovih minijaturnih scena zaključićemo da je upravo taj napon ili psihološko zatezanje Kantorova strategija kojom deli ove scene u celovite semantičke jedinice. A logika dužeg komada svodi se na ideju o kolažu ili na asemblaž. Reditelj je jednom primetio da je kreativni proces sličan oluji, gde se svi elementi pozorišnog izraza, kao što su reč, zvuk, pokret i osvetljenje okreću jedan protiv drugog (Kantor u Kobialka 2009: 38–39) i dekonstruišu međusobno na dijalektički način, hraneći se svojim suprotnostima. Ovde se stvarno hrani nestvarnim, razum se hrani instinktima, spiritualno se oslanja na materijalnost, smeh se hrani tragičnom sadržinom.

Ali, u stvari, Kantor se ponajviše hrani stvarnošću kakva jeste, koja se u njegovim delima manifestuje u vidu objekta. Kao što vidimo u komadu *Tumor na mozgu*, taj objekat je antisocijalan i kao takav raste na mozgu društva koje poziva na svesnu odbranu sopstvene kreativnosti. Takav objekat ironično preti društvu i čovečanstvu, ali može biti zaustavljen akcijom nekog aparatčika kao što je profesor Grin. U ovom komadu, kao i u većini ostalih, Kantor dolazi do određene tačke procesa koju bismo nazvali nad-nadgradnjom stvarnosnog, do tačke u performansu koji se pretvara u nadrealističko iskustvo, što je verovatno i njegova prečica ka zaokruživanju opšteg efekta predstave. Kvintesenaciju nadrealizma možemo objasniti određenom podudarnošću sa krajnjim, radikalnim realizmom, kao što je Đorđe Kostić, jedan od osnivača srpskog nadrealističkog pokreta, lepo primetio da nadrealizam nije ništa drugo do realizam podignut na kvadrat ili kub. Dok primenjuje ovu strukturalističku i nadrealističku prepreku u prosedeu svoje predstave, Kantor istovremeno smanjuje scenski prostor, a i vremensko trajanje scenskog asemblaža, ali on to čini u jednom širokom pokretu i veoma ubrzano, što nas dovodi do pojma koji neki teoretičari nazivaju hepeningom, a neki minimalističkim performansom.

I na kraju, ne bi trebalo da zaboravimo da je stožer Kantorovog stvaralačkog „redukcionizma” počivao na njegovom uverenju da odsutnost ili apstrakcija naglašavaju prisustvo nekog objekta ili određene situacije. U tom smislu njegovu insistiranje na beživotnom ili na odsustvu života (njegov pojam mrtvog teatra) služi da naprosto istakne da je život skriven ili se odvija negde drugde ili da je prisutan i dinamičan tamo gde verujemo da ne postoji.

Literatura

- Bablet, D. (ed.) (1977) *Le théâtre de la mort [The Theatre of Death]*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Kantor, T. (1975) *The Theatre of Death*. Warszawa: Galeria Foksal PSP Books.
- Kantor, T. (2009) "Independent Theatre: Theoretical Essays (1942–1944)" in: Kobialka, M. (ed.) *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 95–106.

TADEUSZ KANTOR – DEVELOPMENT OF THE MINIMALIST PERFORMANCE AND OVERCOMING OF CENSORSHIP IN ART

Abstract

The paper presents and analyzes various aspects of Tadeusz Kantor's work – painting, theater performance art directing, and performing happenings. It is pointed out how all these aspects of his multi-talented artistic personality work together and contribute to a unique and complete work, that is contextualized in the paper with the work and destiny of other artists from Central and Eastern Europe, as well as other political and artistic dissidents and visionaries. Kantor's work connects different art movements and epochs but remains tied to the fate of the dissident artist, in the eternal struggle with censorship and the search for an appropriate expression, that he found in the reductionist practice of minimal performance.

Keywords

Kantor, minimalist performance, painting, censorship, grotesque

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Biljana Mitrović¹
Nezavisni istraživač

STUDIJE VIDEO-IGARA – JANUS TEORIJE I PRAKSE

7.01

004.47:794

COBISS.SR-ID 15866633

Apstrakt

Cilj ovog rada je da pruži pregled, analizu „stanja discipline” – studija video-igara, koje se kao relativno novo, interdisciplinarno polje, u posljednjih tridesetak godina razvija u svetu. Osim analize razvoja i pravaca proučavanja video-igara u svetu i pozicije ovih studija u domaćim akademskim krugovima, u radu se ovaj teorijski korpus i akademska oblast stavljaju u kontekst sa obrazovnom i industrijskom praksom (industrija video-igara, koja pripada kreativnim industrijama). Kako se radi o interdisciplinarnom polju, koje istovremeno obuhvata i sferu umetnosti, kulture i medija, kao i tehničko-tehnološke i ekonomske aspekte – video-igre uglavnom izmiču jasnom teorijsko-metodološkom pristupu i definisanju, nailazeći na brojne protivrečnosti u pristupu: na primer, ako je u pitanju umetnost, kako je „smestiti” isključivo u industrijske zahteve neoliberalnog kapitalizma (antinomija koja nije rezervisana samo za video-igre i sa kojom se susreću mnogi vidovi umetnosti i kreativnog rada). Odgovarajući na pitanja ko se bavi proučavanjem video-igara, na koji način i zbog čega, u radu se konstatuje mnogostrukost njihovog određenja, pa time i proučavanja i suprotnosti i kontradikcije njihove pozicije u akademskom, obrazovnom i proizvodnom pogledu – otkrivaju se brojna janusovska lica ove oblasti.

Ključne reči

studije video-igara, interdisciplinarnost, odnos univerziteta i kreativnih industrija, metodologija, akademska praksa

Iako su video-igre masovno dostupne i igrane poslednjih pedesetak godina (prva masovno igrana i komercijalno uspešna igra je *Pong*, Atari, 1972), danas, pola veka kasnije, video-igre i dalje se smatraju medijskim, kulturnim

1 bvmitrovic@gmail.com

i umetničkim fenomenom koji zahteva opravdanje ili detaljnu elaboraciju naučne i stručne relevantnosti da bi bile prihvatljiva studija slučaja ili predmet akademskog proučavanja. U humanističkim naukama, bavljenje ovim fenomenom i dalje se povremeno smatra akademskom ekstravagancijom i ekscentričnošću, a same igre zabačenim uglom popularne kulture. Izlaganja radova iz ove oblasti na nespecijalizovanim naučnim konferencijama svrstavaju se u sesije posvećene raznim „nesvrstanim” temama, a autori znatan deo teksta posvećuju uopštenim uvodima o medijskim, kulturnim, umetničkim, socijalnim, psihološkim, ekonomskim odlikama video-igara, metodološkim i teorijskim dokazivanjima opravdanosti teme i uklapanjima sa akademski afirmisanim poljima poput književnosti, pozorišta, filma, televizije, TV serija.

S tim u vezi, početni zadaci pregleda i analize u ovom radu bili su istraživačke „stanja discipline” – studija video-igara, kao sveobuhvatnog proučavanja ovog fenomena pre svega u domaćem akademskom okruženju (naučno-istraživačkom i obrazovnom), zatim odnos teorije i prakse – u ovom slučaju proizvodnje, odnosno industrije video-igara, kako bi se utvrdilo mesto i funkcija ove oblasti u humanističkim naukama.

Početna hipoteza razmatranja bazira se na višestrukom, najmanje dvojakom shvatanju i pristupu video-igrama u raznim aspektima. Prvo se nameće podela prema naratološkom i ludološkom pristupu (da li su igre pre svega narativ ili sistem pravila igre), zatim prema teorijskom i metodološkom pristupu iz različitih humanističkih disciplina i pravaca. Istovremeno, upadljiva je praksa, koja je raširena u proučavanju popularne kulture, da se opisivanjem, analizom i kritikom igara detaljno i sveobuhvatno bave vaninstitucionalni i neakademski krugovi poznavalaca i igrača pre nego članovi akademske zajednice. Na kraju, prisutni su i protivrečni pristupi stručnom osposobljavanju u ovoj oblasti u preseku umetnosti, industrije i zahteva tržišta neoliberalnog kapitalizma. Ova pretpostavljena višestrukost karaktera studija video-igara i samog predmeta proučavanja, u ovom radu našla je metaforični prikaz u Janusu, rimskom božanstvu kapija, vrata i prolaza, sa više lica (dva ili četiri), koja gledaju na suprotne strane kako bi nadgledale ulaske i izlaske. Dodatni paralelizam javlja se u načinu slavljenja Janusa – uz razmenu lepih želja i cirkuske igre (prema Srejović, Cermanović Kuzmanović 1989: 176–177), što se može porediti sa karnevalskom razigranošću, posebno prisutnom u MMO-RPG žanru video-igara (video-igre sa igranjem uloga, namenjene velikom broju umreženih igrača).

Oblast proučavanja studija video-igara: ko, kako i šta proučava?

Kao što je pomenuto, video-igre se proučavaju kao medijska pojava, tehničko-tehnološki fenomen, (pop)kulturni artefakt, te narativna i dramaturška praksa koja uključuje interaktivnost u kanonske modele stvaranja, prezentovanja i recepcije svetova priča. Istovremeno, proučavaju se i druge umetničke prakse uključene u igre (muzika, grafički dizajn, performans), kao i antropološka, lingvistička, psihološka i sociološka (od studija identiteta i roda do prepoznavanja bolesti zavisnosti) i ekonomska istraživanja i pristupi. Pored gotovo neiscrpane liste interdisciplinarnih polja i pristupa, postavlja se pitanje da li ova oblast poseduje zaseban teorijski korpus (kao što je ludologija) i da li se on može primeniti na celokupnu raznorodnu produkciju igara. Ovo je upravo razlog zašto se ponekad studije video-igara koriste kao sinonim za samo jedan pravac u proučavanju – ludologiju, kako bi se dao legitimitet ovom pristupu kao jedinom koji za ovu oblast postavlja poseban metodološki i teorijski korpus, odvajajući ih, prema interaktivnoj prirodi i načinima funkcionisanja igara (pravilima) i procesualnosti, od (drugih) umetnosti.

Pomenuta je činjenica da su se isprva, kao uostalom i sada, pisanjem i promišljanjem o ovom fenomenu, kao i usputnom teoretizacijom uglavnom bavili i bave igrači, popkulturni posvećenici i novinari. S druge strane, malobrojni članovi akademske zajednice su igrali video-igre, pa su tako one u stručnim krugovima ostale maglovito polje o kome autori koji su prepoznali aktuelnost ovog fenomena i imali mogućnost da ga povežu sa svojim postojećim užim naučnim oblastima, nisu dovoljno znali iz ličnog iskustva, već su se o njima obaveštavali posredno, bez jasnih izvora i na osnovu opštih utisaka u javnosti (koji inače ne bi bili validni izvori u drugim humanističkim oblastima)². Retka su, ako ne i usamljena specijalizovana istraživanja u kojima su korišćeni namenski prikupljeni podaci, poput *Projekta Dedalus (Daedalus Project)* Nika Jia (Nick Yee), koji je za potrebe svojih proučavanja, isprva u oblasti psihologije i sociologije MMORPG igara, obuhvatio podatke dobijene u intervjuima i upitnicima na koje je odgovorilo 50 hiljada igrača (Yee 2014: 24).

2 Neke od primera proizvoljnih ocena, koje nisu podržane relevantnim izvorima nalazimo kod najuticajnijih autora u ovoj oblasti: „Kada je počeo rat u Iraku, neki igrači su rekli da istovremeno igraju igru i gledaju vesti pokušavajući da postignu kroz fantaziju ono što su se nadali da će se desiti u stvarnosti” (Jenkins 2006: 78); „Za većinu hard-kor igrača, ove igre mogu da budu mnogo više [...]” (Jenkins 2006: 126); „Savim je moguće i verovatno da ženska osoba bude običan igrač, istovremeno zavisna od igara, te da žene mogu da uživaju u dobrim imerzivnim igrama jednako kao muškarci” (Kirkpatrick 2015: 3) (naglašavanja B. M.).

Ovo ne čudi kada se ima na umu da je igranje igara, posebno onih koje pripadaju MMORPG žanru, ponekad zahteva i više godina redovnog angažovanja da bi se o njima i u njima sakupilo dovoljno informacija i iskustva za eventualnu analizu. MMORPG igre uz to podrazumevaju stalno i aktivno učešće u igračkoj zajednici, poznavanje njenih navika, hijerarhije i posebnosti komunikacije, a izdavači periodično dopunjavaju i menjaju svet igre. Zato se izučavanje video-igara, prema dužini trajanja i vrsti potrebnih podataka, može uporediti sa antropološkim i etnološkim terenskim radom.

Imajući u vidu navedeno, ne čudi da su neretko internet stranice posvećene video-igramama – portali kao što su *IGN* i *Kotaku*, e-časopisi magazinskog tipa poput hrvatskog *GoodGame*-a (koji objavljuje i intervjuje sa autorima knjiga iz oblasti teorije video-igara) ili teme o igrama na forumima, npr. u nacionalnim okvirima na forumu *Znak Sagite*, izvor sveobuhvatnijih i preciznijih analiza od pojedinih članaka potvrđenih akademskih autoriteta koji nisu igrači.

U samim akademskim krugovima, „početnom godinom” studija video-igara smatra se 2001. godina – podatak koji je u uvodniku prvog broja uticajnog elektronskog časopisa *Game Studies* objavio Espen Orset (Espen Aarseth), jedan od osnivača studija video-igara i jedan od prvih doktora nauka čiji je doktorski rad (1997) bio posvećen ovoj oblasti (disertacija je odbranjena u oblasti teorije književnosti, a uvodi pojam ergodičke literature i uticaj interaktivnosti u nove, digitalne naratološke strukture):

Ove godine održana je prva međunarodna naučna konferencija o video-igramama, u Kopenhagenu u martu, a uslediće ih još nekoliko. Školska 2001/2002. godina može takođe biti prva u kojoj će na univerzitetima biti otvoreni redovni programi diplomskih studija na kojima se proučavaju video-igre. I ovo može biti prvi put da će akademska zajednica shvatiti video-igre ozbiljno, kao polje proučavanja kulture čiji značaj nije za potcenjivanje. (Aarseth 2001)

Pomenuta konferencija, *Computer Games & Digital Textualities*, održana na Univerzitetu u Kopenhagenu, inicirala je osnivanje i redovne naučne skupove sada uticajne organizacije DIGRA (Digital Game Research Association) pri Univerzitetu Tampere u Finskoj 2003. godine (Konzack 2015: 463, DIGRA /n. d./) i najavila početak rada specijalizovanih studijskih programa na ova dva univerziteta.

Međutim, ovom „zvaničnom” vremenskom sledu, koji početak akademskog bavljenja ovom temom stavlja na početak trećeg milenijuma nove ere, treba dodati i objavljene studije devedesetih godina 20. veka, koje su i danas među najznačajnijim tekstovima studija video-igara i digitalnih fenomena uopšte. Ovde pre svega treba istaći do danas neprevaziđenu i često korišćenu tipologiju igrača Ričarda Bartla (Richard Bartle, 1996), koju je autor izveo na osnovu iskustva sa igračima MUD igara³, zatim pomenutu doktorsku disertaciju Espena Orseta *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature* (1997) i studiju Dženet Mari (Janet Murray) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1997). Dok Orset u svojoj tezi ukazuje na jasno odvajanje ergodičkih narativa od „klasičnih” koje poznaje naratologija (zahvaljujući interaktivnom „radu” na tekstu njegovih korisnika i igrača), Mari ukazuje na video-igre kao validnu temu kojom „klasična” naratologija treba i može da se bavi, kao funkcionalna teorijska osnova ove oblasti. Devedesetih godina 20. veka, Meri-Lor Rajan (Marie-Laure Ryan) objavljuje svoje prve radove u oblasti virtuelnih narativa („Immersion versus Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory” /1994/ i uvodni tekst /„Introduction”/ za knjigu *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory* /1999/), koji najavljuju autorkine buduće studije (*Avatars of Story* /2006/, „Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of Media-Conscious Narratology” /2014/, *Narrative as Virtual Reality 2, Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* /2015/).

Konačno, prva konferencija koja je okupila i danas najznačajnija imena ludologije (Gonzalo Fraska / Gonzalo Frasca/, Jasper Jul /Jesper Juul/, Marku Eskelinen /Markku Eskelinen/), *Digital Games and Culture (DAC)* organizovana je pre „prve godine” proučavanja video igara. Konferenciju je organizovala Katedra za humanistiku Univerziteta u Bergenu (Department of Humanistic Informatics at the University of Bergen) 1998. godine (prema Aarseth 2014: 185). Posle konferencije, 1999. godine, Gonzalo Fraska je objavio stav da je za proučavanje video-igara neophodan poseban korpus metoda i teorijskih pristupa, koji ne pripada (samo) naratologiji, a koji on naziva ludologija.

U prvoj deceniji novog milenijuma proučavanje virtuelnih svetova video-igara prešlo je u sam virtuelni svet. Prva naučna konferencija održana u svetu igre je *Convergence of Real and the Virtual*, održana od 9. do 11. maja 2008. godine u igri *World of Warcraft*. Na konferenciji je učestvovalo preko 100

3 Multi-User Dungeon, igre još nazvane i Multi-User Dimension ili Multi-User Domain, napravljene su na Univerzitetu u Saseksu 1978. godine - Ričard Bartl je i jedan od autora ove igre, zajedno sa Rojem Trubšoom (Roy Trubshaw)

učesnika. Okolnosti organizovanja i održavanja konferencije, kao i rezultati teorijskih promišljanja i izlaganja na skupu objavljeni su u (meta)postkonferencijskom zborniku *Online Worlds: Convergence of the Real and the Virtual* (ur. William Sims Bainbridge, 2010).

Dok je vremenski sled, publikacije i rad vodećih proučavalaca studija video-igara u svetu relativno lako ispratiti, praćenje rada u ovoj oblasti u Srbiji, što je bio jedan od početnih zadataka ovog istraživanja, gotovo je nemoguće rekonstruisati. Početni entuzijizam i ambicija popisivanja objavljenih radova, od članaka do monografija u ovoj oblasti, bili su poništeni nemogućnošću ustanovljavanja tačnog broja i naslova objavljenih radova i obima istraživanja. Primera radi, COBISS baza objavljenih radova koji sadrže odgovarajuće ključne reči pokazuje 20 do 30 jedinica, ali njih zasigurno ima znatno više (na osnovu podataka o sopstvenim radovima, te radovima drugih autora objavljenih u postkonferencijskim zbornicima Fakulteta dramskih umetnosti, odnosno članaka koji nisu pojedinačno uneti u ovu bazu). Lični kontakti, svakako nepouzdana za ovu vrstu pregleda i analize postojeće bibliografije, nisu uspeli da obuhvate sve istraživače koji su izlagali ili objavili radove na ovu temu, odnosno koji na neki način obrađuju video-igre ili projekte koji se njima bave. Ove metodološke prepreke ne dozvoljavaju da se i o ograničenom – utvrđenom i rekonstruisanom korpusu istraživača u ovoj oblasti govori po imenima, zbog favorizacije pojedinaca i institucija u odnosu na druge, koji sticajem okolnosti nisu identifikovani.

Ono što je izvesno jeste da je u Srbiji objavljeno više užestručnih monografija u ovoj oblasti, kao što je publikovana doktorska disertacija Manojla Maravića *Kritika politike i fenomenologije video-igara* (2011) i monografija *Stvarnije od stvarnog – antropologija Azerota* Ljiljane Gavrilović (2016). Zanimljivo je, međutim da je prva publikacija sa ovom temom kod nas izdata još 1986. godine, u Jugoslaviji (*Video-kompjuterske igre: uvod u psihologiju video-igara*, autora Mirčete Danilovića u izdanju Tehničke knjige), što potvrđuje interesovanje za ovu oblast i držanje koraka sa svetskim tokovima, i aktivno i rasprostranjeno igranje igara u Jugoslaviji.

Stanje u sferi obrazovanja u oblasti video-igara u Srbiji jednako je neujednačeno kao i u sferi proučavanja. Prema godišnjem izveštaju o industriji video-igara u Srbiji (*Serbian Gaming Industry Report*, 2019), koji je objavila Srpska asocijacije industrije video-igara (SGA) (ograđujući se da lista verovatno nije kompletna), u Srbiji postoji najmanje pet fakulteta koji u svojim programima osnovnih studija imaju akreditovane programe – predmete koji se tiču video-

igara. Između ostalih, izveštaj navodi Dramaturgiju video-igara, predmet u okviru studijskog programa na Katedri za dramaturgiju (FDU); program pri Visokoj školi politehničkih studija u Beogradu, te više privatnih fakulteta. U Novom Sadu, pri Akademiji umetnosti, od 2017. godine akreditovan je studijski program osnovnih studija Dizajn video-igara. Ovom spisku treba dodati programe master studija orijentisane prema tehničkim aspektima video-igara (Univerzitet u Nišu, Elektrotehnički fakultet i Fakultet organizacionih nauka Univerziteta u Beogradu) (isti izvor).

Iako preciznih podataka za ovu oblast nema, na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu odbranjene su najmanje tri doktorske disertacije koje se bave video-igramama: (najmanje) po jedna na umetničkim doktorskim studijama, zatim naučnim doktorskim studijama Menadžmenta kulture i medija, te Teorije dramskih umetnosti, medija i kulture, kao i najmanje jedan doktorat koji se bavi video-igramama pri Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu. Iako postoji izvestan broj autora koji redovno objavljuju naučne radove iz ove oblasti, čije afilijacije obuhvataju naučne institucije humanističke i umetničke orijentacije u Beogradu i Novom Sadu (Filološki i Filozofski fakultet, Fakultet dramskih umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, te Akademija umetnosti), usko profilisanih naučnih konferencija iz oblasti teorije video-igara do sada nije bilo. U Novom Sadu je 2016. godine održana jednodnevna konferencija „Obrazovanje kadra za rad u industriji video-igara: od neformalne obuke do studijskog programa” (GEDU: Game Development and Education)⁴, ali se ona nije bavila teorijom samih igara.

Nešto su obuhvatniji podaci za Fakultet dramskih umetnosti: u poslednjih nekoliko godina, praktično na svakom naučnom skupu održanom na Fakultetu održan je panel posvećen isključivo video-igramama: *Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalno doba* (29–30. oktobar 2015), *Šekspir i transmedijalnost* (1–2. decembar 2016), *Novi horizonti kulture, umetnosti i medija u digitalnom okruženju* (12–14. septembra 2019), a usledila je i serija tribina u organizaciji Laboratorije interaktivnih umetnosti.

Nekoliko godina ranije, *Zbornik radova FDU* objavio je prve radove iz oblasti teorije video-igara: rad Mirka Stojkovića „Video igre na prenosivim uređajima” (*Zbornik* br. 22, 2012, str. 113–136) i Aleksandra Filipovića „Etički izazovi video igre” (*Zbornik* 24, 2013, str. 145–163). Profesor Stojković u pomenutom radu daje istoriju igranja – hardversku i softversku – na prenosivim uređajima

4 Program konferencije dostupan na lokaciji <https://fakulteti.edukacija.rs/wp-content/uploads/2016/02/program-gedu-konferencija.pdf> [Pristupljeno 8. februara 2020]

i predviđa tada već izvesnu budućnost: „u kojoj ćemo sve manje biti u stanju da napravimo tu razliku između igranja na prenosivim uređajima i kućnog igranja. Uostalom, ta podela je nastala zbog nesavršenosti hardvera [...] u budućnosti [...] neće biti ni potrebe da hardver za igranje delimo na prenosivi ili neprenosivi.” i najavljuje i obrazlaže „polj[e] iskoračivanja virtuelnog sveta u stvarnost” (Stojković 2012: 130). Drugi objavljeni rad u *Zborniku*, obrađuje sadržaj samih igara, odnosno analizira etičke principe, konstatujući da „od svih oblika manipulacije [...] jedan je prisutan u gotovo svakoj igri [...] a to je manipulacija realnošću. Ona je po prirodi medija neophodna [...]” dajući ocenu značajnu i za ovaj rad: „Konkurencija čini autore igara kreativnim i detaljnijim u kreiranju virtualnih svetova igara” (Filipović 2013: 159).

U pregledu doprinosa i bavljenja studijama video-igara na FDU, treba istaći i prošlogodišnje izdanje, koje iako nije objavljeno pod okriljem Fakulteta, već Filmskog centra Srbije, okuplja urednicu i autore sa FDU. Reč je o monografiji *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0* urednice Nevene Daković, knjizi koja obuhvata i dva rada na temu istorije, odnosno teorije video-igara.

Studije video-igara između industrije i obrazovanja

Za oblast analize u ovom radu, značajan je i odnos univerziteta, odnosno akademske zajednice i obrazovanja u celini prema poslovnim i idejno-ideološkim zahtevima koje postavlja proizvodnja video-igara, pripadajući kulturnim industrijama (termin koji se koristi zamenljivo, sinonimno sa terminom kreativne industrije). Ove industrije se definišu kao „industrije koje proizvode materijalne i nematerijalne umetničke i kreativne proizvode [...] Zajedničko za sve kulturne industrije je korišćenje kreativnosti, znanja iz oblasti kulturne i intelektualne svojine za proizvodnju robe i usluga od društvenog i kulturnog značaja.” (UNESCO 2010).

Međusobne protivrečnosti pojmova industrija s jedne i kreativnost, kultura, umetnosti, pa i igre sa druge strane, nisu vezane samo za polje video-igara, niti su nove – na njih uostalom ukazuje i kritikuje ih Frankfurtska škola pri samom definisanju pojma (Adorno, Horkheimer 1989/[1947]).

U tom kontekstu, stanje u ovoj grani industrije jasno prenosi zahteve i mehanizme liberalnog kapitalizma: zahteva se jeftino i brzo osposobljena radna snaga, koja obavlja standardizovane i šablonske poslove ograničenog obima i kreativnim radom odgovara na zahteve tržišta, pod krovnim terminima di-

zajna i kreiranja, osposobljavajući svoje kadrove pre svega na kratkim seminarima ili video i pisanim uputstvima na mreži. U industriju se pre svega uključuju dugogodišnji igrači i popkulturni posvećenici.

Postavlja se pitanje koja je i kolika uloga univerziteta, ako se pretpostavi da je njegova funkcija isključivo svedena na osposobljavanje kadrova koje je moguće uspešno zaposliti u proizvodnji. U postojećem uređenju, od univerziteta se očekuje „industrializacija i standardizacija znanja” (Vuksanović 2014: 637), uz zahtev da se obrazovanje fokusira na „prenošenje konkretnog, stručnog znanja i veština i mora biti sposobno da odgovori na nove i promenljive zahteve tržišta” (Rou 2008: 6 prema Vuksanović 2014: 642). Drugim rečima, znanje počinje da se tretira kao roba, da se industrijski proizvodi (isto, 642, 647).

Na drugoj strani, univerzitet, odnosno akademska (i umetnička) zajednica prema „klasičnom” – humanističkom konceptu obrazovanja treba da ponudi sveobuhvatna znanja koja osim tehničke osposobljenosti za obavljanje unificiranih poslova može da ponudi stručne i akademske kompetencije za razumevanje istorije i teorije (video-igara, u ovom slučaju), da razvije kritičko-analitičko shvatanje i pripremi studente za samostalno proučavanje i procenjivanje teme (kritika, žurnalizam, interdisciplinarnе akademske i stručne prakse). U sferi prakse, institucionalno obrazovanje treba da pruži mogućnost svesne (osveščene) artikulacije i interpretacije stvaralačkog procesa i njegovih rezultata, pozicioniranje sopstvenog rada u odnosu na različite aspekte istorije, teorije, pravila i modaliteta video-igara i omogućiti upotrebu stečenih znanja u kreativnoj praksi. Ako se navedeno shvati kao uslov inovativnog rada, koncipiran prema drugim poljima humanističkih i umetničkih studija, sa fokusom na svestranom obrazovanju kao i kritičkom i kreativnom mišljenju, uočava se jasno mimoilaženje u potrebama, zahtevima i standardima „klasičnog” univerzitetskog obrazovanja i potreba industrije, vođene isključivo logikom kapitala (brzina i efikasnost u sticanju profita uz što manje uložениh sredstava i vremena u proizvodnju, pa i obrazovanje kadrova).

Zaključak

Posebном statusu video-igara i njihovih studija u kontekstu humanističkih nauka doprinosi priroda fenomena – igranje igara, za razliku od upoznavanja sa (drugim) umetnostima, zahteva određeni nivo veštine – znanja i spretnosti, u savladavanju načina igranja, upravljanja kroz igru, interakciji sa njom,

kao i vreme, sklonost i talenat da se ta veština savlada i usavrši. Zahvaljujući produženom vremenu i načinu susreta sa sadržajem ove forme, znanja o ovim igrama dugo su ostala u domenu posvećenih igrača i entuzijasta, od kojih mali broj janusovski gleda na obe strane: teorijsku i praktično-igračku. Sa druge strane, akademski proučavaoci video-igara i njihov rad, bez institucionalnog prepoznavanja, odnosno prihvatanja od strane zajednice ostaju „pridruženi” članovi drugih oblasti koji dokazuju i opravdavaju postojanje svog istraživanja kao stranci i došljaci u tuđoj zemlji⁵ (Aarseth 2008: 114).

Antinomija, što može da (p)ostane i ključna reč određenja video-igara, na relaciji naratologija–ludologija nije samo teorijsko-metodološka „borba” ili klackalica već i koren problema njenog određenja. Naratološko određenje svrstava ove igre u umetnost, i njihovo proučavanje lagodno staje uz/u teorije književnosti, muzikološke analize i proučavanja likovnih umetnosti, te studije filma, pozorišta i performansa. Međutim, drugo Janusovo lice, druga strana „prolaza” na koju gleda ludologija – „mehanička”, strukturalna i interaktivna svojstva igara, ne samo da usmeravaju put ka teorijama igre kao tekovinama i odlikama kulture, već i formalnim aspektima koji pripadaju matematici i tehničko-tehnološkim poljima, čak i ako ostavimo po strani aspekte programiranja i sferu elektronskih sportova, koja otvara novu kapiju, novi put na koji treba obratiti pažnju. Tu je svakako i, u ovom radu tek pomenuti, ali značajan ekonomski aspekt – put ne samo proizvodnje i prodaje već i unutrašnje ekonomije svetova igara, koji zahteva posebno proučavanje i mobilizaciju ekonomske i pravne nauke.

U navedenoj dvojnoj ili pre mnogostrukoj prirodi video-igara i njihovog proučavanja i leži razlog zašto je teško okupiti ili obuhvatiti jedinstvenu i dobro povezanu grupu poznavalaca i proučavalaca. Oni, posledično, baveći se osnovnim poljima svoje struke (npr. teorije i istorije drugih umetnosti, medija, kulture, sociologije, ekonomije itd.) imaju priliku da se tek usputno i povremeno dotaknu teme video-igara. Ovo je jedan od razloga zašto do sada nije bilo prilike da se u regionalnim okvirima objedini i ispita šire polje angažovanja i istraživanja u ovoj oblasti. Dobrodošlo je i neophodno upoređivanje rezultata istraživanja i povezivanje rada različitih autora, što je ujedno i jedan od načina (ako ne i jedini) da se iznađe put i stabilizuje odnos univerziteta i industrije video-igara.

5 Aluzija na igru reči, korišćenu od Biblije do savremenih dela popularne kulture, koju, između ostalih, u kontekstu sličnom onom u ovom radu koristi Espen Orset opisujući poziciju i doživljaj igrača MMORPG igre *World of Warcraft* u svetu igre: „in Azeroth the player is a ghost-like guest on an uncaring, slick surface, a stranger in a strange land.” (Aarseth 2008: 114)

Konačno, svakodnevne promene u oblasti video-igara ili u vezi sa njima ukazuju da one nisu samo izdvojen fenomen popularne kulture, već se prepliću sa drugim sferama umetnosti, kulture, medija, obrazovanja i života uopšte, predstavljajući dobar indikator ili Petrijevu šolju u kojoj se uočavaju i ogledaju pravci brojnih društvenih tendencija. Neke od skorih vesti koje to ilustruju su i objava da je Uprava za hranu i lekove (Food and Drug Administration – FDA) Sjedinjenih Američkih Država odobrila prvu video-igru kao lek, odnosno sredstvo u lečenju (ovog puta, hiperaktivnosti kod dece) (Hollister 2020) ili ako se u međusoban kontekst i uporednu kulturološku analizu stave vesti o naporu i kreativnom konceptu izdavača igre *Assassin's Creed Odyssey*, koji su za potrebe igre angažovali brojne stručnjake i akademske radnike u rekonstruisanju starogrčkih pesama (teksta i muzike) radi autentičnog doživljaja u igri (Plunkett 2019), dok se u fizičkom svetu javljaju predlozi da se Homer i Vergilije isključe iz univerzitetskog silabusa prestižnih studija klasičnih nauka na Oksfordu (Badhe 2020).

Rečju, akademska zajednica bi trebalo da iskoristi sve Janusove poglede koji se putem proučavanja video-igara pružaju prema brojnim stazama, prolazima i kapijama u sferi umetnosti, kulture, medija i obrazovanja i da budno motri na pokrete i tendencije virtuelnih svetova igara, na obostranu korist.

Literatura

- Aarseth, Espen (1997) *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Aarseth, E. (2001) „Computer Game Studies Year One“, *Game Studies*, volume 1, issue 1, dostupno na: <http://www.gamestudies.org/0101/editorial.html> [Pristupljeno: 8. februara 2020]
- Aarseth, E. (2008) “A Hollow World: World of Warcraft as Spatial Practice” in Corneliussen, Hilde G. and Rettberg Walker, Jill (eds.). *A World of Warcraft Reader*. Cambridge, London: The MIT Press, pp. 111–122.
- Aarseh, E. (2014) “Ludology” in Wolf, M., Perron, B. (eds.) *The Routledge Companion to Video Game Studies*. New York and London: Routledge.
- Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (1989/1947) *Dijalektika prosvetiteljstva, filozofski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Bainbridge, William Sims (Ed.). 2010. *Online Worlds: Convergence of the Real and the Virtual*, London: Springer.
- Badhe, Y. (2020) “Classics Faculty Proposes Removal Of Homer And Virgil From Mods Syllabus”, *The Oxford Student*, dostupno na: <https://>

- www.oxfordstudent.com/2020/02/17/94749/ [Pristupljeno: 4. marta 2020]
- Bartle, Richard. (1996) “Hearts, Clubs, Diamonds, Spades: Players who Suit MUDS”, dostupno na: <http://mud.co.uk/richard/hcds.htm> [Pristupljeno: 22. decembra 2019]
 - Daković, Nevena (ur.) (2019) *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0*. Beograd: Filmski centar Srbije
 - Danilović, Mirčeta (1986) *Video-kompjuterske igre: uvod u psihologiju video-igara*, Beograd: Tehnička knjiga
 - DIGRA (n.d.) “About Us” dostupno na: <http://www.digra.org/the-association/about-us/> [Pristupljeno: 8. februara 2020].
 - Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
 - Filipović, A. (2013): „Etički izazovi video igre”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 24, str. 145–163.
 - Gavrilović, Lj. (2016) *Stvarnije od stvarnog – antropologija Azerota*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu)
 - GoodGame, <https://www.goodgame.hr/> [Pristupljeno: 4. Februara 2020].
 - Hollister, S. (2020) “The FDA just approved the first prescription video game – it’s for kids with ADHD”, *The Verge*, dostupno na: https://www.theverge.com/2020/6/15/21292267/fda-adhd-video-game-prescription-endeavor-rx-akl-t01-project-evo?fbclid=IwAR1r8N-ny5PaL_oNN-lEh8k_3kC1c2t2VF94uBde0YwyIcNoStmkEanb8UE0 [Pristupljeno: 17. juna 2020]
 - IGN, dostupno na: <http://www.ign.com> [Pristupljeno: 4. februara 2020].
 - Kirkpatrick, G. (2015) *The Formation of Gaming Culture: UK Gaming Magazines, 1981–1995*. London: Palgrave Macmillan.
 - Konzack, L. (2015) “Scandinavia“ in Wolf, M. (ed.) *Video Games Around the World*, Cambridge and London: The MIT Press.
 - Kotaku, <https://kotaku.com>, [Pristupljeno 6. februara 2020]
 - Maravić, M. (2011) Kritika politike i fenomenologije video-igara. Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti.
 - Mitrović, Biljana. 2017. „Šekspir i video-igre”, u Daković, Nevena, Medenica, Ivan, Radulović, Ksenija (ur.) *Šekspir i transmedijalnost*. Beograd: FDU str. 55–70.
 - Plunkett, L. (2019) “Assassin’s Creed Odyssey’s Sea Shanties Are Actual Greek Poems”, Kotaku, dostupno na: <https://kotaku.com/assassins-creed-odysseys-sea-shanties-are-actual-greek-1832218435> [Pristupljeno: 4. marta 2020]

- Ryan. M. L. (1994) "Immersion versus Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory.", *Postmodern Culture*, pp. 110–137.
- Ryan. M. L. (1999) "Introduction" in Ryan. M. L. (ed.) *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 1–29.
- Ryan, Marie-Laure (2006) *Avatars of Story*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press
- Ryan, Marie-Laure (2014) "Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of Media-Conscious Narratology" in Ryan, Marie-Laure and Thon, Jan-Noël (Eds.) *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* Lincoln and London: University of Nebraska Press pp. 25–49
- Ryan, Marie-Laure (2015) *Narrative as Virtual Reality 2, Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimor: The Johns Hopkins University Press
- Serbian Gaming Association (SGA) (2019) *Serbian Gaming Industry Report*, dostupno na: <http://sga.rs/wp-content/uploads/2020/03/SGA-Report-Digital.pdf> [Pristupljeno: 1. Marta 2020].
- Srejović, D. Cermanović Kuzmanović, A. (1989) *Rečnik grčke i rimske mitologije*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Stojković, Mirko: „Video igre na prenosivim uređajima”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 22, 2012, str. 113–136.
- UNESCO (2010) "Backgrounder on Cultural Industries", dostupno na: http://www.unescobkk.org/fileadmin/user_upload/culture/Cultural_Industries/HK_Open_Forum/Backgrounder-FINAL.pdf [Pristupljeno: 12. februara 2020].
- Vuksanović, D. (2014) „Kreativne industrije i obrazovanje: kritika koncepta 'kreativnog univerziteta'" u Deretić, I. (ur.) *Istorija srpske filozofije III*, Beograd: Evro-Đunti, str. 636–652
- Yee, N. (2014) *The Proteus Paradox – How Online Games and Virtual Worlds Change Us and How They Don't*. New Haven: Yale University Press
- Znak Sagite, forum, sekcija posvećena video-igrama, dostupno na <http://www.znaksagite.com/diskusije/index.php?PHPSESSID=t2olvkrb2q9rh2a325gt1p1om2&board=11.0> [Pristupljeno: 4. februara]

VIDEO GAME STUDIES – JANUS OF THEORY AND PRACTICE

Abstract

This paper aims to provide a review and analysis of the “state of discipline” – video game studies, which have been developing globally in the last 30 years or so as a relatively new interdisciplinary field. Apart from an analysis of the global development and directions of video game study and the position of these studies in local academic circles, the paper places this body of theory and academic field in context of education and industry practice (video game industry, which belongs to creative industries). Since this is an interdisciplinary field, which encompasses the domain of art, culture and media, as well as the aspects of technology and economy – video games mostly evade a clear theoretical and methodological approach and definition, encountering numerous contradictions in their approach: e.g. if this is art, how does one place it solely within the industrial requirements of neoliberal capitalism (which isn’t reserved for video games alone and which is an issue encountered with many forms of art and creative work)? Explaining who it is that studies video games, how and why, the paper confirms the multiplicity of their determination, and thereby their examination, conflict and contradiction of their position from the academic, educational and manufacturing aspect – revealing many Janus-like faces of this area.

Keywords

video game studies, interdisciplinarity, the relationship between universities and creative industries, methodology, academic practice

Nikoleta Dojčinović¹
Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu

ŠPICA DNEVNIKA 2: SVEDOK DRUŠTVENIH I MEDIJSKIH PROMENA

654.197:78
316.74:78
COBISS.SR-ID 15857929

Apstrakt

Iako kratke po trajanju, špice su simboli određenih medija. U ovom radu proučava se špica RTS Dnevnika 2, kao najdugovečnije TV emisije na našim prostorima. U radu se proučavaju razlozi, pre svega oni društveno-tehnološki, koji su doveli do njenih brojnih promena. Analiziranjem muzičkog sloja špice, ispituje se uloga muzike u namenski osmišljenoj formi, jednom od najkraćih formata elektronskih medija, kao i razlog zašto je neka od korišćenih špica bila dugovečnija, voljenija ili omraženija od drugih. Takođe, tekst daje odgovor na pitanje može li TV špica, kao deo popularne kulture, imati „vantelevizijski život“.

Ključne reči

televizija, Dnevnik 2, špica, primenjena muzika, popularna kultura

73

Nikoleta Dojčinović

Uloga špica, džinglova i kulisne muzike na televiziji

Od kada se pojavila, krajem četrdesetih godina 20. veka u svetu, a od kraja pedesetih godina kod nas, televizija je u stalnoj komunikaciji sa publikom, tražeći nove oblike kojima bi privukla pažnju – povećavanjem broja televizijskih mreža i kanala, pojavom digitalne televizije i novih medijskih platformi, osmišljavanjem televizijskih programa koji će gledaoca učiniti pasivnim ili aktivnim učesnikom, ili stvaranjem osećaja kod pojedinca da se to što gleda dešava i njemu lično ili u njegovom okruženju. Manuel Kastels (Manuel Castells) televiziju, transformisanu zbog tehnologije, biznisa i kulture, vidi kao „medij koji kombinuje masovno emitovanje (broadcasting) i masovno emitovanje sadržaja (narrowcasting)“ (Castells 2009: 87–88). Uprkos transfor-

¹ nikoleta_yu@yahoo.com

maciji, televizija je i dalje dominantni medij masovne komunikacije – prema podacima REM-a, gledalac je u 2014. godini prosečno provodio 303 minuta dnevno uz televizijski program. To vreme se (mada ne posebno značajno) smanjuje od 2010. godine (REM 2015).

Privlačenjem većeg broja gledalaca, snagom svoje dostupnosti, intenzivnim, a ponekad i agresivnim pristupom, televizija je sjajno komercijalno, nekada i manipulativno sredstvo. Prema Veselinoviću, svaka televizija, posredno ili neposredno, zastupa vlasničke interese – „ako je interes samo vlast i politički uticaj i to će se pre ili kasnije materijalizovati u novcu” (Veselinović 2007: 169–185).

Televizija, kao deo i masovne i popularne kulture – ili „kulture medija”, kako je Lorens Grosberg (Lawrence Grosseberg) definiše, i slikom i tonom utiče na gledaoca – pasivno kao „ogledalo stvari kakve jesu i kakve bi trebale da budu, [...] i aktivno društvenim delovanjem.” (Janković 2011: 7). Stvaranjem namenskih, originalnih, umetničkih, audio-vizuelnih formata (pa i špica²), televizija postaje i nova platforma za umetničko izražavanje, čime je, prema Strinatiju „sve teže održati značajnu razliku između umetnosti i popularne kulture” (Strinati 2004: 213).

Muzika danas čini veliki procenat televizijskog sadržaja. Sve ono što je nekada postojalo samo u stvarnosti – muzička pratnja (nemi filmovi, izložbe, druženja), koncerti različitih žanrova – našlo se na televiziji. „Televizija je za muziku postala novi interpretativni prostor [...] Nov element tog prostora bila je slika, koju je trebalo staviti u skladan odnos sa muzikom” (Nikolajević 2017: 26). Jedini novi formati koji nastaju pojavom televizije jesu špice, džinglovi³ i kulisna⁴ muzika, a to su i najkraće muzičke celine koje se mogu emitovati zasebno.

2 Zanimljivo je da Sokoj – Organizacija muzičkih autora Srbije, zaštitnik muzičkog autorstva, špice prepoznaje tek u 21. veku i to kao popularnu muziku (Sokoj 2017: čl. 9), iako ih često komponuju profesionalci, autori umetničke muzike.

3 U svetu pojam *džingla* vezuje se za reklame – to je privlačan i pamtljiv song koji svojom muzičkom i/ili tekstualnom originalnošću ili zavodljivošću poziva na potrošnju/kupovinu. Kod nas, džingl je segment špice koji razdvaja delove emisije. Na primer, džingl koji vesti iz sporta odvaja od ostalih vesti u Dnevniku.

4 Kulisna muzika može trajati i po nekoliko minuta. U filmovima i serijama ona je aktivni učesnik radnje. Na radiju i televiziji njena uloga je da stvori atmosferu, pre svega prijatnosti, i najčešće se koristi u „opuštenijim” delovima zabavnih, kolažnih, dokumentarnih i drugih emisija. U informativnim programima retko je prisutna.

Za razliku od špica za filmove i serije, spotova, reklama, televizijske špice su originalni sadržaji koji se vezuju isključivo za jednu televiziju i kao takve ne mogu se emitovati na drugim audio-vizuelnim medijima. I dok je primenjena muzika u filmskim špicama „u funkcionalnom dopunjujućem odnosu” (Baronijan 2007: 12), dotle muzika (koja preuzima ulogu govora u filmu, time i popularnost replika) i video-rešenja televizijskih špica postaju identitet te televizije. Samim tim, u skladu sa odnosom prema televiziji, i špica postaje voljena i/ili simbol nečega protiv čega se treba boriti. Primer toga je špica Dnevnika 2 RTS-a, koja se emituje svakodnevno i treba da bude zanimljiva svim uzrastima, obrazovnim slojevima, ali i muzičkim sladokuscima. Iako prema Makiju (McKee) u intelektualnim krugovima „mnogi smatraju da su u suštini producenti⁵ ti koji odlučuju – a da korisnici jednostavno prihvataju sve šta im se ponudi” (McKee 2007: 2), krajnji sud ipak daju gledaoci, na osnovu čijeg suda emiter odlučuje šta će biti televizijski program.⁶

Uvodna špica Dnevnika 2 RTS-a

Bilo je potrebno skoro četiri godine donošenja odluka, zakona, propisa, osnivanja radnih grupa, izrada tehničkog elaborata, obezbeđivanja novca da tadašnja Televizija Beograd⁷ započne emitovanje stalnog⁸ programa 23. avgusta 1958. godine.⁹ Prvi zajednički program JRT-a, TV Beograd, TV Zagreb i TV Ljubljana počeo je sa emitovanjem 28. novembra 1958. godine.

Televizija u Srbiji uvedena je iste godine kada je Josip Broz Tito izabran za predsednika Republike Jugoslavije, svega petnaest godina od kada je odbačena monarhija i uvedena republika u Jugoslaviji, dvanaest godina od kada je izvršena prva nacionalizacija imovine i deset godina od kada je Tito Staljinu rekao „odlučno NE”. „Jugoslavija je na neki način morala održati priključak

5 U JMU RTS urednici odlučuju o sadržaju programa.

6 Radio-televizija Srbije, kao javni medijski servis, ima obavezu da se ne osvrće na rejtinge, posebno kada su u pitanju sadržaji iz kulture, već da osmišljavanjem kvalitetnog programa informiše, edukuje, zabavi i pridobije novu publiku.

7 Prema dostupnim podacima, krajem šezdesetih godina broj televizijskih prijemnika, zbog cene, na području grada Beograda iznosio je svega oko 800 (Popović i dr. 1984: 106).

8 Na telopu tog dana pisalo je „Eksperimentalni program”. Ipak se ovaj datum uzima kao početak emitovanja redovnog programa TV Beograd.

9 U improvizovanom TV studiju Visoke tehničke škole u Beogradu od 7. do 17. jula 1956. godine emitovan je prvi domaći TV program. Beograđani su mogli da gledaju vesti, intervjuje i dokumentarne filmove na malim ekranima koji su bili izloženi na javnim mestima. Treba dodati da je još pre početka stalnog programa 17. avgusta 1958. godine, obavljen prvi direktan sportski prenos utakmice mladog i starog tima Crvene zvezde (Lazić, n. d.).

sa svetom u tom pogledu. Međunarodna, svetska i evropska politička situacija i zbivanja vezana i za našu zemlju bili su značajan faktor i potvrda o potrebi za uvođenje i razvoj televizije” (Popović i dr. 1984: 99). Rukovodstvu zemlje televizija je bila veoma važna – zbog ugleda u svetu, ali i u širenju, pre svega njima važnih, informacija.

Od prvog dana Televizije Beograd, a kasnije Radio-televizije Srbije, drugi ili glavni, kako često nazivaju Dnevnik, emituje se na prvom programu. To je ujedno i prvi emitovani program, a samim tim je i špica Dnevnika 2 prva i najdugotrajnija špica neke emisije na programu današnjeg RTS-a. Drugi Dnevnik u početku je emitovan od 20 sati, da bi se kasnije prešlo na emitovanje pola sata ranije. Ono što povezuje u vizuelnom smislu sve špice Dnevnika 2 je globus, prikaz Zemljine kugle – rotirajući ili njegov 2D prikaz. Za muzičke podloge špica zajednički je jedino četvrtinski takt.¹⁰

U periodu od 1958. do 1978. godine Dnevnik 2 promenio je tri špice. Prva špica trajala je 20 sekundi. Animaciju, crno-beli globus koji se okreće, osmislio je Andrija Žic. Špica je rađena „filmskim trikom”, umnogome ručno. Muzičku podlogu potpisuje Milan Ristić.¹¹ Sa biografskim karakteristikama – društveno-politički radnik ili učesnik NOR-a, te dve decenije direktori Televizije Beograd bili su Mirko Tepavac, Dušan Popović, Zdravko Vuković (u njegovo vreme počinje emitovanje programa u koloru, kao i drugog programa TV Beograd 31. decembra 1971. godine).

S obzirom na to da se sva izdanja Dnevnika 2 u potpunosti čuvaju tek od 1988. godine, kao i da je sve što je rađeno na filmu sačuvano u delovima, tj. storijama, da mnogi snimci nisu prebačeni sa filma na današnje TV formate, da je ono što je prebačeno često bez tona,¹² kao i da se ni na filmu nije uvek čuvala špica Dnevnika 2, ne može se pouzdano reći kada je počela da se emituje druga špica. Izvesno je da u Dokumentaciji RTS-a ova špica postoji pred Dnevnik 2 od početka 1966. godine. Ona je vizuelno korespondirala sa prvom špicom, bila je nešto modernizovana, ali je zamenjena muzika koju je komponovao, prema rečima kompozitora Radeta Radivojevića, kompozitor

10 Sve špice dostupne su na YouTube kanalu: https://www.youtube.com/watch?v=uoK7_Ddw-h0

11 Prema podatku iz TV emisije JMU RTS-a *Trezor – Dan prvi*, muzika je preuzeta iz simfonij-skog dela Milana Ristića, bez precizne naznake o kom delu je reč. Kompozitor Milan Ristić (1908–1982), đak *Praške škole*, napisao je devet simfonija i druga dela.

12 Tokom rada na filmskim trakama, odvojeno su snimani slika i ton. Mnoge tonske trake nisu sačuvane, posebno posle bombardovanja 1999. godine i *petog oktobra*. Mnoge trake, posle toliko vremena, nemoguće je restaurirati.

Konstantin Babić.¹³ I ova špica je crno-bela, i vizuelno predstavlja globus koji rotira. Trajala je desetak sekundi. Sredinom sedamdesetih godina 20. veka, sa filma se u TV Beograd prešlo na snimanje na Q trakama.

Na medijskom nebu, 1970. godine, prvi put se pojavljuje medijska stanica izvan sistema državnih elektronskih medija. Bio je to Radio Studio B. Od 1996. godine, osnivačka prava ove kuće prelaze na Skupštinu grada Beograda. Treća špica, korišćena je kratko, svega nekoliko meseci 1978–79. godine. Ne postoji dostupan podatak o autoru ovog dizajnerskog rešenja špice, ali je pretpostavka da je dizajn uradio neko iz sektora grafike, *in house* (Popović 2017: 154). Muzika je preuzeta iz druge špice, tj. delo je autora Konstantina Babića. Nešto su izmenjeni kraj i početak, pa traje 12 sekundi. Ova špica je u osnovi takođe imala globus, ali je on predstavljen dvodimenzionalno. Vizuelno je jasno asocirala na znak Ujedinjenih nacija. Ovde prvi put vidimo pokušaj korišćenja boje – tamnocrvene. „Glazbena podloga za Dnevnik odabrana je u skladu sa promišljanjem da simfonijski aranžman i monumentalna melodija pobuđuju osećaj važnosti o onome koji prati sliku što slijedi” (Matešić 2011: 59).

Nova, četvrta špica, prepoznatljiva po globusu koji „ispisuju” tačkice, počela je da se emituje 24. maja 1979. godine. Razlog za promenu špice bila je odluka menadžmenta kuće (direktor Milan Vukos, 1972–85), da i informativne emisije treba emitovati u koloru. Bila je to prva animirana špica. Kao idejni tvorac potpisuje je Nenad Čonkić, kao reditelj Dejan Karaklajić. Muziku je komponovao Zoran Simjanović, koji je tadašnje reditelje nagovarao da komponuje muziku za njihova ostvarenja, iako je bilo jeftinije da se muzika koristi sa ploča:

Onda sam počeo sinhronizaciju sa mojim orguljama Elca iz 60-ih godina i sa Reox magnetofonom, to je jedino što je bilo, i to je bilo strašno jeftino, kao muzički saradnik. (RTS, Momčilović 1985)

Namenski komponovana špica za Dnevnik 2, trajala je 14 sekundi.

Muzika tačkaste špice zasnovana je na sinkopiranom ostinatu koji se kreće po tonovima septakorda drugog stupnja molske lestvice naniže, [...] da bi

13 Konstantin Babić (1927–2009) komponovao je preko sto solističkih, kamernih, vokalno-instrumentalnih dela inspirisanih džezom, folklorom i popularnom muzikom, često obogaćenih humorom.

se u drugom delu, uz ostinato, čuli i ležeći tonovi u violinama, u kadenci modalnog zvuka. (Milićević 2016: 62)

Ova špica, za kratko vreme, treba da uvede u centralnu informativnu emisiju RTS-a. Harmonski, melodijski i ritmički, špica počinje od najvišeg tona, spušta se naniže, prve četiri note se ponavljaju, ali po zvučnom trajanju su mnogo duže nego one koje slede. Takav je i koncept samog Dnevnika 2 – počinje foršpanom od 3–4 najvažnije vesti, potom ih razrađuje širim izveštajima, intervjuima i sl. Kao i špica, i informacije u Dnevniku postaju ležernije što se bliže kraju – kultura, sport i vreme. Ova špica je i najdugovečnija – trajala je do oktobra 1992. godine, korišćena je kratko i krajem devedesetih godina 20. veka, do 5. oktobra, da bi, redizajnirana (vizuelno i zvučno), ponovo našla mesto na malom ekranu od 2010. godine do danas. U tom periodu dva puta su menjani formati na kojima se snimao materijal. Sredinom osamdesetih godina prošlog veka radilo se na C-trakama, a ubrzo zatim prešlo se na ju-matik (U-matic).

Godine 1990. Televizija Beograd dobija konkurenciju – Televiziju Studio B. Od 1992. do 2010. godine, špica Dnevnika 2, shodno burnim godinama, menjana je nekoliko puta. Peta špica, iz 1992. godine, nastala je u godini kada je stvorena nova država – raspadom SFRJ nastala je Savezna Republika Jugoslavija, koju su činile Republika Srbija i Republika Crna Gora. Tada je od TV Novi Sad, TV Beograd i TV Priština formirano Javno preduzeće Radiotelevizija Srbije. Direktor RTS-a tada je bio Dobrosav Bjeletić. Kao autori ove špice Dnevnika 2 potpisuju se Milan Peca Nikolić¹⁴, Vera Galić i Goran Patlić, i klavijaturista i kompozitor Aleksandar Saša Lokner¹⁵. Špica je trajala 35 sekundi. Muzika počinje lagano, lenjo, melodijska linija je ravna, potpuno suprotno od onoga šta treba da najavi centralnu informativnu emisiju. Tek od dvadeset pete sekunde špica dobija ritmičnost i tempo i izvesnu dramatičnost. Vizuelno je predstavljen metalni globus na tamnoj pozadini, koji rotira i liči na globus iz špica iz mnogo ranijih epoha.

Od 1994. godine, Televizija Beograd dobija novu konkurenciju. Prvo je osnovana TV Pink, a nekoliko meseci kasnije i BK televizija, čime je bespoštedna trka za gledaoce i rejtinge mogla da počne. Slobodan Milošević, predsednik

14 Milan Peca Nikolić vlasnik je produkcijske kuće Revision od 1992. godine, u okviru koje je urađena ova špica.

15 U telefonskom razgovoru 27. januara 2020. godine, Aleksandar Saša Lokner je potvrdio da je trebalo da muzika za špicu podseća na muziku *Vangelisa*, kao i da su osmišljene varijante špice i za TV Novi Sad i TV Priština.

Srbije, 1996. godine postaje predsednik SR Jugoslavije. V. d. predsednika je Dragan Tomić, a krajem godine Milan Milutinović. Direktor Televizije bio je Dragoljub Milanović, a urednik Informativnog programa Milorad Komrakov.

Tada, krajem 1996. godine, nastaje šesta špica, koju je vizuelno osmislio i uradio Luka Spaić¹⁶. Muziku za ovu špicu, koja je trajala 15 sekundi, komponovao je Dušan Karuović – prema izjavi Dragana Kolarevića, tadašnjeg urednika i voditelja Dnevnika 2, a koji je učestvovao u odobravanju te špice, pre puštanja u emitovanje. Pre emitovanja, špica je morala da bude prerađena jer su se previše videle genitalije prikazane statue, pa je njih kasnije prekrivio svetlosni zrak. Uz špicu i vesti dana urađeni su i džinglovi za vesti iz sveta, sporta, kulture. Špica je, slično telopu s početka emitovanja TV Beograd, prikazivala rotiranje statue Pobednika zlatne boje, na tamnoj pozadini, koji se pretapa u rotaciju Zemljine kugle. Muzika je imala uzlaznu melodijsku liniju i dozu pompeznosti sa izrazitim perkusijama na kraju. U to vreme, tehnološki, prešlo se sa jumatika na beta kasete.

„Tačkasta” špica (sedma po redu) ponovo je uzeta za najavu Dnevnika 2 tokom 1999. i 2000. godine, da bi 5. oktobra špica bila zamenjena u vreme v. d. direktora Nenada Ristića. Razloga za ovu promenu nema. Najverovatnije je da je zbog burnih događanja – sankcija, bombardovanja – rešeno da se za početak Dnevnika 2 uzme špica koja se do tada pokazala kao najbolja.

O naredne tri špice zna se najmanje. I za prethodne špice bila je potrebna velika upornost i brojni razgovori sa svedocima televizijskog i muzičkog života da se sazna ko su njihovi kompozitori. U Organizaciji muzičkih autora Srbije – Sokoju, evidentirano je jedino autorstvo Zorana Simjanovića za špice, džinglove i kulisnu muziku Dnevnika 2 od 2011. godine.¹⁷

Osma špica plave boje u osnovi, imala je prikaz planete koja je iscrtavana svetloplavim linijama i više je imala dvodimenzionalni karakter. Muzika je neubedljiva, tek pred kraj ima uzlaznu melodijsku liniju. Špica je trajala 19 sekundi.

16 Prema rečima Luke Spaića, zaposlenog u Grafici JMU RTS, tadašnji direktor Dragoljub Milanović na prvom konkursu prihvatio je rešenje Luke Spaića, ali je konkurs ipak oboren. Na drugom konkursu pobedilo je isto rešenje, ali je ceo projekat rađen izvan kuće, u tzv. spoljnoj produkciji.

17 Prepiska mejlom sa Natalijom Matijević, koordinatorom Službe za dokumentaciju i raspodele, vodila Nikoleta Dojčinović 17.01.2019. godine.

Deveta špica, iz 2002. godine (ova i sledeća u vreme direktora Aleksandra Crkvenjakova), prezentovana je kada i novi studio. Imala je u osnovi crvenu kocku koja je rotirala. To je i jedina špica u kojoj kocka asocira na Zemljinu kuglu. Na kocki je belom bojom ispisan broj 2, a jedan ćošak kocke je teget boje. Trajala je 14 sekundi. Melodijska linija nema niti izrazite uspone, niti padove. O ovoj špici nema mnogo podataka. U to vreme, sa beta kasete prešlo se na di-vi-si trake (DVC Pro). Godine 2002. intenziviran je rad Tribunala u Hagu i počelo je suđenje Slobodanu Miloševiću. Reklo bi se da je tražena nova špica koja je pratila i redizajniranje Studija Dnevnika 2. Izgled studija u javnosti je negativno ocenjen – ličio je na „kokošja jaja”. Ubrzo je izgled studija promenjen, kao i špica Dnevnika 2.

Špica iz 2003. godine (od 31.12.2003), deseta po redu, rađena je u godini kada je formirana nova država istih članica, ali u mnogo labavijem savezu – Državna zajednica Srbija i Crna Gora. RTS-u, nacionalnoj televiziji članice nove države – Srbije, bio je neophodan i nov vizuelni identitet. Autor ove špice je tadašnji šef grafike Predrag Mihajlović, dok nema podataka ko je napisao muziku. Na špici su dominantne bela, plava i žuta boja. Špica traje 15 sekundi, a muzika u osnovi ima ono potrebno za najavu informativne emisije – tempo, ritmičnost, pompeznost, himničnost, melodiju uzlazne linije.

RTS počinje da koristi internet od 2006. godine. Prvi snimak iz inostranstva poslao je snimatelj Dejan Jovanović na server Vlade Republike Srbije. Iste godine, počinje se i sa slanjem TV materijala na server RTS-a. Od 2008. godine polako se uvode Panasonic kamere sa karticama, čime prestaje snimanje na DVC Pro trakama. Jedanaesta, najnovija špica, iz 2010. godine u osnovi je „tačkasta” špica korišćena u periodu od 1979. do 1992. i od 1999. do 2000. godine. Autor muzike ostao je Zoran Simjanović, dok je vizuelni identitet osmislio Kreativni tim RTS-a na čelu sa Borisom Miljkovićem. Kao i u nastajanju svih prethodnih špica, i ovaj put aktivno je učestvovao direktor RTS-a – tada je to bio Aleksandar Tijanić.

Muzika špice Dnevnika 2 kao simbol ljubavi i mržnje

Kada kažemo „špica Dnevnika 2” – prvo na šta pomislimo je njena muzika. Svako od nas muziku može „poneti” u svojoj glavi i kasnije je, bolje ili lošije, reprodukovati. Tako je i muzika za špice Dnevnika 2 mnogo prepoznatljivija u odnosu na svoj video-prikaz. U odnosu na ostalih pet špica, treća/sedma – „tačkasta” – špica je najprepoznatljivija. Moguće je da je razlog dužina emi-

tovanja – ukupno je na našim ekranima više od dve decenije. Iako su u turbulentno vreme ratova na prostoru bivše Jugoslavije korišćene i druge špice, „tačkasta” špica je, izvesno, u nekim trenucima društvenih promena postala simbol otpora. U fazama promena, u jednom trenutku Televizija postaje bastion zla, a bastion sreće i blagostanja – Studio B. „Interesantna stvar je bila da je u te dve pozicione i opozicione televizije, na obe išle moje špice [...] međutim onda su skinuli ovi, pa su skinuli ovi.” (RTS, Trezor).

U vreme protesta, na trasi šetnje pod nazivom „#1 od 5 miliona” ili „Stop krvavim košuljama”, kod RTS-a, demonstranti emituju muziku „tačkaste” špice. „Ispred RTS-a su okupljeni pustili špicu Dnevnika 2, kao i inserte iz Dnevnika. Vikali su „Ua” i puštali pesmu *Ovo je zemlja za nas*” (Gedošević, BLIC 7846: 6).

Nastajanjem drugih medija i platformi, kao i mobilnih telefona, muzika postaje još više eksploatisana. Ne samo da se u skladu sa tim menjaju i pravni propisi, posebno u oblasti autorskih prava, već se i provajderi sve više trude da zaokupe pažnju, ali i udovolje zahtevima korisnika. Mobilni telefoni postali su deo svakodnevnog života. Popularnost nekoga ili nečega utvrđuje se, najpre, preko internet platformi dostupnih putem stalno prisutnih mobilnih telefona. Špica Dnevnika 2 svoju popularnost beleži i tako što postaje melodija zvona (ringtone). O tome se, najpre, može saznati preko foruma. Tako na *Benchmark forumu* (*Benchmark forum*) saznajemo u objavi iz novembra 2002. godine da je učesnik diskusije koristio kao melodiju zvona špicu Dnevnika 2 i ranije, „ali da ju je izgubio”.¹⁸

Špice, pa i one informativnih emisija, sa „malih ekrana” u svetu stižu i do koncertnih podijuma, gde orkestar izvodi muziku, bez televizijske slike i konteksta koji nastaje prilikom emitovanja na televiziji. Od domaćih autora, niko se još nije usudio da u program svojih koncerata uključi i aranžirane špice za veći ansambl, kao što je to npr. uradio Radijski simfonijski orkestar jugozapadne oblasti Nemačke (Southwest German Radio Symphony Orchestra), uz dirigenta Ilana Volkova, oktobra 2017. godine. Naziv koncerta bio je „Vesti u muzici” („The News In Music” / „Tabloid Lament”). S obzirom na to da se danas mnoge stvari, pa i koncerti, emituju preko interneta, da se Dnevnik 2 redovno postavlja na sajt RTS-a, povećava se interesovanje za primenjenu muziku, pa i muziku najkraćih televizijskih formata – pre svega televizijskih špica, a samim tim raste i njihova popularnost.

18 Forum: „Dnevnik 2 – Melodija za Nokiju” (2002).

Zaključak

Sledeći ideju Tima Vola (Tim Wall) da je popularna muzika više od zvuka, više od robe, više od konzumiranja i jednostavne priče iz istorije (Wall 2003: 234), pozabavila sam se ulogom džinglova, špica i kulisne muzike na televiziji. Ovi mikroformati, iako se čine u prvi mah manje bitnim od sadržaja emisija kojima prethode i u koje uvode ili ih najavljuju, bitan su televizijski segment. Njihovo emitovanje, kao svojevrtni Pavlovljev refleks, dozivaju na gledanje sadržaja, ili naprotiv, pokreću ruku ka upravljaču da bismo promenili program.

U odnosu na filmske, serijske ili špice za reklame, televizijske špice nemaju verbalne, tekstualne poruke, „sladunjave” songove ili delove dramske radnje. Tako ogoljene, lako su pokazivale kvalitet, ali i umetničke domete autora.

Špica Dnevnika 2 RTS-a netipičan je primer televizijskih špica jer izrasta izvan svoje funkcije. Neprimetno, postala je tihi, ali uporni, zvučni i vizuelni dokument promena u razvoju televizijske tehnologije, ali i društvenih i političkih promena koje su se događale na prostoru bivše Jugoslavije, a potom i Srbije. Iako ova špica nikada nije imala pretenzije da bude više od špice – prave kombinacije zvuka i slike – uvek je bilo prestižno raditi je. S obzirom na brojnost i termine emitovanja, kompozitori imaju zadovoljavajuću naknadu za autorska prava. U svetu, a sve više i kod nas, sve brojnije su produkcijske kuće koje nude „paket” džinglova, špica i sve neophodne muzike, da bi se ostvario jedinstveni audio-vizuelni koncept, odnosno identitet emisije ili TV kuće. To rade sa manje ili više uspeha. Sa druge strane, gledaoci „sude” autorima i njihove melodije koriste na različite načine. Najbolji primer za to je „tačkasta” špica Zorana Simjanovića, koja je na RTS-u, sa manjim ili većim prekidima, skoro četvrt veka. Ona je uz nas kao melodija zvona mobilnog telefona ili kao način protesta.

Bez obzira na to o kojoj televiziji se radi, izradom špica, posebno za informativne emisije, ukazuje se na to kakva je uređivačka politika kuće, samim tim i na odnos prema etici, esteticima, ali i vezi sa političkim strukturama.

Literatura

- Baronijan, V. (2007) *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Radio-televizija Srbije.

- Gedošević, L., Milutinović, A. (2018) „Još jedna protestna šetnja”, *BLIC* 7846: 6.
- Grossberg, L. (2006) *Mediamaking: Mass Media in a Popular Culture*. London and New Delhi: SAGE Publications.
- Janković, S. Aleksandar (2011) *Dug i krivudav put – Bitlsi kao kulturni artefakt*. Beograd: RED BOX.
- Kastels, M. (2009) *Moć komunikacija*. Beograd: CLIO.
- Matešić, E. (2011) *Kratke forme za dugo sjećanje*. Zagreb: Meandarmedia.
- McKee, A. (2007) *Beautiful Things in Popular Culture*. London: Blackwell Publishing Ltd.
- Milićević, A. (2016) *Televizijski opus primenjene muzike Zorana Simjanovića – elementi stila*. Master rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Nikolajević, S. (2015) *Muzika i televizija – umeće i/ili umetnost*. Kragujevac: FILUM.
- Popović, I. (2017) *Vizuelni identitet u funkciji strateških ciljeva Javnog Radio-difuznog servisa: RDU RTS*. Doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet umetnosti – Fakultet dramskih umetnosti.
- Popović, V. i dr. (1984) *Iz istorije televizije Beograd*. Beograd: Televizija Beograd.
- Strinati, D. (2004) *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London i Njujork: Routlege.
- Veselinović, D. (2007) „Jedan besmislen eksperiment: Da li je televizor član porodice?”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 11–12: str. 169–185.
- Wall, T. (2003) *Studying popular music culture*. London: ARNOLD

Video i vebografija

- Benchmark forum (2002) Tema: „Dnevnik 2 – Melodija za Nokiju”, dostupno na: <https://forum.benchmark.rs/showthread.php?11733-quot-Dnevnik2-quot-melodija-za-Nokiju> [Pristupljeno 10.01.2019].
- Lazić, R. (n. d.) „Estetika TV režije – estetika televizije”, dostupno na: https://www.rastko.rs/filmtv/lazic_etvr/etvr_uvodna.html [Pristupljeno 16.01.2019].
- Meadowcroft, T. “Insight: ‘Le Sacre Du Primetime’”, dostupno na: <https://www.australianmusiccentre.com.au/article/insight-le-sacre-du-primetime-sup-1-sup> [Pristupljeno 05.01.2019].

- Momčilović, V. (1985) TV emisija: Primenjena muzika Zorana Simjanovića-muzika na ekranu. Beograd: Dokumentacija RTS-a.
- REM (2015) „Jačanje medijskih sloboda – analiza medijskog tržišta u Srbiji”. Beograd: Ipsos Strategic Marketing, dostupno na <http://www.rem.rs/uploads/files/PDF/6529-Analiza%20medijskog%20trzista%20u%20Srbiji%20-%20final.pdf> [Pristupljeno 24.01.2019].
- Sokoj (n.d.) „Organizacija muzičkih autora Srbije – Plan raspodele”, Čl. 9, dostupno na: <https://www.sokoj.rs/propisi/plan-raspodele> [Pristupljeno 11.01.2019].
- Trezor (2012) TV emisija Primenjena muzika Zorana Simjanovića, Muzika novih ideja. Beograd: Dokumentacija RTS-a.

Informanti

- Kolarević, Dragan. E-mail „Špica sa Pobednikom”, 10.01.2019.
- Lokner, Aleksandar Saša. Razgovor vođen 27.01.2020. godine.
- Matijević, Natalija. E-mail Nikoleti Dojčinović. „urgentno, muzika, špica D2”, 17.01.2019. godine.
- Radivojević, Radivoje Rade. Razgovor vođen 11.01.2019. godine.
- Spaić, Luka. Razgovor vođen 19.01.2019. godine.

DNEVNIK 2 INTRO: WITNESS OF SOCIAL AND MEDIA CHANGES

Abstract

Intros, as one of the shortest audio-visual television forms, have existed since the very beginnings of television. RTS Dnevnik Intro is the longest-running domestic television intros. Over the decades of existence, for the most-watched television show, first TVB and then RTS, the Dnevnik 2 intro has been carefully designed and modified at special times – either because of political developments and changes in the country or the TVB / RTS system, or due to advances in media technologies. This paper examines the moments that led to the changes in the Dnevnik 2 intros, thus making it a “silent” witness to history. Given that television is a mass medium, this paper addresses the dilemma of whether creativity for television is only in the realm of mass/popular culture or art, in particular, e.g. music, composed by professional musicians/artists. Music on television is treated as applied in the sense that it adapts to a more important image and action (in film, series, documentaries and other shows). Television intros (with shorter jingles and subordinate to other TV content – backstage music) are the shortest formats created specifically for a particular medium, thus becoming a symbol of the show as well as of the media platform. The acknowledgment of the importance of intro’s musical authorship is also provided by SOKOJ – the Organization of Music Makers of Serbia, setting a high coefficient for monetary compensation for their use. Concerning movie intros, which also use speech, in television, music plays the role of speech. Considering the role and importance it receives, this paper examines whether the RTS Dnevnik 2 intro has a “life outside of television”, how the music is being used – as concert content, a favorite music theme, or a symbol of political resistance. This paper focuses on the creative work of the composers of Dnevnik 2 intros, who were anonymous until their intros got published, except for Zoran Simjanović.

Keywords

television, intro, Dnevnik 2 (Evening News), applied music, popular culture

Nenad Perić¹
Fakultet digitalnih umetnosti i Fakultet za menadžment,
Univerzitet Metropolitan, Beograd

Milena Savić²
Visoka tehnološko-umetnička strukovna škola, Leskovac

659.1
658.8

COBISS.SR-ID 15864329

KONTROVERZNO (ŠOK) OGLAŠAVANJE: POJAM, OBLIK I UTICAJ

Apstrakt

Rad predstavlja analizu pojma, okvira, oblika i uticaja kontroverznog (šok) oglašavanja. Ispituje se njegov nastanak i mesto u modernom reklamiranju, te uticaj koji kontroverzne kampanje ili reklame mogu imati u društvenom smislu. Ovakvo oglašavanje raščlanjuje se na reklame koje su kontroverznog sadržaja i proizvode koje auditorijum može smatrati kontroverznim. Identifikuju se tipovi i sadržaj apela koji mogu izazvati kontroverzu. Kroz pregled nekolicine najbitnijih istraživanja na ovu temu rad identifikuje i ključne stavke sadržaja koje reklame mogu učiniti šokantnim, proizvode koji imaju potencijal da izazovu ovakvu reakciju u oglasnom smislu, kao i društvene segmente koji su najosetljiviji na ovakve pojave. Pored toga, analizira se i primer lokalne reklamne kampanje koja je privukla pažnju šire javnosti i izazvala kontroverze. U zaključku se sumira ovaj pristup oglašavanju i ističe poželjan pravac daljnog naučnog izučavanja teme.

Ključne reči

kontroverza, šok, reklama, oglašavanje, kampanja

Uvod

Kontroverzno oglašavanje se u svetu upotrebljava dugo, maltene koliko i moderno oglašavanje, ali se intenzivnije počelo koristiti osamdesetih godina prošlog veka, kada ga je italijansko preduzeće Junajted kolors of Beneton

1 nesaperic@hotmail.com

2 milennasavic@gmail.com

(United Colors of Benetton) implementiralo u oglašavanje svojih odevnih predmeta. Iako ova kompanija ima klasične proizvode – odevne predmete, ona ih je promovisala u tridesetogodišnjem serijalu kontroverznih reklama³. Šok, tenzija, različitost i atipičnost privlače pažnju konzumenata, podstiču i intrigiraju ga. Benettonov moto bio je: *Sve što je obično, nije nam zanimljivo* (Toscani 1997). Od tog momenta sve više oglašivača shvata da korisnici i recipijenti reklama traže senzaciju i netipična, jaka osećanja i implementiraju ih u svoje poruke i slike. One utiču na primaoca kroz prikaze golotinje, erotike, antiestetike, patnje, verskih ili moralnih uverenja itd., kao i kontraste koji se odvijaju između njih. To izaziva interesovanje, radoznalost, zabavu ili nasuprot tome gađenje, odbojnost, strah. Ono što je najvažnije za same oglašivače jeste da i u prvom i u drugom slučaju takve reklame ostaju duže u pamćenju auditorijuma (i potencijalnih potrošača), a najupečatljivije mogu biti neizbrisive.

Kontroverzno oglašavanje se vrlo često naziva i šokantnim oglašavanjem. Sobrino navodi da se ovaj pojam, odnosno *shockvertising* (kovanica dveju reči *shock* – eng. šok i *advertising* – eng. reklama), odnosi na vrstu reklama koje koristeći izvesne motive kod posmatrača izazivaju različite vrste uznemirujućih emocija (Sobrino 2016). One uglavnom namerno, a samo ponekad slučajno, iznenađuju i uznemiravaju publiku kršenjem društvenih vrednosti i normi. Ovakvo oglašavanje ima za cilj da usmeri pažnju (potencijalnog) kupca na određeni proizvod ili uslugu i obično se odnosi na strategiju prodaje u kratkom roku, ali takođe pomaže u podizanju svesti o specifičnim socijalnim pitanjima.

Kampanje kontroverznim oglašavanjem često pokreću značajne društvene reakcije i diskusije i to je razlog zašto ih mnogi ljudi primećuju. Konačno, ovi oglasi su primećeni i mogu biti veoma efikasni u marketinško-ekonomskom smislu, a ono što je bitnije i na opštem društvenom nivou primećenije jesu reklame koje se bore protiv oguglalosti, ravnodušnosti i prosečnosti (Dahl, Frankenberger, Manchanda 2003).

3 Kao što su plakati koji prikazuju crnkinju koja doji belo dete, sveštenika i časnu sestru kako se ljube, krvavo novorođenče s pupčanom vrpcom, pacijenta koji umire od AIDS-a, reklame sa fotografijom afričkog gerilca koji drži kalašnjikov i kost ljudske noge, brod sa mnoštvom izbeglica, fotomontaže svetskih lidera koji se ljube u usta itd.

Oglasni apeli

Da bi se bolje razumelo kontroverzno oglašavanje, potrebno je razumevanje teorije apela, koja se koristi u marketingu i oglašavanju, pa i u vrsti oglašavanja sračunatoj na ovakvu reakciju auditorijuma. „Apel predstavlja impuls ili podsticaj koji se na temelju rezultata primenjene psihologije koristi u oglašima da bi podstakao i aktivirao želje i osećanja koji podstiču ili stvaraju potrebu za oglašanim proizvodima ili uslugama” (Kesić 2003: 315).

Postoji nekoliko kriterijuma po kojima se apeli mogu podeliti (Filipović 2013: 354):

- a) da li su verbalni ili neverbalni;
- b) pozitivni ili negativni;
- c) jednostrani ili dvostrani;
- d) racionalni ili emocionalni.

„Neverbalni apeli oslanjaju se na vizuelne signale, grafičke prikaze i simbole, govor tela glumaca i modela, vokalno izražavanje, izraze lica, pokrete tela, vizuelni kontakt, dočaravanje prostora i fizički izgled” (Kotler, Roberto, Li 2008: 374). Kao takvi vrlo često se upotrebljavaju u svrhu kontroverznog oglašavanja. Izreka „slika govori više od hiljadu reči” vrlo je primenljiva kada se radi o ovom pristupu oglašavanju. Benetonova kampanja sa bilbordima koji prikazuju fotomontaže verskih poglavara različitih religija ili predsednika država koje su rivali, a ljube se u usta, jedan je od najboljih primera.

Pozitivni apeli ističu benefit koji će kupac ostvariti ako koristi proizvode i usluge koje oglašivač nudi, dok negativni naglašavaju štetu ili neprijatnosti koje će biti izbegnute korišćenjem propagiranog proizvoda/usluge. I jedni i drugi se lako koriste za potrebe kontroverznog oglašavanja najpre kroz uporedno reklamiranje, koje je našim Zakonom o oglašavanju, kao i u većini drugih zemalja, strogo zabranjeno. S kraja 20. veka i u 21. veku ono je postajalo sve agresivnije i frekventnije u tzv. „reklamnim ratovima” u različitim industrijama (hrane, pića, automobila, mobilnih telefona itd.), pa su tako široj javnosti poznati kontroverzni reklamni obračuni Koka-kole i Pepsija, Audiya i BMW-a itd. (Dobrenović, Perić, Vasić Nikčević 2019).

Na prethodne apele se logično nadovezuju jednostrani ili dvostrani apeli, gde prvi navode samo pozitivne strane proizvoda, dok dvostrani apel podrazumeva da se pored pozitivnih navode i negativni aspekti proizvoda. Ova forma se ređe (i teže) koristi za kontroverzno oglašavanje.

Racionalni ili pak emocionalni apeli kreiraju se spram toga koji proizvod ili usluga se oglašavaju i kom tržišnom segmentu se oglašivač obraća. Racionalni apeli su povezani sa realnim benefitima po potrošača pri korišćenju određenog proizvoda ili usluge i podrazumevaju jasno saopštavanje informacija i činjenica. Vezani su za kognitivni deo potrošačeve ličnosti. S druge strane, emocionalni apeli utiču na afektivni deo ličnosti potrošača, gde se ljudi kroz pozitivna osećanja (ljubav, radost, ponos itd.) ili negativna (strah, krivica, bol i dr.) podstiču da kupe određeni proizvod ili uslugu. Kao takvi, idealni su za praktikovanje kontroverznog oglašavanja, a nekolicina primera sledi u narednom delu rada.

Moramo napomenuti da apeli najčešće obuhvataju dve navedene kategorije ili više njih, kao i da je jasno da se većina tipova apela može koristiti u svrhe kontroverznog oglašavanja. Međutim, namere autora reklame i/ili oglašivača i „poželjno čitanje” njegove reklame ne mogu biti do kraja predvidljivi, jer nisu svi recipijenti „idealni” i sloboda interpretiranja emitovanih poruka je neminovna, pa dekodiranje poruke (njeno tumačenje i doživljavanje) ne proizlazi nužno iz načina na koji je ona kodirana (zamišljena, sročena i prenesena). Značenje koje reklama dobija, odvija se onda kada ona počne da „živi društveni život” puštanjem u etar.

Okvir, sadržaj i definicija kontroverznog (šok) oglašavanja

Olivija Pol i Ričard Vezina (Olivia Paul, Richard Vézina) pokušali su da definišu provokaciju i šok u reklamiranju. Oni ih opisuju kao svrsishodne apele u oglasu, koji imaju cilj da šokiraju barem jedan deo publike. Ove strategije uznemiravaju auditorijum odnoseći se na usvojene vrednosti, standarde i tabue. Oglas koji želi da bude poznat kao provokativan mora da dodirne područje koje većina posmatrača smatra tabuom. Moguće je razlikovati tri glavna elementa provokacije: različitost, dvosmislenost i rušenje društvenih normi i tabua. Različitost se smatra osnovom svake provokacije i skandala. Svaka reklama slična prethodnoj već je poznata na tržištu i prirodno gubi svoju potencijalnu kontroverznost (Paul, Vezina 1995).

Među najkorišćenijim tabuima svakako se ističe seksualnost. Kada je reč o seksu kao apelu, on podrazumeva seksualnu objektivizaciju i seksualnu sugestivnost. Ljudi koji imaju veoma rigidne moralne standarde (uglavnom vernici) često su uznemireni upotrebom sugestivnog oglašavanja proizvoda ili usluga sa seksualnim konotacijama. Pošto se radi o kontroverznom obliku, koji može biti podložan različitim tumačenjima, ukoliko dođe do javne kri-

tike ili sankcije od strane tela nadležnih za medijski prostor (i oglašavanje), oglašivači koji se koriste ovakvim vidom reklama obično se pravdaju da nisu bili shvaćeni na pravi način, da im je ideja bila drugačija i na taj način „plivaju u sivoj zoni oglašavanja”. Ova strategija obično je povezana sa svetom luksuznih proizvoda i ima široku primenu (automobilska industrija, visoka moda itd.), a oglasi koji koriste seksualnu objektivizaciju uglavnom vređaju žensku publiku (Vanden Bergh, Katz 1999). Međutim, u Srbiji, pored takvih primera (gde su verovatno najradikalnije bile one iz prve decenije ovog veka za automobilske gume kompanije Tigar – koje na bilbordima prikazuju голу balerinu sa sloganima „Prijanja uz svaku površinu” ili „Za prsa bolja”), u prethodnih nekoliko godina pojavio se i serijal reklama kompanije Aura (koja proizvodi kozmetiku i šminke) koje muškarce predstavljaju kao objekat seksualne želje mladih žena, a koja se ostvaruje upotrebom Aurine šminke.

Kontroverzno i šok oglašavanje često primenjuje i apele straha. Cilj takvog reklamiranja je motivisati auditorijum na određenu akciju. Često se apele straha nalaze u sadržajima koji služe promeni društvenog ponašanja koje je štetno ili nezdravo (alkoholizam, uživanje duvanskih proizvoda, narkomanija i sl.). Pozitivna korelacija između nivoa straha i ubedljivosti apela pokazana je u slučaju raznih proizvoda i pitanja, kao što su: higijena zuba, pušenje, vakcinacija, bezbedna vožnja i sl. (Filipović 2013). U Australiji i Nemačkoj su tako sprovedene veoma uspešne kampanje za borbu protiv vožnje automobila pod uticajem alkohola i reklame protiv pušenja plasirane u Berlinu.

Sa povećanjem ukupne količine oglašavanja došlo je i do povećanja broja kontroverznih reklama prikazanih u različitim medijima. Jedan od razloga za ovo je i sama činjenica da društvo postaje sve kompleksnije, a dolazi i do uspona svesti o štetnim efektima nekih proizvoda i agencija koje pokušavaju da postanu kreativnije kako bi brendove izdvojile iz mase drugih (Waller 2004). Sa druge strane, auditorijum je sve otporniji na oglašavanje (Perić, Krasulja, Radojević 2011).

Ono što je potrebno razlikovati jeste reklamiranje proizvoda koji su kontroverzni sami po sebi i reklamiranje proizvoda koji nemaju ovu konotaciju, ali je samo oglašavanje kontroverzno. Ovo drugo može biti kampanja namerno osmišljena na taj način i reklama koja ovaj efekat stvara iz nehata, što nastaje kao posledica nedovoljne promišljenosti tima koji ju je osmislio i/ili realizovao⁴. Za oglašivače problem može da predstavlja to što šokantna reklamna

4 Scenarij reklame ne mora sam po sebi imati kontroverzne elemente – ponekad odabir glumaca ili scenografije, pa i samo kadriranje mogu reklamu učiniti šokantnom.

kampanja može biti vrlo uspešna ili vrlo štetna, zavisno od toga šta se na tržištu dešava. Na primer, kompanija Beneton je dugo bila kritikovana, jer je u svom oglašavanju koristila kontroverzne slike za slanje poruke o društvenoj svesti (Waller 2006). Međutim, kompanija već tri decenije gaji ovaj stil, koji joj pored svih kritika donosi ogroman publicitet, ali je i javnost delimično pripremljena-naviknuta na to da su Benetonove oglasne kampanje po pravilu šokantne, što inicira potencijalno lakše prihvatanje kontroverze.

Proizvodi koji izazivaju kontroverzu

Već smo istakli da se neki proizvodi sami po sebi smatraju kontroverznim. U ovu kategoriju su svrstani proizvodi o kojima se ne govori, nepristojni proizvodi i društveno osetljivi proizvodi. Na Zapadu su to duvanski proizvodi i alkohol, dok su u nekim azijskim zemljama to prezervativi ili proizvodi za higijenu namenjeni ženama. Dejvid Voler (David Waller 2004) opisuje kontroverzne proizvode kao nepoželjne, usluge ili koncepte koji zbog svoje delikatnosti, (ne)pristojnosti ili čak straha imaju tendenciju da izazovu gađenje kada se javno predstave. Voler je zaključio da je većina istraživanja koja su se bavila ovom tematikom posmatrala kontroverzno reklamiranje kao negativan koncept, ali da je ono rezultiralo samo negativnim odgovorima, oglašivači bi napustili ovu strategiju. Međutim, oglašivači ne odustaju od kontroverze, već je naprotiv, sve više koriste. Upotreba šokantnih slika bila je uspešna za brojne organizacije u prošlosti. Ovo je naročito važno kada je razlog ovakve reakcije publike zasnovan na prirodi proizvoda, uključujući cigarete, alkohol, kontracepciju, donje rublje i političko oglašavanje. Ove grupe proizvoda proučavali su Fem, Voler i Erdogan (Fam, Waller, Erdogan 2002) koristeći faktorsku analizu⁵ kako bi generisali četiri grupe:

- 1) rodni proizvodi seksualne prirode (npr. prezervativi, zatim kontracepcija i sredstva za higijenu namenjena ženama, kao i muški i ženski donji veš);
- 2) društvene/političke grupe (npr. političke partije, verske denominacije, pogrnbne službe, rasno ekstremne grupe i oružje i naoružanje);
- 3) proizvodi koji izazivaju zavisnost (npr. alkohol, cigarete i kockanje); i

5 Faktorska analiza je tehnika međuzavisnosti jer traži grupu varijabli koje su slične u smislu da se „zajedno pomeraju” i zbog toga imaju veliku međuzavisnost. U istraživanjima u oblasti marketinga ova tehnika vrlo često služi za analiziranje rejtinga proizvoda ili karakteristika brenda, stavova i slično.

4) proizvodi za zdravlje i negu (npr. lekovi za polno prenosive bolesti i programi za smanjenje telesne težine).

Barns i Dotson analizirali su televizijsko oglašavanje koje auditorijum može okarakterisati kao uvredljivo i identifikovali su dve različite dimenzije koje se delimično poklapaju sa prethodnim istraživanjem: proizvode koji se mogu smatrati uvredljivim i kampanje koje izazivaju negativne reakcije auditorijuma. Proizvodi koji su bili na listi uključivali su prezervative, proizvode za higijenu namenjene ženama, ženski i muški donji veš, ali i sve seksualne konotacije, proizvode povezane sa intimnim sverama života, one koje izazivaju nepotreban strah, kulturnu osetljivost, nepristojan jezik, seksističke slike i golotinju (Barnes i Dotson 2004).

Voler je u studiji koju je samostalno realizovao predstavio spisak od 15 kontroverznih proizvoda koji su se kretali na skali od izuzetno uvredljivih do veoma uvredljivih: alkohol, cigarete, prezervativi, kontraceptivi za žene, proizvodi za higijenu namenjeni ženama, žensko rublje, pogrebne usluge, kockanje, muško rublje, farmaceutski proizvodi, rasne ekstremističke grupe, veroispovest, polne bolesti i programi za smanjenje telesne težine. Takođe, uključio je šest uzroka koji izazivaju uvredu: nepristojan jezik, golotinja, seksizam, rasizam, intima i antisocijalno ponašanje (Waller 2004).

Fahi, Smart, Prajd i Ferel (Fahy, Smart, Pride, Ferrell 1995) u svom istraživanju o reklamiranju osetljivih proizvoda anketirali su preko 2000 ljudi u vezi sa stavovima o oglašavanju takvih proizvoda na televiziji. Proizvodi su grupisani u tri glavne kategorije: alkoholna pića, proizvodi usmereni na decu i proizvodi koji se odnose na zdravlje/seks. Upoređujući stavove prema polu, uzrastu, prihodu, regiji, obrazovanju i rasi, utvrdili su da su se žene, posebno one preko 50 godina, mnogo više od ostalih kategorija suprotstavljale takvim reklamama.

Istraživanja sadržaja koji utiču na kontroverznost oglasa i proizvoda koji izazivaju kontroverzu

U svojim često citiranim istraživanjima Voler je analizirao faktor polne pripadnosti i zaključio da su žene znatno više podložne uvredama nego muškarci (Waller 2004). Merio je stavove prema reklamiranju kontroverznih proizvoda pri čemu je upitnik bio podeljen studentima jednog velikog univerziteta (73 muškarca i 77 žena). Radi lakše analize ispitanici su grupisani u dve starosne grupe: do 21 i preko 22 godine.

Dva glavna dela upitnika sastavljena su od po pet tipova Likertove skale⁶, iz koje su ispitanici čitali spisak proizvoda/usluga i spisak mogućih razloga za uvredljivost. Spisak razloga je uključivao jedanaest oblasti: antisocijalno ponašanje, zabrinutost za decu, beskompromisnost, pitanja zdravlja i sigurnosti, neprimeren jezik, golotinja, rasizam, seksizam, stereotipi, eksplicitna intima i nasilje.

Na skali potencijalnih razloga za uvredljivost, studenti su dali prosečnu ocenu 3, što bi značilo da nijedan od proizvoda nije smatran uvredljivim, što može biti posledica same prirode uzorka (pre svega mladih ljudi u kosmopolitskom gradu). Kada je reč o polnim razlikama, žene su znatno više povređene nego muškarci zbog seksizma, nasilja, stereotipisanja ljudi, nepristojnog jezika i golotinje, jer su upravo žene često predmet seksizma, stereotipa i golotinje (Tabela 1). Interesantno je da muškarce primetno više pogađa rasizam u oglašavanju nego žene. Gledajući starosni uzorak, stariji studenti su znatno više uvređeni reklamama koje sadrže nasilje, beskompromisne stavove, nepristojan jezik, reklamama namenjenim deci i antisocijalnim ponašanjem. To govori da je starija grupa primetno konzervativnija.

Tabela 1. Razlozi zbog kojih se reklama može okarakterisati kao kontroverzna

Proizvodi	Ukupno	Muškarci	Žene	Do 21 god.	Preko 22 god.
Rasizam	4,32	4,51	4,14	4,37	4,24
Seksizam	3,60	3,16	4,01	3,64	3,53
Nasilje	3,55	3,16	3,91	3,28	3,97
Stereotipi ljudi	3,38	3,14	3,60	3,34	3,42
Beskompromisnost	3,24	3,37	3,11	2,99	3,59
Zabrinutost za decu	3,21	3,10	3,32	2,97	3,50
Eksplicitna intima	3,13	2,84	3,42	3,09	3,19
Nepristojan jezik	3,11	2,77	3,43	2,96	3,28
Golotinja	3,06	2,64	3,45	3,00	3,10
Zdravstvena i bezbednosna pitanja	3,02	2,85	3,19	2,97	3,11
Antisocijalno ponašanje	2,94	2,92	2,96	2,71	3,30

Izvor: Waller, David (2004) „What factors make controversial advertising offensive?: A Preliminary study”, *International ANZCA04 Conference*

6 Likertova skala je psihometrijska skala kojom se prikazuje nivo slaganja, odnosno neslaganja ispitanika s nekom tvrdnjom, od apsolutno pozitivnog do apsolutno negativnog stava prema predmetu istraživanja.

Istraživanje je uključilo i određene proizvode koji mogu imati kontroverznu konotaciju u oglašavanju. Rezultati govore da se prezervativi smatraju najšokantnijim kada se reklamiraju, nakon čega slede proizvodi za higijenu namenjeni ženama, muško i žensko rublje (Tabela 2.). Upoređivanjem prema polu, žene su bile više uvređene reklamama za prezervative i žensko rublje nego muškarci. Međutim, nivo kontroverznosti je kod samo dve grupe bio malo veći od 2,5, pri čemu je 3 srednja ocena – neutralna vrednost.

Tabela 2. Proizvodi koji mogu biti kontroverzni

Proizvodi	Ukupno	Muškarci	Žene	Do 21 god.	Preko 22 god.
Prezervativi	2,52	2,32	2,71	2,57	2,45
Proizvodi za higijenu namenjeni ženama	2,36	2,48	2,24	2,35	2,33
Muški donji veš	2,13	2,19	2,07	2,02	2,23
Ženski donji veš	2,04	1,86	2,21	1,97	2,12

Izvor: Waller, David (2004) „What factors make controversial advertising offensive?: A Preliminary study”, *International ANZCA04 Conference*.

U trećoj fazi istraživanja napravljena je korelacija rezultata između četiri kontroverzna proizvoda i razloga za uvredljivost, korišćenjem Spirmenovog koeficijenta korelacije⁷. Snažni odnosi korelacije zabeleženi su između prezervativa i nepristojnog jezika; golotinje, seksističkih slika i previše intimnog; ženskog rublja i nakita. Druge značajne korelacije su pronađene u vezi sa higijenskim proizvodima namenjenim ženama, a koji se teže prodaju. Muško donje rublje je povezano sa antisocijalnim ponašanjem i smatra se previše intimnom temom; a žensko donje rublje je povezano sa nepristojnim jezikom, seksističkom slikom, stereotipnim prikazom ljudi.

Ova široko prihvaćena studija pokazala je da proizvodi prevashodno nisu sami po sebi kontroverzni, ali da njihove reklame mogu biti šokantne, te taj element čini da se potrošači oseće lično pogođenim, jer su reklamu doživeli kao neku vrstu namerne i/ili nepotrebne provokacije. Takođe, osetljivost na kontroverzno oglašavanje raste sa godinama ispitanika i u paraleli je sa konzervativizmom. Autor studije je zaključke potvrdio kroz proširenje istraživanja sa saradnicima Despandoom i Erdoganom ispitujući studente iz šest zemalja i uzorak od 930 anketiranih, gde je došao do zaključka da pol, zemlja, snaga religioznih ubeđenja, ekonomsko stanje i socijalne ili političke grupe

7 Spirmenov koeficijent korelacije pomaže istraživačima i statističarima da utvrde koja vrsta odnosa postoji, ako ga uopšte ima, između podataka osnovnog skupa sa nepoznatom raspodelom.

najviše doprinose reakciji auditorijuma kada je kontroverzno oglašavanje u pitanju, bez obzira na to da li se radi o lokalnim ili globalnim reklamama/reklamnim kampanjama (Waller, Deshpande, Erdogan 2013).

Primer lokalne kontroverzne oglasne kampanje

EXIT festival – kampanja *Stay clean*, 2019.

Gotovo svi veliki muzički festivali, uključujući i EXIT, oduvek su bili povezani sa upotrebom narkotika i sa činjenicom da je nemoguće obaviti detaljan pretres svih posetilaca. U tom smislu, bolje je delovati preventivno. Upravo zbog toga, EXIT fondacija, uz podršku Ministarstva zdravlja i Telekom Srbije, 2019. godine pokrenula je veliku nacionalnu kampanju pod nazivom *Stay clean* (eng. ostani čist) u saradnji sa reklamnim agencijama McCann Belgrade i Drive. Bilbordi i reklame su se pojavili pred sam početak festivala, a tim festivala nije se obraćao javnosti sve do početka same manifestacije, 4. jula 2019. godine.

Posredstvom ove kampanje EXIT-ov tim je pokušao da posetiocima skrene pažnju na bitno pitanje „Da li znaš odakle dolazi tvoja roba?“, misleći ne samo na činjenicu da su narkotici opasni, već i da je sam način krijumčarenja droge nehigijenski – droga se najčešće krije u telesnim šupljinama, donjem vešu, čarapama i patikama itd.

Kampanja je izazvala lavinu komentara na društvenim mrežama i otvorila niz pitanja. Mnogi su pogrešno (preusko) shvatili poruku EXIT fondacije zamerivši im da kritikuju zloupotrebu narkotika samo zbog načina na koji se transportuju, odnosno da se zapravo poručuje da je droga loša samo zato što se prenosi u prljavom donjem vešu, inače kada bi se prenosila čistijim putem, onda bi bilo prihvatljivo konzumirati narkotike.

Povodom kritike koja im je upućena i sa namerom da odbrani kampanju, EXIT tim je izdao javno saopštenje da je cilj kampanje *#StayClean* da mlade „na jedan zabavan i krajnje jedinstven način” usmeri ka edukativnom sadržaju (kroz šaljive ilustracije) o štetnosti upotrebe narkotika, koji je na zvaničnom sajtu pružila Komisija za borbu protiv narkomanije u školama. Pored ovoga, na sajtu se nalaze i korisne i konkretne informacije o štetnom dejstvu različitih narkotika po mentalno i fizičko zdravlje, ali i brojni drugi sadržaji, među kojima su i zabavne video-igre koje prikazuju da se droga, inače,

transportuje u veoma nehygijenskim uslovima. Takođe, EXIT fondacija je na samom festivalu ponudila brojne sadržaje iz kampanje #StayClean, sa ciljem da se, pre svega, obrati mladima na način koji ih neće odbiti od ove važne društvene teme, već će ih zainteresovati da se detaljnije informišu i da na kraju, kako to i sama kampanja poručuje, ostanu čisti – da ne koriste narkotike, jer slogan u engleskom slengu upravo to i znači.

Zaključak

Očigledno da postoji veza između reklama i ponašanja potrošača, ali je primetan i nedostatak istraživanja koja dublje analiziraju ovaj odnos i sociološke, psihološke i kulturološke uslove za razvitak kontroverznosti određenih reklama i reklamnih kampanja. Madni, Hamid i Rašid (Madni, Hamid, Ras-hid 2016) sugerišu da postoji potreba za razmatranjem i istraživanjem fenomena kontroverze u marketingu i načina na koji različite grupe potrošača reaguju na kontroverzne oglase.

Ovakve kampanje mogu dovesti do negativnog publiciteta, tužbi, lošeg imidža i bojkota proizvoda. Oglašivači koji žele da stvore kontroverznu kampanju moraju se pomiriti sa tim da je tanka linija između uspešne tržišne komunikacije i ponižavanja ljudi i da je (gotovo) svaka reklama na tom polju rizična za sprovođenje, iako će prepoznatljivost reklame biti velika.

Za prihvatanje ili odbacivanje bilo kog proizvoda na društvenom nivou, celo društvo ili njegov značajan deo donosi odluke o prihvatanju ili odbijanju. Nakon odbacivanja proizvoda na društvenom nivou, vrlo je teško ili skoro nemoguće promovisati takve proizvode. Da bi se proizvele trajne promene u stavovima konzumenata i uticalo na njihovo ponašanje, ubedljiva poruka mora sadržati jake argumente, a recipijenti moraju biti motivisani i sposobni za obradu i razradu ovih argumenata. Stav prema reklamama definisan je kao naučena predispozicija da se reaguje na konstantno povoljan ili nepovoljan način prema ovim sadržajima (Muda, Rosidah, Putit 2010). Kada se oglašavanje smatra uvredljivim ili previše manipulativnim, veće su šanse da ga publika doživi kao iritantno i nepoželjno.

Stoga oglašivači i njihove agencije imaju pred sobom zadatak da u procesu kreiranja oglasa i njegovog apela predvide ko sve može biti uvređen njima i zbog čega konkretno, posebno kada proizvod sam po sebi može izazvati uznemirenje određenog dela auditorijuma (kao što su prezervativi i proi-

zvodi za higijenu namenjeni ženama). Potrebno je odrediti tipove ljudi koji potencijalno mogu biti uvređeni, kao i oblasti uvreda, kako bi se unapredilo menadžersko i marketinško odlučivanje pri odabiru kontroverzne reklamne kampanje i/ili samog oglasa.

Ting i Run (Thing, Run 2014), kao i još nekolicina članova akademske zajednice iz različitih zemalja, počeli su da istražuju stavove ljudi prema kontroverznom oglašavanju pomoću ispitivanja različitih varijabli, kao što su pol, starost, klasa, religija, kultura, nivo obrazovanja itd. To je istraživačko polje koje će se svakako razvijati u budućnosti i autori se nadaju da ovim radom podstiču slična istraživanja – naročito sa pomenutim varijablama, pored toga što u narednom radu planiraju da predstavu sveobuhvatno istraživanje kontroverznih oglasnih kampanja koje su obeležile prethodnu deceniju.

Literatura

- Cyril de Run, Ernest, Ting, Hiram (2014) “Determining Attitudinal Beliefs about Controversial Advertising”, *International Journal of Business and Society*, 15(3), pp. 465–476.
- EXIT fondacija, dostupno na: www.stayclean.rs [Pristupljeno: 22. 01. 2020].
- Fam, Kim, Waller, David, Erdogan, Zafer (2002) “The influence of religion on attitudes towards the advertising of controversial products”, *European Journal of Marketing*, Vol. 38 Issue: 5/6, pp. 537–555.
- Dahl, Darren, Frankenberger, Kristina, Manchanda, Rajesh (2003) “Does It Pay to Shock? Reactions to Shocking and Nonshocking Advertising Content among University Students”, *Journal of Advertising Research*, 43(03), pp. 268–280.
- Dobrenović, Marijana, Perić, Nenad, Vasić Nikčević, Andrijana (2019) „Pravni aspekti i primeri uporednog oglašavanja”, *Humanistika*, Vol. III, br. 5. str. 61–77.
- Filipović, Jelena (2013) “Pregled marketinških apela i njihova uloga u strategiji razvoja uspešne marketinške komunikacije”, *Marketing*, 44(4), str. 354–360.
- Kesić, Tanja (2003) *Integrirana marketinška komunikacija*, Zagreb: Opinio.
- Kotler, Filip, Roberto, Ned, Li, Nensi (2008) *Socijalni marketing: Kako poboljšati kvalitet života*, Beograd: Clio.

- Muda, Mazzini, Musa, Rosidah, Putit, Lennora (2010) “Determinants of attitude toward celebrity-endorsed advertisements: A conceptual model”, *International Conference Science and Social Research (CSSR)*, pp. 11–21.
- Paul, Olivia, Vézina, Richard (1995) *Provocation in Advertising: a Conceptualization and an Empirical Assessment*, Quebec: Faculté des sciences de l’administration, Université Laval.
- Pérez-Sobrino, Paula (2016) “Shockvertising: Conceptual interaction patterns as constraints on advertising creativity”, *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 65, pp. 257–290.
- Perić, Nenad, Krasulja, Nevena, Radojević, Ivana. (2011) *Medijske, PR i brend tendencije, drugo, prošireno izdanje*, Beograd: Synopsis.
- Rehman Abdul, Hamid, Norsiah, Rashid, Sabrina (2016) “Influence of Controversial Advertisement on Consumer Behavior”, *The Journal of Commerce*, 8(1-2), pp. 14–24.
- Toscani, Oliviero (1997) *Billboards: 15 years of communication for United Colors of Benetton*, Trapholtmuseet: Kolding.
- Vanden Bergh, Bruce G., Katz, Helen (1999) *Advertising principles: choice, challenge, change*, Lincolnwood, Ill: NTC Business Books.
- Waller, David (2004) “What factors make controversial advertising offensive?: A Preliminary study”, *International ANZCA04 Conference*, pp. 1–10.
- Waller; David (2006) “A Proposed Response Model for Controversial Advertising”, *Journal of Promotion Management*, 11(2–3), pp. 3–15.
- Waller, David, Deshpande, Sameer, Erdogan, Zafer (2013) “Offensiveness of Advertising with Violent Image Appeal: A Cross-Cultural Study”, *Journal of Promotion Management*, 13(4), pp. 400–417.

Nenad Perić
Faculty of Digital Arts and Faculty of Management,
Metropolitan University, Belgrade

Milena Savić
College of Technology and Art, Leskovac

CONTROVERSIAL (SHOCK) ADVERTISING: CONCEPT, FORM AND IMPACT

Abstract

The paper deals with the concept, framework and impact of controversial (shock) advertising. It examines its emergence and place in modern advertising and its impact on society. Authors divide controversial advertising into ads that have controversial content and products that the audience may find controversial. Also, the types and content of appeals that may cause controversy are identified. Through a review of the most relevant research on this topic, the paper attempts to identify key items that make advertisements controversial, products that have controversial advertising potential, as well as the social segments that are most vulnerable to shock advertising. To accept or reject any product at the social level, the entire society or a significant portion of the society makes decisions about acceptance or rejection. After society rejects a controversial product, or rather product with controversial ads, it is very difficult or almost impossible to promote such products. To produce lasting changes in attitudes that may influence behavior later, a persuasive message must contain strong arguments, and recipients must be motivated and able to process and elaborate on these arguments. When advertising is considered offensive or overly, the chances of the audience perceive it as irritating and undesirable. Obviously, there is a link between advertising and consumer behavior, but there is still a lack of research that more deeply analyzes this relationship and the sociological, psychological and cultural conditions for developing the controversy of particular advertisements and advertising campaigns. Therefore, advertisers and agencies should foresee who can be offended by their controversial campaign and why, especially when the product itself is controversial (like condoms or feminine hygiene products). It is necessary to determine the types of people who may be offended, as well as the areas of insult, to improve managerial and marketing decision-making when choosing a controversial campaign or commercial.

Keywords

controversial, shock, commercials, advertising, campaign

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Mihajlo Pantić¹
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

KAKO DANAS TUMAČITI NOVI TALAS

316.723:7(497.1)“1977/1982”
78(497.1)“19”
COBISS.SR-ID 15885577

Apstrakt

Novi talas je poslednja faza umetničkih preobražaja na prostoru nekadašnje Jugoslavije. Iako je isprva nastajao u polju supkulture, ironično, pa donekle i subverzivno postavljen prema ideološki nenormiranom, ali svakako ideološki kontrolisanom području državne kulture, „novi talas” je, ne samo kao lokalni odjek evropskih vibracija, nego i kao autentični izdanak jugoslovenske multikulture, učinio da se u njegovom okrilju razviju vrednosti koje se danas smatraju neprolaznim. O tome govori i to potvrđuje uticaj koji je „novi talas” izvršio na nova kulturna kretanja, pri čemu je uziman i kao mera stvari i kao (nedosegnuti) uzor, ali i tome svedoči i vrlo obimna literatura, što publicističkog, što akademskog tipa, koja se bavi istraživanjem i proučavanjem tog fenomena. Iz današnje perspektive, odnosno sa distance duge nekoliko decenija tokom kojih je došlo do potpunog, premda i dalje nedovršenog preuređenja Slovenskog juga (u političkom/državnom, ekonomskom i socio-kulturnom smislu), jasno se vidi da „novi talas” ne treba tumačiti samo u kodovima istorije kulture, posebno ne jedino kao kreativan, mada dominantan muzički izraz, već ga treba posmatrati i u kontekstu ukupnih duhovnih, stvaralačkih kretanja u fazi dekadencije nekadašnjeg državnog uređenja. Donekle nehوتيčno najavljujući kraj ondašnjeg društvenog, pa i kulturnog modela, „novi talas” iznova je pokazao da istinska, inovirajuća kreativnost po nepisanom pravilu najčešće dopire sa ruba ili, drugim rečima, da novina u umetnosti počinje neprihvatanjem, negiranjem ili kritičkim komentarom zatečenih poredaka vrednosti. „Novi talas” stoga treba tumačiti i kao deo šireg, epohalnog preobražaja kulture već istorizovanog i operativno određenog terminom postmodernizam i razumevati ga u sklopu šireg konteksta koji uključuje i književnost, nove medije, pozorište, film, performans i druge vidove umetničke prakse.

1 mihpan@eunet.rs

Ključne reči

„novi talas”, supkultura, ideologija, kulturni model, postmodernizam

„Novi talas” je poslednja faza preobražaja različitih umetnosti (najpre popularne muzike, potom kinematografije, pozorišta, slikarstva i performansa, delom i književnosti) na prostoru nekadašnje Jugoslavije s kraja 20. veka. Trajao je desetak godina, od odlaska socijalističkog imperatora Josipa Broza do ratnog raspada velike države Južnih Slovena. Za razliku od šireg evropskog okruženja iz kojeg je u izvesnoj, ali ne i presudnoj meri dobijao odgovarajuće kreativne impulse – što znači da je bio više samosvojan nego receptivan – „novi talas” je u Jugoslaviji uglavnom bio rezultat kreativnih nastojanja urbane generacije iz redova tada stabilizovane socijalističke srednje klase. Nasuprot tome, u većem delu Evrope, podjednako u njenom zapadnom krilu, gde je predstavljao novi vid pobune protiv društvenog konformizma, kao i u istočnom, gde se sporadično, u opresivnim okolnostima, javljao kao pokušaj suprotstavljanja čvrstom zagrljaju totalitarne ideologije, predstavnici „novog talasa” uglavnom su dolazili sa socijalnog ruba, iz nižih klasa, i bili (samo)određivani pojmovima autsajderstva, marginalnosti, gubitništva. Prva specifičnost „novog talasa” u Jugoslaviji ogledala se u naglašavanju artistskog momenta stvaranja, odnosno u nastojanju mladih obrazovanih krugova da se odnosu umetnosti i ideologije pristupi na do tada manje uobičajen način, prevashodno estetskim sredstvima ili, drukčije rečeno, da se redefiniše pitanje umetničke subverzivnosti koju je eksplicitno oglasila prethodna (i dalje levičarska) generacija iz 1968. godine.

Uprkos tome što iz današnje perspektive – određene snažnim istorijskim turbulencijama i otuda poteklim nanosima mahom traumatičnog kolektivnog iskustva (rat, raspad zemlje, permanentna društvena kriza, beskonačna tranzicija, potemkinovska demokratija) – izgleda celovitije nego u vreme nastanka i aktivnog delovanja, „novi talas” nije jasno, programski, manifestno određena umetnička pojava, a još manje je kompaktna umetnički pokret, stil ili pravac. Mada nastaje simultano sa porastom i razgranavanjem društvenih teorija iz poslednje trećine minulog stoleća, on je i u Evropi i u Jugoslaviji pre svega spontana reakcija na novonastale epohalne okolnosti, na krah istočnih ideologija s jedne, i zamah liberalnog kapitalizma s druge strane, a tek potom uslovni skup novih vidova fragmentarizovanih, donekle komplementarnih, ali ne uvek i korespondentnih estetičkih i poetičkih koncepcija, u rasponu od retrostilova do neo-neoavangarde.

U Jugoslaviji, zahvaljujući kulturnom i tradicijskom policentризmu, koji je u ono doba uticao i na pozitivno shvaćenu kompetitivnost, ali i na polje proširene recepcije, afirmacije i vrednovanja („dobar si kada te prihvati i potvrdi Drugi”), „novi talas” je u suštini predstavljao sinergijski zbir različitih umetničkih praksi, nastalih u različitim sredinama, sa lokalnim obeležjima i ambicijama, ali su te prakse, kada su to zasluživale svojom inherentnom vrednošću, prevazilazile mesto porekla i ostvarivale širi uticaj. Danas se, bolje nego onda, potvrđuje da je najbolji, i dalje uticajan i živ deo „novog talasa” indukovao dinamikom same razmene – oglednuti se u Drugom znači, ujedno, i približiti se sebi, sugestivnije izraziti ono što umetničkim činom želimo da saopštimo. (U našim danima deluje obrnuti princip, svojstven *narcističkoj, selfi kulturi* – u prvom planu je agresivno, medijski podržano nametanje sebe po svaku cenu; izostaje momenat pozitivne kompetitivnosti, afirmacija se izjednačava i meri uspehom na tržištu, ignoriše se pa i nipoštašava Drugost shvaćena kao konkurencija koja ugrožava mogući lični uspeh, ali se, paradoksalno, potvrđuje vrednosti i dalje traži kod iste te potcenjivane, osporavane Drugosti, bez pokazane namere da se vrednosti ogledne, „suparničke” sredine recipročno razumeju, razmene i eventualno usvoje.)

Kasnije promene u kulturi i umetnosti na prostorima nekadašnje Jugoslavije koji i danas, uprkos stalno tinjajućim nesporazumima i međusobnim nerazumevanjima, a zahvaljujući momentima sličnosti (jezik, zajedničko nasleđe, kultura sećanja, životni prostor) intenzivno komuniciraju, neminovno vraćaju istraživački interes istoričara i teoretičara kulture upravo na fenomen „novog talasa”. Pokazuje se, naime, da su njegove ključne osobine i vrednosti, iako uveliko istorizovane, opisane, pa i kodifikovane (njegovi protagonisti su nestali sa scene ili su se u međuvremenu promenili do neprepoznatljivosti), donekle produžene, transformisane i integrisane u nove umetničke pojave i sadržaje. Iako je bio tek sekundarno kritički nastrojen prema ondašnjem političkom okruženju, odnosno nije bio agresivno društveno subverzivan, što po prirodi tadašnjeg tipa vlasti i ne bi bilo moguće, „novi talas” nastavio je da korodira već uveliko načet ideološki poredak, koji se presporo i vrlo rigidno odnosio prema nadolazećim istorijskim promenama, a što je na kraju dovelo do krvavog, tragičkog razrešenja jugoslovenske krize, čije se posledice osećaju sve do danas. „Novi talas” je, ujedno, i poslednji kolektivni umetnički fenomen koji je svoju relevantnost zasnivao upravo na specifičnom odnosu prema politici i ideologiji (današnja umetnost je u tom pogledu irelevantna, osuđena na individualne stvaralačke gestove bez bilo kakve stvarne, šire koektivne moći).

Ukratko, „novi talas” bio je više konceptualan, pa u tom smislu i sugestivniji i dugotrajniji, od prethodeće mu umetničke prakse, u kojoj je delovao nedvosmislen, radikalno kritički odnos prema tadašnjoj stvarnosti. Bez obzira što su posle 1968. godine proširene, osvojene, a delom i dodeljene slobode umetničkog izražavanja, ideološke granice pre pojave „novog talasa” ipak postoje, o čemu svedoče slučajevi cenzure u gotovo svim oblastima stvaranja (film, književnost, slikarstvo, popularna muzika), neki put i drakonske (film *Plastični Isus* Lazara Stojanovića, dnevnik *Ispljučak pun krvi* Živojina Pavlovića, zbirka pesama *Vunena vremena* Gojka Đoga, slike Miće Popovića, postojanje komisija za odobravanje filmova i izdavanje ploča itd.) U našem dobu je, bez obzira na vladajuću društvenu klimu nezamislivo da neko ide u zatvor zato što je, na primer, napisao neku pesmu, ma kakvog sadržaja. Savremene državne/političke institucije u potpunosti ignorišu kritički nastrojenu umetnost, odnosno materijalno pomažu one „umetnike” koji ih manje ili više neposredno podržavaju. Sloboda govora postala je društveno neobavezujuća, izgubljena u medijskoj kakofoniji, „pokrivena” informatičkim šumovima i naručenim kontra-stavovima.

U svojoj ranoj, formativnoj fazi „novi talas” je u Jugoslaviji i Srbiji došao sa umetničke periferije, što nije sinonim za marginu, već upozorava na preovlađujuću autodidaktičnost tada oglašanih umetnika. Konkretno, ukoliko je neko želeo da se bavi muzikom nije morao da ima (niti je uglavnom imao) muzičko obrazovanje. Ubrzo je, međutim, „novi talas” prihvaćen, socijalno integrisan, medijski podržan, i do izvesne mere „pripitomljen”, a kasnije i komercijalizovan. To posebno važi za novi vid popularne muzike, koja je u međuvremenu postala simbol ondašnjeg vremena, i danas cenjena, slušana i uzimana kao etalon vrednosti u novopridošlim stvaralačkim generacijama. U Srbiji je, kada je o muzici reč, „novi talas” određen izlaskom kompilacije/albuma *Paket aranžman* (1981) tri najznačajnije novotalasne grupe (VIS Idoli, Šarlo akrobata, Električni orgazam). Potom su došli Partibrejkersi, Ekatarina Velika i Disciplina kičme, svi unoseći vlastiti pogled na svet u tu asimetričnu, zvučnu slagalicu. Šarlo akrobata je najdarovitiji trio koji se ikada okupio da, iz srca grada, svira u Beogradu, Električni orgazam je najubedljiviji ovdašnji odgovor na Rolingstonse, Partibrejkersi su napravili „zvučni zid” praćen minimalističkim stihovima, za koje nema odgovarajućeg poređenja. Zeleni zub Koja ostao je najapartniji glas „novog talasa” i vremena posle njega. Milan Mladenović i Margita Stefanović, najstvarniji umetnici iz toga kruga, u međuvremenu su izrasli u simboličke figure datog doba. Uz njih, takvo mesto po svemu je zaslužio i Vlada Divljan, prvo ime VIS Idola. O tom vokalno-instrumentalnom sastavu, kao artistski najprofilisanijoj, pa u tom smislu i

indikativnoj, reprezentativnoj „novotalasnoj” grupi, treba napisati neku analitičku reč više:

Pre pojave „novog talasa” rokenrol je u Srbiji i Jugoslaviji u velikoj meri fenomen imitativnog tipa. Takva konstatacija zahteva dodatno objašnjenje, jer je ovdašnji-ondašnji vid te planetarne umetnosti nastao iz dva izvora. Jedan od njih, svakako najčešći, dolazio je kao refleks velikog sveta. Naprosto, bio je takav duh vremena; od sredine 60-ih do kraja 70-ih godina 20. veka u gotovo svakoj školi, u podrumima ili garažama mnogih zgrada u Beogradu, Novom Sadu i drugim mestima u Jugoslaviji vežbala je neka drugarski formirana grupa, kao kakva spontana, muzički samouka gradska pojava, tragajući za sopstvenim oblikom blago dozirane otkaćenosti i ne sasvim uniformne, premda već uobičajene ekscentričnosti. U svakom slučaju, bio je to manje običan način potvrde postojanja, afirmacije i dolaženja do sopstvenog glasa...

Sasvim drugi princip važio je za nekoliko grupa koje su činili školovani muzičari (najpre Elipse, a posle njih i Kornij grupa). Oni su svirali profilisanu, prepoznatljivu autorsku muziku koja, međutim, nikada nije postala široko prihvaćena; te grupe su uvažavane i slušane sa pažnjom, ali na njihovim koncertima nije bilo masovnog padanja u nesvest, još manje pevanja svakog stiha. To je došlo sa „novim talasom”, inače vrlo šarenolikim, stilski nekompaktnim, slobodnim muzičkim izrazom, u kojem su se mešali uticaji ranije tradicije, u rasponu od šlagera, preko psihodelije i rok standarda, do R&B-a i ska. U toj grupaciji, čast izuzecima, nije bilo velikih muzičara, ali je bilo nekoliko autorski neponovljivih ličnosti čiji uticaj nesmanjenom snagom zrači sve do danas (osim Milana Mladenovića, Margite Stefanović i Vlade Divljana ne treba zaboraviti ni izvanredno inventivnog Ivicu Vdovića Vda). U „novom talasu” više nije bilo važno samo *kako se svira*, nego, važnije od toga, *šta se svira*, i o čemu se peva: akcenat je stavljen na autorski rad, i Beograd je u tom smislu pokazao i otvorenost i širinu i dubinu. Svi dolaze u Beograd tih godina, postaje se priznat onda kada te Beograd prizna. Beograd ima veliku apsorpcionu moć, on mnogo prima, ali zahvaljujući tome on i mnogo daje. Ne može se u Ljubljani, koja ima fascinantnu rok scenu, izgraditi odgovarajući, širi akustički prostor, to je pitanje veličine, Beograd je taj akustički prostor.

Prestalo je, tih godina, da važi pravilo da je najbolji onaj koji najbolje i najbrže svira Hendriksa ili Blekmura, reproduktivnost je izgubila značaj; muzičari „novog talasa” afirmisali su se pre svega vrednošću sopstvenih, autorskih pesama, pokazujući šta su u stanju da stvore na osnovu tri-četiri akorda, koje im je najčešće pokazao drug iz školske klupe (Dilan, Koen, Lu Rid, kasnije

pank, pa grandž... činili su u osnovi nešto slično). To što je neko minimalističan u tehničkom smislu, nije više predstavljalo nikakvu prepreku; došao je trenutak kada je beogradski rokenrol progovorio svojim glasom, oslanjajući se, pre svega, na prepoznatljiv, kreativni potencijal darovitih ljudi. Time je završena reproduktivna faza, inaugurisan je „novi talas”. *Paket aranžman*, uprkos nesavršenosti produkcije, zazvučao je kao bilo koja srodna evropska muzika onog doba, s tim što su stihovi pevani na srpskom jeziku, prvi put, što je takođe važno reći, ispoljavali i nesporan, literarni kvalitet. Taj poredbeni momenat je vrlo bitan, to *jeste* evropska muzika. I onda nije teško razumeti šta su bili VIS Idoli. Po mnogo čemu oni su reprezentativni za vreme pre raspada Jugoslavije, oni su hipsterska dekadencija, najartificijelniji kreativni izdanak u pop-rok-staniolu („Čoko, čoko, čokolada”); svi ostali su imali nešto samoniklo, gotovo divlje, iščašeno, snažno do bola (pre svih, Šarlo akrobata). Publiku na koncertima VIS Idola činili su njima slični ljudi rođeni od 1950. pa do 1962/3. godine. Nije to bio andergraund, odmah su dobili pozitivne recenzije, blagovremeno ih je zapazila aktuelna publicistika, bili su u svim medijima u udarnim terminima. U kratkom roku osvojili su diskografske kuće, televiziju, radio, novine, specijalizovane časopise... Dozirano provokativni, na primer u koketiranju sa pravoslavljem ili u onom „sovjetskom” incidentu sa „plamenim zorama”, pa sa makedonskim jezikom („sakam da...”), privlačili su pažnju javnosti. Imali su koncertnu aktivnost, svirali su po neuglednim mestima, ali i po elitnim klubovima i salama, ipak dajući prednost medijskim nastupima, tako i time anticipirajući kasnije uvedeno, ultimativno pravilo da izvan medija nema ničega.

U priči o VIS Idolima Vlada Divljan stoji kao izdvojena, inventivna, u svemu potvrđena figura; minimalizam njegove muzike stilski je u potpunosti artikulisan. Uzeti skupno, VIS Idoli su grupa koja je imala dovršen artistski koncept, performativni momenat je za njih presudno važan, uključujući i sam izgled pomalo izveštačenih, blaziranih, počešljanih gradskih momaka u odelima sa dobrim rasponom značenjskih intonacija: ironija, groteska, dobro odglumljena trapavost, infantilnost, naivnost, kemp stav, cinizam; ukratko, znali su šta rade i zašto to rade, naknadna objašnjenja nisu ih previše zanimala. Igrali su se na pravi način, dovoljno intrigantno i odnegovano bezobrazno, ali ujedno i uljudno; nisu bili divlji u srcu, nisu bili ni margina, ni buntovnici, ni alternativa, ali su posedovali „ono nešto” što ih čini drukčijim i posebnim. Ništa od toga, međutim, ne bi bilo moguće da nisu imali pesme, zanimljive, dovoljno originalne i vickaste da bi ih, paradoksalno, publika prihvatila sasvim ozbiljno. „Maljčiki”, „Retko te vidam sa devojkama”, „Zašto su danas devojke ljute”, „Plastika”, „Malena”, „Ona to zna”, „Dok dobuje kiša”, „Kenozo-

ik"... Te pesme su preživele vreme u kojem su nastale, i postale deo kolektivne memorije onog dela eksjugoslovenske populacije koja se zanimala i dalje se zanima za tu vrstu muzike, za kasnije ozračje „novog talasa”.

VIS Idoli su osmišljena i promišljena grupa, oni su dobro realizovan stvaralački koncept, njima je sve bilo važno, i stilizovana medijska prezentacija, i dizajn, i vizuelni identitet, setimo se *Rokenrolera*, Papića, *Vidika* ili alternativnog imena Apoloni 5. Ali, treba ponoviti, sve bi to bilo nebitno da nisu bili istinski kreativni, Vlada Divljan pre svih, a drugi su doprinosili onoliko koliko su umeli i mogli, Šaper na jedan način, Kolar na drugi. Basista Kolar je, u stvari, najbolji muzičar među njima; on nije presudno važan kao autor, mada i tu ima evidentan dopinos, ali zvuk VIS Idola bez njega ne bi bio ono što jeste, a i Divljan se vremenom razvio u solidnog gitaristu, iskazujući težnju ka izdvojenosti i različitosti. I to se, prirodno, bez predumišljaja, prenelo na grupu, na zajedničku energiju, jer je grupa u rokenrolu najpre pitanje usaglašavanja energije, a tek potom tehnike sviranja. Postoje tzv. *super grupe*, u kojima su svi savršeni muzičari, ali uprkos tome ne mogu da dosegnu ubedljivost i prepoznatljivost izraza, a opet, postoje grupe u kojima se niko posebno ne ističe, pa je ipak sve na svom mestu i kako treba da bude. Divljan i Kolar su muzičko i autorsko srce VIS Idola, sa prethodnim zajedničkim iskustvom u prenovotalasnoj grupi Zvuk ulice. Bilo je još takvih ranih grupa, prethodećih „novom talasu” (na primer: Mladenovićeva i Vdova grupa Limunovo drvo; Električni orgazam i grupa Hipnotisano pile; Partibrejkerski i Urbana gerila, potom Radnička kontrola, VIS Idoli... sve te grupe imale su predistoriju, rane, mladalačke sastave u kojima su učili da sviraju...).

Naravno da posle nekoliko decenija, i sa nagomilanim rđavim iskustvom koje je usledilo, taj važni, za generacije rođene 50-ih i ranih 60-ih godina formativno presudan period u istoriji srpske i jugoslovenske alternativne kulture, sa VIS Idolima kao reprezentativnim uzorkom, treba razumeti i u širem društvenom, a ne samo muzičkom kontekstu. Posle svega reklo bi se da je ta grupa neponovljivi izdanak onog boljeg i svetlijeg dela i duha građanskog Beograda, dovoljno šarmantnog, samosvojnog i u tom tipu umetničkog izraza ujedno i stilski sasvim profilisanog. VIS Idoli su zapravo dokaz kratkotrajne obnove građanske klase, one iz poznog, iskriziranog socijalizma: oni su građanska klasa po treći put među Srbima. Posle se sve survalo u bezdan. Prerani Divljanov odlazak sada je moguće videti i u tom ključu; bio je tu, probao, nešto uradio, i videvši da se suštinski ništa ne može promeniti, ili da su promene moguće samo nagore, stalno nagore, jednostavno mahnuo rukom i otišao. VIS Idoli sa njim kao zauvek upamćenim licem jesu rezultanta nove građan-

ske elite, iznikle na čudan način iz socijalističkog zaleđa. Imali su ironičan, ali, ujedno, i dobrohotan odnos prema tadašnjem stanju društva, prema njegovim stereotipima i proklamovanim vrednostima, neku vrstu simpatičnog, opraštajućeg podsmeha, sve u smislu širenja dobrog, pozitivnog raspoloženja. Evo kako i evo zašto:

Kultura očeva pomenutih generacija nije bila urbana kultura, ti očevi su imali svoju poratnu epiku i heroiku, svoju „estetiku”, svoje kumire i „idole”, svoju pseudoreligiju (tj. ideologiju). A generacije rođene 50-ih i ranih 60-ih godina nisu imale ništa od toga; oni su, okvirno uzev, bili sinovi i kćeri te nove klase, pobunjeni pa brzo neutralisani i pripitomljeni komforom. Ali, svejedno, ma kako kritički nastrojeni prema onima koji su ih doneli na ovaj svet, ispovedali su neophodnost sopstvenog kontra-stava, koji i nije bio toliko ideološki motivisan (to se rešilo, ako se rešilo, 1968), već je prirodno nastao iz potrebe za samopotvrđivanjem, za kreativnom realizacijom. Taj svet ondašnje „novotalasne” mladosti, u sveopštoj kolektivnoj hipnozi obožavanja obećane srećne budućnosti, koja nikada nije usledila, već se preobrazila u višedecenijsku noćnu moru, bio je mesto u kojem se spontano a neminovno, nužno, kao vid izlaza, začela potreba za bavljenjem umetnošću. Desetine umetnika iz tih generacija, delom i jedne ranije, a možda i jedne ili dve posle toga, bile su produkt opisanog socijalnog ambijenta i njemu svojstvenog kulturnog modela, svejedno da li je reč o piscima, muzičarima, rediteljima, slikarima, performerima... Kulturološki gledano, može se reći da je posredi delovanje sindroma oficirske i funkcionerske dece (vrlo je indikativan primer Marine Abramović; njen otac bio je partizanski heroj). Neke zatamljene građanske vrednosti počele su ponovo da izlaze na površinu; ako su roditelji bili vojnici partije, njihovi potomci su po prirodnim zakonima samoemancipacije neizbežno „morali” da se odrede prema vaspitanjem nametnutom viđenju sveta, neko afirmativno, neko kritički. Iz tog humusa nastajala je nova gradska kultura, sa „novotalasnom” derivacijom široko shvaćenog rokenrola kao izvornog, opštepripadnog usmerenja. Mnogi značajni jugoslovenski umetnici, odrasli i formirani u drugoj polovini prošlog veka, imaju, posredno ili neposredno, to i takvo iskustvo (Džoni Štulić, Marina Abramović, Ljubiša Ristić, Goran Bregović, Dušan Kovačević...). VIS Idoli bez sumnje reflektuju poseban, autorski prepoznatljiv stav prema zatečenoj stvarnosti; dobra, obrazovana, lepo vaspitana građanska deca osmišljavala su sopstvene živote onako kako su sama želela, a ne onako kako je neko drugi hteo. I nešto od toga je, na sreću, ostalo.

Recimo, *Obrana i poslednji dani.*

Posebno poglavlje tog odsečka kulturne istorije Jugoslavije pre njenog raspada čine „novotalasne” pojave, tendencije ili makar simultane indikacije u drugim vidovima umetničkog stvaralaštva. Trebalo bi posvetiti studiju o svakoj o tih umetnosti ponaosob. Kada je, na primer, reč o književnosti, valja najpre uočiti i opisati važnost omladinske štampe u kojoj novi pisci uglavnom debituju (*Mladina, Polet, Lica, NON, Student, Vidici, Književna reč, Polja* itd.), jer su oficijelne, državne izdavačke kuće kao i listovi i časopisi u ono vreme mahom zatvoreni za nove glasove, a delom su radili i pod „nevidljivo” sprovedenim nadzorom cenzure. U izvesnoj meri kao i kontrareakcija na zatečeni ideološki poredak, u pretposlednjoj deceniji prošlog veka raste uticaj omladinske periodike na polje nastajuće kulture, pobrojana glasila postaju mesto afirmacije, promocije i kritičke analize nastajućih praksi. U srpskoj književnosti, konkretno, dolazi do pojave „mlade srpske proze”, koja je, neku godinu kasnije, s razlogom, a delom i bez razloga, nazvana postmodernističkom i bila podržana od takođe novih kritičara. Omladinska periodika u tome ima neporeciv, prvorazredni značaj. Posebno je u tom kontekstu važan zagrebački *Quorum*, prvi književni (i ne samo književni) časopis u kojem je oblikovana svest o novoj, nadolazećoj, medijski indukovanoj i oblikovanoj epohi koja ruši piramidalne, elitističke sisteme umetnosti. U toj epohi, a to znači i danas, književnost više nije reprezentativna simbolička forma kulture; usledilo je njeno potiskivanje na društveni rub, ispadanje iz javnog fokusa, preusmeravanje u sporedne, potom zašivene džepove i zamena redizajniranim trivijalizovanim formama koje imaju oblik knjige, ali nisu književnost. Nešto slično, ili baš i isto onako kako je, recimo, turbo-folk smenio „novi talas”. Došla su nova vremena, i kad bi bilo moguće ukinuti sećanje, ta bi mogućnost u datom slučaju bila baš dobrodošla. Ali, kako to nikako nije moguće, gledamo i živimo sve ono što nam se upravo zbiva.

Danas je „novi talas” moguće videti (autor ovih redova ga upravo tako vidi) kao veseli, iznijansirano angažovan, dinamičan i vrlo kreativan period *postautoritarne relaksacije*, kao nehotičnu najavu raspada starih poredaka i kao skup simptoma *postapokaliptičnog hedonizma*, opisanog u društvenoj teoriji. Taj i takav sindrom u postmoderni dobija, naime, novi oksimoronski vid *optimističkog nihilizma*, ili, prevedeno na svakidašnji govor – kad više nema utopije, bilo kakve, ideološke ili religijske, ne preostaje nam ništa drugo nego da se dobro zabavljamo.

Da budemo „laki pingvini”. Sve dok turobna istorija ne dođe ponovo po svoje.

UNDERSTANDING NEW WAVE TODAY

Abstract

The New Wave is the last phase of artistic transformations in the former Yugoslavia. Though it emerged in a subculture, ironically and even subversively positioned concerning ideologically unregulated, but in every way ideologically controlled state culture, New Wave – both as a local echo of European vibrations and an authentic expression of Yugoslav multi-culture – made possible development of values that are still considered everlasting. Testifying to this is the influence New Wave had on new cultural tendencies. It was taken as a measure of all things while at the same time being an unreachable role model. Affirming this is a rather vast literature, be it academic or popular, researching and studying this phenomenon. From today's perspective, i.e. from a distance of several decades during which a complete, though yet unfinished, rearrangement of Slavic south occurred (in political/state, economic and socio-cultural sense) it is clear that New Wave is not to be interpreted only in codes of cultural history, especially not only as creative, despite it being dominant musical expression. It should be studied in the context of all other transcendentals, creating tendencies during the phase of decadence of the former state. Inadvertently announcing the end of then-dominant social, and even cultural model, New Wave confirmed the notion that true, innovative creativity comes from the fringes. In other words, newness in arts starts with nonacceptance, negation, and/or critical commentary of established values. Therefore, New Wave is to be seen as a part of a wider, more epochal transformation of culture already historicized and operationalized under the term postmodernism; it should be understood in the wider context that includes literature, new media, theatre, film, performance, and other artistic practices.

Keywords

New Wave, subculture, ideology, cultural model, postmodernism

Divna Vuksanović¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

ESTETSKO I STVARNO: MEDIJI-UMETNOST-ŽIVOT²

7.01:111.852

316.774:111.852 ; 316.728
COBISS.SR-ID 15893001

Mami Mimici i tati Puru s ljubavlju...

Apstrakt

Tema članka odnosi se na reflektovanje relacije koja se uspostavlja između estetskog i stvarnog u savremenom dobu. Analiza započinje izborom dve slike koje bi trebalo da ilustruju današnje relacije što se stvaraju između života, s jedne strane, i umetnosti i medija, s druge. Obe predstave, koje su neka vrsta simboličkog polazišta i okvira za interpretiranje pomenutih relacija, referišu na Platonovu filozofiju: prva evocira ideju neophodnosti izgradnje doma tokom života (analiza tekstualnog dela postera o dizajnu kuće), dok druga sugerise nemogućnost saznanja istine i adekvatnu percepciju stvarnosti usled mnogobrojnih medijskih posredovanja, podsećajući nas iznova na poznatu alegoriju o pećini. U ovom kontekstu sagledan, odnos između estetskog i stvarnog pokazuje da se domen estetskog privida sve više širi na račun tradicionalnog shvatanja stvarnosti, bilo u metafizičkom, društveno-ekonomskom ili kritičkom vidu tumačenja. Osnovni razlog za ekspanziju sfere delovanja estetskog privida u odnosu na život, pa tako i na koncept stvarnosti koji ga uokvirava, počiva, po našem mišljenju, na činjenici koja ukazuje na sistemsko delovanje medijske kulture koja opkoljava i premrežuje život. Iza ove ekspanzije stoje, naravno, profit i neoliberalna tržišna ekonomija, koju bitno osnažuju medijske i kreativne industrije; one pak deluju tako da savremeni doživljaji stvarnosti i života, pa samim tim i umetnosti i medijskih proizvoda, postaju sintetičko jedno – mešavina različitih hibridnih formi koje nam otežavaju razumevanje sveta i života, kao i njihovu adekvatnu percepciju, problematizovanje, te autentične estetske doživljaje ostvarene kroz umetnost.

1 vuksanovic.divna@gmail.com

2 Rad je nastao kao deo projekta Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije pod nazivom: „Istorija srpske filozofije”, br. 179064.

Ključne reči

mediji, umetnost, život, estetsko, stvarnost

Savremena estetika, ukoliko pretenduje na potpunost istraživačkih poduhvata, trebalo bi da, kao relevantne predmete svojih preispitivanja, markira kako život (estetika svakodnevnog života) i njegove relacije sa stvarnošću, tako i najrazličitija medijska posredovanja koja su, takođe, u posebnom odnosu prema stvarnosti. Čulna realnost, kao predmet estetike, najšire gledano, danas je, u domenu svoje filozofske problematizacije, prisutna na dva načina: primarno, kroz preispitivanja estetske stvarnosti koja je *uvek već* tu i koja je i do sada bila predmet estetike, a u zavisnosti od interpretativnog ugla posmatranja i epistemologije i ontologije, i sekundarno, kao ona stvarnost/iluzija koja je proizvedena artificijelnim putem – bilo da je u pitanju sfera umetnosti (filozofija umetnosti) ili oblast delovanja medija (filozofija medija). Tako, uslovno rečeno, estetika sa stvarnošću uspostavlja dvostruki odnos: direktno i posredno. Otuda, rekli bismo, krajnji domet savremene estetike počiva u nastojanjima da se kritički preispitaju svi postojeći čulni modaliteti stvarnosti, bez obzira na načine njihovog nastanka, kao i ukrštanja i dijalektičkog posredovanja.

Međutim, svaki pokušaj definisanja pojmova kao što su umetnost, život, stvarnost, a potom i mediji i estetika, u svakom pa i u našem vremenu, unapred je osuđen na propast.³ Iako je ove pojmove načelno nemoguće definisati, ipak o njima imamo neku slutnju. Prema toj mutnoj predstavi, život je, primera radi, najpre spontana pojava, nešto neposredno dato, nešto što potiče iz „prirode”, što se kreće, pulsira i diše, dok je umetnost, makar ona i oponašala život, nešto artificijelno, proizvedeno. Slično kao za umetnost, i za medije se može reći da predstavljaju svojevršno posredovanje koje je artificijelne prirode. U savremenoj epohi, oni su najčešće tehničkog karaktera. Što se pak stvarnosti tiče, ona je bila (i ostala) velika tema metafizike, a potom i društvenih nauka, dok se danas, između ostalog, realnost određuje i prema fenomenima estetske (medijske) stvarnosti, a ova je utemeljena u kapitalističkoj (neoliberalnoj) ekonomiji, koja je, ukoliko se držimo Marksovih (Marx) teza, konstitutivna i za društvenu stvarnost. I naposljetku, današnja estetika, kako

3 U tekstu „Nova paradigma: Original i kopija u digitalnom dobu”, pokušali smo da skiciramo neke odrednice. Videti: Divna Vuksanović, Dragan Čalović (2016) „Nova paradigma: Original i kopija u digitalnom dobu”, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu* br. 29, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 173–187.

nam se čini, nastoji da ove pojmove uzajamno približi, odnosno interpretira u duhu obuhvatnih sinteza izvedenih na najrazličitije načine.

Vekovima se umetnost trudila da oponaša život, tj. prirodu (tradicionalna teorija *mimesisa*, kako je problematizovana od Platona /Plato/ i Aristotela /Aristoteles/ do danas), a potom je, u dobu modernosti, došlo do raskida među njima. Umetnost je krenula da se razvija vlastitim putem, uglavnom izbegavajući oponašanje, nastojeći čak da uspostavi, prvenstveno u okvirima avangardnih pokreta, radikalno-kritički odnos prema tradicionalnom shvatanju umetnosti. Danas, međutim, zahvaljujući pojavi mas-medija, novih medija i multimedija, dolazi do novog značajnog preokreta. I umetnost i život, naime, koriste prednosti novih, pre svega komunikacionih tehnologija, koje ih u sve većoj meri posreduju. Tako život jednim delom gubi svoju prvobitnu neposrednost i autentičnost, dok u slučaju umetnosti nestaje aura dela (Benjamin/Benjamin/), zahvaljujući potencijalima tehničke reprodukcije, odnosno beskonačnog kopiranja umetnosti.

U oba slučaja, posredovanje se obavlja putem tehnologije, a često je reč upravo o medijima ili novijim komunikacionim tehnologijama. Zahvaljujući njima, gotovo čitav život, bar u jednom velikom broju slučajeva, biva tehnički posredovan, pa tako postaje delom artificijelan, što je nekada bilo ekskluzivno svojstvo vezano za umetnost. S druge strane, i umetnost, u znatno većem obimu nego ranije, biva okupirana od strane tehnologije i sveta medija, gubeći neke svoje tipične osobine, a zadobijajući neke posve nove. Usled sveopšteg posredovanja, moglo bi se reći da živimo u vreme hibrida: totalne medija(tiza)cije kako života tako i umetnosti, putem savremenih medija i novih komunikacionih tehnologija. A kako ove tehnološki aktivnosti poseduju karakteristiku homogenizacije, to danas život sve više liči na umetnost, a umetnost na život; a sve zajedno na medijski posredovane egzistencije.⁴

Navedeni generalni uvidi predstavljaju prvobitni kontekst za tumačenje i problematizovanje teme: „Estetsko i stvarno”, jer već svojim naslovom, koji razdvaja pojam estetskog od aktuelnog poimanja stvarnosti, sugerišu, štaviše impliciraju stanovište da sve što je estetsko (čulno) nije nužno i stvarno, kao i obratno – što, zapravo, predstavlja jednu od starih metafizičkih tema koje je filozofija koristila i varirala još od vremena kompeticije između Sokrata (Socrates) i sofista, pa sve do danas. No, ako apstrahujemo od istorijata pita-

4 Uporediti: Divna Vuksanović (2007) „Medijske egzistencije: Postindividualizam i imaginacija”, u: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 59–72.

nja odnosa istine (stvarnosti) i estetskog privida, i pozabavimo se aktuelnim društvenim trenutkom, iznova nećemo moći da izbegnemo suštinu problema što proističu iz ovog odnosa, koji se, po našem mišljenju, dodatno komplikuje i multiplikuje u našem vremenu. O čemu je, zapravo, u osnovi, reč?

Naše polazište za reaktuelizovanje ove problematike tiče se uloge savremenih medija u proizvodnji kako „istine” (shvaćene, prvenstveno, u smislu medijski plasiranih informacija), tako i (estetskog) privida, koji je po svom poreklu, svakako, čulne prirode, ali je u našem vremenu prevashodno generisan tehničko-tehnološkim putem. Današnji život je, takođe, zahvaljujući delovanju medijske kulture Zapada, podvrgnut mnoštvu vidova posredovanja. Dakle, osnovna ideja teksta je da pokaže kako se estetski prostor(i) šire i sve više usložnjavaju, potiskujući u drugi plan ono što je stvarnosno, pa tako i sam život. Iako, naravno, teorijsko identifikovanje koncepta stvarnosti i života nije legitimno, ovde ćemo ga ipak koristiti, ali oprezno i krajnje uslovno. Činjenica je da mišljenje o realnosti, kao i doživljaj stvarnosti neposredno utiču na dominantni način i tzv. stilove života određene epohe jer, problematizovanje pojma stvarnosti u našem vremenu nije više samo načelne, već je, u izvesnom smislu, i tehničke prirode, što se direktno dovodi u vezu s ekspanzijom tzv. medijskih kultura našeg doba.

Drugim rečima, kriza metafizike, ovoga puta, biva izazvana ne mišljenjem, niti verom ili ideološkim sredstvima, već kontinuiranim medijskim posredovanjima. Tačnije, novim komunikacijskim praksama. Ono što u ovom kontekstu tumačenja odnosa estetskog i stvarnog želimo da naglasimo jeste stav da svet privida ili, preciznije formulisano, estetskog privida danas uglavnom proizvode mediji delujući sinergijski – što faktički znači da u našem dobu svi raspoloživi mediji, kako oni stari, tako i novi, funkcionišu sistemski, konstituišući privid stvarnosti, a nasuprot samom životu, odnosno humanoj egzistenciji. To je, donekle, stanovište koje je različito u odnosu na stav tradicionalne metafizike prema čulnim prividima – bilo da je reč o obmanama u oblasti percepcije ili o estetskoj recepciji umetnosti. Prema našim uverenjima, ovo pitanje relevantno je kako za refleksije o stvarnosti, istini i čulnom saznanju, tako i za savremenu umetnost, medijske fenomene i život današnjeg čoveka.

Iako uistinu mislimo da estetski privid koji je medijskog karaktera doslovno ugrožava stvarne živote ljudi (era tzv. transhumanizma) – kako bismo se oduprli nekritički zasnovanom medijacentризmu, na ovom mestu ćemo se ograditi od uopštavanja, referišući isključivo na agresivnu (medijsku) kulturu Zapada, koja svoj civilizacijski napredak uglavnom povezuje sa ekspanzi-

jom novih komunikacionih tehnologija, pri čemu u tim procesima, koji su u osnovi tržišnog karaktera, velikim delom učestvuju mediji. I ne samo što u tome participiraju, nego i proizvode jednu novu stvarnost, konkurentnu kako metafizički shvaćenoj realnosti, tako i ekonomsko-političkoj stvarnosti, te, naposljetku, i samom životu. Zanimljivo je da se danas stvarnost „proizvodi” upravo onako kako je to Benjamin uočio misleći na masovno reprodukovane umetnosti. Naime, ona nastaje kao produkt medijske industrije, pa samim tim postaje i ona stvarnost koja je standardizovanog i robnog karaktera. Iako zvuči apsurdno, danas se stvarnost uistinu proizvodi medijskim putem, upravo onako kako je Holivud nekada fabrikovao snove. Svakako, reč je o čulno opažljivoj i simboličkoj stvarnosti koja je tehničkim putem transformisana, čime je, ujedno, izmenila i svoju strukturu i svoj identitet. Stvarnost je, dakle, aktuelno gledano, ne samo medijski/estetski proizvod, već i fetiš po sebi.

Jedno od uporišta odbrane stvarnosti prividom, *prima facie* paradoksalno, a zapravo dijalektički, nalazimo u sferi umetnosti, koja estetski privid, po našem mišljenju, drži bliže istini i životu nego što to čine mediji – kako masovnih tako i novih komunikacija. Kako bismo ilustrovali ovu hipotezu i na problemski način otvorili diskusiju o njoj, poslužićemo se primerom koji spaja stare ideje sa novim, marketinškim, odnosno komercijalnim načinom njihove realizacije. U pitanju je tekstualni deo jednog postera – dakle, reklamnog sredstva, koji kao svoju referencu koristi Platona u funkciji svojevrsnog *brand-name-a*, a koji treba da ukaže na neophodnost dizajniranja životnog prostora po meri antičkih grčkih filozofa. Zbog čega bi pozivanje na Platona u današnjem vremenu bilo uputno sa stanovišta izgradnje doma tokom života?

Referisanje na Platona u kontekstu pomenutog postera smešteno je u okvire tumačenja koji se tiču izgradnje doma (kuće) kao egzistencijalne preference, a citat doslovno glasi: „Svaki čovek treba da izgradi kuću pre nego što umre”. Iako je ovde, svakako, reč o komercijalnoj upotrebi filozofije u marketinške svrhe, navedeni primer, u izvesnom smislu, upućuje na stare epistemološke, metafizičke i estetičke probleme, sagledane u posve novom kontekstu njihovog razumevanja i tumačenja. Postavlja se, naime, pitanje – kakav je dom namenjen današnjem čoveku, gde on i u čemu obitava? Kakva je stvarnost u kojoj se zatekao, na koji način je doživljava i reflektuje o njoj i kakav život vodi s obzirom na svoje pozicioniranje u stvarnosti, te kakvu relaciju uspostavlja prema svetu umetnosti i medija?

Na najpovršnijem interpretativnom nivou, reč je o korišćenju antičkog autoriteta za promovisanje određenog stila života – preciznije rečeno, savremene arhitekture i dizajna. Naime, sam način dizajniranja i projektovanja kuće u kojoj će se živeti pokazuje, kako određeni marketinški stručnjaci veruju, i odabranu „formu”, odnosno, šire gledano, ideju egzistencije. U isto vreme, dom koji se gradi manifestuje i pozadinski sistem vrednosti i to kako na bazičnom nivou (što zadovoljava naše osnovne fizičke potrebe), tako i u pogledu kulture (shvaćene kao način života) koja se određenom praksom, tj. životnim stilom zastupa. U ovom smislu, pojam života može se povezati s estetikom svakodnevnog života, tj. čulno uspostavljenim ambijentom doma i životnog okruženja, kao i estetskih potreba i vrednosti koje odatle proističu.

Dakle, ljudski život, koji se ostvaruje u određenom ambijentu i dizajniran je na specifičan način, govori ne samo o materijalnoj kulturi (pojedince) već i o nematerijalnim, kulturalnim i estetskim vrednostima egzistencije. Dizajn životnog prostora sažima, zapravo, ove dve vrste vrednosti – vizualizovanu, čulno opažljivu materijalnu kulturu, s jedne strane, i simbolički kulturalni plan življenja (koji je čulno neopažljiv), s druge strane. Po našem mišljenju, ova dva plana sagledavanja života i stvarnosti – iz vizure estetike i metafizike, uzajamno se prožimaju i faktički znače jedan te isti proces u kretanju. Utoliko je, prema našem shvatanju, značajnije da se njihovo preplitanje razmrsi i istraži s obzirom na mesto i ulogu medija koji su se poslednjih decenija aktivnije uključili u ovo posredovanje.

Sveukupnost življenja, koja podrazumeva obe pomenute dimenzije života, a koje najčešće nisu u harmoničnom i simetričnom odnosu, savremeni sociolozi i sociološkinje (kulture) nazivaju „svetom života” (Spasić 2004: 54–58). Tako, primera radi, autorka Ivana Spasić, iznova preispitujući odnos metafizike i svakodnevice, posmatrano iz ugla sociologija svakodnevnog života, u interpretativne krugove svojih ideja priziva već pomenutog Platona, a u kontekstu onih analogija koje se mogu povući između njegovog doživljaja istine i čulnih (estetskih) obmana. U tu svrhu, iskorišćena je Platonova alegorija o pećini,⁵ koja u našem tekstu može da posluži kao druga referentna

5 U sedmoj knjizi Platonove *Države* (514a), u razgovoru s Glaukonom, Sokrat govori sledeće, izlažući, pri tom, u alegorijskom obliku, osnovnu ideju koja se tiče saznanje pozicije antičkog čoveka: „Zamisli da ljudi žive u nekoj podzemnoj pećini, i da se duž cele pećine provlači jedan širok otvor koji vodi gore, prema svetlosti. U toj pećini žive oni od detinjstva i imaju okove oko bedara i vratova tako da se ne mogu maći s mesta, a gledaju samo napred, jer zbog okova ne mogu okretati glave. Svetlost im, međutim, dolazi od vatre koja gori iznad njih i daleko iza njihovih leđa. Između vatre i okovanih vodi gore put, a pored njega zamisli da je podignut zid kao ograda kakvu podižu mađioničari da iznad nje pokazuju svoju veštinu. — Zamišljam – reče on.

slika i okvir, što ukazuje na relaciju između estetskog i stvarnog sveta. Ujedno, poznatu metaforu „pećine”, upotrebljenu u ovoj alegoriji, u našem slučaju valjalo bi interpretirati kao simbolički dom savremenog čoveka, o čemu je prethodno već bilo reči.

„Za filozofiju i nauku svakodnevica tradicionalno predstavlja kontrastan pojam.” tvrdi Ivana Spasić, konstatujući, nešto kasnije, da na sličnoj interpretativnoj liniji stoji i kritička sociologija. U nastavku uvodnog paragrafa njene naučne studije o sociologijama svakodnevnog života sledi elaboracija borbe suprotnosti, što rezultira pozivanjem na originalnu Platonovu ontologiju:

One se od svojih početaka konstituišu nasuprot svakodnevnom životu i njemu primerenom mišljenju: istinito znanje nasuprot mnjenju, episteme nasuprot doxa, refleksija nasuprot 'pukom življenju'. Tako su i društvene nauke, uključujući sociologiju, sve daskora sebe razumevale. Temeljna metafora koja izražava tu suprotstavljenost jeste Platonova slika uobičajenog ljudskog života kao pećine u kojoj ljudi, zatočeni a da to i ne znaju, posmatraju tek senke na zidu, misleći da su one sve što postoji. Treba ih, međutim, otud izbaviti i izvesti na blještavu svetlost istine. (Spasić 2004: 6)

Zapažanje koje bi moglo biti podsticajno za dalju raspravu, započeto u duhu povlačenja paralele između teksta na posteru o dizajniranju kuća i Platonove metafore pećine, tiče se pitanja da li mi danas, u stvari, opažamo senke (na zidovima svojih vrednosnih staništa), ili pak senke senki, odnosno medijski posredovanu realnost ili *mimezis mimezisa*, što je nekada, ali i u skorijoj prošlosti bila uloga rezervisana za umetnost. Iz ovoga, nadalje, proističe još temeljnije pitanje – šta je (naša) realnost, odnosno svakodnevica, tj. „dom”? Jedan od potencijalnih odgovora – mada dilema, prema našem shvatanju, ostaje otvorena – jeste da obitavamo u medijskoj pećini, tj. opkoljeni svetom spektakla i da iza njegove zavese ne postoji istina, tj. eventualni izlaz iz pećine. Ovakvu sumornu sliku metafizike u nestajanju i estetike u nastajanju (medijskim putem) nudi, kako se čini, duh današnjeg vremena i vladajući simbolički poredak vrednosti. A u njemu dominiraju deformisane slike realnosti koju isprva produkuju, a potom i zastupaju savremeni komunikacioni mediji.

– Zamisli uz to još da pored tog zida ljudi pronose razne sprave, i to kipove ljudi i drugih životinja od kamena i drveta, kao i sve moguće tvorevine ljudske umetnosti, ali tako da one iznad zida štrče, i da pri tom, kao što to obično biva, pojedini od njih u prolazu razgovaraju a drugi ni reči ne govore. – Tvoje je poređenje neobično – reče on – a neobični su i tvoji zatvorenici. – Slični su nama – rekoh. – Zar misliš da oni vide nešto drugo osim svojih senki i senki drugih ljudi, koje svetlost vatre baca na suprotan zid pećine?” (Platon 2002: 206).

Otuda se danas čini još aktuelnijim pitanje šta je realnost, a šta život, imajući u vidu da savremeni mediji ne samo što proizvode deo te realnosti i tržišno konstruišu stilove života, već dovode u pitanje kompletnu metafiziku, zamenjujući je, uz pomoć estetike privida koja je u službi medija, tržišnom logikom kapitalizma. U ovakvom kontekstu posmatrano, mediji i njima primereno estetsko delovanje, nisu, u osnovi, u službi istine, bilo da je ona metafizičkog ili društveno-ekonomskog karaktera, a ponajmanje su u kritičkom odnosu prema zatečenoj stvarnosti i životu u njoj. Njihova osnovna i jedina uloga – ako se zanemare oni malobrojni mediji koji problemski deluju u javnim prostorima – jeste da zadovolje medijsku publiku i tzv. Normalnog građanina / normalnu građanku, time što će, zapravo, donositi profit i normirati svakodnevni život svojih konzumenata.

Iz konteksta tumačenja zone delovanja estetskog privida, kao i njegovog statusa u savremenom dobu hotimično ćemo izostaviti čitavo polje umetnosti, koja, po našem uverenju, gubi značaj kao konstituens percepcije i saznanja života i stvarnosti, a u odnosu na tzv. medijsku kulturu, kojoj delom pripada i svet savremene umetnosti. S druge strane, iz analiza ćemo izostaviti i ono tradicionalno mišljenje koje podstiče poverenje u umetnost, koje je zaslužila bilo kao odslikavanje, tumačenje ili kritika stvarnosti; svoje dalje istraživačke premise postavilićemo u odnosu na onaj estetski privid koji je podržan medijima, čime se problemski aktuelno bavi filozofija medija, kao jedan od značajnih pravaca razvoja savremene estetike.

Postavlja se pitanje, u kontekstu prethodno zauzete pozicije: kako bismo, u svetlu saznanja o snažnom dejstvu medija na kulturu, estetske doživljaje i savremeni život, definisali stvarnost – da li kao iluziju ili kao nešto drugo? U tom smislu, potrebno je dobro poznavati načine funkcionisanja medija danas, a posebno tzv. *mainstream* medija. Najpre, pojedinačni mediji nisu u mogućnosti da produkuju celovitu sliku ni života, ni sveta, a ni realnosti – ono što prikazuju u pogledu sadržaja, bez obzira na to da li im je osnovni komunikacijski kanal auditivan ili vizuelan, ili je pak u pitanju multimedija – jeste, zapravo, partikularna slika sveta. Uz to, ovaj deo ukupne slike stvarnosti ili života koji mediji prenose najčešće je montiran ili je snimljen tako da sugestivno deluje na recipijente, odnosno konzumente i korisnike medijskih priloga.

Međutim, iako savremeni mediji nisu u mogućnosti da putem svog delovanja prenesu informacije koje predstavljaju istinu (stvarnost) shvaćenu kao celina (Hegel), njihov partikularni doprinos kreiranju medijske slike sveta napo-

sletku ipak formira utisak o životu i celini sveta koji se, najčešće, prepoznaje kao globalni spektakl. Štaviše, savremeni mediji obezbeđuju, pre svega, uticaj na javnu percepciju stvarnosti, i u tom smislu, utiču na „distorziju” realnosti⁶ koja je, kako se u pojedinim napisima tvrdi, dvostrukog karaktera. Drugim rečima, mediji, po definiciji, zahvaljujući svojim tehničkim karakteristikama, iskrivljuju stvarnost, što omogućava njihova specifična struktura koja i obezbeđuje samo posredovanje. Savremeni teoretičari medija ovo iskrivljavanje, odnosno iščašenje slike sveta vide dvostruko, u zavisnosti od toga čemu su mediji u osnovi namenjeni.

Uslovna podela savremenih medija na informativne, s jedne strane, i zabavne s druge⁷, istovremeno diktira i njihov odnos prema istini, životu i stvarnosti. Naime, od medija koji služe isključivo u svrhu zabave (i sticanja profita) ne očekuje se relacija korespondiranja ili adekvacije u odnosu na tzv. stvarnost i sve njene bitne attribute, za razliku od informativnih medija, gde su očekivanja, u tom pogledu, veoma zahtevna, pošto je njihov osnovni cilj definisan tako da na „objektivan” način plaisiraju, odnosno prenose „činjenice” javnosti(ma). Ne treba, pri tome, zanemariti ideju da, sa izuzetkom malobrojnih alternativnih medija, oni uglavnom, s pokrićem služenja javnosti(ma), treba da posluju tako da vlasnicima donose profit, jer – kako je poznato – informacije su danas postale roba koja se razmenjuje na tržištu zahuktalih medijskih industrija. Ta roba je, ujedno, i estetski privid istine, pošto je prikriva i pokriva isključivo tržišnim vrednostima.

Od medija koji služe zabavi i otvoreno su tržišnog karaktera (industrija zabave), pri čemu tu spadaju, delom, i umetnosti poput filma ili video-igara, ne očekuje se da na bilo koji način referišu na stvari istine, života i svakodnevice. Namena im je, kako je poznato, posve drukčija. Oni deluju u domenu fikcije koja je percipirana, recipirana i reflektovana kao takva. Nasuprot njima, od informativnih medija očekuje se suprotno: da zastupaju stvar istine i realnosti u javnim medijskim prostorima. Otuda, kada informativni mediji, bilo u načelu ili u pojedinačnim slučajevima (emisije ili čitavi programi) ne odgovore ovom zadatku – a to je najčešće slučaj – bivaju kritikovani za produkciju neistina, poluistina ili kompletnih falsifikata istine, te zloupotrebe javnih prostora. Ali u oba slučaja, po našem mišljenju, sama priroda tehnološki za-

6 „Dok neki veruju da je realnost samo iluzija, drugi smatraju da je današnjica stvarna u najvećoj mogućoj meri. Svi ćemo se ipak složiti da nam mediji pokazuju samo deo slike, a ne njenu celinu.” (Shabir 2006, prevod D. V.).

7 Videti članak „Does media distort views on reality?” (Quora 2014).

snovanih komunikacija svodi medije na isto – industriju koja proizvodi robu, a ne smisao i istinu.

Ipak, podela na zabavne i informativne medije, iako je, svakako, reč o teorijskom pojednostavljivanju radi boljeg uvida u aktuelne tokove funkcionisanja sveta medija, uslovnog je karaktera i, po našem mišljenju, zahteva dopunu u „trećoj” instanci – a to je svet koji kombinuje informacije i zabavu, odnosno hibridno polje delovanja tzv. *infotainment*-a. Jer, u sferi aktuelnih medijskih aktivnosti očigledno je da posredovanje kao takvo uzima maha i kada je reč o osnovnim, a nekada razdvojenim funkcijama medija (informativna, obrazovna, kulturalna i zabavno-rekreativna). Slično kao i u slučaju prethodno navedenih funkcija i podele medija na zabavne i informativne, i sintagma koja se tiče određenja sveta *infotainment*-a, kao njihove mešavine, često se među teoretičarima medija, ekspertima i novinarima koristi s kritičkim predznakom,⁸ što bismo, ovom prilikom, želeli da potcrtamo i osnažimo. Ovo otuda što svet *infotainment*-a najadekvatnije ilustruje industrijsku prirodu savremenih medija. Prema našem shvatanju, reč je, zapravo, o industrijalizovanoj proizvodnji estetskog privida, a nasuprot onom „prirodnom” (čulne obmane) ili auratskom (umetnost).

Konstatacija da mediji danas proizvode hibridne sadržaje može se primeniti i na izvanmedijski prostor, u kome medijska kultura takođe deluje, ali posredno. Očevidno je, naime, da čitava savremena estetska kultura (ukoliko je ona, kao jedinstvena tvorevina, uopšte moguća), pod snažnim dejstvom medijskih posredovanja i aktivnosti kreativnih industrija, podleže procesima hibridizacije, što vredi kako za svet umetnosti, tako i za sam život. I dodatno, većina nekadašnjih humanističkih vrednosti transponuje se u transhumanističke matrice življenja u sadejstvu s novim tehnologijama. Time sve postaje slično – homogenizovano i hibridno – čovekov stvarni dom i njegov simbolički prostor – koji je i privid i realnost ujedno.

I da rezimiramo: estetsko koje je u službi medijskih industrija potiskuje ono što je estetsko po sebi (čulno) ili doživljajno (umetnost). Zahvatajući sve sfere života, medijska kultura, zajedno sa kreativnim industrijama, uspostavlja

8 Primera radi, navodimo jedno takvo mesto: „Forma koja spaja zabavu i informativni sadržaj naziva se *infotainment*. U poređenju sa žurnalizmom, interesovanje za ovaj medijski oblik i vesti o događajima u društvu koje on donosi nalaze se na udaru kritike. Kao i fenomen *soft news*, obrađuje teme koje nisu isključivo u vezi sa ozbiljnim vestima. *Infotainment* se bavi poznatim ličnostima, prikazima filmova, koncertima koji se održavaju u regionu, čak i sportom. Ova forma služi podizanju rejtinga izdanja tako što privlači pažnju velikog broja gledalaca ili čitalaca dajući vestima 'lakši, neobavezniji ton.' (*Open School of Journalism* (n.d), prevod D. V.).

lja dominaciju nad životom i svim njegovim fenomenima. A kako je sama hibridna, tu svoju osobinu prenosi bilo na umetnost, bilo na život, i to se događa bespovratno. Savremena pećina proširuje se i dizajnira ne po meri čoveka, već tehnologije koja obezbeđuje profit. Svako apstrahovanje, u svrhu razdvajanja ovih fenomena, ukoliko se kritički ne dovede u pitanje čitav sistem posredovanja, postaje izlišno, pošto podržava veštački proizvedenu konstrukciju stvarnog, egzistirajućeg na estetski način, i to isključivo u cilju reprodukovanja sveta kapitalizma.

Literatura:

- Benjamin, Valter (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Debord, Guy (1999) *Društvo spektakla*, Zagreb: Arkzin.
- Open School of Journalism (n.d.) *Journalism Encyclopedia*, „Infotainment”, dostupno na: <https://www.openschoolofjournalism.com/resources/encyclopedia/infotainment>, [Pristupljeno 10. jula 2018].
- Platon (2002) *Država (peto izdanje)*. Beograd: BIGZ.
- Quora (2014) „Does media distort views on reality?”, dostupno na: <https://www.quora.com/Does-media-distort-views-on-reality>, [Pristupljeno 20. jula 2018].
- Shabir, Najwa. (2006) „Reality and Why Media Distorts It”, u: *Kashmir Observer*, dostupno na: <https://kashmirobsrver.net/2016/features/reality-and-why-media-distorts-it-6188>, [Pristupljeno 20. jula 2018].
- Spasić, Ivana (2004) *Sociologije svakodnevnog života*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vuksanović, Divna (2007) „Medijske egzistencije: Postindividualizam i imaginacija”, *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Vuksanović, Divna, Čalović, Dragan (2016) „Nova paradigma: Original i kopija u digitalnom dobu”, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu* br. 29, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.

AESTHETIC AND REAL: MEDIA–ART–LIFE

Abstract

The subject of the article relates to reflecting a relationship that is established between aesthetic and real in the modern age. The starting point of the text is two images that should illustrate today's connections that are established between life, on the one hand, and art and media, on the other. Both representations, which are some kind of symbolic framework for interpreting the mentioned relations, refer to Plato: the first evokes the idea of the necessity of building a home during life (the analysis of the text of the poster about the design of the house), while the other suggests the inability to know the truth and the adequate perception of reality due to numerous media mediation to whom these terms are subjected, reset us to the famous allegory of the cave. In this context, the relation between the aesthetic and the real shows that the domain of aesthetic perception is expanding to the detriment of the traditional understanding of reality either in the metaphysical, socio-economic, or critical form of its interpretation. Behind this expansion are, of course, a profit and a neoliberal market economy that is significantly empowered by the media and creative industries; they act in such a way that the contemporary experience of reality and life, and therefore art and media products, become a synthetic one – a mixture of different hybrid forms that make our world and life difficult to understand, as well as their adequate perception and aesthetic experiences achieved through art.

Keywords

media, art, life, aesthetic, reality

Милица Кочовић Де Санто¹
Институт економских наука, Београд

РАСТ И ОДРАСТ: ЕКОНОМСКИ СТУБ КАО ПРЕТЊА КУЛТУРНОЈ И ЕКОЛОШКОЈ ОДРЖИВОСТИ ЗАЈЕДНИЧКИХ РЕСУРСА (КОМОНСА)

005.5:[330.15:556.18(497.11)
502.171:546.212(497.11)
316774:659.3/.4]:502
COBISS.SR-ID 15911433

Апстракт

Истраживања статуса заједничких природних и културних добара (комонса), у које убрајамо и воду, као најважније природно заједничко добро, и бављење њиховим управљањем и правом на приступ и коришћење, у науци до сада није добијало потребну пажњу. Будући да је реч о најважнијим планетарним ресурсима, потреба за серијом мултиперспективних истраживања на тему утицаја мини-хидро-електрана деривационог типа (ДМХЕ) у Србији је велика, јер су њихови утицаји на природу, културу и друштво огромни. Овај рад за циљ има да укаже на утицаје ДМХЕ, посматрано кроз економски, друштвени, културни и еколошки дискурс. Поменуте перспективе уједно представљају и стубове одрживог развоја. Одрживи развој (ОР) представља концептуални аргумент за изградњу ДМХЕ, са циљем ефикасног доприноса постизању енергетске одрживости постигнуте циљаним процентом из одрживих извора. Истраживање је отворило потребу за критичким преиспитивањем концепта ОР с посебним фокусом на теорији и пракси раста, односно одраста и њиховом утицају на квалитет живота локалне заједнице на чијој територији се граде ДМХЕ.

Кључне речи

јавни и заједнички ресурси (комонси), одрживи развој, раст, одраст, културно-политичка екологија

¹ mickocovic@gmail.com

Увод: Изазови раста и развоја

Иако је одрживи развој (ОР) теоријски и јавно-политички на међународном нивоу објашњен позитивним атрибутима, као праведна идеја која тежи балансираности стубова², он неретко демантује своје значење. Један од највећих препознатих изазова за културну и еколошку одрживост понаособ и заједно представља савремени економски оквир, али и сам концепт одрживог развоја. Одрживи развој често фаворизује економски стуб у односу на преостала два – друштвени и еколошки, а културни аспект се ни не разматра. Ово доводи до потребе за критичким промишљањем на тему одрживог развоја, који од идејно и декларативно балансираног развоја, у практичној примени доводи до екстремно небалансираних исхода.

У пракси је честа ситуација да стубови конкуришу један другом зарад (економског) раста и развоја. Као такав, ОР представља тиху подршку економског раста (за привилеговане). Од идеје (бесконечног) економског раста у савременом економском поретку не одустаје се чак ни када је реч о економски најразвијенијим земљама. Значајно је констатовати да је економски стуб уједно и најпривилегованији при концепту ОР. Уједно ОР представља најважнији аргумент савремене економије.

Одрживост треба да буде парадигма за размишљање о будућности у којој су еколошка, друштвена, културна и економска разматрања уравнотежена у потрази за побољшањем *квалитета живота* – као суштински вредносне категорије у друштвеном, културном и еколошком смислу. *Квалитет живота* је категорија која би требало да замени категорију *животног стандарда*³ (која представља циљ познатих дефиниција ОР). *Животни стандард* је вредносно-монетарно оријентисана категорија изражена бруто домаћим производом (БДП) по глави становника и указује на куповну моћ појединца. Уколико заиста верујемо да је БДП⁴ по

2 Економског, еколошког, друштвеног, односно културног стуба.

3 Репето (Repetto): „одлуке, које се данас доносе не би требало да угрожавају перспективе за очување или побољшање животног стандарда у будућности (Repetto, 1985); Солов: о одрживости као моралној обавези, која има општи а не специфичан карактер. [...] да се на наредна покољења пренесе ма шта, што ће им омогућити да достигну барем исти ниво животног стандарда, који имају садашње генерације као и да брину о генерацијама које иза њих стижу (Solow, 1992)” (Кочовић 2017: 94).

4 $GDP = P1xQ1 + P2xQ2 + \dots$ or $(Y) = C + I + G + NX$, где P представља цену произведених нових производа, Q количину. Y је GDP , где је C потрошња која се односи на људе, I инвестиције из приватног сектора, G државне инвестиције и алокације, и NX нето извоз.

глави становника мера која адекватно представља човека (једне државе), онда је лако закључити да је смисао човека (у сваком друштву) да купује⁵. БДП, осим што је мера економског раста, ни на који начин не осликава стање суштински важних питања као што су питања у вези са животном средином, друштвом и културом, иако је изразито завистан и ослоњен на ограничене реалне ресурсе (природне, културне, људске). БДП не говори ништа о процесу, већ квантификује производњу (нових) производа (кроз њихов број) у некој земљи (на годишњем нивоу), које ће вољно купити потрошачи (у земљи и иностранству). БДП може расти на рачун прљавих индустрија или чистих које праве еколошке катастрофе, помор рибе или уништавају станишта. Приликом рачунања БДП-а и најбогатије земље глобалног Севера (формално „друштвено одговорне“), настављају да расту, на рачун еколошких, друштвених и културних штета тржишта земаља у развоју⁶ – глобалног Југа.

Коначно, раст БДП-а заснива се на зависности од комонса (јавних и заједничких природних и културних ресурса), којима у савременој економији најчешће управља привилегована страна (приватни сектор). Како Латуш (Latouche 2010: 31) препознаје, „раст сада представља профитабилну идеју, само уколико су трошкови везани за природу, будуће генерације, потрошаче, здравље, плате, услове за рад и изнад свега уколико су трошкови ослоњени на земље Југа”⁷, због чега је неопходно напустити идеју раста.

Економски раст има и потрошачку страну. У том смислу многи аутори предлажу промишљања кроз потрошачки дискурс, а Гретујсен (Griethuysen) уводи категорију колективне зависности од раста, као конструисане подршке за савремену економију. Наиме, капитализам (у свакој својој форми) заснива се на производњи и продаји, односно важности постојања, стварања и присвајања вредности. Ове вредности се затим обликују у имовину, која има значење, а крајњи циљ је продаја. Имовини се придодату етерична и симболичка значења, која јој јачају улогу и претварају је (имовину) у централну институцију друштва (Griethuysen 2009).

5 Односно троши, односно конзумира.

6 Страни инвеститори су често мотивисани да улажу у неразвијене земље јер на њих због повлашћене позиције и флексибилне легислативе гледају као на Ел Дорадо. Овај процес се одвија кроз стране директне инвестиције (СДИ) тј. премештање производње.

7 Под *глобалним Севером* подразумевају се развијене земље, а под *глобалним Југом* неразвијене, земље Трећег света и др.

Друштвена зависност од раста према томе постаје циљ, који се постиже деловањем маркетинга као најзначајнијег средства за одржавање потрошње. Маркетиншке активности се спроводе са циљем обезбеђивања неометаног дисања капиталистичког бића, тако што се приликом производње, продаје и куповине производима додају друштвена, културна и друга значења. Поменута значења људима допуштају да се на унутрашњем и имагинарном плану осећају важније и боље.

Уместо да се приликом конструкције економског система крене од друштвених вредности заснованих на врлинама које је друштво изградило (или ће изградити) и које економски систем треба да подржи и обезбеди, логика савремене економије хегемону монополизује вредности друштва. Савремени економски поредак опстаје и захваљујући присвајању наратива активистичких група, уводећи их у савремене међународне јавно-политичке документе (случај *Green New Deal*). Наведено претпоставља неометано преливање идеологије савремене економије на све друштвене сфере, укључујући природу⁸ и културу⁹.

Волфганг Саш (Wolfgang Sachs) апострофира да економски развој има канибалистичку природу, јер се храни природом и заједницом враћајући на њих неплаћене трошкове. Економски развој је концепт монументалне празнине, јер је семантички конфузан и смисаоно неодређен, дајући наду у позитивне исходе и конотације које често прати мрачна страна (расељавање, одузимање имовине, притисак на најрањивије чланове друштва) (Sachs 2010: ix–x). Према томе, раст за једне (средњу класу) у исто време означава пад за друге (најрањивије и најсиромашније чланове друштва). Ово открива дубоко дуалистичку природу идеје и конфликтне импликације које раст (као саставни део идеје развоја у контексту хегемоније савремене економије) има по друштво. Због тога, иако раст у савременој економији има формални аргумент у друштвеној репродукцији и благостању, он супротно томе доводи до све већих друштвених притисака кроз неједнакост насталу услед неравномерне и

8 Ефикасност коришћења ресурса, макар и заједничких, намеће савремена економска логика, по цену потпуне деструкције ресурса, зарад користи за појединце у односу на незадовољну већину.

9 Као аутор примећујем да је најочигледнији пример преливања логике савремене економије на културу очљив у сфери креативних и културних индустрија, кроз снажан тренд монетаризације вредности и тржишне верификације културног стваралаштва и израза, која се спроводи по сваку цену.

нефер расподеле¹⁰. Друштвена неједнакост посебно долази до изражаја доводећи до тензија и ескалација када дође до угрожавања комонса (јавних и заједничких ресурса који припадају свима), односно кроз дискриминацију једних¹¹ зарад привилегија за друге¹², са последицом трајне штете по комонсе.

У пракси долази до ефеката који су потпуно супротни идеји одрживости јер, угрожавајући еколошке и културне вредности друштва, ове тенденције погодују искључиво економском стубу (при чему је и економски резултат неретко крајње неефикасан у случају мини-хидроелектрана деривационог типа – ДМХЕ). На примеру студије случаја Ракитске реке и места Ракита при парку природе Стара планина, могуће је сагледати већи број негативних ефеката који су се одразили на културне и еколошке вредности поменутог заштићеног подручја и локалне заједнице.

Наиме, претходно поменути пројекти (ДМХЕ), обезбеђују трансфере управљачких и употребних права у вези са водом, природом и културом са јавног на сферу приватног сектора, наочиглед незадовољног локалног становништва и јавности. Суштински, у власничком смислу вода остаје јавно – заједничко добро, уз давање предности приватном сектору да управља и приоритетно користи добро. Локалном становништву имплицитно је укинуто право на приступ води и култури јер њихова привредна делатност (сточарство и земљорадња) претпоставља начин живота – културну димензију која се неометано одвијала у интеракцији са природним окружењем села Ракита. Постављањем ДМХЕ, поред многобројних правних мањкавости (које саме по себи представљају изазов), основна људска права на употребу заједничких ресурса за локалну заједницу у селу Ракита су нестала.

Због тога је потребно тражити алтернативна решења у вези са сврхом постојања, управљањем и коришћењем када је реч о одрживости комонса.

10 Саш наводи да је у скоро свим земљама које су недавно индустријализоване друштвена поларизација расла заједно са стопама раста у протеклих тридесет година.

11 Локално становништво, рањиво и сиромашно

12 Средња класа, којој се даје предност када је реч о експропријацији природних ресурса

Културно-политичка екологија као алтернативни *degrowth* (одрост) оквир и алтернативни модел одрживог развоја

Degrowth – одраст функционише на више нивоа јер преиспитује идеологију и системе, макроекономске показатеље и економске идеје које су догматски постављене, као и друштвене вредности, смисао и слободе¹³, тражећи решења за спас природних и културних ресурса¹⁴ кроз друштвени активизам и нова системска решења.

У сржи одраста, као скупа комплементарних идеја, налази се потрага за правим смислом који конзумеризам не може да компензује. Могуће је рећи да се основни смисао одраста огледа у налажењу начина за бескомпромисно постизање планетарне одрживости, као и њене наслеђене и створене баштине и заједничких ресурса (комонса) у фер економским оквирима. „*Degrowth* – одраст представља додатак економској, политичкој и друштвеној дебати, а идеје које преноси имају дугу историју и у вези су са културолошким и еколошким критикама економије” (Latouche 2010: 13)¹⁵. Због наведеног, значајан је предлог изнет у овом истраживању, а који се односи на интегративни модел културно-политичке екологије (КПЕ) приликом промишљања стратегија деловања на свим нивоима јавне управе, односно јавне практичне политике. КПЕ оквир јесте решење са циљем интегралног обухватања културних и еколошких вредности које би представљале систем за евалуацију сваког економски вредног пројекта.

У ширем смислу, овај оквир би требало да се односи и на јавне практичне политике и законе који су у вези са комонсима. Уколико би дошло до усвајања културно-политичко-еколошког оквира минимума за планирање и евалуацију пројеката од општег значаја, али и јавних практичних политика, то би се недвосмислено позитивно одразило на виталност друштва и комонса у целини. Важна претпоставка је да уколико би КПЕ заживео као евалуациони филтер пројеката, исходи би се приближили одрживости.

13 За које се чини да су у неолиберализму угроженије више него икада

14 Посебно значајно за рад комонса тј. заједничких добара

15 У погледу на теоријску основу и практичну примену, Латуш препознаје да је савремена економија критикована од стране: социолога Диркема и Мауса, антрополога Поланија и Сахлинса, психоаналитичара, од стране Фрома и Бетсона и многих других, те да пројекат за алтернативно и аутономно друштво није нова идеја.

Одраст је значајна теорија јер открива несавршености модерних економских политика. С тим у вези, једна од важних идеја коју одраст уважава односи се на постепену редукцију потрошње која ће узроковати и смањење производње. За разлику од актуелног економског оквира, који почива на потрошачком друштву и који пропагандним техникама и стратегијама маркетинга утиче на креирање (лажних) људских потреба, одраст је усмерен на друге вредности (фер, солидарно, срећно, одговорно друштво, проналажење смисла и др.). Циљ је обезбеђивање и изградња друштва у ком ће се живети боље, са мање рада и мање конзумеризма (Latouche 2010: 9). Из перспективе Горца (Gorz), у питању је *еколошка рационализација* – мање, али квалитетније (Gorz 1994, 1991 према Latouche: исто.). У том смислу одраст је у потпуности другачије природе него актуелни привредни системи, те захтева нове приступе у управљању. Теоретичари и активисти одраста залажу се за освежавање старих и проналажење нових оквира, мисли и управљања, са претходним уважавањем наведених пожељних друштвених вредности и врлина. Културно-политичка екологија може бити препозната и као база за препознавање и очување вредности. Економски систем је потребно ускладити са ширим друштвеном контекстом, јер он треба да се јави као инструмент за подршку постојећих културних и еколошких вредности, тако да се оствари друштвена виталност и општа добробит. Поред КПЕ као начина који омогућава уважавање вредности, важно је сагледавати управљачке алтернативе у погледу на комонсе. Комонси су фундаментална друштвена добра, па се преиспитивање могућности успостављања друштвених форми управљања намеће само. У разматрању ове теме у локалном контексту посебно треба имати у виду да на просторима бивше Југославије постоји развијено (али и дисонантно) наслеђе у погледу на радничко самоуправљање, као најдемократичнији управљачки процес за раднике, претпостављајући делегирана и децентрализована права кроз власништво, одлучивање, финансирање, алокацију ресурса и сл.

Иако у свом раду тврде да етика врлине није у сукобу са савременом економском теоријом, анализа коју пружају Млађан и Фатић (2018) има изузетну вредност јер указује на значај повезивања преференција које представљају функције корисности у неокласичној економији са системом вредности које поменуте преференције инспиришу. Ово је вредно промишљања јер вредности које једно друштво сумира управо треба да буду синтетизоване јасним наративом политичке елите која то друштво представља. Млађан и Фатић сјајно указују на значај и потенцијалну ре-

лацију *економских система и етике*, међутим неопходна претпоставка јесте да присуство етике (врлине) већ постоји међу формалним политичким представницима друштва, као и другим секторима (приватном и цивилном). У пракси је, међутим, чест случај занемаривања друштвених вредности, врлина и реалних потреба које се јављају као последица супротстављених моралности у различитим секторима. То је важно за разумевање случаја ДМХЕ у Ракитској реци при заштићеном подручју природе Стара планина, где се чини да су вредности и погледи на право на одрживо коришћење заједничких природних ресурса у потпуности супротни. Тачније, моралност јавности, локалне заједнице, активистичке групе, приватна моралност, као и моралност политичке елите налазе се на различитим гледиштима и странама.

Хавкс (Hawkes) указује на један од највреднијих аргумената за значај културе у постизању одрживости као стуба одрживог развоја наводећи да су „друштвене вредности основа на којој се гради све остало” (Hawkes 2013). Због тога што ове вредности и начин на који се оне изражавају представљају културу једног друштва, оне фактички јесу култура на делу, па је културна виталност од суштинског значаја када је реч о изградњи здравог, одрживог и виталног друштва, које је еколошки и културно одговорно, а економски одрживо (исто.). То недвосмислено води ставу да култура представља неизоставни стуб и фактор постизања одрживости. Латуш има виђење о *много радикалнијој промени система*, која долази кроз културну револуцију и поново успоставља политику на новој основи. Латуш сматра да „политика, култура и смисао живота морају открити своје корене на локалном нивоу” (Latouche 2010: 38). Према мишљењу аутора суштина доброг живота (*the good life*) може варирати у форми, у зависности од контекста, међутим он препознаје да је поновно откривање и реконструкција нових култура кроз здравију храну и више слободног времена за дружење правац у креирању нових будућих система (Latouche 2010: 56). Трајнер (Trainer), када промишља о будућим вредностима и правим потребама, наводи као значајне:

[...] *лепе пејзаже, и окружење богато слободним временом за доколицу, да свако има приступ уметницима и занатлијама, да је обезбеђен културни живот и уживање у богатој културној разноврсности, укључујући фестивале и прославе, кроз више времена за уживање и лични развој, као и обезбеђивање личног мира, који долази кроз чињеницу унутрашње самоспознаје да нисмо део глобалног проблема.* (Trainer 2012: 597).

Према томе, културна политичка екологија, као ужи оквир, има за циљ да обезбеди остваривање човека кроз културне и природне вредности, што води ка искреном унутрашњем задовољству.

Одраст због наведеног представља научну дисциплину која је у својој природи критична, интердисциплинарна, мултиперспективна и веома практично применљива. Теорије и тематске области које чине одраст су политичка екологија, ненасиље, феминизам, радикални *bottom up* приступ, нео-малтусијанизам (Demaria et al. 2013), теорије одрживости и културне политичке економије, еколошке макроекономије, али и многе друге практичне самоодрживе дисциплине, као што је пермакултура, кроз организационе муниципалистичке форме.

Размишљајући о економским аспектима у оквирима одраста, може се рећи да већ постоји нови правац еколошке макроекономије који има циљ да квантитативно економетријски пројектује решења која се односе на економију мировања¹⁶. Првенствено се мисли на пројекције Петера Виктора (Peter Victor), који у промишљању будућности као финалну варијаблу ставља нулти економски раст, а незапосленост решава краћим радним временом, при чему се највећи део средстава преусмерава на еколошки значајна питања (Victor 2008).

Студија случаја ДМХЕ „Звонце” на Ракитској реци

Дешавања у Србији на пољу ДМХЕ никако не представљају издвојени случај – преседан. Напротив, теоријски и практично постоје моногубројна слична искуства, која могу помоћи у увиђању будућих импликација. Ајсан Ерен (Ayşen Eren) приметилa је да државни одрживи хидроенергетски програм у Турској није само довео до (имплицитне и неформалне) приватизација река, пребацивши права коришћења водотока на приватне компаније, већ се приватизација односи и на комплетни процес функционисања сектора хидроенергије, до ког је дошло преношењем функција (планирања, пројектовања, изградње и погона) са државних институција на приватни сектор (Eren 2017: 387–388). Оно што је заједничко за оба случаја (ДМХЕ Ракитска река и турски пример *Cevizlik*) огледа се у великим тензијама и неприхватању ових пројеката

16 *Steady state economy*, као и економија нултог раста (*zero growth*), компатибилне су са концептом *degrowth*.

од стране локалног становништва¹⁷ и њиховој перцепцији да им је одузета њихова вода. У турском примеру тензије у виду отпора локалног становништва почеле су да расту, и кулминирале су тужбама како би се обуставили слични пројекти. Тада се укључио важан механизам правде¹⁸, што је резултирало легитимизацији стручних и правних знања у оквиру судства, па су она потиснула институционална знања. Поменути легитимизација знања са терена и предност у односу на законски оквир је важна, јер је ово знање дошло из високоетичних кругова од стране оних који су „говорили у име еколошких ентитета који немају глас” (Latour 1998: 230 према Egen 2017: 388). Закони треба да су у служби друштва, па је у потпуности логично да друштво има право да захтева поштовање, али и преиспитивање закона и струке. Суштинско питање у оквиру правних процеса на примеру из Турске, односило се на минимум воденог протока, који након изградње ДМХЕ мора бити обезбеђен ради нормалног и одрживог функционисања реке и живог света. Овај минимум је са почетно утврђене вредности од 150 л/с „скочио” у оквиру судских преговора на 500 л/с, а потом финално на 2600 л/с.

Поређења ради, проток од 150 л/с Ракитска река и поједине планинске реке у Србији немају ни без ДМХЕ (током целе године), а након идеје у вези са затварањем – усмеравањем речног тока кроз тунел дискутабилно је да ли би уопште био обезбеђен икакав слободан проток. Минимум воденог протока за Ракитску реку је одређен као 80 л/с, као калкулација потребна за опстанак воденог екосистема, међутим у ову калкулацију није укључено право локалног становништва да користи воду.

Волфганг Саш наводи да тражња за релативном правдом може лако бити у сукобу са правом на апсолутну правду. И то је значајно јер у политичком смислу „конкурентска борба глобалне средње класе за већим тржишним учешћем и моћи често се дешава на рачун основних права сиромашних и немоћних” (Sachs 2010: ix). Ово је од изузетног значаја јер објашњава механизам релативности правде, када је реч о ДМХЕ у Србији, али и на турском примеру. Аутор такође препознаје да „мобилизација људи у процесу подршке развоју, прави притиске на животне просторе и културне традиције аутохтоних народа, малих пољопривредника или градских сиромашних људи” (исто.). Претходно обја-

17 Перцепција локалног становништва са терена у оба случаја: „они су исушили реку”, „оставили су премало слободне воде”, „узели су сву воду”, „узимају нам историју”.

18 Судови су почели да делегирају право на утврђивање и креирање истине стручним тимовима (судије и стручњаци из области).

шњава читаву развојну парадигму, која је актуелизована након Другог светског рата и више деценија представља глобализовани приступ политици. Слепа праћења туђих развојних рецептура довела су до идејних и културних унификација, у тренду *вестернизације* планете. Саш препознаје да је у последњих 40 година потенцијал културне еволуције осиромашен, јер сви потенцијали јесу у сврси развоја, који допушта било којој интервенцији да буде остварена у име „виших циљева”. Резултат је огроман губитак разноврсности који се јавио под окупацијом Западног имагинаријума (Sachs 2010: xviii).

Неке од штета до којих је дошло су непоправљиве, пре свега у смислу еколошких катастрофа нарушавањем речног екосистема, губитком живог света (строго заштићених врста и заштићених врста) и биодиверзитета. Тензије између различитих страна нарушиле су културне (материјалне и нематеријалне) вредности локалне заједнице, којој је онемогућено да обавља свакодневне активности, а које су у вези са свакодневним начином живота.

Због клизишта које се покренуло у току спорних грађевинских радова, уништен је локални пут, па становништво није у могућности да обавља своју доминантну привредну делатност – сточарство. Будући да су тензије и незадовољство локалног становништва све више расли, инвеститор је ангажовао обезбеђење градилишта. Пријављени су случајеви насиља над немоћним и старим локалним становништвом од стране обезбеђења.

У центру села Ракита налази се звоник. „Некада је звонило за највећи празник у селу Пресвете, сада звони као позив народу да се окупи и брани једино што још имају – реку” (Војтеховски у PRVA 2018). Иако је инвеститор у новембру 2018. године добио забрану рада, наставио је радове уз помоћ полиције. На новинарско питање зашто је наставио радове, инвеститор се позвао на наводно рушење и упадање становништва на градилиште. Председник савета Месне заједнице Раките Десимир Стојанов демантовао је претходне тврдње инвеститора. Стојанов је (Стојанов, видео говор 2019) скренуо пажњу да је у селу Ракита „укинут” живот „укинули су нам железницу, укинули су нам биоскопе, немамо дом здравља, немамо цркву, немамо ништа, а они: видеше има река – ајде не треба им ни она”, „Ми смо ти са последње линије одбране” (Стојанов, исто.). На зиду некадашњег Дома културе села Ракита одавно стоје графити – натписи: „Живот нема, смрт не дооди” и „Живот дајем, реку не дам”.

У новембру 2018. године, услед доласка полиције која је стала на страну инвеститора, иако није било правног основа за то, Десимир Стојанов достојанствено је блокирао пут и стојећи уз помоћ ортопедских штака, рецитовао је револуционарну песму *Хаџи Димитар*¹⁹ Христа Ботева, чији смисао се огледа у борби за најузвишенији циљ – слободу. Стојанов је додао да за њега ова борба значи поштење и оданост и неодустајање од правде, „јер неко хоће да ми узме оно што ми припада (воду)”. За Стојанова и његову жену Ракитска река има и посебно значење као место где је њихов син страдао и пронађен, место на коме 35 година свакодневно пале свеће²⁰. Обезбеђење уз многобројне вербалне увреде и физичке претње забрањује право породици Стојанов на поменути обичај.

Студија случаја Темска: перформанс *Молитва за реку и буђење одраста*

Моћ интернета и друштвених мрежа (Facebook, YouTube и других платформи) као информационе платформе за значајна питања за јавност, све је већа, а томе су допринели креативни приступи грађанског активизма. Протестне шетње и организовани протести против ДМХЕ постају све масовнији, а разни наративи уоквирени видео и штампаним порукама имају све већи домет посредством интернет простора.

За почетак деловања покрета „Одбранимо реке Старе планине” – ОРСП може бити узет уметнички перформанс *Молитва за реку*²¹ (Greenfield Produkcija 2017), организован на реци у селу Темска са циљем заустављања пројекта превођења Топлодолске реке кроз тунел у Завојско језеро. Постојале су назнаке да ће се овај пројекат поново покренути 2017. године, иако је локално становништво још осамдесетих година прошлог века било против његове реализације.

19 Стихови ове песме исписани су златним словима у Лувру, и важе за најлеше стихове свих времена „Настане вечер, месец изгрее звезде обсипава свода небесен, гора зашуми, вятър повее, Балканат пее хайдушка песен.”

20 Од 1984. године породица практикује овај обичај, који је у својој суштини културно-нематеријалан и дубоко емотивно вредан. За породицу Стојанов поменути обичај представљао је начин да отпусте тугу и давао им је животну снагу да наставе даље.

21 „Молитва је нешто на шта је цела Србија одреаговала... У току је свеопшти напад на све што је здраво у овој земљи, на природу пре свега.” (Александар Јовановић Ђута у Greenfield Produkcija 2017).

Почетком 2018. године, формирана је група на друштвеној мрежи Facebook са циљем информисања у вези са ДМХЕ. Средином новембра 2019, група броји 84.000 чланова, а како број сваким даном расте, тако ова група представља све значајнију фокалну тачку информисања јавности. Покрет пружа подршку и информације иницијативама широм Србије са сличним проблемима. И упркос бројним покушајима дискредитовања и напада без доказа и аргумената на рачун активиста²², покрет није политизован²³.

Друштвени активизам ОРСП огледа се у теренском деловању, легислативном контролисању процедура, покретању судских поступака, правних лекова, објашњавању проблема ДМХЕ кроз призму одрживости и правовременом информисању јавности посредством интернета и друштвених мрежа. Домет њиховог наратива у оквиру друштвених мрежа је велики, а ослоњен је само на бесплатни медијски простор. ОРСП указује на законске пропусте (до којих је дошло приликом издвајања дозвола за инвеститоре ДМХЕ), што је резултирало еколошким, друштвеним и културним штетама. Централна идеја активистичке групе је да реке Србије буду спасене, као и да се не допусти настајање нових штета посредством деловања ДМХЕ²⁴.

Активисти групе Одбранимо реке Старе планине препознати су као истинити снажни корективни фактор кроз *bottom up* деловање. Деловање ОРСП подразумева кореспонденцију са релевантним домаћим и међународним организацијама и институцијама. ОРСП информације од значаја за јавност претварају у саопштења за све интересне стране, вршећи притисак на доносиоце одлука са циљем указивања на правне пропусте као и заустављања ових пројеката и већих штета до којих може доћи.

Како питања у вези са супротстављеним интересима у вези са ДМХЕ попримају све веће и снажније размере, ОРСП *bottom up* приступом на легалне и легитимне начине враћа правду, баш као и реке – на своје мес-

22 За то време, особа која неаргументовано оптужује покрет на телевизији са националном фреквенцијом, краде назив покрета, региструјући га у АПР-у!

23 У смислу партијског организовања

24 Под претпоставком рањивости заштићених подручја, поменуте штете на другим примерима могу имати већи негативни утицај на природно и културно наслеђе и њихову одрживост. Покрет се залаже за забрану изградње ДМХЕ на територији Старе планине, али и целе Србије, и решење виде у другим алтернативним изворима енергије (пре свега соларна, биомаса, енергија ветра и др.).

то, отварањем судских поступака, упућивањем тужби, организовањем вештачења и позивом на поштовање закона. Поменуте правне активности усмерене су искључиво против уништавања природе, културе и кршења Устава и закона Републике Србије. Средства којима се наведене правне активности финансирају прикупљена су на бази воље грађана да деле тј. добровољних донација. Једини циљ који ова група од почетка има, преточен у захтев, јесте да реке у Србији буду спасене.

У контексту јавне и медијске заступљености у другим медијима, значајно је поменути да су својим деловањем²⁵ створили и интересовање у оквиру јавног медијског сервиса²⁶, као и појединачним ауторским емисијама²⁷ и видљивошћу и у другим медијима²⁸.

На основу примера ДМХЕ Ракитска река, слично као и на примеру одраста, закључујем да је активистички покрет покренуо стручну јавност на промишљање и придруживање у решавању проблема²⁹. Такође, закључак који се наметнуо током истраживања недвосмислено гласи да етика врлине постоји једино међу припадницима локалне заједнице и цивилног сектора, као и међу појединим истакнутим научницима и стручњацима.

Дискусија и закључак: одрживи менаџментски оквир – културна политичка екологија

Алтернативе за одрживост воде и културе, превасходно је потребно тражити у правцу теоријско-практичног оквира одраста (јер сумира утврђене мане ОР). Јавља се неопходност за формулисање алтернатива, које би уоквириле фер права на употребу и управљање комонсима (јав-

25 Прво гостовање 2016. године у Парламенту на тему негативних аспеката МХЕ; у Кући демократије; у Ракити је организована конференција за медије 2018. године о последицама МХЕ.

26 Притисак на директора РТС-а захтевима за јавне дуеле у вези са штетним деловањем МХЕ, долази до емитовања више прилога у вези са проблемом

27 Татјана Војтеховски, Јован Мемедовић и Оливера Ковачевић последњих месеци су чести гости у емисијама након састанка са председником Србије.

28 Релевантне: ТВ станице *Al Jazeera*, *NI*, *Južne Vesti*, штампани медији: *Данас*, *Политика*.

29 Сарадња са великим бројем факултета: Шумарски, Биолошки, Рударско-геолошки, Архитектонски; института: Институт за биолошка истраживања; 53 удружења је послало писма подршке за ОРСП; коморе: Инжењерска комора Србије, као и Академија инжењерских наука заступају ставове против МХЕ; стручна и шира јавност су против МХЕ

ним и заједничким добрима). Еленор Остром (Elinor Ostrom) темељно се бавила истраживањима у вези са комонсима, па је дискурс комонса по њеном раду и најпрепознатљивији³⁰. У погледу на управљање комонсима, ауторка на великом броју примера препознаје и фаворизује локалну заједницу као актера и корисника из најнепосреднијег окружења, иако ово није честа ситуација у пракси у Србији.

Упркос пропустима у вези са институционалним правом и примедбама заснованим на стручним и научним знањима³¹ које се односе на негативан утицај на животну средину и локално становништво, пројекти изградње и постављања ДМХЕ у Србији су настављени чак и у оквиру заштићених подручја. Лако се увиђа да је приватни сектор једина страна која је на (економском) добитку, декларативно у име производње одрживе енергије и концепта одрживог развоја. На примеру изградње ДМХЕ Звонце Ракитска река јасно је да је идеја одрживог развоја доведена до ревидираног тумачења, са циљем економског раста инвеститора, а на економску, еколошку, друштвену и културну штету свих осталих интересних група.

Контроверзе у вези са тумачењем ОР потврђене су и теоријском литературом, због чега је било значајно одредити алтернативе одрживом развоју.

Постоји тенденција да се заједничка добра (комонси: вода, природна и културна добра) из државног управљања све више предају на управљање приватном сектору, што за крајњи исход може имати штетне последице које произлазе првенствено из апсолутних и релативних права на употребу (имајући у виду различита мотивациона и етичка становишта).

Секторски посматрано, могуће је закључити да вредности и етика врлине постоје у цивилном сектору и неформалним грађанским групама, док у приватном сектору и формално јавно-политичком изостају. Овакав закључак је изузетно значајан за идентификовање друштвених управљачких алтернатива.

30 Добитница Нобелове награде за истраживање о комонсима, уз указивање на значај *bottom up* приступа када је реч о управљању природом и културом.

31 Скуп у организацији САНУ, декани релевантних факултета природних наука, научни институти, инжењерске коморе, и заинтересовани појединци

На случају ДМХЕ Ракитска река било је могуће закључити да је непоштовање закона и процедура од стране већег броја доносилаца одлука (на свим нивоима формалне политичке власти, од републичког до локалног), довело до тога да инвеститор ДМХЕ буде у повлашћеном положају по питању права на коришћење воде као заједничког добра. Визија инвеститора у вези са ДМХЕ, цитирана у медијима (разговор са Војтеховски 2018), јесте да на ДМХЕ гледа као на мали породични бизнис. Поменути породични бизнис тек након десет и више година рада може почети да доноси зараду за једну породицу. Локално становништво нема никакве користи од постављања ДМХЕ, али су препознати негативни друштвени, културни и еколошки утицаји још у процесу припреме и градње. Због поменуте економске користи за инвеститора, која се заснива на неодрживом коришћењу јавног добра, укида се право на одрживу употребу воде и право на културу за педесет чланова локалне заједнице.

Литература

- Eren, A. (2017) “The political ecology of uncertainty: the production of truth by juridical practices in hydropower development”, September 2017, *Journal of Political Ecology* 24(1), pp. 386–405, DOI: 10.2458/v24i1.20879 .
- Demaria, F., Schneider, F., Sekulova F. and Martinez-Alier. J. (2013) “What is degrowth? From an activist slogan to a social movement”. *Environmental Values*, 22(2), pp. 191–215.
- Gorz, A. (1977)[1991] *Capitalism, Socialism, Ecology*. London: Verso.
- Greenfield Produkcija (2017) *Temska molitva za reku* [online video] dostupno na <https://www.youtube.com/watch?v=r95Q79V0xOA> [Pristupljeno: 10. 2. 2020].
- Griethuysen, P. Van (2010) “Why are we growth-addicted? The hard way towards degrowth in the involutory western development path”, *Journal of Cleaner Production*, Volume 18, Issue 6, pp. 590–595, doi:10.1016/j.jclepro.2009.07.006.
- Hawkes, J. (2013) “Case Study: Shaping policies: Culture-sensitive and context-based policies in sustainable development”, Hangzhou International Congress, *Culture: Key to Sustainable Development*, Session 2B: Culture: a driver and an enabler of social cohesion, dostupno na: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/Jon_Hawkes_social_cohesion2.pdf [Pristupljeno: 10. 2. 2020].

- Kočović, M. (2017) *Doprinos eko-kulturnog turizma održivom razvoju zaštićenih područja sa pripadajućim prirodnim i kulturnim nasleđem*, doktorska disertacija, Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Latouche S. (2010) *Farewell to growth*. Cambridge: Polity Press.
- Mlađan, M., Fatić, A. (2018) “Economics and Morality: How to Reconcile Economic Thinking with Broader Social Thinking?” in Ljumovic I., Elteto A. (eds.) *Sustainable Growth and Development in Small Open Economies*. Budapest: Institute of World Economics, Centre for Economic and Regional Studies of the Hungarian Academy of Sciences, pp. 199–217.
- PRVA (2018) *Život priča: Do poslednje kapi reke* [online video] dostupno na https://www.youtube.com/watch?v=egEFY2qET_c&list=PLskxn9zkaOmVBjndH_nulaVWo1ehw2SHp&index=1322 [Pristupljeno: 10. 2. 2020].
- Sachs, W. (2010) *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*. London: Zed Books.
- Trainer, T. (2012) “De-growth: Do you realise what it means?” *Futures* 44(6), pp. 590–599. Victor, P. (2008) *Managing Without Growth: Slower by Design, Not Disaster*. Cheltenham: Edward Elgar.

GROWTH AND DEGROWTH: THE ECONOMIC PILLAR AS A THREAT TO THE CULTURAL AND ENVIRONMENTAL SUSTAINABILITY OF PUBLIC AND COMMON RESOURCES (COMMONS)

Abstract

The contemporary economic framework and sustainable development (that often favours economic pillar) have been recognized as the greatest challenge, especially in terms of cultural and ecological sustainability. Therefore, it was necessary to give a critical reflection on sustainable development which from the conceptual and declarative idea of balanced development, leads to unbalanced outcomes in practice. Based on the example of the case study Rakitinska river within a village Rakita, it can be concluded that the building of MHP led to harmful ecological, social and cultural effects, whereby projected economic results can be considered negligible. The research highlighted the tensions that arose as a result of conflicting interests based on different moralities (public, private, civilian), as well as inequalities in the terms of distribution between sectors and deprivation of human rights. To understand the phenomenon of MHP and its impact, the research was based on several sources of information: science, profession, activism, and laws. Joining the information from the activist bottom-up approach, with relevant scientific and expert data of interest groups, opened an interesting way for multisectoral analysis and effects. In terms of sectoral observation, it is concluded that values and ethics of virtue exist in the informal civil groups (civil sector), while the private and formally public-political sector lacks mentioned values. Previously relies on the case study of the MHP Rakitska Reka, where it was possible to conclude that the violation of the Law and procedures by a large number of decision-makers (at all levels of the formal political authority from the Republican to the local) led to the scenario where an investor is being in a privileged position regarding the right to use water as a common good. The research has imposed yet another goal that is reflected in the proposition of (new hybrid) framework of cultural-political ecology that can be seen as a goal (and strategy) for ensuring balanced development. The idea is to achieve sustainability by including into the (each future policy and project) plan and evaluation phases the cultural and the environmental values. The cultural and environmental values are seen in the proposed framework as a fundamental base, from which every other new goal arises

in both theoretical and activist sense. In other words, the framework of cultural-political ecology represents the modelling of a potential new solution which aims to achieve more effective horizontal (inter-ministerial and cross-sectoral) linkage, through the incorporation of acceptable value frameworks of society as a fundamental base. The fullest sense in long-term balancing can lead to accomplished sustainability. Theoretical and practical directions of future actions are recognized through the Degrowth and other complementary theories such as cultural policy, cultural political economy, political ecology, ecological econometrics, social economy, etc.

Keywords

common goods and public (cultural and natural) resources (commons), sustainable development, growth, degrowth, cultural-political ecology

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Светозар Рапајић¹
Факултет драмских уметности, Београд

ТЕСТАМЕНТАРНА МУДРОСТ ПРОФЕСОРА БАЈЧЕТИЋА

(Предраг Бајчетић, *Беседа у ћутању: збирка чланака, огледа и записа: 1961–1979 и Хистрионика, и данас: играчи и приказивачи*, Београд: Фондација „Предраг Бајчетић”, 2019)

На комеморацији поводом смрти Предрага Бајчетића, дугогодишњег угледног професора глуме, одржаној на Факултету драмских уметности, Дејан Мијач је у свом говору изјавио да су Бајчетићеве књиге (тада још необјављене, а био им је рецензент) нешто најбоље што је он икада прочитао о позоришту и глуми. Да ли је то била само поетска фигура, омаж преминулом пријатељу и посвећеном позоришном зналцу, или за то има и стварног основа?

Бајчетић је током дуге и богате каријере објављивао повремено у периодици и зборницима не тако бројне чланке, студије и критике о позоришној уметности, представама и фестивалима, историји позоришта, и наравно највише из области теорије и анализе феномена глуме. Знали смо да је и поред објављених текстова током целог живота студиозно записивао резултате својих истраживања и да је после његове смрти сигурно остала огромна гомила текстова на хартији или у електронском облику, неких сређених за објављивање, али и неких недовршених и тек скицираних. У нашој неславној традицији догађало се понекад да после смрти виђених интелектуалаца, небригом наследника, њихова писана заоставштина, као и њихове библиотеке, буду растурени и нетрагом нестану, заврше у старој хартији или на ђубришту. Овога пута догодило се нешто сасвим друкчије.

Заслуга за то припада наследници његових ауторских права, Бојани Вујадиновић, која је после професорове смрти основала Фондацију „Предраг Бајчетић” са циљем објављивања његових сабраних дела. Пред

1 svrapajic@gmail.com

нама су прве две књиге. Не мањи део заслуге има и Немања Савковић, дугогодишњи Бајчетићев сарадник (као Гетеов Екерман), који је помагао у сређивању текстова, провери научне апаратуре, понекад записивао професорова усмена излагања, а после Бајчетићеве смрти брижљиво уредио прве две књиге. Његов допринос је зато већи од стандардног уредничког посла, па је зато Бајчетић још за живота одредио да се Савковић у објављеним књигама именује као „стручни сарадник аутора”.

Наслов прве књиге, *Беседа у ћутању*, инспирисан је византијским монашким покретом исихаста из 14. века, који је имао следбенике и у Србији, где су називани „млчалници” (ћутљивци). Њихова аскеза има за циљ поновно сједињење са Богом, а постиже се помоћу пет врлина: ћутањем, уздржавањем, бдењем, смирењем и трпљењем, уз девизу: Речи су нејаке ако нису молитва. И у нашим временима, како каже Бајчетић, треба поштовати снагу ћутања и нужност одрицања. „Проживели смо време у коме се више, и олако говорило, а мање, и теже ћутало”.

Беседа у ћутању је склопљена од чланака, огледа и записа, насталих између 1961. и 1979. године, објављиваних у дневним и недељним новинама (највише у Политици), позоришним и књижевним часописима (највише у Сцени и тузланском Позоришту), публикацијама Стеријиног позорја, зборницима Факултета драмских уметности. Међу првим текстовима у књизи су они посвећени врхунским мајсторима наше позоришне режије Бранку Гавели и Бојану Ступици. Написани са много љубави, али и аналитичности, ови текстови могу се разумети и као својеврсни омаж великим бардовима.

„Гавелин монолог” настао је из бележнице, у којој је млади Бајчетић 1957. године, као помоћни редитељ на представи Војновићеве *Дубровачке трилогије* у Југословенском драмском позоришту, записивао и тумачио дијалоге са Гавелом у фази припрема представе, сусрете са сценографом Миленком Шербаном, исказе о глуми, говору и покрету, индикације глумцима на пробама, као и накнадне коментаре и реминисценције (текст је објављен 1968. године). Занимљиво је да Бајчетић приказује и Гавелину телесну артикулацију, гесте, мимику, а нарочито одсликава његов говор, на начин који личи на минуциозну анализу неког невероватно сложеног и ексцентричног глумачког лика: „А у говору је његова уметност, нарочити стил његових представа, његова теорија глуме”. За Бајчетића је Гавела био вечити изгнаник: „Тoliko је био први, и усамљен у својим настојањима да створи основе и утре путеве неком

свом нарочитом и данас још непостојећем позоришту да нам се и неколико година после његове смрти чини мање наш савременик, а више проповедник једног будућег позоришта”.

Текст о Ступици пре свега реконструира кампању коју су после премијере *Ујка Вање* 1948. године водили поједини догматски критичари, оптужујући га да је погрешно, мрачно прочитао Чехова, да експериментише, да је под утицајем експресионизма и конструктивизма и слично. А међу тим нападачима било је и врло угледних, образованих интелектуалаца. Како Бајчетић каже, оно за шта су га нападали јесте управо оно због чега га данас славимо. Додајемо да и касније, све до краја каријере и живота, Ступица није био миљеник београдске критике, која му није праштала наводну претераност, обиље средстава, склоност ка спектаклу, ка јаркој мелодрамској или комедијској експресивности, укратко високу театрализацију, па ни популарност његових представа код широке публике.

Режији је посвећено и следеће поглавље књиге, у коме се Бајчетић посвећује својој омиљеној теми – совјетском „Позоришном октобру” и његовим контроверзама, фокусирајући се пре свега на Мејерхољда, Луначарског и Михаила Чехова. Бајчетић сматра да „Позоришни октобар”, за разлику од других великих позоришних епоха, није за собом оставио ништа значајније (притом мисли на драмско наслеђе), но да је ипак његов значај у историји позоришта неизмеран, као и да признавање његове величине „не би требало да омете и сагледавање његових заблуда”.

Пример невероватног научничког разлагања представља стављање под увеличавајуће стакло три издања Мејерхољдових текстова на три језика – француски превод и редакцију Нине Гурфинкел, совјетско издање у редакцији А. В. Февраљског и Нолитово издање у избору и преводу Огњенке Милићевић. Сва три издања су заснована на избору Мејерхољдових написа и говора, укључујући његове објављене чланке, забелешке, писма, стенографске записе излагања, па и сведочења сарадника о његовим усменим исказима. Бајчетић је критички резервисан према селекцији материјала, стављајући у питање и поузданост појединих исказа из друге руке (стенограма или сведочења). Упоређујући ове три верзије до најситнијих детаља, аутор детективски проналази и непоуздане, можда и тенденциозне преводе, сумњива изостављања појединих делова текстова и разлике у интерпретацијама.

„Откривамо тек делове онога што је писао, говорио и мислио, можда. И зато још и данас, личност и судбина Мејерхољда живе као легенда, помало неразумљива и тајанствена”, каже Бајчетић, а текст завршава речима: „Штета по нас ако, проучавајући непотпуне чињенице, заборавимо легенду. Корисно је да се тад запитамо да ли нас легенда може толико лагати као што то чињенице, често, лажу”.

Прве године БИТЕФ-а подстакле су текстове у посебном поглављу. Док с једне стране Бајчетић скоро егзалтирано поручује да никад београдска позоришна сезона није почела тако богато, да је први БИТЕФ довео и до преиспитивања нашег позоришног оцењивања и до повишавања наших критеријума, дотле с друге стране упућује замерке Округлом столу и његовој произвољности, често и бесплодности. Бајчетић као врхунце издваја Гротовског, Крејчу, Бергмана. Он закључује да ће овакав фестивал у нашој средини штетити „академизираној осредњости, шаблонским представама, лажном авангардизму”.

Ове речи о нашем позоришном, посебно глумачком „беспућу”, како Бајчетић насловљава уводно поглавље, уклапају се у његову беспопштедну дијагнозу наше позоришне прошлости и садашњости. Његово просуђивање потпуно је супротно нашем поносу, навикнутом и већ легендарном уверењу о високом нивоу наше глумачке уметности. Он истина набраја шта би, у односу на неке традиционалне европске школе, могле бити предности нашег глумца, који би могао бити „близак снази шекспировског и разиграности медитеранског позоришта”, али исто тако закључује да се те могуће предности често претварају у своје супротности: „Само, непосредност може се изродити у примитивно додворавање гледаоцу, неизвештаченост у одсуство сваке занатске вештине, несентименталност у хладноћу полуинтелигента произведеног у ’савременог’ глумца, робустност у претерано приказивање снаге, раздраганост у хистерију, понесеност глумовањем у одрицање сваке сврхе позоришне уметности до тражења начина да се публика очара и освоји.”

Мало даље налазимо следећу осуду: „Психоза авангардизма ослободила је дилетанте да, заштићени мистификаторским бљеском редитељске инвенције, показују своју недаровитост. Измишљено је, можда у жељи да се негира патетичност и реторичност старе школе, тзв. Бело говорење текста праћено обичним гестом”. Ови цитати писани су још 1961. године (а знамо да је у то доба још било и великих представа и великих глумаца, неким од њих је и Бајчетић режирао). Осуде су драконске, али

ако одуземо Бајчетићеву тадашњу младалачку запаљеност и претераност, можемо ли у њима препознати, бар у некој мери, и нешто што је и данас актуелно?

С друге стране, Бајчетић са дивљењем осликава глумачки портрет двојице великана, Тадеуша Ломњицког и Инокентија Смоктуновског. Он увиђа да је у глуми Ломњицког дошло „до границе на којој се укида, превазилази старинско психологизирање, руше основи позоришта које пресликава реалност, и остварује неслућена врста стилизације”, с тим што је та стилизација истинитија од саме реалности. Сагледавајући Смоктуновског, Бајчетић на фасцинантан начин разлаже његово владање телесним, али и унутрашњим хабитусом, па посебно анализира његово лице, тело, руку, прсте, шаку, ноге, стајање и корак, стопала, лик, прилазак и одлазак, паузе, игру, костим, ситне поступке и трагичне чинове, мишљење. Скоро као код Делсарта, који је обликовање налазио и у погледу, рамену, лакту, палцу.

Читљивост ових телесних преобликовања Бајчетић увек препознаје као унутарњи ток. То физичку и метафизичку многозначност и многознаковитост он, на код нас незабележен начин, даље разлаже у текстовима „Огледало или Speculum” и „Поступак, или анђео седи на камену”, у којима промишља, разлаже и сагледава са разних страна (од техничке до естетичке) глумачки аналитичко-интуитивни процес и загонетку претварања обичне физичке радње поступка (сести, седети, устати) у стварно-нестварни уметнички чин.

Текстови из ове књиге скупљени су и припремљени за штампу 1987, па 1994. године, али до објављивања није дошло. У напоменама из 1994. године Бајчетић каже: „Много шта сам мислио погрешно, а много шта изрекао нејасно”. А ми додајемо: Ако је и грешио, грешио је мудро, из апсурдног труда да разјасни необјашњиво: „Утеху може да нам пружи парадоксални закључак да суштина глуме и јесте – нестварност и апсурдност. Ако тај став прихватимо као озбиљно и почетно становиште, а не као игру речи или довијање, можемо да истражујемо правила глуме.”

Друга књига Бајчетићевих сабраних дела, *Хистрионика, и данас*, капитални је ауторов допринос промишљању о уметности глуме. Тајанствена је, а опет луцидна, флуидна, али истовремено и конкретна, као и сам толико анализирани, и даље недокучиви феномен глуме. У том смислу дубина Бајчетићевог сагледавања глуме и глумовања недосегнута је у

нашој позоришној литератури, а тешко би јој било наћи подобни пример и у ширим размерама.

Књига има поднаслов *Играчи и приказивачи*. Бајчетић полази од основног значења термина који су делатницима ове уметности (али у етимолошком смислу и вештине) кроз историју наредени: мим (подражававац), хипокритес (тумач, тумач снова), хистрион (играч, приказивач), глумац (забављач, шаљивџија), актер (чиницац, делатник). Као основу свих ових термина он изводи феномен приказивања, односно игре, хистрионског чина, било ког стилског и жанровског обликовања, у нужном процесу комуникације, рецепције, супротно оним чистунцима који су овај мост између сцене и гледалишта запостављали и захтевали да глумац не треба да има свест о гледалишту. Зато је и ову књигу, као и уопште промишљање глуме, насловио *Хистрионика*.

Бајчетић подробно истражује мишљења о глумцу, беседнику, певачу, играчу у списима филозофа, историчара, песника и ретора од античке Грчке (Аристотелова *Поетика* и Платонова *Реторика*), старог Рима (Тот Ливије, Варон, Цицерон, Хорације, Сенека, Квинтилијан), хеленизма (Лукијан, Апулеј), француских класициста и енциклопедиста (Корнеј, Расин, Волтер, Дидро), до руског романтизма (Пушкин) и класика модерног позоришта – Станиславског и Артоа. О свакој од изложених теза он додаје и свој лични коментар, приговоре, питања и одговоре, примедбе и сумње.

Посебну вредност ове књиге представља уверење о непостојању дефинитивних одговора, о легитимности различитих виђења и разумевања: „Нисам оспоравао ставове других: премало сам замерао другима, и нисам тврдио да су у нечему погрешили. Зато што знам да и ја грешим, и да су сви судови о уметности и привремени, и случајни – зависе од човека који их изриче”. С једне стране открива вечита трагања за системом (системима), а с друге стране закључује: „Хистрионика, као и свака вештина, бира своје појмове, проналази своја правила, али са сврхом да их, кроз игру, чини привременим, слободно да их мења и радосно проналази нова, неочекивана”.

Упркос Бајчетићевој скепси према теоријском приступу уметности глуме и наглашеном понављању да се он не бави теоријом, него мишљењем о глумцу, *Хистрионика* има нужне особине научне студије, укључујући обимно и скрупозно истраживање тешко доступних извора и детаљ-

ну научну апаратуру. Она јесте и теорија, али је и историја, и поетика, и дијалогска расправа, и речник, и есеј, и скуп вињета, и исповест, па и потенцијални приручник, нарочито за педагоге глуме.

Обе ове књиге откривају и досад мање приметне, у некој мери контрадикторне, али и комплементарне нијансе његове личности и његових виђења. Човек чврстих уверења, који се никада није сустезао да их гласно испољи, инспирацију добија од монаха ћутљиваца. Посвећени педагог глуме, из чије су радионице произашли низови наших прворазредних глумачких уметника, истовремено изражава жестоку осуду уметничког нивоа нашег глумачког сталежа. Интелектуалац елитног укуса већ насловом књиге у први план ставља хистрионску, приказивачку и забављачку димензију глумачке вештине. Полемичар, обележен као пример искључивости, исповеда да је и он грешно и даје легитимно право гласа и мишљењима супротним његовим поставкама. Све то потиरे једнострану, скоро апстрактну слику која је постојала о њему, и доноси обресе – конкретне, убедљиве, богате и многостране, па у некој мери загонетне (као и све многостране) личности, коју и даље треба одгонетати.

Постоји много књига о глуми и глумцима на многим језицима, а и код нас нису сасвим ретке. Оне су често биографског, театрографског или информативног карактера, у најбољем случају посматрају глумца као антрополошку, социолошку или политичку чињеницу, или са практичног аспекта обрађују технику и моделе глумачког присуства и делања на сцени. Чак и ако погледамо историјске или описне књиге о позоришту, видећемо да се оне у највећој мери баве драматургијом, архитектуром, социолошким условљеностима, сценом и костимом, у мањој мери режијом, а у најмањој мери глумом. То наравно није ни из каквих злоћудних намера (како то неки умишљају), него је просто условљено тренутношћу глумачког бића на сцени, неухватљивошћу непоновљивог флуида који се са сцене емитује гледалишту, које затим својом повратном енергијом обогаћује глумца.

Бајчетићеве књиге, писане беспрекорним стилем, спадају у оне крајње ретке које промишљају глумачку енигму дубински и суштински, које глумачко извођаштво рационално анализирају као структурну вештину, која се на свом врхунцу претвара у метафизички чин и као убедљива, с једне стране читљива, али и даље загонетна тајна, достиже своје врхунско дејство. Зато долазимо до одговора на питање са почетка овог

текста: Да, Мијачева тврдња ипак има основа. И зато са нестрпљењем и радозналошћу ишчекујемо даље томе *Хистрионике*, које амбициозна Фондација Бајчетићевог имена најављује.

Nemanja Zvijer¹
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

NOVI ISTRAŽIVAČKI HORIZONTI

(Nevena Daković (ur.), *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0*, Beograd: Filmski centar Srbije, 2019)

Masovni mediji postali su inherentno obeležje savremenog društva. Njihova rasprostranjenost i uloga koju igraju u svakodnevnom životu toliko je porasla da sintagma „medijska kultura“, koju je devedesetih godina 20. veka skovao američki teoretičar Daglas Kelner, danas može zvučati suviše „mlako“. Uticaj, rasprostranjenost i značaj masovnih medija svakako su prešli granice kulturnog podsistema i proširili se na društvo u celini, što ostavlja dovoljno prostora za novo označavanje. U skladu sa rečenim, savremeni društveni trenutak mogao bi se, u izvesnoj meri sledeći razmatranja Mihaila Epštejna o postmodernizmu, označiti kao „hipermedijsko društvo“. Predstavljajući prelaznu tačku između modernizma i postmodernizma, Epštejn napominje da *hiper* ne označava samo jak, već prekomeran stepen nekog svojstva. Čini se da je upravo takva situacija sa uticajem i značajem koji mediji imaju u savremenom društvu, koje ne karakteriše samo jačina, već upravo prekomernost.

Savremena medijska plima, uzrokovana pomenutom prekomernošću, u velikoj meri je olakšana i potpomognuta raširenim prisustvom ekrana. Teoretičar novih medija Lev Manovič, opravdano upućuje na to da smo danas okruženi ekranima, jer osim što je postao gotovo osnovno sredstvo pristupa svakom obliku informacije, ekran se koristi i za komunikaciju, zabavu, rad. Takva ekstenzivna prožetost svakodnevnog života ekranima Manoviča navodi da uvede još jednu sintagmu, koja može poslužiti za karakterizaciju savremenog društva – „društvo ekrana“.

Navedeni epiteti, koji mogu osvetliti određene osobenosti savremenog društva, svakako ne oslikavaju sve njegove karakteristike, ali zato ukazuju na to da je neophodno otvoriti nova istraživačka polja. Ovaj cilj je sebi postavila i knjiga *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0*. Već naslovom knjiga formalno aktuelizuje sopstvene istraživačke pozicije, stavljajući se u kontekst sa-

1 znemanja@yahoo.com

vremenih akademskih diskursa, koje, između ostalog, karakteriše i učestalost epiteta *studije* kada su u pitanju multi/trans/inter disciplinarne analize različitih društvenih fenomena (kulture, medija, roda, nacije, klase, identiteta, urbanog, globalnog i dr.). Kao što se iz naslova može primetiti, u fokusu analize je filmski medij, zajedno sa drugim ekranskim medijima, koji se određuju kao mediji blisko povezani sa filmom (str. 9). Naravno i sam film je neraskidivo povezan sa fenomenom ekrana, jer je film kao audio-vizuelni medij nužno upućen na ekran kao osnovni kanal percepcije. U početku razvoja filma bio je to isključivo bioskopski ekran, a danas je i televizijski, računarski, ekran mobilnog telefona ili tableta.

Promene u navikama gledanja filmova i globalno-tehnološko fuzionisanje različitih medija i medijskih praksi čini se da nužno upućuju na povezanost filma sa drugim ekranskim medijima. Zbog toga se s pravom ističe da „[s]tudije filma u epohi novih medija, dakle, analiziraju pripovedanje *svet(ov)a priče* (*storyworld*), u kojem erodiraju granice medija, kultura i tekstova spajajući filmske i TV ekrane, ekrane kompjutera ili mobilnih telefona i konačno 'ekran uma' – prisutne kako u savremenoj naratologiji tako i u istorijskoj avangardi i virtuelnim svetovima pravdajući dodatak naslova 'i (ekranski) mediji'” (str. 23).

Urednica knjige, dr Nevena Daković, redovna profesorka na katedri za Teoriju i istoriju na Fakultetu dramskih umetnosti, okupila je grupu od trinaest autora, uglavnom mlađih doktora nauka iz oblasti filma i medija, koji su svojim priložima pokazali da su tematski i analitički sasvim u toku sa savremenim globalnim tendencijama iz ove oblasti. Ovakav pristup uticao je i na formalnu strukturu knjige, koja se pored uvodnog poglavlja sastoji još od trinaest tekstova koji su grupisani u tri zasebne celine – onu koja se direktno odnosi na različite aspekte filmskog medija (*Na filmskim ekranima*), zatim onu koja se tiče određenih strukturnih elemenata (političkih, ekonomskih) filmske produkcije (*Oko ekrana*), kao i onu koja se odnosi na raznolike savremene medije koji su na različite načine povezani sa filmom (*Novomedijski ekrani*).

Urednica u uvodnom tekstu kroz relativno širok društveno-istorijski kontekst pokazuje nastanak i razvoj ne samo Studija filma, već uopšte različitih pristupa filmu i filmskoj umetnosti, koji su se kretali od filmologije, preko teorija filma, pa sve do savremenih Studija filma. Isto tako, prilično detaljno je istorijski i teorijski izmeandriran upravo i prikaz pojave, nastanka i disciplinarnog osamostaljivanja Studija filma. U ovom kontekstu, urednica skreće pažnju na terminološku nekonzistentnost date discipline upućujući na razliku koja po-

stoji između severnoameričkih teoretičara filma (ujedno i utemeljivača oblasti) i njihovih evropskih kolega (str. 12), kao i na stalno laviranje između ove dve velike teorijske tradicije, u okviru kojih se javljaju dodatna teorijska grananja. Kompleksnost discipline Studija filma pokazana je i preko inherentne važnosti semiologije, studija kulture, identitetskih studija, ali i kroz povezanost Studija filma sa Studijama kulture Balkana i Studijama balkanskog filma.

Osim ovih sadržinskih karakteristika, za uvodni tekst je važno reći i da u formalnom pogledu pokazuje veoma široko poznavanje filmske teorije i različitih teorijskih pristupa filmu, što posebno oslikava široko navođena literatura na kraju teksta. Ovaj aspekt čini se posebno značajnim, jer veoma veliki broj odrednica svakom potencijalnom čitaocu može biti više nego koristan u sopstvenim istraživačkim i analitičkim „pustolovinama”. Može se, takođe, primetiti i pomalo školski način izlaganja, koji je opet čini se neophodan kada se postavljaju temelji određenom disciplinarnom polju.

Nakon uvodnog teksta, prva tematska celina u knjizi, koja je usmerena na sam filmski medij i ujedno je i najobimnija, obuhvata šest radova od kojih se čak četiri bave (na različite načine, naravno) razmatranjem povezanosti filma i prošlosti. Široka prijemčivost ove tematike može, između ostalog, posredno ukazivati i na aktuelnost međugranske discipline kulture sećanja. U knjizi se linija povezanosti filma i prošlosti kreće od sećanja kao načina interpretacije događaja iz prošlosti, koji imaju traumatičan karakter (tekst „Traumatsko sećanje: Četvrti čovek”), preko različitih načina konkretnih autorskih koncipiranja istorijskog sećanja („Sećanje na prošlost u postjugoslovenskom filmu: Zafranović, Kusturica, Tanović”), kao i veze dokumentarnih filmova i prošlosti („Razvoj pravila angažovanja”), do analize konkretnih reprezentacija u jednom specifičnom žanru iz prošlosti („Žrtveni narativ partizanskih filmova: *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića”).

Kao što se može primetiti, navedeni tekstovi nude različite pristupe istom fenomenu indirektno pokazujući kompleksnost filmskog medija i njegovu inkluzivnu prirodu. U tom smislu filmski odnos prema prošlosti može se povezati sa Studijama traume i perspektivom traumatizovanog zločinca kao što je urađeno u tekstu „Traumatsko sećanje: Četvrti čovek”, ali se takođe taj odnos može očitavati preko različitih autorskih poetika, gde sami autori (Zafranović, Kusturica, Tanović) koriste film da bi izrazili svoj odnos prema određenim istorijskim događajima, kao i prema prošlosti uopšte koncipirajući na taj način vlastita i krajnje osobena filmsko-istorijska sećanja.

Tekstovi su takođe pokazali da odnos film–prošlost može imati uži i širi karakter. U prvom slučaju, tekst „Žrtveni narativ partizanskih filmova: *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića”, pokazao je način na koji se jedan od univerzalnih motiva u umetnosti uopšte – motiv žrtve, konstruisao u filmskom (pod)žanru izrazito specifičnom za prošlost ovog podneblja, partizanskom filmu. Osim uvida u konkretne načine konstrukcije žrtvenih obrazaca, tekst posredno osvetljava i svojevrsan fenomen žilavog opstojavanja partizanskih filmova uprkos radikalnoj promeni ideološke matrice (koja im nikako ne ide u prilog), što može dosta govoriti o vrednostima koje se u tim filmovima mogu očitavati. Širi karakter odnosa film–prošlost pokazuje tekst „Razvoj ’pravila angažovanja’”, koji analizira načine na koje je prošlost konceptualizovana u dokumentarnim filmovima, posebno skrećući pažnju na važnost narativne ravni i montažne tehnike. Uz to, razmatra se i korišćenje dokumentarnih filmova u analizi prošlog vremena, kao arhivske građe. Ovo je svakako interesantna metodološka pretpostavka, mada je pitanje objektivnosti izvora u ovom slučaju dosta veliko, posebno kada se imaju u vidu pomenuti narativni i montažni aspekti.

Preostala dva rada iz prvog tematskog odeljka („*Praška škola*: poetika i stil ’rubnog’ modernizma” i „Beograd kao geto: *la haine et les autres crimes*”) predstavljaju klasičan filmološki rad o poetikama i stilovima autora koji se smatraju pripadnicima Praške filmske škole i ne baš jasno strukturisan tekst o geto filmovima i rep i hip-hop muzici.

Sledeća tematska celina je znatno kraća i sastoji se od tri teksta koji upućuju na „spoljašnje” aspekte filmskog medija. U tekstu „Nacionalni žanr u srpskom filmu” kroz primer kinematografije u Srbiji pokušava se objasniti način na koji se gradi nacionalni filmski žanr. Kako se posebna pažnja posvećuje važnosti društvenog konteksta, osnovna pretpostavka teksta jeste da su specifični politički i ekonomski uslovi u Srbiji i njihov neposredni uticaj na kinematografiju determinisali stvaranje nacionalnog žanra sa ključnim osobenostima koje se odnose na artizam i egzistencijalizam (bavljenje svakodnevnim društvenim pitanjima i problemima kao što su tranzicija, ekonomska nemaština, emigracija, kriminal...).

Naredni tekst, „Evropski film i identitet” donosi nešto širu perspektivu posmatranja jer se bavi pitanjem da li postoji evropski film, pri čemu se takođe analizira i institucionalni aspekt filmske produkcije na području Evrope. U jednom širem pogledu, na ovaj način se otvara pitanje evropskog kulturnog prostora. Mogla bi se, na primer, napraviti analogija sa socijalističkom Jugo-

slavijom, koja je imala relativno homogen kulturni prostor u smislu prepoznatljivih jugoslovenskih kulturnih praksi (od kojih je kinematografija bila samo jedna u nizu). Pitanje je zato da li se u tom smislu danas može govoriti o jedinstvenom evropskom kulturnom prostoru i osobenoj evropskoj kinematografiji koja bi opet predstavljala specifično evropsku kulturnu praksu?

Poslednji tekst u okviru druge celine („Stimulacija lanca vrednosti filmske proizvodnje”) razmatra funkcionisanje kulturnih industrija i načine na koje se u njih uklapa filmska proizvodnja. Posebna pažnja se obraća na vrste finansiranja filmske produkcije, među kojima se mogu izdvojiti one sa izraženim neoliberalnim karakterom kao što su javno-privatna partnerstva. Načelno posmatrano, pitanje finansiranja filma u neoliberalnom okruženju čini se veoma važnim, posebno zbog činjenice da neoliberalna doktrina kulturu vidi kao nepotreban trošak, što podrazumeva smanjenje javne potrošnje na nju. Na ovaj način dolazi do pot tržišnjavanja, pa tržište postaje osnovna vrednost preko koje se procenjuju kulturni produkti. Tendencije ovakvog sistema kada je film u pitanju, mogu se videti i u „odumiranju” klasičnih bioskopskih dvorana i dominaciji bioskopskih lanaca u velikim tržišnim centrima (kao specifičnih odmorišta u pauzama kupovine), u kojima se prikazuju gotovo isključivo tržišno isplativi filmovi, a veoma retko filmovi koji se ne uklapaju u komercijalni *mainstream*.

Treću tematsku celinu karakterišu tekstovi o prožimanju digitalnog i filmskog. To je posebno karakteristično za tekst „Film kao digitekst i proceduralna estetika”, u kojem se ukazuje na promenu filmskog izraza od tradicionalne forme audio-vizelnog narativa u jedan „afektaciono vizuelni konstrukt” upravo zbog velikog uticaja digitalne tehnologije. Novim filmskim izrazima saobražena je i nova estetika, što posredno pokazuje da je značaj digitalnog u savremenom kontekstu izrazit i da poprima kulturološke karakteristike u jednom širem smislu.

Naredna dva teksta usredsređena su na fenomen video-igara. Tekst „Narativni identitet(i) teksta MMORPG video-igara” razmatra posebnost narativa MMORPG-a (*Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*) u smislu njegovih ključnih karakteristika. Ono što u ovom tekstu možda nedostaje jeste povezivanje tih razmatranja sa filmom, kao što je, na primer, slučaj video-igre *World of Warcraft* i njene filmske inscenacije. Prožimanje video-igara i filмова predmet je proučavanja u sledećem tekstu „Video-igre, filmovi 21. veka”, i to kroz analizu sličnosti i razlika ove dve medijske forme, ali i kroz analizu tehnoloških inovacija koje su im bile podjednako korisne.

Poslednji tekst u knjizi „Re:medijacija i re:generacija: #samokažem, prva balkanska web serija” donosi razmatranja novih tendencija u interakciji i prožimanju različitih vrsta medija afirmišući na taj način koncept remedijacije kao i fenomen web serija. Ova medijska forma se posmatra kao za sada poslednja faza u razvoju, čime se sugerše da su usled velikih pomaka na polju tehnike i tehnologije TV serije evoluirale na više nivoa (estetskom, organizacionom, perceptivnom, distributivnom itd.).

Osnovna idejna nit koja se provlači kroz sve tekstove jeste ukazivanje na kompleksnost i višedimenzionalnost filmskog medija koja se „preliva” i na druge medijske forme. Upravo zbog toga čini se da nedostaje nefilmskih analiza, odnosno pristupa koji bi malo iskoračili iz filmološke perspektive i na jedan drugi način pristupili kompleksnom i totalnom fenomenu kao što je film. Ovde se pre svega misli na nedostatak raznovrsnosti u disciplinarnom pogledu, kao što je karakteristično za Studije kulture. Autori tekstova u knjizi su filmski teoretičari ili teoretičari umetnosti, što znači da je filmološka perspektiva dominantna, a da nedostaju druge perspektive, kao što su antropološke, psihološke, sociološke, filozofske itd.

Treba takođe naglasiti i da uprkos relativno velikom broju tekstova, koji su po svojoj prirodi dosta različiti, sama knjiga ipak deluje kao koherentna celina, jer je njen karakter izrazito lokalna, ali je pritom prelomljen kroz globalnu prizmu. Lokalnost karaktera knjige ogleda se prevashodno u tematskom fokusiranju na domaći postjugoslovenski ili postsocijalistički kontekst, koji se „garnira” savremenim aspektima digitalne medijske kulture, ali i pristupima koji ukazuju na procese medijske hibridizacije, remedijacije i transmedijalnosti. Sve to zapravo pokazuje da je kombinacija studija filma i drugih ekran-skih medija zapravo dobitna.

Milica Ivić¹
Nezavisni istraživač

O (NE)MOGUĆNOSTIMA GOVORA O TRAUMATSKIM SEĆANJIMA

(Nina Mihaljinac, *Umetnost i politike sećanja: trauma 1999*,
Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU i
Clio, 2018)

Tačno 20 godina posle događaja koji se u javnom diskursu tretira različito, a najčešće kao NATO bombardovanje SRJ 1999. godine, objavljena je knjiga Nine Mihaljinac koja pre svega predstavlja veliki katalog umetničkih radova na ovu temu. U svoje istraživanje autorka je uključila oblast istorije umetnosti, kulture sećanja i teorije kulturne politike u Srbiji (posebno u domenu vizuelnih umetnosti), rasvetljajući i analizirajući segment umetničke produkcije koji je do sada ostao nepoznat stručnoj i široj javnosti. Knjiga, kao zajednički projekat Instituta Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i izdavačke kuće Clio, nastala je na osnovu doktorske disertacije autorke, a celo istraživanje izvedeno je u okviru naučnog projekta FDU „Identitet i sećanje: transkulturni tekstovi dramskih umetnosti i medija (Srbija 1989–2014)”, koji finansira Ministarstvo nauke, prosvete i tehnološkog razvoja. Doktorat Nine Mihaljinac nagrađen je nagradom Dušan Stojanović za najbolji rad u oblasti teorije audio-vizuelnih umetnosti 2017. godine.²

Knjiga sadrži pet poglavlja: „Kultura sećanja i teorije reprezentacije”, „Studije traume i traumatsko sećanje”, „Teorije svedočenja”, „Umetničke reprezentacije NATO bombardovanja”, „Kulturna politika i kultura sećanja”, sa preko 50 ilustracija, kao i infografikama koje ilustruju različite statističke podatke o korpusu od više od 160 radova na temu NATO bombardovanja³. U njoj autorka

1 ivic.milica@gmail.com

2 Knjiga je objavljena u ediciji Instituta FDU „Umetnost, kultura, mediji”, čija je urednica dr Milena Dragičević Šešić, red. prof. (FDU). Predgovor za knjigu dao je najznačajniji domaći istoričar umetnosti Jerko Denegri, a recenzije potpisuju dr Nevena Daković (FDU), dr Mariela Cvetić (Arhitektonski fakultet u Beogradu) i dr Vuk Vuković (FDU Cetinje). Dizajner infografika, kao i korica je Željko Lončar.

3 Između ostalih, u knjizi su obrađeni radovi umetnika Paola Kanevarija, Dana Peržovskog, Anrija Sale, Gorana Stojćetovića i umetnika iz grupe Art brut Srbija, Ivana Petrovića, Zorana Naskovskog, Ere Milivojevića, Mihaela Milunovića, Andreja Tišme, Sokolja Bećirija, Mirjane

mapira, čuva od zaborava i analizira radove nastale tokom jednog od prelomnih momenata ne samo domaće, nego i svetske istorije (umetnosti) – globalno (tehno, virtuelno) ratovanje, uvođenje demokratskih promena (smena socijalizma kapitalizmom), upotreba interneta kao umetničkog medija itd. Značaj uvođenja ove teme u javni i akademski diskurs leži u uviđanju da su složenost i protivurečnost političke interpretacije datog događaja dovele do izbegavanja same interpretacije, „(posebno u delu liberalno orijentisane naučne zajednice) jer se onaj ko kritički govori o bombardovanju odmah svrstava među promiloševićevske nacionaliste, desničare, tradicionaliste”. Autorka je jasno prepoznala da je, uprkos dvadesetogodišnjoj vremenskoj distanci, bombardovanje tema o kojoj u javnosti još uvek nije moguće govoriti, i tu nemogućnost smešta u okvir teorija traumatskog sećanja, ali sa druge strane jasno ukazuje na šire ideološko-političke uslovnosti.

Ključ iz kojeg se tumači potisnuti diskurs o bombardovanju jeste psihološki jer se doživljava kao traumatski. Međutim, metodologija kategorizacije traumatskih reakcija i, kroz njih, interpretacija umetničkih radova koji su povezani sa bombardovanjem, služe samo kao prvi korak u mogućnosti govora o široj traumi koja je nastupila, a to je tranziciona trauma. Bombardovanje 1999. godine, predstavljeno u intencionalno zaoštrenom obliku, ima svoje dve suprotstavljene crno-bele ili belo-crne istorijske interpretacije: od nužne „humanitarne” intervencije nad režimom koji krši ljudska i etnička prava (strana koja opravdava akciju NATO alijanse), do apsolutnog presedana u ugrožavanju suvereniteta jedne evropske države i neopravdanog kršenja tih istih ljudskih prava u cilju konačnog uspostavljanja kapitalističkih proizvodnih odnosa u jednoj postsocijalističkoj zemlji (što su heterogene pozicije kritike bombardovanja). Odabirom jedne od datih interpretacija bira se strana u istorijskoj igri za ili protiv evro i NATO integracija i njihovih političkih implikacija u lokalnim društveno-političkim okolnostima.

Zbog toga je donekle razumljivo zašto umetnička dela na temu bombardovanja nisu asimilovana u kulturno pamćenje i da je njihova integracija neizvesna i otežana, što Mihaljinac zaključuje iz pregleda postojećih projekata javnih i kulturnih organizacija civilnog društva u Srbiji. Sa stanovišta istorije umetnosti, odnosno mapiranja i konceptualizacije onoga što čini umetničku

Dorđević, Todora Stevanovića, Tatjane Kojić, Dragane Žarevac, Brede Beban, Roberta Jankulovskog, Dorijana Kolundžije. Govori se o izložbama: Venecijansko bijenale (1999, 2007), Srbija: često postavljena pitanja (Austrijski kulturni forum Njujork), Reality check (Centar za savremenu umetnost C3), Period after (Bečka akademija umetnosti), Art rat (Galerija 12), i drugim; programima Kulturnog centra Beograda, Vojnog muzeja, Doma vojske Jugoslavije itd.

scenu, jedan od važnih kvaliteta uspostavljene metodologije je analiziranje svih radova na temu bombardovanja do kojih se došlo istraživanjem, a ne samo onoga što se smatra umetnički kvalitetnim, reprezentativnim i relevantnim. „Želela sam da uspostavam jednu možda više demokratsku, horizontalnu perspektivu, koja će omogućiti da svi glasovi budu uključeni, ne samo glasovi onih umetnika koji su imali institucionalnu podršku” (N. Mihaljinac). Tako se u prikazanom uzorku radova našao izvestan broj autsajderskih ili art brut umetnika i njihovih radova. Zbog toga što je autorka „u istraživanju radove tretirala kao umetnička svedočanstva, kao istorijske tekstove, kao izraze reakcija na kolektivno negativno, traumatsko iskustvo”, svi radovi su bili „podjednako važni za razumevanje složenosti i teme bombardovanja i politika sećanja u Srbiji”.

Cilj ovakve interpretacije jeste da se individualna sećanja uvedu u javnu sferu. Međutim, kada se govori o tom procesu, uvek treba imati u vidu da se pojedinac i njegovo sećanje ne mogu odvojiti od društva i kulture. Trauma se verbalizuje i kodifikuje u jeziku zajednice i stoga uvek uključuje društveno i kulturno okruženje u kojem je individua ispoljava. Individualne priče nastaju i uvek se upisuju unutar društvenih okvira sećanja, dok se u kulturnom pamćenju briše granica između individualnog i kolektivnog traumatskog iskustva (Mihaljinac).

Izvedeno istraživanje se temelji na dugogodišnjem radu na otkrivanju dela sa temom bombardovanja, intervjuima sa autorima, njihovom smeštanju u traumatski okvir politike sećanja i čvrstoj kategorizaciji u 4 strategije reagovanja na traumu: agitacija, viktimizacija, paraliza i optuživanje. Polazeći od metodološki stabilne osnove, Mihaljinac pruža model ideološke i geopolitičke interpretacije koja prevazilazi okvire ovog konkretnog istorijskog događaja.

Pored toga što je autorka predstavila impozantni korpus umetničkih radova, izvela je i kategorizacije dela u odnosu na: teme, medij, rodni identitet autora i razlike ljudi/mašine, generacijski identitet autora, na interpretaciju NATO bombardovanja, period nastanka, mesto nastanka, zatim imajući u vidu literarni modus: romana, tragedija, komedija, satira (Hajden Vajt). Kategorizacija u odnosu na interpretaciju NATO bombardovanja pokazuje mogući spektar tumačenja potisnutog događaja: medijsko-propagandni rat čije su posledice ljudske žrtve; jedna u nizu globalnih vojnih intervencija; virtualni, tehnokrat, u kojem je napadač nedodirljiv; „podmetnuti požar”, diverzija, ekonomski rat; traumatski događaj koji pogađa nevine žrtve – pojedince i zajednice i ekstremno nasilje koje transformiše normalne okvire ljudskog

ponašanja; sredstvo ideološkog delovanja, potčinjavanja ljudi i tela; kapitulacija komunizma, odnosno pobjeda kapitalizma; kolonizatorski rat SAD-a; posledica delovanja represivnih mehanizama mačoiističkog društva, a posebno Miloševićevog pronacionalističkog totalitarnog režima. Ovakva kategorizacija zapravo pokazuje da se većina interpretacija odnosi na šire društveno-političke konstelacije, koje ukidaju jasnu kauzalnu logiku i opravdanje date vojne intervencije i prepoznaju ovaj rat kao novi ili mogući model ratovanja, mnogo više nego kao lokalnu političku agendu.

Kako analiza umetničkih radova sa temom bombardovanja pokazuje, njihovi autori su u individualnim interpretacijama bombardovanje 1999. godine već sagledali ne samo iz perspektive lokalne traume, već iz razumevanja širih geopolitičkih pozicija. Konkretna trauma je ostala potisnuta i zbog dugoročne tranzicione traume koja je neposredno usledila. Društveno-politički alati kojima je data situacija mogla biti artikulisana su bili obesnaženi. Naime, kritika neoliberalnog kapitalizma u predtranzicionim uslovima delovala je u najmanju ruku kao političko bunilo. Govor o zaveri globalnih sila je početkom 2000. godine zaista delovao kao nacionalistička paranoja, i nije mogao da izrodi ozbiljne političke i kritičke posledice. Svi koji su upozoravali na posledice tranzicije ka „demokratiji” zvučali su neuko, politički neosvešćeno i anahrono.

Propagandni diskursi zamagljivali su i diskreditovali ideje i patriotizma i izdajništva, kao i pretnje neoliberalnih tranzicionih promena kao ekstremne, neuverljive i neupotrebljive. Nivo ličnog iskustva, od kojeg je autorka krenula, ovde je morao da bude prvi korak za razotkrivanje društvenih i političkih uslovnosti. Kako kaže Mihaljinac, „Individualne priče nastaju i uvek se upisuju unutar društvenih okvira sećanja”, ali su istovremeno njima i uslovljene. Pristupanje dobijenom materijalu, kroz moguće diskurse (psihologija, teorija sećanja, kulturna politika), u nekim momentima može da deluje neutralno i nedovoljno hrabro, ali je zapravo naučno opravdani način za omogućavanje govora o delikatnom istorijskom nasleđu.

Zanimljivo je da bombardovanje 1999. godine počinje da se pojavljuje kao tema upravo u onim krugovima u kojima je najviše izbegavana. Tako je povodom dvadesetogodišnjice obeležavanja ovog događaja, beogradski alternativni centar Kvaka 22 na Fejsbuku oglasio događaj sa pozivom: „Da se nikada ne zaboravi, vidimo se sutra na izložbi i koncertu, prisećanje na 1999. godinu, demokratija se ne uspostavlja bombama!”⁴ Ovakvi događaji pokazuju da je

4 Za uvid u pomenutu raspravu, videti: <https://www.facebook.com/events/2449832368582617/>

tema važna, sporna i aktuelna. U diskusiji koja se razvila u javnom prostoru Fejsbuka, različiti činioци akademske, umetničke i aktivističke scene neposredno su ukazali na intenzitet sukobljenih strana u interpretaciju bombardovanja.

Knjiga Nine Mihaljinac može da bude važan doprinos uspostavljanju vremenskog kontinuuma koji bi omogućio „narrativnu i temporalnu akumulaciju i razrešenje umnoženih trauma koje tvore strukturu sličnu kineskim kutijama ili babuškama.” (N. Daković).

Čini se da je zapravo kontinuum i saglediva temporalnost svih tranzicionih faza ono o čemu nije moglo da se govori. Takođe, čini se da bi pomoću povezivanja datog kontinuuma „lečenje” moglo da dovede do priznanja o sveukupnoj traumi tranzicije, koja je u sebe uključila više ratova, privatizacije, gubljenje prava radnika i dalje vodi radikalizaciji neoliberalnih uslova proizvodnje (kako materijalnih uslova, tako i proizvodnje subjektivnosti). Ova knjiga, kao dopuna znanjima i literaturi koja prati devedesete godine 20. veka, pomaže u razumevanju šire tranzicione traume, što je nužno za sagledavanje sadašnjeg trenutka i građenje odnosa prema vremenu koje dolazi.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

1. Наслов часописа: Зборник радова Факултета драмских уметности
2. Зборник радова Факултета драмских уметности је периодична публикација која излази два пута годишње. Радови за први годишњи број се примају до 1. априла, а за други до 1. септембра текуће године. Предајом рада за публикавање у Зборнику ФДУ, аутори дају сагласност за његово објављивање и у штампаном и у дигиталном односно електронском облику.
3. У Зборнику радова Факултета драмских уметности објављују се радови из области драмских уметности, медија и културе. Објављују се научни чланци из категорија: оригинални научни рад, прегледни рад, претходно саопштење и научна критика или полемика, али и радови који се баве уметничком праксом, експериментом и уметничком педагогијом.
4. По правилу часопис објављује радове на српском, али је отворен и за текстове на страним језицима. Радове на српском језику, штампају се ћириличним или латиничним писмом у зависности од избора аутора.
5. Сви радови се рецензирају од стране два анонимна рецензента, по једнаким критеријумима и условима.
6. Обим и фонт: Рад би требало да буде припремљен у Microsoft Word верзији; фонт: Times New Roman (12 т); размак 1,5 редова, обим до 30.000 карактера без размака (Characters no Space). Величина слова у фуснотама 10 т.

7. Наслов рада, поднаслови и подаци о аутору: Наслов рада, не дужи од 10 речи; болдован, великим словима (caps lock), величине 16 т. Испод наслова стоји име аутора са афилијацијом, без титуле и са првом фуснотом у којој се наводи електронска адреса аутора. Поднасловe мануелно нумерисати, лево поравнани и болдовани. Поднаслови другог реда лево поравнани и подвучени. Фусноте се дају у дну странице на којој је референца на коју се односе.

8. Рад мора да садржи апстракт на језику рада (до 200 речи / 250 за радове на енглеском), кључне речи на језику рада (до 5 речи), апстракт на енглеском језику (до 250 речи) и кључне речи на енглеском. За радове на страном језику, апстракт на крају рада треба да буде на српском. Апстракти не садрже референце. Апстракт на крају рада треба да представља превод на енглески (или српски, ако је на другом језику) текста апстракта који се даје на почетку рада, без скраћивања или проширивања садржаја.

9. Референце и цитати. Приликом цитирања, у загради се наводи презиме аутора, година издања, две тачке и број странице као на пример (Марјановић 1995: 156). Цитати обавезно почињу и завршавају знацима навода. Страна имена се у тексту пишу транскрибована, а приликом првог навођења у загради се наводе у оригиналу. Краћи цитати би требало да буду интегрисани у тексту и одвојени знацима навода. Изостављене делове цитираног текста обележити угластим заградама [...]. Дуже цитате издвојити као посебне пасусе који су од осталих пасуса увучени са леве и десне стране. Не препоручују се цитати дужи од 400 карактера.

10. Попис коначне литературе и извора се саставља према презименима аутора и то по азбучном или абецедном реду, у зависности од писма којим аутор пише. Текстови истог аутора се рангирају према години издања, односно (ако постоји коаутор) према презимену коаутора. Уколико се наводи више текстова једног аутора објављених у истој години, уз сваки рад се додаје абецедно слово по реду, на пример 1998а, 1998б...

Попис литературе садржи следеће податке: презиме аутора, име аутора, годину издања, наслов рада, место издања и издавача. Наслови дела се наводе у курзиву. Ако је у питању превод или поновљено издање, пожељно је у загради навести податке о оригиналном издању, у наведеном обиму и поретку.

Уколико се наводи текст из часописа, уз презиме и име аутора и годину издања, потребно је навести тачан назив часописа, број часописа и прву и последњу страницу наведеног чланка. Наслов часописа се наводи у курзиву. Исто важи и за текстове преузете из дневних новина и магазина, с тим што се у случају дневних новина наводи датум изласка из штампе.

За текстове преузете из зборника или за поглавље књиге, потребно је навести пуне податке о зборнику (уз презиме и име приређивача у заградни), прву и последњу страницу наведеног текста или поглавља. Наслов зборника се наводи у курзиву.

Садржаји преузети са Интернета требало би да садрже пуне податке о аутору, наслов чланка, уколико се ради о електронском часопису, наслов часописа, целовит линк и датум приступа.

Уколико је реч о сајтовима организација /институција онда је неопходно навести име институције, а затим у наставку адресу сајта са податком када је обављен приступ. Обавезно је навођење датума па чак и време приступа.

11. Радове слати електронском поштом на адресу Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду: institutfdu@yahoo.com са назнаком „За Зборник ФДУ”.

12. Подаци о аутору текста: Име и презиме аутора, година рођења (потребно ради увида у научни рад аутора у централној бази података Народне библиотеке Србије и одређивања УДК броја чланка у часопису), телефон, email, назив установе аутора – афилијација (наводи се званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен или назив установе у којој је аутор обавио истраживање).

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. For the first annual issue, submission deadline is April 1st, and for the second annual issue – September 1st of the issuing year. By submitting their paper for publication in the *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts), authors give consent to its publication in print and in electronic form.
3. Submitted papers should be research articles on dramatic arts, media and culture; the following types of papers are considered for publication: original scientific article, survey article, preliminary communication article, scientific critical review or discussion and articles concerning aspects of artistic practices, pedagogy and experiments.
4. As a rule, the articles are published in Serbian language, but the journal welcomes articles in foreign languages. The papers in Serbian can be written in either alphabet – Cyrillic or Latin.
5. Papers are reviewed by two anonymous reviewers (peer review system), according to the criteria equal for all.
6. Papers should not be longer than 1 author sheet, i.e. 30 000 characters (including abstract and summary in a foreign language), written in text processor Microsoft Word, font Times New Roman, font size 12pt, footnotes in 10pt, with 1.5 line spacing.
7. The title of the paper not longer than 10 words, size 16 t., caps lock, bolded. Below the title, full name and affiliation of the author should be written, that is, the name of the institution he/she is associated with (employment,

project, studies), and place. Present e-mail address of the author should appear as a footnote, followed by a full name. Subtitles are manually numbered, left aligned, and bolded. Second-order subtitles are left aligned and underlined. Footnotes are listed at the bottom of the page on which the reference is made.

8. The paper should include an abstract in the language of the paper (up to 200 words / 250 words for papers in English), key words in the language of the paper (up to 5 words), then, at the end of the paper, after the reference list, an abstract in English (up to 250 words) and key words in English. For papers in English or other foreign language, the abstract should be written in Serbian. The abstracts do not have references.

9. Citing: Referencing the sources within the text is done as follows: (Marjanovic 1995: 156). If referencing the text of an unknown author, instead of giving a surname of the author, the italicized title of the document is given. Reference materials are not given in footnotes. When a quotation is longer than four lines, it is given as a block quote, font size 12 pt. Do not use quotation marks, but indent at 1cm from the main body of text, making a 6pt. space above and below the quotation.

Short and in-text quotations of no more than 4 lines are put in double inverted commas (“”). Omitted parts of the text and missing material are marked with square brackets [...]. In-text author's comments are given in square brackets. Quotations of more than 400 characters are not recommended.

10. The reference list is formatted in alphabetical or ABC order (depending on the alphabet used) by the first authors' surnames (12 pt.). The texts of the same author are ranked according to the year of publication, i.e. (if there is a co-author) according to the surname of the co-author. If several texts of a single author, published in the same year, are cited, abc letters are added to the year (e.g. 1998a, 1998b...). If the text has two authors, both authors should be noted in the order in which they appear in the published article. If there are more than three authors, only the principal one is cited, plus (i sar.), or, if the text is in English (et al.). If the author is the editor of the issue, we put (prij.) with his name, or (eds.) if the text is in English.

The reference list includes only the works that the author cited or referred to in his article.

The reference list includes the following information: author's surname, author's first name, year of publication, title of the work, place of publication and publisher. Book title is italicized. For translations and/or reprints, it is preferable to give information on the original publication in brackets, in the above mentioned manner.

If the cited text comes from a journal article – apart from citing author's surname and first name, and year of publication – the exact title of the journal, issue number and the first and last page of the article are given. The title of the article is italicized. The same is applied to texts taken from daily newspapers and news magazines, adding (along with the issue, the number of the journal) the publishing date; in case of daily papers, it is permitted to omit the issue number. For texts taken from an anthology, or a book chapter, full information on the anthology (with the surname and the name of editor, in brackets) and the first and last page of the text or chapter cited should be given. The title of the anthology is italicized.

Web documents should include full information about the author, the title of the paper, and for electronic journals – the title of the journal, the corresponding integral link and date of accession.

Documents of unknown authors are given without the name of the author and are arranged by alphabetical or ABC order of document title.

11. Papers which do not meet the requested criteria will not be considered. Manuscripts are submitted only electronically to the address of the Institute for Theater, Film, Radio and Television of The Faculty of Dramatic Arts in Belgrade: institutfdu@yahoo.com with the note "For The Anthology of Essays by The Faculty of Dramatic Arts".

12. Information about the author of the text: name and surname, date of birth (required for insight into the scientific work of authors in the central database of the National Library of Serbia and determining UDC number in the magazine), telephone, email, name of the author's institution – affiliation (according to the official name and the headquarters of the institution in which the author is employed or the name of the institution where the author conducted a survey).

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 37

Издавач

Факултет драмских уметности у Београду
Институт за позориште, филм, радио и телевизију

За издавача

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

Лектура

др Биљана Митровић

Лектура текстова на енглеском језику

мр Драгана Китановић

Маја Марсенић

Коректура

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Сигоја
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд

office@cigoja.com

www.cigoja.com

Тираж

300 примерака

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792

ЗБОРНИК радова Факултета драмских уметности :
часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију
= Anthology of essays by Faculty of Dramatic Arts : Journal of
the Institute of Theatre, Film, Radio and Television / главна
уредница Ксенија Радуловић. - 1997, бр. 1- . - Београд
: Факултет драмских уметности у Београду Институт за
позориште, филм, радио и телевизију, 1997- (Београд :
Чигоја штампарија). - 24 cm

Полугодишње. - Текст на више светских језика.
ISSN 1450-5681 = Зборник радова Факултета драмских
уметности
COBISS.SR-ID 132673031