



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

42

Београд
2022.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

42

Belgrade
2022.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: главна уредница др Ксенија Радловић, ванр. проф., Факултет драмских уметности у Београду – ФДУ; др Невена Даковић, ред. проф., ФДУ; др Мирјана Николић, ред. проф., ФДУ; др Милена Драгићевић Шешић, проф. емерита, ФДУ; др Иван Меденица, ред. проф., ФДУ; др Ана Мартиноли, ред. проф., ФДУ; др Љиљана Рогач Мијатовић, ванр. проф., ФДУ; др Александра Миловановић, ванр. проф., ФДУ; др Влатко Илић, ванр. проф., ФДУ; др Дениз Бајрактар, ред. проф., Универзитет Кадир Хас у Истамбулу; др Никица Гилић, ред. проф., Свеучилиште у Загребу; др Бојан Јовић, научни саветник, ИКУМ; др Предраг Цветичанин, доцент, Универзитет у Нишу; др Вук Вуковић, ванр. проф., Универзитет Црне Горе

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

Зборник радова ФДУ број 42 реализован је уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Министарства културе и информисања Републике Србије.

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica

ALEKSANDAR DENIĆ:
SCENOGRAF I KOREDITELJ
FRANKA KASTORFA 11

Ivan Medenica

ALEKSANDAR DENIĆ:
FRANK CASTORF'S STAGE DESIGNER AND CO-DIRECTOR 22

Ksenija Radulović

POČECI KONCEPTUALNE
UMETNIČKE SCENE U SRBIJI 23

Ksenija Radulović

BEGINNINGS OF CONCEPTUAL ART SCENE IN SERBIA 38

II

ТЕМАТ: МЕКА МОЋ ЕКРАНА БАЛКАНА TOPIC: SOFT POWER OF THE BALKAN SCREENS

Nevena Daković

Aleksandra Milovanović

UVODNIK
MEKA MOĆ EKRANA BALKANA 41

Aleksandra Milovanović

Vanja Šibalić

TRANSMEDIJALNI DIZAJN I MEKA MOĆ
KRIMINALISTIČKOG ŽANRA: BESA I JUŽNI VETAR 45

Aleksandra Milovanović

Vanja Šibalić

TRANSMEDIA DESIGN AND THE SOFT POWER
OF THE CRIME GENRE: BESA AND SOUTH WIND 58

<i>Jovana Karaulić</i> <i>Ana Martinoli</i>	MEKA MOĆ I (POST) JUGOSLOVENSKO SEĆANJE U KULTURI I MEDIJIMA: DOKUMENTARNI SERIJAL <i>PUT U BUDUĆNOST</i>	59
<i>Jovana Karaulić</i> <i>Ana Martinoli</i>	SOFT POWER AND (POST) YUGOSLAV MEMORY IN CULTURE AND MEDIA: DOCUMENTARY SERIES <i>PATH TO THE FUTURE</i>	74
<i>Nevena Brašanac</i>	NATION BRANDING THROUGH CINEMA: SERBIAN CANDIDATES FOR THE OSCARS.....	75
<i>Nevena Brašanac</i>	BRENDIRANJE NACIJE KROZ FILM: SRPSKI KANDIDATI ZA NAGRADU OSKAR.....	86
<i>Boris Petrović</i>	SOFT POWER AND NATIONAL MYTH MAKING IN VELJKO BULAJIĆ'S <i>KOZARA</i>	87
<i>Boris Petrović</i>	MEKA MOĆ I GRAĐENJE NACIONALNOG MITA: <i>KOZARA VELJKA BULAJIĆA</i>	98

III

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА *FILM AND MEDIA STUDIES*

<i>Anđa Srdić Srebro</i>	L'ANIMA DANGEREUSE QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU SURNATUREL DANS LE CINÉMA SERBE	101
<i>Anđa Srdić Srebro</i>	OPASNA ANIMA. NEKOLIKO PREDSTAVA O NATPRIRODNOM U SRPSKOJ KINEMATOGRAFIJI	115
<i>Vladimir Cerić</i>	IGRA ZMAJEVA – SVET PRIČE I PROSTORI U TRANSMEDIJALNOM TEKSTU <i>IGRA PRESTOLA</i>	117
<i>Vladimir Cerić</i>	GAME OF DRAGONS – STORYWORLD AND SPACES IN TRANSMEDIA TEXT <i>GAME OF THRONES</i>	132

Maja Marsenić
MILE VS TRANZICIJA:
SITCOM, MILECOM I VIŠE OD TOGA..... 133

Maja Marsenić
MILE VS TRANSITION: SITCOM, MILECOM AND MORE 145

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Agata Juniku
IME RUŽE ILI O POSTDRAMSKOM TEATRU
(*Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle* (digitalno izdanje),
urednik Ivan Medenica, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2022) 149

Кристијан Олах
ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЋ У НОВИМ ХОРИЗОНТИМА
ТУМАЧЕЊА
(Бојан Јовић и Невена Даковић (ур.), *Уметност Живојина
Павловића: Приче, светови, медији*, Београд: Институт за
књижевност и уметност; Факултет драмских уметности, 2022) 155

Milja Jelenić
NOVI „RAZGOVORI” SA KJUBRIKOM
(Dijana Metlić, *Stenli Kjubrik: između slikarstva i filma*, 2. dopunjeno
i korigovano izdanje, Beograd: Filmski centar Srbije, 2022) 167

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Ivan Medenica¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

ALEKSANDAR DENIĆ: SCENOGRAF I KOREDITELJ FRANKA KASTORFA²

792.071.2.021 Денић А.
792.071.2.027 Касторф Ф.
COBISS.SR-ID 83413513

Apstrakt

Cilj ovog teksta je da pruži uvod u buduću, sveobuhvatnu analizu specifičnosti rada jednog od vodećih nemačkih i svetskih reditelja Franka Kastorfa i njegovog, sad već desetogodišnjeg stalnog saradnika, srpskog scenografa Aleksandra Denića. Polazi se od tvrdnje nemačkog kritičara Tomasa Irmera da je Denić „koreditelj” Kastorfovih predstava i ona pokušava da se dokaže na primeru njihove poslednje saradnje, predstave Božanstvena komedija Beogradskog dramskog pozorišta (oktobar 2022), uz korišćenje i drugih primera. Takođe, izdvajaju se i analiziraju stilska svojstva Denićevih scenografija rađenih za Kastorfove predstave: odnos vidljivih i zaklonjenih (zatvorenih) prostora, odnos različitih kulturnih i istorijskih okvira (transistoričnost/transkulturalnost), gustoća znakova, reference na masovnu kulturu i potrošačko društvo.

Gljučne reči

scenografija, Aleksandar Denić, Frank Kastorf, postdramski teatar, korediteljski rad

Ovaj tekst zamišljen je kao uvod u sveobuhvatniju analizu poslednje „dekade”³ u radu srpskog scenografa Aleksandra Denića, one koju je obeležila njegova saradnja s jednim od vodećih nemačkih i svetskih reditelja, Frankom Kastorfom. U periodu od 2012. do 2022. godine, u rasponu od postavke

1 ivan.medenica@gmail.com

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

3 Reč dekada stavljena je pod znakove navoda zbog toga što se tako zove i izložba scenografskih radova Aleksandra Denića, koja je u produkciji Fondacije Saša Marčeta i uz podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i drugih organizacija i pojedinaca, 22. 10 2022. otvorena u kulturnom centru Bioskop Balkan u Beogradu.

Dame s kamelijama Aleksandra Dime Sina u pariskom pozorištu Odeon do inscenacije *Božanstvene komedije* Dantea Aligijerija u Beogradskom dramskom pozorištu, dvojica umetnika ostvarila su nekoliko desetina izuzetno značajnih dramskih i operskih predstava, a koje nisu samo poetički vrlo osobite, autentične, već predstavljaju i specifičan oblik saradnje scenografa i reditelja.

Uzajamnu inspiraciju dvaju umetnika nazvati novom fazom svakako ne bi bilo preterivanje ako se primeti da su tek Denićeve detaljima bogate scenografije, uz silinu istorijskih smernica, Kastorfovu transistorijsku svest o protivrečnim slojevima istorije dovele do ikonoklastičnog izraza. Pozorišne scenografije Aleksandra Denića velike su priče koje svaki pozorišni komad Kastorfa postavljaju u okvir novih dimenzija, razarajući pri tome svaku ustaljenu dramaturgiju. U tom smislu, Denić nije samo stvaralac scenskog sveta već i koreditelj. (Irmer 2022)⁴

Analiza Denićevog scenografskog rada i njegovog „korediteljstva” s Kastorfom, u ovom će se tekstu zasnivati na poslednjoj predstavi koju su dvojica umetnika dosada inscenirala i ujedno jedinoj realizovanoj u Srbiji, pomenu-toj *Božanstvenoj komediji*. Kao uzorke/ilustracije za analizu pojedinih principa Denićevog rada s Kastorfom, koristiću i neke njihove druge predstave, one koje sam gledao i/ili o kojima su izvori (skice, fotografije, makete) zastupljeni na izložbi *Dekada*. Jedan od ciljeva ovog rada biće dokazivanje hipoteze o korediteljskom odnosu u radu reditelja Franka Kastorfa i scenografa Aleksandra Denića.

Dobro je poznato da je scenski prostor u savremenom pozorištu veoma složena i značajna dispozicija koja sublimira glavne teme predstave, te nastaje u zajedničkom i ravnopravnom radu reditelja i scenografa, a ne „dekorum”, scenografska ilustracija prostora dramske fikcije. Princip mimetičkog pozorišta s promenama nekoliko prostora dramske fikcije, koji doživljava vrhunac u naturalističko-realističkom pozorištu kraja 19. i početka 20. veka, danas se sve ređe javlja. Čak i u savremenim postavkama drama Antona Pavloviča Čehova, drama u kojima promene fikcionalnih *lokacija* nisu bile samo u funkciji razvoja radnje, već je pisac tom elaborisanom „dramaturgijom pro-

4 U pitanju je predgovor za katalog izložbe *Dekada*. Tekst je objavljen na jednoj strani velikog formata, bez bibliografskih podataka.

stora” simbolički kondenzovao i sumirao glavne teme svoje drame, sve je prisutniji jedinstven, organski koncept scenskog prostora, a sve manje ovakve promene. Sjajan primer ove realističko-simboličke Čehovljeve dramaturgije prostora jeste onaj iz *Tri sestre*. Na realističkoj ravni, svaki prostor je u direktnoj korelaciji sa situacijom koja se u njemu dešava, koja uvek podrazumeva okupljanje većeg broja različitih likova: proslava Irininog imendana u salonu porodične kuće u prvom činu, pokušaj organizovanja maškara u istom prostoru u drugom činu, štab za vanredne okolnosti, te sakupljanje pomoći nastradalima (u gradu besni požar) u spavaćoj sobi Olge i Irine u trećem činu, ispraćaj garnizona u dvorištu kuće u četvrtom činu. Istovremeno, na simboličkoj ravni ovakva dramaturgija prostora rekapitulira temu „pada kuće Ašer”, u rasponu od prisvajanja imanja do unošenja malograđanske, tmurne atmosfere koje sprovodi snaha sestara Prozorov, a što kulminira konačnim socijalnim i metafizičkim porazom sestara, njihovim suočavanjem s večnim pitanjima egzistencije ispod „otvorenog neba”. Drugim rečima, pratimo razvoj od zračnog i toplog prostora salona, preko istog tog, ali sada hladnog, tmurnog i zagušljivog prostora, te sabijanja u mali prostor u kom se pride nema nikakva privatnost, do totalnog „izbacivanja” iz kuće i pogleda u nebo, u potrazi za odgovorom na pitanje – zašto patimo?⁵

Dakle, i u slučajevima kada imamo tako promišljenu, simboličku dramaturgiju prostora fikcije, u savremenim se inscenacijama sve više ide na „zgušnjavanje”, organski koncept scenskog prostora. U postavkama Čehova u poslednjih pola veka mogu se nasumično izdvojiti sledeći važni primeri: apstraktni „tunel vremena” u *Višnjiku* u režiji Georgija Araga⁶ (metafora vremena koje usisava i melje likove), groblje u *Višnjiku* Anatolija Efrosa⁷ (nemogućnost da se izađe iz prošlosti kao metafora smrti), derutna žučkasta kutija bez izlaza u *Ujka Vanji* Jirgena Goša⁸ (metafora sveta iz kojeg se ne može pobeći, sartrovski prostor „iza zatvorenih vrata”).⁹

Ova digresija s dramama Čehova, te njihovim savremenim režijama imala je funkciju, kao što je istaknuto, da potvrdi tvrdnju da se scenski prostor danas misli na integralan i organski način, u tesnoj saradnji reditelja i scenografa, a kao jedan od osnovnih dispozitiva predstave. Međutim, ovo opšte „pravilo“ u

5 O ovome više u: Medenica, Ivan (2010) *Klasika i njene maske*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

6 Rumunski reditelj György Harag (1925–1985)

7 Ruski i sovjetski reditelj Анатолий Васильевич Эфрос (1925–1987)

8 Nemački reditelj Jürgen Gosch (1943–2009)

9 O ovome više u: Medenica, Ivan (2010) „Kratik pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI)”, *Zbornik radova FDU* br. 17, Beograd: FDU.

nekim je rediteljsko-scenografskim tandemima posebno naglašeno, tako da, kao u slučaju saradnje Kastorfa i Denića, postaje pravo *korediteljstvo*.

Pre fenomena „transistorijske svesti”, kako ovu zajedničku odliku Kastorfovih režija i Denićevih scenografija zove Irmer, njihov koncept scenskog prostora bazično određuje dijalektika na liniji vidljivo–skriveno, unutra–napolju, živo prisustvo – medijska transpozicija. Kao što je dobro poznato, u svim predstavama nemačkog reditelja u poslednjim decenijama radnja se sve vreme uživo odvija, međutim u pojedinim scenama, ponekada i veoma dugačkim, ona je zaklonjena od pogleda gledalaca jer se odigrava u zatvorenim i/ili udaljenim prostorima: na ulici ispred pozorišta, u trodimenzionalnim delovima scenografije, u drugim delovima pozorišne zgrade (prostorima iza, ispod ili pored scene, u foajeima, hodnicima...). Gledaoci nesmetano prate i te prizore zahvaljujući kameramanima koji u stopu prate glumce, snimaju njihovu igru, a ona se uživo prenosi na velikim ekranima na pozornici. Ovakav pristup je u savremenom teatru postao gotovo trend, redovno je prisutan, da navedemo samo neke primere, u režijama Engleskinje Kejti Mičel, Francuza Žulijena Goslena, čak i u nekim projektima drugog velikog Nemca, Hajnera Gebelsa, ali ne treba zaboraviti da je rodonačelnik ove poetike – Kastorf. Ovu tvrdnju potvrđuje i Patris Pavis, koji prenos uživo, inače, naziva „filmska izvedba” (*performace filmique*).

Kada se na sceni ili bilo kom drugom mestu glumci snimaju uživo, pa se njihova slika prenosi publici, a da nisu nužno vidljivi 'glavom i bradom', govorimo o filmskoj izvedbi: zapravo, to jeste film koji se prikazuje, ali se radnja odvija i prikazuje uživo (...) Ovaj žanr postoji u različitim oblicima od devedesetih godina. Frank Kastorf ga je primenjivao u pozorištu Folksbine. Ideja je često da se dopuni rad glumaca tako što se snimaju izbliza, kada nisu neposredno vidljivi ili kada pokušavaju da umaknu diskretnim pogledima. (Pavis 2021: 89)

O estetskoj prirodi prenosa uživo integrisanog u izvedbu, Hans-Tis Leman piše u kontekstu svog ekstenzivnog razmatranja „globalne” funkcije medija u postdramskom pozorištu, a ujedno i postmodernom.¹⁰ Pored usputne i duhovite opaske „kod umjetnika koji se smatra 'postmodernim' upravo je teško zamisliti da se ne igra medijem” (Lehmann 2004: 306), autor sistematično razdvaja i temeljno elaboriše četiri osnovne funkcije medija u postdramskom pozorištu. Dve od njih, i to one najvažnije, veoma su značajne i za rad Franka

10 O razlici i preklapanju koncepata postmodernog i postdramskog pozorišta videti u: Lehmann, 2004: 25-26

Kastorfa: mediji kao konstituenti pozorišnih formi i mediji kao izvor inspiracije (Isto: 304–310). Ovu drugu funkciju ostavićemo za kasnije, jer je prva ono što nas direktno vraća na postavljeno pitanje istovremenog prisustva i odsustva, odnosa vidljivog i skrivenog koje se postiže kada je u scensko izvođenje ugrađen i video prenos uživo. Kombinovanje izvođenja i njegovog prenosa uživo omogućava problematizovanje i preispitivanje estetske premise pozorišta i izvođačkih umetnosti generalno, a to je kontinuirana energetska, telesna, misaona i duhovna razmena, te međuzavisnost scenskog dešavanja i reakcija publike.¹¹ Poseban aspekt ove funkcije jeste, kako ističe Leman, da se u izvedbu unosi način opažanja karakterističan za film i televiziju (Isto: 306). Pri tome se prevashodno misli na projektovanje krupnog plana glumčevog lica, što dalje omogućava amplifikovanje, te izoštravanje i veću delotvornost njegovih mimičkih izražajnih sredstava. To je, u Kastorfovim predstavama, nekada u funkciji složenijeg portretisanja lika, ali još češće u funkciji jačeg komičkog efekta. Dakle, prenos uživo koji je integrisan u izvođenje ima, pre svega, formalnu funkciju (sve ove gore izlistane), a manje značenjsku.

Ovde nas pre svega zanima kako se ostvaruje *korediteljstvo* između reditelja i scenografa u odluci koji će se prizori igrati zaklonjeni od gledalaca (u scenografiji, u pozorišnim prostorima izvan pozornice, na otvorenom...), te biti snimani i projektovani na ekran, a koji će se igrati klasično, na pozornici, neposredno vidljivi za publiku. Krajnje pojednostavljeno: da li Kastorf unapred odlučuje koji će prizori biti zaklonjeni i medijski transponovani, ili Denić dolazi s odgovarajućim predlozima scenskog prostora, koji podrazumevaju i koncept unutra-napolju, vidljivo-zaklonjeno, ili do rešenja dolaze zajednički, u procesu proba? Iz same inscenacije to se ne može zaključiti, te ostaje neizvesno.¹² U osnovi, ovo je pitanje u potpunosti izlišno – kao i ono koliko je u nekoj ulozi udeo reditelja, a koliko glumca – te je ta nemogućnost da se na njega odgovori, odnosno njegova bazična irelevantnost najbolji je pokazatelj da je, zaista, reč o korediteljskom postupku.

U *Božanstvenoj komediji* Beogradskog dramskog pozorišta postoji veliki broj prostornih rešenja. Ona koja su na sceni, i neposredno vidljiva su: usamljena telefonska govornica, spoljašnji deo skromne i male gostionice (kao i govornica, trodimenzionalna, realistička konstrukcija), veliki broj naređanih gajbica kola-kole u pozadini pozornice, široki prostor koji vodi do transportnog

11 To je ono što Erika Fišer-Lichte definiše svojim konceptom „autopoetičke povratne sprege“. Videti u: Fischer-Lichte, Erika (2008), *The Transformative Power of Performance*, London: Routledge

12 Odgovor bi mogao da se dobije samo iz intervjua s njima dvojicom.

ulaza na hinter binu, kao i sam taj ulaz. Naravno, vrlo je vidljiv, jer zauzima dobar deo scene, i veliki ekran na kojem se emituju zaklonjeni prostori i prizori igrani u njima. Prostori koji su van vidnog polja publike su: dvorište ispred ulaska na hinter binu, obližnja ulica na Crvenom krstu, sauna (takođe trodimenzionalni, realistički prostor, kao i prethodna dva nalik scenografiji na setu za film), hodnici ispod pozornice, enterijer skromne sobe blagajnice Herte iz bioskopa (opet potpuno realistički), gledalište letnje scene BDP-a koje ovde označava tribine na fudbalskom stadionu...

Pre nego što pređemo na pitanje porekla ovih rešenja, odnosno da li ona imaju (i kakav) mimetički kvalitet (podražavaju li prostore književne fikcije?), neophodno je utvrditi u čemu se sastoji priča ove predstave, šta je njena tekstualna/fikcionalna osnova. Ko god je očekivao da je predstava *Božanstvena komedija* inscenacija slavnog srednjovekovnog speva Dantea Aligijerija, ne poznaje poetiku Franka Kastorfa. Tekstualnu osnovu predstave čini koliko slavni spev, toliko i mnogi drugi materijali, ili reference na njih: roman Petera Handkea *Golmanov strah od penala*, razmatranja Bokača, Marine Cvetajeve i drugih o Danteovom delu, scene iz filmova Kventina Tarantina, itd.

Osobnost Kastorfovog prosedea, ali i opšte stilsko svojstvo postdramskog teatra (čije je jedno od najboljih primera baš rad ovog nemačkog reditelja) jeste da ti materijali nisu hijerarhijski organizovani, da nije reč o interpolaciji sporednih tekstova u glavni. Naprotiv, svi materijali su ravnopravni, horizontalno se računaju u svim pravcima i tako onemogućavaju bilo kakvu značenjsku sintezu. To odgovara pojmu 'rizoma' onako kako su ga formulisali filozofi Žil Delez i Feliks Gatari. (Medenica 2022)

Zbog obilja i gustine svih scenskih znakova, uključujući i one scenografske, o čemu će još biti reči, kao i zbog ovog odsustva sinteze tekstualnih materijala, njihovih tema i motiva, opažanje u ovakvoj vrsti postdramskih predstava je nužno selektivno, a recepcija skoro potpuno subjektivna – svodi se na asocijativna povezivanja svakog pojedinačnog gledaoca. „U postdramskom kazalištu očito je sadržan zahtev da na mjesto sjedinjavajuće i zaključujuće percepcije mora stupiti otvorena i raspršena” (Lehmann 2004: 108). Ako je ovo početna premisa, onda mogu da ponudim ličnu *montažu* narativnog materijala ponuđenog u predstavi *Božanstvena komedija* Franka Kastorfa, a da čak i ne znam koliko u nju verujem, da li sam je razvio doživljajem same izvedbe, ili naknadnim promišljanjem. Dakle, reč bi mogla da bude o prožimanju i kontrastu između dva sveta, dve kulturno-istorijske epohe i prevashodno dva odnosa prema ženama, odnosno muško-ženskim relacijama.

S jedne strane je savremeni, marginalizovani, usamljenički i otuđeni svet golmana Bloha, (anti)junaka Handkeovog romana *Golmanov strah od penala* (tumači ga Marko Gvero). On je u metaforičkom bekstvu od sebe i sveta, s mukom pokušava da taj svet percipira, poveže njegove fragmente, artikuliše, sebi približi. „Bloh svet uglavnom vidi kao veštački, namešten, nametljiv; doživljava ga kao skup nepovezanih detalja, čudi se kako neki gest ili moment deluje kao da se sam po sebi razume, tj. kao nešto što ima kontinuitet, celovitost, autentičnost...” (Gojković 2019: 141). Istovremeno je i u stvarnom izbeglištvu u drugom gradu, kod žene koja mu je u međuvremenu postala stranac, a zbog toga što se krije jer je ubio drugu ženu.

Rediteljev izbor da njih obe, i ubijenu bioskopsku blagajnicu Gertu, i gostioničarku iz provincije kod koje se Bloh krije, Hertu, igra ista glumica (Milena Vasić) može da se protumači kao jasan znak golmanovog odnosa prema ženama generalno. Već na nivou samog teksta, a zbog toga što se razlikuju za samo jedno slovo, njihova imena sugerišu da je ovde reč o *everywoman*, kao i što je, i pored svih njenih posebnosti (uključujući i zločin), Blohova situacija univerzalna. On je *everyman* u svetu marginalizovanih, praznih, poraženih, otuđenih i besmislenih ljudi. Kao kontrast takvom svetu, čoveku i odnosu prema ženama, stoji Danteov Raj, onaj u kojem će se, posle svih iskušenja Pakla i Čistilišta, u čistoj ljubavi spojiti sam Dante (u predstavi ga igra Aleksandar Radojičić) i njegova Beatriče (Dunja Stojanović). Njihova ljubav je najviše ispunjenje i ostvarenje životnog, odnosno posmrtnog lutanja koje opisuje *Božanstvena komedija*.

Odnos ili sukob ova dva sveta ima i onu gore pomenutu prirodu, kako je Irmer naziva, *transistorijske svesti*, jer se prožima savremeni milje društvene margine sa srednjovekovnim (ili vanvremenskim) prostorima hrišćanske mitologije. Deničeve scenske prostore koje sam gore grupisao po kriterijumu vidljivi-zaklonjeni sad mogu da pregrupišem prema ovom transistorijskom, a možda bi bolje bilo nazvati ga *transkulturalnom* kriterijumu. Treba istaći da ova transistoričnost ili transkulturalnost nije obeležje samo *Božanstvene komedije*, već celog opusa tandema Kastorf – Denić.

Od predstava koje sam uživo gledao, a čije se scenografske makete mogu da vide na izložbi *Dekada*, pre svega bih istakao *Fausta*, rađenog primarno po remek-delu Johana Volfganga Getea u Kastrofovom tadašnjem berlinskom pozorištu, Folksbine. Naime, i ovde je u osnovi montaža različitih književnih materijala, a pored *Fausta* se najviše izdvaja poznati roman *Nana* Emila Zole, što odgovara „francuskoj vezi” u Kastorfovoj adaptaciji Getea: kontek-

stu francuskog Drugog carstva i Alžirskog rata. U Denićevoj ingenioznoj scenografiji, fizički jedinstvenoj a kulturološki dekonstruisanoj grandioznoj građevini, prožimaju se tvrđava iz srednjeg veka s čeljustima đavola umesto ulaza (upravo kao standardizovana pozornica/mansion koja je u misterijskim ciklusima iz srednjeg veka predstavljala pakao), što se odnosi na *Fausta*, sa potpuno vernom replikom ulaska u pariski metro i obeležjima kolonijalnog ambijenta, što se odnosi na *Nanu* i, generalno, francuske materijale u predstavi. U njihovoj postavci operskog ciklusa *Prsten Nibelunga* Riharda Vagnera, taj se transistorijski/transkulturalni segment uvodi, između ostalog, ikonografijom vezanom za zlato savremenog doba – naftu... Da još malo ostanem na ovoj digresiji: osim transkulturalnosti, *Faust* je odličan primer i druge odlike Kastorf-Denićevog korediteljstva, gore analiziranog odnosa između vidljivih i zaklonjenih prostora. Ovde je, naime, najmarkantniji zaklonjeni prostor unutrašnjost metroa, a koja je urađena na impresivan realistički način.

U *Božanstvenoj komediji* BDP-a nalaze se, s jedne strane, prostori koji, u stilu filmski preciznog, atmosferskog i detaljnog realizma, označavaju fiktionalne prostore iz Handkeovog romana koji pripadaju istom takvom, realističkom savremenom miljeu. Tu je, pre svega, svetlom naglašena usamljena i prazna telefonska govornica, koja kao da je iskočila iz nekog film-noara. U njoj se razgovor nikada neće desiti, jer ili nema nikoga s druge strane žice, ili likovi, predvođeni Blohom, uvek zakasne na telefonski poziv, iako veoma žustro, u grupi trče prema govornici pri svakoj zvonjavi. Ovakav prostor u korelaciji s ovakvom scenskom radnjom (još jedan primer korediteljstva) stvara efekat tužno-komične, apsurdističke egzistencije, obeležene usamljenošću, napuštenošću, prepuštenošću svetu, otuđenošću – upravo onakve egzistencije kakvu ima Bloh. U istom stilu „filmskog realizma”,¹³ a kao što smo već nagovestili, Denić je osmislio i realizovao i druge prostore iz sveta Handkeove književne fikcije: skromna garsonjera blagajnice Gerte ili ista takva, provincijska gostionica Blohove poznanice Herte i sl. Kao što je to karakteristika Denićevih realističkih eneterijera i u drugim predstavama koje je radio s Kastorfom, i ovi prostori su zagušeni brojnim znakovima, koji nisu uvek koherentni, već je njihova „gustina”, ta unutrašnja složenost, pa i (namerna) protivurečnost u funkciji odmaka od realizma ka izvesnom nadrealizmu, stvaranja većeg broja različitih kulturalnih referenci, te konačno, moguće je, i scenografovih sasvim ličnih asocijacija, posveta, namigivanja. Inače, *gustina* nelingvističkih znakova (muzičkih, kostimskih, scenografskih, glumačkih, itd.), a što znači njihova maštovitost, nekoherentnost, protivurečnost, složenost, eklektičnost

13 Ne treba zaboraviti da je Aleksandar Denić filmski scenograf koliko i pozorišni.

i slično, sveopšta je odlika i Kastorf-Denićeve poetike, ali i postdramskog pozorišta generalno.¹⁴ U pomenutim enterijerima meni lično su bili posebno duhoviti znakovi koji su, između ostalog, upućivali na lokalni, srpski kontekst, kao što su neki vrlo specifični pokrivači.

Scenski prostori koji upućuju na fiktionalni svet Danteove *Božanstvene komedije* stilski su različiti utoliko što poglavito nisu realistički (niti scenografski u užem smislu). To je logično i opravdano, jer takva nije ni većina prostora u samom spevu: pripadaju univerzumu hrišćanske mitologije, istorije pokrivene debelim slojevima legendarnog... Za te prostore fikcije Denić obično nije osmišljavao i konstruisao trodimenzionalne scenografske enterijere, već je koristio delove arhitekture samog Beogradskog dramskog pozorišta i okolni, spoljašnji ambijent. Izuzetak bi bili fantazmagorični, vrlo atmosferični, nadrealni i ironični prizori s Vergilijem, Danteom i drugima koji se odvijaju u realistički konstruisanoj sauni. Ovim prvim, „ambijentalnim prostorima”, on i Kastorf su različitim sredstvima, glumačkom radnjom, svetlosnim i zvučnim efektima, davali neku oniričnu atmosferu, koja je neretko imala i snažan ironijski efekat. Takvi su prostori hodnici ispod i/ili pored scene, teretni ulazak na hinter binu, dvorište ispred njega, obližnja ulica... Dobar deo prizora iz *Božanstvene komedije* igrao se i na samoj sceni, izvan trodimenzionalnih scenografskih konstrukcija... Na kraju treba naglasiti da kao ni narativni tokovi, odnosno tekstualni materijali, tako ni scenski prostori koji označavaju različite fiktionalne svetove nisu bili, kako bi se iz ove analize moglo zaključiti, oštro razdvojeni (ili čak uopšte), nego su se neprestano preklapali, mešali, uranjali jedni u druge.

Poslednje, ali ne i najmanje značajno: gustini scenografskih znakova, a kojom se takođe ostvaruje transkulturalni ili transistorijski kvalitet predstave, doprinose i pop-kulturne reference, one koje upućuju na savremeno medijsko i potrošačko društvo, te masovnu kulturu. One su opšta, ne samo u ovom projektu, odlika Kastorfovog i Denićevog rada, njihov vrlo prepoznatljiv potpis. Lemman vrlo izričito ističe baš taj aspekt poetike nemačkog reditelja: „inscenacije Franka Castorfa rafiniranom trivijalnošću dovode kazalište u odnos sa žutim tiskom i banalnošću...” (Lehmann 2004: 160). Sličnu tvrdnju razvija i Irmer o Denićevim scenografijama: „Njegove scenografije su ujedno i umetnička dela za sebe, često neverovatne materijalne raskoši i jednake mašte u istraživanju istorijskih dokumenata, komercijalnih artefakata i ar-

14 „U postdramskom kazalištu postaje pravilom da se krši konvencionalizirano pravilo i više ili manje etablirana *norma gustine znakova*. Postoji ili neko previše ili neko premalo”. (Lehmann 2004: 115)

tefakata pop-kulture i njima svojstvenih strategija masovne kulture” (Irmer 2022). Ovde je na delu pomenuta, druga funkcija medija koju Leman izdvaja u kontekstu postdramskog pozorišta: inspirisanje njima.

Najkarakterističniji, gotovo nezaobilazan znak popularne kulture i potrošačkog društva u Denićevim radovima, pa tako i u scenografiji za *Božanstvenu komediju*, jeste logo Koka-kole. On se pojavljuje kao natpis na gostionici (doduše, ispisan tipičnim, ali ipak izmenjenim fontom), ali i na velikom broju nagomilanih gajbica. Pored toga što je najuniverzalnija referenca na „rafiniranu trivijalnost” konzumerističkog sveta, a to je jedan od sveprisutnih motiva u radovima tandema Kastorf–Denić, u konkretnoj predstavi oznaka ovog brenda se može shvatiti, sasvim slobodno (kao i sve drugo u ovakvoj poetici, uostalom), i kao metafora konkretnog sveta, onog golmana Bloha, savremenog, ispraznog, konfekcijskog.

Nadam se da je ovaj rad uspeo da pruži, na bazi analize pre svega predstave *Božanstvena komedija* Beogradskog dramskog pozorišta, dokaze za hipotezu koju uvodi Tomas Irmer, a koju ja prihvatom i razrađujem, da Aleksandar Denić nije „samo” scenograf predstava Franka Kastorfa, već njihov „koreditelj” u smislu da dvojica umetnika zajednički postavljaju integralni, organski, višeslojni koncept scenskog prostora kao glavnog dispozitiva predstave. Podjednako značajan je, verujem, i pokušaj da se mapiraju i na konkretnom primeru analiziraju stilska svojstva Denićevih scenografija u Kastorfovima projektima: mešanje različitih kulturno-istorijskih okvira i referisanje na savremenu medijsku/popularnu kulturu kao nezaobilazni segment tog *mešanja*, odnos vidljiv, prisutan prostor – zaklonjen, medijski posredovan prostor, i opšta gustina scenografskih znakova.

Literatura

- Fischer-Lichte, Erika (2008) *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge.
- Gojković, Drinka (2019) „Peter Handke, buntovnik i utopista” u Peter Handke, *Golmanov strah od penala*. Beograd: Laguna.
- Irmer, Tomas (2022) „Predgovor”, katalog izložbe radova Aleksandra Denića *Dekada*, Beograd: Fondacija Saša Marčeta.

- Lehmann, Hans-This (2004) *Postdramsko kazalište*, Zagreb/Beograd: CDU/ThH.
- Medenica, Ivan (2010) *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorište.
- Medenica, Ivan (2010) „Kratak pregled igranja Čehova u XX veku (s jednim pogledom na XXI)”, *Zbornik radova FDU* br. 17, Beograd: FDU.
- Medenica, Ivan (2022) „Kastorfov božanstveni penal”, *NIN* br. 3752, 24. 11. 2022.
- Pavis, Patrice (2021) *Rečnik izvođenja i savremenog pozorišta*. Beograd: CLIO i Bitef-teatar.

ALEKSANDAR DENIĆ: FRANK CASTORF'S STAGE DESIGNER AND CO-DIRECTOR

Abstract

*The aim of this text is to provide an introduction to a future, comprehensive analysis of the particularities of the work of one of the leading German and world directors, Frank Castorf, and his ten-year permanent collaborator, Serbian stage designer Aleksandar Denić. The text is premised on the thesis by German critic Thomas Irmer that Denić is the “co-director” of Castorf’s plays. We attempt to prove this thesis on the example of their last collaboration, *The Divine Comedy* in Belgrade Drama Theater (October 2022), and by using examples of their other collaborations as well. In particular, stylistic characteristics of Denić’s sets created for Castorf’s performances are distinguished and analysed, namely: the relationship between visible and hidden spaces, the relationship between different cultural and historical frameworks (tranhistorical/transcultural), the density of signs, and references to mass culture and consumerism.*

Keywords

scenography, Aleksandar Denić, Frank Castorf, post-dramatic theatre, co-director’s work

Primljeno: 14. 11. 2022.

Prihvaćeno: 29. 11. 2022.

Ksenija Radulović¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

POČECI KONCEPTUALNE UMETNIČKE SCENE U SRBIJI²

7.038.54(497.11) 197/...
COBISS.SR-ID 83415561

Apstrakt

Tekst se bavi pojavom i ranom fazom konceptualne umetničke scene u Srbiji početkom 70-ih godina prošlog veka. Pojam konceptualne umetnosti u radu koristi se u najširem smislu, kao radikalni raskid s tradicionalnim umetničkim formama, zasnovan na ideji dematerijalizacije umetnosti. Pored poznatih centara Novog Sada (Tribina mladih) i Beograda (Studentski kulturni centar), tekst mapira i Suboticu u kojoj je 1969. osnovana umetnička grupa Bosch+Bosch. Počeci ove scene u Srbiji neodvojivi su od jugoslovenskog, ali i internacionalnog okvira 60-ih i 70-ih. Tema se sagledava u širem društvenom i političkom kontekstu jugoslovenskog socijalizma, a rad ukazuje i na izvesne razlike između beogradske i novosadske scene.

Ključne reči

konceptualna umetnost, Bosch+Bosch, Tribina mladih, Studentski kulturni centar, Srbija

Počeci nove umetnosti u Srbiji tokom druge polovine 20. veka vezani su za tri centra: Suboticu, Novi Sad i Beograd. Reč je o periodu koji počinje na samom kraju decenije 60-ih i traje tokom prvih godina 70-ih, a koji se u osnovi poklapa s pojavom konceptualne umetnosti na svetskoj sceni. Napominjemo da u ovom kontekstu – a s obzirom na različite pristupe u određivanju termina kao i užem vremenskom definisanju pomenute prakse – pojam konceptualne umetnosti koristimo u najširem smislu, da označimo one umetničke postupke koji se od 60-ih godina prošlog veka odvajaju od tradicionalnih umetničkih formi, zasnivaju na predominaciji ideje/koncepta u odnosu na

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.

materijalizovano/finalizovano delo, odnosno, odvajaju umetnost od njenih materijalnih pojavnosti. Branislav Jakovljević navodi da je ta vrsta umetnosti vrlo brzo prihvaćena u tadašnjoj Jugoslaviji: primera radi, 1972. godine objavljen je specijalni broj novosadskog časopisa *Polja*, posvećen konceptualnoj umetnosti – u čijoj su realizaciji učestvovali i članovi dveju novosadskih konceptualnih grupa.

Čak i ako uzmemo vrlo strogu periodizaciju kao što je ona koju uspostavlja engleski istoričar umetnosti Charles Harrison, koji ograničava „kritički značajnu” konceptualnu umetnost na kratki razmak 1967–1972, jugoslovenski umetnici mlađe generacije su opet bili tu: od slovenačke grupe OHO, koja je bila zastupljena na jednoj izložbi koja je definisala tu vrstu umetnosti, „Informacije” u njujorškoj MoMi 1969, pa do neformalne grupe 6 umetnika okupljenih u beogradskom SKC-u (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom), te subotičke grupe Bosch + Bosch i [...] novosadskih grupa osnovanih početkom 70-ih. Zanimljivo je i to što su se, za vrlo kratko vreme, u jugoslovenskoj konceptualnoj umetnosti ispoljile glavne crte koje su obeležile tu vrstu umetnosti na internacionalnoj sceni. (Jakovljević 2021)

Od polovine 60-ih i početaka rada ljubljanske grupe OHO, i u drugim delovima Jugoslavije (prevashodno Slovenija, Hrvatska, Srbija) pojavljuju se umetnici okrenuti novoj praksi: na primer, Goran Trbuljak (Zagreb), Braco Dimitrijević (rođen u Sarajevu, studirao u Zagrebu), Sanja Iveković (Zagreb), nešto kasnije Vlasta Delimar (Zagreb) i drugi. Iako je precizno datiranje zacetka konceptualne scene u Srbiji otežano iz više razloga, većina autora to locira u 1970. godinu. Izvesno hronološko zaostajanje srpske umetničke prakse u odnosu na početke ekvivalentnih dešavanja u Sloveniji ili Hrvatskoj, vezuje se za neke naglašene aspekte institucionalnog konteksta u Srbiji toga doba – na dominantne izlagačke, muzejske i obrazovne politike, načelno okrenute takozvanom umerenom modernizmu. Još od 50-ih godina prošlog veka, a nakon „trijumfa” modernista nad tradicionalistima, umereni modernizam postaje ne samo visoko legitimizovani estetski pristup nego se u izvesnom smislu izjednačava i s pojmom „državne umetnosti”. Stoga su nove umetničke prakse u našoj sredini obeležene ne samo radikalnim raskidom s idejom tradicionalne umetnosti nego i otklonom od vladajućeg umerenog modernizma.

Iako se tri najveća kulturna centra regiona – Beograd, Zagreb i Ljubljana – često uzimaju u obzir kao ključna mesta koja su sa svojom institucionalnom

infrastrukturu i intenzivnom međusobnom razmenom oblikovala ovu scenu, u kontekstu Srbije sâm začetak nove umetničke prakse vezan je za Vojvodinu. I to ne samo Novi Sad i istorijski značajnu Tribinu mladih nego i relativno manji grad Suboticu, koji bi u strogom smislu mogao da se označi (i) kao jedna vrsta periferije ili bar *unutrašnjosti* zemlje, odnosno tadašnje Republike Srbije. Naime, u avgustu 1969. godine u subotičkoj poslastičarnici jugoslovenskog naziva „Triglav” osnovana je grupa Bosch+Bosch,³ koja je bila okrenuta proširenom polju umetnosti. Ovde treba napraviti izvesnu ogradu i ukazati da se navedeni (početni) deo hronološkog mapiranja može prihvatiti i simbolično ili donekle uslovno: inicijalni članovi subotičke grupe u najranijoj fazi umetničkog rada delovali su u području *objeka*, inspirisani (pored ostalog i mađarskom) istorijskom avangardom, a potom su se usmerili u pravcu novih umetničkih praksi.

Pomenuti naizgled trivijalni podatak – o konkretnom mestu osnivanja grupe – samo je detalj jednog šireg panoramskog uvida u jugoslovenski prostor kraja 60-ih: članovi grupe sastajali su se u navedenoj poslastičarnici, vrsti ugostiteljskog objekta tipičnog za tu fazu socijalizma, a pre pojave i ekspanzije modernih ugostiteljskih objekata poput kafića, klubova i slično. Osnivač grupe je Slavko Matković,⁴ a njeni članovi od početka Laslo Salma i Balint Sombati, dok im se kasnije pridružuju Laslo Kerekeš (1971), Katalin Ladik i Atila Černik (1973), kao i Ante Vukov (1975).⁵ Miško Šuvaković s razlogom ističe posebnost geografskog, kulturološkog i političkog položaja Subotice kao jedan od snažnih razloga za „rađanje” novog pristupa umetnosti u ovom gradu: tu se misli na njen pogranični položaj, na prostor susreta čak tri kulture – srpske, hrvatske i mađarske, ali i na „mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke *mešovitih carevina* kakva je bila Austrougarska” (Šuvaković 2007: 289). Kontekst pripadnosti srednjeevropskoj kulturi doprineo je i intenzivnoj saradnji ovih umetnika s kolegama iz Mađarske i Slovenije. Njihovo delovanje može se načelno označiti kao zbir heterogenih pristupa i poetika. Ono se retrospektivno sagledava i „kao nomadska praksa prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova i kôdova”, koja se ispoljavala u

-
- 3 Naziv subotičke grupe predstavlja spoj prošlosti i sadašnjosti, s jedne strane čuvenog slikara Hijeronima Boša (*Hieronymus Bosch*), a s druge poznati nemački brend tehničkih uređaja Boš (*Bosch*).
 - 4 Roman novosadskog istoričara umetnosti, kustosa i pisca Nebojše Milenkovića *Nešto što strašno podseća na život – kratka istorija letenja u Subotici* (2019), pisan u prvom licu, predstavlja jednu vrstu pseudo-autobiografije Slavka Matkovića, kojeg autor vidi kao najznačajnijeg eksperimentatora i inovatora jugoslovenske umetnosti druge polovine 20. veka.
 - 5 U grupi koja je postojala do 1976, u pojedinim periodima sarađivalo je još nekoliko umetnika, ali navedeni čine njeno jezgro.

najrazličitijim domenima poput prostornih intervencija, *land arta*, siromašne umetnosti, *mixed media*, *project arta*, konkretne poezije, konceptualne umetnosti, vizuelne semiologije, novog stripa, *mail arta* itd. (isto).

Na ovom mestu napravićemo malu digresiju kako bismo u najosnovnijim crtama oslikali socijalnu panoramu rada subotičke grupe, uvereni da ona može da bude nezanemarljiv prilog građi za buduće istraživanje ove vrste umetnosti kod nas, ali, u prvom redu, i šire koncipiranih studija Jugoslavije. Naime, grupa Bosch+Bosch nastala je ne samo na „rubu” zemlje u geografskom smislu nego i na njenom društveno-ekonomskom rubu – u okviru nižeg socijalnog sloja druge Jugoslavije. U jednom od intervjuja iz relativno novijeg perioda, Balint Sombati – koji je svoje kasnije umetničko stvaralaštvo vezao za Novi Sad i Budimpeštu, stekavši i međunarodnu afirmaciju – napominje skromno porodično i socijalno poreklo inicijalnih članova grupe (on sâm bio je sin tapetara, Laslo Salma je bio momak s periferije grada i radio u štampariji itd.). – „Jedina naša zajednička crta oslikava se u činjenici da smo svi bili iz porodica sa ruba jugoslovenskog društva, bez građanskog pedigrea i kulturne pozadine” (Sombati prema Žujović 2020). Na jednoj fotografiji iz 1970, snimljenoj prilikom posete beogradskih kustosa Biljane Tomić i Jerka Ješe Denegrija subotičkim umetnicima, vide se članovi grupe s beogradskim gostima, u dvorištu s niskom tarabom ispred skromne prizemne kuće porodice Slavka Matkovića, koje se ne uklapa u predstavu o klasičnom urbanom miljeu: „... kada vidite kako je dvorište izgledalo, odmah vam je jasno kakve su okolnosti bile. Dvorište je isto tako ili slično izgledalo i kod Salme, Vukova, pa i kod mene” (isto).

Pored toga, i kasnija članica Katalin Ladik⁶ – izuzetno zaslužna za osveščivanje uloge žene u savremenom, posebno socijalističkom društvu – javno govori o izvesnoj socijalnoj/egzistencijalnoj napetosti koja ju je pratila tokom čitavog života i rada. Između ostalog, bila je zaposlena od 18. godine, a umetničko stvaralaštvo doživljavala je kao vrstu *luksuza* za koju joj je, među brojnim drugim obavezama, ostajalo srazmerno malo vremena (iz tog razloga, naučila je da radi *brzo*). Ona potiče iz radničke porodice u kojoj su roditelji bili nadničari, a brat i sestra radnici: „Životni put Katalin Ladik je borba za izlazak iz zatvorenog i traumatičnog sveta agrarnog radništva roditelja i očekivane *sive* karijere bankarskog činovnika” (Šuvaković 2010). „Slučaj” Subotice navodimo jer se unekoliko razlikuje od onih vezanih za već navedene centre: naime, za razliku od subotičke, scena okupljena oko Studentskog kulturnog

6 Osim saradnje sa subotičkom grupom, Katalin Ladik je bila i među akterima novosadske neo-avangardne/konceptualne scene, okupljene oko Tribine mladih.

centra (SKC) početkom 70-ih bila je zasnovana pre na heterogenom, čak oštro polarizovanom socijalnom kontekstu. Dok su, kao što je poznato javnosti, pojedini važni akteri te scene poticali iz porodica socijalističkog establišmenta (poput Marine Abramović, Dunje Blažević),⁷ Raša Todosijević ističe niže socijalno poreklo pojedinih drugih, navodeći da su on, Zoran Popović i Neša Paripović (sva trojica pripadnici takozvane neformalne šestorke) – bili deca „iz kelnerskog miljea”: „Mi smo bili deca sa ulice” (Todosijević prema Đorđević 2009).⁸ Nije neophodno naglašavati da su svi podaci o socijalnom tj. porodičnom bekgraundu umetnika navedeni isključivo kao činjenice lišene bilo kakvog vrednosne konotacije, ne samo u cilju višeslojnijeg sagledavanja širih društvenih i kulturoloških aspekata ovog segmenta srpske umetničke scene, kao i samog jugoslovenskog društva nego i kao mogućnost postavljanja ove teme u savremenu perspektivu. Naime, u aktuelnim uslovima srpske tranzicije, tajkunizacije i sve oštrijih socijalnih podela u zemlji, posledično i sve manjeg stepena društvene dinamičnosti, a sve većeg gubitka „poroznosti” između klasa, nije naročito lako zamisliti fenomen sličan onome s kraja 60-ih i početka 70-ih, u kojem su se pioniri radikalnih i inovativnih umetničkih praksi „regrutovali” (i) s margine (socijalističkog) društva. Pored svih protivurečnosti na kojima je zasnovano, nasleđe bivše zemlje očigledno obuhvata i progresivnu ideju saradnje i zajedništva ljudi iz najrazličitih socijalnih miljea.

I u hronološkom i u geografskom smislu, između subotičke i beogradske scene snažan doprinos razvoju nove umetnosti u Srbiji dao je i niz autora okupljenih oko Tribine mladih u Novom Sadu. Ali, osim novosadskih umetnika, taj prostor okupljao je i autore iz drugih većih gradova Vojvodine, poput Subotice i Zrenjanina. Tribini mladih u kontekstu teme pripada posebno mesto, isto ono koje pripada SKC-u kada je reč o glavnom gradu Srbije. Međutim, jedna bitna razlika između novosadske i beogradske nove umetničke prakse toga doba odnosi se i na znatno snažniju represiju od strane političkog establišmenta u Novom Sadu u odnosu na Beograd, što je relativno brzo rezultiralo i izricanjem zatvorskih kazni dvojici protagonista te scene. Tribina mladih – kao glavno mesto u kojem je stvarana neoavangardna i konceptualna umetnost vojvođanske prestonice – jedan je od najznačajnijih kulturnih toponima Novog Sada, a u kontekstu perioda koji uzimamo u obzir nesumnjivo se može govoriti i o njenom nesvakidašnjem istorijskom značaju. Ova

7 To se odnosi npr. i na međunarodno afirmisanog umetnika iste generacije Braca Dimitrijevića (Sarajevo – Zagreb).

8 Akteri novosadske scene potiču iz heterogenog društvenog miljea (od porodica najnižih radnika do npr. profesora univerziteta), ali ne i iz konteksta koji je imao dodirnih tačaka sa vladajućim nomenklaturama.

platforma pokrenuta je 1954. kao Omladinska katedra narodnog univerziteta, dve godine potom dobila je naziv Tribina mladih, dok se 1984. osniva Kulturni centar Novog Sada, institucija koja pored ostalog baštini i tradiciju Tribine mladih. To je bio debatni prostor u oblasti kulture, „slobodna zona” u duhu postepene (ne uvek i pravolinijske) liberalizacije socijalističkog društva. Na samom kraju 60-ih neki od budućih protagonista konceptualne scene okupljeni su oko studentskog časopisa Indeks, koji je uz časopise Polja i Uj simpozion (*Uj symposion*) bio značajno glasilo alternativne kulture.⁹ Ubrzo potom, počinje njihova saradnja s Tribinom mladih, na poziv urednice programa, pesnikinje Judite Šalgo. Pored toga snažnu integrativnu ulogu imala je i urednica Likovnog salona Bogdanka Poznanović, slikarka koja se vremenom usmerila u pravcu intermedijalne umetnosti.

Tradicija konceptualne scene početkom 70-ih u ovom gradu neosporno je slavna, ali u izvesnom smislu i kratkotrajna, a s obzirom na političku represiju koja je usledila. Od aprila 1970. ta istorija obuhvata nekoliko umetničkih grupa (pre svega KOD i E-KOD) koje su delovale u različitim oblastima i umetnike koji su participirali u nekoj/nekima od njih: Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Mirko Radojičić, Miroslav Mandić, Janez Kocijančič, Predrag Peđa Vranešević, Branko Andrić, Kiš-Jovak Ferenc (grupa KOD); Čedomir Drča, Vladimir Kopicl, Mirko Radojičić, Ana Raković, Slobodan Tišma, Predrag Peđa Vranešević (grupa E-KOD). Ubrzo su se ove dve grupe ujedinile i nastupale kao grupa Januar i grupa Februar, a u programima Tribine mladih učestvovali su i drugi umetnici (Balint Sombati, Katalin Ladik itd). Iako su predstavnici novosadske scene delovali u raznim domenima, jedna od snažnih tendencija koja se izdvaja jesu tekstualne prakse, kao deo onoga što Miško Švaković naziva *vojevđanskim tekstualizmom*. (Ne treba prenebregnuti da znatan doprinos transformaciji poezije u druge forme ima i „zrenjaninska škola” sa autorima poput Vujice Rešina Tucića, Vojislava Despotova, Jovice Aćina, Dušana Bijelića). Jedan od razloga za naglašeniji razvoj nove tekstualne prakse u ovoj sredini jeste i to što su pojedini učesnici scene imali prethodno novinarsko, uredničko ili drugo spisateljsko iskustvo, a mnogi su i studirali književnost (ili srodne humanističke discipline) na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. To je ujedno i jedna od razlika u odnosu na beogradsku scene oko SKC-a čiji najpoznatiji predstavnici dolaze iz oblasti likovnosti, odnosno sa Akademije likovnih umetnosti. Ovo bi istovremeno mogao da bude jedan

9 Nije neophodno naglašavati ulogu koju su časopisi imali u oblikovanju kritičkih debata u javnom prostoru, pre ekspanzije masovnih medija i pojave interneta. Pored toga, u tom intelektualnom ozračju u Novom Sadu važno mesto zauzima i filmska kuća Neoplanta koja je okupljala autore crnog talasa.

od uzroka nešto slabije zastupljenosti novosadskih autora u potonjem periodu na našoj kulturnoj sceni: takva (tekstualna) umetnička praksa zasnovana je na fluidnoj formi koja celovito ne pripada ni području literature ni području likovnih ili izvođačkih umetnosti te je srazmerno dugo bila u nedovoljnoj meri dokumentovana i teorijski artikulisana. Autori i saradnici Tribine mladih održavali su dinamične veze s kolegama iz drugih delova Jugoslavije, ali su nastupali i u internacionalnom kontekstu. Tako su članovi grupe KOD, zajedno sa drugim jugoslovenskim predstavnicima – grupom OHO, Goranom Trbuljakom i Bracom Dimitrijevićem. učestvovali na Bijenalu mladih u Parizu 1971, upravo manifestaciji koja je te godine presudno doprinela institucionalizaciji novih umetničkih praksi. Ipak, uz napomenu da je poslednjih godina prisutno veće interesovanje za muzealizaciju, katalogizaciju i istorizaciju ovog fenomena (pored ostalog, snimljen je i dokumentarni film *Druga linija* (2016) u režiji Nenada Miloševića), dugogodišnja marginalizacija scene može se dovesti u vezu (i) s njenim kratkotrajnim delovanjem, okončanim političkom represijom nad njenim akterima i programom Tribine mladih. Naime, povodom nastupa/gostovanja u Domu omladine u Beogradu s hepeningom *Zakuska novih umetnosti*, novosadska grupa Februar objavila je „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti” (u listu *Student* februar 1971), u kojem se njeni članovi zalažu za demokratizaciju kulture i medija, nasuprot, kako ističu, birokratizaciji društva i politizaciji umetnosti. Usledila je medijska i politička osuda, kao i smena urednika Tribine mladih, Judite Šalgo i Darka Hohnjeca. Još veći stepen represije izazvali su pojedinačni/autorski tekstovi Slavka Bogdanovića i Miroslava Mandića. U maju 1972. Bogdanović je osuđen na osam, a Mandić u istom periodu na devet meseci zatvora, što je, bar u njenom istorijski najvažnijem periodu, simbolično označilo i kraj ove novosadske scene, koja je još izvesno vreme opstajala u formi komune, u jednoj kući u Teslinoj ulici.¹⁰ Sudski procesi vođeni su i protiv pojedinih drugih umetnika i urednika, ali su oni ili dobili uslovne kazne ili su postupci obustavljeni. Međutim, verovatno su i različite koncepcije članova, koje su se ticale teme institucionalizacije i etabliranja umetnika i umetničkog rada, doprinele prestanku rada grupe¹¹. Pojedini učesnici povukli su se iz javnog života, a neki su nastavili rad u različitim profesionalnim domenima.

Ne samo uzlet nego i simboličan kraj najslavnijeg perioda Tribine mladih poklapa se s vremenom vladavine liberalne struje Saveza komunista Srbije, koja je, nakon studentskih demonstracija 1968, trajala svega nekoliko

10 Deo podataka preuzet iz: Miško Šuvaković, „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma”, *Republika*, broj 430-431, Beograd 2008.

11 O tome npr. dokumentarni film *Druga linija*.

godina (Mirko Čanadanović podneo je ostavku na mesto predsednika Pokrajinskog komiteta Saveza komunista Vojvodine u oktobru 1972. godine). Neki od aktera, poput na primer Slobodana Tišme, naglašavaju da ključni napadi na umetnike nisu inicirani od strane partijskog vrha koji je bio bazično nezainteresovan za tu vrstu („apstraktne“) umetnosti nego od strane kolega – umerenih modernista. čije je delovanje bilo prihvaćeno u okviru establišmenta.

Mnogo godina kasnije, govoreći o Tribini mladih, Slavko Bogdanović sublimira suštinsku dilemu vezanu za otvaranje izvesnih „slobodnih zona“ u jednopartijskom jugoslovenskom društvu. „Ni danas ne znam da li je u pozadini njenog postojanja bila namera Stevana Doronjskog ili nekog drugog partijskog moćnika da se dozvoli ventil gde bi ljudi mogli slobodno da pričaju“ (Bogdanović prema Stavrić 2002). Naravno, pomenuta dilema se može postaviti i šire, kao jedno od složenih i delikatnih istraživačkih pitanja u okviru studija Jugoslavije, u kojoj su delovali i drugi slični alternativni centri, poput Studentskog centra (SC) i Galerije proširenih medija u Zagrebu i Studentskog kulturnog centra (ŠKUC) u Ljubljani. Ove ustanove, kao i SKC u Beogradu, osnovane su početkom 70-ih, dakle u prvim godinama nakon studentskih demonstracija 1968.

Osnivanje SKC-a u Beogradu neizostavno se tretira kao *posledica šezdesetosme*, nezavisno od mogućih različitih tumačenja konkretnog ideološkog konteksta koji je do toga doveo. Odluka političkog establišmenta bila je da se novoj ustanovi dodeli „zgrada državne bezbednosti“ u najužem centru grada: naime, predratni Dom oficira u posleratnom periodu korišćen je za potrebe UDB-e (Uprava državne bezbednosti)). Dejan Vasić navodi da je ta tema „i dalje predmet brojnih debata, čije teze su polarizovane, od toga da je po sredi kreiranje organizovane margine/rezervata (Miško Šuvaković), do mišljenja da se radilo u osvojenom mestu na kojem je moguća sloboda izražavanja za nove generacije (Dunja Blažević)“ (Vasić 2019). Drugim rečima, osnovna polarizacija stanovišta u ovoj oblasti prostire se u rasponu od afirmisanja ideje postojanja autentičnih slobodnih zona u prostoru jugoslovenske/srpske kulture toga doba do „kritičkih teza“ o unekoliko nadziranim i kontrolisanim platformama čija je uloga bila (i) kreiranje privida pluralizma u jednopartijskog državi. To bi moglo, dalje, da vodi ka hipotezi o osnivanju alternativnih kulturnih centara kao prostora koji mlade stvaraoce usmeravaju ka području kulture kao određene vrste *distrakcije* – relativno izolovane od domena politike. Nasuprot tome, ovo otvoreno pitanje uključuje i mogući kontraargu-

ment, po kojem donosioci odluka nisu išli tako daleko u razvijanju „složenih” i/ili „sophisticiranih” strategija u oblikovanju i učvršćivanju sopstvene vlasti.

Ali, pitanje „nadzirane” slobode ne odnosi se nužno samo na omladinske kulturne/alternativne platforme nego i na druge institucije kulture čiji rad je snažno obeležen afirmisanjem inovativnih, savremenih umetničkih pristupa i internacionalizacijom kao jednom od osnovnih programskih orijentacija. Najzad, zajednički imenitelj omladinskih alternativnih centara i ustanova koje su od osnivanja bile deo (ako ne i središte) kulturnog establišmenta jeste njihov osnivač – država, koja je i imenovala rukovodeći kadar te finansirala njihove programske i druge aktivnosti.

Takav je slučaj i sa Studentskim kulturnim centrom u Beogradu koji je otvoren 3. aprila 1971. godine. Preciznije, ustanova je formalno osnovana 26. decembra 1968, svega nekoliko meseci nakon „junskih gibanja” iste godine, i to od strane Beogradskog univerziteta i Univerzitetskog odbora Saveza studenata Beograda¹², a zvanično otvorena posle nepune tri godine. Najčešće se ovaj događaj u našoj javnosti tretira kao „plen 1968-e” ili čak „jedina kapitalna dobit” proizašla iz studentske pobune.¹³ „Osnivač centra, Beogradski univerzitet, formirao ga je kao profesionalnu instituciju po ugledu na londonski Institut za savremenu umetnost tako da je njegov rad od početka bio osmišljen za programsko bavljenje aktuelnim stvaralaštvom kod nas i u svetu” (Janković 2012: 24). Sâmo otvaranje proteklo je u duhu prikladne akademije, a redovne aktivnosti nastavljene su programom u čast Dana studenata Beograda (4. april).¹⁴

Nasuprot konvencionalnog koncepta masovne i/ili populističke studentske zabave, SKC se usmerava u pravcu istraživanja proširenih medija. Vrlo ubrzo pokrenuti su inovativni programi i platforme umetničkog i tribinskog tipa, a ustanova postaje ključni promoter novih umetničkih praksi i intelektualnih debata u našoj sredini. Prvi direktor bio je Petar Ignjatović, jedan od učesnika i lidera '68-e, koji je te godine zajedno s Vladimirom Gligorovim bio

-
- 12 Od 1992. osnivačke ingerencije preuzima Vlada Republike Srbije. Takođe, u istom periodu nakon 1968, osnovan je i Dom kulture Studentski grad (1971), koji je s radom počeo 1974.
 - 13 Pored SKC-a, Branislav Jakovljević navodi još jedan *mali ustupak* načinjen studentima posle 1968: jugoslovenski studentski časopis *Ideje* (izdavač Savez studenata Jugoslavije), dok su sve ostale platforme s kritičkim potencijalom u društvu ili cenzurisane ili je prestalo njihovo finansiranje (Jakovljević 2019: 210–211).
 - 14 Podaci delom preuzeti iz Arhive na sajtu Studentskog kulturnog centra, dostupno na: www.arhivaskc.org.rs.

predstavnik studenata u pregovorima s delegacijom političara. Saradnici iz SKC-a Ignjatovića opisuju kao ličnost sa širokim humanističkim obrazovanjem, istovremeno *i evropejca i tradicionalistu*, rukovodioca tolerantne prirode: „Kako su pod istim krovom živeli zajedno Marina Abramović i Predrag Dragić Kijuk znao je samo Bog sveti, i Petar Ignjatović sa svojom idejom tolerancije” (Zečević 2021). Među prvim urednicima bili su Dunja Blažević (Likovni program), Božidar Zečević (Filmforum), Branislava Šaper (Muzički program), Predrag Dragić Kijuk (Tribina/redakcija za društvenu aktivnost), Biljana Tomić (prvo saradnik a potom urednik Galerije SKC-a), Jasna Tijardović (Srećna galerija) i drugi, dok je spisak svih značajnih saradnika i urednika iz perioda 70-ih znatno duži.

U kontekstu osnivanja i razvijanja programske delatnosti SKC-a, važno je napomenuti da su u Beogradu do tada već bili osnovani Muzej savremene umetnosti, Dom omladine, Bemus, Bitef, Fest i pojedine druge ustanove koje su bile okrenute kulturnim/umetničkim fenomenima savremenog doba. Miško Šuvaković ukazuje i na jednu razliku: dok je (primera radi) Muzej savremene umetnosti nastao „u okvirima projekta modernosti, a to znači u rasponu od uspostavljanja socijalističkog modernizma sredinom 60-ih godina XX veka do anticipiranja zamisli i praksi visokog i poznog modernizma”, SKC nastaje kao poznomodernistička i postmodernistička kritika umerenog modernizma (Šuvaković 2007: 304-305). U mapiranju institucionalne mreže toga doba zanimljiva i jedna vrsta poveznice (saradnje) festivala Bitef i SKC-a: Biljana Tomić, koja je tada bila kustoskinja Galerije 212¹⁵, tokom 1969. pokrenula je i potom vodila Bitef galeriju. Ovaj likovni program Bitefa trajao je svega nekoliko godina ali se, kao platforma za promovisanje konceptualne umetnosti, može smatrati jednom vrstom preteče SKC-a¹⁶. Branislav Jakovljević primećuje da je to redak slučaj kada je naš vodeći međunarodni pozorišni festival otvorio „prostor za dinamičnu domaću eksperimentalnu umetničku produkciju” (Jakovljević 2019: 117). Ovom opaskom autor zapravo skreće pažnju i na jednu od bitnih programskih razlika između ove dve ustanove: dok je Bitef kao festival bio okrenut prevashodno selektovanju i promovisanju predstava (ne i njihovoj produkciji), programska delatnost SKC-a od početka je bila orijentisana kako ka međunarodnoj ili razmeni u okviru same jugoslovenske scene, tako, na drugoj strani, i na producentskoj aktivnosti – otvaranju prostora za stvaralaštvo domaćih umetnika, posebno u domenu novih umetničkih praksi.

15 Osnovana 1968. pod okriljem pozorišta Atelje 212.

16 Poslednji likovni Bitef bio je 1973, a program se 1971-73 odvijao u prostoru SKC-a.

Ubrzo je osnovana Galerija SKC-a kao vrsta alternative („građanskom“) Oktobarskom salonu i pokrenuti Aprilski susreti – festival proširenih medija, čime su i definisani procesi/prostori konceptualne i performativne ideologije umetnosti. Od neobičnog značaja je i ravnopravno učešće tada mlađih istoričara umetnosti u kreiranju čitave scene, koji upravo u SKC-u učestvuju u živim i dinamičnim procesima „kustosiranja“. Nekoliko meseci po osnivanju ustanove, u junu 1971. organizovana je izložba „Drangularijum“ (kustosi Biljana Tomić i Jerko Ješa Denegri, urednica Galerije SKC-a Dunja Blažević). Umetnici su pozvani da izlože „predmet“ po izboru povezan sa njihovim životima, a koji nije trebalo da bude artefakt: tako je Raša Todosijević odlučio da izloži svoju životnu saputnicu i saradnicu Marinelu Koželj (što je i prvi poznati *tableau vivant* kod nas), Marina Abramović tri predmeta pod nazivom „Oblaci I–III“ koji asociraju na njenu seriju slika „Oblaci“, Zoran Popović radio, šah i album sa fotografijama, i tako dalje.

Pored ostalog izlagali su Radomir Reljić, Dušan Otašević, Halil Tikveša, Bora Iljovski, Radomir Damjanović i drugi, ali se nakon tog događaja – koji se smatra prvim radikalnim odmakom od umereno modernističke prezentacione paradigme ka konceptualnoj formi izlaganja – formiralo jezgo grupe kasnije poznate kao *neformalna šestorka*: Marina Abramović, Raša Todosijević, Slobodan Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Gergelj Urkom. „Drangularijum“ je na našu umetničku scenu uveo ideju ne-umetničkog dela kao mogućeg objekta izlaganja, a članovi neformalne grupe u ranoj fazi nastavili su rad izražavajući se u različitim oblastima (*body art*, performans, tekst, video, fotografija itd.), da bi se kasnije profilisali. Oni nisu stvarali ili izlagali zajedničke radove, ali već tri meseca nakon „Drangularijuma“, u okviru pomenute saradnje Bitefa i SKC-a organizovana je njihova zajednička izložba *Objekti i projekti* (SKC 1971).

Osim što su svo šestoro od 1971. bili vezani za scenu oko SKC-a, ovi autori su se poznavali i ranije, neki iz umetničke škole u Šumatovačkoj ulici u Beogradu (poznatoj po kursevima pripreme za polaganje prijemnog ispita na Akademiji), ali svi sa studija Akademije likovnih umetnosti (kasnije Fakultet likovnih umetnosti) koju su završili. O napuštanju ideje klasičnog umetničkog dela (poput slike, grafike ili skulpture, koja je bila i osnov studijskog programa Akademije) u slučaju ove grupe umetnika danas gotovo anegdotski zvuči sećanje novosadskog konceptualiste Vladimira Kopicla na vreme kada su novosadski umetnici iz Tribine mladih ugostili beogradske kolege (1970). Kopicl, naime pominje magnetofonsku traku „na kojoj neko od nas, valjda Čeda (Drča – prim. aut.), ima zabeležen kompletan snimak prvog tribinaš-

kog YU seminara o konceptualnoj umetnosti u kojem su sem nas učestvovali OHO-ovci, Goran Trbuljak i ne znam još ko, a na kojoj je takođe zabeleženo kako nam u reč ljutito upadaju Raša Todosijević, Marina Abramović, kanda i Zoran i Neša iz tadašnje njihove grupe mladih beogradskih slikara koji su istovremeno imali otvaranje izložbe slika u Likovnom salonu TM-a pa posle otvaranja upali u gornju salu gde smo mi konceptualisti teoretisali, da se obračunaju sa nama i našim stavovima kao neprijateljskim po *umetnost*” (Kopici prema Milenković 2007). Ova bezmalo dirljiva epizoda – sudeći po kratkom vremenu koje je protekao od opisanog događaja do početaka njihovog rada u SKC-a – posredno ukazuje i na relativno brzo prihvatanje novih umetničkih praksi u krugu tada mladih beogradskih slikara, ali osvetljava i još jednu dimenziju značaja otvaranja ove ustanove za profilisanje naše umetničke scene toga doba. Razloge umetničke tranzicije neformalne šestorke verovatno treba tražiti (i) u sferi izvesnog „dijalektičkog” odnosa pojave nove umetnosti u globalnom kontekstu, s jedne, i mogućnosti da se u savremenim umetničkim medijima ubrzo i sasvim uspešno, i sâmi oprobaju u domaćoj sredini (SKC). Vreme nakon završetka Akademije likovnih umetnosti Raša Todosijević pamti i po složenim birokratskim procedurama koje su mladi umetnici morali da prođu da bi dobili priliku da izlažu. „Ako si hteo da izlažeš, morao si da podnosiš neke molbe, pa kad ti daju termin... Marina Abramović je onda rekla da zna Dunju Blažević – a to je iz partijskog bratstva, jer Dunjin otac Jakov Blažević je bio političar, a Marinina majka Danica je bila nešto u rangu ministra za kulturu” (Todosijević prema Đorđević 2011).

Slično Tribini mladih u Novom Sadu, SKC je postao dinamično mesto susreta, stvaranja i druženja, okrenuto ne samo ka lokalnom, nego i ukupnom jugoslovenskom ali i internacionalnom kontekstu. Ta platforma bila je značajna i na planu međunarodnog umrežavanja naših umetnika. Članovi beogradska grupe, izuzev Ere Milivojevića¹⁷, učestvovali su 1973. godine na Festivalu umetnosti u Edinburgu, u okviru postavke „Osam umetnika iz Jugoslavije“: pored „petorke” iz Beograda, tu su bili i Radimir (Damjanović) Dajman te umetnički tandem Nuša i Srečo Dragan (Ljubljama), pioniri video arta u Jugoslaviji. U okviru tog nastupa Marina Abramović izvela je svoj prvi performans Ritam 10, istovremeno i prvi u njenom ciklusu Ritmovi (Ritam 10, Ri-

17 Poziv je dobila cela grupa od šestoro umetnika, ali je Milivojević odustao od puta. Po sećanju Marine Abramović iz njene memoarske knjige *Prolazim kroz zidove* (Samizdat B 92, 2917), Milivojević, koji je rodom iz Užica, na sledeći način objasnio je svoj neodlazak: „Došao sam u Beograd iz jednog malog sela – to je već veliki korak. Vi idete iz Beograda u Edinburg, ali ja sam već stigao u Edinburg kad sam došao u Beograd”. (Izraz *malo selo* ovde je verovatno metafora provincije, odn. malog grada koji nije kulturni centar.)

tam 5, Ritam 2, Ritam 4, Ritam 0), realizovanom u periodu od 1973. do 1975. godine. Od početka serije Ritam – koja ima antologijski status u umetnosti performansa – umetnica realizuje kompleksni opus čije se osobenosti vremenom menjaju, ali koji sadrži gotovo sve do sada poznate oblike/žanrove ove vrste umetnosti. Prvi beogradski performans Marine Abramović je Ritam 5 („zvezda petokraka u plamenu”), izveden u okviru trećih Aprilskih susreta 1974: Miško Šuvaković sagledava ovaj događaj i kao oproštanje umetnice od Beograda: „To je pseudoritual koji je izveden u bašti Studentskog kulturnog centra, gde je, okrećući se oko velike zvezde načinjene od plamena, sekla svoju dugu kosu, nokte na rukama i nogama, da bi na kraju legla u zvezdu i izgubila svest jer je kiseonik bio izvučen iz centra zvezde. To nije niko primetio osim takođe jednog velikog umetnika iz ove sredine – Damjana, koji ju je izveo iz plamena i gotovo kao u srceparajućem romanu, veliki slikar je u naručju nosio veliku slikarku koja je napuštala Beograd”¹⁸

Na pitanje novinara o komentarima u domaćoj sredini nakon „prvih performansa koje je Marina Abramović izvodila u Galeriji”, tadašnja urednica, a potom i direktorka SKC-a Dunja Blažević kaže: „Nije bilo komentara nikakvih. Nas štampa uopšte nije pratila. Ja se ne sećam komentara u to vreme. Ja se sećam samo moje brige. Ne samo u Beogradu nego sam ja išla s njom na performanse koje je radila u seriji Ritmova u Milano, išla sam u Rim, išla sam u Zagreb jer sam se bojala da ne pređe granicu pa da joj se nešto desi” (Blažević prema Mihajlović 2019). Ipak, niz istoričara umetnosti, kustosa i drugih saradnika učestvovao je na različite načine u oblikovanju ove scene – od sâme Dunje Blažević, preko Biljane Tomić, Bojane Pejić, Jasne Tijardović do Slavka Timotijevića i drugih. Značajan doprinos teorijskoj artikulaciji ovog fenomena pružio je i generacijski nešto stariji autor Jerko Ješa Denegri, koji povodom jedne izložbe u Zagrebu 1973. u domaće prilike uvodi pojam *nova umetnička praksa*. Sintagma je jasno ukazivala na suštinske odrednice umetnosti koja nastaje u ovom području: *nova* – zato što predstavlja radikalni otklon u odnosu na tradicionalnu umetnost; *umetnička* – termin koji ukazuje da jeste reč o umetnosti, a ne o nečemu što nije umetnost; *praksa* – naglašava da se radi o procesima/vršenjima, a ne predomnaciji artefakata; istovremeno je u domaćem kontekstu pojam prakse asociirao na filozofski pojam *praxis*¹⁹, odnosno aktivizam i politički angažman (Šuvaković 2007: 233–234).

18 M. Šuvaković na promociji knjige Džejmisa Vestkota *Kad Marina Abramović umre* (Plavi jahač 2013) 20. jula 2013. u Beogradu.

19 Filozofska škola praksisovaca bila je uticajna u tadašnjoj Jugoslaviji, posebno u Srbiji i Hrvatskoj.

U pogledu idejnog i/ili ideološkog koncepta delatnosti, SKC je bio prostor u kojem su u okviru kustosko-uredničkog tima koegzistirali različiti pristupi. Na osnovu dosadašnjih istraživanja, konceptijsko „razmimoilaženje” u krugu beogradskih konceptualista kulminiralo je polovinom 70-ih i prostiralo se u rasponu od zalaganja za kritičke leve prakse, stanovište koje je delom reprezentovalo i interese socijalističkog samoupravljanja²⁰, preko ideje autonomizacije umetničkog rada i njegovog distanciranja od utilitarne dimenzije i ideologema načelno, do pokušaja da se nove prakse usmere u pravcu popularne kulture.²¹ Ova poslednja tendencija posebno je bila vezana za Srećnu galeriju SKC, osnovanu nakon početka rada Galerije SKC. Šuvaković smatra da je „idejno razmimoilaženje” još jednom potvrdilo „da leva kritička i politička umetnost može biti tolerisana od komunističke partije (tj. *Saveza komunista*) ili njenih reprezenata sve dok ostvaruje barem prividnu apologiju vladajućoj ideologiji i ideološkim institucijama” (Šuvaković 2007: 308). Sredinom 70-ih okončava se i prva faza rada ove ustanove, nakon radikalne (kontra)izložbe „Oktobar 75” (1975) na kojoj je bila izložena skripta sa zvezdom petokrakom na naslovnoj strani i tekstovima saradnika likovnog programa na temu odnosa umetnosti i politike u jugoslovenskom društvu, ideologije i novih umetničkih formi.

Literatura

- Đorđević, Marija (2009) „Sutra je ponedeljak”, *Politika*, 04. 09. 2009.
- Đorđević, Marija (2011) „Odlučio sam: Izložicu Marinelu”, *Politika*, 20. 05. 2011.
- Jakovljević, Branislav (2019) *Umetnost odluke: performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–1991*, Beograd: Orionart
- Jakovljević, Branislav (2021) „Biti mrtav u Srbiji”, *Peščanik*, 01. 05. 2021, dostupno na: www.pescanik.net [Pristupljeno 25. 07. 2022].
- Janković, Olivera (2012) *Marina Abramović: rani radovi – beogradski period*, Novi Sad: Bel Art i Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Mihajlović, Branka (2019) „Blažević: Izložba Marine Abramović košta koliko i budžet muzeja”, 14. 09. 2019, dostupno na: www.slobodnaevropa.org [Pristupljeno 15. 07. 2022].

20 U okviru kritičko-leve tendencije debata se vodila i u vezi sa interesima Partije nasuprot tzv. nepartijskom pristupu.

21 Više o tome: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, MSUV, Novi Sad 2007; kao i: Branislav Dimitrijević, *Neke uvodne napomene o radu Gorana Đorđevića u periodu 1974-1985, a posebno u vezi sa njegovim delovanjem u okviru beogradskog Studentskog kulturnog centra, Prelom*, 5, Beograd 2003.

- Milenković, Nebojša (2007) „Ime je umetnost”, *Vreme*, 12. 04. 2007.
- *Student* (1971) „Otvoreno pismo jugoslovenskoj javnosti”, br. 4/71, 23. februar 1971.
- Stavrić, Ljubiša (2002), „Robija pod liberalima”, *NIN*, 07.08. 2002.
- Studentski kulturni centar (n.d.) *Arhiva*, dostupno na: www.arhivaskc.org.rs [Pristupljeno: 10. 08. 2022].
- Šuvaković, Miško (2007) *Konceptualna umetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Šuvaković, Miško (2008), „Neoavangarda, konceptualna umetnost i krize socijalističkog modernizma”, *Republika*, broj 430-431, Beograd, dostupno na: www.republica.co.rs [Pristupljeno: 19. 07. 2022].
- Šuvaković, Miško (2010) „Neoavangarda i granice kulturalne politike: slučaj Katalin Ladik”, *Republika*, br. 474-475, Beograd, dostupno na: www.republica.co.rs [Pristupljeno: 27. 07. 2022].
- Vasić, Dejan (2019) „Osporavanje revizije istorije umetnosti”, 20. 02. 2019, dostupno na: www.elektrobeton.net [Pristupljeno: 29. 07. 2022].
- Zečević, Božidar (2021) „Zavera na elitistički način”, *Novosti*, Beograd 10. 03. 2021.
- Žujović, Branislava (2020) „Bili smo grupa heterogenih poetika (I)”, dostupno na: www.suboticke.rs [Pristupljeno 28. 07. 2022].

BEGINNINGS OF CONCEPTUAL ART SCENE IN SERBIA

Abstract

This essay concerns the emergence and early stages of conceptual art scene in Serbia during the 1970s. In this text, the notion of conceptual art is understood in its broadest meaning, as a radical break with traditional art forms, and based on the idea of dematerialization of art. Apart from covering well known centres such as Novi Sad (Tribina Mladih) and Belgrade (Studentski Kulturni Centar), the text also considers Subotica where an art group Bosch+Bosch was founded in 1969. The early stages of this scene are inseparable from both Yugoslav and international frameworks of the 1960s and 1970s. The topic is considered with respect to the wider social and political context of Yugoslav socialism. The essay points out certain differences between the scenes in Belgrade and Novi Sad.

Keywords

Conceptual art, Bosch+Bosch, Youth Tribune, Student Cultural Centre, Serbia

Primljeno: 1. 09. 2022.

Prihvaćeno: 25. 09. 2022.

II

ТЕМАТ: МЕКА МОЋ ЕКРАНА БАЛКАНА

TOPIC: SOFT POWER OF THE BALKAN SCREENS

Nevena Daković¹
Aleksandra Milovanović²
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Uvodnik

MEKA MOĆ EKRANA BALKANA

Ovaj tematski segment novog broja *Zbornika radova Fakulteta dramskih umetnosti* analizira potencijal ekranskih umetnosti i medija za popularizaciju novih perspektiva meke moći i njenog održivog razvoja u savremenom društvu. Indeksi meke moći u poljima kulturnih odnosa i komunikacije, kulturne politike i diplomatije, prožimaju različite društvene, kulturne i umetničke koncepte, a u zavisnosti od specifičnog konteksta moguće je bliže odrediti njihovu indeksnu funkciju i značenje (Rogač Mijatović 2014, Kolaković 2022). Smenjuju se nove interpretacije važnosti audio-vizuelnog i kreativnog sektora (medijske fikcije predstavljene u filmovima, TV serijama, digitalnim portalima, festivalskim sistemima i sl.) u uspostavljanju jedinstvenog kulturnog ambijenta, od nacionalnog preko regionalnog do globalnog. Širenjem meke moći kanalima (popularne) kulture i (masovnih) medija, iz prostora oblikovanja i iskazivanja meke moći, efikasno i dinamično izlazimo iz ograničenog i zatvorenog nacionalnog okvira. Time se ova tema otvara prema transnacionalnoj praksi, trendovima i strategijama, stvarajući opšte matrice za komparativnu analizu i razmenu novih znanja.

Meka moć formirana kroz audio-vizuelne tekstove „polje je kojim tradicionalno dominiraju medijske industrije Amerike, Velike Britanije, Francuske i drugih zemalja severnoatlantskog kulturnog prostora, ali koje su odnedavno dobile nespornu konkurenciju” (Daković i Milovanović 2022: 83–84). Njihov uticaj danas se depolarizuje i izmešta ka drugim kulturnim prostorima, posebno u domenu medijske produkcije. Istovremeno, pitanja poput odnosa tvrde i meke moći (Nye 2004), veoma su aktuelna u dnevno-političkim zbivanjima, zbog čega se za novi kurs globalnih kretanja naglašava:

1 n.m.dakovic@gmail.com

2 lolamontirez@gmail.com

Era unipolarnog svetskog poretka je prošlost i jedino je suštinskim jačanjem sistema savremenog multipolarnog sveta moguće smanjiti tenzije u svetu, povećati nivo poverenja među državama i obezbediti njihov održivi razvoj. (Putin 2022)

Predstavljena četiri teorijska rada u ovom bloku, zajedno sa tekstovima u zasebno koncipiranom tematskom zborniku, proizašli su iz istraživanja učesnika na međunarodnoj konferenciji *Meka moć ekrana Balkana / Soft Power of the Balkan Screens* (2022). Dvodnevni skup o pitanjima meke moći kao višeslojnog društvenog, kulturnog i medijskog fenomena, organizovan je u formi panela i okruglih stolova, na kojima su učesnici govorili o širem kontekstu tvorbe nacionalnog imidža, kulturnog identiteta i brendiranja nacije, putem ekrana (filmskih, televizijskih i digitalnih), kulturnog nasleđa i istorije, festivalskih promocija i nagrada (od Oskara do metaversa). U interdisciplinarnoj i internacionalnoj razmeni iskustava o značaju medijskih i umetničkih ekrana u kontekstu meke moći (indeksiranih kroz faktore geopolitike, geografije emocije i geokritike), 33 učesnika iz 9 zemalja (SAD, Francuska, Srbija, Turska, Bugarska, Hrvatska, Slovačka, Rumunija, Bosna i Hercegovina), u širem regionu Balkana analizirali su produkciju, promociju i meku moć audio-vizuelnog i kreativnog sektora (filmova, TV serija, društvenih mreža i sl.). Konferencija, zajedno sa tekstovima u ovom Zborniku, novi je korak razvijanja ovog teorijskog segmenta kod nas, sa težnjom da obrazuje šire senzibiliziranu publiku za interpretaciju odnosa umetnosti, medija i indeksa njihove meke moći. Konferencija je realizovana u saradnji sa Ministarstvom kulture i informisanja, Ministarstvom obrazovanja, nauke i tehnološkog razvoja i Francuskim institutom.

U prostoru savremenih balkanskih filmova i TV serija, tekst *Transmedijalni dizajn i meka moć kriminalističkog žanra: Besa i Južni vetar* izdvaja polarizaciju industrija u kojima kriminalistički žanr ima dugu tradiciju i profilisanu publiku, nasuprot istočne Evrope i Balkana gde se taj žanr tek u protekloj deceniji značajnije razvija. Aleksandra Milovanović i Vanja Šibalić smatraju da presudan doprinos depolarizaciji ovih odnosa ima povećanje broja TV serija, formiranje njihovog korpusa kao nosilaca indeksa meke moći. Za analizu posebno su izdvojena dva uspešna projekta, *Besa* (2018) i *Južni vetar* (2018), čiji transmedijalni dizajn kumulativno povećava cirkulaciju kriminalističkih sadržaja, „oblikuje savremenu medijsku sliku balkanskog organizovanog kriminalnog podzemlja”. Podvlači se da ekspanzija žanra, popularnog najviše među mlađom publikom, pokreće pitanje slabosti ovog društva, otvara raspravu o (ne)prihvatljivijoj i (ne)primerenoj slici koju o tom društvu stvara, ali

i nameće temu širenja meke moći kako na lokalnom, tako i na regionalnom nivou.

Jovana Karaulić i Ana Martinoli predstavile su nove razvojne perspektive nacionalnog medijskog servisa u tekstu *Meka moć i (post)jugoslovensko sećanje u kulturi i medijima: Dokumentarni serijal „Put u budućnost”*. Pažnja je usmerena na procese stvaranja „poželjnih slika prošlosti”, sastavnog dela kolektivnog identiteta (post)jugoslovenskih država, u čijem kreiranju mediji igraju presudnu ulogu. Navodi se da u njihovom preispitivanju, a možda i zaboravu, ključnu ulogu ima javni servis, posebno u segmentu zaštite arhivskih audiovizuelnih materijala i afirmacije nacionalnog kulturnog nasleđa. Koncentrisanjem na jugoslovenske ideje u polju kulture i umetnosti, predstavljeni dokumentarni serijal *Put u budućnost* (2017–2018) „razmatra jednu moguću istoriju umetnosti u jugoslovenskom kulturnom prostoru, predloženu kao istorijski tok, ali interpretiranu sasvim lično, kao autorski doživljaj”.

Brendiranje nacije kroz film: Srpski kandidati za Oskara približava značaj kinematografije za promociju pozitivne slike jedne zemlje na međunarodnom planu, u ovom slučaju imidža Srbije i njene percepcije u svetu preko parametara meke moći. Nevena Brašanac navodi da indeksno posmatrano, dobro razvijen brend određene zemlje može uticati na niz društveno-ekonomsko-političkih faktora. U tekstu se konkretno ocenjuje izuzetan značaj koji na međunarodnoj sceni imaju atributi „kandidat za Oskara” ili „dobitnik Oskara”, jer je ova filmska nagrada idealna prilika za brendiranje nacije i promociju kinematografije jedne zemlje. Ipak u nacionalnom okviru unapređenje izmiče, usled sporog menjanja narušenog imidža Srbije, formiranog tokom kompleksne političke istorije. Tekst stoga teži da sistematizuje teme i domete srpskih kandidata za Oskara (2006–2020), sa zaključkom o podjednako pozitivnim i negativnim rezultatima.

Polazeći od teze da je film suštinsko sredstvo za širenje meke moći, članak Borisa Petrovića *Meka moć i stvaranje nacionalnog mita u „Kozari” Veljka Bulajića* fokusiran je na fenomen partizanskog filma. Zbog tereta nasleđenih geopolitičkih determinanti međuetničkih sukoba iz Drugog svetskog rata, Jugoslovenska kinematografija, a posebno ratni filmovi, svoju meku moć ispoljavali su invertno, ka unutra, prema sopstvenoj kulturi. Ističe se da je film *Kozara* (1962) poslužio kao sredstvo za rešavanje teških i delikatnih pitanja, da se zaleče rane i traume, te kontekstualizuju počinjeni zločini čije je sećanje tinjalo u jugoslovenskoj zajednici.

Literatura

- Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra. 2022. „Meka moć Balkana (Meka moć TV serija: Senke nad Balkanom)”, *Kultura i diplomatija*, ur. Aleksandra Kolaković, *Časopis Kultura*, br. 173. str: 83–96.
- Kolaković, Aleksandra. 2022. „Kultura i diplomatija”, *Kultura i diplomatija* ur. Aleksandra Kolaković, *Časopis Kultura*, br. 173. str: 5–7.
- Nye, Joseph. 2004. *Soft power: The means to success in world politics*, New York: Public Affairs.
- Rogač Mijatović, Ljiljana. 2014. *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*, Beograd: Clio i FDU.
- „Putin: Era unipolarnog poretka je prošlost”, 16.08.2022, *Politika*, dostupno na: <https://www.politika.rs/sr/clanak/514446/Putin-Era-unipolarnog-poretka-je-proslost> [Pristupljeno 15. novembra 2022].

Aleksandra Milovanović¹

Vanja Šibalić²

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

TRANSMEDIJALNI DIZAJN I MEKA MOĆ KRIMINALISTIČKOG ŽANRA: BESA I JUŽNI VETAR³

791.242:7.097

7.097

COBISS.SR-ID 83418377

Apstrakt

Cilj ovog rada je da istraži porast broja TV serija, posebno kriminalističkog žanra, koji u odnosu na dugu američku i zapadnoevropsku tradiciju razvija snažan (trans)nacionalni trend u Istočnoj Evropi i na Balkanu u poslednjoj deceniji, detektujući (u određenoj meri) realistično društvene, socijalne i kulturne probleme i promene sistema. Istraživanje se prvo fokusira na aspekte lokalizacije kriminalističkog žanra u srpskoj produkciji, a potom se orijentiše ka interpretativnom okviru meke moći i reprezentaciji negativne slike društva u krizi (kontroverznim temama, polarizovanim odnosima i destabilizujućim efektima žanra). Za analizu su posebno izdvojeni serijali Besa (2018) i Južni vetar (2018), čije teme, zapleti i likovi, zajedno sa drugim regionalnim serijama i filmovima, oblikuju savremenu medijsku sliku balkanskog organizovanog kriminalnog podzemlja. U ovoj interakciji specifičnu ulogu ima transmedijalni dizajn, čije strategije konvergentno šire i umnožavaju žanrovske konvencije van njihovih vizuelnih tekstova. Transmedijalnom cirkulacijom sadržaja, kroz simultano delovanje na više komunikacionih kanala, kumulativno se povećava delovanje meke moći kriminalističkog žanra.

Ključne reči

TV serije, kriminalistički žanr, (trans)nacionalna produkcija, transmedijalni dizajn, meka moć

U savremenoj evropskoj produkciji TV serija kriminalistički žanr zauzima značajno mesto, kako u broju snimljenih serija, tako i u interesovanju pu-

1 lolamontirez@gmail.com

2 vanjasib@gmail.com

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

blike, jer njegove (nacionalno) osetljive i (lokalno) nijansirane priče o zakonu, redu i kriminalu „univerzalno detektuju društvene probleme i emuliraju kulturne promene” (Toft Hansen et al. 2018: 1). Prodirući u kompleksna pitanja lokalnih i evropskih vrednosnih okvira, međunarodne i transkulturalne razmene, kriminalističke serije su označene kao instrument, „sočivo koje prelama lokalne, nacionalne i transnacionalne dileme, koje danas prevladavaju u evropskom društveno-ekonomskom sistemu” (ibid.). Idealne za koprodukcione partnere iz više zemalja,⁴ teme međunarodnih zločina i istraga u serijama *Euro policajci* (*Eurocops*, 1988–1992), *Prelazeći granice* (*Crossing Lines*, 2013–2015), *Tim* (*The Team*, 2015–2018), *Siva zona* (*Greyzone*, 2018), *Most* (*Bron/Broen*, 2011–2018) i *Šutnja* (*Silence*, 2021) brišu granice, artikulišu transnacionalni identitet i prepoznate su kao *Euro Noir* (Forshaw 2014, Bondebjerg 2016).

Hibridno skovan termin *Euro Noir*⁵ (po uzoru na *Nordic Noir*, *Brit Noir* i sl.), sa jedne strane geopolitički određuje specifičan žanr (identifikujući, uspostavljajući i kritikujući društvene označitelje), dok sa druge strane njegove kriminalističke istrage prelaze granice, odvijaju se na više jezika i, što je najznačajnije – proizvod su saradnji međunarodnih autorskih timova. Oslanjajući se na ovu analizu, Barra (Luca Barra) i Skaglioni (Massimo Scaglioni) smatraju da je u periodu od 2008. godine do danas u domenu (trans)nacionalnog razvoja, produkcije i distribucije „igrani program evropskih televizija ušao u doba renesanse (*European television fiction renaissance*)” (Barra/Saglioni 2021: 1). Industrija je potpuno preoblikovana premijum modelom visokobudžetnih programa i stimulativnim formiranjem transnacionalizovanog tržišta TV serija putem globalnih platformi za distribuciju (Netflix, Amazon, Hulu, HBO). Takođe, sve veću pažnju publike privlače lokalno specifične teme,⁶ posebno kada je reč o kriminalističkim serijama kao što su italijan-

4 Medunarodne koprodukcije u evropskoj kinematografiji zastupljene su u značajnom procentu, dok diskusije na forumu *Series Mania* (2021) ukazuju da je stopa za igrane TV serije tek 13%, odnosno 7% ako isključimo tradicionalne saradnje utemeljene na povezanosti kulture, jezika i istorije, kao što su francusko-belgijska ili nemačko-austrijska. Razlozi za to su različiti i variraju između otvorenosti skandinavskih zemalja za koprodukcije TV serija, prosečno zainteresovanih industrija Španije i Italije, te manjih evropskih zemalja kao što su balkanske, koje uglavnom svoje finansiranje udružuju sa susedima čija publika deli isti jezik, imajući u vidu pouzdan plasman i promociju (Lemerrier 2021).

5 Nedostaci termina ogledaju se još i u koprodukcijskoj praksi evropske filmske industrije devedesetih godina prošlog veka, u „negativno brendiranom trendu ‘evro-pudinga / Euro-puddings’” (Liz 2015: 73). Ova kritika prakse sufinansiranja nije bazirana na finansijskom aspektu, već ukazuje na problematične kreativne kompromise u tom procesu.

6 Posmatrano iz ugla tematsko-žanrovske orijentacije, serije *Volander* (*Wallander*, 2005–2013), *Ubistvo* (*Forbrydelsen*, 2007–2012) ili *Most* pripadaju *Nordic Noir*-u i bave se specifično kulturološko-društvenim pitanjima vezanim za skandinavske zemlje. Međutim, međunarodno interesovanje za formate ovih serija (*Volander/Wallander*, UK, 2008–2016; *Ubistvo / The Killing*,

ska *Gomora* (*Gomorra*, 2014–2021), islandska *Uhvaćen u zamku* (*Trapped/Ófærð*, 2015–), češka *Pustinja* (*Wasteland*, 2016), francuska *Crna tačka* (*Zone Blanche*, 2017–), britanska *Brodčerč* (*Broadchurch*, 2013–2017), španska *Kuća od papira* (*La casa de papel / Money Heist*, 2017–2021),⁷ nemačka *Vavilon Berlin* (*Babylon Berlin*, 2017–), kao i u našem okruženju hrvatska *Počivali u miru* (2013–2018), srpska *Ubice mog oca* (2016–), slovenačka *Jezero* (2019) i bosansko-hercegovačka *Kotlina* (2022).

Dok produkcije zapadne i severne Evrope imaju dugu audio-vizuelnu tradiciju kriminalističkog žanra, u zemljama istočne Evrope i Balkana, tokom poslednje decenije, to je trend u usponu. Iako su se u vreme socijalizma snimali filmovi sa kriminalističkim zapletima, oni su primarno prenosili kontrolisanu poruku, ideal da u ovim društvima kriminal u osnovi ne postoji, zbog čega se na njih možemo manje osloniti kao na nasleđe i kulturni obrazac kada je reč o ovoj temi.⁸ U kontekstu (meke) moći medija (u izvornom značenju bitne za kulturnu politiku, izgradnji imidža zemlje i procese brendiranja nacije), otvaranje novog prostora za razvoj nacionalnog stila, specifičnih žanrovskih varijacija i kulturne saradnje, Batori (Anna Batori) opaža kao aktuelni obrazac i zajednički ambijent „jedinственe istočnoevropske televizijske ravni (*Eastern European televisual collectivehood*)” (Batori 2018: 37). Polazeći od kriminalističke drame u rumunskom stilu *Senke* (*Umbre*, 2014–2019), u brojnim programima ovog bloka,⁹ ona prepoznaje brendiranje (trans)produkcionihih motiva korupcije i kriminala (šverca droge, ubistava, pranja novca, prostitucije i dr.), izrazito zastupljenih „u svakodnevici [dobro umreženog] istočnoevropskog podzemlja” (Batori 2018: 38). U našem

USA, 2011–2014) sugeriše da su njihove priče univerzalne, tačnije, istovremeno su lokalne i globalne. Serija *Most* emitovana je u oko 188 zemalja i inspirisala je više rimejkova, koji su prateći originalnu premisu smešteni na međunarodnim granicama SAD/Meksika (*The Bridge*, 2013–2014), Britanije/Francuske (*The Tunnel*, 2013–2018), Nemačke/Austrije (*Der Pass*, 2018), Rusije/Estonije (*Most*, 2018–2020) i Malezije/Singapura (*The Bridge*, 2018–).

7 Na platformi *Netflix*, *Kuća od papira* je dosada najpopularnija i najuspešnija serija sa neengleskog govornog područja. Španski pljačkaši banaka u crvenim kombinezonima i sa maskama Salvadora Dalija postigli su globalni uspeh kad je treću sezonu ove serije pogledalo 44 miliona pretplatnika u prve četiri nedelje prikazivanja.

8 Određeni uzor filmsko-televizijska saga *Južni vetar* može pronaći u seriji o maloletnim delikventima *Sivi dom* (1986). Autentično snimana u vaspitno-popravnom domu u Kruševcu, serija u izuzetno mračnom tonu za ono vreme prikazuje kontroverzne teme eksplicitnog nasilja, sitnog i krupnog kriminala, nedostatka perspektive života sa dosijem, ravnodušnosti roditelja i vaspitača prema sudbinama „domaca”.

9 Početni impuls ekspanzije ovog žanra dao je kanal HBO, omogućavajući transnacionalnu distribuciju lokalnih i regionalnih produkcija, kao što su češke serije *Pustinja* i *Mamon* (*Mamon*, 2015), poljske *Ognjeni grm* (*Horici ker*, 2013) i *Čopor* (*Wataha*, 2014), rumunske *Tiha dolina* (*Valea Muta*, 2016) i *Hakervil* (*Hackerville*, 2018), mađarska *Lagodan život* (*Aranyélet*, 2015) i hrvatska *Uspjeh* (2019).

postsocijalističkom regionu, nova žanrovska epoha sa jedne strane može se tumačiti kao pokušaj približavanja američkim uzorima, dok sa druge strane kroz mehanizme meke moći

[...] dominacija priča o kriminalu na regionalnim televizijskim ekranima, funkcionise kao vizuelna i narativna reprezentacija kolektivnog postsocijalističkog identiteta, koji prolazi kroz [tranziciju ili] predkapitalističku preradu nasledene traume nekadašnjeg ideološko-političkog sistema. Posledice urušavanja socijalizma, kritika prodora kapitalizma i porast kriminala uzročno-posledično se prepliću. [...] [Kroz ove serije] svedočimo rađanju novog postsocijalističkog televizijskog ambijenta, u kom se elementi američkog žanra prevode i relociraju u istočnoevropsku društvenu stvarnost, opterećenu istorijsko-političkim problemima, dodatno stavljajući akcenat na urušavanje institucije porodice kao metafore postsocijalističke, neoliberalne krize. (Batori 2018: 39)

Nacionalni televizijski programi uprkos brojnim transformacijama – istorijskim (Jugoslavija/Srbija), društvenim (socijalizam/tranzicija), ekonomskim (državno/privatno), medijsko-tehnološkim (analogno/digitalno, klasično/multiplatformno) – imaju masovnu i posvećenu publiku dugoročno posmatrano. Popularnost i uspeh kod publike ispunili su sofisticiranim vizuelnim identitetom, složenim zapletima, žanrovskom diversifikacijom, hibridnom distribucijom i recepcijom. Istovremeno, aktuelno se nadovezujući na

[...] trendove ekonomske transformacije i tranzicije u Republici Srbiji, ritmičnom smenom savremene produkcije i repriza starih digitalizovanih naslova, stvorena je prepoznatljiva nacionalna produkcija zabavnog programa. Ona uspešno privlači regionalnu publiku, ali i podstiče kritičko-teorijsku problematizaciju fenomena u domenu širenja meke moći. (Daković i Milovanović 2022: 86)

Kao polazište za ovu kritičku optiku, sledeća tabela pokazuje uzlaznu putanju produkcije TV serija u Srbiji i njihovu žanrovsku dinamičnost, posebno ka varijetetu kriminalističkih tema i nacionalnoj slici koje oni šire (od akcionog trilera do političke drame).

Godina	2015.	2016.	2017.	2018.	2019.	2020.	2021.	2022.	
Nove serije	2	6	8	8	18	15	33	10	
Serije sa obnovljenim sezonama	3	5	5	5	9	6	6	12	
Broj epizoda (ukupna produkcija)	45'-55 = 45 25-30 = 88	45'-55 = 111 25-30 = 184	45'-55 = 304 25-30 = 125 7-15 = 53	45'-55 = 553 25-30 = 87	45'-55 = 463 25-30 = 409	45'-55 = 817 25-30 = 110 7-15 = 12	45'-55 = 1231 25-30 = 209	45'-55 = 1127 25-30 = /	
Žanr	komedija	2	3	6	3	13	5	10	6
	Sitkom	2	3	1	/	2	1	6	1
	Drama	/	3	2	3	4	2	2	1
	sapunica, melodrama (mešanja sa drugim žanrovima)	/	/	1	3	1	4	5	5
	kriminalistički (triler, akcija, špijunski, policijski)	/	1	2	2	4	9	7	8
	istorijski (epoha)	1	1	1	2	3	/	6	1
	horor, fantastika, misterija	/	/	/	/	/	/	3	1
Izabrani naslovi	<i>Čizmaši, Sindelići, Andrija i Anđelka</i>	<i>Ubice mog oca, Prvaci sveta, Selo gori...</i>	<i>Senke nad Balkanom, Vojna akademija, Istine i laži</i>	<i>Besa, Nema-njići, Jutro će promeniti sve, Koreni, Žigosani u reketu</i>	<i>Državni službenik, Pet, Kralj Petar Prvi, Žmurke, Grupa</i>	Južni vetar, Tajkun, Močvara, Kostići, Klan, 12 reči, Kamion-džije	Tajna vinove loze, Porodica, Kljun, Crna svadba, Advokado, Nečista krv	Čudne ljubavi, Blok 27, Zlatni dečko	

Tabela 1 Igrane TV serije u Srbiji 2015–2022, rast produkcije i žanrovska tipologija

Crime TV: nacionalno pozicioniranje i popularni trendovi

U periodu od jeseni 2015. do oktobra 2022. godine na domaćim televizijama emitovano je ukupno 100 novih serija, dok je 51 obnovila svoje sezone.¹⁰ U odnosu na samo pet novih serija koje su započele emitovanje u drugoj polovini 2015. godine, beleži se značajan skok na 27 u 2019. godini i rekordnih 39 u 2021. godini. Kriminalistički žanr postao je veoma popularan,¹¹ što pokazuju i obnovljene sezone serija *Ubice mog oca*, *Senke nad Balkanom*, *Besa*, *Državni službenik* (2019–), *Klan* (2020–), *Močvara* (2020–) i *Branilac* (2021–). Paralelno se u poslednje dve godine beleži i talas serija koje hibridizuju karakteristike kriminalističkog sa žanrovima horora, fantastike i misterije. Uprkos izostanku nacionalne tradicije, ove serije su stekle naklonost publike i kritike (*Kalkanski krugovi*, 2021; *Beležnica profesora Miškovića*, 2021. i *Crna svadba*, 2021). Za sezonu 2022/2023. najavljeni su nastavci još pet kriminalističkih serija (*Južni vetar 2*, *Tajkun 2*, *Kalkanski krugovi 2*, *Pevačica 2* i *Crna svadba 2*), dok se u različitim fazama pripreme i produkcije u narednom periodu planiraju brojni novi naslovi (*Deca zla*, *Sablja*, *Bunar*, *Tunel*, *Nemirni*, *Apsolutnih sto* i *Gorila*). Indikativno, prosečan period neophodan za pripremu i realizaciju jedne sezone kriminalističke serije (od 10 do 12 epizoda), u zahtevnim uslovima nacionalne produkcije, iznosi blizu dve godine. Ipak, za temu ilegalnog šverca narkotika

[...] regionalni narko dileri [su] u protekle dve godine dobili i više nego dovoljno prostora u našim serijama. [...] Besa je bila pokušaj da se napravi hičkokovska priča o običnom čoveku koji biva uvučen u aktivnosti albanskog narko klana, Grupa je prišla tome iz realističkog nivoa iz vizure klinaca koji su na samom kraju lanca, dočim je Južni vetar ponudio jednu skarfejsovsku viziju našeg sveta. (Vojnov u Jović 2020: n. pag.)

Univerzalna tema značaja porodice i časti u osnovi je serije *Besa*,¹² a njena radnja geopolitički mapira prostore Srbije, Crne Gore, Albanije, Hrvatske,

10 Podaci u tabeli rezultat su posmatranja nacionalne produkcije TV serija u periodu od dve godine (2020–2022). Generisani su iz programskih šema dva nacionalna servisa (RTS i RTV), zatim iz televizija sa nacionalnom pokrivenošću (Pink, Happy, Prva i B92), kao i iz kablovskih kanala *Superstar* (Telekom), *Top TV / Nova S* (SBB) i *K1* (kabl).

11 Pored ovog žanra, komedije i sitkomi standardno su prisutni. Uravnoteženo se pojavljuju i televizijske sapunice, kako one producirane po licencnom formatu, tako i originalne, koje su često posledica žanrovske hibridizacije. Istorijske TV serije smeštene u epohu, u skladu sa faktorom produkcione složenosti, očekivano su u manjini.

12 Prva sezona (12 epizoda) počela je emitovanje u decembru 2018. godine, a druga sezona (10 epizoda) u novembru 2021. godine, najpre na kablovskoj *Superstar TV*, a potom i *Prvoj TV* sa nacionalnom frekvencijom. U proseku 3,5 miliona gledalaca pogledalo je seriju po sezoni (se-

Švajcarske, Italije i Estonije. Kreiran prema originalnoj ideji Srđana Šapera, ovaj obiman projekat okuplja glumačku ekipu od oko 200 glumaca sa prostora bivše Jugoslavije, a dijalog je realizovan na osam jezika. Kao jedna od najskupljih u širem regionu, serija spaja međunarodnu autorsku ekipu prema standardima (trans)nacionalne produkcije (Toni Džordan / Tony Jordan, Igor Stoimenov, Mladen Matičević i dr.). Prilagođena lokalnoj publici, ali atraktivna i za međunarodnu scenu, *Besa* je osvojila publiku i kritiku, te proglašena za najbolju seriju na *Festivalu domaćih igranih serija* (FEDIS 2019). Prva je srpska serija koja je prodana kao format u inostranstvu – rimejk za arapsko govorno područje pod nazivom *Krvna zakletva* (*Blood Oath*, 2020), koji u 10 epizoda istražuje sudbine Sirijaca i Libanaca.

Besa prati priču Uroša Perića (Radivoje Bukvić), porodičnog čoveka koji učestvuje u saobraćajnoj nesreći u kojoj sticajem okolnosti strada ćerka najvećeg balkanskog narko-bosa Dardana Beriše (Arben Bajraktaraj).¹³ Sledimo Uroševu borbu da sačuva živote svoje porodice, dok se sa njegovim težnjama paralelno prepliće istraga inspektora Petrita Kocija (Miloš Timotijević), koji skoro opsesivno želi da zaustavi najopasnijeg kriminalca u regionu. Tri godine kasnije, u drugoj sezoni glavni pokretač je međugeneracijski razdor, starijih koji (arhaično) veruju u čast i datu reč, nasuprot mlađoj družini Luke (Milan Marić), Dritona (Jon Raci) i Iljira (Tristan Halilaj). Spremajući finale u trećoj sezoni, šest gusto isprepletanih linija kriminalističke priče produbljuje ovaj sukob i krizu, transformišući u dugom narativnom luku likove Uroša (od običnog čoveka do profesionalnog ubice), Petrita (od surovog profesionalca do čoveka zaslepljenog nataloženim besom) i Dardana (od strahopostovanog vođe klana do propalog kriminalca). Njihove muke, rane i ožiljci pokazuju nam težinu i posledice *bese*, a bežeći iz zatvora Dardan na vrhu planine između Kosova i Metohije, Crne Gore i Albanije poraženo govori: „Sve sam uradio da moje sinove sklonim iz svega ovoga. Kako se desilo da mi rođeni sin radi o glavi? Jesam li ja otac ili sam vođa klana?” (S02EP07).

Snažna premisa ove serije zapisana je u *besi*, balkanskom kulturnom konceptu date reči i krvne osvete, pročitanoj i u imenu poginule ćerke Besijane (Elizabeta Brodić). Radnja smeštena u komplikovanu etničku, versku i kulturnu svakodnevicu Balkana daje lokalni diverzitet i nijansiranost žanra (nasilja, istraga, osveta, ambicija i akumulacije moći). Naša percepcija snažne

zona 02 sa prosečno 454.000 gledalaca po epizodi na *Prva TV* i 278.000 gledalaca na *Superstar TV*).

13 Traumama saobraćajnih udesa koje zauvek menjaju živote njihovih porodica počinju obe sezone (S01E01 Ada Bojana, S02E02 Estonija).

uverljivosti događaja ukorenjena je u negativnoj slici društva u kom živimo,¹⁴ krizi sistema, korupciji koja spaja legalne i ilegalne tokove novca koji u ovoj seriji vodi sve do evropskih zvaničnika. Možda skromno započinjući i varijetet *Balkan Noir*-a, serija prati tokove pranja novca stečenog švercom narkotika kroz poslove privatizacije (S01 skijaški centar Brezovica), kupovinu dobara (S02 zemlje i hotela) i građevinske izgradnje umrežene sa investicijom mafijom. *Besom* vladaju dva albanska kriminalna klana, klan Beriša i klan Sokolji, uslovno srodni kao i u seriji *Klan* sa surčinskim/zemunskim i škaljarskim/kavačkim klanom. U mnogim serijama ovog žanra princip klanovske organizacije predstavlja međunarodnu opasnost, ratove za moć, prevlast i teritoriju, a najčešće je i jači od države. Pokazujući kako kriminal lako briše granice svih vrsta, *Besa* se približava vodećim svetskim serijalima *Narkos* (*Narcos*, 2015–2017)¹⁵ i *Narkos: Meksiko* (*Narcos: Mexico*, 2018–2021) i mini-seriji o međunarodnoj mreži narkotika *Nula nula nula* (*Zero Zero Zero*, 2019–2020).¹⁶

Kada se produkcionim i kreativnim uslovima u regionu realno sagledaju, *Besa* pokazuje visok kvalitet izazovno kompleksne priče, koja je izneta koncizno i sažeto, bez redundantnosti i klasične crno-bele podele, sa atraktivnim eksterijerima, donoseći uzbudljive scene nasilja i akcije, vizuelno na momente podsećajući na italijansku *Gomoru*. Posebno koristeći transmedijalni dizajn za plasman i promociju (Gambarato 2019), serija sledi najsavremenije trendove konvergencije televizije i društvenih mreža. Ovako osmišljena diseminacija audio-vizuelnih sadržaja privlači virtuelne zajednice i povećava broj njihovih „ulaznih tačaka” (Milovanović 2019). Konstanta vizuelnog identiteta *Bese*, grafički logo sa pet precrtanih rečki (koje označavaju broj ljudi koje Uroš mora da ubije da bi spasao svoju porodicu), proširen je u pažljivo plasirane trejlere na mrežama (rađene po principu opšti i pojedinačni za svaku epizodu, ključne likove i linije priče), objave o dešavanjima tokom snimanja, *push* notifikacijama za mobilne telefone. Instagram stranica jedinstveno je dizajnirana (S01 detektivski sto; S02 istražiteljska tabla), a na Fejsbuku je prvi

14 O vezama kriminala i sistema u Srbiji govorio je premijer Zoran Đinđić na svojoj poslednjoj konferenciji za medije: „Ima korova i u drugim baštama, ali nigde se korov ne zaliva osim u Srbiji. Imaju lopova i u drugim zemljama, ali nigde lopovi nisu na vlasti osim u Srbiji. Imaju, dragi prijatelji, i druge države mafiju, ali nigde nema mafija svoju državu kao u Srbiji” (mart 2003).

15 Takođe, čuvari zakona (Interpol u *Besi* i DEA u *Narkosima*) podeljeni su u etničke parove (Divna Dukić i Petrit Koci, Boyd Holbrook i Pedro Pascal), sa namerom da se napravi razlika između kriminalaca i inspektora, „da nisu svi isti” kao nacija.

16 Za više o fenomenu sve veće aktuelizacije društvenih tema u kriminalističkom žanru pogledati: César Albarrán-Torres, *Global Trafficking Networks on Film and Television* (2021); Birgit Dawes et al. *Transgressive Television, Politics and Crime in 21st-Century American TV Series* (2015); Jonathan A. Grubb, *Crime TV: Streaming Criminology in Popular Culture* (2021).

put u nacionalnoj produkciji rađen prenos uživo glumaca koji u realnom vremenu trajanja epizode pričaju o svojim iskustvima.¹⁷ Ovom strategijom *Besa* pruža komplementarne informacije osnovne priče, omogućavajući publici angažman nakon momenta prikazivanja, ali mnogo značajnije – elementi kriminalističkog žanra transmedijalno se šire u veliku prožimajuću priču.

Inicijalno od pilot epizode za TV seriju pod nazivom *Metar asfalta*, reditelj i scenarista Miloš Avramović razvio je ideju za film *Južni vetar* (2018). Kao ambiciozni temelj buduće franšize, film je dostigao rekordnu gledanost, kao i njegov nastavak *Južni vetar: ubrzanje* (2021).¹⁸ Prve četiri epizode serije nastale iz filma, proširene su sa deset dodatnih epizoda,¹⁹ a strateški osmišljen transmedijalni dizajn ove kriminalističke sage ogleđa se u složenoj strukturi koja mnoge zaplete (glavne i sporedne) dalje širi u drugu sezonu serije i treći film (u fazi produkcije), kao i posebno oblikovani serijal muzičkih spotova na društvenim mrežama. Osnovne teme i motivi organski su povezani sa rep hitovima (diskografske kuće *Bassivity*), a njihovo mešanje sa originalno komponovanom muzikom Aleksandra Randelovića reditelj Miloš Avramović i producentkinja Tatjana Žeželj Gojković opisuju na sledeći način:

Kao prvo, mnogi reperi se izražavaju kroz podudarni tematsko-žanrovski okvir, a kao drugo, muzikom smo hteli da uvežemo balkanski prostor i njegov izvorni melos. Ideja je bila da stihovi sadrže igru reči, južnog vetra i balkanskih kriminalnih koridora (Srbije, Makedonije, Bugarske, Turske, pa čak i Avganistana). Pokušali smo da uhvatimo zvuk muzičkih instrumenata svih zemalja na ovom putu droge. (Avramović i Žeželj, 2021)²⁰

Radnja je smeštena na „vrući” beogradski asfalt, na kom Petar Maraš (Miloš Biković) od sitnog kriminalca u automobilskoj mafiji velikom brzinom uleće u tokove narko obračuna na „balkanskoj ruti”, žili kucavici organizovanog

17 *Live gledanje epizode sa Rašom i Milošem*, 14.10.2019. Facebook *Besa TV series*, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=465349887732386

18 U bioskopskoj distribuciji, film je prešao milion gledalaca u Srbiji i regionu. Zbog osiromašene mreže bioskopskih dvorana u unutrašnjosti, prikazivanje ovog filma organizovano je u „pokretnim bioskopima”, najčešće u domovima kulture i drugim improvizovanim prostorima, što je posetu gledalaca povećalo za 40% (Avramović i Žeželj 2021). Status najgledanijeg srpskog blokbastera potvrdio je film *Južni vetar 2*, sa 700.000 gledalaca u prva dva meseca prikazivanja. U Hrvatskoj je u istom periodu film pogledalo rekordnih 113.000 gledalaca.

19 Strateški je odabran nacionalni medijski servis (RTS) za emitovanje. Serija je imala više od 2 miliona gledalaca i trajno je dostupna na platformi *RTS planeta*, na kojoj beleži kontinuirano interesovanje (Milovanović i Šibalić 2019)

20 Iz razgovora sa Milošem Avramovićem i Tatjanom Žeželj Gojković koji je vođen 21. januaru 2021. godine.

kriminala u ovom regionu.²¹ U pozadini priče je (nevidljiva) kontrola policijskog inspektora Stupara²² (Miloš Timotijević) i (para)državnog autoriteta predstavljenog u liku Crvenog (Aleksandar Berček), dok posledice sprege vlasti i organizovanog kriminala ostaju pitanja bez odgovora. Kompleksnim društvenim označiteljima *Južni vetar* nameće višeslojnu krizu vrednosti i ambivalentne poruke, namenjene posebno mladima. Njegov žanrovski izraz osnažen ubedljivim lokalnim koloritom, poređen je sa „kriminalom koji je izmenio Srbiju” u dokumentarnom filmu *Vidimo se u Čitulji* (1995), te transnacionalnim uzorima *Prorok (Un prophète)*, 2009) i *Laka lova (Snabba cash)*, 2010). Vatrene obračuni na ulicama i većito pitanje „kako postati broj jedan”, sadržani su u stihovima

Imam drugove, imam kumove, a za uroke imam utoke [...]
Na sve čet'ri strane sveta, nema ko nas ne zna.
Reci šta ti treba, brate moj? Na sve čet'ri strane sveta duva južni vetar
[...] Nekom smrkne, nekom svane, u gradu između Dunava i Save,
Neko broji pare, neko broji dane, a ja se samo nadam kad će da mi svane
(Coby, 4 Strane Sveta i Pazi se)

Uspešan producentski tim, dobra glumačka podela i atraktivna priča, zajedno sa pažljivo osmišljenim *soundtrack*-om, generišu izuzetan brend *Južnog vetra* i njegove transmedijalne ekstenzije. Za razliku od *Bese*, gde imamo zatvoreni transmedijalni dizajn, za *Južni vetar* karakterističan je otvoreni sistem u kom elementi priče i žanra nastavljaju da prožimaju nove nastavke u istom mediju ili drugim medijima, uključujući povremeno i nove autore. Zapaženi rep umetnici za prvi film namenski su snimili sedam pesama, a za prvu sezonu serije 11 novih numera (Coby i Mili, *Južni vetar gas*; Rasta, *Kawasaki*; Marlon Brutal i Juice, *Maće*; Gazda Paja, *Dizel* i dr.). U promotivnoj kampanji svaku epizodu pratila je premijera pesme na zvaničnom YT kanalu *Južnog vetra*, u proseku sa 30 miliona pregleda.²³ Uzlet ovog filmsko-televizijsko-muzičkog serijala moguće je potražiti u činjenici da ranije nije bilo ovakvih žanrovskih

21 Brojni izveštaji Interpola, Europolu i američke agencije za borbu protiv narkotika (DEA) jasno potcrtavaju da je balkanska ruta kroz Tursku, Bugarsku, Kosovo i Srbiju jedan od najfrekventnijih kriminalnih koridora u svetu. Povoljni geografski položaj predstavlja most između istoka i zapada, kojim tone droge putuju sa Bliskog istoka na zapad Evrope (Mušić 2019).

22 Slučajne su sličnosti sa Dušanom Stuparom, načelnikom Resora državne bezbednosti Beograda, predstavnikom firme *Univerzal* u Moskvi i saradnikom porodice Milošević, koji se dovodi u sumnju privatizacije brojnih firmi, zbog čega je i uhapšen (Grujić 2012).

23 O popularnosti franšize *Južni vetar* na društvenim mrežama svedoče sledeći podaci – Youtube kanal ima 237.000 pratilaca, blizu 147 miliona pregleda i 120.000 *fan mention*-a; Facebook stranica ima 134.000 pratilaca, Instagram profil 204.000, a Tik Tok 130,8 hiljada i 570,7 miliona *hashtag*-ova.

sadržaja, niti su medijski projekti na ovaj način dizajnirani, ali i privlačnosti likova i priče sa kojima se (mlađa) publika neposredno identifikuje, jer realistično proizilazi iz njihovog okruženja koje je na različitim nivoima kontaminirano kriminalom.

Zaključak

Porast i uspeh kriminalističkog žanra na malim i velikim ekranima kod nas uspostavlja nove prakse i tradicije, ali i dileme u vezi sa medijskim imidžom i vrednosnim sistemom koji oni predstavljaju u domenu meke moći naše zemlje (klasične kulturne politike i diplomatije, tvorbe identiteta i dr.). Uporedno posmatrano sa američkom istorijom, uspon kriminalističkog žanra uvek je koincidirao sa krizama (kraha berze, ratova, 9/11 napada i sl.), koje su zabavni formati filma i televizije lako preoblikovali i normalizovali. Bisanjem čvrste granice između fikcije i stvarnosti, publika krizu američkog sistema sugestivno prihvata kao negativni standard, koji (paradoksalno) povećava uticaj Amerike i privlačnost njihove popularne kulture. Iako nije deo zvanične strategije američke diplomatije, disfunkcionalna slika ove supersile kontradiktorno privlači druge pokazujući snagu američke demokratije, koja uvek ima prostora za usavršavanje, nasuprot totalitarnim društvima Rusije, Kine ili Irana, koja nude monolitni imidž svojih zemalja. Praksa američke „negativne meke moći” (Aaltola 2014: 5) povezana je sa

[...] transformacijom filmova i televizijskih emisija ka mračnim, ciničnim i realističnim sadržajima. Prošlo je vreme idealističke borbe između dobra i zla, heroja koji su vodili. [...] Privlačnost nove, mračnije slike delom proizilazi iz prepoznavanja gledaoca da je ona znatno približnija stvarnoj polarizaciji savremenih odnosa. (Aaltola 2014: 8)

Novi kulturni uticaji i novonastali paradoks meke moći direktno potkopavaju dosadašnji osećaj o tome šta je prihvatljiva i primerena slika jednog društva u medijima (Dennison & Dwyer 2021). Realistični ambijent koji boji vizuelne tekstove kriminalističkih serijala *Besa* i *Južni vetar* refleksi je slabosti našeg društva, ali i posebnih tema postsocijalističkog previranja (politike, ekonomije i kulture), kolektivne tranzicije (društvenih institucija) i krize ličnih vrednosti (porodice, morala i etike). Njihov transmedijalni dizajn umnožava ove poruke kroz više kanala komunikacije, omogućavajući im široku dostupnost i opštu identifikaciju, neposredno menjajući političku i kulturnu realnost (ozbiljnost negativnih vesti ublažava se pričama u novim medijskim formatima).

Tokom proteklih nekoliko godina u Srbiji i regionu primetna je ekspanzija serija i filmova domaće produkcije, a njihov uticaj u domenu meke moći postao je sastavni deo lokalnog i globalnog društvenog razgovora. Ovaj proces posebno je potcrtan novim standardima produkcije kriminalističkog žanra (filma, televizije, muzike), koji više nisu dominantno anglocentrični, već su široko potvrđeni varijacijama koje slede trendove lokalizacije. Kao njihov derivat pojavljuje se negativna slika društva u krizi, čija meka moć u vrednosnom okviru i transkulturalnoj razmeni deluje slično kao kod transnacionalnih uzora, uz distinkciju da se kod nas još uvek ne može prepoznati njena jasno usmerena, kontrolisana i strateška funkcija.

Literatura

- Aaltola, Mika (2013) *Drama Power on the Rise? US Soft Power May Increase as a Function of Washington Dysfunction*. Helsinki: Finnish Institute of International Affairs.
- Albarran Torres, Cesar (2021) *Global Trafficking Networks on Film and Television: Hollywood's Cartel Wars*. New York: Routledge.
- Barra, Luca and Scaglioni, Massimo (2021) *A European Television Fiction Renaissance, Premium Production Models and Transnational Circulation*. London: Routledge.
- Batori, Anna (2018) "The Birth of the Post-Socialist Eastern European Televisual Collectivhood: Crime and Patriarchy in Shadows [Umbre, 2014–]", *Journal of Art and Media Studies*, no. 17, pp. 37–48.
- Bondebjerg, Ib, et al. (2017) *Transnational European Television Drama: Production, Genres and Audiences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Daković, Nevena i Milovanović, Aleksandra (2022) „Meka moć Balkana (Meka moć TV serija: *Senke nad Balkanom*)”, *Kultura i diplomatija* ur. Aleksandra Kolaković, *Časopis Kultura*, br. 173. str: 83–96.
- Dawes Birgit et. al (Eds.) (2015) *Transgressive Television, Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Dennison, Stephanie and Dwyer, Rachel (2021) *Cinema and Soft Power, Configuring the National and Transnational in Geo-politics-Edinburgh*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Forshaw, Barry (2014) *Euro Noir*. Herts: Pocket Essentials.
- Gambarato, Renira (2019) "A Design Approach to Transmedia Projects", in Matthew Freeman and Renira Gambarato (Eds.) *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York: Routledge, pp. 401–409.

- Grubb, Jonathan A. (Eds.) (2021) *Crime TV: Streaming Criminology in Popular Culture*. New York: NYU Press.
- Grujić, Dragoslav (2012) „Lik i delo: Dušan Stupar”, *Vreme* br. 1112, dostupno na: <https://www.vreme.com/vreme/dusan-stupar/> [Pristupljeno 25. septembra 2022].
- Intervju sa Milošem Avramovićem i Tatjanom Žeželj Gojković vođen 21.01.2021. u prostorijama Reži/Arhangel produkcije.
- Jović, Pero. 2020. „Dimitrije Vojnov: Dosta mi je krimi serija s narko dilerima”, *Nova.rs*, dostupno na: <https://nova.rs/zabava/showbiz/dimitrije-vojnov-dosta-mi-je-krimi-serija-s-narko-dilerima/> [Pristupljeno 20. septembra 2022].
- Lemercier, Fabien (2021) “Series Mania Forum 2021, The co-production of European works of fiction”, *CineEuropa*, dostupno na: <https://cineuropa.org/en/newsdetail/409688/> [Pristupljeno 09. septembra 2022].
- Liz, Mariana (2015) “From European Co-productions to the Euro-Pudding”, in Mary Harrod, Mariana Liz, and Alissa Timoshkina (Eds.) *In The Europeanness of European Cinema: Identity, Meaning, Globalization*. London and New York: IB Tauris, pp. 73–85.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: Transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: FDU i FCS.
- Milovanović, Aleksandra i Šibalić, Vanja (2020) „Jutro će promeniti sve: Platformizacija javnih medijskih servisa Zapadnog Balkana”, (ur.) Ksenija Radulović, Beograd: *Zbornik radova FDU* br 38. str. 67–82.
- Mušić, Safet (2019) „Balkanska ruta: Žila kucavica organizovanog kriminala”, dostupno na: <https://balkans.aljazeera.net teme/2019/5/12/balkanska-ruta-zila-kucavica-organizovanog-kriminala> [Pristupljeno 20. septembra 2022].
- Toft Hansen, Kim; Peacock, Steven and Turnbull, Sue (2018) “Down These European Mean Streets, Contemporary Issues in European Television Crime Drama”, in Kim Toft Hansen, Steven Peacock and Sue Turnbull (Eds.) *European Television Crime Drama and Beyond*, London: Palgrave Macmillan.

Aleksandra Milovanović
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

Vanja Šibalić
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

TRANSMEDIA DESIGN AND THE SOFT POWER OF THE CRIME GENRE: BESA AND SOUTH WIND

Abstract

This paper examines the increase in the number of television series, especially of the crime genre, which – in relation to long existing American and Western European tradition – has developed into a strong (trans)national trend in Eastern Europe and Balkans over the last decade, and has detected (to a certain extent) realistically the problems and changes of the system (social, economic and cultural). The research presented here firstly focuses on the aspects of localization of the crime genre in Serbian production, and then it shifts towards interpretative framework of soft power and representation of negative image of society in crisis (controversial topics, polarized relations and destabilizing effects of the genre). The paper specifically analyses tv series Besa (2018) and South Wind (2018), whose topics, plots and characters, along with other regional series and films, shape contemporary media image of organized criminal underworld in the Balkans. In this interaction, the specific function is designated to transmedia design whose strategies are diffused in convergent manner, thus multiplying genre conventions beyond their visual texts. Transmedia circulation of content through simultaneous operating on several communication channels results in cumulative increase in soft power functions of the crime genre.

Key words

TV series, crime genre, (trans)national production, transmedia design, soft power

Primljeno: 1. 10. 2022.

Prihvaćeno: 17. 10. 2022.

Jovana Karaulić¹

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Ana Martinoli²

Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

MEKA MOĆ I (POST) JUGOSLOVENSKO SEĆANJE U KULTURI I MEDIJIMA: DOKUMENTARNI SERIJAL PUT U BUDUĆNOST³

791.2:7.097

316.774:654.1(497.11)

323.1(=163.3/6)(497.1)*19"

COBISS.SR-ID 83450633

Apstrakt

Koncepti kreiranja poželjne slike prošlosti često su prisutni u ponovnom promišljanju kolektivnih identiteta postjugoslovenskih država, koje obuhvataju i pitanje zajedničkog zaborava. Politike sećanja se na taj način često izražavaju kroz eksplicitne i implicitne kulturne politike i njihove instrumente. Jedna od dimenzija primene instrumenata, u kontekstu meke moći zasnovana je na medijskim sadržajima, u ovom radu posmatrano kroz perspektivu, zadatke i ciljeve javnog servisa sa posebnim fokusom na kulturno-umetničku istoriju i nasleđe postjugoslovenske zajednice. U radu je upotrebljena empirijska metoda, studija slučaja, gde je analizirana uloga javnog servisa u promatranju slike jugoslovenske ideje u polju kulture i umetnosti na primeru dokumentarnog serijala Put u budućnost (2017–2018) autora Borisa Miljkovića, koji je Radio-televizija Srbije realizovala u dve sezone sa ukupno 24 epizode. Kroz različite istraživačke postupke, posmatrani su uticaji i primena eksplicitne i implicitne kulturne politike, mogućnosti medijske meke moći kroz polje kulture i umetnosti u drugoj polovini 20. veka na našim prostorima. Rad u zaključnom delu ukazuje na moguću ulogu javnog servisa u budućim politikama i projektima vezanim za kulturu sećanja.

Ključne reči

postjugoslovensko sećanje, javni servis, Put u budućnost, meka moć, kulturna politika

1 jovanakaraulic@gmail.com

2 ana.martinoli@fdu.bg.ac.rs

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

Uvod

Tradicija i istorija javnih medijskih servisa u Evropi direktno je vezana za funkcije afirmacije nacionalnog kulturnog identiteta i zaštite audio-vizuelnih materijala, relevantnih za istoriju kulture, politike i društva u okvirima nacionalnih ili regionalnih granica. Ove funkcije proizilaze iz šire utvrđenih zadataka i ciljeva ovih medijskih institucija, koji se mogu definisati kroz programski pluralizam i diverzitet – na nivou sadržaja, forme i funkcija – a koji odražavaju kompleksnost i sveukupnost zajedničkog životnog prostora.

U javnom, kulturnom i medijskom postjugoslovenskom prostoru, postoji bezbroj različitih perspektiva o značaju i značenju konstrukta „zamišljene zajednice”, kao i procena uloga „svakodnevnog jugoslovenstva”, koje je postojalo nekad, a koje možda na isti način postoji i danas. Takvoj perspektivi doprinose disonantni (i često kontroverzni) koncepti sećanja koji su se razvijali u postjugoslovenskim državama u kontekstu eksplicitnih i implicitnih kulturnih politika.

U domenu implicitnih kulturnih politika moguće je razlikovati (ne)predviđene i (ne)željene efekte, kao i one koje sasvim namerno vrše uticaj na društvo u kome deluju. Kako su to videli Mulgan (Geoff Mulgan) i Vorpole (Ken Worpole), kulturne politike koje najviše utiču na kreiranje identiteta nisu uvek one koje se nalaze u vladinim aktima usmerenim na kulturu u užem smislu, već su i one koje implicitno dolaze iz drugih grana i disciplina (Mulgan i Vorpole 1986). Ovde je moguće uključiti još jednu teorijsku perspektivu, koju iznosi Ehern u svojoj studiji, povezujući pitanje implicitnih kulturnih politika sa konceptom *meke moći* u pogledu formiranja stavova zajednice. Pod ovim pojmom njegov utemeljivač Džozef Naj (Joseph Nye) podrazumeva „sposobnost pridobijanja željenog putem privlačnosti pre nego putem prisile ili plaćanja” (Nye 2004: 6). Prema njegovom tumačenju mogućnost uticaja *meke moći* zavisi od tri važna faktora: doživljaja kulture, domaćih (idejno-vrednosnih) politika, ali delimično i od taktike i stila politika. Nematerijalna moć, definisana kroz okvir privlačnosti, kojom su obuhvaćene kultura, ideologija, javne politike, predstavlja alternativno sredstvo kojim je moguće sprovesti interese u kreiranju identiteta nacije (Rogač 2014: 32). Sa stanovišta oblikovanja i izgradnje jugoslovenstva, ova veza na relaciji implicitnih kulturnih politika u polju medija i *meke moći*, kako je video Naj, imala je veliku ulogu.

Javni medijski servis u tom pogledu ima poziciju inicijatora i kreatora programskih sadržaja koji su usmereni na oblikovanje kulture sećanja, fokusira-

jući se na kulturno-umetničku istoriju i nasleđe određene zajednice. Uloga javnog servisa u kontekstu meke moći i promatranja slike jugoslovenske ideje u polju kulture i umetnosti biće posmatrana upotrebom empirijske metode studije slučaja, analizom televizijskog serijala *Put u budućnost* (2017–2018) autora Borisa Miljkovića, koji je Radio-televizija Srbije realizovala u dve sezone sa ukupno 24 epizode.

Javni medijski servis i kulturno-umetnička funkcija njegovog programa

Kultura ima najveću simboličku vrednost i igra ključnu ulogu u eksplicitnoj, kulturno-obrazovnoj misiji javnih servisa, čime se doprinosi razvoju nacionalnog identiteta i građanskom moralu. (Van den Bluck 2001, kod Song 2013: 4)

Prirodna, organska veza između javnog medijskog servisa i nacionalnog identiteta i vrednosti kulture koja je u taj identitet ugrađena najbolje je ilustrovana kroz istoriju i praksu britanskog javnog servisa (BBC – The British Broadcasting Corporation). Kako teorijski izvori konstatuju, upravo je BBC

[...] projektovao britanski identitet u 20. veku... i postao renomirana, ugledna nacionalna institucija koja je svoju reputaciju stekla kroz svoju ključnu ulogu u britanskom društvu tokom njegovih formativnih godina. Od lokalnih tema i nacionalnih događaja do uloge Kraljevine i traumatičnih iskustava Drugog Svetskog rata, BBC je 'pokrivao' skoro sve aspekte britanske kulture. (Mallory 2012)

Analiza različitih nacionalnih zakonodavstava u polju javnih medijskih servisa pokazuje da se, uz određene nacionalne specifičnosti, propisi koji regulišu rad ovih medijskih institucija fokusiraju na tri elementa – programske formate i žanrove (npr. informacije, obrazovanje, kultura), ciljeve i funkcije (npr. inkluzija, participacija, nacionalni identitet), te osobenosti novinarske prakse (npr. inovativnost, balansiranoost, objektivnost) (Schweizer & Puppis 2017: 114–115).

Istovremeno, *Global Report of ReShaping Cultural Policies* (UNESCO 2018: 54) svojim analizama i strategijama razvoja usmerenih ka javnim medijskim servisima konstatuje da je neophodno, a sa ciljem potpunog ostvarivanja svojih uloga vezanih za promociju i podsticaj raznolikosti kulturnih izraza, kontinuirano ulagati dodatne napore pre svega u produkciju kvalitetnog pro-

gramskog sadržaja iz oblasti kulture i umetnosti, te podsticati razvoj koprodukcijskih oblika saradnje.

U Republici Srbiji, rad medijskog javnog servisa (RTS) regulisan je posebnim *Zakonom o javnim medijskim servisima*, koji u članu 2. precizira:

Javni medijski servis je nezavisan i samostalan pravni subjekt koji, obavljanjem svoje osnovne delatnosti, omogućava ostvarivanje javnog interesa u oblasti javnog informisanja, i pruža opšte i sveobuhvatne medijske usluge koje podrazumevaju informativne, obrazovne, kulturne i zabavne sadržaje namenjene svim delovima društva.

Dalje, isti zakon u članu 7. precizira da je

Javni interes, u skladu sa zakonom kojim se uređuje oblast javnog informisanja, koji javni medijski servis ostvaruje kroz svoje programske sadržaje:

- stav 6) zadovoljavanje potreba građana za programskim sadržajima koji obezbeđuju očuvanje i izražavanje kulturnog identiteta kako srpskog naroda tako i nacionalnih manjina, vodeći računa da nacionalne manjine prate određene programske celine i na svom maternjem jeziku i pismu;
- stav 9) afirmisanje nacionalnih kulturnih vrednosti srpskog naroda i nacionalnih manjina koji žive u Republici Srbiji, kao i zbližavanja i prožimanja njihovih kultura;
- stav 18) predstavljanje kulturnog nasleđa i umetničkog stvaralaštva u zemlji i inostranstvu.

Kada su u pitanju kulturno-umetnički sadržaji producirani u okviru programa javnih medijskih servisa, njihov tematski okvir, stil i forma, kao i definisani programski ciljevi, u idealnim profesionalnim okolnostima, deo su kako ukupne uređivačke politike medija, tako i sveukupne kulturne i medijske politike jednog prostora. Dodatno, kulturno-umetnički programski sadržaji koji svoje ciljeve pronalaze u okviru određene kulture sećanja, te se fokusiraju na kulturno-umetničku istoriju i nasleđe određene zajednice, svakako će biti producirani na specifičan način koji će kombinovati obrazovnu, kulturno-umetničku, ali i zabavnu funkciju.

Kulturno-umetnički sadržaji u sebi nose posebnu vrstu izazova, s obzirom na njihovu kompleksnost i na to da nemaju uvek visok komercijalni potencijal, te je produkcija ovakvih vrsta programa predmet posebnih uređivačkih politika koje za cilj nemaju brzo i kratkoročno ostvarivanje profita na tržištu, već

dublje i dugoročnije efekte na publiku, pre svega u domenu njihovih znanja, senzibilisanosti za kulturu i umetnost, ali i kreiranje određenih dimenzija kulture sećanja. Delikatnost i dragocenost kulturno-umetničkih programa postaje praktično „ugrožena vrsta” na savremenom medijskom tržištu obeleženom hiperkomercijalnim, zabavnim sadržajima, te je njihov opstanak i kvalitet produkcije u okviru javnih medijskih servisa prioritet u definisanju trenutnih i budućih programskih ciljeva i zadatak ovih medijskih institucija.

Kako navodi Song (2013: 6), televizija je kroz decenije postojanja pokazala svoju sposobnost da izazove interesovanje publike za različite specijalizovane oblasti i teme, ali kada su u pitanju kultura i umetnost iznova se pokreću pitanja koja direktno utiču na način oblikovanja ovih sadržaja, ciljnu grupu, način prezentacije. Song sumira u sledeći skup pitanja:

- Da li je cilj programa iz ove oblasti da afirmišu i popularišu popularnu ili tradicionalnu kulturu i umetnost?
- Kome su programi iz kulture i umetnosti namenjeni – opštoj ili specijalizovanoj publici?
- Da li bi ovi programi morali da budu široko dostupni?
- Da li je cilj ovih programa da promovišu i hvale ili kritikuju kulturu i umetnost?

Analiza televizijske prakse pokazuje da se kulturno-umetnički programi realizuju kroz niz različitih programskih žanrova i formata – dokumentarnih programa, živih ili odloženih prenosa, tematskih programa magazinskog tipa, debatne emisije, izveštaje i vesti, te kroz dramske i igrane programe. Svaki od ovih formata i žanrova za publiku ima drugačiju funkciju i ulogu – od obrazovanja i informisanja do eskapizma i zabave. Uprkos brojnim novim mogućnostima produkcije, koje svakako mogu povećati atraktivnost, dinamičnost prezentacije kulturno-umetničkih sadržaja u savremenoj medijskoj praksi, istraživanja pokazuju da se obim ove vrste programa smanjuje, čak i kada je reč o televizijama sa dugom i bogatom tradicijom negovanja kulturno-umetničkih programa. Prema podacima britanskog regulatora za elektronske medije (*Ofcom* – The Office of Communications, the government-approved regulatory and competition authority for the broadcasting), broj sati kulturno-umetničkih programa, ali i finansijska ulaganja u ovu vrstu sadržaja, opadaju, što je nagovestilo dugoročni trend koji će, ako izostane konkretna intervencija, dovesti do potpunog nestanka ove vrste sadržaja, „činjeći ogromne količine ključnih elemenata kulturnog života nevidljivim za publiku” (Noonan 2018).

Dodatno, kada je reč o produkciji kulturno-umetničkih programa u okviru tradicionalne televizije, aspekti koji se moraju uzeti u obzir prilikom planiranja i realizacije su:

- finansijski – potrebni nivo ulaganja, troškovi produkcije i prognoza potencijalnih prihoda;
- kreativni – od izbora teme, načina njene obrade do stila prezentacije, pri čemu bi svaki od ovih koraka, u idealnim uslovima, trebalo da zadovolji osnovne smernice ukupne uređivačke politike medija, ali i očekivani nivo kvaliteta i skup vrednosti koje medij zagovara svojim celokupnim programskom produkcijom.

Uprkos nespornoj migraciji publike na digitalne platforme, uvidom u istraživanja navika publike u Srbiji može se konstatovati da je gledanje tradicionalne televizije i dalje ubedljivo dominantna medijska aktivnost, sa udelom od preko 50% u ukupnom medijskom danu, u poređenju sa radiom, štampanim izdanjima, OOH, internetom (Nielsen, 2021). Dodatno, prosečno dnevno zadržavanje uz televiziju beleži konstantno visok nivo poslednjih godina. U 2020. godini ostvareno je rekordno dnevno zadržavanje uz televiziju od kada se meri gledanost televizije u Srbiji. Konačno, RTS1 beleži rast gledanosti u proteklih godinu dana, sa udelom od skoro petine ukupnog auditorijuma u Srbiji, a njegovi rezultati ga čine i najgledanijim kanalom kod starosne ciljne grupe 25–64⁴.

Detaljnija, kvalitativna analiza preferencija publike spram programa javnog servisa pokazuje da su tokom godinu dana, najgledaniji sadržaji RTS 1 bili upravo sadržaji vezani za kulturu i umetnost, iz domena igranog, serijskog i filmskog programa. To ukazuje na navike, ali i očekivanja publike da u programu javnog servisa budu zastupljeni sadržaji koji će istovremeno zadovoljiti ne samo potrebe za zabavom i eskapizmom, već i kompleksnije, dublje potrebe vezane za kulturne potrebe, proširivanje znanja o bliskoj i daljoj istoriji, kulturnom nasleđu.

I dok RTS kao nacionalni javni medijski servis Republike Srbije nesporno nudi i ovakve sadržaje, analiza programa ukazuje na postojanje prostora za unapređenje, a njegova važnost u kontekstu celokupnog tržišta raste kada se imaju u vidu ponude komercijalnih nacionalnih TV emitera. Konkretno, ak-

4 Prema podacima servisa Arianna i Nielsen za ukupnu populaciju Srbije na godišnjem nivou, 2021.

tuelna *Strategija razvoja sistema javnog informisanja Republike Srbije za period od 2020. do 2025.* (2020: 38) konstatuje da su „dečji, naučno-obrazovni i kulturno-umetnički programi zastupljeni u zanemarljivim procentima ili se uopšte ne prikazuju na komercijalnim televizijama”.

Isti dokument dodatno naglašava da su

[...] *digitalizacija tonskog i video materijala [...] neophodan proces koji, pored toga što čini jedan segment u arhiviranju i čuvanju kulturne baštine, predstavlja i važan postupak u procesu daljeg korišćenja, uključujući i komercijalno korišćenje, kao i prezentaciju tonskog i video materijala. [...] U cilju što efikasnijeg početka rada na arhiviranju tonskog i video materijala, nameće se rešenje organizovanja ovog kompleksnog posla u okviru javnih medijskih servisa koji poseduju opremu, stručni kadar, prostor i iskustvo. U prilog tome ide i činjenica da je najveća količina tog materijala upravo pohranjena u Javnom medijskom servisu „Radio-televizija Srbije”.* (isto. 2020: 48)

Kada je reč o strukturi, vrsti i formatima kulturno-umetničkih programa, aktuelni propisi ne nude previše precizne i detaljne smernice i zahteve emiterima, pa tako u *Pravilniku o minimalnim uslovima za pružanje medijske usluge i kriterijumima za odlučivanje u postupku izdavanja dozvole za pružanje medijske usluge na osnovu sprovedenog javnog konkursa* (2016), član 18. navodi da je kulturno-umetnički program „vrsta programa koja je posvećena temama iz oblasti kulture i umetnosti (književnost, pozorište, film, fotografija, televizija i drugi mediji, likovne umetnosti, arhitektura, dizajn, muzičko stvaralaštvo i sl.)” (*Pravilnik* 2016: 7).

U eri inovativnih medijskih formata koje je podstakla digitalizacija, dostupnijih alata za produkciju kvalitetnih i atraktivnih sadržaja, te promenama navike publike izvesno je da proizvodnja i uspeh sadržaja iz kulture i umetnosti, posebno fokusirana na relevantne teme iz oblasti kulturnog nasleđa i istorije kulture i umetnosti, predstavlja poseban izazov za producente i tradicionalne medijske institucije poput javnog servisa.

Uloga medija u razvijanju kulture sećanja

Uloga medija u kreiranju sećanja je ključna, između ostalog i u smislu selekcije detalja koji će biti repetitivno prezentovani masovnoj publici i tako stvoriti poželjnu i prihvaćenu sliku događaja. Ipak, proteklih godina sve su

češći glasovi koji se pribojavaju da bi moderna društva mogla zaboraviti svoju prošlost ili da bi se moglo pojaviti bezbroj različitih priča o prošlosti u kojima se relativizuju ili isključuju pojedini skupovi činjenica, pa i celi događaji, a sa određenom ideološkom ili društveno-političkom namerom. Tako dolazi do pojave da u istom društvu, u zavisnosti od kanala komunikacije, publika o istim događajima bliže ili dalje prošlosti ima različita znanja i stavove. Samo neki od razloga ovakvih procesa su i prodor digitalnih komunikaciono-medijskih kanala, personalizacija medija, sukobljavanje različitih društveno-političkih i ideoloških struja koje naizmenično oblikuju dominantne obrasce sećanja. Uloga javnog medijskog servisa u ovakvim procesima mogla bi biti ključna, s obzirom na njenu, bar teorijski i formalno definisanu, ulogu u društvu, nezavisnu od političkih ili ekonomskih pritisaka, a istovremeno utemeljenu u jasno pozicioniranim kulturnim, nacionalnim, istorijskim temeljima koji oblikuju identitet građana jedne teritorije. U tom kontekstu,

[...] *televizija je ključno sredstvo uz pomoć kog ljudi uče o istoriji danas [...] Kao što je televizija uticala i izmenila svaki aspekt savremenog života – od porodice do obrazovanja, religije, biznisa – ovaj medij je fiktivnim i nefiktivnim portretisanjem slično izmenio način na koji desetina miliona gledalaca razmišlja o istorijskim figurama.* (Edgerton u Neiger, Meyers i Zandberg 2011: 3)

Sve veći značaj medijskih tehnologija u konstruisanju ličnog sećanja pokreće pitanje Van Dajka (José van Dijck) – kakva je priroda medijski posredovanog sećanja? Naime, Van Dajk uočava da ni mediji nisu pasivni nosioci, prenosioci sadržaja – sama medijacija istinski oblikuje načine na koje gradimo i zadržavamo osećaj individualnosti i zajedništva, identiteta i istorije.

Da bi se razumela uloga medija u kreiranju kolektivnog sećanja, potrebno je uvesti i dimenziju publike. Tako se Zierold (Martin Zierold) osvrće na teorijske radove Erl (Astrid Erl), koja pravi razliku između materijalne i društvene dimenzije medija:

[...] *pod materijalnim dimenzijama ona podrazumeva semiotičke instrumente komunikacije (kao što su jezik, slike ili zvuci), medijske tehnologije (npr štampa, radio, televizija ili internet), i na kraju medijske sadržaje ili programe fokusirane na sećanje (uključujući određene novinske članke, TV emisije i Internet stranice). Kada je u pitanju socijalna dimenzija, moraju biti najmanje dva konteksta odvojeno posmatrana: proizvodnja i distribucija medijske ponude, a zatim i prijem i korišćenje medijske ponude,*

što se često dešava kasnije i pod potpuno drugačijim istorijskim uslovima.
(Zierold 2008: 403)

Konačno, Bergson (Henri Bergson) razlikuje dve vrste sećanja (kod Malley-Morrison, 2009: 82) – „spontano” i namerno, a u fokusu ovog rada je potonje. Namerno pamćenje, memorisanje sekvence događaja, sačinjeno je od informacija koje može pribaviti svako, a njegovom kreiranju u velikoj meri mogu doprineti i sadržaji uticajnih, *mainstream* medijskih kanala. Medijsko pokrivanje određenog događaja utiče na kreiranje namerne memorije – prenosi nam slike sa lica mesta, statističke podatke, brojeve, daje analizu i sliku događaja, koje su, međutim, deo nekog šireg ideološkog konteksta. Namerna memorija blede s vremenom jer je zamenjuju nove namerne memorije, vezane za relevantnije, svežije događaje, zaključuje Bergson.

Mediji ne samo da nam stvaraju osećaj živog iskustva u vezi sa određenim događajem, već navode na razmišljanje o uticaju medija na kreiranje poželjne slike o događaju, slanju odabrane ideološke poruke, „ukalupljanju” događaja u poželjan društveni i istorijski kontekst, gde

„Istorija” [...] prožima popularnu kulturu [...] kroz ogromnu popularnost lokalne istorije i genealoški bum potaknut Internetom, putem istorijskih romana milionskih tiraža, televizijskih dramskih programa i raznovrsne filmske produkcije. Televizijski i medijski tretman prošlosti sve je uticajniiji u pakovanju istorijskog iskustva. (De Groot 2006: 391–2, kod Garde-Hansen 2011: 2).

U tom smislu, mediji postaju „akteri poetike i politike vaskolikih sećanja, izgrađenih, prenetih, sačuvanih putem aretfakta, medijski i žanrovski raznovrsnih zapisa, svedočanstva i svedočenja” (Daković 2020: 18).

Studija slučaja: dokumentarni serijal *Put u budućnost*, autora Borisa Miljkovića

Sve ove teme i pitanja, uticaje i primenu eksplicitne i implicitne kulturne politike, mogućnosti medijske meke moći kroz polje kulture i umetnosti u drugoj polovini 20. veka na našim prostorima autor Boris Miljković smešta u dokumentarni serijal *Put u budućnost*, koji je realizovan u dve sezone, 2017. i 2018. godine na javnom medijskom servisu (RTS). Analizi mogu doprineti uvidi u prethodne radove autora Borisa Miljkovića, koji je zajedno sa Branimirom Dimitrijevićem autor niza kulturnih emisija i filmova – *Niko kao ja* (1981), *Ro-*

kenroler (1981), *Ruski umetnički eksperiment* (1982), Šumanović, *komedija o umetniku* (1987). Samostalno je sa velikim uspehom režirao dokumentarni film *Fabrika šećera* (2016), kao i veliki broj televizijskih reklama, muzičkih spotova, nekoliko muzičko-scenskih dela i pozorišnih predstava. Autor je više knjiga, od kojih je poslednja *Jugosloveni* (2020) bila u užem krugu za Ninovu nagradu. Svi ovi aspekti biografije Miljkovića kao autora ukazuju na snažnu profesionalnu povezanost i interesovanje za teme koje odgovaraju na razna možda nedovoljno istražena pitanja ideje jugoslovenstva.

Kako je serijal *Put u budućnost* realizovan u produkciji Radio-televizije Srbije, može se postaviti dilema – u ambijentu „opšte šutnje“ o jugoslovenskim temama” (Markovina 2018), kako i zašto nacionalna televizija na osnovu inicijative Miljkovića realizuje serijal koji posebnim autorskim alatima promišlja ukupne društvene kretnje u jugoslovenskom i postjugoslovenskom kontekstu. Sa stanovišta uloge javnog servisa u konstruisanju politika sećanja, Miljković ovu dilemu pojašnjava tumačenjem prema kome:

Uloga medija je ogromna, no sećanje je osetljiva i promenjiva materija, tako da je način na koji se rekonstruiše prošlost u medijima neizmerno važan. Najčešće je metodologija i željeni cilj sećanja podložan sudu u očekivanjima vlasnika medija. U slučaju Javnog servisa, stvar bi trebalo da bude drugačija – po definiciji, Javni servis bi trebalo da unapređuje sam ljudski život, služeći se alatima informacije, edukacija i zabave (prihvaćena BBC definicija), pa u tom smislu bi trebalo da postoji veliki trud da sećanje bude objektivno, odnosno da doprinosi poboljšanju kvaliteta opažaja prošlosti – i ne samo kada je umetnost u pitanju (Miljković 2022)⁵

U najavi serijala na sajtu RTS-a navodi se sledeći opis koji upućuje na dimenziju umetničke analize jednog perioda, tek implicitno dodirujući aspekt društvenog konteksta na kome je serijal takođe zasnovan i čije analize temeljno tretira, veoma često sa stanovišta nostalgije i individualnog sećanja, paralelno ukazujući na aktuelne društvene tokove toga vremena:

[...] koristeći se neobičnom dramaturgijom, serijal istražuje uzroke, posledice, povode, dešavanja, motive, inspiracije, umetničke pravce, likovne umetnike i njihova dela. Prva sezona, koja se sastoji od trinaest epizoda, prati dešavanja na likovnoj umetničkoj sceni od početka 1950-tih do početka 1970-tih godina. Na uzbudljiv „Put u budućnost“ vodi nas četvoro prezentera – Doktor No, svedok, savremenik i tumač dešavanja o kojima

5 Za potrebe rada obavljen je intervju sa autorom serijala Borisom Miljkovićem, 10.9.2022.

se govori; Istoričar umetnosti koji nas upoznaje sa najznačajnijim umetnicima, razdobljima, dešavanjima, događajima, umetničkim izrazima i poetikama; g-đica Trivija, obrazovana i atraktivna devojka koja zna svašta o svemu, te Poznavalac prilika, pronicljivi erudita i globtroter, koji te-mama daje širi istorijsko-politički kontekst. Pomenutim protagonistima, u sklapanju slike, pomažu vrsni poznavaooci istorije, medija, mode, popularne muzike, pozorišta i filma – Radina Vučetić, Ana Martinoli, Darinka Mihajlović, Žikica Simić, Miloš Krečković, Aleksandar S. Janković. Osim Beograda, u koji je veći deo serije smešten, putujemo u Zadar, Pariz, Veneciju, Valjevo, London, Deliblatsku peščaru, razgovaramo i sa učesnicima i svedocima – Petrom Omčikusom, Vladom Veličkovićem, Mrđanom Bajićem. (RTS 2017)

Serijal je tako konceptualizovan kao esejistički orijentisan autorski rad, sa akcentom na ličnim iskustvima i utiscima Borisa Miljkovića, koji u svom umetničkom maniru oblikuje *novu stvarnost*, o čemu svedoči i sam autor:

Put u budućnost razmatra jednu moguću istoriju umetnosti u jugoslovenskom kulturnom prostoru, predloženu kao istorijski tok, ali interpretiranu sasvim lično, kao autorski doživljaj. Usled privida istorijske egzaktnosti, autor se igra uloga Naratora, g-ce Trivije i Istoričara umetnosti, a priču oblikuje kao gotovo novu stvarnost. (Miljković 2022)

U drugoj sezoni serijala *Put u budućnost*, autorski (lični) pristup prema istoriji umetnosti se produbljuje, te je ovog puta prisutna forma video-eseja uobličena po pitanjima za čijim odgovorima u kontekstu individualnog sećanja se još uvek traga – sezona počinje od antifašističkih spomenika, a završava se mogućim ishodištima savremene umetnosti danas. Sadržaj sezone oblikovan je kroz autorsko povezivanje referenci, sagovornika i toponima, prepuštajući publici da sama zaključuje koji su to eksplicitni ili implicitni modeli primenjivani u prošlosti uticali na razumevanje sadašnjosti. Sličnosti i razlike u pristupu koncipiranja sezona opisuje i Miljković:

Prva sezona hoće da bude istorijski tačna, ma koliko smo suzdržani povodom tog pojma, ali u isto vreme i prilično kritički zabavljena današnjim društvenim trenutkom. Druga je daleko ličnija, uglavnom se bavi emocijama a manje faktima, ili bolje reći, do emocija stiže dokumentom – spomenicima, nostalgijom, umetnikom, proširenjem vidika a manje samim zanatom umetnosti. U tom smislu, ona još više afirmiše Jugoslovenski kulturni prostor, razmatrajući različite aspekte postjugoslovenskih emo-

cija kroz rad savremenih umetnika, Marine Abramović, Brace Dimitrijevića, Lajbaha, Raše Todosijevića pomenimo samo amblematske slučajeve. (Miljković 2022)

U tom pogledu autor se, dakle, opredeljuje za „odabrani koncept sećanja”, koji u ovom slučaju može a i ne mora da „destabilizuje velike narative istorije i tako u sadejstvu sa medijskim, kulturnim zapisima, i iskazima postaje *ključ postojanja, postajanja i pripadanja*” (Daković 2020: 18).

Zaključak

U novim postjugoslovenskim državama odmah nakon njihovog osnivanja bile su neophodne identitetske promene. One, kako navodi sociolog Todor Kuljić u studiji o sećanju na titoizam, nisu uvek povezane samo s krupnim ekonomskim i kulturološkim transformacijama, već na njih često značajan uticaj ima želja za „promenom slike prošlosti” (Kuljić 2011: 19). U procesu društvenih tranzicija i izmena kolektivnih identiteta zajednice veliku ulogu ima tumačenje prošlog iskustva, jer upravo različito individualno pamćenje/kolektivno sećanje i odnos prema prošlosti posreduje različite vrednosti i interese u svakoj novonastaloj državi. Na taj način kolektivni identiteti počivaju na izabranom zajedničkom sećanju i na složnom zajedničkom zaboravu često izražavane kroz eksplicitne i implicitne kulturne politike koje svoje instrumente pronalaze i u medijskom kontekstu. O ulozi medija u ovim procesima, kao i mogućnostima kreiranja poželjne slike prošlosti u medijskom prostoru govori i autor serijala izabrane studije slučaja:

Meka moć stoji u samoj suštini postojanja medija, naime, sama medija su stvorena kao kanali distribucije meke moći – pomoću najrazličitijih alata dostupnih u različitim medijima. Put u budućnost razmatra jednu moguću istoriju umetnosti u jugoslovenskom kulturnom prostoru, predloženu kao istorijski tok, ali interpretiranu sasvim lično, kao autorski doživljaj. Usled privida istorijske egzaktnosti, autor se igra ulogama Naratora, g-ce Trivije i Istoričara umetnosti, a priču oblikuje kao gotovo novu stvarnost. (Miljković 2022)

Promišljanje uloge javnog servisa u budućim politikama i projektima vezanim za kulturu sećanja direktno se vezuje za dve ključne specifičnosti ove medijske institucije - njegovih, zakonom definisanih, obaveza i ciljeva spram kulturno-umetničkih sadržaja i zadovoljavanja javnog interesa ukupnog auditorijuma, te činjenici da se upravo za javne servise vezuje posedovanje i

raspolaganje dragocnim arhivskim, istorijskim, dokumentarnim audiovizuelnim materijalima koji beleže nacionalnu i kulturnu istoriju jednog društva. U momentu kada je medijska produkcija, automatizovana praktično do nivoa personalne komunikacije i kada pojam nacionalnog kulturno-umetničkog nasleđa postaje predmet potencijalnih pogrešnih interpretacija i kontroverzi, uloga javnog medijskog servisa, njegovih autora, urednika, uređivačke i programske politike postaje još dragocenija i važnija, kao tačke poverenja, ugleda, odgovornosti i političke i ekonomske nezavisnosti. Osnovni zadatak javnog medijskog servisa, u kontekstu kulture sećanja, u budućnosti se može planirati kroz aspekte vezane za produkciju sadržaja – obrazovnog, informativnog, kulturno-umetničkog, dokumentarnog i igranog, ali i omogućavanje što veće dostupnosti svojih arhivskih materijala koji omogućavaju saznavanje i razumevanje celokupne kulturne istorije koju dele svi građani jednog društva. U tom smislu može od koristi biti i usvajanje segmenata razvoja programske misije u oblasti kulture i umetnosti koje je britanski javni servis planirao kroz jasno definisane ciljeve i zadatke (*The BBC's Impact on Culture* 2004: 6):

- *Jačanje određenih vrsta kulturnog sadržaja novim investicijama;*
- *Širenje formata i žanrova u oblasti kulturno-umetničkog programa;*
- *Eksploatacija novih medija i multimedijalnih kapaciteta;*
- *Pokretanje novih servisa sa snažnim fokusom na kulturu;*
- *Stvaranje novih partnerstava sa ciljem širenja uticaja kulturno-umetničkih sadržaja van dometa emitovanja.*

Izvesno je da uz samu dostupnost korisnicima mora biti obezbeđena jasno razrađena navigacija, neka vrsta virtuelnog stručnog vođenja kroz beskonačne audio-vizuelne arhive i kontekstualizacija sadržaja, događaja i tema, kako bismo imali mogućnost iskorišćavanja svih potencijala ovih dragocenih sadržaja. Put u budućnost u tom smislu predstavlja originalan, autentičan primer dobre prakse, u kome gledalac prelazi put kroz istoriju kulture i umetnosti pojedinih epoha Jugoslavije uz pomoć ubedljivog, inspirativnog naratora, kombinovanje ličnih svedočanstava i dokumentarnih arhivskih audio-vizuelnih materijala, te analizu događaja iz perspektive vremena koje živimo.

Literatura

- Daković, Nevena (2020) *Slike bez sećanja – trauma, film, transmisija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Dragojević, Sanjin (2006) *Kulturna politika: europski pristupi i modeli*. Diss. Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti.
- Dragičević Šešić, Stojković, Branimir (1996) *Kultura, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
- Garde-Hansen, J. (2011) *Media and Memory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Huard, M. (2012) “The BBC and the Shaping of British Identity from 1922 to 1945”, *The Gettysburg Historical Journal*, Vol. 11, Article 3, dostupno na: <https://cupola.gettysburg.edu/ghj/vol11/iss1/3> [Pristupljeno: 12. aprila 2022].
- Intervju sa Borisom Miljkovićem, vođen 10. 9. 2022.
- Kuljić, Todor (2010) „Sećanje na titoizam: hegemoni okviri”, *Filozofija i društvo*, 21(2), str. 225–250, Beograd.
- Malley-Morrison, Kathleen (2009) *State Violence and the Right to Peace: Western Europe and North America*, ABC-CLIO.
- Markovina, Dragan (2018) *Jugoslavija u Hrvatskoj (1918–2018): od euforije do tabua*. Zaprešić: Fraktura.
- Mulgan, Geoff, Worpole, Ken (1986) *Saturday night or Sunday morning? From arts to industry-new forms of cultural policy*. London: Comedia.
- Neiger, Motti, Meyers, Oren, Zandberg, Eyal (2011) *On Media Memory – Collective Memory in a New Media Age*, London: Palgrave Macmillan.
- Noonan, Caitriona (2018) “Commissioning and Producing Public-Service Content: British Arts Television”, *Media Industries*, Volume 5, Issue 2. <https://quod.lib.umich.edu/m/mij/15031809.0005.201/--commissioning-and-producing-public-service-content-british?rgn=main;view=fulltext#N2> [Pristupljeno: 12. aprila 2022].
- Nye, Joseph (2004) *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Ofcom (2016) “PSB Annual Research Report”, dostupno na: <http://stakeholders.ofcom.org.uk/binaries/broadcast/reviews-investigations/psb-review/psb2016/PSB-Annual-Report-2016.pdf> [Pristupljeno: 25. maja 2017].
- *Pravilnik o minimalnim uslovima za pružanje medijske usluge i kriterijumima za odlučivanje u postupku izdavanja dozvole za pružanje me-*

- dijske usluge na osnovu sprovedenog javnog konkursa* (2016), Савет Регулаторног тела за електронске медије РС.
- Rogač-Mijatović, Ljiljana (2014) *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
 - Schweizer, Corinne & Puppis, Manuel (2017) Public Service Media in the ‘Network’ Era. A Comparison of Remits, Funding and Debate in 17 Countries” in Gregory Ferrell Lowe, Hilde Van den Bulck, Karen Donders (eds.) *Public Service Media in the Networked Society*. Göteborg: Nordicom, str. 109–125, dostupno na <http://norden.diva-portal.org/smash/get/diva2:1229695/FULLTEXT01.pdf> [Pristupljeno: 10. aprila 2022].
 - RTS (2017) „Dokumentarna serija *Put u budućnost*”, dostupno na: <https://www.rts.rs/page/rts/sr/rtspredstavlja/story/211/snima-se/2740555/dokumentarna-serija-put-u-buducnost-.html>, [Pristupljeno 05.09.2022].
 - Song, Youngsuk (2013) “A comparison of arts and culture television programmes between the BBC and KBS”, Reuters Institute Fellowship Paper – University of Oxford, dostupno na: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/our-research/comparison-arts-and-culture-television-programmes-between-bbc-and-kbs> [Pristupljeno: 12. aprila 2022].
 - *Strategija razvoja sistema javnog informisanja u Republici Srbiji za period od 2020. do 2025* (2020) dostupno na: <https://www.kultura.gov.rs/tekst/sr/4993/strategija-razvoja-sistema-javnog-informisanja-u-republici-srbiji-za-period-od-2020-do-2025.php> [Pristupljeno: 12. aprila 2022].
 - *The BBC’s Impact on Culture* – Submission to the Independent Panel on Charter Review (2004).
 - UNESCO Global Report (2017) “ReShaping Cultural Policies – Advancing creativity for development”.
 - Van Dijck, J. (2007) *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford University Press.
 - *Zakon o javnim medijskim servisima RS, 2014/2021*, dostupno na: https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_javnim_medijskim_servisima.html [Pristupljeno: 12. aprila 2022].
 - Zierold, Martin (2010) “Memory and Media Cultures” in *Cultural memory studies : an international and interdisciplinary handbook*, Astrid Erll, Ansgar Nünning (eds.) Berlin: Walter de Gruyter, pp. 399–408.

Jovana Karaulić
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

Ana Martinoli
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

SOFT POWER AND (POST) YUGOSLAV MEMORY IN CULTURE AND MEDIA: DOCUMENTARY SERIES PATH TO THE FUTURE

Abstract

Creating a desirable representation of the past is a common concept in the rethinking of collective identities of post-Yugoslav countries. However, it also includes the issue of collective forgetting. Thus, the politics of memory are often expressed through explicit and implicit cultural policies and their instruments. In the context of soft power, one of the dimensions of applying these instruments is based on media content, and in this paper, it is analysed through the perspective, objectives, and goals of the public service broadcaster, focusing in particular on the cultural and artistic history and legacy of the post-Yugoslav community. The paper uses the empirical method of a case study to analyse the role of the public service broadcaster in reflecting on the Yugoslav idea in the field of culture and art using the example of the documentary series Put u budućnost (Path to the Future) (2017–2018) by Boris Miljković, which Radio Television of Serbia produced in two seasons with a total of 24 episodes. Different research approaches were used to examine the effects and implementation of explicit and implicit cultural policy and the possibilities of media soft power through culture and art in the second half of the 20th century in the region. The paper's conclusion points to a potential role of the public service broadcaster in future policies and projects pertaining to the culture of remembrance.

Keywords

Post Yugoslav memory, public service, Put u budućnost, soft power, cultural policy

Primljeno: 7. 10. 2022.

Prihvaćeno: 22. 10. 2022.

Nevena Brašanac¹
Independent researcher

791.4:659.1(497.11)
338.487:659.1
COBISS.SR-ID 83459081

NATION BRANDING THROUGH CINEMA: SERBIAN CANDIDATES FOR THE OSCARS

Abstract

This text examines Serbian cinema and the impact it has on the positioning and development of the image of Serbia on the international scene. Given that popular culture and art have a significant influence on how the outside world perceives a particular nation, the fundamental ideas of applying the concept of nation branding by making use of cultural potentials are presented, seen through theoretical framework and the depiction of successful nations' implementation of nation branding. Film has distinctive characteristics that make it a great medium for constructing and enhancing an image. Additionally, film narratives can significantly influence how a nation is perceived internationally. When it comes to Serbia, it is concluded that there are several problems affecting the underutilized potential of cinema on the international level, and they concern the entire system of Serbian film industry, especially persistent political interference in the fields of art and culture.

Keywords

nation branding, cinema, Serbian image, The Oscars, narrative

Nation branding and successful examples of using film in the process

The application of branding principles to nations is a relatively new phenomenon, but it is becoming more prominent as nations face increased international competitiveness in both their home and external markets.² Nations

¹ brasanac_n@hotmail.com

² The text presents the conclusions of the research conducted in 2021 for the purposes of a master's thesis defended at the University of Arts in Belgrade, with the same title as this text, "Nation branding through cinema: Serbian candidates for The Oscars". Given that it was necessary to narrow down the research subject of the master's thesis, the focus of the analysis were Ser-

are putting more effort into developing their country brand as they recognize the importance of achieving the following goals: encouraging foreign investments, boosting tourism, increasing exports, attracting talent, higher education scholars and work force, (re)gaining international credibility, improving development of the nation (by fostering confidence, pride, harmony, ambition), raising international political power and influence, strengthening international relations and partnerships (Dinnie 2016:17). Another goal of nation branding that developing countries, such as those in Central and Eastern Europe, may strive for is to disassociate themselves from their previous economic and political system that existed prior to transition (Szondi 2007: 9); the latter being especially relevant for this paper. Rather than engaging in potentially expensive and superficial advertising campaigns, highlighting national culture represents a far more appealing and viable means of developing nation-brand for smaller or emerging nations with limited financial funds. Art, film, literature, music, language, cuisine or sport are examples of contemporary cultural representations that can have a major impact on how people see a country and, as a result, should be included in a nation-branding strategy (Dinnie 2016: 69).

The impact of films on people's perceptions of various things has been well established in literature. However, when it comes to nation branding, cinema has unique qualities, making it an excellent medium for it. Cinema's audiences are impacted by large, colourful moving pictures. The appeal of cinema can be positioned in the minds of audiences, which is important because, from the perspective of psychology, a brand's positioning is based on the construction of a highly attractive appeal (Hoffman and Novak 1996: 9). That is why nations and commercial organizations should invest strategically in cinema as a medium that reflects a country's qualities and characteristics in the form of vivid, moving pictures and presents them to audiences in a positive manner (Gupta et al. 2018: 723). Another important aspect is cinema's large-scale reach – films are easily accessible to anyone and people who do not have contact with any other form of art usually watch them. The power of film lies in the fact that it reaches a wide audience, younger audiences, and even people with fewer language capabilities (Herrschner 2015: 124). Cinema's proactive involvement in establishing and maintaining a nation brand has evolved throughout time and for international audiences, before they attempt to interact with a nation, cinema can help them gain a better understanding of its specific aspects, such as cultural norms held by its citizens, its architec-

bian films that were official Oscar nominees. The analysis was primarily concerned with the narratives of these films and their influence on shaping Serbia's image abroad.

ture, its political, economic, and environmental conditions. According to the research done in 2018, cinema has the power to subtly communicate about a country's infrastructural, cultural, social, political, and environmental features through moving pictures, allowing viewers to form expectations about experiences the country may offer (Gupta et al., 2018: 731). A survey conducted in the United Kingdom showed that 8 out of 10 Britons acquire their holiday destination ideas from films, and one out of every five will actually undertake the "pilgrimage" to the site of their favourite film (Beeton 2005: 34). Furthermore, according to studies, over 80% of travel decisions to the United Kingdom are influenced by specific destinations that tourists have already seen in movies; for Paris, this figure is around 60% (Tamargo 2006: 14). In this paper the examples of Spain, New Zealand and South Korea will be presented.

Through an official state project to brand the Spanish nation called *Marca España* Spain rebranded itself at the end of the twentieth century, into a contemporary, competitive, and appealing nation by redefining itself according to a new, grand national narrative while at the same time deauthorizing the image of a regressive, traditional, religious, and impoverished country that was dominant during the previous two centuries. (Ulldemolins & Zamorano 2014: 20). Cultural industries played a significant role in this type of image creation. Contemporary Spanish film, more than any other area of cultural industries, was acknowledged as one of the most effective instruments for disseminating Spain's rebuilt identities and national image. In that context, Pedro Almodóvar, the most internationally recognized Spanish cinema director, has become one of the iconic figures of modern Spain (Mestre et al, 2008: 188).

New Zealand had to counter an image that has been strongly influenced by perceptions of distance, small size, and social discord – and it did so magnificently by repositioning itself on the global stage, which was pushed by the 1999 and 2003 campaigns "100% Pure" and "New Thinking New Zealand". Government and public institutions recognized that New Zealand cinematic potentials can play an especially important role in the global promotion of the new New Zealand brand. The *Lord of the Rings* trilogy (New Zealand, USA, 2001–2003) has become one of the most successful nation branding projects in history, resulting in significantly increased awareness for New Zealand as a tourist attraction and, as a result, financial and image advantages for the country (Yeoman & McMaho-Beattie 2011: 169).

The huge global success of South Korean film *Parasite*, becoming the first non-English-language film to win the Oscar for the Best Picture at the Academy Awards in 2020, marks a significant cultural achievement for the East Asian country, although it is not exactly a spontaneous and accidental event. South Korea was the first country to form a presidential board in 2009 to manage efforts to increase the country's image and brand. The phenomenal success of *Parasite* is just a crest of the Korean Wave (or *Hallyu* in Korean), a broad concept referring to South Korea's cultural policy and the export of its popular culture products to global cultural markets, ranging from K-pop, digital contents, computer games and television dramas to food, fashion, and language (Jang and Paik 2012: 196).

Through detailed analysis of the presented models, which differ in their level of development, location, history and other factors, several similar elements that were significant in their nation branding through film were drawn. One of the most important factors is the synchronized engagement of all stakeholders, i.e. a joint effort to achieve goals through coordinated activities with a common strategy and aim. In order to create effective campaigns, branding efforts or any other kind of promotion, a necessary condition is to have an established system in which each participant has its own tasks, assigned according to professional criteria. Another conclusion that was drawn is that the success of each of these films was part of a broader campaign or project, where the success of the film is a natural sequence of events and not a coincidental set of circumstances. Also, what turned out to be very effective and fruitful when it comes to the promotion of national cinema internationally, is the promotion of films with both historical and contemporary themes blended into an appropriate narrative. A very important factor concerning themes and narratives, is authenticity, originality and uniqueness. This is particularly emphasized in nations that have a rich history, tradition and folklore, and which can exploit them by giving them contemporary gloss. However, in order to achieve this, it is necessary for countries to invest in their creators, to provide them with quality education and professional development, international exchange and that there is a systemic investment strategy for the development of cinema and ancillary activities. In other words, the state should create conditions such that they encourage artistic freedoms and facilitate professional growth of its film/cinema workforce. This is a prerequisite of having quality cinema. This is important because for a nation's cinema to be branded, there must be a product worth branding. Only if there is such a product it makes sense to invest in a strong campaign and promotion with the aim of developing the brand. In this context, it is important that the state and its policies provide incentives for the private sector in order to support

culture and art. Strong and well-grounded cooperation between the state and its cultural industries sectors is, perhaps, a key factor in the development and progress of not only cultural sectors and their economies, but of the state itself.

Serbian image and nation branding initiatives

Serbia's challenge of positive recognition is exceedingly complex, considering not just the weight of the country's political history, but also a true lack of positive connotations within the region. Serbia's and the Balkans' poor reputations have created an image that portrays the region in an unfavourable light across Europe and the world. (Rogač Mijatović 2014: 115)

Like other countries of former Yugoslavia, Serbia has faced demanding challenges of improving its significantly damaged image and reputation, but also of positioning the nation's brand on the international scene (Novčić & Štavljanin 2015: 266). Serbian governments have recognized the importance of implementing nation branding ideas and the state has implemented a systemic approach so as to establish a comprehensive strategic framework, national strategy, and platform with the goal of developing a strong nation brand that would reposition the country and change its negative image. However, it seems as if the undertaken campaigns have been without notable success in the nation-branding context. This is primarily due to the lack of deep comprehension of the idea of nation branding, which was often mistaken for the practice of *destination branding* for tourist purposes and ignoring many other potentials Serbia has to offer. Specifically, nation branding is the process of establishing a favourable image of a country in terms of investment, export, employment, and tourism, whereas destination branding is primarily concerned with establishing a good image among tourists (Novčić Korać & Šegota 2017: 81–83). In that sense, cinema was excluded as a part of an integrated campaign in which all relevant stakeholders should have been involved. Promotion of Serbian film abroad is almost exclusively the responsibility of the film crew themselves and *Serbian Film Center*³ and, thus it is done ad hoc, without any strategic plan. However, what seems to be a shift for the better

3 Film Center Serbia has a department of international relations and on their official website it is stated that its role is to “establish and develop cooperative efforts with kindred institutions abroad, such as foundations, festivals, markets, promoters, film buyers and reputable associations and individuals; the Centre supports and organizes festivals, promotions, conferences, publications and thematic screenings/round tables dedicated to promoting Serbian films at international festivals and other similar manifestations.”

are the projects of recent times, such as *Serbia Creates*⁴ platform, which in the future could be the bearers of an organized and broad campaign for branding Serbia by way of both its cinematography and film industry.

Serbian candidates for The Oscars

It is often said that the Oscar is not relevant anymore, that it is a political award, and further, that it lost its credibility. However, for all their shortcomings the Oscars did not lose publicity and still have a huge impact on how films will be positioned in a cinema repertoire and media. While there may be film awards that are more reliable indicators of a movie's lasting artistic value, only the label "Oscar winner" or "Oscar nominee" truly gives a picture a cachet with most people (Matthews 1995: 2). The Oscars and the whole concept of it is all about marketing, but nation branding is a marketing concept, too. Thus, the selection of a film to be the Oscar nominee is an ideal opportunity for nation branding, and the brand of the award itself, whether won or not, can serve as a great platform to promote a country's cinema and as a tool for sending an authentic message in global context.

For the purposes of the research mentioned earlier, an analysis of Serbian submissions for the Oscars was done, and it covered the following years and titles:

- 2006 *Tomorrow Morning / Sutra ujutru*, director Oleg Novković
- 2007 *The Trap / Klopka*, director Srđan Golubović
- 2008 *Tournament / Turneja*, director Goran Marković
- 2009 *St. George Kills the Dragon / Sveti Georgije ubiva aždahu*, director Srđan Dragojević
- 2010 *Besa / Besa*, director Srđan Karanović
- 2011 *Montevideo: Taste of a Dream / Montevideo, Bog te video!*, director Dragan Bjelogrić
- 2012 *When the Day Breaks / Kad svane dan*, director Goran Paskaljević
- 2013 *Circles / Krugovi*, director Srđan Golubović
- 2014 *See You in Montevideo / Montevideo, vidimo se!*, director Dragan Bjelogrić
- 2015 *The Enclave / Enklava*, director Goran Radovanović

4 As it is stated on their official web presentation: *Serbia Creates* is a new way of positioning Serbia locally and internationally in ways that affirm the country's contemporary characteristics of creativity, innovation, and originality.

- 2016 *The Diary of a Train Driver / Dnevnik mašinovođe*, director Miloš Radović
- 2017 *Requiem for Mrs. J. / Rekvijem za gospođu J.*, director Bojan Vuletić
- 2018 *Offenders / Izgrednici*, director Dejan Zečević
- 2019 *King Peter I / Kralj Petar Prvi*, director Petar Ristovski
- 2020 *Dara Of Jasenovac / Dara iz Jasenovca*, director Predrag Antonijević

Considering that media and film critics are the ones who strongly influence the creation of the film's image in a society, Serbian Oscar nominees were analysed through the prism of foreign media and their reporting on these films⁵ assuming that they reflect an unbiased opinion of neutral foreign audience. It is worth noting that many of these films, in addition to being official Serbian submissions for the Oscar, were screened and awarded at various festivals around the world, and in that sense, they had already gained considerable media attention. The second aspect of the research included an analysis of these films' narratives. Sources and references in the overall analysis of the narrative were literature about Serbian films, published texts by film theorists and academics, and semi-structured interviews with professionals from Serbian film industry.

In general, a review of Serbian selections for this prestigious award shows that there is a general tendency that the choice is less the result of the conscious selection by the jury of film experts, and more the consequence of the dire state of Serbian cinema in general. One of the recurring settings of domestic cinematography is mostly historical, more precisely – war periods, so there is a very frequent tendency to reach for traumatic history as a source of film narratives. It is most often related to the WWI, as the dominant environment, or to the Yugoslav wars of the 1990s. The motives of Kosovo and Kosovo Albanians are frequently mentioned in several films. Although most films have a common theme, the attitude towards it varies. In some cases it is illustrative, in others critical and controversial.

Another issue refers to the target audience that these narratives and themes address. Serbian films, that we sent as our official representatives to a global event, are aimed exclusively at domestic audiences, and rarely at regional ones. They are historically important only for Serbia, the problems they deal with are not considered objectively and clearly enough not only for the

5 Film audiences, film lovers and people who come into contact with foreign films most often find information about films via the Internet, and the most important sites in this regard, are IMDB and Rotten Tomatoes.

members of the Academy, but also for many other juries in the world (sometimes even in Europe). Most importantly, audiences around the world can not relate to them. War, misery, disturbing topics, socio-political problems, illness, pain and trauma are almost unavoidable topics in Serbian films. Even the films whose narratives only seemingly managed to distance themselves from the war periods carry within them the motive and hidden narrative of the ubiquitous trauma(s) in our society. The fact is that people in this region have indeed suffered a lot in the past, but it is also a fact that there are many other elements in our culture, history and heritage, (perhaps) more worthy of being our representatives on the international scene. It is not uncommon in post-Yugoslav cinemas that the newly formed countries engage openly in a 'fight for the narrative'. Given that film is the most potent art for showing traumatic experiences, countries are competing with each other whose narrative is the correct one, truer and more realistic. This is most obvious in the cinemas of Serbia, Croatia and Bosnia and Herzegovina, because the question of responsibility for participating in Yugoslav conflicts represents the subtlest field in which these three countries test the legitimacy of national narratives", film theorist Vesna Perić states (as cited in BBC 2021).⁶

Furthermore, the influence of politics is still very strong in Serbian cinema which is reflected in the selection and the selection mechanism; it is obvious that during the previous decades a candidate whose narrative was close to the narrative of the regime in power was chosen for nomination. Opportunities were missed for some better and narratively more suitable films to be sent as our representatives, and thus gain publicity that might improve the image of Serbia. The hope remains that the new election mechanism will do better in the future, and that films will be chosen according to their artistic, creative value and the message they send, regardless of the political situation. What is noticeable is that very rarely during the period analysed, Serbian submission for the Oscar was a film with a clearly expressed critical attitude towards one's own nation, and these are precisely the films that are best accepted by foreign audiences and at international festivals. However, in order to have a better understanding it is worth mentioning the context of how these films were selected. In Serbia, there is not a well-clarified network of relationships in the film industry, because all these films are financed directly from the state budget. The most direct example of the state's influence in filmmaking is a recent example of the film "Dara of Jasenovac" from 2020, for which the president of the state declared himself the underwriter of the topic for the film,

6 <https://www.bbc.com/serbian/lat/balkan-56244536> accessed on 22nd August 2022

a statement reported in all Serbian media. It is beyond doubt that there were far better films in the competition for the Serbian Oscar submission during previous years, both from the perspective of cinematography, and from the perspective of potential to send a message to the world about our society. It was obvious that the committee that selected the films favoured projects close to the regime in power. Unfortunately, in Serbia the climate which would enable politics-free cultural policy is rather unfavourable as it is the state, i.e. the regime in power, that must have a final say even in matters that exceed its competences.

Already mentioned film “Dara of Jasenovac” provoked violent reactions at the regional level. Given that there was a lot of controversy during the selection of this film for the Serbian Oscar submission, it is important to mention that local media resonated about how the law was not respected regarding the selection of this film and that it was accompanied by disparaging comments in domestic and foreign media. The film caused great divisions among people and polarization of opinion. Some say that it is Serbian nationalist propaganda, and others that it is important to talk about “something that was covered by the fog of oblivion” (Deutsche Welle 2020).⁷ The narrative of the film “Dara of Jasenovac”, as a state project, served to support current political decisions and statements, giving them legitimacy through a picture of past events treated in a questionable way.

Serbian cinema, however, has its recognizable elements such as dark and often sarcastic humour, comic characters (simplified and stereotyped), creative directing solutions, specific atmosphere, etc. There are several elements that can define *Serbian style*, and if combined with authentic narratives they could be a good opportunity to represent the nation through film and its positioning around the world. Through the analysis of successful examples of nation branding through film, one of the factors for success is the authenticity of the cinema, and Serbian cinema has a good predisposition for that. What is important is that progress is being made in this sense and that Serbian cinema has become very diversified in recent years. New young authors with fresh ideas and different views are being given a chance to present how they see the world. How the world sees Serbia can change in that way, and additional interest in our art would provide those interested with a range of different directions, movements, styles, aesthetics. However, the changes that need to

7 <https://www.dw.com/sr/dara-iz-jasenovca-film-koji-polarizuje/av-56833543> accessed on 22nd August 2022

happen are tectonic and require a transformation of the structure that has existed for decades.

Conclusion

A successful nation's cinema requires the ability to support and invest in the growth of an industry, adequate funding and incentives, conditions that support authors' artistic freedom and growth, and support for professional advancement and international exchange. Unfortunately, the system in Serbia does not meet all these conditions and politics is strongly involved in art and culture, as well as in other fields. One of the basic postulates of the branding concept is that without a good product, the process of promotion and branding itself will not be worth it. That is why it is necessary to really make major changes, bring up difficult issues and resolve long-standing difficulties, in order to reach a much higher goal – to create a climate that is suitable for creation, artistic freedom, growth and excellence. For a nation to be branded through its cinema, there must be a good product to be used for branding and improving the image, and for that to happen there must exist an environment in which the artist will be free and able to express his/her artistry. From nation branding perspective, there should be a strategy that will be consistent and in accordance with clearly defined goals, adopted by all key stakeholders. Currently, such an approach does not exist at all, and it would be important to do so in the future making the best use of the potential of Serbian cinema on the international scene.

References

- Beeton, S. (2005) *Film-induced Tourism*. Channel View Publications: Clevedon. P. 34.
- Dinnie, K. (2016) *Nation branding: Concepts, issues, practice* (2nd ed.). London: Routledge.
- Gupta, S et al. (2018) *Nations as brands: Cinema's place in the branding role*. Journal of Business Research. Elsevier, vol. 116(C), pp. 721–733.
- Herrschner, I. (2015) *The role of art in German cultural diplomacy: an analysis of the festival of German films in Melbourne, Australia*. Media Transformations.

- Hoffman, D & Novak, T. (1996) *Marketing in hypermedia computer-mediated environments: Conceptual foundation*. Journal of Marketing, 60(3), pp. 50–68.
- Jang, G, and Paik, W. (2012) *Korean Wave as tool for Korea's new cultural diplomacy*. Advances in Applied Sociology 2 (3), pp. 196–202
- Matthews, C. (1995) *Oscar a to Z: A complete guide to more than 2.400 movies nominated for Academy awards*. New York: Doubleday.
- Mestre, R et al. (2008) *The image of Spain as a tourism destination built through fictional cinema*. Journal of Travel and Tourism Marketing, 24(2–3), pp. 185–194.
- Novčić Korać, B. i Šegota, T. (2017) *Branding of a (Desti)nation with a Deteriorated Image: The Case of Serbia*. Sociologija i prostor, 55 (1 (207)), pp. 77-99.
- Novčić, B, & Štavljanin, V. (2015) *Brendiranje nacije - analiza brend identiteta Srbije*. Marketing, 46(4), pp. 263–276.
- Rogać Mijatović, Lj. (2014) *Kulturna diplomatija i identitet Srbije*. Beograd: Clio.
- Szondi, G. (2007) *The role and challenges of country branding in transition countries: The Central European and Eastern European experience*. Place Branding and Public Diplomacy, 3, 1, pp. 8–20.
- Tamargo, J. (2006) *Decorados de cine convertidos en mecas del turismo internacional*. Hosteltur. Asociacion Espanola de Turismo y Hosteleria, 149, pp. 14–15.
- Ulldemolins, J, & Zamorano, M. (2014). *Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: the economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image*. International Journal of Cultural Policy, 21, pp. 20–40.
- Yeoman, I. & McMahon-Beattie, U. (2011) *The future challenge*. In N. Morgan, A. Pritchard & R. Pride (Eds.), *Destination brands: Managing place reputation*. Oxford, United Kingdom: Butterworth-Heinemann. 3rd ed., pp. 169–182.

BRENDIRANJE NACIJE KROZ FILM: SRPSKI KANDIDATI ZA NAGRADU OSKAR

Apstrakt

Tekst se bavi kinematografijom Srbije i uticajem koji ona ima na međunarodno pozicioniranje i izgradnju srpskog imidža, iz perspektive marketinškog koncepta brendiranja nacije. Iznete su osnovne ideje primene ovog koncepta kroz korišćenje kulturnih potencijala, kroz teorijski okvir i predstavljanje prakse država koje to uspešno rade, s obzirom na to da popularna kultura i umetnost imaju značajan uticaj na to kako spoljni svet doživljava određenu naciju. Osim toga, film ima jedinstvene kvalitete koji ga čine odličnim medijem za izgradnju i unapređenje imidža. Takođe, narativi filmova mogu imati veoma značajan uticaj na oblikovanje imidža zemlje u međunarodnom okruženju. Kada je reč o Srbiji, konstatovano je da postoji niz problema koji utiču na nedovoljno iskorišćen potencijal kinematografije na međunarodnom planu, a tiču se celokupnog sistema organizacije srpske filmske industrije i izraženog uplitanja politike u oblast umetnosti i kulture.

Ključne reči

brendiranje nacije, kinematografija, imidž Srbije, Oskar, narativ

Primljeno: 2. 10. 2022.

Prihvaćeno: 25. 10. 2022.

Boris Petrović¹
Independent researcher

SOFT POWER AND NATIONAL MYTH MAKING IN VELJKO BULAJIĆ'S KOZARA

791.4
323.1:791
COBISS.SR-ID 83428617

Abstract

This article focuses on ways of establishing, maintaining and furthering national identity by means of film. The hypothesis is that film is an essential tool of soft power and can, therefore, be analysed as means for spreading both (state formulated and practised) soft power and national identity. The article will focus on the case of the partisan film Kozara (dir. Veljko Bulajic, 1962). This work is to be analysed as a perfect example of using soft power for the creation of national identity; one that is aimed both outwards and inwards. Kozara depicts an episode from WW2 when the resistance forces are simultaneously fighting against both the occupying forces (the Nazi) as well as against their 'internal' helpers and collaborators, the Ustasha. In this regard, the film spreads its soft power outwards, depicting resistance against a foreign invader, but also inwards, as it deals with the conflict between different sides Yugoslav people took in the war, and the crimes they committed against each other (in this case, the Ustasha pogrom against the mostly Serbian inhabitants of the Kozara mountain region. The article intends to elaborate further on the notion that this particular usage of soft power had in the creation of the second Yugoslav national identity, and in establishing second Yugoslavia internationally, as a communist, anti-fascist country. Furthermore, perhaps more importantly, the article also deals with the trauma of the civil war waged between the Yugoslav resistance forces and the Yugoslav Nazi collaborators.

Key words

soft power, nation, national identity, film, Kozara

1 boris.djordje.petrovic@gmail.com

Soft power as such

This essay attempts to interpret Veljko Bulajić's *Kozara* as the means of soft power. To properly address this topic, we need to differentiate soft from hard power.² The latter refers to army, police force, and other forms of monopoly over violence. Broadly speaking, hard power can also refer to economy, specific forms and means of production of one country, and the economic basis from which hard power can be created. On the other end of the spectrum is soft power. It refers to culture, often different arts and works of art in particular. Thus, we analyse a film, a work of art, as a cultural product and as example of soft power.

Two generic agents or catalysts of group formation and maintenance are obviously crucial: will, voluntary adherence and identification, loyalty, solidarity, on the one hand; and fear, coercion, compulsion, on the other. These two possibilities constitute extreme poles along a kid of spectrum. A few communities may be based exclusively or very predominantly on one or the other, but they must be rare. Most persisting groups are based on a mixture of loyalty and identification (on willed adherence), and of extraneous incentives, positive or negative, on hopes and fears. (Gellner 1983: 53)

If we are to follow up on the premise that cultural products are instrumentalized into serving as soft power, we can extend it so that all works of art can be thus contextualised. While that may be so – one can speak of paintings, novels, music pieces etc., as legitimate vehicles of soft power, and within the context of the 20th century, film has a special and prominent place. This is not only due to its interdisciplinary, synthetic and approachable nature. It is not even primarily connected to the popularity of the medium, though we can safely say that it is the art form that has marked the 20th century like no other, especially in the field of soft power projection. Film as an art form is connected to the changing climate of the XXth century, and the new demands that the industrialisation of the society has presented. In the words of Ernest Wilson:

With the steady spread of secondary and higher education and the availability of more media outlets, populations in Asia, Africa, and Latin Ameri-

2 The author of the essay already analyzed films of this author in the key of nationalistic myth making – this article is an extension of that work, contextualising Veljko Bulajić's myth making process within the frame of soft power.

ca have grown much more affluent, more sophisticated and knowledgeable about their own and other societies, and less easily influenced by the exercise of soft or hard power. These newly educated populations demand to be treated differently than in the past; as their world becomes more urban and more middle class, individuals are becoming more assertive. (Wilson 2008: 112)

The main reason why we address film as particularly important, especially in the context of post world war II Yugoslavia, is the topic of the following paragraph.

Soft power and film with regards to industrialisation and emancipation

In this regard, having a film production is in itself a testament of country's industrial character and also, most importantly, stage of development. Film speaks, by its very existence, and then by its quality, of the level of industrialisation and therefore of emancipation of a particular country.

While this may seem obvious and plain from today's perspective, it was certainly not so in the years following the World War II in Yugoslavia. Country was broken apart during the occupation into different zones, and then reassembled after the conflict was won – it was war torn, de-industrialised (not that it was fully industrialised before the war, either), bombed out and heavily set back by war destruction. Factories, infrastructure and structure were damaged and, in some cases, non-existent. The new communist government followed the example of the Soviet Union and made it one of its major goals to industrialise, emancipate, and electrify the country; to build infrastructure and raise the rate of literacy. The government invested heavily into development and it made it one of its priorities.

With respect to this, the communist government sought to show, as soon as possible, its success in the field of industrialisation and emancipation. Having a successful film industry speaks of the high level of development of a certain culture, and, by default, of the successful economy (material base), government and state ideology. It speaks of a country that is not only able to harness enough resources as to create a film industry, but is also able to educate enough highly skilled and sophisticated professionals who partake in the creation of this art form. For a country which, due to a complex set of internal and external pressures sought to legitimise its ideological, economic and

cultural model, this was an important point to be made. The development brought forth by industrialisation creates new audience with new, expanded and more sophisticated demands. Joseph Nye points out:

As we share intelligence and capabilities with others, we develop common outlooks and approaches that improve our ability to deal with the new challenges. Power flows from that attraction. Dismissing the importance of attraction as merely ephemeral popularity ignores key insights from new theories of leadership as well as the new realities of the information age. (Nye 2004: 261)

During the creation of First (royalist, monarchical) Yugoslavia, that lasted under that name between 1929 and 1941, especially and infamously during World War II, and then, before the breaking up of the Second (socialist) Yugoslavia, that lasted under that name between 1945 and 1991, during the 1980s, the country in question was riddled and heavily troubled with social, ethnic and religious tensions. These tensions did not trouble Yugoslavia until the second half of 1980; they were not a dominant trend, 'brotherhood and unity worked in practice and except isolated incidents of ethnic based hostilities, were not of grassroots origin. We are not going to open that question here, as the academic consensus on the origin, influence and scope of these issues is yet to be achieved – we shall but address its existence. While brotherhood and unity worked in practice, the burden of inter-ethnic hostilities inherited from the war needed to be addressed. We therefore posit that this was one of the most important, if not the most important, usage of the soft power projection made via the film – one that is oriented inwards. This is the crux of our article. We address not only the usage and spread of soft power outwards, towards other countries and the international community, but also inwards, towards one's own culture.

Soft power and the national myth

We argue that post World War II Yugoslav cinema in general, especially partisan film, and *Kozara* in particular, carry the goal of projecting soft power inwards; this is close to (but not the same as, and not to be confused with) the goal of creating a culturally cohesive nationalist myth. Yugoslavia was constituted out of different peoples, of different ethnicities, that constituted different states and were a part of different (also multi ethnic, multi confessional and multi lingual) empires; Austro-Hungarian and Ottoman. The

new country was created out of sections that were, for decades and even centuries prior to the events that took place in the two world wars, parts of these very different empires and cultures – Slovenia, Croatia and parts of Bosnia, as well as Vojvodina, were under the dominion of Austria, Hungary, or the Austro-Hungarian Empire; on the other end, central and south Serbia, Bosnia and Macedonia were occupied by the Ottoman Empire (although the liberation from it started at the beginning of the XIXth century, various cultural traces and influences lingered on, as they still do); Montenegro was in constant touch and under the considerable influence of it as well. Bringing those sections together into a singular state entity, making the culture that would reflect its existence, and making a special kind of nation, justified and substantiated by the appropriate national myth, was a very challenging task – especially if the new creation was going to be secular in nature. The secular character of the nation building process is of considerable importance, especially in this particular case, where one of the major sources of hostilities of the Ustasha regime against the Serb population was religious in nature (the Serbs being predominantly Christian Orthodox and the Ustasha Croats being dominantly Christian Catholic). In the words of Ernest Gellner:

Justice Oliver Wendell Holmes once observed that to be a gentleman one does not need to know Latin and Greek, but one must have forgotten them. Nowadays, to be a Bosnian Muslim you need not believe that there is no God but God and that Mohamed is his Prophet, but you do need to have lost the faith. (Gellner 1983: 72)

The position we seek to substantiate is that soft power projected inwards was meant to culturally and nationally cohere a diverse, war torn country, riddled both with substantial material damage and deep inter-ethnic and inter-religious divisions. In this particular regard, *Kozara* is a very important film, as it addresses the pogrom of the Serbs committed by the Croatian Ustasha. Serbs and Croats were the two major, most numerous constitutive peoples of Yugoslavia; likewise, two largest and most populous states were Serbia and Croatia. The pogrom over Serbian, Jewish and Roma peoples, committed by the Ustasha regime during the World War II, was a heavy burden for the state who sought to exist on the premise of *brotherhood and unity (bratstvo i jedinstvo)*. The Ustasha regime, being collaborationist in nature, and aligned with the Nazi agenda, committed pogroms not only of the Serbian, but also of the Jewish and the Roma population. However, this film in particular addresses the Ustasha hostility against the Serbian population, as the Serbs were the most numerous population of Yugoslavia, and as the unity between Serbs and

Croats, and Serbia and Croatia, was seen as the most important aspect of the 'brotherhood-unity' agenda. In this regard, it was of particular importance to address this issue, both monumental and delicate, and to attempt to resolve it with any and all means necessary. One of those means was film, and its internal projection of soft power.

The pogrom of the Serbs committed by the (mostly) Croatian Ustasha that *Kozara* addresses, as the rest of the World War II in former Yugoslavia (similar, then, to the wars of dissolution of Yugoslavia led in the 90's) was framed as fratricidal, coming from the premise that the Croats and the Serbs are united by common tongue, mostly shared culture and history, and divided by religion and different occupiers from the times that preceded the World War II. The intent of the movie, especially in regards to the soft power it is projecting, is to address both the notions of ethnic and civic nationalism.

To present these types of nationalism, we shall address the popular division of this phenomenon into two major categories – civic and ethnic. In the seminal Ernest Gellner study *Nations and Nationalism*, the author mentions an essay written by professor John Plamenatz (Gellner 1983:100), where these types of nationalism are broadly addressed as Western (civic) and Eastern (ethnic). Professor Plamenatz addresses the Western type of nationalism as one that has to do with democracy, values derived from the philosophical school of liberalism, humanism, respect of the rule of law, to name just a few. On the other end is the Eastern type, which has to do with tribalism, ethnicity, blood ties – Ernest Gellner explicitly names one type as 'nice' and the other as 'nasty'. The notions of civic and ethnic nationalism therefore play a major role in the interpretation of *Kozara*, in understanding its historic, cultural, ethnic and religious context; also, in understanding the type of soft power this oeuvre sought to project, as well as the audience towards which it was aimed at.

Kozara presents a pogrom where the victims and the perpetrators spoke the same language, and, essentially, came from the same cultural space. The Croat Ustasha sided with the Nazi occupier and sought to eradicate the Serbian community. In the film, the persecuted local population is at first presented as apolitical, primarily interested in preserving their lives and livelihood. As the film progresses, and the locals are faced with the extent and horror of the pogrom being committed, personal losses, even the staunch sceptics, at the beginning entirely disinterested in warfare, decide to take up arms and join the partisan army. The situation the film is referring to, the ethnic and

religious tension between peoples occupying the same space, using the same language, is a perfect example of the difference between the ethnic and civic nationalism. The film is situated within the broader agenda of the creation of the second Yugoslavia's culture, national identity and ideology (socialist and communist); especially given the difficult situation and traumatic history of this region.

The pogrom being represented on screen is one of the examples referred to by Ernest Gellner's quote presented earlier, mentioning a professor of Montenegrin origin John Plamenatz. It is committed as a part of an attempt of NDH (the Ustasha state created during the World War II on the territory of today's Croatia, parts of today's Bosnia and Serbia). This pogrom is fuelled by the far-right wing nationalistic regime of Ustasha – the type of nationalism they espouse is ethnic. Religion is an important component of ethnicity, and the local Serb population is mostly Orthodox, whereas most of the Croats (and most, but not all of the Ustasha) are Catholic. The eradication of the Serb population is therefore driven by ethnic motivation. Clearly, this type of nationalism is represented as negative and openly villainous. The local population is being exterminated for no reason other than belonging to the 'wrong' ethnicity and religion.

On the other end is the initiative led by the partisans. The goal of the NOB (*Narodno Oslobodilacka Borba – The People's Liberation Front*) was two-fold, to liberate the country from the occupying Nazi on one hand, and to perform a communist revolutionary change of regime on the other. If we consider that the royalist Yugoslavia was divided into different sections by the occupying forces, we can say that the NOB goal was, in fact, trifold, with an added initiative of bringing the country back together. National myth making done by films of Veljko Bulajic served this purpose, to culturally and ideologically cohere the country broken up by occupation as much as it was (if not more) torn apart by the civil war led by the collaborationist forces against the partisan liberation army. This particular facet of soft power was therefore oriented inwards. The goal was to mend the wounds and traumas left by the collaborationist regimes, and to contextualise the extensive crimes they committed.

In this regard, a different kind of nationalism was offered – civic. This is directly opposed to the ethnic variety that was previously discussed. The crimes committed during the war were mostly motivated by religion and ethnicity, therefore, by ethnic nationalism. Its antithesis was therefore a different type of nationalism, one not rooted in 'blood' (notion of belonging to a particular

ethnic group) but one rooted in the 'contract'; nationalism of civic variety. The idea behind usage of this type of nationalism was that the creation of the (mythical) narrative that can both address the trauma of the committed pogrom and at the same time cohere the peoples who found themselves on the different sides of the war – the culprits and their victims. A different kind of nationalism was needed, as the first (ethnic) led to catastrophic results; the second (civic) was to correct all the wrong doings of the first. The idea was also, clearly, that the first type of nationalism cannot be used, as too many people were killed under its guise.

Therefore, the social contract needed to be just that – a contract based on mutual understanding, rather than on family, tribal or ethnic connection. This was to be the contract based not in blood, but in agreement. The peculiarity of this contract is that it was made in a communist country. In geopolitical terms of its time, Yugoslavia was not seen as a part of the 'West'; it was certainly not the part of the capitalistic centre, of the 'First world'. This is an issue, as, in words of Simeon Mitropolitiski:

Hence, there are objective laws that produce a linguistic community, which is the cornerstone for the modern national identity. Thus, for Gellner and Anderson, there is no nationalism without capitalism. (Mitropoloski 2013: 114)

Quite the opposite. As a communist country, Yugoslavia could not pretend to any of these statuses usually connected with the notion of civic nationalism, as explained by Ernest Gellner and John Plamenatz. The specificity of this situation is that Yugoslavia was the third world country (the term coined specifically to designate the countries belonging to the Non Aligned Movement, of which Yugoslavia was one of the principal founders) attempting to create its own type of civic nationalism, a notion created for, if not reserved for, the first world countries. Also, in doing so, Veljko Bulajic was using the imported aesthetics and narrative structures of the western, film genre coming from per excellence capitalistic country of origin, in this regard, from a very clear ideological context.

Ethnic versus civic nationalism and how it relates to *Kozara*

Kozara is not an overtly ideological film, or, rather, is not that way in a direct, obvious manner. While film depicts partisans as heroes, they do not

engage in open discussion of communist ideology, nor they speak about the party, workers' rights, the international, or other aspects of the communist worldview. The accent is on the partisans helping the endangered Serbian population, their solidarity and shared suffering with the people. The people who are persecuted by the Ustasha are presented as initially reluctant to join the partisans (and their two-fold agenda of liberating the country on one end, while performing a communist revolution on the other), and are only driven to do so by the set of circumstances they found themselves in. Likewise, the type of nationalism the film auteur creates is not the one rooted in the ideology of socialism or communism, but rather in the anti-fascist struggle. This is a more common and one could say broad brush, one that can include even the people who are not communist sympathisers. The countries of the west who partook in World War II as Allied Forces were anti-fascist, but were at the same time liberal-democratic, with the economic base in industrial capitalism. In a different Veljko Bulajic film, *Bitka na Neretvi* (*Battle of Neretva*, 1969), the partisans are seen shouting praises to Stalin and the USSR, but also shouting praises to the allies United States of America and England (*Bitka na Neretvi*, Veljko Bulajic, 1969:00:01:29); capitalist countries par excellence, something one hardly sees in an overtly communist film. This is because Veljko Bulajic's films are anti-fascist rather than communist.

The positioning of the civic type of nationalism within the anti-fascist front, rather than with institutions, democracy, rule of law or other liberal notions; or communist ideology, addresses the other important aspect of this endeavour. As it was stated at the beginning of the article, soft power in this particular case is both aimed inwards and outwards. Inwards, it served to mend the trauma and the scars left by the civil war, and all the atrocities committed in it. Outwards, it dealt with what projections of soft power usually deal with, the rendering of a certain culture, nation, state, more appealing and attractive to others. This was particularly important for second (communist) Yugoslavia, a country with considerable international ambitions (a prominent position within the Non Alignment Movement, for example). The purpose of this facet of soft power was to show the liberation forces as being with the people; the people, except for the collaborationist forces, not supporting the fascist agenda, but rather, suffering terribly from it; finally, the extent and scope of sacrifice, terrible high price that was paid for the success of the liberation.

The anti-fascist type of civic nationalism may appear to be at odds with the official communist ideology of second Yugoslavia. Communism is often regarded as being above all international, ideologically speaking more invested

in the question of class than the question of nationhood or ethnicity. Addressing this issue in *Kozara* was an important part of the soft power projection aimed both inwards and outwards. The film presented members of different ethnicities and peoples working together as partisans, trying to protect the local Serbian population from the Ustasha. This is evident from the names (Ahmed, a typically Muslim name, for example) and from their speech patterns (Joja, a Croat partisan fighting against the Ustasha Croats so as to protect the local Serbian population). The key notion is this – the film represents the coming together of different ethnicities, gathered by a common anti-fascist struggle, not by blood ties and ethnicity. The film does not seek to annul or deny every particular ethnicity or nationality. In this regard, the agenda is not a-national, nor anti-national, but inter-national, especially if we consider Serbians and Croats of this period as separate nationalities. The type of nationalism this film presents and projects is therefore inclusive of people of different ethnicities, gathered around a common goal, the anti-fascist initiative. In this regard, the soft power projected inwards and outwards show a creation of the meta-nation, meta-identity, and indeed, meta (civic) nationalism – Yugoslav. It includes Serbs and Croats equally, as it also includes the people of different confessions.

Conclusion

Soft power projected via the films of Veljko Bulajic, especially *Kozara*, was of a complex and layered character. It dealt with a concept of nationalism, developed, as Ernest Gellner suggests, primarily for the purposes of the industrial capitalistic societies and the interest of large capital; further, it dealt with civic nationalism, also called liberal, that derived its character from the philosophical and political school of classical liberalism, all the while taking place in a socialist country, led by a communist party. It was projected at a diverse assembly of nations and ethnicities, out of which the constitutive majority was involved in a bitter civil war, as the perpetrators and victims of a pogrom. It both sublimated and dealt with many of the internal rifts, traumas and problems inherited from World War II. The wars of Yugoslav dissolution from the 90's lead us to believe that some of these problems were not entirely resolved by this projection of soft power.

Literature

- Gellner, Ernest (1983) *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell Press.
- Nye, Joseph S. (2004) *Soft Power and American Foreign Policy* Political Science Quarterly 119, no. 2: 255–70. <https://doi.org/10.2307/20202345>.
- Simeon Mitropolitski (2013) *Ethnic and civic nationalism: a dynamic picture of political identities*. Paper presented at the Annual Conference of the Canadian Political Science Association University of Victoria, 4-6 June 2013.
- Wilson, Ernest J. (2008) *Hard Power, Soft Power, Smart Power*. The Annals of the American Academy of Political and Social Science 616: 110–24. <http://www.jstor.org/stable/25097997>.

MEKA MOĆ I GRAĐENJE NACIONALNOG MITA: KOZARA VELJKA BULAJIĆA

Abstrakt

Članak će biti usmeren na pitanje pravljenja, održavanja i širenja nacionalnog mita putem filma. Glavna hipoteza je da je film esencijalno sredstvo stvaranja i održavanja meke moći. U tom kontekstu, analiziraćemo ovaj medijum kao savršeno sredstvo za stvaranje i održavanje državne meke moći jednako kao i nacionalnog identiteta. Članak je usredsređen na partizanski film *Veljka Bulajića Kozara* (Veljko Bulajić, 1962). Ovo delo će biti analizirano kao savršen primer upotrebe meke moći u svrhu stvaranja i održavanja nacionalnog identiteta, usmerene kako spolja tako i ka unutra. Kozara predstavlja epizodu iz drugog svetskog rata gde se partizanska vojska jednako bori protiv „spoljašnjeg” okupatora (nacista) kako i protiv njihovih „unutrašnjih” pomagača, ustaša. Na ovaj način, film projektuje meku moć ka spolja, prikazujući borbu protiv stranog okupatora, ali i ka unutra, prikazujući unutrašnji konflikt između jugoslovenskih naroda, različite strane koje su zauzimali u ratu, kao i zločine koje su počinili jedni protiv drugih (u ovom slučaju, pogrom koji su ustaše počinile protiv stanovništva Kozare, mahom srpskog etniciteta). Članak za nameru ima da razradi hipotezu kako je ovaj film napravljen sa ciljem da u međunarodnim okvirima pozicionira Jugoslaviju kao komunističku, antifašističku zemlju, ali da je jednako, i možda važnije, film napravljen sa ciljem da pomogne rešavanju problema traume koja je preostala iz građanskog rata koji su jugoslovenski narodi vodili jedni protiv drugih, na strani partizanske oslobodilačke vojske sa jedne strane i nacističkih kolaboracionista sa druge.

Ključne reči

meko moć, nacija, nacionalni identitet, film, Kozara

Primljeno: 26. 09. 2022.

Prihvaćeno: 18. 10. 2022.

III

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Anda Srdić Srebro¹
Université Bordeaux Montaigne, France

791.4
791(497.11)
COBISS.SR-ID 83468553

L'ANIMA DANGEREUSE QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU SURNATUREL DANS LE CINÉMA SERBE

Abstrait

Les représentations des femmes issues de la riche tradition folklorique ont abondamment inspirés les auteurs de plusieurs films cultes du cinéma serbe. Il s'agit des représentations souvent chargées de stéréotypes sur les femmes qui sortent du cadre du "normal" et du "naturel". Certaines de ces images conditionnant les relations de genre et les mœurs patriarcales arriérés ont trouvé aussi leur place dans les œuvres cinématographiques : les femmes démoniaques qui font du mal (principalement aux hommes) ; les différents types de sorcières qui pratiquent la magie pour réaliser leurs propres désirs et pour protéger leur entourage ou pour lui nuire ; et, enfin, les femmes qui possèdent des dons surnaturels grâce auxquels, par exemple, elles entretiennent des rapports avec le monde de l'au-delà.

Mots clés

femme, surnaturel, sorcière, vampire, cinématographie serbe

Représentation des créatures fantastiques féminines : remarques préliminaires

Au vu de la richesse du folklore propre aux Balkans dans le domaine des croyances en des êtres mythiques, on pourrait être surpris par le constat que les films fantastiques et d'horreur sont très peu nombreux dans le cinéma serbe et yougoslave. Comment peut-on expliquer ce paradoxe apparent? Même s'il est difficile de donner une réponse précise à cette question, celle que propose Dejan Ognjanović paraît assez intéressante. Selon lui, une des raisons possibles d'une telle situation tient au fait que les sentiments négatifs

¹ andja.srebro@gmail.com

forts – tels que la peur conditionnée par l'incertitude existentielle permanente et l'histoire remplie d'événements tragiques et sanglants – font partie d'une expérience collective et que, par conséquent, les spectateurs locaux n'éprouvent pas forcément le besoin d'aller chercher des sensations fortes dans les films d'horreur (Ognjanović 2008 : 13–14).

De même, compte tenu de la multitude de contes populaires présents chez les Slaves du Sud, il est étonnant que l'on ne trouve, dans la période couvrant plusieurs décennies du cinéma yougoslave, qu'une seule écransation des contes fantastiques. Il s'agit du film *Le Glaive magique* [*Čudotvorni mač*, 1950] réalisé par Vojislav Nanović, dans lequel s'entrecroisent les éléments de plusieurs contes populaires, tels *Basch-Tchélik*² [Baš Čelik] et *Le Pommier d'or et les neuf paonnes* [Zlatna jabuka i devet paunica]. Sans avoir l'intention d'entrer à cette occasion dans une analyse plus approfondie de ce film,³ il me semble opportun de souligner ici un élément qui se révèle intéressant pour l'analyse qui suivra : même s'il est fortement possible que les auteurs du *Glaive magique* aient été influencés sur le plan visuel par la production Disney, il est évident que leur image d'un des personnages principaux, la vieille sorcière, reste plutôt fidèle aux représentations folkloriques que l'on trouve dans les contes populaires. Avec le développement du cinéma yougoslave et serbe et l'apparition de nouveaux genres et styles cinématographiques, les représentations des phénomènes liés à la sorcellerie, à la figure de la sorcière ou encore à la communication avec *l'au-delà* – représentations issues du folklore et des croyances populaires – seront plus fréquentes, plus riches sur le plan sémantique, plus variés et plus réussies sur le plan esthétique, comme on le verra dans la seconde partie de cet article consacrée à l'analyse de *La Couronne de Petrija* de Srdjan Karanović.

Mais, lorsqu'il est question des œuvres cinématographiques qui abordent les thèmes des créatures fantastiques féminines issues de la tradition folklorique, les plus intéressants à analyser sont peut-être celles qui mettent en scène la figure du *vampire* féminin ou puisent leur inspiration dans des croyances po-

2 Littéralement : *l'homme de fer*.

3 Je me contenterai de noter que ce film montre une image stéréotypée et un peu caricaturale de Baba (littéralement : la *grand-mère* ou la *vieille*), une vieille sorcière qui soumet le héros de l'histoire à des épreuves ardues. Cette femme est sans dents, habillée de noir et porte une cape ; elle a les cheveux ébouriffés, habite dans une grotte effrayante, etc. À première vue, son apparence physique rappelle dans une certaine mesure celle de la méchante sorcière du dessin animé *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) de Walt Disney. Cependant, une différence entre les deux créatures est évidente : contrairement au personnage du dessin animé, Baba est une sorcière juste qui tient sa parole et donne des conseils au jeune héros.

pulaires en rapport avec ce personnage fantastique. Il faut le dire d'emblée que dans l'imaginaire populaire serbe, les vampires sont principalement des êtres surnaturels du genre masculin, tandis que les créatures démoniaques équivalents féminins du vampire sont *veštica* et *mora*.⁴ Mais, peu importe comment on l'appelle, les particularités de ce démon consistent dans le fait qu'il s'attaque aux humains, qu'il peut changer son aspect et prendre la forme d'un animal ou même devenir invisible. On croit qu'il possède un appétit sexuel incontrôlable, comme le montrent d'ailleurs ses représentations populaires possédant une connotation érotique : par exemple, celles d'un démon femelle qui séduit et tourmente les hommes en essayant de les chevaucher ou de les étouffer pendant le sommeil (Radulović 2009 : 332).

Les croyances associées au phénomène du "vampirisme au féminin", expriment certainement les craintes de la société patriarcale à l'égard de la sexualité féminine qui échappe au contrôle social. Pour tenter de saisir les différentes manifestations de ces craintes, j'ai choisi d'accorder, dans la première partie de cet article, une attention toute particulière au film culte *Papillon* [*Leptirica*, 1973], considéré par les spécialistes comme une référence en matière des représentations cinématographiques des démons féminins, inspirées par la tradition folklorique.

L'horreur comme critique des mœurs patriarcales arriérées

*Le Papillon*⁵ de Djordje Kadijević, l'un de premiers films d'horreur du cinéma serbe, est réalisé d'après le conte fantastique de Milovan Glišić, *Quatre-vingt-dix ans après* [Posle devedeset godina]. La décision de recourir à l'œuvre d'un écrivain serbe démontre déjà à première vue l'intention du réalisateur de se démarquer clairement du "traitement occidental" du motif du vampirisme "par un enracinement dans le folklore traditionnel serbe" (Citylightscinema : 2017). Mais, même s'il s'est fortement inspiré de l'histoire fantastique de Glišić, l'auteur du *Papillon* a suivi sa propre voie dans le développement du thème du vampirisme en donnant ainsi, sur le plan sémantique, une toute autre dimension à son film par rapport au conte. Ce glissement du sens a été opéré par une transformation essentielle de personnage de Radojka dont le

4 Selon les croyances, il n'est pas indispensable pour une femme d'être décédée pour devenir *mora* ou *veštica*, ce qui est une condition *sine qua non* dans le cas du vampire ; elle peut donc en devenir une durant sa vie. (Bandić, 2004 : 126-128).

5 La traduction littérale du titre serbe du film *Leptirica* est la *Femme-papillon*. Dans l'imaginaire populaire, le terme *leptirica* (féminin) se réfère au papillon de nuit – un symbole chthonien, tandis que *leptir* (masculin) se rapporte au papillon de jour.

portrait est brossé d'une manière significativement différente par rapport à Milovan Glišić. Alors que, dans *Après quatre-vingt-dix ans*, la jeune femme – la fiancée de Strahinja, le personnage principal dans l'histoire initiale – tient un rôle marginal, dans le film elle acquiert une telle importance qu'elle devient le personnage-clé et l'incarnation d'un archétype féminin qui navigue entre deux principes diamétralement opposés – démoniaque et divin (Ognjanović 2008: 21). Pour mieux saisir les significations liées aux pouvoirs surnaturels que le réalisateur a attribué à son héroïne, il semble utile de mettre en lumière d'abord les points communs entre le conte et le film avant d'analyser les détails qui représentent la différence essentielle entre l'histoire initiale et son interprétation cinématographique.

L'intrigue des deux œuvres est construite autour de Strahinja, un jeune homme pauvre, amoureux de la belle Radojka dont le père (l'oncle dans le film) s'oppose à leur mariage. Déçu, Strahinja décide de partir du village, mais le meunier local est tué dans des circonstances étranges et le jeune homme accepte de prendre sa place. Après avoir passé la nuit dans le moulin où il se fait attaquer par un vampire⁶, Strahinja et les villageois se lancent à la poursuite du démon. Une fois que le tombeau du vampire, le légendaire Sava Savanović⁷, est trouvé, les villageois s'efforcent de le détruire en perçant le cercueil avec un pieu d'aubépine. Cependant, à ce moment précis, quelque chose de bizarre se produit : un papillon⁸ sort du corps du défunt et s'envole. Enfin, après la chasse au vampire, enthousiasmés par la réussite, les villageois décident d'aider Strahinja à enlever Radojka pour qu'ils puissent se marier.

La ressemblance entre les deux œuvres s'arrête ici. Dans le conte, l'histoire se termine par un *happy end* : le père de Radojka cède et même bénit le mariage entre les deux amoureux. Quant au film, les choses s'y passeront différemment et l'histoire basculera dans l'horreur comme le démontrent les détails suivants. La veille du mariage, Strahinja entre dans la chambre de la jeune fille et, lorsqu'il essaye de la déshabiller, découvre un trou dans le corps de sa fiancée et réalise qu'il a été fait par le pieu. À ce moment, Radojka ouvre les yeux, se transforme subitement en démon, se jette sur Strahinja et commence à le chevaucher en le forçant à aller jusqu'au tombeau de Sava Savanović...

6 Selon les croyances populaires, le moulin est souvent habité par le(s) diable(s) et les autres démons tels que les vampires.

7 D'après les légendes, l'un des plus célèbres vampires du folklore serbe, Sava Savanović, aurait vécu au début du XVIII^e siècle. On croyait qu'il avait hanté un vieux moulin dans le village Zarožje dans l'ouest de la Serbie, où il avait l'habitude d'agresser des meuniers et de boire leur sang.

8 Dans l'imaginaire populaire, le papillon symbolise l'âme humaine.

Le spectateur découvre qu'en cette belle fille – vêtue d'une robe blanche et ressemblante, avec ses longs cheveux blonds, à une fée – se cache un démon au visage noir et poilu, et aux dents pointues. Pourtant, même si ce brusque changement est vécu comme inattendu, il ne survient pas sans indice préalable. Au contraire, dès le début du film, le réalisateur porte une attention particulière à la création du personnage de Radojka tout en montrant les signes avant-coureurs de sa singularité étrange.

Alors que Glišić se contente de dire simplement que Radojka est “belle” et la présente comme “une modeste jeune fille, calme tel un agneau”⁹, Kadrijević donne une image “féerique” de l'héroïne qui suggère clairement qu'elle n'est pas comme les autres filles “ordinaires” du village. En effet, ses yeux perçants et son allure mystérieuse ne peuvent que souligner davantage cette impression, d'autant plus que le spectateur ne sait rien sur ses origines et sa vie. L'iconographie utilisée par le réalisateur nous montre sans détours qu'il s'est inspiré abondamment du folklore serbe pour créer le personnage de Radojka en tant que femme démoniaque : c'est d'ailleurs la raison pour laquelle sa représentation a peu de points communs avec l'imaginaire occidental du vampire (Blavier: 2013). Un autre détail jette également la lumière sur la personnalité particulière de la jeune femme lorsqu'elle avoue à Strahinja – désespérée par la situation et se demandant ce qu'elle deviendra si celui-ci la quitte – qu'elle a des pensées suicidaires. Enfin, le comportement singulier de l'héroïne est provoqué directement ou indirectement par les événements liés au vampire. Ainsi, on la voit se promener près des villageois qui s'apprêtent à détruire le vampire et, ensuite, endormie au bord de la rivière : cette dernière image de la fille endormie est clairement érotisée puisqu'on entend ses gémissements sensuels suggérant qu'elle a des rêves excitants.

Vers la fin du film, dans la scène qui se déroule près de la tombe du vampire, Radojka – qui s'est désormais révélée être un démon – semble en état de transe : elle supplie et force à la fois Strahinja à enlever le pieu percé dans le cercueil. Même effrayant, son personnage est à nouveau érotisé : ses cris de douleur ressemblent clairement aux effets sonores qui accompagnent l'acte sexuel. Avec cette répétition des effets érotiques ainsi qu'avec leur accentuation, le réalisateur a probablement tenté de rendre la représentation de la femme fatale et démoniaque plus convaincante, mais aussi plus angoissante. En tout cas, tout cela effraye Strahinja qui obéit à contrecœur et enlève le pieu qui torture le vampire, et à ce moment précis, un sosie de Radojka sort du

9 “Skromna i mirna devojka, kao jagnje”.

tombeau, vêtu d'une robe noire (tandis que la robe blanche reste vide sur le sol, à l'endroit où "la vraie" Radojka vient d'agoniser).¹⁰ Finalement, Strahinja réussit à percer le sosie de sa fiancée avec le pieu, mais a-t-il vaincu le démon pour autant ?

Dans la scène finale, qui se déroule le lendemain, on voit le jeune homme allongé, mort (ou peut-être endormi?), à côté de la tombe du vampire, tandis que le papillon blanc est posé sur sa tête. Avec cette scène ambiguë, le réalisateur a laissé à l'évidence aux spectateurs la liberté de tirer leur propre conclusion et de donner plusieurs interprétations du film. Force est de constater que cette manière de clore l'histoire soulève plus de questions qu'elle ne donne de réponses : Radojka était-elle le démon depuis le début ? Quel est le rôle de son père/oncle¹¹ ? Pourquoi, dans la tombe présumée de Sava Savanović, se trouve un vampire féminin ? Finalement, est-ce que ce dernier détail porte une signification particulière ?

De toute manière, ce qui caractérise Radojka une fois devenue démon, ce sont ses attributs qui correspondent principalement aux descriptions traditionnelles du vampire masculin. D'autre part, sa transformation en démon pourrait être interprétée doublement : elle peut symboliser à la fois une sorte de transition du féminin au masculin (cette hypothèse est suggérée, par exemple, par les poils qui poussent sur le corps de la jeune femme, ou par la force surhumaine qu'elle obtient), mais elle peut aussi représenter la mutation de l'humain en monstre. À ce propos, Dejan Ognjanović rappelle que la monstruosité implique souvent l'inversion des rôles de genre : en ce sens, la femme – généralement perçue comme passive et "faible" – devient active, plus forte physiquement par rapport à l'homme, voire agressive. En tant que monstre, elle attaque et chevauche les hommes, se comportant donc d'une façon diamétralement opposée aux idées reçues sur ce à quoi devraient ressembler une femme et ses rapports avec les hommes.

Au sujet de ces procédés de transformation, il convient de rappeler que dans certains discours, notamment ceux relevant de la religion, le corps masculin est considéré comme la norme tandis que le corps féminin représente sa version inférieure. D'ailleurs, les corps qui peuvent changer de forme, particulièrement s'ils sont capables d'adopter la forme d'animaux sont pensés comme

10 Il est intéressant de remarquer que la main du démon sortant du tombeau présumé de Sava Savanović est identique à la main du vampire qu'on a pu voir dans les scènes dans le moulin, au début du film.

11 Leur lien de parenté n'est pas suffisamment éclairé dans le film.

aberrants, déformés, voire dégénérés, personnifient la perte de contrôle, la sorcellerie et le mal. Or, la possibilité de métamorphose corporelle surnaturelle, comme le remarque Barbara Creed, perturbe les fondements de l'ordre symbolique représenté par la rationalité, la logique, la vérité... C'est pourquoi d'ailleurs tous ceux qui sortent du cadre du physiquement "normal", qui s'écartent de la norme, sont depuis toujours socialement stigmatisés (Creed 1995: 137). Il est intéressant de rappeler à ce propos une idée de Tzvetan Todorov, stipulant que la fonction du surnaturel dans la sphère sociale ou littéraire (on peut ajouter également – la sphère cinématographique) signifie inévitablement la transgression de la loi : "Que ce soit à l'intérieur de la vie sociale ou du récit l'intervention de l'élément surnaturel constitue toujours une rupture dans le système de règles préétablies et trouve en cela sa justification" (Todorov 1970 : 174).

Certains aspects du *Papillon* pourraient également être éclaircis par les théories qui mettent en lumière des similitudes frappantes entre les pratiques du carnaval et le cinéma d'horreur. Ainsi, pour Mikhaïl Bakhtine, le carnaval représente essentiellement, par sa politique d'inversion, une critique populaire de la "haute culture". Suivant cette logique, on estime que le film d'horreur personnifie, lui aussi, une critique de l'ordre symbolique incarné par des institutions sociales telles la famille, le couple hétérosexuel, l'Église, les lois, la médecine, etc. À l'instar du carnaval, les films d'épouvante sont hostiles à tout ce que la culture "officielle" impose comme norme, en particulier les valeurs patriarcales, dont ils glorifient la destruction. Ce point de vue est partagé par Barbara Creed qui souligne, entre autres, que dans le film d'horreur, tout comme lors d'un carnaval, la femme est représentée d'une manière presque schématique : par exemple, si elle figure dans un film comme un être surnaturel, elle sera fréquemment représentée dans des positions de chevauchement et au-dessus de l'homme, incarnant ainsi "le monde à l'envers" (Creed 1995: 132–134).

Comme nous avons pu le voir, ce motif de chevauchement est présent et même accentué dans le film analysé, mais, il doit être contextualisé et interprété en relation avec les autres éléments du film, notamment par rapport aux procédés parodiques utilisés par Kadrijević. Car il ne faut pas oublier que le réalisateur a fréquemment recours à l'ironie, donnant ainsi une autre dimension à ce film, celle qui permet aux spectateurs de l'observer en tant que "comédie de mœurs à la fois tragique et satirique" (Blavier : 2013). En ce sens, tous les points analysés, notamment ceux relevant du genre du film d'horreur, constituent des preuves que *Papillon* représente en réalité une critique de la

tradition arriérée et des mœurs patriarcales potentiellement dangereuses, voire destructrices, pour la société.

Tout ce qui a été dit au sujet du *Papillon* concerne en grande partie les autres œuvres cinématographiques serbes du même genre qui traitent le thème du vampirisme. Il suffit de citer à cette occasion, par exemple, *La Pleine lune sur Belgrade* [Pun mesec nad Beogradom, 1993] de Dragan Kresoja et un autre film de Djordje Kadijević – *Un lieu saint* [Sveto mesto, 1990].¹² En effet, ces deux films confirment à leur tour ce que l'on peut conclure en s'appuyant sur l'analyse du *Papillon*, à savoir que la sexualité féminine qui sort de la norme socioculturelle sert de base à la création des représentations du féminin dérangeant et dangereux, associé aux malheurs des hommes. Comme leur point commun apparaît également l'idée selon laquelle, dans les cas où les aptitudes surnaturelles des femmes représentent une menace, c'est aux hommes d'agir, de les vaincre et de les placer sous leur contrôle. Enfin, ces deux films confirment aussi deux idées principales qui ressortent de l'analyse du *Papillon* : que, d'une part, la femme démoniaque, *vampirisée*, personnifie un individu libéré de tout contrôle social et, comme tel, représente un désordre qui menace de détruire le monde tel qu'on le connaît ; et que, d'autre part, cet individu reflète justement toutes les craintes de la société patriarcale qui l'a pourtant créé par ses mécanismes de contrôle, de refoulement et de répression.

Le surnaturel au féminin

Selon les croyances populaires, les femmes soupçonnées de pratiquer la sorcellerie, ou d'avoir la capacité de communiquer avec l'au-delà, sont considérées comme des individus capables d'influencer, d'une manière surnaturelle, la vie de leurs proches ou de la communauté entière. Les influences qu'elles exercent peuvent être soit bénéfiques et contribuer au bien-être d'autrui, soit dangereuses et maléfiques. Le plus souvent, ce sont des femmes âgées et des femmes sans enfant, mais parfois – parmi celles qui possèdent des pouvoirs surnaturels – figurent des jeunes femmes d'une beauté exceptionnelle, voire fatale.

12 Comme dans le *Papillon*, c'est la sexualité agressive de leurs héroïnes – les femmes vampires – qui est mise en avant, en particulier le comportement sadique de la fatale Katarina : ce personnage excentrique d'*Un lieu saint*, probablement elle-même victime d'agression sexuelle par son propre père, tourmente ses victimes jusqu'à ce qu'ils perdent la raison.

Il est possible de trouver plusieurs personnages possédant ces “traits” dans des œuvres cinématographiques serbes et yougoslaves. Par exemple, on peut les entrevoir dans les scènes qui montrent les rêves “prophétiques” d’Hasanaginica dans le film éponyme de Miodrag Mića Popović (1967) ou, encore, dans la danse qui, en état de transe, mène Jovana, un personnage du film *Jovana, la femme de Luka* [Jovana Lukina, 1979] de Živko Nikolić. D’ailleurs, la capacité d’une femme de prévoir l’avenir, ou d’entrer dans un état de transe par l’intermédiaire de la musique et de la danse est perçue, dans l’imaginaire populaire, comme surnaturelle, ou même comme une manifestation de la sorcellerie. Et c’est justement ce genre de capacité conditionnant le comportement féminin, désigné souvent comme liminal, qui représente potentiellement une source de perturbation de l’ordre social.

Peut-être le film le plus emblématique du cinéma serbe traitant ce thème de *la femme médiatrice* entre le monde réel et le monde surnaturel est *La Couronne de Petrija* [Petrijin venac, 1980] de Srdjan Karanović. Dans cette œuvre cinématographique, réalisée d’après le roman du même titre de Dragoslav Mihailović,¹³ plusieurs protagonistes féminins sont dessinés à travers leurs rapports avec le monde surnaturel, en particulier le personnage principal, Petrija, une paysanne illettrée et profondément superstitieuse. On pourrait dire que toutes les étapes de sa vie difficile et les relations qu’elle entretient avec ses proches sont marquées par des forces surnaturelles – ou vues comme telles par elle-même. Tout au long du film, le spectateur suit son “combat” contre ces forces, combat par lequel Petrija essaye de faire face à ses angoisses en ayant recours à la magie, en pratiquant des rituels de protection ou encore, en cherchant les conseils et les services de la sorcière du village.

Dès le début, le réalisateur nous montre une jeune femme fort superstitieuse qui, lors de sa première nuit de noces, accomplit des rituels traditionnels pour assurer, selon les croyances populaires, le bonheur et la fertilité de son couple¹⁴. Mais la superstition de Petrija ainsi que son ouverture et sa foi en un monde surnaturel seront surtout mises à l’épreuve dans ses rapports avec sa belle-mère, Vela Bugarka, qui, aux yeux de la jeune femme, incarne des forces maléfiques. D’ailleurs, les deux femmes sont même sur le plan visuel présentées comme des antipodes : Vela Bugarka est vêtue de noir contrairement à sa belle-fille qui porte un vêtement blanc. Pour bien comprendre leurs rapports il est aussi indispensable de les observer à travers le triangle qu’elles

13 *Petrijin venac* [La couronne de Petrija], Beograd: Srpska književna zadruga, 1975.

14 Par exemple, elle offre à son mari, “pour que leur vie soit douce”, des morceaux de sucre, et des pommes “pour que leurs enfants soient en bonne santé”.

constituent avec Dobrivoj, le mari de Petrija et le fils de Vela Bugarka. Censé être le “chef de la famille” mais partagé entre les deux femmes, Dobrivoj est en fait incapable de jouer ce rôle qui lui est attribué par la société traditionnelle. En réalité, c’est sa mère qui lui impose sa volonté, provoquant ainsi une forte animosité entre les deux femmes cohabitant au sein du ménage¹⁵. Il n’est pas difficile de reconnaître dans cette rivalité opposant une belle-mère et sa belle-fille, une lutte de pouvoir dans le cadre de la famille patriarcale, une lutte dans laquelle tous les moyens sont apparemment autorisés, y compris le recours à la magie. Dans les scènes montrant le couple, la belle-mère est toujours présente en arrière-plan : elle observe les jeunes mariés de loin et sans cesse, même lors de leur première nuit de noces, personnifiant ainsi le *mauvais œil* qui va “provoquer” divers malheurs de Petrija.

Le rôle d’un autre personnage évoqué – celui de Vljajna Ana, une sorcière locale – est tout aussi important dans l’histoire de Petrija. Conformément à l’imaginaire populaire, Vljajna Ana est représentée comme une sorcière typée : elle est vêtue de noir et habite dans une maison sombre, entourée d’outils et d’objets magiques (des cierges, des ailes de chauves-souris, des plumes d’oiseaux, morceau de mue de serpent, de l’ail, une queue de lapin, des herbes, etc.) qu’elle utilise pour les pratiques divinatoires, pour aider “malheureux et malades” ou pour conjurer les mauvais sorts¹⁶. En effet, Petrija demande à plusieurs reprises de l’aide à Vljajna Ana qui est aussi son dernier espoir quand les médecins ne peuvent rien faire pour sauver sa fille grièvement malade. D’ailleurs, la sorcière essaye de l’aider en lançant des sorts pour guérir l’enfant, mais sans succès... Cet échec ne suffit pourtant pas à ébranler la foi de Petrija qui décide, lors de l’enterrement de sa fille, de recourir elle-même à la magie et d’accomplir des rites censés empêcher la mort d’un futur enfant. Seulement, elle n’aura plus d’enfants, raison pour laquelle Dobrivoj va la répudier.

Dans la perception de Petrija, son deuxième mariage, celui avec le mineur Misa, s’est déroulé aussi sous l’influence de forces surnaturelles. À cet égard, un événement s’avère particulièrement significatif : sans le savoir, Petrija

15 Dans une scène, par exemple, afin de démontrer à sa femme qu’il faut respecter les rapports imposés par les règles patriarcales, Dobrivoj frappe violemment Petrija car elle refuse d’obéir à Vela Bugarka.

16 Les deux femmes se rencontrent lorsque Petrija vient dans la maison de Vljajna Ana pour effectuer un test de grossesse “primitif” et, à cette occasion, apporte avec elle une hache sur laquelle elle avait uriné trois fois – trois nuits consécutives. Comme la hache s’est oxydée chaque fois, Vljajna Ana confirme à Petrija qu’elle est déjà bien enceinte et qu’elle n’a pas du tout besoin de rechercher les services d’une sorcière.

commet une infraction à une règle traditionnelle en faisant du jardinage le jour de saints Côme et Damien, les saints patrons des médecins et des chirurgiens. Or, selon les croyances, il faut s'abstenir de travailler la terre le jour de la fête d'un saint, car on risque d'être châtié. Le soir même, Petrija apprend de mauvaises nouvelles : Misa est blessé au travail et elle voit aussitôt dans cet événement la punition pour sa propre violation des règles traditionnelles qu'elle perçoit comme divines. En d'autres termes, une simple erreur commise même involontairement, devient à ses yeux "un péché" qu'elle doit donc expier. La superstition exagérée de Petrija ne lui apporte souvent ni soulagement ni bonheur et la pousse, au contraire, à la culpabilisation, à se percevoir comme source de malheur. Il semble qu'elle voit des présages de mauvais augure partout, même dans l'aboiement de ses chiens : "Quand ils commencent à hurler comme ça", dit-elle, "c'est mauvais signe. L'un des tiens va bientôt mourir".¹⁷ D'autre part, même s'il est clair pour le spectateur que ses différentes pratiques fondées sur les croyances ne lui apportent pas les résultats souhaités, Petrija n'est pourtant pas prête à y renoncer, tant s'en faut. Cela dit, ses "habiletés surnaturelles" évoluent au fur et à mesure et elle découvre qu'elle possède une autre faculté extraordinaire : la capacité de communiquer avec les morts.

Force est de constater que la vie de Petrija et ses rapports avec le monde mystérieux de l'au-delà ressemblent à un parcours initiatique : en tout cas, les étapes de sa vie de femme coïncident bien avec l'évolution de ses pouvoirs surnaturels. Ainsi, dans la première partie du film, on rencontre d'abord une jeune épouse enthousiaste qui accomplit différents rites pour assurer l'amour dans son couple et pour attirer le bonheur. Ensuite, avec le temps qui passe, on suit sa transformation en mère et en femme désespérée qui pratique la magie afin de sauver sa famille. Enfin, dans la partie finale du film, Petrija acquiert la stature d'une femme mature qui a traversé de nombreuses épreuves de la vie, et qui, maintenant possède le don de communiquer avec ses proches disparus, un don qu'elle porte avec sagesse et sérénité. Pour renforcer davantage ce parallèle avec le parcours initiatique, il est possible d'ajouter encore un argument : comme c'est souvent le cas dans les récits de "voyages initiatiques", on retrouve ici une sorte de guide spirituel dans la figure de Vljajna Ana, qui offre à Petrija la consolation dans les moments difficiles de sa vie, et, en même temps, l'initie aux secrets de la communication avec l'au-delà.

17 [Kad počne kuće tako da zaurlava, neku to bedu slutiti. Neko će ti brzo umre.]

Pour compléter le portrait de l'héroïne du film de Srdjan Karanović, il est important de souligner encore un élément qui conditionne son statut social : Petrija est stigmatisée en tant que femme sans enfants dans (et par) un milieu patriarcal qui valorise les femmes principalement en fonction de leur capacité reproductive. En réalité, elle fait l'objet d'une double stigmatisation car elle devient encore plus suspecte à cause de ses particularités qui la lient à la sphère surnaturelle. Pourtant, il est évident que, même stigmatisée, Petrija ne représente pas une menace réelle pour son entourage. Ses "pouvoirs" restent dans le domaine du symbolique et ne peuvent pas réellement bouleverser l'ordre existant.

On pourrait conclure que le cas de Petrija démontre en fait le mécanisme d'un schéma bien connu au sein d'une société patriarcale : à savoir que le recours au surnaturel est utilisé comme un moyen de lutte de pouvoir entre les femmes, ou comme un moyen susceptible d'aider la plus forte à s'emparer de la place la plus importante dans la hiérarchie patriarcale. D'ailleurs, l'héroïne de Karanović est présentée dans le film plutôt comme une femme simple et n'est jamais explicitement désignée comme une sorcière ni par ses proches, ou d'autres personnages du film, ni par le réalisateur. Et pourtant, si l'on observe plus attentivement l'évolution de son cheminement intérieur tels qu'ils se dégagent du film analysé, son personnage prend une dimension plus complexe. Pourquoi ?

Il est possible de trouver en fait plusieurs points communs entre Petrija et le profil typé des femmes considérées comme sorcières décrit par Colette Arnould dans son ouvrage *Histoire de la sorcellerie*. Selon cette auteure, "le plus souvent, la sorcière ne visait que ses propres désirs" parmi lesquels se distinguent celui demandant "plus d'aisance dans un monde dur pour les pauvres", celui "de plaire, d'être aimée et d'attirer à elle" ceux qui l'ignoraient, ou encore "le désir de vengeance" et "le désir d'évincer ses ennemies" (Arnould 2009: 287–288). Ce profil de *la sorcière* correspond presque parfaitement à celui de l'héroïne du film dont le comportement et les ambitions restaient justement "à la mesure de l'univers dans lequel elle évoluait". Enfin, on pourrait constater que Petrija, à l'instar des femmes qualifiées de sorcières, n'avait pas pour but de remettre en question les règles basiques de la société, mais de se "sortir d'affaire", exactement comme ces femmes auxquelles elle ressemble autant. Car, comme le souligne à juste titre ladite auteure, elles n'étaient pas des révoltées,¹⁸ et le sentiment de malaise qu'elles engendraient

18 À ce propos Colette Arnould fait la réflexion suivante : "Si la sorcière avait été une révoltée, le phénomène eût pris une autre ampleur. On aurait vu se constituer une cohésion [...] Or qu'avons-nous ? Des cas isolés [...] Et lorsque des collectivités entières semblent touchées, c'est

émanait du fait qu'elles représentaient une manifestation de refoulement et non de libération. C'est d'autant plus évident si l'on prend en considération que "tout dans le personnage de la sorcière correspondait à toutes les peurs de la société" (Arnould 2009: 289).

Les idées exprimées par Colette Arnould, mais aussi l'analyse de *La couronne de Petrija*, démontrent clairement qu'à travers l'image de la sorcière, ou la pratique de la magie, les femmes essaient de compenser leur statut inférieur dans un monde patriarcal. En d'autres termes, par cette forme de "violence douce"¹⁹, elles tentent de trouver leur place dans le cadre d'une société qui les voit principalement comme des mères et des épouses, donc comme celles qui sont traditionnellement subordonnées dans la hiérarchie familiale. Pourtant, quelle que soit sa position, dans l'imaginaire populaire la femme reste toujours intrinsèquement liée au surnaturel, non seulement comme sorcière menaçante mais aussi comme protectrice de ses proches.

À l'issue de l'analyse des films traitant les thèmes relevant du domaine du fantastique il est possible d'affirmer, en guise de conclusion, que les images cinématographiques des femmes (aux pouvoirs) surnaturelles reflètent plus ou moins toutes l'idée de "la femme irrationnelle", fortement ancrée dans l'imaginaire populaire. Ce constat est valable même si les réalisateurs des films analysés se sont efforcés – chacun suivant son propre *ars poetica* cinématographique – à chercher les raisons aptes à motiver ou justifier le comportement surnaturel, y compris démoniaque, de leurs héroïnes. Par exemple, dans les films de Djordje Kadijević, on aperçoit l'idée sous-jacente selon laquelle les femmes diaboliques sont potentiellement des victimes d'inceste (Radojka dans *Le Papillon*, et Katarina dans *Un lieu saint*) tandis que Petrija de Srdjan Karanović est présentée comme une femme simple qui cherche, par la pratique de la magie, des solutions aux situations existentielles difficiles. Les cas évoqués montrent ainsi que le "comportement surnaturel" chez les femmes peut avoir une double origine : il est régulièrement provoqué ou précédé soit par des répressions socioculturelles, soit par des traumatismes personnels que les femmes ont subis.

à une psychologie des foules qu'il faut faire appel, non à une quelconque organisation rationnelle dont le but aurait été de bouleverser la société...", (Arnould 2009 : 288–289).

19 Le terme employé par Pierre Bourdieu pour désigner les "stratégies symboliques" que les femmes utilisent pour contrecarrer la domination des hommes. Selon Bourdieu, la magie représente l'une de ces stratégies (Bourdieu, 1998 : 32).

Bibliographie

- Arnould, Colette, 2009, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Editions Tallandier.
- Bandić, Dušan, 2004, *Narodna religija Srba u 100 pojmova*, 2^e éd., Beograd, Nolit.
- Blavier Loïc, 2013, “Leptirica – Djordje Kadijevec”, *Tortillapolis*, Disponible sur URL: <https://tortillapolis.com/critique-film-leptirica-djordje-kadijevec-1973/>. [Page consultée le 10 octobre 2022].
- Bourdieu Pierre, 1998, *La Domination masculine*, Paris, Seuil.
- Citylightscinema, 2017, “Leptirica – Djordje Kadijevec (1973)”, Disponible sur URL: <https://citylightscinema.wordpress.com/2017/12/25/leptirica-djordje-kadijevec-1973/> [Page consultée le 10 octobre 2022].
- Creed, Barbara, 1995, “Horror and the Carnavalesque: The Body-monstrous”, in Devereux, L., Hillman, R. (éd.), *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology, and photography*, Berkeley, Cambridge University Press, p. 127-159.
- Ognjanović, Dejan, 2017, “No Escape from the Body: Bleak Landscapes of Serbian horror film”, *Humanistika*, vol. 1, p. 49-66.
- Ognjanović, Dejan, 2008, “Srpski horor film izmedju metafore i stvarnosti”, in Ognjanović, D., Velisavljević, I. (éd.), *Novi kadrovi. Skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd, Clio, p. 11-42.
- Radulović, Lidija, 2009, *Pol/rod i religija. Konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*, Beograd, Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Todorov, Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

Filmographie

- *Čudotvorni mač* [Le Glaive magique], Vojislav Nanović, 1950.
- *Hasanaginica* [La Femme de Hasan-aga], Miodrag Mića Popović, 1967.
- *Jovana Lukina* [Jovana, la femme de Luka], Živko Nikolić, 1979.
- *Leptirica* [Papillon], Djordje Kadijević, 1973.
- *Pun mesec nad Beogradom* [La Pleine lune sur Belgrade], Dragan Kresoja, 1993.
- *Sveto mesto* [Un lieu saint], Djordje Kadijević, 1991.

OPASNA ANIMA. NEKOLIKO PREDSTAVA O NATPRIRODNOM U SRPSKOJ KINEMATOGRAFIJI

Apstrakt

Folklorne predstave o ženama natprirodnih sposobnosti i ženskim demonima su nekolicini srpskih reditelja poslužile kao inspiracija za kreiranje likova u više kulturnih filmova. Gotovo uvek je reč o stereotipnim predstavama koje odražavaju status žene i odnos prema njoj u patrijarhalnoj sredini. Među „modelima” ženskih likova koji odstupaju od društveno „normalnog” i „prirodnog”, a koji su našli svoje mesto na filmu, uočava se nekoliko karakterističnih tropa: ženski demoni koji nanose zlo prvenstveno muškarcima; različiti tipovi veštica/vračara koje pribegavaju magijskim radnjama u cilju zadovoljenja sopstvenih ili tuđih potreba i, najzad, žene koje poseduju natprirodne sposobnosti pomoću kojih održavaju kontakt s onostranim.

Ključne reči

žena, onostrano, vampir, veštica, srpska kinematografija

Primljeno: 24. 10. 2022.

Prihvaćeno: 11. 11. 2022.

IGRA ZMAJEVA – SVET PRIČE I PROSTORI U TRANSMEDIJALNOM TEKSTU IGRA PRESTOLA

7:316.774
COBISS.SR-ID 83478281

Apstrakt

Transmedijalni tekst Igra prestola obuhvata televizijske serije Igra prestola i Kuća zmaja, kompjuterske igre, stripove, društvene igre i fan fikciju, koji su nastali kao svojevrsna transmedijalna ekstenzija serijala Pisma leda i vatre. U radu su objašnjeni glavni elementi i strategije prilikom konstituisanja sveta priče, od neposrednog okruženja likova, pa sve do kompleksnih transmedijalnih svetova koji uključuju i nenarativne elemente transmedijalnog teksta, sa posebnim akcentom na mesto i prostor. Kroz analizu televizijskih najavnih špica serija Igra prestola i Kuća zmaja potvrđena je važnost prostora, koji olakšava brojne narativne strategije koje omogućavaju stvaranje zapleta i glavnih narativnih linija, uz očuvanje jedinstvenog, koherentnog sveta priče koji ima zajednički topos, etos i mitos.

Ključne reči:

transmedijalnost, svet priče, prostor, Igra prestola, Kuća zmaja

Uvod

Transmedijalni tekst *Igra prestola* obuhvata igrane televizijske serije *Igra prestola* (2011–2019) i *Kuća zmaja* (2022–), kao i kompjuterske igre,² stripove, društvene igre i fan fikciju, koji su nastali kao svojevrsna transmedijalna ekstenzija serijala *Pisma leda i vatre* (1996–) Džordža R. R. Martina (George R. R. Martin). U ovom radu akcenat je na svetu priče televizijskih serija i konkretno prostoru sveta priče, koji su ovaj transmedijalni korpus tekstova

1 vladimir.ceric@yahoo.com

2 Do sada je objavljeno blizu deset kompjuterskih igara zasnovanih na transmedijalnom svetu *Igre prestola*. Prve igre bile su zasnovane isključivo na svetu priče serijala romana, da bi u poslednjih nekoliko igara u potpunosti odgovarale događajima i ikonografiji televizijske serije.

učinile globalnim fenomenom koji po svom komercijalnom uspehu i popularnosti predstavlja jedan od najuspešnijih medijskih projekata od početaka televizije. Marja Saldre (Maarja Saldre) i Peter Torop (Peeter Torop) navode da je prostor jedan od najznačajnijih koncepata za istraživanje tekstualnih i medijskih aspekata transmedijalnosti (Saldre i Torop u Ibrus i Scolari 2012: 26).

Dejvid Herman (David Herman) navodi da je pojam svet priče „evociran implicitno, ali i eksplicitno narativom, bilo da je narativ u obliku štampnog teksta, filma, stripova, jezika znakova, svakodnevne konverzacije, ili čak priče koja se zamišlja ali nikad nije konkretizovana” (Herman 2009: 72–73). Svet priče predstavlja specifični univerzum u kome su u neraskidivom uzajamnom odnosu likovi, njihove mentalne reakcije, specifični prostor, vreme, događaji, društvene norme, zakoni fizike, (sopstvena) logika i ustrojstvo.

Nelson Gudman (Nelson Goodman) prepoznaje pet strategija za građenje sveta priče: 1) sastavljanje i raspadanje – ciklus integrisanja i deljenja svetova u podsvetove čime se omogućava njihovo kombinovanje u novim tekstovima; 2) težina – predstavlja karakteristike sveta koje su važnije u jednom svetu, a istovremeno nevažne u drugom; 3) ređanje – grupisanje objekata koji čine određeni svet, a koji sa sobom nose kontekste koje treba poznavati u cilju razumevanja poretka sveta; 4) brisanje i dopunjavanje – pročišćavanje i dopuna teksta u cilju građenja sveta na osnovu relevantnih konstitutivnih elemenata; i na kraju 5) deformacija – govori o oblikovanju ili menjanju sveta koji zavisi od tačke gledanja bilo na strani likova ili onoga ko čita/gleda/igra tekst (Goodman 1978: 6–17).

Uključivanje (aktivne) publike u svet priče ostvaruje se kroz proces uranjanja. Ovaj proces, spona je teksta i ljudske mašte, kroz svojevoljno prepuštanje tekstu, a ne pasivno iskustvo, jer se od gledalaca/čitalaca/igrača očekuje da mentalnim procesima nastoje da ojačaju takav svet³ kroz povezivanje i očuvanje njegove *unutrašnje* logike, zatim da zapamte njegova pravila, uče i opažaju, odnosno anticipiraju, sintetizuju i tumače. Ukoliko se u tekstu pojave elementi koji su bitno suprotstavljeni očekivanjima gledalaca/čitalaca/igrača, može doći do naglog izranjanja iz sveta fikcije „i povlačenja publike

3 Udaljenost sveta priče od realnosti Meri-Lor Rajan (Marie-Laure Ryan) naziva *principom minimalnog odlaska* (Ryan 1980: 406). Ovo uključuje svakodnevne spoznaje i iskustvo udaljavanja od već stečenih iskustava, u minimalnoj meri, a sve da bi se razlike koje su upisane u konkretnom tekstu, u odnosu na stvarnost, razumele. Svet priče može činiti više paralelnih dimenzija i svetova. Ukoliko progresijom narativa dođe do preplitanja različitih dimenzija i svetova, stvaraju se multiverzumski narativi (Ryan 2006: 656–658).

iz narativa” (McErlean 2018: 31). U fikciji, kada je čitalac/gledalac/igrač u susretu sa *novim svetom*, on(a) najpre utvrđuje da li mesto i prostor prikazuju realni svet ili drugačiji, sekundarni, svet koji nastanjuju natprirodna bića i sile. Pojam *sekundarni svet*, definisao je Džon R. R. Tolkin (John R. R. Tolkien), nazivajući tako svet priče koji nastaje umetničkom intervencijom, za razliku od primarnog sveta, odnosno realnog sveta u kome živimo (L. Martin 2019: 208–209).

Prostor sveta priče

U tekstovima epske fantastike prostor predstavlja naročito važan element sveta priče za uspostavljanje odnosa među likovima, zapletima i događajima.

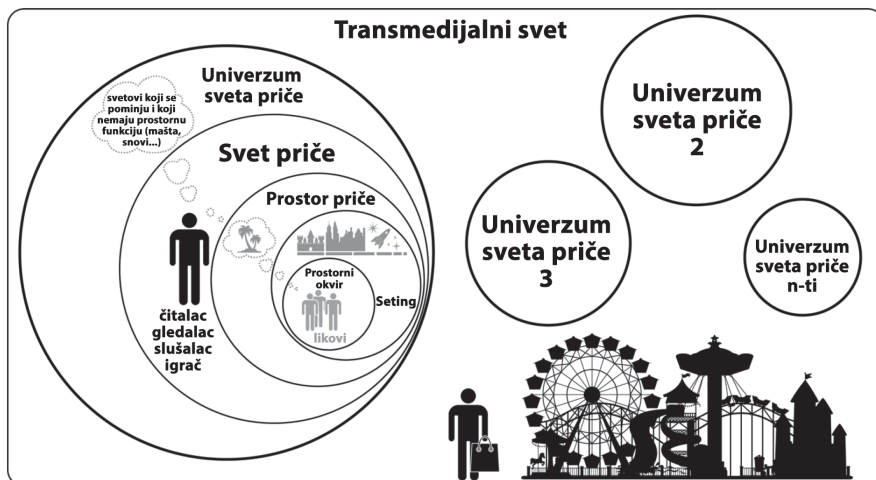
Mišel de Serto (Michel de Certeau) pravi distinkciju između mesta i prostora, navodi da mesto ukazuje na konfiguraciju elemenata i njihov odnos prema drugim elementima u blizini dok prostor predstavlja „mesto u upotrebi” (de Certeau 1984: 117). Osim u specifičnim slučajevima fikcije, živo predstavlja prostor, a neživo predstavlja mesto. U prostoru se likovi kreću i žive, on može da iscrtava kontekst sveta ili da bude njegova referenca. Ukoliko tekst uspostavi određene granice i zone u prostoru, koje nameću konkretna pravila sveta priče, potencijalni nedozvoljeni prelasci takvih granica (koje ne moraju biti fizičke već i klasne, ideološke i sl.), omogućavaju stvaranje zapleta. Osnovna funkcija granica u, i između prostora je zabrana prelaska i kretanja iz jednog u drugi prostor. Ipak, svaka od ovih granica delimično je porozna čime se otvara mogućnost za zaplet.

Nije događaj ako se heroj kreće u prostoru koji mu je zadat. Zaplet uvek mora biti zasnovan na osnovnoj epizodi – prelasku topološke granice u prostornoj strukturi zapleta. (Lotman u Ryan, Foote, i Azaryahu 2016: 36)

Kretanje likova kroz prostor ogleda se u dve strategije kretanja: strategiju ture i strategiju karte, gde prva predstavlja postepeno kretanje od ulaza do izlaza nekog mesta, dok potonja govori o prostoru kroz koji se kreće od centra ka periferiji, parcijalno, uz nagla premeštanja na različite lokacije (Linde i Labov u Ryan i ostali 2016: 27–32).

Prostor koji predstavlja preduslov ili specifičnu odliku koja je od važnosti za zaplet, može se podeliti na: 1) ontološki (npr. pozicija žene u različitim verskim objektima); 2) arhitektonski (npr. grad i selo); 3) emocionalni (npr.

porodična kuća u detinjstvu – ovi prostori češće imaju funkciju mesta, a ređe prostora); i 4) strateški (zahtevaju planiranje kretanja i nemaju emotivnu, već praktičnu vrednost za junaka).



Dijagram 1 Klasifikacija prostora od prostornog okvira do transmedijalnog sveta (Cerić 2022: 80)

Rajan, Kenet Fut (Kenneth Foote) i Maoz Azarjahu (Maoz Azaryahu) predlažu podelu na pet nivoa narativnog prostora koji uključuju i intradijegetičke i ekstradijegetičke pozicije: 1) prostorni okvir – neposredno okruženje likova gde se ukazuje na sve objekte/lokacije s kojima likovi dolaze u susret; 2) setting – širu društveno-istorijsku kategoriju, odnosno kontekst koji stavlja priču u društveno-istorijsku prostornu celinu, 3) prostor priče – koji ukazuje na sve lokacije koje su značajne za zaplet; 4) svet priče – celokupni prostor koji čitalac/gledalac/igrač dopunjuju maštom u odnosu na pojavne elemente prostora u tekstu; i 5) narativni univerzum – zbir svih svetova priče, čak i ako nemaju funkciju prostora u kome se odigravaju događaji, pa uključuju maštu, verovanja ili snove (Ryan i ostali 2016: 24–26).

Ovoj klasifikaciji moguće je dodati šesti nivo prostora koji definišu Lizbet Klastrup (Lisbeth Klastrup) i Suzana Toska (Susana Tosca), transmedijalni svet, kao najviši stepen prostorno-vremensko-sećajnog konstrukta (Dijagram 1), s tim da ova vrsta prostora uključuje i nenarativne elemente (npr. zabavne parkove). Transmedijalni svet čini dva ili više univerzuma koje povezuju transnarativni likovi, zapleti ili geografske veze (Klastrup i Tosca 2004:

n.pag.). Klastrup i Toska naglašavaju da transmedijalni svet treba da ima univerzalni etos,⁴ topos⁵ i mitosa⁶ (Klastrup i Tosca 2004: n. pag.).

Franko Moreti (Franco Moretti) ističe da: „[...] svaki žanr poseduje svoj prostor, stoga i svaki prostor poseduje svoj žanr koga definiše prostorna distribucija kroz [geografsku] kartu koja mu je jedinstvena” (Moretti 1999: 35).

Savremene teorije kartografije problematizuju reprezentaciju geografskih karti iz pozicija moći, izabrane projekcije, izostavljanja detalja, preimenovanja postojećih toposa nakon osvajanja i varijabilnih digitalnih karta, kada se koriste *društveno poželjni* nazivi toposa ili teritorija u različitim zemljama, na koje pretenduju dve ili više strana u konfliktu.

Najveća moć karte, kao reprezentacije društvene geografije je što funkcioniše pod maskom naizgled neutralne nauke. Ona skriva i negira društvene dimenzije, ali im istovremeno daje legitimitet. Kako god da je gledamo [kartu] pravila društva izlaze na površinu. Ona nas uveravaju da su karte makar jednako slika društvenog poretka koliko su i premeravanja pojavnih objekata sveta. (Harley and Andrews 2002: 159)

Ipak, problem verodostojnosti, pristrasnosti ili namerne netačnosti geografskih karata u tekstovima fikcije od manjeg su značaja, jer su one zaokružene fikcijom priče. Ukoliko se govori o geografskim kartama koje vrše reprezentaciju fikcionalnih svetova, njihova moguća neistinitost/nepreciznost može biti narativno sredstvo za građenje saspensa. Pseudoontološka potpora geografskih karata u fikcionom tekstu omogućuje pseudoobjektivni pogled na određeni deo neke regije ili čitav svet (Ryan i ostali 2016: 57).

Karte koje prate romane J.R.R. Tolkiena su najpoznatije [...] dopadljive su delom jer čine da Srednja zemlja postane opipljiva [...] omogućavaju nam da zamišljamo da su one same konstitutivni artefakti Srednje zemlje. (Pardrón 2007: 272)

4 Etos – znanja o spoznaji načina na koji likovi mogu da se ponašaju u svetu priče.

5 Topos – znanja o geografiji sveta u određenom vremenskom periodu neposredno pre/nakon centralnog događaja.

6 Mitos – znanja o istoriji sveta bez koje nije moguće razumeti događaje u datom svetu.

Geografske karte sveta priče koje stvaraju autori mogu biti ekstradijegetičke⁷ i intradijegetičke.⁸ One najčešće predstavljaju deo knjige (javljaju i u drugim medijima) i imaju funkciju stvaranja koherentnog sveta fikcije, utemeljenog u pseudorealnosti. Ujedno su podsetnik za lakša razumevanja narativa sa velikim brojem lokacija, likova i zapleta. (Ryan i ostali 2016: 50–52).

Svet priče i prostor *Poznatog sveta*⁹

Odnos teksta i sveta priče, može biti u tri relacije: jedan tekst može odgovarati jednom svetu priče, jedan tekst može da odgovara većem broju svetova priče ili više tekstova može referisati na jedan svet priče (Ryan 2013: 365). U slučaju *Igre prestola* i *Kuće zmaja*, oba teksta referišu na isti svet priče, premda postoje stilske/vizuelne razlike u reprezentaciji određenih toposa i objekata.

Produkcijiski *Igra prestola* i *Kuća zmaja* snimane su na različite načine. Produkcija prikvela je počela u aprilu 2021. godine kada je umesto uobičajenih hroma-ki efekata za izradu kompleksnih scena koje zahtevaju kompjuterski generisane slike (eng. CGI), upotrebljena inovativna tehnologija Volume kompanije *Industrial Light & Magic*, koju je prvi put koristila kompanija *Disney* prilikom produkcije serije *The Mandalorian* (2019–) (Gartenberg 2020: n.pag.). S jedne strane ova inovativna tehnologija omogućava uranjanje glumaca u svet priče jer se, umesto u postprodukciji, prostor u realnom vremenu projektuje na ekrane visoke definicije koji okružuju set i glumce. Takođe, ova tehnologija omogućava da se deo svetlosne postavke prenese na ekransku projekciju čime se uklanjaju problemi zelenog ili plavog odsjaja prilikom korišćenja hroma-ki efekta. Ipak, realna prostorna ograničenja koja su posledica ograničene veličine ovih ekrana, utiču u određenoj meri na mizankadar koji je svojstven epskoj fantastici (npr. scene borbi velikih razmera u filmovima *Gospodar prstenova* (2001–2003) ili seriji *Igra prestola*). Takođe, kako je mizankadar ovakvog seta, po dubini poređan u manje planova (najčešće dva), dolazi do vizuelnog *lepljenja* glumaca na projektovanu pozadinu zbog čega je neophodna dodatna postprodukcijaska obrada slike koja ponekad rezultu-

7 Ekstradijegetičke geografske karte javljaju se u dva oblika: 1) prilog osnovnom tekstu, prilikom čega svest likova o postojanju takvih mapa ne postoji; 2) druga vrstu čine one mape koje stvara neko od likova, ali ne postoji njihova opšta prihvaćenost od strane drugih likova.

8 Intradijegetičke geografske karte predstavljaju opšteprihvaćenu geografsku činjenicu na nivou sveta priče, bilo da ih određeni tekst direktno koristi, ili se nalaze kao dodatak tekstu.

9 *Poznati svet* ili *Svet leda i vatre* je nezvanični naziv neimenovanog sveta koji je u serijalu *Pesma leda i vatre* konstruisao Džordž R. R. Martin, a koji je prenet u televizijske serije, kompjuterske igre, stripove i društvene igre transmedijalnog korpusa tekstova *Igra prestola*.

je vizuelno neobično oštrom i artifičijelnom slikom (Johnston 2022: n.pag.; Sherlock 2022: n.pag.). Takođe, čitav ton slike je znatno tamniji sa manje zasićenih boja u poređenju sa *Igrom prestola*.

Pored vizuelno drugačije slike, objekti i mesta su predstavljeni drugačije u *Kući zmaja*. Najveće razlike uočljive su u reprezentaciji Crvene tvrđave (kako u eksterijeru tako i enterijeru, npr. glavne dvorane i Gvozdenog prestola) koja u prikazanim enterijerima izgleda drugačije od one u *Igri prestola*.

Zmajevi, kao glavni element fantastičnog i kojih je znatno više u *Kući zmaja*, čine se kao drugačija vrsta u odnosu na one koji su prikazani u *Igri prestola*.

Ipak, neke od ovih razlika u vizuelnoj reprezentaciji mogu se opravdati činjenicom da su objekti i lokacije prikazani u prikvelu *Kuća zmaja*, smešteni skoro dva veka ranije od onih u seriji *Igra prestola*. Obe serije smeštaju događaje na dva velika i udaljena kontinenta *Poznatog sveta* – Vesteros¹⁰ i Esos, a njihovi glavni akteri su pripadnici najvišeg sloja stanovništva.

U *Igri prestola* se kroz postupnu eksploataciju principa minimalnog odlaska, kakvim ga definiše Rajan, *Poznati svet*, čini najpre fikcionim¹¹, a tek kasnije fantastičnim. Pravila sveta priče se uspostavljaju rano i to uspostavljanjem specifičnog hronotopa, ali i kroz uvid u ideologiju, politički sistem, religiju¹² i običaje. Prema sličnosti sveta priče sa stvarnošću, kroz relaciju dostupnosti¹³,

10 Vesteros na dva dela preseca Zid koji se nalazi na severu kontinenta. Prostor južno od zida zauzima politička unija Sedam kraljevstava na čijem je čelu kralj (u doba serije *Kuća zmaja*, u uniji nije sedmo kraljevstvo Dorna). Zid kao granica, predstavlja ontološku i arhitektonsku granicu, a njegovo eventualno probijanje uslovalo bi promenu opšteg ustrojstva sveta priče u „civilizovanom” delu Vesterosa.

11 *Poznati svet* nastanjuju ljudi koji prema stepenu obrazovanja i društvenog statusa odgovaraju stanovništvu srednjovekovne feudalne Evrope. Za neke od stanovnika ovog sveta ispostaviće se da imaju posebne moći, ali u magiju se uglavnom ne veruje. Beli hodači, Deca šume, ljudi koji menjaju lica, na početku serije predstavljaju se kao mitovi ili folklor, a vreme zmajeva odavno je prošlo.

12 Religija se u *Poznatom svetu* na početku *Igre prestola* čini intimnom i fikcionom, a ima za cilj da dodatno opiše likove i potpomogne uranjanje. Glavne religije na Vesterosu su Vera sedmorice i vera u *stare bogove (šume)* koje nemaju magijske elemente. Na Gvozdenim ostrvima dominantna je vera u Utopljenog boga. Religije na Esosu povezane su s magijom, tako verovanje u R'lora omogućava sveštenstvu da oživljava mrtve, dok je u Bravosu prisutna vera u Mnogolikog boga čiji sveštenici, sluge smrti, imaju posebnu moć da promene svoj lik.

13 Rajan u teoriju svetova priče uvodi i relacije dostupnosti koje govore o individualnom stepenu interpretacije sveta priče, deleći ih u tri tipa: 1) nužna relacija – svet priče je istinit u svim različitim svetovima koje obuhvata (uključujući i realni svet); 2) moguća relacija – svet priče je istinit u nekim, ali ne u svim svetovima koje priča obuhvata; i 3) nemoguća relacija – svet priče suprotan zakonima logike (Ryan 2015: 70–73).

svetovi priče epske fantastike, pa tako i *Poznati svet*, predstavljaju moguću relaciju u poređenju sa stvarnim svetom. U seriji *Kuća zmaja*, fantastični elementi (a naročito zmajevi) uvode se na početku, zbog čega se *Poznati svet* već u prvoj epizodi prikvela lako klasifikuje kao fantastični.

Fizička udaljenost aktera glavnih narativnih linija predstavlja jednu od glavnih pripovednih strategija tokom većeg dela serije *Igra prestola* jer distanca anticipira *nepoznato* – pretnju i/ili avanturu zbog čega se stvaraju se široki i kompleksni epski zapleti čije rešavanje uključuje i istraživanje nepoznatih delova sveta ili migracije/pohode.

U brojnim pripovestima, na kontinentima su po pravilu smeštene različite zemlje i narodi, što ne mora nužno biti poznato svim stanovnicima tog (ili drugog) kontinenta, naročito ako su jedni od drugih znatno udaljeni ili razdvojeni fizičkom preprekom (npr. veliki Zidom na severu Vesterosa, ili stepom Dotračko more na Esosu). Takvi prostori imaju porozne granice, koje predstavljaju konstantnu opasnost i zahvaljujući kojima se stvaraju zapleti koji se odnose na migracije, ratove ili istraživačke pohode. Zbog svega navedenog, epska fantastika, pa i *Igra prestola*, eksploatiše ove prakse združeno.

Suprotno smeštanju likova na kontinent, jeste njihovo pozicioniranje na ostrvo, jer je ono „jasno omeđeno i istrgnuto iz ostatka sveta, što dovodi do toga da nema nepoznatu zemlju, živahne komšije, neutvrđene ili porozne granice” (Padrón 2007: 265).

U prvoj sezoni *Kuće zmaja* događaji su smešteni na nekoliko lokacija, uglavnom na Vesterosu, centralni prostor čine Kraljeva Luka i zamak Zmajkamen, a pored ovih toposa događaji se odigravaju na ostrvima Stepenice, u Starigradu, zamcima Krajoluju i Harendvoru, Dorni, kao i Pentosu (na kontinentu Esosu). Od početka uranjanja u narativ, razlika u tretmanu fizičke udaljenosti je primetna, jer u vreme događaja koji su opisani u *Kući zmaja*, zmajevi predstavljaju prevozno (u određenoj meri i vojno) sredstvo koje omogućava da se u kratkom vremenskom periodu približe udaljeni likovi. Ukoliko se pripovedni pojam *ostrva* uzme u slobodnom tumačenju (kao bezbedna, izolovana lokacija, bez konstantne pretnje spolja), a prethodno pobrojani toposi zamisle kao ostrva, očekivano je da će umesto epskih bitki zaraćenih porodica koje su prikazane u *Igri prestola*, u seriji *Kuća zmaja*, akcenat većine zapleta biti na odnosima aktera koji žive u blizini, kroz interpersonalne odnose članova porodice. Takođe, u *Kući zmaja* ne postoji naznaka pobijanja

Zida na severu Vesterosa, a o neobičnoj smeni godišnjih doba se i ne govori,¹⁴ zbog čega se kontinent kao celina čini bezbednim prostorom, što je unutar dijegeze pocrtano dugom, mirnom i uspešnom vladavinom kralja Viserisa Targarjena. Ovakav tretman prostora u *Kući zmaja* dovodi do žanrovskog pomeranja prikvela ka žanrovskim karakteristikama koje se vezuju za televizijske sapunice, premda i *Igra prestola* ima karakteristike fleksi-narativa (Nelson 2000: 111) koji televizijske drame serija i serijale približava sapunicama, naročito u poslednje dve sezone.

Najavne špice serija *Igra prestola* i *Kuća zmaja*

Tretman prostora u svetu priče ovih serija očigledan je i na primeru ekstradijegetičkih karti koje su korišćene u obe najave špice *Igre prestola*, dok je maketa Valirije korišćena kao osnova špice *Kuće zmaja*. Serija *Igra prestola* je tokom prvih sedam sezona imala jednu špicu u 29 varijacija, u osmoj (poslednjoj) sezoni uvedena je nova špica u četiri varijacije. Serija *Kuća zmaja* u prvoj sezoni imala je špicu sa četiri varijacije. Zajedničko u sve tri najavne špice u obe serije je muzička tema Ramina Džavadija (Ramin Djawadi) koja auditivno povezuje priče, odnosno potvrđuje da su obe serije deo istog sveta priče.

Prva najavna špica *Igre prestola* prikazuje geografsku kartu koja predstavlja komentar i obrazloženje narativnog prostora predstojeće epizode. Njenu osnovu čini animirana trodimenzionalna geografska karta *Poznatog sveta*, s dva kontinenta, Vesterosom i Esosom, koji se nalaze na unutrašnjoj površini sfere u čijem je centru *sunce*, oko koga se nalaze rotirajući prsteni koji podsećaju na astrolab. Verzija špice iz prve epizode počinje krupnim planom *sunca* i prstena koji ga okružuju. Na reljefu tih prstena prikazani su Propast Valirije (erupcija vulkana i ljudi u brodovima koji pokušavaju da se spasu) i beg Targarjena iz nje (zmaj). Zatim se u širokom planu prikazuju Vesteros i Esos, da bi zumom približila vizuru ka glavnom gradu, Kraljevoj Luci, gde se mehanički podižu makete Crvene tvrđave i Velike septe. Nakon što se grad sastavi, vožnjom kamere se dolazi do Zimovrela koji se postupno sastavlja na isti način kao i Kraljeva Luka, s tim što je ovde posebno akcentovana bogošuma (simbol stare religije). Kada se drugi put prikazuje astrolab, na prstenima se vide gravirani motivi, simboli vladajućih kuća: zmaj (kuća Targarjen), je-

14 Na Vesterosu je karakteristična smena veoma dugih leta i zima koja ima promenljivo i nepredvidivo trajanje (od nekoliko meseci do nekoliko decenija). Strah od dolaska duge zime još jedna je od nepoznanica koja je pretnja ustrojstvu sveta priče u *Igru prestola*.

zovuk koji grize nogu zmaja (kuća Stark), lav koji s leđa napada zmaja (kuća Lanister) i jelen koji rogovima probada glavu zmaja (kuća Barateon), koje slikovno prikazuju bunu kralja Roberta Barateona prilikom svrgavanja s vlasti dinastije Targarjen. Kamera se vraća na Zimovrel i švenkom dolazi do Zida, gde se u podnožju pojavljuje Crni zamak, liftovi i osmatračnice duž Zida. Prikazivanje Zida u špici, ima za cilj uspostavljanje granice, što na samom početku sugerise mogućnost zapleta u slučaju prelaska na drugu stranu.¹⁵ Nakon Zida, kamera naglo kreće unazad do Kraljeve Luke i prelazi Usko more do Esosa i slobodnog grada Pentosa. Još jednom se prikazuju prsteni astro-laba sa reljefom koji čine simboli svih kuća (lav koji se klanja, divlja svinja, medved) koje su pod vlašću kuće Barateon (jelen na prestolu). Na kraju se ispisuje naziv *The Game of Thrones* sa simbolima zmaja, jezovuka, lava i jelena koji ga okružuju. Kao i u samoj televizijskoj seriji, tako i u špici dolazi do promene boja iz toplih (za jug Vesterosa ili Esos) do hladnih (za prikaz Zida ili Gvozdenih ostrva).

Izbor lokacija na geografskoj karti tokom 67 epizoda *Igre prestola* menjao se 29 puta (Tabela 1). Svaka verzija špice prikazuje: Kraljevu Luku, Zimovrel, Zid i mesto na kome je Deneris Targarjen. U prvih sedam sezona serije lokacija Deneris Targarjen daje uvid u narativni prostor Esosa, jer su svi drugi događaji smešteni na Vesterosu, dok je drugi razlog značaj lika Deneris Targarjen i njenih zmajeva koji bljuju vatru, za razvoj narativa u poslednjoj sezoni (aspiracija za ponovni dolazak dinastije Targarjen na čelo Sedam kraljevstava i borba protiv Belih hodača koje simbolizuje hladnoća). Zbog fiksnog trajanja špice, pojedine lokacije unutar dijegeze nisu uvek prikazane na karti, jer špica prikazuje najviše osam lokacija. Promene u špici imaju za cilj da olakšaju prostorno snalaženje gledalaca, omogućće anticipaciju događaja koji slede, ali i da olakšaju izmeštanje pažnje na druge narativne linije i fokusiranje na druge važne likove. Iz tabele se može uočiti progres Deneris Targarjen (i njenih zmajeva) na Esosu ka lokacijama na Vesterosu, kao i izostanak lokacija na Esosu u sedmoj sezoni serije, kada se narativne linije ukrštaju. U tabeli, lokacije na Vesterosu poređane su od severa ka jugu kontinenta (i po blizini), dok su lokacije na Esosu poređane od severa ka jugu i po udaljenosti od Vesterosa (zapad–istok).

15 Tek u 67. epizodi *Igre prestola*, Beli hodači ruše deo Zida kod Istočne Morobdije i ulaze u Sedam kraljevstava što predstavlja najdužu narativnu liniju u seriji čije je razrešenje ostavljeno za treću epizodu osme sezone.

Kontinent	Lokacija	Sezona 1	Sezona 2	Sezona 3	Sezona 4	Sezona 5	Sezona 6	Sezona 7
Vesteros	Zid (Crni zamak)							
	Zid (Istočna Morobdija)							
	Užasnik							
	Zimovrel							
	Kejlinov šanac							
	Blizanci							
	Gnezdo Sokolovo							
	Hridi							
	Trozubac							
	Brzorečje							
	Harendvor							
	Zmajkamen							
	Kraljeva Luka							
	Starigrad							
	Sunčevo koplje (Dorna)							
Eosos	Bravos							
	Pentos							
	Mirin							
	Junkaj							
	Astapor							
	Kart							
	Ves Dotrak							

Tabela 1 Označene promene lokacija koje su prikazane različitim verzijama prve najavne špice serije Igra prestola po epizodama

Druga špica *Igre prestola* je premijerno prikazana u 68. epizodi (na početku osme sezone). Ona u velikoj meri menja pristup tretmana prostora u narativu, očigledna je promena perspektive kamere koja znatno bliže zemlji i često iz normalnog rakursa (u odnosu na ekstremno gornji rakurs iz prve špice) prikazuje lokacije na Vesterosu koje su uključene u dve glavne narativne linije (pohod Belih hodača i Mrtvih na jug, kao i pripremu za veliki rat za presto između kraljica Deneris Targarjen i Sersei Lanister). Ova promena, ukazuje na prelazak sa strategije karte na strategiju ture, što ima za cilj promenu sa ekranizacije prostora iz geografskih karata knjiga *Pesma leda i vatre* u intimniji pristup narativu, jer kamera u novoj špici ulazi u enterijere i neposredno životno okruženje nosilaca glavnih narativnih linija. Na ovaj način se zapravo najavljuje još veće udaljavanje od uobičajenih žanrovskih osobina narativa epske fantastike (borba za *veće dobro*, herojski poduhvati zarad dobiti kolektiva) čime se sukobi prebacuju na interpersonalni nivo borbe za život/presto (Palmer–Patel 2021: 179).

Špica osme sezone prikazuje tri astrolaba drugačijim motivima: zmaj *pocepanih* krila koji ruši Zid, vranama koje lete na jug i vojnicima koji marširaju preko srušenog zida; vojnik na zidinama drži odsečenu glavu jezovuka dok lav to nadgleda; tri mala zmaja i jedan veliki zmaj, kometa i konji koji se

klanjaju zmajevima. Kamera šeta od Zida, preko Poslednjeg Ognjišta i Zimovrela do Kraljeve Luke, da bi na kraju bio ispisan naziv serije sa simbolima glavnih kuća. U četiri verzije špice menjaju se pojedini detalji, dok prostor i lokacije koje špica prikazuje ostaju isti (Tabela 2). Progresija leda koji prekriva tlo upućuje na napredovanje vojske Belih hodača i Mrtvih ka jugu. Pored Zimovrela se najpre nalaze šanci ispunjeni koljem, obasjani svetlošću, koji su potom prazni sa lomačama koje ih okružuju, dok se u kripti Zimovrela gase baklje.

Kontinent	Lokacija	Sezona 8				
Vesteros	oštećeni Zid (Istočna Morobdija)					
	Dar	X				
	Poslednje Ognjište	X				
	eksterijer Zimovrela	X	X	X		
	enterijer Zimovrela		X	X		
	Krunske zemlje					
	Kraljeva Luka					
	enterijer Crvene Tvrđave					

X - promene u odnosu na prethodnu verziju špice

Tabela 2 Označene promene lokacija koje su prikazane u različitim verzijama druge najavne špice serije Igra prestola po epizodama

Špica *Kuće zmaja* primenjuje kombinovano strategiju karte i strategiju ture prilikom kretanja kroz prostor, zbog čega deluje konfuzno. Umesto prikazivanja geografske karte sveta, može se reći da ova špica prikazuje *geografsku kartu* dinastije. Kamera u krupnom planu prelazi iz različitih rakursa preko makete Valirije,¹⁶ s ličnim grbovima članova porodice Targarjen, vladara Vesterosa (od Egona I Targarjena do učesnika u dijegezi serije) koji su povezani krvlju, što vizuelno prikazuje porodične veze i formira rodoslov kuće Targarjen, a ređe drugih kuća (Velarion, Erin, Hajtauer), čiji su potomci u brakovima s Targarjenima imali potomka koji je vladao Vesterosom ili imaju potomke koji su pretendenti na Gvozdeni presto. Premda je fokus na linearnom prikazu dinastije od najdaljih predaka do *danas*, zbog porodičnih veza, često incestuoznih, prikazujući porodično stablo kamera često skače u prostoru, što deluje dezorijentišuće. S tim u vezi potrebno je veliko predznanje o istoriji *Poznatog sveta* kako bi se na grbu prepoznao konkretan lik. Špica se u prvoj

16 Maketu Valirije unutar dijegeze godinama izrađuje kralj Viseris Targarjen.

sezoni pojavljuje u četiri verzije. Maketa Valirije je uvek ista, ali se menjaju delovi koje kamera prikazuje i na kojoj se postupno pojavljuju grbovi novih članova dinastije koji se rađaju tokom narativa prve sezone (Tabeli 3).

Lik	Sezona 1
Egon I Targarjen	
Renis Targarjen	
Visenija Targarjen	
Enis I Targarjen	
Džeheris I Targarjen	
Alisana Targarjen	
Belon Targarjen	
Alisa Targarjen	
Viseris Targarjen	
Demon Targarjen	
Renis Velarion (Targarjen)	
Lena Velarion	
Laenor Velarion	
Oto Hajtauer	
Ema Erin	
Alisent Hajtauer	
Renira Targarjen	
Egon II Targarjen	
Helena Targarjen	
Laenor Velarion	
Džaseris Velarion	
Luseris Velarion	
Bela Targarjen	
Rena Targarjen	
Deron Targarjen	

Tabela 3 Označena pojavljivanja novih likova u najavnoj špici serije Kuća zmaja po epizodama

Suprotno špicama *Igre prestola*, koje su imale dinamičku komponentu kroz *mehaničko* građenje maketa najvažnijih toposa *Poznatog sveta*, maketa davno uništene Valirije u špici *Kuće zmaja* je statična.

Ova špica koja je izostavljena u prvoj epizodi, jasno ukazuje da će u narativu fokus biti na porodičnim vezama i borbi za naslednika Gvozdenog prestola, a da uobičajeni žanrovski zapleti (kao posledica popustljivosti granica, kršenja zabrana ili postojanja centralnog heroja), koji su odlika epske fantastike, u ovoj seriji neće biti. Takođe, problem udaljenosti i blizine, na kome su insistirale obe špice *Igre prestola*, u špici *Kuće zmaja* nije važan, jer brojni likovi poseduju zmajeve čime se distanca skraćuje, a vreme komprimuje.

Zaključak

Transmedijalni tekst *Igra prestola* ispunjava pet Gudmanovih strategija građenja transmedijalnih svetova jer su narativi komplementarni, premda se određeni likovi izostavljaju u različitim tekstovima, ali se svet priče dopunjuje kroz eksploataciju i sistematizaciju istorijskih podataka koji se često nalaze izvan pojedinačnog teksta, što zahteva dodatno angažovanje gledalaca/igrača/čitalaca. Izuzetno stabilnu kategoriju čini prostor *Poznatog sveta* koji se tretira intradijegetički i ekstradijegetički, čime postaje glavno vezivno tkivo transmedijalnog sveta za sve naredne tekstove koji svoje uporište mogu imati u televizijskim serijama ili knjigama. Zbog toga što prostor u transmedijalnom tekstu ima jasne ontološke, arhitektonske, emocionalne i u manjoj meri strateške odlike, etos i mitos ostaju stabilni i transmedijalni svet ostaje otvoren ka novim ekstenzijama.

Literatura

- Cerić, Vladimir (2022) *Transmedijalno pripovedanje i dijegetički svetovi epske fantastike*. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, doktorska disertacija.
- De Certeau, Michel (1984) “Spatial Stories” in *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: University of California Press.
- Gartenberg, Chiam (2020) “How The Mandalorian Teamed up with Fortnite Creator Epic Games to Create Its Digital Sets – The Verge”, dostupno na: <https://www.theverge.com/2020/2/20/21145671/mandalorian-sets-stagecraft-epic-games-ilm-fortnite-baby-yoda-digital> [Pristupljeno: 30. 10. 2022].
- Goodman, Nelson (1978) *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Ind: Hackett Publishing Company, Inc.
- Harley, J. B., i J. H. Andrews (2002) *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*. 1st Edition. Laxton, P. (ed.). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- Herman, David (2009) “Narrative Ways of Worldmaking” in Heinen, S. and Sommer, R. (eds.) *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. New York: Walter De Gruyter Inc.
- Ibrus, Indrek and Carlos Alberto Scolari (2012) *Crossmedia Innovations: Texts, Markets, Institutions*. Frankfurt am Main: Peter Lang AG.
- Johnston, Dais (2022) “‘House of the Dragon’ Season 2 Needs to Capitalize on One Controversial Trend”. *Inverse*, dostupno na: <https://www.in->

verse.com/entertainment/house-of-the-dragon-season-2-volume [Pristupljeno: 30.10.2022].

- Klastrup, Lisbeth and Tosca, Susana (2004) “Transmedia Worlds – Rethinking Cyberworld Design” in *Cyber Concepts*. Tokyo.
- Martin, Thomas L. (2019) “As Many Worlds as Original Artists: Possible Worlds Theory and the Literature of Fantasy” in Bell, A. i Ryan, M.L. (eds.) *Possible Worlds Theory And Contemporary Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- McErlean, K (2018) *Interactive Narratives and Transmedia Storytelling: Creating Immersive Stories Across New Media Platforms*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Moretti, Franco (1999) *Atlas of the European Novel 1800–1900*. New edition. London; New York: Verso.
- Nelson, Robin (2000) “TV Drama: ‘Flexi-Narrative Form’ and ‘a New Affective Order’” in *Mediated Drama Dramatized Media*. Sv. Volume 7, *Contemporary Drama in English*, E.Voigts–Virchow (eds.). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Padrón, Ricardo (2007) “Mapping Imaginary Worlds” in Akerman J. R. and Karrow, R. W. (eds.) *Maps: finding our place in the world*, Chicago: University of Chicago Press.
- Palmer-Patel, Charul (2021) *The Shape of Fantasy*. 1st edition. Routledge. London.
- Ryan, Maire-Laure (2015) “Transmedia Storytelling: Industry Buzzword or New Narrative Experience?” in *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies* 7(2):1–19. doi: 10.5250/storyworlds.7.2.0001.
- Ryan, Maire-Laure, Foote, Kenneth, Azaryahu, Maoz (2016) *Narrating Space/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1980) “Fiction, non-factuals, and the principle of minimal departure”. *Poetics* 9(4):403–22. doi: 10.1016/0304-422X(80)90030-3.
- Ryan, Marie-Laure (2006) “From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative.” *Poetics Today* 27(4):633–74.
- Ryan, Marie-Laure (2013) “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today* 34(3):361–88. doi: 10.1215/03335372-2325250.
- Sherlock, Ben (2022) “The Volume Isn’t Working For Star Wars Any-more”, *Game Rant*, dostupno na: <https://gamerant.com/star-wars-obi-wan-kenobi-ilm-stagecraft-volume-vfx-drawbacks/> [Pristup 30. 10. 2022].

Vladimir Cerić
Academy of Applied Technical and Art Studies, Belgrade

GAME OF DRAGONS – STORYWORLD AND SPACES IN TRANSMEDIA TEXT *GAME OF THRONES*

Abstract

The transmedia text Game of Thrones comprises television series Game of Thrones and House of the Dragon, computer games, comics, board games, and fan fiction, and which were created as a kind of transmedia extension of the Song of Ice and Fire series. This paper examines principal elements and strategies used in constituting the storyworld, from characters' immediate environment to complex transmedia worlds that include non-narrative elements of the transmedia text. In particular, the paper is focused on place and space. The importance of spatial configuration has been determined by analyzing the opening credits of the Game of Thrones and House of the Dragon series. This spatial configuration facilitates numerous narrative strategies that enable the creation of plots and main narrative lines while preserving a unique, coherent storyworld with common topos, ethos, and mythos.

Keywords

transmedia, storyworld, space, Game of Thrones, House of the Dragon

Primljeno: 15. 10. 2022.

Prihvaćeno: 3. 11. 2022.

MILE VS TRANZICIJA: SITCOM, MILECOM I VIŠE OD TOGA

7.097
801.73
COBISS.SR-ID 83483657

Apstrakt

Televizijska serija *Mile vs tranzicija* predstavlja značajan iskorak u domaćoj produkciji tv serija koje se jasno opredeljuju da budu smešne. Ovaj iskorak se ogleda u izboru formata serije: sitkom, i u mnogobrojnim formalnim i estetskim elementima koji *Mile vs tranzicija* čine zanimljivom, duhovitom, i svežom, uprkos tome što je proteklo skoro dvadeset godina od prvog prikazivanja serije. Ono što ovu seriju izdvaja iz skupa ostalih, sličnih serija je činjenica da u svom postupku *Mile vs tranzicija* uspeva da prevaziđe okvire formata sitkoma te putem intertekstualnog povezivanja narativnih i ikonografskih elemenata kao svesne strategije autora postaje svojevrsni 'televizijski pastiš' televizijskih reprezentacija društvene stvarnosti čineći time upravo tu društvenu stvarnost lakom zabavom.

Ključne reči

Mile vs tranzicija, sitkom, tv pastiš, intertekstualnost, društvena stvarnost

Uvod

U fokusu promišljanja ovog rada je televizijska serija *Mile vs Tranzicija*. Seriju potpisuje autorski tim: Radivoje Raša Andrić, režija; i Srđan Anđelić, scenario; dok je u naslovnoj ulozi Zoran Cvijanović kao Mile. Seriju je producirala radio-televizija B92 i sačinjavaju je tri sezone tokom kojih je emitovano 42 epizode od po 15-ak minuta. Prva (15 epizoda) i druga (15 epizoda) sezona serije su bile u produkciji samo radio-televizije B92, a u trećoj sezoni (12 epizoda) kao producent se potpisuje i Yodi Movie Craftsman.² Naš osvrt će

1 maja.marsenic@gmail.com

2 Podaci koje navodimo su preuzeti sa stranice „Миле против транзиције”, *Wikipedia*. Većinu epizoda serije *Mile vs tranzicija* moguće je pogledati na platformi YouTube. U trećoj sezoni (emitovano posle pauze od nekoliko godina) uočljivo je da je serija 'prevazišla' okvir koji je bio prvobitno zamišljen (npr. promenjena je špica, uvedeni su novi likovi i songovi, proširen je

biti ograničen na prvu i drugu sezonu serije, emitovane tokom 2003. i 2004. godine, redom. Epizode su emitovane u večernjem terminu, u 23:00 na programu radio-televizije B92 koja je u to vreme imala ugled demokratski orijentisanog medija koji zastupa evropske građanske vrednosti (tj. vrednosti Evropske Unije).

Mile vs tranzicija u mnogim svojim elementima predstavlja zanimljiv i osvežavajući iskorak u odnosu na tada postojeću produkciju televizijskih serija.³ Pre bismo mogli reći, smeo 'eksperiment'. Danas, skoro dvadeset godina posle prikazivanja prve epizode, serija *Mile vs tranzicija* je izgubila na aktuelnosti u (skoro) svakom smislu, naročito onom koji intertekstualizuje tadašnju stvarnost. Međutim, njena ironijska oštrica i dalje ima izvesnu oštrinu, parodičnost s vremena na vreme izaziva smeh, satiričnost podseća na postojanje još uvek bolnih aspekata društva u beskonačnoj tranziciji⁴, dok je njena estetika i dalje više izuzetak nego pravilo. Ideja vodilja ovog kratkog rada nije da ulazi u duboku analizu svega što je serija donela (to zahteva mnogo obimniji tekst) već da osvetli neke od elemenata ovog ne baš potpuno zaboravljenog sitkoma tranzicije, danas – možda – vidljivijih nego u trenutku kada se serija prikazivala, te za koje možemo da kažemo da su promakli autorima retkih akademskih razmatranja ove serije.⁵

autorski tim, došlo je do usloznjavanja narativa itd.). Po sećanju ovog autora, treća sezona serije nije bile popularna kao prve dve i serija je završena trećom sezonom.

- 3 Navodimo samo nekoliko naslova iz tog perioda: *Porodično Blago* (RTS, Komuna 1998-2002), *Hotel sa 7 zvezdica* (Prizor, RTV Pink, 2002-2003.), *Crni Gruja* (BK Telekom, BS Group, 2003.), Naravno, treba imati u vidu da je pejzaž tada emitovanih serija uključivao i mnogobrojne reprize serija koje su snimljene ranije, pa čak i dosta ranije.
- 4 Reč *tranzicija* označava period u kome društvo prolazi kroz korenite promene u ekonomskom smislu. Vremenom, u svakodnevicu Srbije, reč je počela da označava sve moguće promene koje su bile nužna posledica napuštanja jednog ekonomskog uređenja (društveno samoupravljanje i centralno vođena ekonomska politika) i prihvatanje kapitalističkih modela zasnovanih na neprikosnovenosti privatne svojine, preduzimljivosti pojedinca, nemešanju države u tržišna kretanja, i privatizaciji javnih preduzeća i društvene imovine. Jedna od odlika tranzicije je agresivnost i brzina sprovođenja ovih promena. Usled načina sprovođenja ovih ekonomskih reformi i korišćenja pojma kao razloga i izgovora za sve što razjeda tkiva društva, reč *tranzicija* je poprimila konotacije nečega lošeg, negativnog, i, naročito, uperenog protiv običnog čoveka. Mada se više ne čuje toliko često, njeno iskrivljeno shvatanje je i danas veoma prisutno.
- 5 Videti: Trifunović, V. i Diković, J., 2014. „*Mile protiv tranzicije*”: *društvene promene i sukobi vrednosnih orijentacija kroz prizmu jedne televizijske serije*. Glasnik Etnografskog instituta, 62 (2), str. 141–153, kao i Zivkovic, M., 2007. 'Mile vs Transition'-a Perfect Informant in the Slushy Swamp of Serbian Politics? Social Identities, 13 (5), str. 597–610.

Mile vs tranzicija: sitcom

Iz osnovnih premisa serije:

- gledaoci Miletov otpor tranziciji prate u 15 + 15 epizoda od po 15 min;
- svaka od epizoda počinje u dnevnoj sobi Miletovog stana gde nas Mile iz svoje omiljene fotelje upoznaje sa novim problemom koji nameće tranzicija i koji se narativno ne nadovezuje na problem iz prethodne epizode;
- nakon toga, pratimo Mileta u nekom eksterijeru, obično to bude ulica u Miletovom susedstvu gde vidimo praktične implikacije tranzicije, bilo u životu samog Mileta ili na primeru nekoliko sugrađana koji mu, u zavisnosti od teme, ponekad pomažu da se suprotstavi tranziciji;
- Mile je ponovo u svom stanu, u svojoj dnevnoj sobi, u svojoj fotelji odakle komentariše razlog(e) neuspeha primenjenog rešenja;
- u sledećoj epizodi se ova 'formula' ponavlja na isti način.

Mile vs tranzicija je žanrovski moguće odrediti kao sitcom jer se radi o kratkoj (sa stanovišta trajanja epizode) narativnoj strukturi koja se ne razvija već je u svojoj osnovi ciklična što omogućava beskonačan niz ponavljanja istog u različitim tematskim pakovanjima. Ovo je jedno od osnovnih određenja sitkoma kao žanra, „[o]snovna fundamentalna situacija komedije situacije je da se stvari ne menjaju” (Grote u White i Mundy 2012: 107). Polazeći od Groto-
vov (David Grote) citata kao centralnog u svakom određenju sitkoma i sumirajući zapažanja Mekvina (David McQueen) i Klarka (Clark, V.) Voit-Virčov (Eckart Voigts-Virchow) daje pregledan grafički prikaz osnove narativne strukture televizijskog sitkoma⁶, (Voigt-Virchow 2005: 215) na osnovu koje je jasno da *Mile vs tranzicija* ne odstupa mnogo od ovih opšte-prihvaćenih konvencija, bar ne u meri koja ugrožava njegovu žanrovsku pripadnost sitkomu sa stanovišta narativne strukture.

6 Najveći deo zapažanja ovog modela nalazimo kao definišuće karakteristike konvencionalnog sitkoma i kod mnogobrojnih drugih autora i koje smo konsultovali u pisanju ovog rada.

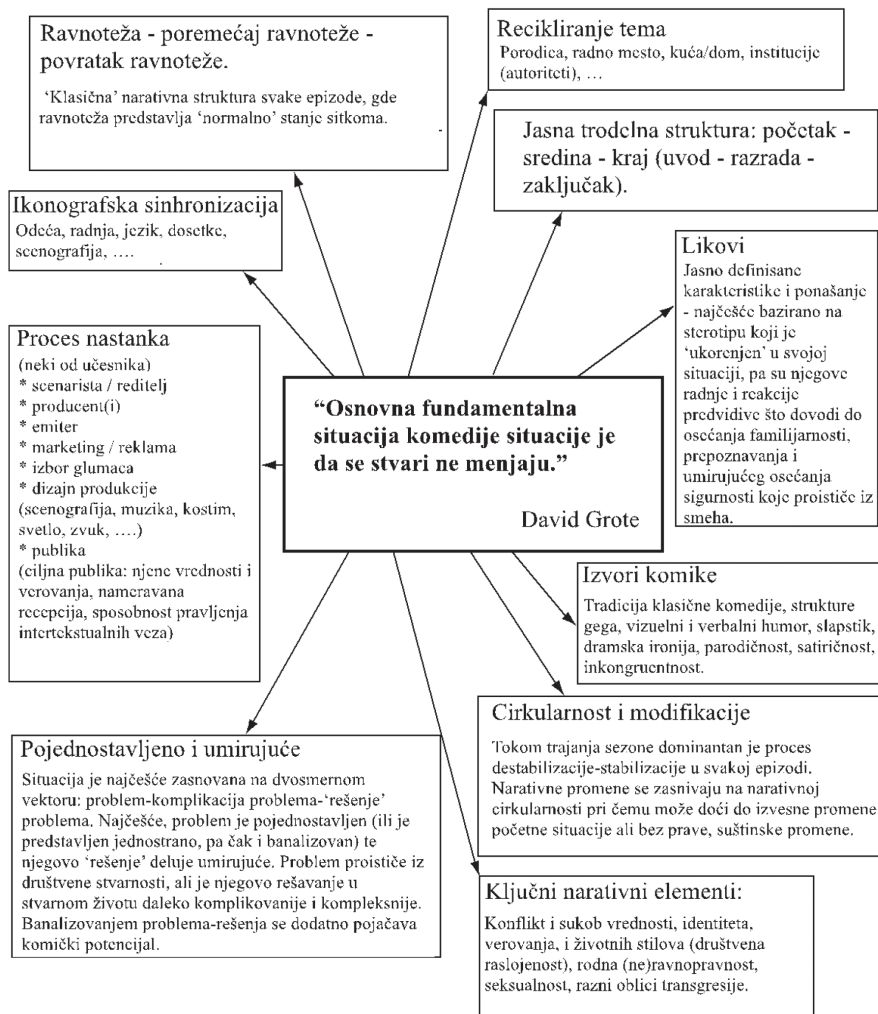


Tabela 1 Narativna struktura sitkoma (po Voigt-Virchow 2005: 215)

Prevod i adaptacija: autor

Bret Mils (Brett Mills) u uvodnom poglavlju studije posvećenoj sitkomu ističe da većina teoretičara sitkom smatra formatom/žanrom koji je manje-više samoočigledna kategorija. Ali, kako u svom preglednom radu pokazuje Mils, stvari postaju bitno otežane kada se upustimo u precizno određivanje onoga što je „očigledno sitkom“. Kao i svi drugi žanrovi, tako se i sitkom oslanja na mnogobrojne druge kulturološke činioce koji učestvuju u njegovom oblikovanju. „Praćenje različitih puteva razvoja sitkoma ukazuje da su žanrovi uvek

fleksibilne kategorije čije karakteristike nikada nisu stabilne ili konkretno definisane.” (Mills 2009: 3). Mils predlaže da je produktivnije poći od osnovne namere bilo kog sitkoma – a to je da bude smešan jer „sitkom ima smisla – i objašnjiv je kao žanr – ukoliko se razume njegova komična namera, to je ono što ga pokreće i definiše.” (Mills 2009: 5). Mada užitak u gledanju sitkoma može poticati i iz njegovih drugih osobina, i gledaoci u sitkomu mogu videti razne druge stvari – od društvenog komentara do otvorene kritike – upravo je „komični potencijal” (*comic impetus*) situacije od koje polazi sitkom ono što Mils smatra generičkim za svaki sitkom. Takođe, primećuje Mils, „sitkom postaje interesantan onda kada se bavi temama ili načinima reprezentacije koji se ne uklapaju u podrazumevani okvir.” (Mills 2009: 11–12).

Mile vs tranzicija: milecom

U centru serije je njen glavni (i jedini) lik Mile, „mali čovek, sa malom platnom, malim sinom i punačkom ženom” (S01E01) koji se na samom početku XXI veka našao u nezavidnoj situaciji da čitav njegov život, pa i on sam, moraju da se menjaju usled nastupajućih (nametnutih) promena u društvenim, ekonomskim, političkim i kulturnim okolnostima njegove države koja je do trenutka prve epizode već bila prošla kroz niz (uglavnom nasilnih) promena po svim osama svog postojanja (raspad države, građanski ratovi, inflacija, ekonomska i politička neizvesnost, erozija kulturnih i moralnih vrednosti, NATO bombardovanje, „revolucionarni” 5. oktobar, ubistvo premijera Zorana Đinđića), i većito je na pragu stalno mu obećavanog „boljeg života” koji mu izmiče i za koji se ispostavlja da od njega zahteva (pre)velika odricanja i prilagođavanja. Za Mileta ove najnovije promene – tranzicija – otvoren su napad na sve ono što Mile smatra ne samo njegovim već i nečim što ga određuje kao građanina, pripadnika jednog naroda, muža, oca i radnika: zamena nemačkih maraka kao univerzalne valute 1990-tih u evre (S01E01), praznici poput 29. novembra, 22. decembra i 25. maja se ukidaju jer ta država više ne postoji (S01E07), piraterija stvarno postaje nelegalna (S01E10), zbog zavisnosti stanovništva ukida se mogućnost kupovine lekova za umirenje bez recepta (S01E12), ukida se obavezno služenje vojnog roka kao deo opšte reforme odbrambenog sistema države (S02E29), menjaju se saobraćajni propisi i uvodi se obaveza vezivanja sigurnosnog pojasa (S01E03) itd. Iz osećanja sveopšte ugroženosti sopstvenog identiteta kao ličnosti i građanina Mile pruža otpor promenama tj. tranziciji: organizuje napad na banku sa ciljem uništavanja evra, zahteva da mu se dodeli jedan dan kada će da obeležava sve svoje praznike, predlaže zadržavanje piraterije

kao simbola jedinstvenosti=originalnosti i slobode u Evropi, zalaže se za slobodnu prodaju *bensedina*⁷ u cilju zaštite mentalnog zdravlja i sprečavanja pojave crnog tržišta, protivi se neslužbenju vojnog roka jer obavezni vojni rok stvara prave, jake i patrijarhalne muškarce, organizuje uličnu prodaju majica/sakoa sa prišivenim sigurnosnim pojasevima da se ljudi ne bi osećali vezano itd.

U svom ponašanju Mile je bahat, verbalno agresivan, sklon izlivima psovki i psovanju.⁸ U svojim stavovima i razmišljanjima Mile je tvrdoglav, površan, sklon verovanju u teorije zavere, vođen cirkularnom logikom, nespeman i nevoljan da se promeni i prilagodi – ako ni iz jednog drugog razloga, onda iz čistog inata. U tome, on je domišljat, prinuđen da pronalazi rešenja koja ga čuvaju od tranzicije, pragmatičan i sklon lakoj zaradi kada se ukaže prilika. Njegova ikonografija (lični izgled, stan u kome živi, njegov automobil u raspadu itd.) jeste ona koja idealizuje period(e) „mračne prošlosti” i podseća ga da je „bilo bolje kada je bilo gore”. Mile daje prednost sujeverju i tradicionalnim narodnim artefaktima poput vezova crvenih paprika i belog luka okačenih svuda po stanu, svinčeta u ostavi, veša na terasi. „[T]elevizijski Mile u baroknom tumačenju Zorana Cvijanovića vazda je nešto isfrustriran, nervozan, razvikan, usamljen i neshvaćen, kao kakav Poslednji Mohikanac”, piše kolumnista Teofil Pančić i upoređuje ga sa drugim, konvencionalnije i kompleksnije zamišljenim likovima iz drugih tada aktuelnih televizijskih serija koje se, između ostalog, bave i mukama tranzicije, i zaključuje da je Mile „sav onako (anti)stilizovan i *preteran*, mnogo bliži 'realnom' fotorobotu Našeg Čoveka sada i ovde. Ne ličeći baš ni na koga pojedinačno [...] on, kroz ono o čemu govori i na šta ukazuje [...] postaje neizbrušeni srodnik „svih nas“, manje ili više.” (Pančić: 2005). Nije preterano reći da su u Miletu sabrani svi duboko prisutni stereotipi tipičnog građanina Srbije na početku XXI veka, te da je on u tom zbiru zaista „preteran” do mere koja ga gledaocima, bar prilikom prvog susreta, čini smešnim. „Već duboko utisnuti u širu kulturu, ovi stereotipi su korisni zbog njihove prepoznatljivosti. Tokom vremena [oni] se stapaju u karaktere [...] i imaju posebnu važnost u datoj kulturi [...] Postaju kodovi [...]” (Butsch 2005: 112).

Kao kod Mile je onaj o kome istovremeno ne znamo ništa i znamo sve. Takvo zapažanje je u skladu sa još jednom odrednicom sitkoma kao televizijskog formata koji je „nezainteresovan za istoriju svojih junaka”, i za koje postoji

7 Najpopularnije sredstvo za umirenje u Srbiji.

8 O značaju psovki i o samom činu psovanja videti u: Krstić, P., 2014. *O psovanju*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.

samo sadašnje vreme (Allrath et al. 2005: 28–29). Drugim rečima, (ako ta istorija postoji) implicitno se podrazumeva da je utisnuta u kolektivno sećanje čitavog naroda, odnosno gledalaca serije (*ibid.*). U tom smislu, autori serije Andrić/Anđelić⁹ neštedljivo i na svaki način intertekstualizuju ne samo to kolektivno pamćenje (1945– 2003), već, posredno, i pojedinačna iskustva i pamćenja samih gledalaca o kojima oni kao autori ništa ne znaju. Niko od gledalaca *Mile vs tranzicija* ne može da kaže da mu nije jasno ko je Mile! Pančić, zaključuje, „Mile je i ponosni baštinik kulture svakodnevlja „samoupravnog socijalizma”, ali samo u onim njenim aspektima koji mu prijaju, koji imaju današnju „upotrebnu vrednost” (Pančić: 2005).

Jednako, Mile je pripadnik one (da li nepravedno?) prezrene radničke klase koja je tokom 1970/80-ih postala nova srednja klasa za čiji engleski ekvivalent, tj. nižu klasu, Buč (Richard Butsch) tvrdi da je omiljeni izvor karaktera/ likova sitkoma i da nikada nisu prikazani u pozitivnom svetlu (Butsch 2005: 113–114). Naprotiv! Njihova naglašena „inferiornost” u odnosu na nas gledaoce (tzv. druge i bolje) je upravo ono što njihovu situaciju (koja je prosto takva kakva je) čini komedijom situacije. Pančićevo zapažanje da je Mile „neizbrušeni srodnik svih nas” je nešto što ćemo kao gledaoci prećutati čak i sebi samima.

Mile vs tranzicija: više od sitkoma i milekoma

Osim Miletove stereotipnosti i drugih već pomenutih konvencionalnih odrednica sitkoma (većinu pronalazimo u *Mile vs tranzicija*), postoji još nešto što seriju *Mile vs tranzicija* određuje kao sitkom. To je njena naglašena/ neskrivena artifičijelnost. Teoretičari sitkoma često ističu da se artifičijelnost najviše ogleda u čulnom prisustvu smeha (bilu u vidu smejanja publike dok se epizoda snima i uživo prenosi – slučaj ranog sitkoma – ili, što je savremena praksa, da je ovaj smeh publike nasnimljen na pojedine delove epizode). Artifičijelnost *Mile vs tranzicija* nije u ovome. Radije, *Mile vs tranzicija* sledi zapažanje da „[i] na nivou izvedbe i na nivou narativne strukture, sitkom može da flertuje sa artifičijelnošću sopstvenih ograničenja,” tj. onoga čega se 'mora' pridržavati „kako bi ih upisao u realističan, uverljiv, društveno prepo-

9 Ovde je od koristi napomenuti da su pomenuti autori u vremenu rada na seriji već bili poznati javnosti kao *cool*, *underground* autori, skloni suvom, ciničnom i ironičnom humoru, ljubitelji nezavisnih filmskih autora poput Džarmuša (Jim Jarmusch), odrasli na „dijeti” *Letećeg cirkusa Montija Pajtona* (*Monty Python's Flying Circus*) i sličnih, *nemainstream* ostvarenja. Takođe, potpisnici su kultnog filma *Munje* (2001), dok je Andrić režirao zapažen film *Tri palme za dve bitange i ribicu* (1998) Obojica su bili aktivno uključeni u rad jedine „slobodne” radio-stanice tokom 1990-ih, radio B92.

znatljiv okvir.” (White i Mundy 2012: 106) Mile govori direktno u kameru, članovi snimateljske ekipe i delovi njihove opreme često „zalutaju” u kadar, Mile ponekad govori snimatelju kako da ga snimi („Ajde krupno sada”), a u trenucima Miletovog prevelikog uzbuđenja članovi ekipe priskaču Miletu u pomoć; Mile se gledaocima obraća „dragi gledaoci” i redovno ih „obaveštava” da je ono što gledaju fikcija (na kraju prve sezone Mile, u direktnom obraćanju, savetuje gledaoce da ne pokušavaju ovo – misleći na borbu protiv tranzicije – kod kuće).

Osim toga, tandem Andrić/Anđelić (potpomognuti glumačkim umećem Zorana Cvijanovića) putem mehanizama intertekstualnog povezivanja (jednako na nivou svesne strategije autora i nesvesnog interpretativnog angažmana gledaoca) i jasnog referisanja na sveopštu društvenu stvarnost uspevaju da prevaziđu sam format sitkoma dovodeći ga do svojevrsnog „televizijskog pastiša” (Meinhof i Smith 2000: 43–60), te iste stvarnosti u kome se različiti (uključujući tu i vesti) televizijski „formati asimiluju u laku zabavu. Ono što se dešava nije toliko da događaji, ličnosti ili procesi u svetu postaju predmet satire već [...] se parodiraju televizijski formati njihovih reprezentacija.” (*ibid.* 57)

U tome, oni se oslanjaju na metode parodičnih aluzija (Mile gleda vesti – „Dragi Mile, izvinite zbog prekida programa ...”, Mile je predmet novinarskog izveštavanja sa lica mesta, uputstvo tokom vesti da Mile uzme 2mg bensedina, motiv Miletove Internet stranice je Mile kao Sveti Đorđe koji ubija aždaju, u Miletovom slučaju koplje se zabada u dolare, ili – odlično montirana uvodna sekvenca 1. epizode druge sezone *Mile se vratio*), različitih aproprijacija (delovi suđenja Slobodanu Miloševiću u Hagu, Mile prima nagradu za najboljeg evropljanina, već pomenuti uvod u 1. epizodu 2. sezone gde je Mile tema govora Pape, Maradone itd.), aproprijacije drugih televizijskih formata (dokumentarističko *a la cinema verite* praćenje Mileta u njegovim akcijama protiv tranzicije, vesti, izveštavanje sa lica mesta, konferencija za štampu, pa čak i veoma popularni *talk-show* poznate voditeljke Olje Bečković *Utisak nedelje*). Takođe, ne možemo se oteti utisku da kroz seriju provejava estetika (koju smo već naveli u fusnoti broj 10) nezavisnih filmskih autora: *low-budget* izgled, snimano uz pomoć minimalne i jedva sastavljene opreme, žučkasti tonovi u enterijeru odaju utisak jeftinosti i trećerazrednosti, sklepanost dekora i rekvizite je više nego naglašena, dok su snimci pravljani u eksterijeru obojeni naglašenim sivilom, upadljivo odsustvo zahtevnog kadriranja i montaže; i *Letecig cirkusa Montija Pajtona*: uvodna špica svake epizode je poluanimirana kreacija u kojoj na plavoj pozadini (boja EU) uz zvuke trube (koja zvuči kao dečja igračka) i prepoznatljive tonove poslednjeg stava Betovenove IX sim-

fonije (himna Evropske Unije) Mileta napadaju žute zvezdice koje formiraju simbol EU; himna se ubrzo potpuno „raspada” u kakofoniju ne baš prijatnih zvukova električne gitare, trube, i bubnjeva; za to vreme, Mileta napadaju zvezdice koje izviru iz svih uglova ekrana u različitim formacijama dok Mile pokušava da se od njih odbrani uz pomoć prskalice, usisivača, pendreka, koplja, naravno, uvek neuspešno jer mu se poslednja zvezdica zabija u sredinu čela, on pada i epizoda počinje.

Nepotrebno je isticati da je svaka odluka autora u stvaranju serije *Mile vs tranzicija* više nego namerna i dobro promišljena. Oni koji su 2003/2004. uživali u gledanju ove serije, kao i oni koji to još uvek ponekad rade gledajući je putem neke Internet platforme ili zahvaljujući privatnoj arhivi, su jedan deo zadovoljstva pronalazili kako u prepoznavanju mnogobrojnih referenci na tadašnju društvenu stvarnost (lakši deo) i prepoznavanju stilskih alata koje su autori koristili i od kojih smo mi ovde pomenuli tek nekolicinu (teži deo). Drugim rečima, zadovoljstvo gledaoca je možda više poticalo iz „intertekstualnog prepoznavanja ‘života kako ga reprezentuje televizija’ nego iz napora da se prepozna satirični komentar” društvene stvarnosti (Meinhof i Smith 2000: 60).

Zaključak

Džensen i Sjenkijević (Jensen, P.K. i Sienkiewicz, M.) pišu:

Komedija bez milosti deli pojedince na osnovu toga da li imaju prethodno iskustvo potrebno da razumeju i uživaju u onome što sve druge zasmehava. Ovo je naročito važno na nivou nacije. Nacije su, bez obzira na to koliko sebe doživljavaju kao prirodne i večne, proizvodi društvenih konvencija i zahtevaju neprestano održavanje. [...] Komedija može imati važnu ulogu u ovom procesu [...] [tako što će] imati produktivan i umirujući efekat na gledaoce koji se suočavaju sa momentima društvenih i političkih previranja. (Jensen i Sienkiewicz 2018: 239, 11)

Zadirući u složena i teška pitanja identiteta i pripadanja serija *Mile vs tranzicija* je više okrenuta potvrđivanju 'ontološke sigurnosti' pojedinca kome su izmakli tlo pod nogama jer „[što] je veća referentnost u odnosu na društvenu stvarnost, to je 'subverzivnost' sitkoma manja” (Lovell u White i Mundy 2012: 106). U Miletovoj situaciji zaista nema puno toga smešnog, dok je sam Mile u zbiru svih svojih stereotipova više žalosna groteska nego bilo šta drugo. U tome je Mile dovoljno politički progresivan da nam onemogućí ozbiljnu

identifikaciju sa njim čime nam, zapravo, omogućava da (mu) se smejemo. Kako ističu Vajt i Mandi (Glyn White i John Mundy) „[k]ao narativi većina sitkoma ne donosi ništa subverzivno, ali zato mogu markirati polja društvenih tenzija time što će uključiti druge diskurse, doduše bez posledica za narativ (White i Mundy 2012: 107). Taj drugi diskurs u slučaju *Mile vs tranzicija* je diskurs same televizije i njenih reprezentacija društvene stvarnosti.

Literatura

- Allrath, G. i Gymnich, M. (eds.) (2005) *Narrative Strategies in Television Series*. Eastbourne: Palgrave Macmillan.
- Allrath, G., Gymnich, M. i Surkamp, C. (2005) “Introduction: Towards a Narratology of TV Series” in Allrath, G., Gymnich, M., (eds.) *Narrative Strategies in Television Series*. Eastbourne: Palgrave MacMillan. pp. 1–43.
- Aronson, L. (2000) *Television Writing: The Ground Rules of Series, Serials and Sitcom*. Australia: AFTRS.
- Benshoff, H. (2016) *Film and Television Analysis: An Introduction to Methods, Theories and Approaches*. London, New York: Routledge.
- Bönker, K., Grampp, S. i Obertreis, J. (eds.) (2016) *Television Beyond and Across the Iron Curtain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bratslavsky, L. (2020) “30 Rock and the Satirical Representation of the Television Industry” in Wasko, J., Meehen, E. R. (eds.) *A Companio To Television*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell. pp. 287–305.
- Butler, J. G. (2018) *Television: Visual Storytelling and Screen Culture*. London, New York: Routledge.
- Butsch, R. (2005) “Five Decades and Three Hundred Sitcoms About Class and Gender” in Edgerton, G. R., Rose, B. G. (eds.) *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. Kentucky: University Press of Kentucky. pp. 111–135.
- Daković, N., Milovanović, A. (2015) „Socijalistički family sitcom: Pozorište u kući”, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (27), str. 183–203.
- Edgerton, G. R i Rose, B. G. (2005) *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Fuller-Seeley, K. (2018) “Inventing the Situation Comedy: Jack Benny, the ‘Fall Guy’ and the Making of a Genre” in Marx, N., Sienkiewicz, M. (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 153–169.

- Hutcheon, L. (2018) "Irony's Edge" in Marx, N., Sienkiewicz, M., (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 104–111.
- Jensen, P. K. i Sienkiewicz, M. (2018) "Nation and Globalization: Introduction" in Marx, N., Sienkiewicz, M. (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 238–243.
- Klika, D. T. (2018) *Situation Comedy, Character and Psychoanalysis: On the Couch with Lucy, Basil, and Kimmie*. New York, London: Bloomsbury Academic.
- Kovačević, I. i Brujić, M., (eds.) (2013) *Antropologija TV serija - Nova srpska antropologija, knj. 10*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu i Srpski genealoški centar.
- Kreuz, R. (2020) *Irony and Sarcasm*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Krstić, P. (2014) *O psovanju*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Marx, N. i Sienkiewicz, M. (eds.) (2018) *The Comedy Studies Reader*. First edition. ed. Austin, Texas: University of Texas Press.
- Marx, N. i Sienkiewicz, M. (2018) "Volume Introduction: Comedy as Theory, Industry, and Academic Discipline" in Marx, N., Sienkiewicz, M., ed. *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 1–16.
- McGowan, T. (2017) *Only a Joke Can Save Us: A Theory of Comedy*. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press.
- Medhurst, A. (2018) "A National Joke" in Marx, N., Sienkiewicz, M., (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 243–251.
- Meinhof, U. H. i Smith, J. (2000) "Spitting Image: TV Genre and Intertextuality" in Meinhof, U. H., Smith, J. (eds.) *Intertextuality and the Media: From Genre to Everyday Life*. Manchester: Manchester University Press. pp. 43–60.
- Meinhof, U. H & Smith, J. (eds.) (2000) *Intertextuality and the Media: From Genre to Everyday Life*. Manchester: Manchester University Press.
- Mills, B. (2009) *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mills, B. (2018) "Comedy and the Nation in 'The Trip'" in Marx, N., Sienkiewicz, M., (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin Texas: University of Texas Press. pp. 267–278.
- Milosavljević, D. (n.d.) „Mile, Tranzicija, Manipulacija – Kriva Ogladala Teofila Pančića”, *Nova Srpska Politička Misao*, dostupno na: http://www.starisajt.nspm.rs/komentari2005/2005_dm_mile_1.htm [Pristupljeno 10. maja 2022].

- Momen, M. (2019) *Political Satire, Postmodern Reality, and the Trump Presidency: Who Are We Laughing At?* Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Neale, S. i Krutnik, F. (2018) "Popular Film and Television Comedy" in Marx, N., Sienkiewicz, M. (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 136–143.
- Pančić, T. (2004) „Mile sa Čubure u Vladi – Nuspojave”, *Vreme* (680), 15/01, dostupno na: <https://www.vreme.com/kolumna/mile-sa-cubure-u-vladi/> [Pristupljeno 15. juna 2022].
- Pančić, T. (2005) „Nacionalna klasa – Mile protiv tranzicije – koplje u trnje”, *Vreme* (734), 27/01, dostupno na: <https://www.vreme.com/vreme/nacionalna-klasa/> [Pristupljeno 15. juna 2022].
- Savorelli, A. (2010) *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland.
- Schulz, D. (2005) "Ellen Degenarrated: Breaking the Heteronormative Narrative Contract" in Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) *Narrative Strategies in Television Series*. Eastbourne: Palgrave MacMillan. pp. 168–187.
- Thompson, E. (2018) "Comedy Verite? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom" in Marx, N., Sienkiewicz, M. (eds.) *The Comedy Studies Reader*. Austin, Texas: University of Texas Press. pp. 143–153.
- Trifunović, V. i Diković, J. (2014) „Mile protiv tranzicije”: društvene promene i sukobi vrednosnih orijentacija kroz prizmu jedne televizijske serije. *Glasnik Etnografskog instituta*, 62 (2), str. 141–153.
- Trifunović, V. (2009) „Konceptualizacija gubitnika i dobitnika tranzicije u popularnoj kulturi”. *Etnoantropološki problemi*, 4 (1), str. 107–121.
- Voigt-Virchow, E. (2005) "History: The Sitcom, England: The Theme Park – Blackadder's Retrovisions as Historiographic Meta-TV" in Allrath, G., Gymnich, M., ed. *Narrative Strategies in Television Series*. Eastbourne: Palgrave Macmillan. pp. 211–228.
- Wasko, J. i Meehan, E. R. (eds.) (2020) *A Companion to Television*. Second edition ed. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell.
- White, G & Mundy, J. (2012) *Laughing Matters: Understanding Film, Television and Radio Comedy*. Manchester: Manchester University Press.
- Zivkovic, M. (2011) *Serbian Dreambook: National Imaginary in the Time of Milošević*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zivkovic, M. (2007) "‘Mile vs Transition’ – A Perfect Informant in the Slushy Swamp of Serbian Politics”. *Social Identities*, 13 (5), pp. 597–610.

MILE VS TRANSITION: SITCOM, MILECOM AND MORE

Abstract

Television series Mile vs Transition represents a significant break with the usual local production of TV series aiming to be funny. The break is, foremost, evident in the choice of the TV format: sitcom, as well as in numerous formal and aesthetic qualities – all of which make Mile vs Transition thought-provoking, amusing and fresh, despite the fact that it has been almost twenty years since the first broadcast of the series. What distinguishes this TV series from other similar series is best reflected in its method which relies on intertextual linking of narrative and iconographic elements as a conscious strategy of the authors. In this way, Mile vs Transition manages to transgress the frame and format of sitcom and becomes a 'television pastiche' of televisual representations of social reality thus making this very social reality a subject matter of light entertainment.

Keywords

Mile vs Transition, sitcom, TV pastiche, intertextuality, social reality

Primljeno: 12. 09. 2022.

Prihvaćeno: 27. 09. 2022.

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Agata Juniku¹
Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

IME RUŽE ILI O POSTDRAMSKOM TEATRU

(*Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle*
(digitalno izdanje), urednik Ivan Medenica, Beograd:
Fakultet dramskih umetnosti, 2022)

792.01"19/20"(049.32)
792.072.2.1levmah X (049.32)
COBISS.SR-ID 83486985

Pred kraj Bitefove panel-diskusije o postdramskom kazalištu – organizirane povodom re-izdanja zbornika *Dramsko i postdramsko pozorište* (kao i nedavne smrti Hansa-Thiesa Lehmanna) – doživjela sam jednu malu, ali značajnu kognitivnu disonancu. Naime, shvatila sam u nekom trenutku da svi sudionici osim mene (Stefanie Carp, Christine Hamon-Sirejols, Vlatko Ilić, Ivan Medenica) više ili manje podrazumijevaju postdramsku paradigmu kao dominantnu u suvremenoj kazališnoj praksi (ili barem posvuda prisutnu), dok je moj vrlo jak osjećaj (i uvid) u vezi te konstatacije donekle drugačiji. Naravno, *točan odgovor* stvar je točke iz koje promatramo što se zbiva. Pišući o recepciji Lehmannove prijelomne knjige među teatrolozima i kritičarima u Srbiji, i sam Medenica u uvodnom tekstu zapravo detektira mjesto na kojem moguće nastaje disonanca: dio profesionalnih gledatelja koji svoj *sentimentalni odgoj* stječe u krilu *modernosti* i *kozmpolitizma* usvojio je postdramski vokabular i estetiku lako i veselo (uključujući i povremene nekritičke aklamacije), a onaj dio koji je stasao u krilu *tradicionalnosti* i *monokulture* ga se plaši i od njega zazire (uključujući i povremene nekritičke difamacije). I rekla bih da se taj raskol dogodio u svim kulturnim sredinama do kojih je Lehmannova knjiga dospjela – pri čemu je dobro prisjetiti se da ni euro-američka ploča (na kojoj je taj utjecaj ostavio najviše traga) također nije *čitav svijet*, nego njegov manji, doduše moćniji dio. Iako svojim afektivnim i intelektualnim habitusom pripadam prvoj skupini, moram se na žalost složiti s Patriceom Pavisom, oštrim Lehmannovim kritičarem ali istovremeno i afirmatorom, koji često (i veselo) ponavlja svoju tezu da „to pozorište istraživanja, koje dobija velike subvencije gradova i države i dakle održavano na veštački način, ne bi moglo da se održi bez ove pomoći.“² Postdramsko kazalište doista jest doživjelo svoj

1 agata5@yahoo.com

2 Pavis je za zbornik (2011) priložio tekst na francuskom koji će kasnije u cijelosti objaviti kao natuknicu o postdramskom kazalištu u *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* (2014). Kako odnedavno postoji srpsko izdanje te knjige (prev: Milica Šešić), prijevod citata

„nečuveni razvoj“ zahvaljujući prije svega progresivnom valu promjena koji je zahvatio najbogatije kazališne institucije u najbogatijim evropskim zemljama (prije svega u Njemačkoj i Francuskoj), na čije čelo su ciljanim političkim odlukama došli autori (gotovo bez iznimke redatelji) potekli s nezavisne i eksperimentalne kazališne scene (koja je pak bila najjača u Belgiji i Nizozemskoj). Taj val institucionaliziranja postdramskog prelio se postepeno, doduše u manjoj mjeri, i na druge dobrostojeće zemlje zapadnog kulturnog kruga, a onda po logici tržišne povezanosti kao i izvjesne doze pozitivnog provincijalnog impulsa, srećom, i na ove ove naše jedvastojeće. Zašto je to sreća (u *ex-yu* kontekstu), pokušat ću razložiti malo kasnije, ali važno mi je ovaj uvod zaključiti konstatacijom da je, gledamo li sveukupnu kazališnu praktičnu i teorijsku proizvodnju, postdramska praksa u smislu zahvaćenosti polja još uvijek mnogo bliže margini nego centru. Iako se, naoko paradoksalno, događa isključivo u centru (liberalnog *mainstreama*).

Kako profesionalno i sama pripadam kozmopolitskom *bubbleu* iz centra, u nastavku ću ukratko izložiti kako iz balončića velegradskih institucija, međunarodnih koprodukcija i festivala vidim taj naš postdramski kazališni svijet, koji se okupio oko ovog važnog zbornika. Važnog, jer u njemu su autori³ de facto izlistali cjeloviti katalog *spornih mjesta*, prigovora, nesporazuma, kritika i polemika što ih je Lehmannova knjiga inicirala i razbuktala u svojoj prvoj deceniji (a što se prelilo kroz drugu i evo već u treću): da li je Lehmann protiv (dramskog) teksta u kazalištu ili ne (*spoiler alert*: ne, zaboga, nije!); da li se danas već može govoriti o post-post-dramskom kazalištu; da li se može govoriti o post-dramskoj drami; da nije Lehmann prekršio prešutni dogovor o svetoj granici između teatra i performansa (čitaj, okupirao komadić teritorija izvedbenih studija i tako kontaminirao čistu zemlju Teatrologije); da nije ipak samo izmislio toplu vodu (jer i sam piše da elementa post-dramskog nalazimo kroz čitavu povijest zapadnog kazališta, još u starogrčkim ritualima koji su prethodili formi kazališta)⁴; kako je njegova knjiga utjecala na razvoj prakse, teorije i kritike; i što je to uopće postdramsko kazalište – stil, poetika, totalitarno-estetički pokret, pravac ili nešto sedmo? To nešto sedmo se obič-

je preuzet iz nje (*Rečnik izvođenja i suvremenog pozorišta*, Bitef teatar, Clio, Beograd 2021. str. 240).

3 Ivan Medenica (uvod), Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Elinor Fuchs, Marco de Marinis, Karen Jürs-Munby, Lada Čale-Feldman, Annalisa Sacchi, Ana Tasić, Oliver Frlić, Vlatko Ilić.

4 U mnogim tekstovima kojima je odgovarao na kritike, pa tako i u tekstu objavljenom u zborniku *Dramsko i postdramsko pozorište*, Lehmann piše kako je „pojam ‘postdramskog’ eho pojma preddramskog”, koji „indiciira ne sumu teatarskih estetika od 1970-ih do 1990-ih, već sav teatar, u ranijim kao i budućim formama” (str. 43).

no označava pojmom *paradigme*. I – kao i sve u vezi postdramskog - dakako, sporno je.

Referirajući se na usmeno izlaganje Ane Vujanović na konferenciji koja je prethodila zborniku (a koje na žalost nije pretočeno u pisani oblik), Medenica uvodno konstatira da se ovdje „postdramsko vidi kao poslednja velika pozorišna paradigma, čija je glavna vrednost u njenom ničeanskom herojskom *neuspehu*: ne uspevajući da se opravda kao paradigma, postdramsko je istovremeno prva važna teorijska platforma za razumevanje teatra i izvođačkih praksi *izvan* svake paradigme i, tako, najprimerenija svom do bezobličnosti heterogenom predmetu.“ (str. 5). Dakle, paradigma koja to zapravo i nije. S čime se u potpunosti slažem. Jer neku pojavu možemo smatrati paradigmatičnom samo ako je ona ujedno i osnovni regulatorni princip svih drugih elemenata i odnosa unutar strukture polja koje promatramo. A pripisati takvu ulogu postdramskom u sveukupnosti suvremene kazališne produkcije čini mi se, iz razloga koje sam navela, neadekvatnim. Umjesto kao platformu, doduše, sklonija sam Lehmannov koncept postdramskog kazališta vidjeti kao *toolbox* – kutiju alata koju je, kako eksplicitno navodi, pripremio tj. napisao za praktičare, ali i za teoretičare i kritičare. U tekstu koji je 2011. napisao za zbornik koji je upravo doživio digitalno reizdanje – a u kojem strpljivo odgovara na čitav niz onih gore spomenutih kritika, prigovora, nesporazuma, čuđenja i sl. – on sam nam daje, rekla bih, najtočniju proširenu definiciju toga što postdramsko kazalište (kakvo je opisano u njegovoj knjizi) jest: „laboratorij za imaginiranje, izmišljanje i ispitivanje drugih vrsta ljudskih odnosa, dok ujedno istražuje nove načine gledanja“ (str. 45). I možda je upravo po tome, tj. zbog toga, „istinski političnog karaktera“. A opet, smatra, ono ne gubi svoju estetičku dimenziju „ako odustane od pojma autonomije i pregovara o hibridnim savezništvima s društvenim, političkim i drugim praksama“ (str. 45). Ja bih pak nadodala da nas upravo ova definicija postdramskog kazališta možda najviše približava Frlićevom zahtjevu (u pisanom obliku prvi puta objavljenom u ovom zborniku) da kazalište treba kreirati političku realnost - jer je to, naime, moguće samo imaginiranjem, izmišljanjem i ispitivanjem drugih vrsta ljudskih odnosa. Ona ujedno i potvrđuje realitet brechtovsko-lehmanovske osovine u Frlićevoj kazališnoj praksi (koja je, kako detektira Medenica, nakon spomenutog Frlićevog teksta teorijski izmišljena i poduprta u dijelu srpske teatrološke scene), ali rekla bih i u Lehmannovoj knjizi. Naime, tko ne vidi koliko je Lehmannu Brecht važan, trebao bi protrljati oči i pročitati knjigu ispočetka.

Složiti ću se s Pavisom u još jednoj stvari: Postdramsko kazalište „daleko je od toga da obznani svoju tajnu“, ono nije ni stil, ni teorija, ni metoda, već „predstavlja strategiju kojom se premeštaju okoštale kontradiktornosti“⁵. U izvorniku, autor umjesto „strategije“ koristi riječ *ruse* – koja podrazumijeva i neku dozu manevriranja, manipuliranja, taktiziranja, skrivene agende. U doslovnom prijevodu to je zapravo: lukavstvo. Što me dovodi na *mjesto* koje mi se čini najvažnije u čitavom spektru Lehmannovog nasljeđa (u smislu *legacy*). Njegovo *lukavstvo* je u tome da je pojmom postdramskog kazališta, kako ga on vidi i upotrebljava⁶, de facto legitimirao jedan pozamašan katalog novih postupaka i vokabulara – koje su postepeno i diskretno u teatar uvodili inovativni autori od početka 20. st. (Mejerholjd, Brecht, Artaud, Grotowski itd.), a u intenzivnijoj i ekstenzivnijoj mjeri autori i kolektivi mahom s eksperimentalne, izvan-institucionalne izvedbene scene od 1960-ih do kraja 1990-ih. Za razliku od dramskog kazališta kojeg se nikad ne pita za legitimaciju, nego ga se podrazumijeva kao *prirodno* i *neupitno*, kazališnom kazalištu je ona bila ulaznica za *ozbiljni* teatar. Vlatko Ilić vidi najveći značaj i utjecaj Lehmannove knjige u Srbiji upravo u tome što je legitimirala sporadične i krajnje marginalizirane kazališne prakse, ohrabрила njezine aktere, afirmirala njihove umjetničke postupke na institucionalnoj sceni, a posljedično i čitav niz autorskih opusa. Iako smatram da je to proces kroz koji su podjednako dugotrajno i mukotrpno prolazile sve zemlje koje počivaju na svetom tlu dramskog teatra, dijelim Ilićev stav da je taj proces legitimiranja postdramskog teatra u Srbiji, a dodala bih i svim drugim državama sa područja bivše Jugoslavije, bio možda važniji i blagotvorniji nego drugdje. Nama je zapravo Lehmann trebao da *re-legalizira* postupke koji su – također specifičnim lukavstvom socijalističkih kulturnih politika⁷ – već bili djelomično institucionalizirani preko avangardnih kazališnih praksi 1970-ih i 1980-ih. Širok i dubok ponor koji su intencionalno iskopale nacionalističke politike i iz njih proistekli ratovi za posljedicu su imali, naročito na polju kulturne proizvodnje, *genesis amnesia* nevjerovatnih razmjera. I u tu rupu su, kao u tetris igrici, upali korifeji sirove re-tradicionalizacije. Ono malo inovativnih inicijativa što je opstalo kroz devedesete nalazilo se u tragovima te su djelovale u gotovo gerilskim uvjetima i formacijama. Možda bi stoga bilo najtočnije reći da je Lehmannova knjiga nama poslužila kao most za povezivanje sa stigmatiziranom i kroz čitavo desetljeće skrivenom i ušutkanom modernom prošlošću.

5 Rečnik *izvođenja i suvremenog pozorišta*, str. 244.

6 Ovo naglašavam jer, kako Pavis nikad ne propušta spomenuti, pojam postdramskog kazališta „skovao“ je 1970-ih Andrej Wirth kojemu je Lehmann bio asistent, na Univerzitetu u Giessenu.

7 Opseg ovog teksta je prekratak da bih ovdje specificirala strategije modernizacije u kulturno-političkom kontekstu SFRJ.

Legitimacija koju dobivamo unutar profesionalne zajednice (bili u centru ili na margini) ključna je faza za razvoj bilo koje umjetnosti i znanosti i o tome je sve bitno napisao Thomas Kuhn u studiji o strukturi znanstvenih revolucija A na svakoj legitimaciji stoji neko ime. Od Kurta Goldsteina i mnogih drugih pak znamo da je jezik sredstvo konceptualne izgradnje svijeta. Imenovanjem – da posudim i malo arendtjanskog diskursa – subjekt (ili fenomen) bačen je u svijet, u postojanje, a sa osobinom *svjetovnosti* dobiva i legitimitet za djelovanje. Imenovanje je također proces definiranja i uokvirivanja, što sa sobom donosi i potencijal zatvaranja. Da se on ne mora realizirati, odnosno, da se okvir uvijek može proširiti, čini mi se da najbolje pokazuje Lehmann svojim odnosom prema imenu (i konceptu) *postdramskog kazališta*: u tekstu koji je napisao za zbornik *Dramsko i postdramsko pozorište* povodom deseto-godišnjice objavljivanja njegove knjige, kao i u mnogim usmenim i pisanim iskazima prije i poslije toga, bio je otvoren za sugestije, revizije, nadopune i korekcije. Domišljao je i proširivao svoje ideje o postdramskom kazalištu, ali što je najvažnije, dopuštao je to i svima drugima. Jer znao je da kad jednom proizvod svog djelovanja pustimo u svijet, u područje javnog, nad njime više nemamo kontrolu. I dobro da je tako.

Кристијан Олах¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЖИВОЈИН ПАВЛОВИЋ У НОВИМ ХОРИЗОНТИМА ТУМАЧЕЊА

(Бојан Јовић и Невена Даковић (ур.), *Уметност Живојина Павловића: Приче, светови, медији*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Факултет драмских уметности, 2022)

791.633-051 Павловић Ж. (049.32)
791.221.51 (497.11)¹⁹ (049.32)
COBISS.SR-ID 83488777

Зборник радова *Уметност Живојина Павловића: Приче, светови, медији* (2022), настао под удруженом уредничком пажњом др Бојана Јовића са Института за књижевност и уметност и проф. др Невене Даковић са Факултета драмских уметности, није први, али, имајући у виду разумевање тема и методолошку и интерпретативну иновативност самих радова, свакако јесте и биће један од незаобилазних, референтних дела посвећених стваралаштву Живојина Павловића (1933–1998), српског и југословенског режисера, писца, сликара и универзитетског професора.

Ваља подсетити да је овом зборнику претходио научни скуп истоименог назива, који је одржан 29. и 30. новембра 2018. године у организацији наречених институција, и који је био пропраћен изложбом (и каталогом) Павловићевих до тада неизлаганих цртежа и слика у просторијама Института за књижевност и уметност. (Истовремено је тада одржан и један други научни скуп, у организацији Института за књижевност и уметност, а који је представљао полазиште за касније настали зборник радова *Филм и књижевност* из 2021. године.)

Зборник посвећен Живојину Павловићу чини двадесет радова које потписују двадесет три аутора (два рада заједнички потписују два, односно три аутора) и који су, упркос изостанку надаслова, промишљено и прилично складно распоређени у пет зборничких целина или делова, при чему се први и последњи део састоје од само једног рада, попут особеног пролога и епилога. Након тих радова следе индекс имена и индекс појмова.

1 kristijanolah84@hotmail.com

Први део зборника састоји се, као што је речено, од само једног, „пролошког”, рада, који читавом зборнику даје одређену интонацију и са којим се читалац не само сусреће већ и који, наизглед, изневерава његова очекивања. Реч је о раду Зоје Бојић „Ликовни живот Живојина Жике Павловића”, иначе ауторке поменуте изложбе Павловићевих ликовних дела из приватне збирке. Читалац би, наравно, на овом месту очекивао текст који би представљао неку врсту увода у Павловићево филмско и књижевно стваралаштво, што, парадоксално, овај рад, мада тек посредно, и јесте. Будући да је Живојин Павловић по формалном образовању био сликар, те да су и на самој изложби приказана дела која датирају до његове двадесет треће године – након којих је престао да се бави цртањем и сликањем – било је више него логично и потребно да зборник отпочне студијом која осветљава управо ту, у извесној мери занемарену и скрајнуту димензију Павловићевог уметничког стваралаштва. Ауторка указује на то да његова ликовна дела, која подразумевају портрете, аутопортрете, али и пејзаже, треба схватити као „уметникову кратку ликовну аутобиографију”, то јест да је он „ликовно документовао на један лирски начин своју свакодневицу”. Она се осврнула и на Павловићева уметничка интересовања, истовремено настојећи да на основу њих контекстуализује његов ликовни опус. Указала је и на Павловићеве идејне и тематске блискости са неким његовим савременицима, попут Љубомира Љубе Поповића, Миодрага Миће Поповића и Владимира Владе Величковића. Рад је, притом, обогаћен са пет репродукција Павловићевих слика (као што ће репродукцијама бити обогаћен и последњи рад у зборнику): та, условно речено, „сликовна“ димензија антиципира и опсег тема читавог зборника, на основу којих се може закључити да у њему интересовања за визуелно у извесној мери претежу над интересовањима за реч.

Други део зборника састоји се од шест радова посвећених Павловићевом филмском стваралаштву, са посебним обзиром на његов историјски и културни контекст.

У раду „Црњи талас – позни филмови Живојина Павловића (1980–2002)”, Александар Јанковић у фокус својих опсервација ставља, како и сам наслов упућује, неколико филмова из позног периода Павловићеве каријере, сагледаних у контексту како црног таласа, тако и историје југословенског филма. Филмови који су посредни представљају, према аутору, неку врсту продуженог „црног таласа” током осамдесетих, при чему се највише пажње посвећује Павловићевом „(можда) најениг-

матичнијем”, „најегзотичнијем и најстилизованијем филмском делу” – *Довиђења у следећем рату* (1980), и који је, као такав, „противтежа свим осталим“. Аутор прати развојне линије Павловићеве поетике које су се испојиле у филмовима који су за овим следили, све до његовог последњег филма *Држава мртвих* (2002), истовремено мање или више имплицитно указујући на преломне тачке уметничког живота и историјског контекста, које се у тој поетици испољавају.

Као културну фигуру првог реда нашег режисера је са другим филмским великаном упоредила Ивана Раловић у раду „Скупљачи непријатеља и њихово доба: Живојин Павловић и Александар Петровић”, указавши на уметничке инспирације, поетичке сродности али и амбивалентне личне односе ова два филмска ствараоца, који заједно са Душаном Макавејевим представљају најистакнутије ауторе црног таласа. Ауторка је, иако се дотакла само филмова из периода шездесетих, захваљујући широко постављеном контекстуалном оквиру своје теме, указала на субверзивну културно-политичку димензију црног таласа, односно самих филмова ове двојице режисера, обележених „недвосмисленом” друштвеном критиком, захваљујући чему их је владајући режим наградио цензуром и другим забранама.

У заједничком раду Невене Даковић, коуреднице зборника, и Страхине Савића, „Прозни и филмски одједи 1968.”, пажња је усмерена на упоредну анализу „триптиха 1968.” – дневничко-документарне прозе Живојина Павловића *Испљувак пун крви* (1984/1990), романа Милисав Савића *Топола на тераси* (1985) и Павловићевог филма *Заседа* (1969), не би ли се помоћу те анализе теоријски испитао карактер хибридних текстова фикције и факције, њихово међусобно претакање и начин субверзивног деловања, односно концепта револуције као „карневалског тренутка опште замене улога”. Аутори су показали како су и Милисав Савић и Живојин Павловић, вештим коришћењем чињеница у оквиру фиктивних наратива, „реализовали коначни обрт да фикција постане делићем и у бљеску времена не-фикција”.

Иако краће обима, рад Александра Новаковића „Сукоб националних, друштвених и идеолошких идентитета у филму *Држава мртвих* (Живојин Павловић/Динко Туцаковић, 2002)”, осветљава једну од важних контекстуалних тема у вези са Павловићевим позним филмским стваралаштвом, а то је тема распада СФРЈ. Новаковићева анализа *Државе мртвих* разоткрива тај филм као „трагедију по античким мерилима у

којој потомство плаћа за грехе својих родитеља”. Као посебна вредност ове анализе истиче се моменат такозване „ауто-балканизације“ којој су поједини редитељи, али не и Живојин Павловић, били склони. Уместо поједностављивања балканске трагедије у ратовима деведесетих на сторију о „дивљем балканском човеку”, заправо лажном и непостојећем али који представља згодан алиби за све „ужасе који су људи једни другима наносили”, Павловићев филм је указао на дубоке, психолошке и социолошке, узроке наречене трагедије.

Троје аутора потписује рад „Шест строфа једне *Песме*: између документа и уметничке имагинације”. Александра Миловановић, Вања Шибалић и Биљана Митровић врше компаративну анализу телевизијске мини-серије *Песма* (1975), коју је Живојин Павловић, на основу Давичовог истоименог романа (1952), режирао у шест епизода, а са циљем да се у том односу романа и његове екранизације, која обилује документарним, чињеничним материјалом, у складу са „европским модернистичким тенденцијама и тенденцијама послератног времена”, „открије одраз друштвеног контекста”.

Рад Предрага Тодоровића „Филмови Живојина Павловића”, са поднасловом „*Homo erectus + Homo eroticus = Homo abominandus*”, узима у фокус истраживања три Павловићева филма, *Повратак* (1966), *Буђење пацова* (1967) и *Кад будем мртав и бео* (1968), уз образложење избора да су, од свег опуса, у тим филмовима Павловићеви антијунаци, „маргиналици и губитници”, „посрнули у блату постојања”, на најбољи начин представљени. Аутор запажа да је Павловић „велики редитељ и писац“ управо захваљујући томе што је успео да код публике пренесе емпатију према својим „суштински, негативним и аморалним ликовима”, смештајући га због тога у породицу духовно сродних уметника: сликара, писача, редитеља, композитора. Посебну пажњу придавши главним јунацима наречених филмова, аутор овог рада те филмове значајки смешта у контекст америчког и француског *film noir*-а, истичући да је, на пример, иако нетипичан, *Повратак* не само омаж том жанру, већ и да је Павловић „поставио стандард домаћег криминалистичког филма, уносећи локалне специфичности“. Осим тога, Павловић се, са наглашеним социјалним моментом, приближио, према аутору, и филмовима италијанског неореализма, односно Луису Буњуелу из мексичког периода, као и, кад је посреди филм *Кад будем мртав и бео*, жанру *road movie*-ја. С друге стране, аутор подсећа на вероватни утицај који је сам Павловић остварио на друге великане филма, попут Артура Пена

и Џона Шлезингера. Драгоцено је и ауторово истицање Сиоранове ни-хилистичке филозофије као могућег духовног претекста Павловићевог имагинарног света.

Тако је Живојин Павловић, захваљујући увидима из радова који чине овај други зборнички део, смештен не само у историјски и културни контекст епохе, већ и у духовни, филозофски и уметнички.

Трећи и средишњи део зборника састоји се од пет радова у којима се испитује однос филма и књижевности у Павловићевом делу, при чему преовлађују анализе Павловићевих литерарних и филмских *прича*, ли-терарни и поетички предлошци његових филмова и слично.

„Литерарни[м] предлошци[ма] у филму *Заседа* Живојина Павловића”, то јест приповеткама „По трећи пут“ из збирке *Велика деца* (1953) Ан-тонија Исаковића и „Легенда“ из збирке *Кривудава река* (1963) Живојина Павловића, на основу којих је настао сценарио за филм поменут у наслову рада, бави се Тања Ракић. Као полазиште за истраживања од-носа књижевности и филма у Павловићевом опусу, она се ослонила на „ауторове аутопоетичке исказе, расуте у филмским есејима и у много-бројним интервјуима“. Тако је ауторка указала на дискрепанцију између Павловићевих раних теоријских промишљања о филму, која подразуме-вају став да „филм треба да раскине са наративношћу“ и самих филмова које је касније стварао, од којих су, као особени „визуелни романи”, сви настали по узору на литерарне предлошке. Занимљиво је, притом, да је филм *Заседа* (1969) једини који је Павловић, уз Исаковићеву приповет-ку, радио по свом тексту, увевши у њега нове заплете и јунаке, не би ли тако учинио да филмски наратив добије на сложености. Ауторка обраћа пажњу и на идеолошки контекст у коме је филм настао и који је довео до тога да се означи као „тачка обрта у каријери Живојина Павловића”, као његов први у низу филмова који је, иако није званично забрањен, био „бункерисан”, односно „склоњен од даље рецепције публике”.

Са претходним се у извесној мери преклапа, али и отвара нове видике, рад Драгана Батанчева „И ви сте ми нека револуција!: Филм *Заседа* из визуре нефикционалне књижевности Живојина Павловића“. Аутор приступа Павловићевом „најличнијем и најдражем филму“ као ре-дитељевој „интелектуалној аутобиографији”, сагледавајући га, након пажљиве анализе, у контексту његових аутобиографских и ауторере-нцијалних текстова, попут дневника и интервјуа. Он истиче да је

Заседа „изузетно персонализован поглед на рат и револуцију“ којим је Павловић контрирао како матрицама дотадашњих партизанских филмова, тако и званичним идеолошким наративима. Међутим, како се показује, ма колико критичан и апартан био, Живојин Павловић ипак није хтео „да прихвати улогу мученика“: уметнувши „неке одлике праксисовског марксизма“ у *Заседу*, као критике југословенског стаљинизма, он је остао „привржен комунизму као узвишеном, али недостижном потенцијалу”.

„Тело у простор-времену – изградња наратива у *Луткама на буњишту* и *Буђењу пацова* Живојина Павловића“ тема је рада Наталије Јовановић (и то не само овог, већ и њене докторске дисертације, посвећене времену, простору и телу у прози и филму Живојина Павловића). У својој исцрпној и теоријски поткрепљеној компаративној анализи Павловићевог романа (1991) и филма (1967), ауторка тумачи тело и његове нагоне као централни елемент за изградњу наратива. Посреди су, између осталог, на основу симболичних вредности простора и времена (који су „комбинација бескраја и скучености“), питања приватности и механизма контроле и надзирања – ауторка, на пример, тумачи *Буђење пацова* као „у великој мери филм о посматрању”, али који је антипод Хичкоковом *Прозору у двориште* (1954) – потом питања аутентичног живљења, „могућности одређења сопствених граница”, „реакције појединца на друге који ту границу пробијају”, и тако даље.

„Поетик[ом] Ф. М. Достојевск[ог] у филму *Дезертер* Живојина Павловића“ позабавила се Весна Вукајловић. Сценарио за „један од најцрњих“ Павловићевих филмова, *Дезертер* (1992), настао је на основу кратког романа *Вечни муж* (1870) руског писца, иако је сам филм заправо слободна адаптација, „реплика и омаж”, чија се радња дешава у (тада) савремено (ратно) доба, у Београду и Вуковару. Ауторка својом анализом указује на драматуршке паралеле са *Вечним мужем*, као што су тачка приповедања/око камере, карактерне и идејне особености јунака, али и на моменте Павловићевих иновација, попут надоградње основног драматуршког оквира „личном мелодрамском причом”. Тиме је Павловић заправо дорадио или, тачније, „делимично појачао” саму књигу, захваљујући чему је „књижевном делу дат потпуно нови слој“ и „нова димензија”.

Гвозден Ђурић је у раду „Јунак и свет: Павловићеви ликови у књижевном и филмском окружењу“ посветио пажњу уметниковом „свету

суровости“ у коме се његови маргиналци и изопштеници „из главног историјског и друштвено-малограђанског контекста“ крећу, супротстављајући се „свеопштој дехуманизацији“. Аутор посебну пажњу придаје Павловићевим филмовима *Непријатељ* (1965), *Повратак* (1966), *Заседа* (1969), *Црвено класје* (1970) и *Довиђења у следећем рату* (1980) и новели *Дневник непознатог* (1965).

Четврти део зборника чини седам радова посвећених како теоријским и поетичким анализама Павловићевих (искључиво) књижевних дела, тако и покушајима да се отворе нови путеви њихових интерпретација.

У раду Михајла Пантића „Кривудава река – прва књига Живојина Павловића“ најпре се предочавају есејистичка промишљања у вези са данашњим „постидеолошким“ временом које је „променило друштвену функцију књижевности“, али упркос коме ипак постоји могућност „друкчијег увида“ у Павловићево дело, будући да је трајност тог дела зајемчена не толико „идеологизованим пројекцијама света“, колико „антрополошким категоријама и вредностима“. Пантић оцртава приповедно-поетички профил Павловићевог књижевног, а посредно и филмског, имагинаријума, као „синтезе реалистичког и симболичког обликовања света“, која подразумева разумевање појавности каква јесте и, супротно томе, залажење у мрачна поља човековог бића. Након тих увида аутор посвећује пажњу Павловићевој – као „индикативном стваралачком дебију“ – првој књизи приповедака *Кривудава река* (1963), настојећи да укаже на могућности нових интерпретативних приступа том, а индиректно и другим његовим делима.

Роману *Они више не постоје* (1985) Живојина Павловића посвећен је рад Александра Пејчића „Приповедање у рату“. Рад представља минуциозну текстолошко-нараторолошку анализу нареченог „ратног психолошког романа“ (а не историјског) чија се радња одиграва у време одбране београдског приобаља током Првог светског рата, и у коме је иначе херојска фигура мајора Драгутина Гавриловића овде поетички неоправдано унижена. Аутор исцрпно анализира формалне приповедачке поступке, указујући, између осталог, на филмске технике које је Павловић употребљавао приликом обликовања овог романа, али и на његову поетичку сродност са раније снимљеним филмом *Довиђења у следећем рату* (1980).

На блиском трагу стилистичко-нараторолошког приступа делу јесте и рад Милоша Ковачевића „Стилско-језичке доминанте збирке прича *Циганско гробље* Живојина Павловића“. Аутор је за предмет свог рада узео уметничке аспекте језика, и то сагледане из наративне перспективе, имплицирајући да управо та, језичка, димензија Павловићеве треће збирке приповедака (1972) – која би се могла сматрати и романом – омогућује њену књижевноуметничку вредност. Указао је, тако, на (микро)топониме, на прстенасту композицију појединих приповедака али и саме збирке у целини, као и на употребу различитих типова говора у њој. Осим тих макростилистичких доминанти, осветлио је и оне микростилистичке, попут употребе извесних стилских фигура.

Сличног теоријског усмерења као и претходни, рад Бојана Ђорђевића (чији је наслов чита парафраза енглеског хумористичког романа) „Три мртва јунака (а о медведу да се и не говори)“ посвећен је анализи Павловићевог романа *Лов на тигрове* (1988), и то претежно из перспективе постмодернистичких нараторолошких теорија. Аутор указује на сложене „нараторолошки модел“ Павловићевог романа, који је „проистекао из комбиновања филмске и прозне нарације“, на основу чега се може говорити о трострукој композиционој матрици романа: дневничкој, романескној и филмској (сценаристичкој).

Павловићевом средишњем циклусу од десет књига приповедне прозе која чини сагу о породици Јотић пажњу је – у раду „*Дивљи ветар* – од естетике ружног до митопоетике“ – указала Данијела Вујисић, која се, иначе, поетиком приповедања Живојина Павловића бавила и у својој докторској дисертацији. Говорећи о естетици ружног која код Павловића почива првенствено на доживљају телесног, ауторка је учила укрштај натуралистичких и веристичких стилских средстава, на основу којих се ствара доживљај општег песимизма и нихилизма. Њено интересовање за митопоетски, фолклорни слој у циклусу *Дивљи ветар* иновативног је карактера, будући да је тај слој, према њој, развијенији него што на први поглед изгледа, посебно у „роману-аналепси“ *Лапот* (1992), који „носи причу пре свих већ испричаних прича“ и коме стога придаје посебну пажњу. Ауторка наречени циклус смешта у контекст књижевне традиције, поредећи га са делима Слободана Џунића, сугеришући притом и низ тема које тек треба да буду ваљано интерпретативно обрађене, попут, на пример, огледања нареченог циклуса са другим породичним историјама у српској и европској књижевности.

На „Поетичке назнаке Живојина Павловића у разговорима и интервјуима”, прецизније у књигама *Језгро напетости* (1990) и *Лудило у огледалу* (1994), указао је Марко Недић. Реч је о Павловићевим врло промишљеним експлицитним (мета)поетичким ставовима и мотивско-тематским интересовањима, исказима о стварности и уметничком делу, хармонично усклађеним са оним имплицитним из његових романа, приповедака и филмова, а које је аутор педантно и готово каталожски предочио. Од посебне је важности и указивање на Павловићеве нешто систематичније филозофске ставове, као што су они о „култури и цивилизацији и човековом месту у њима”, односно о уметниковом разликовању „два цивилизацијска модела”, западног као „кристалног” и источног као „аморфног”, што је сам аутор довео у везу са Ничеовом поделом на аполонски и дионизијски принцип уметности, односно са ставовима Исидоре Секулић о различитом схватању и доживљају приче на Западу и на Истоку. Иако је Павловић давао предност источњачком, аморфном цивилизацијском моделу, за његову прозу, као и неке филмове, може се рећи да се налазе између та два наречена модела.

Зорица Ђерговић Јоксимовић посветила је рад „Хетеротопиј[и] вашара у приповеткама Џејмса Џојса, Џона Апдајка и Живојина Павловића“. Посреди је, уз кратки историјско-културолошки осврт на феномен вашара или панађура, компаративно читање Џојсове приповетке „Арабија“ (1914), Апдајкове „Никад нећеш знати, драга, колико те волим“ (1960) и Павловићеве „Вртешке“ из збирке *Циганско гробље* (1972), између којих постоје „не само формалне већ и идејне сличности“. Осим што су све три приче засноване „на стварним вашарима”, што су protagonisti „веома слични – реч је о дечацима суоченим са изазовима света одраслих”, и што су догађаји „исприповедани из перспективе одраслих који се сећају кључног догађаја из дечачких дана који се збио на вашару”, индикативно је да сва тројица јунака ступањем на „обећану земљу вашаришта“ жању „горке плодове разочарања”, и то не само у вашар већ, заправо, „и у живот сâм“. Тако се, према ауторки, вашар успоставља као „место иницијације“ у свет одраслих, односно „епифаније која сведочи о горчини коју искуство одрастања доноси са собом“. Вашар је, притом, за разлику од Џојса и Апдајка, код Павловића имао повлашћено место у његовим приповедним и филмским световима, при чему је индикативно да је свој први (уништени) филм снимео „управо на зајечарском вашаришту“. Стога, иако се на први поглед може чинити да се овај рад бави једном маргиналном темом, ваља имати на уму ауторкин закључак да Павловићева „Вртешка“ садржи есенцију његових „идеја о свету и

животу уопште, а реч је о цикличном враћању бесмисла и немогућности да се из тог зачараног круга изађе“.

Последњи, пети део зборника, као и први, састоји се од само једног, „епилошког“, рада, који потписује Бојан Јовић, један од уредника зборника али и приређивач књиге *Живојин Павловић* у антологијској едицији „Десет векова српске књижевности“ Матице српске. Посреди је рад под насловом „Преношење, варирање, (криво) огледање: интермедијалност, интертекстуалност и фантастичне (ауто)адаптације Живојина Павловића“. Могло би се, заправо, рећи да тај рад чини особени диптих са „пролошким“ радом Зоје Бојић (или, можда боље рећи – надградњу или контрапункт), те да, захваљујући томе, сам зборник својом прстенастом формом чини омаж кружном, безизлазном кретању и трајању Павловићевих јунака (о чему је у зборнику на више места писано). Бојан Јовић је, наиме, за полазиште свог рада узео нараслу „свест о потреби интердисциплинарног и мултидисциплинарног истраживања Павловићевог опуса, потом и разматрања односа његових разнородних уметничких изражаја“. Тако је најпре обратио пажњу на сликарски период Павловићевог уметничког стваралаштва, и то посебно на оне радове који сведоче о „спајању визуелног и текстуалног“, попут исписаних натписа, цитата или стихова на цртежима и сликама. Указавши на трансмедијалну, хибридную димензију Павловићевих слика, захваљујући чему текст и слика творе „семантичку целину више организационе сложености“, аутор се у наставку рада позабавио и другим хибридним остварењима нашег уметника, али из света филма и књижевности: филмом *Непријатељ* (1965), слободне адаптације *Двојника* (1846) Достојевског, романом *Каин и Авел* (1971), написаног на основу сценарија тог филма, те стога ауто-адаптације али и контра-адаптације, јер је посреди „повратак изворном, књижевном, медију и значењу из кога је основна прича и проистекла“, и његовом новом дорађеном верзијом – романом *Непријатељ* (1986). Аутор је у тим, вишеструко преображеним, делима, анализирао Павловићеве „начине укључивања интермедијалних и интертекстуалних цитата“, односно примене свих оних „поступака употребљених у ликовној уметности“. Индикативно је, притом, да је управо употреба фантастичког модела обликовања приповедног света омогућила „најшири распон Павловићевих стваралачких поступака заједничких за различите уметности“.

Могло би се, на крају, закључити да, као што је Живојин Павловић својим опусом од петнаест филмова и тридесет две књиге приповедног

и нефикцијског карактера, обогатио културну мапу Србије и Балкана, тако и овај зборник, својим радовима који померају границе и указују на нове путеве читања и тумачења Павловићевог дела, како у појединостима тако и у целини, представља драгоцен прилог у српској науци и култури. Иновативни и сложени интердисциплинарни и трансмедијални приступи из овог зборника о томе сведоче. Сагледан ван свог „предмета”, у контексту непрекидних транспозиција слика у кадрове, или кадрова у речи и обратно, зборник представља пионирско дело чији се остварени и препоручени модели тумачења могу применити и на друге тематске, то јест хибридне, области српске књижевне и филмске уметности и културе уопште. Живојин Павловић је тако, као уздарје своје опусу, добио зборник по својој мери, а то значи, у најбољем смислу речи, по мери која га превазилази. Велика уметност ништа мање не заслужује.

Milja Jelenić¹
Jugoslovenska kinoteka

NOVI „RAZGOVORI” SA KJUBRIKOM

(Dijana Metlić, *Stenli Kjubrik: između slikarstva i filma*,
2. dopunjeno i korigovano izdanje, Beograd:
Filmski centar Srbije, 2022)

791.633-051 Kjúbrík C. (049.32)
791.636:77.04(049.32)
COBISS.SR-ID 83428361

Posle dve decenije istraživanja, vrednog promišljanja i života sa Kjubrikovim opusom, prof. dr Dijana Metlić nam se dopunjenim i korigovanim izdanjem, a posle skoro deset godina od prvog, predstavlja kao svojevrsni Tezej u lavirintu (učiniće se možda samo) trinaest igranih filmova Stenlija Kjubrika. Američkog reditelja, centralnoevropskog porekla, možemo posmatrati u isto vreme i kao kralja Minosa (ili Dedala) i kao Arijadnu. Kao tvorca lavirinta i kao izbavite- lja. Misao da se ne dobija uputstvo za upotrebu prilikom gledanja umetničkog dela, koju je Kjubrik podelio u razgovoru sa Džozefom Gelmisom u danas već kulturnom intervjuu „The Film Director as Superstar: Stanley Kubrick”, izbija iz njegovih ostvarenja, koja nikada ne zastarevaju i time je njihova moć veća, jer će svaka generacija protokom vremena pronaći različit put do središta lavirin- ta, gde je Minotaur zapravo Kjubrikov ključ čitanja i spoznaje svakog društva po raznim pitanjima. Jedno klupko do tog centra se izdvaja i specifično je, jer je satkano od promatranja kroz prizmu i aparat istorije umetnosti, kojim vr- hunski barata Dijana Metlić. Klupko je počelo da se odmotava prilikom izrade magistarske teze *Paklena pomorandža: umetnost i nasilje, analiza jezičko-slikov- nih postupaka*, pod mentorstvom prof. dr Slobodana Mijuškovića odbranjene 2008. godine. Koraćanje ka središtu lavirinta nastavljeno je prilikom pisanja doktorske disertacije *Između Odiseje u svemiru i Širom zatvorenih očiju: analiza različitih oblika prisustva slike u filmovima Stenlija Kjubrika*, odbranjene na Ka- tedri za modernu umetnost Filozofskog fakulteta 2012. godine, a pod mentor- stvom prof. dr Simone Čupić. Teza je zatim preoblikovana u knjigu i objavljena kao izdanje Filmskog centra Srbije 2013. godine.

Autorka je, kako navodi u uvodu drugog izdanja, od tada imala priliku da poseti putujuću izložbu posvećenu Stenliju Kjubriku u Barseloni (Stenley Ku- brick: The Exhibition). Koristim se prilikom da istaknem važnost ove svoje-

1 milja.stijovic@kinoteka.org.rs

vrzne putujuće stalne postavke, koju je inicirao njegov producent Jan Harlan, ujedno i brat Kjubrikove treće supruge Kristijane Kjubrik. Izložba je pokrenuta 2004. godine i posle osamnaest godina putovanja po celom svetu, bila je dve godine u Njujorku, usled pandemije uz prekide, zatim do maja 2022. u Madridu, dok će je od jeseni do februara 2023. godine ugostiti Muzej filma u Istanbulu. Izložba se uvek prilagođava prostoru u kojem gostuje, pa se tako u različitim gradovima mogu videti i različiti predmeti (broj eksponata nekada je veći i od devetsto pedeset). U istoriji umetnosti i u muzeološkoj delatnosti ova izložba predstavlja presedan kada je u pitanju njena dužina trajanja, ali i zbog činjenice da je posvećena samo jednom reditelju. Na taj način publika rođena posle Kjubrikove smrti 1999. godine stasala je da se možda i pre njegovih filmova upozna sa impresivnim opusom filmskog velikana posredstvom izložbe, zahvaljujući kojoj se filmski rekvizit doživljava i percipira kao umetničko delo, da bi se kasnije pristupilo sagledavanju opusa kroz prizmu viđene postavke. Idući ovim putem, iako će to biti ograničeni broj posetioca izložbe, trinaest filmova će dobiti uputstvo za upotrebu i dodatno „pojačati“ njihov efekat nenarušenog prvog gledanja o kojem je Kjubrik pričao (iako se to odnosilo na umetnost uopšte). Tako dolazimo do svojevrsnog paradoksa da će kulturni rekviziti, koji za nekoga imaju prethodno učitano značenje i samoobjašnjivi su, za druge u tom trenutku kreiraju (zasebno) perceptivno iskustvo (koje se ne razlikuje u tom trenutku od prvog pogleda na sliku starog majstora). Na taj način izložba postaje novo delo, neodvojivo od filmova, a za taj mali broj posetioca kojima će to biti prvi susret sa Kjubrikom postaje omnibus. Tako koncipirana izložba će upravo i vrhunske poznavaoce i one koji se možda nikada nisu susreli sa Kjubrikovim delom povući u vrtlog istraživanja daljih značenja rekvizita, sa jedne strane, i filmskog dela, sa druge strane. Na kraju će doći do neodvojivog spoja ta dva pojma, jer je uticaj Kjubrikove baštine nemejljiv, kako na svet filma, tako i na svet umetnosti, ali na kraju i na samo društvo, što se može uočiti i kroz pitanje koje Kjubrik postavlja: „Da li slike izazivaju nasilje ili pružaju izlaz iz njega?“, a na koje autorka svesno odgovara Šabrolovom izjavom:

Naravno da su svi zabrinuti zbog nasilja na ekranu, naravno da ga svi osuđuju. Čini se da niko ne ističe da nasilje na ekranu otkriva mračne uglove društva i stavlja na uvid javnosti stranu života koja bi inače ostala skrivena. Povremeno film može ljudima da otvori oči. Da li fimovi o nasilju podstiču nasilje? Ne verujem u tako nešto. Od Aristotelovih dana opšte je poznato da ljudi idu na javne zabave da bi zadovoljili svoje niske strasti i vratili se kući mirniji. Oni su oslobođeni, a ne iskvareni prikazom kriminalnih perverzija (str. 222).

Pored putujuće izložbe, od vremena prvog izdanja knjige, prof. dr Dijana Metlič je sproveda istraživanje i u Arhivu Stenlija Kjubrika u Londonu, koji je otvoren 2007. godine. Arhiv pruža priliku za istraživanjem svih faza Kjubrikovog rada na filmu, od izrade scenarija i knjiga snimanja, fotografija lokacija i crteža scenografija, preko rasporeda snimanja, rekvizita i postera, pa sve do hemeroteke i pisama. Upravo su brojne posete i istraživanja u Arhivu Stenlija Kjubrika omogućila autorki da dođe do novih saznanja, koja su sada predstavljena u drugom izdanju ove beskrajne priče o, kako ga sama naziva, filmskom slikaru.

Studija koju nam „predaje“ prof. dr Metlič bogatija je za nekoliko poglavlja, a da budemo precizniji i za oko sto pedeset strana. Već na početku, kroz šest poglavlja koja prethode analizi sedam filmova i zaključku, uviđamo sa jedne strane bogatstvo novih tema o kojima ćemo imati prilike da čitamo, a sa druge strane lakoću šetanja kroz novouspostavljeni dijagram mogućeg kretanja Kjubrikovim lavirintom. Da bi se bolje razumelo stvaralaštvo ovog filmskog slikara Metlič podseća da istoriju umetnosti treba primeniti kao uveličavajuće sočivo pomoću kojeg se može prići opusu Stenlija Kjubrika. Koncipirana pre svega iz pozicije istoričarke umetnosti, proširena studija upravo analizira odnose Kjubrika i istorije umetnosti, uticaje likovnih umetnosti na njegovo filmsko stvaralaštvo, kompoziciju i strukturu filmske slike, upotrebu svetla, simboličko značenje boje, odnos prema starim majstorima, odnos prema modernoj umetnosti, pružajući na kraju podsticaj za buduću analizu uticaja Kjubrikovih filmova na savremene umetničke prakse. Više o uticajima na savremene prakse vredi pogledati internet prezentaciju projekta *Daydreaming with Kubrick*, izložbe održane u Londonu 2016. godine u Galeriji Somerset (<https://www.daydreamingwith.com/stanley-kubrick>). O podsticajima istorije umetnosti u Kjubrikovom opusu, Metlič ističe da su istraživači došli upravo posle istraživanja njegovog Arhiva u Londonu, a posebno ističe sagledavanje paradoksa autentičnosti i emocionalne distanciranosti koju ispituje Tatjana Ljujić (27. str). Rediteljeva privrženost 18. veku ističe se u brojnim studijama (25. str), a za dalja čitanja su posebno zanimljive studije koje se bave ironijskom jukstapozicijom nepokretne i pokretne slike (Robert Kolker, *A cinema of Loneliness*). Uticaji foto-eseja, koji su do detalja analizirani, petogodišnji angažman u časopisu *Look*, praćenje delatnosti brojnih američkih fotografa za vreme Kjubrikovog angažmana (naročito su važni radovi Vidžija i Dajane Arbus), prema rečima autorke, postaje vidljiv u filmskom opusu, posle istaknutih paralela u četvrtom poglavlju (str. 29–50). Pre nego što se upustimo u čitanje detaljne analize filmova, Metlič nas brižljivo u petom poglavlju uvodi u svet literarnih predložaka, podsećajući da je čak deset od trinaest filmo-

va Kjubrik snimio adaptirajući književna dela. Takođe, autorka ističe, iako je posle „raspričanog“ sveta *Dr Strejndžlava* Kjubrik započeo novo filmsko putovanje u kojem je slika postala glavni nosilac značenja, on nije zastupao umetnički larpurlartizam koji se zalaže za autonomiju likovnih umetnosti, potiskivanje priče u drugi plan ili njeno potpuno ukidanje (str. 59).

Prošireno izdanje istražuje dublje pet filmova koji su nastali posle Kjubrikovog preseljenja u Evropu (od ukupno šest), dok su dva filma dodata ovom nizu. Tako ćemo imati priliku da čitamo više o sledećim filmovima: *Lolita* (Lolita, 1962), *Doktor Strejndžlav ili: Kako sam naučio da ne brinem i zavoleo bombu* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), *2001: Odiseja u svemiru* (2001: A Space Odyssey, 1968), *Paklena pomorandža* (A Clockwork Orange, 1971), *Bari Lindon* (Barry Lyndon, 1975), *Isijavanje* (The Shining, 1980), *Širom zatvorenih očiju* (Eyes Wide Shut, 1999). U odnosu na prethodno izdanje, kada je reč o sadržajnoj analizi filmova nastalih u ovom periodu, jedina sličnost je što ponovo izostaje *Bojev metak* (Full metal jacket), koji se, kako autorka objašnjava u poglavlju *Kjubrikova filmska odiseja*, nadovezuje na ranija ostvarenja ratne tematike i sa filmovima *Staze slave* i *Dr Strejndžlav* kreira svojevrсну ratnu trilogiju (str. 22). Upravo zato što čine zasebnu mini celinu i što njihova uporedna analiza prevazilazi metodološke okvire knjige, autorka se opredelila da studiji ovog puta doda samo analizu filma *Dr Strejndžlav*. Za one koji željno iščekuju buduću studiju prof. Metlič na temu samo ova tri filma, postoji pregršt referenci, literature na koju nas upućuje, pa je savet da se studija vrlo pažljivo pročita i da se vreme posveti fusnotama, kojih ima četristo osamdeset jedna, gde svaki poslenik filma, istorije umetnosti, muzeolog ili samo ljubitelj Kjubrikovog filmskog stvaralaštva, može otkriti čitave svetove, koji kreiraju zasebne lavirinte kada je reč o analizi ratne tematike u Kjubrikovom opusu. Razlozi za uvrštavanje *Dr Strejndžlava* u studiju i autorkino vraćanje tematici ovog filma su, nažalost, više nego aktuelni. Pored očiglednih paralela političke i društvene stvarnosti današnjice i tadašnjeg doba, Metlič ističe da su je novouočene veze filma sa američkom umetnošću apstraktnog ekspresionizma i pop-arta motivisale da film uvrsti u novo izdanje (str. 12–133). Autorka se „vratila“ na poglavlje posvećeno *Loliti* i značajno ga proširila (str. 85–123) u svetlu aktuelizacije problema zloupotrebe dece i žena u industriji zabave i pokreta #metoo (str. 122–123). Navodeći, tek kao (jedan od mogućih), primer(a), premijeru filma *Najlepši dečak na svetu*, prof. Metlič podseća i na traume koje je petnaestogodišnji Bjorn Andresen preživeo posle snimanja filma. Poglavlje se, pored analize filma, bavi i analizom uticaja umetničke kampanje fotografa Berta Sterna i posledicama koji je ona ostavila na mladu glumicu Sju Lajon.

Autorka produbljuje istraživanje prve ekranizovane verzije romana Vladimira Nabokova. Mlada Sju Lajon, koja je u trenutku kastinga imala svega trinaest godina, postaje i ostaje jedina Lolita za buduće čitaoce romana, a možemo slobodno reći i uzorni model za druge adaptacije, kako pozorišne tako i još jednu filmsku. Upravo analizirajući uticaj reklamne kampanje koju je radio fotograf (i Kjubrikov kolega iz časopisa *Look*) Bert Stern, paralelno sa analizom filma, autorka tumači i rađanje (jedne nove i neopterećene Kjubrikovom adaptacijom) Sternove Lolite sa filmskog plakata, koji je i do danas jedan od ikoničnih filmskih plakata (autorka ovde otvara vrlo važnu temu značaja plakata za promociju i plasiranje Kjubrikovih filmova). Saznajemo tako da je Stern snimio dve hiljade fotografija, a da je tek deo fotografskog reklamnog materijala prvi put predstavljen javnosti 2017. godine u Umetničkom centru Kristi, te da je najveći broj negativna dostupan istraživačima u Kjubrikovom arhivu u Londonu i Sternovoj fondaciji u Njujorku (str. 109). Iako je veći deo ovog poglavlja publikovan u naučnom radu „Nabokov, Kjubrik, Stern: ko je oblikovao Lolitu?“, prof. Metlić je za potrebe izdanja tekst dopunila novim uvidima u vezi sa reprezentacijom dece i dečije seksualnosti u likovnim umetnostima. Takođe, između ostalih, interesantno otkriće, do kojeg je došla autorka, objašnjava i interes potpisivanja Nabokovog kao jedinog scenariste. Boravak u Londonu i temeljno istraživanje Kjubrikovog arhiva u Londonu još jednom se uspostavlja kao izuzetno bitno za ovu studiju. Jedan važan skup koji formiraju filmovi o kojima autorka opširnije piše, ima za cilj da nam ukaže na njihov zajednički imenitelj. Reč je o deci. Kako Metlić podvlači u Kjubrikovim filmovima deca imaju istaknutu ulogu i svoj položaj najčešće definišu spram sveta odraslih. Pozivajući se na Nejtana Abramsa koji ističe da se „od sredine pedesetih u Kjubrikovom opusu prepliću teme: 1) zloupotrebe deteta; 2) nevinog deteta suprotstavljenog okrutnom svetu odraslih i 3) otuđenog deteta koje se ne snalazi u svetu odraslih, autorka naglašava činjenicu da reditelj ukazuje na složeni položaj deteta u svetu, upućuje na žrtvu koja mora da se podnese, na prerano odrastanje i izloženost fizičkom i mentalnom nasilju (43.str).

Kjubrikova očaranost 18. vekom o kojoj je mnogo pisano, zbog minuciozno prenesene atmosfere jedne epohe (na kraju ekranizovanog *Barija Lindona* na užtrb *Napoleona*), ogleda se i u autorkinom komentaru o broju kutija, koje su pohranjene u Arhivu, u kojima se čuva obilje pripremnog materijala za neostvareni film posvećen Napoleonu i za film *Bari Lindon* (str. 223, 225). Koliko je ozbiljna Kjubrikova priprema bila za ovaj film, svedoče i brojne reprodukcije umetničkih dela koje su korišćene kako bi se precizno definisale kategorije života u 18. veku – porodični život, društveni život, istorija kockanja,

istorija dvoboja, igre i teatar, krštenja i venčanja, vojnički život, život nižih klasa, život aristokratije, život mladih, svakodnevni život, romanse, seksualni odnosi (str. 227). Kada je u pitanju kreiranje autentičnosti prof. Metlič ukazuje na značaj studije Ralfa Fišera o paradoksu autentičnosti u rekonstrukciji 18. veka primenom likovnih dela iz 19. veka sa jedne strane, a kada je u pitanju paradoks autentičnosti u domenu izbora muzike za Barija Lindona upućuje na Dominika Leša (str. 229–230).

Kao i u slučaju poglavlja posvećenom *Paklenoj pomorandži*, poglavlje posvećeno *Isijavanju* i *Širom zatvorenih očiju* dobijaju nove uvode (str. 247–254 i str. 273–278). Kada je u pitanju *Isijavanje*, otkrićemo odnose između Kjubrika i Kinga (str. 248), pored *Lolite* i *Dr Strejndžlava*, prof. Metlič vraća se i *Isijanju* u cilju podcrtavanja vanvremenskih tema Kjubrikovih filmova, ovoga puta zbog terora kućnog nasilja, individualnih psihičkih kriza i eksplicitnog fizičkog nasilja u porodici, iniciranih „zatvaranjima“ kao posledicom pandemijske krize izazvane novim virusom COVID-19 2020. godine (str. 249–250). Na samom kraju približavamo se filmskom ostvarenju, koje je Kjubrik snimio posle punih deset godina pauze, a razlozi za to su bili brojni, koji će takođe biti predmet pisanja. Dok u uvodu *Širom zatvorenih očiju* detaljnije možemo čitati o Kjubrikovoj fascinaciji Šniclerom, izdanje je dopunjeno i referencama na veze između Kjubrikovog filma i Bošovog triptiha *Vrt rajskih uživanja*, o religiji, moralu, ljubavi i požudi. Zanimljiva je veza između Šniclera (i to baš njegove Novele o snu), kojeg je otkrio ranih pedesetih, baš u periodu kada je upoznao, a kasnije bio i u braku sa balerinom i umetnicom Rut Sobotkom (str. 279). Predstavljajući nam i manje istraženu stranu Kjubrikovog života – tri supruge, Dijana Metlič kroz novo izdanje nam otkriva i uticaje koje su konkretno Sobotka i slikarka Kristijana Harlan imale na reditelja. Simbolično, približavanje kraja nas kjubrikovski vraća na početak i spaja sve sličnosti, kako bismo se opet vratili svim prethodnim filmovima i ponovo ih iščitali uz pažljivo sagledavanje svih autocitata i zajedničkih motiva koji krase Kjubrikovo stvaralaštvo. Naime, kroz analizu maski *Širom zatvorenih očiju* (str. 294–301) vraćamo se na *Paklenoj pomorandži*, dubljoj analizi zamka Somertona, vratićemo se lavirintu Overluka. Važno je istaći osvrt na arhitekturu u scenografijama, koje Kjubrik kreira i gradi kao što bi kreirao bilo koji lik glumca ili glumice. Ovde se vraćamo važnosti materijala koji se čuva u Kjubrikovom arhivu u Londonu, gde je autorka imala priliku da vidi crteže Alisinog sna Krisa Bejkera, scene od čijeg se snimanja na kraju odustalo. Prethodno pomenuta tema arhiva kao mesta političke moći i kreiranja identiteta svakako, a na ovom konkretnom primeru i upitnost totalne dostupnosti, ostaje za neko buduće istraživanje. Drugo izdanje bogatije je za

filmografiju Stenlija Kjubrika, prošireni registar imena, kao i prošireni spisak literature, dok u odnosu na prvo izdanje, izostaje indeks filmova.

Kao što bi istinski omaž Prustu bio po Botonu, gledanje našeg sveta njegovim očima, a ne njegovog sveta našim očima, tako nam se i put do centra Kjubrikovog lavirinta otvara dok čitamo strane drugog dopunjenog i korigovanog izdanja. Vraćanje filmovima posle novog izdanja biće neminovno, jer će se čitaocu otkriti nove perspektive prikazanog društva i vremena koje je prikazano, a samim tim i mogući Kjubrikovi odgovori na pojedina savremena pitanja. Na taj način sagledavanje Kjubrikovog sveta ili sveta u kojem živimo Kjubrikovim očima, više neće biti isto posle knjige, koja se utemeljila kao novo uveličavajuće sočivo kroz koje ćemo promatrati oba sveta. Posle svega napisanog, očekujem da će novi tiraž biti mali za stare i nove čitaoce, kao i da će knjiga Dijane Metlič biti inspiracija i da će otvoriti vrata za brojna buduća ozbiljna istraživanja pojedinačnih aspekata filmova Stenlija Kjubrika. Kako je Kjubrik postao integralni deo istorije umetnosti 20. veka, tako se i nova studija upisala u neizostavni deo kako filmskih biblioteka, tako i istorijsko-umetničkih i iskreno verujem da će izdanje doživeti svoj prevod na mnoge jezike, jer to svakako zaslužuje.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

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

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

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

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

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

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

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

За текстове преузете из зборника или за поглавље књиге, потребно је навести пуне податке о зборнику (уз презиме и име приређивача у 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).

**Рецензенти радова објављених у
Зборнику Факултета драмских уметности број 42**

др Невена Даковић, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Небојша Ромчевић, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Ана Мартиноли, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Дејана Прњат, редовни професор,
Академија уметности у Београду

др Милан Мађарев, професор Високе школе струковних студија
за образовање васпитача, Кикинда

др Ксенија Радуловић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Александра Миловановић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Влатко Илић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Александар Јанковић, ванредни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Миливоје Млађеновић, ванредни професор,
Педагошки факултет у Сомбору, Универзитет у Новом Саду

др Биљана Митровић, научни сарадник,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Вера Меворах, научни сарадник,
Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 42

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 штампа). – 24 cm

Полугодишње. – Текст на више светских језика. – . – Друго
издање на другом медијуму: Зборник радова Факултета
драмских уметности (Online) = ISSN 2787-1282
ISSN 1450-5681 = Зборник радова Факултета драмских
уметности
COBISS.SR-ID 132673031