



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450–5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

43

Београд
2023.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

43

Belgrade
2023.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: главна уредница др Ксенија Радуловић, 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 Бајракдар, 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 43 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије, Министарства културе Републике Србије и Секретаријата за културу Града Београда

I
СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА
FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Aleksandra Milovanović</i> TELEVIZYON DIZILER – ŽANR I RECEPCIJA TURSKIH SERIJA	11
<i>Aleksandra Milovanović</i> TELEVIZYON DIZILER – GENRE AND RECEPTION OF TURKISH SERIES.	23
<i>Vesi Vuković</i> HUMAN AS ANIMAL: THE FILMS OF DUŠAN MAKAVEJEV AND SHOHEI IMAMURA.	25
<i>Vesi Vuković</i> ČOVEK KAO ŽIVOTINJA: FILMOVI DUŠANA MAKAVEJEVA I ŠOHEIJA IMAMURE.	42
<i>Aleksandar S. Janković</i> <i>Nikola Božilović</i> FILMSKA KOMEDIJA I DRUŠTVENA KRITIKA: ČAPLIN.	43
<i>Aleksandar S. Janković</i> <i>Nikola Božilović</i> FILM COMEDY AND SOCIAL CRITICISM: CHAPLIN	58
<i>Nadezda Kh. Orlova</i> LE ROMAN DE FIODOR DOSTOÏEVSKI “L’IDIOT” AU CINÉMA FRANÇAIS	59
<i>Надежда Х. Орлова</i> РОМАН ИДИОТ ФЈОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ У ФРАНЦУСКОМ ФИЛМУ	73

<i>Ивана Раловић</i>	ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ: СЛУЧАЈ ПЕТРОВИЋ	75
<i>Ivana Ralović</i>	TRANSMEDIA STORYTELLING OF <i>THE MASTER</i> AND <i>MARGARITA</i> : THE CASE OF PETROVIĆ	95
<i>Оињен Обрадовић</i>	ШЕКСПИР ОБЈАШЊАВА КУЉУ ОД КАРАТА: БРИТАНСКА И АМЕРИЧКА СЕРИЈА КАО АПРОПРИЈАЦИЈЕ РИЧАРДА III И МАКБЕТА	97
<i>Огњен Обрадовић</i>	SHAKESPEARE EXPLAINS <i>HOUSE OF CARDS</i> : BRITISH AND AMERICAN TV SERIES AS APPROPRIATIONS OF <i>KING RICHARD III</i> AND <i>MACBETH</i>	113

II

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

<i>Весна Ђукић</i>	<i>Ана Пешикан</i>	ЗАШТО ТРАНЗИЦИОНА КУЛТУРНА ПОЛИТИКА СРБИЈЕ НИЈЕ ЗАСНОВАНА НА СТРАТЕГИЈИ РАЗВОЈА	117
<i>Vesna Đukić</i>	<i>Ана Пешикан</i>	WHY SERBIA'S TRANSITIONAL CULTURAL POLICY IS NOT BASED ON THE STRATEGY OF DEVELOPMENT	134
<i>Дивна Вуксановић</i>	МЕДИЈИ И БУДУЋНОСТ: РАМЕТНИ ГРАДОВИ, ЛЈУДИ И ЗАЈЕДНИЦЕ	135	
<i>Дивна Вуксановић</i>	MEDIA AND THE FUTURE: SMART CITIES, HUMAN BEINGS AND COMMUNITIES	148	
<i>Милан Вучковић</i>	ДАТАИЗАМ КАО НОВА РЕЛИГИОЗНОСТ	149	
<i>Milan Vučković</i>	DATAISM AS A NEW RELIGION	163	

III
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Немања Савковић
КА ИМАГОЛОГИЈИ ПОЗОРИШТА 167

Ана Гргић
INVESTIGATING THE GLOBAL REACH AND LIMITS
OF BALKAN FILM, TV AND AUDIOVISUAL MEDIA'S
"SOFT POWER" 175

Александра Колаковић
СЕЋАЊЕМ ПРОТИВ ЗАБОРАВА: КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ И
НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ..... 181

I

СТУДИЈЕ ФИЛМА И МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

TELEVIZYON DIZILER – ŽANR I RECEPCIJA TURSKIH SERIJA²

7.097(560)°20°
316.774(560)°20°
COBISS.SR-ID 120070665

Apstrakt

Globalni fenomen turskih televizijskih serija (Türk dizileri, Turkish dizies) zahteva šire razumevanje medijskog, ekonomskog, društvenog i političkog konteksta njihove produkcije, distribucije i recepcije. U radu se razmatraju pitanja u vezi sa diziler žanrom, formatom i temama, s ciljem da se ukaže na okolnosti razvoja njegove popularnosti i transformacije. Shodno tome, posebna pažnja je usmerena na pitanja u vezi s različitim aspektima recepcije turskih diziler-a, koja se, između ostalog, odnose i na neoosmanizam, osmanomaniju i meku moć turskih serija. Savremeni trenutak označen u mnogim medijskim studijama kao zlatno doba televizijskih serija, jednim delom fokusiran je na uspon turske televizije. Samim tim, osnovni zadatak ovog rada jeste da ponudi bolje razumevanje (trans)nacionalnih aspekata ove medijske sile, fokusirajući se (delimično i na) kritičko preispitivanje njihovih serija kao jednog od elemenata današnje turske geopolitičke perspektive.

Ključne reči

turske serije, dizi žanr, (trans)nacionalna recepcija, diziler meka moć, neo-osmanizam

Davno uspostavljene superprodukcije televizijskih serija (Severne i Latinske Amerike, Zapadne Evrope i Indije/Bolivuda na Istoku) danas se suočavaju sa dinamičnom konkurencijom dve nove medijske imperije – Turske i Južne Koreje. U globalnoj ekspanziji serija, one su uspele da transformišu svoju

1 lolamontirez@gmail.com

2 Rad je nastao kao rezultat finansiranja naučnoistraživačke delatnosti Fakulteta, prema ugovoru sklopljenim sa Ministarstvom prosvete, nauke i tehnološkog razvoja. Takođe, istraživanje je deo TÜBITAK-MOESTD bilateralnog projekta *TV serije: Komparativna studija, od geopolitike do geokritike: Srbija i Turska* (Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu i Kadir Has Univerziteta u Istanbulu).

lokalnu produkciju u sadržaje koje transnacionalna publika prepoznaje u mešoviti inoativne žanrovske tematizacije i specifičnog vizuelnog stila. Turske serije (*dizi* u jednini, *diziler* u množini) vremenom su se izdvojile „u poseban kulturni žanr kakav danas poznajemo” (Öztürkmen 2018).³ Kontinuirani rast popularnosti *dizi* žanra očitava se kroz dostizanje rekordne gledanosti u zemljama distribucije. Za posvećenu publiku ove serije su postale „očaravajuća” slika koju ona ima o Turskoj, a koja kroz njihove sadržaje „zavodljivo” širi svoju meku moć i međunarodni ugled:

Analizirajući kako su za samo nekoliko godina TV serije postale simbol meke moći Turske i jedno od spoljnopolitičkih oruđa Ankare, Stefano Toreli (Stefano Torelli) njihov uticaj sagledava kroz teorijski koncept diplomatije televizijskih sapunica (diplomacy of soaps). Kraididi (Marwan Kraidy) i Al-Gazi (Omar Al-Ghazzi) uvode osobeni termin neo-ottoman cool – moderni neologizam koji referiše na povećanu vidljivost turskih serija, impresivnu produkciju, predstavljanje mladih glumaca, priče pune strasti, intriga i egzotičnih lokacija koje privlače desetine hiljada turista da posete Istanbul. (Daković, Milovanović 2021: 87)

Sulejman veličanstveni (Muhteşem Yüzyıl / Veličanstveni vek, 2011–2014) pojavio se na ekranima više od 100 zemalja širom sveta, uz podršku Ministarstva kulture i turizma, čiji zvaničnik navodi da je ovaj vid promocije u stranim zemljama u interesu turske kulture, politike i ekonomije jer „sa TV serijama možemo da uđemo u svaku kuću i širimmo uticaj turske kulture” (Abdurrahman Arici, *Hürriyet Daily News*, 2012). Od 2014. godine, Turska je učvrstila status drugog najvećeg distributera igranih serija na svetu, ostvarujući godišnji prihod od preko 350 miliona dolara i dostižući gledanost od preko 500 miliona gledalaca (Vivarelli 2018; Sofuoğlu 2017). Ojačana u kratkom periodu, *diziler* industrija 2017. godine premašila je udeo od 25% na međunarodnom tržištu televizijskog programa (Acosta-Alzuru 2021: 1). Njihov razvoj često prate pitanja i komentari poput *Kako su nas pokorile strane serije? Svi bi da uče turski.* (Leskovac, Nikolić 2012), *Dizi sa Bosfora osvojio svet* (Milenković 2019) ili *Kako turska televizija preuzima svet, šta objašnjava njen globalni uspeh?* (Bhutto 2019).⁴

3 Za početak razvoja *dizi* žanra i *diziler* industrije smatra se sredina devedesetih godina prošlog veka, odnosno početak ovog milenijuma, trenutak kada su se lokalne priče namenjene nacionalnoj publici transformisale u „fenomen globalne popularnosti i industriju velike tržišne vrednosti” (Ivanović i Kovač 2021: 578).

4 Turska radio-televizija (TRT – Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) zvanično je počela da radi 1964. godine, uvodeći prenos video-signalu u boji osamdesetih godina prošlog veka, a danas digitalno emitujući svoje programe širom sveta. Prva igrana serija emitovana je pod nazivom *Svekrve (Kaynanalar, 1974)*, dok su *Gumuş (Gümüş, 2005–2007)* i *1001 noć (Binbir Gece, 2006–2009)* predvodile uspeh van granica Turske. Kod nas se *dizi* euforija nastavila serijama

Promocija na međunarodnim marketima (Cannes MIPCOM / *Marché International des Programmes de Communication* i Miami NATPE / *The National Association of Television Program Executives*), analiza tržišta (uspešne priče i prepoznatljive zvezde⁵) i praćenje novomedijskih trendova (platforme, digitalna distribucija), prema Algan (Ece Algan) su ključni faktori održivosti turske produkcije serija i povezani su sa izazovima:

- (1) pažljivog oblikovanja sadržaja kako bi se zaobišla državna ograničenja;⁶
- (2) usvajanja zvaničnog diskursa meke moći i njene primene kroz strategije kulturne diplomatije u brendiranju nacije; i (3) asimilacije globalnih marketinških trendova i kampanja (Algan 2020: 446).

Kaptan (Yeşim Kaptan) i Algan (Ece Algan) u studiji *Television in Turkey Local Production, Transnational Expansion and Political Aspirations* (2020) navode da turska TV industrija dok u velikoj konkurenciji popularnih sadržaja nastoji da osigura svoje mesto na globalnom tržištu istovremeno pokušava da prevaziđe nacionalne društvene rascepe (etničke, verske i političke). Nova produkcija fokusirana je na priče koje prepliću konzervativne porodične vrednosti i dileme savremenog života, kao i snažne ženske likove koji uspevaju u patrijarhalnom društvu (što je delimičan razlog mišljenja da su žene glavna publika turskih drama). Autori ističu da „publika u Turskoj u proseku gleda četiri sata televizije dnevno i uglavnom bira romantične serije” (Kaptan i Algan 2020: 10). Teme ženske svakodnevice, nasilja nad ženama⁷ i patrijarhalnih promena dobile su prominentno mesto, uz indikativno pojavljivanje ženskih detektivki u procedurama turskih policijskih serija, kojima tradicionalno dominiraju muškarci. *Diziler*, triler žanr i feminističke diskusije prepliću se u serijama *Dokazi* (*Kanıt*, 2010–2013), *Ubistvo* (*Cinayet*, 2014) i *Ličnost* (*Şahsiyet*, 2018). Ipak, bilo da su

Sulejman Veličanstveni, Kad lišće pada (*Yaprak dökümü*, 2006–2010) i *Zabranjeno voće* (*Aşk-ı memnu*, 2008–2010), koje su u trenutku emitovanja bile ubedljivo najgledanije strane serije na nacionalnim kanalima. Prema merenjima, *Kad lišće pada* svakodnevno je pratilo 50 odsto žena i svaki treći muškarac u Srbiji (Loš 2012).

- 5 Turski glumci uživaju veliku popularnost van svoje zemlje i zahvaljujući ulogama koje tumače u serijama izazivaju veliku medijsku pažnju. Ipak, usled zasićenog lokalnog sistema, oni paradoksalno nisu garancija da će neka serija biti uspešna.
- 6 Vrhovni savet za radio i televiziju (RTUK – *Radio ve Televizion Ust Kurulu*), osnovan 1994. godine, poznat je kao turska državna agencija za praćenje, regulisanje i cenzuru medijskih programa. Štiteći kako ideale konzervativnih turskih porodica, tako i vladajuće partije, RTUK nadgleda i sankcioniše prikazivanje političkih i erotskih sadržaja, nepoželjne vanbračne veze i seksualne orijentacije, konzumiranje alkohola i sl.
- 7 U seriji *Izgnubljena čast* (*Fatmagül'ün suçu ne?*, 2010–2012) mladu devojkicu siluje lokalna banda, što kao jednu od dizi prekretnica priču dalje vodi u smeru preispitivanja mesta žene u društvu, ugovorenih brakova, tenzija u porodičnim odnosima i zloupotrebe moći uticajnih ljudi. Do kraja serije glavna junakinja izborila se za pravdu kažnjavanjem nasilnika.

drame ili komedije, na recepciju slike savremene porodice, krize porodičnih odnosa i generacijske sukobe usmerena je posebna pažnja. Utkane u društveni i kulturni milje turskog društva

Dizi se u velikoj meri oslanjaju na turska mesta sećanja (lieux de mémoire) prikazujući prepoznatljive etnografske slike, mešajući scene iz turskog svakodnevnog života, od porodičnih druženja i autentičnih kostima do narodnih poslovice umetnutih u dijalog (Öztürkmen 2018: 8).

Dizi model, i pored snage koju pokazuje, često je potcenjen i nedovoljno istražen. Važna specifičnost turskih serija je njihova dužina, jer se emituju jednom nedeljno u slotu između 140 i 165 minuta (ne računajući reklamne blokove). Za ove igrane programe, čije se trajanje meri satima, izazov je zadržati pažnju publike, te jedna epizoda „može da počne kao komedija, koja prelazi u ljubavnu priču i romantičnu dramu, da bi se završila kao triler [...], a završetak sezone turskih serija ne garantuje srećan kraj” (Acosta-Alzuru 2021: 3–4). Njihov ritam ima spor narativni tok, iako se radnja odvija na velikom broju lokacija i sa brojnim likovima (može sadržati i do 50 glavnih likova). Čestom alternacijom mnoštva linija zapleta postiže se utisak narativne gustine. Svako odstupanje od ove žanrovske karakteristike izneverava očekivanja publike i može ugroziti emitovanje serije.

Nacionalni medijski spektar u Turskoj čini 196 TV kanala (19 nacionalnih, 165 lokalnih i 12 regionalnih) sa oko 85 produkcijskih kompanija, osnovanih za manje od tri decenije. Istanbul je glavni centar turskih serija, i za razliku od drugih medijskih sistema gde se programska šema jedne sezone unapred zna i igrane serije se emituju u predeterminisanom broju epizoda, zbog velike nacionalne konkurencije turskim serijama to nije zagarantovano.⁸ Da li će se neka serija nastaviti ili prekinuti, isključivo zavisi od merenja njene nacionalne gledanosti.⁹ Značajan broj serija, čak više od polovine u

8 Nacionalni medijski servis TRT1 i komercijalne mreže (ATV, Fok, Kanal D, Kanal 7, Kanal 8, Shov i Star) često istovremeno emituju različite *dizi* serije. Program počinje oko 20 časova, sa polusatnim podsetnikom, nakon čega sledi nova epizoda koja se, uz redovne reklamne pauze, završava oko ponoći.

9 Zbog koncentracije velikog broja serija, u Turskoj je odnos producenata i emitera, ulaganja i raspodele prihoda posebno važan. Tradicionalno, merenje gledanosti televizijskog programa putem numeričkih procena važan je pokazatelj na osnovu koga emiteri procenjuju uspeh sadržaja koji prikazuju, planiraju programsku šemu i donose odluke o produkciji ili kupovini novih programa. Izvodi se na osnovu različitih parametara (obrazovanja, starosti, radnog mesta, prihoda i mesta stanovanja). Promenom definicije demografskih grupa od 2012. godine, sistem merenja gledanosti u Turskoj se promenio i publika je podeljena u klase (različite slojeve društva). Tako je umesto nivou obrazovanja data prednost visini prihoda, što ranije nije bio slučaj. Sistem

poslednjoj deceniji, otkazan je još pre kraja njihove prve sezone zbog lošeg prijema. Od 24 *primetime* serije u sezoni 2018–2019, čak 12 je prekinulo emitovanje, a tri nisu nastavljene posle prve sezone. Sa produkcijskim troškovima i do 800.000 dolara po epizodi, pritisak da se ostane u programu je veliki (Kaptan, Algan 2020: 10), pri čemu prema podacima kompanije *Kalinos holding*, koja transnacionalno distribuira 80 odsto turskih serija, po ceni od 500 do 15.000 dolara (*Pulseonline*, 2016). Otuda je tek mali procenat *dizi* drama internacionalno vidljiv, samo 10 od 70 nastalih u 2017. godini otkupljeno je za međunarodno tržište, od čega je tek polovina imala pravi trijumf (Vivarelli 2017). Stoga Akosta-Alzuru (Carolina Acosta-Alzuru), u poglavlju knjige *Transnationalization of Turkish Television Series* (2021), ističe da su za potencijal međunarodne distribucije jedne serije ključni nacionalni uspeh i recepcija. Njeno istraživanje pokazuje da je potrebna dobra nacionalna gledanost da bi se proizvelo više od 26 epizoda,¹⁰ jer manje od toga nije dovoljno za inostrane markete. Dužina epizoda zatim se prilagođava različitim programskim šemama i navikama gledalaca, pravljenjem kraćih segmenata i formiranjem oko 85 epizoda.

Nacionalne digitalne platforme BluTV i PuhuTV uspešno distribuiraju stare i nove serije. Veliki broj registrovanih korisnika ovih platformi živi van granica Turske, čime se one uključuju u jačanje veza sa turskom dijasporom, očuvanje njenog nacionalnog identiteta i kulturne baštine, kao i jačanje turskog kulturnog i medijskog prisustva na Bliskom istoku i severnoj Africi (MENA, The Middle East and North Africa region). Slobodnije teme i žanrovska orijentacija serija na ovim platformama rezultat su manjeg nadzora RTÜK agencije, koja preko strogog regulatornog okvira klasičnu nacionalnu televiziju ograničava univerzalnim ljubavnim pričama zasnovanim na istorijskim dramama, ili adaptacijom turskih književnih klasika. Pokušavajući da privuče pažnju gledalaca na ovoj teritoriji, Netflix je dugo gubio bitku i recepcija njihove prve originalne serije na turskom *Zaštitnik* (*Hakan Muhafız*, 2018–2020) nije bila zapažena. Danas

prati šest različitih klasa, A, B, C1, C2, D i E, gde A i B predstavljaju najobrazovaniju grupu, D i E klasu čine nezaposleni i penzionisani građani, dok C1 i C2 predstavljaju višu i nižu srednju klasu i smatraju se onima koji imaju najveću kupovnu moć. Najvažnije, relativna vrednost koju svaka grupa ima u delu ukupnih rejtinga je promenjena, jer je značaj donjih socioekonomskih nivoa D i E utrostručen.

- 10 Ako u prvih 4–6 epizoda ne privuku pažnju publike, serija ne nastavlja emitovanje, zbog čega se autori trude da potpišu ugovore sa naznačenim minimumom broja epizoda (uglavnom između 8 i 13), kako bi se zaštitili od finansijskih gubitaka. U neizvesnosti od ishoda, scenarija se pišu samo za tri ili četiri epizode unapred, a snimanja i montaža završavaju dva do tri dana pre emitovanja, sa povratnim informacijama o reakcijama publike (merenja gledanosti i društvenih mreža). Rizik velikog ulaganja se najčešće ublažava traženjem alternativnih izvora profita na međunarodnom tržištu.

i američka platforma Disney Plus producira originalne turske serije (prva od njih *Kaçis/Escape*, 2022),¹¹ a trenutno se na Netflix emituje veliki broj turskih serija kao što su *Etos (Bir Baskadir / Ethos)*, 2020), *Uspón osmanske imperije (Rise of Empires: Ottoman)*, 2020), *Fatma (Fatma)*, 2021), *Klub (Kulüp)*, 2021), *Ponoć u hotelu Pera Palace (Pera Palas'ta Gece Yarısı / Midnight at the Pera Palace)*, 2022) i druge.¹²

U brojnim istraživanjima, uspon i uspeh turskih serija vezuje se za tradicionalnu istorijsko-kulturnu povezanost sa Istokom i kompleksan političko-ekonomski odnos sa Zapadom, navodi se u najnovijoj studiji *Turkish Drama Serials, The Importance and Influence of a Globally Popular Television Phenomenon* (2023). U početku glavna baza distribucije turskih serija bila je u arapskim zemljama i na Bliskom istoku, a potom je usledilo njihovo širenje na Balkan i Aziju, što se tumačilo *kulturalnom blizinom (cultural proximity)*, odnosno geo-istorijskim, etničkim i verskim vezama. Interes savremene Turske za reprezentaciju istorijskih tema (aproprijaciju simbola i reinterpretaciju ideja), analizira se razlikom između *neoosmanizama (neo-ottomanism)* i *osmanomanije (ottomania)*, gde se prvi pojam odnosi na zvaničnu državnu perspektivu meke moći, dok je drugi njegov pandan u diskursu popularne kulture (Ergin, Karakaya 2017).¹³

U kontekstu meke moći, definišući sve pojavne (i skrivene) oblike neoosmanizma Amzi-Erdogdular (Leyla Amzi-Erdogdular) u tekstu *Ottomania: Televised Histories and Otherness* (2019) precizira da se oni spoljno politički sprovode sistematski i dosledno, te da je to tokom poslednjih nekoliko decenija dubinska konstanta, koja je istovremeno duhovna, ideološka, kulturna, ekonomska i medijska. Nekada ambasador u Turskoj, Darko Tanasković u knjizi *Neoosmanizam – povratak Turske na Balkan: doktrina i spoljopolitička praksa* (2010) slojevito analizira ovaj kompleksan pojam neoosmanizma u kom prepoznaje makro ideološku platformu savremene Turske koja teži da:

reafirmiše celokupno duhovno, kulturno i političko nasleđe Osmanskog carstva kako bi u preraspodeli svetske moći i uticaja, koja je u toku, obezbedila i delotvorno igrala ulogu jednog od globalno značajnih međunarodnih činilaca. [...] Neoosmanizam je stanje duha, sidrište osobenog mentaliteta, samosvojan

11 Prva turska serija zvanično postavljena na platformi Youtube sa engleskim titlovima je *Zakletva (Söz)*, 2017–2019), u kojoj je glavni lik vojnik koji se bori protiv terorizma.

12 Serija *Klub* u prvoj nedelji od postavljanja strimovana je 7.860.000 sati, što je čini jednom od 10 najgledanijih serija u ovoj 2021. godini.

13 Rekontekstualizacija osmanske istorije na malim ekranima (popularizacija i komercijalizacija sećanja) prepliće *neoosmanizam* i *osmanomaniju*, inspirišući kontradiktornu recepciju i tumačenja, od tolerantnog multikulturalnog carstva do osvajačke islamske imperije.

sistem vrednosti i s njim usklađeni pogled na sebe i na svet. On je uporište identiteta, oslonac ambicija i rasadnik iluzija, luka osvajačkog isplovljavanja i pribežište razočaranog samozavaravanja (Tanasković 2010: 8–9).

U posmatranju multi regionalne uloge Turske u XXI veku (Alam 2015) presudnu ulogu ima recepcija TV serija, koje utiču na bolje razumevanje turskog identiteta, kulture i vrednosti. Ovaj geo-politički trend posmatra se kroz *geografsko mapiranje recepcije* (*the geography of reception*) uzimajući primer Egipta, njegove veličine i medijskog značaja u regionu (Anaz 2014). U zemljama severne Afrike, ističe se, turske serije su postale sveprisutan fenomen, u smislu da za recepciju ove publike ne postoje privlačnije alternative koje bi ih zamenile, jer žele da uživaju u romantičnim pričama i iskuse kolorit turskog modernizma i tradicije, pronalazeći u njemu „uspešnu priču muslimanskog sveta” (Anaz 2014: 255). U Kataru se takođe pored očekivanih, pojavljuju i pasivni gledaoci *dizi* žanra, mladi ljudi koji imaju porodično iskustvo „recepcijom preko ramena” svojih majki, baka, tetki i sestri. Ovaj difuzni indeks Berg (Miriam Berg) tekstu *Turkish drama serials as a tool for Soft Power* (2017) identifikuje kao još jedan nivo privlačne percepcije Turske kod mladih, koja značajno doprinosi oblikovanju njihovih verovanja i težnji, od slike (meke moći) zajedničke istorije, kulture i nasleđa (impresivnih muzeja, džamija i starih palata u kombinaciji sa prirodnim lepotama) do prednosti (tvrde moći) neevrocentrične perspektive u snažnim ekonomskim vezama sa arapskim svetom, te nametanja spoljno političkih vrednosti Turske.

Medijske analize pored *kulturalne blizine* napominju i žanrovske sličnosti (*genre proximity*) turskih serija/*diziler* sa američkim sapunicama, hindi serijama i telenovelama.¹⁴ Iako manje ograničene u pogledu erotskog i političkog sadržaja, Panjata (Lejla Panjeta) u tekstu *The Changing Soaps and Telenovela Genre: Turkish Series Impact* (2014) primećuje da telenovele (venecuelanske, meksičke, brazilske, argentinske i kolumbijske),¹⁵ nekada najgledaniji televizijski

14 Porodica i porodične veze žanrovska su osnova skoro svake sapunice, a porodični skupovi (venčanja, sahrane, rođendani ili druge proslave) najčešće su poprišta obračuna, a ne pomirenja (Allen 1995). U ovom žanru najčešće teme su: ljubav, mržnja, preljuba, konflikt, tajne, pronevere, bolesti, nesreće, povrede, smrt, planovi koji propadnu, porodične svađe, porodična lojalnost ili izdaja, ogovaranja i spletke. Format sapunice omogućava da se ona može emitovati decenijama na istom kanalu svakog dana uz karakterističnu „redundantnost, sumiranja, ponavljanja, rekapitulacije, prepričavanja” (McCarty 2009: 60). Podžanr sapunica predstavljaju na primer telenovele koje se proizvode u Latinskoj Americi. Brazilske telenovele su modernije i sa savremenim pogledom na društvo, dok su meksičke više tradicionalne i sa romantičnom notom.

15 Telenovele se uglavnom emituju u udarnim večernjim terminima, najmanje pet puta nedeljno, dužina epizoda je 40–45 minuta, a broj epizoda je uglavnom unapred poznat i obuhvata između 180 i 200 epizoda.

žanr na svetu, izgubile su svoj transnacionalni primat.¹⁶ Gubljenjem koraka sa zahtevima publike, čak i u Latino zemljama zamenile su ih *las turcas / turske telenovele*, a ključna žanrovska bliskost je tema *ljubavi*, *Beskrajna ljubav* (*Kara Sevda*, 2015–2017), *Nemoguća ljubav* (*Hercai*, 2019–2021), *Fatalna ljubav* (*Emanet*, 2020–2023) i druge (Panjeta 2014, Öztürkmen 2018, Acosta-Alzuru 2021). *Dizi* su u Indiji sinhronizovani na hindu jezik, a njihova recepcija praćena je zanimanjem za turske glumce (koji žive u raskošnim vilama, upuštaju se u romantične veze, pate zbog izdaje i na kraju uvek pronađu rešenje). Najveća baza turskih serija u Indiji nalazi se na YouTube-u, gde fanovi mešaju *dizi* sa Bolivudom, postavljajući hiljade muzičkih spotova koji povezuju odlomke iz turskih televizijskih serija uz popularne filmske hindi pesme u pozadini:

Montaža je urađena na takav način da se čini kao da je pesma deo originalne turske serije. Pesme se u potpunosti uklapaju u atmosferu i tako daju nov identitet seriji. I letimičan pogled na njihove komentare, dokazuje transnacionalnu pažnju za ove video kolaže (Pandit, Chattopadhyay 2021: 49).

Uobičajena šala u Bosni i Hercegovini danas jeste da su Osmanlije povlačeći se u devetnaestom veku obećale „Vratićemo se u TV serijama!” (Panjeta 2014: 138). Pogledom na televizijske programe zemalja Zapadnog Balkana (Srbija, Kosovo, Hrvatska, Severna Makedonija, Crna Gora, Bosna i Hercegovina),¹⁷ zapaža se prisustvo velikog broja turskih *diziler*, a njihovo istovremeno emitovanje i zajednički odjek na forumima i društvenim mrežama, na poseban način ujedinjuje ovaj prema mnogim pitanjima razjedinjen region. U analizi recepcije publike često se polazi od Facebook *diziler* grupa, koje u ovom regionu imaju desetine hiljada članova (*Turske serije* 79.000, *Prijatelji i turske serije* 65.000, *Šareni svet Turskih serija* 26.600, *Naš magični svet turskih serija* 12.700 i dr.). Komentare, kao instant kritičke reakcije na njihovu recepciju, odobravaju administratori grupe, razmena mišljenja je uvek pozitivna, bez

16 Značaj venecuelanske telenovele *Kassandra* (*Kassandra*, 1992–1993), tokom emitovanja serije *1001 noć* „ponovili su junaci turske serije Onur (Halit Ergenç) i Šeherezada (Bergüzar Gökçe Korel). Po uzoru na omiljene likove Srbi su počeli da imenuju decu, da se masovno prijavljuju na kurseve turskog jezika, odlaze na tursko primorje na odmor i maštaju da se jednog dana zaposle upravo u nekoj od njihovih kompanija u Srbiji” (Leskovic, Nikolić 2012).

17 Prva turska serija u Hrvatskoj i Srbiji prikazana je istovremeno 2010. godine, a od tada je publika u Hrvatskoj mogla da prati oko 50 različitih serija, a u Srbiji preko 100. Prema istraživanjima o recepciji u Hrvatskoj (Okumus 2021), pet najgledanijih su *1001 noć*, *Ljubav i novac* (*Kara Para Aşk*, 2014), *Fazilet i njezine kćeri* (*Fazilet Hanım ve Kızları*, 2017), *Strasti Orijenta* (*Aşk-ı Memnu*, 2008) i *Izgubljena čast* (*Fatmagül'ün Suçu Ne?*, 2010). Premijerno prikazan 2012. godine u Srbiji, *Sulejman Veličanstveni* ostvario je najveću gledanost i od tada je repriziran više puta, pokazujući lokalno zanimanje za skoro pet decenija vladavine ovog Osmanskog sultana (poznatog kao Kanuni/Zakonodavac, 1520-1566), život njegovih supruga, dece i ostalih istorijskih ličnosti i događaja.

govora mržnje, a diskusije se vode samo kada je potrebno odabrati stranu tokom svađe u nekoj seriji. Recepcija je usmerena na objave u vezi sa novim sezonama serija i njihove dostupnosti na različitim platformama, pohvale glumcima (idolopoklonstvo), iznošenje pozitivnih utisaka o porukama koje serije šalju, izmenjeno stereotipno mišljenje o Turskoj generalno, uvek praćenog afirmativnim objavama slika srca, zagrljaja, cveća, šoljica kafe, čaja, turskih slatkiša, hrane i dr. Prepoznaje se bliskost u brojnim rečima/jeziku koje ovaj kulturni prostor približavaju, ali u istoj meri i udaljenosti zbog verske različitosti. Takođe, tursko primorje i Istanbul se izdvajaju kao tražene turističke destinacije, na čijim turama se obilaze mesta gde su snimljeni popularni *dizi*.¹⁸ Na forumima *forum.hr* i *ana.rs* članovi koji aktivno prate i učestvuju u grupnim diskusijama predstavljaju verne obožavaoce i pratiocje turskih serija. U odnosu na dužinu pojedinačnih epizoda, kao i broj serija koje prate, njihovo znanje i detalji koje iznose ostavljaju utisak da članovi ovih foruma svo svoje slobodno vreme ekskluzivno posvećuju turskim serijama.

Zaključak

Turske serije danas zauzimaju centralno mesto kako u programskim šemama širom sveta, tako i katalogima digitalnih platformi za distribuciju medijskih tekstova (Netflix, Disney Plus, Youtube). Univerzalne oznake turskog *televizyon diziler* žanra (teme porodice i časti, slomljenih srca i tragičnih ljubavi, odnosa između bogatih i siromašnih), omogućava mu da „putuje” i stvara transnacionalni „most” između različitih publika. Recepcija je pojačana osećajem da se upoznaje istorija i svakodnevnica ujedno udaljenog društva i bliske kulture, koji u geopolitičkom kontekstu prati moćan ekonomski uticaj. Nema sumnje da svetska distribucija turskih *dizi* ima sve veći uticaj, ali kako objasniti „meku moć Osmanlija” i *diziler* popularnost, koja je mnogo šira od 12 miliona kvadratnih kilometara teritorije koje je nekadašnje carstvo zauzimalo, osim da se radi o zlatnom dobu turskih serija, usklađenim sa elementima savremene turske geopolitike. U međunarodnim medijskim izveštajima, konstatuje se da su se balkanski narodi „skoro 500 godina borili da se oslobode Osmanskog carstva, da bi danas ispred TV ekrana netremice zurili u dogodovštine na dvoru Sulejmana Veličanstvenog” (Mišić 2015).

18 Većina učesnika ankete *Turkish drama serials as a tool for Soft Power*, koju je Berg (Miriam Berg) sprovedla 2017. godine među studentima u Kataru opisuje Istanbul kao istovremeno muslimanski i kosmopolitski grad, mesto koje arapske porodice vole da posećuju zbog njegove bogate istorije i kulture, ali i šoping mogućnosti i izbora restorana. Sa transnacionalnom *diziler* distribucijom, u Turskoj se godišnji prihod od turizma povećao za 360 odsto, a na listi urbanih atrakcija Istanbul se pozicionirao ispred Londona (*Pulseonline*, 2016).

Nekadašnji šef turske diplomatije i Premijer Davutoglu (Ahmet Davutoğlu) ocenjuje da se Turska poštujući geopolitički granice ekonomski i medijski vratila na sve nekadašnje osmanske teritorije, strateški povezujući „Sarajevo i Damask, Erzurum (grad na istoku Turske) s Batumom (grad u Gruziji). Za vas su to možda različite zemlje, ali Jemen i Skoplje su pre 110 godina bili u istoj državi” (Davutoglu u Mišić 2015).

Literatura

- Acosta-Alzuru, Carolina (2021) “Will It Travel? The Local Vs. Global Tug-of-war for Telenovela and Turkish Dizi Producers”, in Özlem Arda, Pinar Aslan and Mujica Constanza (Eds.) *Transnationalization of Turkish Television Series*. Istanbul: Istanbul University Press, pp. 1–26.
- Alam, Mujib (Eds.) (2015) *Perspectives on Turkey’s Multi-Regional Role in the 21st Century*. New Delhi: KW Publishers.
- Algan, Ece (2020) “Tactics of the Industry Against the Strategies of the Government: The Transnationalization of Turkey’s Television Industry”, in Shawn Shimpach (Ed.) *The Routledge Companion to Global Television*. New York and Oxon: Routledge, pp. 445–457.
- Allen, Robert C (1995) *To Be Continued... Soap Operas Around the World*. London and New York: Routledge.
- Amzi-Erdogdular, Leyla (2019) “Ottomania: Televised Histories and Otherness Revisited”, *Nationalities Papers* 47. pp. 879–893. doi:10.1017/nps.2018.83.
- Anaz, Necati (2014) “The geography of reception: Why do Egyptians watch Turkish soap operas?”, *Arab World Geographer* 17, pp. 255–274.
- Berg, Miriam (2017) “Turkish drama serials as a tool for Soft Power”, *Participant Journal*, Volum 14, pp. 32–52.
- Berg, Miriam (2023) *Turkish Drama Serials The Importance and Influence of a Globally Popular Television Phenomenon*, Exeter: University of Exeter Press.
- Bhutto, Fatima (2019) “How Turkish TV Is Taking Over the World. *The Guardian*”, dostupno na: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/sep/13/turkish-tv-magnificent-century-dizi-taking-over-world> [Pristupljeno 15. maja 2023].
- Daković, Nevena, 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.

- Ergin, Murat and Karakaya, Yagmur (2017) “Between neo-Ottomanism and Ottomania: Navigating state-led and popular cultural representations of the past”. *New Perspectives on Turkey* 56. pp. 33–59, doi: 10.1017/npt.2017.4.
- Ivanović, Zorica, Kovač, Senka (2022) „Kad lišće pada: pogled na turske televizijske serije i porodice”, *Etnoantropološki problemi*, god. 17, sv. 2, str: 577–627.
- Kaptan Yeşim and Algan, Ece (2020) *Television in Turkey Local Production, Transnational Expansion and Political Aspirations*, London: Palgrave Macmillan.
- Kraidy, Marwan. and Al-Ghazzi, Omar (2013) “Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Arab Public Sphere”, *Popular Communication* 11 (1), pp. 17–29.
- Leskovic, M., Nikolić, M. (2012) „Kako su nas pokorile strane serije – svi bi da uče turski”, *Blic*, dostupno na: <https://www.blic.rs/vesti/drustvo/kako-su-nas-pokorile-strane-serije-svi-bi-da-uce-turski/jdbldk> [Pristupljeno 8. maja 2023].
- Loš, Tatjana (2012) „Turske serije nam najbliže”, *Novosti*, dostupno na: <https://www.novosti.rs/vesti/scena.147.html:363824-Turske-serije-nam-najbliže> [Pristupljeno 8. maja 2023].
- McCarty, Anna (2009) “Studying Soap Opera”, in Creeber, Glen (ed.) *The Television Genre Book*, London: BFI, pp. 60–68.
- Milenković, J. (2019) „Najveće tajne turskih serija 'Dizi' sa Bosfora osvojio svet – u ovome je njegova moć i svi bi trebalo da se dobro zamisle”, *Žena Blic*, dostupno na: <https://zena.blic.rs/puls-poznatih/kako-su-turske-serije-osvojile-svet/c888nqn> [Pristupljeno 20. april 2023].
- Mišić, Milan (2015) „Meka sila Osmanlija”, *Politika*, dostupno na: <https://www.politika.rs/scc/clanak/315767/Мека-сила-Османлија> [Pristupljeno 18. marta 2023].
- Okumus, M. Sami (2021) “Social Interaction Mechanisms of Exported Turkish TV Series: The Case of Croatia”, *European Journal of Behavioral Sciences*, 3(2), pp. 52–72. <https://doi.org/10.33422/ejbs.v3i2.482>.
- Öztürkmen, Arzu (2018) “‘Turkish Content’: The Historical Rise of the Dizi Genre”. *TV/ Series* 13: 1–12. dostupno na: <https://journals.openedition.org/tvseries/2406> [Pristupljeno 12. maja 2023].
- Panjeta, Lejla (2014) “The Changing Soaps and Telenovela Genre: Turkish Series Impact”, *Epiphany* Vol.7, No.1. pp. 138–168.
- Pandit, Sushmita and Saayan Chattopadhyay (2021) “Turkish Television Series in India: Tracing the Alternative Circuits of Transnational Media Flow”, in Özlem Arda, Pinar Aslan and Mujica Constanza (Eds.) *Transnationalization of Turkish Television Series*. Istanbul: Istanbul University Press, pp. 41–53.

- *Pulseonline* (2016) „Turske serije: Epizoda do 15000 evra”, *Novosti*, dostupno na: <https://www.pulsonline.rs/holivud/turske-serije-epizoda-do-15000-evra/wxlV0ed> [Pristupljeno 2. aprila 2023].
- Sofuoğlu, Murat (2017) “The Giddyng Rise of Turkish Television Series”, *TRT World*, dostupno na: <https://medium.com/trt-world/the-giddyng-rise-of-turkish-television-series-5f6c5b456a0c> [Pristupljeno 12. maja 2023].
- Torelli, Stefano (2013) “Soap Operas and Foreign Policy: How Turkey Creates and Promotes”, in Joshua Carney et.al (Eds.) *The Turkish Touch. Neo-ottoman Hegemony and Turkish Television in the Middle East*, Arab Media Report, pp. 43–47.
- Vivarelli, Nick (2018) “Turkey Experiences Its Own Wave of Peak TV”. *Variety*, dostupno na: <https://variety.com/2018/tv/features/turkey-experiences-its-own-wave-of-peak-tv-1202746009/> [Pristupljeno 12. maja 2023].
- “Works continue to give TV series to foreigners for free” (2012) *Hürriyet Daily News*, dostupno na: <https://www.hurriyetaailynews.com/works-continue-to-give-tv-series-to-foreigners-for-free-32204> [Pristupljeno 22. maja 2023].

TELEVIZYON DIZILER – GENRE AND RECEPTION OF TURKISH SERIES

Abstract

The global phenomenon of Turkish television series (Türk dizileri, Turkish dizies) requires a broader understanding of the media, economic, social and political context of their production, distribution and reception. This paper analyses the diziler genre, its format and themes, with the aim of interpreting its popularity development and transformation. The paper focuses on issues related to various aspects of the reception of Turkish dizies, which also refer to neo-Ottomanism, Ottomania and the soft power of Turkish series. The contemporary moment in many media studies is marked as the golden age of television series and the rise of Turkish television is a part of this trend. Therefore, the main task of this paper is to offer a better understanding of the (trans)national aspects of Turkey as new media power, focusing (partly) on a critical view of their television series as one of the elements of today's Turkish geopolitical perspective.

Key words

Turkish series, dizi genre, (trans)national reception, diziler soft power, neo-Ottomanism

Примљено: 1. маја 2023.

Прихваћено: 15. маја 2023.

Vesi Vuković¹

Voluntary postdoctoral researcher of the
Visual and Digital Cultures Research Centre (ViDi)
at University of Antwerp

791.633-051 Makavejev Д.
791.633-051 Имamura Ш.
COBISS.SR-ID 120076809

HUMAN AS ANIMAL: THE FILMS OF DUŠAN MAKAVEJEV AND SHOHEI IMAMURA

Abstract

*The aim of this paper is to investigate auteur opuses of directors Shohei Imamura and Dušan Makavejev, namely how they represented femininities and masculinities, their sexualities, and the roles of women and men in changing societies. The two directors had several traits in common: both were impacted by the films of Japanese director Akira Kurosawa; both created fiction films as well as documentary films, and occasionally hybrids of both genres; both directors expressed political critique in their films, and challenged social and sexual taboos; both had quirky instances in their films, i.e. women breastfeeding adult men (Imamura in *Insect Woman* and Makavejev in *Sweet Movie*); and both directors had a caustic sense of humour that imbued their films. Another prominent characteristic of Imamura's and Makavejev's work is that throughout their oeuvres there is a persistent recurrence of (wo)man-as-an-animal metaphor. More particularly, some of their films take a cinematic zoomorphic stance by juxtaposing the animal and the human, and by blurring the human-animal boundary. This paper focuses on the zoomorphic representations via close reading of their films.*

Keywords

Dušan Makavejev, Shohei Imamura, Yugoslav New Film, Japanese Nuberu Bagu, Human as Animal

Acknowledgments

My wholehearted “Thank you!” goes to Dr Nevena Daković, Dr Ksenija Radulović, Vera Vuković, Simo Vuković and Agis Olbricht.

¹ vesi.vukovic@gmail.com

Usually in film studies literature a parallel is drawn between director Dušan Makavejev, namely part of his film opus belonging to *Yugoslav New Film* and *Yugoslav Black Wave*, and Jean-Luc Godard, namely part of his opus belonging to *Nouvelle Vague/French New Wave*. However, I will make a different kind of comparison, in my view more suitable, between Dušan Makavejev and Shohei Imamura, renowned *Japanese New Wave/Nūberu bāgu* director.

Jugoslovenski novi film/Yugoslav New Film is a term for Yugoslavian Cinema Movement from the early 1960s until the early 1970s (roughly from 1961 until 1972), while *Jugoslovenski Crni talas* a.k.a. *Crni val/Yugoslav Black Wave* is a subset of *Yugoslav New Film*, comprising the most politically provocative films. Notable *Yugoslav New Film* directors were, for example, Živojin Pavlović, Aleksandar Saša Petrović, Želimir Žilnik, Mika Antić, Mića Popović, Bata Čengić, Marko Babac, Krsto Papić, Boro Drašković, and Dušan Makavejev – whose style I will closely investigate. *Yugoslav New Film* was marked by non-traditional approach to filmmaking, such as location shooting, loose plots, anti-heroes, abundant camera movements or hand-held camera, montage of attractions provoking emotional shock, nudity contents and free stance towards sexuality, and juxtaposition of documentary and fictional material. Similarly, *Japanese New Wave/Nūberu bāgu* is a term for Japanese Cinema movement “defined as films produced and/or released in the wake of [Nagisa] Oshima’s *A Town of Love and Hope* [愛と希望の街/*Ai to kibō no machi*, 1959], films which take an overtly political stance in a general way or toward a specific issue, utilizing a deliberately disjunctive form compared to previous filmic norms in Japan” (Desser 1988: 4). According to Coleman and Desser, the year 1960 marks the beginning of the *Japanese New Wave*, because during that year many films were released, films which were directed by young directors (from Shochiku studio and, in the later years, from others e.g. Nikkatsu studio), such as Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, and Yoshishige (Kiju) Yoshida, “clearly pushing the boundaries of film style and social commentary” (Coleman & Desser 2019: 4). Renowned directors also included Suzuki Seijun, Hiroshi Teshigahara, Koji Wakamatsu, Susumu Hani, and Shohei Imamura – who will be the centrepiece of this article. *Japanese New Wave* stretched throughout the 1970s. Similar to *Yugoslav New Film*, it explored a number of neglected ideas in cinema often making social outcasts the protagonists and utilizing film to criticize social structures and political situation.

The main focus of this article is dissecting the auteur oeuvres of the movements’ directors Shohei Imamura and Dušan Makavejev, especially in terms of how they captured femininities and masculinities, their sexualities, and the roles of women and men in changing societies. According to Daković, Makavejev

“violated social myths and taboos” (Daković 2014: 83), which was, in my view, also an important trait of Imamura’s work. Furthermore, both directors were influenced by the works of Japanese director Akira Kurosawa (see Ilić 2008: 52–58, Richie 2005: 186); both of them made fiction films as well as documentary films, which is evident in their styles; both tackled politics via their films; both directors featured odd moments in their films, such as when female characters breastfeed adult men, namely in Imamura’s *Nippon konchūki* [にっぽん昆虫記] / *The Insect Woman* (1963) and in Makavejev’s *Sweet Movie* (1974); and both directors had pungent sense of humour that seeped into their films. Moreover, an important trait that they have in common is that, throughout the opuses of both directors, there are examples of (wo)man-as-an-animal metaphor. As Creed notes, “film has the power to speak to the viewer about the animal *in* the human” (Creed 2015: 44, emphasis original). To her, some films adopt a cinematic zoomorphic perspective, by eroding the human-animal boundary and representing humans as animals (Creed 2015: 52–4). Through close reading of several films, I will investigate such zoomorphic representations.

Cat

In two of his movies, namely *Čovek nije tica/Man is Not a Bird* (1965) and *Ljubavni slučaj, ili tragedija službenice P.T.T./Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator* (1967) Makavejev uses a black cat as a leitmotif signifying untamed and unbound female sexuality. This mysterious and wild creature sparks the desire of men to tame it. Therefore, black cats stand for women as free beings, posing a challenge to men to domesticate them. For example, in *Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator* in one scene the camera follows Isabella’s (Eva Ras) seductive movement, sexually and financially emancipated Yugoslav woman. She wears only black lace underpants, while traversing from the bed to the door in order to take two cartons of milk that the milkman left. She carries them so that they cover her naked breasts. Then, a black cat is shown, sitting beside an empty plate. Isabella approaches and crouches, in a medium long shot (that encompasses her partner Ahmed as well, who is in the bed). Her action of pouring milk in the plate is shown in close-up detail, but without the cat in the shot. Ultimately, Isabella is depicted in close-up, drinking milk straight out of the carton. Makavejev establishes the connection between a woman and an animal not only with the fact that the cat is black and Isabella is wearing (only) black underpants, but also with the action of milk-drinking, which was expected to be done by the cat, not by the woman, as if the cat was the woman herself.

Also, approximately in the middle of the film, Makavejev framed the main heroine Isabella in full shot, lying on bed, positioned on her belly, naked, with a black cat that reposes on her behind. The beauty of this composition is underlined through the usage of black and white photography, by contrasting the porcelain skin of Isabella's nude body, white sheets she is lying on, and the blackness of the cat resting on Isabella. The cat and the woman are in sync, tranquil.

In another scene, later in the movie, Isabella is in the background of the shot, facing the camera, nude and sitting on the bed with her legs bent beneath her, while her partner Ahmed (Slobodan Aligrudić) is shown in a reverse shot, sitting on the bed backwards to the camera in the foreground. The black cat is in Isabella's lap, while the animal's fur is covering her private parts. Such a representation (a cat positioned in close proximity to a woman's genital area) can imply the threat to men of a woman's fatal genital trap (Creed 2007[1993]: 108). In contrast, in the background, further above, is a painting of a woman holding a child, surrounded by little angels, denoting motherhood as the ultimate and divine purpose of a woman's life. With the later development of the events in the plot, Isabella's pregnancy – for which it is unclear whether Isabella has been impregnated by her partner Ahmed or by a postman with whom she had a one-night stand while Ahmed was away on a business trip – this becomes a quite ironic imagery. The context changes the meaning. Moreover, the director also stresses motherhood and sexuality in another scene of the film. It is a cartomancy scene, filmed in one take, encompassing both Isabella and her female co-worker, who reads Isabella's destiny from cards at their workplace. Director Makavejev not only foreshadows the main heroine's imminent adultery via card reading, but also implies Isabella's impending pregnancy via an enlarged stamp of motherhood hung on a wall. The stamp is located on the upper left-hand side of the shot in the background. It has a mother holding a child depicted on it, and "Yugoslavia" inscribed on it in the bottom. Thus, the director gradually introduces how within Isabella, a liberated Yugoslav woman, two diametrically opposed tendencies will clash – modernity and tradition.

One more scene of this movie underlines the conflict between the opposing tendencies in Isabella – her urge for personal freedom versus traditional housewife role expected by patriarchal Balkan society (which remained strong in family sphere despite socialist reforms towards gender equality), whose embodiment is Ahmed. Isabella prepares a homemade blubbery pie in Ahmed's presence, underscored with music from Giuseppe Verdi's *Aida: Act II, Grand March* that transforms an ordinary act of cooking into grandiose, ceremonial, and to some extent comical one. The camera follows the black

cat, who roams freely in the flat towards the kitchen table, when the following shot transforms into an upwards tilt that stops on the close-up of blubbery pie preparation. Then, in a medium long shot in the foreground, Isabella is shown facing the camera, immersed in blueberry pie preparation, wearing an apron and a scarf around her hair as an adjustment of her usually attractive attire to the homey role she assumed. The black cat is in the background, with her back turned towards the camera and to Isabella, sitting on the windowsill, looking outside as if lamenting her freedom. However, the cat jumps down, back to the kitchen, as if accepting to be domesticated. Further in the movie, in the scene just before Isabella is going to commit adultery, she is shown next to the same window (where the black cat sat before), but which is closed this time, signifying entrapment and her monotonous domestic life confined within the boundaries of her home. She is in a medium close-up, en face, with curlers on her hair as a symbol of her assumed housewife role. The black cat is nowhere to be seen and is seemingly tamed. Isabella plays with a bubble made of liquid detergent that eventually breaks. This implies that for her, a modern woman, stay-at-home happiness is as fleeting as a bubble of soap. In a direct address to the camera, she exclaims that her man went away to do fieldwork for a month, and that people are not made of stone², especially her. She highlights her own weakness of flesh that will result in adultery – a one-night stand with a post-man. When Ahmed returns, he finds out that she is pregnant and offers her marriage, but Isabela declines. Rejected and heavily drunk, Ahmed goes to a Roman well with an urge to kill himself, while Isabela follows him due to being worried about him. There he accidentally pushes Isabela to her death inside the well by drowning. The director represents Isabella's character as impelled by untamed passions, animal instincts, and sexual drives beyond her control, which ultimately trigger her demise.

In his earlier movie, *Man is Not a Bird*, Makavejev also chooses a female protagonist of similar physical features like Isabella – a beautiful blond woman Rajka (Milena Dravić) who, likewise, owns a black cat. The appearance of the enigmatic animal is again not coincidental, but the director's deliberate choice so as to draw a parallel between a woman and a black cat. The first time the black cat appears in the film is when Jan (Janez Vrhovec) – an engineer who lives as a tenant in Rajka's house – is shown petting it on his lap during a conversation with Rajka. Then, right after Rajka exits his room, he fondles with his hand a black bedcover that reminisces of fur, while the black cat sits next to him on the black bedcover. Makavejev amplifies the action of hand-fondling by underscoring it with dramatic music and freezing the frame of Jan's hand as

2 She says "not made of wood" in Serbo-Croatian.

it caresses the black bedcover. Jan's hand gestures suggest his desire for Rajka, even before it eventually develops into a (short) relationship with her. Later in the film, the morning after they had sex for the first time, Rajka and Jan are shown on the very same black bedcover. Rajka's head is resting on his lap, while Jan pets her hair, which is a reminder to a viewer how Jan petted the black cat on his lap, while lying on the black bedcover.

Furthermore, in other scenes of the film Makavejev achieves woman-as-animal metaphor by similar positioning of Rajka and the black cat, on the black bedcover that resembles fur, but in two separate shots of each of them and with relatively similar framing. There is a pan that glides all over the side of Rajka's partially visible nude body, which rests on her belly and is partially wrapped in the black bedcover. The pan starts from her feet, moves towards the right, until medium close-up of Rajka's face, when the pan stops. The bareness of Rajka's skin, contrasted with the furry black bedcover, not only makes a creatively composed shot, but also makes Rajka look like a seductive cat-woman who has just shed off her fur and taken human form. That scene is intercut with a scene that shows Jan at work in a factory, assembling phallic machines. Then, almost the same as the above mentioned medium close-up of Rajka – with hints of her full nudity in the black bedcover – is repeated and again juxtaposed to the shots of Jan at work. Such editing approach suggests the contrast between Rajka's youthful desire and Jan's middle-aged desire sublimated into workaholic-ness. The editing pattern changes with an extreme long shot of Jan and Rajka in exterior, as they walk in a vast barren landscape, with dried cracked soil. They are apart, which suggests emotional distance between them, amplified with Rajka's comment, whose gist is that Jan is never around, as if he is married to his work. The shot is dissolved into the interior scene medium shot of Rajka and Jan in bed, cuddling, immersed in the black bedcover. Rajka poses a question to Jan, who is supposed to leave town in less than ten days (when he is scheduled to complete his work), how he will manage without her. When he retorts that he will take her with him, the scene is suddenly intercut with a shot of the black cat on the black bedcover. Considering that the black cat was not present in the scene with Rajka and Jan (in the black bedcover) in which it is embedded, it serves as an accent, which foreshadows that Rajka might not be tamed and actually might not go away with Jan (who does not dedicate her the time she deserves, due to his work). The black cat shot evokes the medium close-up shot of seductive Rajka in the black bedcover, shown earlier in the film. Therefore, director Makavejev yet again establishes the link between a woman and a feline animal.

Unlike Makavejev, Imamura features a cat in a different context, without symbolism, namely in *The Insect Woman*. After breaking a vial with frozen human blood, which they were trying to heat up, three prostitutes contemplate to draw blood from one of them. Instead, they come up with an idea to use blood from a cat, and grab the cat that was present in the room in order to draw its blood, with an exclamation that it is a real virgin. The reason behind such an act is that one of them is supposed to deceive a client that she is a virgin, so she plans to plant the cat's blood in place of hymen blood. Therefore, in this instance director Imamura does not use cat as a symbol. However, he frequently resorts to using mouse symbolism in another film.

Mice and Rats

Insects, animals and humans are similar in the sense that they are born, they excrete, reproduce and die. Nevertheless, I myself am a man. I ask myself what differentiates humans from other animals. What is a human being? I look for the answer by continuing to make films. I don't think I have found the answer. (Imamura in Laprévotte 1997: 101)

In Imamura's movie *Akai satsui* [赤い殺意]/*Intentions of Murder* a.k.a. *Unholy Desire* (1964), a housewife Sadako (Masumi Harukawa) leads a monotonous life, like a pet mouse pointlessly running its wheel. Imamura visually captures this comparison throughout the film, for instance in a shot of two caged mice futilely spinning their wheel in the foreground and Sadako in the background, equally uselessly doing her household bills' calculations, in order to report (on a regular basis) money consumption to her partner, who is the breadwinner. The woman-as-animal metaphor highlights that she is confined to the house and trapped in a loveless relationship, exactly like the mice entrapped within the cage (Mes & Sharp 2005: 28). The only solace she has is her child and food. Chubby and voluptuous, she is an example of an emotional eater. When feeling down, as a pattern, Sadako stuffs herself like a rodent. Also, Imamura highlights the connection between mice and food by placing the cage with mice on a fridge, as shown in one shot with a camera tilt that glides downwards, from the cage to the fridge. Therefore, Imamura implicitly creates a triangle, consisting of mice, food, and Sadako. Eating as self-defense mechanism helps Sadako keep on going after being assaulted by a burglar and raped. She tries to throw herself in front of a train, but then has a change of heart, so instead of killing herself she goes to the kitchen where she finds strength. Her internal monologue states that since she is going to die anyway, she might as well see her son Masaru first.

Framed in a medium shot, Sadako eats, while mice are spinning the wheel in the foreground, implying that she will keep on living. At that point of the movie, there are two mice in the cage. Afterwards one eats the other, which is a metaphor for the inhumanity of the humans. Her son Masaru puts that in a drawing, shown in a close-up detail shot, of the smaller mouse devouring the bigger one. Imamura wanted to convey that plump Sadako is being mistreated and underappreciated by her unwedded life partner, smaller in built than her, who did not officially recognize her as a wife in a family register, or as a mother of their child. When Sadako makes another attempt to commit suicide (this time with natural gas), after being sexually violated again by the same burglar, she is shown in an extreme close-up, as she observes the caged mouse next to her, running in circles, chasing his own tail. In all of the above-mentioned shots, where the comparison of the main heroine with a mouse is emphasised, there is a gradual increase in shot sizes of the heroine and her progressive advance in space from background towards foreground, while the mice always remain in the foreground. Namely, in the first shot with the mice, near the beginning of the movie, Sadako was shown in the long shot, distanced. In the next shot with the mice, she was shown in the medium shot while eating. When attempting suicide with gas, in the shot with one mouse, she is shown in extreme close-up. This gradual advance of camera's as well as viewers' proximity to Sadako is proportional to her growing anguish and despair. Eventually, the last remaining mouse dies. The mouse cage is shown for the last time – at that point empty – when Sadako takes poison to kill her rapist, who became her lover (which is an extremely problematic aspect of the film). Nevertheless, she has a change of heart, which still does not change the course of events because he dies anyway, of natural causes – heart attack. Ultimately, unlike a mouse Sadako has been compared to, she finds her way out of the maze through progressive change of her character, from passive victim to active agent, in control of her own life.

A comparison can be made between the motif of a mouse spinning the wheel in Imamura's *Intentions of Murder* and Makavejev's work, for instance in *Manifesto* (1988). The film is set in 1920 Central Europe, in a country ruled by a tyrannical king (which might be Makavejev's hint at Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes and, at the time, the Karadjordjević ruling family). There are revolutionaries who oppose the king and plot against him. One of them, Rudi (Svetozar Cvetković), is arrested by the police for his political stances and placed in an institution where he is supposed to receive "natural re-education". He is put inside a big spinning wheel, entitled "permanent revolution rotor", modelled after the spinning wheel used for the study of fatigue in rats.

Therefore, Rudi becomes a human-mouse spinning the wheel, as a punishment for his political stances against the social order and terror. While spinning the wheel, he defiantly exclaims to his captors that he likes movement and does not mind dying for the (revolutionary) movement. However, eventually he grows fond of his entrapment. So, when his female comrade comes to set him free, he locks himself back inside the spinning wheel – “because they serve good food” and because “the movement must have its martyrs” – even if it means dying of fire that his comrade accidentally sets in the institution, by breaking some vials with chemicals. Rudi is a lost cause, as his comrade says about him, and perhaps stands for the futility of Marxist permanent revolution.

Besides the above mentioned examples, there are other references to rodents in their opuses. For instance, in Makavejev's *Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator* Ahmed's profession is a rat catcher, while in Imamura's *Kamigami no Fukaki Yokubō* [神々の深き欲望]/*Profound Desire(s) of the Gods* (1968), a wild girl Toriko Futori (Hideko Okiyama) catches a rat with her bare hands. In addition, Makavejev resorts to the symbolism of a mouse in his fictional film *Sweet Movie*. The essential difference between the two auteurs, Imamura and Makavejev, is that while in *Intentions of Murder* a mouse represents caged existence of a housewife, in *Sweet Movie* a mouse stands for male prey. Namely, in *Sweet Movie* a man is juxtaposed to his pet white mouse, especially in a sugar basin, into which they are both immersed during his sexual act with a woman. In contrast, the woman, who will eventually stab him in that very basin where she lured him, is juxtaposed to felines throughout the film; namely to cats, as well as to a tiger head (of taxidermy tiger skin rug) with an open mouth and bared fangs, which is shown close to the woman's vagina, thus suggesting it is vagina dentate. This is in line with Makavejev's overall style to often represent women as felines. Therefore, Makavejev's men are mice, who fall victim to women and history, while Imamura's woman is a mouse who changes her destiny.

In Imamura's *Intentions of Murder*, another motif from the animal world is a silkworm, used to demonstrate that the tables have turned and that Sadako gained control. For the first time, it is shown within a retrospective scene in the first half of the movie, when Sadako was a young servant for her future partner and his mother. There is a close-up detail shot of Sadako's nude thigh, with a silkworm on it that fondles the thigh with its movement as Sadako lures it with a leaf. The future mother-in-law discovers this display of the development of Sadako's sexuality, the symbolism of a child becoming a woman, so she beats her. Imamura shows in close-up how Sadako still holds the silkworm in her

fist during the beating, but as a result of the violence that she suffers the insect eventually gets squashed in her fist. The very last shot of the film is similar to the one mentioned before, of Sadako's thigh with a silkworm on it, with the difference that now it is the shot of a grown-up Sadako, evoking the childhood memory already presented. Nevertheless, the context changed, so the similar, rather eroticized imagery conveys completely different meaning – of personal awakening instead of sexual. Sadako went through a metamorphosis, from uselessly spinning the wheel as a mouse, to usefully spinning silk as a silkworm. In the beginning, she was not even recognized as an official mother of her child in the family register (because her partner's mother was stated there instead, as the mother of her son Masaru), and she herself did not exist in the family register. Sadako transformed from a completely submissive, financially dependent homemaker, with a status of childbearing common-law wife and servant, into being legally recognized as the mother of her son Masaru and being financially independent by starting a sewing business. The film ends with a slow upwards tilt, from the shot of Sadako's thigh with silkworm on it, onto her face in the extreme close-up, showing that she is at peace with herself and her life. The frame freezes for the end of the movie, signifying that Sadako reached her perpetual contentment. Imamura's freeze frame immortalises his female character as a survivor, not as victim. As Donald Richie observantly notes, "Imamura's women are all survivors" (Richie 2005: 187).

Similarly to Imamura, Makavejev also uses freeze-frame, for instance in *Man is Not a Bird*. Towards the end of the film, there is a scene in which a young truck driver, with whom Rajka have just had (a one-night stand) sex inside a truck, is washing the truck with a (phallic) hose. The shot of Rajka's hands with spread fingers, pressed against the windshield from the inside, while the water is pouring on the windshield from the outside, suddenly becomes a freeze-frame, accentuating her hands as the signifier of her pleasure (mirroring the freeze-frame shown earlier in the film, of Jan's hand fondling black bedcover, signifying his desire for Rajka). The day after, her partner Jan will violently grab her by the very same hands, by the wrists, when he finds out that she cheated on him, even though he shares the responsibility for her infidelity due to sexually neglecting her because of his work. She escapes and their relationship ends. Previously in the film, Rajka is also punished for her active sexuality, because her mother beats her when her parents discover that she and their tenant Jan have been having sex. In addition, in Makavejev's *Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator* Isabella is accidentally pushed to her death by her partner, on whom she cheated. Therefore, Makavejev's feline women suffer patriarchal punishment for their liberal sexual behaviour.

Eggs and Birds

Similar to Imamura's silkworm that can transform itself into a moth as well as produce beautiful silk, Makavejev uses an egg, the symbol of life and reproduction, which also has power to transform and potentially grow into a bird, a symbol of freedom. By the recurrence of the egg motif, Makavejev accentuates further the matters of sexuality and fertility of a female body. In his fiction film *Love Affair, or the Case of the Missing Switchboard Operator* Isabella breaks an egg while she is making a pie for her partner Ahmed in an attempt of self-domestication. Also, in one of the embedded documentary segments of the film, a real-life expert for sexual matters, Dr Aleksandar Đ. Kostić, takes an egg out of a chicken cage and in his direct address to camera states: "An egg is not created for the purpose of humans eating scrambled eggs, but the egg represents the most perfect cell of reproduction of female gender. And in that cell there is already a seed of life."³ Thus, the egg broken by Isabella can be interpreted as an inhibited reproductive ability because the eggshell is cracked without a chick being hatched from it, symbolizing an intercourse that doesn't lead to bearing an offspring. Regardless whether it stands for a potential of reproduction or its hindrance, this egg is its metaphor. However, the possibility of life – through Isabella's pregnancy – is cracked as an eggshell, because Isabella dies accidentally while trying to save drunken, suicidal Ahmed, who inadvertently pushes her into a well. Commensurate with de Lauretis' reading of Freud, where it is stated that if the death drive is directed "outwards, towards objects (others), the destructive drive is thus a secondary manifestation of a primary, self-destructive death drive" (de Lauretis 2008: 97), Ahmed's suicidal drive is redirected outwards, towards Isabella. Earlier in the film she rejects him by stating that she did not sign any (marriage) paper to enslave herself with him and thus declines his offer of a patriarchal nuclear family. Bearing this in mind, the question poses itself whether Makavejev intended to point out that if women neglect their expected primary function as child-bearers and mothers, within the patriarchal family as a basic cell of a male dominated society, the punishment would follow?

Similar to Makavejev's scene with Dr Kostić in a chicken cage, Imamura also places the housewife Sadako in it, in his fictional film *Intentions of Murder*. She is sent to a chicken cage to fetch some eggs. However, besides symbolical meaning of egg and chicken akin to Makavejev's related to sex and reproduction, Imamura's function of entrapping Sadako inside a chicken cage is also to suggest her entrapment in life. During the cage scene, she has a conversation

3 My translation from Serbo-Croatian.

with an old woman, from which it can be inferred that Sadako is a prisoner of the past of her late grandmother whom she never met, who was a poor mistress of a master of an affluent household, and who hanged herself after his family took away her illegitimate daughter. Sadako is also a prisoner of her own fate, of the facts that she initially worked as a poor maid in that very household and that she bore a child to the grandson of the master of the household, to whom she is not married (and is implicitly blood-related). At that point in the film, she is not even registered in the family register as the mother of her son Masaru (which she will later accomplish). Instead, he is registered as the son of her (unlawful) mother-in-law. So, there is an implicit threat that Sadako's son might be taken away from her, just like Sadako's mother was taken away from her own mother, Sadako's grandmother. Besides the entrapment symbolism for Imamura, for both directors a chicken cage, eggs, and chicken, stand for prolongation and extension of life and bloodline via reproduction.

In addition, Makavejev also features an egg in the film *W.R. Mysteries of Organism*. In the introductory sequence with opening credits, two female and one male character are playing with an egg yolk by transferring it from each other's hand, until it gets dispersed between their interspersed hands that end up fondling each other. The sequence is followed with a sequence entitled "Filme Der Sexpol"⁴, in which a couple, as seen through a kaleidoscope, multiplied in seven shapes resembling a hexagon honeycomb, starts making out and eventually copulating on grass. Therefore, Makavejev again draws a parallel between human reproduction and animal egg, which stands for sexual and life energy, for a seed of life – a potential which might or might not develop. In a similar vein, Makavejev juxtaposes human sexual act and chicken egg in his *Sweet Movie*. Miss Canada (Carole Laure) and El Macho (Sami Frey) get stuck during copulation at Eifel tower, as a consequence of "penis captivus", a woman's vaginal clamping on a man's penis. They are carried on a stretcher to a nearby restaurant and released from the sexual spasm after an injection administered by a nurse to Miss Canada's buttocks. El Macho soon recovers his macho composure and starts singing in Spanish accompanied by Mariachi ensemble, until the moment Miss Canada breaks two eggs on her head, which provokes tears in El Macho's eyes. Besides alluding to interrupted sexual act in which no egg was fertilised, perhaps Makavejev wanted to allude as well to El Macho's testicles (which in Makavejev's native Serbo-Croatian in slang

4 The sequence is a reference to Wilhelm Reich's book of essays entitled *Sex-pol*, and it is underscored with a female voice-over commentary about Reich's theory – on the importance of releasing sexual energy and the dire, repressive consequences if it does not get released – intercut with a song about Yugoslav League of Communists (The Party).

are often referred to as “eggs”) and his sexual apparatus in general, which was subjected to pain during the sexual act.

Although no bird is shown hatching from an egg in Makavejev’s films, in his autobiographical documentary *Rupa u duši/Hole in the Soul* (1994) there is a metaphor of a man as a bird, when a shot of a flying bird is shown and juxtaposed to the next shot, of people flying through air, as they jump off Mostar Old Bridge into river Neretva. Makavejev tackled the same symbolism in his fictional film *Man is not a Bird*, when a workaholic engineer Jan, whose personal life suffers due to his job, scolds a factory worker, who is a former circus member, for swinging high on ropes at workplace. Jan reproaches him that he is not a bird but a worker, and that a worker must stand firmly on the ground. The line Jan delivers is reflected in the title of the film *Man is not a Bird*. Considering that birds are frequently symbols of freedom, the title of the film implies that human beings are often not free, especially from duties, difficulties, confinement, or troubles, and that their hopes and dreams are often not fulfilled. Imamura also features the motif of birds in *Profound Desire(s) of the Gods*, in a scene in which a father, Nekichi Futori (Rentarô Mikuni), and a son, Kametarô Futori (Chôichirô Kawarasaki), go to picturesque Bird Island, inhabited by flocks of birds that fly around freely. They talk about a Holy Island where there are no rules. Also, they touch upon the issue of incest, which their family is notorious of amongst the islanders. However, the father denies any accusations of fraternising with his own sister Uma Futori (Yasuko Matsui), with the words that “Human beings aren’t allowed such things. Humans must not imitate Gods.” This is the reference to the founding myth of the island. According to the myth, two Gods, a brother and a sister came by a boat with a red sail, and founded the island by starting to procreate. Therefore, similar to Makavejev’s, Imamura’s birds also suggest freedom, namely of (incest) desire, tolerated in Gods, but denied to humans.

Pigs

In his fictional film *Profound Desire(s) of the Gods*, Imamura utilises another human-as-animal metaphor, namely of a man as a pig. In the first part of the film, several pigs are shown transported by a boat in a sea. One of the pigs falls into the sea, where a shark lurks with his ominous fin. Soon, the pig is slaughtered by the shark and the sea turns red. There is another scene towards the end of the film that mirrors this scene. Two runaways, a brother and a sister, the aforementioned Nekichi and Uma, are stranded on a boat with red sail that suffered engine failure. They broke the rules of their village in

multiple ways, including harbouring incestuous feelings and venturing to the sea (which was forbidden to their family, ostracised throughout generations for their misdeeds). The villagers pursue them in wooden boats in order to punish them, because they wrongly believe that Nekichi killed a man (whose mistress was Uma), even though the man died of natural causes. Amongst the villagers is Kametaro, Nekichi's son, who will not harm his father during the looming revenge of the villagers. When the villagers, who wear ritual masks (because there is the village festival taking place), catch up with the runaways, they repeatedly bludgeon Nekichi on the head with wooden oars, until his head bleeds heavily. He ends up in the sea. Attracted by blood, soon a shark appears with its ominous fin. The fate of the man is the same as the one of the pig from the beginning of the film. In the reddish sunset, villagers also punish Uma by tying her to the mast of the red sail, which they spread. They row away and leave her to float until she meets her death. Imamura uses the symbolism of the pig, amplified with the usage of red colour, to convey allegory that the brother and sister are punished with demise for their animalistic, incestuous desire; because incest is not allowed to humans, but only to Gods.

Imamura also compares men to the pigs in *Buta to gunkan* [豚と軍艦]/*Pigs and Battleships* (1961), because they are often greedy and without honour. This is understood even from the title of the movie and stretches as a leitmotif throughout it. For example, already in the opening credits of the film, shots of pigs, transported on trucks, are shown. They are part of a shady business, undertaken by Japanese gang (yakuza) members, which includes obtaining food scraps from American military base in order to feed the pigs. Later in the film, when yakuza gang members eat a roasted pig, they find a false tooth, and realise that the pig was fed a dead body of their opponent. Most of them stop eating and start vomiting when they find it out, except for one, who does not see a problem there. The overall impression of the scene is as if they cannibalised not only on the human, but on the pig as well. Imamura extends the pig metaphor to the wider context of Japanese relations with the US, which has held its political grip on Japan since the end of WW2, secured through the signature of US-Japan security treaties (in 1951 and 1960) and establishment of military bases all over Japan. The film is set in the naval town of Yokosuka in Japan, where American battleships often sailed in and which was swarming with US military personnel. In one scene of the film, a shot of three piglets, cramped in a cart and strapped with rope that hinders them from any freedom of movement, is underscored with a voiceover of a Japanese schoolboy's lesson, stating that "Japan has become a modern, independent state". Thus, the voiceover serves as a counterpoint to the image and hints at Japan's political dependence and subjugation to the US.

Imamura further amplifies the impression of political suppression, with a scene when a Japanese girl is gang raped by three US marines, allegorically suggesting Japan's political rape by the US (Imamura in Kitamura 2019: 50). In addition, the leitmotif of a pig appears in the scene when a Chinese businessman, engaged in shady activities, refers to a Japanese businessman of similar sort, involved in the shady business with pigs, as "a stupid pig". The Chinese businessman also says about an American man of Japanese origin – who will con the shady Japanese businessman in the pig business – that he is "the worst kind: a pig who believes in democracy". The culmination of the juxtaposition of men with pigs is in the final scene of yakuza gunfight, which occurs within the gang that deals with pigs. Yakuza henchmen offend their boss, the Japanese shady businessman, by calling him a pig man, while he retorts to them that they are a bunch of swine. Kinta (Hiroyuki Nagato), the sympathetic small-time yakuza, forces all of them at gunpoint to release numerous pigs from trucks on which they were loaded, to run free in the streets. He dies with a rifle in his hands, from hands of other gang members, after refusing to be a scape goat for the gang and to go to jail for a murder. Pig-stampede pursues the gang members and throngs inside an alley where the gang members escaped. Despite their attempts to climb up, pigs run them over. In one close-up shot, Imamura juxtaposes two yakuza faces, on the sides of the shot – placed horizontally, and squashed by pigs' bodies (both from above and below in the shot) – with a pig snout, in the middle of the shot. When the shootout is over, Imamura reinforces the human-pig metaphor, with shots of dead gang-members being carried away by police, one by one on a stretcher, interspersed with shots of dead pigs being carried away, also one by one on a stretcher, as observed by curious passers-by. Eventually, Kinta's dead body on the stretcher is placed in a truck on top of dead pigs' bodies, which closes the pig metaphor.

Makavejev's documentary *Hole in the Soul* also depicts pigs, but with a different symbolism than Imamura's. Namely, small dead piglets are shown, sold at a market place in the Federal Republic of Yugoslavia. In addition, the film features a huge adult female pig that is pampered and kept as a pet at a film festival (AFI/L.A. FilmFest) in the US. She is fed popcorn, adorned with two earrings, and let to roam freely inside a movie theatre. Besides, she is promenaded on a leash along the Hollywood Walk of Fame, stepping with its cloven-hoofs, painted in pink, on the stars of actors, such as Greta Garbo, and later, on top of handprints of film stars, including Shirley Temple's, in front of Mann's Chinese Theatre. Perhaps Makavejev suggests, with the size of animals and their treatment, the contrast between the poverty-stricken rump state FR Yugoslavia and the affluence of the US.

Furthermore, in Makavejev's *Montenegro: Or Pigs and Pearls* (1981), there is a roasted pig impaled on a wooden stick that a Yugoslav female immigrant tries to bring into Sweden, but it is confiscated at the airport. The pearls from the subtitle of the film suggest the affluence of a docile housewife, originally from the US but married and living in Sweden, who wears them; while pigs could be interpreted as Yugoslav immigrants in Sweden, lowlifes living on the margins of society, who are paradoxically more alive and full of joie de vivre than the members of Swedish high class. The contrast between the two social strata – high class and low class – is best exemplified exactly at the airport. The rich docile housewife, wearing fur coat and pearls, is detained by customs authorities for trying to bring on board her gardening shears, so she misses her departure to an exotic destination, namely Brazil; while the Yugoslav female immigrant is also detained for having prohibited items when entering Sweden, so consequently her moonshine rakija and roasted pig are seized. The items testify of insurmountable class difference, which will temporarily be blurred when the pearl-lady enters the den of Yugoslav immigrants in Sweden.

Conclusion

To my knowledge, the comparison between the two directors, Imamura and Makavejev, has not been done before, especially not through looking into animal symbolism that imbues their creative opuses. The juxtaposition of (wo)men with animals reveals some traits of human nature, which are highlighted due to being represented from the zoomorphic perspective. The metaphor of a woman as a feline implies her untamed, fatal sexuality that brings misfortune to a male character, who wants to control the feline woman and her sexuality, which eventually brings her some kind of patriarchal punishment (psychological or physical). On the one hand, in Makavejev's opus men are rodents that fall prey either to feline, predatory women or to history. On the other hand, in Imamura's oeuvre, a woman is a futile mouse who can overcome her futility and transform into a useful silkworm, that is, a survivor who metamorphoses and takes charge of her life. Furthermore, in Imamura's films pigs symbolise human greediness and lack of morals, while in Makavejev's world they imply a low social stratum one has in a society. For both directors, metaphors of birds suggest freedom or lack of it, while their eggs symbolise procreation which might or might not lead to an offspring. Therefore, metaphors of women as felines, (wo)men as mice, (wo)men as pigs, men as birds and so on, reveal the animal in the human, hidden or in plain sight, and waiting to be tamed or released from the depths of human condition.

References

- Coleman, Lindsay, and David Desser (2019) "Introduction", in *Killers, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*, edited by Lindsay Coleman and David Desser, pp. 1–20. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Creed, Barbara (2015) "Films, gestures, species", *Journal for Cultural Research*, 19:1, 43–55, DOI: 10.1080/14797585.2014.920182
- ---- (2007[1993]) *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Abingdon: Routledge.
- Daković, Nevena (2014) "Dušan Makavejev: invisible and visible theory", *Studies in Eastern European Cinema*, 5:1, 80–84, DOI: 10.1080/2040350X.2014.878596.
- De Lauretis, Teresa (2008) *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature and Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Desser, David (1988) *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ilić, Mihajlo P. (2008) *Serbian Cutting*. Belgrade: Filmski centar Srbije.
- Kitamura, Hiroshi (2019) "Confronting America: *Pigs and Battleships* and the Politics of US Bases in Postwar Japan", in *Killers, Clients and Kindred Spirits: The Taboo Cinema of Shohei Imamura*, edited by Lindsay Coleman and David Desser, pp. 41–55. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laprévotte, Gilles (1997) "Shohei Imamura: Human, All Too Human", in *Shohei Imamura*, edited by James Quandt, pp. 101–106. Toronto: Toronto International Film Festival Group.
- Mes, Tom, and Jasper Sharp (2005) *The Midnight Eye guide to New Japanese Film*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Richie, Donald (2005) *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History*. Tokyo: Kodansha International.

Vesi Vuković
Voluntary postdoctoral researcher of the
Visual and Digital Cultures Research Centre (ViDi)
at University of Antwerp

ČOVEK KAO ŽIVOTINJA: FILMOVI DUŠANA MAKAVEJEVA I ŠOHEIJA IMAMURE

Apstrakt

Cilj ovog članka je istraživanje autorskih opusa režisera Šoheija Imamure (Shohei Imamura) i Dušana Makavejeva, naročito s fokusom na to kako su predstavili rod i seksualnost, kao i uloge žena i muškaraca u društvima suočenim s promjenama. Dva režisera imali su nekoliko zajedničkih karakteristika: oba su bila pod uticajem filmova japanskog režisera Akire Kurosave (Akira Kurosawa); oba su stvarala igrane i dokumentarne filmove, a ponekad i hibride nastale kombinacijom oba žanra; oba režisera su izražavala političku kritiku posredstvom svojih filmova, i preispitali socijalne i seksualne tabue; oba su imali čudne primjere u svojim filmovima, poput žena koje doje odrasle muškarce (Imamura u filmu Žena insekt i Makavejev u filmu Slatki film); i oba režisera su imala britak smisao za humor koji je prožimao njihove filmove. Još jedna istaknuta osobina Imamurinog i Makavejevog rada je da se u opusima obojice iznova pojavljuje metafora čovjeka kao životinje. Na primjer, neki od njihovih filmova zauzimaju kinematografski zoomorfični stav, suprotstavljajući životinju i čovjeka, i brišući granicu između čovjeka i životinje. Dakle, ja ću istraživati zoomorfične predstave, putem metode close reading njihovih filmova.

Ključne riječi

Dušan Makavejev, Šoheji Imamura, jugoslovenski novi film, japanski nuberu bagu, čovjek kao životinja

Примљено: 14. марта 2023.

Прихваћено: 7. априла 2023.

Aleksandar S. Janković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
Nikola Božilović²
Filozofski fakultet, Niš

791.63:929 Чарлин Ч.
791.4
791.221./228
COBISS.SR-ID 120073993

FILMSKA KOMEDIJA I DRUŠTVENA KRITIKA: ČAPLIN

Apstrakt

Uz ime velikana filmske umetnosti Čarlija Čaplina vežu se mnoge sintagme: „planetarna ikona”, „kralj komedije”, „genije smeha”. Čaplin je umetnički fenomen jer je kompletan stvaralac: scenarista, režiser, producent, tumač glavnih uloga, kompozitor. Humanizam ispoljen u saosećanju sa slabima, obespravljenima i poniženima lajtmotiv je svih Čaplinovih filmova, što njegovu umetnost čini privlačnom za milionsku publiku širom sveta. Poznato je da je velikan komedije smatrao prioriternim poznavanje ljudske prirode i da je bio opsednut psihologijom ličnosti. On se, na osoben i samo njemu svojstven način, takođe bavio socijalnom kritikom, ali je taj aspekt njegovog stvaralaštva bio manje teorijski osvetljen. U njegovom slučaju reč je o neprištajanju pojedinca na društvene norme i pravila koja sputavaju čovekovu slobodu. Ovaj rad posvećen je Čaplinovoj kritici društva koja je bila prisutna u njegovim komedijama, od nemih burleski do celovečernih igranih filmova. Satira, ironija, groteska, aluzija i sarkazam su ubojito „oružje” kojim je on raskrinkavao vlast i društvenu elitu kapitalizma.

Ključne reči

Čarli Čaplin, filmska komedija, društvena kritika, satira, ironija

Uvod

Smehom se mogu izraziti različita ljudska raspoloženja, od srećnih i veselih do setnih i tužnih. Humor može takođe biti sredstvo kojim se odgovara na razne društvene nepravde. Komedija u sferi umetnosti, a naročito ona na filmu, kadra

1 bonvivan@gmail.com

2 bonicult@gmail.com

je kritikovati društvo estetski ubojitim sredstvima, u koja spadaju satira, ironija, aluzija, metafora, sarkazam, hiperbola, farsa, groteska i cinizam. U filmovima velikana komedije Čarlija Čaplina (Charlie Chaplin), često su izlagane kritici i podsmehu društvene institucije, među kojima su policija i crkva (Bazen 1967/I: 63–68). Čaplin je bio veliki majstor gega i pantomime, ali mu nisu nedostajala verbalna sredstva i jezičke dosetke. Njima je kao mačem sekao nepravde kojima su od strane vlasti bili izloženi mali ili obični ljudi. U liku skitnice Šarla, on nije štedeo ni ljude iz samog vrha vlasti, a posebno žestoko obračunavao se sa totalitarnim režimima i diktatorima Hitlerovog (Adolf Hitler) kova. Sve to na njemu prepoznatljiv – smehotresni način.

Filmska komedija od burleske do društvene satire

Filmska komedija, kao osobena vrsta filmske umetnosti, datira od samog nastanka filma. Ona ima svoje razvojne faze, počevši od doba nemog filma, poznatom po mnoštvu lakrdija i burleski, do najnovijeg vremena u kome se prevashodno verbalnim putem na sofisticiran način prenose poruke komičnog karaktera. One se prezentuju kao društvena ili politička satira, a koriste se aluzijom, ironijom, sarkazmom, cinizmom i drugim stilskim figurama koje su kritički usmerene ka nekim delikatnim, ili za ono vreme neprihvatljivim, društvenim pojavama. Istoričari prvom filmskom komedijom smatraju Limijerovog (Louis Lumière) *Polivenog polivača (L'Arroseur arrosé, 1895)* (Petrić 1962: 179; Robinson 1975: 7; Moan 2006: 193). Prvi autori filmova, poput ovog, nisu imali izraženih umetničkih pretenzija koje se s pravom pripisuju Žoržu Melijesu (Georges Méliès) pr(a)vom umetniku igranog filma.

Od 1913. do 1935. proizvedeno je na stotine dugometražnih filmova, čime je stvoren novi filmski žanr – *slepstik komedija*. Ova vrsta filmskog izraza bila je pod uticajem cirkusa, vodvilja, burleske, pantomime, komičnog stripa. U Mak Senetovim (Mack Sennett) kiston komedijama (*Keystone*) logika priče i likova bila je podređena čisto vizuelnom humoru. Senetovi filmovi su, između ostalog, predstavljali satiru onovremene Amerike koja je obožavala mašine. U njima je često bio razvijan improvizovan geg sa ljutitim policajcima ili lepim kupačicama. Osnovni cilj je bio nasmejati, ali isto tako narugati se određenim pojavama i ljudskim navikama ili izložiti podsmehu i preziru društvo i njegove institucije – policiju i crkvu, uključujući raznorazne fabrikante, državne činovnike, trgovce, majstore, špekulante i oficire. Čarli Čaplin bio je jedna od popularnijih Senetovih zvezda, uz još neke slavne komičare toga vremena. Duh neme burleske odlično je dočarao Vladimir Petrić sledećim rečima:

To je naivnost sa kojom su zamišljani i na kojoj su zasnovani gegovi i situacije nemih filmskih šala. Ta naivnost opravdava sve nelogičnosti postupaka nemih komičara i osmišljava apsurdni svet u kome se kreću. Već i svojim, najčešće infantilnim izgledom nemi klovnovi razlikuju se od 'normalnih' ljudi, te im je dozvoljeno da čine sulude stvari, da postupaju mimo ustaljenih normi društvenog ophođenja. (Petrić 1970: 69)

Iako je uspostavljen žanr koji će dvadesetih godina minulog veka postati široko obožavan i biti od vitalne važnosti za istoriju američkog fima, ipak je Senetova koncepcija komedije bila prikladna samo u uslovima nemog ekrana. Onda kada je tišina prestala da bude suštinska komponenta filmskog iskustva, žanr koji je Senet afirmisao nestao je s filmskog platna (Kuk 2005: 278). Ovo je razumljivo kada se zna da se kinematografija razvijala i pretvarala u veliki biznis, zbog čega je Holivud postajao sve više primamljiv za finansijere i bankare.

Osim socijalnih i ekonomskih poteškoća, filmski komičari nisu uspevali da odole nekim tehničkim i estetskim promenama. Neki su bili dezorijentisani samom pojavom zvuka zato što svoje pantomimske postupke i vizuelne bravure nisu uspevali da prilagode novim zahtevima tehnologije i estetike (up. Robinson 1975: 62). Pronalazak i proizvodnja zvučnih filmova označili su početak nove faze u istoriji kinematografije, koja je zahtevala ljude drugačijeg estetskog senzibiliteta u svim žanrovima filmske umetnosti, uključujući i filmsku komediju. Čarli Čaplin je kao režiser i glumac bio jedan od retkih umetnika koji je uspeo da drži korak s vremenom.

Čaplin je od samog početka bio protivnik govornog filma iako nije imao ništa protiv zvukova i šumova. I danas se navodi njegova duhovita opaska o zvučnom filmu: „Mnogi odlaze u bioskope da spavaju i zato ne žele da ih uznemiravamo govorom”³. Mišljenje je promenio kada je shvatio da se vizuelna komika ne kosi sa verbalnom. Genijalni Čaplin znao je da je vizuelnost osnovno izražajno sredstvo sedme umetnosti i zato ga nije napuštao ni onda kada je odlučio da u svojim celovečernjim filmovima progovori. Na taj način je njegova kritika društva postala eksplicitnija i znatno više ubojita. On je, kao i njegov dostojan naslednik Žak Tati (Jacques Tati), uvek želeo da gledaocima nešto saopšti, znajući da komični efekti nemaju za cilj jedino da zasmiju, već da kroz smeh izraze i neku ideju, stav i kritiku povodom određenih pojava u društvu.

3 Protivnici uvođenja zvuka u film smatrali su da je nemi film, zahvaljujući gestovnoj komunikaciji, bio univerzalno razumljiv i da se uvođenjem zvučnog fima ukida mogućnost internacionalne komunikacije. Na taj način, navodno, film postaje umetnost sa kojom mogu da opšte samo neke društvene zajednice, dok su svi ostali autsajderi (Daub 2009: 451).

Senetove komedije, kao i kasnije preuzet obrazac od strane Čaplina, baziraju se na jednoj od površnijih definicija žanra poput „ismevanja ljudskih nedostataka“. Paradigmatični predstavnici su autori tzv. SNL miljea, od kojih je Ben Stiler (Ben Stiller) prošao zanimljivu tranziciju od čaplinovskog manirizma, preko anarhije braće Marks, do kitonovske zen smirenosti. Adam Sandler (Adam Sandler) najdirektnije i najprimitivnije preuzima manir ismevanja karakterâ prema fizičkim predispozicijama, dok Vil Ferel (Will Farrell) svoju fizičku komediju bazira na apsurdu pre svega Gručo Marksa (Groucho Marx). Raniji Čaplinovi filmovi snimljeni su uglavnom na jednoj filmskoj rolni, a narativ se bazira na poteri u kojoj su negativci uglavnom trbušasti, trapavi, brkati policajci ili nasilnici. Povod potere je uglavnom flert sa lepuškastom namigušom, što predstavlja antropološku paradigmu kada je u pitanju smeh i percepcija smeha kod najšire publike. Udeo Čaplina koji je sentiment vodvilja (kome je i sam pripadao od najranijeg detinjstva) XVIII i XIX veka preneo u novu tehnološku epohu je nemerljiv i jedino se može meriti sa Grifitom (David W. Griffith). Čaplin počiva na vodvilju, jer je i sam bio deo vodvilja kao porodičnog biznisa koji mu je doneo samo traumu i epizodu života u sirotištu. Zbog toga je i *Mališan* (*The Kid*, 1921) emotivna katarza i početak nove faze u njegovom stvaralaštvu.

Veličina Čaplina ogleda se u tome što je i na širem planu kulture doprinosa „pomirenju“ visoke i popularne umetnosti. Zbog toga mu priznanje odaje i Arnold Hauzer (Arnold Hauser), teoretičar strogih i visokozahtevnih estetskih nazora:

Chaplinova umjetnost imala je korijene u popularnom varijeteu i cirkusu, ali se krug prijatelja njegove umjetnosti sastojao od svih slojeva publike, i svoju je slavu stekao zahvaljujući prije svega priznanju što mu je odala inteligencija koja je stvorila legendu o njegovoj genijalnosti. (Hauser 1986/2: 117)

Zahvaljujući tome on ostaje pomiriteljska paradigma svih antinomija koje se sreću u umetničkom stvaralaštvu, a posebno u filmskoj komediji. Osim Čaplina, velikim ekranima prodefilovala je elita sjajnih američkih komičara, među kojima su: Keri Grant (Cary Grant), Džek Lemon (Jack Lemmon), Vudi Alen (Woody Allen), Robin Vilijams (Robin Williams), Džim Keri (Jim Carrey), Bili Kristal (Billy Crystal), Edi Marfi (Eddie Murphy). Svi oni se mogu uvrstiti u velikane smeha na filmu, ali za prave filmofile jedno pitanje ostaje da lebdi u vazduhu: Zašto kažete komedija, a mislite na Čaplina?

Šarlo ili društvene aspiracije malog skitnice

Uobličavajući lik i kostim malog skitnice, tužnog omalenog klovnova u prevelikim cipelama, pantalonama sa ispalim kolenima i premalnim sakoom, štapom, šeširom i karakterističnim brkovima, Čarli Čaplin nije ni slutio da će ga upravo lik Šarla proslaviti u svetskim razmerama i učiniti da on postane „neka vrsta univerzalnog kinematografskog simbola zajedničkog za celo čovečanstvo” (Kuk 2005: 279). Jedan od najupečatljivijih komičara epohe nemog filma u Americi insistirao je na isticanju glume u prvi plan, na uprošćavanju radnje u cilju bolje komunikacije sa širokom publikom i na sistematskoj upotrebi simbola. Čitav mehanizam *komičnog* kod njega bio je zasnovan na kontrastu između bogatog i siromašnog, naivnog i promućurnog, zbuđenog i staloženog, srećnog i nesrećnog.

Čaplinova simpatija je uvek na strani obespravljenih i to čini njegovu umetnost narodnom, voljenom, privlačnom za mnoge milione ljudi. Saosećanje sa nesrećnima, iako ponekad i ironično – lajtmotiv je svih Čaplinovih filmova. (Rjazanov 2009: 91)

Čaplin je vešto prikazivao emocije zahvaljujući sugestivnoj mimici i gestikulaciji, korišćenju simbola i aluzija, ali i izuzetnim akrobatskim sposobnostima. Njegovi rani filmovi kakvi su bili *Mališan* i *Potera za zlatom* (*The Gold Rush*, 1925) predstavljali su kombinaciju komičnih i tragičnih elemenata, preterane osećajnosti, patosa i implicitne društvene kritike (Daleore 2008: 46). Slavni komičar je i sam govorio o paradoksu po kome tragedija stimuliše duh podsmeha u kreiranju komedije. Naime, smeh postaje akt odbrane – moramo da se smejemo sopstvenoj bespomoćnosti pred silama prirode, jer bismo u suprotnom poludeli (Chaplin 1964: 303–304).

Kada se zna da filmski kadar nosi u sebi simbolički naboj koji udesetostručuje afektivnu i značenjsku moć slike (Moren 1967: 131), onda postaje jasnije odakle izvire magija privlačnosti Čaplinovih filmova. Reč je o čoveku koji je izgradio originalan i prepoznatljiv sistem simboličkog izražavanja. Čaplinov humor građen je na višeznačnoj simbolici satkanoj na simbolizmu slike kao osnovnom izražajnom sredstvu na koji se nadovezuje simbolizam reči, muzike i šumova. Ovi elementi udruženi sa autorovim nepresušnim talentom za pantomimu i društvenu satiru obezbeđuju njegovim delima neprolaznu vrednost i daju im vizu za komunikaciju sa publikom u budućnosti. U ovom slučaju nije reč o svakidašnjoj, rutinskoj upotrebi simbola na koju se odnose postojeća pravila formalne estetike i uobičajeni kriterijumi filmske dramaturgije. Taj, kako ga je u jednom eseju iz 1958. nazvao Andre Bazin (André Bazin), „neverovatni

crnobeli insekat čija slika već trideset godina opseđa čovečanstvo” uspeva da i najbanalniju šalu i vic podigne do najvećih visina ljudske duhovitosti (Bazen 1967/I: 59). Sve ovo postignuto je zahvaljujući znalčkoj upotrebi umetničkih simbola koji imaju moć da običnu dosetku uzdignu do filozofskog stava ili etičkog principa. Simbolika u delima ovoga genija i najpopularnije zvezde u istoriji američkog fima predstavlja neku vrstu obrasca za korišćenje simbola u umetničke svrhe.

Najpre vizuelnom ekspresijom, a potom i verbalnim sredstvima, Čaplin je uspeo da izloži podsmehu ljudske običaje, navike i ponašanja, kao i društvene institucije, a da pri tom nikoga lično do kraja ne raskrinka. Njegova kritika delovala je više kao opomena, a manje kao kazna jer se retko odnosila, kao u *Velikom diktatoru* (*The Great Dictator*, 1940), na konkretne ljude, već prevashodno na tipove ličnosti, karaktere, predmete i fenomene. Na samo njemu svojstven način večiti Šarlo (Charlot) uspevao je da probudi ljudsku pažnju i radoznalost zahvaljujući aluziji kao osobenom sredstvu komike. Taj vispreni umetnik imao je urođeni dar za asocijacije, jer je u gotovo svakom predmetu ili pojavi prepoznavao nešto drugo.

Čaplin je uspeo da u svojim filmovima, idejno osmišljenim i lucidno izvedenim gegom izloži kritici društvo industrijskog kapitalizma i sve poroke koje ono nosi. To mu je pošlo za rukom pre svega zbog znalčkog korišćenja ogromne skale simbola. U štedljivosti na rečima i galantnosti na simbolima bio mu je važan svaki kadar, svaka sekvenca filma na koju se proteže njegov kreativni nadzor. Za primer nam može poslužiti, piše Jan Mukaržovski (Jan Mukarovsky), Čaplinov socijalni paradoks – prosjak s društvenim aspiracijama! Paradoks se ogleda u tome što društveni gestovi imaju kao osećajni prizvuk integracije osećanje sopstvene sigurnosti i uzvišenosti, dok se ekspresivni gestovi Čaplina-prosjaka okupljaju oko osećajnog kompleksa manje vrednosti (Mukaržovski 1983: 306).

Čaplin je kao umetnik bio svestran. U kolektivnom, kooperativnom aparatu kakav je film *On je uvek bio „sam svoj majstor”* – pisao je scenarija za svoje filmove, režirao, glumio, komponovao muziku. Bio je apsolutni perfekcionista: „vrstan dramaturg”, „daroviti muzičar, kompozitor i pevač”, „izvanredan igrač”, „apsolutni (totalni) glumac”. S obzirom na to da je njegova estetika komike i poetika bogata univerzalnim značenjima, ima osnova reći da je Čaplin danas „planetarna filmska ikona” (Lazić 2009: 8–10). Filozofsko-humanističke poruke Čaplinovih filmova bile su upućene čitavom čovečanstvu. One su uistinu transcendirale vreme u kojem su nastale. Put do univerzalnosti, pa time i svestremenosti obezbeđivale su odlike poput iskrenosti i jednostavnosti koje su bile utkane u sveukupnu kreativnost Čaplina kao autora.

Bazen posebno ističe subjektivnu slobodu Čaplinovog odnosa s filmom, smatrajući ga „simbolom stvaralačke slobode u najmanje slobodnoj od umetnosti” i nazivajući ga Umetnikom u punom smislu reči, čovekom koji sa Umetnošću stoji „na ravnoj nozi“ (Bazen 1967/III: 83–84). Zahvaljujući isključivo svojoj genijalnosti, Čaplin je od lika skitnice Šarla stvorio mitsku figuru, a i on sam, kao veliki mag filmske umetnosti, izgradio je sopstveni mit. Mitska nit prožeta kroz lik i delo ovog velikana filmske komedije nadahnula je i mnoge avangardne umetnike van sfere filma (dadaiste, nadrealiste, ekspresioniste). Čaplin je svojim stvaralaštvom uspeo da ujedini svet, po čemu zaslužuje da bude proglašen mitskom figurom u svetu umetnosti (up. Jović 2018). Država je sve više počela da kontroliše i zadire u slobodu pojedinca, a protiv nje je, po definiciji, mali čovek koji postoji u svakom od nas. To koristi Čaplin koji uništavanje ljudske subjektivnosti dočarava kroz lik tog malog čoveka (Stein Haven 2016: 48). Rečju, Šarlo je personifikacija subverzivne sile koja se stavlja na stranu poniženih i potlačenih.

Čaplin nikada nije skrivao svoju opsednutost psihologijom ličnosti. Pokušavajući da razume unutrašnju suštinu čoveka; on je posmatrao ljude, studirao njihove gestove, oponašao ih i karikirao dovodeći ljudsko ponašanje do apsurdna. Nije tajna da se Čaplin u svojim filmovima samo na njemu svojstven način bavio analizom ljudskih karaktera, ali je evidentno da je on manje javno govorio o svom društvenom i političkom angažmanu. Međutim, kada se njegovo delo stavi pod sociološku lupu, videće se da se on prema društvu (posebno američkom) odnosio na neskriveno kritički i, nadasve, duhovit način. Sve to daje nam za pravo da tu neponovljivu vrstu humora nazovemo – *čaplinški humor*.

Čaplin kao društveni kritičar

Čaplin je još u svojim ranim filmovima, osim prezentovanja izuzetnih pantomimičarskih veština, ispoljio talenat za društvenu satiru. Zbog oštrih kritika na račun politike SAD i ismevanja mnogih američkih političara, neki njegovi celovečernji filmovi bili su proglašavani „crvenom propagandom” i od strane vlasti nisu bili prihvaćeni sa odobravanjem. Originalnim umetničkim rukopisom izvrgavao je ruglu provincijalno i puritansko društvo Amerike i podsmevao se malograđanskim manirima, običajima, konvencijama i religijskim obredima. Na primer, Šarlovu slobodu u odnosu na društvo Bazen vidi u njegovoj potpunoj ravnodušnosti prema kategorijama svetog. Neki filmovi, poput *Hodočasnika* (*The Pilgrim*, 1923), predstavljaju najviši domet antiklerikalizma puritanskog društva Sjedinjenih Država. U tom filmu, skrivajući se od policije, smešni zavtorski begunac se u ukradenoj odeći, tokom propovedi u crkvi poput glumca

u mjuzikholu, klanja vernicima, dok „njegovu igru jedino prihvata i pljeska mu prljavo, slinavo derište koje se za vreme čitave službe, uprkos majčinim prekorima, češkalo po glavi i gledalo kako lete muve” (Bazen 1967/I: 67).

On je takođe sarkastičan prema društvu lažne elegancije, prepunom konvencija koje su neka vrsta stalne službe njemu samom. To se pre svega odnosi na ponašanje za stolom u društvu, kojom prilikom Šarlo (na veliko zaprepašćenje ugledne gospode i dokonih dama) redovno umače lakat u tanjir, prosipa supu po pantalonama, pada preko rođendanske torte, briše usta stolnjakom. Njegovi stalni sukobi sa policajcima, bogatim i moćnim tajkunima, sveštenicima, oficirima i drugim predstavnicima vlasti odraz su neskrivene antipatije prema režimu koji ih opunomoćuje. U pravu je Anri Lefevr (Henri Lefebvre) kada kaže da klovn Šarlo ne nagoni na smeh isključivo svojim grimasama. Tajna njegove moći ne nalazi se u njegovom telu, nego u odnosu tog tela s nečim drugim: u socijalnom odnosu s materijalnim svetom i socijalnim svetom (Lefebvre 1959: 127).

Nemi filmovi bili su kao stvoreni za prezentaciju filmskog izraza u kome je Čaplin bio umetnički prepoznatljiv. Šarlova tehnika gega omogućila mu je da svoje filozofske i etičke principe, kao i odnos prema društvu, iskaže ne izgovorivši nijednu reč. Čuven je njegov udarac nogom koji on isključivo izvodi unatrag, ne gledajući partnera u lice. Bazen vidi taj udarac kao „odraz životnog stava”, a simbolički gledano, kao stalno Šarlovo nastojanje da se ne vezuje za prošlost, da ništa ne vuče za sobom. Značenje šuta unatrag je višestruko i kreće se od „zlopamtilačke osвете” do mangupskog izraza „najzad slobodan” (Bazen 1967/I: 66). Za razliku od ranih filmova, u svojim igranim dugometražnim filmovima od kojih je većina ozvučena, Čaplin kritikuje određene pojave u društvu na umetnički eksplicitniji način, koristeći i verbalne metode izraza. Svaki od tih filmova sadrži autorski oblikovanu društveno–kritičku notu. U sociološkom pogledu reprezentativna su sledeća dela: *Moderna vremena* (*Modern Times*, 1936), *Veliki diktator* i *Gospodin Verdu* (*Monsieur Verdoux*, 1947). U ovim filmovima Čaplin kao autor kritikuje određene društvene fenomene – industrijsko društvo kroz čovekovo otuđenje, rat kao destruktivnu društvenu pojavu i kriminal podstaknut socijalnim uzrocima. Filmski kritičari nisu bili milosrdni prema autoru, s pravom ističući konvencionalnost njegovih metoda u režijskom postupku. Međutim, društveni odjek tih filmova, uključujući njihovu političku, ideološku i, naročito, humanističku dimenziju bio je zavidno veliki.

Pojedini istoričari smatraju da su *Moderna vremena*, kao filmska satira industrijalizacije, mehanizacije i dehumanizacije rada, jedno od najsmješnijih i društveno najangažovanijih Čaplinovih dela. Taj film je po mnogim kritičarima politički otvoreniji od pet godina ranije snimljenih *Svetlosti velegrada*

(*City Lights*, 1931) (Kuk 2005: 283; Carr 2017: 166–167). Delo u kome se Čaplin sa ironijom odnosi prema „blagodetima“ koje donosi moderno doba otklanja sve sumnje u pogledu autorovih socijalnih ubeđenja. On govori o dehumanizaciji običnog radnog čoveka u svetu koji, pomoću mašina, služi bogatima. Prolazak malog skitnice kroz zupčanik velike fabričke mašine u ovom filmu jasan je znak da je čovečanstvo postalo deo mašine, što se podudara sa Gandijevim (Mahatma Gandhi) rečima iz 1931. da će mašine, koje bi trebalo da služe čoveku, čoveka učiniti svojim robom (Carr 2017: 166). Sve u svemu, *Moderna vremena* su autentična filmska satira industrijalizacije i nejednakosti ljudi u doba velike ekonomske krize u SAD, u kojoj autor na komičan način razmatra uslove opstanka ličnosti u automatizovanim društvima. Čini se da ništa bolje ne može dati vizuelnu dramatiku Marksovom (Karl Marx) govoru o „idiotizmu profesije“ od Šarla koji u tom filmu, radeći na pokretnoj traci, obavlja iste mehanizovane pokrete i kada je odvojen od nje, kad u trzajima okreće nepostojeće zavrtnje, pa čak „napada“ i dugmad na suknjama žena. U Šarlu je prisutan vaskoliki problem socijalnih nejednakosti, dehumanizacije, reifikacije i parcijalizacije čoveka, kao i teško breme drugih nezgoda koje dolaze na talasima takozvanog modernog doba.

S druge strane, možda najkompleksniji i najkompletniji Čaplinov film, *Svetlosti velegrada* razvijan je kao ideja u zamešateljstvu začetka „zvučnog doba“, ali je umetnik na kraju odlučio da Šarlo neće govoriti, iako film sadrži malobrojne zvučne efekte. Čaplin će godinama odolevati novom izumu koji je promenio percepciju i recepciju filma. Nije bio jedini koji je smatrao da je jeres približiti film sestrinskoj umetnosti pozorištu i lišiti specifičnost filmskog jezika. Čaplin je imao strah od progresa, iako je i sam stvorio revoluciju na filmu. Međutim, ušuškanost Šarla/skitnice u stereotipe je mogla neki put da naruši jaka socijalna kritika kao u *Modernim vremenima*. Sentimentalna priča se bazira na zabuni u kojoj slepa prodavačica cveća pomeša Skitnicu sa bogatim biznismenom sklonom alkoholu. Isto veče Šarlo spasava nezadovoljnog bogataša od samoubistva. U socijalnom smislu, film je došao u bioskope na početku ogromne finansijske krize u Americi i još više produbio empatiju prema skitnici filantropu. Na listama „AFI“ i „Sight and Sound“, ovaj film je decenijama bio među prvih deset najboljih američkih/svetskih filmova. Tome je verovatno i doprineo ambivalentni završetak koji nudi samo obznanu/prepoznavanje, ali ne i romantičnu satisfakciju *Modernih vremena* sa sveobjašnjavajućim poslednjim kadrom. Šarlo i prodavačica cveća ne mogu biti zajedno, jer je u pitanju jednostrana afektacija/ljubav naivnog i trapavog filantropa koji nema odnos prema novcu savremenog sveta. On je svom ljubavnom interesu obezbedio pre svega vid, a zatim i egzistenciju. Kraj je srceparateljan, jer ne vodi ka potpunoj sreći glavnih likova ni gledalaca, već nudi realnu sliku koja kompenzuje nagradu za delanje.

Nije Čaplin prvi ukazao na organizaciju kapitalističkog društva usmerenog isključivo ka stvaranju profita, niti na depersonalizaciju koja čoveka pretvara u dodatak mašini. On je samo čitavu atmosferu toga društva transponovao na film, na umetnički originalan način. Videvši čoveka zarobljenog u kandžama mašinske civilizacije i shvativši strahote ljudskog rada u uslovima kapitalističke eksploatacije, umetnik Čaplinovog kova učinio je pravim herojem industrijskog radnika svoga doba. Dobro je zapazio Lefevr u knjizi *Kritika svakidašnjeg života* da u tipu i mitu Čaplina kritika ne izlazi iz čulne slike neposredno date na ekranu. Mada ograničena, ona je direktno prihvatljiva masama – ne vodi ka revolucionarnoj akciji, ili političkoj svesti, a ipak duboko uzbuđuje mase smehom.

Komika Chaplinova poprima tako u velikim filmovima epsku uzvišenost koja joj dolazi od tog dubokog smisla. Kao slika alijeniranog čoveka, on otkriva alijenaciju obeščašćujući je. Ova slika postaje mitskom time što uranja u svakidašnji život. (Lefebvre 1959: 129)

Veliki diktator bio je prvi Čaplinov zvučno-govorni film i jedan od prvih holivudskih antinacističkih filmova u kome je ispoljeno zalaganje za opstanak ljudskosti pred totalitarnim režimom. Reč je o satiri uperenoj protiv evropskih diktatora oličenih u Adenoidu Hinkelu, vladaocu imaginarne zemlje Tomanije, onome koji progona Jevreje i gura Evropu u novi rat. U ovoj tragikomediji Čaplin tumači dve uloge: jevrejskog berberina i beskrupuloznog imperatora Hinkela. Radnju bazira na komediji situacije koja se vrti oko fizičke sličnosti dva glavna lika. Zamenom ličnosti, stvoren je komični zaplet sa jasnim asocijacijama na svirepe godine nacizma, antisemitizma i fašizacije društva. Ovoga puta satira velikana filmske komedije nije bila apstraktna, već jasno ciljana. Govor u finalnom apelu na kraju filma je simbol prerastanja Čaplina-deteta u Čaplina-tribuna, kojim autor poziva čovečanstvo na ono jedino što u tom trenutku treba da učini: na uništenje fašizma (Ajzenštajn 1964: 230). Čuveni govor Čaplina, alias Hinkela, bio je jasna aluzija na Hitlerove tirade. One su doprinosile usponu nacizma koji se zasnivao prvenstveno na glasovnom performansu Firera. Njegov glas govorio je mnogo više od lica i bio glavno sredstvo obraćanja germanskom narodu, u propagandnom smislu mnogo jače i delotvornije od čisto vizuelnog komuniciranja. Čaplin je to prepoznao i preneo na film na originalan i samo njemu svojstven umetnički način (Daub 2009: 452). Međutim, nakon gledanja filmova sa Hitlerovim govorima, on je, kako i sam tvrdi, takođe bio impresioniran gestikulacijom čuvenog naciste. Napravivši spoj od Firerovih reči i gestova, Čaplin ih je karikirao na način kako samo on to zna i uspeo da stvori lik diktatora koji će ući u antologiju filmskog sveta (up. Carr 2017: 185).

Iako kritika nije bila jednoglasna u pogledu umetničkog dometa ovoga filma, on je ipak bio veliki komercijalni hit, prvenstveno zbog popularnosti njegovog autora.⁴ Teško je tvrditi da je ličnost Adolfa Hitlera, umetnički stilizovana i bravurozno karikirana, bila uverljivije prikazana u ma kojem udžbeniku istorije nacizma. *Veliki diktator* sadrži niz nezaboravnih scena, a dovoljno je samo setiti se one u kojoj se Hinkel pohotno igra sa balonom-globusom, odnosno sudbinom sveta. U tu, samo nekoliko minuta dugu, sekvencu Čaplin je uneo svoj ogroman dar simboličkog i asocijativnog izražavanja. Svojim pristupom Hitleru Čaplin otvara široko polje asocijacija kojima nema kraja kada su u pitanju diktatura, militarizam, totalitarizam, rasizam, nacizam, antisemitizam i svi drugi „izmi” sa negativnim predznakom. Sve u cilju njihovog obesmišljanja.

Zamišljen da bude poslednji Čaplinov film, *Svetlosti pozornice* (*Limelight*, 1952) je, na žalost, promašio momentum i postao gnevni komentar upućen Holivudskom establišmentu zbog načina ophođenja prema umetniku (Čaplin) koji mu je na neki način dao prepoznatljivi identitet. Utisci posle premijere su bili podeljeni, ponajviše zbog Čaplina koji je bio medijski razapet zbog simpatija prema socijalizmu i SSSR-u, i levičarskih ubeđenja, u osvit ajenhauerovske epohe i paranoje prema saveznicima u Drugom svetskom ratu. Iako nije deo „lova na veštice” senatora Makartija (McCarthy), Čaplin je bio primoran da iste godine napusti SAD i preseli se u Evropu. Čak dve decenije kasnije, vratio se po prvog i jedinog „počasnog” Oskara, uz veliko izvinjenje filmskog sveta i ponovnu premijeru filma *Svetlosti pozornice*, koji je u drugačijem kontekstu bio mnogo bolje primljen. Nametnuti holivudski hiatus je bio štetan za obe strane, cepajući kontinuitet i koncenzus koji je postojao između industrije, Čaplina i gledalaca. Priču, scenario, produkciju, režiju, muziku, glavnu ulogu, kao dve decenije ranije sa filmom koji takođe sadrži „svetlost” u nazivu, Čaplin potpisuje beskompromisno, sa posebnim autobiografskim iskorakom. Penzionisani glumac, pijanac spasava mladu balerinu od pokušaja samoubistva. Još jednom je trenutak spasavanja od činjenja najvećeg hrićanskog greha neka vrsta intekstucije i modus operandi glavnog lika. Projekcija sopstvenog (bez)značaja koju je Čaplin sigurno imao snimajući ovaj film vidi se u pokušaju glavnog lika da pasivni i pasiviziran ženski lik voznese do vrhunca lepote i prihvatanja jer samo tako umetnik može i sam da se voznese u sopstvenom nestajanju. Možda Čaplinov najegoističniji film ima finu, brokatnu epizodu sa Basterom Kitonom (u to vreme u velikoj finansijskoj krizi zbog razvoda), nekadašnjim, navodnim konkurentom, a u stvari dragim i poštovanim prijateljem. Sekvenca sinergije dva nekada najveća

4 Neosporno je da i u ovom Čaplinovom filmu, poput nekih drugih, ima dosta iluzornih, romantično-patetičnih, neutemeljeno optimističkih i apstraktno humanističkih elemenata (Božilović 2021: 102).

komičara predstavlja nešto najbolje od filmske umetnosti. Međutim, katarza ipak pripada poslednjem magnoventu kada Tereza sija kao nikada pre u svojoj igri, dok njen mentor i ljubavnik Kalvero ispušta dušu posle teškog srčanog udara, ipak zadovoljan jer je učinio pravu stvar. Melanž veličanstvenog plesa, gudačka inspirativna muzička tema i smrt velikana u drugom planu je apsolutna ali opet, srceparateljna, romantična satisfakcija u duhu najvećih filmskih tragedija.

Osuda društva posebno je izrazita u filmu *Gospodin Verdu*, u kome Čaplin, u naslovnoj ulozi, po prvi put glumi brutalnu i negativnu ličnost. Poput Adolfa Hitlera u *Velikom diktatoru*, Čaplinu je kao inspiracija za lik Verdua poslužila stvarna osoba – Anri Landru (Henri Landru), koji je na surov način ubio deset žena i jedno dete, za šta je bio proglašen krivim, osuđen na smrt i pogubljen giljotiniranjem. Landruova zbunjenost i drskost prilikom suđenja kod Čaplina je katkad izazivala osećaj komičnog, što je pokušao da prenese i na svoj film. Umetnik se potrudio da zadrži autentičnost stvarnih zbivanja, ali se u odnosu na Plavobradog (kako su nazivali Landrua) on ipak odlučio za dendijevske brčiće. Ne treba zaboraviti da je takozvana crna komedija bila jako popularna tokom ranih 1940-ih, kao i to da je komičar bio veliki obožavatelj trilera i *pulp fiction* detektivskih priča sa misterioznim ubistvima (Gehring 2014: 138–139).

U ovoj mračnoj komediji ili „komediji ubistva” (kako stoji u podnaslovu filma) glavna ličnost je pariski bankarski službenik, koji zbog gubitka posla počinje da se ženi bogatim sredovečnim ženama, da bi ih potom ubijao i koristio se njihovim parama za izdržavanje (kasnije će se ispostaviti) svoje žene-invalida i njihovog sina. Gledaocu se sugerije da se u društvu događa nešto neprimodno, mnogo ozbiljnije od prekršaja koji se obično sankcionišu. Pošto je uhapšen i osuđen, masovni ubica u iščekivanju izvršenja smrtno kazne saopštava misao koja predstavlja osnovnu poruku filma: „Ratovi, sukobi, sve je to biznis. Jedno ubistvo čini zločinca, milioni heroja. Brojevi su svetinja”. Ovim čitava priča dobija drugačije svetlo. Gledalac na kraju filma gotovo nesvesno menja stav prema gnusnom ubici, jer proizlazi da nije Verdu već društvo vinovnik svih ubistava koja je on počinio. Posebno je upečatljiva scena sa Verduovim nezaboravnim govorom u sudnici koja ukazuje na sličnost između amoralne odluke serijskog ubice i one koju kapitalizam sam po sebi podstiče (Carr 2017: 227). Poenta je u tome što Verdu samim svojim postojanjem, stavom ravnodušja i prezira dovodi do toga da društvo shvata da je krivo, ali to ne može da prizna. Ličnost iz naslova filma postigla je svoj cilj. Verdu zna šta ga očekuje i pušta dželate da odrade svoje (Bazen 1967/III: 60).

Film je izazvao velike skandale u Americi. Navodno zbog karakternih osobina glavnoga lika, a zapravo, društvo sluti da je uzrok zločina u njemu samom.

Ono oseća odgovornost i čudnu nelagodnost, ali je nesposobno da preuzme krivicu na sebe. Giljotina i smrt Verdua ne rešavaju problem.

Društvo reaguje, jer u vedrini te smrti oseća nešto neumoljivo, kao neku pretnju. Ono naslućuje da idemo do kraja, da Šarlo istovremeno i trijumfuje i izmiče mu, da je neporecivo dokazao da ono nije u pravu, jer nije dovoljno reći da se put završava na gubilištu. (Bazen 1967/III: 61)

Pretposlednji Čaplinov film *Kralj u Njujorku* (*A King in New York*, 1957) neki shvataju kao njegov poslednji obračun s Amerikom u kojoj je doživeo najteže napade na svoje delo i svoju ličnost. Posle ere makartizma, progona slobodnih umova i čuvenog „lova na veštice“, on je bio prisiljen da napusti SAD, što je 1952. i učinio nastanivši se trajno u Švajcarskoj. *Kralj u Njujorku* je, zapravo, satirični pogled na neke aspekte američke politike, a posebno na makartizam pedesetih godina XX veka. Čaplinov prelaz od „čiste“ komike ka sociokritičkim temama na neki način bio je iznuđen postupcima američkog establišmenta prema njemu. Čuveni komičar je povodom toga izjavljivao da nema ništa protiv Amerike, ali da je žestoki protivnik nekih njenih postupaka, poput učenja potkazivanja, koje je nametnula manjina. Nepravda učinjena prema Čaplinu donekle je ispravljena kada mu je američka Akademija filmskih umetnosti i nauka 1972. godine dodelila počasnog Oskara za životno delo.⁵

Zaključak

Uprkos konvencionalnom izrazu i donekle staromodnom estetskom oblikovanju filmova, sa tehnikom ukorenjenom u pozorišnoj tradiciji (dosta melodramskih elemenata, prejaka, katkad nepotrebna sentimentalnost i „višak“ patetike),⁶ Čaplinovom delu u celini ni danas niko ne može osporiti univerzalnost, aktuelnost

5 Dvadeset godina kasnije, britanski reditelj Ričard Atenborou (Richard Attenborough) snima sveobuhvatni biografski film koji je trebalo da romantizuje već romantičnu i mitologizovanu priču o velikom Šarlu. Generaciji X, Čaplin je prepoznatljiv komičar i kozer sa „hitlerovskim brčićima“, heroj nebrojenih kratkih avantura čiji, inače vanvremenski komedijaški potencijal sve više bleedi s obzirom na paradigmu humora tadašnje epohe. Danas *Čaplin* (*Chaplin*, 1992) izgleda kao vredna lekcija iz rane istorije filma, uz neosporan šarm nosioca naslovne uloge Roberta Daunija Mlađeg (Robert Downey JR). Epizoda pionirskog entuzijazma Maka Seneta, ali i privatna magnovenja koje mogu da štete mitu, predstavljaju mnogo bolji film nego što je u realnosti bio, a ni diskurs od preko trideset godina ne doprinosi blagom razočarenju. Ipak, upravo je harizmatični Robert Dauni ponajviše doprineo prepoznavanju ovog filma.

6 *Doseljenik* (*The Immigrant*, 1917), *Pasji život* (*A Dog's Life*, 1918), *Svetlosti velegrada* – ove (uz već analizovane) Čaplinove komedije, u kojima on mahom tumači lik bespomoćnog vagabunda, koji se bori protiv celog sveta bezrazložno neprijateljski raspoloženog prema njemu, prepune su jakog melodramskog naboja (Daković 1994: 79–80).

i čudesnu svežinu. Sa idejno-filozofskog i sociološkog gledišta, njegovi filmovi su svezremani i neprolazni jer su posvećeni metafizičkim i većitim ljudskim temama – ljubavi, radosti, tuži, nepravdi, strahu, patnji, sažaljenju, solidarnosti. U estetskom smislu, zanimljivu sadržinu uvek prati Čaplinov prepoznatljiv filmski rukopis, koji je originalan, jedinstven i neponovljiv, pa time i svagda aktuelan.

U svojim najpoznatijim filmovima Čaplin izlaže podsmehu društvene pojave, institucije i pojedince koji narušavaju moralni život čoveka u društvu. U permanentnom traganju za ostvarenjem humanističkih ideala, njegova filozofija i misaonost uzdižu se do šekspirovskih visina. Važno je pri tome istaći da je Čaplinova komika bitno optimistička. Taj optimizam ogleda se u neprekidnoj borbi protiv ljudskih poroka i nedela. Borba u kojoj se često posrće i pada vođena je snagom koja se obnavlja čudesnom voljom, upornošću i neposustajanjem pred preprekama. Čaplinov pogled na svet je pogled jednog tipiziranog pojedinca – tzv. malog čoveka, marginalca, skitnice, siromaška, nespretnog i nesrećnog šeptrlje, jadnika-optimiste koji sebi postavlja cilj da se sa dna društvene lestvice popne koji stepenik više i postane bogat, srećan i ispunjen čovek.

Čaplin je kao čovek i humanista dugo bio u sukobu sa državnim politikom Amerike. Taj sukob pojedinca i društva izvanredno je transponovao na umetnički plan filma: patnju je zamenjivao smehom (a smeh je jedna od čovekovih prirodnih reakcija na probleme i predstavlja vrstu odbrambenog mehanizma); dobro je uvek trijumfovalo nad zlim, a nevaljalci su dobijali primerenu kaznu za svoje grehove i nedela. Kazna fizički nije bila smrtonosna. Ona je simbolično izražavana prezirom, porugom, moralnom osudom, podsmehom, sarkazmom – sredstvima koja su mnogo bolnija i trajnija od bilo kakve fizičke surovosti. Čaplinov vic, geg i mimika nisu cilj samima sebi. Oni su tu da nasmeju, ali još više da opomenu, optuže, raskrinkaju. U filmovima ovog genija glume i pantomime izlaz uvek postoji, ali on se ne otvara sam. Za rešenje problema, za pravdu, za budućnost – treba se izboriti velikim strpljenjem i snagom volje. Skitnica Šarlo u mnogim situacijama to je pokazao ličnim primerom i na taj način postao svetski priznati lik u umetnosti koju je svojim delom trajno obogatio.

Literatura

- Ajzenštajn, Sergej M. (1964) *Montaža atrakcija: eseji o filmu*. Beograd: Nolit.
- Bazen, Andre (1967) *Šta je film I-III?* Beograd: Institut za film.
- Božilović, Nikola (2021) *Popkulturni fenomeni XX veka: sociološki eseji o filmu i rokenrolu*. Niš: Studentski kulturni centar.

- Carr, Richard (2017) *Charlie Chaplin: A Political Biography from Victorian Britain to Modern America*. London and New York: Routledge.
- Chaplin, Charlie (1964) *My Autobiography*. New York: Simon and Schuster.
- Daković, Nevena (1994) *Melodrama nije žanr: holivudska melodrama (1940–1960)*. Novi Sad, Beograd: Prometej, Jugoslovenska kinoteka.
- Daleore, Ana (2008) *Značaj star sistema u holivudskoj produkciji do pojave govornog filma*. Niš: Niški kulturni centar.
- Daub, Adrian (Summer 2009) 'Hannah, Can You Hear Me'? – Chaplin's Great Dictator, 'Schtonk', and the Vicissitudes of Voice. *Criticism*, Vol. 51, No 3: 451–482.
- Gehring, Wes D. (2014) *Chaplin's War Trilogy: An Evolving Lens in Three Dark Comedies, 1918–1947*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Hauser, Arnold (1986) *Sociologija umjetnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga.
- Jović, Bojan (2018) *Avangardni mit Čaplin*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kuk, Dejvid A. (2005) *Istorija filma I*. Beograd: Clio.
- Lazić, Radoslav. prir. (2009) *Čaplin: estetika vizuelne komike*. Niš, Beograd: NKC, Foto Futura.
- Lefebvre, Henri (1959) *Dijalektički materijalizam. Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
- Moan, Rafaela (2006) *Filmski žanrovi*. Beograd: Clio.
- Moren, Edgar (1967) *Film ili čovek iz mašte*. Beograd: Institut za film.
- Mukaržovski, Jan (1987) Pokušaj strukturalne analize glumačke pojave: Čaplin i „Svetlosti velegrada“. U D. Stojanović (ur.) *Teorija češke avangarde* (str. 303–308). Beograd: Institut za film.
- Petrić, Vladimir (1962) *Čarobni ekran*. Beograd: Narodna knjiga.
- Petrić, Vladimir (1970) *Razvoj filmskih vrsta: kako se razvijao film*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Rjazanov, Eljdar (2009) Vek Čarli Čaplina. U R. Lazić (prir.) *Čaplin: estetika vizuelne komike* (str. 88–95). Niš, Beograd: NKC, Foto Futura.
- Robinson, Dejvid (1975) *Velikani smeha: istorija filmske komedije*. Beograd: Institut za film.
- Stein Haven, Lisa (2016) *Charlie Chaplin's Little Tramp in America, 1947–77*. Ohio: Palgrave Macmillan.
- Vidaković, Mihailo (1995) *Komično u filmu: s prethodnim osvrtom na smeh – smešno – komično u životu i umetnostima*. Beograd: Institut za film.

Aleksandar S. Janković
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade
Nikola Božilović
Faculty of Philosophy, Niš

FILM COMEDY AND SOCIAL CRITICISM: CHAPLIN

Abstract

Many syntagmas are attributed to the name of great Charlie Chaplin: “planetary icon”, “king of comedy”, “genius of laughter”. Being an all-round film auteur: screenwriter, director, producer, leading actor, composer Chaplin is often seen as an artistic phenomenon. Humanism expressed in the sympathy for the weak, deprived and humiliated is the motif of all his films, and makes his art popular among and attractive to millions of viewers all over the world. It is well known that this comedy giant believed that the knowledge of human nature was of the highest priority and that he was obsessed with personality psychology. Although he engaged in social criticism in his unique and idiosyncratic way, this aspect of his work received much less theoretical attention. In his case, it was the issue of an individual not conforming to those social norms and rules that restrict human freedom. The aim of this paper is to analyse Chaplin’s critique of society as present and expressed in his comedies, from silent burlesques to feature films. Satire, irony, grotesque, allusion and sarcasm are a lethal “weapon” that he uses to expose those in power and capitalist social elites.

Keywords

Charlie Chaplin, film comedy, social criticism, satire, irony

Примљено: 4. марта 2023.

Прихваћено: 20. марта 2023.

Nadezda Kh. Orlova¹

Conservatoire d'État Rimski-Korsakov, St. Petersburg, Russie
l'Université d'État Yaroslav Moudry (Veliky Novgorod)

LE ROMAN DE FIODOR DOSTOÏEVSKI «L'IDIOT» AU CINÉMA FRANÇAIS²

791.632:792.026]:821.161.1-31
821.161.1.09-31 Дoстoйевский Ф. М.
791.43(44)¹⁹
COBISS.SR-ID 120083977

Abstrait

La première partie de l'article donne un aperçu des adaptations du roman de Dostoïevski *L'Idiot* dans le cinéma français: *L'Idiot* (1946, Georges Lampin); *L'Idiot* (1968, André Barsacq); *L'amour braque* (1985, Andrzej Zulawski); *Soin ta droite* (1986, Jean-Luc Godard); *L'Idiot* (2009, Pierre Léon). Les réalisateurs J. Lampin, A. Barsacq et P. Léon étaient les plus proches de la philosophie de l'écrivain sur un homme positivement beau. À mon avis, ce sont les origines russes et la connaissance des textes de Dostoïevski dans l'original qui y ont largement contribué. Dans la deuxième partie, nous avons concentré notre attention sur le talent unique de Gérard Philippe. L'acteur a bien compris la philosophie de l'écrivain. Il a brillamment incarné l'image du prince Mychkine.

Mots clés

Fiodor Dostoïevski, roman *Idiot*, Gérard Philippe, Cinéma français, Littérature russe

Quelques mots sur le début de l'adaptation des œuvres de Dostoïevski en France

Comme nous le savons la première traduction de Dostoïevski en français date de la fin des années 1870. Victor Derély (1840–1904) fut un important traducteur de littérature russe du dernier quart du XIX^e siècle. Traduisant relativement peu, il est connu surtout pour ses traductions de Dostoïevski: *Crime et châtiment* (1884), *Les Possédés* (1886), *L'Idiot* (1887), *Les Pauvres Gens* (1888).

1 nadinor@mail.ru

2 Des résumés de cet essai ont été présentés au colloque «Gérard Philippe, le devenir d'un mythe» à l'Université de Cergy-Pontoise et à la Bibliothèque nationale de France, à Paris, 2-3 décembre 2022.ien

La première pièce de théâtre adaptée d'après l'œuvre de Dostoïevski a été mis en scène le 15 septembre 1888. C'était *Crime et Chatiment* au Théâtre de l'Odéon. Dans les premières mises en scène l'accent est mis sur le sujet et l'intrigue. Voilà pourquoi les romans de Dostoïevski souvent sont considérés comme des romans policiers. Parfois les spectateurs assistent à un mélodrame banal. Néanmoins, vers le début du XX^{ème} siècle Dostoïevski est largement connu comme un écrivain métaphysique dont les héros doivent toujours faire un choix moral entre le bien et le mal.

Les Parisiens découvrent Dostoïevski justement au moment où André Antoine (1858–1943) expose ses idées sur la réforme du théâtre. Il a élaboré le principe du nouvel art pour le Théâtre nouveau. Dans la brochure qu'il a rédigé en 1890 pour le Théâtre-Libre, André Antoine parle de la "crise actuelle" du théâtre comme en parlait Émile Zola peu avant lui.³

En 1911 (6 avril) les *Frères Karamazov* sont mis en scène avec un grand succès au Théâtre des Arts par Jacques Copeau et son ami d'école, Jean Croué. Parmi les interprétations théâtrales de Dostoïevski, celle-ci est considérée comme un chef-d'œuvre. D'après Copeau, on n'a pas cherché à garder le roman littéralement, mais à adapter le texte selon les principes du théâtre. Il a mis en relief ses aspects moraux et philosophiques. Ainsi, Jacques Copeau est resté fidèle à l'écrivain et évoque les idées de la lutte du bien et du mal très à la mode à l'époque. Le Théâtre national français a besoin de Dostoïevski pour poser des questions philosophiques sur la scène.

En 1925 *L'Idiot* est mis en scène au Théâtre du Vaudeville. La décoration est faite par Aleksandre Benua, peintre russe expatrié (Benua 1925). C'est grâce à son talent et sa connaissance profonde de la culture russe que le spectacle a évité le caractère de mélodrame banal. Cependant, le spectacle a reflété le style décadent qui a marqué les années 1920.

Le début du XX^e siècle est le moment où le cinéma se tourne vers les œuvres de Dostoïevski. On compterait au total plus de 300 adaptations connues dans l'histoire du cinéma mondial.⁴ Autant que je sache, il y a plus de 20 films qui sont liés au roman de Dostoïevski *L'Idiot*. Le premier *L'Idiot* (un court métrage en russe) est sorti en 1910. Il a été réalisé en Russie par Piotr Tchardynin. La dernière adaptation du roman *Idiot* (en Estonie) sortie en 2011, réalisée par Rainer Sarnet

3 Voir par exemple Antoine 1903:596-612; Antoine 1928.

4 Voir plus à ce sujet Orlova 2014; Orlova 2016; Orlova 2017; Orlova 2021.

***L'Idiot* au cinéma français**

En France le roman *L'Idiot* a été mis à l'écran 5 fois. La liste est la suivante: *L'Idiot* (1946, réalisation de Georges Lampin); *L'Idiot* (1968, réalisation de André Barsacq); *L'amour braque* (1985, réalisation de Andrzej Zulawski); *Soigne ta droite* (1986, réalisation de Jean-Luc Godard); *L'Idiot* (2009, réalisation de Pierre Léon). Dans les adaptations *L'amour braque* (Andrzej Zulawski) et *Soigne ta droite* (Jean-Luc Godard) le texte de Dostoïevski est traité de façon très libre. Le film de Pierre Léon était le plus proche de l'idée de l'écrivain. Mais le réalisateur s'est concentré sur un seul épisode. Il existe deux adaptations très fidèles au texte, à savoir celles de Georges Lampin (1945) et André Barsacq (1968). Elles sont similaires en ce que les réalisateurs ont essayé de rester fidèles au texte de l'œuvre en cherchant en même temps adapter le roman à la durée des films.

Je me permets un petit commentaire sur chacun des films avant de me concentrer sur l'adaptation cinématographique avec Gérard Philippe dans le rôle du prince Mychkine. Je pense que dans ce cas, il sera logique de construire notre rétrospective des films chronologiquement: à partir de la première adaptation cinématographique de 1946.

***L'Idiot* (2009)**

L'Idiot (sorti le 15 avril 2009). Réalisation et scénario de Pierre Léon.⁵ Dans le film, il a également joué le rôle du général Epanchine. La presse a annoncé l'intrigue du film comme ceci:

Nastassia Philippovna, une femme et quatre hommes. L'un est son protecteur (Totski), qui veut se débarrasser d'elle pour faire un mariage de raison; l'autre (Gania) est celui à qui on l'a promise contre dot avantageuse; il y a aussi son soupirant, marginal et ténébreux (Rogojine). Et L'Idiot (prince Mychkine), celui qui l'aime follement, et qui a décidé de la «sauver». Tous quatre, et quelques autres, se retrouvent lors d'une soirée chez Nastassia. Personne ne décidera pour elle: elle choisira le dénouement. Sa perte. (Léon 2008:3)

Le réalisateur lui-même explique sa concentration sur cet épisode du roman. «J'ai pensé que cet épisode, tendu et direct, était comme un commentaire d'aujourd'hui

5 Pierre Léon est né en 1959 à Moscou dans la famille d'un journaliste français. Jusqu'en 1975, il a vécu en Union soviétique, a étudié à l'école soviétique. En 2022, il est professeur à l'École nationale Supérieure des arts audiovisuels de la Femis (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son) et professeur à l'École du nouveau cinéma de Moscou (depuis 2012).

du roman de Dostoïevski. D'où, formellement, le choix de ne pas reconstituer la Russie du XIX^e siècle, mais plutôt un horstemp européen. C'est une scène sans ellipse, un film-séquence, en quelque sorte, une tragédie mondaine qui dévide les querelles mais dont personne ne sortira indemne» (Léon 2008:4). Pierre Léon choisit la fête chez Nastassia Philippovna, considérant qu'il s'agit d'un épisode parfait dans le roman, qui est «à la fois le plus "facile" à tourner et le plus parlant quant aux enjeux dramatiques de l'ensemble» (Léon 2008:10). À la question: «Pourquoi avez-vous eu envie d'adapter un roman de Dostoïevski au cinéma aujourd'hui et *L'Idiot* en particulier?» - Pierre Léon a répondu:

J'ai une relation très naturelle avec les romans de Dostoïevski, et pas seulement parce que je suis d'origine russe et que je le lis dans sa langue originale. Je devais avoir 13 ans quand j'ai découvert les Démons et j'avais déjà été frappé par cette façon dont les événements étaient sans cesse reculés par des digressions, des monologues, des discussions. Cette attente de quelque chose provoquait une telle tension que lorsque l'événement survenait enfin, il y avait comme un soulagement. [...] Et c'est au cinéma qu'on peut essayer des choses de ce genre. Dostoïevski est tout indiqué, c'est l'un des meilleurs scénaristes qu'on ait eus. (Léon 2008:6)

À propos du prince Mychkine, le réalisateur dit: «C'est une sorte d'œuvre d'art, c'est un personnage-artefact, et du coup personne ne sait comment se comporter avec lui, il est comme un bibelot de porcelaine dans une boutique d'éléphants» (Léon 2008:7).

Comme l'a écrit *Le Figaro*: «La première chose à signaler de *L'Idiot* de Pierre Léon est sa provocante brièveté: il fait tenir le roman de Dostoïevski dans un «pitch» d'une heure et une minute, très exactement. Autres signes particuliers: le film est tourné en noir et blanc, et situé dans un contexte moderne, volontairement non daté» (Tranchant 2009).

La presse a noté le film comme un événement notable. Le réalisateur n'a adapté qu'un chapitre du roman: le dîner de Nastassia Philippovna. Rien de russe dans le décor, sauf les noms des personnages, mais "pourtant Dostoïevski est bien là".

***Soigne ta droite* (1986)**

À la prochaine interprétation libre du roman de Dostoïevski - *Prenez soin de vous* ou *Prenez soin de votre droit* - le spectateur a été attiré par les noms de deux étoiles: le grand écrivain et le célèbre réalisateur Jean-Luc Godard. Il a

écrit le scénario en modifiant le texte du roman au-delà de la reconnaissance cosmique. En outre, Godard a joué le rôle du Prince idiot. «*Soigne ta droite* est un film à sketches dans lequel certains acteurs jouent plusieurs personnages réels ou fictifs, sur un fond de musique rock tirée du dernier album des Rita Mitsouko, premier groupe de rock français» (Godard 1987).

Le film est annoncé comme suit:

sa place sur Terre est recherchée par les personnages des trois lignes du film — par les musiciens du groupe “les Rita Mitsouko”, travaillant devant la caméra pour créer un album “No comprendo” et cherchant “la bonne harmonie”; par l’équipage et les passagers de l’avion, parmi lesquels Godard lui-même - le Prince idiot, qui cherchent “la fin de son voyage, comme Ulysse l’avait déjà cherché”, et par l’Individu, qui cherche le contact avec les gens et ne sait pas s’il est sur cette planète. Soigne ta droite est d’ailleurs sous-titré Une place sur la terre. Les spectateurs voient à l’écran «un Français moyen, un homme à la recherche de Dieu, une passagère à la recherche de son mari, une grand-mère et son tricot, bien d’autres passagers et le Prince lui-même. (Soigne ta droite 1986)

Didier Coureau dit que dans *Soigne ta droite* apparaît, «c’est ce que Deleuze et Guattari nomment des “personnages conceptuels” (Deleuze; Guattari 1991): le double personnage Godard/*L’Idiot* – Godard/Le Prince qui débouche sur ce troisième personnage: Godard/*L’extraterrestre* qui, selon Godard, «a été mis sur la terre [...] [et] qu’il faut découvrir, soit comme espion, soit comme fiction». Comme *personnage conceptuel*, *L’Idiot* de Dostoïevski, c’est *penseur privé* “qui ne peut plus que vivre dans l’absurde”. Dans le film «le cinéaste lui-même est à la fois une “figure esthétique” au sein de l’œuvre d’art, faite d’affects et un personnage philosophique, qui se tient du côté du concept» (Coureau 2009).

***L’amour braque* (1985)**

Dans la description du film *L’amour braque* est souligné que pour le scénario, le réalisateur a utilisé le roman *L’Idiot* de Dostoïevski où «Un gangster hystérique, une jeune prostituée et un être innocent vivent des rapports passionnés, et sont pris dans la tourmente d’un règlement de comptes implacable» (*L’amour braque* 1985).

Le synopsis pour les téléspectateurs dit:

Mickey (ce gangster)⁶ et ses hommes (apparemment-c'est Rogojine avec sa compagnie) attaquent une banque dans une ville de l'Est de la France. Dans le train qui les ramène vers Paris, ils rencontrent Léon (Lev Nikolaïevitch Mychkine), vague prince hongrois, qui semble venir d'un lointain asile psychiatrique (comme dans le roman, nous rencontrons un Prince qui revient en train d'une clinique psychiatrique). Mickey se prend de sympathie pour ce personnage innocent (souvenons-nous que dans le roman entre Parfione Rogojine et le prince Mychkine, il y avait une amitié dès la première rencontre), qui dit à chacun sa vérité (le thème de la véracité paradoxale et de l'absurdité du prince Mychkine). Il (Mickey - Rogojine) veut lui faire rencontrer (à Léon) Marie, la femme qu'il aime (la figure de Nastassia Philippovna). Étrange créature que cette Marie qui recherche la compagnie des frères Venin, les ennemis jurés de Mickey (apparemment, les figures du général Epantchine, de Totski et de Gania ont été unies dans une parenté fraternelle). Au cours d'un premier règlement de compte, Mickey doit fuir, il confie Marie à Léon. Ils s'aiment (similaire au thème des confessions d'amour entre Nastassia Philippovna et le prince Mychkine). Pourtant, au petit matin Marie a quitté Léon (nous apprenons l'élan névrotique de Nastassia Philippovna entre les personnages masculins). Il (prince Mychkine) part à sa recherche, mais sans trop savoir où aller. Il arrive chez une cousine où Aglaia tombe amoureuse de lui (deuxième prénom féminin du roman et deuxième ligne d'amour névrotique). (Zulawski 1984)

La fin tragique du film correspond à celui tragique également du roman. «C'est l'escalade de la violence. Dans son repaire, Mickey exécute Marie devant Léon qui se prosterne à ses pieds. L'un des frères Venin, rescapé, donne l'assaut. Pour tous, c'est l'ultime boucherie. Innocent ou instrument du destin, Léon reste seul...» (Zulawski 1984).

D'après moi, malgré les faits que le réalisateur se réfère au nom de Dostoïevski ; qu'il y a une rencontre dans le train et que nous rencontrons l'idiot Léon, malgré le fait que le film se termine par une tragédie d'amour et de mort, il s'agirait d'une utilisation très libre de l'idée du roman. L'ensemble de personnes intrigant: gangster, prostituée, idiot. Pour les intellectuels, cet ensemble est complété et justifié par le nom d'un grand écrivain. Bien sûr, le nom du célèbre écrivain attirera plus de spectateurs. Peut-être que l'un d'eux voudrait lire le roman. En ce sens, nous pouvons parler d'un bon résultat.

6 Ici et au-delà, mon commentaire est placé entre parenthèses.

L'Idiot (1968)

Ce téléfilm est basé sur une pièce de théâtre que le metteur en scène André Barsacq⁷ a écrite et adaptée au Théâtre de l'Atelier. Elle a été publiée dans *L'Avant-Scène Théâtre* (Barsacq 1966) et représentée pour la première fois en 1966 au Théâtre de l'Atelier. La pièce, créée le 12 janvier 1966, est considérée comme l'une des plus grandes réalisations théâtrales de cette époque.

D'une part, le réalisateur avait déjà de l'expérience dans les adaptations théâtrales d'œuvres des classiques de la littérature russe: *La Provinciale* (1965) d'après Ivan Tourgueniev; *Un mois à la campagne* (1963) d'après Ivan Tourgueniev; *La Punaise* (1958) de Vladimir Maïakovski; *La Mouette* (1955) d'après Anton Tchekhov; *Le Revizor ou l'Inspecteur général* (1948) d'après Nicolas Gogol. D'autre part, l'intérêt pour la littérature russe d'André Barsacq (Anatoly Petrovich Barsak) est lié à ses racines russes. Dans une interview à la veille de la première du téléfilm, il a dit: «Je suis né en Crimée, où mon père était parti comme ingénieur agronome et j'ai habité dans ce pays jusqu'à l'âge de neuf ans. C'est la connaissance de la langue russe qui m'a porté vers ces auteurs» (Barsacq 1968: 22-23). En parlant de son travail sur *L'Idiot*, le réalisateur se souvient que, «l'adaptation de *L'Idiot* fut la plus longue, la plus passionnante et la plus difficile». Surtout, mettre en trois heures l'un des romans les plus riches de Dostoïevski. «La complexité de cette oeuvre m'a plusieurs fois décourager» (Barsacq 1968: 22-23).

Les critiques de cinéma, comparant le téléfilm d'André Barsacq à la version cinématographique de Georges Lampin de 1946, ont noté que, presque deux fois plus longue que la version cinématographique de Georges Lampin en 1946, cette dramatique est nécessairement plus fidèle au roman. Dans le même temps, les critiques ont comparé le jeu des acteurs. L'opinion générale était que les artistes de 1968 ne sont pas inférieurs à ceux de la version de 1946.

Il semble que Philippe Avron aura toujours gardé cette ingénuité souriante qui lui permet d'incarner magnifiquement le prince Mychkine, celui que certains surnomment «L'Idiot». Charles Denner, sombre et violent, est magnifique en Rogojine, comme l'était autrefois Lucien Coëdel. Catherine Sellers impressionne en Nastassia Philippovna. Michel Beaune tient parfaitement le rôle antipathique de Gania. Quant à Valentine Tessier, si l'on peut s'étonner qu'une dame de cet âge ait trois jeunes filles à marier - mais c'était déjà le cas de Marguerite Moreno en 46 - on ne peut qu'être frappé par son affabilité et la justesse de son

7 Barsacq André (1909-1973) - metteur en scène et cinéaste; directeur du théâtre de l'Atelier (1940-1973). Frère de Léon Barsacq (1906-1969).

jeu. La jeune Aglaïa est jouée par Elisabeth Alain, la fille d'André Barsacq. En bref, une belle initiation à un très grand roman. (Briant 2020)

Dans la version télévisée, il y avait un casting original de la pièce. Mais le réalisateur n'a pas filmé à l'intérieur, mais à l'extérieur. En général, la version télévisée sera encore plus fidèle au roman. La mise en scène est devenue plus réaliste.

***L'Idiot* (1946)**

La première adaptation cinématographique française du roman *L'Idiot* est sortie sur les écrans le 7 juin 1946. Voici comment le portrait du personnage principal a été annoncé. «Le prince Mychkine est de retour à Saint Pétersbourg après cinq ans d'absence. Il a été gravement malade, épileptique, coupé du monde, il est resté très jeune d'esprit, naïf au point d'imaginer que la bonté, la justice et l'amour règnent partout, comme dans ses rêves» (Lampin 1945).

Je remarque que réalisateur Georges Lampin (*Gueorgui Lyamin, 1901-1979*) est né à Saint-Petersbourg et a émigré de Russie après la révolution de 1917. Il a commencé sa carrière en tant qu'assistant du metteur en scène russe Nikita Fiodorovich Baliev. C'est peut-être pour cette raison qu'il s'est considéré comme un expert de la culture et de la littérature russes.

Malheureusement, les intérêts commerciaux ont eu un impact sur les cinéastes. En outre, le réalisateur voulant créer une atmosphère de culture russe, a utilisé des clichés banals «vodka, balalaïka», etc. Les personnages à l'écran sont dépourvus de caractères complexes. Même le prince Mychkine ressemble parfois à une victime d'intrigues amoureuses. C'est de cette manière que le film est présenté dans le synopsis:

Recueilli par un parent éloigné, le général Epantchine (mais dans le roman, le général Epantchine ne croyait pas à la possibilité d'une parenté),⁸ le jeune homme séduit par son intelligence et sa sensibilité une bourgeoise soumise à la dure loi des seuls intérêts financiers (le portrait psychologique de Nastassia Philippovna est réduit à un personnage de femme mercantile). C'est dire qu'on trouve Mychkine gentil, mais passablement idiot de s'émouvoir de ce qu'on impose à la fragile Aglaïa, la fille du général, un époux qu'elle n'aime pas, le riche Totski. (Ainsi, dans la version cinématographique, Totski a été inclus dans le triangle amoureux: Mychkine – Aglaïa – Totski. Comme nous

8 Ici et au-delà, mes commentaires sont placés entre parenthèses.

nous en souvenons, dans le roman, il prétendait se marier avec sa sœur Alexandra). Et lorsque Mychkine apprend que ce dernier a une maîtresse, la belle Nastassia Philippovna, et qu'il veut la marier à un personnage falot, Gania, pour continuer à la voir après avoir épousé Aglaia (ici, du roman ne restent que le noms des personnages), «L'Idiot» n'a plus guère d'illusions sur cette société qu'il croyait idéale. Mychkine aime Nastassia, qui lui ressemble: comme lui, elle est orgueilleuse, idéaliste (ces mots ne correspondent pas au portrait psychologique du prince Mychkine). «Il lui propose de l'épouser et ainsi de lui rendre son identité de femme libre. Mais Nastassia a un autre homme dans sa vie, qui la subjugue par sa brutale sensualité: Rogojine, un marchand. Alors, par défi à l'ordre moral et aux convenances, Nastassia se met en vente: elle sera à qui la paiera le plus cher. Rogojine l'achète, cent mille roubles et perd définitivement son estime. Le marchand poignarde Nastassia: ainsi n'appartiendra-t-elle plus à personne. Près de son cadavre, le prince Mychkine pleure ses illusions et son amour perdus. (Lampin 1945)

Comme nous le voyons, dans l'intrigue du film, un aspect important des relations entre Rogojine et le prince Mychkine (qui sont saturées de symboles religieux) est absent. Sans cela, vous ne pouvez pas interpréter le drame de la fin du roman, comme l'a compris Dostoïevski.

Comment comprendre Dostoïevski?...

André Suarès l'a bien dit:

Pour entendre Dostoïevski, il faut avoir beaucoup souffert: ou dans la chair, comme les malades et les pauvres; ou dans l'âme, comme les offensés de tout genre, les victimes des passions, de la cité et des hommes. Enfin, les plus près de Dostoïevski, les grands souffrants de la connaissance; ceux qui souffrent dans leur être éternel, tous ceux qui ont eu Dieu ou l'ont espéré, et qui l'ont renié ou perdu. (Suarès 1925)

Ou, ce qui fait dire à Albert Camus analysant l'œuvre de Dostoïevski, que «Jésus incarne bien tout le drame humain. Il est l'homme parfait, étant celui qui a réalisé la condition la plus absurde. Il n'est pas le Dieu-homme, mais l'homme-dieu. Et comme lui, chacun de nous peut être crucifié et dupé — l'est dans une certaine mesure» (Camus 1942: 145-146).

Selon Dostoïevski «l'idée principale du roman est de représenter un homme positivement beau» (Достоевский 1985:250). Il y a 155 ans, en janvier 1868,

Dostoïevski écrivit à ce sujet de Genève à sa nièce Sophie. Donc, il y a 155 ans, notre personnage principal est né - Lev Nikolayevich Mychkine. Ce n'est pas la beauté physique, dans le sens habituel. Pour Dostoïevski: «Le beau est l'idéal, or l'idéal, le nôtre ou celui de l'Europe civilisée, est encore loin d'être élaboré. Il n'existe au monde qu'un être absolument beau, le Christ, de sorte que l'apparition de cet être immensément, infiniment beau est certainement un infini miracle» (Достоевский 1985:250). *Un homme positivement beau* – une personne dotée d'un grand sens de responsabilité envers la société. Le prince Mychkine qui croit que la beauté sauvera le monde incarne le bel idéal du Christ. Mais «la vision du monde de Mychkine n'a rien de naïf, il n'imagine pas les hommes meilleurs qu'ils ne sont; la beauté n'est une propriété intrinsèque ni des objets ni des êtres, ils la reçoivent grâce à l'attitude que l'on prend à leur égard» (Todorov 2007: 331).

Le prince Mychkine dans l'interprétation de Gérard Philipe

Gérard Philipe a joué deux personnages dans les adaptations des œuvres de Dostoïevski: le prince Mychkine dans l'adaptation du roman *L'Idiot* (1946) et Alexeï Ivanovitch dans l'adaptation du roman *le Joueur* (1958). Claude Autant-Lara, réalisateur du film en exposant son opinion sur le *Joueur* dit: «Malheureusement, l'éditeur trop pressé de toucher son argent publie tel quel ce qui n'était, par sa faute, qu'un roman baclé et pas toujours très bien construit. Notre adaptation n'est donc pas absolument littérale. D'un premier jet touffu et désordonnée, où se trouve en germe un admirable roman, nous avons essayé de dégager une ligne dramatique. Le public aime bien qu'on le prenne par la main pour le conduire, en ligne droite, vers dénouement» (Dostoïevski: revu et corrigé 1958:42).

Les deux films ne peuvent pas être qualifiés de réussis, puisque tout est réduit à un mélodrame banal, ce qui a été vivement critiqué par la presse française. Mais le rôle du prince Mychkine a été brillamment joué par Gérard Philipe, ce qui a sauvé ce film d'une défaite totale. Gérard Philipe savait exactement comment traduire à l'écran le prince Mychkine de Dostoïevski.

Afin de comprendre et bien révéler la personnalité du héros, Gérard Philipe avait profondément étudié l'œuvre et la philosophie du grand écrivain. Dans ses mémoires, Gérard Philipe a évoqué un puissant amour et une foi en l'humanité du Prince Mychkine, qui coïncidaient bien avec sa propre philosophie, ce qui rapprochait l'acteur du personnage qu'il jouait. Sans ressembler physiquement au prince Mychkine, Gérard Philipe correspondait parfaitement à son héros

au niveau existentiel. «Il incarna les rêveries littéraires de sa caste, quand, dans ses maisons de campagne, la bourgeoisie cachait de riches bibliothèques. Dostoïevski, Radiguet, Stendhal au cinéma. Corneille, Musset, Marivaux au théâtre» (Castillo 2003:23-24). C'est pourquoi, après la sortie du film Jacques Doniol-Valcroze, alors critique, a écrit:

La vedette — n'en déplaise au générique — c'est Gérard Philipe. Il y a lui... et les autres. [...] Ceux qui marquèrent son vrai départ, à l'écran et sur la scène, le jeune russe de L'Idiot, au temps des tsars, l'empereur romain Caligula, l'un, toute la candeur d'une âme pure, l'autre, l'incarnation du mal, étaient des rôles de composition. Il les joua dans le même temps. Cette alternance, dit-il plus tard, l'aiderait à maintenir un équilibre dans cet épuisant démarrage. (Leprohon 1971)

Gérard Philipe s'est plongé dans la philosophie de Dostoïevski et a interprété le prince Mychkine comme s'il n'était un acteur jouant son rôle, mais le prince Mychkine lui-même adressant sa parole au monde. «Il ne joue pas "L'Idiot", il est "L'Idiot"; il nous fournit exactement l'image que nous attendions du prince; il donne un sens concret à ce qui n'était en nous qu'imagination confuse» (Charensol 1945).

Sachant que selon Dostoïevski le prince Mychkine est un homme *positivement beau* on dirait que ce rôle était fait pour Gérard Philipe. Il savait exactement comment traduire à l'écran le prince Mychkine de Dostoïevski. Afin de comprendre et bien révéler la personnalité du héros, Gérard Philipe avait profondément étudié l'œuvre et la philosophie du grand écrivain. Dans ses mémoires, Gérard Philipe a évoqué une puissante amour et une foi dans l'humanité du prince Mychkine, qui coïncidaient bien avec sa propre philosophie, ce qui rapprochait l'acteur du personnage qu'il jouait. «Gerard Philipe, pour incarner le prince Mychkine, *L'Idiot*, est enlaidi par son maquillage et ses vêtements. C'est à peine si on reconnaît l'Ange blanc de "Federigo" ou le démoniaque "Caligula". [...] Mais il est ravi. - *Il y a quatre ans que je desirais jouer ce rôle. Je n'ai pas attendu trop longtemps [...] J'ai vingt-trois ans aujourd'hui. C'est trop de chance*» (Nicolai 1946).

La collection *Coupures de presse* (1945-1955) permet de savoir quelle était la réaction des premiers spectateurs au film de Georges Lampin et aux héros de Dostoïevski dans la version de ce réalisateur français. Les critiques considèrent que le film de Georges Lampin doit son grand succès au jeu d'acteur et à son interprétation du prince Mychkine. Voici quelques citations qui illustrent bien le succès de Gérard Philipe.

Prince Mychkine, a la figure maigre et expressive, cernée d'un léger collier de barbe blonde: fausse bien entendu, il aime son personnage, étrange et tourmenté, et parle des points communs qu'il présente avec celui du Caligula, qu'il a récemment interprété dans la pièce d'Albert Camus. (Pommier 1945)

Nous avons déjà dit que, parallèlement au tournage du film *L'Idiot*, l'acteur a joué l'empereur Caligula dans un spectacle d'après une tragédie de Camus. Ainsi, le talent sans pareil de Gérard Philipe lui permet d'incarner de manière géniale les deux personnages différentes, de caractères opposés.

L'Idiot est la révolte d'un idéal pur, d'aspirations surhumaines contre le vil et la laideur terrestres. C'est le rayonnement de l'innocence l'attrait de la pureté. [...] Le prince Mychkine, L'Idiot (Gerard Philipe), appuyé contre un piller, regarde, l'air hebeté, sans mot dire. Cheveux fous, barbe en pointe, costume gris, cravate au nœud flou, il semble petrifié devant l'enlèvement de sa bienaimée. [...] "L'Idiot" est redevenu un homme comme les autres. Gerard Philipe part vers Caligula, tout est fini. (L.R. 1946)

Gérard Philipe réussit à être toujours juste, à ne jamais tomber dans une mimique exagérée, à manifester une flamme intérieure à tout instant et à paraître plausible tout en restant mystérieuse. Je ne vois ni en France, ni dans le restant de l'Europe, ni aux États-Unis, quelqu'un d'autre qui eût été capable d'accomplir pareil exploit. Rien que pour lui, le film mériterait d'être vu. (Marion 1946)

Dostoïevski croyait que la beauté sauvera le monde. La formule *la beauté sauvera le monde* est censée être un condensé de la philosophie du prince Mychkine. Mais quel en est exactement le sens? Le héros du roman *L'Idiot* le prince Mychkine incarne l'idée de la beauté de l'esprit humain. À mon avis, dans ce sens philosophique, Gérard Philipe a servi l'idée de la beauté toute sa vie...

Bibliographie

- Antoine, André (1903) "Causerie sur la mise en scène", *La Revue de Paris*, annes 10, vol. 2, p. 596-612.
- Antoine, André (1928) *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon*, Paris, Grasset.
- Barsacq, André (1966) *L'Idiot: pièce en deux parties d'après Dostoïevski*, L'Avant-Scène.

- Barsacq, André (1968) “Dostoïevski jugeait complètement rate”, *Samedi*, p. 22-23, Disponible sur URL: <http://php88.free.fr/bdff/film/2007/0030/08/0%20Dostoievski.jpg> [Page consultée le 25 avril 2023].
- Benua, Aleksandr Nikolaevič (1925) “*L'Idiot*: maquette de costume: le général Ivolguine dans l'intimité”, *Lieu du spectacle: Paris, Théâtre du Vaudeville*, Disponible sur URL: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44767654r> [Page consultée le 25 avril 2023].
- Briant, Jean-Paul (2020) “*L'Idiot* André Barsacq – 1968”, *Base de Données de films français avec images*, Disponible sur URL: http://php88.free.fr/bdff/image_film.php?ID=13950& [Page consultée le 25 avril 2023].
- Camus, Albert (1942) *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, coll. «Folio essais», p. 145-146.
- Castillo, Michel del (2003) “Gérard Philipe: Un acteur dans son temps”: [Publ. à l'occasion de l'Expos. «Gérard Philipe», prés. par la Bibl. Nat. de France, Galerie Mazarine, du 8 oct. 2003 au 25 jan. 2004: Livre-catalogue] / Sous la dir. de Gérard Bonal, [Paris]: Bibl. nat. de France, p.19-28.
- Charensol, G. (1946) “*L'Idiot*”, *Les Nouvelles littéraires*, 13 juin.
- Coureau, Didier (2009) “Jean-Luc Godard: autoportrait(s) d'un cinéaste”, *Recherches & Travaux*, 75, p.111-122.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. (1991) *Qu'est-ce que la philosophie*, Minuit, collection “Critique”.
- Достоевский, Ф.М. (1985) “Письмо С. А. Ивановой: 1 (13) января 1868. Женева”, *Полное собрание сочинений: в 30-ти томах*, Ленинград: Наука, Т. 28, кн. 2, p. 250.
- Dostoïevski: revu et corrigé (1958) *Cahier du Cinéma*, N85, p.42.
- Godard Jean-Luc (1987) “Soigne ta droite. Synopsis. Un Long-métrage de Jean-Luc Godard”, *Association UniFrance*, Disponible sur URL: <https://www.unifrance.org/film/7748/soigne-ta-droite#> [Page consultée le 25 avril 2023].
- Lampin, Georges (1945) “*L'Idiot*. Résumé”, *Cinéma français*, Disponible sur URL: https://www.cinema-francais.fr/les_films/films_1/films_lampin_georges/l_idiot.htm, [Page consultée le 25 avril 2023].
- L'amour Braque (1985) *La Cinémathèque française*, Disponible sur URL: <https://www.cinematheque.fr/film/56997.html> [Page consultée le 25 avril 2023].
- Léon, Pierre (2008) “Entretien avec Pierre Léon”, *Association UniFrance*, Disponible sur URL: <https://medias.unifrance.org/medias/67/149/38211/presse/l-idiot-dossier-de-presse-francais.pdf> [Page consultée le 25 avril 2023].

- Leprohon, Pierre (1971) *Gérard Philipe Biographie*, République des Lettres, Disponible sur URL: <https://republiquesdeslettres.fr/leprohon-gerard-philipe.php> [Page consultée le 25 avril 2023].
- L.R. (1946) "L'Idiot", *Mondes*, 2 juillet. Marion, Denis (1946) "L'Idiot", *Combat*, 9-10 juin,
- Nicolai, Michele (1946) "Dostoïevsky a l'honneur. L'Idiot", *La France au combat*, 3 janvier.
- Orlova, Nadezda (2014) "La letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica", *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 3(6), p. 57–63, <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6999>
- Orlova, Nadezda (2016) "The collective Idiot: on screen adaptations of Fyodor Dostoyevsky's novel", *Парадигма: Философско-культурологический альманах*, 23, p.49-58, Disponible sur URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/the-collective-idiot-on-screen-adaptations-of-fyodor-dostoyevskys-novel> [Page consultée le 25 avril 2023].
- Orlova, N. K. (2017) "Dostoevsky in french cinema: the beginning of the tradition" (rus), *ПАРАДИГМА. Journal of Visual Semiotics*, 4 (14), p.90-104. DOI:10.23951/2312-7899-2017-4-90-104.
- Orlova, Nadezda (2021) "Crime and Punishment By Fyodor Dostoevsky According to Gaston Baty" (rus), *Anthology Of Essays By The Faculty Of Dramatic Arts*, Vol.40, p. 61–74, https://doi.org/10.18485/fdu_zr.2021.40.3
- Pommier, Robert (1945) "Froid Dostoïevskien aux studios de Neuilly", *L'Etoile du soir*, 19 décembre.
- Soigne ta droite (1986) *Cinéma français*, Disponible sur URL: https://www.cinema-francais.fr/les_films/films_g/films_godard_jean_luc/soigne_ta_droite.htm [Page consultée le 25 avril 2023].
- Suarès, André (1925) *Pour comprendre Dostoïevski*, Essai paru dans *Sur la vie*, Paris, Émile-Paul frères, Disponible sur URL: https://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Suares_-_Pour_comprendre_Dostoïevski.htm [Page consultée le 25 avril 2023].
- Todorov, Tzvetan (2007) "La beauté sauvera le monde", *Études théologiques et religieuses*, T. 82, p. 321-335. DOI10.3917/etr.0823.032
- Tranchant, Marie-Noëlle (2009) "Une soirée avec Nastassia Philippovna", *Le Figaro*, 15 mai.
- Zulawski, Andrzej (1984) "L'amour Braque", *Cinéma français*, Disponible sur URL: https://www.cinema-francais.fr/les_films/films_z/films_zulawski_andrzej/l_amour_braque.htm [Page consultée le 25 avril 2023].

Надежда Х. Орлова
Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А.
Римского-Корсакова
Новгородский Государственный Университет имени Ярослава
Мудрого
Великий Новгород – Санкт-Петербург, Россия

РОМАН ИДИОТ ФЛОДОРА ДОСТОЈЕВСКОГ У ФРАНЦУСКОМ ФИЛМУ

Апстракт

Први део чланка даје преглед екранизација романа Идиот Фјодора Достоевског у француском филму: Идиот (L'Idiot, 1946, Жорж Ламјен / Georges Lampin); Идиот (L'Idiot, 1968, Андре Барсак / André Barsacq); Љубав брака (L'amour braque, 1985, Андреј Жулавски / André Barsacq); Брига твоја десна рука (Soin ta droite, 1986, Жан-Лук Годар / Jean-Luc Godard); Идиот (L'Idiot, 2009, Пјер Леон Pierre Léon). Режијери Ж. Ламјен, А. Барсак и П. Леон били су најближи филозофији писца о „позитивно лејом човеку“. По нашем мишљењу, у томе су им помогли њихово руско порекло и познавање изворних текстова Достоевског – на руском језику. У другом делу рада истражујемо усредсредили на оригинални шаленијум Жерара Филија, који је добро разумео филозофију писца и енијално „ушао“ у лик кнеза Мишкина.

Кључне речи

Фјодор Достоевски, роман Идиот, Жерар Филип, француска кинематографија, руска књижевност

Примљено: 25. априла 2023.

Прихваћено: 17. маја 2023.

ТРАНСМЕДИЈАЛНО ПРИПОВЕДАЊЕ МАЈСТОРА И МАРГАРИТЕ: СЛУЧАЈ ПЕТРОВИЋ²

791.633-051 Петровић А.
791.632:792.0261:821.161.1-31
792.2.091(497.11)¹⁹⁸²
COBISS.SR-ID 120077065

Апстракт

Преинантна, фонофонијска схема Булаковљевог романа Мајстор и Маргарита учинила се погодном за репрезентацију актуелизовању и варирању у разним конкретним друштвеним приликама, уметностима и медијима и омогућава нам да трансмедиијално приповедање сагледамо у његовом ексклузивном ширем значењу проширења светова приче. У овом раду, реч је о оном аспектима трансмедиијалног приповедања дела који зајмичемо у ојсу редитеља Александра Саше Петровића. Хронолошки најстарија Петровићева адаптација неког Булаковљевог дела, илаћена једним од најскућлих искуства у чинској генерацији синеаста којој је припадао. Педесет година после забране филма и четрдесет година после скидања са репертоара, говоримо о филму Мајстор и Маргарита (1972) и истоименој представи коју је Петровић остварио у Народном позоришту у Београду (1982).

Кључне речи

Александар Саша Петровић, Михаил Булаков, Мајстор и Маргарита, филм, позориште

Prave su režije izvan filma.
(Stojanović i drugi 1969: 21)

Адаптацијама дела Михаила Булгакова (Михаил Афанасьевич Булгаков 1891–1940), Петровић се озбиљно и дуго бавио, у оквирима различитих пројеката, од којих су неки имали мање или више успешан самостални живот, неки мењали првобитну намену (сценарио *Псеће срца / Собачье*

1 ralovic@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО, по Уговору склопљеним са Министарством науке РС број: 451-03-47/2023-01/ 200020 од 3.2.2023. године.

сердце првобитно намењен за филм, драматизован је за поставку у Атељеу 212 крајем седамдесетих година), а неки никада нису реализовани (драматизација *Пурпурној остирва/Бајровый остирв*). „Pola života sam posvetio ne bih li uhvatio neuhvatljivu nit meštra sa Patrijarši[j]skih ribnjaka”, записао је Петровић у писмима из Русије и Грузије (Petrović 2007: 125). Сачинио је читав паноптикум заснован на слободним мотивима дела великог руског писца (Ređer 2007:12) и готово да је био надамак пуноћи трансмедиалног приповедања.³ Између питања да ли је по среди био покушај да преко ових дела каже наглас оно што је годинама онемогућаван да каже, или сродство по сличности, један од великих тумача Петровићевих стваралачких светова бележи: „veliko i neokončano putovanje našeg Petrovića u kosmogoniji Bulgakova (pre)ostaje kao jedna od najkrvavijih i najbolnijih autobiografija” (Ređer 2007: 11, 9).

Од свих дела које је Петровић преводио у други медиј⁴, ван његовог опуса, највећи, можда и пун, потенцијал трансмедиалног приповедања остварио је Булгаковљев тестаментарни роман.⁵ Иако забрањиван у земљи порекла, роман је од почетака појављивања у преводима лако освајао приврженике, генерисао бројне трансмедиалне наставке и проширења,

3 Теријску основу трансмедиалног приповедања чине првенствено радови Хенрија Џенкинса (Henry Jenkins 2007, 2009, 2011), Мери-Лор Рајан (Ryan 2013, 2014, 2016) и Марше Киндер (Marsha Kinder), Александре Миловановић (2019), али и бројних изучавалаца који трансмедиалност виде у Џенкинсовим оквирима као репрезентацију једног света приче кроз више медија, али претечу овој врсти приповедања експлицитно препознају у адаптацији.

4 Петровић је редитељ у великој мери надахнут књижевношћу. За потребе преношења у други медиј посегнуо је и за литературом Антонија Исаковића (филм *Три*), Хајнриха Бела (*Грујни њоршреј с дамом*), Михаила Булгакова (филм и позоришна представа *Мајстор и Мартирија*, поставка *Псеће срца* у Атељеу 212, 1979. године), Милоша Црњанског (*Сеобе*), а на путу ка другом медију заустављени су бројни други литерарни предлози.

5 Прва, цензурисана верзија романа *Мајстор и Мартирија (Мастер и Мартирија)* објављена је у Москви 1966. године, две године касније штампа се интегрална верзија у Италији. За овај роман речено је да је „потресао свет” (Чолић 1980: 283), вишеструко је припремљен претходним Булгаковљевим опусом, своју прву варијанту има у новели *Понџије Пилај*, коју је Булгаков написао 1928. године, али је за живота није објавио, а Милан Чолић бележи да је она управо онај *рукойс који не тори*, а који је још тада, тих далеких двадесетих година, Булгаков спалио (Чолић 1980: 283). Тај текст постао је Мајсторов уништен рукопис, одигравши средишњу улогу у фабули последње Булгаковљеве књиге. У контексту трансмедиалног приповедања, та новела представља хипотекст, док је роман централни текст који функционише као заједнички референтни оквир за остале текстове. У највећем броју текстова о роману наглашен је утисак о контакту с ремек-делом, са остварењем новог типа које се није очекивало (Јовановић 1975: 9). Писало се и да је у питању роман идеја, а не конвенционални роман карактера (Јовановић, 1975: 203), те не чуди да су се Петровићеве тумачи изјаснили да се чини да га у *Мајстору и Мартирији* више занимају идеје него судбине (Stojanović 2010: 71).

преливања, скретања и рачвања, пренамене, прилагођавања, умножавања и мигрирања, гранања и ширења.⁶

Прве филмске адаптације овог дела припадају словенском свету (бар ако узмемо у обзир порекло редитеља, премда су оба дела имала иностране продуценте). Истини за вољу, године 1970. фински редитељ Сепо Валин (Seppo Nuuro Wallin) замољен је да режира епизоду ТВ серије *Позоришне сесије* (*Teatterituokio*). Ова серија приказивана је на финској телевизији од 1962. до 1982. године, у преко 102 епизоде. Валинов *Пилај* (*Pilatus*) у оквиру ове ТВ серије емитован 28. марта 1970. године, заснован је на библијским поглављима *Мајсијора* и *Маријарише*, што га чини првом нама познатом екранизацијом Булгаковљевог крунског дела. Пре Петровића, филмску адаптацију начинио је пољски режисер Анджеј Вајда (Andrzej Witold Wajda), реч је о филму *Пилај и гпуји* (*Pilatus und andere/Pilat i inni*, 1971), снимљеном на немачком језику у Нирнбергу и околини, на рушевинама Трећег рајха. Посматран као критички коментар на ране седамдесете овај филм дели неке особине са Петровићевим.⁷

6 Међу првим музичарима који су инспирацију за своја дела црпили из *Мајсијора* и *Маријарише* био је Мик Џегер (Mick Jagger), који је 1968. године на основу романа који се појавио годину дана раније у енглеском преводу, направио песму „Sympathy for the devil”. Иако је било и изјава да је настала инспирисана Бодлеровом поезијом, ова нумера *The Rolling Stones*-а експлицитно открива трагове Булгаковљевог утицаја. Започиње стиховима „Молим вас, дозволите ми да се представим, ја сам човек раскоши и укуса”, што је снажна паралела са сусретом Воланда и Ивана и Берлиоза на Патријаршијским риђњацима, а читава атмосфера и конструкција песме савршено се уклапају у књигу. Објављена као А1 на албуму *Beggars Banquet* из 1968, налази се на бројним листама најбољих песама свих времена. Певач Мик Џегер потврдио је у документарцу *Crossfire Hurricane* (2012, p. Brett Morgen) да је роман *Мајсијор* и *Маријариша* Михаила Булгакова послужио као инспирација за њу. Годар (Jean-Luc Godard) је забележио процес настанка и снимања песме у студију камером. Реч је о снимцима које је редитељ употребио у музичком документарцу који носи наслов ове песме и објављен је 1968. године, али је познат и по називу *One Plus One*. Да се песма темељи на Булгаковљевом роману читамо и у академским изворима (видети Coelho & Covach 2019). *Pearl Jam* има песму „Pilate”, *The Tea Party* песму „The Master and Margarita”, *Franz Ferdinand* „Love and Destroy” (<https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmwallin.html>). Покушај систематизације екранизација, позоришних поставки (представе, мјузикли, опере, балети и други облици извођења, инсценација) и других облика уметности, који су користили различите сижетне линије (Сатанин бал, догађаје у стану број 50, јерусалимску или московску линију догађаја) или били инспирисани светом Булгаковљевог најпознатијег дела (и насловне стране различитих издања романа, бројне илустрације, фотоилустрације, модне поставке, стрипови, графичке новеле и други облици трансмедиалног живота дела од уличних графита до музеја који се доводе у везу са делом) видети на <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html>.

7 Све у вези са Петровићевим филмом обележено је снажним отпорима у земљи, а на тешкоће у реализацији и продукцији филма по овом роману, наилазили су и други редитељи који су се латили овог дела и та судбина прва је њихова заједничка особина. Вајдин филм је у Пољској у целисти приказан тек након политичких превирања крајем 1980-их

Чини се да су се укрштале и стваралачка судбина и судбина дела Булгакова и Петровића. Читави делови Булгаковљевог дневника, као да су писани руком самог Петровића: „Ako iko, Saša Petrović je dramtizacijama onih slobodnih motiva Mihaila Afanasijeviča, kao i čitavom višedecenijskom pozornošću na slučaj slavnog ruskog apatrida u vlastitoj zemlji, napisao svoju autobiografiju” (Ređep 2007: 13). Има ли, додаћемо, неког унутрашњег законодавства и које су матрице у избору баш овог романа после филма *Биће скоро њројасиј светиа, нек њројадне није шїиїейїа*, за који слови да је инспирисан романом *Зли дуси (Бѣсы)*, ако знамо да су и озбиљна интертекстуална истраживања утврдила да су *Зли дуси* послужили као књижевни извор Булгакову за *Мајсїора и Марїарийїу* на неколико планова (Јовановић 1993: 45). Управо у радној соби Петровићевог маистра, виси слика Достојевског.⁸

Филм *Мајсїор и Марїарийїа* Александра Петровића од настанка⁹ до данас подбуђује различите импресије, у распону од изразито негативних, до веома

(<http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html>; Майер-Фраатц 2017: 235), Петровићев филм у редитељевој домовини после 1972. године поново је приказан крајем осамдесетих у СКЦ-у у Београду. У априлу 2011, у Москви је одржана званична премијера филма *Мајсїор и Марїарийїа* Јурија Каре (Јуриј Викторович Кара) снимљеног 1994. године, који се због конфликта насталог између редитеља и продуцента, а потом и око ауторских права која је потраживао унук Јелене Булгаков, скоро седамнаест година налазио се у ролнама на полицама. За више видети: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/filmkara.html>

8 Не само овај, мада је за наше истраживање свакако најзанимљивији, регистровани су и бројни књижевно-филозофски извори Булгаковљевог романа. За предлог свог филма, Петровић бира роман који је пример вероватно најсложенијег „романа тајни” у светској књижевности (Јовановић 1975: 167), чији су културноисторијски подтекст и разграната мрежа интертекстуалних игара привлачили пажњу интерпретатора од појављивања до данас, који је обележен духом конфронтације са одређеном књижевно-филозофском традицијом (Јовановић 1975: 185, Јовановић 1989: 81), која је детаљно разрађивана у оквиру разгранате и богате булгакологије. Широког мисаоног замаха, ово дело ухватило се у коштац са проблемима поезике, филозофије, (анти)утопије, митологије, религије, дантеологије, фаустологије, театрологије, натприродним и гротескним, средњовековљем и карневализацијом, влашћу и политиком, витештвом... а Булгаковљева остала дела довођена су у везу са, за редитеља из наслова овог рада индикативно – Црњанским (видети Стојнић 1996). За портрет Достојевског у радној соби Максудова „а у Петровићевом филму ништа није случајно”, речено је да означава традицију, на чијем почетку стоји Гогољ, а која преко Достојевског води до Булгакова и Солжењичина, а у вези са Гогољем, индикативно је запажање да Петровићево „целокупно стварање које је у филмској уметности Југославије у неколико махова поставило по неки камен темељац и отворило развојне путеве, стоји у традицији оне стваралачке воље и оног дубоког критичког реализма, које је у руској литератури отворио Гогољев *Шинел*” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975).

9 Сценарио је носио име романа и означио је нову фазу у стваралаштву Александра Петровића, чија ће основна одлика бити књижевне адаптације и грађење светова приче на основу већ постојећих и од филма насталог према опроштајном Булгаковљевом роману остали у његовом стваралачком опусу биће именовани управо делом којим су инспирисани.

похвалних. Овај филм адаптација је познатог хипотекста; задржани су основни оквири Булгаковљевог света приче, а нови свет укључује различите врсте цитата, транстекстуалност, обogaћен је учећавањем духа доба те стога испуњава и услов наративног ширења уклапајући се у дефиницију трансмедијалног приповедања (видети Scolari et al. 2014, 4). Речима Линде Хачион (Linda Hutcheon), ово је еволуција и мутација приче кроз селекцију и прилагођавање новом времену и месту (2006: 176). И у првим годинама приказивања, указивало се на „тежак подухват” (*Le Canard enchaîné* 10.10.1973), веома „амбициозан задатак” (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975), те да је роман *Мајстор и Марјариша* „дело толико значајно и згуснуто да унапред доводи у сумњу сваку филмску адаптацију. И сам Фелини је одустао (*La Croix* 4.5.1973). Жика Лазић истиче да је Петровић „prvi [...] naslutio bogat scenski materijal koji sadrži Bulgakovljev roman [...]”. I u ovom teškom poslu Petrović je izašao kao pobednik. [...] dobili smo jedan od najboljih naših domaćih filmova” (*Duga* 23. 7. 1977: 20).

Са *Мајстором* и *Марјаришом*, редитељ је закорачио у простор који не разматра само интимне историје, већ и велике друштвене преокрете, преломне тренутке историје, у епоху, у друго време. Такви су *Мајстор* и *Марјариша*, али и *Групи портрети с дамом* и *Сеобе*. Уочио је да су његови филмови настали по Булгаковљевом и Беловом прототексту, другачији и за његов редитељски развој значајни јер су – синтетичнији и синеастичнији. Почетком 1979. године, после почетних успеха представе *Псеће срце* у Атељеу 212, казао је да му ни у филму ни у представи није била намера да дословно интерпретира оно што је Булгаков говорио и да он није гласни читач његових књига.¹⁰

Из композиционе структуре вишезначног романа састављене из неколико центара или мотивационих токова и више прича које творе складну целину, Петровић бира два кључна тока (московску и јерусалимску линија догађаја) и саображава их потребама своје креације. Тако је богата и разграната Булгаковљева материја прегруписана и сажета, обимни делови романа су испуштени, линеарна московска прича очувала је мали део оригиналне фантастике, али, како су и први гледаоци учили, новостворено дело полази од целокупног утиска књиге, „Петровић није

10 „Kad sam prvi put susreo Hajnriha Bela, po čijem sam delu *Grupni portret sa Damom* snimio film, on me je zamolio da vidi *Majstora i Margaritu*. Posle projekcije je rekao: film mi se sviđa, ali imali ste sreće što Bulgakov nije živ. Da ste sa mnom ovako uradili, otkinuo bih vam glavu! U tome se otprilike sastoji moj način rada i upravo tim odnosom se trudim da ne izneverim literaturu. Čak i kad bi čovek listao stranicu po stranicu, dobio bi nešto što uopšte ne liči na tu knjigu” (*Duga* 6. 1. 1979: 20).

издао основне идеје Булгакова него их је филмским средствима наново формулисао, на начин који одговара садржају, штимунгу и богатству идеја тога дела” (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974).

Код Булгакова се првенствено именовањем јунака указује на глобалну европску културну традицију (јудео-хришћанску; књижевну, музичку, филозофску), на интермедијални панхронијски подтекст европске културе (Rister 1995: 76), и управо су имена интертекстуални сигнали који указују на дијалог Булгаковљевог текста и одређеног подтекста. Главни, насловни јунак појављује се безмало у средини романа, у тринаестом поглављу, сасвим неочекивано, нелогично, ако се, како пише Шиндељ имају у виду закони композиције који делују у прозним жанровима, „[а]ли ствар је у томе што је овај роман конструисан не по законима композиције прозе већ драматургије” (Шиндељ 1999: 72) и све је „или скоро све засновано на максималном умећу коришћења моћи сликовитог приказивања” (Шиндељ 1999: 61). У улози мајстора у Петровићевој причи налази се Николај Максудов (Ugo Tognazzi), непоткупљиви писац који верује у ирационално, у благотворну моћ нереда, чији се комад о Понтију Пилату припрема у позоришту и ускоро би требало да има премијеру. У роману, мајстор пише свој роман о Понтију Пилату и његови делови саставни су део романа, чинећи тако форму романа у роману. Уводећи позоришни комад у филм, он ствара форму паралелну Булгаковљевој. Именовање главног јунака филма, осим што представља новину у односу на протосвет, није била случајност. *Позоришни роман* (односно *Покојникове делешке/Зайиски њокойника*) – недовршени роман Михаила Афанасјевича Булгакова, написан у првом лицу, у име извесног писца Сергеја Леонтјевича Максудова, говори о позоришном закулису и свету писања. Турбин Николај јунак је *Беле њарде* (*Белая њардия* и *Дана Турбиних / Дни Турбиных*) односно, како Д. Горбов (Горбов Дмитрий Александрович), који подвлачи аутобиографски карактер самог романа – Николка Турбин је сам Булгаков (Јовановићу Булгаков 1985: 565). Избором имена за главног јунака, мајстора, Петровић подвлачи важност читавог Булгаковљевог опуса, али и пишчеве биографије. Ако узмемо да је 22. септембра 1926. године, дан пред заказану генералну пробу *Дана Турбиних* у МХАТ-у, Булгаков саслушаван и да су непријатељи Булгакова предузели и последњи покушај да спрече представу; да је аутор био примораван да се одрекне дела сцена; да су се за саслушање у ОГПУ бржљиво припремали; да је још од раније било ухођења (Bulgakov 2012: 538), онда не изненађује редитељев одабир имена за јунака који се код Булгакова одрекао и имена и презимена. Петровићев мајстор има намеру да напише роман о ђаволу у Москви, пише писмо

Влади и оставља Маргарити да га пошаље. Стога је чак и логично да је патроним Петровићевог насловног јунака (Берлиоз му се обраћа са: Николаје Афанасјевићу) Булгаковљев патроним.¹¹

Главни јунак филма припрема комад за премијерно извођење у позоришту. Тешкоће настају када Берлиоз (Фабијан Шоваговић), председник Савеза пролетерских писаца нареди да премијера Маестровог комада буде одложена, а да се са пробама настави. С наступањем проблема, Маестру пристиже помоћ са две стране. Једна је отелотворена у лику младе и лепе жене, Маргарите, која саосећа, разуме, воли га и улази у љубавну везу са писцем нарушеног угледа; друга далеко мистериозна појава која се представља као Воланд („Људи су ме различито звали, као Белиал, [...], Самаел, Луцифер, чак и Сатана, али за Вас, за Вас ја сам Воланд, професор Воланд, специјалиста за црну мађију”, обратиће се он Маргарити крај кремаљских зидина, док она са удаљености посматра Берлиозову погребну поворку), инострани уметник, како каже Бобов, долази у пратњи црне мачке и два помоћника, како би кроз помоћ да се комад ипак постави, просветио и христијанизовао Москву, не из верских побуда, већ зато што се грози материјализма. Професор црне магије Воланд (Alain Cuny) са својим помоћницима – „ленчугом” Коровјевим (Велимир Бата Живојиновић) и „дебелом наказом” Азазелом (Павле Вујисић) код Петровића је директни делилац (поетске) правде свима који су уплетени у спречавање извођења мајсторове представе и спутавање уметности – председнику Савеза пролетерских писаца другу Берлиозу, секретару Савеза пролетерских писаца Оскару Даниловићу (Златко Мадунић), директору позоришта Римском (Ташко Начић), драматургу Бобову (Данило Стојковић), критичарима Лавровићу (Фахрудин Фахро Коњхоћић) и Латунском (Јанез Врховец) који су написали критику представе која није изведена. Овај анђеол зла осуђује и кажњава зле у корист добрих (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973), он је извршилац милости Христове (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975). У том смислу потврдиће се мисао из цитата који нас уводи у роман, преузет из Гетеовог *Фауста* и то из оне сцене у којој Мефисто одговара Фаусту да је део оне силе која вечно тежи злу а вечно ствара добро. Тако се код Булгакова и код Петровића дословно понашају Воланд и његова пратња, лакрдијаши спремни на шалу, карневалски ликови спремни да се окове на зле и ограничене и да иду наруку несрећнима.

11 Овај Петровићев поступак наилази на симпатије код савремених критичара: „[д]а не спомињем употребу другог дела Булгакова (*Позоришни роман*) и неке елементе ауторове биографије. Генерално, не знам за вас, али могао сам очекивати да би и сам Михаил Афанасјевич, да му се десило да напише сценарио по свом роману на прелазу шездесетих и седамдесетих, управо то учинио” (Царев).

Маестрова изабраница Маргарита Николајевна (Mimsy Farmer) улази у Петровићеву филмску причу, са жутом маргаритом у руци, неоптерећена наслеђем из романа, без кућне помоћнице и „пет соба на горњем спрату виле” на чему би јој „у Москви позавиделе десетине хиљада људи” (Булгаков 1988: 250). Она у филм улази са теретом посве нове природе, по њеном признању муж јој је полицајац, а пијани Бобов (Воландовој скупини познат по опсежним извештајима полицији) назива је Маестровом метресом. Ова Петровићева интервенција, дозвола да јој се измени друштвени и социјални статус, није умањила утисак праве, верне и вечне љубави која нам је позната из романа. Прибећи ће се у филму и преношењу Булгаковљевог текста о љубави која их је покосила као муња, као нож. Она припада повлашћеном кругу московске линије дешавања која се нашла у филму, у који није закорачио један Иван Николајевич Понирјов, познат под псеудонимом Бездомни, нити Никанор Иванович Босој, председник савета станара зграде број 302-б у Садовој улици у Москви и шеф мензе за дијеталну исхрану. Многи јунаци Булгаковљевог романа, који су заузимали од почетка до самог краја романа, или уносили пометњу својим епизодним појављивањем, живописни и пуни догдовштина, иако захвални за преношење на екран, као и многи догађаји, нису се нашли у овој адаптацији.¹² Па ипак, то не мења чињеницу да је ово прва адаптација у свету која је обухватила роман у целости, претходници су у екранизацијама били фокусирани на јеванђеоске епизоде романа, а Петровић је и овде, инспиришући се изворником, у складу са властитом поетиком, градио властито дело, пробијајући се кроз разгранату материју, *крчећи* и *илевећи* роман Булгакова, како су први инострани критичари описали (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Оно што су потоњи тумачи филма забележили јесте да је реч о адаптацији колективног доживљаја сећања на историјски тренутак и да се може посматрати као дубоко лични и аутобиографски филм у коме је, између осталог, испричана судбина прогоњених уметника и либералних интелектуалаца у Југославији након 1968. године (Vučinić 2009: 99), да је роман био прототекст аутору „*da se na svoj, umetnički način, obračuna sa mehanizmom dogmatske presije na individualne ljudske slobode i na slobodu stvaralaštva*” (Stojanović 2010: 70), да „*razvija kako sopstvenu aluzivnost tako i aluzivnost istorijskog trenutka literarnog dela*” (Daković 2015: 431) и „*povlači implicitne paralele između ranog staljinističkog razdoblja Sovjetskog Saveza te ideološke kampanje koja se tada događala u Jugoslaviji protiv marksista izvan*

12 Њих ће све, у свим детаљима, са страница романа 2005. године на екран пренети Владимир Бортко (Владимир Владимирович Бортко) у десетоделној серији, а њему ће и технолошки напредак с почетка трећег миленијума ићи на руку тако да ће и фантастични елементи оживети у свој пуноћи коју је Булгаков описао.

establišmenta, članova nemarksističke 'humanističke inteligencije', radikalnih studentskih vođa, te umjetnika, a dosegla najveći intenzitet upravo dok je Petrović snimao svoj film" (Goulding 2004: 139).

Сатиричној и трагичној московској свакодневици тридесетих година XX века, придодата је петровићевска естетика поетског реализма кроз снимке такозване дрвене Москве,¹³ реализоване као цитатни сусрет филма и живота, препознајемо као интервербални цитат документарног материјала (Oraić Tolić 1990: 26), односно упис првог хронотопа, документарног текста који представља историју (Vice 1997: 202). Запажено је да је за Петровића филм био или сведочанство или сан те да је најсрећнији „spoj upravo dokumentarnog i fiktivnog, realnog i košmarnog, činjeničnog i imaginarnog”, да на тој „razini borhesovog domišljanja” налази прва и најважнија „linija prepoznavanja dvojice martira moderne evropske umetnosti, Bulgakova i Petrovića” (Ređep 2007: 13).

Николај Максудов с правом закључује да је циљ одлагања премијере његове представе „уништити дело пре него што је приказано” јер се појавила критика представе коју нико није видео. „Зар је потребно видети неке ствари да би их човек осудио. Ми смо инжењери душа, ми морамо да водимо рачуна о народним масама” каже критичар Лавровић. Састанак пролетерских писаца оригиналан је и аутентичан Петровићев додатак ткиву Булгаковљевог протосвета. У погледу Лавровићевог говора, поступком пастиширања/пародирања, Петровић је увео у филм нову мрежу текстова и аутора који су довођени у везу са изразом инжењери душа¹⁴ и нескривену алузију на Стаљина који је увео ове речи у круг народних израза свог времена, популаризовао их и образлагао током тридесетих.¹⁵ Но, још значајније је то што се чини да овај израз доводи до нових закључака, реч је о томе да преко њега овај филм ипак лоцирамо у тридесете године двадесетог века,¹⁶ у руском речнику крилатица и израза стоји да га је Стаљин употребио дана 26. октобра 1932. године у кући Максима Горког, на неформалном састанку са совјетским писцима. Од тада се

13 За више видети Судар 2017: 344–345.

14 Мајаковски (Владимир Владимирович Маяковский), Ољеша (Юрий Карлович Олеша), о пореклу израза и његовој употреби видети Серов 2005, Архипова и Мельниченко 2009; Файбышенко 2018.

15 Видети Максименков 2005: 444.

16 Критика Петровићевог времена филм је смештала у двадесете године. Писало се да је филм историјска евокација Москве двадесетих година (*L'Express* 29. 10. 1973), или краја двадесетих (Volk 1999: 236, 303), а тумачећи окружење, костиме и присуство авангардне естетике и Андреа Мејер Фрац сматра да се радња одвија крајем исте деценије (Мајер-Фраатц 2017: 240).

алегоријски односи на писце совјетског доба у шаљиво-иронијском тону. Булгаков, писац максимално-горке¹⁷ епохе руске историје, детронизовао је лажне идоле и њихове следбенике, који су зарад илузије вечног опстанка на власти, поткупљени ситним привилегијама као што су собе, станови, викендице, до краја и без остатка прода(ва)ли душу ђаволу. „А сада је на Кљазми лепо [...] Сада већ сигурно и славуји певају. Ја, лично, много лакше стварам ван града, нарочито у пролеће [...] Викендица има само двадесет и две, гради се још седам, а нас је у МАССОЛИТ-у три хиљаде [...] Природно је да су викендице добили најталентованији међу нама...”, подбадаће присутне Булгаковљева Настасја Лукинишна Непремснова (Булгаков 1988: 66). Ту дезоријентисаност, корумпираност и кукавичлук, лако видљиву по целој социјалној вертикали тадашње Москве, Петровић је представио као универзалну и лако препознатљиву чињеницу у ауторитарним системима. „Он нема никакве везе са политиком, он говори о сасвим неким другим стварима и тиче се свих средина и свих времена!”, инсистирао је редитељ („Не сасвим одбијен”).

И Мајсторова представа концентрисана око суђења Исусу и његовог погубљења и унутрашња драма Понтија Пилата, као и суђење мајстору као писцу, сугишу се у истој равни и отварају питања проблема зла у свету и питања о људској природи, кукавичлуку као највећем пороку од Пилата до Берлиоза, оглед су о вечној и непроменљивој технологији владања у репресивним системима. А народне масе, по бризи коју је исказао Берлиоз, не би требало на сцени да виде оптуженог јуродивог Јешуу Ха Нозрија (Радомир Рељић) који се са петим прокуратором Јудеје, хегемоном Понтијем Пилатом (Љубомир Тадић), кроз чија уста говори римска власт, сусреће на суђењу како би се решила његова судбина и потврдила смртна пресуда за изговорене речи. Пилатовска линија догађаја веома је сведено дата у односу на предложак. Петровић је у интервјуу за француски часопис *Télérama* објаснио да је за личност Христа коју видимо на сцени, који отежано и успорено говори, инспирацију нашао у православној и митологији словенских земаља, да је такву визију препознао и у делу Достојевског где нема јасне границе између нишчег духом и генија. Христ из *Мајстора и Маргарите* је двојник *Идиота*, каже Петровић, а Достојевски је сигурно мислио на Христа када је стварао тај лик (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

У току припрема за једну од проба, док Пилат тражи пса, Максудов се умеша и затражи од редитеља Павлова озбиљнији приступ припремама

17 О ауторству израза видети Архипова 2009: 124.

за премијеру. То је моменат кад ауторски иступи сам Петровић, чујемо његов глас: „Друже пишче, ви мислите на писање а на режију мислим ја... и на псе”. Била је то својеврсна парабаса, Деридијанским речником „trenutak u kojem se izvestan samosvestan pripovedač, ili autor sam, javlja unutar naracije (ili pesnik unutar stiha) kako bi svojim rečima podvukao – ne realizam ili stvarnost svoje fikcije – već njenu iluzivnost, virtualnost, fiktionalnost” (Milić 1998:60), или аутореференцијални коментар, поступак у коме аутор и његова поетика постају предмет властитог текста. „Ако metatekstualnost shvatimo као свјест о тексту у широком смислу riječi, тада autoreferencijalnost možemo одредити као autometatekstualnost, тј. свјест о властитом тексту, односно самосвјест текста”, пише Ораић Толић (1993: 135–136). Став изречен истицањем свести о властитој позицији и разјашњењем те позиције кроз аутореференцијални иступ, није се разликовао од Петровићевих аутопоетских ставова о односу филма и књижевности. Теоретски ставови, најчешће изрицани као аутопоетски искази, углавном уочљиви на маргинама Петровићевог стваралаштва (интервјуи, есеји, говори), настајали су паралелно са главним током његове (превасходно редитељске) каријере и ишли ка заједничком току тако да данас неодвојиво можемо говорити о теоретичару и синеасти Петровићу.

Берлиоз ће живот окончати онако како му Воланд у кафани и најави, чему ће сведочити Максудов (у роману овом догађају присуствовао је Иван Бездомни). На Јалти ће, волшебном интервенцијом Воландових помоћника завршити управо Оскар Даниловић (што је судбина која је у роману намењена Степану Богдановичу Лиходејеву), уз доказ да ни тамо није увек топло и сунчано, а цену властитим животом платиће Бобов и Лавровић у мајсторовом стану који је заузео драматург (овде ће бити инкорпориране неке сцене које у роману у стану број 50 доживљава бифеција *Варијеттеа* Андреј Фокич Соков). Премијера забрањене представе на сцени московског позоришта ипак ће се одржати, а у режији Воландовој, можда само у машти умирућег мајстора, интерпретативна мрежа је многолика. Наиме, док полиција коју је неко позвао гура у полицијска кола наге људе који излазе из позоришта после Воландове представе, у ложи, у пустој позоришној сали, седи Маргарита. У ложу улази маестро, кога је Воланд ослободио лудачке кошуље, отворио врата његове болничке собе и упутио у позориште. Иза маестра и Маргарите, у ложи се појављује Воланд и његови асистенти. Док се на позорници појављује Исус, Воланд говори: „Он је читао Ваш комад. Рекао је: нажалост, комад није завршен. Ви немате право, дакле, на светлост, поклонили Вам је мир”. За чаше црвеног вина које се стварају крај њих, Воланд изјављује: „То је Пилатово

вино, *Фалерно*... он вам га шаље”, чују се речи Јешуе Ха Нозрија: „Свака власт је насиље над људима”. Поново смо у маестровој болничкој соби, у лудници. Маестро је мртав.

Додир са оностраним, са нечистом силом (као и у случају претходног филма) лишен је некакве разигране фантастике, биће то Петровићев манир до краја каријере. Његов начин, решивши се фантастичних елемената које у роману симболизује антропоморфна велика мачка Бехемот која се понаша као људско биће, да разреши овај захтеван елемент романа, били су екстремно крупни планови уста и оштрих зуба, веома гласни и претећи звук мјаукања.¹⁸ Иако у филму умањује улогу који Бехемот има у роману, фантастике се дотакао у оквиру сцене у позоришту, где професор Воланд изводи мађионичарску представу пре најављене премијере *Понџија Пилајиа*. У роману се позоришни комад не изводи, већ само црна магија професора Воланда, и премда има разлике, перформанс Воланда и његових помоћника веома је близак у роману описаним догађајима.

Свет *Мајстора* и *Марјарише* Петровић допуњује и метафоричким мотивима које је раније обилато разбацивао по својим филмовима. Овакве мотиве назвали смо трансмедиијалним и навешћемо илустративан пример из стране штампе:

Ако се доведу у међусобну везу три последња филма Александра Петровића, онда се види да је њрвенствена жеља овој уметника да 'јоруку' којом је обузет њовери њроџаионистији који није јунак у њаџеџиичном смислу ње речи, већ који је њре сиромашак духом; он је њоверава њониженом и увређеном, ња био он циџанин, свињар, или у Маестру и Маргарити, Исус. А њихов брајџ у духу – Маестро – јуродиви

18 У интервјуу за *Tribune de Genève*, новембра 1974. године, Петровић је објаснио да је црни мачак реинкарнација ђавола, те да је дуго оклевао да у филму репродукује литерарну креацију која се метаморфозира, мења лик и да му се учинило да ће мачак бити импресивнији у свом природном облику (*Tribune de Genève* 24. 11. 1974). „У роману је то била огромна мачка која се понашала као човек. Уго Тоњаци [...] желео је да то буде човек маскиран као мачка. Петровић се бојао да се филм не скотрља у бурлеску[...] И тако смо нашли ову необичну мачку, правога тигра”. Петровић је још у документарном филму *Пушеви Шумановићевог црног пса* уздигао до симбола црних слутњи и смрти (Volk 1999: 59). На питања која је тих година добијао – да ли се мислило на Стаљина, Петровић је давао позитиван одговор, позивајући се на Окудавину (Булат Шалвович Окуджава) песму „Црни мачак”/„Черный кот”, која се чује у филму, која је спевана у Стаљиново време, на чињеницу да су Стаљина звали „мачак” због његових бркова. „Што се тиче Стаљина, хтео сам да останем веома дискретан. Хтео сам само да направим алузију да бих ситуирао свој филм, што је неопходно ако хоћете да дате општи смисао једном прецизном детаљу. Стаљин је инкарнација власти” (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973).

у Христїу – завршава свој живої. Вршећи ову иденїїфикацију, само на друїи начин, Петїровић йоново сусїїиже роман који му је йослужио као узор; йри йоме одриче аналоїїје са фаусїїовским елеменїїима које је Булїаков увео у своје дело. (*Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975)

Тумачећи овај Петровићев филм, интерпретатори су га називали и слободном филмском адаптацијом романа (Goulding 2004: 139) и узорним примером успеле адаптације литерарног дела (*Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974), филмом високе класе, достојним романа којим је инспирисан (*Le Canard enchaîné* 10.10.1973). О Петровићу се писало као о идеалном илустратору Булгакова, али у позитивном смислу (све што је битно у књизи налази се у *йречишићеном* Петровићевом тексту – филму (*La Croix* 4.5.1973), али и да се редитељ није задовољио илустрацијом. Није, наравно, Петровићу било могуће да пренесе у целини роман Булгакова.¹⁹ Морао је да бира, да крчи, да пробија свој пут у једној богатој, разгранатој материји. Он је извукао линеарну причу која је очувала мали део оригиналне фантастике и која у многим тачкама додирује стварну биографију писца... (*Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973). Антиципирао је, показаће се, како судбину самог филма тако и своју биографију. „*Мајсїор и Марїариїа* је филм који говори о [...] личности која је страдала због свог уметничког рада. И тај филм је страдао баш зато што је о томе говорио”, казао је Петровић у разговору за *Полиїику Ексїрес*.²⁰

Мајсїор и Марїариїа су пропаст света најављена насловом претходног филма (Даковић). Петровићева хофманијада²¹ започела је биоскопским пројекцијама филма насталог по Булгаковљевом најчувенијем делу. И

19 Познате су и друге екранизације, адаптације, коришења сижених линија романа, на пример, филм *Фуеїе* (*Fueiie*, 1986) редитеља и сценаристе Бориса Јермолајева (Борис Владимирович Ермолаев) и редитеља-кореографа Владимира Васиљева (Владїмир Вікторович Васиљев), према сценарију укључује постављање балета *Мајсїор и Марїариїа* у позоришту; радња филма *После револуције* Мађара Андраша Ширтеса (*Forradalom után*, András Szirtes, 1990) догађа се у Њујорку где главни јунак пише роман са тачке гледишта мачке. Филм Шарлот Валигоре (Charlotte Waligora, *Le Maître et Marguerite*) ширење је, у трансмедјалном кључу, и наративно и медијски, света приче коју је успоставио Булгаков. Филм почиње тамо где се роман завршава, Маргарита се буди у савременом свету, у Паризу 2017. године, у Воландовом стану у коме се настанио тридесетих година са Бехемотом, пошто је кренуо пут руске имиграције. Постоје и други облици умножавања, као што су порнографски садржаји. <https://www.masterandmargarita.eu/>

20 Тај интервју није у целости објављен, укључујући део који наводимо. Видети: Документ „Разговор за *Ексїрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”.

21 О Булгакову двадесетих година, писао је Валентин Катајев, те забележио да је управо Булгаков био тај који је „пустио у промет” речцу *хофманијада*, којом је дефинисао сваки невероватан догађај, чији смо сведоци, или чак и учесници, били и ми (Чолић 1980:271).

поред великог почетног успеха и освајања главних награда 1972. године у Пули (и потом бројних других на фестивалима широм света, између осталог италијанска верзија филма добила је интернационалну награду за промоцију литературе на филму односно за најбољу адаптацију књижевног дела), судбина Петровићевог филма у Југославији, није се много разликовала од судбине мајсторове представе (Goulding 2004: 142), а и деценију касније потврдиће се да је овај филм непожељан, ма у ком облику да се приказује. Званичне забране није било, филм је убрзо по приказивању у Београду повучен из домаће дистрибуције, нестало „kao kamen bačen u mračnu dubinu” (Drašković u Petrović 1988: 346). Не може се рећи да је филм *Мајстор и Маргарита* забрањен, али се и не приказује, записао је Валкроз (Jacques Doniol-Valcroze) за *L'Express* 29. 10. 1973, а то се годинама касније правдало одлуком радничког колектива задуженог за кино приказивање, „na temelju optužbe [...] da je film društveno nekoristan” (Goulding 2004: 141).

Приповедањем о бруталној судбини писца и његовог дела у тоталитарном систему, и о власти као насиљу, Петровић посредно пледира и за грађански храбру акцију при сусрету са свим видовима насиља. Петровићево, као и оно Булгаковљево, време, изискивало је необичну личну храброст. С тим у вези, Михаило Илић сврстао је овај филм међу оне рађене методом *serbian cutting*-а, називане самоубилачким „zato što su autori tih filmova, drastičnim akcijama vlasti oterani iz srpske kinematografije” (Ilić 2008: 109). Обрушавање на филм *Мајстор и Маргарита* обележио је прелазак из „мекше” у „тврђу” епоху (Vučetić 2016: 341), а у уметничком смислу такозвани црни талас, уступио је место црвеном таласу (Судар 2017:315, Munitić 2005: 229), а ми и у филму од жуте маргарите с почетка љубавне приче долазимо до црвене руже која претходи мајсторовој пропасти, смрти, катастрофи. Југословенска кинематографија и каријера Александра Петровића после почетних приказивања и успеха филма *Мајстор и Маргарита* разишли су се на неко време. Његов наредни играни филм наступаће под заставом друге земље на фестивалу у Кану. И биће адаптација, такође. А у међувремену, Петровић ће бити принуђен да свој таленат стави на располагање продуцентима и пројектима ван уметничке сфере.²²

У интервјуу из 1979, Петровић наводи: „baš sad se u Njujorku igra pozorišna verzija *Majstora i Margarite* i u jednom trenutku, u ludnici, Majstor kaže: Ja

22 Током седамдесетих и забране рада у земљи, Петровић је Француској, по наруџбини, писао сценарија за филмове *Емануела 2* (анонимно), *Банкар – Вампир* и сиже за целовечерњи документарни филм о Џ. Ф. Кенедију.

sam iz Beograda, sa Balkana. To u knjizi nije tako i verovatno su adaptatori bili inspirisani mojim filmom, a možda i njegovom sudbinom” (*Duga* 6. 1. 1979: 20). Петровић је вероватно мислио на серију од 24 представе у Њујоршком јавном театру од 15. новембра до 3. децембра 1978. године у режији румунско-америчког редитеља Андреја Шербана (Andrei Șerban).

Петровић је изјављивао да је у њему после филма остала празнина која се односила на библијски део који је желео да попуни позориштем. Био је то основни разлог поновног враћања теми коју је сматрао изузетно податном за театар, будући да је изразито дијалогска („Не сасвим одбијен”). У трагању за новим формама уметничког израза, дошао је на замисао да укључи фрагменте из свог филма и комбинује их са сценским решењима режије где ће глумци учинити мостове визуелног спектакла. За драмску окосницу представе за Народно позориште, на којој је био потписан као аутор драматизације и као редитељ, Петровић ће узети такозвани роман у роману, како се у књижевној терминологији најчешће именују четири поглавља о Понтију Пилату (2, 16, 25 и 26) у *Мајсиору* и *Маріарији*. Још прецизније, у контексту Петровићеве филмске приче из 1972. године, требало би рећи да се сцене позоришних проба одигравају на сцени, а московске епизоде и „заљудна і crно magijska moskovska zbivanja” интерполирани су кроз пројекцију инсерата из филма на платно које се спуштало на позорницу. Тако је у Народном позоришту настала мултимедијална представа (Daković 2015: 431), око које је све, и онда и данас, обавијено гвозденом и тешком завесом и са ове удаљености тешко је говорити о овом сложеном примеру аутоцитатности, метатекстуалности (позориште у позоришту предочено кроз сцене из филма) и медијској самосвести – када редитељ у поставци мајсторовог позоришног комада користи сцене из сопственог филмског остварења.

Ова Петровићева режија пружила је доказ да иако маргинализована, интелигенција није била укроћена и да, Булгаковљевим речима, рукописи не горе. Од првих и штурих најава у медијима (а тек су *Вечерње новости* и *Борба* фебруара 1982. пренеле кратку информацију да „Саша Петровић у Народном позоришту припрема драму”), са посебном скепсом се гледало баш на ову епизоду у Петровићевом раду јер је „случај маестро” још увек био отворен. Премијерно извођење 6. априла 1982. године, као ни потоња, није снимљено и ослањамо се на доступну театрографску грађу. Судећи по драматизацији, у представу је инкорпорирано пет одломака његовог филма, који су емитовани на великом платну/екрану као додатак сценском спектаклу коме окосницу чини сусрет Понтија Пилата (Бранислав

Јеринић) и Јешуе Ха Нозрија (Чедомир Петровић), четрнаестог дана месеца Нисана у Јерусалиму. Пети прокуратор Јудеје у представу најпре улази кроз глас са мегафона који прати прву филмску пројекцију која почиње шпицом филма и призорима завејаних улица старе Москве, а потом, кад се подигне екран и открије позорница, присуствујемо сценама суђења Исусу, које су већ виђене и у филму. Као и у филму, на позорници се одигравају само пробе представе. Она је пак, у односу на филм проширена новим ликовима и новим сегментима Булгаковљеве приче. Оваква идеја одговара савременим концепцијама трансмедиалног приповедања и распршивању делова фикције кроз различите медије.

Ако је позоришна представа *Мајстџор и Марјариша* деловала као бунт Александра Петровића на забрану филма како је хорски критика тврдила, треба приметити да међу критичарима готово да није било оних који би у представи препознали Петровићев покушај да „[k]roz ovaj praktičan primer iznosi[m] svoje stanovište o interdiciplinarnosti režije” (Petrović 1984: 372). Једино Јован Ђирилов у својој похвали представу препознаје као неуобичајен и јединствен подухват, као у позоришту приказану Петровићеву визију романа, као нови уметнички медиј, комбинацију филма и позоришта у пуној равноправности (*Полиџика* 9. 4. 1982).

Петровић је отворено изражавао незадовољство што је код позоришне критике наишао на потпуно неразумевање, „[k]ritika kao da je sprečila razvitak intermedijalnosti u režiji [...] [m]ene su gotovo ismejali što sam stavio film u pozorište. Kritičari su smatrali da ja to radim iz nekih koristoljubivih razloga – da bih jedan film prikazaо u Beogradu koji nije mogao da se prikazuje. Beograd je video taj film, a video ga je i ceo svet” (Petrović 1984: 372). Представа је живела тек две сезоне и укупно имала дванаест извођења после премијерног. Стога ћемо данас моћи да оценимо величину и значај уметника само ако смо у стању да замислимо концентрацију друштвене нетолеранције према другачијем или критичком мишљењу у то време. У том смислу, Петровић је делио судбину својих писаца, а понајвише Булгакова и Црњанског.

Литература

- Архипова, Александра; Мельниченко, Михаил (2009) *Анекдоты о Сталине тексты, комментарии, исследования*. О.Г.И Москва.

- Булгаков, Михаил (1985) *Драме I*. Приредили Миливоје Јовановић и Милан Чолић. Превео Милан Чолић, Београд: Српска књижевна задруга; Народна књига.
- Булгаков, Михаил (1988) *Мајстор и Маргарита*, превео Милан Чолић, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Bulgakov, Jelena i Mihail (2012) *Dnevnik Majstora i Margarite: sa pismima Majstora*, prevela Nada Uzelac, Beograd: Bukfal E. O. N.
- Vice, Sue (1997) *Introducing Bakhtin*, Manchester&New York: Manchester University Press.
- Volk, Petar (1999) *Let nad močvarom Aleksandar Petrović, svojim životom, delom i filmovima*. Beograd: Institut za film; Novi Sad: Prometej.
- Vučetić, Radina (2016) *Monopol na istinu: partija, kultura i cenzura u Srbiji šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka*, Beograd: Clio.
- Vučinić, Srđan (2009) *Radanje kentaura*, Beograd: Arhipelag.
- Goulding, Daniel J. (2004) *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945–2001: oslobođeni film*. S engleskoga preveo Luka Bekavac, Zagreb: V.B.Z.
- Daković, Nevena (2015) „Priča koje nema: Moderna i modernizam u srpskom filmu”, *Medijski dijalozi*, No 21, Podgorica: Istraživački medijski centar, 419–434.
- Plić, Mihailo P. (2008) *Serbian cutting*. Filmski centar Srbije, Beograd.
- Jenkins, Henry (2007) *Transmedia Storytelling 101*, доступно на: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html 2007 [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jenkins, Henry (2009) *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)* доступно на: http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html; *Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling* http://henryjenkins.org/blog/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html. [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jenkins, Henry (2011) *Transmedia 202: Further Reflections*, доступно на: http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Jovanović, Milivoje (1975) *Utopija Mihaila Bulgakova*, Institut za književnost i umetnost, Beograd.
- Jovanović, Milivoje (1989) *Mihail Bulgakov druga knjiga*, Beograd: Novo delo.
- Јовановић, Миливоје (1993) „Бесы Достоевского как Литературниј источник Мастера и Маргариты”, *Зборник Мајице српске за слави-сѝику*. Бр. 44/45, 33–45.

- Kinder, Marsha, *Transmedia Networks*, доступно на: <http://www.marshakinder.com/concepts/o11.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Майер-Фраатц, Андреа (2017) „Экранизации романа 'Мастер и Маргарита' польского режиссера А. Вайды и югославского режиссера А. Петровича как критические комментарии к современности начала 1970-х годов”, *Михаил Булгаков и славянская культура*, Совпадение Москва, 234–254, доступно на: https://inslav.ru/sites/default/files/editions/2017_bulgakov_i_slavjanskaja_kultura.pdf [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Максименков, Леонид (составитель) (2005) *Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов 1917–1956*, Москва: Международный фонд Демократия.
- Master and Margarita (n.d.) доступно на: <https://www.masterandmargarita.eu/en/index.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Milić, Novica (1998) *ABC dekonstrukcije*, Beograd: Narodna knjiga-Alfa.
- Milovanović, Aleksandra (2019) *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Filmski centar Srbije.
- Munitić, Ranko (2005) *Adio, jugo-film!*, Beograd: Srpski kulturni klub: Centar film; Kragujevac: Prizma.
- Petrović, Aleksandar (1984) „Intermedijalna režija – jedinstvena umetnost”, *Polja*, broj 306–307, 371–2.
- Petrović, Aleksandar (1988) *Novi film 2: Crni film 1965–1970*, Beograd: Naučna knjiga.
- Petrović, Aleksandar (2007) *Pseće srce: dramatizacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatizacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalozi po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasjeviča Bulgakova*, Beograd: Paideia.
- Pilatus und andere [Pilat and Other] (n.d.) доступно на: <http://www.wajda.pl/en/filmy/film16.html> [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Ryan, Marie-Laure (2014) “Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology”. Ryan, Marie-Laure; Thon, Jan-Noel (Eds.). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 25–49.
- Ryan, Marie-Laure (2013) “Transmedial Storytelling and Transfictionality”, *Poetics Today* 34, 3, 361–388.
- Ryan, Marie-Laure (2016) “Transmedia narratology and transmedia storytelling”. *Artnodes18*, <https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>

- Redep, Draško (2007) „Slobodni motivi Bulgakova i Petrovića”. Petrović, Aleksandar. *Pseće srce: dramatizacija po romanu Pseće srce; Majstor i Margarita: dramatizacija po romanu Majstor i Margarita; Purpurno ostrvo: adaptacija i dijalози po dramskom pamfletu Purpurno ostrvo Mihaila Afanasijeviča Bulgakova*, Paideia, Beograd, 9–16.
- Scolari, Carlos A., Bertetti Paolo, Freeman, Matthew (2014) “Introduction: Towards an Archaeology of Transmedia Storytelling”, Scolari, Carlos Alberto; Bertetti, Paolo; Freeman, Matthew. *Transmedia archaeology: storytelling in the borderlines of science fiction, comics and pulp magazines*, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Stojanović, Dušan i drugi (1969) *Pozdrav snagama koje grle našu kinematografiju*, Polja, br. 131/132, godina XV avgust-septembar, str. 21.
- Stojanović, Nikola (2010) „Obrisi jednog opusa – Filmsko delo Aleksandra Saše Petrovića (1929–1994)”, *Aleksandar Saša Petrović, klasik filmske režije: filmološki zbornik*. Beograd: Foto futura, 66–73.
- Серов, Вадим Васильевич (2005) *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*, Москва: ООО Издательство Локид-Пресс.
- Стојнић, Мила (1996) „Сусрет Милоша Црњанског и Михаила Булгакова на истој теми”. *Књижевна историја*. Год. 28, бр. 100, 495–509.
- Судар, Властимир (2017) *Портрети уметника као политичкој дисидентима: животи и дело Александра Петровића*, Београд: Филмски центар Србије.
- Tolić, Dubravka Oraić (1990) *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Tolić, Dubravka Oraić (1993) „Autoreferencijalnost kao metatekst i kao ontotekst”. *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*, uredili Tolić Dubravka Oraić i Žmegač Viktor, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 135–136.
- Царев, Андрей(n.d.) „’Мастер и Маргарита’ А. Петровича, (1972) почему именно этот фильм”, доступно на: http://lit.lib.ru/c/carew_a/master_i.shtml [Приступљено 10. фебруара 2022].
- Coelho, Victor & Covach, John (Editors) (2019) *The Cambridge Companion to the Rolling Stones*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Чолић, Милан (1980) „Необјављена књига приповедака Михаила Булгакова”. Булгаков, Михаило. *Својолава*, Београд: Просвета.
- Файбышенко, Виктория (2018) „От инженера души к инженерам душ: история одного производства”, *Новое литературное обозрение*, No 152, доступно на: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20026/ [Приступљено 10. фебруара 2022].

- Hutcheon, Linda (2006) *A theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Шиндељ, Александар (1999) „*Пеџа димензија*”. Превео са рус. Добрило Аранитовић. *Градина*: часопис за књижевност, уметност и друштвена питања, Год. 34, бр. 7/8/9/10, 60–87.

Шџамџа

- *Duga* 23. 7. 1977: „Zašto ne snima u našoj zemlji”. Intervju: Žika Lazić je pitao Sašu Petrovića. *Duga*: ilustrovana revija, br. 89, 23. 7. 1977. Beograd.
- *Duga* 6. 1. 1979: Marić, Milomir, „Vreme relaksacije”. *Duga*, Beograd, 6. 1. 1979, 19–21.
- *Полиџика* 9. 4. 1982: Ђирилов, Јован, „Лаки и тешки Булгаков”. *Полиџика*, Београд, 9. 4. 1982.

Архив Фондације Александар Саша Петровић

- *Le Canard enchaîné* 10.10.1973: Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 10.10.1973. MAJSTOR I MARGARITA (Film koji treba zasuti cvećem)”).
- *Télérama* 20. 8. – 26. 10. 1973: *Télérama* od 20. avgusta do 26. oktobra 1973.
- *L'Express* 29. 10. 1973: Jacques Donio Valcroze, *Le Diable et la Pouvoir*, *L'Express*, 29. 10. 1973.
- *Zürcher Zeitung* 15. 6. 1974
- *Tribune de Genève* 24. 11. 1974: *Tribune de Genève* 24. 11. 1974 za subotu i nedelju 24-og novembra 1974.
- *Neue Zürcher Zeitung* 15. 6. 1975: *Neue Zürcher Zeitung* 15 JUNI 1975.
- *La Croix* 4.5.1973: Jean Rochreau *LE JOURNAL DE CROIX*, 04.5.1973. *La Croix*
- Документ „Не сасвим одбијен”, недатиран интервју са Александром Петровићем.
- Документ „Разговор за *Ексџрес* Јелена Јововић разговара са Александром Петровићем”, извор: Фондација Александра Саше Петровића

TRANSMEDIA STORYTELLING OF THE MASTER AND MARGARITA: THE CASE OF PETROVIĆ

Abstract

The charged and polyphonic scheme of Bulgakov's novel The Master and Margarita appears to be fitting for further actualization and variation in a variety of specific social circumstances, arts and media thus allowing us to see transmedia storytelling in its broader meaning i.e. the widening of the worlds of the story. In this paper we look at transmedia storytelling aspects in the work of the director Aleksandar Saša Petrović. Chronologically, The Master and Margarita is Petrović's oldest adaptation of Bulgakov's work, for which Petrović, along with the entire generation of filmmakers to which he belonged, paid a high price. Fifty years after the film was banned and forty years after being removed from the repertoire, we take a closer look at the film The Master and Margarita (1972) and the play of the same name that Petrovic staged at the National Theatre in Belgrade (1982).

Keywords

Aleksandar Saša Petrović, Mikhail Bulgakov, The Master and Margarita, film, theatre

Примљено: 15. априла 2023.

Прихваћено: 4. маја 2023.

ШЕКСПИР ОБЈАШЊАВА КУЋУ ОД КАРАТА: БРИТАНСКА И АМЕРИЧКА СЕРИЈА КАО АПРОПРИЈАЦИЈЕ РИЧАРДА III И МАКБЕТА²

Апстракт

Овај рад анализира серију Кућа од карата (House of Cards, 2013-2018) и истоимену британску трилогију (1990, 1992, 1995), на којој је америчка серија делимично заснована, као апропријацију Шекспирове историјске драме Ричард III и трагедије Макбет. Циљ нам је да истражимо интертекстуалне везе које серије остварују са Шекспиром, као и оне које америчка серија успоставља са својом британском претходницом, како бисмо додато расветлили њихова етичке и морала, које и једна и друга серија обрађују у различитим, а и по сродним контекстима. Поред циљева и тематско-мотивских веза, покушаћемо да докажемо да се веза са Шекспиром успоставља и преко самој историјској продијања четвртог зида и директно обраћања публици.

Кључне речи

Кућа од карата, Шекспир, Ричард III, Макбет, етика

Увод: Шекспир као буквар политичке писмености

Већ годинама уназад, ТВ серије привлаче пажњу не само најшире публике већ и теоретичара који долазе из различитих области. Нема сумње да овај део телевизијског програма представља „медиски, културолошки и друштвени феномен који је обележио нови миленијум на нашим екранима” (Дакović 2018: 93), па Доминик Мојси (Dominique Moisi) без претеривања

1 ognjen.obradovic@fdu.bg.ac.rs

2 Овај текст настао је на основу испитног рада на научним докторским студијама на Факултету драмских уметности у Београду, на предмету *Увод у студије филма и екранских медија*, под менторством ред. проф. др Невене Даковић и ванр. проф. др Александре Миловановић.

одређује ТВ серије као „главну одредницу културе” (Mojsi 2016: 10), у којој се огледају наше наде и страхови (исто: 18).

Једна од најзначајних серија новог миленијума засигурно је *Кућа од карата*, којом је свој рад отпочела популарна стриминг платформа Нетфликс. Контровезни карактери двоје главних јунака – Френка (Frank) и Клер Андервуд (Claire Underwood), као и вивисекција политичких механизма коју серија нуди, неретко се доводе у везу са Шекспиром, на мање или више утемељен начин. Осим што је побудила интересовање за Шекспира из новог угла, америчка серија поново је скренула пажњу на три британске мини-серије, познате под називом трилогија *Кућа од карата* – *Кућа од карата* (1990), *Играју краља* (*To Play the King*, 1993), *Завршни рез* (*The Final Cut*, 1995), које су засноване на истом предлошку – романима енглеског писца Мајкла Добса (Michael Dobbs).

Упркос томе што ниједна Шекспирова драма није назначена као директан извор, аутори серије и сами се често позивају на његова дела. Глумца Кевин Спејси (Kevin Spacey) експлицитно наводи да Френк Андервуд не би постојао без Ричарда III, мислећи и на своју глумачку креацију и на текстуални предлог серије (Spacey 2014); Мајкл Добс у већини интервјуа истиче да његова инспирација није превасходно била Маргарет Тачер, чији је дугогодишњи саветник био, већ управо Виљем Шекспир (East 2014). Аутор бестселер романа говори да његова интересовања нису била усмерена на конкретне политичаре и институције, већ на универзална питања моћи, амбиције и људских слабости (Chakelian 2015). Иако изјаве аутора не морају бити обавезујуће током анализе, није на одмет знати да су комади елизабетанског писца имали важну улогу приликом стварања фиктивног света *Куће од карата*.

Како истиче Зорица Бечановић Николић, драма *Ричард III* „садржи драмски обликовано разумевање политичких феномена, могло би се рећи неку врсту ‘дуквара политичке писмености’” (Bečanović Nikolić 2017: 32)³. Стога не чуди, у складу са статусом Шекспировог дела као политичког дуквара, да чувени шекспиролог Стивен Гриндлат (Stephen Greenblatt) очи

3 Не смео сметнути с ума и то да се, у демистификовању политичких механизма, Шекспир врло приближава Николу Макијавелију и његовом делу *Владалац*. Оно што је Шекспир на крају 16. века демистификовао користећи драмску форму, Николо Макијавели је, још на почетку 16. века, артикулисао теоријски, дошавши до сличних политичких увида: „[...] о задобијању власти с подршком великаша, или с подршком грађана; о својствима владара који истовремено треба да буде и лав и лисица; о одсуству обавезе владара да држи задату реч када су околности у којима ју је дао промениле; о неопходности да владар буде притворан и дволичан, да споменемо само неке” (Bečanović Nikolić 2017: 33).

председничких избора напише текст под називом *Шексџир објашњава изборе у Америци 2016*, у коме призива наведеног писца не би ли одговорио на питање – како је могуће да велика земља добије социопату за владара (Greenblatt 2016).⁴ Попут Гринблата, и ми позивамо Шекспира у помоћ, како бисмо поставили слично питање: како је могуће да, у фиктивним световима серија *Куће од караџа*, Френк Андервуд и Франсис Уркарт дођу (и остану) на челу две велике државе? Отуда је и наш наслов, заправо, референца на Гринблатов, преко ког, макар индиректно, успостављамо везу и са оним владарима који не настањују само светове фикције.⁵

Поред тога што се сматра политичким букваром, Шекспирово дело већ вековима представља важан резервоар из кога се црпу нове приче. Џули Сандерс (Julie Sanders) наглашава да поједини извори, попут митова или бајки, по својој природи почивају на једној врсти заједничког, колективног разумевања. Превазилазећи историјске и културолошке границе, они представљају нарочито богат и погодан извор за различите адаптације и апропријације. Међутим, ауторка истиче да у нашој култури постоји један писац, чије дело има врло сличан статус. У питању је, наравно, Вилем Шекспир, који је испричао неке од најзначајнијих прича западне цивилизације (Sanders 2015: 45).

Адаптације и апропријације Шекспира

Поменута студија Џули Сандерс може нам помоћи да теоријски лоцирамо стратегије употребе постојећих текстова при креирању нових дела – у нашем случају двеју телевизијских серија. За почетак, британска трилогија *Кућа од караџа* представља прилично верну адаптацију Добсових романа. Прва мини-серија настала је годину дана након објављивања Добсовог текста, а слично је и са друга два дела трилогије, који су снимљени недуго након

4 Ову тему, само без експлицитног позивања на савремене политичаре, Гринблат детаљно обрађује у својој студији *Тиранин*, која је изашла две године касније (2018), односно 2020. у српском издању. Видети: Grinblat (2020).

5 Поред експлицитних веза са савременошћу, Шекспирове драме се последњих деценија 20. века користе и за индиректно проблематизовање политичких питања. Реч је о широј стратегији, нарочито заступљеној у источноевропском позоришту, „у којем се драмска класика користи и као прикривени потенцијал (‘мимикрија’) за дебату о ауторитарном друштвеном моделу” (Radulović 2019: 59). Кризни друштвени периоди често коинцидирају са појачаним присуством Шекспирових текстова, што је била једна од тенденција београдских позоришта током 90-их година прошлог века. Нека од првих позоришних суочавања са ратовима и њиховим последицама настала су управо по драмама енглеског писца – репрезентативан пример је представа *Троил и Кресида* у режији Дејана Мијача (ЈДП, 1994).

објављивања романа. Серија сценаристе Ендрјуа Дејвиса (Andrew Davis) у продукцији Би-Би-Си-ја представља чест подтип адаптације коју, према Сандерсовој, означавамо као транспозицију. У питању је стратегија прилагођавања изворног текста естетским конвенцијама другог медија (исто: 20). Америчка серија, такође, транспонује прозни текст у други медиј, али она садржи и додатне слојеве транспозиције, настале услед измештања изворног текста у другачији контекст. Упркос јасним и сигнализираним везама са Дејвисовом серијом и Добсовим романом, захвати које Нетфликсова серија спроводи у односу на изворне текстове ближи су, у целини, принципима апропријације. Наиме, током апропријације, изворном тексту се “додаје други, тематски, мотивски, семантички материјал (Већановић Nikolić 2017: 37)”. Поред транспонована, у америчкој серији сценариста Бо Вилимон (Beau Willimon) редефинише двоје главних јунака и домаштава заплет у новим смеровима. Хируршки јасна разлика између адаптације и апропријације се не може повући, али с обзиром на то да домаштани материјал односи превагу над преузетим елементима, сматрамо да америчка серија *Кућа од карата* у целини не спроводи адаптацију, већ апропријацију првог дела енглеске мини-серије и првог дела романа Мајкла Добса. Ако бисмо желели да будемо сасвим прецизни, рекли бисмо да прва сезона Нетфликсове серије, која у великој мери преузима садржај првог дела Би-Би-Си-јеве трилогије, јесте адаптација, док су сезоне које су уследиле одвеле америчку серију у смеру апропријације изворног материјала. У стратегијама адаптације, веза са изворним текстом увек је јасно сигнализирана, што је случај и са серијама које су предмет наше анализе. С друге стране, апропријација често предузима одлучније скретање од изворног текста и не сигнализира везу с њим. У односу на изворни текст, она може да успостави читав спектар односа – „од директног контакта до несвесне апсорпције (Miola 1992: 7, према Sanders 2015: 59)”. Стога, говорећи о апропријацији Шекспирових драма, ми нужно напуштамо терен очигледних и сигнализираних релација и упуштамо се у потрагу за оним везама које нису видљиве на први поглед већ се проналазе између редова. Када је речи о једној и о другој верзији, *Куће од карата*, најважнијим и најрелевантнијим сматрамо паралеле са Шекспировом историјском драмом *Ричард III* и трагедијом *Макбет*.

Три Ричарда: Глостер, Уркарт и Андервуд

И Франсис и Френк су злочинци заводљивог шарма: домишљати и духовити, интелигентни стратези, који вешто пливају у водама реал политике. И један и други поседују карактерне црте тиранина у настанку:

„безгранично самољубље, склоност ка кршењу закона, задовољство у наношењу бола, комплузивну жељу за доминацијом” (Grinblat 2020: 61). До краја прве сезоне, обојица ће окрвавити руке: Франсис најпре убија Роџера О’Нила, а потом и новинарку и љубавницу Мети Сторинили, у Френковом случају – конгресмена Питера Русоа и новинарку Зои Барнс. Поред аналогја које подвлачимо између Шекспира и двеју телевизијских серија, у британском оригиналу можемо пронаћи директне алузије и цитате на *Ричарда III*. На пример, при крају прве сезоне Франсис се, глумећи скромност, претвара да кандидатура није његова жеља, већ осталих чланова његове партије, што наликује сцени у трећем чину Шекспирове драме, када грађани долазе да наговоре Ричарда да прихвати круну, али он одбија да их прими, правећи се да је заузет молитвом. Чим Франсис уђе у кућу, Маргарет прокоментарише да је његов наступ имао „примесу Ричарда Глостера у Бејнардовом замку” (House of Cards 1990, Episode 3: 47.40–47.44). Он на то одговори, ни мање ни више него имитацијом Ричарда, цитирајући реченицу из Ричардовога монолога с краја првог чина: „Сјај сунце!” (Šekspir 1963: 142). На крају трилогије, када полако буде губио конце, Франсис цитира Ричардове речи с краја комада: „[Рође], живот сам ставио на коцку / И нећу бежати од њене одлуке” The Final Cut 1995, Episode 3: 51.10–51.15), чиме се имплицитно најављује његов скори крај.

Америчка серија не цитира Шекспира директно, као што то чини британска, али је са њим несумњиво веже густ и разгранат алузивни спектар. Можемо рећи да америчка *Кућа од карата* самостално, али и преко британске серије са којом је интертекстуално повезана, остварује важне значењске релације са драмама елизабетанског писца. Термин „симфонија интертекста” (Cooper 2002: 37; према Sanders 2015: 38) делује као најадекватнији опис сложених међусобних релација које се успостављају на релацији *Ричард III* – роман Мајкла Добса – британска мини-серија – америчка серија.

Чим се коначно дочепа круне и достигне највишу тачку на Фортунином тачку, Ричард полако креће да губи апсолутну контролу коју је некада имао. Веселин Костић истиче да „пресушује основни извор Ричардове снаге, а то је његова апсолутна аморалност” (Костић 1994: 186). Заправо, Ричарда стиже савест: „онај стидљив, смиран дух који се буну у људским грудима“ (Šekspir 1963: 160), како каже један од Кларенсових убица. Пред одлучујућу битку на крају комада, појављују се духови оних за чију је смрт Ричард заслужан, обзнањујући да ће му бити терет на савести, док истовремено бодре Ричмонда. Дакле, Ричардова судбина, налик судбини Пророка из средњевековних моралитета, илуструје, значењски гледано,

да је супериорна аморалност кратког даха и да ће, пре или касније, за сваки злочин уследити казна.

Франсисова судбина, у британској верзији серије, исцртава сличан лук, с тим што се његова аморалност убрзо након Метиног убиства испоставља као поразна. Већ у првој епизоди друге сезоне Франсис најпре зачује Метин глас који му каже: “Татице! Желим да те зовем татице!” (To Play the King 1993 Episode 1: 45.56–45.60), а затим је и види како седи у његовој радној соби да би се потом, у флешбеку вратио на саму сцену убиства. До краја сезоне, Франсис све чешће чује Метин глас. Идеју да ниједан злочин не може проћи некажњено употпуњује и финале трилогије *Завршни рез*, у ком Франсиса стижу призори његових првих злочина од пре много година, када је службујући на Кипру убио двојицу ненаоружаних младића. Као у случају Шекспировог јунака, његова снага бива спутана његовом савешћу, тако да слободно можемо рећи да нам трећи део трилогије у ствари приказује његов постепени паџ.

Френк Андервуд, баш као Ричард III, у свесном стању успешно одолева осећају кривице. Међутим, у четвртој сезони серије, док буде лежао не-свестан у болничком кревету (аналогно Ричардовој сцени пред завршну битку), гледаоци имају прилике да уроне у свест јунака. У једној од халуцинација, Френк има секс са својим жртвама, Питером Русоом и Зои Барнс, чиме се наглашава његова дубока, готово телесна повезаност са онима које је лишио живота. Међутим, у својим халуцинацијама Френк одлази још даље у прошлост, где види слике из Америчког грађанског рата, у ком је његов прадеда учествовао. Да ли се овим сугерише да је америчка политика, баш као и енглеска круна код Шекспира, нераскидиво повезана са ланцем ратних сукоба и злочина који стоје у њеној сенци?

Поред бројних сличности, двојицу Ричардових далеких наследника ипак деле и неке разлике, које се не могу занемарити. Јунак британске мини-серије и Добсовог романа долази из породице са дугом историјом и потомак је ерла. Пре него што се определио за политику предавао је италијанску ренесансу на Оксфорду и стручњак је за Медичије, као и љубитељ елизабетанске драме и ренесансне поезије. Уркарт је чак написао и монографију о Макијавелију, која се и даље сматра релевантном. Споља гледано, Франсис је учтив и одмерен човек истанчаних манира, о коме, на почетку приче, већина колега има добро мишљење. За разлику од њега, Френк потиче из сиромашне породице и према свом покојном оцу, алкохоличару и кукавици, гаји само презир. Андервуд је завршио војну школу и дипломирао права на Харварду, али се још као тинејџер

укључио у политику, због чега није био успешан студент. Сумњамо да је Френк читао *Ричарда III* и било би прилично неочекивано, ако би током серије изговорио неки Шекспиров цитат. Уркартову фини иронију и истанчани смисао за хумор замењује Андервудов опори цинизам. Ричардсоновог Франсиса описивали су као оваплоћење „елегантног зла” (Daily Mail 2007), док се Спејсијев Френк никако не би могао одредити тим епитетом. Упоредивши ова два јунака, не можемо а да не приметимо да, двадесет и три године касније, Франсис нема чак ни ону маску скромности и политиру финих манира. У свету америчке *Куће од карата*, начела реал политике и морална недоследност нису скривени оријентир, већ очекивани модел понашања. Другим речима, ако се Франсис Уркарт претварао да је добар, Френк Андервуд се претвара да није баш толико лош. У прилог томе наводимо и изјаву Мајкла Добса, који је осмислио првобитну верзију чувеног јунака. Он каже како би могао да замисли себе у друштву Уркарта: „Он има изванредан смисао за хумор. Са Франком Андервудом би ишло мало теже – плаши ме” (East 2014).

Поред паралеле са Ричардом, на којој смо у претходним редовима инсистирали, често се, од стране критичара и гледалаца, али и самих аутора, Франсис пореди са једним другим Шекспировим јунаком – Макбетом. За разлику од Ричарда, у његовом случају „усамљеност, гнушање и празнина у тираниновом бићу немају никакве везе с физичком деформацијом” (Grinblat 2020: 105), у чему су му двојица јунака телевизијских серија слични. Ипак, постоји битна разлика због које сматрамо да је аналогија са Ричардом III чвршће утемељена. Макбет је на почетку драме частан и храбар вођа, једном речју: херој. Од предказања вештица на почетку трагедије, ми пратимо сурвавање овог јунака у амбис властољубља. Макбета изједа унутрашњи сукоб, у коме политичка амбиција успева да надвлада честитост. Ричард, Андервуд и Уркарт решени су још од свог првог монолога да се по сваку цену домогну власти. Ричардов хумор и сплетке, као и исповедни однос који остварује са публиком, имају свој директан одјек у обе серије. Поредиши Ричарда III и Макбета, уједно смо подвукли основну разлику између жанрова историјске драме и трагедије. У историјској драми, како то каже Костић, нагласак је на политичком (јавном), док је у трагедији у фокусу индивидуална судбина (Костић 1994: 109). Главним обележјем трагедије можемо сматрати снажан унутрашњи сукоб јунака, што изостаје у случају портрета тројице макијавелистичких владара које анализирамо.

Истини за вољу, од тренутка када Ричард почиње да бива мучен савешћу и да преиспитује своје поступке, отвара се перспектива тумачења јунака

као трагичког, али и даље не у оној мери у којој је то Макбет. Као што смо споменули, код Френка се грижа савести и унутрашњи сукоб могу само наслутити преко његових халуцинација, па он остаје несаломиви макијавелиста. За разлику од њега, Уркарт се у већој мери приближава моделу трагичког јунака⁶, нарочито у последњем делу трилогије када га прогоне духови жртава. Ако томе придодемо и однос између Елизабете и Франсиса, који изгледа као осавремењени брак Макбета и Леди Макбет, можемо рећи да је паралела између јунака британске мини-серије и шкотског владара потпуније остварена.

Као што се Франсис пореди са Ричардом и Макбетом, тако се и његова супруга – Маргарет у британској, а Клер у америчкој серији – најчешће упоређује са Леди Макбет.

Елизабет Уркарт безрезервно подржава свог супруга у намерама да приграби и задржи власт. Она је директна саучесница у убиству Роџера О'Нила, а не доводи у питање ни убиство Мети Сторин. У првом делу трилогије она Франсису јасно ставља до знања да ће се повући на имање на селу како би он могао да буде насамо са Мети, док му у другом делу лично бира љубавницу. Кад год Франсис посустане, Елизабет га мотивише и ободри речима апсолутне подршке. Као Леди Макбет, она је чиста, екстериоризована жеља за моћи. Међутим, не заборавимо да до краја драме Леди Макбет ипак поклекне под теретом савести. У петом чину њу доктор затиче како месечари и скида невидљиву крв са руку. С друге стране, Елизабет Уркарт до краја серије остаје несаломива, показавши се чвршћом и од Франсиса и од саме Леди Макбет.

Међутим, за разлику од Маргарет Уркарт, Клер ни изблиза није тако монолитан карактер. У првој сезони она бежи код свог љубавника Адама, где остаје неколико дана и живи један потпуно другачији и растерећенији живот. Адам је Френков антипод и разлика између њих двојице најбоље илуструје Клерино унутрашњу растрзаност. Клер се у првој сезони враћа кући, али у трећој сезони почиње још озбиљније да преиспитује свој живот са Френком и њихове поступке. Највећи сукоб између супружника настаје након што се ЛГБТ активиста, ког је Клер покушала да наговори да пристане

6 Важно је да будемо обазриви када правимо оваква поређења, јер у савременом контексту, изван одговарајућег жанра, не можемо говорити о моделу трагичког јунака у правом смислу те речи. Дакле, не тврдимо да Уркарт јесте и да може бити трагички јунак, већ анализирамо у којој се мери и један и други владар приближавају овом моделу, онако како је он заснован код Шекспира, како бисмо испитали њихове везе са Макбетом и Ричардом.

на компромис како би изашао из затвора, обеси њеном марамом да не би изневерио сопствене идеале. Овај гест активисте код Клер изазове, како јој то Френк касније иронично пребаца, „моралну епифанију (House of Cards Chapter 27 2015: 50.09) и она по први пут наглас изговори: „Ми смо убице, Франсис” (исто: 50.55–50.57). У петој сезони Клер писцу и љубавнику Тому Јејтсу признаје злочине свог мужа, о којима је и она саучеснички ћутала. Дакле, насупрот Франсису, његова жена има унутрашњи сукоб који је иманентна одлика јунака у Шекспировим трагедијама. Пишући о разлици између Макбета и Ричарда, Веселин Костић истиче да Ричардова судбина „не може бити дубоко потресна, јер он је у тој мери лишен људске садржине да се гледалац у њега не може уживети. Отуда Ричардова смрт не изазива ни аристотеловску катарзу ни осећање губитка” (Костић 1994: 195). С друге стране, Макбет нам приказује судбину човека „коме одумире душа” (исто) и према њему гледаоци изграђују амбивалентан однос. Из истих разлога, Клерини унутрашњи ломови могу повремено снажније придобити гледалачку идентификацију од Френкове заводљиве аморалности.

Пробијање четвртог зида

Поред цитата и тематско-мотивских сличности, *Кућу од карата* са *Ричардом III* везује и један формални поступак – пробијање четвртог зида и директно обраћање публици. У изузетно упечатљивом отварању Нетфликсове серије главни јунак прилази комшијском псу кога су ударила кола и решава да му прекрати муке. Док дави пса голим рукама, Френк погледа у камеру и сасвим хладнокрвно саопштава публици своје виђење света:

Постоје две врсте бола. Бол који те чини јачим и бескорисни бол, који је само патња. Ја немам стрпљења за бескорисне ствари. Тренуци као што је овај захтевају некога ко ће делати. Некога ко ће учинити непријатну ствар. Неопходну ствар... Тако. Нема више бола (*House of Cards, Chapter 1 2013: 00.49–1.19*).

У финалу четврте сезоне, Клер Андервуд, заједно са Френком, погледа у камеру. То је први тренутак у ком Клер разбија четврти зид, мада још увек не изговори ни реч. Уласком у симболички простор који је био искључиво његов, Клер успева да заузме равноправно место у фиктивном свету *Куће од карата* са својим мужем.

Постоји разлика између начина на који се Френк и Клер обраћају гледаоцима. Насупрот Френку, она не покушава да нас заведе и шармира већ

инсистира на томе да ће са нама говорити искрено. При анализи лика Клер Андервуд не смемо да пренебрегнемо једну важну чињеницу – да је у питању жена. Традиционално, жене које гледамо на екранима имају посве другачију улогу, јер, како то пише Лора Малви у свом познатом тексту *Визуелно задовољство и наративни филм*, „у свету уређеном полном неравнотежом, задовољство у гледању било је постављено као расцеп између активног/мушког и пасивног/женског” (Malvi 2017: 44).

Преко описаног геста, Клер иступа из традиционално пасивне улоге жене и одлучује да нам се директно обрати. Она не пристаје да буде објект погледа, изборивши се да буде његов носилац, равноправно са мушким протагонистом. Од почетка серије *Кућа од карата* Клер покушава да се са својим мужем избори за једнаку позицију. Она се труди да докаже, како Френку, тако и осталим ликовима у серији, да је способна да буде нешто више од мужевљеве пратње, иако су током серије често покушавали да је дискредитују, сводећи је на еротски објект (руски председник Петров и његов амбасадор су најизразитији примери). Парадокс је у томе што, да би извојевала равноправност, Клер мора да окрвави руке и постане једнако бескрупулозна као мушкарци који је окружују.

У последњој, шестој сезони серије Френк је мртав, а Клер Андервуд је главна јунакиња. Она се током читаве сезоне у солилоквијима директно осврће на своју позицију жене у политици, а њена главна антагонисткиња је, такође, жена – другарица из детињства Анет, чији се тренутни интереси сударају са председничиним. У овој сезони прича се о Симон де Бовоар, цитира се њен *Дрући џол*, али и Аристофанова *Лизистраја*, у којој су жене узеле ствар у своје руке како би окончале рат. Клер распушта комплетан стари кабинет и оснива нови – у потпуности састављен од жена. Међутим, Клер се није на овај потез одлучила из убеђења већ је ово њен макијавелистички трик из рукава. Поступак директног обраћања публици открива сурову позадину Клерине владавине. Она затражи од чланица кабинета да понове за њом речи заклетве „Свечано се заклињем...”, а онда погледа директно у камеру и каже „...да нећу имати милости” (House of Cards, Chapter 70 2018: 55.44–55.49).⁷

Технику директног обраћања у Нетфликсовој серији можемо довести у везу са другим текстовима кроз два система – дијахронијским и

7 У последњој шестој сезони и Даг Стампер пробија четврти зид. Овај гест га успоставља као достојног противника Клер Андервуд (до тог тренутка, у шестој сезони, обраћање публици је била само њена привилегија), али и продужену руку покојног Френка.

синхронијским. Први је систем континуираног историјског развоја, који нови текст повезује са онима који су настали пре њега. С друге стране, ако један текст повезујемо са текстовима који су настали у исто доба у питању је синхронијски систем повезивања (Миловановић 2005: 127).

Задржимо се на кратко на синхронијском систему повезивања. Наративне технике солилоквија и говора у камеру користе се и у другим серијама у различите сврхе. У комички интонираној серији *Flea bag* главна јунакиња нам исповеда своја љубавна и сексуална искуства. С друге стране, у серијама као што су *Модерна њородица* (*Modern family*, 2009–), прва сезона *Секса и града* (*Sex and the City*, 1999), *Градско комунално* (*Parks and Recreation*, 2009–2015), *У канцеларији* (*The Office*, 2005–2013) говорење у камеру постављено је у форми интервјуа. „На овај начин савремени ситкоми хибридују особине документарних и ријалити серија покушавајући да псеудо документаристички прикажу одређено дешавање” (исто: 114). Међутим, серија *Кућа од карата* продијање четвртог зида не дугује хибридацији и усвајању изражајних средстава документарних и ријалити програма. Ако поставимо овај текст у дијахронијски систем и пратимо интертекстуалне везе, можемо лако ући у траг техникама које анализирамо.

Први корак уназад од Нетфликсове серије одводи нас до Би-Би-Си-јеве *Куће од карата*. У првој сцени Франсис Уркарт у мрачној просторији гледа слику Маргарет Тачер и изговара: „ништа не траје вечно”, а онда се окрене, погледа у објектив камере и осмехне нам се, додавши да се и најдужа и најсјајнија владавина једног дана мора завршити (*House of Cards*, Episode 1 1990: 00.12–00.15).

Након шпице Франсисов глас из *off*-а нам објашњава новонастале политичке прилике, алудирајући у свом лажно скромном маниру да би он једнога дана могао постати наследник Тачерове. Овај солилоквиј разликује се од оних у америчкој серији: на почетку сцене чујемо само глас главног јунака да би се, неколико тренутака касније, у кадру појавио и сам Франсис, говорећи директно у камеру. Дакле, оно што је почело као нарација из *off*-а претапа се у солилоквиј јунака. И преостале епизоде мини-серије почињу на исти начин: Франсис са нама дели своје ставове о животу и политици и даје нам основне информације о заплету, чиме се успоставља као доминантан *филтер*⁸ кроз који гледаоци прате причу.

8 Симор Четмен користи термин „филтер” како би означио карактер који има функцију емоционалног и психолошког канала преко ког се износе наративне информације, а који се не мора подударати са буквалном тачком гледања (*Chatman* 1993: 96).

Још један корак уназад одводи нас до романа Мајкла Добса *Кућа од карата*, према ком су настале и америчка и британска серија. Добсов текст почиње кратким исказом у курзиву:

Нишпи не траје, не вечно. Ни смех, ни њојуда, чак ни животи сам. Није вечан. Зато се трудимо да остваримо највише што можемо. [...] Суочимо се са чињеницама, животи је итра осуђена на иројаси, а иолиитика начин да одлучимо ко добија, а ко иуби. И свиђало нам се то или не, сви смо ми итрачи. [...] Базични страх је заразан, ире- илављујући, ослобађајући. Увек јачи од иошпиовања (Dobbs 2014).

Коме можемо да припишемо наведене редове и зашто су означени курзивом? Је ли у питању нарација из првог лица или размишљање филтер-карактера? У наредном поглављу описује се како је Мети Сторин⁹ провела јутро на дан избора, а техником филтера читалац сазнаје да би јунакиња желела да промени свој живот. Тек у другом поглављу представљен нам је Франсис Уркарт, али са објективне приповедачке позиције. Друго поглавље, као и свако следеће, такође, почиње кратким коментаром о политици. Коначно, на почетку седмог поглавља, читалац може бити сигуран да је аутор тих редова Франсис јер експлицитно спомиње своју жену. Испод неких од коментара стоје датуми или временске одреднице (Божић), због чега бисмо за део исказа могли да закључимо да су у питању Франсисове дневничке забелешке.¹⁰ Међутим, то не бисмо могли да кажемо за све редове означене курзивом. Размотримо пажљиво навод на почетку другог поглавља: „Доста је добра идеја за политичара да има визију. Да, визија, то је улазница. Врло корисно, шта мислите?” (Dobbs 2014).

Да је у питању дневничка забелешка, да ли би Франсис (сам себи?) поставио овакво питање? Не, јер не би постојала свест о читаоцима/слушаоцима. С друге стране, наведене исказе не бисмо могли одредити ни као унутрашње монологе, због педантне артикулације мисли и постојања адресата. Како истиче Четмен, унутрашњи монолог има више експресивну него комуникативну функцију (Chatman 1973: 172).

У складу са свим наведеним, сматрамо да је део Франсисових исказа обликован као солилоквиј. Користећи тај термин, мислимо на технику

9 У Нетфликсовој серији је то Зои Барнс.

10 Како то објашњава Четмен дневничке забелешке и писма по својој форми не захтевају конструисање наратора. Они се разликују по адресату: писмо се обраћа назначеном кореспонденту, а у дневнику се у највећем броју случајева аутор обраћа сам себи (Chatman 1973: 169).

прозног солилоквија, што није типична и честа романескна техника. Као и у драми, други јунаци у роману немају свест о садржају солилоквија, нити је он њима упућен. Прозни солилоквиј чини комплекснијим чињеница да је он чисто вербалан исказ, па не можемо да га чујемо као што је то случај у позоришту или серији. Због тога, за солилоквије Франсиса Уркарта не бисмо рекли да представљају ни говор ни мишљење, већ стилизовану форму која се налази између та два (исто: 181). Граничности њихове форме у Добсовом роману доприноси и то што неки од исказа имају особине дневничких белешки, па можемо рећи да се налазе на размеђи између писане/изговорене речи и размишљања јунака. Једна од одлика прозног солилоквија је и то да је увек означен и јасно издвојен од остатка текста, што је у роману *Кућа од караѿа* учињено курзивом.

Функција солилоквија у Добсовом тексту иста је као у серијама: њима се остварује зближавање главног јунака са читаоцима. Међутим, откуд ова техника, која је специфична за експресионистичке поетике, каква је она Вирџиније Вулф или Фокнера, у једном у целости реалистичном бестселер роману? Одговор је: из драме, и то из Шекспирове драме *Ричард III*, која је послужила као инспирација писцу и креаторима серија. Мишљења смо да је техника солилоквија једна од најчвршћих формалних веза која повезује наведена дела.

Као и у серијама *Кућа од караѿа* и у Добсовом роману, Шекспирова историјска драма почиње на неубичајен начин – солилоквијем главног јунака. У њему нам Ричард предочава политичке прилике, али и сплетке које је већ заподенуо не би ли се домогао власти. Он недвосмислено каже публици: „Одлучио сам да будем зликовац” (Šekspir 1963: 128). Успоставивши квази конспиративни однос са гледаоцима, Ричард од нас чини своје саговорнике, али и своје саучеснике. Он заводи и разоружава публику својом искреношћу и аморалношћу, доказујући, како прича буде одмицала, да је он суверени редитељ ове крваве игре моћи.

Како наводи Костић, Шекспир је Ричарда обликовао и под утицајем Порока из средњевековних моралитета (Костић 1994: 180), који је, такође, техником директног обраћања покушавао да заведе гледаоце и наведе их на криви пут. Већ у *Ричарду III*, у рано модерно доба, испод наноса тјудорског мита и идеје о краљу као божјем намеснику, назире се уплив реал политике. Иако Ричард на крају драме страда, а тјудорски мит бива потврђен доласком Ричмонда, остаје отворено питање о политици као аморалној бескомпромисној вештини, која је заводљивог макијавелисту довела до круне.

Формални поступак пробијања четвртог зида у директној је вези са једном од главних особина тиранина – „способношћу да пробије пут у умове људи у свом окружењу, без обзира на то да ли они то желе. [...] Нико не може да га задржи ван свог ума” (Grinblat 2020: 74). Вероватно је у томе и кључ преношења овог поступка кроз векове и медије: директно обраћање публици природно произилази из заводљиве и манипулативне природе тиранина, од Шекспировог времена до данас.

Закључак: у потрази за Ричмондом

Доминик Мојси, говорећи о *Кући од карата*, каже да се „оно што је на почетку била само јетка критика британских политичких елита претвара [се] у универзално размишљање о кризи демократије у западном свету” (Мојси 2016: 22). Делује нам да није посреди само криза америчке демократије већ песимистично виђење политике уопште. Оно је свој првобитни драмски одраз нашло у лику Ричарда III, а своју злокобну кулминацију достигло у лику Франсиса и Клер Андервуд. У *Ричарду III* добро побеђује у лику Ричмонда, а у британској серији Том Мејкпис, нови премијер, доноси наду у часније и праведније руковођење. За разлику од њих, америчка серија не оставља ни трачак оптимизма – у савременом контексту *Ричард III* остаје на власти у обличју председнице Клер Андервуд. Након што порази свог последњег непријатеља Дага, преостаје да Клер упути још један претећи поглед, погледавши директно у камеру. „Шекспир је сматрао да тирани немају дуго трајања. Колико год лукави били док се успињу на власт, показују се изненађујуће неспособним да владају кад се домогну власти” (Grinblat 2020: 156). Америчка председница представља унапређену верзију тиранина: она је знала како да се домогне власти, али зна и како да је задржи.

Пратећи цитате и тематско-мотивске везе, као и поступак пробијања четвртог зида, успоставили смо везу између Шекспирове драме и скоро пет векова млађих ТВ серија, а уједно и између елизабетанске Енглеске и савременог западног света, који деле запитаност над сличним питањима политике и морала. У том дијахронијском низу, може се пратити нарастајући песимизам: политика постаје све суровија и бескрупулознија, а могућност да њени главни актери могу бити побеђени готово да ни не постоји. Међутим, управо нам оваква, макар и онеспокојавајућа освртања унатраг, могу помоћи да боље схватимо себе и своје друштво не бисмо ли, пред свима онима који нам се ричардовски обраћају, били самосвесни субјекти, а не неми посматрачи.

Литература

- Bečanović Nikolić, Zorica (2017) „Transmedijalno putovanje Ričarda III na kraju dvadesetog veka”. U *Šekspir i transmedijalnost*, ur. Nevena Daković, Ivan Medenica i Ksenija Radulović, str. 31–41, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1993) *Reading Narrative Fiction*, New York: Macmillan Publishing Company.
- Daković, Nevena (2018) “TV serije: od geopolitike do geokritike”. *Zbornik radova FDU* br. 33, str. 93–96, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Dobbs, Michael (2014) *House of Cards*, Illinois: Sourcebooks.
- Grinblat, Stiven (2020). *Tiranin: Šekspir o politici*, Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Makijaveli, Nikolo (2003) *Vladalac*, Beograd: IP knjiga.
- Malvi, Lora (2017) *Vizuelna i druga zadovoljstva*, Beograd: Filmski centar.
- Mojsi, Dominik (2016) *Geopolitika televizijskih serija: ili pobeda straha*, Beograd: Clio.
- Radulović, Ksenija (2019) *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu.
- Sanders, Julie (2015) *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Taylor and Francis.
- Šekspir, Viljem (1963) „Makbet”, prev. Velimir Živojinović. U *Celokupna dela Viljema Šekspira*, Tragedije, Beograd: Kultura.
- Šekspir, Viljem (1963) „Ričard Treći”, prev. Živojin Simić i Sima Pandurović. U *Celokupna dela Viljema Šekspira*, Istorijske drame, Beograd: Kultura.
- Костић, Веселин (1994) *Сиваралашиво Виљема Шекспира 1*, Beograd: СКЗ
- Миловановић, Александра (2005) *Модели нарације у жанру: филмски жанрови и жанрови телевизијских серија*, докторска дисертација, ФДУ, Универзитет уметности у Београду, Београд.

Веб извори

- Crouch, Ian (2013) “Richard III’s House of Cards”. *New Yorker*, 5. february 2013. dostupno na: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/richard-iiis-house-of-cards> [Pristupljeno: 11. 4. 2022].
- Daily Mail (2007) “House of Cards actor Ian Richardson dies in his sleep”, 9. february 2007. dostupno na: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/>

article-435108/House-Cards-actor-Ian-Richardson-dies-sleep.html [Pristupljeno: 7. 4. 2022].

- East, Ben (2014) “House of Cards creator Michael Dobbs on the dark arts of politics”. *The National*, 27. march 2014. dostupno na: <https://www.thenational.ae/arts-culture/television/house-of-cards-creator-michael-dobbs-on-the-dark-arts-of-politics-1.215307> [Pristupljeno: 12. 10. 2018].
- Greenblatt, S (2016). “Shakespeare Explains the 2016 Election”. *The New York Times*, 8. october 2016. dostupno na: <https://www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html> [Pristupljeno: 9. 10. 2018].
- Indie Wire (2014). “Kevin Spacey Q & A: ‘House of Cards’ Wouldn’t Exist Without Richard III, Focus of Self-Released Doc (VIDEO)”, 2. may 2014. dostupno na: <https://www.indiewire.com/2014/05/kevin-spacey-q-a-house-of-cards-wouldnt-exist-without-richard-iii-focus-of-self-released-doc-video-192386/> [Pristupljeno: 12. 4. 2022].
- Chakelian, Anoosh (2015). “House of Cards creator Michael Dobbs: ‘I must have sold my soul’». *New Statesman*, 7. july 2015. dostupno na: <https://www.newstatesman.com/politics/uk/2015/07/house-cards-creator-michael-dobbs-i-must-have-sold-my-soul>. 3. october 2017 [Pristupljeno: 11. 4. 2022].

ТВ серије:

- *House of Cards* (1990) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.
- *House of Cards* (2013-2018) Created by Beau Willimon, USA: Media Rights Capital (MRC), Netflix, Panic Pictures (II), Trigger Street Productions.
- *The Final Cut* (1995) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.
- *To Play the King*. (1993) Created by Andrew Davis and Michael Dobbs, UK: BBC.

SHAKESPEARE EXPLAINS HOUSE OF CARDS: BRITISH AND AMERICAN TV SERIES AS APPROPRIATIONS OF KING RICHARD III AND MACBETH

Abstract

This paper analyses Netflix TV series House of Cards (2013–2018) and the British trilogy of the same title (1990, 1992, 1995) as appropriations of Shakespeare's history play King Richard III and tragedy Macbeth. The analogy between Richard III and the TV shows is better grounded than the one with Macbeth. Frank Underwood and Francis Urquhart, unlike Macbeth and other tragic heroes, do not have strong inner conflict. Both are, as Richard himself, charming and witty machiavellists trying to seduce the audience by breaking the fourth wall. Francis' wife Elizabeth could be understood as a Lady Macbeth figure, though Claire Underwood is a more complex character, being more similar to Macbeth himself than to his wife. The BBC series cites Richard III directly several times, while the American version makes no explicit links. In addition, there is also a formal technique which strongly connects House of Cards with Shakespeare, namely direct addressing: Richard III begins with the protagonist's soliloquy, as do the Netflix and the BBC series. It is also the case with Michael Dobbs's novel House of Cards, which both series are based on. Unlike Sex and the City, Modern Family, Fleabag and other series that owe direct addressing to television hybridization of genres, House of Cards appropriates this technique from the famous history play. From Shakespeare to House of Cards, the vision of politics is being more and more pessimistic, culminating with the Netflix series, which reflects a big crisis of democracy in Western societies, leaving us with no hope; in other words, with no Richmond in the end.

Key words

House of Cards, Shakespeare, King Richard III, Macbeth, politics

Примљено: 16. марта 2023.
Прихваћено: 5. априла 2023.

II

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

ЗАШТО ТРАНЗИЦИОНА КУЛТУРНА ПОЛИТИКА СРБИЈЕ НИЈЕ ЗАСНОВАНА НА СТРАТЕГИЈИ РАЗВОЈА³

Апстракт

Предмет рада је стипаиешко иланирање као организациони инструмент иранзиционе културне полиитике у Србији. Циљ рада је да се ујореде основне иоставке нацрта стипаиетије међуресорних иодручја културне полиитике за иериод 2011–2020, са итекциом документа „Стипаиешки ириоритетни развоја културе 2021–2025” који је на иредлој Министарства културе и информисања усвојила Влада Републике Србије. Први документ из 2011. иодине није усвојен, јер је рад на изради стипаиетије културе ирекинути, док је друи усвојен 2021. иодине, након ири неуспешна иокушаја доношења стипаиетије развоја иранзиционе културне полиитике у Србији. Резултати анализе иоказали су да је у оба случаја иостијала иолиитичка воља државе да се културни систем отвори ка друим системима, кроз институционално иовезивање и сарадњу у областима културе, образовања, науке, иривреде и иуризма, али да је здои одсуства дијалоа између заинтересованих стипана и честе смене министара културе, изубљена чипава деценија иштеипаивној иланирања и стипаиешкој вођења међуресорне иранзиционе културне полиитике.

Кључне речи

институционално иовезивање, стипаиешко иланирање, стипаиетија развоја културе, стипаиешки ириоритетни, иранзициона културна полиитика

1 vesna.djukic@fdu.bg.ac.rs

2 apesikan@f.bg.ac.rs

3 Рад је настао у оквиру истраживања „Транзиционе културне политике у Србији (2000–2020)” спроведеног 2022/23. као резултат финансирања научноистраживачке делатности ФДУ, према Уговору склопљеном с Министарством просвете, науке и технолошког развоја.

Увод

Према Закону о култури (2009), културна политика Републике Србије остварује се кроз (формирање и) рад **Националног савета за културу** и примену десетогодишње **Стратегије развоја културе**. За потребе израде нацрта ове стратегије, министар културе, информисања и информационог друштва формирао је **Радну групу за истраживање у области културе коју су чинили стручњаци из јавног, приватног и цивилног сектора**⁴. Задатак Радне групе био је да до 1. септембра 2011. године обави анализу постојећег стања културних делатности (**оцена актуелне културне политике**) и предложи основне поставке (**стратешке правце**), циљеве, приоритете и одговарајуће инструменте политике развоја културе у Републици Србији. Радна група је радила у три подгрупе – за културно наслеђе; савремено стваралаштво и креативне индустрије; и међуресорну сарадњу. Радне групе су завршиле истраживање изузев групе за савремено стваралаштво и креативне индустрије. Да би рад на изради стратегије ушао у наредну фазу консултација у градовима Србије, како је планирано на почетку процеса, недостајала је и завршна верзија документа коју је требало да изради координациона група. Имајући у виду да је јула 2011. године основан Национални савет за културу који је требало да се укључи у процес израде стратешког плана⁵, а да су 2012. године уследили председнички и парламентарни избори, први покушај доношења стратегије развоја културе Србије није донео очекивани резултат.

Иако Закон о култури предвиђа доношење стратегије у року од годину дана, током наредних десет година процедура израде овог стратешког документа је у три наврата заустављана. Тиме је спречено експлицитно формулисање циљева, приоритетних подручја, стратешких праваца и инструмената културног развоја како је предвиђено Законом (чл. 19, 20) и визијом културног развоја коју је формулисала група експерата на почетку првог циклуса израде стратешког документа. За то време је долазило до честе смене министара културе тако да их је у периоду од

4 Решење бр. 119-01-39/2011-01, Београд, 23.5.2011.

5 На основу члана 16. Закона о култури (2009) и члана 8. став 1. Закона о Народној скупштини (2010), Народна скупштина Републике Србије је основала Национални савет за културу који је 12. јула 2011. године конституисан као стручно-саветодавно тело, ради обезбеђивања сталне стручне подршке у очувању, развоју и ширењу културе. Чланови Савета изабрани су из реда угледних и афирмисаних уметника и стручњака у култури, на период од пет година, али према Извештају о раду НСК за период јул 2011-јул 2012. године, „од оснивања Савета између Министарства и Савета није било готово никакве сарадње“ (стр. 2).

2011 – 2021. било укупно шест, што значи да је у просеку сваки министар ову јавну функцију обављао мање од две године, а један међу њима је на функцији био мање од годину дана.

Док је први покушај доношења стратешког документа за период 2011–2020, без образложења⁶, прекинут годину дана пре предстојећих избора на којима је после 12 година промењен режим (2012), један од кључних аргумената одбијања Предлога стратегије развоја културе 2017–2027. коју је усвојила Влада Србије (Архива Министарства културе) и са којим је Министарство културе и информисања пет година касније ушло у завршну фазу јавне расправе (2017) јесте тај што – према мишљењу дела културне јавности – „не нуди никакав заокрет у односу на правац управљања и финансирања културне политике, а то је темељна ствар” (Милутиновић, 16.10.2017). Иако наведено мишљење није једини разлог за одбацивање друге верзије стратешког документа развоја културе, посебно имајући у виду да се ради о политичком процесу који у значајној мери зависи од политичке воље носилаца власти, важно је да разумемо разлоге критичке анализе који се односе на квалитет предложеног плана развоја културе. Они су садржани у чињеници да културна политика „остаје у окошталој матрици етатистичког управљања, која развлашћује професионалне организације, удружења, експерте у култури, врхунске професионалце које ово друштво има од извршних и оперативних овлашћења у управљању културом”, рекла је Милутиновић (исто), додајући да најуспешније културне политике најчешће комбинују државни и парадржавни модел, пребацујући на професионална удружења одређене надлежности. Будући да се на тај начин заговара деетатизација и смањење улоге државе у корист експертског управљања, то подразумева постојање парадржавног модела културне политике заснованог на преносу дела надлежности државе на стручна тела која могу да доносе одлуке, иако Закон о култури РС предвиђа државни модел и Национални савет за културу као стручно-саветодавно тело Министарства културе које не доноси одлуке. Дакле, да би наведене примедбе могле бити прихваћене и укључене у стратешки документ, било је неопходно да се промене постојеће законске одредбе, што није могуће током процеса јавне расправе.

6 Иако је према правилима у вези са јавношћу рада Министарство културе и информисања као државни орган дужно да обавештава јавност о свом раду преко средстава јавног информисања и на други прикладан начин, јавност није била обавештена о активностима на изради стратегије развоја културе, као ни о разлозима прекида процеса припреме овог стратешког документа, нити је информација о томе била укључена у Информатор о раду Министарства културе, информисања и информационог друштва за 2011. годину.

Поред тога, у теоријском смислу, наведени став се у одређеној мери заснива на идеализованој слици самоуправног модела југословенске културне политике вођене седамдесетих година 20. века. Овај модел је представљао оригиналну социјалистичку верзију парадржавног модела културне политике, имајући у виду да је у сврху децентрализованог система финансирања и непосредне размене рада, држава пренела надлежности на самоуправне интересне заједнице у култури. У оквиру таквог иновативног системског решења деловала су два већа: *Веће давалаца услуга* које су чинили представници уметника – стручњака у култури и *Веће корисника услуга* састављено од представника запослених у привреди који су одвајањем дела свог дохотка финансирали културну продукцију ради задовољења својих културних потреба (Ђукић 2010: 222; Ђукић 2022:96). Поред чињенице да је деетатизација била кључна карактеристика самоуправљања у култури, овај систем је у теоријској литератури описан као модел „релативно издашног буџетског финансирања и развијеног система привилегија за тзв. културне раднике“ кроз здравствено, социјално и пензионо осигурање, стипендирање, доделу станова и атељеа, субвенције за професионалну делатност, систем јавних награда и признања, итд (Инђић 2014, 367-368). И поред идеолошких разлика, то представља кључну карактеристику савремених парадржавних модела културних политика на које се позива Ирена Милутиновић у свом критичком осврту на Предлог стратегије развоја културе 2017-2027. године.

Трећи неуспели покушај усвајања стратегије развоја културе до 2029. коју је Влада такође усвојила (Одлука Владе, 13. фебруар 2020), није ушао у скупштинску процедуру што је према Закону о култури било неопходно да би Документ коначно био усвојен. Уместо тога, на предлог Министарства културе, Влада је усвојила документ „Стратешки приоритети развоја културе 2021-2025” (Одлука Владе 21. јануар 2021). Овај документ се по садржају и структури битно разликује од стратегије која, према Закону о култури (чл.19), чини основну поставку културног развоја транзиционог друштва из које произилазе дугорочни циљеви, а потом и средњорочни и краткорочни приоритети.

На основу изложенога, видимо да се током прве две деценије транзиционе културне политике у Србији одвијала борба тврде моћи државе да задржи одлучујући утицај на културу и меке моћи заинтересоване културне јавности која је посредно и непосредно учествовала у процесу (не)усвајања стратегије развоја културе Републике Србије. Суштина ових спорова и

сукоба две стране односила се на питање буџетског финансирања о чему би, према државном моделу културне политике одлучивале комисије које именује Министарство културе, док би према парадржавном моделу о томе одлучивале професионалне организације, удружења, експерти у култури и врхунски професионалци, као што предлаже Милутиновић. Међутим, друго решење у правно уређеној држави, представља сукоб интереса, јер су наведени субјекти професионално ангажовани и не могу објективно и непристрасно доносити одлуке које се односе на све актере културне продукције у јавном, приватном и цивилном сектору, без фаворизовања организација којима припадају и са којима сарађују.

Такав однос државе и цивилног друштва одговара неолибералном моделу „који у својој суштини подразумева пасивну државу која се не меша у послове снажног цивилног друштва” (Хркаловић 2019, 47). Ако изузмемо југословенски модел самоуправљања у култури који је надлежност државе пренео на „веће давалаца услуга” и „веће корисника” али је стављен ван закона у време распада Југославије почетком деведесетих година 20. века, пасивна држава која се не меша у културну политику постоји само у облику либералног модела културне политике који репрезентују Сједињене Америчке Државе, док у Европи такав модел не постоји. Ово зато јер држава не жели да се у потпуности одрекне свог права да одлучује о стратешким питањима развоја културе. Тако, нордијске државе (Данска, Исланд, Норвешка, Финска, Шведска) и Велика Британија као репрезентативни примери парадржавног модела културне политике, део надлежности државе преносе на уметничке савете као парадржавна тела. Кључна разлика је у томе што се у овим земљама културна политика не своди на буџетско финансирање ресорног министарства за културу већ се систематски и плански развија, и као међувладина, међуресорна и међусекторска област, финансира из различитих извора.

Тако се културна политика у Финској, поред уметничког образовања и дечје културе протеже и на социјалну и здравствену заштиту (Compendium, Current cultural affairs, key developments)⁷ док се јавно финансирање културе и уметности у Великој Британији заснива на Националној лутрији и значајном уделу приватног сектора (Compendium, Financing and support). Притом, треба истаћи да је британски парадржавни модел ближи америчком либералном моделу финансирања из јавних и приватних

7 Подаци наведени према онлајн бази података о културним политикама, статистикама и трендовима која се уредно допуњује подацима (Compendium of Cultural policies and trends).

фондова што је супротно државном моделу културне политике дефинисаном у Закону за културу и систему буџетског финансирања културе у Србији који се односи само на остваривање општег интереса у култури: „Средства за финансирање или суфинансирање културних програма и пројеката, као и уметничких, односно стручних и научних истраживања у појединим областима културне делатности од значаја за остваривање општег интереса у култури, обезбеђују у буџету Републике Србије, буџету аутономне покрајине и буџету јединице локалне самоуправе, а додељују се у складу са прописима којима се уређује контрола државне помоћи и другим законима (Закон о култури, 2009, чл.10).

Будући да је први нацрт десетогодишње стратегије транзиционе културне политике у Србији још 2011. предвиђао овај савремени приступ интегративном развоју културе као међувладине, међуресорне и међусекторске области, у даљем тексту се представљају основе тог документа који је израдила подгрупа за међуресорну сарадњу коју је именovalo Министарство културе, информисања и информационог друштва (2011).⁸

Основне поставке стратегије међуресорних подручја културе: *сарадња, диверсификација и развој*

Током израде нацрта стратегије развоја међуресорних подручја културе радна група се водила најактуелнијим теоријским истраживањима и практичним јавним политикама у земљи и окружењу, као и закључцима са консултативног састанка посвећеном дефинисању визије културног развоја у оквиру процеса израде Стратегије културног развоја Републике Србије (2011). Визија је дефинисана као „Законима и међународним документима уређена сфера културе која остварује важан утицај на обликовање вредносног система и понашања грађана и деловање друштвених система у Србији, кроз усклађено деловање актера културе у јавном, приватном и невладином сектору и деловање образовног система и медија. Културна политика се води на стратешки начин, на бази познавања чињеница

8 Радну групу за међуресорну сарадњу су сачињавали др Весна Ђукић, професор Факултета драмских уметности у Београду и координатор подгрупе; др Ана Пешикан, професор Филозофског факултета Универзитета у Београду и члан Националног просветног савета; Данијела Вићентијевић, стручњак за културни туризам, мр Светлана Јовичић, асистент на Факултету драмских уметности у Београду; Љубица Бељански Ристић, председник управног одбора Центра за драмску едукацију у уметности ЦЕДЕУМ; Маја Тодоровић и Биљана Јокић, истраживачи у Заводу за проучавање културног развоја и Вирцинија Ђековић, тада студенткиња Факултета драмских уметности у Београду као секретар-волонтер подгрупе.

добијених стручним и научним истраживањима и она, у сарадњи са образовањем, науком, привредом и туризмом, доприноси равномерном регионалном развоју у Србији и развоју међународне сарадње”.⁹

На основу анализе постојећег стања, Радна група за међуресорна подручја културе израдила је нацрт предлога основних поставки, стратешких праваца и инструмената, као и план реализације стратегије развоја међуресорних подручја културе (у даљем тексту МПК) у областима културе, образовања, туризма, социјалног рада и науке.

МПК обухватају подручја у којима се преклапају различити системи (културни, просветни, туристички, социјални, научни) чијим развојем управљају различити ресорни органи и тела државне управе и локалне самоуправе који имају политички, правни и финансијски легитимитет да воде јавну практичну политику.

У том смислу су као приоритетна подручја МПК препозната: образовање у култури, култура у образовању, доживотно учење, културни туризам, културна права, интеркултурални дијалог и научна истраживања. Подручја су формулисана у складу са одредбом Закона у култури (2009) према којој општи интерес у култури, поред осталог, обухвата и: подстицање стручних и научних истраживања у култури, ширење и унапређивање едукације у области културе, подстицање дечијег стваралаштва и стваралаштва за децу и младе у култури (чланови 6, 8). Закон је такође утврдио приоритете међуресорне сарадње (научноистраживачки рад, едукација, равномерни регионални развој, међународна сарадња, креативна индустрија, културни туризам, итд.) утврђене у делу Закона (члан 20, тачка 2, став трећи) којим се утврђује садржај Стратегије развоја културе Републике Србије (у даљем тексту: Стратегија). Поред наведених, подручје културе и социјалних питања које обухвата културна права и интеркултурални дијалог, заступљено је на основу начела интегрисања културе у социо-економски и политички дугорочни развој демократског друштва (члан 3, тачка 5). С друге стране, други приоритети међуресорне сарадње дефинисани Законом о култури (равномерни регионални развој, међународна сарадња и креативна индустрија), мере и инструменти (за стимулативну пореску политику у култури, програми билатералне и мултилатералне сарадње, мере подстицања предузетништва у култури

9 Из Извештаја са Консултативног састанка са експертима у култури одржаног 17. априла 2011. године у Палати „Србија“ којим је започета процедура израде нацрта Стратегије развоја културе 2011–2020.

итд.) третирали су као трансверзална подручја и активности од подједнаког значаја за културну баштину, савремену продукцију и међуресорна подручја културе. Због тога у делу о МПК они нису били третирали као засебно подручје, већ као активности МПК у мери у којој потенцијално могу да допринесу развоју научних истраживања у култури, едукације у области културе, културног туризма и већој социјалној кохезији.

У складу с тим, дугорочни стратешки циљ МПК био је **отварање културног система према другим системима** кроз дугорочно и промишљено стратешко повезивање и сталну интеракцију са њима што омогућава ваљан одговор на потребе и проблеме друштва у међуресорним подручјима културе, образовања, туризма, социјалних питања и науке. Тај циљ подразумева повезивање различитих система, ресорних органа и тела државне управе и локалне самоуправе, као и укључивање различитих културних и друштвених група и заједница у културни систем и њихово подстицање на активан однос према култури и њеној улози у друштвеним променама. Тако, на пример, верзија Закона о основама система образовања и васпитања (2004), која је важила у периоду израде нацрта стратегије МПК, у односу на културу, уметност и стваралаштво истиче као циљ стицање квалитетних знања и вештина и има велика очекивања од уметности и културе, али постојећи систем уметничког образовања не може да оствари постављене циљеве (Пешикан, Ђукић 2011).

Отварање културног система према другим системима посебно се односи на **шест значајно великих циљних група**: 1. чланове академске заједнице који професионално делују у другим организованим (институционализованим) системима (научници, истраживачи, просветни радници, туристички радници, социјални радници); 2. школска популација; 3. сеоско становништво; 4. туристи; 5. националне мањине и етничке групе у Србији; и 6. Срби у дијаспори.

Као краткорочни приоритети МПК формулисана су четири циља:

- (1) **Подизање капацитета за развој креативног партнерства** за све неопходне активности у међуресорним областима културе, образовања, туризма, социјалних питања и науке: истраживање и анализу (научна и истраживачка заједница), одлучивање на основу чињеница (доносиоци одлука у ресорима културе, науке, просвете и социјалних питања), практичну имплементацију донетих одлука (све заинтересоване стране и субјекти у култури и међуресорним подручјима који делују у јавном, приватном и цивилном сектору

у Србији и дијаспори) и мониторинг и евалуацију остварених резултата (Савет за културу и друга тела која су по закону надлежна за мониторинг и евалуацију).

- (2) **Формулисање заједничке политике развоја и стратегије реализације** постављених стратешких циљева и приоритета у законом дефинисаним међуресорним подручјима културе, туризма, социјалних питања и науке.
- (3) **Доношење нових системских решења** за изградњу системских институционализованих капацитета међуресорне политике која ће бити практично имплементирана од стране надлежних органа и тела државне управе и локалне самоуправе која имају законски, политички и финансијски легитимитет да воде јавне практичне политике (правни оквир, међуминистарска тела, међуминистарски фондови и сл).
- (4) **Успостављање сталних и повремених облика сарадње** различитих институционалних и ванинституционалних субјеката у култури, образовању, туризму, социјалном раду и науци који делују у јавном, приватном и цивилном сектору друштва

У складу са теоријом културне политике као јавне практичне политике, стратешки правци су представљени кроз избор општих стратегија међуресорне политике, а посебне стратегије су сагледане у оквиру сваке области појединачно. У том смислу, за остварење основног стратешког циља и приоритета МПК предвиђена је примена **две основне групе стратегија: 1. стратегије повезивања, 2. програмско-организационе компетитивне стратегије** (Драгићевић-Шешић, Драгојевић 2005: 103). Унутар тих група, основна стратегија која доприноси развоју међуресорних подручја културе јесте **повезивање различитих система (културног, научног, образовног, туристичког и социјалног) кроз сарадњу** између доносилаца одлука у тим системима које чине различити органи и тела унутар различитих ресора државне управе са одређеним надлежностима у области међуресорних подручја културе (Ђукић 2010: 315). Да би оваквом сарадњом биле обухваћене све заинтересоване стране, она се практично остварује и као међуминистарска, међувладина и међусекторска сарадња. Међуминистарска сарадња означава институционализоване облике хоризонталне сарадње између различитих републичких министарстава, као и покрајинских/градских/општинских секретаријата. Међувладина сарадња јесте вертикална сарадња између извршних органа власти на

различитим нивоима државне управе и локалне самоуправе (републичком, покрајинском, градском и општинском). Међусекторска сарадња односи се на сарадњу представника различитих друштвених сектора – јавног, приватног и цивилног (Ђукић 2010: 72).

Стратегија повезивања је предуслов за примену програмско-организационих компетитивних стратегија јер само здруженим снагама и синергетским деловањем свих група у културном, научном, образовном, туристичком и социјалном систему могу бити створени разноврсни програмски садржаји који одговарају на различите потребе различитих друштвених група. Због тога је нужно применити и друге две, специфичне стратегије – **диверсификације програма и ресурса** (Ђукић 2010: 315). Диверсификација програма омогућава стварање разноврсних програмских садржаја у оквиру свих законом дефинисаних културних делатности, а диверсификација ресурса омогућава укључивање и активно деловање расположивих људских ресурса који делују у међуресорним подручјима културе, различите просторе, као и мешовито финансирање програмских садржаја и активности. Трећа специфична стратегија коју треба применити јесте **развој публице и ширење тржишта** која се најчешће занемарује у турбулентним околностима (Драгићевић-Шешић, Драгојевић 2005: 106). Међутим, она је посебно значајна јер отвара пут за анимацију не-публике, развој младе публице, укључивање других специфичних социјалних група у културни живот и омогућава излазак културе на друга тржишта: туристичко, образовно, социјално и сл. (Ђукић 2010: 291). То се односи и на сеоско становништво које чини половину становништва у Србији, а према истраживањима око 85% ове популације не учествује у културном животу (Цветичанин 2007: 175).

У међуресорном подручју културе и образовања, ова стратегија подразумева да све заинтересоване установе и организације културе и образовања уведу **образовне односе с јавношћу**, као специфичне активности чији је задатак да успоставе неку врсту односа између јавности и једног облика уметности (Diggle 1998: 230), и остваре директну комуникацију са школама, тако да се увођење у свет уметности и шире образовање одвијају упоредо и у складу са школским образовним програмом. Ово је двосмеран однос у коме културни садржаји мењају амбијент и атмосферу, а временом и културу школе, док с друге стране, школа може подстицајно да делује на креирање нових уметничких програма и активности. С друге стране, у међуресорном подручју културе и туризма, потребно је развијати **интерпретацију као комуникациони процес** који подразумева све начине

презентовања значења и значаја културног наслеђа с циљем да се развије однос између наслеђа и публике, а такође применити **фокусирану маркетинг стратегију**, тј. стратегију сегментације тржишта и све маркетинг активности фокусирано усмерити на специјализовано тржиште културног туризма и на туристе различито мотивисане за културни туризам.

Као инструменти који омогућавају остварење основног стратешког циља и приоритета МПК (отварање културног система према другим системима кроз стратешко повезивање и успостављање сталне интеракције са њима што омогућава ваљан одговор на потребе и проблеме у међуресорним подручјима културе, образовања, туризма, социјалног рада и наука) предвиђени су: организациони, правно-политички, вредносно-идејни и економски инструменти међуресорних подручја.

Организациони инструменти који омогућавају остварење основног стратешког циља и приоритета МПК су:

1. стратешко планирање развоја међуресорних подручја културе у области наука, образовања, туризма и социјалних питања кроз усаглашавање стратешких докумената (доношење нових и ревизија постојећих)
2. успостављање организованих (институционализованих) облика и процедура сталне и повремене сарадње између ресорних министарстава и савета који имају одређене надлежности у области међуресорних подручја културе у области наука, образовања, туризма и социјалних питања
3. практично спровођење нових системских решења и системских пројеката у приоритетним подручјима.

Правно-политички инструменти МПК су:

1. ревизија постојећег правног оквира, измене и допуне закона (о образовању и др), доношење нових правилника ресорних министарстава у области културе, науке, образовања, туризма и социјалних питања (који регулишу начин, критеријуме и мерила за избор међуресорних пројеката који се финансирају из буџета, улагања у области културе који се признају као расход, правилници о раду који предвиђају перманентну едукацију запослених и сарадника и др) и других нормативних аката који подстицајно делују на међуресорна

подручја културе (нпр. да се део туристичке таксе улаже у културну инфраструктуру и сл).

Економски инструменти МПК су:

- 1) у односу на дефинисане циљеве међуресорне сарадње, од дела расположивог буџета заинтересованих ресорних министарстава створити заједнички фонд и расписивати заједнички јавни конкурс за финансирање и суфинансирање међуресорних пројеката из државног буџета.
- 2) ресорно Министарство културе на основу ове стратегије треба да повећа проценат финансијских давања за међуресорне пројекте у односу на укупни износ финансијских средстава намењених за финансирање и суфинансирање пројеката.

Вредносно-идејни инструменти МПК су:

1. подршка добрим међуресорним пројектима кроз стимулације, награде и позитивно оцењивање остварених резултата у процесу евалуације. Овај инструмент подразумева примену стимулативних мера за стварање разноврсних међуресорних научних, образовних, туристичких и социјалних програмских садржаја у оквиру свих законом дефинисаних културних делатности према члану 8 Закона о култури
2. подршка ствараоцима међуресорних научних, образовних, туристичких и социјалних програма и пројеката кроз награде, стипендије и др.

У делу нацрта који се односи на план реализације, обухваћене су потребне активности, време спровођења и одговорне институције током прве две године након усвајања Стратегије развоја културе и то:

- давање мишљења, усаглашавање и усвајање нових стратегија (културе, образовања и др), као и ревизија већ донетих стратегија (стратегије туризма и др) у периоду до парламентарних и локалних избора 2012. године, Влада РС, ресорна министарства и Народна Скупштина РС;
- концептуализација међуресорне политике и нових системских решења у периоду након парламентарних и локалних избора 2012, Влада РС, ресорна министарства и Народна Скупштина РС, локалне самоуправе

и друга тела (Савет за културу, Национални просветни савет, Савет за високо образовање, Савет за науку, комисије за избор пројеката који се суфинансирају из буџета и др;

- практична имплементација међуресорне политике (почев од 2013).

Као индикатори евалуације након две године спровођења стратегије МПК предвиђени су:

- број међуресорних, међуминистарских и међувладиних споразума о сарадњи између ресорних министарстава и других тела (Савета за културу, националног просветног савета, Савета за високо образовање и сл) у области културе, науке, образовања и туризма;
- број заједничких активности и нових системских решења остварених на основу ових споразума;
- број локалних иницијатива у међуресорним подручјима културе, науке, образовања, туризма и социјалних питања у градовима и општинама у Србији;
- број грађана који учествује у културном животу и културном развоју, а нарочито школске популације, сеоског становништва, туриста, маргинализованих друштвених група;
- број припадника академске заједнице који професионално делују у другим институционализованим системима: научном, просветном, туристичком и социјалном систему.

Дискусија и закључак: десет година после

У документу „Стратешки приоритети развоја културе 2021-2025” (Одлука Владе 21. јануар 2021) који је на предлог Министарства културе и информисања усвојен након 10 година неуспешних покушаја доношења стратегије развоја транзиционе културне политике у Србији, наводи се да се културне политике данас налазе на великој прекретници. Имајући у виду да се однос према културној политици одражава и на друге политике и сфере живота, „Министарство културе ће настојати да у пракси, кроз институционално повезивање и сарадњу у областима културе, образовања, науке, али и привреде, туризма, са надлежним

министарствима, организацијама и институцијама оствари блиску сарадњу“. У даљем тексту се, од укупно 20 препознатих приоритета, као приоритети међуресорних подручја културе експлицитно наводе: децентрализација културне продукције и подстицаји да градови и села преузму иницијативу за уметничке програме и омогуће грађанима и грађанкама, без обзира на место боравка, равноправно учешће у културном животу као основном људском праву на културу, и то кроз пројекте „Градови у фокусу“, „Престоница културе Србије“ и сл. (тачка 9), увођење уметности и културе у школе „кроз обавезно повезивање наставног програма из области историје, науке, културе и уметности са програмским активностима музеја, галерија и библиотеке“ (тачка 10), образовање и учешће у културним програмима кроз „континуирано произвођење нових облика знања и модела дељења знања као јавног добра“ (тачка 11), свеобухватна подршка културним активностима наше дијаспоре, а посебно регионалне сарадње (тачка 12), популарне културе (фестивали, сајмови, конференције) кроз „интерресорну сарадњу са науком, саобраћајем, туризмом, угоститељством, привредом и индустријом забаве“ (тачка 17) и развој културног туризма „кроз креирање и успостављање модела и начина одрживог развоја културног туризма“ (тачка 19).

Што се тиче политике финансирања и односа према удружењима и професионалним уметницима која је била један од основних разлога за прекид процедуре усвајања предлога стратегије 2017. године, документ о стратешким приоритетима предвиђа благо увећање буџета (тачка 1), систематску финансијску и организациону подршку умреженог система мањих уметничких удружења, суфинансирање савремене уметничке продукције и поновно увођење редовног откупа дела савремене уметности (тачка 6), пројектне кредите за инфраструктурне пројекте (тачка 13), јавно-приватно партнерство кроз стварање правног и институционалног оквира за привлачење приватних инвестиција и развој интересекторске и интересорне сарадње (тачка 14), пореске подстицаје за улагање у културу (тачка 15), подстицаје развоја економске димензије културе кроз креативне индустрије, серијску и комерцијалну производњу у примењеним уметностима (тачка 16) и унапређење положаја самосталних уметника, културних радника и струковних удружења уметника кроз поштовање закона који локалне самоуправе обавезује да редовно уплаћују доприносе за здравствено и пензијско осигурање уметника (тачка 20).

На основу ове кратке анализе која образлаже и показује значај отварања културног система ка другим системима, може се закључити да је

изгубљена деценија развоја експлицитне транзиционе културне политике у области међуресорних подручја културе, културних права, образовања и туризма. Судајући по приоритетима развоја који се значајним делом односе на сарадњу у областима културе, образовања, науке, привреде и туризма, стратегија је могла бити донета десет година раније, нарочито имајући у виду да се политика финансирања није битно мењала јер су и раније постојали слични механизми буџетског финансирања. Једина системска новина је финансијска подршка умреженом систему мањих удружења и привлачење приватних инвестиција у оквиру јавно-приватног партнерства што указује на отварање културне политике ка новим иницијативама цивилног и приватног сектора у култури. То свакако није довољно да оправда изгубљену деценију, нарочито имајући у виду да би евалуација остварених резултата првог циклуса (2011–2020) указала и на нове могућности развоја које би биле део поставке другог стратешког циклуса транзиционе културне политике у време када су тек по први пут усвојени стратешки приоритети развоја културе 2021–2025.

У том смислу се може закључити да су две деценије стратешког планирања изгубљене због чињенице да носиоци тврде политичке и меке моћи дела заинтересоване културне јавности нису успели да дођу до обострано прихватљивог решења о учешћу уметника и стручњака у стратешком вођењу транзиционе културне политике. На једној страни је била власт која је настојала да задржи све прерогативе одлучивања у складу с државним моделом културне политике, а на другој страни део културне јавности који је очекивао да у овом процесу има већи утицај какав омогућава парадржавни модел културне политике. Проблем је у томе што су, у одсуству дијалога током процеса припреме стратешког документа, обе стране занемариле потребу да се такво системско решење предвиди правно-политичким инструментом културне политике и озакони изменама и допунама Закона о култури.

Литература

- Digi, Kit (1998) *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio.
- Dragičević Šešić, Milena, Dragojević, Sanjin (2005) *Menadžment umetnosti u turbulentnim okolnostima*, Beograd: Clio.
- Ђукић, Весна (2010) *Држава и култура, студије савремене културне историје*. Београд: Факултет драмских уметности.

- Ђукић, Весна (2022) „Двојник државе“ у културној политици Србије (1971-2021), *Српска историјска мисао*, бр. 1/2022, год. 29, vol. 75, Београд: Институт за политичке студије, стр. 93-117.
- Закон о култури, „Службени гласник РС“, бр. 72/2009.
- Закон о основама система образовања и васпитања, „Службени гласник РС“, бр. 62/2003 и 64/2003, са изменама и допунама „Службени гласник РС“, бр. 58/04 и 62/04.
- Извештају о раду Националног савета за културу за период јул 2011 – јул 2012. године, доступно на: <https://nsk.gov.rs/doc/Izve%C5%A1taj%20o%20radu%20NSK%20jul%202011%20-%20jul%202012.pdf> [Приступљено 17. 4. 2023].
- Инђић, Триво (2014) Стратегија културне политике, *Мојуге стратегије развоја Србије*, Београд: САНУ, стр. 367-377.
- Информатор о раду Министарства културе и информисања за 2011. годину, Министарство културе и информисања, 27. фебруар 2012. године, доступно на: <https://www.kultura.gov.rs/arhiva-za-informator-o-radu/sr/4063> [Приступљено 17. 4. 2023].
- Milutinović, Irina (2017) Država kulture ili državna kultura, *Portal za kulturu jugoistočne Evope*, 16.10.2017. доступно на: <http://www.seecult.org/vest/drzava-kulture-ili-drzavna-kultura> [Приступљено 21.3. 2022].
- Одлука Владе РС о усвајању Предлога стратегије развоја културе до 2029., 13. 02. 2020. доступно на: <https://www.srbija.gov.rs/vest/444288/usvojen-predlog-strategije-razvoja-kulture-do-2029-godine.php> [Приступљено 29.3. 2022].
- Одлука о усвајању предлога „Стратешки приоритети развоја културе 2021-2025“, *Влада Републике Србије* 21. 01. 2021. доступно на: <https://www.kultura.gov.rs/extfile/sr/6131/Strate%C5%A1ki%20prioriteti%20razvoja%20kulture..pdf> [Приступљено 30.3. 2022].
- Pešikan, Ana, Đukić, Vesna (2011) *Образовање и култура: како ка ефикасној међуресорној сарадњи?*, *Технологија, култура и развој*, Београд, Суботика: Удружење Технологија и друштво, Економски факултет у Суботичи, Институт Михајло Пупин, стр. 110-123.
- Предлог Стратегије развоја културе Републике Србије од 2017-2027, *Министарство културе и информисања Републике Србије* доступно на: <http://arhiva.kultura.gov.rs/docs/dokumenti/predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027--predlog-strategije-razvoja-kulture-republike-srbije-od-2017--do-2027-.pdf> [Приступљено 30.3. 2022].

- Financing and support - United Kingdom, online database with in-depth information on cultural policies, statistics and trends *Compendium, Cultural policies and trends* Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. доступно на: <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/country-profile/category/?id=42&g1=7> [Приступљено 12.9. 2022].
- Хркаловић, Милош (2019) Однос цивилног друштва и државе, од конфликта до сарадње у креирању јавних политика, *Српска јолијичка мисао* бр. 1; Београд: Институт за политичке студије, стр. 41-59.
- Svetičanin, Predrag (2007) *Kulturne potrebe, navike i ukusi građana Srbije i Makedonije*, Niš: OGI.
- Current cultural affairs, Finland, online database with in-depth information on cultural policies, statistics and trends *Compendium, Cultural policies and trends* Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft e.V. доступно на: <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/country-profile/category/?id=12&g1=2> [Приступљено 12.9. 2022].

Vesna Đukić
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade
Ana Pešikan
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

WHY SERBIA'S TRANSITIONAL CULTURAL POLICY IS NOT BASED ON THE STRATEGY OF DEVELOPMENT

Abstract

The subject of this paper is strategic planning as an organizational instrument of Serbia's transitional cultural policy. The aim of the paper is to compare basic propositions set forth in the draft strategy for the interdepartmental areas of cultural policy 2011-2020, with the text of the document "Strategic priorities for the development of culture 2021-2025", adopted by the government of the Republic of Serbia upon the proposal of the Ministry of Culture and Information. The former document was drawn in 2011 but it was not adopted because the work on the strategy was brought to a halt, while the latter was adopted in 2021 after three previous unsuccessful attempts at adopting a strategy for the development of transitional cultural policy in Serbia. The results of the analysis showed that in both cases the state demonstrated political willingness to open the cultural system to other systems through institutional linking and cooperation in the fields of culture, education, science, economy and tourism, but due to the absence of dialogue between the parties involved and frequent changes of the Minister of Culture, a whole decade of integrative strategic planning was lost.

Keywords

institutional linking, strategic planning, development strategy for culture, strategic priorities, transitional cultural policy

Примљено: 10. марта 2023.
Прихваћено: 7. априла 2023.

MEDIJI I BUDUĆNOST: PAMETNI GRADOVI, LJUDI I ZAJEDNICE

711.45:[004.78:004.35

316.774:316.32

316.776:004

COBISS.SR-ID 120109065

Apstrakt

Tekst preispituje aktuelne/dominantne projekcije čoveka i ljudskih zajednica, prevashodno sa stanovišta medijske kulture, uz fokus na tzv. „pametne gradove“, kao i na ulogu veštačke inteligencije i interneta stvari u kreiranju budućnosti. Uporište za istraživanje je interdisciplinarnog karaktera i oslanja se na filozofiju medija kao polazišnu disciplinu, što podrazumeva da je istraživanje problemski, odnosno kritički orijentisano prema onim koncepcijama budućnosti koje su trenutno aktuelne. Pritom, referira na teze o tehnološkom napretku i društveno-ekonomskim promenama koje će on, eventualno, izazvati u bliskoj budućnosti, posmatrano, uglavnom, na temelju strategija delovanja Svetskog ekonomskog foruma, načelno izloženih u publikaciji Četvrta industrijska revolucija.

Ključne reči

zajednica, pametni gradovi, veštačka inteligencija, internet stvari, filozofija medija

Jedna od nekoliko pozadinskih pretpostavki koje su poslužile za skiciranje naslovne teme rada jeste ta da savremeni mediji, posredujući i oblikujući sadašnjost u okvirima tehnički medijatizovanog sveta, u izvesnom smislu, anticipiraju budućnost – kako pojedinaca, tako i zajednica, komponovanih od različitih kultura, entiteta i individualnosti. Polazište za našu analizu, u skraćenom izdanju, potražićemo u pojmovnoj sintagmi „pametni gradovi“ (*smart cities*), čije elemente već uveliko susrećemo u svakodnevnom životu.

¹ vuksanovic.divna@gmail.com

Besciljno šetajući delom Novog Beograda, poput Benjaminovog (Benjamin) *flaneur*-a, ili snimatelja zvuka iz Vendersovog (Wenders) filma „Lisabonska priča” („Lisbon Story”), mogu se, nezavisno jedna od druge, opaziti pojave koje su ilustrativne za našu polaznu hipotezu o pametnim gradovima kao zajednicama stvari. Prvo, ono što se u svako doba može čuti gotovo na svakih stotinak metara, obeleženih pešačkim prelazima, duž relativno praznih bulevara, jeste artificalni metalizirani glas koji u pravilnim vremenskim razmacima, odzvanja s porukom: „Pritisnite taster ukoliko želite da pređete ulicu”, i to nezavisno od prisustva/odsustva građana na prelazima. Drugo, u istom kvartu, duž ulica koje su obeležene bilbordima s najrazličitijim političkim ili potrošačkim porukama, može se naići na betonske stubiće na kojima je crvenim slovima ispisano: „Bilbordi su pod stalnim video-nadzorom”, što znači da se prolaznici (ljudi) informišu o tome da mediji, zapravo, nadgledaju jedni druge.

Iz navedenih primera, neupućeni šetač, u prvom slučaju, može zaključiti da su semafori uzajamno povezani, iščekujući dolazak pešaka, odnosno ljudi, a potom, na osnovu drugog primera, da su bilbordi i video-nadzor takođe u relaciji i da funkcionišu nezavisno od ljudske vrste. U pitanju su, dakle, interaktivne poruke koje ukazuju na moguću budućnost gradova i ljudi u simbiozi sa „pametnim“ stvarima. Ali, da li je ovde reč samo o novim vezama koje se uspostavljaju između ljudi i stvari, a posredstvom medija i/ili veštačke inteligencije, ili pak o nečemu drugom?

U svrhu demistifikovanja jedne nove vrste urbane mitologije ili vizije budućnosti koja se tiče pametnih gradova, anticipiranih još 70-ih godina prošlog veka,² navešćemo ovde šta se načelno pod tim podrazumeva, kako bismo razvili našu argumentaciju. „Pametan grad je tehnološki opremljeno urbano područje koje koristi različite metode i tehnologije za prikupljanje podataka i koristi ih za poboljšanje kvaliteta života stanovnika grada.” („Sistem pametnih gradova”, u: Elektrovat) Prikupljanje podataka je, uistinu, jedan od osnovnih ciljeva nastanka tzv. pametnih gradova, pošto se danas, kako se obično misli, sve može ne samo kvantifikovati, nego i svesti na podatke koji su tržišno razmenljivi i profitabilni. Nereflektovana pretpostavka je, nadalje, da će ta i takva

2 Ideja pametnih gradova nastala je, kako izgleda, 1970. godine, kada je Los Anđeles lansirao prvi urbani *big data* projekt pod nazivom *Analiza klastera Los Anđelesa*. Prvi pametni grad, veruje se, bio je upravo Amsterdam, virtualni digitalni grad iz 1994. Potom su, povodom pametnih gradova, sredinom 2000-ih, IBM i Cisco pokrenuli zasebne inicijative. Godine 2011, u Barseloni je održan inauguracijski Svetski kongres Smart City Expo, koji je postao godišnji događaj što prikazuje razvoj pametnih gradova. Vid. „History of smart cities: Timeline” (2020) u: *GlobalData Thematic Research*, dostupno na: <https://www.verdict.co.uk/smart-cities-timeline/> [Pristupljeno: 07.09. 2022].

razmena bitno uticati na poboljšanje kvaliteta života stanovnikâ pametnih urbanih celina. Inteligibilnost gradova praktično se realizuje posredstvom sistema komunikacionih mreža koje bi valjalo da u potpunosti pokriju život u gradovima: „Da bi javnosti pružili ‘povezana’ rešenja, pametni gradovi koriste kombinaciju softvera, korisničkih interfejsa i komunikacionih mreža, kao i internet stvari (IoT). IoT je najznačajniji od njih. Internet stvari (IoT) odnosi se na fizičke stvari (ili grupe takvih objekata) koje imaju senzore, procesorske mogućnosti, softver i druge tehnologije, koje se povezuju i razmenjuju podatke sa drugim uređajima i sistemima preko Interneta ili drugih komunikacionih mreža.” („Sistem pametnih gradova” u: Elektrovat)

Ideja pametnih gradova danas je naročito dobro prihvaćena u krugu lidera (političkih, finansijskih, kreativnih) koje okuplja Svetski ekonomski forum u Davosu. Klaus Šwab (Schwab), osnivač i predsednik ovog foruma, četrdesetak godina unatrag, u središtu je globalnih događanja, uveren da smo na početku revolucije koja iz temelja menja modalitete našeg života, odnosno način kako radimo, živimo i odnosimo se jedni prema drugima, kao i nas same, što detaljno opisuje u knjizi *Četvrta industrijska revolucija* (Schwab 2016). Pomenuta „revolucija” određena je kao radikalni raskid sa starom običajnošću i jedini kontinuitet koji se održava u odnosu na prethodnu (digitalnu) paradigmu koja je, slično, tehnološke prirode. Otuda je i sinonim za ovakvu promenu globalnog referentnog sistema življenja lapidarno nazvan „veliki reset” (Schwab and Malleret 2020) što je ujedno i oznaka za agendu Forumu, koju bi, na globalnom nivou, trebalo sprovesti najkasnije do 2030. godine.

Apostrofirana ideja zasnovana je, načelno, na dve osnovne pretpostavke – na manipulisanju velikim podacima (*big data*) i njihovom integrisanju u globalne eko-sisteme umreženih megalopolisa. (AI-generated Future Cities by Manas Bhatia, u: *Amazing Architecture*) Ona, istovremeno, podrazumeva i sveprisutne mobilne superračunare, masovnu upotrebu veštačke inteligencije i robota, „pametne“ tehničke vlade i upravu, inteligentni saobraćaj i samohodne automobile, kao i korišćenje novih materijala, kripto-valuta, i to u istim takvim gradovima (*crypto cities*), neuro-tehnološka poboljšanja mozga i genetski inženjering, itd. Ukratko, promene koje se predviđaju i takoreći istovremeno implementiraju, treba da obuhvate ekonomske, društvene, finansijske, kulturalne, etičke, antropološke i, pre svega, tehnološke transformacije, koje su u osnovi svih ovih integrisanih procesa.

S obzirom na to da je reč o korenitim promenama koje treba da revolucionišu čitavu dosadašnju paradigmu mišljenja, ponašanja, odnosno ukupne životne prakse čovečanstva, valja naglasti da je planirano da se one sprovedu „odozgo”,

što, ujedno, ocrtava i granice tih promena; iako se čini da su one totalne, te promene, u stvari, ne zahvataju jednako sve klase i slojeve svetskog stanovništva. Drugim rečima, ono što se predstavlja kao nužno, vredi za većinu, dok manjinski sloj uticajnih i bogatih, nekritički kreira takve pretpostavke, te neupitno strateški planira razvoj čitavog čovečanstva, delujućih iz finansijskih i političkih centara moći; inauguratora ovih promena, koji, naravno, diskretno sebe izostavljaju iz navedenih transformativnih procesa, pošto predstavljaju malobrojni, ali privilegovani deo čovečanstva, osmišljavajući i upravljajući navedenim procesima, zapravo, siluju stvarnost, prevodeći je, po našem mišljenju, u klasično ropstvo. Otuda nije čudo što se u poslednje vreme u naučnim publikacijama sve češće sreću izrazi kao što su „težno-totalitarizam”,³ „digitalni fašizam”,⁴ i sl. kao znak raskrinkavanja i osude ovakvih intencija i nasilničkih tendencija, kao i pokušaja prevrednovanja svih „vrednosti“, odnosno izmene sveta po uzoru na poznate distopijske narative Orvela (Orwell), Hakslija (Huxley) i drugih.

Možda je najsveobuhvatniju analizu ovih procesa i procedura – izvedenu do sada – dala Šošana Zubof (Zuboff) u knjizi o nadzornom kapitalizmu (Zuboff 2021). Reč je, očito, o pokušaju spasavanja posustalog neoliberalnog kapitalizma (koji je, kako je poznato, zahvatila globalna finansijska kriza još 2008. godine), uz selektivno uvođenje pojedinih elemenata socijalizma (recimo, ideje ukidanja privatnog vlasništva, tj. eksproprijacije imovine siromašnih, u zamenu za neki vid socijalne sigurnosti – inovativne socijalne politike), za koji bi bile zadužene države, distribuirajući najpre siromašnima i nezaposlenima, ili pak nekim posebnim grupama – kao što su, recimo, slobodni umetnici, pa potom čitavom stanovništvu, tzv. univerzalni osnovni dohodak / *UBI – universal basic income*, u vidu socijalne pomoći, ukoliko su kooperativni, odnosno u dovoljnoj meri

3 “Is technological progress bad for human autonomy? That’s the question posed by Shoshana Zuboff in ‘The Age of Surveillance Capitalism,’ a book that recounts the ways in which corporations and governments are using technology to influence our behavior. Zuboff is just the latest to chime in on ‘totalitarian technology’ (or ‘total tech’), a term that describes devices and algorithms by which individuals forfeit their privacy and autonomy for the benefit of either themselves or some third party.” Neil Howe (2019) “The Rise Of Totalitarian Technology”. Forbes, dostupno na: <https://www.forbes.com/sites/neilhowe/2019/03/06/the-rise-of-totalitarian-technology/>, [Pristupljeno: 09.09. 2022].

4 Pod digitalnim fašizmom ponegde se misli na distribuisanje i širenje fašističkih sadržaja putem savremenih medija, s akcentom na internetu i društvenim mrežama (Christian Fuchs /2022/ *Digital Fascism: Media, Communication and Society*, Volume Four, Routledge), dok se, u načelu, sintagme poput *tehnološki totalitarizam* i *digitalni fašizam* u savremenoj literaturi o medijima koriste da markiraju aktuelne procese „nadziranja i kažnjavanja“ (replika na Fukoa /Foucault/), odnosno prelazak sa disciplinarnog društva na društvo kontrole. Upor. Dirk Helbing, “Digital Fascism Rising? Can we still stop a world of technological totalitarianism?” (2017) u: *The Globalist: Rethinking globalization*, dostupno na: <https://www.theglobalist.com/fascism-big-data-artificial-intelligence-surveillance-democracy/>, [Pristupljeno: 09.09. 2022].

poslušni). Na ovo se, svakako, nadovezuje i implementiranje sistema socijalnih karti (popisi i upravljanje celokupnom imovinom građana) i tzv. socijalnih kredita, tj. bodovanja od strane državnog aparata, posredstvom upotrebe najnovije nadzorne tehnologije, što je već ostvareno u pojedinim delovima Kine, na primer. Navedeni novi instrumenti društvenog delovanja neposredna su posledica anticipiranog, kao i realnog sloma globalnog finansijskog sistema.

Kako bi život trebalo da izgleda u pametnim gradovima? Najpre, projekcije gradova budućnosti u korelaciji su sa pretpostavljenim životnim stilovima onih zajednica ili pojedinaca koji će naseljavati te gradove. No, osim tehničko-tehnoloških pretpostavki na kojima se uglavnom zasnivaju sadašnje projekcije pametnih gradova, kao unapred propisanih načina ponašanja, postavlja se pitanje kako će te zajednice uistinu izgledati i ko će ih činiti? U knjizi *Grad u istoriji* (Mamford 2001) uopšteno se tvrdi da su gradovi i građani u nekakvom dijalektičkom odnosu posredovanja – što znači i sukobe i pomirenje suprotnosti – i da ne treba smetnuti s uma da građani čine suštinu grada. Ali, šta ako ljudi ne čine jezgro gradova?

Osnovu za ovakvo pitanje našli smo kod P. Virilioa (Virilio) u knjizi *Informatička bomba* (Virilio 2000), gde se naslućuje nešto sasvim drugo. Naime, po njegovom mišljenju, budućnost će jednako pripadati ljudima, kao i drugim izvedenim vrstama, koje su humanoidnog porekla. Virilio je, pritom, mislio, osim na ljude, i na kiborge (nastale upotpunjenjem ljudske vrste mašinama), klonove (ljudske genetske replike), kao i nemani, nastale ukrštanjem humanoidnih bića sa genetskim materijalom koji je životinjskog porekla. Ovoj klasifikaciji dodali bismo još i relativno samostalne entitete kao što su veštačka inteligencija (algoritmi) i roboti. Uz to, veoma je zanimljiva funkcija koja se pojedinim „vrstama” pripisuje kada je reč o pametnim gradovima. Recimo, uz pretpostavku da su tradicionalni gradovi najčešće određivani kao suprotnost „prirodi”, nove gradove valja integrisati sa prirodnim okruženjem, a u tu svrhu treba da posluže kiborzi („Cyborgs, Sewers, and the Sensing City” u *The Nature of Cities* 2017).

Predloženu projekciju i razvrstavanje danas valja preispitati s obzirom na položaj i ulogu čoveka u budućoj zajednici, odnosno u tzv. pametnim gradovima. Ali ni čovek, kao vrsta, navodno neće biti isti. Participirajući, pre svega, u zajednici (inteligibilnih) stvari, ali i u simbiozi sa drugim vrstama, on treba da transformiše i prilagodi svoju „prirodu” pametnim gradovima, odnosno njihovim tehničkim, kao i ostalim zahtevima. Povrh toga, stanovnik grada treba da se adaptira kako na drukčiju kulturu življenja, tako i – biološki gledano – na posve različito okruženje, kao i na očekivanja i zahteve koje ono postavlja. Tu se, pritom, misli, primera radi, na način ishrane (genetski modifikovane

biljke i životinje), klimatske promene, i sl. (Schwab 2016) Takođe, novi čovek već sada ima priliku da i sebe genetski modifikuje, tj. da putem bio-inženjeringa izmeni strukturu svoje DNK, kako bi izbegao nasledne bolesti, poput karcinoma, na primer (Schwab 2016).

Prema rečima Klauša Švaba, budućnost je već tu, i mi treba da se za nju pripremimo. To ukratko znači da valja da se prilagodimo „novom sistemu“ življenja i vrednosti koji nas iz osnove menja (tzv. „nova normalnost“). Naravno da na te, Agendom predviđene, sistemske promene većina – ako se izuzmu elite kojima se autor uistinu obraća – odnosno, običan čovek, kako se veruje, nema nikakvog uticaja, ili je on zanemarljiv. Čovek je, zapravo, još u prethodnom periodu, bio sistemski prepariran za drastične izmene svog bića, obitavajući, zahvaljujući izuzetno snažnom uticaju savremenih medija, u tzv. masovnom društvu (*mass society*), koje je, u stvari, kako tvrdi Ljubiša Bojić, „bolesno društvo“. U temelju obolelog društva su, prema njegovim rečima, pojave kao što su: anomija, otuđenje, narcizam i zavisnost, tj. „vrednosti“ koje zamenjuju ranije profesionalne i lične ciljeve pojedinca, pošto se oni danas, unutar vladajuće tehno-paradigme, čine nedostižnim (Bojić 2022: 149).

Nadalje, reflektujući u duhu transhumanizma, sadašnji/budući čovek, kako tvrdi Klaus Švab, zamišljen je kao „fuzija“ fizičkih, digitalnih i bioloških „sfera“ življenja. Ovde je reč, zaista, o bezostatnoj integraciji pobrojanih komponenti u pojam i praksu novog čoveka (kao vrste), što će omogućiti nove tehnologije (Schwab 2022). Taj proces je, kako se čini, već uveliko započet, i u skladu je sa društveno-ekonomskim izmenama koje su formirale potpuno drukčiji referentni okvir – tzv. digitalni kapitalizam, koji služi kao uvod u anticipiranu Četvrtu industrijsku revoluciju.

Uočena tendencija detaljno je opisana u studiji Danijela Šilera (Schiller) o digitalnom kapitalizmu, gde je apostrofirani internet, kao nosilac tranzicije koji je od primarno vladinog, vojnog i obrazovnog alata prerastao u krucijalni instrument što je postojeću društveno-ekonomsku stvarnost i tržišnu logiku neoliberalizma „preveo“ u kibernetički prostor za delovanje u svim prethodno pobrojanim oblastima, a posebno u obrazovanju (Schiller 1999). Digitalni kapitalizam, po njegovom uverenju, nastao je zahvaljujući mrežnom i kibernetičkom prostoru stvorenom prema zamislima pomenutih vladinih agencija, vojnih ustanova i obrazovnih institucija (*Facebook* je, primera radi, isprva bio namenjen univerzitetu, tj. studentima), da bi tokom vremena sve veći broj mreža počeo da služi korporacijama (i njihovim korisnicima). Pod uticajem tržišne logike, internet je započeo političko-ekonomsku metamorfozu postojećeg sistema, stremeći prema onome što se naziva „digitalni kapitalizam“ (Schiller 1999).

Dakle, (vrli) novi svet trebalo bi da čine izmenjeni, novi čovek, koji uglavnom obitava u pametnim gradovima, s jedne, i revolucionisana kapitalistička paradigma, s druge strane, a koju omogućava ekspanzivni tehnološki razvoj. No, s tim u vezi, pojavljuje se još jedna pretpostavka, koja neretko ostaje u senci najavljenih transformacija. Ona se tiče nečeg vrlo značajnog, a to je broj ljudi koji će svedočiti o ovim dešavanjima i u njima učestvovati, i to, najčešće, ne kao subjekti (mišljenja i delovanja), nego kao tzv. „ljudski kapital“. Jer, finansijeri, projektanti i „dizajneri“ svih ovih događanja, svoje ambicije i tehničke utopije usmerili su, prevashodno, ne prema sebi, već ka čovečanstvu, koje se, uistinu, ni o čemu važnom, za vlastiti život u budućnosti, ne pita.

Rečeno potvrđuje, ilustracije radi, slogan 52. BITEF-a, realizovanog u Beogradu 2018. godine. Pustoš gradova/scena, zamišljenih bez ljudi, u pojedinim predstavama neposredno je povezana sa temom smrti, kao u slučaju teatarske instalacije *Zaostavština, komad bez ljudi*, (Program 52. BITEF-a 2018)⁵ reditelja Štefana Kegija (Kaegi), jednog od članova kolektiva Rimini Protokol, a u produkciji pozorišta Vidi iz Lozane. Nadalje, koncept odsustva (*Konferencija odsutnih / Conference of the Absent*) (Haug / Kaegi / Wetzel, u: Rimini Protokoll 2022) ljudi, gradova, supstancije, *sub-jectum*-a, kao takvog, umesto prisustva uživo na događaju, kolektiv Rimini Protokol produbljuje i inscenacijom što podrazumeva delimično režirani i napola dokumentaristički pristup ljudima i gradovima koji su fizički odvojeni jedni od drugih, a umreženi u kiberteatarskom prostoru, pri čemu svaki grad ima „agenta“ na terenu koji omogućava upriličenje susreta i razgovora različitih lokalnih sredina u globalizovanom virtuelnom prostoru. U pitanju je predstava na kojoj se pozvani stručnjaci i govornici ne pojavljuju fizički, već ih predstavljaju ljudi iz lokalnih zajednica koji tek na početku izlaganja dobijaju svoj deo teksta. Na *Konferenciji odsutnih* publika, zapravo, posmatra ljude iz vlastitog grada dok preuzimaju identitet odsutnog konferencijskog govornika. Po našem mišljenju, reč je o teatarskoj anticipaciji stvarnosti, koja najpre medijski razdvaja ljude, a potom ih čini suvišnim, jer su mašine i stvari sposobne da međusobno razgovaraju, bez prisustva ljudi.

5 Prostor bez ljudi, o kome je ovde reč, ne predstavlja, kako stoji u programu, „lavirint istorije“ već „muzej sećanja“, odnosno podsećanje na pojedinačne, „obične“ ljude kojih više nema, ili koji će nas uskoro napustiti. Svaka soba je minuciozna realistička inscenacija odlaska tih ljudi, odnosno projekcija načina na koji su oni zamišljali/želeli da odu s ovog sveta, projekcija značenja koje to za njih ima, kao i oblika na koji žele da ih se jednog dana sećamo. Drugim rečima, ova instalacija nije samo izložba memorabilija povezanih s nekim nepoznatim ljudima, već materijalni, fizički okvir za jedno veoma snažno atmosfersko, emocionalno i metafizičko iskustvo. U dramaturgiji 52. Bitefa, ovaj Kegijev rad označava ključni zaokret od fenomena istorijskog i društvenog (dakle, kolektivnog) raspadanja i nestanka do onog ličnog, pojedinačnog, biološkog i/ili metafizičkog.“ *Program 52. BITEF-a (2018)*, dostupno na: <https://52.bitef.rs/Program/52Bitef/Zaostavština-komadi-bez-ljudi> [Pristupljeno 12. 09. 2022].

Drugi primer, koji treba da ilustruje ideju otuđenja i pustoši budućih gradova naseljenih vranama – tačnije čovekolikim vranama ili vranolikim ljudima, preuzet je iz filmske produkcije novijeg datuma. U pitanju je, naime, film *The Crow (Vrana)* digitalnog umetnika Glena Maršala (Marshall), koji je predstavljen i ovenčan nagradom žirija na ovogodišnjem festivalu kratkog filma u Kanu (2022). Posebnost ovog ostvarenja, osim njegovog sadržaja koji nesumnjivo aludira na opustelost gradova u kojima obitavaju i plešu vrane, a po uzoru na humanoidne izvođače, jeste u tome što je realizovan uz pomoć veštačke inteligencije, i to putem ulaznih tekstualnih informacija, koje su potom obradili algoritmi, pretvarajući tekst u organizovane slike, tj. video-rad, ili film. U suštini, kratki plesni video, koji je autor našao na YouTube-u, poslužio mu je kao osnova za film o plesu u neodređenoj urbanoj sredini – umetnik je u klip ubacio neuralnu mrežu koja koristi veštačku inteligenciju kako bi se povezali tekst i slike, te je tako, u saradnji sa veštačkom inteligencijom, postigao efekat hladnoće i odsutnosti (uz prisustvo pokreta), što predstavlja osnovna obeležja i atmosferu filma. Dijalektička borba između tela plesača i vrane, reprezentovana ovim filmom, ugrađena je i u autopoeitički iskaz autora:

To je ono zbog čega film funkcioniše tako dobro, jer veštačka inteligencija pokušava da učini da svaki kadar akcije uživo izgleda kao slika sa vranom u njemu, tako da se konačni rezultat nalazi na pola puta, a film postaje neka vrsta bitke između čoveka i veštačke inteligencije — sa svom sugestivnom simbolikom. („Veštačka inteligencija napravila film na osnovu teksta, a onda on pobedio na festivalu u Kanu” 2022)

Pitanje koje se, u vezi s prethodno rečenim, može postaviti tiče se prisustva i upotrebe veštačke inteligencije i robota u budućim zajednicama – oni ne samo da mogu biti posmatrani kao produžetak ljudskog tela (kiborzi i roboti), čulnosti (mediji) i razuma (veštačka inteligencija kao takva) nego treba da postanu i osećajni entiteti, sa izvesnom dozom „samosvesti” koja se savremenim teoretičarima različitih orijentacija i škola mišljenja nudi kao značajan interpretacijski izazov. Dakle, preformulisano, te adaptirano za potrebe našeg rada, pitanje bi glasilo – može li veštačka inteligencija, instalirana, odnosno naseljena u pametnim gradovima, zameniti humanu osećajnost? I možemo li, u tom slučaju, govoriti o „dušama” robota, kao i o njihovoj samosvesti?

Noviji primer, koji je takoreći anegdotske prirode, a tiče se dijaloga koji su, navodno, vodili AI četbot i inženjer *Google*-a B. Lejmon (Lemoine), što je kasnije kompanija demantovala, provocira pitanja koja referišu na samosvest i osećajnost veštačke inteligencije (Lemoine 2022). I mada je reč o vrlo pojednostavljenom poimanju, kako samosvesti, tako i osećajnog sveta robota,

evidentno je da veštačka inteligencija, kao fenomen, u sve većoj meri zaokuplja pažnju savremenih istraživača-ca, u pogledu njenih aktivnosti i mogućnosti. Pomenuti četbot, u komunikaciji sa zaposlenim inženjerom *Google*-a, kako tvrdi Lejmon, manifestovao je osobine koje sugerišu da je Lambda-robot ne samo inteligentna mašina, nego i takav entitet koji oseća i sebe doživljava kao ličnost (Lemoine 2022). Pritom je svojevrsna osećajnost, uz zahtev mašine da bi je trebalo tretirati kao razumno biće i ličnost, ostala upitna, iako je, kako Lejmon tvrdi, ispoljena „emocija” bila vezana za strah od smrti, odnosno moguće isključenje mašine iz komunikacije, koje je, za botove poput Lambde, po analogiji, blisko strahu od smrti kod ljudi.

Bilo kako bilo, ovaj primer demonstrira polazište na temelju koga je Internet stvari zamišljen i kao moguća zajednica inteligibilnih i osećajnih bića, pri čemu se tim stvarima, u zavisnosti od interpretativnog ugla posmatranja, te polazne namere tumača, mogu pripisati osobine ljudskih bića, i obratno. Pored toga što se četbotovima može prediciirati izvesna osećajnost, kao i samosvest i „razum” koji sebe vidi kao ličnost ravnopravnu s ljudskom vrstom, internet stvari, kao zamisao, ali i praksa savremenog sveta, omogućava da te stvari komuniciraju među sobom, i to ne samo mehaničkim putem, već generišući jezik koji je autentično botovski, iako se delom oslanja na ljudski tip komunikacije.

Ovaj vid komuniciranja nesumnjivo je demonstriran tokom čuvenog razgovora dva Facebook-ova četbota – Boba i Alis (“Bob & Alice – A.I. and the language humans can’t understand” 2022), a koji je iniciran i ostvaren bez humanih upliva tj. ljudske intervencije; to znači da su botovi samoinicijativno započeli komunikaciju, međusobno razmenili nekoliko rečenica, i to na jeziku čije je polazište tzv. prirodni jezik, ali koji je modifikovan, i kao takav izgubio smisao koji mu pridaju ljudi. Odatle, kao mogući zaključak, sledi da su zajednice stvari moguće i kao entiteti koji misle, osećaju i govore nalik na ljude, a u sadejstvu s ostalim (inteligibilnim) mašinama, kao i ljudskom, te drugim vrstama koje bi činile jedan novi vid zajedništva.

U isto vreme, međutim, dok se stvari „inteligentno” povezuju, a komunikacija među njima intenzivira i dobija nove, sve složenije oblike ispoljavanja, nastojeći da dostigne ljudske „standarde” ponašanja, interagovanje humane vrste i pametnih mašina, posredstvom novih komunikacionih tehnologija, potencijalno zadobija negativnu konotaciju, predviđajući jedan sveopšti distopijski okvir budućeg odnosa veštačke inteligencije i ljudskih bića, ne samo u pametnim gradovima, već širom zemaljske kugle. Neobična okolnost koja prati ovu distopijsku sliku stvarnosti, mada se ona tiče već uveliko mašiniranih odnosa između ljudi i pametnih računara *ovde* i *sada*, jeste ta što upravo pristalice Četvrte

industrijske revolucije, odnosno deo mislilaca okupljenih oko organizacije Svetskog ekonomskog foruma, smatra da razvojem novih tehnologija ljudska vrsta (*animals*), posmatrana u redu sa životinjama, tj. daleko od nekadašnjeg poimanja subjektivnosti, postaje, globalno gledano, podložna „hakovanju”.

Tako, istoričar Harari (Harari), zvezda u usponu pomenutog Foruma, misli da današnji čovek, a posebno onaj koji veruje u „mit o slobodnoj volji” može postati žrtva hakovanja vlada i korporacija, u čijim su rukama realna društveno-ekonomska moć i odgovarajuće digitalne alatke (Harari 2018). On, naime, smatra da u savremenim (neo)liberalnim kapitalističkim okvirima vera u „slobodnu volju” postaje pretnja čovečanstvu: „Ako vlade i korporacije uspeju da hakuju ljudsku životinju, najlakše će manipulirati ljudima koji veruju u slobodnu volju” (Harari 2018), decidno tvrdi Harari. Ovo ne samo da je, u svakom smislu, diskutabilna dijagnoza vremena, kao i zastrašujuća „prognoza” koja čoveka, kao samosvesno „političko biće” (*zoon politikon*), svodi na neuku (životinjsku) vrstu što može biti hakovana, nego je to, ujedno, po našem shvatanju, i deo poznatih strategija upravljanja strahom, o kojima je desetak godina ranije pisao Pol Virilio. (Virilio with Richard 2007)

Iako je intuicija o hakovanju nedovoljno potkrepljena argumentima, ona ipak, reklo bi se, predstavlja slutnju o budućnosti koja se može obistiniti. „Da biste uspešno hakovali ljude”, navodi Harari, potrebne su vam dve stvari: dobro razumevanje biologije i velika računarska snaga” (Harari 2018). A potom nastavlja u istom pretećem tonu: „Inkvizicija i KGB nisu imali to znanje i moć. Ali uskoro bi korporacije i vlade mogle imati i jedno i drugo, a kad vas jednom mogu hakovati, ne samo da mogu predvideti vaše izbore, već i preinačiti vaše osećaje.” (Harari 2018). Rečju, umesto samosvesti, slobodne volje i poštovanja gesla „spoznaj sebe samog”, nastupiće, navodno, vreme u kome će nas vlade i korporacije bolje poznavati nego mi sami sebe. Ali ne bez razloga. Ovde bi nadziranje, kontrola i hakovanje, u svrhu preuzimanja naših podataka – fizioloških, osećajnih, kao i onih na nivou mišljenja, stavova i ponašanja u digitalnom svetu, bili realizovani u svrhu eksploataisanja ljudskih bića, i to bez znanja i pristanka korisnika.

I na kraju, kako nas savremena umetnost vidi – kao možda poslednje utočište za slobodu izbora, bar ako je suditi po otvorenosti za različita stvaralačka rešenja što se tiču naše pojedinačne i zajedničke budućnosti. Jedan broj savremenih umetnika, recimo onih koji koriste komunikacionu platformu It's Liquid (ITSLIQUID 2022), a koju je osnovao italijanski arhitekta i kurator Luka Kurči (Curci),⁶ radeći u tzv.

6 “is a web-based information platform, founded in 2001 by Luca Curci, dedicated to the worldwide distribution of information about calls for entries, exhibitions and events at some of the

novim medijima, ispituje mogućnosti koje se tiču odnosa: čovek – tehnologija – grad – stvaralački prostori, projektujući, u svojim radovima, vizije naših života u bliskoj budućnosti. Teme koje su povod umetničkog izraza što ih pokreću savremeni umetnici različitih orijentacija i poetika okupljenih na ovoj platformi tiču se, između ostalog, gradova, ekoloških problema, stilova života i verovatnih stanja ljudskih bića, kao i društva u bliskoj budućnosti, uslovljenih razvojem nauke i tehnologije, uključujući tu AI (veštačka inteligencija), biotehnologiju, robotiku, i AR (proširena stvarnost), u sadejstvu sa umetnošću, kao i dizajnom i arhitekturom što su, takođe, pod uticajem svega navedenog.

Povodom izložbe održane tokom 2019. i 2020. godine u muzeju Mori, kao i istoimenog projekta koji je pokrenuo Kurči, a pod nazivom: “Future and the Arts: AI, Robotics, Cities, Life – How Humanity Will Live Tomorrow What Is True Affluence, What Is It to Be Human, What Is Life?” (Budućnost i umetnost: AI, robotika, gradovi, život – kako će čovečanstvo živeti sutra? Šta je istinsko bogatstvo, šta je to biti čovek, šta je život?), sami umetnici, pomalo strepeći od nadolazećih promena, za koje nisu sigurni da su, globalno i univerzalno gledano, pozitivne, individualno, ali i kroz kolektivne radove, promišljali su o tome kako bi život mogao da izgleda u narednim decenijama, postavljajući, istovremeno, temeljna pitanja o prirodi čoveka i sveta, odnosno šta znači biti čovek, i šta čini život vrednim življenja. (ITSLIQUID 2019)⁷

Iako na ova pitanja nema jednoznačnih odgovora, već je reč o kontinuiranim tragalačkim procesima, može se reći da humanističke i društvene nauke, a pre svih filozofija, odnosno filozofija medija, estetika i savremene umetničke prakse preispituju stare vrednosti u novim kontekstima ispoljavanja, ne nudeći gotova rešenja, za razliku od većine strateški koncipiranih projekata u kojima je tehnologija prividno divinizovana, a uistinu podređena krupnom kapitalu i zahtevima tržišta, umesto čoveku i društvu. Ukoliko, ipak, budućnost pripada čoveku, kao slobodnom, umnom i kreativnom biću, a ne depersonalizovanim karakteristikama globalnog tržišta, kapitalu, otuđenoj nauci i obezluđenoj tehnologiji, možemo se nadati zajednicama organizovanim po optimalnoj

world's leading art galleries, museums and foundations selected. ITSLIQUID has already built a readership of more than 250.000 qualified subscribers. Among them architects, designers, artists, collectors, art critics, curators, dealers, and other personalities of the International art, architecture and design world. It provides advertising services, press office services for events and projects, articles and specials published on the website, media partnerships services.” ITSLIQUID (2022), dostupno na: <https://www.itслиquid.com/about>, [Pristupljeno: 24. 09. 2022].

7 ITSLIQUID, “Future and the Arts: AI, Robotics, Cities, Life – How Humanity Will Live Tomorrow? What Is True Affluence, What Is It to Be Human, What Is Life?” (2019), dostupno na: <https://www.itслиquid.com/futureandtheartsairoboticscitieslife.html> [Pristupljeno 24. 09. 2022].

ljudskoj meri, pri čemu tehnologija treba da služi ne samo gradovima, već, pre svega, ljudima, kao i da bude podređena rastu i razvoju čovečanstva, a ne njegovom porobljavanju, eksploataisanju i veštačkom proređivanju.

Literatura sa vebografijom

- “Bob & Alice - A.I. and the language humans can't understand - Lucien Moreau – PLEXUS”. (2022), dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=vgyUuaSr4Y> [Pristupljeno: 30. 09. 2022].
- Bojić, Lj. M. (2022) „Social Sickness“, u: *Culture Organism or Techno Feudalism: How Growing Addictions and Artificial Intelligence Shape Contemporary Society*. Belgrade: Institut for Philosophy and Social Theory.
- „Cyborgs, Sewers, and the Sensing City” (2017) u: *The Nature of Cities*, dostupno na: <https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/cyborgs-sewers-and-sensing-city/53441/> [Pristupljeno: 10.09. 2022].
- „History of smart cities: Timeline” (2020) u: *GlobalData Thematic Research*, dostupno na: <https://www.verdict.co.uk/smart-cities-timeline/> [Pristupljeno: 07.09. 2022].
- Fuchs, Ch. (2022) *Digital Fascism: Media, Communication and Society*, Volume Four. Routledge.
- Harari, Y. N. (2018) “The Myth of Freedom”. *Guardian*, dostupno na: <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/14/yuval-noah-harari-the-new-threat-to-liberal-democracy> [Pristupljeno: 21. 09. 2022].
- Haug / Kaegi / Wetzel (2022) *Conference of the Absent (Rimini Protokoll)*, dostupno na: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/konferenz-der-abwesenden> [Pristupljeno: 12. 09. 2022].
- Helbing, D. (2017) “Digital Fascism Rising? Can we still stop a world of technological totalitarianism?” u: *The Globalist: Rethinking globalization*, dostupno na: <https://www.theglobalist.com/fascism-big-data-artificial-intelligence-surveillance-democracy/> [Pristupljeno: 09.09. 2022].
- Howe, N. (2019) “The Rise Of Totalitarian Technology”. *Forbes*, dostupno na: <https://www.forbes.com/sites/neilhowe/2019/03/06/the-rise-of-totalitarian-technology/> [Pristupljeno: 09.09. 2022].
- Ibrahim, N. N. (2022) “AI-generated Future Cities by Manas Bhatia”, dostupno na: <https://amazingarchitecture.com/futuristic/ai-generated-future-cities-by-manas-bhatia> [Pristupljeno: 11. 09. 2022].
- ITSLIQUID (2019) “Future and the Arts: AI, Robotics, Cities, Life – How Humanity Will Live Tomorrow? What Is True Affluence, What Is It to Be

- Human, What Is Life?”, dostupno na: <https://www.itслиiquid.com/futureandtheheartsaicroboticscitieslife.html> [Pristupljeno: 24. 09.2022].
- ITSLIQUID (2022), dostupno na: <https://www.itслиiquid.com/about> [Pristupljeno: 24. 09. 2022].
 - Lemoine, B. (2022) “Is LaMDA Sentient? — an Interview”, dostupno na: <https://cajundiscordian.medium.com/is-lambda-sentient-an-interview-ea64d916d917> [Pristupljeno: 22. 10. 2022].
 - Mamford, L. (2001) *Grad u istoriji*. Beograd: Marso.
 - *Program 52*. BITEF-a (2018), dostupno na: <https://52.bitef.rs/Program/52Bitef/Zaostavstina-komadi-bez-ljudi> [Pristupljeno: 12. 09. 2022].
 - Schiller, D. (1999) *Digital Capitalism: Networking the Global Market System*. Massachusetts (United States), Cambridge: MIT Press.
 - Schwab, K. (2022) “Merging Man with Machine”, YouTube, dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=asC8NRoh_LM, [Pristupljeno: 11.09. 2022].
 - Schwab, K. Malleret, T. (2020) *Covid-19: The Great Reset*, Forum Publishing, pdf.
 - Schwab, K. (2016) *The Fourth Industrial Revolution*, pdf.
 - „Sistem pametnih gradova“, *Elektrovat*, dostupno na: <https://elektrovat.net/2021/09/27/sistem-pametnih-gradova/?lang=sr> [Pristupljeno: 06. 09. 2022].
 - „Veštačka inteligencija napravila film na osnovu teksta, a onda on pobedio na festivalu u Kanu” (2022) *Benchmark*, dostupno na: https://www.benchmark.rs/vesti/vestacka_inteligencija_napravila_film_na_osnovu_teksta_a_onda_on_pobedio_na_festivalu_u_kanu-92453?fbclid=IwAR3i3aklEeRZOU3XirFwixHiGiuAN-OMz6vPFdls7kgD88l5BgWc_64zUB0 [Pristupljeno: 18.09.2022].
 - Virilio, P. (2000) *Informatička bomba*, Novi Sad: Svetovi.
 - Virilio, P., with Richard. B., (tr. by Ames Hodges) (2007) „Administration of Fear”, Cambridge, Mass. and London, England, USA: Semiotext(e) intervention series 10, pdf
 - Zubof, Š. (2021) *Doba nadzornog kapitalizma*, Beograd: Clio.

MEDIA AND THE FUTURE: SMART CITIES, HUMAN BEINGS AND COMMUNITIES

Abstract

The text elaborates current/dominant projections of human beings and their communities, primarily from the point of view of media culture, including the focus on the so-called “smart cities”, and the role of artificial intelligence and the Internet of Things in creating the future. Although the approach to the research is an interdisciplinary one, it is grounded in and takes philosophy of media as its starting point. In other words, the research is problem-oriented, that is, critically oriented towards those conceptions of the future that are current today. At the same time, the paper reflects on the theses concerning technological progress and the socio-economic changes such progress may cause in the near future, mainly based on the strategies of the World Economic Forum, set forth in the publication – “Fourth Industrial Revolution”.

Keywords

community, smart cities, artificial intelligence, Internet of Things, philosophy of media

Примљено: 18. октобра 2022.

Прихваћено: 16. новембра 2022.

ДАТАИЗАМ КАО НОВА РЕЛИГИОЗНОСТ

Апстракт

У раду преиспитујемо одређење појма датаизам који уводи историјар и антироло Јувал Нова Харари и разматрање појма схваћеног као нова религија, од стране истог аутора. Уз сигласност да датаизам има сличности са традиционалним облицима религиозности, из чега се увиђа религијски карактер овог, прва научно-теоријског ситановишћа, настојаћемо да укажемо на додатне аспекте религијског новума датаизма у односу на традиционалне религије који се односе на проблем оистанка људске индивидуалности у актуелним видовима интернет корисности, које представља предуслов датаизма.

Кључне речи

датаизам, религиозна свест, традиционалне религије, интернет, алтернатива

Појам „датаизам“² и његову дефиницију као нове, савремене религије у овом раду преузимамо од Јувала Ное Харарија (Yuval Noa Harari). Харари сматра да је основно „догматско начело“ датаизма давање „слободе“ информацијама које „желе“ слободно да протичу онлајн простором. Према његовом схватању, „врховна вредност ове нове религије јесте проток информација“ (Харари 2015: 467), при чему се слобода кретања информацијама мора обезбедити по цену укидања слободе човека: „Слобода

1 vuckovicmilan15@gmail.com

2 Термин „датаизам“ изведен је из речи *data* (енг. податак); први га употребљава амерички политички аналитичар Дејвид Брукс (David Brooks) 2013. године, али га Харари детаљније образлаже и тиме уводи у актуелне теоријске расправе о савременом друштву.

информација, напротив, није нешто дато људима, него информацијама.” (исто: 470). У датаизму, основна функција човека јесте да омогућује тај проток учесталим документовањем и дељењем садржаја у онлајн простору како би се алгоритмима пружило што је више могуће узорка за обраду података. Фреквентно објављивање на медијским платформама има за крајњи циљ извођење што прецизније рачунице неког будућег умреженог високо функционалног и самоодрживог друштвено-космичког поретка.

Људи су најростио алајке за сиварање инјернејта свеја који би на крају мојао да се јрошири с јланејте Земље да би јремрежио чиијаву јалаксију, ја чак и свемир. Овај космички сисјем јодатјака дио би као Бој. Налазио би се свуда и владао свиме, а људима је јредогређено да се сјоје с њим. (исто: 468)

У складу са таквим разумевањем датаизма, Харари увиђа његов карактер религије сходно заједничким принципима датаизма и традиционалних религија.

Овај концевјиј нас јодсећа на неке јтрадиционалне релијјске визије. Хиндуисји верују да људи и моју и јреба да се јрејоје у свеојишју душу космоса – ајман. Хришићани верују да свеци јосле смрји дивају јрожејиј бескрајном милошћу Божјом, док јрешници одсецају себе од Њејове јрисујносји. (исто.)

Иако делимо становиште да датаизам у аспекту аксиолошког начела службе човека некоме или нечему вишем од њега чему се даје поверење (што би у случају датаизма били алгоритми као они који су у стању да „боље“ од човека срачунају савршен космички поредак) репродукује матрицу традиционалних религија, у раду преиспитујемо једну, по нашем мишљењу, такође, суштинску одлику традиционалних религија коју датаизам не поседује, а то је конституисање самог човека као јединственог бића из религиозне свести. Настојаћемо да покажемо да оно што је у односу на традиционалне религије суштински ново у датаизму, није примат слободе информација над слободом човека како то увиђа Харари, већ пре редефинисање човека у оквиру датаистичких пракси које, за разлику од традиционално религијских, искључују човека који се конституише из религиозне свести као бригае за свој опстанак, како у онтолошком, тако и у аксиолошко-квалитативном смислу.

Виђеност као вредност по себи

Једна од фундаменталних догматских ставки у традиционалним моно-теистичким религијама јесте изложеност човека, непрекидно будном, свевидећем оку Бога. У традиционалној религиозној свести, виђеност је зајемчена као увек-већ виђеност, па према томе није потребно активно се излагати погледу. Оно што је, међутим, религијски захтев јесте да се с обзиром на сталну виђеност, својим начином живота, који подразумева мисли, осећања, понашања, праксе, однос према другима (људима, живим бићима и стварима), уподобљава канонски успостављеним вредностима које открива сам Бог, а које нису дате у људском спонтанитету, већ захтевају вољни напор како би се живело у складу с њима. У човеку заложене енергије могу, дакле, ићи противно божанским заповестима, а могу се у односу на њих артикулисати и према њима се усмеравати, у чему се огледа принцип слободе унутар традиционалне религиозне свести. Оваква свест подразумева дакле, увек-већ виђеност с једне стране, а с друге, аксиолошко-канонски успостављене смернице које треба следити с обзиром на ту већ-виђеност. У таквој ситуацији човек бива потенција, односно могућност припадности поретку заснованом на трансценденцији коју уједно препознаје као потенцијално своју, али и као потенцијално туђу, с обзиром на то да располаже слободом да своје потенцијале артикулише у смеру приближавања божанској егзистенцији, или да се од ње одаљава. Бог је, с једне стране, онтолошка другост са којом се човек не може сасвим поистоветити, али, такође, будући створен од Бога, човек садржи у себи божанске потенцијале које је позван да развија у складу са божијим заповестима.³ Имајући предочен вредносно-онтолошки апсолут који је позван да следи, верник себе конституише из свести о сопственој ефемерности у односу на њега и воље да му се приближава. Бог је, дакле, узорна другост у односу на коју се човек препознаје и успоставља као биће које стреми уподобљавању тој другости, као максимализацији своје онтолошке (за)датости, што му уједно омогућује да вреднује сопствену унутрашњу мисаоно-осећајну динамику и своје идејно-делатне праксе према задатом онтолошко-етичком оквиру.

У европском средњем веку хришћанска религиозна свест је прожимала читаво тадашње европско становништво,⁴ док у секуларизованој европ-

3 Уп: Августин, А., *Исјавесџи*, Београд, Ne & Во; Панчево, Bukur-Book, 2002; Жилсон, Е., *Увод у хришћанску философију*, Бернар, Богословско друштво Отачник, Београд – Стари Бановци, 2011; Лудовикос, Н., *Психоанализа и љавославна џеолоџија: о жељи, свеодухвајносџи и есхајџолоџији*, Православни богословски факултет, Београд, 2010.

4 Уп: Тејлор, Ч., *Доба секуларизације*, Службени гласник, Београд, 2011; Тејлор, Ч., *Болесџ модерној доба*, Чигоја штампа, Београд, 2002; Хојзинга, Ј., *Јесен средњеј века*, Матица српска, Нови Сад, 1974.

ској модерности религиозност постаје ствар слободног избора. Као општеважећи пред-рефлексивни облик живота, датаизам је данас сличан хришћанству у средњем веку што се пре свега огледа у изложености, могли бисмо рећи конститутивном погледу, не Бога, већ алгоритама,⁵ путем фреквентних видова интернет корисништва, о чему Борис Гројс (Boris Groys) пише:

Зајраво, још ово да смо се враћили у средњовековни амбијент и још једне дојанске контроле. [...] Наш доживљај садашњости није толико условљен присујиношћу ствари које посматрамо колико изложеношћу наше виртуелне душе још једне скривене посматрача. [...] Интернет је још својој суштини машина за надзирање. [...] Појед који очистива интернет јесте алгоритамски јојед. (Гројс 2020: 152)

У датаизму не постоји већ виђеност, већ је она технолошки посредована и условљена суделовањем у онлајн простору, које је уједно и пружање информација за обраду од стране алгоритама, односно одговарање на датаистичко „догматско“ начело дељења и пуштања информација у проток. Насупрот традиционалној религиозности, датаизам у начелу не садржи вредносни критеријум у одабиру садржаја који се пласира у онлајн простор, јер је свака информација корисна за алгоритамски прорачун будући да доприноси величини узорка. У том смислу се догматско-аксиолошки образац датаизма разликује од традиционално религијског по томе што се само активно излагање погледу алгоритама успоставља као вредност по принципу *вредно је вредно ако се јодели*, док супстанцијална вредност подељеног материјала која би се процењивала пре његовог објављивања остаје ирелевантна за датаистички вредносни критеријум. „Датаизам нема ништа против људског искуства. Само мисли да у њему нема никакве инхерентне вредности.“ (Харари 2015: 475).

Иманентна вредност неког садржаја која би се мерила рецимо са становишта западно европских хуманистичко-естетичких критеријума у датаизму се одриче као вредност по себи и мери се количином података које такав садржај носи. Харари то показује на следећем примеру:

5 О сличности Бога и алгоритама као ентитета који нас надзиру Харари пише: „Традиционалне религије су вас уверавале да је свака ваша реч и сваки поступак део неког великог космичког плана и да вас Бог гледа сваког трена и да му је стало до сваке ваше мисли и осећања. Религија података сада каже да су свака ваша реч и поступак део великог протока података, да вас алгоритми непрекидно посматрају и да им је стало до свега што радите или осећате.“ (Харари 2015: 474).

Петта симфонија носи мноѓо више ѿодатлика неѓо ѿиѿмејска обредна ѿесма, зато ѿиѓо корисѿи мноѓо више скала и акорада и ѿради дијалоѓе с мноѓо више музичких сѿилова. Сходно ѿоѿе, ѿоѿредно вам је више информатѿичких сѿосодносѿи да дисѿије расѿумачили ѿеѿу симфонију и сѿећи ѿеѿе из ѿоѿи ѿумачења мноѓо више знања неѓо из ѿумачења ѿиѿмејске обредне ѿесме. (исто: 476)

Из претходног навода можемо видети да уметност која носи естетичку вредност може бити компатибилна са датаистичким вредносним критеријумом с тим да се вреднује потпуно другачији аспект. У умреженом свету, међутим, „у коме су дисконекција и анонимност постали луксуз” (Мартиноли 2018: 141), а с обзиром да је основна датаистичка „заповест“ „сними, ѿосѿави, дели!” (исто: 472) увелико спонтана и распрострањена корисничка пракса која не производи из свести о овом налогу, оно што се најчешће објављује на медијским платформама нису уметничка дела већ призори из свакодневице који због своје једноставности нису делегитимисани у датаизму већ су као такви, напротив, пожељни. У корисничком менталитету нема времена за дугу контемплацију и креацију у анонимности чији би се резултат дистрибуирао у одговарајућим медијским форматама, већ се потврђивање сопственог присуства у онлајн сфери спроводи фреквентно, без претходне контемплативно-стваралачке активности. Од већег је значаја остајати у зони онлајн видљивости од начина на који се представљамо, што Гројс доводи у везу са свеобухватним надзирањем интернета којег пореди са божанским надзором из предмодерног раздобља: „Ниче је написао да смо смрћу Бога изгубили посматрача. Са појавом интернета, поново смо добили универзалног посматрача. Стога се чини да смо се вратили у рај, где попут светаца, обављамо нематеријални посао пуког егзистирања под божанским погледом.” (Гројс 2020: 185).

На основу овог навода, могли бисмо рећи да се у ироничном смислу помоћу данашњих високо развијених технологија, а у складу са датаистичким постулатима, остварује хришћански сан повратка у рај. То се огледа у аспект у којем у визији раја човек бива растерећен од вољног улагања напора у циљу приближавања модалитету божанске егзистенције, будући да га у таквој визији потпуно преузима, попут светаца. Човек заправо бива ослобођен „овоземаљског”, хришћанском етиком оријентисаног приправљања своје изложености (путем десет божјих заповести, на пример) свевидећем оку на основу које би био препознат као онај који стреми рају, односно сједињености са Богом. Слично томе с обзиром да датаистички налог не позива на у етичком смислу овакво

или онакво приправљање за онлајн видљивост, већ је проглашава као вредност по себи, човек у датаизму задобија слободу од промишљања и приправљања свог излагања погледу алгоритама.

Одрицање од личности као датаистичка аскеза

Харари тврди да „људи једноставно желе да буду део протока података, чак и ако то значи да треба да се одрекну приватности, независности и индивидуалности.” (Харари 2015: 473). Уколико се фокусирамо на одрицање од индивидуалности, испоставља се да датаистичке праксе ипак подразумевају неку врсту одрицања или, теолошким језиком речено, аскезе.

Наиме, када је реч о индивидуалности као јединственом, од других диференцираном *Ја*, то подразумева идентитет као скуп рефлексивно интегрисаног мноштва искустава која у збиру образују личност, или како пише Копривица: „Постати ја-сâм, или, другачије речено, *осиъвариѝи се*, значи најпријашњу ситуативно-агрегативну *мношѝивеносѝ* бића довести до интелигибилно посуштовљенога *јединсиъва* идентитета.” (Копривица 2014: 57). Да би човек као *Ја* постао видљив мора најпре постати *Ја* као самопрепознатљиво биће који се препознаје у својој засебности и дистинкцији у односу на свет и на друге. Ми се, међутим на друштвеним мрежама често излажемо у неинтегрисаним стањима, делећи неку спонтану радњу или призоре из свакодневице на пример, који често претходно нису интегрисани у наш идентитетски склоп. Када негде угледамо неки занимљив и необичан призор који може бити и знаковит у смислу да нам нешто потенцијално поручује и открива, приручност телефона нам не дозвољава да га пропустимо кроз наше искуство и интегришемо у рефлексивно-искуствени апарат како би нам он временом у синергији са дотадашњим искуством евентуално отварао поглед и утврђивао нас у својој перцептивној јединствености која потенцијално обогаћује комуникацију са другима, већ одмах посежемо за уређајем, снимамо призор, делимо снимак, а наша пажња се са самог призора преусмерава на реакције који ће објава изазвати. Пажња се дисперзује са самог призора, на нас као оне који ексклузивно присуствујемо том призору и очекујемо потврду због тог присуства.⁶ Несвакидашњост призора је у функцији потврде наше присутности кроз видљивост.

⁶ Као илустрацију скретања пажње са самог призора, те ускраћености за искуство које би он могао да пружи, зарад његове експлоатације у сврху потврде мрежне видљивости Харари наводи следећи пример: „Ако одете у Индију и видите слона, не гледате га питајући се: 'Шта сада осећам?' – немате за то времена јер тражите свој смартфон, снимате слона,

Ми, дакле, не излажемо себе, већ своје тренутне спонтане афективитете изазване спољним призорима и тренутним расположењима, који претходно нису интегрисани у нашу идентитетску формацију што у свом делу *Глобални екран* истичу Жил Липовецки (Gilles Lipovetsky) и Жан Серои (Jean Serroy): „На првом месту је Ја које излаже најмање и најбезначајније детаље своје егзистенције. Отуда тај вртлог уситњених информација: ја сам онај који је нежења, који воли, или не воли ово или оно, који је фан дотичног Х или Y.” (Липовецки, Серои 2011: 18). Ствари и појаве измичу нашем комтемплативно афективном захвату и постају кориснички ресурси који се експлоатишу зарад потврде сопствене присутности кроз излагање погледу умрежених других.

Улазак у зону онлајн видљивости није, дакле, детерминисан претходном интеграцијом личности која се излаже, већ корисник као фрагментирано биће делегира синтезу својих парцијалних, неинтегрисаних стања синтетичком прорачуну алгоритама: „Довољно је да снимимо своја искуства и повежемо их на велики проток података и алгоритми ће открити њихов мисао и рећи нам шта да радимо.” (Харари 2015 : 474).

У традиционалним религијама, таква упутства су међутим већ дата, као онтолошко-етичке смернице, заједно са већ-виђеношћу, а на човеку је да свој облик изложености образује према таквим упутствима. Препознавајући себе као биће у којем је уједно заложена смрт тј. не-биће, будући да га Бог ствара ни из чега,⁷ али и животни потенцијал који га вољним напорима води ка бићу односно Богу, човек себе конституише из религиозне свести као интегралну личност која препознаје у себи разлику између оног животног и смртног, те потенцијално интегрише и усмерава своје потенцијале према уподобљавању божанској егзистенцији. У датаизму, пак, једина заповест је изаћи у зону видљивости док се образовање корисничке личности делегира на алгоритме.

Сваки облик традиционалне религиозности захтева извесна одрицања која се састоје у томе да се нешто што би верник могао пожелети, верским

качите слику на Фејсбук и затим проверавате страницу на свака два минута да видите колико сте лајкова добили.” (Харари 2015: 474).

7 О односу напоредне заложености смртности и боголикости у човековом бићу Петар Јевремовић пише: „У самом свом бићу, човек упркос својој (како нас теолози уверавају) потенцијалној боголикости, садржи и смрт, односно празнину, осмрћеност, не-биће. [...] Никако сам из себе, из сопственог бића, већ искључиво учествујући у бићу Другог, у бићу Бога [...] који му се открива својим дејствима ad-extra, он, тај исти човек, може превазићи претеће искушење (вазда надирућег и притискајућег) мањка бића у сопственом бићу.” (Јевремовић 2002: 37).

прописима генерално, или у одређеном временском периоду забрањује. Чини се на први поглед да датаизам не садржи овакве захтеве, с обзиром да сваки вид садржаја који корисници деле не може бити противан датаистичком принципу, јер је свака информација вредна. Вредносни образац који је овде на снази је у том смислу квантитативно успостављен на начин да је количина испоручених информација пропорционална религијској ревности. Ако се, међутим, осврнемо на начело што фреквентнијег дељења садржаја, које са собом повлачи излагање неуображеног себе у својим фрагментираним издањима, испада да је на делу такође својеврстан вид одрицања и то одрицања човека од самог себе као интегрисане личности. Док традиционалне религије траже одрицање од удољовавања одређеним жељама и прохтевима, омогућавајући с друге стране људски интегритет успостављен из религијозне свести, датаизам не забрањује никакву појединачну активност, осим имплицитно и ређе изричито, уколико је реч о свесном доктринарном датаизму, задржавања информација о себи у неумреженој анонимности што за последицу често има сужавање простора за формирање индивидуалног интегритета, односно личности.

Оно што је, дакле, кључна разлика између датаистичке и традиционалне религијозне свести јесте што, мада у оба случаја човек служи неком, у односу на себе супериорнијем, вишем ентитету, он у традиционално религијском виду тог служења активно задобија себе као личност, док у другом случају као „једино познато живо биће које се односи према бићу, које чак јесте овај однос” (Паточка 2011: 169) остаје ускраћен за такво задобијање.

У религијозности уопштено узевши, укључујући ту и датаистичку религијозност, човек је тај који је активни носилац религијозних пракси које ефективно утичу на његово окружење, односе с другим људима, осталим живим организмима и стварима. У традиционалним религијама он дакле активно саучествује у божанском стваралачком плану, координишући своје праксе из аксиолошко-догматског откривеног скупа вредности као свесна личност. У датаизму, међутим, његово посредништво у алгоритамском прорачуну које га диференцира од осталих живих организама, своди се на могућност операбилности технолошким окружењем, за сада једино њему могућем, док свесно уподобљавање светоназорским вредносним обрасцима кроз мисано-практично деловање изостаје будући да их ни сами алгоритми не садрже. Алгоритми су вредносно неутрални машински процесори чија рачуница управо зависи од података који се достављају корисничким излагањем у онлајн простор. Будући да такво излагање, у

великом броју случајева не подразумева претходно образовање личности човек као корисник губи ону активну старатељско-посредничку улогу у религиозном животу која га издиже изнад остале творевине и све више га изједначава са умреженим стварима које алгоритам рачуна по истом принципу. У контексту тржишне експлоатације података у којој долази до поистовећивања људи и ствари као ресурса Влатко Илић пише:

Наиме, својошћиа умреженосћи йрозумера и сћвари о којој је било речи, као и чињеница да у дигиталном свећу нема заборава, за йоследицу имају незаустйављиво йомилање информација које йосћиају водећи ресурс йржишне експлоатације. Метафора којом се описује однос савремених индустйрија сћрам великих йодайћака, очийава се у конйинуираном усавршавању вешићина (алйорићама) њиховој руда-рења (енг. data mining), сходно чему, оснивач IoT Савећиа Краненбурй (Kranenburg) и закључује да се људи у све већој мери ййрећирају као йнформациони йросћйори. (Илић 2021: 124)

Човек је додуше и даље „привилегован” и унутар датаистичке религиозне доктрине, као онај који је у стању да пружи највећи број података, али велико је питање да ли ће и даље задржати ту привилегију с обзиром на даљи развој технологије.

Датаизам и феномен инфлуенсера

Данас сведочимо експанзији новог занимања у сфери делатности на друштвеним мрежама – занимања инфлуенсера.⁸ У овом занимању да се уочити веома изражен степен компатибилности инфлуенсерске делатности са начелима датаизма, због чега у инфлуенсингу можемо уочити парадигматски пример доследног практиковања датаизма.

Наиме, основна мерна јединица „професионалног” успеха инфлуенсера јесте што већа мрежна видљивост. Како би се таква видљивост постигла, потребно је фреквенто појављивање у онлајн простору, тј. на друштвеним

8 *Инфлуенсер* (енг. *influencer*, онај који утиче на друге) је колоквијалан назив за особе које из хобија, а данас све чешће и у професионалне сврхе употребљавају друштвене мреже, остварујући утицај на своје пратиоце. За делатност које ове особе упражњавају, још увек не постоји званичан назив, због чега смо принуђени да користимо термин који долази из савременог *сленга* проистеклог из општења у дигиталном окружењу, нарочито међу млађом популацијом. Исто важи и за изведеницу *ифлуенсинг* (енг. *influencing*, утицање) којом ћемо означити назив за делатност инфлуенсера.

мрежама, што уједно значи и учестало пружање података алгоритмима. Одговарање на сам захтев овог занимања уједно је и одговарање на, како то каже Харари, основну датаистичку заповест која гласи: *Сними, њошави, њодели*.

Како се ова „заповест” позива на што чешћу дистрибуцију садржаја у умрежени простор, она уједно растеређује од промишљања сврсисходности онога што се објављује са становишта личне и друштвене користи по кориснике. Да би се активности у онлајн простору на тај начин процењивале, потребно је, како смо раније нагласили, синтетичко-интегративно обједињавање мноштва стечених искустава и знања, тј. образовање личности која онда у медијској презентацији нуди сопствену визију по питању актуелних животних околности. То, међутим, захтева време у којем дистракција изазвана бригом о сталној онлајн присутности не би ометала – могли бисмо рећи, контемплативно животно зрење. Датаизам, с једне стране, осуђује застој у онлајн приказивању као недовољну религијску ревност, а са друге, како истиче Харари, легитимише слободно и спонтано приказивање ма у ком виду, делегирајући проналажење смисла приказаног на алгоритме. Инфлуенсерске онлајн активности се често практикују као, како кажу Липовецки и Сероа фрактално излагање најбезначајних детаља из сфере приватности, другим речима као „сингуларитет, без синтетичких закона, без трагања и жеље за кохеренцијом, у многоструким изломљеним површинама једног Мене у дифракцији, којем је довољан један клик да би се дефинисао.” (Липовецки, Серои 2011: 18). У томе се може уочити испуњавање датаистичког захтева да се синтетичко-интегративна функција појединачних стања, пракси, афекција, обичаја, итд. делегира са човека на алгоритме. Можемо такође уочити и преусмерење бриге са нужности да се буде виђен на одговарајући начин, као у традиционалној религиозности у којој постоји свест о већ-виђености, на нужност да се буде виђен на било који начин, при чему је предуслов виђености партиципација у умреженом простору. У контексту рада, да се закључити да са становишта датаизма инфлуенсинг, у мери у којој подразумева одрицање од синтетичко-интегративне функције,⁹ јесте аскетско занимање.

Ако се вратимо на традиционалну религијску свест која тежи уподобљавању божанском, а с обзиром на претпоставку да у датаизму алгоритми

9 Савремену појаву тренутног објављивања путем друштвених мрежа, без претходног промишљања о сврховитости објављеног уочавају Липовецки и Сероа: „Представљање не тражи више оно што је некада био јасан циљ – аутентичност, истину – већ валоризује директан и тренутни израз: не више аналитичко и лавиринтско урањање у себе, већ моментално показивање личних искустава, афинитета, импресија.” (Липовецки, Серои 2011: 17).

заузимају место Бога као носиоца конститутивног погледа, можда би се могло приметити да се датаистички модалитет уподобљавања, посебно изражен у инфлуенсерској делатности, одиграва као интериоризација алгоритамске логике.

Наиме, Гројс означава алгоритамску обраду података као *уновчиву херменеутику*. Реч је о томе да алгоритми у сваком облику онлајн корисништва, трагају за „есенцијом” коју виде у специфичним потребама корисника, како би им се у складу са таквим потребама могле достављати адекватне понуде производа и услуга.

Данас се ствара, традиционална херменеутика изнова јавља као средство догајне економске експлоатације субјеката који користе интернет. Вишак вредности који ипак субјекти произведе, а који присвајају корпорације интернета, представља херменеутичку вредност: субјекти не само да нешто ради или производи на интернету, већ уједно и приказује себе као људско биће са одређеним занимањима, жељама и потребама. (Гројс 2020: 185)

С обзиром да инфлуенсери, могли бисмо рећи креирају себе као производ за који ће бити заинтересован што већи број њихових пратилаца, те да се прилагођавање сопствене мрежне презентације прилагођава претпостављеним потребама корисника, при чему се и профит остварује пропорционално степену видљивости, можемо поставити питање: следе ли инфлуенсери, такође, принцип *уновчиве херменеутике* чиме се аналогно традиционално религијском приближавању моделу божанске егзистенције приближавају оперативном модалитету алгоритама?

Сходно томе, могло би се рећи да се датаистичка религиозност у инфлуенсингу испољава као својеврсно уподобљавање алгоритамском принципу, који долази на место божанског принципа у традиционалним религијама.

Закључак

О датаизму као религији не може бити речи у смислу да се, као у случају традиционалних религија, ради о систему веровања који неко свесно проповеда и који се свесно прихвата као религија и практикује као доследност религијским уверењима. Чак и ако се ради о изричитој прокламацији пружања података путем онлајн корисништва као обавези савременог човека коју је дужан да испуњава у циљу настајања што савршенијег космичког

поретка,¹⁰ на такву дужност се не позива као на религијску дужност. Реч је пре о поступању које се тумачи као рационално и одговорно поступање човека с обзиром на савремене технолошке и друштвене околности. Означивање датаизма као религије је у том смислу резултат Хараријевих интерпретативних увида који указују на есенцијално одређење човека, својствено и традиционалним религијама. Наиме, позив на безусловну партиципацију у умреженом простору у циљу прикупљања што већег броја података, подразумева схватање човека као несавршеног алгоритама. То имплицира да је читава повед човечанства последица несавршених људско-алгоритамских прорачуна, тј. последица људске организације и интерпретације искустава који су према датаистичком становишту ништа друго до подаци. Како су, међутим, данас на располагању машински алгоритми који податке могу прикупљати и много ефикасније, брже и прецизније организовати, логичан исход би био да човек делегира свој недостатни алгоритамски капацитет на машинске алгоритме. У одређењу човека као ефемерног алгоритма у односу на машинске алгоритме, можемо увидети сличност са традиционално религијским схватањем есенцијалне подударности и разлике између човека и Бога. Као што су у биће човека утиснути потенцијали божанског бића који коегзистирају са човековим, тако је у случају датаизма човек с једне стране есенцијално одређен као алгоритам, а с друге стране онемогућен да у сваком тренутку у потпуности, доследно и ревностно следи „сопствену природу”. Религијска свест је, дакле у датаизму имплицитна, и уочава се из сличности принципа на коме се заснива традиционална религиозност.

Такође, оно што бисмо могли назвати датаистичком религијском праксом, углавном не проистиче из свесног усвајања религијске доктрине, већ њена сврсисходност коинцидира са свесно прокламованим датаистичким постулатима. У том смислу смо инфлуенсерске праксе, на пример, накнадно протумачили као датаистичке, с обзиром на то да оне не проистичу из освешћене датаистичке религиозности већ из личне и професионалне потребе за видљивошћу која се међутим испоставља као вид живота у складу са датаистичким „заповестима”. Овако посматрано, с обзиром на распрострањеност датаизму одговарајућих пракси путем учесталих видова онлајн корисништва, као и на претпоставку религијског карактера

10 Харари наводи пример Арона Шварца (Aaron Hillel Schwartz) којег назива „датаистичким мучеником”. Шварц је извршио самоубиство након што је оптужен због приступа дигиталној библиотеци JSTOR одакле је преузео хиљаде научних радова и омогућио да они буду бесплатно доступни. Како тврди Харари, Шварц је „веровао да информације желе да буду слободне, да идеје не припадају људима који су их смислили и да је погрешно закључавати податке иза зидова и наплаћивати улаз.” (Харари 2015: 471).

датаизма, дало би се закључити да је у квантитативно-практичком смислу реч о данас најзаступљенијем облику савремене религиозности.

Наиме, уколико се за тренутак вратимо на средњевековну религиозну свест и из ње проистичући начин живота можемо приметити да је хришћанска религиозност била пред-рефлексивна, тј. да није коегзистирала са самосвешћу о човеку као религиозном бићу. Ради се о томе да, ако говоримо о западно-европској цивилизацији, није било могуће не веровати у (хришћанског) Бога, сходно чему није било могуће имати самосвест о себи као о религиозном бићу која би се генерисала из свести о могућности да се не буде религиозан. Таква могућност постаје сагледива од почетака европске секуларизације када религиозност постаје све више *један од* уместо јединог модалитета живота. Сходно томе, савремена припадност традиционалним религијама условљена је самосвешћу о себи као о религиозном бићу које себе проматра у односу са напоредо постојећим облицима атеистичких и агностичких уверења и деловања. У том смислу, традиционална религиозност одавно није нешто што се успоставља из свести о створености човека и света од стране Бога као свима неупитне чињенице, што је, међутим, у хришћанском средњем веку управо био случај о чему у свом делу *Доба секуларизације* Чарлс Тејлор (Charles Taylor) пише:

Питање на које желим да одговорим може се поставити на следећи начин: зашто је у нашем западном друштву 1500. године било до-словно немогуће не веровати у Бога, а 2000. многи од нас сматрају да је то не само лако, већ и неизбежно? Део одговора несумњиво јесте то што је тада свако веровао, па је алтернатива изгледала сасвим необично. (Тејлор 2011: 35)

Схваћен као религија, датаизам се можда данас актуализује на сличан начин као и хришћанска религиозност у средњем веку. Оно што је било нерелектовано партиципирање у божанској творевини као једином датом животном простору, данас је супституисано нерелектованом партиципацијом у мрежном простору као оном унутар којег се обезбеђује конститутивна видљивост. На основу тога може се поставити питање: није ли данас рефлектујућа (само)свест која слободно преиспитује како човека, свет и човека у свету као могућности уместо као природне датости, а која се развија од почетака европске секуларизације и достиже врхунац у модерно доба, у значајном проценту, на принципијелној равни, потиснута религиозном свешћу својственој предмодерном раздобљу?

Литература

- Августин, Аурелије (2002) *Исјовесџи*. Београд: Не & Во: Панчево, Вики-Вок.
- Вуксановић, Дивна; Ђаловић, Драган и Илић, Влатко (2021) *Нова кријичка теорија: филозофија забаве*. Београд: Естетичко друштво Србије.
- Гројс, Борис (2020) *У ѿоку*. Београд: Службени гласник.
- Жилсон, Етјен (2011) *Увод у хришћанску филозофију*. Београд: Бернар, Богословско друштво Отачник.
- Јевремовић, Петар (2011) *Патрологија у оілегалу херменеуџике*. Београд: Богословско друштво отачник.
- Копривица, Часлав (2014) *Филозофија аніажовања*. Београд: Завод за уџбенике.
- Липовецки, Жил и Сероа, Жан (2011) *Глобални екран*. Нови Сад: Академска књига.
- Лудовикос, Николај (2010) *Психоанализа и ѿравославна теологија: о жељи, свеобухвајносџи и есхајологији*. Београд: Православни богословски факултет.
- Мартиноли, Ана (2018) „Black Mirror – Дигитални медији и утицај нових технологија на савремено друштво”, *Зборник радова ФДУ* бр. 33, стр. 133–147.
- Паточка, Јан (2013) *Избор из филозофских сџиса*. Нови Сад: Академска књига.
- Тејлор, Чарлс (2002) *Болесџи модерној доба*. Београд: Чигоја штампа.
- Тејлор, Чарлс (2011) *Доба секуларизације*. Београд: Службени гласник.
- Харари Ноа, Јувал (2018) *Ното Deus*. Београд: Лагуна.
- Хојзинга, Јохан (1974) *Јесен средњеј века*, Матица српска, Нови Сад.

Milan Vučković
Independent researcher

DATAISM AS A NEW RELIGION

Abstract

In this paper, we re-examine the definition of the term dataism introduced by the historian and anthropologist Yuval Nova Harari and its positioning by the same author as a new religion. Recognizing that dataism as a religion bears similarities with traditional forms of religiosity, from which the religious character of this initially scientific-theoretical notion can be seen, we will try to offer additional aspects of the religious novum of dataism in relation to traditional religions that relate to the problem of the survival of human individuality in current types of internet use as a prerequisite for dataism.

Key words

dataism, religious consciousness, traditional religions, internet, algorithm

Примљено: 23. марта 2023.
Прихваћено: 18. априла 2023.

III

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Немања Савковић¹

Факултет уметности,
Универзитет у Приштини, са привременим седиштем
у Косовској Митровици

КА ИМАГОЛОГИЈИ ПОЗОРИШТА

(Светозар Рапајић, *Посколонизалне студије: оријентализам у музичком позоришту*, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 2022)

792(049.32)

82.09(049.32)

316.722(4:1-11)(049.32)

COBISS.SR-ID 120093705

Пред нама је четврта књига Светозара Рапајића, професора емеритуса Универзитета уметности у Београду, аутора бројних теоријских, историјских и стручних написа из области драмских уметности, позоришног редитеља, преводиоца и приређивача. У својој првој књизи (*Глума*, 1979), средњошколском уџбенику за балетску струку, пружио је теоријску подлогу за савлађивање наставног програма из предмета Глума и поставио основе „општијег сценског естетско-етичког васпитања”. У другој књизи (*Драмски текстови и њихове инсценирације*, 2013), награђеној Стеријином наградом за театрологију „Јован Христић” 2014. године, обрадио је однос између драмског текста и његовог редитељског сценског оживљавања „као интерактивну и амбивалентну везу из које настају нове вредности”. У трећој књизи (*Музичко позориште као уметничка синтеза*, 2018), награђеној истом наградом 2020. године, покушао је да одговори на питање – да ли је музичко позориште, посматрано с аспекта перформативности, „ултимативни облик уметничке синтезе”.

Нова Рапајићева књига – *Посколонизалне студије: оријентализам у музичком позоришту* – има 235 страница и састоји се од седам поглавља и списка литературе. Издата је у едицији „Студије позоришта и извођења”, Института за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, коју уређује проф. др Иван Меденица. У уводном поглављу, под насловом „Лични пролог песме о нама и њима”, аутор објашњава разлоге због којих се подухватио да истражује феномене оријентализма и балканизма (као специфичног огранка оријентализма) у музичком позоришту. Два

¹ nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

инвентивна оживљавања опере *Мадам Батерфлај*, Ђакома Пучинија из деведесетих година 20. века, једно филмско и једно позоришно, подстакла су га да започне испитивање генезе тзв. „Батерфлај-наратива”, а упоредо с тим и балканистичког постколонијалног приступа у музичком позоришту, првенствено на примеру оперете *Весела удовица* Франца Лехара и француске комичне опере. Ова испитивања довела су га до сазнања да је музичко позориште „прави мајдан супериорног западног погледа на источну другост”, још од времена крсташких ратова па до данас. Истраживање поменутих феномена изискивало је да они буду сагледани, како са театролошког, тако и са музичког, књижевног, историјског, социјалног и политичког аспекта, али је аутор, у теоријском смислу понајвише био подстакнут постколонијалним, оријенталистичким студијама Едварда Саида и Хомија Бабе (Edward Said, Homi Bhabha), америчких теоретичара књижевности палестинског, односно индијског порекла, као и балканистичким студијама Српкиње Весне Голдсворти и Бугарке Марије Тодорове, професорки енглеске књижевности, односно историје, на британским и америчким универзитетима. Предмет истраживања нису били само музичко-драмски или књижевни предлошци у њиховом изворном облику, већ и савремена оваплоћења ових предлогака на позорници или филмском платну, која је аутор у највећем броју гледао уживо на својим европским путовањима, почев од 60-их година 20. века до избијања пандемије корона вируса 2020. године (мањи број представа гледао је у форми видео-снимака). Инспирисан одређењем имагологије од стране Тодорове као дисциплине „која се бави сликама другог у књижевности”, аутор је скромно најавио свој истраживачки циљ као настојање да се приближи својеврсној *имајологији позоришћа*, где су у првом плану „слика, звук, смисао, емоција, мисао која се на сцени даје разноврсним приказима оријенталне другости”.

У другом поглављу, под насловом „Оријентализам у опери: од Госпође до Господина Батерфлај“, Рапајић најпре поставља теоријски оквир за разумевање појма оријентализма. Он указује на то да је овај појам од времена барока најчешће означавао уметничке приказе Оријента произашле „из бујне фантазије уметника и неутаживе жеђи тржишта за авантуром, егзотиком, бизарношћу и колоритом”, али да га је Саид аргументовано редефинисао као инвазивну западњачку традицију, академску и уметничку, коју су обликовали ставови и праксе европског империјализма 18. и 19. века. По тој традицији, источњачка култура је назадна, нецивилизована и опасна, што оправдава западњачку колонизацију; штавише, окупацијом се источњацима чини услуга, јер „подређена раса нема у себи способност да зна шта је за њу добро”.

Аутор потом прати развој Батерфлај-наратива од његове прве верзије, изнете у роману *Госпођа Хризантема* (1887) Пјера Лотија, до наших дана. Он истиче да је Лотијева прича о несрећној младој Јапанки, са којом француски морнарички официр склапа привремени брак за време боравка његове поморске јединице у Јапану, током времена испровоцирала низ нових уметничких виђења и наративних метаморфоза у различитим жанровима. У том смислу, он анализира опере *Госпођа Хризантема* (1893) Андреа Месажеа, по либрету Жоржа Артмана и Андреа Александра, и *Мадам Батерфлај* (1904) Пучинија, по либрету Луиђија Илике и Ђузепеа Ђакозе, приповетке *Ружичаста свеска госпође Хризантеме* (1894) Феликса Регамеа и *Мадам Батерфлај* (1898) Џона Лутера Лонга, драме *Мадам Батерфлај* (1900) Дејвида Беласка и *Господин Батерфлај* (1988) Дејвида Хенрија Хуанга, мјузикл *Мис Сајон* (1989) Клод-Мишел Шенберга, по либрету Алена Бублила, филмове *Господин Батерфлај* (1993) у режији Дејвида Кроненберга и *Мадам Батерфлај* (1995) у режији Фредерика Митерана, као и поставке Пучинијеве *Мадам Батерфлај* у режији Роберта Вилсона (Париска опера, 1993) и Анилезе Мискимон (Оперски фестивал у Глинденборну, Велика Британија, 2018). Аутор закључује да су нове варијанте нудиле и нове значењске приступе, од оријенталистичког погледа на устројство света до имплицитне или експлицитне оптужбе неоколонијализма, од трагичне љубавне приче до ироније и деконструкције, од сентименталности до еротизма, од егзотизма до метафизичке делокализоване апстракције. Он сматра да трансформативни капацитет основне теме и богатство њених жанровских и значењских импликација дају основа претпоставци да се прича о Мадам Батерфлај може означити „као један од митских мотива новог доба”, попут митова о Мона Лизи, Дон Кихоту, Дон Жуану, Ромеу и Ђулијети и другим. Најзад, он учава уклапање Батерфлај-наратива у Бабин концепт колонијалне мимикрије, а то је процес у којем чланови колонизоване заједнице покушавају да се идентификују са културом колонизатора, док их овај у томе стимулише и то сматра добротством цивилизовања. Међутим, колонизовани у томе не успева потпуно, упозорава Баба, јер сâм процес у себи садржи расцеп између примарног идентитета и имитације. Имитатор никада не постаје пуноправни субјект колонизаторског система, ма колико се удаљио од своје примарне заједнице, већ само противречни хибрид сопственог и колонизаторовог културног идентитета – што је случај и са Мадам Батерфлај, која чини све да постане савршена западњачка супруга, али јој то не доноси очекивани срећан исход.

У трећем поглављу, под насловом „Оперета балканизма: случај *Веселе удовице*”, Рапајић се окреће балканизму и тумачењу оних дела музичког

позоришта насталих у духу тог погледа на свет. Тодорова, која је установила овај појам, не сматра га тек подврстом оријентализма: Балкан је временом постао симбол за нешто агресивно, нетолерантно, полуварварско, полуцивилизовано, док је Оријент за Запад егзотично и имагинарно царство, земља легенди, бајки и чуда, пожуде, колорита, раскоши и богатства, која изазива помешана осећања одбојности и неке болесне привлачности. По Тодоровој, балканизам је некад усмерен на балканске народе у ужем смислу, некад на православље и ћирилицу, али и на друге словенске земље, укључујући и Русију, а некад уопште на Источну Европу. У западној романескној и позоришној литератури инспирисаној Балканом, напомиње Рапајић, аутентичност миљеа најчешће је крајње произвољна, а слика „другости” извитоперена или просто измишљена; избегава се ситуирање радње у конкретне државе и крајеве, измишљају се лична имена и локалитети, али се ипак релативно лако може закључити на шта се и на кога мислило. Ову појаву „наративне колонизације” у контексту енглеске књижевности подробно је анализирао Голдсвортијева, закључујући да је главни циљ многих таквих конструкција „да се путем инфантилизације или егзотизације балканског Другог пројектује представа о супериорности свега британског”.

Наведене поставке из постколонијалних студија Рапајић потом експлицира на примерима двају дела чија се радња, отворено или прикривено, збива у Црној Гори: на опери *Црнојорци* (1849) Армана Лимандера, по либрету Едуара Албоаза и истакнутог романтичарског песника Жерара де Нервала, и на Лехаровој оперети *Весела удовица* (1905), по либрету Виктора Леона и Леа Штајна, насталом на основу комедије *Айшаје амбасаде* (1862) Анрија Мејака, као и на потоњим адаптацијама *Веселе удовице*: позоришним адаптацијама Робера де Флера и Армана де Кајавеа (Позориште Аполо, Париз, 1909) и Марка Фотеза (Савремено позориште, Београд, 1965), те филмским адаптацијама Ериха фон Штрохајма (1924) и Ернста Лубича (1934). У *Црнојорцима* романтичарска мода „локалног колорита” задовољена је по цену измишљања назива црногорских топонима, личних имена или фолклорних обележја, док се порука дела, напомиње Рапајић, без имало цинизма сажима у тврдњи да француска окупација доноси слободу и независност, у часном сиромаштву! У *Веселој удовици*, пак, карикатура конкретне државе и народа исувише је очигледна: радња се збива у париској амбасади банкрот-државе Понтеведро, главни град је Летиње, аташе амбасаде и амбасадор зову се Данило и Мирко, као тадашњи црногорски принчеви, канцелиста амбасаде зове се Његуш (!) итд. Упоредо са разголићивањем страсти за новцем, као једине праве страсти

која кључа испод гламурозних тоалета, уочава аутор, експлицитно се развија тема балканизма: понтеведринска инфантилност и неспособност државне организације заправо представљају карикатуру пробудених аспирација националних заједница унутар Аустроугарске монархије, пре свега словенских, за националним осамостаљењем, односно представљају доказ њихове неспособности да сами собом владају. Аутор закључује да комична кривица јунака ове оперете лежи у томе што они „нису део супериорне цивилизације”, па зато „по сваку цену покушавају да се представе на западњачки начин цивилизованим“ и тиме постају извориште смеха.

У четвртном поглављу, под насловом „Западни витезови и источне чаробнице”, Рапајић разоткрива оријенталистичку матрицу у операма Георга Фридриха Хендла. Он истиче да су у доба зрелог барока, на размеђу 17. и 18. века, античка митологија и историја престале да буду главни извори за либрета озбиљне опере, већ да се пажња стваралаца и публике пресмерила на приче из новије историје, пре свега из средњег века, те да су у први план ступили епови *Бесни Орландо* Лодовика Ариоста, фантастична хроника борби хришћана против инвазије муслимана у доба Карла Великог, и *Ослобођени Јерусалим* Торквата Таса, у којем су осликане фиктивне епизоде из Првог крсташког рата. Тако су у Хендловим витешким и чаробњачким операма заснованим на овим еповима – Рапајић анализира *Риналда* (1711), *Орланда* (1733) и *Алчину* (1735) – маварске и сараценске хероине приказане као зле чаробнице које својим еротским моћима и магијским чинима потчињавају хришћанске витезове, заробљавају их на својим зачараним острвима и у палатама, те чине да они заборављају на своје чедне хришћанске веренице и свој основни задатак борбе против демонских неверника. Ове паганске чаробнице прекомерно су страсне и не презају ни од каквог зла, али се опчињени витезови ипак на крају спасавају од ирационалног заноса и враћају се светом рату и својим вереницама. Аутор примећује да је у овим операма стално присутна колонијалистичка идејна потка да је права љубав могућа само међу сличнима пореклом, вером, па и класом, а да је сваки „љубавни излет у другост раван не само издајству, него и лудилу”.

У петом поглављу, под насловом „Лула мира у Рамоовим *Галанћиним Индијама*” предмет истраживања оријентализма усмерен је на оперу-балет *Галанћине Индије* (1735) Жан-Филип Рамоа, по либрету Луја Физелијеа. Ово дело састоји се од више самосталних епизода које доста лабаво повезује тема моћи љубави у оквиру егзотизма далеких, непознатих предела (у европском колонијалном језику све до новијих времена назив

„Индија” или „Индије” односио се на све азијске и америчке колонијалне поседе). На почетку поглавља Рапајић објашњава да у опери-балету, као типично француском музичко-сценском жанру, нестају ликови из утопијског света лирских трагедија – митолошки јунаци, хероји из високих класа, чаробњаци и вештице – и да на сцену ступају обични људи из ширих друштвених слојева. Ту нема разрешења замршених заплета по принципу *deus ex machina*, а литерарне изворе либрета чине пре свега приче светских путника и истраживача. Тако су и приче *Галантних Индија* смештене у Турску, Перу, Персију и Северну Америку, али без настојања да ови амбијенти добију драмску, музичку, плесну, географску или етничку карактеризацију. Рапајић указује на јасну колонијалистичку поруку која провејава из овог дела: робовласнички систем приказан је као сасвим прихватљив и праведан, нарочито у турској и персијској епизоди, индијански домороци благонаклони су према европским освајачима, перуанска и северноамеричка епизода завршавају се прославом братства између освајача и освојених, док се на крају уз лулу мира пева о томе да су освајачи у освојену средину донели мир. На крају поглавља аутор се осврће на реактуелизацију и реинтерпретацију ове опере-балета у савременом позоришту, у распону од ревијског спектакла, преко деконструкције и сатире до ритуалног политичког и метафизичког андерграунда. У ту сврху анализирао је инсценације Мориса Лемана (1952), Андреја Шербана (1999) и Клемана Кожитора (2019) у Париској опери, као и инсценацију Лауре Скоци (2014) у Националној опери у Бордоу.

У шестом поглављу, под насловом „Источније од Истока у руској опери и балету”, Рапајић исцрпно испитује источњачку тематику у руском музичком позоришту. У првом плану његовог истраживачког интереса налазе се опере *Февеј* (1786) Василија Пашкевича, по либрету царице Катарине Велике, *Асколдов њод* (1835) Алексеја Верстовског, по либрету Михаила Загоскина, *Руслан и Лудмила* (1842) Михаила Глинке, по истоименој Пушкиновој поеми, као и инсценација Дмитрија Черњакова у Бољшом театру (2011), *Кнез Игор* (1890) Александра Бородина, по руском средњовековном епу *Слово о њолку Игорову*, као и инсценације Дмитрија Черњакова у Метрополитен опери (Њујорк, 2014) и Барија Коскија у Париској опери (2019), *Лејенда о невидљивом њраду Киџежу и девојци Февронији* (1907) Николаја Римског-Корсакова, по либрету Владимира Бељског, као и инсценације Дмитрија Черњакова у Маријинском театру (Санкт-Петербург, 2001) и Холандској националној опери (Амстердам, 2012), и балети *Кћи фараона* (1862) Маријуса Петипе, на музику Чезара Пуњија и по либрету Петипе и Жил-Анри Сен-Жоржа, *Бајадера* (1877) Маријуса Петипе, на

музику Лудвига Минкуса и по либрету Сергеја Худекова, као и инсценизија Рудолфа Нурејева у Париској опери (1992), *Клеопатра* (Позориште Шатле, Париз, 1909) Михаила Фокина, на музику из дела више руских композитора, и *Шехерезада* (Париска опера, 1910) Михаила Фокина, на основу истоимене симфонијске свите Римског-Корсакова. Поредѐћи руски и западњачки оријентализам у музичком позоришту, Рапајић увиђа да и поред чињенице да су Руси током два века били у ропству под Татарима, некад подношљивом, некад ужасном, тешко ће се у руској историјској опери наћи она манихејска подела ликова из барокне западњачке опере на добре хришћанске витезове и зле источне чаробњаке (чаробнице). Штавише, у *Кнезу Ијору*, негативни јунак је руски кнез Галички, а половицки кан Кончак пример је часног витешког непријатеља. Демонизација Татара пре ће се наћи у савременим авангардним поставкама, обавештава нас аутор, него у првобитном музичко-драматуршком склопу. Руси, закључује он, и сами источњаци из визуре западњака, у својим операма ретко демонизују или исмевају своје још источније суседе–непријатеље–освајаче; они предмете погрде и поруге чешће налазе у сопственим редовима. Што се тиче руских балетских оријенталних визија, Рапајић напомиње да су се оне кретале у распону од романтичарске декоративности, егзотике, мистериозности, опсесије опијумом и привиђењима, које налазимо у Петипиним кореографијама, до споја неспутане оријенталне сензуалности, сладострашћа, оргијастичности и свирепости, којима обилују Фокинове кореографије. Огромну популарност *Шехерезаде* у амбијенту завршног блеска париског „краја века”, аутор објашњава, поред Фокинових високих уметничких домета, и јасно израженом еротском димензијом. Пристојни грађани са Запада, каже он, жудни задовољстава у свим варијантама, могли су легитимно да уживају у сликама Истока лишеног еротских забрана, уз фриволно објашњење – то нисмо ми, то су енигматични руски „источњаци” који приказују неспутану страст и сласт још источнијих и варварскијих распусних „источњака”.

У завршном поглављу, под насловом „Post scriptum из Марсеја”, Рапајић повезује своју посету Музеју цивилизација Европе и Медитерана у Марсеју, отвореном 2013. године, са колонијалним дискурсом дубоко укореним у западном начину мишљења. Наиме, поред дивљења за архитектонско решење Музеја, сведочи да је био иритиран бројним манипулацијама у музејској поставци и фалсификовању историјских чињеница, почев од тога да се поставка тиче само северног, европског Медитерана и да игнорише све нехришћанске земље из тог подручја. Највећи део савремене популарне културе, у шта би се могла сврстати и поменута музејска поставка,

најчешће износи поједностављено тумачење неког феномена, уочава Рапајић, које тако издвојено и аподиктично, без могућег контрапункта и слојевитости, нужно постаје нетачно или чак пропагандно. То се данас највидљивије очитује у америчким полицијским серијама, истиче он, где се полицајци жртвују да спасу Америку, а то значи и цивилизацију, од злих Источњака. С тим у вези, Рапајић подсећа на резултате истраживања Голдсвортијеве, која је утврдила да је британска популарна књижевност била кориснија за формирање британског колонијалног јавног мњења него снага привреде или војске. По том моделу, додаје он, може се закључити да је била грешка признати независност појединим државама, да су њихови народи „глупи, детињаста, зли и опасни по цивилизацију, и да је једини спас да се те земље ставе под туторство, или да се просто оружјем покоре”. Таква визија јавног мњења на другост „источњака” или сличних обликује се, по Рапајићу, упркос свим декларацијама, резолуцијама или законима у прилог равноправности и солидарности, а против дискриминације и ниподаштавања оних других. Одређено место у том деловању на јавно мњење имају и облици музичког позоришта, понајвише због „поједностављивања и класификације ликова на наше и њихове”. Рапајић поентира да је моћ популарне културе у стварању постколонијалистичког јавног мњења јача него што се мисли, у сваком случају да је јача од званичних политичких ставова, те да се знатан део ове културе укључује у стереотипе о другима из чисто комерцијалних разлога.

Студија Светозара Рапајића о оријентализму у музичком позоришту производ је продубљеног, акрибичног и инвентивног истраживања једног синтетичког уметничког феномена из постколонијалне теоријске перспективе. Такав аналитички приступ представља новину у нашој театрологији и омогућава нам да се упознамо са западноцентричним предрасудама према источним народима и културама утканим у остварења музичког позоришта од епохе барока до данас. Аутор суверено влада темом, лишен је амбиције да читаоца епатира ученошћу, самостално промишља различите теоријске поставке, јасно и ненаметљиво презентује своје ставове и складно распоређује грађу. Нарочито су вредне пажње његове реконструкције и тумачења сценских приказа оријенталне другости, „како се то некад чинило, а како то дејствује данас у околностима уметничког, стилског, идејног плурализма”. Стога можемо закључити да се овим својим радом аутор није само „приближио” имагологији позоришта, чему се испрва скромно надао, већ да је њиме пружио узор аутентичне имаголошке студије који ће засигурно дати замајац развоју ове нове и инспиративне театролошке дисциплине у нас.

Ana Grgić¹
Babeş-Bolyai University
Cluj-Napoca, Romania

INVESTIGATING THE GLOBAL REACH AND LIMITS OF BALKAN FILM, TV AND AUDIOVISUAL MEDIA'S "SOFT POWER"

(Nevena Daković, Aleksandra Milovanović (eds.), *Soft Power of the Balkan Screens*, Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, Institute for theatre, film, radio and television, 2022)

*Soft power rests on the ability
to shape the preferences of others.*

Joseph Nye (2009)

175

Ana Grgić

Setting the stage for studying cultural and political agendas and value setting through a variety of moving images within different national contexts in the region, the editors of *Soft Power of the Balkan Screens* note that the book deals with “the Balkans and soft power of its diverse screens” and “departs from the understanding of soft power found in various art and cultural texts, multimedia artefacts, cultural policies and strategies” (Daković, Milovanović, Leković 2022: 8). As the editors point out in the introduction (ibid.: 7) the notion of soft power has traditionally been associated with the USA and Western Europe, and their cultural products and creative industries, in particular Hollywood cinema and the national cinemas of France, Germany and the UK. By shifting the investigation to the soft power of Balkan TV series, digital moving images and films, the present volume offers a novel and timely contribution to the study of hitherto unexplored global cultural economies and creative industries, but which have nonetheless, grown exponentially over the last decade, thus providing fertile ground for building alternative critical models and theories of contemporary film, TV and media in small or peripheral creative industry nations, such as Serbia or Bulgaria. Supporting the importance of such a study, the authors of the first chapter, “Coding Soft Power: Media Reception of Serbian TV Series”, note how since 2015, Serbian TV series production has grown in number and quality, while the peak of this trend is reflected in the

1 anagrgic0@gmail.com

premiere of twenty TV series (2022: 27), attesting to the incredible growth and output of this small Balkan country. The authors argue further how “Serbian TV series have become a competitive asset in the global soft power setting”, as evidenced by two key examples, the purchase of international rights for a spy-thriller *Civil Servant* by a Brazilian digital platform, and the adaptation of the crime series *Besa* by a United Arab Emirates production company (ibid.).

Across the region, critically acclaimed and awarded film directors have started engaging in the production of television serials, such as Dalibor Matanić who directed the first Croatian political thriller series *Novine/The Paper* (2016–2020) which was acquired for distribution by Netflix. Meanwhile, the historical drama *Senke nad Balkanom/ Balkan Shadows* (2017–) was the first Serbian series acquired by Amazon Prime. Similarly, a Turkish director Emin Alper directed a crime drama mini-series *Alef* (2020), while a Serbian director Bojan Vuletić made a five-part drama series *Porodica/The Family* (2021). Several critics and commentators across the region have noted the enormous popularity of Turkish television series, notably *Muhteşem Yüzyıl/The Magnificent Century* (2011–2014) and *Binbir Gece/One Thousand and One Nights* (2006–2009), enjoyed across the region, citing the phenomena as an example of Turkish soft power. Other scholars have attributed the success of Turkish drama series to their cross-cultural characteristics, as audiences identify with characters and cultural stereotypes, allowing the series “to act as a transnational conveyor of different cultural proximities” (Pothou 2020: 5) but also to revisit and mediate “the memory of common values of the people living in the Balkans with the Turkish people from the Ottoman Empire heritage” (Gündüz 2020). As I have argued elsewhere, given these developments in the film, TV and media landscape across the region, Balkan film and media studies offers a fertile ground for developing new methodologies to study transnational, cross-cultural, and hybrid aspects of Balkan TV series in this era of “platformisation” and streaming (Grgić 2021: 23).

This vibrant context in the region, the proliferation of local TV series production and their increasing high quality, seems to have inspired the bilateral project “Television Series: A Comparative Study From Geopolitics to Geocriticism – Serbia and Turkey” between the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade and Kadir Has University in Istanbul, in which the editors of the present volume participated in order to produce a comparative study of TV series in both countries, and to reflect on the role of this extremely popular media content within cultural diplomacy and nation branding. Nevena Daković, currently Director of the Institute for Theatre, Film, Radio and Television and professor at the Faculty of Dramatic

Arts in Belgrade, has been researching media representations of national and cultural identity in Serbia, the role of media in Serbia's accession to the EU, and memory and transcultural texts of dramatic arts and media, for over two decades now, and her projects have been awarded national and international funding, acknowledging the academic rigour and relevance of this research. Daković is also the editor of *Screen Media Studies: Serbia 3.0* (2019), making her ideally placed to undertake this study and coordinate the editing of the present volume together with Aleksandra Milovanović, associate professor at FDU, awarded film editor and author of the monograph, *Towards New Media: Transmedia Narratives Between Film and Television* (2019) and Iva Leković, currently PhD candidate in the Department for Theory at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade.

Findings of the bilateral research project are published here, notably the chapters titled “Coding Soft Power: Media Reception of Serbian TV Series” and “Coding Soft Power: A Matrix for Turkish TV Series” in which the authors investigate social media reception of Serbian TV series using a combination of quantitative and qualitative methods such as codebook analysis and keywords research, and the soft power codes embedded in the narratives of Turkish TV series through an analysis of print and social media. In the first case, Daković, Milovanović and Leković find that the coding of recent TV series from Serbia, reveals changes in production and reception contexts, and the move from classical to complex TV models which reflect changes in cultural policy, notably that the traditional framework of soft power, akin to propaganda has been replaced with a new form reflecting high quality production and more effective screenplay (2022: 36). In the Turkish case study, Bayrakdar, Memici and Sisal show how Turkish soft power is embedded within the narratives and themes of the popular TV series, while their international reach allows them to play a greater role in cultural diplomacy and serves for the promotion of Turkish products, tourism and language (2022: 43, 51). The authors note how presently Turkey is the second-largest exporter of TV series after the USA, while Turkish TV series have an audience of 650 million people in over 140 countries from South American to Asia, the Arab world and across the Balkans (2022: 43).

The success of recent Turkish TV series throughout the Balkan region and the Arab world, seems to confirm Joseph Nye's claim that “popular culture is more likely to attract people and produce soft power in the sense of preferred outcomes in situations where cultures are somewhat similar rather than widely dissimilar” (2009: 15–16). Perhaps then, Dina Iordanova's claim that one can see similarities in Balkan cinema due to a “shared Balkan cultural space” some twenty years ago (2001), still continues to resonate for contemporary

TV series made in the region, which share common characteristics but also strategies for sustainability and visibility in the saturated global market of audiovisual content. For example, in a recent study, Eleni Pothou found that the popularity of Turkish drama TV series in Greece is due to cultural proximity, in particular, noting that the themes and treatment of family values and interpersonal romantic relationship in Turkish TV drama positively influence the preferences of Greek audiences (2020: 2). Gergana Doncheva's contribution to the collection confirms the effect of a decade-long domination of Turkish TV series in Bulgaria, which gave rise to the blossoming of national TV series whose plots and visual style reflected the influence of the highly popular Turkish TV series, in particular those dealing with the family and its values (2022: 76). Furthermore, Doncheva notes how the ever-increasing success of TV series in Bulgaria is the result of the local film, TV and media industry combining and borrowing models from the US and Western European productions as well as ideas, plots and characters from Balkan TV series which in turn reflects shared culture and mentality of the Balkan region (*ibid.*). The findings in the chapter "The Bulgarian Television Series: Context, Development and Characteristics (2000–2022)" seem to indeed confirm the reach and possibilities of the soft power of Balkan cultural industries through the production and distribution of local TV series within the region. Similarly, Milena Kvapil notes how the connections among the Balkan countries, in particular among the post-Yugoslav nations, are most evident in the crime series genre, in particular, the representations of criminality, criminals and state institutions, such as the police and secret service which seem to be drawn from everyday socio-political reality (2022: 67). According to Kvapil, the process of "glocalisation", the fusion of authentic Serbian (and Balkan) narratives with adaptations of global genre conventions and formats can be seen in many TV series, and can therefore be considered a common characteristic among the Balkan countries (*ibid.*). In terms of themes and narratives of contemporary TV series, one could say that these continue the trends of contemporary Balkan cinemas, which affront themes such as re-visitations of the past and historical narratives, war consequences and traumas, crime, political corruption, dysfunctional judiciary system, migration, family, patriarchy, women and LGBTQ topics (Papadimitriou and Grgić: 2020). Indeed, Kvapil argues further, the TV series under examination deal with and reflect on historical narratives and the issues of post-transition Balkan societies, but are increasingly broaching new topics such as equality, migration and other global phenomena (2022: 68).

However, as the editors of the collection note, despite the desire to engage in comparative studies of soft power of Balkan screen media as the initial impetus

of the project, the texts in the book tend to focus on national case studies and argue “that the Balkanisation of the region persists in all domains” (2022: 10). Yet, the contributions raise and tease out some important questions, whether the strategies of soft power of Balkan screen media are aligned with national political agendas and whether the films, TV series and digital media under study are rather tools for nation branding. The book is divided in three parts, the first part focuses on Balkan television series productions “as the most prominent soft power media tools and the most popular agent of cultural diplomacy and nation branding”, the second part investigates other formats of small screens, such as TV and video formats which tackle the subjects across foreign politics and sports diplomacy among others, while the third part on cinema screens is dedicated to Balkan and East European cinemas as another form of soft power phenomena, and are deeply connected to memory and history, identity building and nation branding discourses (2022: 10–12). Furthermore, Daković and Milovanović highlight how “the Balkans soft power aims to promote affirmative and attractive image of the nation, the state and their values both for international and national audiences” (2022: 8). In these cases, soft power is intrinsically linked with nation branding, and the creation and reinforcement of national identities. Highlighting how in the case of the Balkans, the use of soft power is at times ambivalent, the editors cite the example of the choice of Oscar candidates during Socialist Federal Republic of Yugoslavia (1945–1992), which was based on the film’s universal appeal and attraction to international audiences, whereas in the Republic of Serbia, recent national Oscar candidates demonstrates how “the predominant criteria seems to be affirmative and desired portrayal of the society, the state and the nation” (2022: 9).

The present collection is an important and timely contribution to the studies of global and regional new media formats and their affordances at the intersection of film, TV and media studies, reception studies, geopolitics and affect theory, which inform contemporary forms of spectatorship and media consumption patterns across different formats and platforms. By bringing together a variety of expert scholars working on these issues in the Balkans and Eastern Europe and beyond, and publishing their research in multiple languages, *Soft Power of the Balkan Screens*, constitutes an important attempt to fill the gap in international (and for the most part Anglophone) scholarship which still tends to focus on the US and Western European creative industrial output vis-a-vis the concept of soft power.

Bibliography

- Daković, Nevena, Milovanović, Aleksandra (eds.) (2022) *Soft Power of the Balkan Screens*. Belgrade: Faculty of Dramatic Arts, Institute for theatre, film, radio and television.
- Grgić, Ana (2021) "There is no such thing as Balkan cinema, and yes, Balkan cinema exists: Ruminations on the past and possible futures of Balkan cinema (and media) studies?". In: *NECSUS_European Journal of Media Studies*. #Futures, Jg. 10 (2021-12-13), Nr. 2, S. 19–26. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/17285>.
- Gündüz, F. (2020) "Sociological Foundations of Success of Turkish TV Soap Operas in the Balkans", *Propósitos y Representaciones*, 8 (SPE2), 2020: e797. DOI: <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2020.v8nSPE2.797>
- Iordanova, Dina (2001) *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*. London: BFI Publishing.
- Nye, Joseph (2009) *Soft Power: The Means To Success In World Politics*. New York City: Public Affairs Books.
- Papadimitriou, Lydia and Grgić, Ana (eds) (2020) *Contemporary Balkan Cinema: Transnational exchanges and global circuits*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pothou, Eleni (2020) "Why so Successful? An Audience Research on the Turkish TV Series in Greece", *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 9(17), pp. 62–78. DOI:<http://doi.org/10.18146/view.211>

Александра Колаковић¹
Институт за политичке студије, Београд

СЕЋАЊЕМ ПРОТИВ ЗАБОРАВА: КУЛТУРНЕ ПОЛИТИКЕ И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

(Весна Ђукић, *Памћење као оштор заборава*. Крајња сјудија историје очувања српског културног идентитета, Београд, Нови Сад: Факултет драмских уметности Институт за позориште, филм, радио и телевизију и Матица српска, 2022)

316.722:130.2(497.11)(049.32)
17.023.36:111.821(497.11)(049.32)
316.75(497.11)(049.32)
COBISS.SR-ID 120227081

Питање очувања културног идентитета, а посебно када је реч о српском, једно је од комплексних, важних и актуелних. Након ратова деведесетих који су утицали да значајан део српског народа остане да живи у региону и дијаспори – а у контексту изазова пред којима је Србија, имајући у виду проблем Косова и Метохије и промену међународних односа – расте и потреба за темељним проучавањем политика очувања српског културног идентитета. Ово је такође веома битно, имајући у виду и нешто више од два века стару историју српске државности, као и утицаје на чиниоце српског националног идентитета. Српско искуство у три Југославије значајно је утицало на национални идентитет као променљиву категорију, а трагичан крај југословенске државе ствара представе и о себи и *друјоме*. Стога, појава књиге Весне Ђукић под називом *Памћење као оштор заборава*, у издању Факултета драмских уметности Института за позориште, филм, радио и телевизију и Матице српске, доноси академски вредну и друштвено драгоцену студију политике очувања српског културног идентитета.

Књига је, може се рећи, и наставак ранијих истраживања ауторке, а посебно монографије (*Како смо*). Студије културе памћења и политике идентитета у Србији, као и савремене културне политике, представљају вишегодишње интересовање ауторке а које је добило своју артикулацију у новој монографији. Кроз три поглавља, ауторка се бави односом

¹ kolakovicaleksandra@gmail.com

југословенског идентитета и српског културног простора, културног памћења српског народа кроз политике идентитета постјугословенских држава. Посебно је значајно у овом првом делу књиге истраживање формирања дисонантних наратива о „небеској Србији” чиме се даје једна детаљна анализа односа између политичког мита и утицаја православља на очување националног идентитета. Ауторка је разумела савремене културне политике као јавне политике засноване на културном суверенитету државе, при чему се фокусира на идеју да су оне усмерене на националном идентитету. Користећи перспективу културне политике и институционализоване културе памћења Весна Ђукић од првог рада у овој књизи трага за одговорима очувања националног идентитета и духа народа – када народ очува и када народ изгуби државу, што је српско вишевековно искуство. Стога се однос српског и југословенског идентитета на српском културном простору посматра кроз призму прошлости, садашњости и будућности. Значајно је да се већ у првом делу књиге отварају питања улоге цркве, медија, геополитичких околности и разлика у схватањима културе сећања, улоге медија, медијског активизма и контракултурног транскултурализма. Ауторка кроз анализу кључних догађаја, појава и процеса из прошлости у региону, улоге партија и елита, учача и наглашава да је, за превладавање постојећих антагонизама на унутрашњем и спољашњем плану, решење политика плурализације идентитета.

У другом делу књиге, Весна Ђукић се бави *Српском ћирилицом* са циљем истраживања односа позоришта према политичким митовима, предрасудама и стереотипима о српском национализму. Како је простор уметности поље где снажне менталне представе остају дуготрајно присутне у свести човека, сасвим је оправдано што се ауторка определила да значајну пажњу посвети осветљавању српске историје кроз позоришне представе, али и кроз критику позоришних представа. Истраживање да ли појединци или друштвене групе могу да доносе политичке одлуке које се односе на читаво друштво кроз сферу позоришта, веома је важан приступ кроз који ауторка отвара нове хоризонте и покреће дискусију. Дилеме о заштити слободе стваралаштва и дужностима очувања наслеђа разматране су кроз емпиријско истраживање, студије случаја и архивска истраживања чиме се методолошки оправдано ауторка креће ка разумевању дуалности идентитета која се рефлектује на случај *Српске ћирилице*. Како је обележавање стогодишњице Великог рата утицало на нове рецепције овог најтрагичнијег и најславнијег периода српске историје, било је неизоставно посматрати и *Српску ћирилицу* у светлу стогодишњице

Великог рата. Ово је веома важно и са аспекта компарације сећања на Велики рат у међуратној књижевној критици и савременим позоришним критикама. Ауторка кроз овај део студија и кроз суочавање са историјским чињеницама и уметничким представама догађаја, покреће дискусију у правцу перцепције југословенства. Пишући о случају представе *Српска ѝрилоџија* у време стогодишњице Кајмакчаланске битке, ауторка се емпиријски и теоријски посветила теми о којој се дискутовало у јавности, при чему је настојала да осветли однос познавања прошлости као оквир садашњости и будућности.

Како се у Србији тек од 2012. године обележава Сreteње као национални празник, а од 2021. године и Дан српског јединства, слободe и националне заставе, можемо говорити о новом периоду креирања политика сећања и националног идентитета. Ово је посебно важно, како са аспекта пост-југословенског наслеђа, појаве југоносталгије и у контексту процеса евроинтеграција. Истовремено, истраживања Весне Ђукић су подстицајна и за спознају домета тих нових настојања. У трећем делу књиге, кроз две целине посвећене култури сећања на Велику сеобу у Панчеву и подизању споменика Стефану Немањи, истражује се национални идентитет и процес патримонијализације. Државе преко културних и образовних политика, односно политика сећања, дефинишу корпус сећања, као и начине спровођења манифестација којима се обележавају датуми преломних, кључних и битних догађаја; међутим, посебно је битно спознати колико је информација о прошлости присутно у сећању нације. Проучавајући однос према сеобама (миграцијама) српског народа, ауторка се посветила истраживањима изградње и разградње градског идентитета Панчева. Феномен „структуралне амнезије“ је у средишту, али пажњу привлачи и чињеница да се посматра однос очувања националног идентитета и прихватања европске цивилизације и културе као главно српско национално питање 18. века. Светосавље као филозофија живота и погледа на свет и државу, као и на цркву је у средишту пажње овог дела књиге. Теоријски модели Асмана и Бенњамина о ауратичности уметности се укрштају када се посматра наратив о споменику Стефану Немањи. Међутим, емпиријским истраживањем које обухвата текстове о споменику објављене у електронским медијима и изјаве универзитетских професора, књига доприноси свеобухватном разумевању српских политика очувања културног идентитета, а упоредо покреће на нова промишљања духа времена, контракултуре и појмовног одређења, као и улоге науке и научника у процесима креирања јавних политика.

Знање акумулирано у културном сећању повезује прошлост са садашњошћу у оквиру које се (не)усваја, критикује, негује или трансформише. Историјско знање може да служи као идеологија нације, државе или покрета и неизоставна је компонента идентитета. Питање да ли ће научно сазнање доћи и у ком облику до грађана, прелази оквире научне заједнице, али је потребно да научници посебну пажњу посвете овим темама. Књига *Памћење као оштор* забораву вредна је пажње академске заједнице, али и ширег друштва, јер трага за одговорима – да ли и како Срби губе свест о свом идентитету и историјском наслеђу. Ово дело које изједначава памћење и стварање у контексту културе и очување националног идентитета пореди са зидањем Скадра на Бојани, посвећено је новим генерацијама и илустровано дечијим цртежима, што указује на идеју ауторке да је новим генерацијама потребан путоказ у циљу спознаје идентитета. Писана мултиперспективно и јасним стилем, књига покреће на дијалог и размишљање, трагање ка путевима инкорпорирања различитих појава и процеса кроз историју у свест о пореклу. Имајући у виду бројне дисконтинуитете у култури сећања Срба, као и настојање последњих неколико година да се кроз патримонијализацију и подизање нових споменика обнови и ојача национална кохезија и сећање, књига Весне Ђукић је драгоцен и покретачка за промишљања и креирања политика идентитета и сећања.

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

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

8. Рад мора да садржи апстракт на језику рада (до 500 карактера), кључне речи на језику рада (до 5 речи), резиме на енглеском језику (1500-2000 карактера) и кључне речи на енглеском. За радове на страном језику, резиме треба да буде на српском. Апстракт и резиме не садрже референце.

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

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

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

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

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

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 500 characters), key words in the language of the paper (up to 10 words), then, at the end of the paper, after the reference list, a longer summary in English (1500 – 2000 characters) and key words in English. For papers in English or other foreign language, the summary should be written in Serbian. The abstract and summary 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 1 cm 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 радова Факултета драмских уметности 43*

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

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

др Ивана Спасић, редовни професор,
Филозофски факултет у Београду, Универзитет у Београду

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

др Ениса Успенски, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

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 Владимир Кривошејев, виши научни сарадник,
ванредни професор на Високој школи за комуникације, Београд.

др Љубиша Бојић, виши научни сарадник,
Институт за филозофију и друштвену теорију, Универзитет у Београду

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

Издавач

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

За издавача

Проф. Милош Павловић, декан ФДУ

Лекџура

мр Драгана Китановић

Лекџура њексџа на енџлеском језику

Маја Марсенић

Лекџура њексџа на франџуском језику

Јасна Видић

Корекџура

мр Александра Протулипац

Сарадник на издању

др Биљана Митровић

Ликовно решење кориџа

Урош Ранковић

Пријрема и шџамџа

Службени гласник

Јована Ристића 1

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