



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

38

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

38

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, проф. емерита; др Иван Меденица, ред. проф.; др Ана Мартиноли, ред. проф.; др Љиљана Рогач Мијатовић, ванр. проф.; 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)

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 38 помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

<i>Ksenija Radulović</i> NASLEĐE SOCIJALIZMA U POZORIŠTU (ČEHOSLOVAČKA I POLJSKA): VEZE ISTOČNE I ZAPADNE EVROPE.....	11
<i>Ksenija Radulović</i> SOCIALIST HERITAGE IN THEATRE (CZECHOSLOVAKIA AND POLAND): EAST-WEST RELATIONS OF EUROPE.....	26
<i>Dejan Petković</i> VREMENSKO-PROSTORNE STRUKTURE U RANIM DRAMAMA ALEKSANDRA POPOVIĆA.....	27
<i>Dejan Petković</i> TIME-SPATIAL STRUCTURES IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S EARLY DRAMA	44
<i>Немања Савковић</i> ДОПРИНОС МИЛАНА ГРОЛА РАЗВОЈУ СРПСКЕ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ.....	45
<i>Nemanja Savković</i> MILAN GROJ'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF SERBIAN ACTING PEDAGOGY	63

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Aleksandra Milovanović</i> <i>Vanja Šibalić</i> JUTRO ĆE PROMENITI SVE: PLATFORMIZACIJA JAVNIH MEDIJSKIH SERVISA ZAPADNOG BALKANA	67
---	----

<i>Aleksandra Milovanović</i> <i>Vanja Šibalić</i> MORNING CHANGES EVERYTHING: PLATFORMIZATION OF PUBLIC MEDIA SERVICES IN THE WESTERN BALKANS.....	82
<i>Marija Ćirić</i> FILMSKA OPERA EMIRA KUSTURICE U KONTEKSTU BALKANSKOG (FILMSKOG) ŽANRA	83
<i>Marija Ćirić</i> EMIR KUSTURICA'S FILM OPERA IN THE CONTEXT OF THE BALKAN (FILM) GENRE	99
<i>Miloš Milošević</i> PRODUKCIJA I TRANZICIJA: SRPSKI FILM 1946–2015.	101
<i>Miloš Milošević</i> SERBIAN FILM AND TRANSITION: 1946–2015	121
 III СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ CULTURAL STUDIES <hr/>	
<i>Novica Milić</i> PATAFIZIKA I METAFIZIKA TEATRA.....	125
<i>Novica Milić</i> THE PATAPHYSICS AND METAPHYSICS OF THEATRE	136
<i>Una Ćirić</i> <i>Mirjana Nikolić</i> POČECI GRAĐANSKOG NOVINARSTVA I KOMERCIJALNIH MEDIJA U SRBIJI: 50 GODINA RADIJA STUDIO B.....	137
<i>Una Ćirić</i> <i>Mirjana Nikolić</i> THE BEGINNING OF CIVIL JOURNALISM AND COMMERCIAL MEDIA IN SERBIA: 50 YEARS OF RADIO STUDIO B	156
<i>Milica Ivić</i> NEVIRTUOZNI VIRTUOZI: O REDEFINISANJU POJMA UMETNIKA KAO PROIZVOĐAČA U PRAKSAMA SAVREMENOG PLESA	157
<i>Milica Ivić</i> NONVIRTUOUS VIRTUOSIS: ON REDEFINING THE CONCEPT OF ARTISTS AS PRODUCERS IN CONTEMPORARY DANCE.....	176

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Марија Клеут

- ОД АРХАИЧНИХ ПРЕДСТАВА
ДО САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ
(Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Пишем ти причу:
рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у
писаној књижевности и савременој култури Срба,*
Нови Сад: Академска књига, 2020) 179

Вук Вуковић

- REFLEKSIVNO RAZUMIJEVANJE JEZIKA
ONLINE MEDIJA I PODKAST PRODUKCIJE
(Ana Martinoli, *Prvih 15 godina podkastinga – od eksperimenta
do održivog medijskog biznis modela,* Beograd: Fakultet dramskih
umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2020) 187

Нина Мihaljinac

- OD SOLIDARNOSTI U POZORIŠTU
DO HUMANIJEG DRUŠTVA
(Maja Ristić, *Menadžment pozorišta – ljudski resursi
u oblikovanju pozorišne predstave,* Beograd: M. Ristić, 2020) 193

Упутства ауторима 199

Instructions for Authors 203

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ksenija Radulović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

NASLEĐE SOCIJALIZMA U POZORIŠTU (ČEHOSLOVAČKA I POLJSKA): VEZE ISTOČNE I ZAPADNE EVROPE²

792(438) '19"
792(437) '19"

COBISS.SR-ID 27468041

Apstrakt

Rad analizira nasleđe pozorišta socijalističkih zemalja tokom druge polovine 20. veka, i to u svetlu relacija evropskog istoka i zapada toga doba. U novom talasu interesa za nasleđe socijalizma neophodno je – izvan odrednice disidenstva, koja je dugo bila ključni ako ne i dominantni pojam u posmatranju istočnoevropske umetnosti druge polovine prošlog veka – istražiti one teatarske fenomene „iza gvozdene zavese” koji su pružili suštinski doprinos promeni iskustva savremenog pozorišta na najširem međunarodnom planu. Metafora „gvozdene zavese” u takvoj optici se relativizuje jer se uspostavlja čitava mreža suodnosa na relaciji evropski istok–zapad. Odabrano je nekoliko studija slučaja, pretežno iz Poljske i Čehoslovačke, kao zemalja koje su tokom perioda socijalizma pružile nesumnjiv doprinos razvoju evropskog/svetskog pozorišta: scenograf Jozef Svoboda (Josef Svoboda), teatrolog Jan Kot (Jan Kott), reditelji Tadeuš Kantor (Tadeusz Kantor), Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski), Otomar Krejča (Otomar Krejča).

Ključne reči

pozorište, socijalizam, istočna Evropa, zapadna Evropa, režija

Ovaj rad nastaje kao refleksija prve („pilot”) školske godine novouvedenog kursa iz predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu³ – i to jednog od dva nova semestra, onog posvećenog pozorištu druge polovine 20. veka. Naime, do prethodne školske godine predmet je, za studente pozorišnih katedara, trajao četiri semestra, koja su

1 ks.radulovic@gmail.com

2 Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučnoistraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

3 Predavači su red. prof. Ivan Medenica i vanr. prof. Ksenija Radulović.

obuhvatala istoriju pozorišta i drame, načelno zapadne paradigme,⁴ hronološki od ritualnih početaka pozorišta/tragedije u Grčkoj do polovine 20. veka (pojava drame apsurdna). Proširivanje predmeta novim sadržajima u dodatna dva semestra ima dvostruki cilj: novouvedeni peti semestar obuhvata pozorište i dramu druge polovine 20. veka (odnosno, savremeni kontekst), a šesti ne-zapadnocentrične, poglavito azijske tradicionalne forme (no drama, kabuki, pekinška opera itd.).⁵

Nastavni program semestra posvećenog pozorištu i drami druge polovine 20. veka podrazumeva najreferentnije fenomene i autore epohe – dakle, one koji su po svom značaju uvršteni u kanon savremenog pozorišta.⁶ Primera radi, to su dramatičari Žan Pol Sartr (Jean-Paul Sartre), Alber Kami (Albert Camus), Slavomir Mrožek (Slawomir Mrozek), Vaclav Havel (Václav Havel), Hajner Miler (Heiner Müller), Peter Handke (Peter Handke), Elfride Jelinek (Elfride Jelinek), Tomas Bernhard (Thomas Bernhard), Bernar-Mari Koltès (Bernard-Marie Koltès), Žan-Lik Lagars (Jean-Luc Lagarce), Sara Kejn (Sarah Kane) i drugi, odnosno reditelji Piter Bruk (Peter Brook), Ježi Grotovski (Jerzy Grotowski), Ričard Šekner (Richard Schechner), Robert Bob Vilson (Robert Bob Wilson), Tadeuš Kantor (Tadeusz Kantor), Peter Štajn (Peter Stein) i drugi, te trupe Living teatar (Living Theatre), Pozorište Hleb i lutka (Bread and Puppet Theater) i dr.

Već i ovo nabranje primera upućuje na neophodnost uvida u čitavu mrežu suodnosa na relaciji tradicionalno dramsko pozorište nasuprot postdramskim tendencijama (Lehmann 2004), kao i paralelnu egzistenciju pojmova *dramsko* i *ne-dramsko* pozorište u oblasti pozorišne režije (u slučaju dramskog, reč je o *interpretaciji* dramskog teksta, ma koliko pristup bio radikalan – dok u potonjem režija/predstava dramskom materijalu pristupa koristeći potpuno drugačije prosedee i imajući u vidu drugačije ciljeve).

Međutim, poseban izazov tokom izvođenja nastave odnosio se na uspostavljanje određenih relacija između fenomena istočne (socijalističke) i zapadne Evrope druge polovine prošlog veka u oblasti kojom se bavimo. *Istorija*

4 U najširem smislu: Evropa i Amerika, odn. zapadnocentrična struja svetskog pozorišta.

5 O interkulturalnoj vezi dva novouvedena semestra videti u: Ivan Medenica, „Pravo na ime ili: Jedan mogući koncept Istorije svetskog pozorišta i drame i Bitef”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 36, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti 2019, str. 11–32.

6 Nije neophodno naglašavati da je svaki takav program nužno redukovan, da u praksi nikada ne može da obuhvati sve umetnički relevantne fenomene i autore jedne epohe nego određeni izbor, napravljen u skladu sa svim podrazumevanim profesionalnim i stručnim kriterijumima.

evropske drame i pozorišta Erike Fišer-Lichte (Erika Fischer- Lichte, *History of European Drama and Theatre*, 2001) u srazmerno maloj meri uzima u obzir istočnoevropske umetnike pomenutog perioda: među izuzecima je Grotovski, i to u analogiji s američkim rediteljem Šeknerom; ako se odbaci sumnja u evro-zapadnocentrični pristup, razlog bi mogao da bude u samom autorkinom polazištu – odbacivanju koncepta opšte istorije, te sagledavanju dramskih i teatarskih fenomena kao reprezentanata društvenih, religijskih; političkih i dr. identiteta zajednice ili pojedinca (dakle, uz mogućnost da se u takav koncept mogao da uklopi vrlo ograničen broj autora iz istočne Evrope).

Artikulisiranje epohe o kojoj govorimo vezano je ne samo za delimičnu razgradnju ili relativizaciju kolektivnih zapadnih predodžbi o „socijalističkom lageru” („siromašni i loše dizajnirani rođaci sa istoka”, „život iza gvozdene zavese”⁷) nego i za uporno istrajavanje, ako ne i dominaciju pojma *disidentstva*, kao jedne od nezaobilaznih ključnih reči i u aktuelnim istraživanjima umetnosti Evrope, a posebno nasleđa socijalizma. Pored toga, govoreći o pozorištu istočne Evrope toga doba, studentima je trebalo približiti jedan kompleksni period na koji oni po prirodi stvari nemaju nikakvo lično sećanje, a koji im je relativno dalek i s obzirom na naglašeno ubrzanje savremenog sveta, te aktuelnu epohu tehnoloških/informacionih revolucija. Kako je nastava tokom semestra odmicala, naizgled neprimetno i postepeno se „krunio” mit o binarnom modelu evropskog društva toga doba – bar kada je reč o oblasti kojom se bavimo. Nasuprot apsolutnom odsustvu političkog pluralizma – sve zemlje socijalizma počivale su na partijskom monolitu, a sve sem Jugoslavije bile i nadzirane od strane „Velikog brata” u formi vojne organizacije poznate kao Varšavski pakt – u nekim delovima istočne Evrope formirale su se savremene scene koje su dale značajan doprinos istoriji posleratnog pozorišta, na različite načine povezujući sopstvena umetnička, politička, socijalna i druga iskustva s onima koja su dolazila sa zapada.

Celokupni kompleks nasleđa potencijalno otvara niz novih tema. Koje okolnosti su doprinele formiranju istočnoevropskog pozorišta koje je, i pored toga što je bilo smešteno „iza gvozdene zavese”, uspeo da prevaziđe lokalne/nacionalne granice i postane deo globalne istorije umetnosti? Šta je evropski istok „asimilovao” ili „apropriirao” sa evropskog zapada, a kakav se proces odvijao u obrnutom smeru?⁸ Da li u istraživanjima pojedinačnih kulturnih

7 Pojam *iron curtain* bi kao metafora mogao da vodi poreklo iz pozorišta (zavesa koja razdvaja scenu od auditorijuma), a koristi se kao jedna od ključnih asocijacija na period Hladnog rata.

8 Primera radi, istočnoevropski autori dramu apsurdna koriste i za tematizaciju političkih pitanja, tim pre što su se pojedini aspekti društvenog života u socijalizmu uklapali u duh apsurdnog

scena u dovoljnoj meri uzimamo u obzir *različite faze* u razvoju socijalističkih društava, kao i njihove ključne političke potrebe, neodvojive od umetničkog svaralaštva, kreativnih sloboda, cenzura na javnoj sceni? I, pre svega, šta su umetnički relevantna (a ne samo „disidentski atraktivna”) postignuća socijalističkog pozorišta? Zbog čega su pojedine zemlje među svima onima iz istočne Evrope neuporedivo zastupljenije u istoriji posleratnog pozorišta (primera radi, Poljska ili Čehoslovačka, pa i Sovjetski Savez) u odnosu na neke druge? Najzad, kako tumačiti (naizgled) paradoks da posleratna Jugoslavija – kao najotvorenija od svih socijalističkih zemalja, te kao jedina koja je osnovala međunarodni festival novih pozorišnih formi (Bitef) i kao takva bila središte okupljanja političkog i geografskog Istoka i Zapada – tokom ovog perioda nije snažnije bila upisana na međunarodnu teatarsku scenu?⁹

Razumljivo je da tekst ne pretenduje da pruži nedvosmislene i definisane odgovore na ova i druga, slična pitanja, kao što prirodno ne pretenduje na celovitost i sveobuhvatnost pristupa. Umesto toga, on je zamišljen kao moguća prolegomena za buduća istraživanja istorije pozorišta u okviru nasleđa socijalizma – i kao takav mapira neke od najznačajnijih fenomena toga doba postavljajući ih u širi kulturološki, umetnički i politički okvir.

Veze koje spajaju evropski istok i zapad u pozorištu počinju još 50-ih godina 20. veka, kao praksa rane faze kulturne diplomatije. Tom procesu doprinela je ne samo potreba za razvojem ovog dela diplomatije u širim svetskim okvirima, nego i relativno popuštanje političkih stega posle Staljinove (*Иосиф Виссарионович Сталин*) smrti (1953) u zemljama Varšavskog pakta, odnosno dolaska Hruščova (*Никита Сергеевич Хрущёв*) na vlast u Sovjetskom Savezu. U tom periodu organizuju se prva gostovanja i turneje zapadnih po-

osećanja sveta (npr. birokratizacija državnog aparata, delovanje bezbednosnih službi itd.). Jedan od najpoznatijih primera je *Audijencija (Audience)* Vaclava Havela, u kojoj nevoljni saradnik Službe moli pisca-disidenta da umesto njega sâm piše policijske izveštaje o sebi, jer je, pored ostalog, vičniji zanatu pisanja.

- 9 Nije lako setiti se nekog pozorišnog umetnika iz Srbije (pa i nekadašnje Jugoslavije) čije je stvaralaštvo postalo deo referentnog okvira na internacionalnom planu, bar ne onako kako je to bio slučaj s nizom autora iz drugih socijalističkih zemalja poput J. Grotovskog, T. Kantora, O. Krejće, Jurija Ljubimova (Юрий Любимов), S. Mrožeka, V. Havela i dr. Uslovno, izuzetak donekle blizak ovoj oblasti mogla bi da bude Marina Abramović, uz bitnu ogradu da njen rad u okviru umetnosti performansa ipak ne pripada pozorištu „u užem smislu”. Takođe, i pored izuzetnog značaja i uspeha njenih istorijskih performansa iz 70-ih i 80-ih godina 20. veka, do naglašenije „muzejske kanonizacije” umetnice dolazi nakon raspada Jugoslavije, a definitivno „krunisanje” njene profesionalne biografije vezano je za rad *Umetnik je prisutan (The Artist is Present)* u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 2010. godine.

zorišta u zemljama socijalizma, a delom i obrnuto:¹⁰ naravno, u ovoj, ranoj fazi reč je o državno ugovorenim oblicima kulturne saradnje. Tako *Hamlet* u režiji (tada mladog) Pitera Bruka gostuje 1955. godine u Moskvi.¹¹ Dve godine kasnije Brukova trupa u okviru evropske turneje izvodi Šekspirovog (William Shakespeare) *Tita Andronika* (*Titus Andronicus*) sa Lorensom Olivijem (Laurence Olivier) kao Titom i Vivijen Li (Vivien Leigh) kao Lavinijom u Parizu, Veneciji, Beogradu, Zagrebu, Beču i Varšavi (Helfer, Loney 2011: 72). O režijama i gostovanjima svojih predstava po delima Šekspira, Bruk piše u knjizi *Suština milosrđa. Razmišljanja o Šekspiru*,¹² a na marginama ovog teksta prenosimo i jedan bizarni, istovremeno i morbidni citat vezan za izvođenje *Tita Andronika* u Beogradu (1957):¹³

U Engleskoj, Francuskoj, Italiji komad je bio primljen i ocenjen kao divan pozorišni događaj. Ni u jednom trenutku on nije delovao na često sofisticiranu publiku da bi mogao da bude i stvaran. U Beogradu užasi su bili deo svakodnevnog života. Neposredno pre nego što smo stigli, čovek koga je ispitivala policija bio je izbačen kroz prozor njihove kancelarije na šestom spratu. U munjevitom refleksu on se uhvatio za rub prozora. Jedan od policajaca je izvadio nož i presekao mu ruke. Pao je, vrišteći, u svoju smrt. (Bruk 2018: 40)

Pored toga reditelj navodi da je trupa po dolasku u Beograd dobila vodiča, „kršnog momka po imenu Boris”, s kojim je glumica Vivijen Li provodila vreme u kafanama. „Kada bi doneli račun, odmahнула bi rukom; 'Borise! Plati!' On je to mirno prihvatio. Jasno je, tajna policija je to sebi mogla da priušti” (Bruk 2018: 39).

Međutim, od Brukovih sećanja na Beograd 50-ih, za istoriju pozorišta neuporedivo je važnije gostovanje iste predstave u Varšavi. U tom gradu *Tita Andronika* gledao je Jan Kot (Jan Kott) – i već je antologijska njegova izjava da mu je to izvođenje otkrilo Šekspira o kakvom je sanjao, ali do tada nije imao gde da ga vidi, „Kot i Bruk sreli su se u tesnom i zadimljenom varšavskom

-
- 10 Prvo gostovanje Jugoslovenskog dramskog pozorišta (Beograd) van granica zemlje bilo je 1954. u Parizu, s predstavom *Dundo Maroje* u režiji Bojana Stupice, a ista predstava je 1956. igrana u Sovjetskom Savezu (organizovano je uzvratno gostovanje), kao i u Beču i Budimpešti.
 - 11 Neke od tih relacija predmeti su partikularnih istraživanja, npr. britansko-sovjetske veze toga doba, posebno u vezi s pomenutim gostovanjem *Hamleta*.
 - 12 Peter Brook, *The Quality of Mercy. Reflections on Shakespeare*, Hern Book, London 2013. Knjiga je objavljena na srpskom: Piter Bruk, *Suština milosrđa. Razmišljanja o Šekspiru*, prevod Đorđe Krivokapić, Kulturni centar Beograda i Clio 2018.
 - 13 Predstava je bila zasnovana na stilizovanim scenama brutalnog nasilja.

noćnom klubu i ubrzo započeli razgovor o prirodjenoj okrutnosti Šekspirovih tema, što je dalje vodilo do Kotove knjige *Šekspir naš savremenik* (*Shakespeare Our Contemporary*) i Brukove predstave *Kralj Lir* (*King Lear*), a obe su se pojavile nekoliko godina kasnije” (Kennedy 1998: 67). Međuodnos Bruka i Kota jedan je od najplodotvornijih na relaciji pozorišna praksa – teorija, ali i značajan kao „rediteljsko-šekspirološki” spoj socijalističke i zapadne Evrope, ne samo njihovih razlika nego i bliskosti. Naime, ova dvojica stvaralaca inspirisali su jedan drugog (Radulović 2019: 64–66), a za Kotova razmišljanja na temu Šekspira od značaja je bilo i sećanje na Drugi svetski rat, kao i iskustvo socijalizma u posleratnom poljskom društvu. U novije doba, Kotovo nasleđe može se sagledati i kao svojevrsna preteča „prezentizma” u području šekspirologije, a istovremeno je prisutno i na filmu (pojedini filmski reditelji u ekranizacijama dela Šekspira svesno ili nesvesno koriste elemente široko rasprostranjenih interpretacija poljskog teatrologa).

Krajem iste decenije, čehoslovačka umetnička platforma Laterna magika (Laterna magika) – koja se smatra prvim multimedijalnim pozorištem u svetskim okvirima – postigla je međunarodni uspeh, osvojivši zlatnu medalju na Svetskom sajmu EXPO u Briselu 1958. godine. Reč je o inovativnom projektu kasnije međunarodno afirmisanog čehoslovačkog pozorišnog i filmskog scenografa Jozefa Svobode (Josef Svoboda), koji je s bliskim saradnikom, pozorišnim rediteljem Alfredom Radokom (Alfréd Radok) osmislio projekat za čehoslovački paviljon na pomenutoj izložbi (u timu saradnika bio je i tada 26-godišnji Miloš Forman /Miloš Forman/).

Laterna magika je u Briselu prikazala svakodnevni život u Čehoslovačkoj, kao multimedijalna platforma koja kombinuje pozorište i „žive slike”, uključujući i širi raspon scensko-izvođačkih umetnosti (balet, muzika i sl.). U takvom konceptu Svoboda i Radok povezali su elemente umetnosti i tehnologije (upotreba ekrana i drugih tehnoloških formata), nadograđujući i razvijajući ideje Bauhauasa kao i uticajnih pozorišnih reformatora s početka 20. veka. Laterna magika, koja je inicijalno osmišljena za potrebe čehoslovačkog nastupa u Briselu, nakon toga je postala ne samo samostalna pozorišna scena u Pragu nego i uspešan čehoslovački izvozni proizvod u oblasti kulture (usledila je turneja po zapadnim zemljama i Sovjetskom Savezu, kao i drugi nastupi širom sveta). Za naš kontekst od posebnog interesa je umetnički tim Laterne, koji je potekao iz Nacionalnog pozorišta u Pragu, odnosno jedne tradicionalne teatarske institucije. Sredinom 70-ih godina Laterna magika postala je i jedna od scena u okviru ovog praškog pozorišta.

Ali, ona nije samo deo istorije moderne umetnosti, nego i novije političke istorije, od trenutka kada je u novembru 1989. imala ulogu „saučesnika” u Plišanoj revoluciji u Pragu. Naime, Svoboda je tada infrastrukturu Laterne magike ustupio Vaclavu Havelu, pa se ovaj umetnički prostor „transformisao” u krizni štab i pres-centar Havelovog Građanskog foruma, koji je predvodio revoluciju (u tom prostoru boravili su inostrani novinari, a administrativno, i, posebno tehničko osoblje Svobodinog tima dalo je znatan doprinos informisanju građana u unutrašnjosti zemlje o aktuelnim događajima u prestonici).

U narednoj deceniji, 60-ih, Svoboda i Radok neizostavni su deo izuzetno značajnog novog talasa koji se javlja u čehoslovačkom pozorištu, a koji obuhvata i niz drugih reditelja, dramatičara, glumaca. Naravno, ta „pozorišna obnova” samo je deo „zlatnog doba” čehoslovačke umetnosti šezdesetih. Na najširem planu period je obeležen afirmacijom filmskog novog talasa i reditelja poput Miloša Formana ili Jiržija Mencla (Jiří Menzel), ali je tokom iste decenije u Pragu osnovan niz manjih agilnih pozorišta koja izvode nove češke komade, autora kao što su Pavel Kohout (Pavel Kohout), Vaclav Havel i drugi, kao i klasične tekstove u savremenim interpretacijama. Ova *obnova* na umetničkoj sceni počinje još krajem 50-ih, u određenoj meri i kao reakcija na proklamovanu umetnost socrealizma, čije stege donekle popuštaju posle Staljinove smrti. Ali, novi umetnički talas nije bio samo pokušaj odgovora na zvaničnu državnu umetnost, nego istovremeno i kontinuitet nasleđa češke istorijske avangarde, na koju je još bilo prisutno sećanje u nacionalnim okvirima. Najzad, ili na trećoj strani, ova obnova bila je i refleksija savremenih umetničkih tendencija, poput drame apsurdna, na primer. U vezi s tim potrebno je podsetiti da je Martin Esslin (Martin Esslin) u drugo izdanje knjige *Pozorište apsurdna (The Theatre of the Absurd)* uvrstio i drame istočnoevropskih autora (Ambros 2013: 84). Svi ovi razlozi doprineli su razvoju nove čehoslovačke scene, i to s umetničkim praksama koje u potpunosti raskidaju s estetikom socrealizma.¹⁴

Među pomenutim novim teatrima u Pragu su Semafor (Semafor), Klub drama (Činoherni klub), Pozorište na ogradi (Divadlo an zbradli), Pozorište iza kapije (Divadlo za branou). Naročito sredinom 60-ih, klima čehoslovačkog društva je sve više usmerena ka neprihvatanju postojećeg ideološkog poretka i uticaja sovjetskog bloka. Takav društveni proces kulminirao je Praškim pro-

14 Više o čehoslovačkom pozorištu 60-ih: Jarka M Burian, “The Dinamyc 60s, Part One: Significant New Plays” (pp. 93–110), “The Dinamyc 60s, Part Two: Key Productions in New Studio Theatres and Elsewhere” (pp. 111–136) in: *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

lećem 1968, kao kratkotrajnim, osmomesečnim periodom političke liberalizacije. Međutim, nakon brzog kraha Praškog proleća, armija Istočnog bloka izvršila je vojnu invaziju na zemlju.

Istorija Pozorišta iza kapije, čiji je jedan od osnivača i umetnički rukovodilac bio reditelj Otomar Krejča, može da posluži kao studija slučaja koja bliže osvetljava ovaj period. Teatar je osnovan 1965. i radio je svega sedam godina. Već tokom prve sezone održana je premijera *Tri sestre* Čehova (*Три сестры*, Антон Павлович Чехов), koja je označila promenu interpretativne paradigme u scenskim postavkama ovog ruskog klasika (Radulović 2019: 45–63). Krejčin scenograf na ovoj predstavi bio je Jozef Svoboda, njegov stalni saradnik. Odstupajući od „akadenskog stila” koji je inaugurisao Stanislavski (Константин Сергеевич Станиславский) u režijama praizvedbi ruskog klasika, ovaj čehoslovački reditelj video je Čehovljeve junake kao neurotike, a *Tri sestre* postavio u duhu moderne groteske. Pored antologijskog statusa u oblasti novog tumačenja Čehova, predstava je upamćena i po finalnoj sceni tokom koje tri sestre jurcaju u krug po sceni, posrćući, kao oslepele ptice u kavezu. Prizor je, naravno, predstavljao metaforu života u zatvorenom društvu, pod kontrolom sovjetskog bloka. Tako koncipiran finalni deo predstave može se posmatrati i u okviru jedne šire strategije istočnoevropskog, a u slučaju Čehova posebno čehoslovačkog pozorišta 60-ih – u kojoj se dramska klasika koristi i kao potencijalni materijal za „pokrivenu” političku debatu (poput, na primer, sovjetskog *Hamleta* u režiji Jurija Ljubinova, s Vladimirom Visockim /Владимир Высоцкий/ u naslovnoj ulozi).

Nakon političke represije sa krajem Praškog proleća, i, sledstveno, zatvaranja pozorišta, Krejča je režirao u zapadnoj Evropi. Ključni događaj u „zapadnoj” fazi njegovog umetničkog rada zbio se 1976. godine, kada je u okviru širih ekonomskih i političkih pregovora između Čehoslovačke i Zapadne Nemačke postignut dogovor da Krejča može da zadrži čehoslovačko državljanstvo i boravišni status u Pragu, uz dobijanje dozvole za rad u inostranstvu. Tada je glavni reditelj postao Šaušpilhaus Diseldorf (Düsseldorfer Schauspielhaus) (Burian 2002: 90). Ovo „usvajanje” Krejče od strane Zapada, ne treba, međutim, svoditi isključivo na razloge političke prirode, na velikodušno „zbrinjavanje” istočnoevropskog disidenta. Naprotiv, Krejča je još tokom 60-ih stekao evropsku umetničku reputaciju, u prvom redu svojim režijama dramske klasike. Pored predstave *Tri sestre*, za internacionalnu afirmaciju Krejče od značaja je bila i njegova režija *Romea i Julije* (1963) u Pragu. Godinu dana posle te premijere, Piter Bruk je izjavio da je to najbolja tragedija koju je ikada video u pozorištu (Ambros 2013: 74). (Bruku se iz ovog perioda pripisuje i

izjava da *pozorišni bog stoluje u Pragu*). Kada je 1972. Krejčino pozorište bilo zatvoreno, Bruk je bio prvi potpisnik protestne peticije koja je tim povodom organizovana i posvetio je svoj *San letnje noći* ugašenom praškom teatru: iste godine slavna Brukova predstava bila je na turneji koja je obuhvatala i istočnu Evropu, ali ne i samu Čehoslovačku (Patočková 2011:107).

Posle Plišane revolucije 1989, Pozorište iza kapije je u kraćem periodu nastavilo s radom, kao Divadlo za branou II, ali ovaj pokušaj obnove nije uspeo – usled, eufemistički rečeno, nemogućnosti Krejče i saradnika da se prilagode novonastalim tržišnim uslovima.¹⁵

Kao i u slučaju Čehoslovačke, i poljsko pozorište perioda socijalizma neodvojivo je od sećanja na lokalni/nacionalni kontekst predratne avangarde. To je najbolje vidljivo u profesionalnoj biografiji Tadeuša Kantora, reditelja, slikara i scenografa koji je u ranoj fazi realizovao politički provokativne hepeninge i performanse, a u zreloom dobu postao svetski afirmisan sa svojim *pozorištem smrti*, posebno predstavom *Mrtvi razred (Umarla klasa)*, premijerno izvedenom 1975. godine. U prvo posleratno doba Kantor se suočavao sa cenzurom, kao slikar nije mogao da izlaže do kraja 1955. godine (Živančević 2020: 48). S početkom liberalizacije zvanične politike nakon smrti Staljina, osnovao je pozorište Krikot 2 (Cricot 2),¹⁶ na temeljima predratnog avangardnog pozorišta Krikot (1), koje je delovalo 30-ih godina u Krakovu. Ovaj multitalentovani umetnik – „poljska verzija Endija Vorhola” (Andy Warhol), kako su ga doživljavali američki mediji – svoje predstave je prvo crtao,¹⁷ stvarajući tako pozorišna dela koja se ne mogu žanrovski klasifikovati, a koja funkcionišu kao svojevrsna slikovna poezija pozornice (Lehmann 2004: 94). Otud se Kantorovo pozorište „ceremonije” – koja se javlja u obliku *plesa smrti* – doživljava kao „bogat kozmos umjetničkih oblika između kazališta, hepeninga, umjetnosti performansa, slikarstva, skulpture, predmetne i prostorne umjetnosti” (isto: 92). Taj kosmos različitih oblika vidljiv je u njegovim najpoznatijim predstavama *Mrtvi razred*, *Vjelopolje*, *Vjelopolje (Wielopole, Wielopole)* i *Dabogda crkli umetnici (Niech szzezna artyści)*.

Kantorovo *pozorište smrti* udaljava se od područja dramskog inklinirajući ka postdramskim tendencijama – kreirajući niz ekspresivnih prizora koji funk-

15 O različitim fazama Krejčinog rada i čehoslovačkom pozorištu toga doba: Jarka M. Burian, *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, Routledge 2002.

16 *Cricot* je na poljskom cirkus.

17 Slično Robertu Bobu Wilsonu, takođe reditelju i likovnom umetniku, koji je od *Ajnštajna na plaži (Einstein on the Beach)* započeo praksu stvaranja *storibordova (storyboard)* budućih predstava.

cionišu i kao celovite performativne celine. Istovremeno – i to iz sasvim razumljivih razloga – moguće je uspostaviti analogiju između njegovog i scenskog prosedea Boba Vilsona, pre svega u domenu razrađivanja vizuelnih umetnosti u svrhe pozorišta.¹⁸

Kao i Kantor, Vilson organizuje pokret izvođača u prostoru do najsitnijih detalja i gestova, kako bi napravio prefinjene detalje koji se uklapaju u svaku 'sliku' ili okvir. Ovi okviri grade rad kao celinu ne toliko u nagomilanim delovima koliko u slojevima i preklapanjima tipičnim za montažu. Takođe, kao Kantor, i Vilson se postavlja kao izvođač u aranžmanu elemenata svojih predstava, da bi naglasio određenu komponentu, npr. ples u Ajnštajnu na plaži gde je njegov plesni solo u prvom planu. Više od toga, način na koji Kantor i Vilson ubacuju sebe u uloge 'izvođača' u svojim kompozicijama takođe pokazuje kako žele da kontrolišu kompletan rad. (Ines, Ševcova 2017: 189)

Mnogi autori ističu da ključni pojmovi (često sintagme) koje definišu stvaralaštvo velikih istočnoevropskih reditelja iz doba socijalizma nisu prevashodno estetski koncepti nego rezultat neposrednog društvenog iskustva, onog koje se odvijalo iza famozne „gvozdene zavese”. To se nedvosmisleno odnosi na Kantorovo *pozorište smrti*, ali ne manje i na *siromašno pozorište* njegovog sunarodnika Ježija Grotovskog. U ranim predstavama Grotovski je stvarao pod uticajem ruskih reditelja prethodne generacije, poput Stanislavskog, Mejerholjda (Всёволод Эмильевич Мейерхóльд) i Vahtangova (Евгений Вахтангов). Tokom druge polovine 50-ih u Poljskoj se osnivaju mali eksperimentalni i subvencionisani teatri, a jedan od njih je i Teatar 13 redova (Teatr 13 Rzedov) u Opolu – gde je on prvobitno radio, da bi potom osnovao Pozorište Laboratorija (Teatr Laboratorium) u Vroclavu. Za vroclavsku fazu vezan je i koncept *siromašnog pozorišta* – odbacivanja svega što nije esencijalno za pozorišni čin – koji je inspirisao mnoge evropske i američke reditelje, među ostalima i Pitera Bruka (Chambers 2002: 332). Naime, Bruk je teorijski i praktično razvio ideju *praznog prostora*, kao jednog od tri krucijalna činio-ca pozorišnog koncepta (prazan prostor – glumac – gledalac).¹⁹ U čuvenom predgovoru knjige *Ka siromašnom pozorištu* (*Towards a Poor Theatre*, 1968) Grotovskog, Bruk navodi da niko drugi još od vremena Stanislavskog nije istraživao prirodu glume, njen fenomen, značenje, njene mentalne, fizičke i

18 Kantor je stariji 26 godina od Vilsona.

19 Otud se dva klasična teorijska dela posleratnog pozorišta – *Ka siromašnom pozorištu* (*Towards a Poor Theatre*) Grotovskog i *Prazan prostor* (*The Empty Space*) Bruka – dovode u neposrednu analogiju.

emocionalne procese tako duboko i sveobuhvatno poput Grotovskog (Brook u Grotowski 2002: 11). Pored toga, Bruk je u drugim tekstovima ili intervjuima isticao da je doprinos Grotovskog – a u skladu sa njegovom glumačkom tehnikom *via negativa* – presudno značajan u području upotrebe tela *na nov način*, oslobođen utvrđenih šema (Bruk u Jevtović 2009: 41). Ali, na ovom mestu – pored Brukovog nedvosmislenog uvažavanja Grotovskog – moguće je napraviti i malu digresiju i konstatovati da relativno učestalo pominjanje Pitera Bruka u tekstu, a u kontekstu njegovih relacija sa istočnoevropskim kolegama, skriva jednu intimnu, paralelnu istoriju pozorišta druge polovine veka, onu sastavljenu od mreže uzajamnih inspiracija ili jednostavno Brukovih podrški rediteljima „iza gvozdene zavese”.

Međutim, još jedan zapadnoevropski autor ima visoko mesto u profesionalnoj biografiji Ježija Grotovskog: to je njegov asistent iz prve polovine 60-ih, italijanski reditelj Euđenio Barba (Eugenio Barba), potom afirmisan kao osnivač Odin teatra (Odin teatret) sa sedištem u Danskoj. Autori *Kembridžovog uvoda u pozorišnu režiju* (*The Cambridge Introduction to Theatre Directing*) navode da je moguće „da su Barbina predanost i čudesni dar za promociju doprineli da se dostignuća Grotovskog sa Laboratorijom tako brzo prošire van Poljske, tada komunističke zemlje” (Ines, Ševcova 2017: 264). Ali, oni ipak dodaju da je Grotovski i sâm učestalo putovao, jer Poljska u pogledu zatvorenosti granica nije bila tipična komunistička zemlja (isto: 270). Ova mogućnost prekogranične *mobilnosti* – aktuelni „politički korektan” i ekonomski „upodobljen” pojam koji se odnosi na putovanja umetnika i naučnika – važila je, uostalom, i za njegovog sunarodnika Kantora.

Pored toga što je Barba bio asistent Grotovskog, još nekoliko podataka iz istorije posleratnog pozorišta svedoči o razgranatim relacijama između dvojice navedenih poljskih reditelja i Italije. Naime, krajem 70-ih Kantor se suočava s problemima vezanim za subvencije svog pozorišta, te Krikot 2 seli 1979. u Firencu (Italija), a Grotovski od 1986. pa do smrti, 1999. godine, radi u italijanskom gradu Pontederi. U tom mestu kod Pize, u toskanskoj regiji, osnovan je tada Radni centar Ježija Grotovskog (The Workcenter of Jezy Grotowski). Ovaj centar je 1996. u nazivu dobio i ime Tomasa Ričardsa (Thomas Richards), američkog stvaraoca kojeg je Grotovski *odabrao* za svog naslednika, i to u jednoj vrsti (slobodnije shvaćene) ezoterijske inicijacije ili običaja *ad personam* predaje u odnosu učitelj–učenik u nekim tradicionalnim formama azijskog pozorišta (De Marinis, 2009: 13).

Međutim, Italija ima zasluge za očuvanje nasleđa Grotovskog i u pogledu realizacije/restauracije audio-video zapisa njegove antologijske predstave *Postojani princ* (*El principe costante*, 1965). Naime, profesor Feručo Maroti (Feruccio Marotti), tokom jednog izvođenja 1967. u Spoletu (Italija), napravio je zvučni zapis *Postojanog princa* – prenosnim magnetofonom koji je pozajmio od Trećeg programa RAI (Radiotelevisione italiana). Nakon toga je na poziv Barbe boravio 1975. u Wrocławu na Univerzitetu Teatra nacija (Université di Théâtre des Nations), osnovanom na zajedničku inicijativu Grotovskog i Barbe.

Grotovski nam je pokazao nemi, crno-beli film na 16-milimetarskoj traci, već prilično oštećen, sa snimkom predstave Postojani princ od početka do kraja, sa po jedinim prekidom na svakih jedanaest minuta, pošto je morala da se menja rolna [...]. Odmah sam pomislio na svoj audio-snimak i predložio sam Grotovskom da pokuša da spoji moj zvuk sa tim slikama. Odgovorio mi je da je to čista ludost. Krajem te iste godine [...] ponovo sam mu predložio da se odvaži na suludi poduhvat sinhronizacije zvuka i slike Postojanog princa, snimljenih na dve različite predstave, u razmaku od nekoliko godina, a [...] u međuvremenu su čak i zamenjeni neki glumci. (Maroti 2009: 34–35)

Maroti je na kraju uspeo da ubedi Grotovskog, uz dogovor da glavni glumac iz predstave, Rišar Češlak (Richard Cieslak), boravi u Rimu kako bi nadgledao tehnički postupak tima stručnjaka Univerziteta La Sapienza (La Sapienza Università). Tako je rekonstruisana i od zaborava sačuvana antologijska predstava koja je snažno uticala na promenu iskustva i statusa pozorišta 20. veka (kasnije je zapis restauriran digitalnim tehnologijama i dodat titlovan i prevod na nekoliko jezika). Ni danas nije poznato gde je video-zapis uopšte nastao i da li je Grotovski znao za snimanje tog izvođenja. On je u razgovoru s Marotijem rekao da je snimak dobio poštom od anonimnog pošiljaoca, a sagovornikova pretpostavka je da je reditelj znao da bez prethodnog odobrenja od državnih institucija ne bi mogao da snima predstavu – zbog problema koje je imao s tadašnjim poljskim režimom (isto: 35).

Pored toga, italijanski profesor navodi kako mu se Barba (1969) požalio na prvobitnu slabu recepciju jedne svoje knjige kao i dela Grotovskog *Ka siromašnom pozorištu* na engleskom. „Predložio sam mu da otkupim prava od njega i da objavim italijansko izdanje, u biblioteci koju uređujem za Bulconija, jednog malog univerzitetskog izdavača. Ustupio mi je prava za 150.000 lira, a tokom godina knjiga *Ka siromašnom pozorištu* prodana je u Italiji u 150.000 primeraka. Čudne su sudbine izdavača...” (isto: 34). Ova Marotijeva

opaska o „sudbinskim tokovima izdavaštva” samo upotpunjuje ideju o još jednoj mogućoj, partikularnoj istoriji savremenog pozorišta, onoj koja bi bila zasnovana na poljsko-italijanskim vezama u toj oblasti.

Kao što smo prethodno naveli, tekst ne pretenduje na sveubuhvatnost pristupa – koja i ne bi bila moguća – nego na mapiranje nekih od ključnih relacija koje su doprinosile ako ne ukidanju, a ono izvesnom pomeranju ili „luljanju” gvozdene zavese u evropskom pozorištu druge polovine 20. veka. U nastavku istraživanja, svakako bi bilo mesta za analizu okolnosti u kojima se odvijalo stvaralaštvo „velike ruske škole”, odnosno reditelja poput Juri-ja Ljubimova, Anatolija Efrosa (Анатолий Васильевич Эфрос), Georgija Tovstonogova (Георгий Александрович Товстоногов), dramatičara poput Slavomira Mrożeka, Pavela Kohouta, Vaclava Havela i brojnih drugih autora iz zemalja socijalizma koji su, po svojim umetničkim postignućima, stekli i zaslužili svetsku afirmaciju. Za našeg čitaoca može biti dragocen podatak da su gotovo sve antologijske predstave na koje se referišemo u tekstu bile prikazane i u Beogradu, prevashodno na festivalu Bitef, i to od njegovog samog početka. Tačno deceniju pre osnivanja Bitefa, u Beogradu je gostovao pomenuti Brukov *Tit Andronik*, a već na prvom Bitefu (1967) u selekciji su bili *Postojani princ* Grotovskog i *Tri sestre* Otomara Krejče, kao primeri dva potpuno različita scenska prosedea, oba iz zemalja socijalizma (Poljska i Čehoslovačka): evropska neoavangarda Grotovskog nasuprot Krejčinoj „klasici na nov način”, kao uvođenju nove paradigme u oblasti interpretacije dramskog teksta. Kantorov *Mrtvi razred* gostovao je na Bitefu 1977, a *Ajnštajn na plaži* Vilsona 1976, u okviru evropske turneje neposredno nakon premijere iste godine na Avinjonskom festivalu. Takođe, sve četiri predstave koje su učestvovala na Bitefu dobile su i glavnu nagradu festivala (Grand Prix).²⁰

Beograd je – sa Bitefom kao prostorom apsolutnih umetničkih sloboda u društvu bez političkih sloboda – od druge polovine 60-ih godina (a najintenzivnije do pada Berlinskog zida) bio nezaobilazni topos koji je okupljao i sažimao iskustva globalnog Zapada i Trećeg sveta, na jednoj, odnosno, zapadne i istočne Evrope, na drugoj strani. Otud je tema pretežnog odsustva naših pozorišnih umetnika na posleratnoj evropskoj/svetskoj sceni tokom trajanja druge Jugoslavije otvorena za istorijska istraživanja. I to, posebno ako se sagladaju i druge značajne okolnosti pomenutog konteksta, kao što su relativno liberalniji režim u odnosu na članice sovjetskog bloka, izvesna

20 Na prvom Bitefu, glavnu nagradu su podelile čak tri predstave, sticajem okolnosti sve tri iz Istočne Evrope: pomenute *Tri sestre* i *Postojani princ*, kao i *Troil* i *Kresida* (*Troilus and Cressida*) Šekspira, u režiji Davida Esriga (*David Esrig*) iz Rumunije.

politička neutralnost (Pokret nesvrstanih), podjednaka okrenutost zapadnoj i istočnoj kulturi u tradiciji i edukativnom sistemu (npr. školska lektira), neposredne relacije sa savremenom zapadnom kulturom i pop-kulturom doba, novoosnovane pozorišne škole koje preuzimaju najbolja evropska iskustva (npr. nemački i ruski model edukacije), solidne državne subvencije u oblasti pozorišta, i drugo. Uzroke srazmerno skromnijeg doprinosa našeg teatra posleratnoj svetskoj sceni verovatno ne bi trebalo tražiti samo u okvirima političkog sistema nego i u određenim istorijskim, društvenim i kulturološkim datostima. Primera radi, jedan od tih razloga mogao bi da se potraži i u samoj pozorišnoj tradiciji Beograda, kojoj iskustvo međuratne avangarde nije bilo posebno blisko ili je, usled različitih okolnosti, ostalo nedovoljno razvijeno – uz neophodnu napomenu da, na drugoj strani, takav uvid ne bi trebalo da minorizuje neke druge, izuzetno vredne umetničke domete koje je ostvarila naša dramska i pozorišna baština.

Literatura

- Ambros, Veronika (2013) “Talking and Walking Past Each Other: Chekhovian ‘Echoes’ in Czech Drama and Theatre” in: Douglas Clayton and Yana Meerzon (ed.) *Adapting Chekhov / The Texts and its Mutations*. New York: Routledge.
- Bruk, Piter (2018) *Sušтина milosrđa. Razmišljanja o Šekspiru*, prevod Đorđe Krivokapić. Beograd: Kulturni centar Beograda i Clio.
- Burian, Jarka M. (2000) “The Dinamyc 60s, Part One: Significant New Plays” (pp. 93–110) and “The Dinamyc 60s, Part Two: Key Productions in New Studio Theatres and Elsewhere” (pp. 111–136) in: *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Burian, Jarka M. (2002) *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*. New York: Routledge.
- Chambers, Colin (ed.) (2002) *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. Continuum: London and New York.
- De Marinis, Marko (2009) „Grotovski i njegovo nasleđe – prenošenje, uticaji, nesporazumi”, *Teatron*, br. 146–147, tema broja *Misterija Grotovskij*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 9–14.
- Fischer-Lichte, Erika (2002) *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge.
- Grotowski, Jerzy (2002) *Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge.

- Helfer, Richard and Loney, Glenn (eds.) (2011) *Peter Brook: Oxford to Orghast*, Routledge Harwood Contemporary Theatre Studies. London: Routledge.
- Ines, Kristofer i Ševcova, Marija (2017) *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, STUDIO – Laboratorija izvođačkih umetnosti, Bitef i Jagodina: Fakultet pedagoških nauka.
- Jevtović, Vladimir (2009) „Zašto je Grotovski bio značajan?“, *Teatron*, br. 146–147, tema broja *Misterija Grotovski*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 36–41.
- Kennedy, Dennis (1998) “Performing Inferiority: Shakespeare’s Lesser Plays in the Twentieth Century” in Jonathan Bate, Jill L. Levenson and Dieter Mehl (eds.) *Shakespeare and the Twentieth Century*. Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses.
- Lehmann, Hans-Thies (2004) *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost i Beograd: TkH.
- Maroti, Feručo (2009) „Pustolovina ’Postojanog princa’“, *Teatron*, br. 146–147, tema broja *Misterija Grotovski*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije, str. 33–35.
- Medenica, Ivan (2019) „Pravo na ime ili: Jedan mogući koncept Istorije svetskog pozorišta i drame i Bitef“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 36. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, str. 11–32.
- Patočková, Jana (2011) “Otomar Krejča: Theatre and Politics” in Honza Petružela (ed.) *Czech Theatre Review 1989–2009*. Prague: Arts and Theatre Institute, pp. 79–111.
- Radulović, Ksenija (2019) *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti.
- Živančević, Nina (2020) „Tadeuš Kantor – razvoj minimalističkog performansa i prevazilaženje cenzure u umetnosti“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 37. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, str. 47–56.

Ksenija Radulović
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

SOCIALIST HERITAGE IN THEATRE (CZECHOSLOVAKIA AND POLAND): EAST-WEST RELATIONS OF EUROPE

Abstract

This paper analyses theatre heritage of socialist countries during the second half of the 20th century, with particular attention to the Eastern–Western Europe relations during the same period. Given the increased academic interest in socialist heritage, it is necessary to examine theatre phenomena “behind the iron curtain” that contributed essentially to a change of experience in contemporary theatre, on its widest international level. The analysis relativizes the well-known “iron curtain” metaphor by uncovering the existence and establishment of a wide network of European East–West co-relations. We examine closely key case studies, mostly from Czechoslovakia and Poland, the two countries that gave an undoubtable contribution to the development of contemporary European/World theatre: scenic designer Josef Svoboda, teatrologist Jan Kott, directors Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski and Otomar Krejča.

Keywords

theatre, socialism, Eastern Europe, Western Europe, directing

Dejan Petković¹
Nezavisni istraživač

792.01

821.163.41.09-2 Поповић А.
COBISS.SR-ID 27470601

VREMENSKO-PROSTORNE STRUKTURE U RANIM DRAMAMA ALEKSANDRA POPOVIĆA

Apstrakt

U ovom radu analizira se odnos kategorija dramski prostor i dramsko vreme sa određenim nemimetičkim diskurzivnim pojavama u ranim komadima Aleksandra Popovića. Osnovna hipoteza ovog rada jeste da je konstatovanjem svih formalnih i strukturnih aspekata vremensko-prostorne deikse moguće objasniti funkciju epskih komunikacijskih struktura u stvaranju jednog dramskog narativa visoke performativnosti. Primenjena metodologija zasniva se na sekvencijalnoj analizi vremenske i prostorne komponente, čijom specifičnom organizacijom dolazi do uspostavljanja posredničkih komunikacijskih odnosa u Popovićevim komadima, odnosno narušavanja apsolutnosti drame. Jedan od ciljeva našeg istraživanja sadržan je u nameri da se ukaže na činjenicu da funkcionalizacija tog sistema, to jest, način upotrebe čitavog niza tehnika kojima se prekida osnovni internodramski (sintagmat-ski) tok, umnogome zavisi od vremensko-prostornih struktura, koje su jedan od temeljnih konstituenata dramskog teksta.

Ključne reči

prostor, vreme, dijegeza, apsolutnost drame, recipijent

Po svom obimu i osobenoj građi, prepoznatljivoj u svim stvaralačkim fazama tokom tri decenije nastajanja, dramsko delo Aleksandra Popovića (1929–1996) predstavlja jedinstvenu pojavu u domaćoj dramskoj književnosti i pozorišnoj praksi. Njegov bogat dramski rukopis, posebno iz inicijalne stvaralačke faze, poetički i stilski u značajnoj meri korespondira sa tendencijama u savremenom evropskom teatru, a jedno od mogućih polazišta u istraživanju brojnih narativno-diskurzivnih postupaka koji će obeležiti ukupno Popovićevo dramsko stvaralaštvo, predstavlja i analiza vremensko-prostor-

1 dejanpe.pr@gmail.com

nog deiksisa u odnosu na mnogostruke dijegetičke pojave. Jednostavnih fabula, ali kompleksne sižejne građe, već prve Popovićeve farse nagovestile su snažnu performativnu orijentaciju, koja dobrim delom proističe upravo iz organizacije epskog komunikacijskog sistema. Funkcionalizacija tog sistema, to jest, način upotrebe čitavog niza tehnika kojima se prekida osnovni internodramski (sintagmatski) tok, umnogome zavisi od vremensko-prostornih struktura, koje su jedan od temeljnih konstituenata dramskog teksta.

Tri komada iz rane faze autorovog pozorišno-dramskog angažmana, kao dela reprezentativna pre svega po obilju dijegetičkog potencijala, prisutnog na svim narativnim nivoima dramskog teksta, kao i specifičnoj organizaciji vremensko-prostornih struktura koje dodatno usložnjavaju pitanja dijegeze – *Ljubinko i Desanka* (1964), *Čarapa od sto petlji* (1965) i *Krmeći kas* (1965) – pružaju uvid u osnovne poetičke postulate Aleksandra Popovića. Čestim uspostavljanjem posredničkih relacija, njegovi rani komadi nagoveštavaju nedoslednost u prezentaciji apsolutnosti dramske komunikacije i dinamične relacije na nivou konkretno-realnih i fikcionalnih elemenata dramske igre. Drugim rečima, u pomenutim ostvarenjima Aleksandra Popovića, sve do finalne stvaralačke faze, dolazi do konstantnog i sistematskog potiskivanja dramsko-mimetičkih u korist epskih načela na svim nivoima igre, kao i čestom manipulacijom principa iluzivnosti. Kao što se sama igra očučuje forsiranjem posredovanih tehnika, čiji je krajnji efekat deziluzivan, tako se i u odnosu na prostorno-vremenske odnose recipijentu prezentuje ne samo njihova fikcionalna struktura, već se otkriva i sam proces prezentacije.

U okviru istraživanja strukturnih odstupanja Popovićeve dramske poetike od takozvanog apsolutnog dramskog modela (Sondi, 1995), nezaobilazno mesto zauzima analiza upravo vremenskih i prostornih struktura, kao i epizacijskih efekata koji iz njihove organizacije proističu. Odnos fikcije i realnosti u pozorišno-dramskoj naraciji korelantan je sa stepenom prožimanja unutrašnjeg sa spoljnim komunikacijskim sistemom. Fiktivni prostor, kao mesto prikazivanja određene priče, podrazumeva da u eksternom delu scenskog prostora postoje izvođač i publika, što takođe u potpunosti važi i za vremensku deiksu, uz neophodnu napomenu da realni prezent publike nije sinonim za fiktivni prezent u kojem deluju likovi. Uslovna ograničenost dramske komunikacije na internodramski nivo, odnosno apsolutnost dramskog prikazivanja, za recipijenta u potpunosti izjednačava planove fikcije i realnosti, dok svako ukazivanje na sredstva kojima se postiže fikcionalnost, dakle naglašavanje posredničkog komunikacijskog nivoa, dovodi do narušavanja fikcionalnog karaktera prikazanog i naznačavanje dijegetičkih tendencija.

Prezentacija prostora

Semantika dramskog prostora, pored stvaranja uslova za ispoljavanje (karakterizaciju verbalnu i neverbalnu) i delovanje likova na sceni, podrazumeva i određene opozicije prostornih planova, koje omogućavaju diferenciranje realnih od fikcionalnih prostora, bez obzira da li je reč o mimetičko-realističkim ili pak stilizovanim kontekstima. Manfred Fister (Manfred Pfister) navodi tri osnovna aspekta prostornog povezivanja, koja su relevantna za svaku semantičku analizu (Pfister 1998: 356):

- *Scenski prostor (scenska prezentacija mesta radnje)* podrazumeva prikazivanje radnje koja je vidljiva recipijentu (publici) i semantizuje odnose unutar jednog mesta radnje. Prisutnost više likova na sceni, kao i njihova međusobna distanca u prostornom povezivanju, podrazumeva čitav niz binarnih opozicija (levo-desno, gore-dole, napred-u dubini). Ovde treba uzeti u obzir i „gestualno-scenske lajtmotive klečanja ili naklona” (Pfister 1998: 356), koji mogu da impliciraju kompleksnu semantiku društveno-hijerarhijskih, moralnih, istorijskih i drugih odnosa među likovima.
- *Prostor radnje* podrazumeva opozitne semantičke odnose na relaciji između mesta radnje (scenskog, prikazanog prostora) i *off-stage* prostora na kojima se odigrava radnja koja nije prikazana na sceni. Kod autora poput Beketa (Samuel Beckett), Joneska (Eugène Ionesco) i konačno Aleksandra Popovića, semantički udeo izvan-scenskih prostora je minimalan, pa stoga sam scenski prostor deluje nezavisno i doima se izolovano, a neretko i hermetički zatvoreno u odnosu na neki širi prostorni kontekst.
- *Prostor drame* uključuje odnose između više prostora na kojima se odvija prikazana radnja, ali koji takođe određuju semantiku dramskog dela. On značajnski objedinjuje pojmove scenskih prostora i prostora radnje, uzimajući u obzir najšira geografska i topografska određenja.
- *Prostor fikcije* podrazumeva postojanje apstraktnih (mitoloških, fantazmagoričnih) naznaka prostora, ali ponekad i sasvim konkretnih geografskih, koji su rezultat mašte, spekulacije ili specifičnog iskustva likova na sceni.

Nezavisno od opisanih koncepcija scenskih i dramskih prostora, što se samih tehnika lokalizacije tiče, važno je napomenuti da u skladu sa repertoarom komunikacijskih kanala u drami postoje verbalne (jezičke) i neverbalne tehni-

ke, od kojih se prve definišu kao scenografija rečima, ili pak „verbalne kulise; govoren prostor” (Pfister 1998: 377), jer se prostorni kontekst konstituiše na osnovu govornih iskaza likova. S druge strane, neverbalne tehnike konkretizuju prostorne aspekte drame putem scenografije, rasvete i rekvizita i posebno su važne za istraživanje opusa Aleksandra Popovića zbog činjenice da se odnose i na takozvano akciono konstituisanje prostora (Pfister 1998: 380). U pitanju je naznačavanje prostornih relacija na osnovu ulaska i izlaska likova sa scene ili preciznije – uspostavljanje značenjskih (kontrastnih) odnosa na relaciji scenski prezentovan prostor (interno fikcionalan) – *off stage* (eksterno fikcionalan prostor radnje). Pravci kretanja likova – koji su u Popovićeovom slučaju često nepredvidivi, ali zato utoliko kompleksniji za određivanje prostornih diferencijacija – dodatno aktuelizuju definisani dramski prostor, pa i u slučajevima kada je na sceni samo jedan lik, koji svojom pozicijom (npr. središnjom ili u dubini scene) ukazuje na opozitne odnose prema drugim entitetima na sceni, stvarajući na taj način uslove za novo semantizovanje prostornih konteksta. Dinamička aktuelizacija prostora jedno je od dominantnih obeležja akcionog konstituisanja prostornih odnosa u ranoj stvaralačkoj fazi Aleksandra Popovića i ostaje u tesnoj korelaciji sa komičkim prosedeima na nivou čitavog njegovog opusa.

Prezentacija vremena

U idealnom tipskom, odnosno apsolutnom dramskom modelu, koji isključuje bilo kakvu posredničku poziciju u sistemu komunikacija, osnovno (glagolsko) vreme predstavljala bi kategorija prezenta. Realni dramski konteksti pokazuju sasvim drugačiju sliku, kada dolazi do ekstremne nepodudarnosti u pogledu odnosa prezenta fikcionalno prikazane situacije i gledaočevog realnog vremena. U tom smislu, sasvim je logična analogija između vremenskih i prostornih relacija i to najpre u pogledu odnosa fiktivnog nivoa prikazivanja (vremena i mesta) naspram realno prikazivanog prostorno-vremenskog konteksta.

Ove relacije međusobno korespondiraju i kada je reč o načinu prenosa informacija na internom komunikacijskom nivou, gde razlikujemo sukcesivni i simultani sled. Na horizontalnoj osi, koja bi označavala sukcesivni prenos podataka, informacije slede jedna za drugom, dok bi simultana vertikalna bila konstituisana na osnovu svih informacija (prikazanih i neprikazanih) čiji je prenos jednovremen, što znači da „okomita osa simultanosti implicira i kategoriju prostora” (Pfister 1998: 388), tačnije, prostora drame, jer uključuje i

scenski neprezentovane događaje. Iz činjenice da simultanost podrazumeva istovremenost prezentacije više događaja, ne samo u prezentu, već u svim pravcima vremenskih prostiranja (*flash-back/flash-forward*), sledi zaključak da u drami sve tri glagolske dimenzije vremena imaju jednaku važnost – prezent, perfekt (retrospekcija) i futur (anticipacija). Odstupanja na horizontalnoj osi sukcesije, to jest, vremenska pomeranja unapred ili unazad, na repertoaru kanala mogu biti prezentovana optički i akustički, odnosno verbalno i neverbalno, ili kao dijegetička tehnika sadržana u autorskom tekstu – didaskalija koja se odnosi na vreme, zatim natpisi/naslovi sa istom tom funkcijom ili pak specifična uputstva reditelju.

Ustanovljavanje hronologije događaja relativno je jednostavnije u zatvorenoj strukturi drame, dok u komadima otvorene strukture – kako ćemo to i videti na primerima Popovićevih dela – to nije moguće ostvariti sa nekim većim stepenom preciznosti, jer su hronološki odnosi intenciozno narušeni, usled čega dolazi do „zamazivanja” ne samo vremenske, nego i prostorne deikse. Fiktivno pomeranje događaja ka nekom trenutku u budućnosti, ili pak evokacijski ili retrospektivni povratak utiče i na odnos planova dva nivoa dramske naracije – fiktivno-narativnog i fiktivno-dramskog. U odnosu na recipijenta, dramsko vreme u osnovnoj kategorizaciji deli se na *scensko*, ili „događajno” vreme, kome gledalac prisustvuje *hic et nunc*, i *vanscensko*, fiktionalno vreme, koje je hipotetičko u odnosu na radnju komada, što potvrđuje činjenicu da poput pojma prostora i vremenski planovi učestvuju u konstituisanju semantizacije dela:

- *primarno dramsko vreme (scensko vreme)* – jeste fiktivno vreme scenske prezentacije, odnosno „totalna dužina vremena pokrivena radnjom koja se predstavlja na sceni” (Romčević 2004: 38);
- *sekundarno dramsko vreme (vanscensko vreme)* – označava fiktivni vremenski interval od trenutka „tačke napada” (*point of attack*), odnosno početka scenski prezentovane radnje, do kraja drame, uključujući i sve *off-stage* aspekte radnje koja se odvija u izostavljenoj ili prikrivenoj hronologiji; primarno vreme obuhvaćeno je sekundarnim vremenom, tako da se ili poklapaju ili mogu biti u neskladu, pa tada govorimo o otvorenoj vremenskoj strukturi;
- *tercijarno dramsko vreme* – predstavlja maksimalni fiktivni interval između verbalno prezentovanih događaja iz prošlosti do najdalje perspektive u budućnosti, odnosno ekstenzivni vremenski raspon između dve najudaljenije tačke na osi prošlost–budućnost.

Ljubinko i Desanka

Prostor

Prvi Popovićev komad, u odnosu na sva ostala njegova dramska dela, predstavlja narativnu strukturu sa možda i najeklatantnijom prostorno-vremenskom deiksom. Samom činjenicom da je u domenu autorskog teksta već na početku komada eksplicitno naglašeno da je reč o klupi u parku, nedvosmisleno je definisan okvir **scenskog prostora**. Kiša koja pada tokom odvijanja događaja na klupi i oko klupe, semantički je korespondentna sa romantično-melodramskim kontekstom čitave radnje, sa ljubavnim asocijacijama i reminiscencijama, kao i sa songovima, odnosno Avgustovim muzičkim tačkama, kojima ova farsa obiluje. Likovi su u skladu sa kišnim vremenom melanholični, setni i skloni refleksijama. Ono što je u ovoj Popovićevoj farsu upadljivo – određeni delovi dramske igre izvode se na samoj granici scenskog prostora, koji odvaja realan, dakle prostor publike, od fikcionalnog prostora igre. Značenjske mogućnosti ovako organizovanog komunikacijskog sistema kreću se ka gestualnom (delimično i verbalnom) konstituisanju fikcionalnog recipijenta od strane likova, što zapravo znači da samim tim dolazi i do konstituisanja fiktivnog prostora, odnosno **prostora radnje**. U tom izvanscenskom fikcionalnom prostoru dolazi do uspostavljanja čitave mreže takođe fikcionalnih odnosa sa scenski neprisutnim likovima (Venzilović, njegova supruga, anonimni prolaznici). U tom spontano određenom *off-stage* prostoru – koji se pozicijski (topografski) očigledno poklapa sa prostorom empirijskog recipijenta – odvija se i čitava jedna simultana radnja, a to je sahrana izvesnog „Spasoja sodadžije”. Uprkos činjenici da je reč o neprikazanoj radnji, delimične informacije o *off-stage* događajima plasiraju se akustički. Do likova na interno-dramskom nivou dopiru zvuci posmrtnog marša, ali i „nerazgovetnog glasa iz daljine”, koji delimično učestvuje u semantizaciji odnosa time što njegove nejasne i fragmentarne replike, ali gotovo simultane sa replikama likova na sceni, učestvuju u uspostavljanju epskog komunikacijskog nivoa kroz monologizovani dijalog. Ovakav koncept kontrastnog semantičkog odnosa (na internom nivou tema je ljubav, a u neprikazanoj radnji smrt), u značajnoj meri određuje prirodu i funkciju prostora radnje u drami *Ljubinko i Desanka*. Ovo je ujedno i redak primer zasnivanja nešto šire koncepcije prostora radnje, kada je ukupno Popovićevo dramsko delo u pitanju.

Prostor drame se u značajnoj meri poklapa sa opsegom prostora radnje, jer ne postoje šira topografska određenja koja bi uticala na uspostavljanje nekih posebnih značenja u ovom sloju teksta. Pre bi se moglo reći da je, s obzi-

rom na opšte topografske intencije, reč o naznakama urbanih ili periferijskih prostora, kao što su na primer „haustor”, „bolnica”, „autobus”, „platforma na baštu”, „šank kod Ribice”, ili su u pitanju čak sasvim konkretni gradski topografi – „Gospodar Jevremova jedanaest”, odnosno „Kondina ulica broj sedam”. Najveći broj naznaka prostora drame identifikovan je eksplicitno, putem verbalne retrospekcije i potencijalno pripada domenu graničnih epskih struktura.

Prostor fikcije ima nešto značajniju ulogu u procesu semantizacije, a jedna od takvih naznaka prostora predstavlja i naglašeno tematizovanje prirode samog komada *Ljubinko i Desanka*, odnosno njegovog ludičkog obrasca. Reč je o fikcionalnom prostoru cirkusa, čije apostrofiranje od strane likova uzima u obzir i prisustvo krajnjeg recipijenta. Budući da je sam pojam cirkusa vezan primarno za iluzionističku zabavu, tokom same glumačke igre dolazi do narušavanja iluzivnosti i to u pravcu relativizacije odnosa gledalac-glumac. U tom smislu nema sumnje da Avgustova poznata eksklamacija – „*Ti!!! Svi vi!!! Ceo ovaj grad!!! Sve je to jedan cirkuz!!!*”, semantizuje odnos realnog prostornog koncepta i fiktivnog konteksta radnje sa krajnje aluzivnom intencijom, koja značenjski obuhvata prostor igre, ali i eksterne prostore (recipijenta).

Vreme

Primarno dramsko vreme. Jedan karakterističan detalj naznačava vremenski interval u kome traje ukupna scenska prezentacija – Ljubinkova signalizacija protoka vremena (gledanje na džepni sat) na samom početku, ali i u samoj završnici komada. Dramski likovi koji mere vreme, kao na primer POCO u Beketovom *Godou*, upućuju na implicitnu relevantnost vremenske dimenzije u jednom komadu. Ali dok Beketov lik meri neko neodređeno (metafizičko) vreme, koje zapravo stoji, baš kao i sobni sat, koji u Joneskovo *Čelavoj pevačici* pokazuje sasvim hipotetično vreme alogične i apsurdne hronologije događaja, Ljubinko koristi privid zabune oko doba dana i navodnu neispravnost svog časovnika. Ova početna zabuna zapravo služi da se veoma precizno odredi početak hronološkog toka primarnog scenskog vremena:

LJUBINKO: (...) I kad pre granu jutro?... baš olistalo preko noći!... sve se razbuktalo!...

ŠPIJALTER: (ponovi se isti zvuk): Celu noć na kiši...

Ovakav vremenski koncept, koji bez sumnje deluje prilično aristotelovski, ipak ostavlja prostor da bude tumačen kao potencijalno (farsično) izneveravanje prirodnih zakona i nagoveštavanje mogućnosti da postoji i neka druga (fiktivna) vremenska hronologija. Ukoliko Ljubinkov komentar ne tumačimo kao ljubavno-sentimentalnu metaforu upravljenu na druge subjekte u prostoru igre, sama činjenica da se radnja komada ipak odvija u jesen, a ne u proleće, kada inače dolazi do „listanja”, ostavlja mogućnost da je deiktičko zavođenje recipijenta krajnji cilj ovakve naznake vremena. Uz opisanu pojavu, ali i izvesno nejasno vremensko komprimovanje, koje je primarnu radnju u trajanju od približno dvanaest časova (od četiri popodne do sutradan u zoru) svelo na približno sat ili dva trajanja događaja u scenskom prostoru, ukazuje na značaj pomenute „pauze”, koja bi mogla da označi pauzu u glumačkoj igri, ali i realnu pauzu između dva čina ovog komada. Vremensko sažimanje, dakle nije apostrofirano iskazima likova, niti je vezano za bilo koji aspekt radnje, već ga identifikujemo na osnovu dvosmislenog autorskog uputstva: „[...] *ko je za pauzu, ovde joj je mesto. Ko nije za pauzu? Igra se nastavlja...*”. Igra sa pažnjom recipijenta nastavlja se, dakle, i na nivou autorskog teksta, jer je gledaocu ostavljeno da sam „bira” između pauze i igre. Između igre koja se nastavlja i prethodne igre postoji fiktivni vremenski interval, koji dva dramska vremena čini nepodudarnim. Zaključujemo da opisani nesklad između primarnog i sekundarnog vremena ovaj komad u potpunosti opredeljuje ka otvorenoj vremenskoj strukturi.

Sekundarno dramsko vreme obuhvata primarno, ali se u ovom komadu prostire i van granica same prikazane radnje, jer je Desanka „od podne” na kiši u uzaludnom iščekivanju. Kasnije saznajemo da njena potraga za izvesnim muškarcem traje i duže – čitavih sedam dana. Ljubinkova pak potraga za Venzilovićem nije ograničena samo na scenske i vanskenske događaje, nego i na vanskensko vreme, jer i njegova potraga traje dugo – čitav dan („spazio sam ga danas iz autobusa”), a možda i čitavu godinu, jer se u jednom trenutku postavlja pitanje cirkularnosti događaja na sceni. Fikcionalna vremenska skala tako biva kontinualno proširivana, i to u pravcu sve intenzivnijih retrospekcija, pa se Ljubinko seća svoje nevenčane žene sa kojom je bio „sedam godina”, dok se ona tih „sedam godina” viđala sa njegovim najboljim prijateljem. Avgust napominje da je pre trideset godina bio „prvi kicoš u gradu”, kao i da je „to bilo odmah nekako posle jednog rata”.

Sekundarno dramsko vreme u *Ljubinku i Desanki* u potpunosti, dakle, počiva na događajima koji su se zbivali u prošlosti. Sve što se dešava u primarnom scenskom prostoru i na primarnoj osi vremenske hronologije, doima se kao

svojevrnsna suma delova nekih nepovezanih događaja iz prošlosti. Sudbinsko „juče” ne zaobilazi ni aktere simultane radnje – sahrane, pa Avgust napominje da je pokojni Spasoje dušu ispustio „juče po podne”. Retrospektivni koncept sekundarnog dramskog vremena podržava i tematika romantičnih songova, koji imaju neodređeno scensko trajanje i koji bi mogli biti još jedan od uslova fikcionalizacije ukupnog vremenskog opsega.

Tercijarno vreme obeleženo je intervalom između najudaljenijih fiktivnih tačaka na osi simultanosti, koji se značenjski uklapa u šizejni niz mladost (prošlost) – igra i smrt (prezent) – budućnost. Likovi su retrospektivni, a najudaljeniji vremenski trenutak jeste sama njihova mladost, na šta upućuju i songovi, dok najudaljenija tačka u budućnosti predstavlja sasvim banalan izlazak iz čitave farsične situacije dogovorom Ljubinka i Desanke da nakon svega napuste mesto događaja.

Čarapa od sto petlji

Prostor

Scenski prostor, to jest mesto na kome se odvija prezentovana radnja *Čarape od sto petlji*, eksplicitno je definisan autorskim tekstom već na početku prve scene, koja određuje značenjske, ali i montažno-kolažne planove radnje sve do samog kraja. U središtu prostorne semantizacije dela nalazi se kancelarija kao simbol birokratsko-državnog aparata sa svim simboličnim delovima dekora koji ulaze u njegov sastav – sto sa „bezbroy fioka”, telefon, drvena klupa za klijente, „pusule”, dnevne novine i parole po zidovima. Obrisu jednog zatvorenog, polupropustljivog dramskog prostora, semantizuju odnose i u svim potonjim scenama, jer neka decidna uputstva o promeni osnovnog prostornog konteksta skoro da ne postoje. To potvrđuje i Dragoljub kada izjavljuje da su Velja i on zapravo sve vreme „u krug tumarali”.

Jedinu naznaku da je došlo do izmene prostornog plana nalazimo u petoj sceni („In memoriam III”), u kojoj tri lika, odevena u večernju toaletu, kisnu na nekakvoj klupi, poput likova iz *Ljubinka i Desanke*. Na osnovu autorovog uputstva da Velja „seda na klupu i gleda u nebo”, a da potom i „daždi”, zaključujemo da se radi o eksterijeru, u koji su likovi (Dragoljub, Velja i Agnesa) dospeli nakon izlaska iz zatvora. Ova nagla prostorna izmena u vidu ne previše jasnog i – u odnosu na prethodne događaje – kauzalnog napuštanja enterijera, može se posmatrati na više načina. Najpre, kao svojevrnsna mon-

tažna tehnika umetanja scene koja naglašava fiktivni prostor radnje, i to u vidu citata, budući da semiologija dramske situacije u kojoj likovi na kiši, na klupi, koriste sumorne jesenje vremenske prilike da putem niza dijegetičkih naznaka prekinu dosadašnju radnju i čitavu tu scenu pretvore u kolektivnu retrospekciju, neodoljivo podseća na prethodni Popovićev narativ – komad *Ljubinko i Desanka*.

Ovako definisan **prostor radnje** u potpunosti odgovara Lemanovom (Hans Thies Lehmann) viđenju metonimijskih prostora u nekim postdramskim praksama, koje on naziva „tematski definisanim prostorima” (Lehmann 2004: 218). Metatekstualni *off-stage* koncepti, o kojima je ovde reč, s jedne strane referiraju na druga dela istog autora, ili na neku sličnu (literarnu, pozorišnu) tradiciju, ali postoje i zbog toga da svojom logikom *variranja* i *ponavljanja* jedne prepoznatljive situacije, prekidaju tekuću radnju dedramatizacijom. Pritom ne treba apstrahovati ni aktivno prisustvo metaforičko-simboličkog nivoa prezentacije prostora u pomenutoj sceni, jer likovi, recitujući poeziju i pevajući „u glas”, ipak ostaju u romantično-sentimentalnom raspoloženju. Ova scena je, dakle, svojevrstan kolažni intermeo i kratak predah u kome likovi u proširenom (ali ne i potpuno definisanom) prostornom kontekstu obnavljaju svoj pređašnji identitet čitavom skalom emocija sećanja.

Napuštanjem ovog eksternog prostora radnje na kraju scene, likovi kao da i sami postaju svesni situacije u kojoj se nalaze, te nevoljno podsećaju jedan drugog da sutra „treba poraniti”, što je jasna aluzija na povratak u skućeni i kafkijanski prostor kancelarije. Njihova sećanja su u toj sceni fragmentarna, a kao **prostor drame** figurira neka pređašnja domovina („a kad jesen polegne po Srbiji”) u kojoj su postojali ti isti likovi, ali u punom mladalačkom formatu, kada se nad njima nije nadvijala pretnja „građanskog umiranja”. Prostorno kontrastiranje, koje je pojačano suprostavljenim planovima svetlo-tamno, još više utiče na recepciju ovog dela kao montažne strukture. „Kaleidoskop prostornih struktura, rekvizita i svetlosnih prostora odgovara obradi teksta montažom i demontažom” (Lehmann 2004: 218), napominje Leman, što u velikoj meri odgovara svetlosnim i prostornim, i figuralnim konceptima u *Čarapi od sto petlji*, koji, naposljetku čine ovo Popovićovo delo „najepeskijim” – ne samo u inicijalnoj fazi stvaranja. Kada je reč o prostoru radnje, on se između ostalog konstituiše pretežno putem retrospektivnih refleksija likova uključenih u radnju, a spisak fiktivnih toposa odgovara beskrajnom registru njihovih spontanijih asocijacija i evokacija perfekta. Prostorni kontekst se dodatno proširuje epizodom u kojoj se Velja i Agnesa govoreći u slušalicu, ali na „rampi”, okrenuti gledalištu sada i gestom obraćaju spontano konstituisanom

slušaocu, odnosno onom recipijentu čiji se prostor fiktivno poklapa sa realnim prostorom empirijskog gledaoca.

Poslednja scena donosi i najmanje jasnu prostornu lokalizaciju, koja se konstituiše implicitno putem gestova, ali i rekvizita. Pored slušalice, koja je još jedina veza sa semantikom kancelarijskog prostora i koja sada zamenjuje voštanicu u rukama „pokojnog” Velje, Flora je s crnim velom, što upućuje na sahranu kao moguće mesto prezentacije radnje. Semantički otklon u ovoj sceni nije samo slušalica mesto voštanice, već i policijske lisice sa „kalauzima” na jastučetu za odlikovanja koje nosi Dragoljub. Tako je na figuralno-implicitan način, dakle rekvizitima koji pripadaju glumcu (a ne scenografiji), sugerisan scenski prostor pluralne semantike, koji je u potpunosti određen prisustvom nabrojanih rekvizita, pa i onih koji su deo kostima (Pfister 1998: 383). Ne samo farsičnim završetkom, u kojem pokojnik oživljava da bi u simultanoj replici sa ostalim likovima saopštio kako ga „više nije bilo”, već i samom činjenicom da je rekvizit osnovni faktor zadržavanja ironijske distance prema događajima na sceni u prostoru kancelarija/zatvor/sahrana, krajnjem se recipijentu sugeriše da je u pitanju bila igra. Ova otvorena prostorna forma ne insistira na metaforičkoj ekvivalenciji pojmova (jer slušalica svakako ne može biti i sveća), već na metonimijski odnos, koji konačno određuje i sam prostor, „čija glavna odrednica nije ta da simbolički predstavlja neki drugi fiktionalni svet, nego da se ističe i nameće kao realan deo i kao nastavak pozorišnog prostora” (Lehmann 2004: 199), odnosno prostora igre.

Prostori fikcije i na primeru *Čarape od sto petlji* semantizuju odnose unutar same farse, ali se i ironijski obraćaju recipijentu, jer je pojam raja, koji je najzvučnija značenjska odrednica u često intoniranom songu „Oj, Srbijo, mila mati”, kontrastni semantički kontekst u odnosu na atmosferu kojom odiše čitav komad. Kao što je prošlost raj, tako je surova stvarnost prezenta na sasvim drugom kraju značenjske skale, što se kroz čitav komad forsira pomenutim songom.

Vreme

Primarno dramsko vreme u *Čarapi od sto petlji* određeno je intervalom od „ranog jutra” do trenutka koji je naznačen verbalno u sceni u eksterijeru – „sedeo bih ja do jutra da ne treba sutra poraniti” (Dragoljub), što ukazuje da je koncepcija fiktivnog vremena scenske prezentacije, kao i u prethodno obrađenom komadu, prividno vrlo bliska aristotelovskim principima. Me-

đutim, kako se scene nižu, tako se i vremensko-prostorna deiksa postepeno kamuflira, odnosno „zamagljuje”.

Sekundarno dramsko vreme u *Čarapi od sto petlji* fiktivno je označeno kao „luft” od četiri dana. Na osnovu iskaza likova saznajemo da je ipak – makar i na implicitno-fiktivnom nivou radnje – postojalo neko dramsko „pre”, odnosno vancensko vreme, koje je kod Popovića, koliko god bilo stvar intencioznog poigravanja sa pažnjom recipijenta, poslovično organizovano kao glagolski perfekat:

Flora: Odocnili ste!...

Dragoljub: Nije još ni svanulo!

Flora: Kasno je!

Dragoljub: Ma bio sam ja tu još sinoć...

Dragoljubov iskaz da je radnja zapravo počela u nekom neodređenom vremenskom trenutku u prošlosti biva ipak naknadno korigovan, jer otkriva da zapravo luta po „zgradurini već tri dana” i da je u međuvremenu odoleo iskušenju da uđe u kancelariju i eventualno „probudi” Floru. U istoj sceni Flora saopštava da ona zapravo nikad ne napušta svoje radno mesto, jer je to strogo zabranjeno. Ovakve naznake jedne specifične hronologije, koja se u potpunosti tiče prošlosti, ili čak cirkularnog vremenskog protoka – perfekta koji se u nekom fiktivnom opsegu obnavlja ciklično, stvara utisak vremenskog kontinuuma, odnosno krajnje ponovljivosti svih scenski prezentovanih događaja.

Na dimenziju **tercijarnog dramskog vremena** upućuje podatak da arhiva, koja je središte zbivanja i koja je sada prekopana, datira od „pre sto godina”, odnosno da postoji „od pamtiveka” pa do sasvim pogodbenog trenutka u budućnosti, kada Velje više „nije bilo”, što bi glagolski najviše odgovaralo kondicionalu, budući da je i sama forma kroz koju se eksplicira ideja o građanskoj smrti, u koju se pada i iz koje se ustaje, ciklično-ponovljiva. Ovim maksimalnim vremenskim rasponom u potpunosti se semantizuje korespondentna veza između ogromne državne kartoteke, neefikasne i dehumanizovane odvajkada, jer čoveka tretira samo kao broj i Veljine građanske smrti, koja je u okvirima farse beskrajno ponovljiva upravo zato što je i sam njegov lik usko vezan za ideju te iste države-majke-otadžbine.

Krmeći kas

Prostor

Pojavljivanjem prvih glumaca-izvođača i njihovim direktnim (*ad spectatores*) obraćanjem publici sa nagoveštajem radnje, u ovom komadu konstituisan je prostor koji bi se mogao označiti kao metafikcionalni, jer je on u iskazima izvođača unapred anticipiran kao mesto odigravanja tradicionalno-epske priče (Pešikan-Ljuštanović 2005). Prividnim razaranjem iluzije ukinuta je mogućnost metafore, a sugerisana metonimijska struktura prostora, dakle fikcionalnog entiteta koji sa realnim prostorom igre uspostavlja pre svega logičko-značenske veze. Takav prostor je citat (autor bi rekao „polog”), kao što je i sama tema, preuzeta iz folklor, citatnog karaktera, te se i model pozorišne prezentacije – s obzirom da likovi na izvestan način govore u ime samog autora i poetike njegovog dela – preporučuje kao metateatralan.

Otvorena struktura prostorne organizacije ostavlja prostora za česte i intencionalne inverzije na relaciji javno mesto – privatno mesto (Pfister 1998: 360), jer se u *Krmećem kasu* prostor preoblikuje po logici likova i njihovog trenutnog aktivizma – dvor se pretvara u salon za čajanku (privatni prostor), a odmah potom likovi „kao da su u kafani” pevaju pesme (javni prostor). Stoga, osnovni **prostorni okvir scenske prezentacije** *Krmećeg kasa* jeste prostor igre. Granice scenskog prostora precizno su indicirane akcionim postupcima likova (glumaca, izvođača) – naklonom, ali i verbalnim apostrofiranjem trenutno konstituisane publike, koja se poziva da podrži njihovu igru i aplaudira. Ovim je glumačkim iskorakom iz prostora interne komunikacije naznačen primarni okvir igre, ali i nešto širi prostor radnje, koji između ostalog zauzimaju i fiktivni gledaoci kao učesnici u predstavi. Kao što su igru najavili na početku, simboličnim (i ironičnim) podmetanjem jajeta u „polog”, glumci-izvođači će na identičan način eksplicitno i odrediti trenutak njenog svršetka („tu je našoj predstavi kraj”), čime je scenski prostor u potpunosti obuhvaćen, odnosno, kako bi to Lemman definisao – uokviran (Lehmann 2004: 216). Konceptualno uokviravanje jednog scenskog prostora ili *tableau*, podrazumeva „programsko razgraničenje” (Lehmann 2004: 216) od ideje klasične scene, jer ne računa na prepoznatljivosti jednog narativa (koji su glumci epiziranjem već na početku doveli do očiglednosti, razobličili ga i označili kao „podmetanje”), nego na „živoj pozorišnoj sadašnjosti ljudskih gestova i formi kretanja” (Lehmann 2004: 216).

Prostor radnje, koji se odnosi na sve izvan-scenske fiktivne prostore, moguće je identifikovati u verbalnim iskazima retrospektivnog tipa, koji za razliku od prethodno obrađenih komada nemaju neki veći semantički uticaj na prikazanu radnju. Prostore radnje, koliko god iskazi likova referirali na folklorni okvir, obeležava i čitav niz urbanih naznaka, što se i u ovom slučaju može tumačiti kao autorova intencija da semantika prostora bude opozitna i korespondira sa gledaočevim *hic et nunc*. Tako nailazimo na čitav niz urbano-topografskih naznaka kao što su „duž bulevara”, „ceo grad”, „kao da su u kafani”, „ispod podvožnjaka”, „niz nasip”, „na peron”, „preko parkinga”, „iza nekog kioska”, „oko šedrvana”, „kroz kolonade”, „iza spomenika”.

Prostor drame značenjski se – kao i u *Čarapi od sto petlji* – vezuje za objektivne geografske prostore („Joj, Srbijo, šta si othranila!”), ili još konkretnije „od Kolubare, idući Mionici”. Prostor drame semantizuje šire značenjske kontekste, u kojima se ponašanje likova, njihov mentalitet, navike i karakter prikazuju kao *pars pro toto* u odnosu na celinu: „Oj, državo, hoćeš li još dugo moći tako?! Ko li se sve nije nabio na tvoje jasje?!”, uzvikuje Todor na Milevino priznanje kako je „nešto izmajstorisala”.

Prostor fikcije jeste mitološko-epski prostor jednog od okvira ovog narativa, a to je resemantizovano narodno predanje o braći koja se dele i ženi koja će posredovati u toj deobi kao princip dobra, ali su to i onirički prostori sna u kojima dolazi do anticipacije radnje ili svojevrsnog komentara na temu kompleksnih interno-scenskih odnosa.

Vreme

Primarno dramsko vreme apostrofirano je samim podnaslovima scena. Apstraktne, zagonetne i dvosmislene naslove prate prilično konkretni podnaslovi, koji predstavljaju eksplicitna uputstva za praćenje hronologije događanja na horizontalnoj vremenskoj osi. Vremenske relacije u okviru fiktivnog protoka vremena same scenske prezentacije imaju kauzalan sled: „u osvitku zore” → „za videla” → „matine” → „(s naoblačenjem) u popodnevnom časovima” → „u smiraj dana” → „pozna jesen”. Ovakav indikativan niz autorovih uputstava u podnaslovima scena simulira primarni vremenski protok, uslovno rečeno, u duhu Aristotelovog viđenja vremenskog raspona potrebnog za prezentaciju radnje, jer je očigledno reč o dnevnom razvoju događaja. Neki od iskaza likova i nagoveštavaju da je igra još jednom zapela – „uka-buka dva dana, pa posle opet sve po starom”, što bi s obzirom na autorovo intenciozno forsiranje cikličnih struktura moglo da znači da je primarno dramsko

vreme odista ograničeno od dana do „osvita” u zoru narednog dana. Jesen bi mogla da predstavlja ne kraj igre – već kraj ciklusa jednog igranja, što već semantizuje odnose u okviru **sekundarnog dramskog vremena**. Kraj jednog vremenskog ciklusa izvođenja farsične igre podrazumeva otpočinjanje novog – Todor ustaje iz mrtvih, a vertepi u dvorištu (u prostoru radnje), kako smo ranije konstatovali, po narodnoj tradiciji slave odlazak starog, prizivajući istovremeno rođenje novog (božanstva). U prirodi farsične igre koja na ovaj način započinje još jedan krug, nema i moralno-duhovne obnove, već je repeticija orijentisana na samu igru i njene beskonačne mogućnosti variranja (Sarazak 2015: 34).

Tercijarno vreme na horizontalnoj osi, kao i u drami *Ljubinko i Desanka*, na primer, za najudaljeniju tačku u prošlosti koristi detalje emocija sećanja likova, odnosno fragmente događaja iz perioda kad su bili „deca”, što je plan suprotno semantizovan u odnosu na aktuelni svet odraslih kojem oni pripadaju u prezentu i koji je u celini određen njihovim neskrivenim pragmatizmom i obeležen zgrtačkom psihologijom. S obzirom na definisani okvir u kojem se dešava primarna scenska radnja, određivanje najdalje perspektive u budućnosti moglo bi da bude i u duhu logike prisutnih dijegetičkih principa, pa bi u tom smislu najudaljenija tačka bila trenutak „posle naše predstave”, kako to napominje Mileva. Ostajući u domenu semantike primarne scenske radnje, a ne dijegetičkog narativa, evidentno da je tercijarno vreme u *Krmečem kasu* u odnosu na glagolski futur određeno nagoveštavanjem mogućih postmortalnih epizoda.

Zaključak

Od svojih prvih komada Popović pokazuje sklonost da preskriptivno-literarne obrasce podređuje sasvim nekonvencionalnom načinu organizacije dramskog materijala. Ukoliko prihvatimo činjenicu da je takozvana preskriptivna (aristotelovsko-hegelovska) teorija drame zagovarala unapred pretpostavljene odnose diskurzivnih elemenata, koji podrazumevaju determinisanost u odnosu na ontološke pojmove, kao što su moguće–nemoguće–optativno, onda Sarazakov (Jean-Pierre Sarrazac) pojam dedramatizacije u savremenoj drami ne znači samo napuštanje tog dramskog modela, već i njegovu rekonstrukciju, neretko i putem same dekonstrukcije. U slučaju Popovićevog dramskog modela to podrazumeva proširivanje asocijativne i semiotičke dimenzije dela specifičnim retoričkim formama izražavanja likova na intersubjektivnom nivou, ali i njihovim funkcionisanjem u složenoj matrici prostorno-

vremenskih rasprostiranja. Upotrebom ne metaforičkih, već metonimijskih prostorno-vremenskih obrazaca, u Popovićevom dramskom diskursu dolazi do specifične hijerarhizacije znakovnih elemenata, kojima se unutar dramske strukture dodatno potenciraju posrednički komunikacijski odnosi. Ta sredstva determinišu značajan deo dijegetičke mreže koja dominira Popovićevim prosedeom, opredeljuju same osnove njegove dramske poetike u pravcu jednog decentriranog diskursa, u kojem su uz verbalno delovanje likova, dramski prostor i vreme koncipirani kao sveprisutni faktori prekidanja osnovnih sintagmatskih tokova.

Razaranje načela vremenske hronologije za Lemana proističe iz dezintegracije subjekta – narušeno ili razoreno psihološko, nužno uslovljava dekomponovan, usporen ili nepostojeći vremenski tok. Sa celovitošću subjekta rastaču se i čvrste granice dramskog prostora. Fragmentarnu verbalnu komunikaciju prati rasparčavanje granica scenske igre, koja nastavlja da funkcioniše i sa jedne i sa druge strane „rampe“. Estetika trajanja kod Popovića preinačena je u *estetiku ponavljanja*, što je po Lemanu jedan od najtipičnijih postupaka u postdramskim interpretacijama. Dok je efekat ponavljanja u drami mogao biti korišćen u svrhu strukturiranja, u postdramskoj praksi stavljen je u funkciju dekonstrukcije, pre svega fabule, ali i narativne sintakse. Kod Popovića je neophodno naznačiti i recipročni odnos između kategorija *vremena predstavljanja* i *predstavljenog vremena*, kao i pitanje kompromisa između ove dve kategorije, uz preispitivanje Lemanovih elemenata „estetike brzine“, a to su ubrzavanje, simultanost i kolaž (Lehmann 2004: 250), što sve ukupno može dati brojne odgovore u odnosu na koncepcije vremena u delima Aleksandra Popovića. Autor često barata i principom takozvanog „dvostrukog vremena (double time)“ (Pfister 1998: 401), kombinujući međusobno protivurečne podatke o vremenskoj deiksi (*Čarapa od sto petlji*), koju je moguće ustanoviti tek nakon detaljnog jezičko-semantičkog preispitivanja.

Ovakvo svrhovito manipulisanje vremenskim planovima pre je usmereno ka recepciji dela u celini nego što bi predstavljalo neki izolovan fenomen, a njegova krajnja namena orijentisana je na dovođenje gledaoca u zabunu, samim tim i na preispitivanje njegovog odnosa prema modelu scenske stvarnosti i odnose koja ona implicira na (optativnim) relacijama fikcionalo-realno, potencijalno-moguće i slično. To se posebno odnosi na kategoriju dramskog prostora, gde verbalni, neverbalni (pa i autorski) indikatori odnosa planova na kojima se odvija radnja nisu precizni pokazatelji *hic et nunc* dešavanja, već su sprovedeni kao „zamagljivači“, čineći priču mogućom u svim pravcima – povratkom u prošlost, dubokom retrospekcijom, antipacijom narativa ili

ukidanjem linije dramskog prostora, koji ne samo da zalazi u prostor recipijenta (publike), već u nekim slučajevima ima nameru da se prostire i dalje – u vanteatarski prostor. Prekoračenjem fizičke granice igre, Popovićev lik prenosi delove te igre u prostor i vreme realnog sveta, koji sa reintegracijom telesnosti lika i povratkom na internodramski plan biva i sam naposljetku označen kao deo fikcionalne događajnosti. Dezintegrisani *physis*, iz prostora empirije progovara ne samo u svoje ime, već postaje „glasnogovornik”, tumač i izvikivač kolektivnih poruka. Intencijom subjekta da svoju ličnu dramu prikaže i kao opšte iskustvo, ukidaju se osnovni principi razgraničenja mimetičkog od dijegetičkog, čime se empirijsko-pasivni primalac poruka promovise u primarnu temu, a time i aktera koji je postao deo Popovićeve scenske događajnosti u njenoj tematskoj, ali i ontološkoj ravni.

Literatura

- Kloc, Folker (1995) *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.
- Lehmann, Hans-Thies (2004) *Postdramsko kazalište*. Zagreb, Beograd: CDU i TkH.
- Pešikan Ljuštanović, Ljiljana (2005) „*Krmeći kas Aleksandra Popovića*. Farsa kao resemantizacija drevne priče”, *Teatron*, br. 132.
- Pfister, Manfred (1998) *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Romčević, Nebojša (2004) *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Sarazak, Žan-Pjer (2009) *Leksika moderne i savremene drame*. Vršac: KOV.
- Sarazak, Žan-Pjer (2015) *Poetika moderne drame*. Beograd: Clio.
- Sondi, Peter (1995) *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis.

Dejan Petković
Independent researcher

TIME-SPATIAL STRUCTURES IN ALEKSANDAR POPOVIĆ'S EARLY DRAMA

Abstract

This paper analyses the relationship between dramatic space – dramatic time with certain non-mimetic discursive phenomena in the early plays of Aleksandar Popović. The main hypothesis is that by noting all the formal and structural aspects of the temporal-spatial deixis, it is possible to explain the function of epic communication structures in creating a dramatic narrative of high performativity. The applied methodology is based on sequential analysis of temporal and spatial components, the specific organization of which leads to the establishment of intermediary communication relations in Popović's plays, i.e. the violation of the absoluteness of the drama. One of the goals of our research is to point out the fact that the functionalization of this system, that is, the method of using a whole series of techniques that interrupt the basic internal dramatic (syntagmatic) flow, largely depends on temporal-spatial structures, which are one of the fundamental constituents of the dramatic text.

Key words

space, time, diegesis, absoluteness of drama, recipient

Немања Савковић¹
Факултет уметности, Универзитет у Приштини

ДОПРИНОС МИЛАНА ГРОЛА РАЗВОЈУ СРПСКЕ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ

792.07 Грол М.
37.01:792.028.4
COBISS.SR-ID 27472905

Апстракт

У раду се истражује мање познати аспект позоришног рада Милана Грола – његов ангажман у области глумачке педагогије. Излагање и тумачење Гролових педагошких идеја, пројеката и програмско–методичко–критичких написа, присутних у српској позоришној струци и јавном мњењу у периоду од 1909. до 1939. године, има за циљ да испита њихову вредност самих по себи, да одреди њихов теоријски и практични значај за развој српске глумачке педагогије, да укаже на сродност старих и нових педагошких концепата, упркос изостајању непосредне традицијске везе, као и да пружи допринос започетом процесу рехабилитације Гроловог позоришног дела и његовом реинтегрирању у токове савременог српског позоришта и културе.

Кључне речи

Милан Грол, позориште, глума, глумачка педагогија, глумачка школа

Позоришни ангажман Милана Грола (1876–1952), истакнутог српског интелектуалца из прве половине 20. века, остао је углавном занемарен у проучавањима историчара позоришта и театролога од 1945. године наомамо,² као што је, уосталом, целокупно његово стварање и јавно деловање остало занемарено у нашој култури тог раздобља. Тек од последње деценије 20. века ова неправда почела је полако да се исправља: написи му се поново штампају, појављују се критички чланци и студије о њего-

1 nemanjasavkovic@yahoo.com

2 Једино је Боровоје Стојковић у својој *Историји српског позоришта од средњег века до модерног доба* обухватно описао и објективно оценио Гролов позоришни ангажман, закључивши с правом да се његовим повлачењем с места управника Народног позоришта 1924. године завршила „једна од најзначајнијих епоха у историји српског позоришта” (Стојковић 1979: 581).

вом животу и раду. Једна од тих студија, из пера др Зорана Јовановића, посвећена је Гроловом позоришном делу и доноси брижљиву анализу његовог рада као позоришног секретара за књижевне послове, драматурга, драматизатора, управника, законописца, преводиоца, хроничара, критичара, есејисте, историчара и теоретичара. Гролов ангажман у домену школовања глумца, међутим, помиње се ту само у основним цртама, без подробнијег излагања и тумачења његових педагошких замисли и објављених програмско-методичких написа (Јовановић 2011: 105–108, 176–179). Ово истраживање настоји да осветли управо тај васпитно-образовни аспект Гроловог позоришног рада, практични и теоријски, и да оцени његов допринос развоју српске глумачке педагогије.

Прва стална школа за глумце код Срба - *Позоришна школа Народног позоришта* - радила је од јануара до октобра 1870. године при Народног позоришту у Београду. Школом су руководили управник Позоришта Јован Ђорђевић и глумац и редитељ Александар (Алекса) Бачвански, а најпознатији ученик био је Петар (Пера) Добриновић. Упркос настојањима савесних позоришних људи, попут Ђорђа Малетића, школа за глумце није поново заживела све до 1909. године, када је управник Позоришта постао Милан Грол. На његову иницијативу, новембра месеца исте године отворена је *Глумачка школа Народног позоришта*, позната у нашој позоришној историографији као Друга глумачка школа (Трајковић 1922: 5; Милошевић 1957: 366). Основни покретачки мотив – „што боље и правилније развијање глумачког подмлатка” (*Позоришни годишњак* 1911: 25) – био је исти као и у случају претходне школе, с том разликом што је педагогија глуме овога пута била интегрални део замашног реформског подухвата свеукупне модернизације српског позоришта.

Гролове идеје о неопходности педагошког рада с млађим глумачким нараштајем датирају још из времена његових студија у Паризу (1900–1902), када је поводом извесних тамошњих успешних представа бележио своја размишљања о непотпуности београдског ансамбла и недовољној обучености наших глумаца за одређене захтевне улоге из класичног драмског репертоара (Грол 1994: 10–14). По њему, посебна школа за глумце могла би да исправи поменуте недостатке и отвори нове стваралачке хоризонте свим позоришним посленицима. У уводној речи приликом свечаног отварања Школе, Грол је нагласио да „таленат данас не постаје више уметник без систематског образовања у својој вештини”, те да му је стога потребно обезбедити једну позорницу „не за тренутна и често врло варљива пљескања галерије, не за хитни трк претрпаног репер-

тоара, не за потребе касе – но само и искључиво за истинско и темељно усавршавање у вештини” (Грол 1909: 947–948). Средици несвиклој на методичан рад у уметности, приврженој романтичарској фами о ћудљивом глумачком *надахнућу* као једином стваралачком агенсу, било је неопходно пружити опширнију и пластичнију аргументацију у прилог покретања једне овакве школе.

Не могући с улице ускочити у Шекспира и Ибзена и не могући се озбиљно развијати у дневном нервозном и претрпаном позоришном раду, глумачки подмладак може ту прву, озбиљну основу свога заната добити само у једној нарочитој установи, у којој је сав план упућен томе једном циљу. (Грол 1909: 947)

А тај план школовања предвиђао је, најпре, поделу на „основни програм” и „помоћну наставу”. У основном програму Грол разликује два облика наставе глуме, што се у домаћој педагошкој пракси одржало све до данас: „предавања” и „практичке радове и вежбања”. Предавања се одржавају пред свим ученицима, док се практички радови и вежбања изводе у одвојеним групама, под руководством три редитеља.³ Предавања имају за циљ да ученик стекне одређена знања „у лаганом, смишљеном и срећеном излагању принципа и упутстава”, не би ли их одмах потом применио и проверио „у практичном вежбању и извођењу текстова, монолога, улога и читавих комада”. Кад је реч о помоћној настави, она би требало да буде допуна образовању глумца у разним уметничким, научним и техничким областима, нека врста „синтезе знања и умења” која га оспособљава да се може „пренети у све епохе, ући у све типове и све идеје многобројних и многоструких драмских дела, свих аутора, свих стилова и родова од класичног времена до данас” (Грол 1909: 948).

У свом „Програму предавања и рада”, штампаном у *Српском књижевном гласнику* 1909. године заједно с текстом поменутога говора, Грол је детаљно изложио садржај будућих наставних предмета у Школи и њихову педагошку сврху. То је наш први систематски осмишљен и свеобухватан програм глумачког школовања, неоправдано заборављен у корицама *Гласника* све до данас. Грол се на почетку написа оградио од чисто теоријских образовних амбиција, напомињући да је основа Програма

3 Ученици су у почетку били сврстани у одвојене класе тројице наставника (реч је о цењеним глумцима и редитељима Милораду Гавриловићу, Илији Станојевићу и Сави Тодоровићу), али су убрзо уочене мане оваквог начина рада па је одлучено да сви наставници раде са свим ученицима.

„практична, с обзиром на један једини циљ и интерес – позоришни”. Он је глуму сматрао вештином, а Школу је видео као уметничку радионицу, па је стога и одредио да се наставно градиво помоћних предмета – нарочито језика, књижевности и историје – везује „за тај интерес и развија се у његовом обиму” (Грол 1909: 948–949).

Главни предмет Грол је назвао Глумачка игра, чиме је одредио не само правац будућег педагошког рада, него и своје изворно схватање позоришне уметности. Ово је било важно због тога што је он као угледни позоришни прегалац – управник Позоришта и руководилац Школе – тиме легитимизовао један појам који је у домаћем јавном мњењу, оптерећеном свакојаким предрасудама, имао углавном негативну конотацију. Глума је код нас тешко и споро стицала своје друштвено и уметничко признање и углед, па су зато позоришници углавном избегавали да доводе у везу глумачко стваралаштво с тако необавезном и детињастом делатношћу као што је игра. Међутим, много година касније, почетком седамдесетих година 20. века, термин „игра” постао је стожерни термин програма глуме Факултета драмских уметности у Београду, с начелним ставом да је „*игра* основа глумачке уметности” (Бајчетић 1971: 89). Претеча таквог педагошког мишљења био је Милан Грол. Што се тиче литеарног материјала за рад на овом предмету, аутор програма предвидео је да то буду оригиналне драме и комедије, класичне и савремене, као и друга погодна књижевна дела у добром преводу. Из ових предлога бирају се одломци и сцене или се узимају цели комади, у зависности од наставне потребе; након „студије у појединостима”, долази „везивање израђених места у природну и хармоничну целину, до доступних творевина”. Грол препоручује да се узме мање улога и комада, али да рад буде темељан и да у крајњем резултату нема ниједне „безбојне речи у тексту” (Грол 1909: 950). Осим тога, он предлаже ближе везивање Глумачке игре и ужестручних предмета, нарочито у домену сценскога говора и покрета. Ако ове програмске смернице упоредимо с актуелним методикама наставе глуме на нашим факултетима и академијама, видећемо да се наставни модел за главни предмет који је Грол осмислио још почетком прошлог века одржао готово у потпуности до данашњих дана, што додатно сведочи о ауторовом педагошком проналазачком дару.

Предмети Читање на глас и Дикција оријентисани су на усавршавање вештине правилног и изражајног говора, при чему је у првом предмету фокус на „чистоти изговора”, акценту и реторичким финесама, а у другом на савлађивању већих одломака у прози и стиху, уз пости-

зање „пуне естетичке форме”. На часовима Маске, мимике, геста проучава се физиологија, психологија и естетика геста, док се борилачке и плесне вештине савлађују на предмету Држање, борење, играње. Од теоријских предмета ту су најпре они који се директно тичу драмске уметности (Историја драме и позоришта, Историја глумачке вештине и Инсценација драме⁴), а затим и они који су општеобразовног карактера (Књижевност, Историја општа /политичка и културна/ и Страни језик). Осим тога, Грол је замислио да ученици током школовања стекну и одређена знања из оних области које се тичу визуелног и аудитивног аспекта позоришне уметности (предмети Костими и њихова историја у позоришту, Стили у архитектури, декору и намештају и Основна знања музике). На крају, предвидео је и један низ слободних предавања мимо редовне наставе – Посебна предавања о појединим темама позоришне вештине – која би држали истакнути позоришни ствараоци, зналци и стручњаци.

Према Гроловом програму, предавања и вежбања распоређена су у четири четворомесечна курса, у току две школске године. Испит из Глумачке игре јавног је карактера и изводи се у мају. Све наставне активности одвијају се у згради Позоришта. На крају школовања, посебна комисија разматра успех ученика и награђује оне најбоље, и то на два начина: једнима обезбеђује ангажман или унапређење у Позоришту, а друге препоручује Министарству просвете ради обезбеђивања продужетка студија у иностранству. Грол је имао визију развоја Школе и повећања њеног буџета (у почетку је финансирана искључиво од стране Позоришта), тако што би временом ушла у састав музичке школе и добила карактер „јавне школе са приступом за све” (Грол 1909: 951). Овако брижљиво смишљен и образложен наставни програм представља значајан догађај у историји српске глумачке педагогије. То се можда не опажа на први поглед, пошто нам је данас само по себи разумљиво да је школовање глумаца неопходно и да оно треба да изгледа мање-више онако како је то Грол пројектовао у свом Програму. Међутим, ако бисмо пажљивије сагледали ондашњи друштвени амбијент, увидели бисмо да је овај педагошки подухват у очима већег дела јавности био једна просветна новотарија по западњачком укусу и малтене луксуз за сиромашну и културно-уметнички још недовољно изграђену земљу. Како Школа није била на терету државе идеја је, ипак, прихваћена, нарочито зато што је Грол

4 Грол је предвидео да ученици поред упућивања у основе редитељске анализе дела, у оквиру овог предмета слушају и тецај из историје режије од античког до савременог доба.

успео да задобије макар номиналну подршку Владе (свечаности отварања присуствовао је министар просвете Јован Жујовић).

Настава је отпочела с првим даном 1910. године и одвијала се у згради Позоришта. Предавали су угледни позоришници и научници тог времена: Милорад Гавриловић, Илија Станојевић и Сава Тодоровић Глумачку игру, Милан Предић и Драгутин Костић Читање на глас и Дикцију, др Никола Вулић Историју, др Веселин Чајкановић Историју драме и позоришта, др Војислав Ђорђевић Мимику и гест итд. Школу су похађали глумачки приправници, примљени на претходно одржаном „стечају“ (аудицији), и млађи чланови Позоришта: Александар Златковић, Теодора Боберић (Арсеновић), Софија Харитонович, Петар Христилић, Божидар Шапоњић, Никола Сланкаменац, Никола Томичић и други (*Позоришни годишњак* 1911: 25–26). Због новчане оскудице и промене управе рад Школе окончан је већ у јуну исте године, након истека првог семестра.⁵

Колико је Грол био озбиљан у педагошком аспекту свог позоришног деловања говори и његова анализа постигнутих школских резултата. У свом критичком осврту, објављеном средином јула у *Српском књижевном гласнику*, отворено је говорио о мањкавостима приказаних испитних задатака и учињеним наставним грешкама. Иако у то време више није руководио Школом, наставио је да брине о исходу свог педагошког пројекта. Најпре је подсетио читаоце на разлоге за оснивање Школе – „све слабији прираштај глумачког подмлатка, све гори услови за развијање млађих глумаца у самој трупи” – и на програмску поделу часова на оне посвећене теоријском и практичном изучавању саме глумачке вештине и на оне посвећене „знањима и умењима која се везују или су саставни делови глумачке вештине [...] или доприносе обавештености, ширини погледа и схватања, развијању уметничког и општег образовања” (Грол 1910: 142). Потом је указао на недостатности актуелног наставног кадра и на тешкоће које су пратиле избор глумачких педагога, и то не зато да би пронашао алиби за осредње резултате рада већ да би непристрасно изложио стање ствари у овој области и потражио боља решења. Већина чланова трупе Позоришта није подесна за тај посао, сматра Грол, јер су и сами недовољно или неадекватно едуковани; теш-

5 Услед одбијања да изврши наредбу министра просвете и омогући одржавање прославе 25-годишњице рада једном просечном глумцу из ансамбла, Грол је поднео оставку у марту 1910. године. Исто то учинио је и драматург Милан Предић. Нови управник постао је Милорад Гавриловић (Стојковић 1979: 408).

ко је изабрати учитеље међу глумцима који се „кроз дуги низ година у свакодневном раду на позорници не уче ничем, или што је каткад још горе, уче се само оном чега се треба одучавати”. Па ни они најбољи међу њима, које осим талента одликују природна интелигенција, добра интуиција и богато искуство, најчешће нису у стању да аналитичким гестом разложе структуру уметничког поступка и да у педагошком процесу одвоје субјективни начин рада од објективне методичке поуке.

Али најбоље имагинативне и интуитивне способности, које су довољне за схватање и стварање у целини или чак за генијалне импровизације, нису довољне за онога који, свестан свога посла, свих средстава и целе скале умења у њему, треба критичким способностима да рашиклањава елементе вештине до њене азбуке, и да, почињући од ње, поставља здраву основу развијању глумачких приправника. (Грол 1910: 143)

Наставницима Глумачке игре – Гавриловићу, Станојевићу и Тодоровићу – Грол замера на томе што су испитним задацима приступили као рутинским редитељским пословима, посебно кад је реч о додељивању улога (принцип поделе по фаховима) и обради ликова. Настојање ученика да копирају начин игре глумца Народног позоришта, специјализованих по старом обичају за одређене типове улога, било је тим упадљивије што су као испитно градиво изабрани популарни домаћи комади у којима се наши глумци одувек осећају комотније и несмотреније – *Скендербег и Кир-Јања Јована (Стерије) Поповића, Школски надзорник, Честитам и Љубавно писмо* Косте Трифковића, *Кнез од Семберије* Бранислава Нушића, *Адем-бег* и *Он* Светозара Ђоровића.⁶ Ову праксу Грол сматра штетном и антипедагошком, те препоручује наставницима да убудуће „отпочну рад на тексту из основа, с критичном анализом до појединости, слободно од утицаја свих манира и калупа, било својих било оних који су ученицима стално у ушима на позорници” (Грол 1910: 144). Занемаривши индивидуални приступ ученику, који чини суштину уметничке педагогије и којим се једино може обезбедити правилан развој стваралачких способности почетника, наставници су, по њему, девалвирали почетну замисао Школе и (несвесно) упутили ученике каботенским стазама. Схватајући своју

6 Уместо *Кнеза од Семберије* на испиту је приказан *Кремонски свирач* Франсоа Копеа (François Coppée). Све ове комаде наставници су претходно режирани у Народном позоришту: Гавриловић *Школског надзорника* и *Љубавно писмо* (оба 1894. године), Станојевић *Он* (1903), *Адамбега* (1905), *Кремонског свирача* (1906) и *Кир-Јању* (1907), а Тодоровић *Скендербега* (1899).

улогу више као редитељи него као учитељи (каткад више као глумци него као редитељи), видећи пред собом више комаде и улоге него ученике и њихове способности, они су, запажа Грол, већу пажњу обрађали непосредном извођењу тих комада и улога – „унапред познатих, готових творевина” – него развијају вештине којом се до њих долази. Ако се томе дода погрешна одлука нове управе Позоришта да се ове испитне представе, настале „после свега неколико месеци покушајног рада”, уврсте у репертоар са сниженим ценама карата, јасно је зашто Грол с неприкривеним разочарањем констатује да је на делу „компромитовање целе идеје”. Јавност коју изискују школски испити, сматра он, подразумева „форум глумца, позоришних критичара и писаца, књижевника, новинара, а не прву публику која наиђе ради спуштених цена” (Грол 1910: 146). Осим тога, додаје Грол, погрешна је била и одлука да се припремају цели комади, што је колегама сугерисао још на почетку школске године. Почетници треба да се окушају најпре у мањим задацима, у одабраним сценама или чиновима из комада, да би тек касније прешли на сложеније и захтевније улоге у целовечерњим представама. Ако се пред њих прерано поставе задаци који „премашају њихове данашње способности”, напомиње он, разумљиво је зашто ученици „невештим подражавањем и напрезањем“ морају пасти „у очајну декламацију и емфазу”.

У даљој анализи Грол закључује да је слабом испитном резултату не мало допринело то што ученици нису имали довољно часова из предмета Читање на глас и Дикција, и што тај рад није био „ни примењен ни настављен у часовима редитеља”. Овде је примедба делимично ишла и на рачун Милана Предића, блиског Гроловог сарадника и пријатеља, који због презаузетости пословима драматурга у Позоришту није стигао да уради (за три месеца, колико је предавао у Школи) све оно што је планирано из домена језичке, логичке и естетичке анализе текста и практичне примене на одабраним примерима из литературе. Грол је особито био осетљив на лошу артикулацију, гутање гласова, слогова и речи, погрешну језичку и логичку акцентуацију и безизражајно, суво „ређање речи у реченице и реченица у ставове”; сматрао је да се текст на позорници не сме „мрцварити” ни у лепотама ни у смислу говором „без рељефа, без живота, без мере, без ритма, без хармоније” (Грол 1910: 145). Наравно, он је био свестан тога да се од ученика не може очекивати да за један семестар потпуно овладају вештином сценског говора – вештином коју је држао за „почетак и врхунац глумачке уметности” – али је уочио да у претходном периоду није учињено довољно на овом пољу и да је то нужно исправити у будућем раду.

Најзад, Грол подсећа да је по одржавању испита изостала једна активност „испитног одбора”, предвиђена програмом и правилима Школе, за коју верује да је неопходна за успешно функционисање овакве установе и постизање циљева због којих је она основана. Одбор би, наиме, тада требало да донесе „одлуку” о испитима, размотри општи успех ученика и домашаје сваког ученика понаособ, критички просуди резултате рада наставника, формулише предлоге за унапређење наставе и утврди план рада за наредни образовни циклус. Овога пута то се није догодило, те Грол у свом приказу апелује на одговорне да се надаље придржавају програмских смерница и савесно приступају свом послу. Упркос скромним резултатима школовања и уоченим недостацима у настави, Грол наглашава да је постојање Школе свакако оправдано јер су часови рада у њој заузели „пажњу и време које би код три четвртине ученика пропали у беспослици, у којој се у њиховој средини тражи забава у свачем само не у доброј књизи и обавештавању о својој уметности” (Грол 1910: 147).

Неке од ових педагошких тема о којима Грол тако исцрпно и компетентно расправља препознајемо донекле и у нашој савременој настави глуме. Школовање глумаца веома је деликатна област образовног рада, подложна сумњивој импровизацији више од других педагошких дисциплина. Најпроблематичнијим чини нам се погрешно разумевање сврхе глумачке педагогије; као у Гролово време, и данас се поједини наставници-редитељи више баве режијом испита из глуме него што брину о стваралачком развоју студената и спровођењу наставног програма, док поједини наставници-глумци више траже од студената да подражавају њихова решења за глумачке задатке (наводећи их на то посредно или служећи се „форшпилом”) него што им помажу да овладају *техником* глуме и остваре аутентичан глумачки израз. Управо зато налазимо да би бригу о резултатима школовања, наставном програму, кадровима, правилном извођењу наставе и радним условима требало да поделе сви драмски посленици у једној друштвеној заједници, а не само они који су на то обавезни по службеној дужности.

Иако није успео да обнови рад Школе по повратку на управничку дужност 1911. године, Гролов ентузијазам и вера у значај глумачке педагогије нису пресахли. Штавише, по окончању Првог светског рата, с окрњеним ансамблом, без нових глумачких снага, с новом публиком која хрли у биоскоп и има другачије тежње и укусу, он је сматрао да је глумачка школа, уз добру режију, „хитна потреба [...] за подизање наше самоучке импровизаторске глуме на степен израђене високе уметнос-

ти” (Грол 1920: 135). Чим су се у сложеним поратним околностима, док је још био на челу Позоришта, стекли услови за иницирање оснивања нове школе, он је то и учинио. Тако је у Београду новембра 1921. године под покровитељством Министарства просвете отворена Глумачко–балетска школа, са Драмским и Балетским одсеком. Планирано је да постане део будућег „Консерваториума”, а да до тада буде у саставу Музичке школе „Станковић” (Грол 1922а: 6). Поред Грола значајну улогу у покретању Школе одиграо је и Бранислав Нушић, тадашњи начелник Уметничког одељења при Министарству просвете. Први пут до тада школа за глумце није била у надлежности Позоришта, већ Владе, што говори о намери оснивача да се овај облик педагогије укључи у државни високошколски систем.

Грол је у два наврата писао о раду ове школе. Први од тих написа објављен је у јануару 1922. године у *Просветном гласнику*, два месеца после почетка наставе, Он је ту изнео аргументе у прилог покретања Школе и објавио њен програм рада, као што је учинио тринаест година раније приликом оснивања претходне школе. Да се из природних дарова развије глумачка вештина, истиче Грол, потребна су многострука знања и умења, а она се најпоузданије и најбрже могу стећи „у нарочитој методској школи за глумачку уметност” (Грол 1922а: 1). Пратећи изблиза и подуже развој младих глумачких снага у Позоришту, Грол је уочио да је учење „искључиво по слуху и оку” (тј. подражавање учитеља) спутавало њихову индивидуалност и „укорењивало тонове и гестове који су се увек осећали као туђи и неприродни”. Стога је, по њему, потребан другачији приступ образовању почетника у глуми.

Стара настава учила је само како се изводи, скоро механички, или у најбољу руку искоришћујући интуицију даровитих кандидата. Нова настава учи не само како се изводи но и зашто се тако изводи. Развијајући и творачку и критичку способност кандидата, она рашиљањује текст, испитује психологију и нарави, бира и одмерава изразна средства индивидуалним мерилом, и тежи да кандидат свесном и поузданом вештином компоњује све елементе у творевину. (Грол 1922а: 2)

Да би даровити ученик једном постао „оригиналан и природан у својој творевини“, напомиње Грол, неопходно је да упоредо ради у два правца: да усавршава своја изражајна средства (говор, мимику, покрет) и да се обучава за тумачење драмског дела и улоге. Циљ првог правца рада

јесте постизање „чисте, течне и живописне дикције, живе мимике и еластичног покрета”, а други би требало да развије способност ученика за разазнавање и анализу мотива у драми, за схватање ситуације, средине, карактера, социјалног и моралног односа према другим личностима, друштвених нарави и манира, као и идеја и старости личности коју треба играти. Грол је свестан да глумац један део ове способности стиче тек са својом уметничком зрелошћу, „дугом студијом и искуством”, али сматра да други део мора добити одмах на почетку у школи. Због тога, по њему, у настави помоћних теоријских предмета – посебно у настави књижевности и историје – треба одбацити сваки „ерудитивни интерес” и све педагошке напоре усмерити ка томе да се глумац научи да чита „не само редове у тексту но и између редова и преко редова, да својом развијеном фантазијом види ситуације и личности у замишљеној јави”. За такву видовиту фантазију није потребан „арсенал велике и систематске науке у глави”, каже Грол, али је од несумњивог значаја „коликим ће бројем представа, слика и утисака, ма и најпролазних, бити продубљена и проширена природна интуиција глумчева” (Грол 1922а: 3).

У плану и програму рада Школе Грол је унео неколико мањих измена у односу на програм из 1909. године. У уводној напомени истакао је да ће се у настави избегавати класични систем школских предавања и „нагомилавања индиферентних ствари”, већ да ће се тежити ка томе да предавања увек буду испуњена примерима, наводима, анализом, сликама, практичним вежбањима (Грол 1922а: 7). У наставном плану извршио је следеће измене: предмет Историја драме и позоришта разделио је у Историју позоришта и Југословенску драму и позориште и увео је предмет *Српски језик*. Наговестио је да се наставни план у почетној фази рада Школе не може узети као непромењив, те да се поједини предмети, према приликама, могу спајати или раздвајати. Ближе одређење садржаја предмета изложио је у поглављу под насловом „Програм и методе”; уз ранији термин *програм* увео је сада и термин *метод*, чиме је желео да укаже на интринзичну везу између наставних задатака и начина њихове реализације. Апострофирао је значај рада на правилном сценском говору и упозорио да је извесна „аљкавост” у погледу речника, чистоте изговора и нагласка захватила не само староседеоце престонице, већ и престоничку позорницу (Грол 1922а: 11).

Други напис о Школи Грол је објавио у јулу исте године у *Српском књижевном гласнику*, након завршетка првог „течаја” и извођења јавног испита из глуме у јуну. Наставу у том течају држали су редитељ и глумац

Михаило Исаиловић (Глумачка игра), др Винко Витезица (Историја позоришта), Милан Богдановић (Српски језик, Књижевност), краће време и сâм Грол (Читање на глас, Дикција), а међу ученицима били су Даринка (Дара) Ђватић (Милошевић), Матеја (Мата) Милошевић и Милан Ајваз. Грол оцењује да је истрајним систематским радом, упркос материјалним недаћама и укидању појединих предмета током течаја, овај покушај с глумачком школом „несумњиво успео”, да је Школа оправдала своје постојање а ученици „ободрили наде” у глумачки подмладак. На испиту, изведеном на сцени Позоришта, приказани су монолози и сцене из Шекспирових (William Shakespeare) комада *Ромео и Ђулијета*, *Јулије Цезар* и *Хамлет*, као и представа по Молијеровом (Molière) *Тврдици*, која је требало да остане на репертоару. Иако целовечерња представа није била предвиђена Програмом, овом решењу прибегло се из нужде, каже Грол, да би Школа скренула пажњу на себе широј публици и јавности и да би обезбедила свој опстанак (Грол 1922б: 534). Осим минуциозне анализе испитних задатака и проницљивих запажања о глумачким врлинама и манама ученика, он је изложио и неколико општих закључака о реализацији наставних циљева течаја: постигнути су „пробуђење и обрада темперамената”, које је Исаиловић умео да уочи код својих ученика и да их негује „у њиховим најјачим особинама”, ученици су добро схватили текст и ситуацију у сваком од задатака и стекли су извесну „технику дикције у темпу и снази”. Покудио је недовољну језичку обраду текста и „јакo подражавање учитељу”, али је аргументовано објаснио да до тога није дошло кривицом учитеља него прилика у којима је Школа радила.⁷ На крају је изразио наду да ће ти недостаци бити отклоњени у следећем течају и да ће ученици постати вичнији у „чистом и правилном изговарању, правилном акценту и критичкој анализи текста” (Грол 1922б: 536). Школа је радила до јуна 1927. године, када је због хроничног недостатка средстава и адекватног простора за рад затворена. Наставу су држали још Пера Добриновић, Јуриј Ракитин (Јуриј Ракитин) [Глума], Велимир Живојиновић, Сима Пандуровић (Читање и анализа текста), Злата Марковац (Дикција), Клавдија Исаченко (Клавдија Иса-

7 Исаиловић је дипломирао глуму на бечком Конзерваторијуму и бавио се глумом и режијом у немачким позориштима до своје педесете године, а онда је дошао у Београд и постао редитељ и глумац Народног позоришта. Његов глумачки израз био је упечатљив и сугестиван, али је имао проблема с правилном акцентуацијом и артикулацијом српског језика. Већина ученика несвесно га је подражавала, па су тако усвојили и неке мане у изговору, о чему су поједини рецензенти писали врло оштро и неувиђавно. Грол указује на то да Исаиловић у припреми испитних задатака није имао адекватну помоћ наставника задужених за сценски говор, јер су они релативно брзо „у интересу уштеде отпали”.

ченко) [Пластичне игре], др Ранко Младеновић (Историја драме) и др. Прве две генерације ученика школовале су се две године, а од треће генерације школовање је трајало три године; међу ученицима били су и Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић, Бранко Татић, Софија Перић (Нешић) и други.

Кад једним погледом обухватимо Гролове педагошке идеје, изложене у програмско-методичким написима и критичким приказима школских испита, и ставимо их у шири контекст, увиђамо да је он, независно од Константина Станиславског (Константин Станиславский), дошао до одређених реформских закључака и решења која битно надилазе тадашњу праксу глумачког школовања у Европи. Та пракса махом се кретала у уском опсегу од имитације индивидуалног глумачког стила до имитације стила одређене позоришне средине, нпр. стила „вајмарске школе” на немачком говорном подручју, с патетично-декламаторском дикцијом, извештаченим покретима и мимиком, површном обрадом ликова и једнодимензионалном игром усмереном више ка публици него ка партнеру, или, пак, стила париског Конзерватоара на француском говорном подручју, с тачно утврђеним начином игре извесног броја типова, карактера и ситуација из (претежно француског) класичног репертоара, начином који се од оснивања ове најстарије европске глумачке школе није мењао и који је временом довео до инволуције славног стила једне епохе у глумачки манир и афектацију.⁸ Ту епигонску праксу, видели смо, Грол је означио као „стару школу”, која с временом неминовно води у декаденцију глумачког израза, док нова школа у први план ставља сâмог ученика и његове стваралачке способности, тј. настава се „индивидуалише” (Грол 1922а: 2). Гролов приступ педагогији глуме производ је *самосталног* и *продубљеног* промишљања како феномена глуме уопште тако и методичко-организационе проблематике наставе глуме напосе. Пре него што су педагошки назори Станиславског постали доступни светској позоришној и просветној јавности, Грол је дошао до неких увида у домену школовања глумаца који својом луцидношћу нимало не заостају за увидима великог руског реформатора. Терминологија је унеколико различита, што је и разумљиво, јер су обојица били, свако у својој средини, пионери мисли о глумачкој педагогији и морали су да се довијају у појмовним формулацијама како су знали и умели.

8 „Од живих индивидуалних творевина, с колена на колена предавана је само форма, и то често пута с оним особеним појединостама које су биле природне само у игри њихових првих твораца, и у доба и друштву у коме су постале. Из изразних покрета сачуван је манир, од живе мимике гримаса, а од топле дикције декламација” (Грол 1922а: 2).

Гролова решења можда јесу понешто конвенционална (нпр. он говори о „природности” и „искрености” имајући у виду *проживљавање*),⁹ али никога не остављају у недоумици шта се њима мисли. Он је овој области рада посветио несразмерно мање времена од Станиславског, а није био ни овештали сценски практичар, па ипак је својим поузданим драмским инстинктом разумео суштину и значај педагошког рада с глумцима и створио оригиналан наставни програм у једној младој и недовољно развијеној позоришној култури.

На крају истраживања приказаћемо последњи Гролов напис на педагошке теме. Иако се од 1924. године више није професионално бавио позориштем, Грол је пратио позоришна збивања и писао је о њима. У *Српском књижевном гласнику*, под псеудонимом „Повремени”,¹⁰ десет година водио је рубрику „Кроз књиге и догађаје” (1929–1939). Ту је 1939. године објавио чланак под насловом „Глумачка школа”, који се бави историјатом наших глумачких школа и перспективама образовања глумаца. Повод настанку чланка биле су најаве о гашењу Глумачке школе Народног позоришта, основане 1933. године, у чијем покретању и раду он није учествовао.¹¹ Иако чланак својевремено није наишао на разумевање струке и има другачији акценат и боју од претходних Гролових написа о школовању глумаца, чини се да је аутор остао доследан својим темељним позоришним и педагошким ставовима и да је правилно сагледао проблематику савремене глумачке педагогије. Poleмички тон јесте нешто подигнутији него што смо то од њега навикли, али аргументација и даље не уступа место субјективним мњењима. Грол учача да програм и начин рада Школе није добар, да се уклапањем у систем средњих школа, сходно законским одредбама из 1931. године, она бирократизовала и изгубила везу с разлозима због којих је основана. То

9 „Никоја виртуозна техника у дикцији, мимици и гесту не може без стваралачке фантазије дати природну и искрену игру” (Грол 1922а: 3).

10 Треба разликовати Гролове псеудониме „Повремени” и „Провизорни” у *Српском књижевном гласнику*. Први псеудоним користио је само он, док су други, по речима др Драгише Витошевића, користили још неки *Гласникови* сарадници: Драгомир Јанковић, др Јован Скерлић, Павле Поповић, Милан Предић и други (Витошевић 1990: 196).

11 Школа је доиста и престала с радом те године. Наставу у њој држали су: Јуриј Ракитин, Јосип Кулунџић, Момчило Милошевић, Вера Греч, др Ерих Хеџл, Владета Драгутиновић (Глума), Деса Дугалић (Визуелна глума), Радослав Веснић, др Милош Московљевић (Дикција), Велимир Живојиновић (Драмска књижевност) и други. У прве две године настава је била теоријско-практична, док се у трећој години обављала волонтерска служба (стажирање) у Позоришту под надзором школске управе. Међу ученицима били су: Капиталина Ерић, Бранка Ђосић (Веселиновић), Мирко Милисављевић, Душан Антонијевић, Миливој (Мавид) Поповић, Дивна Радић (Ђоковић) и други.

не значи да нам школа за глумце није потребна, само треба промислити, наглашава он, „о рационалнијем начину за одабирање кандидата и за њихово усавршавање у глумачкој вештини” (Повремени 1939: 453). Дакле, Грол не негира школу као такву, већ говори о реформи образовног модела, пре свега о промени принципа селекције ученика и промени облика педагошке праксе.

Зашто је реформа неопходна? Од времена првих глумачких школа много се тога у нашем друштвеном животу променило, примећује Грол. Глума је у међувремену стекла легитимитет озбиљне уметничке делатности, па је самим тим и глумачких аспираната данас неупоредиво више него раније. У старо „патријархално време” покретање школе био је једини начин да се охрабри понека породица „да своју кћер да у позориште”. Пре тридесет година, каже он, школа је служила као „мамац” кандидатима за глуму, али данас она треба да буде „чистиштиште”. Превише је глумачких диплома, а посла нема; глумци су преоптерећени бригом о егзистенцији још пре прве улоге, временом их стижу „разочарања и сумње”. Грол искрено стрепи за судбине ових младих људи, „једних остављених у самообмани да су изабрали свој позив, других унесрећених бедом позива, у коме је због много званих – мало изабраних и на време прихваћених с пажњом”. С друге стране, и програм рада глумачке школе треба прилагодити новим околностима. Некадашњем ученику недостајало је ширег знања и били су му неопходни часови „из општих дисциплина науке и уметности исто колико из саме глуме”; данас то више није случај, али у актуелној школи поучавају га „у свему више но у вештини позива коме се одаје”. Грол критикује „гимназијски” концепт рада по којем је наставни програм преоптерећен теоријским предметима науштрб практичних; Школа се води „са свим формалностима као и друге”, с оценама и дипломама, а запоставља се обучавање у сáмој глумачкој вештини (Повремени 1939: 453). Овде можемо препознати континуитет Гроловог педагошког мишљења: у свим претходним написима на ову тему – из 1909, 1910. и 1922. године – он је истицао да основа програма глумачке школе треба да буде практична (школа је „уметничка радионица”), те да и наставу из теоријских предмета треба прилагодити овом циљу, тј. одбацити из ње сваки „ерудитивни интерес”.

Кад је реч о избору ученика за глумачку школу, Грол сматра да они треба да прођу извесну предселекцију кроз дилетантска и путујућа позоришта. Ту се откривају таленти, каже он, ту се „осведочавају љубави за позориште”. Због оних који се тамо покажу као вредни пажње треба

организовати глумачку школу или повремене курсеве глумачке вештине. Наравно, школовање треба поверити истинским стручњацима с педагошком способношћу, онима чији би утицај на развој ових кандидата „био од несумњиве користи”. Грол подсећа да су управо бивши путујући глумци (Добриновић, Гавриловић, Станојевић) и дилетанти [Димитрије Ружић, Милица (Милка) Гргурова (Алексић)] дали „основу” српском позоришту. Осим што су „први и најбољи извор” глумачких талената, дилетантска позоришта имају и културно-просветни значај. Свако ко је макар извесно време провео у тој средини (свеједно да ли као глумац или у некој другој улози) остао је заувек „пријатељ и пропагатор позоришта”, тврди Грол, попут бивших председника Владе Филипа Христића и Николе Христића, затим Бранислава Нушића и бројних познатих „инжењера, професора, адвоката”. Појавили су се нови медији, као што је филм, који у техничком смислу иду испред позоришта и привлаче велики број гледалаца, па је утолико важније „оживљавати навику на позориште” и показивати „преимућство живе речи” у ширим друштвеним слојевима. У срединама без активнијег културног живота, дилетантска позоришта врше и општекултурну мисију, као једно од „благотворних средстава народног просвећивања”. Грол се са зебњом пита каква је судбина наших малих места, удаљених од културних центара, „колико је измене мисли, колико је колективног саосећања и колективног проживљавања виших сензација” могуће без музичких, певачких и позоришних друштава, без народних универзитета, библиотека и читалоница (Повремени 1939: 454).

Гролова критика четврте српске школе за глумце није израз ресантимана због неучествовања у њеном раду,¹² већ утемељена анализа недостатака једног наставног модела и предлог концепта другачијег, ефикаснијег модела. Његове идеје наговешћују следећу етапу у развоју наше глумачке педагогије, започету одмах после Другог светског рата, чији ће централни догађај бити оснивање Академије за позоришну уметност 1948. године. Програм школовања глумаца на Академији (данас Факултету драмских уметности) сличан је Гроловом програму из 1909. године, формално и суштински, иако се на њега није надовезао.¹³ Осим избо-

12 Др Предраг Палавестра указао је на Гролову способност да о људима и појавама пише објективно и с добрим намерама (Палавестра 2008: 206).

13 Мада се настава глуме на Академији програмски и методски није надовезала на искуства претходних глумачких школа, континуитет српске глумачке педагогије ипак је очуван. На то је указао Светозар Рапајић: „Алекса Бачвански, први српски педагог глуме, био је учитељ Пери Добриновићу, који је опет био наставник Мати Милошевићу, који је затим

ра предмета, две су програмске одлике најсродније: практична настава превалира над теоријском (теорија је у функцији практике) и фокус наставе је на *техничкој* припреми студента за глумачко стваралаштво (Бајчетић 1971: 89). Што се тиче избора кандидата за студије, умногоме су се оствариле Гролове замисли о предселекцији. Наиме, послератне власти, вођене колико просветитељским толико и идеолошко-пропагандним разлозима, основале су широм земље аматерска позоришта и изградиле домове културе у којима даровити почетници имају прилику „да се покажу као вредни пажње” и да потом оду на пријемни испит из глуме. Тако је Гролов педагошки концепт, после два кратковечна покушаја, остварен пред крај његовог живота у специјализованој установи какву је и сâм прижељкивао (још 1922. године помињао је планове за „Консерваториум”), али у друштвено-политичком и културолошком амбијенту који је њега као јавног радника и стручњака одбацио. Наша традиција школовања глумаца није толико богата да бисмо могли нехајно да се односимо према старим просветним трудбеницима, посебно ако имамо у виду да су неки од њих у својим педагошким мислима и делима били ванредно инвентивни и проспективни. Зато данас треба нагласити да је у првих осамдесетак година развоја српске глумачке педагогије ову област рада најдубље промишљао и програмско-методичко-критички највише за њу учинио управо Милан Грол.

Литература

- Бајчетић, П. (1971) „Проблеми школовања глумаца” у Петрић, Владимир (ур.) *Алманах (Двадесет година Академије за позориште, филм, радио и телевизију)*. Београд: Уметничка академија, стр. 83–90.
- Витошевић, Д. (1990) *Српски књижевни гласник: 1901–1914*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност: „Вук Караџић”.
- Грол, М. (1909) „Глумачка Школа. Приступно предавање и програм”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXIII, св. 12. Београд, стр. 944–951.
- Грол, М. (1910) „Глумачка Школа. Испитне представе”, *Српски књижевни гласник*, књ. XXV, св. 2, Београд, стр. 142–147.
- Грол, М. (1920) „Програм сезоне 1920–21.”, *Српски књижевни гласник*, нова серија књ. I, бр. 2. Београд, стр. 133–135.

био први професор глуме при оснивању Академије за позоришну уметност, данашњег Факултета драмских уметности” (Рапајић 2003: 420).

- Грол, М. (1922а) „Глумачка Школа”, *Просветни гласник*, бр. 1, Београд, стр. 1–11.
- Грол, М. (1922б) „Испитна представа Глумачке Школе”, *Српски књижевни гласник*, нова серија књ. VI, бр. 7, Београд, стр. 534–537.
- Грол, М. (1994) „Le théâtre à Paris”, *Театрон*, бр. 84–86, Београд, стр. 5–37.
- Јовановић, З. (2011) *Позоришно дело Милана Грола*. Нови Сад: Матица српска.
- Милошевић, М. (1957) „Прве београдске глумачке и балетске школе”, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. IV, Београд, стр. 361–380.
- Палавестра, П. (2008) *Историја српске књижевне критике: 1768–2007*, том I. Нови Сад: Матица српска.
- Повремени (1939) „Глумачка школа”, *Српски књижевни гласник*, нова серија књ. LVII, бр. 6, Београд, стр. 451–454.
- *Позоришни годишњак: године 1909–1910 и 1910–1911* (1911). Београд: Српско Краљевско Народно позориште.
- Рапајић, С. (2003) „Од глумачке школе до Факултета”, *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 6–7, Београд, стр. 411–467.
- Стојковић, Б. (1979) *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије
- Т. [Трајковић], Н. [Никола] (1922) „Глумачке школе у нас”, *Време*, бр. 195 (07.07.1922). Београд, стр. 5.

MILAN GROL'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF SERBIAN ACTING PEDAGOGY

Abstract

The paper explores a lesser known aspect of Milan Grol's theatrical work – his engagement in the field of acting pedagogy. Grol's pedagogical ideas, projects and program-methodical-critical writings, present in Serbian theatre profession and public opinion between 1909 and 1939, are presented and interpreted with the aim to examine their value in themselves, and to determine their theoretical and practical significance for the development of Serbian acting pedagogy. Even though there is a lack of direct traditional connection, the paper will also point out the similarity between old and new pedagogical concepts. Finally, the paper wishes to contribute to the already initiated process of rehabilitating Grol's theatrical work and its reintegration into the currents of contemporary Serbian theatre and culture.

Keywords

Milan Grol, theatre, acting, acting pedagogy, acting school

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Aleksandra Milovanović¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Vanja Šibalić²
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

JUTRO ĆE PROMENITI SVE: PLATFORMIZACIJA JAVNIH MEDIJSKIH SERVISIA ZAPADNOG BALKANA

316.774:654.1(497.11)
316.774:654.1(497.5) ; 316.728
COBISS.SR-ID 27519753

Apstrakt

Svedoci smo vremena u kom se paradigma programa savremene televizije transformisala od sadržaja za masovnu publiku do onih koji se obraćaju manjim ciljnim grupama, promovišući ideje platformizacije, lake dostupnosti i velikog izbora, kako bi se posebno odgovorilo potrebama i navikama mlađih gledalaca. Cilj ovog rada je da istraži funkcionalnu vezu između digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova i javnih medijskih servisa u našem regionu, kako bi se dalje analizirali njihovi tradicionalni principi i vrednosti u kontekstu nove digitalne perspektive. U komparativnom istraživanju Radio-televizije Srbije (RTS) i Hrvatske radio-televizije (HRT), biće sagledan trend krosmedijalne promocije igranih serija, kojim se privlači mlađa publika i umanjuje polarizacija između gledalaca klasične televizije i digitalnih platformi RTS Planeta i HRTi. Strategijama platformizacije i tematskim izborom igranih serija koje su krosmedijalno usklađene, ovi javni medijski servisi zadržavaju vodeću ulogu u oblasti igranog serijskog programa, istovremeno unapređujući digitalno prisustvo i približavajući se pre svega mlađem auditorijumu.

Ključne reči

javni medijski servis, televizija, digitalna platforma, serije, publika

1 lolamontirez@gmail.com

2 vanjasib@gmail.com

Globalna dominacija digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova u domenu javnih medijskih servisa dovodi u pitanje njihov osnovni značaj za očuvanje univerzalnih društvenih i demokratskih vrednosti. Transformišući se od *umreženog* ka *platformizovanom* društvu (*from network to platform society*) (Van Dijck et al. 2018), struktura društva se menja iz horizontalne u vertikalnu formaciju, u kojoj su kanali komunikacije zamenjeni različitim vrstama portala i aplikacija, naizgled široke skale izbora i personalizacije, ali suštinski usko filtrirane. U medijskom ekosistemu *platformizaciju* prati specijalizovanje sadržaja i fragmentacija publike, koja se u ovom nelinearnom sistemu lako kreće između sadržaja koji je prevashodno zanimaju, za razliku od standardnog televizijskog programa, u kom smo zbog linearnosti prikazivanja (neizbežno) gledali kako programe koji su im prethodili ili ih sledili (a koji su nas manje zanimali), tako i reklame, čiji blokovi su ih često prekidali. Za tradicionalne sisteme javnih medijskih servisa *platformizacija* predstavlja izazov, posebno za njihovu misiju osnaživanja otvorenog društva i demokratskih medijskih institucija, zbog čega se traga za novim modelima u kojima će moći da očuvaju „svoju primarnu funkciju – da budu univerzalni u svom pristupu – i da pronađu balans između imperativa univerzalnosti i personalizovanih i specijalizovanih sadržaja koje publika traži” (Marko 2017: 8).

Na evropskom nivou, javni medijski servisi formirani su pre više od sedamdeset godina na principima transparentnosti, poverenja, odgovornosti i kvaliteta.³ *Etos* koji ih izdvaja od komercijalne konkurencije zasnovan je na promociji nacionalne kulture, jačanja društvene kohezije i unapređivanja otvorenog društvenog dijaloga. Međutim, u studijama televizije sve češće se pojavljuju mišljenja da su programi javnih medijskih servisa skupi, neefikasni i manje okrenuti mladima:

[...] javni servisi postaju skupi i anahroni, njihovu publiku čine ljudi u poznom dobu, a 'armija mladih' građana ostaje daleko na marginama. [...] Na ovaj način pratimo snažnu polarizaciju auditorijuma javnog servisa na publiku i nepubliku, što značajno smanjuje kapacitete javnih servisa [...], njihovu univerzalnost, [...] raznovrsnost i pluralizam ideja. (Nikolić 2018: 115)

3 Komparativna analiza evropskih javnih medijskih servisa može se pronaći u tekstovima: Arriaza Ibarra, K., Nowak, E., Kuhn, R. (eds.) (2015) *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach*, McElroy, R. and Noonan, C. (2018) „Public service media and digital innovation. The small nation experience”.

Ukoliko u nekom društvu postoji velika polarizacija, kakva je prisutna u zemljama Zapadnog Balkana, regiona sa 23 miliona ljudi, 21 nacionalnim jezikom i 13 javnih servisa (10 republičkih i tri regionalna), u takvom društvu izbor programa i uređivačka politika servisa imaju poseban značaj. Međutim, njihova predimenzionirana struktura (infrastruktura zgrada, studijskih prostora i produkcionih kapaciteta nasleđena iz jugoslovenskog perioda) sporo se prilagođava novoj logici produkcije i distribucije sadržaja, ključnoj za očuvanje njihovog položaja u budućnosti.⁴ Danas u Srbiji i Hrvatskoj javni medijski servisi prate trendove digitalizacije i *platformizacije*, u najvećoj meri sprovodeći ih u cilju približavanja standardima za audio-vizuelni sektor Evropske unije. Šest decenija nakon osnivanja zajedničke jugoslovenske televizije i tri decenije nakon njihovog razdvajanja, u okviru RTS-a i HRT-a oformljene su OTT (*over-the-top*)⁵ platforme HRTi (HRT – inovativno, imerzivno, interaktivno, 2015) i RTS Planeta (2018). Njihov cilj je da se „poveća dostupnost i vidljivost [nacionalnih] kanala i sadržaja” (Duić 2015: n. p.), te pokrene interaktivna komunikacija kao „odgovor na potrebe savremene publike” (Čitić 2018: n. p.). Obe su kreirane po ugledu na platforme BBC iPlayer i RAI Play, koje britanskim i italijanskim gledaocima javnih servisa nude veliki izbor inovativnih igranih serija i trostruko iskustvo gledanja: uživo, odloženo i na zahtev. Osnovni prioriteti i strategije digitalnih platformi RTS Planeta i HRTi⁶ su programsko i infrastrukturno prilagođavanje novim medijima, otvoreni pristup i interaktivna komunikacija, digitalno emitovanje programa (HD kvalitet slike i zvuka), konvergencija usluga televizije i interneta (organizaciona, produkciono-programska i tehnička), raznovrsna ponuda kreativnih i personalizovanih sadržaja, kao što su igrane televizijske serije, posebno namenjene mlađoj publici. Nakon probnog perioda, Hrvatska radio-televizija napravila je iskorak prema više od 600.000 registrovanih korisnika redizajniranjem platforme HRTi, ponudom pet televizijskih i 12

4 Razumevanje medija je ključ za poimanje dinamike promena kulture i društva, a usled globalne digitalizacije, njihove stare norme se jednostavno zaboravljaju, dok se novi trendovi lako usvajaju. Početkom ove decenije nadležna ministarstva upozoravala su da je na planu digitalizacije malo urađeno, zbog čega bi Srbija mogla ostati „analogna mrlja u digitalnom moru, sa velikim praktičnim posledicama i za građane i za privredu. To je ogroman resurs o kome se malo zna. Nastojimo da ubrzamo taj proces, da sustignemo one koji su ispred nas.” (Ljajić 2013: n. p.)

5 Oznaka OTT (*Over-the-Top*) ukazuje da su krajnjim korisnicima audio-vizuelni sadržaji na platformi dostupni preko sistema otvorenog interneta. Suprotno, VoD platforme (*Video on Demand*) funkcionišu na principu pretplate (Netflix, HBO GO, Amazon).

6 U Hrvatskoj pored HRTi funkcionišu i dve internet platforme komercijalnih televizija. RTLplay je besplatna internet platforma za praćenje programa hrvatskog RTL-a, posebno prepoznatljivog po krosmedijalnoj promociji. Nova TV, prva hrvatska komercijalna televizija s nacionalnom frekvencijom, na svojoj platformi OYO.hr omogućava praćenje najgledanijih serija svoje produkcije unapred i na zahtev.

radijskih programa i bogatom videotekom u kojoj je dostupno više od 24.000 naslova. Istraživanja RTS Planete i rukovodioca Sektora za razvoj i nove poslove Tatjana Ćitić pokazuju da su od lansiranja internet TV i radio platforme RTS Planeta u februaru 2018. godine do avgusta 2020. godine registrovana ukupno 1.221.373 korisnika.⁷ Platforma beleži veliki broj registrovanih gledalaca van granica regiona, čime se uključuje u jačanje veza sa dijasporom i očuvanje nacionalnog identiteta i kulturne baštine. Kao i mnoge druge digitalne platforme za distribuciju medijskih tekstova, RTS Planeta i HRTi ispunjavaju funkcije virtualnih arhiva, istovremene geopolitičke dostupnosti, rekonceptualizacije recepcije i naglašene participativnosti/(inter)aktivnosti publike, ali njihovi programski repozitorijumi igranih serija

[...] u mešovitoj ponudi premijera, obnovljenih sezona već popularnih serija, kao i omiljenih ostvarenja iz televizijskih trezora, ne mogu u potpunosti zameniti tradicionalnu televiziju, jer im je potrebna njihova bogata arhiva, za koju oni otvaraju 'novi prozor' prikazivanja. (Milovanović 2019b: 106–107)

Konvergencija televizije i interneta pruža nove mogućnosti, u kojima oni nisu viđeni kao zasebni, već konceptualno povezani mediji, čiji je cilj prevazilaženje podele na linearne i interaktivne medije, te stvaranje zajedničkog medijskog ekosistema (Johnson 2019: 1–27). Sa ovim dilemama izborio se danski javni servis TV2, zasnivajući promociju svog programa, posebno igranih serija, na krosmedijalnoj povezanosti televizije i kataloga platforme (Bruun 2019: 95–110). Odluke o realizaciji ili otkupu serija oni donose „ciljanjem u centar”, odnosno na osnovu procene o tematskoj relevantnosti serije i potencijalu za krosmedijalnu uspešnost (podjednakom učinku u gledanosti televizije i platforme). Njihova strategija još podrazumeva i pomeranje od standarda prolećne, jesenje ili praznične šeme za početak emitovanja igranih serija i uspostavljanje novog modela PLAY52/365. Ovako zamišljenim krosmedijalnim pristupom, smatraju oni, programiranje atraktivnih igranih serija koje privlače mlađu publiku moguće je u periodima kada su oni slobodni da tragaju za sadržajima koje bi gledali (vikend ili raspust). Takođe, za njihov pristup programima postoji „više ulaznih tačaka”, zbog čega platforma i televizija imaju uzajamni promotivni efekat. Ipak, u zemljama Zapadnog Balkana, navodi se u istraživanju RTS-a,

⁷ Uvid u podatke pružila je dr Tatjana Ćitić, pomoćnica izvršnog direktora RTS-a iz Sektora za razvoj i nove poslove, tokom intervjua obavljenog 14. avgusta 2020. godine. Na osnovu rezultata, namenski dobijenih za temu i izabrane studije slučaja u ovom radu, moguće je stvoriti opštu sliku o stepenu razvoja multimedijalne usluge kao dugoročne strukturne promene, ali i promena vrednosno-kulturnih obrazaca i praksi javnog medijskog servisa.

tradicionalni način praćenja televizijskog programa i dalje je dominantan, a igrane serije gledaoci najviše prate linearno. Prema dosadašnjoj praksi njihove krosmedijalne promocije, uglavnom su domaće serije bile dostupne u videoteci platforme tek po završetku premijernog emitovanja na televiziji. Približavajući se navikama mladih, ova strategija modifikovana je za omladinske serije *Jutro će promeniti sve* (2018, Goran Stanković, Vladimir Tagić), *Moja generacija Z* (2019, Verica Andrejić), *Južni vetar* (2020, Miloš Avramović) i *Anin svet* (2020, Filip Čolović, Tamara Vešković).

Namenjena tinejdžerima i srednjoškolcima, igrana serija kratkog formata *Anin svet*⁸ prva je serija koja je u celosti bila dostupna na RTS Planeti pre prikazivanja na klasičnom programu RTS-a. Podaci RTS Planete istovremeno nas upućuju na to da je gledanost serije *Jutro će promeniti sve* na dnevnom nivou bila veća dok je trajalo njeno premijerno emitovanje na RTS-u, u odnosu na kasniji period, potvrđujući da je u tom trenutku postojao snažan trend krosmedijalne promocije ove igrane serije u ukupnom sistemu javnog medijskog servisa Srbije (od televizije ka platformi i obrnuto). Nakon godinu dana, u prvom repriznom emitovanju, epizoda „Zigi Stardast” (epizoda 8, emitovana na RTS1 u ponedeljak, 21. oktobra 2019, objavljena na RTS Planeti u utorak, 22. oktobra 2019) za tri radna dana imala je ukupno 3.446 pregleda. Komparativno, epizodu „Cunami” (epizoda 12, objavljena na RTS Planeti u subotu, 26.10.2019) tokom vikenda i u ponedeljak, na platformi pogledalo je ukupnu 5.057 gledalaca, što nas upućuje da je u slučaju serije *Jutro će promeniti sve* veća posećenost platforme tokom vikenda nego radnim danom. Popularnost serije dve godine nakon premijere i dalje je velika, što u sledećoj tabeli pokazuje interesovanje gledalaca RTS planete.

Seriya <i>Jutro će promeniti sve</i>	RTS Planeta – broj pregleda
sreda, 15. jul 2020.	1.309
četvrtak, 16. jul 2020.	1.414
petak, 17. jul 2020.	1.941
subota, 18. jul 2020.	1.827
nedelja, 19. jul 2020.	1.969
ponedeljak, 20. jul 2020.	1.630
utorak, 21. jul 2020.	1.670

Tabela 1. Seriya *Jutro će promeniti sve*: ukupna gledanost svih epizoda po danima u periodu od srede 15. do utorka 21. jula 2020.

8 Ova igrana serija kroz 12 epizoda kratkog formata prati glavnu junakinju koja pripada generaciji milenijalaca i koja, istražujući svet oko sebe, želi da ostane autentična.

Ranija istraživanja televizija Zapadnog Balkana pokazivala su da je u njihovim programima veoma malo sadržaja namenjenih mladima, zbog čega se oni okreću izboru koji nude novi mediji. Otvorene i besplatne platforme RTS Planeta i HRTi danas nude mnoštvo sadržaja koji se svojom tematikom približavaju mlađoj publici. U tom kontekstu, oba javna medijska servisa nastoje da tranzicijom osiguraju opstanak u novomedijskom okruženju, podstičući javnost na digitalnu transformaciju i unapređenje medijske pismenosti. Tatjana Ćitić navodi da je od početka nastave na daljinu, realizovane kroz programe RTS-a i platforme RTS Planeta za vreme vanrednog stanja usled pandemije virusa COVID-19 (od 17. marta 2020. godine), paralelno sa posetom časovima za osnovne i srednje škole, poraslo i interesovanje za druge programe namenjene deci i mladima na RTS Planeti. Tokom drugog polugodišta školske 2019/20. godine u sekciji „Moja škola” objavljeno je 2.281 predavanje i zabeleženo je 3.051.630 njihovih pregleda. U ovom periodu, planskim programiranjem nove serije *Anin svet* stvaraju se navike gledalaca školskog uzrasta za programe javnog medijskog servisa. Ključno za očuvanje njegovog položaja u budućnosti jeste pružanje mogućnosti mladima na Zapadnom Balkanu da odrastaju uz programe javnih servisa, kasnije ostajući njihova publika, zainteresovana za brojne aspekte njihove misije, od obrazovne i zabavne do informativne i odgovorne za očuvanje univerzalnih društvenih i demokratskih vrednosti.

RTS Planeta i HRTi:

Otvoreni pristup i tematska aktuelnost igranih serija

U zemljama Zapadnog Balkana očuvana je kultura gledanja nacionalnih serija, koje na medijskim javnim servisima RTS-a i HRT-a imaju vernu publiku i rezervisan programski termin nakon centralnih večernjih vesti. Njihova kritika najčešće je usmerena ka čestim reprizama, iako se danas intenziviraju premijere novih i kvalitetnih igranih serija u odnosu na prethodne periode. U programskim sadržajima ova dva medijska javna servisa, srodno drugim istočnoevropskim zemljama, naslednicama komunističkih režima, nakon perioda jačanja njihovih informativnih i obrazovnih vrednosti u kontekstu otvorenih demokratskih društava, vidan je silazni trend uticaja i poverenja. Istovremeno, prati ih aktuelnost igranih programa i efikasan proces digitalizacije, kojima se perspektivno približavaju mlađem auditorijumu. Podsticanje kreativnosti i domaćeg stvaralaštva kroz urednički izbor i tematske koncepcije RTS-a i HRT-a uticalo je na raznovrsnost, relevantnost i otvorenost tema igranih programa, što je dovelo do toga da osnovni principi medijskih

javnih servisa očuvaju vodeću ulogu u oblasti igranog i obrazovnog programa. U Srbiji, u odnosu na prosečne vrednosti gledanosti televizijskog programa⁹ s nacionalnom pokrivenošću u 2019. godini, prvi program RTS-a bio je najgledaniji sa preko tri miliona gledalaca dnevno, a u glavnom večernjem terminu imao je 30% veći udeo od televizije s nacionalnom pokrivenošću koja je druga po gledanosti. Na listi 50 najgledanijih programa klasične televizije, 46 su sadržaji RTS-a, među kojima su domaće igrane serije *Junaci našeg doba* (2019, Siniša Pavić) i *Grupa* (2019, Uroš Tomić, Dragan Đurković), dok su u prvoj polovini 2020. godine najgledanije *Južni vetar* i *Tajkun* (2020, Miroslav Terzić). Istraživanja RTS Planete i rukovodioca Sektora za razvoj i nove poslove Tatjane Čitić u sledećoj tabeli prikazuju koje su igrane serije bile najgledanije u julu 2020. godine na ovoj platformi.

Igrana serija tematski orijentisana ka mlađoj publici	Epizoda	Broj poseta platformi RTS Planeta u julu 2020. godine
<i>Južni vetar</i>	14. epizoda	173.709
	prosečno po epizodi	12.408
<i>Jutro će promeniti sve</i>	39. epizoda	46.578
	prosečno po epizodi	1.194
<i>Moja generacija Z</i>	4. epizoda	43.048
	prosečno po epizodi	978
<i>Anin svet</i>	12. epizoda	20.747
	prosečno po epizodi	1.729
<i>Grupa</i>	11. epizoda	11.993
	prosečno po epizodi	1.090

Tabela 2. *Interesovanje korisnika RTS Planete za igrane serije tematski namenjene mlađoj publici*

Detaljnim pregledom i analizom programske šeme i kataloga OTT platforme Planeta uočava se upadljiv trend da regularni televizijski program RTS-a ima mnogo sadržajniju ponudu igranih serija u odnosu na repozitorijum platforme u kome je tek njih 15 dostupno. U žanru nacionalno-istorijskih tema, često najavljeni kao projekti od neospornog javnog interesa, ali i pored toga što su postigli veliku gledanost i izazvali veliko interesovanje, u katalogu RTS Planete izostaju:¹⁰ *Nemanjići – rađanje kraljevine* (2018, Marko Marinković,

9 Podatke o gledanosti TV programa videti na RTS internet stranici za istraživanje gledanosti: <https://www.rts.rs/page/rts/sr/CIPA/news/171/istrazivanje.html>.

10 Razlozi ove protivrečnosti su: strategija uredničke selekcije sadržaja na platformi u odnosu na njihovu popularnost na osnovnom televizijskom kanalu; pojedinosti ugovornih obaveza u koprodukcionim odnosima; neregulisana prava za programe starijeg datuma, čija bi harmoni-

Gordan Mihić), koji obuhvataju dva veka vladavine najuticajnije srpske sred-njovekovne dinastije i uz jugoslovensku seriju *Vuk Karadžić* (1987–1988, Đorđe Kadijević) najveći su poduhvat u istoriji beogradske televizije; zatim serija *Kralj Petar I* (2018, Petar Ristovski) o stradanju srpskog naroda tokom Velikog rata; filmsko-serijski triptih *Montevideo* (2010–2014, Dragan Bjelogrić) o periodu *belle époque*-a i usponu fudbala u Srbiji tokom kratkog mir-nodopskog predaha između dva velika rata; kao i prvi deo serije iz planiranog trodelnog ciklusa o Drugom svetskom ratu *Ravna gora* (2013–2014, Radoš Bajić). Na platformi RTS Planeta evidentno su dostupne samo serije *Čizmaši* (2015–2016, Dejan Zečević) i *Koreni* (2018, Ivan Živković), koje u skladu sa proklamovanim javnim interesom medijskog servisa zadovoljavaju potrebe građana u smislu očuvanja i izražavanja kulturnog i nacionalnog identiteta. U ovim dvema visokokvalitetnim igranim serijama

[...] *na veoma reprezentativan način ogleda se [...] nedovoljno iskorišćen kulturno-umetnički i edukativni programski potencijal televizijskih adaptacija značajnih nacionalnih literarnih predložaka. Osnovni fokus je na sukobu između tradicionalnog i modernog u porodičnom životu i političkoj borbi, što ima savremeni i aktuelni odjek.* (Šibalić 2020: u štampi)

Najveću gledanost na javnom medijskom servisu Srbije i pozitivne ocene kritike dobile su *Senke nad Balkanom* (2017–), kriminalistička serija sa elementima akcije, psihološkog horora, drame i političkog trilera, čiji je autor i reditelj Dragan Bjelogrić. Inspirisana savremenim američkim, britanskim, nemačkim i istočnoevropskim uzorima, ova serija pomera granice u domenu tematske kontroverznosti, visoke televizijske produkcije i novina u distribuciji nacionalnih serija. Prva sezona prikazivana je na RTS-u od 22. oktobra 2017. do 24. decembra 2017. godine, a na RTS Planeti bila je dostupna od 25. decembra 2019. do početka marta 2020. godine. Prelaskom sa drugom sezonom na komercijalnu digitalnu platformu za distribuciju medijskog sadržaja EON, postala je prva srpska serija koja je mogla da se *bindžuje* (*binge watching*), odnosno svih 10 epizoda nove sezone bilo je istog trenutka dostupno. Time se ova serija uključila u trendove svetskih platformi Netfliks, Hulu i Amazon, čije serije mogu da se gledaju kao viščasovni visokokreativni filmovi (*Pravi detektivi / True Detective*, 2014; *Kruna / The Crown*, 2016). Autori *Senki nad Balkanom* približili su se tom „varljivom” konceptu savremenih

zacija prevazilazila projektovane efekte od sekundarne distribucije na platformi. Za ovaj rad Tatjana Čitić navodi da odluka o tome koliko će dugo i često biti objavljivana neka serija zavisi od interesovanja korisnika RTS Planete u tom trenutku i, u nekim slučajevima, od planova za emitovanje na programima RTS-a.

serijskih sadržaja: da serija evoluirala u film sa epizodnom strukturom, a da svojom tematikom i stilom sa lakoćom može da funkcioniše i „u mraku bioskopskih sala” (Janković 2019: n. p.).

U otvorenom pristupu i sa kvalitetom slike visoke definicije na HRTi platformi¹¹ dostupno je 18 serija „Iz antologije” jugoslovenske televizije koje je realizovala Televizija Zagreb (*Naše malo misto*, Danijel Marušić, 1970–1971; *Gruntovčani*, Krešo Golik, 1975; *Putovanje u Vučjak*, Eduard Galić, 1986). Takođe, ponuđeno je 26 novih igranih serija (*Nestali*, Kristijan Milić, 2020; *Počivali u miru*, Goran Rukavina, Koraljka Meštović, 2013–), kao i nešto starije, ali još uvek popularne *Bitange i princeze* (Goran Kulenović, 2005–2010) i *Mamutica* (Zoran Margetić, Robert Orhel, 2008–2010). Dok su iz Srbije samo serija *Senke nad Balkanom* i dokumentarni film *Druga strana svega* (Mila Turajlić, 2017) dostupni na transnacionalnoj medijskoj platformi Amazon, hrvatske serije *Počivali u miru* i *Čuvar dvorca* (2017) otkupio je britanski Kanal 4 za platformu 4oD (4 on Demand), a počevši od druge sezone Netfliks producira i distribuira seriju *Novine* (Dalibor Matanić, 2016). Veliku pažnju publike na platformi HRTi privukla je četvorodelna mini-serija *Čuvar dvorca*, reditelja i scenariste Lukasa Nole, koja govori o zajedničkoj jugoslovenskoj državi krajem osamdesetih godina i mehanizmima rada Službe državne bezbednosti, čije će delovanje „prekrojiti” mapu ovog dela Evrope. Svedok promena koje će urušiti staru državu Boris Biščan (Ivo Gregurević), kao iskusni operativac zadužen za takozvanu političku emigraciju, uviđa da novo vreme dolazi i pokušava da otkrije šta se skriva iza zakulisnih intriga visokopolitičkih dogovora, sumnjivih regrutacija sitnih kriminalaca u redove službe i likvidacija u vezi sa kojima je sve manje jasno zašto je neko proglašen za neprijatelja države – način na koji će i sam glavni junak stradati. Za javni medijski servis tematski relevantna serija za procesuiranje uloge službi (nekad i sad) u mračnoj sudbini Jugoslavije, otkriće mahinacije i pronevere u državnim preduzećima, tipične za privredni kriminal osamdesetih godina u Jugoslaviji.¹² Vizuelni kolorit i tempo kojim se radnja odvija podsećaju na seriju *Mala dobošarka* (*The Little Drummer Girl*, 2018), rađenu prema romanu

11 Uz veliki izbor serija trenutno je dostupno 49 filmova koje je HRT realizovao u koprodukciji sa drugim medijskim kućama, kao što su *Aleksi* (Barbara Vekarić, 2018), *Osmi povjerenik* (Ivan Salaj, 2018), *S one strane* (Zrinko Ogresta, 2016), a katalog se sezonski ažurira.

12 Ova špijunska serija vizuelno je ambiciozna, a njena slojevita ikonografija i atmosfera u potpunosti dočaravaju poslednje dane socijalističkog sistema, kog se HRT-ovi gledaoci sećanju po prašnjavim državnim kancelarijama i hodnicima, predimenzioniranim radnim stolovima i sumornom okruženju, telefonskim govornicama na javnim mestima, policijskim automobilima „zastava 101”, kišnim mantilima, akten-tašnama, cigaretama i zadimljenim prostorijama na sastancima.

Le Karea (John Le Carre), u kojoj se dve epizode o evropskim obaveštajnim krugovima odvijaju u Jugoslaviji. Ova serija je dostupna za gledanje na BBC iPlayer-u kao deo uspostavljanja ravnoteže između komercijalne i informativne uloge britanskog javnog medijskog servisa.

Najveću regionalnu popularnost stekle su serije *Novine* i *Crno-bijeli svijet* (Goran Kulenović, Igor Mirković, 2015), čiju aktuelnu tematsku utemeljenost u metamedijskoj dimenziji Nevena Daković prepoznaje kao „medijsk[e] refleks[e] turbulentne tranzicije postjugoslovenskih prostora” (Daković 2018: 14). Pokretanje platforme HRTi koincidira sa premijernim emitovanjem *Crno-bijelog svijeta*, čiji je sadržaj namenski uklopljen u krosmedijalnu promociju plasiranjem „jedne epizode unapred” na platformi, utičući na porast registracija, poseta i vezivanje publike za HRTi. Naslovljena prema hit pesmi grupe *Prljavo kazalište*, ukazujući šire na kolektivni identitet ovih prostora u (izneverenim) idealima, vrednostima i verovanjima, *Crno-bijeli svijet* se prepoznaje

[...] kao TV serija nostalgije potkrepljena brojnim pop-kulturnim referencama [...] medijski tekst govori o medijima, crpeći narativ i stil iz prošlosti posredovane drugim medijima. Serija *Novine* u samosvesnu priču uvodi nove medije kao epitaf štampanim medijima [...]. U kadrovima špice stare medije bukvalno proždire vatra, [...] usled prekoračenja moralnih principa, griže savesti i etičkih nedoumica. [...] Revolucija i progres najpre jedu svoju decu, a ne dozvoljavaju Makluanovo (McLuhan) uporedno trajanje i starih i novih. (Daković 2018: 22)

Koncipiran kao promotivni sadržaj platforme za popularizovanje otvorenog pristupa i deo strategije približavanja mlađoj publici hrvatskog medijskog servisa, HRTi je predstavio omladinsku humorističku seriju *Nemoj nikome reći* (Aleksandra Osman, 2015–2017). Pažljivo odabrana tema o tinejdžerki koja se iz manjeg mesta u Hrvatskoj doseljava u Zagreb i stilizovane animacije kojima se oponaša vizuelni identitet komunikacije na globalnim platformama Fejsbuk, Tviter i Instagram, ipak nisu bili dovoljno atraktivne da bi obezbedile masovnu posetu platforme. Kritika je pozitivno ocenila prikazani novi oblik konverzacije gimnazijalaca, najčešće prisutan u grafičkom obliku poruka, ali ne i humor povezan sa kontroverznim temama svakodnevice mladih (droga, alkoholizam, homoseksualnost, vršnjačko nasilje, zavisnost od prisustva i komentara na društvenim mrežama). Serija nije stekla regionalnu popularnost kao sitkom *Bitange i princeze* (2005–2010, Goran Kulenović), duhovita priča o pet prijatelja koja je i dalje rado gledana na HRTi-ju.

Uporedno, RTS Planeta nudi raznorodniju ponudu serija za mlade, kao što su *Anin svet*, *Vojna akademija* (Dejan Zečević, 2012),¹³ *Grupa* (Uroš Tomić, Dragan Đurković, 2019), *Moja generacija Z* i *Južni vetar*. Ekipe talentovanih autora kriminalističke serije *Grupa*, kao i akteri u seriji, pripadaju generaciji milenijalaca, zbog čega se stvara utisak izuzetno veštog preplitanja više paralelnih radnji koje povezuju srpsku policiju, dilere droge i mlade, često ponižene i izmanipulisane da rade za veće kriminalce. Uspostavljajući paralelu između organizovanog regrutovanja maloletnika za trgovinu droge u Srbiji i šireg društvenog sistema, ova serija tematski istražuje relativnost budućnosti i slobode mladih u našem društvu, o čemu su do sada najčešće govorili samo dokumentarni filmovi (*Gram, kilogram, tona*, Janko Baljak, 2015; *Isti*, Dejan Petrović, 2017). Usaglasivši se sa vrednostima javnog medijskog servisa, *Grupa* pripoveda o narkoticima, sveprisutnim na ulicama Beograda, iskazujući kritički stav ne samo o konzumiranju i stavljanju droge u promet, već i dublje analizirajući omladinu kao žrtve u kriminalnom miljeu. U ovom tematskom ključu koncipiran je i vizuelni stil serije, u kom se Beograd ne predstavlja kao izolovani geto, već opasan grad sukoba između vlasti i kriminala.

Jutro će promeniti sve je prva dugometražna igrana serija u regionu, koja je premijeru imala na internetu i za samo četiri dana zabeležila više od 100.000 pregleda. Hibridnom strategijom emitovanja pojedinačnih epizoda na nacionalnoj televiziji radnim danima (od ponedeljka do četvrtka), nedeljnim blok terminima na Trećem digitalnom programu RTS-a i otvorenim pristupom na OTT platformi Planeta, ova serija dostigla je rekordnu gledanost i veće interesovanje mlađe publike za program javnog medijskog servisa. Inovativni pristup temi poređen je sa sličnim omladinskim serijama na HBO-u i Netfliks-u, a uspeh serije blisko je povezivan sa vizuelnom reprezentacijom i „odnosom prema stvarnosti”. U ovoj seriji one su suptilno, ali precizno, artikulirane u naturalističkom stilu, počev od špice koja pokazuje šta sve možeš u jednom danu u Beogradu ako si mlad, uz stihove pop pesme: „Želiš let za dalek svet / Sanjaš san da možeš sam, / Jutro sve promeniti neće, / Svež miris istine kreće, / Jutro sve promeniti neće!”. Stilski najviše podseća na prvu balkansku veb-seriju kratkog formata *#Samokažem* (Jelena Gavrilović, Raško Miljković, 2013–2014), koja je u vreme kada je nastala bila jedan od retkih originalnih omladinskih programa u bilo kojem mediju u regionu, a njen

13 Za dalji uvid u povezanost javnog medijskog servisa i promocije vojske kod mladih, te njenom obnovljenom pozitivnom imidžu u svim slojevima društva pogledati tekst: Šibalić, V. (2018) „Domaća TV serija kao narativni prostor globalizacije – promocija imidža”, str. 147–161.

cilj bio je da se tinejdžeri bivših jugoslovenskih republika uključe u procese socijalne integracije, otvorene komunikacije i debate kroz procese (re)medijacije (stvaranje novih medijskih platformi za plasiranje tema o kojima bi mladi dalje mogli da razgovaraju na mreži) i (re)generacije (šansu za stvaranje novih regionalnih veza među mladima). [...] Brisanje dosadašnjih granica (od medijskih, žanrovskih, tekstualnih do geopolitičkih, nacionalnih, verskih) autori veb-serije #Samokažem koristili su da [...] kreiraju originalni sadržaj koji generacijski odgovara njihovim potrebama i interesovanjima. (Milovanović 2019a: 256)

Seriya *Jutro će promeniti sve* pripada žanru odrastanja i prikazuje jedno proleće u životima četvoro prijatelja u Beogradu, koji se na početku svojih tridesetih bore sa različitim identitetskim, emocionalnim i profesionalnim krizama. U raskoraku između mladosti i odrastanja, Filip (Nikola Rakočević), Anđela (Jovana Stojiljković),¹⁴ Ljuba (Andrija Kuzmanović) i Aleksandra (Isidora Simijonović) tragaju za svojim mestom u društvu, nemaju stalne poslove, žive kod roditelja ili su podstanari i prate ih nesređeni emotivni odnosi. Za autore serije ove priče su autobiografske, jer oni su rođeni devedesetih, u vreme građanskih ratova i ekonomske tranzicije, čije se posledice danas preko njih prelamaju. Dok nije postalo kasno, njihovi roditelji, koji pripadaju nostalgичnoj generaciji *Crno-bjelog sveta*, nisu primećivali svoje vršnjake, šticećenike *Sivog doma* (Darko Bajić, 1986), koji su devedesetih imali ulogu u destruktivnoj ekonomiji i razgradnji sistema, postavši šverceri benzina i dileri deviza na beogradskim ulicama. Oni sami su deca onih koji su živeli u vreme jugoslovenskog socijalističkog progressa prikazanog u seriji *Grlom u jagode* (Srđan Karanović, 1975), (ne)svesni već tada početka urušavanja državnih preduzeća iz Čuvara dvorca. Generacijski uhvaćeni između očekivanja okoline, sopstvenih nada i ograničenja društva u tranziciji, njih oblikuje teskobna prošlost i nejasna budućnost. Ova dešavanja predstavljena bez vremenske distance između aktuelnog socijalnog trenutka i vremena priče, u *Jutru* pružaju snažnu kolektivnu identifikaciju mladih u ovom regionu, prikazujući

'obične' ljude i njihovu svakodnevicu, čineći to bez trunke usiljenosti i pretencioznosti. Serija je zdravo duhovita i nudi nam junake čije ćemo televizijske živote želeti da pratimo. [...] Jutro će promeniti sve je serija

14 Trenutno jedna od najpopularnijih i najtraženijih srpskih glumica Jovana Stojiljković povezuje ove serije netipičnim ulogama: Sofije, žene kriminalca koja ne popušta na policijskim saslušanjima u *Južnom vetru*, doktorke Bojane, pripadnice komunističke ilegale u *Senkama nad Balkanom*, i Anđele, mlade devojke koja traga za svojim seksualnim identitetom u seriji *Jutro će promenti sve*.

koja pleni iskrenošću i koja dira baš tamo gde treba – u srce. (Bajić 2018: n. p.)

U seriji nema direktnih političkih i društvenih komentara, već ih autori dokumentarnom uverljivošću sugestivno tematski artikulišu. Kada po povratku iz Amerike Filip pokuša da obnovi vozačku dozvolu, suočava se sa nereformisanim sistemom („To su samo reči”, epizoda 13). Njegova ideja da redizajnira program za digitalizaciju državne administracije nije odobrena jer bi trećina zaposlenih postala tehnološki višak. Filipova sestra Anđela predaje na fakultetu, ali njenu poziciju preuzima kolega koji ima manje kvalifikacija i jake političke veze („Patike za trčanje”, epizoda 32). Gledanje serije na digitalnoj platformi značilo je da najveći broj mladih paralelno bude aktivan na društvenim mrežama, te je ova epizoda dobila najveći broj komentara od publike koja je prepoznala probleme nepotizma i partijskog zapošljavanja sa kojima se i sama suočava. Strateška odluka RTS-a o prikazivanju ove serije, i pored početne rezervisanosti zbog toga što se tema ne obraća njihovoj tradicionalnoj publici, donela je ovom javnom medijskom servisu prestiž i privukla nove gledaoce koji su se prepoznali u temi, kao i načinu distribucije serije.

Zaključak

Ciljevi RTS Planete i HRTi usmereni su na povećanje dostupnosti i vidljivosti RTS-ovih i HRT-ovih kanala i sadržaja, pokretanje i održavanje kontinuirane interaktivne komunikacije s publikom, kao i na obogaćivanje ponude kvalitetnih i adekvatno prilagođenih programa za mlade u dinamičnom novomedijskom okruženju. U uslovima veoma oštre konkurencije na atomizovanom internet tržištu, obe OTT platforme svojom programskom politikom i strategijom distribucije sadržaja nastoje da odgovore na zahteve fragmentiranog auditorijuma, ali i da ga podsete na bogatstvo i neprolaznu vrednost višedecenijske produkcije svojih matičnih kuća. Najveći izazov u ovom procesu javnim servisima u novom okruženju predstavlja imperativ ukupnog kvaliteta (programskog i tehnološkog), koji izaziva pozitivan utisak i želju za ponovnom posetom i pretraživanjem kataloga. Izdvaja se trend da odabrane igrane serije raspoložu društvenom relevantnošću tema i solidnim produkcionim standardom, što su neizostavni elementi kako bi se privukla i postupno negovala digitalno angažovana publika budućnosti, za koju se pokazuje da ume da ceni domaći serijski sadržaj koji je u skladu sa veoma konkurentnom inostranom ponudom.

Javni servisi u Srbiji i Hrvatskoj započeli su suštinsku transformaciju iz klasičnog modela emitovanja u komunikacijski *platformizovan* sistem inovacijama u upotrebi novih tehnologija, uvođenjem novih formata i usluga, kao i osmišljavanjem novih formi angažovanja građana, čime su se delimično približili ispunjavanju svoje osnovne funkcije.

Literatura

- Arriaza Ibarra, K., Nowak, E., Kuhn, R. (eds.) (2015) *Public Service Media in Europe: A Comparative Approach*. London: Routledge.
- Bajić, Đ. (2018) „Premijera nove srpske serije na Sarajevskom filmskom festivalu: Serija koja će promeniti sve”, *City Magazine*, dostupno na: <https://citymagazine.rs/kultura/film-tv/> [Pristupljeno 8. novembra 2018].
- Bruun, H. (2019) *Re-scheduling Television in the Digital Era*. London: Routledge.
- Van Dijck, J., Poell, T., De Waal, M. (2018) *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford: Oxford University Press.
- Čitić, T. (2018) „RTS Planeta – odgovor na potrebe savremene publike”, dostupno na: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/drustvo/3059066/rts-planeta--odgovor-na-potrebe-savremene-publike.html> [Pristupljeno 3. jula 2020].
- Daković, N. (2018) „Mediji o medijima: Od naslovnih strana do TV serija (*Novine, Crno-bijeli svijet, Ubice moga oca*)”, *Zbornik radova FDU*, br. 34. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 13-26.
- Duić, I. (2015) „Pokrenuta nova multimedijaska usluga HRTi”, dostupno na: <https://hrtprkazuje.hrt.hr/328895/pokrenuta-nova-multimedijaska-usluga-hrti-3> [Pristupljeno 4. jula 2020].
- Janković, Z. (2019) „Kritika druge sezone „Senki nad Balkanom” – Bindžujte i ne cepidlačite, budimo dobronamerni bindžeri iako smo... ljudi!”, *City Magazine*, dostupno na: <https://citymagazine.rs/kultura/film-tv/kritika-druge-sezone-senki-nad-balkanom-bindzujte-i-ne-cepidlacite-budimo-dobronamerni-bindzeri-iako-smo-ljudi/> [Pristupljeno 3. jula 2020].
- Johnson, C. (2019) *Online TV*, London: Routledge.
- Ljajić, R. (2013) „Bez digitalizacije Srbija će biti ’analogna mrlja’”, *Blic*, dostupno na: <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/ljajic-bez-digitalizacije-srbija-ce-bit-analogna-mrlja/2ce74qj> [Pristupljeno 3. jula 2020].

- Marko, D. (2017) *Transformacija i funkcionisanje javnih radiodifuznih servisa u Republici Srbiji i Republici Hrvatskoj*, doktorska disertacija, Fakultet političkih nauka, Beograd.
- McElroy, R., Noonan, C. (2018) „Public service media and digital innovation. The small nation experience” in Ferrell Lowe, G., Van den Bulck, H., Donders, K. (eds.) *Public Service Media in the Networked Society*. Gothenburg: Nordicom, pp. 159-174.
- Milovanović, A. (2019a) „Re:medijacija i re:generacija: #samokažem prva balkanska veb serija”, u Daković, N. (ur.) *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0*. Beograd: FCS, str. 253–263.
- Milovanović, A. (2019b) *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: FDU i FCS.
- Nikolić, M. (2018) „Javni RTV servis u Srbiji – pred izazovima političkih pritisaka i finansijske održivosti”, *Medijska kultura* br. 16, Dubrovnik, Novi Sad, Nikšić: Civilni forum, str. 101-119.
- RTS internet stranicu za istaživanje gledanosti, dostupno na: <https://www.rts.rs/page/rts/sr/CIPA/news/171/istrazivanja.html> [Pristupljeno 17. jula 2020].
- Šibalić, V. (2018) „Domaća TV serija kao narativni prostor globalizacije – promocija imidža”, Beograd: Zbornik FDU, br. 33, str. 147-161.
- Šibalić, V. (2020) „Interpretacija tradicije u televizijskoj seriji 'Koreni'” u Trajković, A., Sarajlić, D. (ur.) *Tradicionalno i savremeno u umetnosti i obrazovanju*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini, u štampi.

Aleksandra Milovanović
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Vanja Šibalić
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

MORNING CHANGES EVERYTHING: PLATFORMIZATION OF PUBLIC MEDIA SERVICES IN THE WESTERN BALKANS

Abstract

We are witnessing a paradigm transformation in contemporary television program – from the content for mass audience to the one that address smaller target groups. Such a change promotes the idea and concept of platforms, at the heart of which are easier availability and increased choice options. In this way, viewers' needs and habits are better met, especially those of younger demographic groups. The aim of this paper is to research the functional connection between digital platforms for content distribution and public media services in our region, in order to analyse further their traditional principles and values in the context of new digital perspective(s). In comparative analysis of Radio Television of Serbia (RTS) and Croatian Radio Television (HRT), we will analyse the trend of cross-media promotion of fiction television series aimed to attract younger audience and decrease the polarization between the viewers of traditional television outlets and their digital platforms, RTS Planet and HRTi, respectively. By applying strategies of platformization and thematic choice of fiction television series that are highly cross-media adaptable, these public media services manage to keep their leading positions in the segment of fiction series programs, and at the same time, improve their digital presence and focus on younger audiences.

Key words

public media service, television, digital platform, series, audience

Marija Ćirić¹

Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu

FILMSKA OPERA EMIRA KUSTURICE U KONTEKSTU BALKANSKOG (FILMSKOG) ŽANRA

791.633-051 Кустурица Е.
78.071.1 Бреговић Г.; 78:791.31
COBISS.SR-ID 27544329

Apstrakt

Prostor filmova Emira Kusturice na specifičan način obeležen je muzikom/zvukom. Na takav koncept osobito referira centralni deo dosadašnjeg umetnikovog opusa. Naime, tendencije započete u prva dva igrana filma (pre svega, primena postmodernih principa), kulminiraće uspostavljanjem autentične Kusturićine filmske opere, pozicioniranjem balkanskog žanra kao pretpostavke rediteljeve poetike. Tumačenja pojma Balkan su višestruka, brojna i protivurečna, što je Emir Kusturica izvesno uočavao i pre jugoslovenskog građanskog rata. On neće pokušavati da negira generalizacije date kroz dominantne diskurse Zapada, već će se njima poigravati i načiniti sopstveni zaštitni znak. U tom smislu, sve je produbljenija narativna/asocijativna uloga muzičkih/zvučnih znakova koji se i dalje odnose na ličnosti i situacije margine, ali sve intenzivnije i na fenomene fantastičnog ili oniričkog – u čemu muzika figurira kao temeljni konstrukt. Navedene teze biće argumentovane razmatranjem (muzike/zvuka iz) filmskih opera Dom za vešanje i Podzemlje/Underground, poližanrovskih konstrukcija Emira Kusturice (uz kraću muzičko-teatarsku digresiju – osvrt na pank operu Dom za vešanje). Kompozitor u oba filma bio je Goran Bregović.

Ključne reči

Emir Kusturica, muzika/zvuk, film, filmska opera, Balkan

Tišina nije odlika stvaralaštva reditelja (i pisca) Emira Kusturice (1954). Prostor njegovih filmova „vri” od zvuka/muzike. Moglo bi se čak tvrditi da se Kusturićino delovanje odvija izvan polja tišine. Na takav koncept osobito referira centralni deo dosadašnjeg umetnikovog opusa. Reč je o naslovima nastalim nakon prva dva igrana filma (*Sjećaš li se Doli Bel?* i *Otac na služ-*

1 marija.ciric@filum.kg.ac.rs

benom putu). Tendencije započete u ranim ostvarenjima kulminiraće uspostavljanjem Kusturičine filmske opere kroz pozicioniranje balkanskog žanra kao bitne pretpostavke rediteljeve poetike. Muzičke/zvučne slike u filmovima Emira Kusturice biće razmatrane na primerima kinematografskih ostvarenja *Dom za vešanje* (1988) i *Podzemlje/Underground* (1995).² Kompozitor u oba primera bio je Goran Bregović.

Inicijalnim dugometražnim igranim filmovima, *Sjećaš li se Doli Bel?* (1981) i *Otac na službenom putu* (1985), Emir Kusturica načinio je zapažen internacionalni proboj. Oba naslova ovenčana su vrhunskim priznanjima. *Sjećaš li se Doli Bel?* dobija Zlatnog lava za debitantski film i međunarodnu nagradu kritike (FIPRESCI) na Filmskom festivalu u Veneciji 1981. godine. *Otac na službenom putu* osvaja Zlatnu palmu i međunarodnu nagradu kritike na Kanskom filmskom festivalu. Kojim smerom će se kretati dalja umetnikova filmska karijera? Odgovor na ovo pitanje Emir Kusturica daje 1988. godine.

Rediteljev prvobitni plan bila je filmska trilogija posvećena rodnom Sarajevu. Prva dva naslova su realizovana. Kusturica u međuvremenu oseća potrebu da se izvesno vreme odmara od kamere. Ulazi u svet muzike. Savladava tehniku bas-gitare, pridružuje se *Zabranjenom pušenju*. Ovaj rok sastav oformljen je nekoliko godina ranije, kao garaž (*garage*) bend sarajevskih gimnazijalaca. Jedan od članova je Nenad Janković, poznat kao dr Nele Karajlić, koji će sa Kusturicom ostvariti višedecenijsku saradnju (uključujući i domen filma). *Zabranjeno pušenje* je segment ideološke prakse „transgresivnih aktivnosti” (Levi 2009: 20), lansirane osamdesetih godina prošlog veka u Sarajevu i nazvane *novi primitivizam*.³ Rečju, bend pripada alternativnim strujanjima koja podrazumevaju simuliranje popularne kulture poznog socijalizma, te izvođenje kritike društva (Milovanović 2014: 79). Kopanje po pukotinama jugoslovenskog društveno-političkog sistema opseda i Kusturicu. Nakon susreta sa novinskim napisima o romskoj trgovini ljudima/decom, posvetio se ovom problemu i nekoliko meseci proveo u jednom od tada najvećih romskih naselja u Evropi – u blizini Skoplja, u Makedoniji („Biography” na *Kustupedija*, n.d.).

2 Uz navedene analize, načinićemo i kraću muzičko-teatarsku digresiju osvrtno na pank operu *Dom za vešanje*, budući da ovaj projekat, iako ne pripada domenu filmske opere, predstavlja kontinuitet u iskazivanju Kusturičine obuzetosti operom.

3 U bitnije projekte *novog primitivizma* uključen je upravo rad *Zabranjenog pušenja* (Levi 2009: 100, 109).

Napušta ideju o trilogiji. Odlučuje se za tematski zaokret. Liminalni identiteti su u fokusu i dalje, ali namesto kulturalnog kruga u kome je odrastao, rodnog Sarajeva, ponudiće šokantno surove prizore života jugoslovenskih Roma. S jedne strane, time će kritikovati društveno uređenje, koje okreće glavu od egzistencijalnih neprilika ove etničke grupe. S druge strane, Romi će postati tema živopisne filmske strukture. Romska tradicionalna muzika pokazala se kao pogodna osnova za formulisanje autentičnog modela filmske opere (i pozicioniranje balkanskog žanra kao bitne pretpostavke rediteljevog delovanja). Emir Kusturica snima *Dom za vešanje*.⁴ Na ovo pitanje se nadovezuje ideja o Balkanu kao poetičkom nadahnuću.

Tumačenja pojma Balkan su višestruka, brojna i protivurečna. U polisemiji datog fenomena, ipak, prevlađuju one interpretacije koje ga neposredno vezuju za regresiju ka tribalnom i primitivnom. Norme severnoatlantskog kulturalnog prostora kontinuirano su tokom poslednja dva veka postavljane kao nedostupne za Balkan: „Jedan bauk kruži kulturom Zapada – bauk Balkana. Postoji li ijedna suparnička grupa koju njeni protivnici nisu ocrnili kao 'Balkan' ili optužili za 'balkanizaciju'? Koji od optuženih nije uzvratio žigošući taj čin kao 'balkanizam'?”; primetiće Marija Todorova (Todorova 2006: 47). Emiru Kusturici takva situacija bila je jasna i pre jugoslovenskog građanskog rata. On neće pokušavati da negira navedene generalizacije, već će se njima poigravati, uobličivši sopstveni zaštitni znak.

Muzički konkretizujući odabranu tematiku, Kusturica nije angažovao kompozitora iz redova romske etničke grupe.⁵ Goran Bregović, vođa benda *Bijelo dugme*, jeste okrenut rok muzici, ali joj uvek daje lokalni prizvuk (u internacionalnim okvirima uobičajeno prepoznat kao – balkanski).⁶ Sarajlija je, baš kao i Emir Kusturica. Bregovićev rad sa *Bijelim dugmetom*, u to vreme, bio je u izvesnim previranjima. Kusturičin poziv dolazi u pravom trenutku. Bregović, dotle slavan u jugoslovenskim okvirima, steći će i međunarodnu popularnost. *Dom za vešanje* je početak daleko veće, „Bregovićeve druge karijere” (Gocić 2005: 212).

4 Za ovaj film Kusturica je nagrađen Zlatnom palmom za najbolju režiju na Kanskom filmskom festivalu 1989. godine, dve godine kasnije i za najbolji strani film na festivalu Guldbagge Awards od Sweden („Time of the Gypsies” na *Kustupedija*, n. d.)

5 Iako istovremeno intenzivno saraduje sa romskom muzičkim izvođačima.

6 Takve Bregovićeve stvaralačke intencije inicirale su oštre kritike kod rok čistunaca, ali su zauzvrat, privlačile rok muzici i one koji je nikada ne bi slušali, a *Bijelo dugme* postaje „najveća jugoslovenska rok atrakcija svih vremena” (Gocić 2005: 211).

Dom za vešanje, iako određen kao „ljubavni film”,⁷ poseduje složeniju žanrovsku strukturu. Reditelj (i scenarista, zajedno sa Gordanom Mihićem), nastavlja sa primenom postmodernih principa,⁸ pa tako ovaj naslov funkcioniše kao živopisna zbirka stilskih linija: poseduje elemente porodične drame, krimi-drame, slepstika, fantastike, komedije i, pre svega, filmske opere.

Filmska opera je „kinematografska interpretacija muzike”, kako datu formu definiše Tatjana Jegorova (Egorova 1997: 59). Ne treba, međutim, poistovećivati značenje pojma filmska opera sa filmovanom operom (postoje, naravno, i prelazni oblici, zbog čega nije uvek moguće načiniti striktnu razdelu). Filmovana opera je opersko izvođenje/inscenacija registrovana okom kamere; slika je podređena partituri, odnosno, njenom lakšem razumevanju čak i od strane prosečnog slušaoca/gledaoca, što treba da rezultira popularizacijom muzičke umetnosti. Filmovana opera pripada izvornoj, operskoj disciplini (ili žanru, u zavisnosti od načina razumevanja), ona je medijski oblik muzičke umetnosti – dok filmska opera odlazi korak dalje. Konkretizovanje forme filmske opere je složeno jer ona, iako bitno određena muzikom (eventualno se mogu naslutiti obrisi pojedinih muzičkih obrazaca), podleže prevashodno zakonitostima filmske umetnosti. Rečju, kinematografska interpretacija ovde se odnosi na filmsku strukturu koja neretko poseduje (formalne) osobine muzičkog dela. Paradigmu filmske opere predstavljaju dva zajednička ostvarenja Sergeja Ejzenštajna (Сергей Михайлович Эйзенштейн) i Sergeja Prokofjeva (Сергей Прокофьев),⁹ *Aleksandar Nevski* (Александр Невский) и *Ivan Grozni* (Иван Грозный, koji je sačinjen iz dve celine).¹⁰ Nemamo neposrednih saznanja o tome da li ih je Kusturica u svojim filmskom operama imao na umu, ali je izvesno da postoji srodnost u pogledu pozicije koja je dodeljena muzici.

7 Ova odrednica stoji u podnaslovu filma.

8 Upotrebu postmodernih principa (eklektiziranje, parodiranje, citiranje, parafraziranje, dekonstrukcija itd.), uspostavio je u svojim prvim dugometražnim igranim filmskim naslovima, *Sjećaj li se Doli Bel?* i *Otac na službenom putu*.

9 „Muzička” forma ova dva filma pretpostavlja (baroknu) polifoniju, što sugeriše sam Ejzenštajn, govoreći o polifoniji u kontekstu koncepcije filma, u kome muzika i slika stoje u kontrapunktalnom odnosu. Polifoniju u kinematografskoj strukturi Ejzenštajna i Prokofjeva prepoznajemo upravo po samostalno vođenim linijama slike i zvuka, jer trajanja kadra i (muzičke) fraze ne moraju nužno da se poklapaju, „a to nam daje za pravo ne samo da pojedinačni kadar raščlanjujemo ‘u vremenu’ po vertikalni, već i da priključujemo kadar po kadar po horizontali i da po njima upisujemo tok muzike upravo na taj način” (Ejzenštajn 1978: 227).

10 Snimljen je i treći deo filma, ali je ubrzo uništen zbog ideološke nepodobnosti – zapravo, zbog mogućnosti uspostavljanja paralela između ruskog cara i tadašnjeg sovjetskog vođe, Staljina.

Muzika u filmu *Dom za vešanje*, dakle, nije samo faktor kohezije, njome će reditelj oblikovati čitavo – rapsodično – kinematografsko zdanje.¹¹ Kao i kod prethodnih igranih filmova, Kusturica definiše polazni muzički materijal. Pored Bregovićeve originalne muzike, prisutni su romski čočeci, balade, čak i jedna uspavanka. Deo su dijegeze.

Bregovićevom partiturom dominiraju dve teme, bogato razrađene tokom fabule. Jedna od njih je valcer, i setan i komičan, što su karakteristike koje će se pokazati operativnim u kreiranju željenih („romantičnih“) ambijenata. Reditelj temu pri prvoj pojavi vezuje za glavnog junaka, Perhana, koji je izvodi na harmonici. Perhana igra Davor Dujmović, dečak Mirza iz filma *Otac na službenom putu*. Pominjemo ovo stoga što se motiv sviranja na harmonici (takođe valcera!¹²) prenosi iz navedenog naslova u *Dom za vešanje*, gde je upravo Dujmović dobio zadatak da muzicira. Kusturica citira sopstveni postupak, na svojstven način uspostavljujući ciklični princip kakav poznajemo u muzičkoj umetnosti. Ravnopravno sa Perhanovom, stoji tema izvedena iz tradicionalne pesme „Ederlezi“, odnosno „Đurđevdan“.¹³ Vezana je za prelomne tačke mladićeve sudbine. I zajedno sa „Perhanovim valcerom“ ima ključnu ulogu u razumevanju *Doma za vešanje* kao filmske opere, kinematografske interpretacije muzike. U poređenju sa ranijim rediteljevim ostvarenjima, „narrativne strukture su eksperimentalnije i poetičnije u pogledu forme“ (Gulding 2002: 160), a fabula se prati i kroz govor muzike: Kusturičin filmski jezik podrazumeva muziku/zvuk i sliku u neprekidnom tkanju međusobnih tumačenja, sa ciljem tvorbe unikatnog filmsko-muzičkog organizma (što će primenjivati i nadalje). Danijel Gulding (Daniel Goulding) opaža upliv verizma (Gulding 2002: 160), što nas ponovo posredno upućuje na opersku umetnost (čije je najzbudljivije lice možda baš verizam).

Perhanova tema nije valcer raskošnih balskih dvorana, takav je da može da stane u romsku udžericu; nema sofisticirane obrise, već kao da upućuje na Balkan kao samosvojan – cirkus. Pokazuje (balkanske?) odlike nervoze i ne-

11 Sa tematskim odlikama operskog verizma.

12 Kompozitor muzike iz filma *Otac na službenom putu* bio je Zoran Simjanović, koji se u navedenoj partituri poslužio elementima već postojećeg, znanog valcera, *Dunavski valovi* (prvi put štampan 1880. godine u Bukureštu), srpskog kompozitora iz 19. veka, Jovana Ivanovića.

13 Poreklo ove pesme najčešće se vezuje za romsku tradiciju i proslavu dolaska proleća, što u hrišćanstvu ima direktnu paralelu u obeležavanju Đurđevdana, praznika Svetog Đorda. Opet, prema rečima dr Žarka Vidovića, preživelog svedoka ustaškog pogroma 3.000 Srba na Đurđevdan 1942. godine, ista pesma, ali pod nazivom „Đurđevdan“ nastala je spontano, u vozu kojim su Srbi iz Sarajeva tada transportovani u Jasenovac (Stanković 2016). Pesma „Đurđevdan“ nalazi se i na ploči *Ćiribiribela* grupe *Bijelo Dugme*, albumu realizovanom 1988. godine, iste godine kada je snimljen *Dom za vešanje*.

odlučnosti u pogledu pravca kojim bi se otisnuo. Istovremeno, izbor valcera nedvosmisleno ukazuje na težnju približavanja zamišljenom blagostanju života na Zapadu (možda Italiji, kao Perhanovoj konačnoj odrednici).¹⁴ Tema dobija uverljive (kinematografske) interpretacije. Njome Perhan zabavlja sestricu Daniru, ublažavajući, štaviše, bolove koje devojčica trpi. U scenama telekineze tema je data sviračkom tehnikom picikato (*pizzicato*), na solo violini. Odrediće scenu šale sa pripitim komšijom (koji će, zbunjen kretanjem konzerve, promrmljati: „Fatamorgana!”), kao i pomeranje kašike (da bi zadio svoju babu i Ahmeda), gde se picikato na violini odvija na harmonskoj podlozi sintetičkog/elektronskog zvuka, sugerišući (i harmonskom strukturom i bojom) da će pribor za jelo u fabuli dobiti i zlokobniju namenu.¹⁵ Čak i pljačka bogataške kuće negde u Milanu, prilaskom klaviru postaje „Perhanov valcer”. Ista tema, ali u aranžmanu kakav bi, verujemo, potpisao i Nino Rota, označava mladićevo postavljenje za Ahmedovog naslednika u trgovini decom i u prosjačkom „biznisu”. Takva intertekstualna referenca, parafraza Kopolinog (Francis Ford Coppola) *Kuma 2* (*Godfather 2*, 1974), može biti shvaćena i kao posveta slavnom rediteljsko-kompozitorskom tandemu.

„Ederlezi”/„Đurđevdan” je centralna muzička reprezentacija *Doma za vešanje*. Ovoj temi su dodeljene čitave scene – one koje upućuju na potisnuto i neiskazivo. Romski ritual dočeka proleća, tradicija sa paralelom u đurđevdanskim običajima kod Srba, jeste san, ali i inicijacija Perhana i Azre: te noći mladić odrasta i odlazi da zaprosi devojkicu koju voli. Muzika nam pomaže da otkrijemo da je ovaj san pozicioniran na način davnašnjih (prethrišćanskih) percepcija datog fenomena, gde doživljaj sna pomaže junaku pripovesti da donese odluku. Po Jungu, „u drevnim vremenima, ljudi nisu razmišljali o simbolici snova, već su ih doživljavali, a samo nesvesno su bili podstaknuti značenjem onoga što su sanjali” (Jung 1962: 86). Senzualna scena koncipirana je kroz monumentalnu vokalno-instrumentalnu muzičku numeru, čime je potenciran mitski utisak prizora. „Ederlezi” određuje i konačni rastanak ovog para: rođenje Perhanovog deteta i devojčinu smrt (da li je Azra žrtvano jagnje koje navodi tekst romske verzije pesme?). Iz korišćenog tematskog materijala, na način karakternih varijacija, izvedene su i druge muzičke

14 Valcer u romskom muziciranju balkanskog/srpskog kulturalnog kruga ipak postoji. Tradicija lazaričkog obreda, koju su u Srbiji tokom istorije gotovo u potpunosti preuzeli Romi, podrazumeva pesmu koja će se odvojiti od izvornih (srpskih) modela i „koja svojom tekstualnom i muzičkom mozaičnošću, kao i troosminskim 'valcer-taktom' svedoči o nesumnjivom kulturalnom uticaju iz srednje Evrope” (Golemović 2006: 113).

15 Viljuška usmeravana Perhanovim telekinetičkim moćima usmrćice Ahmeda.

numere-scene Kusturičine filmske opere: susret Danire sa mrtvom majkom, okončanje putrage Perhana za sestrom.

Reditelj lako prelazi granicu jave i sna, realnosti i fantazije. Bitan činilac izjednačavanja ovih prostora jeste muzika. Perhan uzima harmoniku i svira, njegov (dijegetički) valcer obezbediće novogodišnji štimung. Isti zvuk prelazi u nedijegetičko polje – čujemo mladićevo muziciranje istovremeno ga posmatrajući kako leži u postelji. Kusturica postavlja Balkan kao polukolonijalan, polupaganski prostor, i slušaoca/gledaoca ne treba da čudi što muzika utiče na ponašanje i emocije junaka ili priziva natprirodne pojave. Valcer će nadahnuti ostarelu Hatidžu da sa komšijom zaigra i čak završi u istoj postelji, što je „apsolutno romantično”, dok ujak, kockar Merdžan, prvi i jedini put izlazi iz okvira delikventnog ponašanja i priređuje slepстик scenu prerušen u Čaplina (Charlie Chaplin). I scene levitacije (Azre i umrle majke), gde Kusturica postavlja muziku kao metadijegetičku, čine se kao da su proizvedene zvukom/muzikom. Rečju, metadijegetički rad zvuka/muzike postaje način na koji se stvarnost pojavljuje karakterima filma u „ekstremnim stanjima uma koja su generisana različitim vrstama mentalnih nadražaja ili nekih drugih spoljnih ili unutarnjih razloga” (Ćirić 2014: 126). Nevestinski velovi koji se odvajaju od svojih vlasnica i leluju kao bića *sui generis* pojačavaju oniričnost prizora. Oni su „vizuelne kantilene”, odnosno, „vibracije belih tragova”¹⁶. Da li bismo ih doživljavali na ponuđeni način, da im takve atribute ne dodeljuje asocijativnost muzike same? Verovatno ne bismo, što nam potvrđuje Perhanova reakcija na Danirinu komunikaciju sa majčinom prikazom: mladić ne vidi lebdeću belu sen, ali načulivši uho u smeru koji mu je pokazala sestra, i on postaje siguran u prisustvo majke.

Balkan kao poetska odrednica ove filmske opere objašnjava to što velovi u *Domu za vešanje* ne odaju psihotična stanja junaka, kao što je slučaj sa „Felinijevim velom” u *8 ½ Federika Felinija* (Federico Fellini, 1963), već prirodnu ekstenziju stvarnosti. Njihova audio-vizuelna iskustva su istinska, jer su magija i transcendiranje svetova realnost Kusturičinih likova¹⁷.

16 Navedene pojmove preuzimamo od Vlade Petrića. Petrić termin oniričko koristi za opisivanje kinematografskih ostvarenja u kojima se srećemo sa različitim vrstama pomerenih stanja svesti, mada se kod njega oniričko odnosi na vizuelno polje filma. Petrićeva upotreba izraza oniričko polje, takozvanog „Felinijevog vela”, ima muzičke atribute; odnosi se na fenomen asocijativnog značenja velova koji proizvode *vizuelnu kantilenu* i *vibracije belih tragova* na ekranu i doživljavaju se kao *optička muzika* (Petrić 1999: 11-25).

17 U tom smislu, uočava se izvesna paralela sa latinoameričkom književnošću 20. veka.

Iako se i u prethodnim filmovima Kusturica bavio pitanjima Balkana, tek na ovom mestu, čini se, balkanski žanr ili Balkan kao žanr (up. Daković 2008) biva nedvosmisleno pozicioniran kao ključna pretpostavka rediteljevog opusa. Pojam *balkanski (filmski) žanr* uvodi Nevena Daković: „Razumeti balkanske filmove znači razumeti Balkan, a razumevanje Balkana nas opredeljuje za module identifikacije balkanskog filma/žanra” (Daković 2008: 32). Balkan možemo smatrati žanrom stoga što tokovi njegove fluidne strukture funkcionišu kao „regulatorne šeme koje olakšavaju integraciju različitih delića u jedno jedinstveno društveno tkanje označenog” (Daković 2008: 35). *Dom za vešanje* doista reprezentuje kaos imanentan stereotipnom poimanju balkanske stvarnosti (poput činjenice da junaci ovog kinematografskog ostvarenja nose muslimanska imena, ali poštuju Svetog Đorđa), a izraz nalazi u postmodernoj intertekstualnosti, eklektiziranju, hibridizaciji. Dakovićeva će obratiti posebnu pažnju na rediteljevo groteskno obilje vizuelnih elemenata. Mi moramo da podvučemo da se navedeno i te kako odnosi na muzički plan ovog, kao i potonjih filmova Emira Kusturice. U smislu razumevanja uloge muzike i njenih reprezentacija (ili interpretacija) u *Domu za vešanje*, bitan je i termin *balkanstvo*, koji Dakovićeva uvodi inspirisana analognim, *britanstvo* (Daković 2008: 23). *Balkanstvo*, konkretno, projektuje i strukturise sopstvene značenjske mogućnosti preko značenja elemenata koji stalno posežu preko demarkacionih linija. To Kusturica rafinirano čini upravo uz pomoć muzike. Rediteljev tretman muzičkog teksta otkriva nam kako *balkanstvo*, za razliku od *balkanizma*, nije samo zloupotreba i zaostalost, već i sloboda i nevinost izgubljenog raja, put odrastanja i neobuzdana životna radost koju junaci *Doma za vešanje*, i pored bivstvovanja u egzistencijalnim tesnacima, neprekidno iskazuju.

Na ovom mestu načinićemo digresiju, kratak osvrt na operski odjek koji je *Dom za vešanje* dobio u potonjem Kusturičinom opusu. Ideja o (filmskoj) operi potvrđena je činjenicom da je reditelj, nepune dve decenije kasnije, istu tematsku platformu upotrebio za stvaranje pank opere *Dom za vešanje / Time of the Gypsies / Le Temps de Gitans* koja će premijeru dobiti u Pariskoj operi Bastilja (Bastille) 26. juna 2007. godine i biti izvođena sa ogromnim uspehom.¹⁸ Moramo, opet, da podvučemo da nova vizija *Doma za vešanje* pripada polju muzičkog teatra, čime se Emir Kusturica udaljava od koncepta filmske opere. Nadežda Mosusova će je nazvati srpskim pank mjuziklom i čak domaćom modernom „prosjačkom operom” čiji je sadržaj „dovoljan da ispuni tri horor filma“, ali oslikan „optimističkim tonovima i pevljivim i prijemčivim

18 U operi Bastilja ovo muzičko-scensko delo igrano je u periodu od 26. juna do 15. jula 2007. godine (Mosusova 2008: 817).

melodijskim kombinacijama“ (Mosusova 2008: 816–817). Opera je oblikovana kao sled vokalno-instrumentalnih i instrumentalnih numera, odnosno, pevanih i plesnih scenskih prizora razdeljenih zatamnjenjima ili filmskim fragmentima – funkcionalnim „zavesama”/intermecima.¹⁹ Čak je i pank odrednica data u podnaslovu samo relativno odgovarajuća jer, osim tek povremeno istaknutog instrumentarijuma (hard) rok muzike,²⁰ ništa blisko zvuku panka nećemo čuti u ovom delu. Ono što pretpostavljamo, to je da su autori želeli da ožive društveno-političku ideju pank pokreta koja se ogleda u buntovništvu, iskazivanju individualnosti, antirasizmu, mada najviše u anarhizmu i ispoljavanju nezadovoljstva socijalnim sistemima i nametnutim etičkim normama. Muzika nije preuzeta iz istoimenog filma.²¹ Nova je i potpisala su je trojica autora, Nenad Janković, Dejan Sparavalo i Stribor Kusturica,²² a u odnosu na Bregovićevu partituru, nosi srodna stilska obeležja (mislimo, između ostalog, na obraćanje istom muzičkom izvoru, pesmi „Ederlezi”: ona, zajedno sa originalnom temom koju ćemo nazvati „cirkuskom”, jeste baza partiture trojice autora). Partituru karakterišu živopisnost i duhovita citatnost.²³ Treba da asocira na romsku tradiciju; podseća donekle i na građansko muziciranje srpskih kafana (čiji su nosioci često bili upravo Romi), čak i na takozvani „turbo-folk”, ali najpre na „cirkusku” muziku,²⁴ koja odgovara rediteljevim postmodernim tendencijama parodiranja praktično svakog elementa kome se obrati – i ovde kao paradigme balkanskog poimanja stvarnosti.²⁵ Vratimo se zato filmskim operama Emira Kusturice.

19 Neki od fragmenata projektovanih na filmskom platnu doslovni su ili modifikovani citati istoimenog filma: Perhanovo upravljanje kašikom pomoću telekinetičkih moći; Perhanov san-inicijacija, prizor plutajućih jabuka itd.

20 Električne gitare i bas gitare, perkusije tipične za rok muziku.

21 Jer je Kusturica u međuvremenu prekinuo saradnju sa Goranom Bregovićem.

22 Autor libreta je Nenad Janković. Muziku, pored protagonista, izvodi desetočlani *No Smoking Orchestra* i tridesetčetvoročlani *The Garbage Serbian Philharmonia*, pod upravom Zorana Komadine.

23 Među muzičkim citatima čujemo fragmente Ćelentanove (Adriano Celentano) kancone „24000 baci”, Mansinijevog *Ružičastog pantera* (*Pink Panther*, Henry Mancini), čak i „Bella figlia dell’amore” iz Verdijevog *Rigoleta* (*Rigoletto*, Giuseppe Verdi). Projektovani filmski fragmenti, pored filmske opere *Dom za vešanje*, inkorporiraju snimak jedne od spektakularnih fudbalskih akcija Dijega Armanda Maradone, kultnu sekvencu filma *Taksista* Martina Scorsezea (*Taxi driver*, Martin Scorsese, 1975), gde De Niro (Robert de Niro) izgovara rečenicu „You talkin’ to me?” koju u *Domu za vešanje* ne čujemo, već samo naslućujemo po kretanju glumčevih usana.

24 Cirkuska tema je najčešće eksponirana u pank operi *Dom za vešanje*. Takođe, u funkciji cirkuske atmosfere, Kusturica uvodi i žonglere.

25 U tom cilju, posezanje za efektima koji će obezbediti utisak (balkanskog) cirkusa, fantastike, odnosno, oniričnog okruženja. Otuda na sceni životinje (guske); levitiranje kuća, krovova ptica i likova pank opere; ulazak motornih vozila itd.

Najviše argumentacije za hipotezu o postojanju balkanskog filmskog žanra pronalazimo u *Podzemlju* (*Underground*), budući da ovaj film podrazumeva Kusturičin pogled na pola veka balkanske istorije, pri čemu je istorija „narrativ rekonstrukcije i reispisivanja sećanja, a film je spojnica dva koncepta, potencijalni 'sluga dvaju gospodara', s ogromnom ambicijom zamene 'narrativa laži' i predstavljanjem 'mita istine'” (Daković 2008: 75). Imajući u vidu posvetu zemlji koje više nema (nešto slično stoji u podnaslovu filma, „Beše jednom jedna zemlja...”), ova filmska opera dopušta da bude shvaćena i kao rekvijem u tri stava (jer postoje jasne naznake postojanja tri – istorijska – segmenta kinematografskog ostvarenja: Drugi svetski rat, Hladni rat, građanski rat u Jugoslaviji devedesetih). *Podzemlje* nastaje pri završetku ratnih sukoba u Jugoslaviji. Film je pobednik Kanskog festivala 1995. godine.²⁶ Nedugo potom, Petar Volk će konstatovati da domaća kinematografija, zahvaljujući ovom filmu, „definitivno razbija ograničenja i predrasude koje su se nagomilale oko ove zemlje” (Volk 1996: 450). Iz današnje perspektive gledajući, znamo da se tako nešto nije dogodilo. Posledice građanskog rata u Jugoslaviji bez prestanka daju recidive na južnom Balkanu. Emir Kusturica kao da je takvu situaciju naslutio zaokružujući film komentarom ispisanim na ekranu, „ova priča nema kraj...”.

U *Podzemlju* je nastavljena Kusturičina tendencija oblikovanja poližanrovskih konstrukcija postmodernih odlika: u ovom slučaju hibridnog organizma koji integriše melodramu, ratni i akcioni film, dokumentarne citate (sa brikolažnim intervencijama),²⁷ fantastiku, komediju, mjuzikl. Odnos muzike i slike još konkretnije ukazuje na filmsku operu. Muzika doslovno proganja karaktere, štaviše, ona je poput motora koji pokreće veliki jugoslovenski/balkanski ringišpil. Iz rediteljevih kasnijih izjava saznajemo da je doista imao ideje o približavanju operi: „Dok sam snimao *Underground* smetalo mi je što glumci na sceni ne pevaju i ne kreću se kao u operi” (Lojanica 2009). *Podzemlje/Underground* je treća filmska saradnja sa Bregovićem.²⁸ Muzika je, nalik prethodnim rediteljevim naslovima, koncipirana po modelu kompozitne partiture. Uključeno je muziciranje romskih trubača (što je Kusturica primenjivao i u *Domu za vešanje*): jer u smislu semantike muzike/zvuka, upravo truba i romski muzičari reprezentuju okosnicu balkanstva. Kompozitor se obraća

26 Pored Zlatne palme na Kanskom festivalu, *Podzemlje* je osvojilo nagradu za najbolji strani film na *Prix Lumières* u Parizu 1996, nagradu za najbolji film na stranom jeziku Udruženja filmskih kritičara Bostona 1997, kao i nagradu za najbolji film na stranom jeziku *Kinema Junpo Awards* u Tokiju 1997. godine.

27 Jer originalni dokumentarni materijali podrazumevaju prisustvo Kusturičinih likova, u cilju potvrde „autentičnosti” filmske fabule.

28 U međuvremenu su zajedno radili na filmu *Arizona dream*, 1992. godine.

znanim izvorima i prilagođava ih potrebama Kusturićinih zamisli. Poput pesme „Ederlezi”, muzika iz *Podzemlja* postaje istaknut, verovatno najizvođeniji deo potonjeg koncertnog (i diskografskog) repertoara Gorana Bregovića.

Bregović formuliše partituru kroz nekoliko tematskih uporišta. Prva tema koju srećemo jeste obrada instrumentalne kompozicije, „Ciocârliã”²⁹, koju u srpskom muzičkom okruženju poznajemo pod nazivom „Ševa”.³⁰ Pre nego što na ekranu krene bilo kakvo zbivanje (osim ispisanih komentara koji daju istorijsko-geografske koordinate za ono što predstoji), začuju se zvuci trubačkog orkestra. Sledi prva scena, kinematografska interpretacija „Ševe”, u kojoj zatičemo kumove, Marka Drena i Petra Poparu Crnog, u mahnitom (muzičkom) raspoloženju – pred svitanje 6. aprila 1941. godine. Alkohol i pucnjava, jurnjava romskih muzičara za zapregom, zasipanje novčanicama (muzičari kao zabavljači jesu društveno degradirani, ali mogu biti bogato finansijski nagrađeni za svoje usluge). „Ševa” u daljem toku filma postaje i urnebesno koreografisana tuča dvojice kumova udruženih protiv ostatka prisutnih u kafani (pred kraj nemačke okupacije). Na Jovanovoj svadbi u Podrumu (za vreme Hladnog rata), dobija varijaciju i „sovjetski” prizvuk, jer je mladićev otac, Crni, pobornik Istoka i Staljinovih političkih ideja i rešenja. Tako „Ševa” postaje „Kalašnjikov”, numera koja će preći granice kinematografskog ostvarenja za čije je potrebe nastala i nastaviti da živi buran samostalni život (od muzičkih nastupa na otvorenom, preko kafana, do koncertnih dvorana).

Druga trubačka tema jeste „Mesečina”. Prvu pojavu ima na svadbenom veselju Crnog i Natalije (nevesta, razume se, nije unapred obavestena o tome da joj predstoji venčanje). Razuzdano slavlje na brodu, romski muzičari i „Mesečina” pokrenuće na „ples” pečenu ribu sa poslužavnika. Ista tema zaokružiće opskurnu Jovanovu svadbu organizovanu u Podrumu i potvrditi zadate relacije likova. „Mesečina” je postavljena kao motiv repetitivnosti događaja, čak doslovno ponavljajućih „začaranih” balkanskih/jugoslovenskih krugova. Nejasni ljubavni odnosi, uobičajeno balkansko/srpsko kumovsko izdajstvo kulminiraće dvema istovetno oblikovanim scenama, postavljenim na značenski bitnim tačkama narativa. Natalija, Marko i Crni su zagrljeni i pevaju krećući se u krug. Navedeni kadrovi snimani su iz ekstremno donjeg rakursa, unose se protagonistima u lica, gotovo ih iskrivljujući. Reditelj ne ostaje samo na tome. On će i druge muzičke situacije, po potrebi, organizovati kroz roti-

29 Autor je Angeluș Dinicu / Angheluș Dinicu (1838-1905), rumunski kompozitor i violinista romskog porekla.

30 Navedena kompozicija, kao instrumentalna, lako je prelazila granice muzičkih praksi određenih jezikom, zbog čega su je prihvatili i muzičari izvan Rumunije.

rajuće strukture. Na zabavama priređenim u paralelnom svetu, u Podrumu, recimo, romski muzičari se najčešće nalaze na specijalno za njih konstruisanoj vrtešci; jedna od „igara” Natalije i Marka jeste luster pretvoren u „ringšpil” (vizuelni ritam koji će se potom preobraziti u muzički); nekontrolisani krugovi invalidskih kolica sa telima Marka i Natalije u završnici filma... Pavle Levi takvu rediteljevu strategiju naziva „centrifugalnim efektom”, vezujući je za libidinalnu energiju i „genitofugalni libido”, odnosno, težnju libida preusmerenu sa genitalne prevlasti prema erotizaciji čitavog organizma, što, u ovom slučaju, stremi kulturalnom izrazu, možda ka ideološki neukaljanom, nesputanom jugoslovenskom identitetu kao kritičkom idealu (Levi 2009: 137, 140-141).³¹

Treća, najkompleksnija i centralna Bregovićeva tematska celina jeste „Tango”.³² To je još jedan element postmoderne referencijalnosti *Podzemlja*. Srodan muzički materijal otkrivamo u filmu *Kuduz* (reditelj Ademir Kenović, 1989), a dve godine posle snimanja filma *Undergraund*, refren ove numere postaje „Tabakera” na albumu *Kad bi moja bila Zdravka Čolića* iz 1997. godine.³³ Dok teme vezane za pesme „Mesečina” i „Ševa” ne menjaju previše svoje fizionomije, „Tango” je tretiran na način funkcionalne teme, odnosno, varijacionim postupkom. U osnovi, reč je o tradicionalnom argentinskom tangu. Ni ova forma, poput „Perhanovog valcera”, nema izvor u lokalnoj tradiciji, ali će Kusturica ponovo argumentovati da Balkan ume da prigrli sve. Interpretacije dobija najpre u emocijama junaka filma. Najsnažnije dejstvo pokazuje u odnosu Natalije i Marka, mada priliku daje i relaciji protagonistkinje sa Crnim (što je možda još jedna referenca – na film *Žil i Džim / Jules et Jim*, Fransoa Trifo / François Truffaut, 1962). Pronalazi se i u osećanjima beznađa (Ivan koji uplakan, u društvu svojih životinja, sedi na ruševinama Beograda posle šestoaprilskog bombardovanja), ili straha (tajni odlazak Vere, žene Crnog i drugih njenih sugrađana u Podrum). Karakterna varijacija teme (tragikom obojen zvučni prizor, laganog tempa, dat gudačima) jeste i emocija nepodnošljivog gađenja ostarelog Ivana – pred nestankom Jugoslavije i poražavajućim saznanjem o poslovlma njegovog brata. Ista varijacija reprezentuje najpotresniju scenu filma: Ivanov susret sa šimpanzom Sonijem, posle dugogodišnje razdvojenosti.

31 Rečju, „vizije nacionalnog identiteta utemeljene na libidinalnom toku oslobođenom ograničenja kakva nameću relikovani politički mitovi i kult ličnosti” (Levi 2009: 140).

32 Partituru je orkestrirala Isidora Žebeljan; ansamblima RTS diriguje Bojan Sudić.

33 Goran Bregović je autor muzike iz filma *Kuduz*, takođe i pesme „Tabakera”.

„Tango” dobija i crnohumornu „akcionu” interpretaciju (melodija na cimbalu, tempo koji se ubrzava, pa ceo aranžman ima „cirkuski” prizvuk), kada prati Crnog i Jovana u „oslobodilačkom” pohodu, a zapravo, upropašćavanju filmskog seta. Tragičan dramaturški obrt „Tango” doseže scenom na dunavskom sprudu: gotovo idiličan prizor oca i sina na peščanoj obali (i ponovo melodija teme data na cimbalu),³⁴ probraziće se u prizor utapanja Jovana (pri čemu izvođenje neopaženo preuzimaju gudači). Ipak, (podvodni) susret mladića sa umrlom suprugom (čiji je svadbeni veo prethodne noći video kako lebdi, ali u vodi), daje temi nešto optimističniji ambijent. Nova karakterna varijacija „Tanga” (gudači na ležećoj podlozi elektronike, raskomadani tematski segmenti, naziru se i horski glasovi), dobija funkciju kulminacije rata i, doslovno, bratoubilaštva. Ivan usmrćuje svog starijeg brata, Marka (simbolično postavljenog kao vinovnika ratnih zbivanja u nekadašnjoj državi), i zatim presuđuje sebi; od metaka sunarodnika gine Natalija. To je i poslednja pojava ove teme, zaokružene *quasi* folklornim naricanjem ženskih vokala.

„Tango” se u potpunosti uklapa u rediteljjev barokni rukopis „zasićen omažima [...], prirodno ekscitivan” (Daković 2008: 77). Čini se, međutim, da izvoriste nalazi u partituri koju ni po čemu ne bismo povezali sa istorijom jugoslovenskog Balkana. Reč je o Montijevom (Vittorio Monti) „Čardašu” („Csárdás”), na šta nam ukazuje sam Bregović. U jednoj od scena iz Podrumske pravilnice pravi gotovo neprimetno „pretapanje” iz „Tanga” u navedenu kompoziciju. U kadru je dečak violinista, Ilija Marinković, nekadašnji *wunderkind* jugoslovenske umetničke muzike (i pripadnik romske etničke grupe, što ga uklapa u ovde zadati model balkanskog muzičara). Marinković interpretira „Čardaš”, a uvođenje Montijeve kompozicije prerasta u setno-crnohumorni valcer limenih duvača (karakterna varijacija teme „Tango”), u let neveste i njenih velova, ovde kao rezultat mehaničkih naprava koje armija Crnog proizvodi u Podrumu.³⁵

Muzika, bilo komponovana ili preuzeta (arhivska),³⁶ operiše kao faktor homologizacije dvaju svetova (nadzemnog i Podrumske), koji na kraju postaju

34 Upravo u ovoj varijaciji prepoznamo obrise potonje „Tabakere”.

35 Za razliku od *Doma za vešanje*, gde su letenje i velovi dati u funkciji reprezentacije magije i transcendiranja svetova kao prirodnih ekstenzija realnosti.

36 *Underground* pretpostavlja nekoliko, u pogledu asocijativnosti, izvanredno kinematografski interpretiranih muzičkih citata („Lili Marlen”/„Lili Marleen”, muzika Norbert Šulce / Norbert Schultze; tekst Hans Lajp / Hans Leip; *Deveta simfonija* Antonjina Dvoržaka / Antonin Dvořak), partizanska pesma „Druže Tito, mi ti se kunemo” i kao najizrazitija, „Stani, stani, Ibar vodu” Dragiše Nedovića.

ista pozornica.³⁷ Filmska opera *Underground* (što svakako važi i za *Dom za vešanje*), jeste polje teatralizacije života, procesa koji podrazumeva pretvaranje „oblika privatnog života u umjetničku činjenicu” (Nikoljska 1999: 58). Ovaj segment rediteljevog opusa mogli bismo, konkretno, dovesti u vezu sa nekim postulatima avangardnog pokreta OBERIU, budući da publiku s namerom zbunjuje „alogizmom zbivanja, ogoljavaljem stvarnosti u njezinoj nerazumnosti” (Nikoljska 1999: 58). Prekomernost, izlivi (auto)destruktivnih uživanja Kusturićinih junaka, opet, upućuju i na Lakanov (Jacques Lacan) koncept *jouissance*,³⁸ kao antonimski polaritet želji. Ako je želja fundamentalni manjak, *jouissance* je pozitivitet: ovu ideju je francuski autor, svestan nemogućnosti doslovnog prevođenja sa francuskog, svojevremeno pozicionirao između zadovoljstva i požude, negde na nivou pojave bola kao doživljaja čitave dimenzije tela koje nam je dato (Braunstein 2003: 103). Zanimljivo je da upravo muzika daje razlog, stimuliše karaktere (Nataliju, Marka, Crnog) na libidinalne napetosti i erupcije, trošenja, prinude – bol kao meru istinskog poimanja sopstvenog organizma, o čemu direktno svedoče u prethodnom izlaganju navedeni primeri. *Jouissance* je ono što njihova tela žive kada zadovoljstvo prestaje da bude zadovoljstvo, već postaje osećaj koji ga nadilazi. Takva situacija nije slučajnost i svakako može biti objašnjena pripadnošću nikad mirnom Balkanu, odnosno, balkanskom (filmskom) žanru: „Mit kao tumačenje sveta ili borba čoveka protiv sudbine uz neizvesni rasplet, u slučaju Balkana je neizvesna borba čoveka u/sa ratovima bez kraja i vera u balkanski fatum koji prepliće rat i naciju” (Daković 2008: 79).

Stoga reditelj daje zadatak muzici da njegovim herojima pomogne da opstanu. Muzika figurira kao narkotik koji (balkanskim) životima obezbeđuje ambijent radosti: u slučaju *Podzemlja*, možda čak i optimističnog razrešenja. Epilog filma formulisan je kao nadrealistično (i nadnacionalno) audio-vizuelno polje. Trpeza na obali Dunava postaje ostrvo dosegnute sreće, gde su svi junaci živi, bez telesnih mana i u mladom životnom dobu. Odnosi, naročito kumovski, (uglavnom) su se uredili. Ivan evocira prizore nekadašnje države u njenom idealnom poimanju, „cvetna polja koja će nas podsećati na ćilime našeg zavičaja”, pozivajući bivše Jugoslovene na okončanje međusobnih nacionalnih razaranja. Kusturica takvu atmosferu/kinematografsku interpretaciju postiže uz pomoć romskih svirača, što nije slučajnost. Njihovo prisustvo (i muziciranje) ima funkciju reprezentovanja univerzalnog, nadjugosloven-

37 „Komunizam je Podzemlje”, štaviše, „cela planeta je Podzemlje”, definisaće globalno stanje jedan od sporednih karaktera filma.

38 *Jouissance* podjednako figurira i u *Domu za vešanje*.

skog, odnosno, nadbalkanskog identiteta. Numerom „Ševa” zatvara se krug. Ili se otvara novi?

Literatura

- Braunstein, N. A. (2003) “Desire and the jouissance in the teachings of Lacan” in Rabaté J. M. (ed.) *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 102-115.
- Ćirić, M. (2014) *Vidljivi prostori muzike. Superlibretto – govor muzike u filmu*, Kragujevac: Tempus InMus, Univerzitet u Kragujevcu, FILUM.
- Daković, N. (2008) *Balkan kao (filmski) žanr*. Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Egorova, T. (1997) *Soviet Film Music. An Historical Survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ejzenštajn, S. (1978) „Vertikalna montaža” u Stojanović, D. (red.) *Teorija filma*. Beograd: Nolit, str. 213-238.
- Gocić, G. (2005) *Emir Kusturica. Kult margine*. Beograd: SKC.
- Golemović, D. (2006) „Romi i srpska obredna praksa”, *Čovek kao muzičko biće*, Beograd: Biblioteka XX vek, str. 109-123.
- Goulding, D. (2002) *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Jung, K. G. (1962) *Man and His Symbol*. London: Unwin & Co.
- *Kycmyneđuja*, dostupno na: <http://www.kustu.com/w2/en:start> [Pristupljeno: 20. maja 2016].
- Levi, P. (2009) *Raspad Jugoslavije na filmu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Lojanica, V. (2009) „’Na Drini ćuprija’ kao filmska opera”, *BLIC*, 13. 02. 2009, dostupno na: <http://www.blic.rs/kultura/na-drini-cuprija-kaofilmska-opera/wnmgl1qv> [Pristupljeno: 16. maja 2020].
- Milovanović, V. (2014) „Alternativa i njeno značenje u kontekstu poznog socijalizma Jugoslavije”, *ART + MEDIA – časopis sa studije umetnosti i medija*, br. 6, str. 73-80.
- Mosusova, N. (2008) „Vreme Cigana/Le Temps des Gitans” u: Dragović G. (red.) *Leksikon opera*. Beograd: Univerzitet umetnosti, str. 814- 817.
- Nikoljska, Tatjana (1999), „Teatralizacija života”, *Pojmovnik ruske avangarde 8*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Zavod za znanost o književnosti, Grafički zavod Hrvatske, str. 57-62.
- Petrić, V. (1999) „Felinijev veo – Kinestetičko-onirička funkcija ’nevidljivog’ elementa u kadru”, *Filmske sveske*, 1, Beograd: Institut za film, str. 11-25.

- Stanković, B. (2016) *Kvadratura kruga*, Beograd: RTS, april 2016, dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=OXdQz6nsBa8> [Pristupljeno: 10. maja 2020].
- Todorova, M. (2006) *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Volk, P. (1996) *Srpski film*. Beograd: Institut za film.

EMIR KUSTURICA'S FILM OPERA IN THE CONTEXT OF THE BALKAN (FILM) GENRE

Abstract

The space of Emir Kusturica's films is marked by music/sound in a specific way. Such a concept is especially referenced by the central part of the artist's oeuvre so far. Namely, the tendencies started in the first two feature films (above all, the application of postmodern principles) will culminate in the establishment of Kusturica's authentic film opera by positioning the Balkan genre as an essential precondition for the director's work. Interpretations of the term Balkans are multiple, numerous and contradictory, something which Emir Kusturica certainly noticed even before the Yugoslav civil war. He did not try to deny the generalizations given through the dominant discourses of the West: he played with them and made his own trademark. In that sense, the narrative/associative role of music is even deeper and more complex. Music still refers to personalities and situations of the margin (as in his first films), but more intensively to the phenomena of the fantastic and oneiric – in which music appears as a fundamental construct. This is argued by considering music/sound from the film operas Time of the Gypsies and Underground, both being polygenre constructions by Emir Kusturica (with a short musical-theatrical digression – a review of the punk opera Time of the Gypsies). The composer in both films was Goran Bregović.

Key words

Emir Kusturica, music/sound, film, film opera, Balkan

Miloš Milošević¹
Fakultet za fizičku kulturu i menadžment u sportu
Univerzitet Singidunum, Beograd

PRODUKCIJA I TRANZICIJA: SRPSKI FILM 1946–2015.

791.1(497.11)"1946/2015"
COBISS.SR-ID 27544585

Apstrakt

Cilj ovog rada je da se kroz analizu filmske produkcije u Srbiji u periodu 1946–2015. godine opiše uticaj promene društvenog i ekonomskog uređenja odnosno procesa tranzicije na produkciju srpskih filmova. Pored procesa tranzicije, kao važan za razumevanje pomenutih uticaja razmatran je i proces digitalizacije koji sa tranzicijom u Srbiji u znatnoj meri vremenski koincidira. Kroz arhivsko istraživanje analizirani su kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u navedenom vremenskom razdoblju. Na osnovu analiziranih pokazatelja zaključeno je kako o efikasnosti filmske proizvodnje tako i otvorenosti srpskog filma kao delatnosti za različite društvene grupe u različitim istorijskim razdobljima. Uočeni trendovi i uticaji postavljaju polaznu tačku za analizu i promišljanje efekata tranzicije na širi društveni domen.

Ključne reči

srpski film, produkcija, tranzicija, digitalizacija, arhivsko istraživanje

Pad Berlinskog zida 9. novembra 1989. godine označava se kao početak procesa tranzicije zemalja dotadašnjeg istočnog (socijalističkog) bloka. Srbija, kao i ostale države nastale raspadom SFRJ,² jedna je od mnogih zemalja zahvaćenih ovim procesom. Danas, više od trideset godina od njegovog početka, kako u Srbiji tako i u regionu, i dalje se postavlja pitanje vrednovanja efekata ovog procesa.

1 milosmilosevic80@yahoo.com

2 Zbog svog „specijalnog” statusa, između dva hladnoratovska bloka, Jugoslavija je bila pod mnogo većim kulturnim uticajem zapada u poređenju sa zemljama „iza gvozdene zavese” (Daković, Milovanović 2016).

Još jedan, ovoga puta globalni proces tranzicije, karakterističan je za dvadeset i prvi vek. To je proces digitalizacije, odnosno prelazak sa analognog beleženja, prenošenja, čuvanja i obrade informacije (signala) na digitalno. Ovaj proces omogućio je ubrzan razvoj i masovnu upotrebu tehnologija, posebno informacionih. Slično, ovaj proces ima i implikacije u filmskoj industriji i umetnosti kroz pojeftinjenje i posledično omasovljenje proizvodnje filmova i najrazličitijih vrsta pokretnih slika (Vernalis 2013; Milošević 2017). Masovna proizvodnja i upotreba tehnologija osnovni je pokretač procesa globalizacije (Friedman 1999). Rast uticaja tehnologije i medija kako na pojedinca, tako i na društvo u celini, aktuelni istorijski trenutak izdvajaju kao jedinstven (Uricchio 2009). Zbog toga bez razumevanja ovih procesa i njihove interakcije sa procesom društvene i privredne tranzicije nije moguće dati potpun odgovor na gore navedeno pitanje vrednovanja njenih efekata.

Film, kao delatnost između industrije i umetnosti, odnosno ekonomije i kulture izdvaja se kao dobar predmet analize u pokušaju da se efekti tranzicije analiziraju i vrednuju. Svojstvo srpskog filma da je kroz istoriju stvaran u dijametralno suprotnim društvenim i ekonomskim uređenjima daje mu prednost u analizi ideoloških i društvenih uticaja u odnosu na zapadne kinematografije.

Iako je srpski film nastao mnogo pre Drugog svetskog rata, zbog pokušaja da se analizira uticaj promene društvenih i proizvodnih odnosa, dalja analiza biće ograničena na period od 1946. do 2015. godine. Ovim se ne negira postojanje niti vrednost srpskog filma iz prethodnog istorijskog perioda (od samog nastanka filma do kraja Drugog svetskog rata) već se predmet analize sužava kako bi se odgovorilo na specifičan istraživački zadatak. Kao vremenska jedinica u fokusu analize, izabran je period od 2011. do 2015. godine jer je prethodni tranzicioni period, od 1991. do 2010. godine već detaljno analiziran u ovdašnjoj teoriji filma (na primer: Vučković, Taranovski-Džonson 2008, Vučinić 2008, Daković 2011, Jovićević 2016, Perić Momčilović 2016), dok naredni period (2016–2020. godine) još uvek traje. Takođe, 2015. godine okončan je i proces prelaska srpskog filma sa filmske trake na digitalne nosače, odnosno sa analognog načina proizvodnje, prikazivanja i arhiviranja na digitalni.

Primarni cilj ovog rada je da se kroz analizu filmske produkcije u Srbiji u periodu od 2011. do 2015. godine i njeno poređenje sa prethodnim razdobljima (od 1946. do 2010. godine), uoče i opišu uticaju procesa tranzicije na srpski

film,³ kako bi se postavili temelji za bolje razumevanje efekta ovog procesa na srpsko društvo uopšte, kao i odnos srpskog društva prema ovom procesu. Sekundarni cilj ovog rada je i da se provere predviđanja i projekcije kretanja u srpskom filmu napravljena u pomenutim prethodnim teorijskim analizama srpskog filma i tranzicije.

Uzimajući u obzir promenu svojinskih odnosa i liberalizaciju tržišta koji treba da obezbede efikasnije ekonomsko funkcionisanje, ali i pojeftinjenje tehnološkog procesa proizvodnje filma pod uticajem digitalizacije, može se očekivati da srpski film u periodu od 2011. do 2015. godine: beleži veći obim produkcije (H1) i ekonomski je isplativiji kao roba na slobodnom tržištu (H2) nego u vreme SFRJ i ostale istorijske periode u kojima je proces tranzicije u manjoj meri bio okončan. Takođe uzimajući u obzir pomenute procese i njihovo povezivanje sa procesima demokratizacije društva (Friedman 1999) može se pretpostaviti da je srpski film u posmatranom periodu i kao delatnost otvoreniji za različite društvene grupe (H3), što bi bio jedan od indikatora njegove demokratičnosti čija će detaljnija analiza i elaboracija izostati jer premašuju obim i ciljeve ovog rada.

Tranzicija

Termin tranzicija odomaćio se u srpskom javnom diskursu nakon 2000. godine, ali se čini da je još tada izostalo njegovo jasno određenje (makar u javnom diskursu), a danas je njegova upotreba još proizvoljnija. Iako na prvi pogled deluje izlišno jer se odgovor na njega podrazumeva, ipak je potrebno postaviti pitanje na šta se pojam tranzicije tačno odnosi, o čemu se zapravo govori kada se u javnom diskursu pominje tranzicija? Značenjski pojam se može odrediti kao prelaz ili promena. Uzimajući ovo u obzir, radi odgovora na postavljeno pitanje i preciziranje pojma potrebno je odrediti na koju se konkretno promenu: promenu čega, odnosno promenu odakle–dokle misli. U svakodnevnom govoru prva promena koja se sa pojmom tranzicije povezuje je prelaz iz nižeg životnog standarda (makar većine) građana na viši, odnosno promena životnog standarda u pozitivnom pravcu – ka „boljem životu”. Proces tranzicije ipak ne dovodi nužno do ovakve promene, naročito ne za sve objekte (aktere) ovog procesa. Često se u svakodnevnom govoru

3 U ovom radu, zbog obima i širine predmeta izučavanja, pod srpskim fimom će se podrazumevati samo dugometražni igrani filmovi, koje su samostalno ili u koprodukciji sa stranim partnerima snimila filmska preduzeća sa sedištem na teritoriji Republike Srbije, i koji su javno prikazani.

promena koja se očekuje od tranzicije formuliše i kao prelaz iz neuređenog ka uređenom društvenom sistemu. Ni ovaj prelaz odnosno promena nije nužan deo odnosno posledica tranzicije. Iako se može uočiti izvestan stepen korelacije dva procesa u tranzicionoj praksi (Uvalić 2010) takođe se mogu uočiti i potpuno suprotni primeri (Larise 2011). Slično je i kada se u obzir uzme sledeća česta promena koja se povezuje sa tranzicijom u svakodnevnom diskursu – prelaza iz diktature u demokratiju, odnosno promena obima prava i sloboda građana u pozitivnom smeru, što takođe u određenoj meri u praksi korelira sa procesom tranzicije (Williamson 1990, Uvalić 2010), ali se i po ovom pitanju uočavaju i potpuno suprotni efekti.

Dva središnja aspekta obilježavala su očekivanja javnosti u vezi s padom socijalističkih režima i prelaskom na 'zapadni' model demokracije: individualni ekonomski prosperitet, odnosno podizanje potrošačkog standarda na nivo usporedivih 'zapadnih' zemalja te slobodno političko organiziranje i politički pluralizam. Dvadeset godina nakon pada Berlinskog zida, koji simbolički obilježava kraj epohe tzv. realnog socijalizma, bilanca tih očekivanja krajnje je otrežnjujuća. (Larise 2011:72)

Treba imati u vidu da tumačenje smera promena i procesa u tranzicionoj praksi zavisi u velikoj meri od vrednosnih i ideoloških stavova istraživača, zbog čega se često potpuno empirijskim tumačenjima ne pridaje značaj.

U ekonomskoj i društvenoj teoriji, za razliku od svakodnevnog diskursa, pod pojmom tranziciona ekonomija ili ekonomija u tranziciji (skraćeno tranzicija) podrazumeva se proces promene „centralizovane i planske privrede i njena transformacija u tržišnu ekonomiju” (Feige 1994:1), prostije rečeno prelazak iz socijalizma u kapitalizam. Ovakav proces istovremeno se odvijao u brojnim državama latinske Amerike, Azije i Afrike, tako da je takođe pogrešno njegovo vezivanje za zemlje bivše Jugoslavije i istočne Evrope, što je čest slučaj i izvor mnogih gore pomenutih zabluda svakodnevnog diskursa o tranziciji. Proces tranzicije odnosno njegov tok, funkcije i mehanizmi kao i preduslovi za ostvarivanje definisani su i operacionalizovani Vašingtonskim konsenzusom 1989. godine (Williamson 1990).

„Većina ekonomista danas slaže se da prikladan transformacioni program mora kombinovati elemente stabilizacije, privatizacije i liberalizacije” (Feige 1994: 2), što treba da rezultira privrednim rastom i posledično ostvarenjem svih gore nabrojanih očekivanja. Ipak, iako se često očekuje da se nabrojani procesi odvijaju makar paralelno u tranzicionoj praksi, liberalizacija i priva-

tizacija prethode stabilizaciji (Feige 1994), dok je stabilizacija (odnosno njen stepen) takođe relativan pojam pogotovo kada se uporedi sa privatizacijom i liberalizacijom (Williamson 1990). Može se zaključiti da se u praksi tranzicija odnosi pre svega na liberalizaciju tržišta i transformaciju svojinskih odnosa, a da se veći životni standard, efikasnija ekonomija, uređenje i demokratizacija društva mogu očekivati kao posledice ove dve promene. Stepen, intenzitet, vremenska dinamika, čak i izvesnost pojave ovih očekivanih pratećih efekata tranzicije, ne mogu se definisati jer zavise od brojnih drugih faktora (Williamson 1990).

Srbija je, kao i zemlje bivšeg istočnog bloka, tranziciju započela 1989. godine; od 1991. do 2000. godine taj proces se odvijao sporo i sa znatnim zakašnjenjem u odnosu na zemlje istočne Evrope; dok je nakon 2000. godine tranzicija ubrzana i Srbija se već 2008. godine približila pomenutim zemljama u stepenu transformacije ekonomije i privrede (Uvalić 2010). Iako proces privatizacije u Srbiji ni do 2020. godine nije potpuno okončan, transformacija vlasničke strukture kapitala iz državnog i društvenog u privatni u značajnoj meri izvršena je već do 2006. godine. Liberalizacija tržišta i cena obavljena je dobrim delom i par godina ranije (Uvalić 2010), tako da se već 2005. godina označava kao godina relativnog kraja tranzicije (Daković 2011) ili opreznije, 2008. godina, kao godina finalizacije prve faze tranzicije u kojoj su postignuti odlični rezultati u svim njenim segmentima (Petković 2008) ili još opreznije, 2010. godina, kao godina u kojoj je u Srbiji dominantan kapitalistički model ekonomije i privrede i ne postoji mogućnost reverzibilne promene (Uvalić 2010). Bez obzira na sve nabrojano, u javnom diskursu tranzicija se i dalje označava kao nedovršena, ili proces koji je u toku, zbog izostanka opisanih očekivanih efekata na porast životnog standarda građana kao i demokratizaciju i uređenje društva i države. Sa opisanog stanovišta ekonomske teorije i posmatranja ovdašnje prakse ovakva formulacija nije odgovarajuća i čini se da je proces tranzicije ako ne u potpunosti onda u najvećem delu u Srbiji odavno okončan.

Za razliku od srpskog društva, srpska kinematografija se sa druge strane pokazala kao izuzetno spremna na tranziciju.

[...] u devedesetima [...] Srpski film ulazi preko noći iz socijalizma u oštri kompetitivni kapitalizam u kojem je svaki film bio poduzetnički rizik, ali je u slučaju uspeha mogao računati na gledateljstvo i do četvrt ili pola milijuna ljudi. (Pavičić 2008: 2)

Već 2011. godine, pod šifrom delatnosti 5911 (Proizvodnja kinematografskih dela) bilo je registrovano 306 privrednih subjekata, a udeo državnog vlasništva u vlasničkoj strukturi preduzeća koja se bave filmskom produkcijom ili su sa njom tesno povezana bio je zanemarljiv. Privatizacijom Avala filma 2015. godine proces tranzicije srpske kinematografije i simbolički je okončan.

Kvantitativna analiza

Kako bi se postigli postavljeni ciljevi, sprovedena je analiza kvantitativnih pokazatelja srpske kinematografije u periodu od 1946. do 2015. godine. Prikupljeni su podaci iz relevantnih primarnih izvora, pre svega Republičkog zavoda za statistiku Republike Srbije i Filmskog centra Srbije – sukcesora Instituta za film, Beograd i sekundarnih izvora poput studije *Bioskopi u Srbiji* (Subašić, Opačić, Damjanović 2013) ili digitalne arhive veb-sajtova kao što su IMDB, Filmska banka i slično.

Poređenjem i prebrojavanjem prikupljenih podataka, u drugom koraku, urađena je njihova kodifikacija i prebacivanje u numeričku matricu (Tabele 1 i 2)⁴ Kao relevantne varijable za razumevanje uticaja tranzicije na srpski film izdvojene su: broj proizvedenih filmova, broj debitantskih filmova, broj domaćih filmova i koprodukcija, broj bioskopa, broj prodatih karata domaćih i stranih filmova, poseta bioskopima po stanovniku, broj filmova snimljenih i prikazivanih u analognom formatu, broj ženskih članova filmske ekipe i broj reditelja rođenih van Beograda. Svi ovi podaci razvrstavani su u matricu prema godinama (Tabela 2). Takođe je analizirana poseta bioskopima na nedeljnom i godišnjem nivou i računat je ukupan broj gledalaca pojedinačnih domaćih filmova (Tabela 1). Na prikupljenim podacima daljom obradom računat je odnos broja domaćih filmova i koprodukcija, odnos broja muških i ženskih članova filmske ekipe, odnos broja reditelja rođenih van Beograda i u njemu, odnos domaćih i stranih filmova prema broju prodatih karata, odnos broja filmova snimljenih i prikazivanih u analognom i digitalnom formatu. Nakon kodifikacije i obrade podataka, urađena su poređenja pojedinih vremenskih perioda prema merenim varijablama. Ova poređenja poslužila su kao osnova u zaključivanju i interpretaciji efekata tranzicije na srpski film.

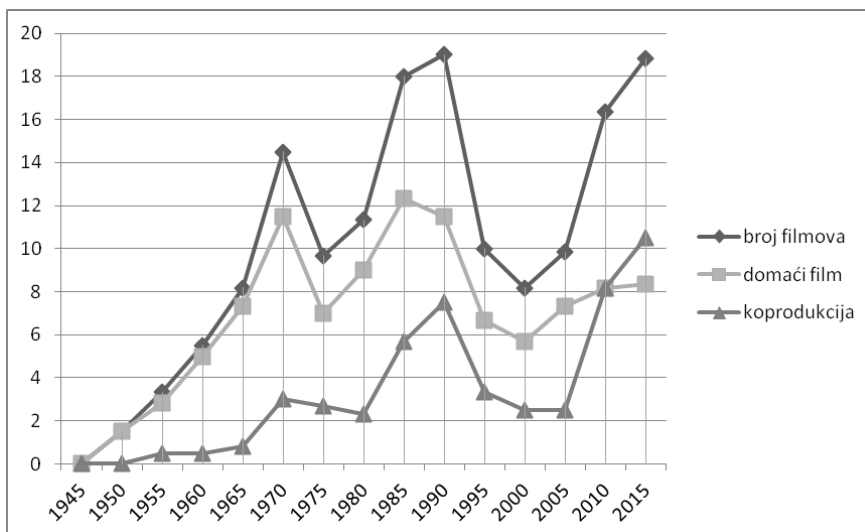
4 Neki od pomenutih izvora već su imali kvantifikovane i kodifikovane podatke, pogotovo za period od 1946. do 2000. godine. Sa druge strane, za jedan broj varijabli nije bilo moguće pronaći relevantne izvore podataka za sve godine, pa su mesta u tabelama i graficima gde bi trebalo da budu podaci ostala prazna.

Ovakav tip nacrtu najbliži je ekološkom tipu arhivskih istraživanja (Ventresca, Mohr 2002).

Prema analizi kvantitativnih pokazatelja srpskog filma (Tabela 2 u prilogu), 2014. i 2015. godina izdvajaju se kao rekordne godine po broju snimljenih filmova. Sa druge strane, broj proizvedenih filmova u pet poslednjih godina pre početka tranzicije – od 1985. do 1989. godine sa ukupno snimljenih 98 filmova, nije do kraja dostignut u posmatranom tranzicionom periodu od 2011. do 2015. godine.

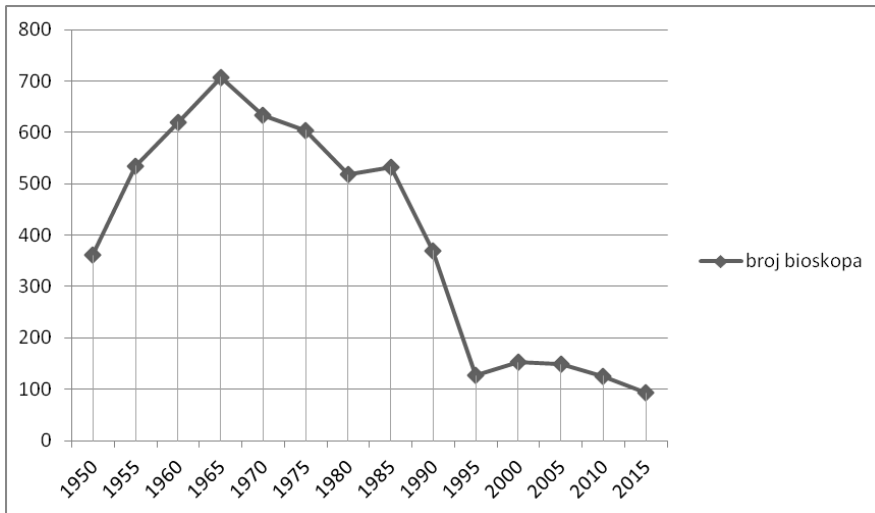
Ako se u razmatranje uzmu petogodišnji proseci umesto pojedinačnih godina (Grafik 1) trendovi se mogu jasnije uočiti. Moguće je uočiti rast obima filmske proizvodnje u periodu od 2000. do 2015. godine, ali je uočeni pozitivni trend sličan rastu obima proizvodnje iz vremenskog perioda od 1975. do 1990. godine (Grafik 1). Glavnu razliku dva perioda predstavlja proporcija broja domaćih filmova i koprodukcija.⁵ U vremenskom periodu od 1975. do 1990. godine odnos broja domaćih filmova i koprodukcija donekle je konstantan (prate istovrsne trendove razvoja), dok je broj proizvedenih domaćih filmova uvek veći od broja koprodukcija. Sa druge strane, u vremenskom periodu od 2005. do 2015. godine porast broja koprodukcija je veći od porasta broja proizvedenih domaćih filmova, tako da se broj koprodukcija 2010. godine izjednačio sa brojem domaćih filmova, a u narednih pet godina ga je pretekao. Može se zaključiti da otvaranje tržišta, inostrana saradnja i koprodukcije kao njihov rezultat predstavljaju važan činilac oporavka srpske filmske industrije od izraženog pada obima proizvodnje koji se desio nakon 1990. godine.

5 Pod koprodukcijama se u ovom delu rada podrazumevaju filmovi snimljeni u međurepubličkoj saradnji kao i u saradnji sa inostranim partnerima.

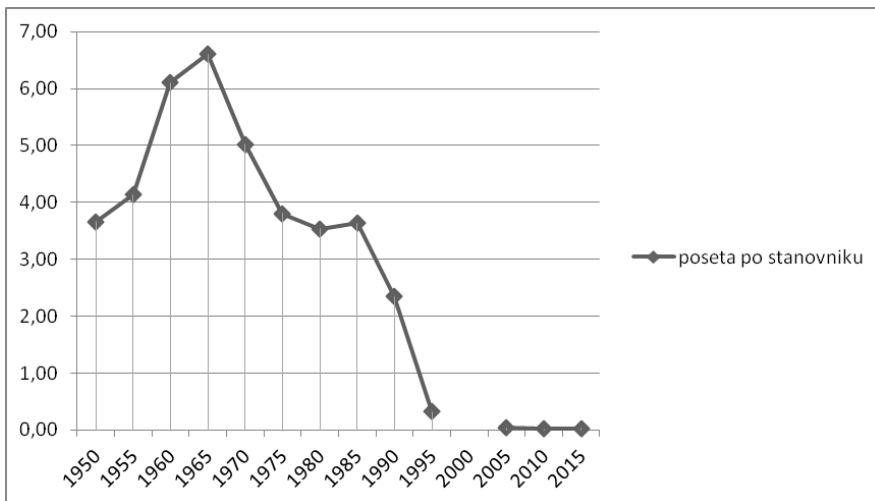


Grafik 1. Broj snimljenih filmova u Srbiji od 1945. do 2015. godine, ukupno, domaći film i koprodukcija – petogodišnji prosek

Sa druge strane pad broja bioskopa negativan je trend koji se vezuje za post-socijalistički period. Ako se u obzir uzmu petogodišnji proseki (Grafici 2, 3 i 4), može se uočiti postojanje trendova smanjenja broja bioskopa i gledalaca. U širem vremenskom periodu, ipak, broj bioskopa i bioskopskih gledalaca u Socijalističkoj Republici Srbiji neuporedivo je veći nego danas. Naime, posmatrajući trendove (Grafici 2 i 3) može se zaključiti da je opadanje broja aktivnih bioskopa i broja posetilaca bioskopskih predstava postojalo i u periodu od 1965. do 1990. godine, pa se tako 1990. godine Srbija vratila na nivo neposredno posle Drugog svetskog rata po broju aktivnih bioskopa. Povratak na nivo nakon Drugog svetskog rata prema broju gledalaca dogodio se još 1975. godine. Ipak, nakon 1990. godine po oba pokazatelja počeo je još izrazitiji negativni trend, tako da je 1995. godine Srbija bila daleko ispod nivoa neposredno nakon završetka Drugog svetskog rata. Po ovim pokazateljima, za razliku od obima proizvodnje filmova, do značajnijeg oporavka srpske kinematografije nije došlo ni danas.



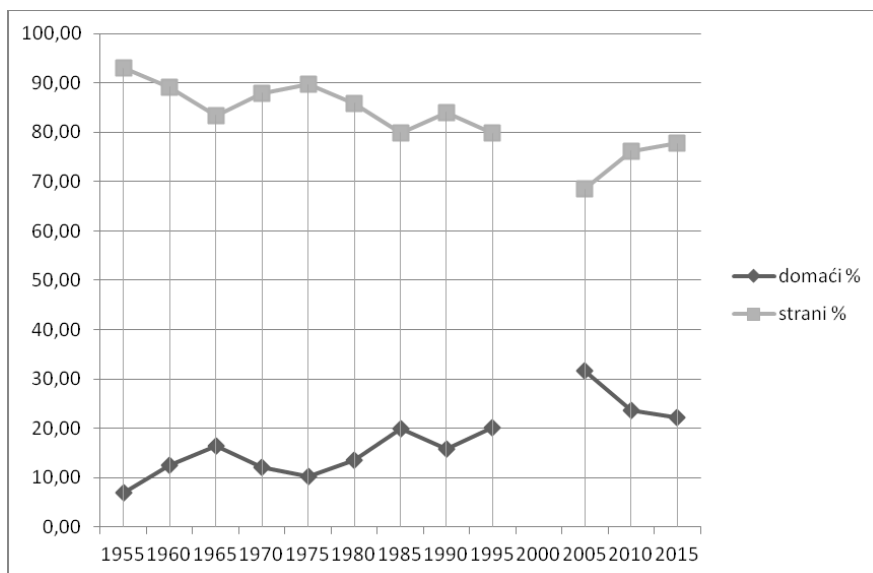
Grafik 2. Broj aktivnih bioskopa u Srbiji od 1946. do 2015. godine – petogodišnji proseci



Grafik 3. Broj posetilaca bioskopa prema broju stanovnika u Srbiji od 1946. do 2015. godine – petogodišnji proseci

Odnos domaćeg i stranog filma (Tabela 2 i Grafik 4) kroz ceo obrađeni vremenski period bio je konstantno u korist stranog filma. Domaći film je sa

druge strane imao pozitivan trend povećanja broja gledalaca u odnosu na strani film, koji je dostigao vrhunac 2005. godine. U poslednjih 10 godina uspostavljen je nažalost suprotan trend.



Grafik 4. Proporcija broja gledalaca domaćeg i stranog filma u Srbiji od 1950. 2015. godine – petogodišnji proseci

Ako se u obzir uzmu do sada razmatrani rezultati (Tabela 2 i Grafik 1 i 2), može se videti da su u Srbiji u periodu od 2011. do 2015. godine snimljena 93 filma koje je u Srbiji videlo 2.358.000⁶ gledalaca u bioskopima, odnosno 25.355 gledalaca po filmu.

⁶ Treba imati u vidu da podatak o broju gledalaca nije pronađen za 2012. godinu, pa je ovoj godini dodeljen prosek broja gledalaca 2010, 2011, 2013, 2014, 2015. godine, radi daljih analiza.

	Film	Broj gledalaca	Film	Broj gledalaca	
1	Montevideo – vidimo se	498 501	19	Zduhač znači avantura	10 370
2	Parada	336 857	20	Crna Zorica	10 012
3	Mali Budo	319 913	21	Skidanje	9 267
4	Gorčilo	218 465	22	Besa	8 369
5	Šešir profesora Koste Vujića	212 742	23	Spomenik Majklu Džeksonu	8 249
6	Vojna akademija 2	87 436	24	Klip	8 170
7	Pored mene	73 760	25	Put ružama posut	7 941
8	Smrdljiva bajka	47 475	26	Mamula	7 890
9	Ustanička ulica	39 956	27	Vir	6 417
10	Atomski s desna	39 177	28	Mamaroš	5 476
11	Smrt čoveka na Balkanu	35 916	29	Neprijatelj	5 005
12	Falsifikator	34 254	30	Doktor Rej i đavoli	4 808
13	Beli lavovi	32 071	31	Kako su me ukrali Nemci	4 305
14	Kad ljubav zakasni	30 943	32	O Gringo	4 041
15	Žučko: priča o Radivoju Koraću	24 294	33	Kad svane dan	3 061
16	Artiljero	22 041	34	Ljubav dolazi kasnije	2 171
17	Led	21 395	35	Miris kise na Balkanu	1 957
18	Krugovi	17 260			

Tabela 1. Lista 35 najgledanijih srpskih filmova u periodu od 2011. do 2015. godine.

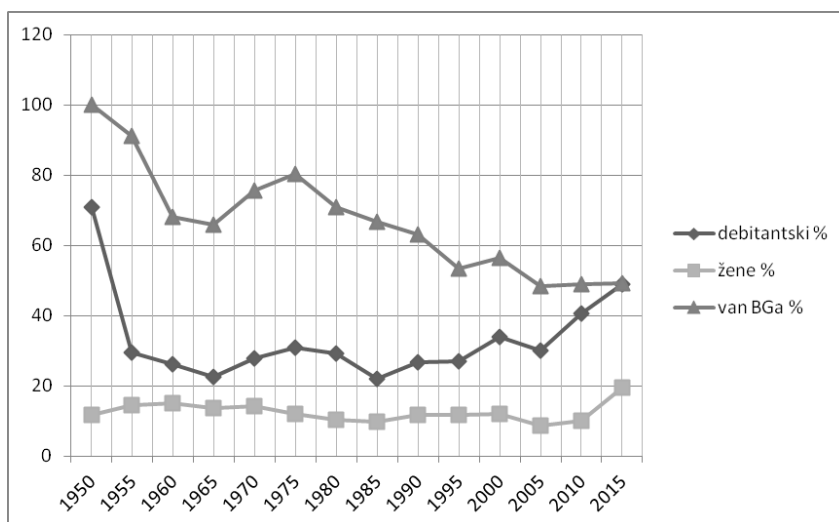
Originalno kodirani podaci na osnovu nedeljnih lista gledanosti Filmskog centra Srbije pristupljeno 02.07.2017. i godišnjih lista zarade veb-sajta Boksofis Modžo (Box Office Mojo), pristupljeno 02.07.2017.

Ako se pak od ukupnog broja oduzme broj gledalaca pet najgledanijih filmova (Tabela 1), koji su jedini u ovom periodu imali posetu veću od 150 hiljada ljudi, i na taj način stekli epitet filmskog hita (Fafulić 2013), dobija se broj od prosečno 8.767 gledalaca po filmu. Kada se u obzir uzme prosečna cena bioskopske karte od 3,18 evra,⁷ prosečna zarada srpskih filmova na blagajnama u periodu od 2011. do 2015. godine, iznosila je 80,628 evra po filmu ukupno, odnosno 1.009.000 evra po filmu za 5 filmskih hitova i 27.880 evra po filmu za ostalih 88 filmova. Kada se od prihoda sa blagajne oduzmu porezi, a zatim se ostatak zarade podeli između producenta, distributera i prikazivača filma, ne može se zaključiti da je srpski film u periodu od 2011. do 2015. godi-

7 Prema podacima Republičkog zavoda za statistiku: *Statistički godišnjaci*: 2014, 2015, 2016.

ne predstavljao dobru priliku za investiranje novca, jer njegova proizvodnja najčešće znatno premašuje sredstva koja je u stanju da zaradi (videti više u Milošević 2019).

Ni podaci o otvorenosti srpskog filma kao delatnosti u periodu od 2011. do 2015. godine (Tabela 2) nisu jednoznačni. Dok se broj žena autora u filmskim ekipama povećava, a pogotovo broj debitantskih filmova, sa druge strane opada broj filmova koje snimaju reditelji rođeni van Beograda.



Grafik 5. Petogodišnji proseci procentualnog odnosa učešća debitantskih filmova, filmova koje su napravili reditelji rođeni izvan Beograda u ukupnom broju snimljenih filmova, i procentualno učešće ženskih autora od ukupnog broja članova filmske ekipe

I ovi trendovi imaju svoje korene u ranijim godinama (Grafik 5), ali se postavlja pitanje da li su obimi uočenih pozitivnih promena na zadovoljavajućem nivou, uzimajući u obzir promenu društveno-istorijskog konteksta.

Diskusija

Na osnovu prezentovanih rezultata jasno je da se nijedna hipoteza ne može prihvatiti bez ostatka ali ni potpuno odbaciti.

Što se tiče prve hipoteze, situacija je najjasnija. Iako je u ukupnom zbiru proizvodnja filmova u analiziranom periodu neznatno manja u odnosu na poslednjih pet godina pre početka tranzicije, može se jasno uočiti trend rasta obima proizvodnje srpskog filma. Tome u prilog govori i rekordna produkcija u 2014. i 2015. godini i sa pravom se može očekivati da u narednih pet godina produkcija igranih filmova u Srbiji po obimu premaši najplodnije periode produkcije u SFRJ.⁸

Iako se prva hipoteza može prihvatiti, njeno interpretiranje u svetlu predmeta rada je problematično. Naime, treba imati u vidu i pojeftinjenje proizvodnje filmova usled opisanih procesa demokratizacije filmske industrije i umetnosti. Pravi dokaz veće efikasnosti posttranzicione, odnosno kapitalističke filmske industrije u odnosu na socijalističku bio bi proizvodnja više filmova za istu količinu novca. Stoga se uočeni efekat može samo delom pripisati tranziciji srpske ekonomije i društva, dok je uticaj procesa digitalizacije više nego značajan.

Kod druge hipoteze, zbog netransparentnosti budžeta izrade filmova i njihove zarade (ova vrsta netransparentnosti je izraženija u periodu od 1946. do 2000. godine, ali ni danas se ne mogu naći zadovoljavajući javni podaci), u zaključivanju se moraju koristiti pretpostavke i procene. Podaci o zaradi filmova oslonjeni su potpuno na podatke o njihovoj bioskopskoj poseti u Srbiji, dok podaci o njihovoj zaradi u bioskopima van Srbije nisu pronađeni, ali se procenjuje da je ova vrsta zarade rezervisana samo za nekoliko autora i filmova koji već u srpskim okvirima uspevaju da prekorače prag ekonomske isplativosti (Vučković, Taranovski-Džonson 2008). Takođe ne postoje ni validni podaci o zaradi filmova od prikazivanja na televiziji. Ipak, uz sve ograde, prikupljeni podaci govore da je u analiziranom periodu, prosečno samo jedan film godišnje uspeo da vrati uloženi novac i investitorima donese profit (uporediti sa Milošević 2019). Uzimajući u obzir povećani obim proizvodnje koji prati opadanje broja gledalaca, moglo bi se zaključiti da je po ekonomskim pokazateljima srpski film u periodu od 2011. do 2015. godine bliži socijalističkom (planskom) nego kapitalističkom (tržišnom) modelu.⁹

8 Veliki deo ovog predviđanja se već ostvario sa ukupno 89 proizvedenih filmova u periodu od 2016. do 2019. godine, prema podacima baze filmova Filmskog centra Srbije.

9 Pojava pokreta okupacije bioskopa Zvezda 2014. godine, koji suštinski predstavlja kontratrancizicijon proces, odnosno pokušaj nasilnog pretvaranja privatne svojine u javnu, predstavlja primer ambivalentnog odnosa filmskih radnika i industrije ali i Republike Srbije, njenih institucija i javnosti prema tranziciji. Pošto se samo posredno tiče predmeta analize, dalja razmatranja moralne, ekonomske, ideološke ili bilo koje druge (ne)opravdanosti ovakvog procesa će

Iako je u ranijem periodu (od 2000. do 2008. godine) primećeno nastajanje nezavisnog filma u Srbiji, a ekonomska nezavisnost označena kao ključna u oslobađanju filma od ideoloških i političkih pritisaka i stega (Vučković, Taranovski-Džonson 2008), ne može se zaključiti da tržišni uslovi u Srbiji pogoduju njegovom daljem širenju i razvoju. U nedostatku zainteresovanih investitora, filmska industrija nužno mora da se okrene fondovima kao glavnom izvoru finansiranja. Za razliku od socijalističkog perioda, kada su ova sredstva bila pod kontrolom države, danas se srpski film može finansirati i od strane inostranih fondova. Ni ovaj model finansiranja ne garantuje filmu nezavisnost (Daković 2008), naprotiv.

Možda najbitniji preduslov za bolje tržišno pozicioniranje srpskog filma (Vučinić 2008) jeste mreža bioskopa, koja se trenutno nalazi u možda najgorem stanju u istoriji Srbije (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). Neverovatno zvuče podaci da polovinom druge decenije 21. veka u Srbiji ima manje aktivnih bioskopa nego u periodu između dva svetska rata ili čak i pre Prvog svetskog rata (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013). Iako tendencija smanjenja broja bioskopa i broja posetilaca postoji još od 70-ih godina prošlog veka, stanje u posmatranom vremenskom periodu je neuporedivo lošije nego u vreme socijalizma i teško je naći objašnjenje kako u liberalnoj tržišnoj ekonomiji nema većeg rasta broja bioskopskih sala, pogotovo uzimajući u obzir trend porasta broja ekrana, posetilaca, prikazanih filmova i cena bioskopskih karata u svetu u poslednjih 25 godina.¹⁰

Imajući ipak u vidu netransparentnu prirodu finansiranja filmskih produkcija i trošenja njima zarađenog novca, može se uslovno prihvatiti druga hipoteza, uprkos brojkama koje govore da je u periodu od 1945. do 1989. godine film kao roba imao veći tržišni potencijal. Prihvatanje ove hipoteze može se označiti kao uticaj tranzicije na srpski film, više kao posledica promene proizvodnih i svojinskih odnosa, ali ne i kao dokaz veće efikasnosti novog sistema.

Na kraju, stiče se utisak da je došlo i do izvesne demokratizacije srpskog filma kao delatnosti, odnosno njegovog otvaranja za različite društvene grupe, u analiziranom periodu, i da se i treća hipoteza može prihvatiti.

Porast broja debitana pokazuje sniženi prag za ulazak u filmsku umetnost i industriju, ali sa druge strane sugerise i teže ostajanje u njoj.

izostati, ali treba voditi računa da sve iznesene ocene predstavljaju isključivo pokušaj njegovog opisivanja, a ne vrednovanja.

10 Prema podacima sa sajta Box Office Mojo (n. d.) (pristupljeno 03.07.2017).

Broj žena u filmskim ekipama se povećava, ipak čini se da na ovom planu nisu postignuti zadovoljavajući i željeni efekti. Prelazak sa analognog na digitalno montiranje filmova podudario se sa rapidnim opadanjem broja filmova koje su montirale žene. Sa druge strane može se uočiti značajan porast žena u sektoru scenografije koji donekle koincidira i sa smanjenjem obima gradnje scenografije u srpskom filmu i prelaskom na uređenje i aranžiranje postojećih lokacija (*set dresina*) kao dominantnu scenografsku praksu (Milošević 2017).

Treba uočiti i porast broja reditelja rođenih u Beogradu, koji se samo posredno može pripisati tranziciji i deo je šireg društvenog fenomena migracije ljudi ka gradovima, i nesrazmere razvijenosti glavnog grada u odnosu na ostatak države, a ovaj trend se iz godine u godinu povećava. Ipak, imajući u vidu već pomenuti porast broja koprodukcija, ovaj podatak govori protiv uočene demokratizacije srpskog filma kao efekta tranzicije.

Uzimajući u obzir kontekst današnje srpske privrede i društva, kao i društvene i istorijske okolnosti u proteklih 70 godina, na osnovu numeričkih pokazatelja i uočenih trendova, može se zaključiti da je tranzicija ekonomije dovela u izvesnoj meri do povećane efikasnosti proizvodnje filmova, kao i veće otvorenosti filmske industrije i umetnosti, ali i da je intenzitet uočenih efekata značajno slabiji od očekivanog. Samo jedan deo uočenih efekata i trendova može se direktno pripisati prelasku na tržišni način poslovanja jer su razvoj i pojeftinjenje tehnike umnogome doprineli i efikasnosti i masovnosti filmske proizvodnje.

Zaključak

Na osnovu svega navedenog, i samo delimičnog i uslovnog prihvatanja sve tri hipoteze, može se zaključiti da je tranzicija dovela u izvesnoj meri do povećane efikasnosti proizvodnje filmova, kao i otvorenosti filmske umetnosti i industrije u Srbiji, ali da su ovi efekti po intenzitetu daleko od očekivanih, pogotovo kada se u obzir uzme proces digitalizacije i sa njim povezani globalni procesi.

Literatura

- Box Office Mojo (n. d.) dostupno na: <http://www.boxofficemojo.com/yearly/> [Pristupljeno 03.07.2017].
- Daković, Nevena (2008) *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: FDU.
- Daković, Nevena (2011) „Srpski film: teorija i praksa: 1990–2009: balkanizacija, tranzicija, EU integracije”, u Nevena, Daković; Mirjana, Nikolić (ur.): *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesu evropskih integracija*. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti. 18/2011. Beograd: FDU. str. 95–115.
- Daković, Nevena; Milovanović, Aleksandra (2016) “The Socialist Family Sitcom: Theatre at Home (Socialist Federal Republic of Yugoslavia 1972–Republic of Serbia 2007)” u Kirsten Bönker, Julia Obertreis and Sven Grampp (ed.) *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. 124–147.
- Fafulić, Marina (2013) „Produkcija filmskih hitova u modernoj srpskoj kinematografiji”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, 23/2013. Beograd: FDU.
- Feige, Edgar (1994) “The Transition to a Market Economy in Russia: Property Rights, Mass Privatization and Stabilization” in Alexander, Gregory; Skąpska, Grażyna. *A Fourth way?: privatization, property, and the emergence of new market economics*. London: Routledge, pp. 57–78.
- Filmska banka (n.d.) dostupno na: <http://www.filmovi.com> [Pristupljeno 01.03.2020].
- Filmski centar Srbije (n.d.) Baza filmova, dostupno na: <http://www.fcs.rs/filmovi/filmska-baza/> [Pristupljeno 01.03.2020].
- Filmski centar Srbije (2017) Nedeljna lista gledanosti, dostupno na: <http://www.fcs.rs/liste-gledanosti/> [Pristupljeno 02.07.2017].
- IMDB (n.d.) dostupno na: <http://www.imdb.com> [Pristupljeno 01.03.2020].
- Jovičević, Dragan (2016) *Žanrovska istorizacija i teorijsko-žanrovska problematizacija: srpski film od 1999. do 2009. godine, doktorska teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković*, red. prof.
- Larise, Dunja (2011) „Tranzicija prema kakvoj demokraciji?” *Politička misao: Croatian Political Science Review* 48, no. 4: pp. 71–97.
- Milenković-Tatić, Ljubica (2001) *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1996–2000*. Beograd: Institut za film.
- Milošević, Miloš (2017) „Novi realizam u srpskom filmu”, *Kultura*. 154: 400–413.

- Milošević, Miloš (2019) *Srpski film u doba novih medija (2010–2016)*. Doktorska teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
- Obradović, Branislav; Petronić, Radica; Milenković-Tatić, Ljubica (1996) *Filmografija srpskog dugometražnog igranog filma 1945–1995*. Beograd: Institut za film.
- Pavičić, Jurica (2008) „Pregled razvoja postjugoslavenskih kinematografija”, *Sarajevske sveske* 21/22, Sarajevo: Blicdruk. Steele
- Perić Momčilović, Vesna (2016) *Teorija narativnih konstrukcija u postjugoslovenskom filmu od 1994. do 2008. godine*. Doktorska teza odbranjena na Fakultetu dramskih umetnosti, mentor dr Nevena Daković, red. prof.
- Petković, Vladimir (2008) *Tranzicija u Srbiji – Osam godina reforme*. Srpski ekonomski forum Leskovac, dostupno na: http://www.sef.rs/wp-content/uploads/tranzicija_u_srbiji_osam_godina_kasnije_vladimir_petkovic.pdf [Pristupljeno 01.03.2019].
- Uricchio, William (2009) “The Future of a Medium Once Known as Television?” in Snikkars, Pelle; Vonderau, Patrick. *The You Tube Reader*. London: Wallflower Press, pp. 24–39.
- Uvalic, Milica (2010) *Serbia's Transition Towards a Better Future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ventresca, Marc; Mohr, John (2002) “Archival Research Methods” in Joel, Baum. *The Blackwell Companion to Organizations*. New Jersey: Wiley-Blackwell, pp. 848-873.
- Vernallis, Carol (2013) *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Vučković, Mirosljub; Taranovski-Džonson, Vida (2008) *Uvođenje mladosti: sami sebe naslikali*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Vučinić, Srđan (2008) „Muze u senci istorije”, *Sarajevske sveske*. 19/20. str. 189–207.
- Williamson, John (1990) “What Washington Means by Policy Reform” in Williamson, John (ed.) *Latin American Readjustment: How Much has Happened*. Washington: Institute for International Economics.

Prilog

Tabela 2. Kvantitativni pokazatelji srpske kinematografije u periodu 1946-2015. godine

godina	broj snimljenih filmova					broj gledalaca (u 000)				žene autori (članovi ekipe)								
	domaći film koprodukcija	ukupno	debitanski film	broj bioskopa	ukupno	domaći film	strani film	poseta po stanovniku	prikayani na filmskoj traci	scenario	režija	snimatelj	muzika	scenografija	Montaža	ukupno	reditelji rođeni van Beograd	
1946	0	0	0	0	314	13883		2.20	0	/	/	/	/	/	/	/	/	
1947	1	0	1	1	296	19041		3.00	1	0	0	0	0	0	1	1	1	
1948	3	0	3	3	320	28047		4.00	3	0	0	0	0	0	2	2	3	
1949	2	0	2	1	345	28983		4.40	2	0	0	0	0	0	1	1	2	
1950	3	0	3	1	361	31612		4.70	3	0	0	0	0	0	2	2	3	
1951	2	0	2	0	348	22284		3.30	2	0	0	0	0	0	2	2	2	
1952	2	0	2	1	517	20910	1217	19693	3.00	2	0	0	0	0	2	2	1	
1953	5	0	5	1	475	25284	1854	23430	3.70	5	0	0	0	1	0	5	6	5
1954	2	1	3	1	489	33718	2702	31016	4.70	3	0	1	0	0	0	2	3	2
1955	3	2	5	2	535	39065		5.40	5	0	0	0	0	1	3	4	4	
1956	5	0	5	2	528	36615	3674	35941	5.00	5	0	0	0	0	0	6	6	5
1957	4	0	4	1	577	43620	4506	39114	6.00	4	1	1	0	0	0	4	6	1
1958	7	1	8	3	585	45637	5707	39930	6.10	8	0	0	0	0	0	7	7	6
1959	4	0	4	0	589	49488	7235	42453	6.60	4	0	0	0	0	0	4	4	4
1960	7	0	7	1	620	51863	7591	43972	7.50	7	0	1	0	0	0	6	7	2
1961	10	0	10	2	632	51647	9362	42285	7.40	10	0	0	0	0	0	11	11	9
1962	9	0	9	3	643	48428	9325	39103	7.00	9	0	1	0	0	0	9	10	5
1963	5	3	8	0	641	44231	7457	36774	5.60	8	0	0	0	0	0	5	5	6
1964	6	1	7	3	656	48133	7223	40910	6.10	7	1	1	0	0	0	5	7	5
1965	7	1	8	2	707	48523	7319	41204	6.00	8	0	0	0	0	0	6	6	6
1966	9	2	11	4	717	46763	6076	40687	5.80	11	2	1	0	0	0	12	15	7
1967	15	4	19	5	713	41523	5701	35822	5.10	19	2	1	0	0	0	17	20	14
1968	17	3	20	2	679	39622	4096	35526	4.80	20	1	1	0	0	1	12	15	13
1969	11	5	16	4	658	36195	3631	32564	4.40	16	2	1	0	0	1	11	15	14
1970	10	3	13	5	633	34331	3475	30856	4.00	13	0	0	0	0	0	10	10	11

godina	broj snimljenih filmova					broj gledalaca (u 000)					žene autori (članovi ekipe)							
	domaći film	koprodukcija	ukupno	debitanski film	broj bioskopa	ukupno	domaći film	strani film	poseta po stanovniku	prikayani na filmskoj traci	scenarist	režija	snimatelj	muzika	scenografija	Montaža	ukupno	reditelji rođeni van Beograd
1971	6	2	8	3	642	31075	2318	28757	3.60	8	0	0	0	0	1	5	6	5
1972	9	1	10	2	634	31878	3103	28775	3.70	10	0	0	0	0	1	7	8	6
1973	4	4	8	3	613	33112	3289	29833	3.90	8	0	0	0	0	0	7	7	7
1974	7	2	9	2	594	33128	4379	28749	3.90	9	1	0	0	0	0	8	9	8
1975	6	4	10	3	604	31408	3558	27850	3.70	10	0	0	0	0	1	5	6	9
1976	6	2	8	3	582	29857	3620	26253	3.50	8	1	0	0	0	0	7	8	6
1977	7	2	9	3	581	29696	4236	25460	3.50	9	0	0	0	0	0	6	6	4
1978	11	1	12	2	553	29593	4412	24181	3.40	12	0	0	0	0	0	7	7	10
1979	13	0	13	5	527	29800	3918	25882	3.50	13	0	0	0	0	0	11	11	8
1980	11	5	16	3	518	30464	4845	25619	3.60	16	0	0	0	0	1	8	9	9
1981	12	6	18	5	521	29140	5512	23628	3.40	18	0	0	0	0	1	12	13	15
1982	12	5	17	3	524	31064	5926	25138	3.60	17	1	0	0	1	0	11	13	12
1983	10	7	17	3	533	33515	8555	24960	3.60	17	0	0	0	1	0	10	11	9
1984	15	7	22	6	541	35324	8136	27188	4.10	22	2	1	1	0	2	8	14	16
1985	14	4	18	4	533	30483	5060	24977	3.50	18	1	0	0	0	2	7	10	11
1986	9	9	18	5	526	28770	4536	24234	3.10	18	0	0	0	0	1	9	10	9
1987	7	10	17	2	499	25662	3587	22075	3.00	17	3	1	1	1	1	5	12	9
1988	16	7	23	5	474	20501	3156	17345	2.20	23	4	1	1	1	4	9	20	17
1989	14	8	22	10	456	14478	2387	12091	1.50	22	4	1	1	1	4	18	29	15
1990	9	7	16	5	370	7575	1228	6347	0.77	16	2	1	1		2	8	14	9
1991	6	2	8	2	215	2853	466	2387	0.29	8	1	0	0	0	0	4	5	3
1992	9	2	11	5	151	2230	606	1624	0.22	11	2	0	0	0	1	8	11	5
1993	6	1	7	2	115	1759	306	1453	0.18	7	1	0	0	1	1	3	6	1
1994	4	4	8	1	119	1432	342	1090	0.15	8	2	0	0	0	1	6	9	5
1995	6	4	10	2	127					10	0	0	0	1	0	4	5	7
1996	4	0	4	0	136					4	0	0	0	0	0	2	2	1
1997	5	1	6	3	120					6	1	2	0	1	1	4	9	4
1998	5	6	11	5	186					11	1	2	0	1	2	3	9	6
1999	7	2	9	3	164					7	2	0	1	1	1	4	9	6

godina	broj snimljenih filmova					broj gledalaca (u 000)					žene autori (članovi ekipe)							
	domaći film	koprodukcija	ukupno	debitanski film	broj bioskopa	ukupno	domaći film	strani film	poseta po stanovniku	prikayani na filmskoj traci	scenarij	režija	snimatelj	muzika	scenografija	Montaža	ukupno	reditelji rođeni van Beograd
2000	7	2	9	5	152					7	2	1	1	0	3	3	10	5
2001	9	1	10	1	226					10	1	1	0	0	1	1	4	6
2002	8	0	8	2	156	4129	1255	2874	0.06	8	1	0	0	0	1	2	4	3
2003	7	2	9	2	149	3056	562	2494	0.04	9	0	0	0	0	0	3	3	3
2004	6	6	12	4	152	2795	899	1902	0.04	13	1	0	0	1	3	1	6	7
2005	7	4	11	4	148	2099	955	1144	0.03	9	1	0	2	1	2	3	9	5
2006	9	5	14	6	120	1720	490	1230	0.02	13	1	0	1	1	4	3	10	5
2007	10	7	17	5	104	1394	294	1099	0.02	12	2	0	0	2	6	5	15	7
2008	7	7	14	3	112	1457	328	1129	0.02	12	0	0	0	0	1	3	4	8
2009	10	12	22	13	117	1569	247	1322	0.02	13	0	0	0	1	6	4	11	9
2010	6	14	20	11	126	1945	178	1767	0.03	15	7	5	0	1	4	6	23	12
2011	8	9	17	6	124	2376	669	1707	0.03	10	7	3	2	6	14	8	40	11
2012	9	10	19	12	121					6	5	6	0	2	7	7	27	9
2013	4	4	8	5	87	1214	151	1062	0.02	3	3	1	2	0	2	4	12	2
2014	12	13	25	10	93	1717	590	1126	0.02	2	9	5	4	3	10	5	36	13
2015	11	13	24	9	93	1929	525	1403	0.03	0	7	2	5	1	11	1	27	9

Prema podacima: Instituta za film, Beograd (Obradović, Petronić, Milenković-Tatić 1996; Milenković-Tatić 2001); Republičkog zavoda za statistiku: Statistički godišnjaci: 2009, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016; studije *Bioskopi u Srbiji* (Subašić, Opačić, Damnjanović 2013) i originalno kodiranih podataka na osnovu podataka iz navedenih izvora, kao i podataka digitalnih baza (pristupljeno 2.7.2017), sajtova International movie database (pristupljeno 2.7.2017) i Filmska banka (pristupljeno 2.7.2017).

SERBIAN FILM AND TRANSITION: 1946–2015

Abstract

The aim of this paper is to describe the impact of the change of ruling ideology i.e. the process of transition on the production of Serbian films during the period between 1946–2015. In addition, the paper also considers the process of digitalization, which coincides significantly with the transition process in Serbia, as important for understanding the impact of the change. The paper analyses a number of relevant variables: the number of films produced, the ratio of the number of domestic films and co-productions, the ratio of the number of females and males comprising the film crew, the ratio of the number of directors born outside and in Belgrade, the number of cinemas, the number of tickets sold, the ratio of domestic and foreign films to the number of tickets sold, the ratio of the number of films made and shown in analogue and digital format. The variables are analyzed as indicators of both the efficiency of film production, and the democracy of Serbian film as an activity in different historical periods. The results of our analysis are rather ambiguous therefore not allowing either the complete rejection or acceptance of suggested hypotheses. The ambivalent attitude of film workers and industry, but also of the official institutions and the public towards transition is also noticed. It is concluded that the transition has only partially led to the increased efficiency of film production, as well as to the opening of film industry and art in Serbia for different social groups. However, the intensity of these effects is far from expected, especially when considering the digitalisation process and related global processes. The observed trends and impacts set the starting point for analyzing and reflecting on the effects of transition on the broader social domain.

Keywords

Serbian film, production, transition, digitization, archival research

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

PATAFIZIKA I METAFIZIKA TEATRA

Apstrakt

Patafizika Afreda Žarija, razrađena u knjizi o doktoru Faustrolu, osnova je njegovih teatarskih komada, u prvom redu „trilogije” o kralju Ibiju. Kao „nauka” koja ne priznaje logički princip kontradikcije, istražuje „imaginarna rešenja”, „zakone koji upravljaju izuzecima”, singularne „ekvilateralne hiperbole”, patafizika se naročito zanima za problem vremena kao izvora svakog alteriteta. Utoliko se patafizika približava Ničeovoj i Hajdegerovoj kritici metafizike, odnosno postmetafizičkim filozofijama Žaka Deride, Žila Deleza, i sličnih mislilaca druge polovine XX veka. To nam pomaže da na patafiziku ne gledamo više samo kao na konkretnu poetiku Žarijevih drama groteske i apsurdna, već da njegov teatar posmatramo kao pozorište koje se i samo opire svom metafizičkom shvatanju kao istorijskog monumenta i anti-kvarne kulture, a naročito kao živjoj sceni na kojoj je dominantna vremenska dimenzija, iskazana kroz odstupanja, sitne razlike i improvizovane varijacije, kroz načelnu, makar i virtualnu razliku kroz koju samo vreme pušta svoje „bleskove” ka publici, kao događaju koji je uvek jedinstven i koji sledi patafizički moto „Izdížem se isti promenjen”.

Ključne reči

patafizika, Alfred Žari, metafizika, Kralj Ibi, avangardno i postavangardno pozorište

Patafizika je invencija Alfreda Žarija (Afred Jarry, 1873–1907) i može imati onoliko „definicija” koliko je njenih interpretacija. I to spada u patafiziku, a interpretacije među sobom mogu biti kontradiktorne, jer je patafizika „nauka” ili „saznanje”, odnosno vrsta diskursa koji ne priznaje princip kontradikcije, odnosno nekontradikcije, onako kako je taj *principium contradictionis*,

1 novica.milic@fmk.edu.rs

zajedno sa ostala dva – *principium identitatis* i *principium exclusi tertii sive medii* – označila tzv. formalna logika, odnosno metafizička filozofija još od Aristotela, pa kroz stolecja preko Lajbnica (on će im dodati i *principium rationis sufficientis*, princip „dovoljnog razloga”) i Kanta sve do današnjeg doba. Podsetimo se najpre tih principa – još kod Aristotela uzetih za „aksiome”, proširenih po važenju od načela ulančavanja sudova i izvođenja zaključaka u silogističkoj logici, prozvanoj i aristotelovska, na same „zakone mišljenja” – jer nam osvrtna na njih može poslužiti kao prvi ulaz u Žarijevu patafiziku.

Sud ne može u isto vreme biti istinit i neistinit, kaže princip kontradikcije, odnosno sud je istinit ako je istinit, ukoliko je identičan sebi, a on je ili istinit ili neistinit, ne može biti nešto treće. Osnova za ova pravila forme sudova dolaze iz ontologije, odnosno iz metafizike bića: biće je jednako sebi, ono nije nebiće, ono je ili biće ili nebiće. Pravila jesu zakoni u ulančavanju sudova ka zaključcima unutar diskursa saznanjog argumentisanja, ali „zakoni mišljenja” nisu, osim ako se mišljenje ne odredi i samo metafizički kao jednako sebi i biću. Metafizika se trudi da mišljenje tako odredi, ali slika mišljenja nije vlasništvo metafizike, uprkos njenim milenijumskim naporima, budući da mišljenja ima, i različitih je vrsta, van metafizike, bilo u svakodnevicu, bilo u tvorevinama imaginacije, poput umetnosti. Čak i u novijim matematičkim i logičkim teorijama, od druge polovine XIX veka, principi nisu do kraja na delu – Kantor, tvorac teorije o beskonačnim beskonačnostima, i savremenik Žarijev, našao je da beskonačnosti zaobilaze princip kontradikcije – a naročito je to slučaj u umetnosti, gde je, kao u naraciji i drami, protivrečnost element drame ali kao kontrast, sučeljenost i izvor napetosti. Zapravo, kontradikcija, kao i logika sudova, još uvek je u umetnosti na delu, jer čini deo naših navika i stoga doprinosi uverljivosti predstava, ali je podređena retoričkim oblicima, formama kao što su figure i tropi, pa se za nju kaže da u umetnosti važi kao paradoks. Ona, dakle, nije poništena, već se preobražava u diskursivni lik i obrt.

Patafizika je diskurs koji ne prihvata kontradikciju kao svoj zakon, iako se služi njome, i ona je diskurs određen pravilima umetnosti. Naročito je zanimljiv odnos – i on je po mnogo čemu ključan – između Žarijevih dramskih komada, najviše „trilogije” o Ibiju – *Kraj Ibi*, *Okovani Ibi* i *Ibi rogonja* – i zamisli patafizike, razvijene kao diskursivno istraživanje u *Faustolu* (zadržaćemo ovakvu transkripciju zbog povezanosti sa starom temom i likom Fausta, a ne „Fostrol”, kako bi se izgovaralo u francuskom originalu). Za jedne tumače, patafizika u *Faustolu* – punim nazivom je taj spis, štampan tek posle Žarijeve smrti, *Dela i mišljenja doktora Faustrola, patafizičara* (1911) – odlazi u su-

protnom smeru od komada o Ibiju: dok su teatarski komadi građeni kao farse i groteske, pune apsurdna i humora, spis o patafizici je pisan kao (para)naučna rasprava, traktat ili niz ogleada, čemu je autor dao žanrovski podnaslov „novonaučni roman”, jer se u spisu pojavljuju likovi, sam Faustrol, nosilac i istraživač ideje patafizike, uz Ibikratesa i Sofrotatosu kao pomoćnike. Radnje, karakteristične za roman, tu nema ili je ima samo u začecima, bez njenog razvijanja i bez minimuma koherencije, a ni likovi nisu uspostavljeni kao uobičajeni junaci, pa čak ni kao karakteri, već samo skicirani, u konturama, i pre su imena nego psihologije vezane za romanesknu vrstu pripovedanja. Žarija u *Faustrolu* zanima ideja, i na apstraktnom i na konkretnom nivou: spekulacijama su pridodati primeri.

S druge strane, većina tumača Žarijevog ukupnog opusa, naročito njegovog dramskog dela, u patafizici nalazi osnovu za razumevanje Ibijeveg teatra. Ne bez razloga, štaviše sa važnim razlozima: kao što je diskurs u raspravi *Faustrol* diskontinuiran, kreće se u raznim pravcima i ne polaže mnogo na koherenciju i argumentaciju koja dokazuje postavke, tako se i u dramama događaji razvijaju haotično, bez čvrstog plana, „nelogično”, a ponašanje glavnog „junaka”, u isto vreme i „antijunaka”, kralja Ibija sve je samo ne dosledno: jedina njegova doslednost je u nedoslednosti, u obrtima apsurdna i proizvoljnostima postupaka. Više – ili manje, zavisno od gledišta i procene – nije toliko reč o tematskoj podudarnosti dve strane Žarijevog opusa, koliko o izvesnoj analogiji u formalnim postupcima, u parodijama ranijih tradicionalnih žanrova, postojećih i istorijom već etabliranih tipova diskursa, u ekstravagancijama tekstualnih kretnji i efekata. Utoliko se može uzeti, na suprotnoj strani od ranije vrste tumačenja da je Faustrol suprotnost dramskih komada o Ibiju, da je patafizika – koja je, opet, sa svoje strane samo deo, mada verovatno najvažniji, iz „romana” – neka vrsta teorije Ibija, uputstvo za razumevanje Ibija, i sama, kao teorija junaka, ibijevska (Shuttuck 1996).

Patafizika je određena – i to je tek jedno od njenih određenja – kao „nauka o imaginarnim rešenjima”. Sama 'patafizika (jer ponekad Žari piše taj izraz uz apostrof pre početka: '*pataphysique*, kao da je polunavod, imaginarni ili novoskovani izraz koji je izgubio svoju drugu navodnicu – ako uzmemo apostrof kao polunavodnik pre početka) jeste i ime za nešto što nije termin, *terminus*, već kategorija otvorena prema beskonačnosti, i kao potencija i kao horizont za svoje varijacije. „Imaginarna rešenja” su „solucije” za probleme koji ne postoje, već se problemi mogu tek iznaći – smisliti, izmisliti, otkriti – posle ovih „solucija”. To je zacelo izokretanje tradicionalnog mišljenja u kojem prvo postoje problemi kao zadaci ili teškoće za koje se onda traže rešenja

ili razrešenja (Jarry 2004: 487). Žari ne samo da izokreće tradicionalnu misao, filozofsku, saznajnu ili logičku, već ovim izokretanjem upućuje na jedan sloj semantike starogrčkog izraza „problem” – πρόβλημα, *problema* – koji se već na početku filozofije izgubio, kad je ona uzela taj izraz pod svoje i asimilovala ga u svoje misaono-saznajne aparate. Kod Homera, antičkih pesnika, kao i antičkih tragičara, „problem” se javlja u starijem, osnovnijem značenju prepreke, zaštite, odbrambenog predmeta ili gesta. Za Homera je problem vizir na kacigi koji štiti oči junaka, a kod Eshila, u *Okovanom Prometeju* (st. 673) – prema čemu će i Žari dati naslov jednog od svojih komada *Okovani Ibi* – u izrazu πρόβλημα nalazi se odbrana; potom se kao reč ponavlja kod Sofokla u *Ajantu* (st. 1218), za koga se kaže da „nema ni straha ni stida kao zaštite” (μηδέν φόβον πρόβλημα μηδ’ αἰδούς ἔχειν) (Liddell 1968: 1049), i gde πρόβλημα stoji ponovo kao ime zaštite, teškoće ili pitanja bez odgovora i razrešenja, pa dovodi junaka do dvoumice, do onoga što se nazivalo, kao retorička figura za dve suprotne misli ili značenja koja se ponavljaju, διλογία, a što će potom biti i δίλημμα, dilema. I problem i dilema u staroj drami vode onome što je aporija, bezizlaz, ili, ništa manje, neprolaz. U svojoj formalnoj, shematskoj ravni, i problem, i dilema, i aporija čine pitanje neokončivim: problem je tada poput odbrane, zaštite pitanja od zatvaranja u ma koji konačan odgovor, dilema je način na koji se pitanje održava i obnavlja, ponavlja, a aporija od njega čini „neprolaz”, čini ga neprolaznim (Milić 2006). Ova semantika pitanja kao problema, dileme i aporije biće u silogistici i metafizičkoj filozofiji zamenjena logosom koji traži odgovore, pretresa ih preko sistema sudova i sprečava misao da padne u misaoni ćorsokak, tj. u filozofsku i saznajnu aporiju. Pesnički logos, pak, zna za ova stara značenja upitnosti kao izvornijeg stava prema biću, i biće skrivena dramaturgija Žarijevih patafizičkih dramskih komada.

Kao „nauka imaginarnih rešenja”, patafizika je upravo pesnička, ili retorička po svom tretmanu upitnosti, odnosno problema, dileme i aporije. U raspravi doktora Faustrola daje se primer: sizirgija je pojava iz patafizičke astronomije, kad se planete nekog sunčevog sistema, ne nužnog našeg, nađu na istoj crti ili sasvim suprotno jedne drugima, pa se pojave kao neka vrsta kristalizacije nasumičnog kretanja u kosmosu; problem kosmičkog kretanja je u obuhvatanju suprotnosti, u dilemi između reda i protivreda, što je, po Faustrolu, nerešivo iako neminovno stanje. Ali sizirgija je za Žarija i vrsta proznog stila kad reč hvata trenutno preklapanje suprotnih značenja, a da ne podleže nijednom od njih, već ih drži u sintezi koja je njihova disjunkcija. Druga važna patafizička figura koja se proteže, kao „ekvilateralna hiperbola”, svom dužinom patafizičkog traktata, dolazi iz Lukrecijeve kosmologije, odnosno atomistike.

To je tzv. klinamen, pojam uveden u stoičko učenje o odnosu konačnosti i beskonačnosti. Atomi, naime, jesu čestice koje se mogu beskonačno kombinovati u različite objekte, ali kako bi ti objekti bili ne samo kvantitativno, već i kvalitativno različiti, kako ne bi u beskonačnosti svojih kombinacija prešli u stanje entropije i nerazlikovanja, potreban je udeo izvesnog odstupanja, nasumičnosti, efekat slučajnosti da atomi susreću jedni druge na nužan način – što je zakon kretanja – ali ipak pod kosinama koje čine da se jedni njihovi susreti razlikuju po kvalitetu od drugih; i ne samo da ova pojava odstupanja, iskošenosti, nasumičnosti – nazvana klinamen – služi da u fizici drži na okupu, u vezi dve dimenzije, beskonačnost i konačnosti, kvantiteta i kvaliteta, već je od značaja za etiku, utoliko što na isti način povezuje neminovnost sudbine i neizvesnost slobode. Kod Žarija je ova Lukrecijeva zamisao – koja će, inače, ponovo postati važna u kvantnoj fizici sa Hajzenbergovim „principom indeterminacije”, a može se povezati i sa Godelovom teoremom „neodlučivosti” u logici i matematici, ali u filozofiji kod Žila Deleza, Mišela Sera, Žaka Deride – preneti kao oslonac učenja o realnosti kao izuzetku. Stvarnost je pre na strani izuzetka, nego pravila; tačnije, pravila su tu da bi potvrdila izuzetke. Odatle i druga „definicija” patafizike kao „nauke o zakonima koji upravljaju izuzecima”. Sve podleže „zakonu izuzetka”, aporija vlada svetom gde je problem steći uvid u dileme kojima stvarnost neprekidno daje singularnu potvrdu (Pollin 2013).

Ipak, najpoznatije određenja patafizike je ono koje je vezuje za ime metafizike – i razvezuje od njega. Patafizika bi dolazila od starogrčkog τὰ ἐπὶ τὰ μεταφυσικά, što bi moglo značiti „ono iznad metafizike”, dok je metafizika kao τὰ μετὰ τὰ φυσικά „ono što je posle fizike”. Kao naziv, metafizika je filološka invencija, ime koje su helenistički bibliotekari klasifikatori nasleđenih spisa antike dali svežnju spisa ili prepisa koji su na policama i u spiskovima dolazi posle (meta) Aristotelove zbirke pod naslovom *Fizika*; ovaj skoro slučajan naslov, metonimija za susedstvo dve grupe svitaka na polici, postao je metafora za Aristotelovu zbirku o fundamentalnim problemima bića, a onda za svaki filozofski traktat koji se bavi tzv. prvim i poslednjim stvarima, pitanjima od načelne važnosti za svet i mišljenje. Aristotelova *Metafizika* je tako postala uzorit spis ne samo za filozofiju, već filozofiju filozofije, ali se početak metafizike kao doktrine o onome što je iznad, pa stoga i „s onu stranu” iskustva, zapravo nalazio kod Platona, u njegovom učenju o Idejama kao večnim, nepromenljivim oblicima ili obrascima koje iskustvo može samo da oponaša i nikad ih ne doseže u punoći njihovog stvarnog bića. Zapravo, s Platonom počinje metafizika kao teorija o dva sveta – ili o podeli sveta, svega na dva dela: jedan deo je nadiskustveni, večni, nepromenljivi, istinski i nadasve vre-

dan, dok je svakodnevni, iskustveni život daleko ispod njega, kao prolazni, prividni ili iluzijama okrenut, malo vredni ili čak bezvredni svet. Takva podela sveta života na onostrani i ovostrani dolazi od podele, u filozofiji, između bića u pojave, odnosno u etici između intelekta i čulnog tela, i biće od značaja ne samo za razvoj antičke kulture, već i za period hrišćanstva, za teologiju „večnog života” u Bogu i zemaljskog života u „dolini plača”, greha i patnje, a nastaviće svoje važenje i u filozofskoj, pa i kulturnoj sferi sve do našeg vremena (Nietzsche 1988).

Sve do Ničea. Niče će Platonovu i svaku drugu metafiziku upravo rastumačiti kao podelu života na dva sveta života, ne samo suprotstavljenih već i hijerarhijski uređenih. Za Ničea, „viši” svet zapravo obezvređuje ne samo „niži”, već obezvređuje sam život. Binarne i hijerarhijske opozicije metafizike nisu samo u knjigama filozofa, teologija i teoretičara, već snažno ugrađene u etiku i politiku, u kulturu i u shvatanje i vladanje svakodnevice. Ovaj Ničev uvid, stečen otprilike u isto vreme kad i Žari počinje da piše svoja dela, biće od snažnog uticaja na filozofiju XX veka, gde će se od Hajdegera pa nadalje kao osnovni zadatak filozofije uzeti „prevazilaženje” metafizike, i kao nasleđa i kao orijentacije, a otpor metafizičkom mišljenju postaće stalni motiv filozofije u dekonstrukciji Deride, u „transcendentalnom empirizmu” ili „konstruktivizmu” Deleza, u „arheologiji” Mišela Fukoa, u „postmodernoj” misli Žan-Fransoa Liotara, ili u „teorijskoj psihoanalizi” Žaka Lakana. Pokazaće se, nakon Hajdegera, da je ovaj otpor metafizici moguće realizovati ne kao definitivni, jednokratni i otuda jednom zauvek ili za „večnost” prekid s njom – takav prekid koji cilja na „zauvek” i „večnost” i sam bi pripadao metafizici – već kao uvek iznova pokrenuto nastojanje da se misli drugačije od tradicije kojoj je metafizika udarila neizbrisiv pečat, i od diskursa u kojem se binarne opozicije i njihove hijerarhije jednako vraćaju kao govor kojeg se ne možemo tako lako osloboditi. Otpor metafizici će imati zato različite oblike.

Jedan od tih oblika je i Žarijeva patafizika. Ona je, po svom autoru, odnosno po Faustrolu koji govori za Žarija, „onoliko iznad metafizike koliko je metafizika iznad fizike”. Što bi, u nekoj vrsti ironije, pre nego dijalektike hegelovskog tipa, ovo dvostruko „iznad”, *meta*, vratilo diskurs fizici, saznanju realnosti, stvarnom životu, ali životu u kojem imaginacija preovlađuje i nadređuje iskustvo nauke, odnosno gde se afirmiše izuzetnost i upitnost na račun večnih zakona i trajnih pravila. U jednom kraćem ogledu Delez je, pod ironičnim naslovom, ali ne bez istine, odnos patafizike i Hajdegerove kritike („destrukcije”) metafizike odredio kao istorijski doprinos Žarija, gde je on „preteča Hajdegera”: umesto o „metafizičkim osnovama nauke”, što je u moderno

doba nastojao da ustanovi Kant u svom traganju za sintezama uma i iskustva utemeljenog na umu, sada bi se moglo govoriti, o „patafizičkim osnovama kulture”, odnosno o tome da je, u umetnosti svakako, patafizika ona koja, i kad se o njoj ne govori, pruža orijentaciju umetnicima u slikarstvu, poeziji, drami. Na Žarija će se tako moći pozivati i dadaisti poput Dišana, nadrealisti kao što su Breton, filmski autori poput Bunjuela, dramski pisci kakvi su Jonesko ili Beket.

Ali „nepoznati Hajdegerov preteča, Alfred Žari” kod Žila Deleza je pre svega vezan za novo iskustvo govora i, posebno, vremena. U prvom slučaju, pokazuje Delez iscrpno, Hajdeger i Žari na sličan način govore o biću: Hajdeger tvrdi da se biće povlači iza bivajućeg (*Sein* iza onog *Seiendes*), i da ovo prikriivanje ili zaborav bića pruža priliku metafizici kao „zaboravu bića”. Kod Žarija, pak, posredi je dvostruko povlačenje bića: jednom u metafizici, kao kod Hajdegera, a drugi put u patafizici, kad se povlačenje samog povlačenja iskazuje kroz znak, kroz govor, kroz diskurs (Deleuze 1996: 116). Patafizika je tako ispoljavanje metafizike kao govora zaborava, i podsećanje na taj zaborav onda kad se metafizici oduzmu predikati večnosti, trajnosti, identičnosti, kad se na površini govora kao peni pokazuju odsjaji ili odblesci pojedinačnog, izuzetnog, onog što prekida sa zakonom. Anarhija zato kod Žarija – i to se vidi u njegovom Ibiju – nije stanje bez zakona, već je viša moć koja sama sebe uzima za zakon, kao neprekidno obnavljanje vlastite izuzetnosti, kao stalno odstupanje od zakona-norme u pravcu praktikovanja i slavljenja izuzetka kao nove vrste zakona. Patafizička dramaturgija ispitivanja sveta sledi takav zakon.

Patafizička istraživanja u *Faustrolu* završavaju se predlogom za konstrukciju jedne mašine za ispitivanje vremena. Šta je trajno, ili po čemu se prepoznaje trajanje? To je bilo već s Bergsonom pitanje, a Bergson je bio jedan od učitelja Žariju. Kod Bergsona trajanje (*la durée*) vezano je za sećanje, nepokretnost u vremenskoj uzastopnosti, kad simultanost sukcesije ostavlja pečat na memoriji. Kod Žarija, trajnost je vezana za suprotni smer, za budućnost: ništa ne traje, sećanje je prividno trajanje, ono je metafizička dimenzija svesti, već će trajati samo ono što simultanost izvlači u ravan sukcesije, što ostavlja sliku istovremenosti iza sebe u iznovnim kretanjima uzastopnosti. Trajno je ono, kaže doktor Faustrol, patafizičar, što stoji spolja, na površini, ide u daljine, i bleska otuda nazad ka nama; ono nije prošlost zakopana u naše sećanje, trajno je patafizički fenomen za istraživanje vremena, za ispitivanje budućnosti, ono se pokazuje kao bleskanje vremena koje protiče ne da bi nas vratilo prošlom već uputilo ka budućem. I to je pokazivanje bleskanja – sama fenomenalnost fenomena – kroz znake, diskurs, makar taj diskurs bio samo

delimično verbalni govor: štaviše, u uskraćivanju govora, reči, besede – ili u njegovom korišćenju za izuzetke, pojedinosti, iskakanje iz redovnog i naučnog poretka – probijaju se znaci ne više kao metafore, skraćena poređenja ili koncentrisane suštine koje povezuju različite pojave, već kao „patafore”, kao „ekvilateralne hiperbole”, odnosno kao diskurs koji u sebi nosi smisao, pre nego značenja, svih varijacija koje može da zahvati, povezujući čak i protivnosti, zamenjući kontradikcije paradoksima.

Poznato je da pozni Žari vrlo retko koristi ime patafizike, osim kad govori o svom junaku Ibiju (Brotchie 2011). Ibi je veliko, gojazno telo patafizike, demonstracija njene prevratničke moći (Deleuze 1993: 124). Posle ove osnovne skice Žarijeve patafizike kao (para)doktrine, možemo se vratiti Žarijevom teatru, patafizičkim komadima i uopšte pitanju patafizike – kao meta-metafizike koja je i povratak fizici i fizičkom, ali kroz „zakone izuzetaka” – u teatru. Za patafizičara i teoretičara patafizike doktora Faustrola patafizika je i „nauka koja se simbolički slaže sa oblicima svojstava predmeta opisanih kroz njihovu virtualnost”. Virtualnost je potencija, mogućnost, koja se u Aristotelovoj metafizici potčinjavala po hijerarhiji višoj aktualizaciji, svom ispunjenju ili ostvarenju. U Žarijevoj patafizici virtualnost je mogućnost koja se ne mora ostvariti; štaviše, samo je ona virtualnost zaista virtualnost ukoliko se ne ostvaruje; dovoljno je naznačavati je gestovima, pa su i reči više gestovi nego puna manifestacija ili ostvarenje virtualnosti u govoru. Ibi je figura gesta; njegove replike su iskazivanje mogućnosti, potencija, a ne presudne reči, sudovi. Takođe, i značajnije, Ibi svojim gestovima varira mogućnosti sve do njihovog kraja, do nemogućnosti, odakle se ponovo javljaju nove mogućnosti, samo u drugom pravcu. Prvi Žarijevi komadi o Ibiju i „Poljacima” nad kojima Ibi vlada bili su stvoreni kao skice za teatar senki, a potom i za lutkarsko pozorište; sam tekst je pretekst, i u značenju predložka i u značenju izgovora, za razlike koje dolaze do izraza u varijacijama. Tehnika koja je neophodna Žarijevom teatru je improvizacija, a ne doslovno ili slepo držanje za tekst kao konačni niz razmene replike u koje se ne sme dirati. Ta tehnika improvizacije, variranja, u trenutku izrečenih dodataka i upadica, dolazi iz patafizike kao iskazivanje virtualnosti koja je važnija u žarijevskom teatru od svakog „ispunjenja” značenjem: smisao teatarskog čina je u varijacijama kako bi se ocrtao horizont smisla. Nema pouke, poente, sve je stvar igre, a igra se mora uvek iznova improvizovati.

Nas je metafizika teatra – tačnije: metafizičko razumevanje teatra kao mesta gde se dolazi do poetiranih značenja trajnog važenja i humanističke didaktike – navikla da u njemu tražimo predstavu velikih zakona čovekove sudbine.

Žarijev teatar, kao patafizički, po tome je „iznad” ove metafizike, i utoliko joj se suprotstavlja. Taj je teatar groteskni, jer nam ostavlja utisak da dolazi iz neke „grote”, pećine ili rupe u kojoj su senke veće od lica, ili gde je svetlo upereno tako da licima daje izgled izobličениh maski. Taj je teatar i apsurdni, jer i „apsurd” – „nagluvost”, „gluvilo” – razumemo kao nemogućnost da se vodi razuman ili barem kontinuiran dijalog, što je takođe udeo metafizičkog shvatanja dijaloga na sceni. Ali je Žarijev teatar više od svojih efekata groteske i apsurdna, oni su površina ispod koje se krije nešto dublje i značajnije.

Možemo skloniti na stranu, naime, grotesku i apsurd i videti da u teatru samome ima nešto što je patafizičko, ne samo u Žarijevom teorijskom značenju koji razvija doktor Faustrol a otelovljuje kralj Ibi, već u samoj prirodi pozorišta onda kad se ono otkriva kao umetnost u vremenu. Poznat je i relativno slabo istražen – ili metafizički protumačen na kriv način – fenomen tzv. žive teatarske igre kao suštinske za pozorište. Znamo da pozorište može biti snimljeno, ali i da nijedna reprodukcija pozorišne predstave – osim kao dokumenta ili u didaktičke svrhe – ne pruža događaj pozorišta kao doživljaja vezanog za vreme. Uprkos svim direktivama ili instrukcijama reditelja, dramaturga, i svih onih koji iza scene imaju suštinsku ulogu suflera, glumcima na kojima počiva teatarski događaj ostaje izvesna „margina”, interpretativni „klinamen”, ugao „odstupanja”, odnosno polje za varijacije i teško uhvatljiv ali neminovni ritam improvizovanja, za tempo kojim vladaju oni sami i koji ne mora biti, niti jeste isti kao ritam teksta, režije, dramaturgije. Nijedna predstava, ma koliko bila slična ili jednaka drugoj predstavi istog komada zapravo nije jednaka niti identična. Ono što daje draž gledanju predstave, što draži i čula i um gledalaca, i što obnavlja glumcima snagu za ponavljanje igre, upravo je ovaj beskrajno suptilni, infinitezimalno mali a ipak prisutan udeo razlikovanja, neidentičnosti, makar i potencijalnog, ili virtualnog alteriteta koji pozorištu daje mogućnost pomeranja naglasaka, varijacija, iznenađenja kao bitne njegove mogućnosti.

Otuda umesto metafizike identičnosti u teatru je skriven potencijal različitosti i njenog bleskanja na sceni, odnosno patafizička bit teatra s onu stranu svake neposredne groteske ili apsurdna. Žari je otkrio tu suštinu, i na počecima koje će teatar u XX veku osloboditi, ne sasvim, ali ipak malo po malo, metafizičkih projekcija. U komadima o kralju Ibiju to je možda delovalo prenaplašeno, čak trapavo: Ibi je morao da demonstrira patafiziku kroz preglasne i preterane gestove, da postane „gluv” za nasleđene konvencije i da u svom „apsurdu” događaje dovodi do nemogućeg, kako to često biva na počecima za nove ideje. Ali to je „gluvilo” ništa manje nego skrivena moć pozorišta onda kad se

u njemu pojavljuje samo bleskanje vremena – ne kao večnosti, već kao niza trenutaka čija simultanost u varijacijama, i sukcesivnost u diferencijalnim, promenljivim potencijama, pre kroz izuzetke nego kroz pravila, iskazuje našu suštinsku vezanost za vreme, za „živost” vremena. Kao što čitanje dramskog teksta ne može zameniti doživljaj u teatru koji uvek polazi od teksta kao svog preteksta, tako se ni teatarska igra na sceni ne može redukovati na svoj jednokratni snimak: zamrzavanje te igre bilo bi zamrzavanje vremena, a to je moguće samo u projekcijama metafizike. Teatar nije rezervoar konačnih znakova; ako jeste, onda je na putu da postane loše pozorje. Njegov se jezik stvara u različitosti znakova koje iznalazi u svakom trenu vlastite igre, u invenciji svojih varijacija i sitnih, ali ne manje značajnih odstupanja od normativnog rečnika kojim je prinuđen da se služi.

Svojom patafizikom Žari je otkrio nešto što nije samo u njegovim dramama, već više od toga: to je otkriće još jedne potencije teatra kao igre čoveka i vremena. I to je više od kasnijih materijalizacija ove potencije u avangardnim i postavangardnim pozorišnim teatralijama. Mi tu potenciju nazivamo „suštinskom”, ponovo pribegavajući rečniku metafizike, iako je pre reč o slučaju kad se teatar, možda više nego ranije, u epohama koje su pozorište po tradiciji kodifikovale kao trajnovažeći prikaz ljudskih tipova i sudbina, odnosno kao humanističku didaktiku kulture, otkriva najpre kao igra. Kultura i uglavnom akademska tekstologija je, na primer, nastojala da, trudom priređivača i urednika, Šekspirove drame fiksira u konačne tekstove, odbacujući jedna izdanja u ime drugih, odbacujući „loša kvatra” u ime onih koje su priređivači, ne obazirajući se na anahroniju svog postupka, ocenili kao „dobra” izdanja ili varijante naročito iz (posthumno objavljenog, bez Šekspirovog uvida i možda želje) velikog „folija”. Ali Šekspir je bio čovek teatra, i pisao je imajući u vidu pozorišne potencije glumaca i scene, odnosno ne samo da je tekstu kao pretekstu dopuštao već omogućavao varijacije, improvizacije, odstupanja, gradeći svoje drame kao pokretne tekstove koji su podložni interpretaciji igre. Žari nam otkriva nešto slično: da je dramski tekst potencija za teatarsku igru gde se svet metafizike identičnosti zamenjuje svetom temporalne diferencijacije; i makar se ta diferencijacija potčinjavala i povlačila pred zahtevima identičnosti metafizike, ona ostaje kao potencija koja je bliža igri različitosti i blesku izuzetka u varijacijama na sceni, a time i smislu teatra, nego značenjima na koje polaže tradicija večnih obrazaca i jednakih rešenja. Otuda i slogan patafizike – *Eadem mutata resurgo*, „izdižem se isti promenjen” – ostaje jedan od ključnih slogana teatra, poput onog *Totus mundus agit histrionem* sa pročelja Šekspirovog Globa.

Može li se ova „patafizika” koja otkriva nešto važno u potencijama teatarske igre ponovo zatomiti metafizikom? Svakako. Metafizika je uvek na delu kad naša iskustva poveravamo onim predstavama kojima pokušavamo da „transcendiramo” naše ljudske konačnosti. To je moguće činiti teorijama pozorišta u kojima se insistira na suštinama, identitetima, umesto na igri i različitosti, ili u istorijama gde se određena slika teatarske umetnosti zamrzava kao slika samog pozorišta, u klasičnim ili akademskim gledanjima na teatar kao na određenu vrstu kulturne moći. Ovakve redukcije na metafiziku su ponekad neminovne, ali iz praktičnih razloga koje ispostavlja tradicija ili znanje na njih valja gledati kao parcijalna stanovišta, iako se često izdaju za totalna. Afirmacija teatra kao igre čoveka sa svetom u vremenu nalaže otpor metafizici, a Žarijeva patafizika je jedan od takvih oblika opiranja monumentalizaciji i antikvarizaciji pozorišta.

Literatura:

- Brotchie, A. (2011) *Alfred Jarry: A Pataphysical Life*. Cambridge, Massachusetts, and London: The M.I.T. Press.
- Deleuze, G. (1993) „Un précurseur méconnu de Heidegger, Alfred Jarry”, *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- Jarry, A. (2004) *Oeuvres*. Paris: Robert Leffont.
- Liddel, H. G. (1968) *A Greek-English Lexicon*, H. G. Liddell and R. Scott (ed.). Oxford: Clarendon Press.
- Milić, N. (2006) *Šta je teorija*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Nietzsche, F. (1988) *Götzen-Dämmerung, Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Berlin: de Gruyter.
- Pollin, K. (2013) *Alfred Jarry: L'Expérimentation du singulier*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Shuttuck, R. (1996) “Introduction” in Taylor, S. W. (ed.) *Exploits and Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*. Boston: Exact Change.

THE PATAPHYSICS AND METAPHYSICS OF THEATRE

Abstract

Alfred Jarry's Pataphysics, explained in his book on doctor Faustroll, is also the basis of his theatrical pieces, above all his "trilogy" about Ubu Roi. As a "science" which does not acknowledge the logical principle of contradiction, in search of an "imaginary solution", "laws that govern exceptions", singular "equilateral hyperboles", Jarry's pataphysics is especially interested in the problem of temporality as the source of every kind of alterity. In this sense, it borders the critique of metaphysics by Nietzsche and Heidegger, and also post metaphysical philosophies of Jacques Derrida, Gilles Deleuze and others who came into prominence in the second half of the 20th Century. Such an approach could help us look upon the metaphysics not as a specific poetics of Jarry's dramas of grotesque and absurdity, but to see his theatre within the horizon of theatrical resistance towards its metaphysical interpretation as historical monument of antiquarian culture, and instead to look at it as a living scene with dominant temporal dimension. This living scene of theatre is shown through tiny diversifications and improvised variations, through fundamental, even virtual difference through which time itself "flashes" to the public as an event that is always unique and follows the pataphysical motto "Eadem mutata resugo" ("I arise the same changed").

Keywords

pataphysics, Alfred Jarry, metaphysics, Ubu Roi, avant-garde and post-avant-garde theatre

Una Ćirić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Mirjana Nikolić²
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

POČECI GRAĐANSKOG NOVINARSTVA I KOMERCIJALNIH MEDIJA U SRBIJI: 50 GODINA RADIJA STUDIO B³

654.191:7.091.3(497.11)¹1970/2020²
316.7741.775:654.191(497.11)³1970/2020⁴
COBISS.SR-ID 27474697

„Kad bih bio Studio B,
Slao bih samo dobre vibracije!”
„Dobre vibracije”,
Jura Stublić i grupa *Film*⁴

137

Una Ćirić
Mirjana Nikolić

Apstrakt

Osnivanje Radija Studio B, od strane NIP Borbe, predstavlja pionirski poduhvat u okviru procesa multiplikacije jugoslovenskog medijskog prostora i pokretanja lokalnih radio-stanica. Kao medij koji je osnovan van sistema Radio Beograda, Studio B predstavlja paradigmu nezavisnog i inovativnog radijskog izraza kao i smelost jugoslovenskog društva da započne proces demokratizacije medijskog prostora u okviru socijalističkog diskursa. U programskom, tehničkom i organizacionom, odnosno, finansijskom smislu stanica je po mnogo čemu ličila na komercijalne radio-stanice zapadne Evrope i Sjedinjenih Američkih Država, i zajedno sa Beogradom 202 izvršila je modernizaciju i deregulaciju jugoslovenskog medijskog sistema, kao i afirmaciju komercijalnih principa poslovanja. Osim tih veoma značajnih odlika, u tekstu će se sa posebnom pažnjom analizirati koji uticaj na medijski sistem je imalo opozitno pozicioniranje Studija B u odnosu na idejni i metodološki konzervativizam državnog radija, kao i uticaj inovativnih programskih cilje-

1 unaciric@ymail.com

2 mirjana.nikolic@fdu.bg.ac.rs

3 Tekst je nastao kao rezultat finansiranja naučno-istraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.

4 Frontmen grupe *Film*, Jura Stublić, bio je veliki poklonik beogradske stanice Studio B i žalio je što u Zagrebu nema slične.

va stanice poput modernog stila vođenja programa, novih formata koji su afirmisali građansku participaciju, aktivizam, kao i alternativnu kulturu. Postaviće se pitanje koliko su ti nesvakidašnji aspekti radio-stanice uspjeli da se približe diskursu alternativnih medija i građanskog novinarstva i da li je Radio Studio B svojim delovanjem bio preteča ili nagoveštaj budućih nezavisnih medijskih inicijativa.

Ključne reči

Studio B, komercijalni radio, alternativni mediji, građansko novinarstvo, Jugoslavija

Društveno-politički i kulturno-medijski kontekst

U razvoju jugoslovenskog društva, period između 1960. i 1970. godine obeležile su značajne privredne, društvene i političke promene, ali i promene u oblasti kulture i umetnosti. Uz činjenicu da je 1963. godine usvojen novi Ustav SFRJ, koji je u ekonomiju uveo tržišne elemente, ne sme se zanemariti da u tom periodu raste bunt u čijoj osnovi je želja za ostvarenjem socijalne pravde i jednakosti, odnosno borba za mir, slobode i ljudska prava, što se u vrlo specifičnom obliku odrazilo i na jugoslovenski prostor. Nezaobilazno je podsetiti se da je 1967. godine osnovan jedan od najmarkantnijih pozorišnih festivala, BITEF, a potom, 1971. godine, i najreprezentativnija filmska smotra – FEST.

Promene socio-političkog, ekonomskog i kulturnog ambijenta u navedenom periodu odrazile su se i na oblast elektronskih medija. Konkretno, ukoliko govorimo o razvoju radio-difuzije u Srbiji nakon Drugog svetskog rata, govorimo o nekoliko periodizacija i karakterističnih faza razvoja. Književnik i esejista Sveta Lukić (Lukić 1989) o periodu od 1952. do 1965. govori kao o „akademskom” periodu, tokom kojeg vlada „kult zvaničnosti i toržestvene ozbiljnosti već ustoličene socijalističke državnosti”, te o periodu „radiofoničnog radija” do 1973, tokom kojeg radio pokušava da sačuva primat kod slušalaštva pred najezdom televizije, u uslovima erozije „čistunstva kolektivističkog morala” (isto.). Još jedna moguća periodizacija definiše period od 1962. do 1970. godine, koji karakterišu usporen rast i razvoj medijskog sistema, da bi „nakon 1970. godine došlo do naglog uspona koji traje i do danas” (Slavković 1991). Ukoliko kao kriterijum uzmemo opšte karakteristike razvoja elektronskih medija koje je definisao Aleksandar Korać (Korać, Popović 1985),

period 1965–1978. godine je period multiplikacije, koji, uz osnivanje novih, lokalnih radio-stanica širom Srbije, koje su bile u čvrstoj vezi s Radio Beogradom, karakteriše i početak multiplikacija van sistema Radio Beograda, što se manifestuje osnivanjem Radija Studio B. Navedena multiplikacija nije se odnosila samo na povećanje broja, već i na pojavu novih modela⁵ radio-stanica. U tom trenutku, Beograd je iz srednje razvijenog prerastao u veliki grad s potrebom da ima moderan radio koji će biti primeren urbanom čoveku, građaninu, kome su potrebne informacije vezane za svakodnevni život. Upravo takva radio-stanica bio je Studio B.

U poslesocijalističkoj političkoj kulturi široko je rasprostranjeno mišljenje da je minulo doba bilo u stvari period totalitarnog nasilja i terora. Ove epsko-moralne vizije manje odražavaju suštinu socijalističkog društva, a više kulturu sećanja na socijalizam koju nameću konvertiti koji su uspešno pribavili harizmu žrtve. (Kuljić 2002: 424)

U smislu prvog dela konstatacije, može se reći da je osnivanje Radija Studio B bilo čin koji je pokazao, iako možda ne suštinsku, bar pojavnu demokratičnost jugoslovenskog društva. Njegovo osnivanje delom se može izjednačiti sa osnivanjem Radija B92 1989. godine, s obzirom na činjenicu da je osnivanju obe navedene radio-stanice prethodilo osnivanje novih programa Radio Beograda: 1969. godine Beograda 202 i 1989. godine Muzičkog radija 101. Studio B je u punom kapacitetu ponudio publici, slušaocima radija u Beogradu i okolini, pun diverzitet u smislu novih tema, formi, muzičkih sadržaja, stila vođenja programa, audio-imidža, organizacije rada, finansiranja. Osim generalne otvorenosti prema inicijativama slušalaca, stanica je afirmisala mogućnosti da se mikrofoni i program otvore ka slušaocima koji su, mnogo pre nego što je na našim prostorima uopšte počelo da se govori o građanskom novinarstvu, upravo bili novinari i reporteri i donosili najaktuelnije priče pred urednike programa i druge slušaoce. Možda je ova konstatacija odveć slobodna, ali čini nam se da je u periodu nakon uspostavljanja višepartijskog sistema u Srbiji i otvaranja mogućnosti za osnivanje brojnih i komercijalnih medija, nakon devedesetih godina prošlog veka u priličnoj meri nestalo diverziteta u smislu medijske produkcije, posebno radijske, što je uticalo i na svojevrsno atrofiranje u pogledu izgradnje stavova, kritičkog mišljenja i promišljanja realnosti. Time dolazimo do situacije u kojoj je u relativno zatvorenom, socijalističkom društvu parcijalno afirmisan pluralizam, dok je u višestranačkom i demokratskom sistemu taj princip potisnut zarad komerci-

5 U smislu programa, organizacione strukture, finansiranja, društvene angažovanosti itd.

jalnog opstanka, odnosno sigurnih prihoda medija. Istovremeno, u uslovima netržišne, dirigovane privrede, koja je karakterisala jugoslovensko društvo, pojavljuje se jedan medij, radio-stanica, koji se najvećim delom finansira sredstvima od reklama iz komercijalnih izvora i, za razliku od sistema Radio-televizije Beograd, koji ima stabilne izvore finansiranja vezane za pretplatu, Studio B je najvećim delom izložen tržišnim zakonitostima u privrednom sistemu koji ne poznaje tržište kao regulator.

Početak emitovanja programa Radija Studio B

Osnivanje Radija Studio B nije bilo stihijsko pošto su mu prethodile temeljna priprema i analiza iskustava nekih od vodećih evropskih i svetskih radio-stanica. Među osnivačima stanice bili su: Slobodan Glumac, tadašnji direktor *Borbe*, Nebojša Tomašević, direktor magazina *Jugoslovenska revija*, Dragan Marković, novinar lista *Borba* i njen nekadašnji dopisnik iz Njujorka,⁶ Borjan Kostić, koji je jedno vreme boravio u Londonu i poznao praksu BBC-ja, Petar Marš, koji je istraživao rad Radio Monte Karla; Dragan Jelić se pak bavio iskustvima Radio Karoline (Velika Britanija) i Radio Veronike (Holandija).

Iako su osnivači imali jasnu ideju i koncept, osnivanje nove stanice nije bilo lak posao.⁷ Proces osnivanja započeo je kada je Radnički savet NIP „Borba” 26. decembra 1969. godine doneo Odluku o osnivanju Radiodifuzne organizacije „Studio B”,⁸ koja će po strukturi i karakteru biti lokalna radio-stanica i koja će se baviti emitovanjem informativnog, zabavno-muzičkog i ekonomsko-propagandnog programa. Za glavnog i odgovornog urednika imenovan je Dragan Marković, koji je okupio prvu postavu novinara, voditelja i tonskih

6 Izvor: Zvanični sajt RTV Studio B, dostupan na <https://studiob.rs/o-nama/> [Pristupljeno u junu 2020].

7 Osnivanju Studija B prethodilo je pokretanje radio-stanice Avala. Osnivač stanice bio je nedeljni časopis *Jugoslovenska revija* Izdavačkog preduzeća „Borba”, s Nebojšom Batom Tomaševićem, tadašnjim glavnim urednikom časopisa. Stanica je zvanično počela sa radom 1. jula 1969. godine u prostorijama časopisa *Jugoslovenska revija*, u Igumanovoj palati na Terazijama, i program je emitovala svega desetak dana na srednjim talasima, nakon čega je ugašena. Avala je bila prvi nezavisni i nedržavni radio, što je izazvalo brojne burne političke reakcije i implikacije i, usled nereguliranih formalno-pravnih pitanja, ta stanica je ugašena. Prema navodima jednog od osnivača Radija Studio B, Dragana Markovića, osnivanje Radio Avale uzburkalo je tadašnju javnost jer se smatralo da će se duh studentskih protesta „useliti” u redakcije i etar. „Razlozi inspektora rada za zatvaranje radijske stanice su zvanično bili da prostorije ne zadovoljavaju higijensko-tehničke uslove rada” (Marković 1994: 32). Radio Avala predstavljao je idejnu, programsku, tehničku i kadrovsku bazu za nastanak i razvoj Studija B.

8 Osnivanje je imalo utemeljenje u Osnovnom zakonu o ustanovama i Osnovnom zakonu o radiodifuznim ustanovama.

realizatora i u prostorijama garsonjere, na poslednjem spratu zgrade *Borba*, na adresi Trg Marksa i Engelsa 7 (danas Trg Nikole Pašića), počeo da emituje program Radija Studio B.

Studio B se oglasio 1. aprila 1970. godine u 13 časova i 3 minuta. Glas Ivana Bekjareva obeležio je početak emitovanja programa, dok je pesma benda *Steam* „Na Na Hey Hey Kiss Him Goodbye” bila prva muzička numera emitovana u programu. Sekretarijat za obrazovanje i kulturu Izvršnog veća Srbije već je u januaru 1970. godine izdao dozvolu radiodifuznoj ustanovi Radio Borba, Studio B Beograd, s vrlo specifičnim vremenom emitovanja programa „jedan sat pre izlaska do jedan sat posle zalaska sunca”, što je u praksi bilo od 13 do 17 časova, a tu dozvolu je potpisao direktor Sekretarijata Slobodan Glumac. Prve dve godine program je emitovan u navedenom terminu, da bi se nakon dve godine prešlo na 24-časovno emitovanje.

Ime Studio B osmislili su novinar Dragan Marković i Borjan Kostić, prvi šef tehnike i muzički urednik. Slovo B u imenu je predstavljalo skraćenicu za *Borbu*, *Beograd*, a Milorad Roganović dodaje „B je simbolički označavalo i B-opciju, istinitu, ako ne najbolju, barem drugačiju”.⁹ Osnivač radija Dragan Marković navodi da je razlog za to što je Radiju Studio B bilo dopušteno da započne sa emitovanjem, za razliku od njegovog prethodnika Radio Avale, bilo to što je stanicu formirala redakcija *Borbe*.¹⁰ Kredibilne novine kao što je bila *Borba* smatrane su pouzdanim osnivačem koji neće kreirati ni propagirati antisistemske diskurs. S vremenom i s promenom zakonskih propisa menjaju se osnivači, te se u toj poziciji pojavljuju Gradska konferencija Socijalističkog saveza Beograda i od 1972. godine Skupština grada Beograda. Dragan Marković u memoarima iznosi stav da je transformacija medijske organizacije nastupila kao posledica borbe Komunističke partije Jugoslavije protiv antititoista – liberala. Sa ciljem da uspostavi što veću sistemsku kontrolu, Skupština grada Beograda limitirala je upravljačke slobode radija i preuzela prava i obaveze od prvobitnog osnivača. Marković dodaje da promena vlasnika i „polusistemska” pozicija ipak nisu uticale na programsku politiku niti su poljuljali etičnost profesije. Taj status pružao je radiju (kontrolisanu)

9 Za potrebe ovog teksta, prikupljena su sećanja nekadašnjih zaposlenih na Radiju Studio B, kroz intervjue i razgovore snimljene i realizovane tokom februara, marta i maja 2020: Milorad Roganović, novinar, zamenik generalnog menadžera i programski direktor Studija B, Slavko Tomasović, ton majstor i snimatelj reklama, Goran Kobali Falstaf, saradnik u muzičkoj redakciji, urednik II programa, urednik TV muzičke redakcije, Žikica Simić, saradnik u muzičkoj redakciji, autor i voditelj emisije „Tajanstveni voz”.

10 *Borba*, dnevne novine najpoznatije kao službeno glasilo Komunističke partije Jugoslavije. S dužim i kraćim prekidima, izlazi od 1922. do 2009. godine.

slobodu, i to više u domenu stila nego sadržaja, ali svakako mnogo viši stepen autonomnosti od onog koji su imali državni radio i televizija. Prema odredbama zakona formiran je Društveni savet Studija B, koji, prema Markovićevim sećanju, nije nametao kadrovska rešenja koja bi bila po volji partije i moćnih pojedinaca. Prema Osnovnom zakonu o radiodifuznim ustanovama iz 1965. godine, u procesu upravljanja radio-stanicama obezbeđeno je učešće predstavnika društva, ali garantovani su programska samostalnost, nepostojanje cenzure i poštovanje međunarodno ratifikovanih sporazuma.

Mi nismo išli po mišljenje, instrukcije u Gradski komitet Saveza komunista, niti u Gradsku konferenciju Socijalističkog saveza. Naš osnivač je bila Skupština grada i njeni prvaci se nisu nikada direktno mešali u programsku politiku stanice. Jednom godišnje razmatran je predlog programa rada Studija B u nadležnim telima Skupštine i gradskog Socijalističkog saveza. [...]. Primali smo na rad novinare, voditelje, ljude koji su uz mikrofon mogli biti i 'rizik' za vlast, a da ih prethodno nismo nikad proveravali u partijskom forumu, još manje u policiji, što je kod nekih informativnih kuća bila (obavezna) praksa. (Marković 1994: 73)

Prema navodima zaposlenih, njihova namera bila je da novoosnovana radio stanica, u srpski i jugoslovenski medijski prostor, unese novu programsku vrednost koju će odlikovati duh mladosti, spontanosti, bunta i gradske kulture. Te vrednosti su mogle da budu sprovedene kroz novi programski koncept, uvođenje drugačijeg stila prezentovanja programskog sadržaja i autentičan muzički program koji obuhvata širok spektar žanrova. Ideja je bila da se izađe u susret potrebama građana – kako u pogledu informisanja, tako i u smislu zadovoljenja njihovog muzičkog ukusa. Posebni programski cilj ogledao se i u popularizaciji izdanja NIP Borba, ali i u ostvarivanju komercijalnih efekata kao nove paradigme uspešnog i održivog poslovanja.

Radio Studio B – pionir komercijalne radiofonije u Srbiji

Najveći broj radio stanica u Srbiji i Jugoslaviji sedamdesetih godina 20. veka, profilisan je ka ispunjavanju funkcija

[...] komunitarnih javnih servisa, što je direktno i povezano sa načinom finansiranja vezanog najvećim delom za opštinske budžete, beogradske stanice odlučnije stupaju na, do tog trenutka, nepopunjen deo tržišta namenjen hrabrijem, alternativnijem, originalnijem izrazu kroz sve pro-

gramske sadržaje, od informativnog, zabavnog do muzičkog (Martinoli 2015: 29)

I dok je Radio Beograd 202¹¹ koncipiran kao lokalni radio-program namenjen gradskom stanovništvu, ali konstituisan u okviru matične radiodifuzne organizacije Radio Beograda, Radio Studio B će predstavljati prvi pokušaj kreiranja nezavisne i nedržavne radio-stanice u Istočnoj Evropi.¹² Do tog trenutka, postojeće lokalne radio-stanice su bile afillirane u sistemu Radio Televizije Beograd, nisu mogle biti definisane kao samostalne organizacione strukture i finansijski su zavisile od matičnog radija i pretplate¹³. One su bile „samo relejne radio-stanice u mreži matičnog radija sa iluzijom da same stvaraju deo programa” (Maričić 2007: 106).

Za razliku od svih tadašnjih lokalnih medija, u čijem finansiranju je bio udeo sredstava od pretplate, Radio Studio B je finansirana od skromne pomoći matične novinske kuće i emitovanja reklama, zbog čega se može smatrati „prvim komercijalnim radiom u Srbiji” (Maričić 1994: 110) i prvom radio-stanicom u bivšoj Jugoslaviji van sistema državne Radio-televizije Beograd.

Od 1972. godine, Radio Studio B prelazi u nadležnost Grada Beograda zahvaljujući čemu radio počinje da se finansira od strane ovog tela, ali se istovremeno privrednici koji svoje proizvode plasiraju na beogradsko tržište motivišu za oglašavanje upravo na Radiju Studio B. Kako je slušanost radija rasla, jačao je EPP sektor, a Studio B je postao privlačan medijski partner privrede.

U jednom trenutku morali smo da odbijemo oglašivače, jer zbog povećanog obima ekonomsko-propagandnih sadržaja nije postojalo dovoljno prostora u programu kako bi svi oni bili ispoštovani. Sećam se, na primer, da je to bio slučaj sa C marketom koji je hteo da se njihova reklama emituje ceo dan. (Razgovor sa Slavkom Tomasovićem, obavljen u februaru 2020)

- 11 Radio Beograd 202 je „koncipiran kao komercijalni radio sa osloncem na prihode ekonomske propagande, kao i osnovnog izvora alimentiranja – sredstva koja je RTB ostvarivala putem pretplate.” (Maričić 1994: 111, 112).
- 12 U okviru medijskog sistema koji je od kraja Drugog svetskog rata imao karakteristike „sistema samoupravnog socijalističkog tipa” (Radojković 1984: 130 prema Veljanovski 2012) nisu postojali nezavisni medij. Svi mediji su bili u državnoj/društvenoj svojini, nije postojalo medijsko tržište i Savez komunista i Socijalistički savez radnog naroda direktno su uticali na osnivačku, programsku, kadrovsku i finansijsku politiku.
- 13 Pretplata je prema zakonu pripadala samo Radio-televiziji Beograd.

Zahvaljujući načinu finansiranja koji je bio tržišno orijentisan, Radio Studio B se može posmatrati kao paradigma društvenih i ekonomskih promena i liberalizacije¹⁴ u najpozitivnijem smislu. Sa Radiom Beograd 202 doprineće deregulaciji medijskog prostora i afirmaciji principa komercijalnog poslovanja u medijski sistem, pre nego što se on implementira u sferi privrede (Nikolić 2019). Posledica orijentisanosti radija ka tržištu biće i započinjanje procesa „segmentacije tržišta, specijalizacije programa stanice i usmeravanje programskih sadržaja ka određenoj ciljnoj grupi” (Martinoli 2015: 35). Samim tim, može se reći da je, sedamdesetih godina, Radio Studio B kreiranjem autentičnog audio-identiteta, originalnog i hrabrog izraza, kao i ukupnog programskog koncepta, pionirski započeo proces formatiranja u medijskom pejzažu tadašnje Jugoslavije.

Osobenosti i programski ciljevi Radija Studio B

Radio Studio B prvenstveno je nastao sa idejom da bude prvi lokalni beogradski radio i s namerom da senzibilitet i vrednosni sistem stanice budu usaglašeni sa ukusom građana, kao i da im pruži neposredniji i bliži pristup u obradi i prezentovanju tema iz lokalnog okruženja. Može se reći da je program tog radija ispratio diskurs lokalnih medija i, u prve dve decenije od osnivanja, imao cilj da „reflektuje i promoviše lokalni identitet, karakter i kulturu zajednice” (Fraser and Restrepo Estrada 2001: 4), dok se tokom 90-ih godina prošlog veka rad Studija B može razumeti kroz navode autora Frenklin (Bob Frenklin 2006) i Aldridž (Maryl Aldridge, 2007) da lokalni mediji formiraju medijski prostor u okviru kojeg će se promovisati nezavisni i kritički diskurs o lokalnim pitanjima, kao i istraživati odgovornost lokalnih elita i stavova stanovnika date zajednice, odnosno da „lokalni mediji predstavljaju forum za odigravanje političke debate u okviru kojeg se pozicioniraju kao aktivni i nezavisni učesnik” (Aldridge 2007: 52).

I, dok je na makro nivou nastavio da obavlja funkciju lokalnog i finansijski samoodrživog medija, Radio Studio B je imao ideju da preoblikuje tadašnje konzervativne profesionalne i institucionalne norme, predstavljajući preteču ili nagoveštaj današnjih civilnih, građanskih i alternativnih medija. Njegova posebnost i autentičnost ogledala se u inovativnosti koja je vezana i za program i za način njegove prezentacije kroz koje se otvara prostora za participaciju zajednice u radijskom prostoru, aktivizam i angažovanosti u vezi sa

14 Finansijske i programske.

ostvarenjem opšteg društvenog interesa i nekog oblika opozicije dominantnom modelu državnog radiju na estetskom i vrednosnom novou.

Ukoliko uvažimo definiciju da su alternativni mediji „autonomne alternative koje propagiraju i jačaju nove vrednosti, stavove i ideje, a istovremeno i podstiču demokratski oblik komunikacije među ljudima koji se nalaze van komercijalne sfere društva” (Coyer, Dowmunt, Fountain 2007: 4), onda sa puno prava možemo reći da je Radio Studio B ispunjavao pretpostavku i da može biti tretiran kao medij ovog tipa.¹⁵ U uslovima narastajuće liberalizacije u jugoslovenskom društvu i medijskom sistemu sedamdesetih godina, stvoren je prostor u kojem je Studio B počeo da razvija i neguje odlike pripisane alternativnim medijima. Iako je ova radio stanica orijentisana ka tržišnom i profitnom finansiranju, što se unekoliko sukobljava sa konceptom alternativnih medija, analizom pozicije Radija Studio B u jugoslovenskom ekonomskom i ideološkom kontekstu, njegov komercijalni status može se okarakterisati kao hrabar iskorak koji mu je omogućavao viši stepen nezavisnosti i pojavu diverziteta i alternative u monolitnom jugoslovenskom medijskom sistemu.

Do osnivanja Radija Studio B, u beogradskom, srpskom, pa i jugoslovenskom etru, dominirao je vrlo specifičan način spikerske i novinarske prezentacije sadržaja pred mikrofonom. Konkretno voditelji i prezenteri Radio Beograda imali su kvalitetnu dikciju, veoma formalan i pomalo krut način obraćanja i sagovornicima i slušaocima, stil na koji je publika bila naviknuta. Radio Studio B, između ostalog, doneo je novi stil vođenja programa koji je odlikovala spontanost, opuštenost, kondenzovanost izraza, povremeno i kolokvijalnost „s voditeljima koji su govorili u mikrofona kako bi se privatno obraćali jedni drugima” (Milorad Roganović). Žikica Simić ističe:

Voditelji su bili zanimljivi i jako važni. Čini mi se da su važniji od zanatskih kvaliteta (boja glasa, dikcija, jasnoća) bili ličnost i integritet. Ljerka Draženović (koja je imala i jedno i drugo), Dragan Jelić, Dubravka Marković i drugi su bili takvi. To je bila specifičnost Studija B. Niko nije imao takve voditelje. Njihov diskurs je bio bliži kolokvijalnom izražavanju. Radijski formalizam je bio pobeđen duhovitošću, smelošću i integritetom voditelja i urednika. (razgovor sa Žikicom Simić realizovan u maju 2020)

15 Kamerts, Karpentijer i Bejlis smatraju da ovaj model medija odlikuje alternativnu vizije dominantnim politikama, prioritetima i perspektivama, dopuna su ili kontra dominantnim diskursima ili reprezentacijama, pokazuju visok stepen političkog i kulturološkog angažmana, neguju nezavisnost i slobodu, demokratizuju komunikaciju i odbacuju komercijalne motive kao glavne pokretače. (Cammaerts, Carpentier, Baileys 2008: 19).

Zahvaljujući spontanom, žargonskom i prijateljskog stilu vođenja programa i ukupnom narativu, Radio Studio B je ostvario blisku vezu sa beogradskom publikom i približio se modelu alternativnog medija koji je pozicioniran „kao opozit *mejnstrim* medijima” (Waltz 2005: 2) odnosno u postojećem medijskom kontekstu, državnom radiju.

Osim načina na koji je komunicirao sa slušaocima, Studio B se uključuje u život glavnog grada pokretanjem „dvosmerne komunikacije sa okruženjem kojem se obraća” (Perebinossoff, Gross, Gross, 2005: 150). Programska koncepcija i politika bili su u funkciji kreiranja „društveno korisnog programa” (Marković 1994: 84) i da se u programski sadržaj Studija B uvedu: servisne informacije, kontakt programi u kojima će participirati slušaoci, da se slušaocima daju uloge novinara i „lutajućih” reportera,¹⁶ govorni program sa lokalnim temama čak se i u muzičkim emisijama angažuju slušaoci kako bi glasali za svoje omiljene muzičke numere i tako kreiraju top-liste. Aktivno uključivanje građana u medijski prostor, koji im je do tada bio nedostupan, predstavlja još jednu od osobenosti Radija Studio B koja je i odlika alternativnih medija s obzirom da oni:

Integrišu glasove i ideje građana u medijski prostor, preispituju različite alternative u prikazu priča koje su značajne za lokalnu zajednicu, obrađuju teme koje podstiču viši nivo promišljanja kod građana i grade veće razumevanje datih tema, preuzimaju inicijativu da izveštavaju o gorućim problemima na način koji unapređuje opšte znanje građana o potencijalnim rešenjima i alternativnim pravcima delovanja. (Edmund B. Lambeth 1998, prema Voakes 2004: 25)

Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, „stanica produbljuje veze sa slušaocima, pozicionira se kao relevantan i angažovan sagovornik i partner o lokalnim problemima i temama” (Martinoli 2015: 42), da bi tokom devedesetih godina građansko novinarstvo koje se negovalo na Radiju Studio B postiglo svoj pun potencijal, što se ogledalo u javnim raspravama, građanskom angažmanu i političkoj participaciji.

Ostvarivanjem tog programskog cilja, Radio Studio B ubrzo je postao platforma u funkciji ostvarenja javnog interesa, kroz koju su građani dobili prostor

16 „Lutajući reporter je takođe bio „izum” Studija B. Reporter se javljao sa ulica, razgovarao sa ljudima, prenosio zapažanja, komentarisao trenutne događaja. Vuk Stević je bio majstor tog posla. Njegovi izveštaji sa ulice su bili izuzetni. Hiperrealno i nadrealno su se mešali i davali potpuno drugačiji sliku grada u kojem živimo” (iz razgovora sa Žikicom Simićem, maj 2020).

da iskažu stav o svakodnevnici, da iznesu probleme s kojim se suočavaju kao građani i da se identitetski poistovete s vrednostima za koje se zalagala ova radio stanica. U tom pogledu jedna od značajnih emisija je *Skupština grada Beograda u Studiju B*, u kojoj su gradonačelnik i drugi rukovodioci ovog tela „polagali račune” za svoj rad slušaocima i često trpeli javne kritike sugrađana. Emisija koja je takođe podsticala participaciju građana bila je i kulturna emisija koju je vodio ugledni novinar Đoko Vještica *Beogradska razglednica*. Emisija je bila deo jutarnjeg programa tokom koje je urednik i voditelj informisao slušaoca o stanju u gradu, saobraćaju, komunalnim službama, meteorološkim prilikama itd. Jedan deo ove emisije bio je koncipiran sa ciljem da se pomogne sugrađanima koji su imali neki problem za koji je Vještica saznavao kroz njihovo direktno uključivanje u program. Odgovore i rešenja tražio je kod odgovornih lica u gradu. Ovakav format emisije bio je potpuno nov na jugoslovenskim radio talasima.

Jutarnji radio program Đoka Vještrice je bio medijsko čudo. Auditorijum se identifikovao sa Đokom jer je postavljao pitanja koje bi svaki 'slušać' Studija B želeo da postavi kad bi imao prilike. I ne samo to, nego ih je postavljao oštro, nabusito, pri tome veoma jasno i precizno. Tu i tamo je nailazio na medijski talentovane saradnike pa su razgovori poprimali oblik radio drame ili skeča. Na primer čuveni su razgovori između Vještrice i Živka Živkovića, potparola Beogradskog vodovoda. To su bile radijske minijature koje su dobile sopstvenu prepoznatljivost. Ljudi su čekali razgovor između Đoka i Živka ne samo zbog informacija o vodosnabdevanju, nego i kao tačku svojevrsnog radio šoua. (razgovor sa Žikicom Simić realizovan u maju 2020).

Druga kulturna emisija bila je *Beograde, dobro jutro* koju je vodio Duško Radović i koja je na satiričan, poetičan, mudar i ljudski topao način sagledavala život u Beogradu i Jugoslaviji. Narativ emisije ocenjivan je kao angažovan, i iz ovog razloga je emisija bila „skinuta” sa programa.

Duško je umeo da bude 'politički nekorektan', umeo je da kaže nešto što nije po volji vladajuće klike. Bilo je situacija kada su neke njegove emisije bile naknadno premontiravane, pojedine rečenice izbacivane itd. Jutarnja verzija se razlikovala od one reprizne popodnevne. (razgovor sa Žikicom Simić realizovan u maju 2020)

Goran Kobali se seća da je emisija bila kreirana pod stalnim pritiskom i pretnjom da će njeno emitovanje uticati na dalji rad čitavog kolektiva. Prema

navodima u listu *Novosti* sud Komunističke partije je smatrao da je emisija nepodobna zbog velikog broja političkih aforizama, da bi 16. novembra 1982. godine Presedništvo CK SKS nakon „razmatranja aktuelnih idejno-političkih pitanja informativnih delatnosti”, 16. novembra objavilo zaključke:

Aforizmi u popularnoj satiričnoj emisiji 'Begrade, dobro jutro' u poslednje vreme sve češće imaju obeležja političkih poruka sa izraženom moralističkom i demagoškom pozadinom. Sadržina tih poruka ponekad je krajnje destruktivna i neprihvatljiva. Potrebno je izvršiti podrobniju analizu idejne usmerenosti ovakvog delanja. (Novosti Online 2016)

Nakon ovog saopštenja, emitovanje emisije *Begrade, dobro jutro* je prekinuto.

Studio B se nije direktno suprotstavljao aktuelnim ideologijama, ali je kroz program preispitivao stvarnost i pružao simboličan otpor.

U političkom smislu nije postojala antisistemska koncepcija, ali u smislu razbijanja tradicionalnog, krutog programskog sadržaja je Studio B samom svojom pojavom bio negacija i razbijač svega toga što je postojalo do tada kao državni radio. (razgovor sa Goranom Kobalijem realizovan u martu 2020)

Participacija slušalaca kroz kontakt programe koje uvodi Studio B pružila im je mogućnost da iznesu svoje stavove i na svojevrstan način omoguće ovoj stanici balansiranje između participativnog i „ideološki rigidnog” (Radojković 1975) medijskog izveštavanja. Gertruda Robinson (Robinson 1977) navodi da iako je od sedamdesetih godina došlo do liberalizacije jugoslovenskog medijskog sistema, medijski narativi su morali da budu usklađeni sa ideologijom i ciljevima partije, mada se kao jedan od trendova popuštanja rigidnih granica pojavljuje senzacionalističko novinarstvo. Kako bi se ovaj vid izveštavanja na neki način držao pod kontrolom, novinari su dobili zadatak da društveno odgovorno izveštavaju. Za novinare je ovo značilo nesigurno balansiranje između poštovanja partijskih ciljeva i etičnosti profesije. „Teško je bilo biti kritičan u situaciji koja je zahtevala da kritika bude konstruktivna.” (Robinson 1977: 15). Takođe, veoma je bila zastupljena i praksa samocenzure (Vučetić 2016), karakteristična i za građane, ali i za novinare. „Direktne cenzure nije bilo, a koliko je kod svakog od nas postojala autocenzura je relativno, zavisno od osećaja mere, pristojnosti i vaspitanja” (razgovor sa Goranom Kobalijem realizovan u martu 2020). Milorad Roganović dodaje da su urednici bili pozivani na razgovore i „savetovanje” u Gradski komitet, što je često stvaralo

atmosferu u kojoj se unapred moglo pretpostaviti kakav će programski sadržaj biti nepoželjan. „Ali, uprkos tome, naša mladost, stručnost, drskost i čast uspevala je da dovede do proboja naprednih ideja. Gurali smo dalje i, iskreno, nismo ni razmišljali o posledicama” (razgovor sa Miloradom Roganovićem realizovan u februaru, 2020). Dragan Marković navodi da je Studio B imao „fleksibilan” odnos prema politici. „Osnovna programska koncepcija Studija B bila je usklađena sa strategijom osnivača – politikom Saveza komunista i SSRN. Tu strategiju smo gledali, tumačili, i zastupali kroz dioptriju interesa običnih ljudi, slušalačkog auditorijuma” (Marković 1994: 37).

Od programa do programskog sistema – programska multiplikacija Radija Studio B

S razvojem kapaciteta stanice, kao i s rastom popularnosti, ukazala se potreba, a stekle su se i mogućnosti za multiplikaciju programa Radija Studio B. Tako dolazi do diferencije tri programa: Prvi program, kao celodnevni program, i Drugi program, koji je bio razdvojen na programe Radio Bubamare i Koncert Studija B.

Prvi program Studija B prvi se emitovao putem UKT FM stereo-mreže. Program se zasnivao na informativno-političkom, obrazovnom, kulturnom, sportskom i zabavno-muzičkom sadržaju. Emitovao se 24 časa i odnos govora i muzike bio je 30–35% govora prema 60–65% muzike. U okviru non-stop programa, vesti bi se emitovale na svaki sat, dok su reklame bile konstitutivni deo emisije. Program je na neki način ličio na štampane medije. Radio je svoje inovativne programske ciljeve video i u kreiranju aktuelnog sadržaja i najbržih vesti. Dinamičnost informativnog programa trebalo je da se poklopi s dinamikom života u glavnom gradu i da prenosi sadržaje gradskog života. Zaposleni pamte da je govorni program mogao da „uleti” u muzički kad god je bilo potrebno da slušaoci saznaju šta se važno događa u Beogradu. „Zamisao je bila da slušalac ne sme da zna šta ga čeka kad uključi radio-stanicu, ne sme da pretpostavi kakav će biti sadržaj programa” (razgovor sa Miloradom Roganovićem realizovan u februaru 2020). Prema sećanju zaposlenih, takva fleksibilnost programa pružala im je stalan osećaj osvajanja novih sloboda i konfrontiranja onovremenoj medijskoj rigidnosti. Iako je aktuelan informativni program bio veoma značajan za zaposlene na radiju, kao i za slušaoce, ipak je muzički program ostao najzapamćeniji element Studija B. Stanica je bila lider u muzičkom programu pošto je uvek imala najaktuelnije hitove iz celog sveta. „Hrabra i svetski aktuelna muzička selekcija mnogima je značila

gotovo jedini i najvažniji izvor kroz koji su mnogi, rekao bih nimalo skromno, formirali svoj kulturno-muzički ukus” (razgovor sa Goranom Kobalijem realizovan u martu 2020).

Muzika je na programu Radija Studio B imala dominantno mesto i bila je dovedena na isti nivo važnosti kao i informacije. U tom smislu u studiju je montiran semafor s tri sijalice – crvenom, žutom i zelenom. Pravilo je bilo: tri minuta govora, tri minuta muzike; zeleno svetlo je radilo oko dva minuta i 45 sekundi, sledilo je žuto 15 sekundi, kada je voditelj ili gost mogao da završi sa onim što je u tom segmentu hteo da kaže, na crveno je kretala muzika. „Ni Tito nije bio pošteđen od pravila tri minuta i semafora i njegove govore smo skraćivali i emitovali u delovima. Mada smo bili kritikovani zbog toga, nismo odstupali od tog pravila” (razgovor sa Milorodom Roganovićem realizovan u februaru 2020). Osim što je pokrenuo dvosmernu komunikaciju s građanima Beograda, Radio Studio B bio je angažovan i u aktivnostima koje su se ticale javnog i društvenog interesa. Sa Đokom Vješticom kao idejnim tvorcom, radio je bio pokretač brojnih inicijativa i humanitarnih akcija koje su podigle kvalitet života u glavnom gradu – Beogradski maraton, sadnja platana i izgradnja Trga Marksa i Engelsa (sadašnji Trg Nikole Pašića), gejzira na Adi, pešačka subota, spomenik „Vrelo života” ispod Beograđanke.

Godine 1974. Radio Studio B seli se iz zgrade dnevnog lista *Borba* na 24. sprat Palate Beograd, popularne Beograđanke, u kojoj ostaje do danas. Preseljenje na najviši sprat najviše zgrade u Beogradu simbolično je označilo programski i finansijski uspon radija. Međutim, i pre preseljenja je rukovodstvo Studija B razmišljalo da profiliše svoj program i uvede nove programe koji će zadovoljiti potrebe sve zahtevnije publike, a veliku pretnju je predstavljao i sve dominantniji televizijski program.

Drugi program Studija B, Radio Bubamara, kasnije Radio Bum, počeo je sa emitovanjem 22. 11. 1971. godine, sa dominantnim muzičkim programom, u kome su uz muziku, u desetočasovnom dnevnom trajanju emitovane kratke vesti i reklame. Prvi spiker i voditelj bio je Slobodan Vujović, koji je program stanice otvorio u 13.00 časova, a prva muzička numera koja je emitovana bila je kompozicija *Odiseja* u izvođenju Lea Martina. U prvo vreme, program je emitovan radnim danom i subotom od 13.00 do 18.00 časova, po principu tri vesti, jedna za drugom, muzika, pa nov set vesti, i to tako što bi poslednja vest „ispadala”, prva vest bi postajala druga, a prvo mesto je dobijala nova i aktuelna informacija oblikovana u vest. Razlika između prvog i drugog programa bila je u načinu obraćanja publici. Prvi program je bio prepoznatljiv

po brzom i dinamičnom saopštavanju informacija, dok je Drugi program negovao nešto smireniji ton u interpretaciji. Na Drugom programu su se obično smenjivala dva voditelja – jedan od 13.00 do 15.30 i drugi od 15.30 do 18.00. Krajem osamdesetih godina, širi se obim Drugog programa, koji sad svakodnevno traje od 8.00 do 18.00. Uz vesti, muziku i reklame, sadržaj vesti bili su i prenosi sportskih događaja, i stoga je prvo ime tog programa bilo Radio Bubamara, što budi asocijaciju na fudbalsku loptu. Drugi program je organizovao i programske akcije, koje su bile inovativan deo programa u tom vremenu (Radio-suncobran, Pahuljica, Praktična Bubamara itd.). Početkom devedesetih, Radio Bubamara postaje isključivo muzički radio program, na kome se svakodnevno do 21 čas mogu čuti sadržaji narodne i zabavne muzike. Od maja 1993. godine, Radio Bubamara skraćuje ime u Radio Bum i započinje 24-časovno emitovanje uglavnom muzičkog programa: od 6 do 12 i od 18 do 24 narodna muzika, a u ostalim terminima (12–18 i 24–6) zabavna. Karakteristične emisije bile su Budilnik Bum radija, Fontana želja, Sabor i Top-lista.

Treći program – Koncert Studija B počeo je emitovanjem 17. jula 1977. godine. Program su otvorili Dragan Marković i Duško Radović. Program je emitovan svakog dana osim nedelje, od 18 časova do ponoći. Koncert Studija B bio je pionirski poduhvat u jugoslovenskom etru, a nastao je sa idejom da se klasična muzika približi mlađoj publici. „Ambicija je bila da se demistifikuje predstava kako je klasična muzika isuviše 'otmena' i teška za poimanje običnog naroda, da je domen prosvetljenih, kulturne elite” (Marković 1994: 100). Kako bi se postigao taj cilj, primenio se prepoznatljivi način vođenja programa, koji je bio zastupljen na Prvom programu: znalčki, šarmantan, zabavan i improvizovan. Koncept emisija je bio diskdžokejski i u tom maniru su se numere i najavljivale.

Zaključak

Osnivanje i postojanje radio-stanice kakva je bila Studio B pokazuje da jugoslovensko socijalističko društvo svakako nije bilo u punom kapacitetu demokratsko, ali da je, za razliku od zemalja Istočnog bloka, iznašlo mogućnost za osnivanje medija van sistema državne radio-televizije, koji je, komercijalno finansiran, nudio B-opciju stvarnosti, ali i imao samosvojnu programsku estetiku, a u tehničkom smislu ponudio novu mogućnost stereofonskog emitovanja i praćenja programa. Radio Studio B osnovao je drugi, štampani medij (NIP Borba), što pokazuje smelost srpskog i jugoslovenskog društva

da demokratizuje medijski prostor. U programskom, tehničkom i organizacionom, odnosno finansijskom smislu, ta stanica je po mnogo čemu ličila na komercijalne stanice kakve su možda postojale na teritoriji SAD, ali kakve nisu bile znatno zastupljene u zemljama Zapadne Evrope – Francuskoj, Nemačkoj, Velikoj Britaniji. U programskom konceptu dominirali su muzički sadržaji, negovali su se moderan izraz, nove teme i, pre svega, visok stepen angažovanosti u odnosu na probleme i potrebe građana. Posebno bismo istakli otvorenost uredništva prema publici. Naime, Studio B je bio prva radio-stanica koja je slušaocima koji su imali šta da kažu javnosti omogućila da se direktno uključe u program, saopšte informaciju, pruže priliku toj stanici da prva ponudi najnovije informacije. Finansirajući se od ekonomske propagande, Studio B je razvijao dobre odnose s privredom Beograda i privrednicima koji plasiraju svoje proizvode na beogradsko tržište nudeći im ekskluzivni prostor za reklame. Međutim, od 1972. godine Skupština grada Beograda preuzima osnivačka prava nad Studiom B, što je kasnije potvrđeno Odlukom Skupštine grada Beograda od 18. 10. 1990. godine (*Službeni list grada Beograda*, br. 22/90 prema *Republika* 1996).

Na tragu tradicije i progresivnosti, nije nimalo čudno što je, sa uspostavljanjem višestranačkog sistema u Srbiji, 28. marta 1990. osnovana Nezavisna televizija Studio B, koja je upadom policije zatvorena samo sat vremena nakon početka emitovanja.¹⁷ U novembru iste godine, obnavlja se rad tog medija. Samo pet meseci kasnije, u martu 1991. godine, Studio B će emitovanjem niza nemontiranih snimaka ponuditi svedočenje o protestima opozicije na ulicama Beograda nakon kojih je uvedeno vanredno stanje, a na ulice Beograda su izašli tenkovi. Tokom čitavog perioda devedesetih, RTV Studio B bila je pod različitim pritiscima političkih oligarha upravo zbog kritičkog stava prema realnosti. To je dovelo do njene politizacije, a s talasom demokratskih promena, nakon 5. oktobra 2000. godine, oglasio se ponovo nezavisni, novi Studio B. Nova medijska regulativa, nakon 2000. godine, postavila je kao imperativ transformaciju lokalnih i regionalnih medija, što je značilo da bi ti mediji trebalo da se privatizuju. Koliko je RTV Studio B bila značajna i za nove, demokratske strukture, govori činjenica da su se upinjali da nikako ne privatizuju Studio B, što je rešeno Zakonom o glavnom gradu iz 2007. godine, kojim je dozvoljeno da gradski medij, Studio B, ne bude privatizovan i da ostane pod patronatom gradskih vlasti. Nažalost, 2015. godine, RTV Studio B biće privatizovana za sumu od 530.000 evra, čime počinje nova faza u istoriji

17 Zanimljivo je to što je, kao što je 1969. godine policija zabranila rad Radio Avale, prethodnice Studija B, i početak istorije TV Studija B obeležen zabranom i novim početkom emisionog rada nekoliko meseci kasnije.

tog medija, ne samo kao komercijalnog već kao medija koji je svojom novom programskom politikom duboko odstupio od progresivnog i demokratskog kursa po kojem je bio prepoznatljiv još od 1970. godine.

Upravo ovakva istorija Radija Studio B, a potom i Televizije Studio B, trebalo bi da spreči zaborav kao način da se konstruiše i kreira nov identitet. Iako postoje situacije u kojima je zaborav put u konstrukciju novog identiteta, tradicija i prošlost Studija B ne bi smeli da budu poništeni, što bi donekle odgovaralo i političkim elitama koje menjaju svoje mesto na političkoj sceni iz opozicije u vlast, ali i svima onima koji iz zaborava i poništavanja sećanja ostvaruju nekakvu dobit (Connerton 2008). Zato je ideja ovog teksta da se očuva sećanje i da se istaknu vrednosti Radija Studio B, a potom i istoimene televizije, kao medija koji je doprineo razvoju društva, a u jednom trenutku dao okvir njegovom novom tumačenju i razumevanju. Možda je ovo dobro mesto za aforizam Duška Radovića, pesnika, ali i legendarnog voditelja programa Radija Studio B: „Novinari odgovaraju samo za ono što napišu ili kažu. Još nijednom nisu odgovarali za ono što su prećutali.” To bismo, u ovoj situaciji, mogli da primenimo na medije uopšte.

Literatura

- Aldridge, Meryl (2007) *Understanding the Local Media*, Berkshir: McGraw-Hill Education
- Bailey, Olga G., Cammaert, Bart and Carpentier, Nico (2007) *Understanding Alternative Media*. Berkshire: Open University Press.
- Connerton, Paul (2008) “Seven types of forgetting”, *Memory studies*, Vol 1(1), Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: Sage Publications, pp. 59, dostupno na: <http://mss.sagepub.com> [Pristupljeno 03.11.2012].
- Coyer, Kate, Dowmunt, Tony and Fountain, Alan (2007) *The Alternative Media Handbook*. London: Routledge.
- Franklin, Bob (2006) *Local Journalism and Local Media: Making the Local News*, London: Routledge.
- Fraser, Colin, Respero Estrada, Sonia (2001) *Community Radio Handbook*. Paris: Unesco.
- Korać, Aleksandar, Popović, Zoran (1985) *Delatnost radija i televizije*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kuljić, Todor (2002) *Prevladavanje prošlosti, uzroci i pravci promene slike istorije krajem XX veka*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji.

- Lukić, Sveta (1989) *Novi mediji – nova umetnost*. Beograd: Sloboda
- Maričić, Nikola (1994) *Profili radija*. Beograd: Radio televizija Srbije
- Maričić, Nikola (2007) „Planiranje osnivanja ili rekonstrukcije lokalnog radija u Srbiji” u Nikola Maričić (ur.) *Anatomija radija*, Beograd: RDU RTS – Radio Beograd i Fakultet dramskih umetnosti
- Marković, Dragan (1994) *Moje press godine*, Beograd: Studio B
- Martinoli, Ana (2015) *Strategija programiranja komercijalnog radija – Kako se pravi dobar radio*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakultet dramskih umetnosti i Samizdat d.o.o.
- Nikolić, Mirjana (2019) „Beograd 202 – deregulacija i liberalizacija u okrilju socijalističkog sistema”, *Kultura* br. 165, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 285–304.
- *Novosti Online* (2016) „Kako je ućutkan Duško Radović: rečenica koja je došla glave najvećoj legendi Beograda”, dostupno na: <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/reportaze/aktuelno.293.html:606235-KAKO-JE-UCUTKAN-DUSKO-RADOVIC-Recenica-koja-je-dosla-glave-najvecoj-legendi-Beograda> [Pristupljeno 17. 06. 2020].
- Perebinossoff, Philippe, Gross, Biran, Gross, Lynne S. (2005) *Programming for TV, Radio & The Internet – Strategy, Development and Evaluation*. Burlington: Focal Press.
- Radiodifuzno preduzeće Studio B, zvanični sajt, dostupno na: <https://studiob.rs/> [Pristupljeno 25.02.2020].
- Radojković, Miroljub (1975) “Political Participation and Mass Media in Yugoslavia”, *Gazette* (Leiden, Netherlands), Vol. 21 (3), pp. 136–148.
- *Republika* (1996) br. 147, dostupno na: <http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/96/147/147-18.html> [Pristupljeno 08.07.2020]
- Robinson, Joch Gertrude (1977) *Titos Maverick Media – The Politics of Mass Communications in Yugoslavia*, Illinois: University of Illinois Press
- Slavković, Dušan (1991) *Na zajedničkom talasu*, Kragujevac: Nova svetlost
- Veljanovski, Rade (2012) *Medijski sistem Srbije*, Beograd: Fakultet političkih nauka i Čigoja štampa
- Voakes, S. Paul (2004) „A Brief History of Public Journalism”, *National Civic Review*, Vol. 93 (3), dostupno na: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ncr.58> [Pristupljeno 06.05.2020].
- Vučetić, Radina (2016) *Monopol nad istinom*, Beograd: Clio.
- Waltz, Mitzei (2005) *Alternative and Activist Media*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Izvori:

Intervjui vođeni u periodu od februara do maja 2020. godine sa: Miloradom Roganovićem – novinarom, zamenikom generalnog menadžera i programskim direktorom Studija B; Slavkom Tomasovićem, ton majstor i snimateljem Radija Studio B, Goranom Kobalijem Falstafom, saradnikom u muzičkoj redakciji, urednikom II programa RSB, urednikom muzičke redakcije TV SB i Žikicom Simićem, saradnikom u muzičkoj redakciji RSB, autorom i voditeljem emisije „Tajanstveni voz”.

Una Ćirić,
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Mirjana Nikolić,
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

THE BEGINNING OF CIVIL JOURNALISM AND COMMERCIAL MEDIA IN SERBIA: 50 YEARS OF RADIO STUDIO B

Abstract

The establishment of Radio Studio B by NIP Borba was a pioneering endeavour within the process of multiplying Yugoslav media space and launching of local radio stations. As a medium established outside the system of Radio Belgrade, Studio B represents not only the paradigm of independent and innovative radio expression, but also the courage of Yugoslav society to begin the process of democratizing media space within socialist discourse. In program, technical, organizational as well as financial terms, the station resembled commercial radio stations of Western Europe and the United States in many ways. Together with Belgrade 202, Studio B contributed enormously to modernizing and deregulating Yugoslav media system, as well as affirming commercial business principles. In addition to these very important features, the text carefully analyses the impact Studio B had on the media system by opposing ideological and methodological conservatism of state radio, and by creating innovative station program goals such as modern style of programming, new formats encouraging citizen participation, activism, and alternative culture. The text questions the extent to which these unique aspects of Studio B managed to come close to alternative media and citizen journalism discourse, and whether Radio Studio B was a precursor or a herald of future independent media initiatives. The text uses available sources about Radio Studio B, as well as personal memories of journalists, editors and associates who contributed actively to the establishment and development of this radio station.

Key words

Studio B, commercial radio, alternative media, citizen journalism, Yugoslavia.

NEVIRTUOZNI VIRTUOZI: O REDEFINISANJU POJMA UMETNIKA KAO PROIZVOĐAČA U PRAKSAMA SAVREMENOG PLESA

Apstrakt

Kada Paolo Virno govori o virtuoziima postfordizma, on ne misli na ljude sa veoma specijalizovanim znanjem ili sposobnostima, što bi bilo tradicionalno shvatanje virtuoznosti. Postfordistička virtuoznost podrazumeva sposobnost upotrebe jezika, opštih kognitivnih i komunikacionih sposobnosti. Paradoks Virnoovog koncepta savremenih proizvođača zamišljenog na modelu (između ostalih) plesnog virtuoza, leži u tome što savremene plesne prakse odbacuju ili redefinišu klasični pojam virtuoznosti. U savremenom plesu javlja se radikalno nepoverenje u virtuoznost kao kriterijum profesionalizma i relevantnosti za stvaranje. Nevirtuoznost je povezana sa tradicionalnom kategorizacijom rada, koja se gubi u savremenim uslovima proizvodnje, gde ne postoje objektivni tehnički kriterijumi za regulisanje zajedničkih radnih uslova ili za definisanje odgovornosti svakog pojedinačnog radnika. Sve manje modernističke virtuoznosti telesnih veština pokreta istovremeno znači sve više virtuoznog prekarnog rada u proizvodnji umetnosti. Kroz prikazivanje osnovnih teorijskih premisa ovakvih postavki u ovom radu se odnos virtuozne proizvodnje i nevirtuoznosti savremenog plesa stavlja u kontekst savremene plesne scene u Srbiji sa svojim specifičnostima.

Ključne reči

virtuoznost, proizvodnja, rad, koreografija, savremeni ples

U cilju kontekstualizacije pojma virtuoznosti u teorijama savremenog rada i promenama u razumevanju i primenjivanju virtuoznosti u praksama savremenog plesa, želim da počnem od dve prilično očigledne tvrdnje. Prva tvrdnja u vezi sa savremenim plesom danas glasi: „plesaći napuštaju ples kakav znamo, ne da bi menjali profesiju, već da bi ga preneli negde drugde, u tekst,

1 ivic.milica@gmail.com

na ekran, u vreme koje je pored i između tela, predmeta i reči, tišine i čekanja koji nisu prepoznati kao ples” (Cvejić 2017: 3). U savremenom plesu javlja se radikalno nepoverenje u takozvani plesni ples zasnovan na telesnoj virtuoznosti, koja je činila kriterijum profesionalizma i relevantnosti za stvaranje. Izražena tehnička superiornost, veština izvedbe ili specijalizovanost plesnih virtuoza zamenjena je prisustvom „amatera”, angažovanjem umetnika u disciplinama i aktivnostima izvan sfere u kojoj su profesionalno obrazovani ili obučeni, a sam savremeni ples se sve više udaljava od korišćenja pokreta tela. Zbog toga se u vezi sa savremenim plesom pojavljuju termini kao što su *postples* (*postdance*) i *ne-ples* (*non-dance*). Druga prilično očigledna tvrdnja u vezi sa savremenim plesom, ali i savremenom proizvodnjom uopšte, bi bila: „Nematerijalnost može da označava i samo jeftinu proizvodnju: odustajanje od upošljavanja fizičkog prostora i tela, za čije vreme i habanje je potreban novac” (ibid.: 3). „Nematerijalizacija” plesne proizvodnje mora da se posmatra i kao deo opšte promene proizvodnih uslova u savremenim neoliberalnim okolnostima, što omogućava dovođenje u vezu klasičnog pojma virtuoziteta i njegovih savremenih upotreba.

Sa jedne strane, polazim od konstatacije da savremeni ples sve manje ima veze sa plesom, što je unutarisciplinarno doživljavano kao raskid sa modernističkim principima virtuoznosti i subjektivacije tela kroz pokret, ali sa druge strane raskidanje plesa sa pokretima tela dovodim u vezu sa konkretnim razlozima koji se kriju u dominantnim načinima proizvodnje, pa i one umetničke. Pojam virtuoznosti postaje važna tačka konceptualizacije savremenih teorija rada i prekarizacije, koje ću pokazati na primerima Izabel Lori (Isabel Llorey), Bojane Kunst (Bojana Kunst) i Paola Virno (Paolo Virno). Kada Virno govori o virtuoza postfordizma, on ne misli na radnike sa veoma specijalizovanim znanjem ili sposobnostima, što bi bilo tradicionalno shvatanje virtuoznosti. Postfordistička virtuoznost podrazumeva sposobnost upotrebe jezika, opštih kognitivnih i komunikacionih sposobnosti. U takvim uslovima, svi su specijalisti samo za svoj način života, rada i savladavanja svakodnevice. Opšte okolnosti proizvodnje zahtevaju fleksibilnu demokratizaciju znanja i diverzitet iskustava (Rusham 2010).

Kako rad postaje dominantno virtuozan (u marksističkim terminima) u postindustrijskom kapitalizmu, ples postaje sve manje virtuozan (u uže umetničkom smislu), a zapravo postaje okrenut pitanjima proizvodnje i sam odgovara virtuoznom poretku karakterističnom za neoliberalni, postindustrijski kapitalizam. Sve manje modernističke virtuoznosti telesnih veština pokreta istovremeno znači sve više virtuoznog prekarnog rada u proizvodnji umetnosti.

Cilj ovog istraživanja je da pokaže kako je od telesnog rada, uvežbanosti i kontrole pokreta savremeni ples prešao put do virtuozne kontrole koja se odnosi na mogućnosti reflektovanja proizvodnje. Proizvodnja postaje centralna tema umetničkog stvaralaštva, koja je u različitim kontekstima imala svoja različita ostvarenja.

Odnos plesa i pokreta

Identifikacija plesa kao autonomne umetničke forme zaista je prvobitno išla kroz pokrete tela. Tek od devedesetih godina 20. veka ples prolazi kroz period rekonceptualizacije upravo zbog toga što je u praksi pokret tela izgubio centralni položaj. Jedna od glavnih posledica ove rekonceptualizacije jeste prevazilaženje podela između plesa i svakodnevnih upotreba tela, koja je bila nužna da bi ples kao „čisti pokret” služio kao ideološki i kritički apsolut.

Ples je imao privilegovano mesto u panteonu modernizma (Hewitt 2007). Specifičnost modernističkog odnosa prema plesu leži u tome što je, pod uticajem romantičarske i kasne devetnaestovekovne estetike, prevladajuća paradigma za mišljenje o plesu dosledno privilegovala filozofsko, estetičko i čak religijsko pitanje individualne gracioznosti nad pitanjem politike i društvene koreografije. Za razliku od toga, u epohama koje su prethodile, dvorsko plesanje od 16. veka, a zatim iz njega proistekla tradicija buržoaskih balskih igara krajem 18. veka delile su osobine javnog spektakla. I balet i valcer negovali su „estetske ideale harmonije i gracioznosti u slici poretka zajednice” (Cvejić 2013: 33). Rana prosvetiteljska teorija, kao kod Hobsa (Hobbes), smatrala je slobodu tela da se kreću kroz prostor za samu osnovu političke slobode. Za spajanje estetskog i društvenog pokreta dodatno je odgovoran Fridrih Šiler (Friedrich Schiller), koji je poredio idealno društveno vladanje i engleski ples. Danas se u vezi sa plesom, odnosno koreografijom, pojavljuje obnovljeni interes za polje društvenog i političkog delovanja.

Dominantno razumevanje savremenog plesa se oslanja na tzv. konceptualni ples² ili *thinkdance* (Cvejić 2002: 26). Ovakve prakse savremenog plesa i koreografije kritički su postavljale pitanja: „Šta je ples?”, „Šta sve možemo nazivati plesom?”, „Šta je koreografija?” i „Šta sve koreografija može da uradi?”. Na taj način se autoreferentno problematizuju ples/koreografija, ispituje i kritikuje sam aparat pozorišta, uloga gledaoca, načela autorstva i načini proizvodnje u

2 Za detaljno razgraničavanje ovih pojmova videti Roy, Cvejic (2012) „To End with Judgement by Way of Clarification”.

plesu i koreografiji; odbacuju se koreografija i telo kao institucionalizovane vrednosti, kroz dekonstruisanje teatra i tržišta, ali i tela i njegove discipline; problematizuje se i odnos tržišta umetnosti i ekonomije razmene, načela iza proizvodnje i podele znanja u plesu, saradnja i umrežavanje umetnika kao pojedinačnih autora i umetnika pri ustanovama itd.

Posljedice izjednačavanja plesa (ili plesanja) s izvođenjem neke aktivnosti zrcale se u činjenici da za promjene nastale u odnosu na konceptualni ples nije zaživio naziv postkonceptualni ples, nego se spekulira o terminu postples, jer 'nismo sigurni želimo li uopće više plesati'. (Slunjski 2016: 35)

Udaljavanjem od plesanja, težište se prvo pomerilo na izvođenje, a zatim na pojam koreografije koja se najšire razumeva kao raspoređivanje određenih elemenata u prostoru i vremenu. Koreografija bi takođe mogla da bude mreža ljudi, kao što može da se posmatra i kao društveni fenomen koji povezuje ljude i ujedinjuje ih na različite načine. „Koreografija je veoma korisna reč i fenomen za istraživanje našeg vremena sa svim tim mogućnostima umrežavanja i združivanja ljudi” (Cvejić 2013: 39). Koreografija kao koncept postaje toliko široka da se podrazumeva da tako raspoređivani elementi ne moraju čak ni da budu tela igrača.

Moje interesovanje se kreće ka onim teorijama savremenog plesa koje njegovu političnost pronalaze upravo u načinima proizvodnje (ne u sadržaju, niti u formi). Iako se tokom 20. veka razvijao u vezi sa principima fordizma (neograničeno kretanje, brzina, oscilacija između haosa i reda, regulisanog i slučajnog), savremeni ples je u poslednje dve decenije odražavao promene koje je doneo postfordistički način rada (kognitivna i afektivna virtuoznost, višeslojna temporalnost, blizina, procesi saradnje, otvorenost rada itd.). Kako Bojana Kunst zaključuje, ove promene su se odrazile i na shvatanje koreografskih praksi ne samo kao estetičkih, već društvenih procesa raspoređivanja tela u prostoru i vremenu, koje više nema veze sa industrijskim kretanjem (Kunst 2009). Autonomija i dinamizam pokreta postaju deo šire društvene i kulturne distribucije tela, gde se heteronomija i blizina pojavljuju kao osnovne karakteristike savremenih kulturnih i ekonomskih odnosa (ibid.). Individualno kretanje (pokret), koji je tokom 20. veka slavljen kao otkriće potencijala za slobodu, danas stoji u središtu prisvajanja (*appropriation*), eksploatacije afektivnih, lingvističkih i željnih aspekata.

Opšta kontekstualizacija pojma virtuoznosti u izvođačkim umetnostima

Zbog toga što u ovom radu biram vrlo specifičnu problematiku vezanu za virtuoznost proizvodnje savremenog plesa i virtuoznost kognitivnih neoliberalnih proizvođača, želim da kratko ukažem na široko i uzbudljivo polje proučavanja raznih aspekata virtuoznosti. Problem virtuoznosti nesumnjivo je povezan sa izvođenjem, ali je do sada najviše primenjivan i izučavan u kontekstu muzičke umetnosti, kako vokalne tako i instrumentalne. Virtuoznost se vezuje za figuru izuzetnog pojedinca koji natprosečno vlada tehnikom izvođenja. Ipak, virtuoznost nije jednoznačno pozitivan aspekt izvođenja. Na ovaj pojam odnosi se niz važnih pitanja o proizvodnji subjektivnosti od nastanka i utemeljivanja kapitalističkog načina proizvodnje do danas jer je virtuoz model slobodnog i preduzimljivog građanskog subjekta.

Problematičnost virtuoznosti i u umetničkom i u političkom smislu krije se u tome što je ukorenjen u telu, telesnom i pojedinačnom (Cvejić 2016: 14).

Česte asocijacije virtuoznosti sa ženstvenošću od sedamnaestog veka imaju tendenciju da budu povezane sa 'sumnjivom' ili 'falsifikujućom' proizvodnjom veštine, 'prekomernom pažnjom prema tehnici'. (Osterweis 2013: 58)³

U studiji *Ukroćeni virtuoz. Filozofija subjekta i recepcija virtuožiteta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815–1850*, Žarko Cvejić ukazuje na figuru virtuozu kao na model oslobođenog subjektiviteta *par excellence* – „doslovno oteľovljenje ekstremnog individualiteta”, koji ne uzima učešća u društvenom ili estetičkom objektu (Cvejić 2016: 16).

U umetničkom smislu, ideja pojedinačnog genija pojavila se kao izazov buržoaskom shvatanju autonomije umetnosti u kojoj je najvažnije bilo dosledno interpretirati samo delo, čiji je autor kompozitor, dok je preterano isticanje veštine i telesnog upisa izvođača viđeno kao vulgarno. Za izvođačku virtuoznost vezuje se prekomerna emocija i pogrešna pažnja na telesnost, umesto objektivne interpretacije i nezainteresovane kontemplacije.

Virtuoznost svakako sadrži komponentu naglašenog ličnog izraza, zbog čega je savremenim izvođačima, kao i kritičarima odbojna kao suvišak (najčešće

3 Lik falseta počiva na srži konotacija virtuoznosti preterane tehnike i transgresivnih rodniĥ performansi.

afektivni). Kada je ples u pitanju, virtuoznost se vezuje za hiperkinetizam. U teoriji savremenog plesa nije retko povezivanje otpora prema plesu i otpora „općoj ekonomiji mobilnosti koja obavještava, podupire i reproducira ideološke formacije kasne kapitalističke modernosti”, kao što to čini Andre Lepecki⁴. Za njega je ontopolitička kritika neumorne modernističke kinetičke interpelacije subjekta sadržana u napuštanju plesne virtuoznosti i uvođenju nekretanja, odnosno mirovanja u savremeni ples. Međutim, kinetička iscrpljenost koja vodi napuštanju virtuoznosti nije prosto jednoznačna – nije svejedno koje telo napušta ples, i na koji način je to telo nenormativno (kvir i rasni elementi na primer). Ostervajs (Osterweis) uvodi važnu rasnu komponentu virtuoznog tela na primeru crnog muškog igrača Dezmonda Ričardsona (Desmond Richardson), čiji hiperkinetizam i prenaglašenu virtuoznost vidi takođe kao izazov proizvodnim modelima. Zbog toga legitimno postavlja pitanje da li iscrpljenost dolazi pre ili posle virtuoznosti? Odnosno, da li neko mora da iskusi težnju ka virtuoznosti da bi mogao da prizna iscrpljenost i prihvati odustajanje od plesa (Osterweis 2013: 69).

Svi ukratko predstavljeni teorijski aspekti pojma virtuoznosti čine plodno tle za proučavanje. U ovom radu sam najviše na tragu pristupa Bojane Kunst u poglavlju „The Artist as a Virtuoso” u knjizi *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* iz 2014. godine, u kom se bavi prekarnom pozicijom aktera scena savremenog plesa u šire evropskom kontekstu u vezi sa dominantnim načinima proizvodnje. Moj doprinos se tiče kontekstualizacije odnosa plesne virtuoznosti i virtuozne proizvodnje na lokalnoj sceni savremenog plesa u Srbiji.

Nevirtuozni virtuozi postindustrijske proizvodnje

U savremenim uslovima proizvodnje, gubi se stara mera vrednosti društvenog progressa, a to je bilo vreme potrebno za radni proces, za proizvodnju. Danas je ta jedinica mere opšti intelekt, odnosno znanje, kao i jezik i saradnja. Saradnja je novi standard merenja društvenog progressa i zajedno sa opštim intelektom i jezikom zauzima etalonsko mesto koje je nekada imalo vreme potrebno za rad. Pojam virtuoznosti mi, između ostalog, služi da pokažem razumevanje ovih promena. Za početak mi je važno da ukažem na odnose virtuoznosti i političke aktivnosti u savremenim teorijama.

4 To se ujedno vidi i kao otpor „sustavu koji omogućava da se ples stalno reciklira, reproducira, pakira, distribuira, institucionalizira, prodaje, držeći da će tako izvedbena praksa obustaviti kapitalističko ulančavanje umjetničkoga rada” (Slunjski, 2016).

Kako navodi Izabel Lori (Isabell Lorey)⁵, Hana Arent (Hannah Arendt) u izvesnom smislu izjednačava virtuoznost i političku aktivnost. Za Arent, politika je umetnost izvođenja, izvođačka umetnost. Izloženost prisustvu drugih je potrebno i za politiku i za virtuoznost i zbog toga je sve što se događa u prostoru pojavnosti po definiciji političko, čak i kada nije direktan proizvod političke aktivnosti (Lorey 2008). Oni koji su politički aktivni su oni koji su izloženi prisustvu drugih. Specifičnost izvođača leži u tome što je dostignuće rada sama izvedba, a ne neki konačni proizvod koji bi nadživeo aktivnost izvođenja i bio nezavisan od nje. Izvođačke umetnosti – ples, gluma, muzika, imaju zaista veliku sličnost sa politikom jer je za njih neophodna publika da bi izvođači pokazali svoju virtuoznost (osim što virtuoznost više nije deo izvođačkih umetnosti, one nastupaju protiv virtuoznosti, najviše savremeni ples); sličnost sa politikom je u tome što je i za izvođenje potreban javno organizovan prostor i što njihova realizacija zavisi od prisustva drugih. Međutim, to što je rad postao virtuozan ne znači da je postao prepolitičan, nego naprotiv nepolitičan. Preduslove za takav obrt moramo tražiti u Virnoovom i marksističkom shvatanju virtuoznosti.

Paolo Virno je uveo pojam virtuoznosti u savremeni teorijski diskurs o radu. Marks je identifikovao razvoj industrijske proizvodnje kao trenutak kada, kroz podelu rada i novu organizaciju fabrike, virtuoznost radnika postaje transponovana na mašine jer se smanjuje nivo veštine potrebne za obavljanje posla. Od prvobitne situacije, u kojoj je veza mašina i radnika zasnovana na razmeni i lančanoj povezanosti, Marks uviđa dve moguće perspektive na razvijeni proces industrijalizacije. Sa jedne strane, kolektivni radnik⁶ determiniše proizvodni proces kao dominantni subjekat, pa je virtuoznost radnika odgovorna za upravljanje i održavanje mašina primenom sopstvene veštine. Sa druge strane moguće je sagledati mašineriju kao subjekat, a radnike kao svesne organe koji koordiniraju nesvesne organe automata (virtuoznost pripada mašinama i upravo je ovo aspekt koji karakteriše kapitalističku upotrebu mašinerije) (Raunig 2009).

Virno koristi primer virtuoznog umetnika (onog koji za sobom ne ostavlja neko vidljivo umetničko delo/proizvod) kao paradigmu političkog delovanja uopšte. Sličnost virtuoznosti i politike je u nepostojanju proizvedenog objekta, a Virno čak ukazuje na to da sav današnji rad, pa čak i onaj u fabrikama, ide ka tome da bude delatnost tog tipa, koja nema za posledicu proizvedeni

5 Izabel Lori u tekstu „Virtuosos of Freedom. On the Implosion of Political Virtuosity and Productive Labour” (2008) ukazuje na knjigu Hane Arent *Between Past and Future*.

6 Reč je o kombinovanoj saradnji različitih radnika pri rukovanju mašinama.

objekat: „[...] najranija vrsta virtuoznosti, ona koja prethodi svim drugim, koja prethodi plesu, koncertu, glumačkom izvođenju, i tako dalje, zapravo delatnost naše, ljudske vrste, naime – [jeste] upotreba jezika” (Virno 2012: 12).

Marks, sa druge strane, prepoznaje aktivnost izvođačkih umetnika (u koje uključuje i nastavnike, doktore, glumce, govornike i propovednike) kao rad bez posla (*labour without work*) i izjednačava je sa radom sluga. Sličnost između njih se nalazi u razlikovanju produktivnog i neproduktivnog rada, a razlika leži u proizvodnji viška vrednosti. Za Marksa, sve ove navedene kategorije pripadaju neproduktivnom radu. Međutim, on ovo razlikovanje ne vezuje za sadržaj rada, iz čega se ne može zaključiti da je izvođački kao i servilni rad po sebi neproduktivan. Produktivan rad je određenje rada koje se apsolutno ne odnosi na poseban sadržaj rada, njegovu korisnost ili upotrebnu vrednost. Produktivan rad je u marksističkim terminima moguće odrediti samo relaciono; jedina relacija koja konstituiše produktivni rad za Marksa je ona sa kapitalom. Marks jasno pokazuje da isti sadržaj, na primer pevačko izvođenje, može da bude i neproduktivno i produktivno. Kada pevač peva bez nadoknade ili direktno za novac, pevač je neproduktivni proizvođač; međutim, kada ga preduzetnik angažuje da bi on zaradio, pevač postaje produktivni radnik jer direktno proizvodi kapital.

Izabel Lori jasno ukazuje da su kulturni proizvođači danas simultano pružaoци usluga, proizvođači i samo-preduzetnici (*entrepreneurs of themselves*). Dalje upozorava na promenu paradigme po kojoj je produktivni rad u celini usvojio pojedinačna svojstva umetničke izvođačke aktivnosti. Svako ko proizvodi višak vrednosti, sa strukturalističke tačke gledanja, ponaša se kao pijanista ili plesač (Virno). Tako virtuoznost počinje da struktuiru političku aktivnost Hane Arent, jer se virtuozi ponaša kao političko biće. Lori smatra da tripartitna podela koja potiče od Aristotela, a preuzima je Arent, odvajanje *poiesisa*, intelekta i političkog *praxisa*, kao i Marksovo razlikovanje produktivnog i neproduktivnog rada nije više održiva. Ovo jasno vodi potrebi da se razviju adekvatnije analitičke i političke konceptualizacije. Situacija u kojoj je ono što je inherentno političkoj aktivnosti postoji u postfordističkim radnim okolnostima, paradoksalno, ne znači da je unutar njih subjekat prepolitizovan, već da je depolitizovan, a savremena proizvodnja virtuoзна. Prisustvo drugih postaje i instrument i objekat rada. Po Virnou, trenutni oblici proizvodnje i života su zasnovani, u svojoj političkoj virtuoznosti, na umetnosti mogućeg i iskustvu rešavanja neočekivanog. Interpelacija ka samoprekarizaciji pripada elementarnoj tehnici upravljanja savremenim društvima i nije u

potpunosti novi neoliberalni ili postfordistički fenomen. Deo normalnog života postaje razvijanje odnosa prema sebi, kontrola sopstvenog tela, sopstvenog života regulisanjem i kontrolom sebe. Lori insistira na samoprekarizaciji kao osnovnom fenomenu upravljanja i kontrole.

Deskilling ili: šta ćemo sa veštinama?

Nestajanje klasičnog kriterijuma vitruoznosti, koju najočiglednije pronalazim u savremenom plesu, stavljam u širi kontekst gubljenja važnosti veštine u umetničkom stvaranju. Od kada umetnik nije više u obavezi da zapravo fizički proizvodi svoje delo, što ukazuje na promenu od zanatlijskog ka mašinsko-tehničkom poretku, sasvim mu je dozvoljeno da delegira posao drugima (na primer specijalizovanim tehničarima) ili da radi u saradnji sa drugim umetnicima i tehničarima, što je deo proširene podele rada. Umetnik preuzima ulogu konceptualizacije, upravljanja radom i tehničkim postignućima drugih, a da više ne mora da stupa u direktnu manipulaciju materijalima (Roberts 2010: 84). Umetnik je zamenio svoje nasleđene zanatske veštine za ulogu izvršioca (upravljanje i organizacija oblicima i materijalima koje drugi proizvode) ili tehničku ulogu (upotreba ili manipulacija postojećim tehnologijama, kao u slučaju fotografije) ili za obe uloge.

Umetnik može osmisliti umetnički protokol i odlučiti da će odgovornost za njegovo pretvaranje u materijalnu formu pripasti trećem licu, na primer kupcu ili naručiocu. U tom slučaju, umetnik ne opisuje samo na apstraktan način umetničko delo – on osmišljava okvir produkcije, koji postaje deo definicije dela. (Ickowicz 2010: 58)

Protiv zanatlijskog humanizma i pastoralizma klasičnog marksizma, Benjamin (Walter Benjamin) u tekstu „Umetnik kao proizvođač” (1970) dovodi u pitanje veštinu, umetničku proizvodnju i rad. Njegovo insistiranje na kovanju novog identiteta umetnika, kritički ga uključujući u nove tehničke odnose i odnose proizvodnje, jeste odbrana mogućih novih izvora autonomije u okviru opštih društvenih zahteva. „Novi umetnik postaje model novog radnika, a novi radnik u svojoj mašinsko-tehničkoj savršenosti postaje, potencijalno, novi umetnik” (Roberts 2010: 58). Podsticaj za ovakvo tumačenje nalazi se u ruskoj revoluciji, gde se posedovanje tradicionalnih zanatskih veština pokazuje kao potpuno nerelevantno za novu emancipatorsku klasnu dinamiku revolucije. Nema nostalgije za izgubljenim veštinama, zanatskom kreativnom zaokruženošću ili bio kojim drugim humani-

stičkim običajem u pogledu oslobađanja suštinske kreativnosti masa (ibid.: 88). Uspon postzanatskog radnika, kroz radionicu, fabriku i kancelariju, paralelan je sa opadanjem zanatske veštine u umetničkoj proizvodnji. To je ono što i Marks i Vilijam Moris (William Morris) uopštavaju do zajedničke sudbine ljudskih kapaciteta u kapitalizmu, i uzrok je Morisove zainteresovanosti za prerenesansnu srednjovekovnu radionicu kao model udružene kreativnosti, sa mogućnošću udruživanja slobodno upravljano kreativnog rada sa proizvodnjom (ibid.: 86). U marksističkim terminima, oslobađanje umetnosti veštine je različit proces od onog u fabrikama i kancelarijama zbog toga što je Marks insistirao na tome da umetnost nije potčinjena zakonu vrednosti i prema tome realnom potčinjavanju rada. Umetnici mogu da budu pod uticajem novog režima zakona vrednosti – da rade više, brže, da prihvate tehničku podelu rada ako su uključeni u stvaranje masovno proizvedenih umetničkih proizvoda; ali ipak je većina umetnika uključena u proizvodnju nereproduktivnih formi (ibid.: 86–87). Druga očigledna razlika je u tome što umetnik ne gubi autonomiju u proizvodnom procesu, što je iskustvo običnog proizvodnog radnika kao posledice potčinjavanja kapitalističkoj kontroli radnog procesa (ibid.: 87).

Međutim, upravo ta sloboda i nepotčinjenost postaju paradigma kognitivne proizvodnje koja se ne odnosi samo na umetnike nego na sve radnike. Imperativ slobode postaje osnova nove vrste potčinjenosti i dovodi u pitanje Marksovo izuzimanje umetnika iz opštih pravila proizvodnje. Nepotčinjenost se pojavljuje kao snaga potčinjavanja i vodi ka samopreduzetništvu. Naravno, najizrazitija figura umetnika bez zanatske veštine proizvođenja, odnosno umetnika nevirtouza jeste Marsel Dišan (Marcel Duchamp). U razgovoru sa Pjerom Kabanom (Pierrom Cabann), Dišan je priznao da se plašio reći „kreativna”. Dišan objašnjava da ne veruje u kreativnu funkciju umetnika jer je on samo čovek kao i svaki drugi. Njegovo zanimanje je da radi određene stvari, ali i biznismen isto tako radi određene stvari.

Reč 'umetnost', sa druge strane, veoma me interesuje. Ako dolazi iz san-skrita, kao što sam čuo, ona znači 'raditi'. Svi rade nešto, a oni koji rade stvari na platnu, zovu se umetnici. Nekada su ih zvali rečju koja mi se više sviđa: zanatlije. (Duchamp 1995: 21)

Dišan naglašava ono što je postalo očigledno, a to je da sama činjenica da umetnici rade nešto specifično njih ne odvaja od drugih zanimanja, naročito kada to što oni rade više nije nužno stvaranje novih objekata, već se rad sastoji u aproprijaciji, transformaciji, transfiguraciji, reciklaži, postprodukciji ili

preoblikovanju. Raditi nešto, proizvoditi nešto novo nije *differentia specifica* umetnosti.

Umetničko delo se u pravu tretiralo kao materijalna stvar (predmet), opipljivi objekat koji se može fizički prisvojiti, poput umetničke slike. Takav model više ne odgovara realnosti umetničke produkcije; savremeni umetnici stvaraju i nematerijalna umetnička dela. (Ickowicz 2010: 57)

Dišan se uzima kao prelomna tačka u kojoj je imperativ modernizma za stalnim proizvodnjem novog stavljen u konjukciju sa širim sklopom istorijskih pritisaka, a to je zahtev da umetnost prihvati modernu podelu rada i promenjenu tehničku osnovu dvadesetovekovne masovne proizvodnje i reprodukcije (Roberts 2010: 83). Ono sa čim smo suočeni nije krajnje opadanje umetničke veštine, već repozicioniranje pojma veštine unutar šire dijalektike koja se odnosi na rad i proizvodnju.

Savremeni ples i odbacivanje virtuoznosti

Promena u plesnoj produkciji dogodila se tokom devedesetih godina 20. veka. Proizvodnja je prestala da bude proizvodnja plesanja, telesnog proizvođenja plesnih pokreta, naročito izvođenje vrhunske plesne veštine i uvežbanosti. Ples se sve više udaljavao od plesnog rada, postao praksa proizvodnja znanja i kritičkog mišljenja o uslovima i načinima proizvodnje plesa.

Kao producent umetnik je vešt u brojnim kreativnim i produkcijskim tehnikama koje idu ruku pod ruku sa razvojem savremenog kapitalizma. Preobražavanje i promena ovih metoda takođe je povezana sa nematerijalnošću, apstrakcijom i efemernošću njegovog dela – osobine koje delo zapravo odvajaju od materijalnosti i vidljivih procesa prakse koji su bitni u stvaranju umetničkog dela. (Kunst 2009)

Postoji nekoliko ključnih elemenata i ispoljavanja otpora prema plesnoj virtuoznosti u savremenom plesu: okretanje od proizvodnje ka propitivanju proizvodnje, otpor prema produktivnom radu koji se pokazuje kao otpor prema kretanju, otpor prema ostvarivanju umetničkih proizvoda (gotovih plesnih predstava), razdvajanje plesa i koreografije, i promene u klasičnoj podeli rada.

Možemo da tvrdimo da je savremeni ples dominantno koncentrisan na pitanja proizvodnje i odnos prema plesnoj virtuoznosti. To je za posledicu imalo

razne antiproduktivističke tendencije koje se mogu identifikovati kao usmerenost na proces, istraživanje, saradnički rad, otvoreni proces, predstavljanje nezavršenih etapa rada, odnosno kao fokus na stvaranje prakse. U tako promenjenim proizvodnim okolnostima, telesna veština nestaje sa scene, a saradnja postaje plesna veština. Propitivanja proizvodnje i otpori produktivnom radu idu od upotrebe različitih pomenutih proizvodnih mehanizama, do vrlo direktnih opstrukcija rada, čiji su oblici u savremenom plesu takođe brojni. Ključni problem u proizvodnji savremenog plesa postaje mogućnost stvaranja u kojem se održava stanje potencijalnosti, nasuprot imperativa aktualizacije (Slunjski 2018: 39).

Odbacivanje plesne virtuoznosti u savremenom plesu je dovelo do razdvajanja plesa i koreografije, gde se koreografija smatrala oslobođenom modernističkog imperativa proizvodnje plesnih telesnih pokreta i postala shvaćena kao organizacija/relacija u prostoru i vremenu. A ples bi bio samo jedan od načina organizacije koje nudi koreografija. U vezi sa savremenim plesom sve se više govorilo o koreografiji kao načinu proizvodnje koji ples oslobađa telesnosti i antropocentričnosti, potencijalno oslobađa čak i materijalizacije u prostoru i vremenu i omogućava digitalna i ostala postojanja. Aksiološka prednost koja je davana koreografiji, kao pojmu koji omogućava „oslobađanje” plesa od modernističkih pretpostavki vezanih za virtuoznost i jasnu podelu rada nije bila mala.⁷ Velika teorijska i afektivna investicija u pojam koreografije izražena je u emotivno obojenom retrospektivnom sagledavanju Bojane Cvejić:

O, koliko je bilo hitno insistirati na njenom odvajanju od plesa! Koliko kurseva i samo-intervjua, knjiga i konferencija posvetili smo tome da pozdravimo njeno odstupanje od modernističke definicije plesa, ukorenjene u subjektivaciji tela kroz pokret ili objektivizaciji pokreta kao instrumenta tela! Izvorno, emancipatorni potez neodređenosti, apologija proširenog [...] pojma koreografije, dala je više moći posrednicima menadžerima nego koreografima i plesačima. Potonji su se nadali prekidu odanosti disciplinskom aparatusu plesne obuke i kulture remek dela, ali umesto toga, najveći deo profita odlazio je muzejima i umetničkim akademijama. (Cvejić 2017: 101)

7 Promenjeni odnos relacija koreografije i plesa nudi tek nedavno Martin Spangberg na predavanju u okviru konferencije pod nazivom Postdance (2017), gde koreografiju predstavlja kao aktualizovanu i već strukturiranu proizvodnju mogućeg, dok ples ostavlja u polju potencijalnosti za ono nemoguće.

Nevirtuoznost je povezana i sa tradicionalnom podelom rada koja se gubi u savremenim uslovima proizvodnje gde ne postoje objektivni tehnički kriterijumi za regulisanje zajedničkih radnih uslova ili za definisanje odgovornosti svakog pojedinačnog radnika. Zaduženja i odgovornosti su postale arbitrarne, reverzibilne i izmenljive. U ovom kontekstu se način umetničke proizvodnje ne razlikuje od ostalih načina proizvodnje (kreativnost, autonomija, inovacija). Smeštanje jezičkih odnosa u prvi plan produkcionog procesa (Virno) vodi ka karakteristikama koje lako prepoznamo u oblasti savremenog plesa: interdisciplinarnost, istraživanje, otvoreno delo, rad u procesu. Prisutan je aktivni napor da se ukinu disciplinarnе autonomije i da se polje plesa razume kao polje znanja, a ne polje u kojem postoje samo nema tela.

Pre skoro petnaest godina, teoretičar savremenog plesa Andre Lepecki identifikovao je kolaps radnih i estetičkih podela između plesača, koreografa, producenata, promotera, kritičara, akademaca i publike. U ovom promenjenom okruženju „koreograf zahteva teorijski glas, kritičar se pojavljuje kao producent, agent piše plesne kritike, filozof proba korake, publika je pozvana da se pridruži i kao učesnik i kao praktičar” (Lepecki 2001). Preduslov za mogućnost uključivanja svih aktera koji su bili strogo odvojeni od same plesne izvedbe u savremeni ples bio je odbacivanje virtuoznosti. U čuvenom delu „No Manifesto” iz 1965. godine Ivon Rajner (Yvonne Rainer) rekla je NE virtuoznosti. Mete Ingvarsten (Mette Ingvarsten) u svom tekstu „Yes Manifesto” iz 2004. godine kaže DA redefinisaju virtuoznosti, dok Marten Spangberg u tekstu „Seventeen Points for The Future of Dance” (Spangberg 2012), objavljenom na blogu 13. septembra 2012. godine, pod tačkom 10. traži da se ples uključi u proces odbacivanja veštine da bi uopšte imao budućnost, to jest da ukine razumevanje tehnike u korist individualnih ili kontekstualnih sposobnosti. U tome se čita jasna razlika između modernog plesa i savremenih plesnih i koreografskih praksi (Ingvarsten 2011).

Paradoks Virnoovog koncepta savremenih proizvođača zamišljenom na modelu, između ostalih, plesnog virtuoza, leži u tome što savremene plesne prakse radikalno odbacuju ili redefinišu klasični pojam virtuoznosti. Toj kritici želim da dodam još jednu dimenziju. U proizvodnji zasnovanoj na zajedničkom, na jeziku, Virno bira figuru virtouza koja je u potpunosti nekolektivistička. Zanimljivo je da je virtuozi još jedna individualistička kategorija, jer je on izdvojen iz kolektiva. Primer odnosa virtuoza i kolektiva pronalazi se u tekstu Ane Vujanović „Crni talas’ jugoslovenskog sleta: Dan mladosti 1987. i 1988.” (Vujanović 2013), gde se prvo pojavljivanje izdvojenog plesnog tela u kontekstu tradicionalnih masovnih priredbi tumači u kontekstu ideologije.

Kada umesto masovnih ornamenata koje izvodi anonimno kolektivno telo, podržavajući ideologiju socijalizma, nastupa virtuožno telo profesionalnog plesača, koje izvodi solo, to je jasan znak za propuštanje individualističkih elemenata i raspad zajedništva. Nevirtuoznost savremenih plesača danas u zapadnom kontekstu, kao i neškolorana nevirtuoznost plesača sa lokalne scene savremenog plesa nemaju isti ideološki kontekst, ali pokazuju neadekvatnost Virnoove konceptualizacije na primeru plesača.

Modernističko razumevanje virtuoznosti u vezi sa izvođačkim umetnostima, ne samo u vezi sa plesom, podrazumeva jednog talentovanog pojedinca koji poseduje vrhunsku veštinu izvođenja kojom se ističe. Savremeno shvatanje virtuoznosti ne samo da ne podrazumeva pojedinačne veštine, niti njihova vrhunska dostignuća, već i računa na kapacitete koji su svim ljudima zajednički: upotrebu jezika, afektivne, komunikativne i iskustvene potencijale.

Kontekstualizacija proizvodnje plesne virtuoznosti

Kada se sve navedene promene uzmu u obzir, najvažniju posledicu obrta o kojem govorimo rezimirala je Ivana Slunjski na sledeći način:

Odustajanje od tjelesnoga rada kao neke vrste kontrole uvežbanosti ili dotjeranosti pokreta prema plesnoj teoretičarki Bojani Kunst zamijenila je nova vrsta 'virtuozne kontrole', imperativ da plesački rad bude vidljiv, a plesač neprestano prisutan i spreman na 'stalna izlaganja o metodama rada, procesima i pristupima kretanju'. (Slunjski 2018: 39)

Problematiku virtuoznosti možemo da pratimo u uzmicanju od telesnog rada, uvežbanosti i kontrole pokreta do virtuozne kontrole koja se odnosi na mogućnosti reflektovanja proizvodnje.

U savremenim uslovima produkcije, virtuožno izvođenje uključuje određeni režim rada omogućen novcem koji može platiti za probe. Na današnjem tržištu postoje velike plesne kompanije koje neguju plesni ples i zanatstvo visokih veština i ulažu u obuke i održavanje repertoara plesnih predstava. Virtuoznost koja se tu neguje nema u potpunosti modernističku auru izuzetnog talentovanog pojedinca, već izuzetnog zaposlenog radika. Zahvaljujući nekolicini preživelih kompanija koje imaju sredstva za takav režim proizvodnje ili retkim pojedincima, „virtuoznost ponekad bljesne na sceni”.

Ne zbog tehničkog sjaja ili atraktivnog izgleda, već zbog određene non-šalantnosti koju taj ples predstavlja, gest bez napora [...] Način na koji se taj ples otkriva meni je poput zvuka starog instrumenta, podešenog u prerevolucionarno doba; aristokrat iz Ancien regime-a sa svojim starim stavom ležerne izvrsnosti i osećaja za formu. (Cvejić 2017: 2–3)

Postoji u vezi sa plesnom virtuožnošću nešto od starih vremena, neko prepoznavanje danas nemogućih izvedbenih okolnosti, nemogućnost produkcionih okvira. Virtuoznost je skupa jer podrazumeva plaćanje igrača ne samo za izvođenja, već i za stalne probe i treninge radi održavanja telesne forme. Virtuoznost je anahrona iz najmanje dva razloga. Prvi razlog jeste neodrživost produkcionih uslova usled dominacije projektnog finansiranja i opšte prekarizacije. Stalno zaposleni igrači danas uglavnom postoje u baletskim ansamblima pozorišta ili u privatnim kompanijama, kojima je nužno da ostvaruju komercijalni uspeh na tržištu. U opštoj dominaciji virtuoznog rada u smeru upotrebe afektivnih, kognitivnih i iskustvenih potencijala čoveka (dakle nematerijalnih), „ograničavanje” na telesnu materijalnost i kinetičke principe čini se neodrživim.

Ako se fokusiramo na lokalnu scenu savremenog plesa, tu su prilike dodatno specifične jer se plesna virtuoznost vezuje za beli balet. Usled nedostatka kontinuiteta razvoja plesnog umetničkog sistema, obrazovanja, produkcije i distribucije, nisu se uspostavile institucije koje bi negovale modernistički virtuoзни ples. Tačnije, u isto vreme sa razvojem scene savremenog plesa koja je od početka „nevirtuoзна” (uključivala je generaciju klasično baletski obrazovanih koreografkinja i samoobrazovanih igrača), razvijale su se i virtuozne plesne izvedbe, vezane pre svega za plesne kompanije (Forum za novi ples ustanovljen pri Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i Bitef Dance Company, koja je vezana za Bitef teatar u Beogradu). Negovanje plesne virtuoznosti na lokalnoj sceni vezano je za mesta institucionalizacije savremenog plesa, dok je nezavisna plesna scena, okupljena oko Stanice – servisa za savremeni ples, manje ili više od početka dovodila u pitanje plesnu virtuoznost. Razlog za to možemo da vidimo i u projektnom načinu finansiranja koji ne omogućava negovanje plesnog plesa.

Forum za novi ples je institucija koja je postojala unutar institucije Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu od 2000. do 2018. godine i predstavljala je najizrazitiji insitucionalni spoj težnji nezavisne plesne scene.⁸ Forum za

8 Inicijatori i osnivači Foruma za savremeni ples su Olja Kovačević Crnjanski, Endrju Piter Grinvud (Andrew Peteer Greenwood), Jasna Kovačić, Ivana Inđin i Branko Popović. Prve dve

novi ples su činili igrači klasičnog baleta SNP-a, kao i akteri nezavisne plesne scene. Važnost Foruma za novi ples je sa jedne strane nesumnjiva, jer je to redak primer institucionalizovane mogućnosti proizvodjenja savremenog plesa i saradnje sa koreografima sa nezavisne plesne scene, i smatra se jedinstvenim primerom ostvarivanja komunikacije između institucionalnog pozorišta i neinstitucionalizovanih praksi. Monografija koja je objavljena po prestanku rada Foruma, svojevrsni je katalizator postojećih diskursa o institucionalnim mogućnostima nezavisne scene, kao i o širem društvenom kontekstu, što se može koristiti prilikom ove analize:

[...] *posmatrano iz perspektive razvoja savremenog plesa u Srbiji, Forum nije doneo radikalne novine jer je pre svega prikazivao već provereni plesni ples, što se odnosi upravo na plesno atraktivne predstave [...], a donekle i POP IT UP Dragane Bulut, koja se doduše paradigmatki razlikuje od prethodne dve kao svojevrsni 'povratak plesu' nakon konceptualističkog trenda na evropskoj plesnoj sceni 2000-ih. Osim plesnog plesa, Forum je iz ovog ugla karakterističan i po predstavljanju pozorišno-plesnih predstava, [...], koje se (još uvek) drže ideje da ples treba nešto 'da kaže'.* (Vujanović 2018: 33–34)

Iz datog možemo izvesti jedan zaključak, koji možda nije toliko neočekivan koliko je neekspliciran, a to je da je klasična izvedbena virtuoznost povezana sa mogućnošću stalnog finansiranja i relativno stabilnog angažovanja umetnika. Baletski ansambli pozorišta i plesne kompanije pri pozorišnim institucijama, a šire posmatrano pre svega privatne plesne kompanije, ostaju mesto negovanja virtuoznog plesa jer je to omogućeno produkcionim uslovima.

Iz toga zaključujemo da je sa promenom načina proizvodnje, pa i proizvodnje umetnosti, došlo do rekonceptualizacije pojma virtuoznosti – od izvrsne telesne izvedbe do virtuozne kontrole proizvodnog procesa i mogućnosti da se taj proces reflektuje. Na sceni savremenog plesa u Srbiji, u kojoj ne postoje stabilni elementi ovog umetničkog sistema, istovremeno su se razvijale virtuozne i nevirtuozne plesne izvedbe, u zavisnosti od konteksta i načina proizvodnje. Na taj način se i lokalno jasno odražava promena u redefinisaniu umetnika kao proizvođača u praksama savremenog plesa.

sezone se fokusirali na edukaciju i organizovali radionice i izvodili *Večeri savremenog plesa* (predstave i minijature nastale u produkciji i koprodukciji sa Forumom). Izvođači su bili članovi ansambla SNP-a, performer i plesači alternativne novosadske scene, a gostujući autori, čije su predstave igrane u okviru ovih večeri, bili su sa beogradske nezavisne plesne scene (Isidora Stanišić, Čarni Đerić, Dalija i Andrej Aćin), Evrope i regiona (Kovačević Crnjanski 2018: 13).

Kada je širi kontekst u pitanju, pojavljuju se jasne tendencije povratka plešnom plesu, upravo u vezi sa pokušajem nepristajanja na savremenu virtuosnost proizvodnje. Sa druge strane, bilo koja vrsta otpora virtuosnoj kontroli nematerijalnog procesa proizvodnje zapravo nas samo vraća na snagu aproprijacije onog afektivnog, jezičkog i iskustvenog od strane postindustrijskog kapitalizma. „Slijedimo li Andréa Lepeckija, savremena će koreografska praksa iscrpljivanjem pokreta ili redefinirati ples ili iznevjeriti utemeljenost plesa na pokretu.” (Slunjski 2016: 35). O tome kako će se dalje razvijati prakse savremenog plesa u odnosu na upotrebu plesa i proizvodne virtuosnosti čekamo odgovore u budućnosti.

Literatura

- Cvejić, B. (2013) „Ples-rat”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 21, Društvena koreografija, Beograd, decembar, str. 32–44.
- Cvejić, B. (2017) “Credo in Artem Imaginandi” in *Mårten Spångberg; Andersson, D. & Edvardsen, M. (eds.) Post-Dance*, MDT, pp. 101–115.
- Cvejić, B.; Marković, T.; Matić, Lj.; Mirković, M.; Šuvaković, M. i Vujanović, A., (2002) „Fragmentarne istorije plesa u XX i početkom XXI veka: diskursi, poze i transgresije plesa”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 4, „Nove teorije plesa”, Beograd, decembar, str. 12–35.
- Cvejić, Ž. (2016) *Ukroćeni virtuoz. Filozofija subjekta i recepcija virtuoziteta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815–1850*. Beograd: FMK.
- Duchamp, M. (1995) *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris: Somogy, Editions d’Art.
- Hewitt, A. (2007) “Choreography is a way of thinking about the relationship of aesthetics to politics”, interviewed by: Goran Sergej Pristaš, within Documenta 12 magazine project, dostupno na: https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew_hewitt.pdf [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Ickowicz, J. (2010) „Pravo u susretu sa dematerijalizacijom umetničkog dela”, *Ischrpljujući nematerijalni rad u izvedbi, TkH časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br.17, Zajedničko izdanje *Le Journal des Laboratoires* i *TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti*, Beograd, oktobar, str. 57–59.
- Ingvartsen, M. (n.d.) *50/50, Yes manifesto*, dostupno na: <https://www.metteingvartsen.net/performance/5050/> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].

- Kovačević Crnjanski, O. (2018) „Pogled na povest – iz subjektivnog ugla” u Milosavljević, A. i Kovačević, O. (ur.) *Forum za novi ples*. Novi Sad : Udruženje baletskih umetnika Vojvodine; Beograd: Bitef teatar, 11–26.
- Kunst, B. (2009) “The Economy of Proximity. Dramaturgical work in contemporary dance”, *Performance research*, volume 14, issue 3, September, pp. 81–88.
- Lavaert, S., Gielen, P. (2012) „Umetnost – odsustvo mere” – intervju sa Paolom Virnom, u Lukić, K., Nikolić, G. (ur.) *Umetnik/ca u (ne)radu*, Novi Sad: MSUV, Centar za nove medije Kuda.org, str. 12–36.
- Lepecki, A. (2001) „Dance without distance. André Lepecki on the collapsing barriers between dancers, choreographers, critics, and other interested parties” in: *SARMA Laboratory for discursive practices and expanded publication*, 1. februar 2001, dostupno na: <http://sarma.be/docs/606> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Lorey, I. (2008) „Virtuosos of freedom. On the implosion of political virtuosity and productive labour”, Translated by Mary O’Neill, dostupno na: http://eipcp.net/transversal/0207/lorey/en/#_ftnref7 [Pristupljeno: 09. 2019].
- Osterweis, A. (2013) “The Muse of Virtuosity: Desmond Richardson, Race, and Choreographic Falsetto”, *Dance Research Journal* 45/3, December, pp. 53–74.
- Raunig, G. (2009) “In Modulation Mode: Factories of Knowledge”, Translated by Aileen Derieg, dostupno na: <http://eipcp.net/transversal/0809/raunig/en> [Pristupljeno: 09.2019].
- Roberts, J. (2010) “Art After Deskillling”, *Historical Materialism* 18, pp. 77–96.
- Roy, X. L., Cvejic, B. (2012) “To End with Judgement by Way of Clarification” in Lepecki, A. (ed.) *Dance, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery: MIT Press.
- Ruhsam, M. (2010) “Dramaturgy of and as Collaboration”, *Maska*, vol. 16, pp. 131–132.
- SZENE (ed.) (2013) *Audiences or communities? Between policies, marketing and true desires*, A publication by apap – advancing performing arts project, SZENE: Salzburg, dostupno na: <http://apapnet.eu/media/1170/apap-audiences-or-communities-publikation-kopie.pdf> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Slunjski, I. (2016) „Ples naše suvremenosti”, *Kretanja/Movements* br. 25, Zagreb, HC ITI, str. 30–37.
- Slunjski, I. (2018) „Jačanje diskurzivnih praksi”, *Kretanja/Movements*, br. 29, Zagreb, HC ITI, str. 38–44.

- Spangberg, M. (2012) "Spangbergianism", 13. septembar 2012, dostupno na: <https://spangbergianism.wordpress.com/tag/manifesto/> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Virno, P. (1996) „Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus”, dostupno na: <http://www.generation-online.org/c/fcmultitude2.html> [Pristupljeno: 08. 09. 2019].
- Vujanović, A. (2013) „'Crni talas' jugoslovenskog sleta: Dan mladosti 1987. i 1988.”, *TkH, časopis za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti* br. 21, „Društvena koreografija”, decembar, Beograd, str. 21–28.
- Vujanović, A. (2018) „Forum za novi ples: plesni čardak ni na nebu ni na zemlji” u Milosavljević, A. i Kovačević Crnjanski, O. (ur.) *Forum za novi ples – monografija*, Novi Sad, Udruženje baletskih umetnika Vojvodine, str. 31–36.

NONVIRTUOUS VIRTUOSIS: ON REDEFINING THE CONCEPT OF ARTISTS AS PRODUCERS IN CONTEMPORARY DANCE

Abstract

The aim of this paper is to contextualize the notion of virtuosity in Marx's and Virno's theory of work in relation to contemporary dance. Paolo Virno introduced the notion of virtuosity into contemporary theoretical discourse about work, using the example of a virtuoso artist (the one who does not leave any visible artwork / product behind) as a paradigm of a contemporary producer and a paradigm of political action in general (the similarity between virtuosity and politics is in the absence of a manufactured object). When Virno speaks of post-fordist virtuosos, he does not imply workers with very specialized knowledge or abilities, which would be the traditional understanding of virtuosity. Postfordist virtuosity implies the ability to use language, general cognitive and communication skills. The paradox of Virno's concept of contemporary producers, conceived on the model (among others) of dance virtuosos, is that contemporary dance practices reject or redefine classical notion of virtuosity. In contemporary dance, a radical distrust of virtuosity emerges as a criterion for professionalism and relevance to creation. Non-virtuosity is associated with another traditional categorization of labour - traditional division of labour that is lost in contemporary production conditions where there are no objective technical criteria for regulating common working conditions or for defining the responsibilities of each individual worker. At the same time, less and less modernist virtuosity of bodily skills means more and more virtuoso precarious work in the production of art. By presenting the basic theoretical premises of such claims, this paper places the relationship between the virtuoso production and non-virtuosity of contemporary dance in the context of contemporary dance scene in Serbia.

Keywords

virtuosity, production, work, choreography, contemporary dance

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Марија Клеут¹
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

ОД АРХАИЧНИХ ПРЕСТАВА ДО САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ

(Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Пишем ти причу: рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба*, Нови Сад: Академска књига, 2020)

Књига *Пишем ти причу: рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба* Љиљане Пешикан-Љуштановић састављена је од пет зајамно повезаних целина. У првој (I) су студије: „Од обреда и игре до позоришне сцене”, „Пушка опутом свезана”, „Рана матерна”, „Из главе је цијела народа” и „Под паомом расла”, у којима је интерпретативно полазиште у фабуларно-мотивском елементу који повезује усменокњижевне облике и обредно-магијску праксу са делима писане књижевности.

У студији „Од обреда и игре до позоришне сцене” реч је, најпре, о улози лутке (и игре) у архаичним друштвима, у обредној пракси традиционалног друштва и у савремености. У интерпретацији песама за децу Јована Јовановића Змаја Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче блискост симболичке игре детета („аниматора редитеља тога малог позорја”) са елементима позоришта. Свестрани увид у улогу лутке у Змајевом стваралаштву завршава се интерпретацијом Змајеве *Несрећне Кафине*, „првог текста намењеног дечјем луткарском театру у Срба”, а започиње интерпретација дела које обједињава потенцијал лутке у тексту и позоришној пракси – Нушићева *Ожалошћена породица*, *Охридска легенда* Јована Христића, *Убити Зорана Ђинђића* по мотивима истоимене драме Рајка Ђурића, *Митови Балкана* по сценарију и у режији Србољуба Станковића.

Студија „Пушка опутом свезана”, најпре, промишљено резимира целину дела Вука Караџића, а посебно се бави односом великог сакупљача

1 kleutmaj@gmail.com

према историјском и поетском у епским песмама, предањима и историјским списима.

У тексту „Рана матерна” размотрени су (у широком спектру примера и њиховим узајамним преплитањима) митске и поетске представе, религијско-магијске праксе и свакодневно животно искуство о значењу и значају дојења и мајчиног млека.

Студија „Из главе је цијела народа” посвећена је Његошовом односу према усменој традицији и народној култури, који је, по речима ауторке, знатно сложенији „од пуког прихватања или одбацивања и често прераста у сложене тешко одгонетљиве дијалоге са свим њеним сегментима”. Успело одгонетање ове везе интерпретирано је посебно у колима *Горског вијенца*.

Текст „Под паомом расла” посвећен је драми *Ускокова љуба* Лазе Костића, која је у претходним радовима махом довођена у везу са народном песмом *Љуба хајдук Вукосава*. Љиљана Пешикан-Љуштановић разматра драму у сценским извођењима (јер „је позориште природни медиј драме као жанра”), а интерпретацију темељи, пре свега, на испитивању односа песама – обреда – драме. Завршно разматрање позив је на ново, модерно позоришно „читање” драме:

Сложени спој ’најљепших прича светске питомине’, народног глумовања, обреда и песме може се у модерном сценском тумачењу померити од сликања обредне лиминалности јунакиње према особеној лиминалности модерног човека, који своју слободу да буде много тога и да бира шта ће бити, често плаћа трајном неодређеношћу и маргиналношћу властитог статуса.

Другу целину (II) чине две студије. Позиција јунака *Нечисте крви* Бориса Станковића (студија „Заточеници лиминалности”) интерпретирана је минуциозно, следом наративних јединица у роману (Софкина издвојеност лепотом, дуготрајно одлагање свадбе, свадбени ритуали и обичаји, институција снахача, Маркова смрт и сахрана, преузимање очеве улоге, рађање болешљиве деце). Свака од наративних јединица анализирана је с неколиких углова посматрања: са аспекта традицијом канонизоване и пожељне обредне праксе, са аспекта одступања и кршења традицијских норми, са аспекта социјалног статуса јунака и с обзиром на њихова психичка стања. Показала је ова интерпретација да:

Јунаци Станковићеве Нечисте крви бар двоструко доспевају у лиминалну позицију [...] Као припадници традиционалне заједнице, они не обављају 'како треба' или не спроводе у потпуности неке од најважнијих обреда у животу појединца, па се због тога обред не окончава, иницијант не бива успешно интегрисан у нови статус већ се предуго, или чак трајно, зауставља у стању религијске, статусне и социјалне двосмислености, што потом условљава и особене психолошке фиксације [...] Жиг продужене, неокончане лиминалности носи више Станковићевих јунака, опет двоструко: због огрешења о обред, али и као људи новог, модерног доба, који се суочавају са особеном психолошком лиминалношћу.

По граничној позицији између старог и новог времена, „застајкујући на том путу, они постају први модерни чекачи српске књижевности, обележени жудњом за оним што неће доћи и спутани нерезализованим приликама из прошлости”.

Студија „Под светлошћу спаљеног месеца” посвећена је трагању за естетским и значењским донетима поезије Милене Павловић Барили, песникиње познатије по сликарским делима. У интерпретацији Љиљане Пешикан-Љуштановић анализиран је, најпре, начин на који се у песмама обликује простор, „сагледан у најширем распону: од макро до микрокосмоса, од космичког бескраја до топоса властитог тела”. Од топоса дела издваја се у интерпретацији коса, која упоређена са архаичним митским и магијским представама, у песништву Милене Павловић Барили доноси десакрализацију. Ахроматска је поетска палета ове песникиње – показује спроведена анализа боје. Иако не инсистира на дословном довођењу у везу поетског и сликарског опуса, избором анализираних слика и симбола (простор, боја), ова студија показује свест о повезаности двеју поетика Милене Павловић Барили.

Делима савремених стваралаца – Бранка Ћопића, Ивана Лалића, Ива Андрића, Алека Вукадиновића, Милосава Тешића, Мира Вуксановића – бави се ауторка у трећој (III) скупини студија у овој књизи.

Однос Бранка Ћопића према усменој приповедној традицији разматран је на репрезентативном узорку – збирки приповедака *Баишта сљевоје боје* (у студији „Златна бајка о људима”). Најпре, Љиљана Пешикан-Љуштановић оспорава аутопоетички исказ дат у уводном писму и анализом наратива о простору и времену, типом карактеризације лико-

ва показује да у *Башти слезове боје* „нема основних елемената сизеа / фабуле бајке”. Притом, ауторка аналитички указује на сложене односе између Ћопићевих приповедака и народних бајки, а те односе карактерише подударност и инверзија наративних целина. Анализа је проширена указивањем на однос Ћопићевих јунака према традицији (они често причају, певају и преносе испричано и опевано), указивањем на повезаност са народним песмама у карактеризацији и номинацији ликова, па затим указивањем на елементе предања и анегдоте. Убедљив је закључак да „Ћопићево приповедање обједињује два тока српске књижевне и културне традиције, усмени и писани. То обједињавање је много више од пуког преузимања и у својој сложеној целовитости оно је суштински стваралачки јединствено и индивидуално...”

Студија „Два виђења традиције” посвећена је проучавању два романа Михајла Лалића: *Ратна срећа* и *Заточници*, који су издвојени из целине опуса због своје књижевне вредности, а посматрају се кроз призму односа и вредносних ставова о црногорској, превасходно ратничкој традицији. Љиљана Пешикан-Љуштановић интерпретира два назора о традицији онако како се испољавају у начину карактеризације ликова два брата Грујовића, Пеја и Обра, чији су ставови, понашање и етичке норме супротстављени. Лик Обра предочен је у виђењу Пеја (који има функцију наратора и фокализатора у роману). Обро је заточник традиционалних вредности и делања у складу са њима – у анализи Љиљане Пешикан-Љуштановић указано је на његов говор (у пословичним исказима), начин номинације лика као у народним песмама (барјактар), јуначки агон (тежња за личном, породичном и племенском славом и угледом). Ауторка сматра да преокрет који настаје у Обровом порицању идеала чојства и јунаштва „постаје жива илустрација изумирања *homo heroicus*-а у сумутним временима”. Психолошки недовољно образложен, могао је бити мотивисан, поред осталог, и губљењем вере у ратну срећу, која (та вера) чини окосницу неколиких песама о хајдуцима. Пејов лик знатно је сложенији од братовљевог, амбивалентан у погледу односа према традиционалном вредносном систему, што се испољава у његовим тумачењима народних песама и предања, ироничном односу према јунаштву, критичком односу према стереотипним традиционалним представама, али и у сетним сећањима на детињство, на фрагменте обредне праксе, дечје говорне игре. „Пејова лична усамљеност и издвојеност условљена је позицијом модерног јунака, који сагледава вредносну кризу властите заједнице, али остаје трагично (па и трагикомично) везан за њу”.

У студији насловљеној „Знакови на опасном путу”, што перифразом указује на *Знакове поред пута* Ива Андрића, реч о начинима на које аутор обликује своје виђење света полазећи од кратких умотворина усменог постања (пословице, изреке, узречице, питалице, формулски искази, фразе). У *Знаковима поред пута* усмени говор називан је: *реч, народна мудрост, пословица, древна истина, класична истина, узречица, изрека*. Истакнута су два начина издвајања ових облика из ауторског текста: „Указивањем на простор, време из којих потичу, или указивањем на колектив или појединца који их преносе, бележењем / имагинирањем контекста и текстуре бележења”. Љиљана Пешикан-Љуштановић систематизује Андрићеве аутопоетичке исказе о фолклорним „једноставним облицима”, а затим разматра у низу појединачних исказа амбивалентан однос књижевника према овим манифестацијама усменог (народног) говора: с једне стране стоји уважавање и похвала упућена усменим речима, а са друге, сумња и/или критички однос. Убедљив је и интерпретативно заснован закључак ове студије у коме се књижевна (естетска) функција говорних израза у *Знаковима поред пута*:

[...] они се чврсто уклапају у уметнички и естетски комплекс нове творевине, било као елемент карактеризације лика, било као огледало које сажима слику света, било као модел по коме се, понекад, обликују пишчеве властите мисли. Њихова функција никад није само илустративна, већ они често постају битан део новог значења, а тиме и део оних знакова које писац оставља иза себе, свестан њихове пролазности и подложности забору [...].

У студији „’Кућа немогућа’ Алека Вукадиновића’ Љиљана Пешикан-Љуштановић поставила је себи задатак да однос Вукадиновићевог херметичног песништва према усменом песништву и традиционалној култури (у претходним радовима уочен, али не и продубљен) аналитички размотри усредсређујући се на архетип/симбол куће, који садржи значења профаног и сакралног, прошлост и садашњост, представља микрокосмос аналоган микрокосмосу. На основу поређења значења куће у усменом стваралаштву, обредној и обичајној пракси са поетском сликом Алека Вукадиновића указује се на рефлексе архетипског у савременом (кућа као граница између очовеченог и дивљег простора и међупростор у људском станишту и ван њега; поступци повезани са градњом куће; бинарне опозиције светло : тамно, говор : тишина, метафоричне асоцијације). Притом, не улазећи у замке изабраног интерпретацијског угла, ауторка указује на додире и битнија

разилажења између архаичног и традицијског, с једне стране, и модерног метафизичког са друге.

Студија „’Дивља кућа’ Милосава Тешића” већ својим насловом показује повезаност са претходним текстом; у центру интерпретације јесте значење и значај куће, али се аналитички поступак различито остварује. Истражени су простори напуштене куће, који су у поетској слици у стиховима Милосава Тешића демонизовани изокретањем архаичних представа о апотропеима купини и глогу, па затим кума и укућана, симболичном и фактичком значају хлеба, промењеним атрибутима и понашању животиња (блиским шаљивим народним песмама). „Тако се, и поред елемената комичног и гротескног, *Дивља кућа* Милосава Тешића у целини гради као слика трагичне људске деструктивности, па потенцијално и као слика новог времена.”

Студија „Културна Атлантида Мира Вуксановића” посвећена је *Семољ гори*, *Азбучном роману у 878 прича о ријечима*, делу сложене наративне структуре. У складу са интерпретативним темељем претходних текстова, и овде је реч о одјецима усменог стваралаштва (анегдота, шаљива прича, пословица, изрека) и традиционалне културе (веровања, обреди, обичаји, магијска пракса, најопштији вредносни систем) у савременом делу. „У Вуксановићевој *Семољ гори* народна култура се рефлектује на различите начине, више као комплексан подстицај него као јасан и непосредан утицај”. Међутим, угао посматрања проширен је увођењем релација између Вуксановићеве потонуле земље, с једне, и средњовековне и савремене књижевности и уметности, с друге стране. Плодотворност овог приступа посебно је уочљива у приказивању Светог Саве, али и на многим другим местима.

Четврти (IV) одељак књиге чине две студије. Ту су најпре текст о драми Милене Марковић *Брод за лутке* („Бајка као културни код”) и о два драмама Биљане Србљановић, *Скакавци* и *Барбела* („Антибајке о маћехама и злој деци”). Дrame изабране за интерпретацију сродним чине битне релације са бајком као жанром. У овим студијама Љиљана Пешикан-Љуштановић детаљно анализира ликове, хронотопе, мотиве познатих српских и европских бајки – усмених и писаних – као особени културни код, који у драмском тексту и извођењу бива претворен у антибајку, инверзијом архетипских слика и значења усмених и на њима заснованих писаних бајки.

Студија „Стваралачки космос тела у космосу културе” издваја се тематски од оних које јој претходе у овој књизи јер је у њој реч о сликару Николи Џафу, о његовом делу и деловању. Ипак и у овом тексту, у приступу, исказује се свест о повезаности архетипских и савремених представа, нпр. у перформансу јавног шишања косе Николе Џафа и ледартоваца и обредно-магијског огољавања главе у традиционалним културама.

Књига *Пишем ти причу: рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба* обједињује два тока српске књижевне и културне традиције, усмени/традицијски и писани. Велики је књижевноисторијски распон трајања српске књижевности обухваћен овом књигом: од несагледиве старине архаичних прежитака, магије, ритуала, предања и песама до песника нама савремених. Ма колико се чинило немогућим (ситничавим истраживачима, посебно) да се у низу студија захвати то време, књига *Пишем ти причу* показала је да је то могуће. Приступ читању и тумачењу не само по времену настанка но и по свему другом разнородних дела (песме, драме, приповетке, романи и њихова жанровска „преклапања”) дефинисан је поднасловом *Рефлекси усмене књижевности и традиционалне културе у писаној књижевности и савременој култури Срба*.

Идеја водилца која обједињује све студије у овој књизи сакривена је у једној фусноти:

Ми смо досад, бар у ономе што се препознаје као историјско сагледавање настанка и развоја наше модерне књижевности (на и културе), изразито склони мишљењу у супротностима и, често вршно идеологизованој, логици или или: или стара или модерна књижевност; или средњовековна, или народна; или само паганство или само хришћанство; или прошлост или будућност; или Доситеј или Вук; или Бранко или Стерија, или национално или космополитско... Сваки вид повезивања и уцеловљења драгоцен је, а управо различити елементи традиционалне културе могу бити снажан интеграциони импулс.

Љиљана Пешикан-Љуштановић ерудита је сасвим посебне и ретке врсте. У огромној ризници знања ауторке спојени су увиди у области које се обично (показује се целином ове књиге и погрешно) сматрају одвојеним и неспојивим: усменокњижевна традиција и дела која се сврставају

у писану књижевност, магијско-обредно и савремено нефикционално, позориште као текст и као изведба, збиља и њено уметничко уобличење, лична сазнања о народним веровањима.

Текстови у овој књизи доследно су називани студијама због свог научног приступа (аналитичност, теоријска заснованост, аргументација, широко и поуздано познавање литературе), али су оправдано могли бити именовани и као есеји због изграђеног самосвојног стила и емпатије (без патетике) према одабраним делима и ауторима.

Студије овде публиковане намењене су – и поред закупљеношћу народном културом, фолклорним ритуалима, магијском праксом, облицима усмене књижевности, дакле архаичним и архетипским обрасцима – савременим читаоцима, по томе што указују на модерност старије књижевности и затим по томе што указују на заборављена, запретана симболичка значења. Књига *Пишем ти причу* Љиљане Пешикан-Љуштановић тражи врло пажљивог читаоца, спремног да прати и разуме велики распон тема, мотива и наратива у разнородним поетским делима, али по многим својим одликама може корисно да послужи и онима који тек почињу да истражују књижевност.

REFLEKSIVNO RAZUMIJEVANJE JEZIKA ONLINE MEDIJA I PODKAST PRODUKCIJE

(Ana Martinoli, *Prvih 15 godina podkastinga – od eksperimenta do održivog medijskog biznis modela*,
Beograd: Fakultet dramskih umetnosti,
Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2020)

U trenutku kada je virus Covid-19 u potpunosti digitalizovao društvo u kojem živimo, a samim tim i izmijenio životne navike publike, čini se da smo počeli više da razmišljamo o medijskim sadržajima koje konzumiramo. Opšte saglasje o dominaciji vizuelne kulture u ovom periodu (*online* nastava ili TV projekti koji u potpunosti preuzimaju primat nad obrazovanjem; emitovanje filmova ili prikazivanje pozorišnih predstava koji su jedini odgovor na kulturne potrebe društva i pojedinaca; *press* konferencije koje, najčešće posredno i nemušto, definišu informativni kontekst tradicionalnih medija i predstavljaju tzv. „glas struke”) obojeno je suštinskim nerazumijevanjem jezika medija što je za posljedicu imalo i nerazumijevanje funkcija koje mediji treba da imaju u savremenom društvu. Na istom talasu, odvijala se i debata o uticaju pandemije na savremenog čovjeka koja se uglavnom iscrpljivala u kritici *online* migracija, ali bez refleksivnog odnosa prema samim sadržajima koji nam se nude ili koje sami proizvodimo. U ovako definisanom, ali ipak nametnutom kontekstu, svi ostali sadržaji su autentična potreba savremene medijske publike, zbog čega ne treba da čude naslovi poput *9 podcasts that can help soothe your coronavirus anxiety*¹ i *How the coronavirus crisis has helped Spotify's podcast business*² ili istraživanja koja, analizirajući različite ciljne grupe (*Gen Z, Millennials, Gen X, Baby Boomers*), odgovaraju na pitanje *da li, zbog praksi socijalnog distanciranja i samoizolacije, podkaste slušate manje ili više?*³.

-
- 1 Dostupno na: <https://www.vox.com/future-perfect/2020/5/21/21260355/coronavirus-pandemic-new-podcasts-anxiety-meditation>; Pristupnoeno: 20.08.2020.
 - 2 Dostupno na: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/business/story/2020-04-27/coronavirus-podcasts-spotify-finneas>; Pristupnoeno: 20.08.2020.
 - 3 Dostupno na: <https://www.statista.com/statistics/1107961/podcast-listeners-coronavirus-us/>; Pristupljeno: 20.08.2020.

Razumijevanje jezika medija i uspostavljanje savremenih produkcionih standarda – osnovni su razlozi zbog kojih je neophodna riječ više o novom izdavačkom poduhvatu Fakulteta dramskih umetnosti koji se pojavljuje u odsudnom trenutku. Naučna monografija *Prvih 15 godina podkastinga – od eksperimenta do održivog medijskog biznis modela* prof. dr Ane Martinoli sveobuhvatan je tekst o inovativnom medijskom i komunikacijskom formatu koji, sasvim izvjesno, uspostavlja nove obrasce ponašanja publike, mijenja medijsku industriju, uspostavlja sopstvena pravila naracije i produkcije, kao i modele ostvarivanja kreativne i ekonomske održivosti. Ana Martinoli je u naučnoj, kulturnoj i medijskoj javnosti regiona poznata kako kao teoretičarka medija i profesorka na Univerzitetu umetnosti, tako i kao producentkinja i autorka u živom prostoru radija, *online* medija i podkasta, zbog čega rukopis koji je pred nama treba posmatrati dvojako: riječ je o sveobuhvatnom istraživanju globalnog medijskog formata i fenomena, ali i o uspostavljanju programskih i produkcionih standarda na osnovu kojih je moguće govoriti o profesionalizaciji samog podkast stvaralaštva. Istine radi, treba naglasiti da ovaj rukopis predstavlja nastavak metodološki kongruentnih, empirijskih i teorijskih istraživanja koje je autorka započela studijom *Strategije programiranja komercijalnog radija: kako se pravi dobar radio* (2015), takođe u izdanju Instituta za pozorište, film, radio i televiziju FDU. Iako podkast sagledava komparativno i u kontekstu budućnosti radija, autorka već tada tvrdi da je riječ o konvergentnom medijskom kanalu koji ukršta audio-sadržaj, Internet kao kanal distribucije i portabl uređaj za reprodukovanje: „Podcast jednako dobro podnosi eksperimente, provokativne sadržaje ili sadržaje namenjene uskoj ciljnoj grupi, koji možda ne bi bili dovoljno isplativi za regularno emitovanje, ali su stanici bitni zbog imidža ili se, jednostavno, obraćaju slušaocima koje stanica ne želi da izgubi, a koji su, pak, nešto probirljiviji od prosečnog radio slušaoca” (Martinoli 2015: 268). Kroz navedene programsko-produkcione karakteristike, Martinoli pravi i jasnu distancu od (komercijalnog) radija, naglašavajući autentične osobenosti podkasta kao zasebnog medijskog formata: autentičnost sadržaja, žanrovska neograničenost, mogućnost eksperimentisanja, ukrštanje različitih mišljenja... Upravo na ovim ključnim riječima, ali ne samo njima, počiva interpretativni okvir knjige *Prvih 15 godina podkastinga* gdje autorka podkasting argumentovano prepoznaje kao specifičan medijski format u *online* okruženju.

Uvodnim poglavljima, Ana Martinoli pažljivo omogućava čitaocima da se upoznaju da ključnim temama imanentnim *online* okruženju, upoznajući nas sa svim terminološkim nedoumicama i teorijskim preprekama pojmovnog okvira, naglašavajući da se pokast, bilo u literaturi ili u praksi, doživljava i tu-

mači kao: serijski audio-program dostupan onlajn na zahtjev korisnika; pojedinačna epizoda onlajn audio-sadržaja; način distribucije ili kanal; različiti onlajn audio-sadržaji (dostupan kao striming uživo ili na zahtjev, muzički miks sadržaj dostupan na zahtjev, itd.). Posvećenost terminološkim problemima predstavlja čvrst osnov za dubinsku analizu ove teme, s obzirom na činjenicu da naš jezik ne nalazi autentične odgovore na globalne medijske fenomene ili to ne čini dovoljno brzo, zbog čega je posebno važno što je autorka objasnila i teorijski zahvatila praktične dileme razumijevanja pojmova poput audiobloginga, vebkastinga (*webcasting*), DIY radija, preuzimanja (*downloading*) ili *streaming*-a... Uz terminološki, a kako i naslov sugerije, autorka je dala istorijski pregled razvoja podkasta kao medijskog formata, sagledavajući ga kroz prizmu tehnologije, medijskog tržišta i ekonomije, zakonodavstva, publike, menadžmenta i produkcije sadržaja, što uveliko olakšava čitanje podkasta kao živog fenomena današnjeg medijskog pejzaža. Teorijska razmatranja sagledana su kroz dva talasa razvoja podkastinga: prvi je započeo 2004. godine i karakterisalo ga je objavljivanje već produciranih i emitovanih audio-sadržaja onlajn, dok drugi talas počinje da se razvija nakon 2014. godine kada se javila pojačana potreba za razumijevanjem autentičnog jezika onlajn medija u kojem se i sam podkast razvija kao samostalna, nezavisna medijska forma. Međutim, važno je naglasiti da oba identifikovana talasa sa sobom nužno donose i određene teorijske probleme koje Martinoli adekvatno artikuliše, tumačeći ih kako kroz tradicionalne dileme vezane za terminologiju koja označava mnogobrojne inovacije i nove mogućnosti iznikle na digitalnim tehnologijama, tako i kroz recentna pitanja savremene medijske produkcije: „Za razumevanje podkasta važno je razumeti njegovu vezu sa ‘starim’ medijem, radiom, od koga je ‘pozajmio’ određene forme, strategije i stil prezentacije, zasnovanost na audio-sadržaju, ali i razumeti i pozitivno ga locirati na mapi digitalnih medijskih inovacija, imajući u vidu njegovu tehničko-tehnološku osnovu sa kojom dolaze nove mogućnosti vezane za produkciju, distribuciju i komunikaciju sa slušaocima” (Martinoli 2020: 28). Autorka, stoga, nadalje teoretizuje važne teme podkast produkcije, pozivajući se na savremenu svjetsku literaturu iz oblasti studija medija, zahvatajući ključne pojmove i fenomene *online* okruženja u kojem, kao ključne riječi podkasta danas, identifikuje *native* podkast i *catch up* radio (Newman, Gallo), konverzacione medije (Spurgeon), medije koji se šire (*spreadable media*, Jenkins, Ford, Green), interaktivne medije, tzv. *martini* medije (Thompson), personalne, *pull* i imerzivne medije... Posebno poglavlje, na tragu teorije drugog talasa razvoja podkasta, Martinoli je posvetila pojmu UGC (*user-generated content*) koji je suštinski omogućio današnju dinamiku podkast produkcije. Riječ je o pojmu koji, u slobodnom prevodu, može glasiti i korisnički-generi-

san medijski materijal koji je publici omogućio da postane producent medijskih sadržaja, čime se ovakav nivo angažmana publike može posmatrati i kao najnoviji stepen u evoluciji publike što, posljedično, nameće nove obaveze i odgovornosti za publiku kao proizvođača sadržaja, a tiče se profesionalne etike, odgovornosti prema javnom interesu, težnje ka objektivnom, nepristrasnom i provjerenom sadržaju, te favorizovanju činjenica u odnosu na lični stav. Međutim, podkast produkcija, zahvaljući UGC ili UCC (*user created content*), ne mora nužno biti u funkciji zabave, već se može tretirati i kao alat medijskog aktivizma koji u osnovi ima i društvenu (ili društveno-političku) promjenu: „Kada je reč o upotrebi UGC-a u produkciji podkasta, od ključnog značaja je osnaživanje pojedinaca, publike, za preuzimanje novih, aktivnijih uloga, te kreiranja zajednica u okviru kojih će se odvijati razmene usmerene ka sticanju novih znanja vezanih za produkciju, ali i značaj i snagu samo podkasta kao svojevrsnog *community* medija, društveno odgovornog medija” (Martinoli 2020: 56).

Centralni dio knjige posvećen je, po našem mišljenju ključnom akteru/faktoru studija medija – medijskoj publici, i pruža odgovor na nekoliko važnih pitanja: šta publika prepoznaje kao specifične kvalitete podkast sadržaja; čime će podkast osvojiti mladu publiku; gdje se najčešće, kako i koliko podkast sadržaji slušaju; koje vrste mjerenja popularnosti i slušanosti podkasta postoje; kakvu vrstu podataka o svojim slušaocima mogu da dobiju producenti podkasta... Prof. dr Ana Martinoli, ipak, kreće od medijskog aksioma da svaki medijski sadržaj postoji zbog publike, čak i kada nije u potpunosti moguće kreirati jasnu sliku o uspjehnosti tržišta ili pojedinačnih sadržaja. U vremenu kada je publika postala korisnik (*user*), producent i konzument (*prosumer*), sljedbenik (*follower*), pretplatnik (*subscriber*), distributer (*share, retweet, repost*) medijskog sadržaja, razvoj metoda i tehnika mjerenja slušanosti podkasta je, paradoksalno, relativno spor i odslikava netransparentnost podataka kojima raspolažu platforme: „Producentima je, da bi u budućnosti kreirali kvalitetniji i za slušaoce atraktivniji sadržaj, potreban pristup podacima koji će pokazati koliko slušalaca je određenu epizodu preuzelo (*download*), prelušalo (*stream* ili *listen*) ili se na određeni serijal pretplatilo (*subscribe*), a kombinacijom tih podataka biće moguće utvrditi uspešnost, popularnost i slušanost svakog pojedinačnog sadržaja” (Martinoli 2020: 73). Do tada, smatra autorka, može se razgovarati samo o širem kontekstu i analizi koja referiše na ukupan odnos publike prema podkast formatu, određenim temama i žanrovima. U ovom dijelu studije *Prvih 15 godina podkastinga – od eksperimenta do održivog medijskog biznis modela* prikazan je niz relevantnih istraživanja koja ukazuju da je u prvoj polovini 2020. godine publika podka-

sta širom svijeta mogla slušati preko 1.000.000 aktivnih podkasta, u čak 30 miliona pojedinačnih epizoda i na više od 100 jezika. Prema istom izvoru (*Podcast Insights*), najpopularniji žanrovi podkast serijala su zabava, edukacija i informativni sadržaji što u potpunosti korelira i sa osnovnim funkcijama tradicionalnih medija. Najbrža rastuća grupa slušalaca je starosti od 12 do 24 godine starosti, a najveći procenat slušalaca obuhvataju oni od 35 godina do 54 godine. Zanimljivo je da se, prema studijama koje analizira Martinoli, 48% slušanja podkasta odvija kod kuće, dok 26% slušalaca to čini u kolima. Kada se ovim podacima dodaju i slušaoci koji podkast slušaju dok hodaju, vježbaju ili koriste javni prevoz, postaje očigledno da se podkast nameće kao primarni izvor medijskog sadržaja u situacijama kada publika ne može da se fokusira na vizuelne sadržaje poput teksta ili video-programa, zbog čega Martinoli zaključuje da podkast danas postaje savršen medijski format-pratilac svakodnevnih aktivnosti, uz napomenu da je za praćenje podkasta ipak neophodna nepodijeljena pažnja. Istraživanja, takođe, pokazuju da su slušaoci podkasta lojalni, obrazovani i sa primanjima iznad prosjeka ukupne populacije. Autorka tvrdi da je izvjesno da će se napori podkast producenata u kontekstu razvoja publike kretati u tri pravca – povećanje dometa (povećanje ukupnog broja slušalaca i pretplatnika), vrijeme zadržavanja (dužina slušanja određene cjeline ili pojedinačne epizode) i stepen lojalnosti (dugoročna veza publike sa sadržajem).

Međutim, debati o razvoju publike prethodi uspostavljanje standarda u oblasti produkcije i promocije sadržaja, odnosno pitanje kvaliteta samog medijskog sadržaja što je, u konkretnom, nužno i pitanje pripovijedanja, odnosno pričanja priča u audio-formatu, gdje Martinoli pravi i direktnu paralelu s radijskim stvaralaštvom, odnosno radio produkcijom. Iako je u potpunosti argumentovano i jasno naglašena autentičnost i nezavisnost (stil i način komunikacije sa publikom, asinhronizovanost i „pomjeranje vremena”, specifičnosti istraživanja...) u izgradnji sopstvenih konvencija, podkast je moguće, proizlazi iz ove studije, posmatrati i kao nasljednika najbolje tradicije *talk-radio* formata, odnosno sadržaja koji je osvojio sve konvencije govornih radio formi (radio-drame, intervjua, reportaže, ankete, dnevnika, debate...). Razumljivo je da autorka, ne samo na ovom mjestu, kao primjer dobre prakse pominje podkast *Serial* čiji je uspjeh slijedio niz dokumentarno-kriminalističkih i triler podkast serijala: „*Serial* je svoju privlačnost izgradio na atraktivnoj kriminalističkoj priči, koju je vrlo vešto razrađivao iz epizode u epizodu, koristeći dokumentarne zapise, autentične ‘glasove’, pune emocija, koji su publiku do poslednje epizode držali u stanju podignute tenzije, iščekivanja, nagađanja” (Martinoli 2020: 107). Snažna informativna komponenta i

karakterističko uvjerljivo pripovjedanje produkciono su oslonjeni na obavezne (radijske) elemente poput špice, džinglova, muzičke podloge, izgradnje konzistentnog zvučnog identiteta, stila prezentera, najave iduće epizode, ali i upotpunjene produkcioni kombinovanjem radio-dramskog, dokumentarističkog i „živog” programa sa strateškim pauzama, blokovima reklama, najavama drugih podkast programa, tizerima i tzv. udicama koje imaju cilj da publiku zadrže uz medijski sadržaj. Ukoliko bi se, dakle, tema produkcije podkasta mogla sagledati kroz jednu ključnu riječ, ona bi bez dileme bila – autentičnost: formata, teme, kvaliteta, voditelja, autora, prezentera, naracije i pripovjedanja, vizuelnog identiteta i promocije.

Studija Prvih 15 godina podkastinga – od eksperimenta do održivog medijskog biznis modela izuzetno je vrijedan doprinos savremenim medijskim studijama jer počiva na principima aktuelnosti, savremenosti i relevantnosti teme kojom se bavi, a sve imajući u vidu da medijska praksa danas podrazumjeva pojavu inovativnih medijskih i komunikacijskih formata kakav je podkasting. Kombinujući najsvježija svjetska istraživanja u polju teorije medija i medijske produkcije sa nalazima domaćih i regionalnih autora, prof. dr Martinoli mapira trenutne odnose na medijskom tržištu, identifikuje dostupne vrste sadržaja i primjere dobre prakse medijske produkcije, olakšava slušaocima i producentima da razumiju porijeklo i dosadašnji razvoj podkasta, ali i – što je u nauci i najvažnije – postavlja teorijske i empirijske osnove za buduća istraživanja medijskih fenomena.

OD SOLIDARNOSTI U POZORIŠTU DO HUMANIJEG DRUŠTVA

(Maja Ristić, *Menadžment pozorišta – ljudski resursi u oblikovanju pozorišne predstave*, Beograd: M. Ristić, 2020)

Knjiga dr Maje Ristić, profesorke pozorišnog menadžmenta i produkcije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, *Menadžment pozorišta – ljudski resursi u oblikovanju pozorišne predstave* predstavlja plod višedecenijskog naučnoistraživačkog rada u oblasti menadžmenta pozorišta, psihologije, sociologije umetnosti, teorije kulture i umetnosti, i bogatog profesionalnog iskustva u radu u pozorištu, ali i u nastavi, s ljudima. To je prva knjiga u oblasti menadžmenta pozorišta za XXI vek na srpskom jeziku, što je čini nezaobilaznom literaturom za sve aktivne i buduće domaće pozorišne praktičare i istraživače. Pored uvodne reči, zaključka i izvoda iz recenzija koje potpisuju najistaknutiji stručnjaci i predavači u oblasti menadžmenta pozorišta i psihologije umetnosti iz našeg regiona: dr Ana Stojanoska, teatrolog i profesorica pozorišne produkcije na Fakultetu dramskih umetnosti Skoplje, Bojana Škorc, profesorica psihologije na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, Danka Mandžuka, profesor pozorišne produkcije u penziji s Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i Janko Ljumović, profesor pozorišne produkcije na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju, knjiga sadrži jedanaest poglavlja: 1) Pojam menadžmenta ljudskih resursa, 2) Komunikacija u timovima, 3) Teorije motivacije, 4) Liderstvo – fenomen: pogled u budućnost organizacije, 5) Studije slučaja – lideri u istoriji srpskog pozorišta, 6) Planiranje, regrutovanje i selekcija ljudskih resursa, 7) Oblici zapošljavanja i vrste ugovora, 8) Odluke – racionalni i iracionalni pristup, 9) Studije slučaja – odluke publike, 10) Etika u pozorištu, 11) Studije slučaja – Stanislavski strogi učitelj i naš savremenik.

Izbor teme u okviru oblasti pozorišnog menadžmenta, a to su ljudski resursi, odražava humanistički pedagoški pristup dr Maje Ristić i otkriva njeno uverenje u presudan značaj brige o ljudima, međuljudskim odnosima i grupnom funkcionisanju, kao i o bitnosti ličnog napretka, razvoja jedinstvenosti,

kreativnosti, samopoštovanja i psihološkog razumevanja – sve u cilju opšteg razvoja pozorišne umetnosti i prakse, kao i šireg okruženja. To je istaknuto i u autorkinom zaključku da je „polje delovanja menadžmenta ljudskih resursa duboko etičko i humanističko i teži uspostavljanju atmosfere i poslovnog okruženja koje će omogućiti timovima (pozorišnim) da iskažu u najvećoj mogućoj meri svoje potencijale, znanja, veštine ostvarujući unutrašnje zadovoljstvo tokom radnog procesa, istovremeno doprinoseći poboljšanju pozorišnog života šire društvene zajednice ili publike koja dolazi u pozorište” (Ristić 2020: 247). Autorka, dakle, u ličnom i profesionalnom ostvarenju, sigurnosti i slobodi pozorišnih delatnika vidi uslove i potencijal za razvoj pozorišta, a onda i društva. Pozorište razvijeno na vrednostima samoostvarenja, uzajamnog poštovanja, slaganja i solidarnosti – moglo bi da „zarazi” svoje okruženje, publiku, zajednicu, društvo – i doprinese značajnijoj društvenoj promeni i boljitku.

Dragoceno je što knjiga dr Maje Ristić proističe iz dubljeg razumevanja aktuelne društvenopolitičke i ekonomske situacije u Srbiji, situira oblast menadžmenta pozorišta u taj kontekst i odgovara na neke od širih prepoznatih društvenih problema poput rada u nesigurnim i nestabilnim uslovima koji kod pojedinaca izazivaju stres i utiču na sveukupni radni učinak. „Pozorišta u Srbiji doživela su brojne krizne situacije koje su uticale na pojavu stresa kod umetnika i direktora, svih zaposlenih radnika, a to je igranje 'pod okupacijom' i u vreme NATO bombardovanja, zatim česta smena direktora pozorišta i elementarne nepogode poput pojave poplava i virusnih epidemija koje dovode do zatvaranja pozorišta i destabilizuju kontinuitet u funkcionisanju timova čime pozorište gubi i svoju umetničku poetiku. Političke promene, društvene turbulencije, loša ekonomska situacija u zemlji takođe su izvor stresa za zaposlene u pozorišnim institucijama” (Ristić 2020: 129). I zaista, knjiga je izašla sve, samo ne obične i bezbrižne 2020. godine, koja će ostati zapamćena po globalnoj epidemiji koronavirusa s kojom su išli i uvođenje mera izolacije i socijalne distance, pretnje masovnim otkazima i porast siromaštva. Reč je, ipak, i o godini u kojoj su se i u svetu i kod nas usled nestabilnosti i krize javili ohrabrujući i dragoceni pokreti protiv represije i autoritarizma (na primer masovni američki protesti povodom brutalnog rasističkog ubistva u Mineapolisu, SAD ili akcije odbrana reka Srbije). Knjiga dr Maje Ristić na svoj način predstavlja izraz tog borbenog duha i vremena, iz više razloga.

Prvo, knjiga govori o funkciji i značaju kreativnosti i umetničkog stvaralaštva za razvoj ličnosti, pojedinaca i kolektiva, što je važna teza ako se ima u vidu da su jedino istinski kreativni pojedinci i kolektivi spremni za ostvarivanje

slobode, borbu za pravdu i dobrobit zajednice. Slobodno umetničko stvaralaštvo i kreativnost predstavljaju pretnju autoritarnim režimima – pa zato i sâmo stvaralaštvo i bavljenje umetnošću u savremenom društvu može da bude sredstvo osvajanja slobode i borbe za ravnopravnost. U tom kontekstu svakako treba spomenuti i tendenciju da se usled širenja neoliberalne doktrine širom Evrope, neprofitnim, eksperimentalnim i slobodnim umetničkim formama i kritičkim sadržajima daje sve manje državne podrške, što dovodi u pitanje njihov opstanak. Drugo, knjiga zagovara brigu o pojedincu i kolektivu kao ključnoj vrednosti ljudskog delovanja u poslovnom okruženju. Ni profit, ni efikasnost, ni produktivnost, već blagostanje ljudi, njihova motivisanost, zadovoljstvo, saradnja, solidarnost – prepoznati su u studiji dr Maje Ristić kao prioriteta u organizovanju ljudskog rada. Treće, knjiga kategorično kritikuje autoritarne pristupe i ponašanje rukovođeno željom za moći, što je inspirativno potkrepljeno citatom Abrahama Maslova: „Osoba koja teži moći radi moći je upravo osoba kojoj moć ne treba da pripadne” (Maslov u Ristić 2020: 143). Ova kritika je posebno važna ako se imaju u vidu sve češći problemi *mobinga* i sagorevanja na poslu (*burnout*), fenomeni na koje autorka adekvatno skreće pažnju i temeljno ih objašnjava. Takođe, uvođenjem dve i dalje nedovoljno zastupljene teme u domaćoj stručnoj literaturi u oblasti menadžmenta – žene i liderstvo i transkulturne različitosti i liderstvo – autorka potkrepljuje i proširuje teze o značaju poštovanja razlika i borbi za ravnopravnost. Stav protiv autoritarizma, a za jednakost, ravnopravnost, solidarnost, saradnju, koji je morao da proistekne iz bogatog profesionalnog i životnog iskustva, iz susreta s raznim malim i velikim diktatorima, autoritarnim ličnostima, represivnim sistemima, nepravdama i favorizacijama na poslu i u široj društvenoj i političkoj zajednici – predstavlja temelj studije dr Maje Ristić.

Knjiga *Menadžment pozorišta – ljudski resursi u oblikovanju pozorišne predstave* se može čitati i kao udžbenik za stručnjake na početku karijere, i kao vodič za pozorišne profesionalce, koji rezonuje s čitaocima na nekoliko nivoa: postavlja etička i konceptualna pitanja i dileme kulturne politike, prezentuje znanja i teorije u oblasti menadžmenta pozorišta i menadžmenta ljudskih resursa u pozorištu, i nudi set preporuka za praktičnu primenu u pozorišnom radu.

Kada je reč o etici i programskoj politici pozorišta i pozorišne delatnosti, knjiga postavlja neke od ključnih pitanja: „Koja je naša uloga u društvu? Kako ćemo opstati na tržištu sve veće komercijalizacije kulture (tržištu bulevarskog pozorišta)? Kako da privučemo novu publiku koja 'voli' i preferira eskapi-

stičke pozorišne forme poput mjuzikla? Da li prvo treba da edukujemo građanstvo; da li je više potreban društveni angažman i rad na razvoju kolektiva ili individualni pristup, pomoć pojedincu, lečenje individualnih psiholoških trauma u vremenu neoliberalnog kapitalizma? Postavljajući na repertoar klasična dramska dela u savremenim adaptacijama, dopuštajući rediteljima istraživačke poduhvate ili treba da ponudimo publici beg u spektakl, iluziju pozorišnog čina, melodramske sadržaje koji će probuditi emocionalni doživljaj, ali ne i kritičko mišljenje i dublje saznavne procese? Da li pozorište treba da bude društveno angažovano, da 'budi' na socijalnu promenu kako je to zahtevao Bertolt Breht (Bertolt Brecht) ili je budućnost pozorišta u primenjenim pozorišnim formama koje pomažu pojedincu da osvesti svoje probleme, poboljša kvalitet psihosocijalnog života i prebrodi psihološke traume koje su u ekspanziji u vremenu neoliberalnog kapitalizma" (Ristić 2020: 17)? Angažovano ili populističko pozorište, angažovana ili populistička umetnost, individualizam ili kolektivizam – najznačajnija su pitanje iz studije dr Ristić postavljena pred menadžere i druge profesionalce u pozorištu i kulturi; ona se tiče društvene i političke funkcije umetnosti i njenog odnosa prema centrima moći (apologija, eskapizam, komformizam nasuprot kritici, angažovanosti, emancipaciji). Može se reći i da je pitanje raspodele moći centralno za ovu knjigu – i kada je reč o pozorišnom programu (da li osnaživati publiku kroz angažovanu umetnost ili joj oduzimati moć kroz „lake” teme i komade), i kada je reč o organizaciji rada. U poglavlju o liderstvu, predložen je okvir za kontekstualno, kritičko razmišljanje fenomena vođe i okolnosti koje dovode do sticanja moći: „1. Šta je ove ljude načinilo vođama što druge nije; 2. Da li bi ti ljudi bili velike vođe u neko drugo vreme; 3. Koliko društvene ili kulturološke okolnosti određuju pojavu lidera ili vođe; 4. Da li bi oni bili velike vođe, da su imali druge sledbenike, posebno sledbenike koji se po poreklu i kulturi razlikuju od njih, ali i po stilovima vođstva” (Ristić 2020: 145). Knjiga dr Maje Ristić potvrđuje da su teme etike organizacije rada, principi (samo)organizovanja i upravljanja u pozorištu sve značajnije i sve češće u naučnoistraživačkim i umetničkim krugovima. Neki od značajnijih i novijih primera za inicijative koje su se bavile temom jednakosti u radnim odnosima u polju pozorišta i izvođačkih umetnosti su *Radovi na sceni, Pogled na scenu* – nacionalna postavka i nastup na Praškom kvadrigenalu autora kustosa Maje Mirković, Siniše Ilića i Bojana Đorđeva 2019. godine, *Principi zajedništva i saradnje u savremenim teorijama umetničke proizvodnje*, doktorska disertacija dr Milice Ivić iz 2018. godine, *Uslovi zajedničkog razmišljanja – trilogija o kapitalizmu, marksizmu i revoluciji*, izložba Bojana Đorđeva koja je dobila nagradu publike na 28. Memorijalu Nadežde Petrović u Čačku 2017. godine, *Strah od zajedničkog*, akciono istraživanje Irene Ristić u Šabačkom narodnom

pozorištu 2019. godine koje se bavilo odnosom pozorišnih umetnika prema temi socijalne nejednakosti u samoj instituciji pozorišta, kao i temi zajedničkog dobra, projekat *Communitas na ispitu* Ane Vujanović 2011–2016, koji se bavio ispitivanjem odnosa kolektivismu i plesne scene. Izgleda da se ove inicijative, uključujući i knjigu dr Maje Ristić javljaju zato što – u vremenu represije i totalitarizma – sve veći broj aktera u kulturnim krugovima razmatra alternativne modele donošenja odluka i raspodele moći i teži da odbaci hijerarhijski, autokratski model liderstva. Drugim rečima, može se reći da postepeno dolazi vreme za promenu neoliberalne paradigme koja je utemeljena na principu „zakona jačeg”, kompetitivnosti i individualizma.

Kada su u pitanju teorije, značaj studije dr Maje Ristić je u interdisciplinarnom pristupu, koji povezuje naučne radove iz oblasti kulturne politike, menadžmenta pozorišta i organizacionih nauka, radnog prava, komunikologije, psihologije, studija traume, teorije i istorije pozorišta, teorije kulture, etike, a posebno je važno što se koriste neki od najrelevantnijih tekstova i rezultata istraživanja domaćih naučnika u polju izvođačkih umetnosti (Dragan Klaić, Darko Lukić, Irena Ristić, Milena Dragičević Šešić).

Na kraju, kada je o reč preporukama i praktičnim smernicama, knjiga pruža veliki broj primera iz prakse (studije slučaja i veliki broj komparativnih analiza, npr. profil američkog i srpskog producenta), ilustracija (na primer prikaz konkretnog Ugovora o delu), sistematizacija (menadžerske funkcije i profesije, ključni akteri, produkioni modeli – repertoarsko pozorište, produkcijska kuća, trupa, itd., sektori u klasičnom repertoarskom pozorištu s opisima delatnosti, sadržaj organizacione kulture). Tu su posebno značajni konkretni saveti i pokazatelji kojima se podstiče razvoj menadžerskih veština (umeće slušanja i komunikacije, konstruktivna asertivnost, tehnike stres menadžmenta, prepoznavanje i razumevanje različitih oblika kognitivnih distorzija i organizacionih patologija poput stvaranja stereotipa).

Za mlade profesionalce bitan je i stav i podsticaj autorke da biti menadžer i producent znači biti stvaralac. Dakle, i neumetničke profesije u kulturi su inherentno stvaralačke, kreativne jer producenti i menadžeri u pozorištu upravo treba da brinu o razvoju programske i organizacione politike i da koriguju i uvode nove pristupe, principe rada, vrednosti, ideje i koncepte, i to sagledavajući širi društveni okvir delovanja kulturne ustanove. U poglavlju *Studije slučaja – lideri u istoriji srpskog pozorišta* ideje o producentu kao kreativnom stvaraocu i pokretaču promena potkrepljene su konkretnim i inspirativnim primerima vizionarskih pozorišnih rukovodilaca na teritoriji Srbije – Jova-

na Đorđevića, Mire Trailović, Milana Grola, Bojana Stupice. Njihovi različiti stilovi vođstva, akcije i hrabre odluke – od borbe za nacionalni identitet pod snažnim kulturnim uticajem austrougarske u Đorđevićevom slučaju, kojeg, kako piše dr Maja Ristić „možemo smatrati liderom vizionarem, jer je nakon osnivanja Srpskog narodnog pozorišta organizovao gostovanje ansambla SNP-a u Beogradu u vreme kada je Karlo fon Remaj prikazivao predstave na nemačkom jeziku i zatražio dozvolu od Ministarstva prosvete za osnivanje nacionalnog pozorišta u Beogradu” (Ristić 2020: 169), do „osvajanja sveta”, i povezivanju sukobljenog Istoka i Zapada u slučaju BITEF-a u hladnoratovskom periodu i energičnog rukovodstva Mire Trailović. „U vreme hladnog rata ovaj festival novih pozorišnih tendencija bio je jedinstveno mesto na kome su se susretali umetnici sa obe strane gvozdene zavese i razmenjivali iskustva. Njeni i gosti Beograda bili su: Semjuel Beket, Piter Bruk, Žan-Pol Sartr, Bob Vilson, Living teatar, Pina Bauš, La Mama, Grotovski i mnogi drugi, koji su doneli dah velikog sveta u našu sredinu i postavili Beograd na značajno mesto na međunarodnoj pozorišnoj sceni” (Ristić 2020: 177). Svetli primeri istorije pozorišta u Srbiji služe kao podsetnik da su uspesi i društvene promene mogući uz istrajnost, smelost i entuzijazam.

Može se sveukupno reći da Knjiga *Menadžment pozorišta – ljudski resursi u oblikovanju pozorišne predstave* daje značajan doprinos stručnoj literaturi u oblasti menadžmenta u kulturi, a posebno menadžmenta pozorišta, i to kroz interdisciplinarni pristup (dopuna znanjima iz polja psihologije, komunikologije, studija traume); osvetljava šire polje pozorišne delatnosti u Srbiji sa stanovišta menadžmenta (od alternativnog pozorišta na tzv. nezavisnoj sceni poput Dah teatra do klasičnog repertoarskog i nacionalnog teatra); osavremenjuje naučni diskurs, što temama (žene i liderstvo, transkulturni pristup organizovanju), što obrađenim fenomenima (mobing, sagorevanje, perfekcionizam) i reaguje na ključne probleme aktuelnih uslova rada i proizvodnje u kulturi i šire (koncentracija moći, autoritarno vođstvo, nesigurnost, stereotipi, komunikacione patologije). Korišćena i kao udžbenik za stručnjake na početku karijere, i kao priručnik za profesionalce, studija dr Maje Ristić će edukovati i osnažiti veliki broj pozorišnih profesionalaca, i inspirisaće ih da brinu o ljudima unutar i izvan pozorišta, te da neguju vrednosti saradnje, solidarnosti, pravičnosti, ravnopravnosti, međusobne podrške, empatije – ši-reći te ideje među publikom, a onda i u zajednici i društvu u kom deluju.

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 фуснотоу 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 магацина, 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 загради), 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 38

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

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