



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

45

Београд
2024.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

45

Belgrade
2024.

УРЕДНИШТВО / EDITORIAL BOARD: главна уредница др Ксенија Радловић, ред. 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 Влатко Илић, ред. проф., ФДУ; др Љиљана Рогач Мијатовић, ванр. проф., ФДУ; др Александра Миловановић, ванр. проф., ФДУ; др Дениз Бајрактар, ред. проф., Универзитет Кадир Хас у Истамбулу; др Никица Гилић, ред. проф., Свеучилиште у Загребу; др Бојан Јовић, научни саветник, ИКУМ; др Предраг Цветичанин, ванр. проф., 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 45 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

<i>Petar Grujičić</i> ODRICANJE OD DIJALOGA.....	11
<i>Petar Grujičić</i> RENUNCIATION OF DIALOGUE	27
<i>Ksenija Radulović</i> IZLOŽBENA AKTIVNOST O BITEFU	29
<i>Ksenija Radulović</i> BITEF'S EXHIBITION ACTIVITIES	50
<i>Бојана Пашићлић</i> ЗЕНИТИЗАМ И СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ: „ДРАМСКИ КОЛАЖИ“ ЈО КЛЕКА ЗА ПРЕДСТАВУ АЕРОПЛАН БЕЗ МОТОРА	51
<i>Војана Рађајић</i> ZENITHISM AND PERFORMING ARTS: “DRAMATIC COLLAGES” BY JO KLEK FOR THE PERFORMANCE AIRPLANE WITHOUT AN ENGINE	70
<i>Наталија Јевтић</i> ЗОЈКИН СТАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА У РЕЖИЈИ ЈУРИЈА ЉВОВИЧА РАКИТИНА (БЕОГРАД, 1934).....	71
<i>Natalija Jevtić</i> ZOYKA'S APARTMENT BY MIKHAIL BULGAKOV DIRECTED BY YURIY LVOVICH RAKITIN (BELGRADE, 1934)	88

II
СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА
FILM AND MEDIA STUDIES

<i>Nevena Daković</i>	
<i>Boris Petrović</i>	
SCREENING THE VICTIMHOOD, SCREENING THE SACRIFICE: DARA AND OTHER CHILDREN OF JASENOVAC	91
<i>Nevena Daković</i>	
<i>Boris Petrović</i>	
ŽRTVENIŠTVO I ŽRTVOVANJE NA FILMSKOM PLATNU: DARA I DRUGA DECA JASENOVCA	110
<i>Biljana Mitrović</i>	
FILMOVI KATASTROFE S POČETKA 21. VEKA I NJIHOVI NEVOLJNI (SLUČAJNI) JUNACI	111
<i>Biljana Mitrović</i>	
DISASTER MOVIES FROM THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY AND THEIR UNWILLING (ACCIDENTAL) HEROES	124
<i>Aleksandar Đaković</i>	
AFEKTIVNA VREDNOST MUZIKE U FILMU – AFEKTIVNO PRIMOVANJE U FILMSKOJ NARACIJI	125
<i>Aleksandar Đaković</i>	
AFFECTIVE VALUE OF MUSIC IN FILM – AFFECTIVE PRIMING IN FILM NARRATION	141

III
СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ
CULTURAL STUDIES

<i>Divna Vuksanović</i>	
<i>Dragan Čalović</i>	
FILOZOFIJA MEDIJA: DIGITALNA IZVOĐENJA	145
<i>Divna Vuksanović</i>	
<i>Dragan Čalović</i>	
PHILOSOPHY OF MEDIA: DIGITAL PERFORMANCES	160

IV
ПРИКАЗИ
REVIEWS

Nataša Tasić

MEANDRIMA ATLASA ITAKE

(Nevena Daković i Ksenija Radulović /ur./

Atlas Itake, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2023)..... 163

Jelena Todorović Lazić

KULTURA I MEĐUNARODNI ODNOSI:

KULTURNA DIPLOMATIJA U 21.VEKU

(Milena Dragičević Šešić, Raphaela Henze, Ljiljana Rogač Mijatović

/ur./, *Kulturna diplomatija i kulturni odnosi: saradnja/različnost/*

dijalog, Beograd: Univerzitet umetnosti, Clio, 2023)..... 169

Miroslava Lukić Krstanović

JUGOSLOVENSTVO – OTVORENO DELO (SA)ZNAJKA

(Jovana Karaulić, *Kulturalne izvedbe jugoslovenstva*, Beograd:

Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film,

radio i televiziju, Clio, 2023) 175

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

Petar Grujičić¹
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

ODRICANJE OD DIJALOGA

792.01
82.01
COBISS.SR-ID 148032009

Apstrakt

Potaknut tekućim pozorišnim repertoarima u Srbiji, autor u tekstu razmatra trend odricanja od dijaloga i odlike ovog trenda. U prvom delu teksta bavi se teorijskom kontekstualizacijom, naročito povodom teorija koje su verbalne i tekstovne odlike dijaloga videle kao obeležje tzv. klasične dramske forme i težnji da se ona prevaziđe. Takođe, ispomoć smo pronašli i u jednoj vanumetničkoj oblasti – savremenoj teoriji nauke, gde je tema dijaloga prisutna već nekoliko decenija, uz opservacije koje nas navode i na zanimljive pozorišne analogije. U drugom delu teksta bavi se osvrtima na predstave novije srpske produkcije. Odricanje od dijaloga uočava se mahom kao destruktivna pojava, naročito povodom dve grupe primera: onih koje pripadaju političkom teatru i predstava nastalih po motivima proznih dela. Na drugoj strani, priroda scenskog dijaloga razmatra se i povodom primera gde on i dalje egzistira unutar predstava s jasnom dramskom strukturom.

Ključne reči

dijalog, monolog, postdramski teatar, repertoari, politički teatar

*Misli me dole vuku, reči gore lete;
Reči bez misli ne stižu u dvore svete.*

Hamlet, III, 3

Već duži period u srpskom teatru svedočimo prevlasti pojave koju nazivamo odricanjem od dijaloga. Ta prevlast je postala toliko učestala i predvidiva u

1 petar.grujicic@fsu.edu.rs; ORCID iD 0009-0002-4794-4992

svom ispoljavanju da najposle otvara pitanja o kontekstualizaciji ovog neo-bičnog, u mnogim aspektima novog teatarskog fenomena. Iako je o tekstovno-verbalnom dijalogu prioritarno i najviše razmatrano u oblasti dramske forme – teatar tradicionalno podrazumeva dijalošku formu i umeće pisanja dijaloga – regresija ili potpuni nestanak dijaloga u mnogim predstavama, repertoarima, festivalskim strategijama, čak i u teatrološkim konceptima, dovede nas do granice preko koje naš pogled jedva da nazire neku narednu fazu. Napominjemo i to da ovu situaciju sagledavamo nezavisno od upadljive erozije dijaloga u svim javnim diskursima u srpskom društvu tokom poslednjih decenija, kao i nezavisno od stanja u ostalim narativnim umetnostima gde dijalog opstaje u svojim različitim formama (proza, film, igrane TV serije). Ovu pojavu takođe ne shvatamo ni kao posledicu vanpozorišnih pritisaka, u vidu cenzure ili samocenzure, koje bi bitno uticale na tekuće repertoarske politike koje, u suštini, nigde i ne vidimo u nekom jasno artikulisanom obliku. Lokalne specifičnosti su u srpskim pozorištima trenutno takve da je reduciranost scenskog dijaloga i njegovih funkcija, donekle očekivano, otvorila prostor za bujanje monoloških formi, ali i za teorijske spekulacije kojima i ovaj tekst pretenduje da se pridruži. To ćemo učiniti kroz osvrt na teatrološko nasleđe o scenskom dijalogu, kao i na argumentacije koje su se poslednjih decenija pojavile van estetičkih, pa čak i van društvenih sfera, tj. u oblasti prirodnih nauka i njihove istraživačke metodologije, a čije implikacije smatramo podsticajnim i za teatar.

U teatrologiji, kriza scenskog dijaloga najčešće je apostrofirana povodom pitanja o prevazilaženju klasične dramske forme, a koja su se izravno ili posredno ticala upravo dijaloga i njegovih funkcija. Ova se oblast teorijskog interesovanja do danas pretvorila u jedno obimno nasleđe, naročito od trenutka kada je pre skoro stotinu godina Peter Sondi u *Teoriji moderne drame* obznanio tzv. krizu drame, uočenu kroz nastojanja istaknutih dramatičara da prevaziđu istrošene šablone u načinima pisanja za teatar. Sve potonje teorije moderne drame uzimaju u obzir ove Sondijeve kritike, koje su se ticale prvenstveno kreiranja teksta koji prethodi inscenaciji, sužavajući ili pak sasvim lišavajući izvođače i publiku dimenzije sadašnjeg trenutka prilikom izvedbe teksta. Reč je, dakle, o različitim temporalnim dimenzijama u percepciji izvođača i publike, povodom kojih ni praksa ni teorija nisu bile u stanju da se usaglase jer: „Dramski dijalog je u svakoj svojoj replici neopoziv i bremenit posledicama. Kao jedan kauzalni niz, on konstituiše svoje sopstveno vreme i samim tim se izdvaja iz toka vremena. Otuda i apsolutnost drame.“ (Sondi 2008: 106)

Ukratko, shvatanje da je dramski tekst ograničenje ili čak nepremostiva prepreka da se inscenirani sadržaji uključe u percepciju sadašnjeg trenutka izvođača i publike s vremenom je dovelo u pitanje ne samo pojedine žanrove poput istorijske drame već i mogućnosti pisca da napiše potpuno uverljiv dijalog, čak i kada je njegov dijalog realističan, obremenjen podtekstom, didaskalijama ili drugim paratekstovnim alatom. Moderna drama je s vremenom gomilala prigovore klasičnoj dijaloškoj formi, iako su se problemi javili znatno ranije. Jedno od poznatih poglavlja iz istorije teatra, premijera Igoove *Hernaniu* Comedie Francaise iz 1830, slikovita je ilustracija do koje mere se ovaj događaj ticao upravo dijaloga: eksplozivne reakcije u publici koje su prelomile čitavu jednu epohu, pobjedu romantizma nad klasicizmom u Francuskoj, inicirane su uvodnom replikom koja nije bila izgovorena u aleksandrincu, već kao obično, kolokvijalno pitanje postavljeno sa scene.² Sličan, još davniji primer je i predanje o poreklu pozorišnog dijaloga kod starih Grka, kada se jedan član hrabro izdvojio iz hora i stupio s njim u dijalog. Tog horovođu, oca grčke tragedije, apokrifna tradicija nazvala je Tespisom. Ali da se po Tespisa ova uloga loše završila govore predanja i likovne predstave koje ga vide u permanentnom bekstvu od publike, koja nije mogla da prihvati saopštene joj istine. Baš kao i povodom pomenute premijere *Ernani*, ovaj primer nam takođe govori da dijalog nije samo odnos koji se uspostavlja na sceni, već i tamo gde ga u novije doba Rolan Bart jedino opaža u teatru, tj. u publici (Barthes 1972).

Dramski dijalog kao konstrukt koji je nemoguće oživeti u sadašnjem trenutku pozorišne izvedbe česta je meta u kritici teorije i prakse, ali i izgovor da se sa scene potisne ili čak protera. U tom istorijskom, postepenom odricanju od dijaloga, eliminacija stiha kao vrhunske forme nehotice je obelodanila novo ograničenje – nemogućnost komunikacije između različitih, međusobno distanciranih nivoa (društvenih, teoloških, profesionalnih i sl.), pa čak i uverenje da ovi nivoi uopšte postoje. Nekada su tu razliku gajili klasični žanrovi u prikazu kraljeva, bogova, demona ili pripadnika društvene elite koji međusobno nisu bili u stanju, ili čak nisu ni smeli da govore istim jezikom. Izuzetak su komedije i nesporazumi poput onog iz Sterijine *Pokondirene tikve*, kada Fema upozorava Ružičića da ne govori „visoko“, „jer je devojkica mlada“. Jedna od posledica ukidanja tih nivoa bila je da drame realizma i naturalizma

2 „Seraitce deja lui?“ *Da li bi to već mogao biti on?* Onog trenutka kada je ta replika izrečena nastao je urnebes. Nenačujnom uhu to pitanje jedva da zvuči dovoljno uvredljivo da bi moglo da izazove konzervativne posetioce, koji su zauzimali sedišta po parteru i po ložama, da povcima neodobravanja pozovu na borbu protiv pukova sa jeftinijih sedišta koji su kontraaplaudirali, ali to se dogodilo.“ (Harvud 1998: 245)

više nisu napuštale društvenu sferu i oblast svakodnevice. Tako se paradoks „apsolutizacije dijaloga u konverzaciju“, tj. u formu čije su teme zaokupljene isključivo socijalnom pitanjima kao što su „žensko pravo glasa, slobodna ljubav, brakorazvodno pravo, mezalijanse, industrijalizacija, socijalizam“ (Sondi 2008: 105), pretvorio u negaciju svih procesa koji se (ne) mogu konstatovati izvan konsenzusa unutar kolokvijalne, svima razumljive konverzacije.

Tendencije moderne drame, a zatim i teatrologije, težile su prevazilaženju dijaloga kao funkciji dramske radnje. Polovinom 20. veka nastupa prevlast rediteljskog teatra na evropskim, a potom i na domaćim scenama, kao podsticaj novim formama među kojima je i potraga za tzv. univerzalnim pozorišnim jezikom, često shvaćenim kao povratak neverbalnim ritualima. Naporedo, razvoj pozorišne semiotike je u svojim kodifikacijama sve više napuštalo shvatanja o isključivo verbalnoj strani dijaloga. Oslonac su ponudila iskustva dramatičara poput Morisa Meterlinka koji je uočio mogućnost „drugog dijaloga“, onog koji u govoru nije neophodan u funkciji radnje, ili zapažanja Bernara Anrija Koltesa da je dijaloška situacija sučeljavanje dva monologa koji traže zajedništvo.³ Najposle, u verovatno najcitiranijoj teatrološkoj studiji novijeg doba, *Postdramskom teatru* Hansa-Tisa Lemana, dolazi se do jednog radikalnog ishodišta: umesto o dijalogu koji skoro da se i ne pominje, govori se o „jezičkom materijalu“, „tekstu“ inscenacije ili „tekstu“ izvedbe, u funkciji nove vrste pozorišta koje „postaje mestom pripovedačkog čina“ (Lehmann 2004: 144). U duhu odricanja od dijaloga Lemana eksplicira: „Za postdramsko pozorište je simptomatično da dijalošku strukturu zamenjuje monološka i horska“ (Lehmann 2004: 168), te iznosi uverenje da je dijalog u pozorištu zapravo nemoguć, ne samo usled prevelikog jaza između onih koji na sceni govore već i usled lažnog konsenzusa koji sve govorne radnje vodi u smeru prethodno osmišljenih događaja, čak i prilikom sukoba. Otud postdramski teatar razvija čitav jedan repertoar monološko-horskih strategija, solo-govorenja, govornih činova, čitanja kao „nesamorazumljivog“ procesa i sl., stvarajući utisak da je spor između teksta i izvedbe već okončan eliminacijom verbalnog dijaloga, ali i onih koji dijaloge pišu, tj. dramatičara.

Tako je savremeni teatar postao prva i jedina narativna umetnost koja se, paradoksalno u odnosu na svoje poreklo i tradiciju, odrekla dijaloga kao svoje vrhovne verbalno-tekstovne odlike. Teorijska razmatranja Mihaila Bahtina i dalje nude uverljive eksplikacije ove pojave, iako se čuveni teoretičar bavio prvenstveno proznim formama, smatrajući da pozorišni dijalog nije u sta-

3 Preuzeto iz: *Leksika moderne i savremene drame*, ur. Ž. P. Sarazak (2009), 31–32, kao i iz poglavlja „Nova podela glasova“ iz *Poetika moderne drame* (Sarazak 2012: 143–147).

nju da se oslobodi „monolitnog jedinstva“ dramske strukture.⁴ Zato fenomen odricanja od dijaloga vidimo na tragu zamerki koje je Bahtin stavljao pre svega na račun dijaloga tzv. platonovskog tipa kao lažnog dijaloga, konstrukciji filozofske majeutike koja se odvija mehanički glatko „kao podmazana“, s predvidivim odgovorima „da“ i „ne“ na pitanja koja postavlja superiorni Sokrat. Bahtinovo viđenje Sokrata kao dogmatičnog demijurga čiji je govor kavez iz kojeg istinski dijalog ne uspeva da se oslobodi zamerka je koju čuveni teoretičar pripisuje manje-više svim dramskim piscima. Istu argumentaciju u novije vreme skoro potpuno preuzimaju i postdramske poetike.

U potrebi da izađemo iz začaranog kruga teoretisanja o dijalogu, skrećemo pažnju na snažan impuls koji je u novije doba došao iz prirodnih nauka, zahvaljujući raspravi koju je inicirao čuveni fizičar Dejvid Bom knjigom *On Dialogue* (1990). Bomova su razmatranja potaknuta problemima naučne metodologije, ali i komunikacije između različitih nivoa fenomena u kvantnoj mehanici, oblasti kojom se proslavio. Nemogućnost dijaloga i žestinu konkurentnih stanovišta Bom je uočio kao veliku prepreku u svim subjektivnim relacijama, počev od individualne psihologije, društvenih struktura pa do kvantne mehanike. Stoga dijalog on danas vidi kao način ekspanzije svesti učesnika, vrstu laboratorije koju definiše na sledeći način:

Pojam dijaloga je izveden iz grčke reči dialogos. Logos znači 'reč' ili u našem slučaju 'značenje reči'. A dia znači 'kroz', a ne dva. Dijalog može biti između bilo kojeg broja ljudi, a ne samo dvoje. Čak i jedna osoba može imati osećaj za dijalog u sebi, ukoliko je prisutan duh dijaloga. Slika zamisli koju ovo stanovište sugerise je tok značenja koji protiče kroz nas i između nas. (Bohm 1996: 6–7)

„Igra dijaloga“, po Bomu, zasniva se na pravilima između kojih izdvajamo: fasilitator daje samo osnovne principe dijaloga, ali bez hijerarhije učesnika i bez ponuđene agende; put se određuje tokom procesa na osnovu hronologije koraka; učesnici su u poziciji da slušaju jedni druge, uz posmatranje onoga

4 Bahtinove opservacije o pozorišnom dijalogu uglavnom su usputne i bez širih razmatranja o odlikama dramske strukture. Stanovište o monolitnosti dramske forme Bahtin pominje u *Problemi poetike Dostojevskog* (Bahtin 1967: 69), dok u drugim tekstovima, pre svega u *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* (1991), ulazi u razmatranja koja se posredno tiču dramske forme, naročito povodom neizbežnog primera Edipa (Bahtin 1991: 78–80). Donekle suprotno prethodnim prigovorima, ovde vidimo kako, po Bahtinovom tumačenju, stabilnost dramske forme ne ograničava Edipa u njegovoj pogrešnoj percepciji samoga sebe, kroz sukcesivno upuštanje u dijaloške odnose sporenja, saglašavanja ili opovrgavanja u jednoj ipak polifoničnoj celini, kroz stanovišta koja oličavaju svi dramski akteri, a ne samo glavni protagonista.

što se dešava kod sebe i u grupi; nijedna ideja, ma koliko zvučala iracionalno, ne sme biti odbijena i dr. Svrha takve forme je saglasnost u kojoj se, suprotno pozorišnom agonu kao takmičenju sučeljenih stanovišta, svaki učesnik nalazi u dobitnoj, *win-win* poziciji. U ovoj vrsti dijaloga se do činjeničnih istina ne dolazi sukobom i odbranom mišljenja, već i iz onoga što je prećutano, usled čega dijalog teško opstaje u religiji ili nauci gde nepomirljive omraze izbija-ju upravo među istomišljenicima (tu navodi primer Anštajna i Nilsa Bora koji nisu više mogli zajedno da sede u istoj prostoriji). Na prvi pogled, Bomov model dijaloga nadasve je forma grupne psihoterapije, panel-diskusija ili *conflict management*, lišen neposrednih reakcija čije se izbegavanje shvata kao poželjno ishodište. Konfliktna sučeljenost, tj. ono što pozorišnu dramu najviše zanima kao tema i situacija, bila bi zapravo ništa drugo do prekid Bomove vrste dijaloga, i to mahom iz neočekivanih, nevidljivih razloga u trenutku njihovog odvijanja. Uviđanje i ispitivanje ovih prekida kao neizbežnih životnih situacija takođe su predmet Bomovih zanimljivih ispitivanja, gde je nemogućnost verbalizacije često povezana i sa uplivom uvećane svesnosti učesnika.

Od Bomovih učenika posebno izdvajamo Britanca Antonija Blejka, koji se kroz više izvanrednih studija posvetio temi dijaloga kao prisustvu više, nadsubjektivne inteligencije čije učešće opredeljuje kvalitet delatnosti, ali uz određene preduslove i razvijenu veštinu učesnika. Bez mogućnosti da ovde ulazimo u Blejkova opsežna, inspirativna zapažanja iz širokog polja nauke, religije, književnosti i ezoterije, skrećemo pažnju na bliske nam pozorišne analogije. Tako u svojoj studiji *The Living Eneagramme* (1996), u poglavlju *Drama*, Blejk razmatra strukture pozorišnih i filmskih narativa. Posebno je zanimljivo što se mogućnost dijaloga kao kvalitativnog pomaka uočava na određenim tačkama unutar implicitne strukture u svakoj dovršenoj naraciji, gde Blejk priziva u pomoć i modele tradicionalne dramaturgije, poput Aristotelovog razmatranju o početku, sredini i kraju tragičke priče (Aristotel 1988: 57) ili Frajtagove piramide, najpoznatijeg univerzalnog modela kreiranja i interpretacije dramskih struktura. Blejkov pristup izdvaja i uvid da se unutar dijaloškog procesa njegova dinamika, etape, prostorni ambijent, emocionalno stanje i kvalitet nužno menjaju, i to na pravilan, zakonomeran način u kojem je verbalizovanje nužna, ali ne i konstantna osobenost. Veštinu dijaloga Blejk naziva „vrhovnom umetnošću“ (podrobno opisana u knjizi *The Supreme Art of Dialogue*), a koja se u teatru ne tiče samo izvođača i publike već i onih koji dijalog pišu i balansiraju amplitude njegove promenljive direktne i indirektno razmene. Tu je i glavna razlika koja ove pristupe odvajava od semiotičkih opisa pozorišnog dijaloga u odno-

su na formu, žanr ili diskurs,⁵ a mnogo ređe, kao što otkriva Blejk, u odnosu na njihovo mesto u strukturi naracije kao dovršenog procesa, zavisno od broja i nivoa učesnika.

Verziju Bomovog dijaloga slikovito je opisao još jedan teoretičar nauke, Ervin Laslo, kao bajku o igri koja generiše sopstveni cilj. Tenzičnost ovakvog tipa dijaloga proističe iz prethodnog scenarija, ali i njegove alternativne verzije kao u igrama asocijacije. Naučnik-ispitivač na sebe preuzima ulogu svojevrsnog glumca, i to na sledeći način:

U uobičajenoj verziji ove igre, jedna osoba napusti prostoriju, a ostali se dogovore o tome koju stvar ili objekat ta osoba mora da pogodi. Data osoba može da postavi najviše dvadeset pitanja, pri čemu na svako može da dobije samo odgovore „da“ ili „ne“. Ali, svako pitanje sužava dijapazon mogućnosti, zato što isključuje alternativne mogućnosti. Na primer, ako je prvo pitanje „da li je živo?“ (kao suprotnost neživom), odgovor „da“ isključuje sve drugo osim biljaka, životinja, insekata i jednostavnih organizama.

U alternativnoj verziji, osoba napušta sobu, a ostali se, ne obaveštavajući je o tome, dogovore da se ne dogovore o datoj stvari ili objektu, ali pretvarajući se kao da su se dogovorili. Ipak, oni moraju da daju dosledne odgovore. Sledstveno tome, kada se njihov suigrač vrati i pita „Da li je živo?“ i odgovor koji dobije je „da“, onda svi naredni odgovori moraju da se pretvaraju da je stvar koja treba da se pogodi biljka, životinja ili možda mikroorganizam. Iskusni igrač može da suzi obim mogućnosti na takav način da u okviru od dvadeset pitanja identifikuje jedan konačan odgovor – na primer, mače iz susedstva. A ipak, to nije bio cilj onda kada je igra počela. Nije postojao nikakav cilj – onaj koji se pojavio generisala je sama igra! (Laslo 2007: 148)⁶

-
- 5 Kao primer jedne takve semiotičke analize koja pozorišni dijalog posmatra kao vid kreiranja estetičkog značenja, izdvajamo podelu Erike Fišer Lihte na četiri tipa dijaloga u dramskim tekstovima: literarno-literarni, literarno-usmeni, usmeno-literarni i usmeno-usmeni dijalog (E. F. Lihte, 1984). Kao što vidimo, podela je načinjena na osnovu, u teatrologiji danas inače preovlađujuće distinkcije literarne/neliterarne, zapravo tekstovne/vantekstovne komunikacije, i potpuno se razlikuje od shvatanja dijaloga kao procesa unutar dramske strukture. O toj dinamičnoj strani dijaloga semiotičke definicije jedva da bilo šta govore.
 - 6 Istovetnu igru dijaloga takođe opisuje i Blejk, o tome kako sasvim različiti ljudi mogu imati istovetnu stvar na umu a da toga uopšte nisu svesni, gde se u procesu dijaloga na kraju pojavljuje neupitni rezultat – onaj koji nije ni postojao pre započetog dijaloga. Za ovu vrstu dijaloga Blejk smatra da bi se „mogla dokazati kao najmoćniji metod mišljenja do sada razvijen na ovoj planeti“ (Blake 2008, 227).

U svetu književne fikcije, sličan dijaloški obrazac opisivao je još Bahtin povodom romana Dostojevskog, donekle čak kao negativan savet za romansijere-početnike: pisac se upušta u pisanje romana tako što u ekspozičiji postavlja glavne likove unutar šturog sinopsisa, ali ne znajući kako će njihovi odnosi kasnije da se razviju. Istovetan proces lako je uočiti prilikom pisanja i dramskih testova, gde dijalog u svom verbalno-tekstovnom obliku potpuno gubi onu vrstu determinisanosti i funkcionalnosti od koje izvođačka praksa strepi. Takođe možemo da govorimo i o, u pozorišnoj praksi inače čestoj, izgradnji neke nove, vantekstovne strukture nakon određenog broja scenskih izvođenja ili čak nove verzije teksta. Pre svega tu mislimo na prostor glumačke improvizacije, na tragu zapažanja poput Tomasa Ričardsa, učenika Jeržija Grotovskeg, da je improvizacija moguća samo unutar stabilne strukture, te da se visok nivo spontanosti može „postići *samo u komadu koji je strukturiran*“ (Ričards 2007: 93).

Ovde okončavamo naš izbor teorijskih tema o dijalogu dovoljnih da se upustimo u razmatranja o primerima konkretnih predstava.

Iz tekuće brojne repertoarske ponude izdvajamo više primera, ali po strani od nekoliko istaknutih, nagrađivanih predstava jasne monološke i horalne strukture kojima se ovde nećemo baviti (poput *Kaspara* Petera Handkea u izvođenju Jugoslovenskog dramskog pozorišta, *Kretanja* Dimitrija Kokanova u izvođenju Bitef teatra, kao i *Dece* Milene Marković u izvođenju Narodnog pozorišta). Takođe nećemo razmatrati ni neke od komercijalno plasiranih projekata poput *Lepa Brena prodžekt* (Bitef teatar), kao i možda pre svih, popularnu monodramu *Dejt* Sandre Silađev, čija je *stand-up* forma proistekla na monološkim fragmentima unutar kratkih video-klipova na društvenim mrežama kao primarnoj, dakle nepozorišnoj formi.

Osvrt započinjemo s repertoarske margine (postavke na malim scenama ili uz upadljivo retka izvođenja), povodom dva teksta inostranih autorki izvedenih u Ateljeu 212, *Amsterdam* Mare Jare Asud i *Revolt* Alis Berč, strukturiranih u dijaloškoj formi, ali shodno njihovoj postdramskoj poetici (uz sve neizbežne probleme koje ova legitimacija nosi prilikom inscenacije) bez naznačenih likova koji ih izgovaraju, pa čak i njihovog tačnog broja. U oba slučaja, razuđenost dramske strukture postavlja se nasuprot ovoj fundamentalnoj nejasnoći kao glasan, neupitan kritički stav o konkretnim društvenim pitanjima. U *Amsterdamu* Mare Jare Asud taj stav se tiče konformističkog zaborava savremenih generacija u odnosu na Holokaust tokom Drugog svetskog rata, dok se u *Revoltu* Alis Berč osuđuje potlačenost žene u savremenom

društvu. U *Amsterdamu* radnja započinje incidentom kada glavna junakinja shvata da je na njen račun za utrošak električne energije, birokratskom omaškom, nakalemljen dug bivših stanara, Nemaca koji su tokom Drugog svetskog rata u istom stanu živeli na račun zakonitih vlasnika – Jevreja nastradalih u Holokastu. Ali to nije ekspozicija dramske radnje, već uvod u rekonstrukciju davnih događaja, gde ne samo da ne razaznajemo jasnu poziciju protagonista u sadašnjosti iz koje se govori već se, u jednom prepoznatljivo proznom vrludanju fokalizacije s prvog na treće lice naracije, scenska radnja i njen dijalog prepuštaju tavorenju izvan artikulacije intersubjektivnih odnosa i njegove razrade. Sličnu vrstu kvazidijaloga zatičemo i u *Revoltu* (originalni naziv komada: *Pobuni se. Rekla je. Opet se pobuni*), iako tekst nema podrazumevanu težinu društveno-istorijske teme kao u *Amsterdamu*. Tekst takođe nema utvrđen broj likova ni njihov opis, izuzev govornih radnji koje tek delimično artikuliraju ono što u predloženim okolnostima u tekstu skicirani likovi (ne)osećaju i (ne)misle. Jasno je jedino to da se radi o ženama koje se u svojoj rodnoj ulozi osećaju neadekvatno, potlačeno, psihotično i bolesno, kao i o muškim likovima koji manje-više motivišu ovu radikalnu, povremeno čak mizandrijsku sliku muško-ženskih odnosa. Gustu (post)dramsku narativnu maglu ne raščičava ni povišen ton replika, kao ni čitav jedan pravilnik uputstva o načinu njihovog izgovaranja koji se prilaže na početku teksta. Još više od *Amsterdama*, *Revolt* nudi svojevrstan strukturni i dijaloški kolaž, naizgled otvoren za različita rediteljska čitanja, ali u biti hermetičan, pseudodijaloški, neurotski konfuzan, te stoga nećemo ni ulaziti u to kako su rediteljske postavke ove dve predstave izlazile na kraj s problemima pred koje su ih stavile njihove nagradama ovenčane evropske autorke.

Prethodni primeri nas dovode i na teren političkog teatra, i njegovih poriva da direktno ili indirektno ukaže na postojeće društvene probleme. Inspirisan odsustvom dijaloškog diskursa u javnoj sferi koja mahom grupiše istomišljenike (politika, mediji, intelektualne grupacije), srpski politički teatar je s vremenom oformio jedan već ustaljen, predvidljiv način izbegavanja ili čak otvorenog negiranja dijaloške forme u korist čitavog niza postdramskih, to jest monoloških i kvazidijaloških postupaka. Situacija se doima paradoksalno: pledirajući za afirmaciju dijaloga, čiji se nedostatak vidi kao urgentna potreba i simptom obolelog društva, ove predstave nude skoro isključivo monološke sadržaje i postupke. Takođe je primetno i da se ovaj pristup artikulisao u okviru jedne krajnje ultimativne verzije rediteljskog teatra. Uprkos međusobnim razlikama u poetikama, vodeće reditelje srpskog političkog teatra (Kokan Mladenović, Andraš Urban, Zlatko Paković) povezuje bliski ideološki diskurs, naročito povodom tema tzv. kulture sećanja i aktuelizacije

dramskih i prozних dela, koje se često zasnivaju i na indirektnoj kritici repertoarskog *mainstream*-a, ali uz pretenzije da se iz institucionalne pozadine na taj prostor suvereno zakorači. Otuda brojni, tokom godina već izgrađeni rediteljsko-dramaturški šabloni, uz već rutinsko korišćenje postdramskog narativnog arsenala poput songova i horalnih partija, pevanih i govornih, a tu je i učestalo korišćenje medijskih pomagala poput mikrofona, čije je akustičko (pre)naglašavanje s vremenom dodatno urušilo ionako već krhke, mahom ilustrativne ambicije sve ređih dijaloških partija. Da je odnos prema tekstu u ovakvim pristupima ponekad moguće iscrpiti na nivou obične parole, reklamnog slogana, anegdote ili pak dosetke svedoči i hronološki poslednji primer iz ove grupe predstava na beogradskim scenama, Šekspirov *Tit Andronik* u režiji Andraša Urbana i u izvođenju JDP-a. Kontekstualizacija i diskurs interpretacije čuvene tragedije u predstavi počinje i završava se već u njenim prvim minutima, obrušavanjem poslednjeg slova scenografije koja u dubini scene markira ime TITO: epohu maršala Tita smenjuje epoha Tita Andronika. U svojem interpretativnom reduciranju Šekspirovog tragičkog prvencu kao neupitne titoističke apoteoze, predstava se u potonjem trajanju ni idejno ni strukturno ne pomera od svoje početne teze, opstajući u domenu sveopšte kakofonije čiji vizuelni i akustički kanibalizam već unapred prekida sve dijaloške relacije i na sceni i u publici.

Fenomen dedijalogizacije takođe je nemoguće posmatrati po strani od dubinskih promena u procesu nastajanja predstava u srpskim pozorištima. One su dovele do izrazite afirmacije reditelja ne samo kao ključne već i kao isključive egosfere koja suvereno zadire u skoro sve pozorišne discipline i kompetencije. Tako su scenografi, kompozitori, a naročito oni koji pišu dijalog za pozorište, tj. dramaturzi i dramatičari, već duže vreme na meti jedne ekstremno protumačene ideje o reditelju kao totalnom pozorišnom autoru. Ovde nećemo ulaziti u sve produkcione, ponekad i banalne motive za legitimaciju takvog stanovišta, poput skraćivanja vremena za pravljenje predstava ili pojeftinjenja njihovog koštanja. Produkciono privilegovanu, a u biti monološku usamljenost reditelja odslikava i sve učestalija pojava tzv. autorskih projekata, naročito povodom dramatizacija klasičnih romana kao, ispostaviće se, omiljene postdramske pretenzije. S već priličnom pouzdanošću možemo reći da se ovo iskustvo pretežno pokazalo kao negativno, naročito povodom aktuelizacije klasične proze u svetlu savremenih političkih i ideoloških diskursa, gde su, donekle predvidivo, od srpskih pisaca najgora prolazili Andrić i Crnjanski.⁷

7 U grupi najgrubljih revidiranja tokom poslednjih godina izdvajamo: feminističke interpretacije u *Anika i njena vremena* (SNP), aktuelizaciju o građanskom ratu u Bosni 90-ih u *Na Drini ćuprija* (SNP), kao i vrhunac ovih nasilnih, čak potpuno banalnih revizija – *Roman o Londonu*

Na drugoj strani, monološki koncepti autorskih projekata iskristalisali su se i kao klasičan prostor storitelinga, naznačen minimalističkom scenografijom sa stolicama i mikrofonima (tim nemilosrdno rabljenim alatom dedijalogizacije na srpskim scenama), gde nalik Bomovoj koncepciji grupnog, beskonfliktnog dijaloga tokom predstave pratimo unakrsna izlaganja o razmatranoj temi. Pojedine rediteljske poetike, kao u predstavama reditelja Jerneja Lorenčija (*Jevanđelju po F. M. Dostojevskom, Carstvo nebesko*), zasnivaju se upravo na takvom obrascu, gde umesto artikulacije odnosa između scenskih aktera, slušamo monološke ispovesti na zadate teme, kroz mešavine fiktivnih, dokumentarnih i privatno-biografskih sadržaja. Ali deskripcija u govoru i naraciji ostaje dominantno prozna i pseudodokumentarna, pa ukupni dometi ipak ostaju duboko u senci kompleksnosti tema, tek kao skice, obični uvodi ili preporuke publici da se upusti u dalja, vanpozorišna proučavanja.

Ali da dijaloški odnos može da egzistira i na monološkim partijama, na neobičan način posvedočio je jedan zaista uspeli primer: *Moj muž* u režiji Jovane Tomić i u izvođenju JDP-a, po istoimenoj zbirci pripovedaka makedonske autorke Rumene Bužarovske. Dramaturško-rediteljska okosnica deluje krajnje jednostavno i s minimalnim intervencijama u odnosu na prozni tekst, pretočen u duo-dramu u izvedbi Sanje Marković i Jovane Belović, koje sukcesivno tumače različite likove iz odabranih pripovedaka. Svaka za sebe, glumice tvore dva oprečna temperamenta, introvertni i ekstrovertni, čija međusobna opozicija unutar relacije govorenje-slušanje tvori jasan, uzbudljiv dijaloški rezultat. Reakcije i gestovi na govor partnerki, iako ne ometaju monologe-ispovesti, često ukazuju na neosveščene, potisnute sadržaje ili protivurečne moralne konsekvence, ali im u isti mah ne oduzimaju autentičnost ili povod za saosećanje. Sve to na sceni tvori dragocenu tenziju za koju imamo utisak da u svakom trenutku može da opovrgne istinitost monološkog iskaza. To se do kraja predstave ipak ne dešava, ali uz veoma uzbudljiv dijaloški rezultat, možda najupečatljiviji tokom nekoliko poslednjih sezona u Beogradu.

Na drugoj strani, neobičan vid dedijalogizacije zatičemo u Sofoklovom *Caru Edipu*, takođe u izvođenju JDP-a, u režiji Vita Taufera. Indikativan je način na koji je ovaj, najklasičniji primer dramske forme u predstavi monološki sveden jednostavnim aktom glumačke podele, tj. dodelom naslovne uloge trenutno najangažovanijem i najistaknutijem domaćem glumcu Milanu Mariću. Javna ali i estradna logika ovde deluje neumoljivo, pa režija svesno kalkuliše plasiranjem „srpskog Edipa“, imajući u vidu veliku popularnost filmskog hita

(BDP), u kojem jedan neshvatljivo mlad knez Rjepin, u braku sa znatno starijom suprugom, postaje simpatizer Oktobarske revolucije.

Toma s Marićem u naslovnoj ulozi. Aluzije na film su očigledne, što uslovljava aktuelizaciju s kojom je bilo teško, bukvalno nemoguće dovesti čuvenu tragediju u organsku vezu. Tako „naš Edip“ ostavlja utisak korporativnog menadžera koji svoju nemilosrdnu sudbinu postepeno otkriva u pauzama između stresne užurbanosti i poslovnih sastanaka u dekoru lokalne kafane. Kafanski štimung sve suverenije osvaja nevidljivu nam Tebu, a orkestar u pozadini izvodi numere koje kao da pripremaju kulminaciju u refrenu prigodnog hita *Kafana je moja sudbina*. Ali umesto neizvedenog hita, završni obrt otkriva Edipa koji, oslepljen i sav krvav, naglo izranja iz prvih redova publike i izgovara monolog o otkriću Lajevog ubice. Da li je ova efektna scena bila dovoljna kao pokriće u interpretaciji čuvene tragedije? Možda, da je tokom predstave bio uspostavljen makar kakav dramski odnos u orbiti monološke usamljenosti glavnog protagoniste. A ta usamljenost u predstavi nije poticala niti od glume, niti od teksta, niti od dramaturške prerade, već – ističemo to kao neobičan kuriozitet – usled izuzetne popularnosti glavnog glumca i njegove filmske uloge koja je ostale partnere neminovno ostavljala u senci, iako se radilo o veoma reprezentativnoj glumačkoj podeli dotičnog pozorišta.

Donekle su očekivani, ali u svojem dominantno monološkom okruženju sve ređi, pa utoliko i lakše uočljivi primeri u kojima dijalog i dalje egzistira unutar klasične dramske forme. Ne izgleda slučajno što se u ovoj grupi primera izdvaja Ibzen (na kojeg i naučnik Blejk skreće posebnu pažnju u svojim pozorišnim ekskursima), dok mi za ovu priliku izdvajamo *Noru* u režiji Tatjane Mandić Rigonat i u izvođenju Narodnog pozorišta. Upravo je dijalog kod Ibzena tokom više od jednog veka bio meta glasnih zamerki zbog svoje (pre) naglašene funkcije u razvoju dramske priče, a još više usled okolnosti da sve likove i radnju unapred, i pre podizanja zavese, beznadežno vezuje za uzroke u prošlosti. Stoga i likovi i radnja kod Ibzena odražavaju suštinsku nužnost, poziciju neslobode u odnosu na prošlost koja ih determiniše, pa dijalog i njegovi potencijali ostaju upadljivo izmešteni iz dimenzije sadašnjeg trenutka izvedbe. Ono što se, međutim, u ovakvim zamerkama često prenebregava, a predstava Narodnog pozorišta jasno pokazuje, jeste dovršenost Ibzenove „monolitne“ dramske strukture i njene podele na celine, tj. na činove. Radnja je izvesna, ali nivo svesti likova o sopstvenoj situaciji nije, zahvaljujući procedurama koje otvaraju međučinovi i pauze između scena, koje se ponekad okončavaju naglo, čak kao tzv. klifhengeri. Najzanimljiviju situaciju u *Nori* zatičemo pri kraju četvrtog čina, u čuvenom dijalogu kada supružnici „prvi put“ iskreno razgovaraju. U predstavi Narodnog pozorišta ovaj dijalog je imao dodatnog efekta naročito zbog ukupne interpretacije na osnovu koje je postala vidljiva podjednako pasivna i dramska i društvena pozicija oba supružnika

u tumačenju Nade Šargin i Nenada Stojmenovića. Norina dobronamerna, ali lakomislena pozajmica nehotice je dovela Torvalda pred zid njegovih privatnih i poslovnih odnosa, što je u završnom dijalogu predstave obelodanilo dve zanimljive posledice: anuliranje tradicionalne, feminističke interpretacije najčuvenije Ibzenove drame, kao i vrhunac dijaloga koji pre svega Torvalda, u situaciji paradoksa, lišava mogućnosti adekvatne verbalizacije. U dotičnoj sceni to najbolje oličava improvizovan tekst kojeg nema kod Ibzena i pitanje bez odgovora koje Nori postavlja Torvald: „Šta je sad ovo? Neki feminizam?“ Samim tim, i iznenađeni gledalac može da reaguje na sličan način: „Pa ova drama uopšte nije o feminizmu!“, budući da Norino napuštanje kuće u čijem luksuzu je uživala više nije skopčano ni sa kakvim rizikom – jer ta bankrotirana, „lutkina kuća“ zapravo više i ne postoji, otišla ona iz nje ili ne!

Rečeni primer je i dobra ilustracija „protivrečnosti koja zaustavlja um“, situacija koju Antoni Blejk shvata kao poželjan, pragmatičan iskorak u dijaloškim aktivnostima, kroz paradoks kao „otkriće puta ka višoj inteligenciji“ (Blake 2010: 356), a koji se na vrhuncima dijaloga ne mora ili čak uopšte ne može verbalizovati u većini životnih, ali ni pozorišnih situacija. Ovo takođe razumemo i kao protivrečnost „između uslova iskazivanja i sadržine diskursa“, varijante koju je An Ibersfeld opisivala kao konstelaciju gde dijalog funkcioniše kao paradoks, ali uz uvid da se on tu zapravo prekida: čak i kada se verbalizacija nastavlja, njen smer diktira promenjena, uvećana ili pak srozana svest aktera, nesposobna da izrazi novo stanje (Ibersfeld 1982: 222).

Sličan, još efektniji primer zatekli smo u *Ubistvu u Orijent ekspresu* Agate Kristi, u dramatisaciji Kena Ludviga (režija Darjana Mihajlovića u izvođenju Pozorišta Boška Buha). Lik poznatog inspektora Herkula Poaroua u istrazi tapka po mraku da pronade ubicu u čuvenom vozu, čak i nakon anketiranja osumnjičenih. Dramatisacija inteligentno potencira metateatralnu ravan zapleta, koristeći okolnost da je kolektivni izvršilac ubistva niko drugi do jedna dobro uigrana glumačka trupa. Pre nego što to otkrije, frustriranom Poarou se, pred licima lažljivih antagonista, otima uzdah i ključna replika predstave: „Kad vas vidim, misao mi umre!“ Kao i u slučaju Torvalda u *Nori*, mehanički tok konverzacije zatiče kolaps, ali posle kojeg rešenje ubistva postaje moguće. Za potpisnika ovih redova je, međutim, bilo posebno iznenađenje kada je shvatio da navedene replike uopšte nema u originalnoj dramatisaciji, već da je nastala kao rezultat inspiracije glavnog glumca, Andrije Miloševića. Jednako kao i na primeru Stojmenovićevog Torvalda,⁸ dakle, i ovde smo svedoci

8 Adaptaciju *Nore* u Narodnom pozorištu potpisuje rediteljka Tatjana Mandić Rigonat, tako da nismo sigurni da li se i u ovoj predstavi možda radi o improvizaciji glumca.

novonastalog teksta koji, upravo zahvaljujući stabilnoj strukturi dramskog komada, poseduje mogućnost nadgradnje u minimalnoj vrsti verbalizacije, ali s maksimalnim značenjskim nabojem.

U trenutku pisanja ovog teksta primer francuskog dramatičara Florijana Celera, kao najzastupljenijeg inostranog dramatičara na beogradskim scenama, takođe razumemo kao pokušaj da se utoli pozorišna glad za klasičnim dramskim dijalogom. Celerove drame, naročito trilogija *Otac, Majka, Sin*, izraziti su primeri klasične dramske naracije, ali za našu temu o dijalogu na poseban način – zapleti se obrazuju oko naslovnih protagonista čije obolele, senilne ili na drugi način psihološki razorene vizure dovode u pitanje njihovu činjeničnu autentizaciju. Dramska struktura je stabilna, ali ne i psiha oko koje se oblikuje. Celerovi dijalozi sa učestalim, kratkim zapitkivanjima i banalnim potpitanjima (procentualno, oko polovine svih replika su forme zapitkivanja) funkcionišu slično kao i u komedijama, ali uz visoku cenu usled koje tematsko središte ostaje prazno. Stoga Celerove drame razumemo pre svega kao eksperimente o preispitivanju ljudske percepcije u graničnim stanjima demencije, mentalne poremećenosti ili ekstremne psihoze, i to ne sa stanovišta protagonista bolesno nesvesnih dešavanja oko sebe, već nadasve publike koja ne shvata šta se u komadu zapravo dešava.

I na samom kraju naših razmatranja, izdvajamo još jedan autentični primer dijaloga, iz gostujuće predstave Crnogorskog narodnog pozorišta, po tekstu srpskog klasika poznatog upravo po tome da njegovi likovi otvoreno, skoro bez ikakvog podteksta saopštavaju svoje namere čak i kada su nečasne, vulgarne ili glupe, i to u neposrednom prisustvu suparnika. Govorimo o Branislavu Nušiću i remek-delu *Pokojnik*, u režiji Egona Savina. Rečeni opis nušićevskog dijaloga je u pozorišnoj praksi i kritici s vremenom artikulisao česte prigovore i negativne konotacije, i to iz onih istih motiva koji moderna drama pripisuje klasičnom dijalogu i njegovom prevelikom oslanjanju na dramaturške i glumačke šablone. Donekle nehotice, i Savinova adaptacija je ponudila primere mentalnog (ne)funkcionisanja dijaloga o kojima je prethodno bilo reči, budući da je usled nekoliko drastičnih skraćivanja teksta (naročito u drugom činu, u čuvenoj 16. sceni pokojnikovog „povratka iz mrtvih“) naslovni lik ostavila bez dorečene motivacije. Time je fokus publike s Pavla Marića premešten na lik Spasoja i njegove, u susretu s paradoksima, reakcije permanentne zbuđenosti, zatečenosti i panike. Slično frustriranom Poarou iz *Ubistva u Orijent ekspresu*, i lik Spasoja u tumačenju Mladena Nelevića dolazi do granice mentalnog funkcionisanja, sa upadljivo sličnim verbalnim formulacijama, ali ovoga puta iz originalnog Nušićevog teksta, a koje se provlače

poput lajtmotiva: „Gospode bože, ja ne umem da mislim. To mi se prvi put u životu dešava da ne umem da mislim...“

I ovde, dakle, zatičemo sjajan primer scenskog dijaloga koji unutar dovršene dramske strukture fluktuirao kroz svoje različite funkcije i potencijale, sve dok na vrhuncu, prilikom buđenja iz jednog začaranog mentalnog obrasca, ne kolabira.

Prethodna razmatranja navode nas na nekoliko zaključaka. Jedan od njih je da je proces dedijalogizacije ili odricanja od dijaloga već duže vreme i u različitim vidovima odlika procesa jedne dubinske komunikacijske, estetske i socijalne redukcije. Kao vid supstitucije dramskog teatra, ovaj je proces svoju teorijsku podršku našao i još uvek pronalazi u raznim performativnim i postdramskim formama koje izbegavaju ili čak otvoreno negiraju korišćenje dijaloga na njegovom tekstovnom i verbalnom nivou, svodeći ga na mahom monološke, pripovedne forme. Tako se savremeni teatar suočio s neobičnom mogućnošću da postane prva umetnost koja se, nasuprot svojem poreklu i tradiciji, odrekla verbalno-tekstovne komponente dijaloga i njegovih narativnih funkcija. Istu je pojavu moguće posmatrati i kroz naporedo uvećan značaj reditelja kao apsolutnog pozorišnog autora. Kao što je u prošlom veku Sondi govorio o „apsolutizaciji drame“ kao destruktivnoj tendenciji, danas na sličan način možemo da govorimo i o apsolutizaciji režije kao interpretativne, monološke egosfere koja natkriljuje sve druge pozorišne kompetencije, oblikujući ne samo repertoare nego i institucionalnu dinamiku vodećih srpskih pozorišta. Hronične posledice su međutim već tu, u konfrontaciji dramskog i rediteljskog teatra, koji je ovom prvom uzurpirao sve prerogative na jednom ionako već suženom kreativnom polju, a čiji rasplet su zloslutno najavile cele dve pozorišne sezone, 2015/16. i 2016/17. godine, kada prvi put posle Drugog svetskog rata na glavnim beogradskim scenama nije praizveden niti jedan nov tekst. Naporedo, u okviru iste tendencije uočili smo porast repertoarske potražnje za dramatisacijama proze i klasičnih dela, i to mahom uz korišćenje postdramskih, kvazidijaloških postupaka, pretočenih u narativno-monološke, recitalske, epske ili horalne partiture. Sličnu situaciju smo prethodno već konstatovali u srpskom političkom teatru, uz njegov paradoksalni rezultat: pledirajući za demokratičnost i uspostavljanje javnog dijaloga povodom širokog spektra tabu-tema, ovaj teatar je počeo da nudi skoro isključivo monološke, od dijaloga opustošene scenske sadržaje.

Najposle, pretili li pozorišnom dijalogu odumiranje kakvo se već desilo tipologiji karaktera, koja se tokom poslednjih stotinu godina iz pozorišta prese-

lila u domen analitičke psihologije i psihoterapijske prakse, ostajući potpuno van interesovanja nove drame i njenih inscenacija? Na prvi pogled, težnja da se teatar reducira na oblike lišene verbalnog i tekstovnog dijaloga izgleda nam na duži rok neodrživo, bezmalo nemoguće. Ipak, česta uveravanja da u konkurenciji novih formi i njihovih monoloških rezultata dramski teatar još nije rekao svoju poslednju reč u savremenom srpskom teatru ima sve manje osnova.

Literatura

- Аристотел (1988) *Поетика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Бахтин, М. (1967) *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Нолит
- Сонди, П. (2008) *Студије о драми*, Нови Сад: Орфеус
- Bahtin, M. (1991) *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo
- Blake, A. G. (1996) *The Intelligent Enneagram*, Boston/London: Shambhala
- Blake, A. G. (2000) *The Supreme Art of Dialogue*, Charles Town: DuVersitu Publications
- Blake, A. G. (2010) *A Gimnasium of Beliefs in Higher Intelligence*, Charles Town: DuVersitu Publications
- Bohm, D. (1996) *On Dialogue*, New York: Routledge
- Fischer Lichte, E. (1988) "The Dramatic Dialogue/Oral or Literary Communication?" u: *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/Philadelphia: J. B. Publishing Company
- Harvud, R. (1998) *Istorija pozorišta*, Beograd: Clio
- Ibersfeld, A. (1982) *Čitanje pozorišta*, Beograd: Kultura
- Laslo, E. (2007) *Nauka i polje akaše (Celovita teorija svega)*, Beograd: Ezoterija
- Ričards, T. (2007) *Rad sa Grotovskim na fizičkim radnjama*, Beograd: Clio
- Sarazak, Ž. P. (2015) *Poetika moderne drame*, Beograd: Clio
- _____, (2009) *Leksikon moderne i savremene drame* (ur. Žan Pjer Sarazak), Vršac: KOV

RENUNCIATION OF DIALOGUE

Abstract

Inspired by current theatre repertoires in Serbia, this paper examines the phenomenon of their renunciation of dialogue and the various characteristics of this increasingly prevalent trend. In the first part, the text addresses the theoretical context, particularly theories that view the verbal and textual features of dialogue as hallmarks of classical dramatic forms, which contemporary theatre strives to overcome. Theoretical support is also drawn from an unrelated field – modern science theory – where the topic of dialogue has been prominent for the last few decades, offering interesting theatrical analogies. The second part of the text reviews recent theatre productions. With rare exceptions, the renunciation of dialogue is generally seen as a destructive tendency, especially in the two most common categories: political theatre and plays based on prose works. Conversely, the nature of stage dialogue is also considered in examples where it still exists within performances that maintain a clear dramatic structure.

Keywords

dialogue, monologue, post-dramatic theater, repertoire, political theater

Примљено 6. јануара 2024.
Прихваћено: 5. фебруара 2024.

IZLOŽBENA AKTIVNOST O BITEFU

069.9:792.091.4(497.11)“2011”
792.091.4(497.11)“1997/2017”
COBISS.SR-ID 148035081

Apstrakt

U tekstu se bavimo recepcijom Bitefa (Beogradski internacionalni teatarski festival) na izložbama, odnosno načinom na koji je naš vodeći međunarodni pozorišni festival prezentovan u muzejskim i galerijskim postavkama. Tokom više od pola veka – ne nužno jubilejskim povodima – pojedini aspekti Bitefa predstavljeni su u izlagačkom kontekstu. U radu mapiramo ključne izlagačke postavke na ovu temu, a kao studiju slučaja izdvajamo izložbu Svi ekstremi Bitefa (Muzej pozorišne umetnosti Srbije 2011).

Tako postavljena tema – koja ne pripada striktno studijama pozorišta nego ih interdisciplinarno „proširuje“ ka domenu muzeologije – istovremeno se nadovezuje na prethodno sprovedeno istraživanje stručne recepcije Bitefa koje je obuhvatalo ne-muzeološki ili izvorni Bitefov kontekst, (pozorišnu kritiku i teatrologiju), a čiji su rezultati publikovani u izdanju Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji (FDU 2023).

Ključne reči

Bitef, festival, izložbe, muzeološka recepcija, ekstremi Bitefa

Uvod

Kao naglašen fenomen našeg pozorišta, Bitef je od osnivanja (1967) privlačio pažnju domaće stručne, medijske i šire društvene javnosti. Uprkos brojnim predrasudama, ili bar izvesnoj stereotipizaciji narativa o večitim „nesporazumima“ ovog avangardnog festivala i lokalne sredine, Bitef je od svoje prve godine bio afirmativno prihvaćen u onom delu stručne javnosti s čijom se

¹ ks.radulovic@gmail.com; ORCID iD 0000-0003-4049-3906

receptijom prvo suočio – a to je pozorišna kritika, pre svega ona referentna (Radulović 2023).

Drugi okvir recepcije Bitefa jeste teatrologija (ili, u novije doba, studije pozorišta), što u našem kontekstu podrazumeva teorijske radove/tekstove na temu ovog festivala, objavljivane mahom u periodici, naučnim zbornicima ili sličnim izdanjima. Najzad, treći okvir se odnosi, makar i hipotetički, na knjige o Bitefu: kada je reč o stručnim izdanjima koja pripadaju studijama pozorišta, dosad je publikovana jedna prevedena studija inostranog (Natalija Vagapova) i jedna domaćeg autora (*Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji* Ksenije Radulović).

Ovaj rad je unekoliko i nastavak istraživanja koje je rezultiralo prethodno navedenim naslovom. Naime, u istraživanju stručne recepcije Bitefa u Srbiji fokus je, prirodno, bio na oblasti kojoj Festival izvorno pripada – pozorištu, odnosno pomenutim domenima pozorišne kritike i teoretizacije/teatrologije.

Ali pored „izvornih“ oblika stručne valorizacije tema Bitefa je prisutna i u izložbenoj aktivnosti naše sredine. U pitanju su projekti nastali u okviru nekoliko platformi ili institucija, a koji izlagački prezentuju različite aspekte ili segmente manifestacije. Ova aktivnost tako uključuje (i) muzealizaciju Bitefa, kroz izložbe postavljene u našim muzejskim institucijama, pre svega onima koje po prirodi svoje delatnosti imaju najneposrednije relacije sa ovim festivalom ili njegovim pojedinim dimenzijama (Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Muzej primenjene umetnosti). Izvan muzeološkog konteksta u užem smislu, na tom planu je od značaja i aktivnost drugih domaćih institucija kao što su, na primer, Istorijski arhiv Beograda i Bitef teatar, inostranih kulturnih centara sa sedištem u Beogradu (Francuski institut), ili organizacija poput Yustata (Jugoslovenski centar za scensku umetnosti i tehnologiju) i dr.

U narednom delu rada biće najpre navedene ključne izložbe koje su u celini posvećene Bitefu, a prezentovaćemo ih u kontekstu koji bliže određuje njihov stručni pristup (osnovne informacije o postavkama ili pratećem tekstu). Nakon toga, izolovaćemo jednu od tih postavki – *Svi ekstremi Bitefa* – kao „studiju slučaja“ koja svojim izrazito (i izvorno) bitefovskim tematskim konceptom, usmerenim na pojam *ekstrema*, pruža i određene mogućnosti za „iskušavanje“ lokalne stručne, pre svega kritičarske artikulacije predstava Bitefa. Drugim rečima, pošavši od jedne muzejske platforme kao što je pomenuta izložba, podsetićemo najpre na najrazličitije ekstreme kojima je Bitef obeležen u istorijskom kontekstu, a na sekundarnom planu, recepciju

Festivala time delimično proširujemo sa izložbene na kritičarsku aktivnost, prateći kako su naši autori prihvatili bitefovske ekstreme.

Izložbe na temu Bitefa (hronološki)

Svi prostori Bitefa (1997), autorka: Jelena Kovačević, dizajn: Irena Šentevska, zajednički postavili Yustat i Bitef, u prostoru Muzeja primenjene umetnosti. Polazište za ovu postavku bio je magistarski rad Radivoja Dinulovića na temu scenskih prostora Bitefa, odbranjen na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Iako nije imala cilj da obuhvati sve prostore na kojima se odvijao Bitef, izložba prati način na koji je Festival osvajao nove, često nepozorišne prostore Beograda. Autorka navodi da je Bitef u početku pripadao Gradu, ali je „s vremenom zaposeo njegove delove tako da je i Beograd počeo pripadati Bitefu“ (Kovačević 1997: 116).

Umetničke manifestacije BITEF 1968–1973 (2005), autorka: Biljana Tomić, Muzej primenjene umetnosti. Reč je o dokumentarnom prikazu programa Likovni Bitef, koji je Biljana Tomić sa saradnicima koncipirala i organizovala kao prateći program Bitefa. Izložba obuhvata celine koje se mogu smatrati reprezentativnim uzorcima najvažnijih događaja u periodu od šest godina koliko je projekat trajao (1968–1973). Nesumnjivi istorijski značaj Likovnog Bitefa ogleda se u tome što je bio prethodnica nove umetničke prakse, kao najznačajnijeg fenomena vizuelne i konceptualne umetnosti koji je stvoren u SKC-u 70-ih.

Izložba Bitef – Velike nagrade (2007), autorka: Branka Prpa, realizacija: Svetlana Adžić i Olga Latinčić, Istorijski arhiv Beograda. Izložba priređena povodom 40 godina Festivala bila je posvećena prvonagrađenim predstavama za koje je sačuvana arhivska građa (uz napomenu da su u prvim fazama Bitefa tri predstave ravnopravno delile nagradu, tako da je broj nagrađenih znatno veći od broja godišnjih izdanja festivala). Ova postavka je bila oblikovana kao pozorišna scena; na ulazu su bili plakati, a u centru plato s potpisima ključnih aktera, dok su sa strane postavljeni panoji s fotografijama predstava. U pratećem materijalu organizatori su naglasili da je Bitef već postao istorija, i to istorija koja i dalje traje, što je retkost u društvima i državama bez kontinuiteta institucija.

Bitef na plakatu (2010), kustoskinja: Aleksandra Milošević, Muzej pozorišne umetnosti Srbije. Prikazano je 30 plakata za Bitef, koji, kao i celokupni vizu-

elni identitet Festivala, odražavaju ideju traganja za novim tendencijama. Taj identitet je u najvećoj meri vezan za stvaralaštvo dizajnera Slobodana Mašića, čiji je bogat umetnički opus u široj javnosti i najprepoznatljiviji upravo po vizualijama Bitefa (njegovo delo je i čuveni logo Bitefa – kružna osnova sa zvezdicama, u okviru kojeg je autor kontinuirano intervenisao).

Svi ekstremi Bitefa (2011), kustoskinja: Aleksandra Milošević, idejni koncept: Ksenija Radulović, saradnik: Jovan Ćirilov, Muzej pozorišne umetnosti Srbije.²

Francuska na Bitefu: 46 godina druženja (2012), priredili: Branislav Glumac, Filip Le Moan³ i Jovan Ćirilov, Francuski institut. Na ovoj izložbi je prikazano blizu 30 predstava iz Francuske koje su učestvovalе u selekcijama Bitefa od njegovog početka do kraja prve decenije ovog veka. Kontinuirano prisustvo savremenog francuskog teatra na ovom festivalu postavljeno je i u širi kontekst francusko-srpskih kulturnih veza. To se u istorijskom smislu svakako odnosi na relacije naših i francuskih nadrealista između dva svetska rata, kao i na uticaj pariske slikarske škole na naše umetnike u istom periodu. Međutim, kulturne veze se nastavljaju i kasnije, pa tako teatar apsurdna veoma brzo stiže iz Pariza u Beograd, pre svega putem predstava realizovanih po dramama Semjuela Beketa i Ežena Joneska, izvedenih upravo u Atelju 212, u kojem je Bitef i stvoren. S obzirom na to da Francusku karakteriše otvaranje prostora za umetnike iz celog sveta (kao što je, uostalom, slučaj s Beketom i Joneskom), izložba pokazuje da su francuske pozorišne trupe već u prvim godinama Bitefa bile predvođene vrhunskim rediteljima i drugim autorima koji nisu francuskog porekla: Španac Fernando Arabal, Argentinci Viktor Garsija i Žerom Savari, te potomci ruskih emigranata Arijana Mnuškina i Pjer Spivakov (Ćirilov 2012: 8).

U katalogu izložbe ukazuje se i da su 70-ih vodeći francuski reditelji poput Rožea Planšona, Patrisa Šeroa i Antoana Viteza, na Bitefu bili predstavljeni postavkama koje su presudno doprinele promeni interpretativne paradigme u području klasične drame – i to njihovih nacionalnih klasika kao što su Molijer i Marivo. Potom iz Francuske na Bitef dolazi teatar pokreta, a Jovan Ćirilov zapaža da ova zemlja upoznaje beogradsku publiku i s dvojicom ko-reografa poreklom s Balkana: Jožef Nađ, rodom iz Kanjiže u Vojvodini, koji od početka 80-ih deluje u Orleanu, kao i Angelin Preljocaj, Francuz sa albanskim korenima (Isto: 9).

2 O tome više u narednom delu teksta.

3 Ataše za kulturu (Francuski institut u Beogradu)

Nebo nad Bitefom (2016) – zajednički naziv za četiri izložbe koje se zasni-
vaju na artefaktima u vezi s Bitefom, njegovom istorijom i tradicijom, kao i
institucijama koje su znatno doprinele razvoju festivala:

- Bitef i RTS (autori: Bojana Andrić i Petar Đinović)
- Bitef i Atelje 212 (autorka: Vesna Bogunović)
- Bitef i *NEW MOMENT* (autor: Lazar Sakan)
- Bitef i Bitef teatar (autorka: Vesna Bogunović)

U okviru istog, 50. jubilarnog Bitefa realizovana je i izložba **SCENSka LA-
Boratorija – studija slučaja Bitef** studenata Scenske arhitekture, tehnike i
dizajna Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu.

Izložbe koje se celovito ili delom fokusiraju na Bitef priređivane su i u ino-
stranom kontekstu:

Retrospektivna izložba plakata Bitefa (1967–2017) održana je u Kultur-
nom centru Republike Srbije u Parizu (2007). Projekat je realizovao Bitefov
autorski tim: kustoskinja Vesna Bogunović, dizajnerka Jelena Stojanović, sa-
radnik Nenad Šugić.

Pored navedenog, tema nastupa Srbije na Praškom kvadrijenalu 2007. bila
je **Teatar-Politika-Grad**, s podnaslovom **Studija slučaja: Beograd**. Jedna od
postavki bila je posvećena pozorišnoj arhitekturi i tehnologiji, a u pomenutoj
selekciji predstavljene su i dve beogradske manifestacije – Bitef i Belef u kon-
tekstu trajnog ispitivanja scenskih potencijala Grada. Kustos nastupa Srbije u
Pragu bio je Radivoje Dinulović, a producenti Yustat i Belef centar,

Svi ekstremi Bitefa

Izložba *Svi ekstremi Bitefa* otvorena je 14. septembra 2011. godine u Muzeju
pozorišne umetnosti Srbije u Beogradu. U periodu od 2001. do 2012. godine
ova ustanova imala je razvijenu saradnju s Bitefom, pa su se pojedine izložbe
tematski uklapale u profil Festivala te bile i deo njegovog pratećeg programa.
Takav slučaj je i s navedenom postavkom.

Idejni koncept izložbe potekao je od Ksenije Radulović, direktorke MPUS-a
u pomenutom periodu, ključnu ulogu u odabiru predstava koje čine postav-
ku imao je Jovan Ćirilov, umetnički direktor i selektor Bitefa, dok je izložbu

i katalog realizovala kustoskinja Aleksandra Milošević. Odluka da jedan od najvažnijih segmenata kustosiranja ovog projekta pripadne Ćirilovu bila je zasnovana ne samo na njegovom celovitom i neposrednom uvidu u istorijat Festivala nego i na određenim ličnim afinitetima, pre svega njegovoj sklonosti ka „poetici ekstrema“ u umetnosti: primera radi, priredio je antologiju *Najkraće drame na svetu*.⁴ Rezultat takvog pristupa jeste *jedan mogući izbor*, nužno ličan, ali utemeljen na kompetentnom i posvećenom odnosu prema predmetnoj oblasti.

S obzirom na to da je pojam ekstrema bio jedna od značajnih karakteristika Bitefa, ideja je bila prezentacija raznorodnosti tih ekstrem(izam)a tokom njegove istorije. Naravno, to je podrazumevalo i uspostavljanje nužne relacije između ekstrema koji je neodvojivi segment određene umetničke platforme, s jedne, i samog društva i/ili politike, s druge strane. Ćirilov podseća da je evropska civilizacija sa svojom helenskom tradicijom kao jedan od ideala postavila osećanje mere, a da je ekstrem smatran opasnim jer je remetio uravnoteženost ponašanja i njegovih društvenih normi. Međutim, i ekstremi u oblasti umetnosti samo su prividno bezopasni: „Platon je uočio i skrenuo pažnju na to da promena ritma u muzici nagoveštava prevrat u društvu“ (Ćirilov 2011: 3).

Govoreći o samom Bifefu, autor dalje ukazuje da su prvi ekstremi Bitefa, oni s kraja 60-ih godina prošlog veka bili nadahnuti ideologijom nove leveice. Tako su konkretni ekstremi predstava koje je od 1967. godine pratila naša i svetska javnost očigledno rezultat buntovne 1968. godine. On ističe da su protesti nagim telom u predstavi beogradske *Kose* ili u njujorškom *Dionisu 69* „očigledno bili neviđeni ekstrem kojim je jasno izražena ogoljena pubuna protiv filistarskog stida. Ono što je do tada bilo dozvoljeno samo na slici ili u skulpturi, sada je bilo na sceni, od krvi i mesa“ (Isto). Na sličan način i „Savarijevo bacanje brašna na publiku, Terajamini udarci motkama po telu pasivnog gledoca, brazilsko kidanje glave petlu, imaju ideološko izvorište u otporu srodnom sa anarhizmom, ili sa novom levicom protiv svega malograđanskog i krupnoburžoaskog“.

Ali, po mišljenju Jovana Ćirilova, već je izazovnije analizirati ideološku manifestaciju ili društvenu prirodu ekstremnih elemenata pozorišta koje je Bitef prikazivao nakon svoje najranije („šezdesetosmaške“) faze, odnosno od 70-ih godina naovamo. „Ekstremnost wilsonovskog usporenog kretanja ili predsta-

4 Književna opština Vršac (KOV) 1999.

ve bez reči, i to još bez plesa, čak i predstava bez ijednog živog učesnika prvi put u istoriji teatra, izvesno je neki novi oblik protesta, tih ali nimalo manje ekstreman, čak možda ni manje opasan za savremeno društvo“ (Isto).

Izložba *Svi ekstremi Bitefa* sadrži izbor od 25 predstava koje manifestuju različite oblike ekstrema u odnosu na dotadašnju pozorišnu tradiciju ali i onovremenu produkciju. Taj izbor predstavljamo hronološki, po redosledu kojim su ostvarenja gostovala na Bitefu.⁵

***Postojani princ* (1. Bitef, 1967) (siromašno pozorište)**

Predstava se poistovećuje sa svetski poznatim konceptom *siromašnog pozorišta* Ježija Grotovskog. Ovaj poljski reditelj u *Postojanom princu* koristi tekstualni materijal istoimene drame Kalderona de la Barke, ali koji u slobodnom i radikalnom tretmanu postaje svojevrstan scenario – pretekst za scensku igru. Takav postupak podrazumeva udaljavanje od istorijskog i kulturološkog konteksta dela, i to u korist traganja za onim značenjima koja imaju univerzalnu (mitsku ili arhetipsku) dimenziju. Pored specifičnog tretmana teksta, reditelj artikuliše i ideju scenskog prostora iz kojeg je uklonjeno sve što nije neophodno za realizaciju teatarskog događaja (scenografski, kostimografski i muzički aspekti predstave svedeni su na minimum, a u potpunosti se ukida njihova dekorativna funkcija).

Najzad, radi ostvarenja „totalnog čina“ s kojim poistovećuje bavljenje teatrom u ovoj fazi, Grotovski fundira i ideju „svetog glumca“, koja implicira njegov istraživački rad vezan za telesnost i psihu izvođača, odnosno glumačku tehniku *via negativa*. Kako u *siromašnom pozorištu* nije reč o klasičnoj interpretaciji dramskog dela, glumac je podvrgnut treninzima nakon kojih niti interpretira dramski lik niti se s njim identifikuje ili ga podražava – nego na osnovu teksta stvara ličnu partituru, otkriva i artikuliše lične istine i impulse.

Naravno, u vezi s time je i odnos na relaciji glumac – gledalac, što za Grotovskog predstavlja upravo esenciju pozorišnog čina, istovremeno i odgovor pozorišta na fenomen masmedijske kulture. Već 1970. godine on ukazuje da

5 Napomena: podatke opšteg reda o predstavama preuzimamo iz niza izvora (katalozi Festivala, katalog izložbe, studije inostranih i domaćih autora), dok autorske i slične stavove preuzimamo navodeći konkretne izvore.

je nastupilo post-pozorišno doba, a tada počinje i njegovo udaljavanje od područja pozorišne umetnosti u klasičnom smislu (Ines, Ševcova 2017: 264).

***Antigona* (1. Bitef, 1967) (realan život pozorišne trupe na sceni)**

Umetnički rad Living teatra, trupe koju su predvodili Džudit Malina i Džulijan Bek, reprezentuje društvene, kulturne i druge velike promene 60-ih (ideja pacifizma u hladnoratovskom svetu, otpor prema konvencijama građanskog društva, liberalizacija i seksualna revolucija itd.). Inspirisani Antonenom Artoom, ali i umetnošću hepeninga, livingovci istražuju mogućnosti „živog pozorišta“: tragaju za autentičnom prirodom čoveka, onom koja nije oblikovana u kontekstu civilizacije, pokušavajući pri tome da obnove duh antičkog izvođenja predstave kao rituala od značaja za zajednicu.

U drami *Antigona* je politički aspekt jasno određen sukobom individue sa sistemom, ali se on u predstavi, u skladu s duhom vremena, prenosi i na borbu polova, kao i na generacijske razlike. S obzirom na to da je koncept Livinga zasnovan na pozorištu koje pokreće na pobunu, političke i društvene promene, lik Antigone postaje paradigma takve akcije i neka vrsta inspiracije publici da i sama započne revoluciju.

Predstava se igra na ogoljenoj sceni, individualni likovi i članovi hora su u jednostavnim savremenim kostimima. Verbalna matrica prožeta je uzvicima i vapajima, a telesna ekspresija posebno izražena u horskim scenama.

***Dionis 69* (3. Bitef, 1969) (prva frontalna golotinja na beogradskoj sceni)**

Američki reditelj Ričard Šekner kreira *scenski tekst*, kao zaokret u odnosu na istorijski kontinuitet ilustracije/inscenacije narativnog teksta. O Šeknerovoj kritici tekstualne tradicije kao i pristupu dramskom tekstu svedoči (i) program predstave na Bitefu, u kojem je navedeno: *Dionis 69* „nasuprot“ *Bahantkinjama* Euripida.

Šekner istražuje odnos glumca i gledaoca te prostorne aspekte pozorišnog čina, artikulišući ideju *ambijentalnog pozorišta*, čiji je *Dionis 69* prvi i zaokruženi reprezentant. On se udaljava od koncepta scene-kutije da bi organizovao novi odnos izvođača i gledalaca. U središtu prostora ove predstave bile su

crne strunjače na kojima su se odvijali ključni delovi drame, a pored njih i dve vertikalne konstrukcije. Publika je sedela na podu ili na konstrukciji (platformi) od pet nivoa, scena je bila minimalistička, a „rampa“ između dve strane scene na svaki način uklonjena.

Osim radikalnog pristupa dramskom tekstu i konceptu prostora, *Dionis 69* naglašava liberalizaciju duha poznih 60-ih, uključujući i temu ljudskih i seksualnih sloboda. Početne scene simuliraju seksualni čin, a potom sledi i prizor ritualnog rađanja Dionisa. U trenutku kada Dionis poziva publiku na ples, odigrava se, u nekoj vrsti orgijastičkog zanosa, ritual plodnosti, da bi drugi, jednako orgijastički ples, onaj u kojem će vladar Pentej biti rastrgnut – postao ritual smrti. Takav ritualni karakter predstave izvire i iz Šeknerovog pokušaja da ukaže na ograničavajuće aspekte savremene civilizacije i kritiku industrijskog i građanskog društva, sputanost pojedinca u njemu. Ova predstava na Bitefu bila je i prvi susret naše publike s takozvanim frontalno postavljenim nagim telima na pozorišnoj sceni: glumci su pretežno nagi, ali i pozivaju gledaoce da im se u toj nagosti pridruže, kako bi okupljeni u zajednicu „povratili“ iskonsku ljudsku prirodu, oslobođenu stega civilizacije.

***Besni Orlando* (3. Bitef, 1969)** (prva predstava igrana van pozorišne scene, u sportskoj sali)

Besni Orlando Ludovika Ariosta, i u režiji Luke Ronkonija, prva je predstava na Bitefu igrana van pozorišne sale, u Hali sportova na Novom Beogradu. Takav odabir prostora bio je zasnovan na polifonijskoj strukturi same predstave.

Kritičar Muharem Pervić predstavu posmatra kao „čaroliju slika u kojima je oživljena legenda viteštva“, i ističe da je Ronkoni konačno i definitivno „spojio gledalište i scenu, zamenjujući klasični, statični scenski prostor brojnim pokretnim scenama na kojima se prizori odvijaju simultano“ (1995: 62). U takvoj postavci su svi glumci gotovo sve vreme na sceni, a gledaoci su prinuđeni da se kreću – na primer „sklanjajući se sa puta besnim megdanžijama koji tako predano jašu svoje konje na točkovima“. Publika može da posmatra lica glumaca i s najmanje moguće razdaljine, ali zahvaljujući simultanitetu toka radnje i da formira sopstveni narativ. *Besni Orlando* je predstava-spektakl koja ukida ne samo granicu između scene i gledališta nego i između realnosti i fantazije.

Štićenik hoće da bude tutor (3. Bitef, 1969)
(prva neverbalna dramska predstava bez stilizacije na Bitefu)

U pitanju je prvi komad bez reči Petera Handkea, a izveden je u režija Klauša Pajmana. Sastoji se od niza scenskih radnji, poput ljuštenja jabuke, sečenja noktiju ili kuvanja kafe. U njemu šticećenik – do kraja ipak neuspešno – oponaša sve što tutor radi pokušavajući da postane kao on: sedi, stoji, penje se, spava, čita, ali uvek neznatno sporije, pogurenije ili zgrčeniije u odnosu na tutora.

Takvom tekstualnom montažom naturalističkih sekvenci Handke otkriva „minimal(istički) teatar“, u kojem najjednostavnijim hronološkim redom niže naizgled trivijalne radnje, prikazujući uzaludnost tog nemog govora između šticećenika i tutora, između potčinjenog i onoga ko vlada. S obzirom na to da se čovek formira putem mimičke percepcije i mimičkog podražavanja drugih, Vladimir Stamenković zaključuje da je Handke pomoću priče o šticećeniku koji usporeno i u grču imitira svoga gospodara „ispričao, u stvari, istoriju čovečanstva, odnosa koji vladaju u ljudskom društvu“ (2012: 49). Reditelj Pajman koristi reduktivna sredstva u ovoj minimalističkoj scenskoj paraboli o svetu krupnih odnosa, svetu gospodara i slugu.

Kosa (3. Bitef, 1969)
(prva golotinja u srpskom pozorištu)

Rok-mjuzikl *Kosa* uveo je na velika vrata kontrakulturu na pozorišnu scenu. Premijera domaće *Kose* (adaptacija proznog teksta: Bora Ćosić, prevod stihova i proznog teksta: Jovan Ćirilov, režija: Mira Trailović i Zoran Ratković) održana je 1969. u Ateljeu 212, a na Bitefu izvedena u glavnom programu izvan konkurencije.

U beogradskoj verziji glumci su se pevajući čuveni song „Daj nam sunca“ na sceni pojavili bez odeće, što se smatra prvom pojavom nagih tela ne samo u srpskom nego i u jugoslovenskom pozorištu. Zabeleženo je da je predstava u „cenzurisanoj“ varijanti dva puta igrana i pred Josipom Brozom Titom – bez scena s nagim glumcima i cepanja vojnih knjižica.

Savremeno, duboko i značajno istraživanje fosila 25. geološke ere, 14, 20. ali nije važno koje (4. Bitef, 1970)
(predstava s najdužim naslovom)

Ova predstava nije upečatljiva samo po najdužem naslovu nego i po najvećem broju pomoćnika reditelja u istoriji Bitefa: naime, uz imena glumaca i reditelja naveden je i spisak dvanaest pomoćnih reditelja, koji sâm po sebi verovatno spada u ekstreme festivala.

Pozorište Kargahe Namayecke (u prevodu atelje, radionica) iz Irana jedno je od najmlađih u trenutku gostovanja na Bitefu: osnovano je dve godine pre toga u Teheranu. Zamišljeno je kao centar za pozorišne eksperimente i edukaciju glumaca.

Savremeni komad Albasa Nalbandijana mogao bi da bude svojevrsna iranska referenca na Pirandelovu dramu *Šest lica traže pisca*. Predstava počinje obraćanjem reditelja publici, koje se završava rečima „Neka se smiluje Bog Kaaba...“, a njega zamenjuje dvanaest pomoćnih reditelja koji saopštavaju naslov komada i objašnjavaju radnju i situaciju.

Zartan, nevoljeni brat Tarzanov (5. Bitef, 1971)
(bacanje brašna na publiku)

Predstava u režiji Žeroma Savarija pripada popularnom, pučkom teatru i ostala je čuvena po tome što je tokom njenog izvođenja sa scene bacano brašno na publiku. Pozorište Le Grand Magic Circus iz Pariza obraća se širokom, posebno mlađem auditorijumu, formiranom u duhu popularne kulture i masovnih medija. Glumci nisu profesionalni umetnici, ali mnogi od njih su vešti izvođači u okviru pojedinih scenskih disciplina, kao muzičari, akrobate i slično.

Zartan, nevoljeni brat Tarzanov žanrovski je označen kao „tropska kolonijalna hronika u 29 slika“: iz ove odrednice jasno je vidljiva i tema predstave – istorija kolonijalizma, od srednjeg veka do aktuelnog doba. U „dekoru iz Hiljadu i jedne noći“, pored Zartana nastupaju Kraljica Engleske, Gradonačelnik Rija, Legionar, Vračara, Zuzu Majmunica, Krvoločni Šeik, konkistadori, egzotične igračiće, zmije, majmuni, afrokubanski orkestar itd. Ova muzička predstava sastoji se od niza slikovitih prizora koji se brzo smenjuju – to su fantastični doživljaji Zartana, kralja amazonske džungle i nevoljenog

brata Tarzanovog, koji luta po svetu tražeći veliku i nedostižnu ljubav. Koriste se elementi bajki, trikovi, magija, dijalozi slični onima za decu, a rekvizita obuhvata konopce, koturače, svetleće rakete i brojna druga sredstva za postizanje specijalnih efekata. Reditelj Savari ističe da ovo pozorište pokušava da ohrabri publiku da masovno učestvuje u predstavama, koristeći se raznim vrstama igara, lutrijom, muzičkim instrumentima, vatrometom. U takve efekte spada i prosipanje brašna po publici, po kojem se predstava na Bitefu i pamti.

***Jeretici* (5. Bitef, 1971) (interaktivna predstava s „prebijanjem“ gledalaca)**

Pozorište Tenjo Sajiki (u slobodnom prevodu Galerija-stajanje) osnovano je 1967, a na njegovom čelu bio je Šuđi Terajama, predstavljen kao „centralna ličnost japanskog pozorišnog andergraunda“.

Predstava *Jeretici* kombinuje Terajamin savremeni stil s japanskom Kabuki tradicijom. Jovan Hristić smatra da je u scenskom i vizuelnom smislu ona zamišljena briljantno: „Počev od spretno iskorišćene ideje tradicionalnog japanskog pozorišta – da glumcima, kao i marionetama, upravljaju u crno odevene prilike – do scenografije i koreografije“ (1977: 197). Međutim, kako je predstava odmicala, po mišljenju istog kritičara, čitavom tom mehanizmu sve više je nedostajala velika tragička tema, odnosno velika tragička literatura.

Izvođenje ove interaktivne predstave – koja se okončava pobunom glumaca kada shvate da im reditelj nameće okoštale forme – upamćeno je i po tome što je jedan gledalac povređen pri silasku izvođača sa štapovima u parter, a Bitef je stekao „reputaciju“ festivala na kome „prebijaju gledaoce“.

***Renga Moi* (6. Bitef, 1972) (prva predstava sa afričkog kontinenta ispod ekvatora)**

Nazvana po imenu glavnog lika, predstava *Renga Moi* je prvo ostvarenje iz podekvatorske Afrike koje je učestvovalo na Bitefu. Autor drame i reditelj je Robert Serumaga, istovremeno i direktor i glavni glumac profesionalnog pozorišta Theatre Limited iz Kampale, prestonice Ugande. Pozorište je osnovano 1967. godine i ima veliki značaj za razvoj i afirmaciju nacionalnog teatra Ugande. Autor Saramaga, koji je pored profesionalne pozorišne karijere objavljivao i romane, tokom 70-ih se aktivno uključio i u politički život Ugande.

Radnja *Renga Moi* smeštena je u selo u kojem su rođeni blizanci, ali nisu podvrgnuti lokalnom obredu posvećenja, što prouzrokuje velike probleme, dovodi do rata i tragedija. Glumci su istovremeno vešti izvođači i muzičari, koji igraju u tradicionalnim etničkim nošnjama ruralnih delova Ugande. Predstava je opisana kao kombinacija „pokretnih dijaloga, briljantno izvedene mimike i temperamentne igre“, a tokom izvođenja prikazano je pet tradicionalnih igara.

Hamlet sa gitarom (10. Bitef, 1976)
(pop Hamlet u duhu '68. godine)

Umetnički rukovodilac i reditelj Jurij Ljubimov u Teatru na Taganki je nastavljao tradiciju predratne ruske pozorišne avangarde, a pozorište je u umetničkom ali i društvenom smislu dobilo status izvesne slobodne zone u sovjetskoj državi („disidentski teatar“).

Za ulogu Hamleta odabran je muzičar (kantautor i izvođač), pesnik i glumac Vladimir Visocki, harizmatična ličnost sovjetske kulture („ruski Bob Dilan“), ali i jedan od srazmerno malobrojnih selebritija socijalizma. To je bila tek druga naslovna uloga Visockog, dotad glumački poznat pretežno po „lakšim žanrovima“. Takav izbor bio je rezultat pristupa Ljubimova, koji je smatrao da je ličnost glumca ne manje važna (ako ne i važnija) od njegovog talenta. Dok publika ulazi u salu, Visocki peva i svira gitaru, koja je u privatnom životu bila njegovo glavno „oruđe“, a u predstavi ono što je Hamletu mač.

Na ogoljenoj sceni, ključni element scenografije je velika zavesa koja se pomera i iza koje izviruju ili se kriju učesnici, kao moguća metafora „duboke države“ ili života iza „gvozdene zaveses“. „Prst u oko“ sovjetskim vlastima bio je i savremeni kostim na tragu crnog egzistencijalističkog stila (Hamlet u crnom), ili zapadne *casual* mode toga doba.

Deo kritike smatra da je retko koja predstava dotada donela takav oblik fuzije glumca i lika kao što je to slučaj sa Hamletom Visockog, da je teško bilo odeliti šta glumac „pozajmljuje“ od lika, a koja svojstva lik preuzima od njega: na sceni je bio Hamlet-Visocki.

***Ajnštajn na plaži* (10. Bitef, 1976)
(predstava oživljenih prizora, bez radnje,
s novim odnosom prema vremenu i prostoru)**

Ajnštajn na plaži označava početak saradnje reditelja Roberta Vilsona s kompozitorom Filipom Glasom, istovremeno relativizujući granicu između pozorišne i operске umetnosti. To je pozorišno-muzičko-plesna predstava koja se u osnovi ne bavi temom i životom slavnog naučnika iz naslova, nego se na njega referiše samo putem aluzija i asocijacija. Zasnovana je na tri vizuelne teme (voz, suđenje i polje sa svemirskim brodom) i preplitanju niza virtuelnih prostora i kretanja u njima – tako da se na sceni stvara svet paralelan pojavnoj realnosti. Vladimir Stamenković navodi: „Život se sveo na niz kretanja bez kraja i konca, bez predvidljivog cilja, na seriju pokreta koji se opsesivno, ekstatično ponavljaju“ (2012: 153). Kako ističe Hans-Tis Leman, izvođači često ne ulaze u interakciju jedni s drugim i deluju kao da su „upregnuti u kosmos“, što skupa sa njihovim sporim kretanjem (*slow motion*) ostavlja utisak da uopšte ne deluju iz vlastite odluke i volje.

Predstava *Ajnštajn na plaži* presudno je uticala na novo razumevanje vremena i prostora u pozorištu. Prepoznata je i kao prva značajna postmoderna predstava u svetskim okvirima. Bila je ekstremna i po svojim strukturalno-formalnim osobenostima: sporog tempa i izrazito repetitivnog karaktera, u trajanju od četiri sata i četrdeset minuta.

***Inuk* (10. Bitef, 1976)
(prva i dosad jedina predstava o Inuitima s Grenlanda)**

Inuk (*čovek*) Narodnog pozorišta iz Rejkjavika (Island) jedina je predstava o Inuitima s Grenlanda (autonomno arktičko ostrvo pod suverenitetom Kraljevine Danske) prikazana na Bitefu. Nastala je na osnovu istraživanja dokumenata, knjiga, fotografija i crteža koji se bave životom i običajima Eskima, u čemu je učestvovao i glumački ansambl, živeći deset meseci s domicilnim stanovništvom. Tekst predstave baziran je na izvornim legendama, pesmama i epskim sagama grenlandske kulture, ali ne samo drevne nego i savremene, koja je potpala pod razorni uticaj civilizacije.

Mrtvi razred (11. Bitef, 1977)
(neposredna režija pred publikom, tokom predstave)

Tadeuš Kantor, reditelj, slikar, jedan od pionira evropskog hepeninga, obnovio je tradiciju poljskog predratnog avangardnog pozorišta Krikot i osnovao pozorište Krikot 2 (Krakov). Kao i u slučaju Čehoslovačke, i poljsko sećanje na nacionalnu međuratnu avangardu tokom perioda socijalizma bilo je još živo, i znatno je uticalo na stvaranje određenih inovativnih pozorišnih izraza koji su stekli i međunarodnu reputaciju.

Predstava *Mrtvi razred* već i naslovom asocira na svetski poznato Kantorovo „pozorište smrti“. U njoj reditelj – uz brojne reference na tragične događaje poljske istorije, poput stradanja jevrejskog naroda, na primer – kreira snažne ekspresionističke slike dovodeći na scenu davno umrle učenike jednog razreda, da još jednom odigraju događaje iz školskih klupa, da prizovu prošlost i rekonstruišu celokupno sećanje *mrtvog razreda*. Ostareli učenici ulaze u učionicu vukući sa sobom lutke skoro čovekove veličine – tako da gotovo nestaje jasna granica između tela izvođača i objekata. U predstavi sve vreme aktivno učestvuje i sâm reditelj u ulozi bez teksta, koji kao „nemi dirigent“ usmerava celokupnu scensku događajnost.

Otelo (13. Bitef, 1979)
(Karmelo Bene kao jedini izvođač Šekspirove drame na Velikoj sceni Sava centra)

Izvođenje Šekspirovog *Otela* bilo je simbol opraštanja od scene italijanskog umetnika Karmela Benea (poznatog kao „otac avangarde“), jer je on time najavio svoje profesionalno povlačenje. Tom prilikom izjavio je i „Italijansko pozorište – to sam ja“, dodajući da Italija ne zaslužuje da ima tako velikog pozorišnog čoveka kao što je on.

Beneovom radikalnom adaptacijom *Otela* radnja je svedena na nekoliko ključnih likova. Sâm Bene nastupa u naslovnoj ulozi Otela, dok su ostali glumci/likovi postavljeni u drugi plan i čine pozadinu iz koje deluje glavni protagonista; nalik su na marionete i govore Beneovim glasom, pa kritika otud ovu predstavu svrstava u „pozorište jednog glumca“. Beneova dominacija pozornicom bila je posebno upadljiva jer se odvijala pred tri hiljade gledalaca na ogromnoj sceni tada novootvorenog Sava centra.

Starosedeooci* (14. Bitef, 1980)*(Aboridžini izvode ritual nesvesni da su akteri pozorišne predstave)**

U aboridžinskom plesu domorodačkih plemena iz Arnhemske zemlje na severu Australije učestvuje nekoliko plesača, svirač na tradicionalnom duvačkom instrumentu i koreograf/pevač/igrač. Predstava *Starosedeooci* izvedena je na Bitefu kao deo evropske turneje trupe Aboriginal Dance of Arnham Land, što je predstavljalo i prvi izlazak Aboridžina iz njihovih uobičajenih staništa – „buševa“ (žbunova). Kuriozitet je u tome što akteri izvode ritual nesvesni da su deo pozorišne predstave. Jovan Hristić navodi da se Bitef te godine završio „zanimljivim i simpatičnim folklornim spektaklom koji bi, siguran sam u to, Rastko Petrović sa ogromnim uživanjem gledao. Gledali smo ga i mi sa uživanjem, zahvaljujući lepoti, jednostavnosti i duhovitosti samih igara, ali i odmarajući se od preteških intelektualnih pretenzija kojima nas je ovogodišnji Bitef nemilice zasuo“ (1982: 281).

Suz(o)suz* (22. Bitef, 1988)*(fizički surovo pozorište u pokretu – akcija bez glume i reči)**

Suz(o)suz je najavljen kao apstraktna predstava zasnovana na jednoj ideji: *Čoveku*. Trupa *La Fura dels baus* (Barselona) ističe da „ne pokušava ništa da kaže“, a predstavu, realizovanu u kolektivnoj režiji, izvode u nepozorišnim prostorima poput šupa, fabrika, trgovinskih centara, pogrebnih zavoda, gradilišta, pijaca i slično.

Ovo je primer „okrutnog“ fizičkog teatra, jer tokom izvođenja gledaoci beže od glumaca koji ih gađaju brašnom i komadima mesa. U predstavi se smenjuju „nadrealističke mašine“ koje proizvode zaglušujuće zvukove, neartikulisano urlanje, jurenje ljudi i mašina halom XII Beogradskog sajma, pa se onda prelazi na živo meso koje su izvođači grizli i gađali njime kako jedni druge tako i publiku... „Izvođači su jurili, a mi smo bežali da nas ne zakači neka od sprava s motorom, ne pogodi komad krvavog mesa, ne isprska čas bezbojna, čas crveno obojena voda koja je šikljala iz šmrkova“ (Hristić 1996: 109).

Nakaze* (22. Bitef, 1988)*(predstava sa „kepecima“)**

Predstava *Nakaze* nastala je kao scenska adaptacija istoimenog horor filma iz 1932. godine, reditelja Toda Brauninga. Radnja je smeštena u ambijent cirku-

sa i prati međusobne odnose članova trupe, kako onih s fizičkim nedostacima tako i onih bez njih. U projektu rediteljke Ženevjev de Kermabon, izvorno akrobatkinje u cirkusu, učestvuje sedamnaestoro izvođača s različitim vrstama i stepenima fizičkih nedostataka: od onih bez ruku ili nogu, preko ljudi „liliputanskog“ rasta („kepeci“) do onih s relativno manjim ili sasvim malim deformitetima.

Jovan Hristić otvara dilemu da li ovo uzbudljivo izvođenje spada u pozorište, smatrajući da su ovu priču mogli da odigraju i profesionalni glumci (Isto: 110). Vladimir Stamenković nalazi da je rediteljski pristup (za razliku od Braunovog filma) zasnovan na estetizovanju i omekšavanju sveta koji prikazuje, što rezultira time da osnovna građa predstave – a to su deformisana tela, ne prerasta iz bukvalnih u simbolične teatarske znake (2012: 304).

***Assimil* (Bitef 1995)**

(predstava s najviše kostima na sceni)

Projekat *Assimil* po Jonesku nastao je u saradnji KPGT-a (Kazalište Pozorište Gledalište Teatar) i holandskog pozorišta Dogtroep, u korežiji Ljubiše Ristića i Tresa Šrersa. Po mišljenju Vladimira Stamenkovića, to je samo na prvi pogled jedna pozorišna ludorija na tragu avangardnih, populističkih predstava iz 60-ih, u kojoj desetak klovnova u zapuštenoj fabričkoj hali između sklepanih skela, starih mašina i nepreglednih gomila odeće zabavlja mladu publiku tako što joneskovski besomučno ponavljaju iste fizičke radnje i besmislene verbalne iskaze. Zapravo, on smatra da je ideološki smisao *Asimila* maskiran zabavljačkom formom (2012: 346).

Maštovita višefunkcionalna scenografija stvorena je od slojeva stare odeće, pa je time nastala i predstava s najviše kostima na sceni. Naime, odeća šarenih boja stepenasto se uzdiže i „povećava“ pomoću scenske mašinerije, tako da volumen scenografije doseže groteskne razmere. Scenu oblikuju i sami glumci izranjanjem, presvlačenjem i ponovnim nestajanjem u scenografiji.

***Ernst Jinger* (30. Bitef, 1996)**

(prva predstava tokom koje se izvodi pravi felacio među izvođačima)

Konceptualni spektakl *Ernst Jinger* (Folksbine, Berlin) inspirisan je tekstovima nemačkog pisca i filozofa Ernsta Jingera, poznatog po kontroverznim stavovima u okviru dvadesetovekovne evropske misli (odbacivao je demokrat-

ski poredak, kao i vrednosti prosvetiteljstva i bio povezivan sa ideološkom desnicom). Predstava reditelja Johana Kresnika, nastala u najboljoj tradiciji nemačkog ekspresionizma, fokusira samoodređenje i/ili samoobožavanje nemačkog čoveka kroz fiksaciju i dominaciju maskulinog principa, a nasuprot marginalizaciji femininog pristupa životu. U ovom plesno-muzičkom spektaklu koji se sastoji od dvadeset sedam „orgijastičkih prizora“ potencira se veza između homoseksualizma i insistiranja na militarističkim vrednostima, ironizuje se nacistička ideologija. *Erns Jinger* je prva predstava na Bitefu tokom koje se na sceni izvodi pravi felacio (što nije fotografski dokumentovano).

Eraritjaritjaka, muzej fraza (39. Bitef, 2005)
(predstava /bez scene/ u kojoj glumac napušta zgradu pozorišta i njegovo kretanje publika prati direktnim video-prenosom)

Eraritjaritjaka, muzej fraza završni je deo trilogije reditelja Hajnera Gebelsa (Teatar Vidi, Lozana), u kojoj glumac Andre Vilms govori tekstove iz dnevnika Nobelovca Elijasa Kanetija. Ova neobična scenska postavka – čija je prva reč u naslovu aboridžinski izraz za „čežnju za izgubljenim“ – jeste kompozicija realizovana u različitim medijima (tekst, ton, muzika, svetlo). Ona i počinje kao koncert klasične muzike, izvođenjem gudačkog kvarteta. Ali nakon pojave i relativno brzog, „misterioznog“ odlaska glumca sa scene, pozornica ostaje prazna, a publika dalje događaje prati putem video-bima: glumac napušta zgradu pozorišta, odlazi taksijem u jedan stan u centru Beograda. Tek na kraju otkriva se (ili, dodatno opet prikrija) još jedna „misterija“: glumac ipak nije izvan pozorišta nego u stanu koji je „deo scenografije“, identičan onom iz kojeg se vrši prenos.

Kritičar Ivan Medenica smatra da se takvom, naglašeno estetskom upotrebom videa problematizuje naš doživljaj stvarnosti, jer smo primorani da postavimo brojna tehnička pitanja: gde prestaje prenos s ulice?, kada počinje prenos iz skrivenog dekora?, da li ima montaže video-materijala i sl.? (2005)

Cargo Sofija – Beograd (40. Bitef, 2006)
(vožnja kamionom kroz Beograd)

Predstava *Kargo Sofija – Beograd* bila je osma etapa *ready-made* projekta „bugarske kamionske vožnje“ (Kargo Sofija – X) na relaciji Sofija–Strazbur, reditelja Štefana Kegija i nemačke trupe Rimini Protokol. Glavna „zvezda“ projekta je kamion, tačnije kargo bugarske proizvodnje veličine šest kvadrat-

nih metara, kojim upravljaju dvojica profesionalnih vozača na dugim međunarodnim maršrutama, takođe iz Bugarske. Prostor kamiona istovremeno je i „pokretna kuća“ za vozače, ali ga Kegi koristi i kao „prozor“ u njihov nomadski život.

Preuređeni kamion tako je s publikom prevezio i priče, a svaka vožnja po gradu zahtevala je nov rediteljski proces, jer zavisi od vremenskih prilika, gužve u saobraćaju i sličnih okolnosti. U Beogradu je dvosatna vožnja počinjala od Bitef teatra, a završavala se na Trgu Slavija.

***Brisel #04* (41. Bitef, 2007)
(izrazita brutalnost na sceni)**

Zbog ogoljene brutalnosti na sceni, predstavu *Br(isel)#04* pre svega nije bilo lako gledati, a ni slušati. Ona je nastala kao četvrta epizoda jednog šireg projekta reditelja Romea Kastelučija i italijanske trupe Societas Raffaello Sanzino. Posvećena je neuhvatljivoj i fascinantnoj temi Vremena, čovekovoj krhkosti i prolaznosti, njegovom *podnošenju* sopstvenog biološkog veka.

U svim epizodama publika pokušava da „dešifruje“ Kastelučijeve scenske znakove na kognitivnom, asocijativnom, emocionalnom ili posebno energetskom nivou. Briselska epizoda prepuna je najsvirepijih prizora tokom kojih se vide i preglasno čuju bestijalni udarci pendrekom i drugi oblici mučenja jednog unakaženog, krvavog ljudskog tela. Na njenom kraju, to raskomadano telo stavljeno je u plastičnu vreću iz koje, preko mikrofona, dopiru poslednji glasovi, poput neke vrste molitve. Cela predstava prikazuje biološku datost čovekovog života na zemlji, od pojave sasvim malog deteta na početku, preko neopisivih prizora (verovatno bezrazložnog) stradanja, sve do finalnog izdisaja na kraju.

***Ex-pozicija* (41. Bitef, 2007)
(jedan glumac – jedan gledalac)**

Koncept izvedbe zasnovan je na najneposrednijem odnosu gledalaca i izvođača, i to na relaciji jedan gledalac – jedan izvođač (učestvuje oko deset izvođača). Reditelj Boris Bakal (Bacači sjenki, Zagreb) dočekuje publiku u prostoru nekadašnje robne kuće „Kluz“ u centru grada, odakle je iz neke vrste čekaonice usmerava u prostorije određene rednim brojem. Gledalac ulazi u određenu prostoriju, izvođač mu stavlja povez preko očiju i uz razgovor, do-

dire, šaputanje, odvodi ga na putovanje kroz prostor robne kuće, ali i obližnjih delova grada. Trajanje izvođenja nije fiksirano i varira od petnaest minuta do nekoliko sati, a narativne teme prostiru se u rasponu od privatnih do političkih.

Onemogućenost gledaoca da izvedbu doživljava na vizuelnom planu zamišljena je kao podsticaj za izoštravanje percepcije druge vrste, od taktilnog osećaja do novog odnosa tela i prostora, odnosno grada.

Štifterove stvari (42. Bitef, 2008) (predstava bez glumaca)

Jedan od osnovnih utisaka povodom izvođenja predstave bez glumaca *Štifterove stvari* jeste da bi ona, pored selekcije Bitefa kojoj nesumnjivo pripada, istovremeno mogla da bude deo programa Oktobarskog salona ili Bemusa, odnosno nekog srodnog festivala likovnih/vizuelnih ili muzičkih umetnosti..

Hajner Gebels je realizovao predstavu u kojoj umesto glumaca „igraju stvari“, a koja je najavljena kao predstava s pet klavira bez klavirista, glumište bez glumaca, izvedba bez izvođača. Njegova instalacija deluje poput umetničkog organona koji na nesvakidašnji način kombinuje pozorišnu, muzičku i vizuelnu umetnost, svetlosne i audio-efekte: na sceni se proizvode zvukovi, izgovaraju se tekstovi bez prisustva govornika, klaviri su postavljeni uspravno umesto horizontalno.

Najzad, kao što iz ovog nužno limitiranog izbora možemo da uočimo, varijacije ekstrema na Bitefu bile su nepregledne: od isticanja političkog ili društvenog stanovišta, preko onih čija je funkcija bila prevashodno estetska sve do onih čija je priroda bila apartna ili „anegdotska“. Naravno, nakon izložbe *Svi ekstremi Bitefa*, na Festivalu su izvedene i druge predstave koje pomeraju granice pozorišne umetnosti ili se na druge načine uklapaju u svojevrсну estetiku ekstrema: predstava dugog trajanja (24 sata), predstava s robotom, predstava izvedena na Zoom platformi itd., a koje će tek postati predmet izložbenih postavki i ostalih istraživanja Bitefa.

Literatura

- Ćirilov, Jovan (2011) „Pozorišne krajnosti u Beogradu“, *Svi ekstremi Bitefa* (A. Milošević), Beograd: MPUS
- Ćirilov, Jovan (2012) „Novo francusko pozorište na Bitefu i na fotografiji“, *Francuska na Bitefu: 46 godina druženja*, Beograd: Francuski institut
- Hristić, Jovan (1977) *Pozorište, pozorište*, Beograd: Prosveta
- Hristić, Jovan (1982) *Pozorište, pozorište II*, Beograd: Prosveta
- Hristić, Jovan (1996) *Pozorišni referati II*, Beograd: Nolit
- Ines, Kristofer i Ševcova, Marija (2017) *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*, Beograd: UU, FDU, Bitef i Kragujevac: Fakultet pedagoških nauka u Jagodini
- Kovačević, Jelena (1997) „Svi prostori Bitefa“, katalog 31. Bitefa, Beograd: Bitef
- Leman, Hans–Tis (2005) *Postdramsko kazalište*, Zagreb: Centar za dramsku umjetnost
- Medenica, Ivan (2005) „39. Bitef – rekapitulacija: Čežnja za izgubljenim“, *Vreme*, br. 769, 29. septembar 2005.
- Milošević, Aleksandra (2011) *Svi ekstremi Bitefa*, Beograd: MPUS
- Pervić, Muharem (1995) *Volja za promenom*, Beograd: MPUS
- Radulović, Ksenija (2023) *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji*, Beograd: FDU
- Stamenković Vladimir (2012) *Dijalog s tradicijom*, Beograd: Službeni glasnik

Ostala građa i izvori

- Katalozi Bitefa (1–42)

Ksenija Radulović
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

BITEF'S EXHIBITION ACTIVITIES

Abstract

This text investigates how audiences engaged with the Belgrade International Theatre Festival (BITEF) at various exhibitions, specifically examining how this prominent international theatre festival was showcased in galleries and museums. For over half a century, certain aspects of BITEF have been presented in this manner, not necessarily tied to significant anniversaries. The paper identifies key exhibition strategies, focusing on the exhibition All BITEF's Extremes (Serbian Theatre Arts Museum, 2011) as a case study. Although our topic extends beyond traditional theatre studies into the interdisciplinary realm of museology, it builds upon previous research on BITEF's professional reception in theatre criticism and teatrology. The findings of this research were published in Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji (FDU, 2023).

Keywords

BITEF, festival, exhibitions, museum reception, BITEF's extremes

Примљено: 26. марта 2024.
Прихваћено: 15. априла 2024.

Бојана Пашајлић¹
Филолошко-уметнички факултет,
Универзитет у Крагујевцу

75.071.1 Сајсел Ј.
7.038.531(497.521.2)1922**
COBISS.SR-ID 148067081

ЗЕНИТИЗАМ И СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ: „ДРАМСКИ КОЛАЖИ“ ЈО КЛЕКА ЗА ПРЕДСТАВУ АЕРОПЛАН БЕЗ МОТОРА

Апстракт

Предмет истраживања у предметном раду су примери „драмског колажа“ Јосипа Сајсла (Josip Seissel, 1904–1987), у контексту зенитизма познатог као Јосиф Јо Клек. Текстурални прилози публиковани у часопису Зенит, гласилу зенитистичког покрета (1921–1923, Загреб; 1924–1926, Београд), представљају примарни извор кроз који прати-мо критику конвенционалне сценске/театарске праксе тридесетих година 20. века, а на основу издвојених остварења носилаца авангарде детектујемо њихове предлоге за њено иновирање. Фокус овог истраживања усмерен је на анализу Клекових радова за зенитистичко позориште, односно за „зенитистичку тачку“ Аероплан без мотора, изведену према фрагментима књижевних дела Љубомира Мицића, Бранка Ве Пољанског, Филипа Томаза Маринетија (Filippo Tommaso Marinetti) и Ивана Гола (Yvan Goll). Јо Клек је за потребе ове позоришне инсценирације израдио три „драмска колажа“, од којих два представљају нацрте за костиме, а трећи нацрт завесе за зенитистичко позориште. Радови су објављени у часопису Зенит број 24 (1923). Циљ рада је сагледавање иновативних аспеката перформативног активитета зенитиста кроз остварења Јо Клека, као и писаних извора који, имајући у виду ефемерни карактер ове праксе, документују и употпуњују слику о њој. Револуционарне подухвате и експерименте зенитистичке сценске праксе у радовима Јо Клека можемо да означимо као основ у даљем развоју алтернативних модела перформативних уметности у српској средини друге половине 20. столећа.

Кључне речи

авангарда, зенитизам, Јо Клек, драмски колаж, перформативне уметности и сценски дизајн

Увод

Предмет истраживања у овом раду су примери „драмског колажа“² Јосипа Сајсла (Josipa Seissela, 1904–1987), у контексту зенитизма познатог као Јосиф Јо Клек, односно експерименталних визуелних радова који представљају драгоцену и раритетну сведочанства о дометима овог југословенског авангардног покрета у домену сценских уметности (Голубовић и Суботић 2008: 128). Циљ рада је сагледавање иновативних аспеката перформативног активитета зенитиста кроз остварења Јо Клека, као и писаних извора који, имајући у виду ефемерни карактер ове праксе, документују и употпуњују слику о њој. Текстуални прилози публиковани у часопису *Зенит*, гласилу зенитистичког покрета (1921–1923, Загреб; 1924–1926, Београд), представљају примарни извор кроз који пратимо критику конвенционалне сценске/театарске праксе тридесетих година 20. века, а на основу издвојених остварења носилаца авангарде детектујемо њихове предлоге за њено иновирање.³

52

ЗЕНИТИЗАМ И СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ:
„ДРАМСКИ КОЛАЖИ“ ЈО КЛЕКА
ЗА ПРЕДСТАВУ АЕРОПЛАН БЕЗ МОТОРА

Авангардне праксе у југословенској средини треће и четврте деценије 20. века појављивале су се у различитим облицима (зенитизам, југо-дада, надреализам), тежећи ка интердисциплинарности и „тоталној уметности“⁴, а најпродуктивнији вид њиховог испољавања били су штампани медији, тј. часописи и публикације. Ана Вујановић констатује да је у уметничкој продукцији југословенске/српске авангарде најмање остварења било у области извођачких уметности, а с обзиром на ефемерни карактер ове праксе још мање сачуваних материјалних трагова и докумената о њој (Vujanović, 2010: 2). Авангардни јавни наступи били су мултимедијалног карактера и представљали су тренутне интервенције које су осликавале тадашње друштвено поље, и као такви, нису сагледавани у светлу цивилизацијске уметничке заоставштине, истакао је Владимир Малековић⁵ (Maleković 2001). Вујановић указује и на другу

2 Ирина Суботић радове Јо Клека везане за сценску праксу дефинише као „драмски колаж“. В. Голубовић и И. Суботић (2008) *Зенит 1921–1926*, Загреб и Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета, 128.

3 Сходно дефинисаном предмету истраживања, у раду ће бити разматрани само они текстови и визуелни радови који су публиковани у издањима *Зенита* пре Клекових остварења за зенитистичко позориште.

4 Милош Илић у предговору књиге *Теорија авангардне уметности* Рената Пођолија наводи да авангардни уметници верују да ће тотална уметност представљати идеалан спој науке, технике и уметности, а да ће бити „уметност за све“. В. М. Пић (1975) „Kulturna avangarda – ošigledna neizvesnost“, u: R. Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 10.

5 О ефемерности авангардних сценских пракси пише и Малековић, који наводи да чак ни креатори овог догађаја, Јо Клек, Душан Плавшић и Милош Сомборски, у каснијим

одлику која се односи на материјалне аспекте и амбијенте у којима се авангардни сценски перформанси одвијају, а то су различити неконвенционални простори и догађаји, најчешће лишени пратеће документације (Vučjanović 2010: 2–3). Авангардна дела сценске праксе настају изван званичног система, односно ван институција сценске уметности као што су театар, балет и опера.

Према мишљењу Јеше Денегрија централно место у историјским авангардама југословенског уметничког простора заузима опус Јосипа Сајсла. Иако већина историчара и теоретичара уметности наводи да не постоји одређени стил или самосвојан изражајни језик у ликовној продукцији зенитизма, Денегри сматра да уметничку праксу у окриљу *Зенита* сублимира управо Клеков рад у раздобљу од 1922. до 1925. године⁶ (Голубовић и Суботић 2008: 58). Наиме, Јо Клеку припада улога аутора који уобличава визуелни идентитет заједничких циљева и схватања у зенитизму, он дефинише уметнички синкретизам покрета у низу програмских колажа и архитектонских скица, дизајну плаката, летака, публикација, сценографије и костима за зенитистичке наступе (Denegri 1990). Фокус овог истраживања усмерен је на анализу Клекових радова за зенитистичко позориште, односно за „зенитистичку тачку“⁷ *Аероплан без мотора*, изведену према фрагментима књижевних дела Љубомира Мицића,⁸ Бранка Ве Пољанског, Филипа Томаза Маринетија (Filippo Tommaso Marinetti) и Ивана Гола (Yvan Goll). Јо Клек је за потребе ове позоришне инсценације израдио три „драмска колажа“, од којих два представљају нацрте за костиме, а трећи нацрт завесе за зенитистичко позориште. Радови су објављени у часопису *Зенит* број 24 (1923).

покушајима његове реконструкције нису у томе у потпуности успели. V. Maleković (2001) „Avangardna oprema scene Sergija Glumca“, *Kolo* br. 4, Zagreb, <https://www.matica.hr/kolo/284/avangardna-oprema-scene-sergija-glumca-19810/>

- 6 Ирина Суботић период 1923–1925. дефинише и као зрелу, синкретичку фазу зенитизма. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 58.
- 7 Anon., „Zenitističko pozorište“, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, 6.
- 8 Позоришна инсценација је добила назив по „антиевропској поеми“ Љубомира Мицића *Аероплан без мотора*, која је објављена као издање међународног часописа *Зенит* у Београду 1925. године, али и касније у *Зениту* број 40 (1926).

Перформативне уметности у зенитизму између теоријског и практичног: утицаји и везе

У зенитизму су перформативне уметности имале значајно место, будући да су повезивале различите уметничке дисциплине и представљале платформу за демонстрацију авангардног синкретизма. Практичном раду на том пољу претходили су програмски текстови и радови, кроз које се могу сагледати утицаји које је зенитизам асимиловао у додиру са италијанским футуризмом и руским конструктивизмом.⁹ Организационо деловање Љубомира Мицића и његово виђење уметничке и друштвене мисије зенитистичког покрета подразумевали су јавне наступе и демонстрације програмског и пропагандног карактера, посредством којих су промовисане његове идеје и остварења. Мицић и Пољански су организовали зенитистичке вечерње,¹⁰ које су одсликавале интердисциплинарност уметничког деловања унутар покрета¹¹ (Го-

9 Група Зенит је у својим почецима била у блиским односима са италијанским уметницима из друге генерације футуриста. Подржала је њихова најновија уметничка настојања, најављена у Манифесту футуристичке машинске уметности, али не у њиховој чистој форми већ у комбинацији с другим уметничким тенденцијама. Мицић је у својој рецензији објавио само ограничен број италијанских текстова, јер је инсистирао на мобилизацији уметника различитих уметничких праваца и авангардних дисциплина. Оба покрета – футуризам и зенитизам – борили су се против декадентне, конзервативне и агонизирајуће „старе Европе“, поврх свега борили су се против преовлађујућих конзервативних укуса у уметности оријентисаној ка будућности. (Опширније: I. Subotić, (2011) „Zenitism/Futurism: Similarities and Differences“, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 1, Berlin: De Gruyter, 201–230.
https://www.academia.edu/111440419/Zenitism_Futurism_Similarities_and_Differences)

10 Осим Пољанског и Мицића, као једног од главних организатора и реализатора зенитистичких вечери треба поменути и Маријана Микца. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 148.

11 Као важне инстанце за овај период треба навести и деловање групе мађарских активиста у Војводини, огранку авангардног покрета Лајоша Кашака (Lajos Kassák), која је током 1922. приредила низ *матинеја* – спектакуларних сценских наступа. За наше истраживање посебно је важан суботички матине, одржан 6. новембра у сарадњи с представницима југо-даде. Осим представљања програмских, књижевних и визуелних дела (Ендреа Аратоа/ Endre Arató, Арпада Ланга/ Árpád Láng, Золтана Чуке/ Zoltán Csuka, Андора Шугара/ Andor Sugár, Драгана Алексића, Шандора Барте/ Sándor Barta, Рихарда Хилзенбека/ Richard Hülsenbeck, Адама Чонта/ Ádám Chont и Лајоша Кашака), у програму наступа најављен је *концерт мириса, архитектуре звука и архитектуре светла* (Опширније: М. Циндори Шинковић, (1997) „Концерт мириса“, *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 13–14, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 123–132.
https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Celi%20Zbornici/Zbornik%20radova%20FDU%2013_14.pdf).

Најближе аналогije суботичком мултимедијалном „спектаклу“ можемо наћи у италијанском футуризму. Пре свега у програмском спису Карла Караа (Carlo Carrà) *Сли-*

лубовић и Суботић 2008: 148). У том погледу су посебно важни били наступи Пољанског у Прагу и пропагандни пут браће Мицић у Минхен и Берлин 1922. године (Голубовић и Суботић 2008: 348). Треба истаћи и то да се Љубомир Мицић залагао за спој поезије и филма. У уводу програмског текста *Радио и филм и зенитистичка окомица духа*, који је требало да буде изведен у „Аполо кину“ у Загребу 1. априла 1923. године (до овога није дошло јер Мицић није пристао на цензуру текста пре његовог извођења), Мицић се залаже за спој поезије и филма кроз *филмску симултаност* (Мичић 1923: 2–3). Мицић у делу *Шими на гробљу Латинске четврти*¹² изражава своје ставове о модерној књижевности која је у служби кинематографије. Наведено радио-филм дело почиње у Петрограду код Татљиновог Споменика Трећој интернационали, а завршава се зенитистичким збором у Родченковом кисоку у Москви. У комаду глуме зенитистички представници, уз Мицића и Анушку, истичу се Чаплин (Sir Charles Spencer Chaplin Jr.), Фајт (Hans Walter Conrad Veidt), Мајаковски (Владимир Владимирович Мајаковски), Еренбург (Иљја Григорјевич Еренбург), Гол, Драган Алексић и други. Кроз смењивање чиновна свака индивидуа шаље телеграфске вести из различитих светских центара на први фебруар, који представља годишњицу оснивања *Зенита*. Овим поступком Мицић наглашава начело интернационализма нове уметности (Метлић 2018: 162–163). У светлу утицаја у области зенитистичке поезије и прозе инспирисане филмом битно је навести рад и дело Владимира Мајаковског.¹³ Мицић и Мајаковски делили су

кање звукова, буке и мириса (1913), или концерту *Музике буке* (1914) Луиђија Русола (Luigi Carlo Filippo Russolo), одржаном у лондонском Колосеуму (М. Р. Perović (prir.). *Istorija moderne arhitekture. Kristalizacija modernizma/ Avangardni pokreti*, knj. 2B, Beograd, 2000, 21, 42), који су несумњиво били познати Мицићу и Пољанском. Међутим, они су одбили да учествују у суботичком сценском перформансу због сукоба са Алексићем и његове тежње да југословенској фракцији Даде обезбеди позицију независну од зенитизма, под чијим се окриљем иницијално развијала. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 49–50, 131–132.

12 Lj. Micić, „Šimi na groblju Latinske četvrti“, *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, 26.

13 У светлу наведеног деловања и залагања у оквиру ове области треба истаћи и идеје Љубомира Мицића настале под утицајем Мајаковског и Маринетија. Авангардни напори односе се на идеју инволвирања пројекције у оквиру комада „Суд пороте“ насталог у Загребу 1923. године, до чије реализације није дошло. Кроз концепт наведеног дела Мицић је покушао да споји позориште и филм у сцени у којој власник салона за лакирање ципела чита чланак који се истовремено пројектује на платно. Маркуш према Метлић, видети: Metlič, Dijana (2019) „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky“, in *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin/Munich/Boston: Walter de Gruyter GmbH, Vol. 9, pp. 255. Доступно на: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110646238-009/html?lang=en> [приступљено: 27.2.2024].

мишљења око одбацивања традиционалних постулата у уметности. Као што су се руски футуристи проглашавали супериорним у односу на класике, желећи тиме да „из брода модерности избаце Пушкина, Достојевског, Толстоја итд. итд.“, Мицић се одрекао Молијера, Шекспира, Дантеа Алигијерија и Канта. Ауторка Дијана Метлић наводи да избор дела Мајаковског у *Зениту* сугерише да је Мицић осећао сродност с руским футуристом јер је с њима делио сличан приступ поезији, посебно кроз концепт „самодовољне речи“.¹⁴ Оба уметника су настојала да изразе динамику и брзину коришћењем измишљених речи, неконвенционалне метрике и семантичких померања. Мицићева тврдња да зенитистичка поезија мора бити једноставна и директна, а Голова прокламација да речи морају имати конкретно значење и да језик мора бити стрм, узак и сабијен подсећају на Маринетијеве *Речи у слободи*,¹⁵ као и на изјаву Мајаковског из 1914: „Реч не треба да се описује, већ треба бити изражај сам по себи.“ (Метлић 2019: 250–251).

У првом броју *Зенита* (1921) објављен је Мицићев текст *Художествени театар*, потписан псеудонимом Глински. То је неапологетски критички осврт на конвенционалне форме сценског рада у Народном позоришту у Загребу.¹⁶ Кроз наведени текст Мицић испољава изразито негативан став према традиционалном руском позоришту и залаже се за авангардно позориште. Осуђујући рад Художественог театра Мицић наводи следеће: „Художествени театар нема нажалост нових облика ни преподоба у својој глуми, која је вањски виртоузна, али без јаких унутрашњих покрета. Она их нема јер обожава традицију, за коју време не пита – никада. Класична традиција постала је код Художественог театра култ неразоривог организма.“ (Glinski 1921: 14).

14 „Самодовољно слово“ (самовитое слово) и „реч-као-таква“ (Слово как таковое) били су кључни концепти руских песника футуриста, испољавали су њихову утопијску тежњу да стварају не само нове речи већ и читав нови свет. Попут Маринетијеве *Речи у слободи* (parole in libertà), самодовољна реч је песнику футуристи дала потпуну слободу да користи језички материјал независно од његове свакодневне употребе.

Види: Metlić, Dijana (2019) „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky“, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 9, Berlin: De Gruyter, 236–268.

Dostupno na: https://www.academia.edu/111440419/Zenitism_Futurism_Similarities_and_Differences [приступљено: 18.2.2024].

15 Filippo Tommaso Marinetti, „Parole in Libertà“, Roma (Savona): Edizioni futuriste di poesia (Lito-Latta), 1932.

dostupno na: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2043377>, [приступљено 18. 2. 2024].

16 Glinski, „Hudožestveni teatar“, *Zenit* br. 1, Zagreb, 1921, 14.

У светлу афирмације драмске сцене италијанског футуризма у оквиру *Зенита* важно је поменути текст Бошка Токина *Позориште у ваздуху*, у којем се наглашава важност футуризма „као пута ка тоталном ослобођењу“, (Tokin 1921: 11) уз посебан осврт на представљање програмског дела футуристе и пилота Феделе Ацарија (Fedele Azari) *Позориште у ваздуху* (1919) (Azari 1919: 119–120). Токин наводи цитат из Ацаријевог манифеста да је тенденција италијанских футуриста да „летење постане уметнички израз наших душевних стања“. (Tokin 1921: 12). У тексту су апострофиране Ацаријеве тезе по којима је аероплан уметност, а покрет елемент из којег се рађају све уметности. Аероплан као метафора нове уметности одабран је и због својих техничких и механичких својстава, јер је „помоћу њега могућа синтеза материје, материјала и фантазије и поезије“ (Tokin 1921: 12). Осим поменутих и других смерница које Ацари набраја да треба да представљају кључне компоненте *Позоришта у ваздуху*, у опису инсценације указује се и на визуелно атрактивну димензију декоративног: „Аероплани биће бојадисани на разне начине. [...] То је нова врста позоришне декорације. Из аероплана бацаће се разне бојадисане хартијице, конфети, мали бојадисани балони, бенгалске ватре. Сваки аероплан представља нешто. То ће бити на њему насликано.“ (Tokin 1921: 12).

Опширност Токиновог текста указује на важност препознавања иновација у домену сценских уметности, које ће представљати окосницу у даљем раду зенитиста у том домену. У том контексту треба посматрати Токинов прилог, који се завршава следећим цитатом:

Позориште у ваздуху полазна је тачка нових уметности као што је и кинематограф база нових уметности и могућности. Оно је потпуно ослобођење од извесних средстава а стварање нових [...] За ново позориште треба много темперамента, много мужевности. Куражи и динамике. Треба физичких и психичких предиспозиција данашњим, оним који крче пут. А они су увек велики. Позориште у ваздуху је позориште. Динамично позориште динамичара, експресиониста, и свих људи који теже сунцу, Зениту. (Tokin 1921: 13)

Анализирајући појам авиона и авијације, Бојан М. Јовић наводи да ови мотиви представљају битне симболе модерних/авангардних тежњи захваљујући њиховим могућностима да уздигну, дословно и метафорички, човека и песника, да оживе језик кроз нове ритмове, уведу оригиналне моменте у систем уметности, победе логику и законе гравита-

ције, простора и времена, обнове перцепцију и опште осећање живота и стварности, нарочито као средства позоришног израза (Јовић 2018: 173–184).

Сценска остварења италијанских футуриста представљена су у *Зениту* број 14 (1922) кроз Маринетијеву драму предмета *Они ће доћи*¹⁷ и Голлов тест *Надреализам и логика нове драме*.¹⁸ Важност сценске уметности препознаје се већ на првим страницама двоброја 17–18 (1922) посвећеног „руској новој уметности“, а који су садржински и визуелно уредили Иља Еренбург (Ильѝ Григоръевич Эренбург) и Ел Лисицки (Эль Лисицкий).¹⁹ На самом почетку овог издања је приказ пролога за оперу *Победа над сунцем*²⁰ Алексеја Кручонића (Алексей Елисеевич Крученых), једног од најрадикалнијих представника руског футуризма у књижевности. Ова футуристичка опера из 1913. године²¹ настаје у коауторском раду Кручонића (либрето), композитора Михаила Матјушина (Михаил Васильевич Матюшин) и сликара Казимира Маљевича (Казимир Северинович Малевич) у улози сценографа, као мултимедијални спектакл изведен у петроградском луна-парку. Ово радикално дело означавало је тријумф нове естетике над конвенционалним уметничким формама сценског перформанса, наглашавајући брзину, енергију и машину која одражава динамику промена у савременој животној реалности. За потребе овог сценског остварења Маљевич дизајнира костиме и апстрактну, геометријски конципирану завесу,²² која ће постати подлога за развој нове супрематистичке уметности²³ (Лазичић 2015: 235). У тек-

17 F. T. Marinetti, „Oni će doći“, *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 26.

18 I. Gol, „Nadrealizam i logika nove drame“, *Zenit* br. 14, Zagreb, 1922, 26.

19 E. Lisicki i I. Erenburg, „Ruska nova umetnost“, *Zenit* br. 17–18, Zagreb, 1922, 50.

20 А. Крученых, Пролог к опере „Победа над солнцем“, *Zenit* br. 17–18, Zagreb, 1922, 49.

21 Росамунд Бартлет (Rosamund Bartlett) и Сара Дадсвел (Sarah Dadswell) у књизи *Victory Over the Sun: The World's First Futurist Opera* наводе и термин „антиопера“, желећи да укажу на револуционарни карактер овог дела у контексту италијанског футуризма, а насупротив руској конвенционалној сценској пракси.
<http://library.memoryoftheworld.org/#/book/eb42fa9e-2391-432c-8cb2-b64701f9687c>

22 Према Горану Лазичићу, Маљевич је аутор прве апстрактне сценографије у Русији. Позориште се у светлу рада авангардних уметника (кубиста, кубофутуриста и конструктивиста) сагледава као естетичка и занатска лабораторија. Г. Лазичић (2015) „Иза четвртог зида: позориште и (ре)волуција у тумачењима сарадника *Руског архива*“, у: *Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 235. <http://dirikum.org.rs/483/1/Ruski%20arhiv%20-%204-03-2016.pdf>

23 За пету сцену Маљевич је дизајнирао завесу са обрисом квадрата као први знак *Црног квадрата* који касније, кроз своје теоријске и уметничке радове приказане на изложби 0:10 у Петрограду (1915), елаборира у контексту поетике супрематизма. Видети: V.

сту писма које Маљевич 1915. упућује Матјушину наводи се следеће: „Завеса представља црни квадрат, зачетак свих могућности, који у свом развоју задобија страховиту снагу. Он је извор коцке и лопте, и у сликарству његова дељења доносе изванредну културу.“ (Latifić 2008: 33).

Завеса коју је Маљевич дизајнирао није се размицала већ су је цепали „Будућници Снагатори“ монументалних димензија, док је геометријска форма на сцени постигнута покретним осветљењем (Latifić 2008: 36). Ово је уједно представљало и практичну примену Маљевичевих схватања да је уметност могућност стварања конструкције на основу тежине, брзине и правца покрета, а не на основу узајамног односа облика и боје, односно естетских конвенција заснованих на класичном компоновању (Malevich 1976: 122–123). Инспирирани италијанским футуризмом и принципима Маринетијевог *Футуристичког манифеста* (1909), руски авангардисти, па и Маљевич, стварају подстакнути духом Октобарске револуције (1917). Коришћењем визуелних решења која су изведена или повезана с футуристичком естетиком брзине засноване на машинизму, бруитизму (бука), динамизму (покрет) и симултанizmu, артикулисан је руски уметничко-естетички концепт авангарде (Koloogani and P. S. Ghazvini 2017: 45–60). Нацрти костима које је дизајнирао Маљевич прате футуристичко наслеђе кроз оштре сударе линија-сила које имплицирају покрет, сукобљене форме, контрастне боје и свеобухватни динамизам композиције. У Маљевичевој сценографији доминирала је дисхармонија урбаних машинистичких мотива (точкова, крила авиона, телефонских стубова) и геометризованих костима (Latifić 2008: 37). Као спону с мотивом летења и авијације треба навести и завршетак опере, који се одиграва упадом авиона на место догађаја, уз групу „футуристичких снагатора“ који краду сунце и затварају га у запечаћену кутију – што означава крај традицији – и „коначно путују негде где се упркос екстремној дезоријентацији лакше дише.“ (Buck 2000: 7).

Почетком треће деценије прошлог века, скоро десет година након премијере футуристичке опере *Победа над сунцем*, Ел Лисицки је осмислио потпуно нову сцену за ово дело. Уместо живих глумаца, замислио је да гигантске лутке буду покренуте „електромеханичким“ направама. Не-

„Victory over the Sun Russian Avant-Garde and Beyond/ *Victory over the Sun*, The Opera”, Jerusalem.

<https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8>

гове лутке су личиле на хуманизоване *Проуне*.²⁴ Овај пројекат Ел Лисицког није реализован зато што за то у датом тренутку нису постојале техничко-технолошке могућности. Портфолио Ел Лисицког из 1923. године,²⁵ који садржи литографије у боји, нацрте изгледа и костима главних протагониста опере, драгоцен је и ексклузивно сведочанство о овом амбициозном и иновативном подухвату.²⁶

Као спој слике и речи, на истој страници двоброја *Зенита* где је објављен Кручонихов пролог за оперу *Победа над сунцем* репродукована је једна литографија из поменуте мапе Ел Лисицког, именована *Костим за оперу А. Кручониha: 'Победа над сунцем'* с напоменом „Оригинал у бојама – Зенит – међународна галерија нове уметности“.²⁷ У оригиналном раду костим је представљен у контрасту ахроматског валера и колорита који се доводи у везу с насловом опере, односно са жутиим и наранџастим тоновима.²⁸ За разлику од Маљевиичевих решења сценског костима за истоимено дело, Ел Лисицки дизајнира костиме у духу конструктивизма.

У светлу претходно наведеног перформативног деловања и залагања у оквиру ове области треба истаћи и идеје Љубомира Мицића.

-
- 24 *ПРОУН* (Пројекат за афирмацију новог) Ел Лисицког представља јединствену синтезу супрематизма и конструктивизма, строгог апстрактног стила који је имао дубок утицај на дизајн и архитектуру двадесетих година прошлог века у Русији. М. Tsantsanoglou, “The Synthesis of Art and Architecture in the Russian Avant-garde”, in: *Building the Revolution*, Royal Academy of Arts, London, 2010, 3. https://www.academia.edu/61624606/The_Synthesis_of_Art_and_Architecture_in_the_Russian_Avant_garde
- 25 Поводом изложбе *Chagall, Lissitzky, Malevich: The Russian Avant-Garde in Vitebsk, 1918–1922* у The Jewish Museum 2019. у Њујорку, у оквиру пописа експоната наводи се да су радови настали 1923. године, иако је у наслову изложбе постављена временска одредница која упућује да поставка прати радове настале 1918–1922. Година 1923. је упитна, јер је варијанта рада који припада портфолију објављена у *Зениту* број 17–18, 1922. Видети списак експоната изложених у америчком музеју: https://s3.amazonaws.com/tjmassets/press_releases/Chagall_Lissitzky_Malevich_checklist.pdf
- 26 V. „Victory over the Sun Russian Avant-Garde and Beyond/ *Victory over the Sun*, The Opera”, Jerusalem <https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8>
- 27 El Lisicki, „Kostim za operu A. Kručoniha: *Pobeda nad suncem*“, *Zenit* br. 17–18, Zagreb, 1922, 49.
- 28 El Lissitzky, „Kostim za operu A. Kručoniha *Pobeda nad suncem*“, litografija, 38 x 32 cm, Narodni muzej Srbije u Beogradu, https://vrallart.com/artworks/kostim_za_operu_a-kruconiha_pobeda_nad_suncem/

„Драмски колажи“ Јо Клека за позоришну представу *Аероплан без мотора*

Значај зенитистичког опуса Јо Клека препознаје се кроз креативну асимилацију искустава руског авангардног експеримента, који је имао прилику да упозна на страницама *Зенита*. Након Мицићевог боравка у Берлину лета 1922, када је успостављен директан контакт с носиоцима руске авангарде у егзилу, објављен је поменути руски двоброј (Denegri 1990). Посредничку улогу могао је имати и критички приказ Пољанског велике изложбе руске уметности у Галерији ван Димен у Берлину крајем 1922, а који је објављен наредне године у 22 броју зенитистичког гласила.²⁹ *Зенит* број 24 (1923) може се сматрати издањем посвећеним паратеатарском деловању зенитиста, а садржи репродукције радова Јо Клека, односно три његова „драмска колажа“ везана за зенитистичко позориште. Мицић у пратећем тексту коментарише два нацрта за костиме, а затим и нацрт за завесу зенитистичког позоришта.³⁰

Експерименти из области театра иницирани су позоришном инсцениацијом групе „младих зенитиста“, загребачких гимназијалаца међу којима је био и Јо Клек. Група под називом Академски клуб *Тревелери* (*Traveller/Путници*) деловала је у периоду 1922–1923,³¹ у Загребу и Београду (Švaković 2015: 32). У рубрици „Макроскоп“, у 24. броју *Зенита* (1924) објављен је текст *Зенитистичко позориште*, који описује њихово извођење представе *Аероплан без мотора*. Према овом извору, представа је изведена 16. децембра 1922. у Гомбалачкој дворани Прве реалне (мушке) гимназије у Загребу. Група *Тревелери* је извела перформанс праћен „ефектним изменама светла, плесом, свирањем вергла, хармонике, гласовима и дивљим ударањем у бубањ“.³² Посебна пажња у приказу посвећена је улози Јо Клека, који је за потребе овог догађаја израдио, како се наводи, „ванредно“ ефектне плакате, нацрт сцене и костиме у бојама од папира који „задиру много даље од обичних покушаја које друге врсте, а камоли зенитистичке“.³³ У тексту се помиње и да су костими израђени према упуствима Љубомира Мицића. Анализирајући овај

29 В. Ве Пољјански, „Kroz rusku izložbu u Berlinu“, *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, 4–5.

30 Због интернационалне комуникације описи су паралелно публиковани у преводу на руски и француски језик. Видети: Lj. Micić, „Delo zenitizma“, *Zenit* br. 8, Zagreb, 1921, 2–3.

31 Групу *Тревелери* су чинили: Драгутин Херјанић, Јосип Јо Клек, Бишња Крањчевић, Звонимир Меглер, Владо Пилар, Чедомил и Душан Плавшић Млађи, Милош Сомборски и Михо Шен. В. Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 329.

32 Anon., „Zenitističko pozorište“, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, 6–7.

33 Isto, 7.

догађај као главну антиципацију сценског деловања зенитиста у том историјском периоду Малековић наводи конструктивистичке елементе инсценације, уз нагласак на важност „шлемеровских костима“,³⁴ детектујући потенцијалне Клекове узор (Maleković 2001). Представа *Аероплан без мотора* изазвала је бурну реакцију загребачке публике, коју непотписани аутор текста описује следећим речима: „Несумњиво је било да је до хаоса морало доћи, али он се баш публици највише свиђао и она је бурним и урнебесним повлађивањем и звиждањем пратила ту у Загребу невиђену сензацију.“³⁵

Под истоветним насловом *Зенитистичко позориште* објављен је и чланак у београдском листу *Време* 31. маја 1923. Аутор текста, евидентно свестан конзервативног укуса шире публике и наклоњен театарском експерименту, афирмативно пише о наступу зенитистичке групе:

Врло тешко је говорити о зенитистичком позоришту тако да би га одмах сви могли разумети. Јер се његова уметност не може тумачити, и његова је суштина апсолутна као електрон или радиум, али се зато дисциплина и принципи могу чак и математички радити. Ова уметност тешко да ће бити кадгод популарна, јер гомила мрзи дисциплину, а нарочито када је у питању њена тајтина, коју она у великој мери поседује у односу према личности – уметнику.³⁶

Извештач даље у тексту коментарише костиме Јо Клека и даје детаљнији опис сцене, допуњује податке о изгледу и начину реализације инсценације:

34 Оскар Шлемер (Oskar Schlemmer) био је немачки скулптор и кореограф, професор школе Баухаус (1919–1933), који је водио радионицу конструктивистичког, математичког и механичког балета, чији су принципи рада били засновани на идеји синтезе унутрашње архитектуре, сценографије, кореографије, костимографије и механичког покрета. Шлемеров евентуални утицај на зенитисте остварен је посредством зенитистичке ревије и Мицића, који је сарађивао са експонентима Баухауса, као и преко других југословенских уметника који су се школовали у Баухаусу. Један од њих био је Август Чернигој, представник словеначког конструктивизма, који дизајнира костиме, сценографије и амбијенте. Мицић о овом уметнику пише у *Зениту* број 36 (1925). Голубовић и И. Суботић, *нав. дело*, 338.

35 Anon., „Zenitističko pozorište“, *Zenit* br. 24, Zagreb, 1923, 7.

36 В. Д. С. „Зенитистичко позориште“, *Време* бр. 517, Београд, 31. 5. 1923, 5.
https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_EA14D129E93A8F6C7A1935AA12C320-B4-1923-05-31

Костими су рађени од бојадисаног папира, као и целокупна сцена, која је имала карактер геометријског тродимензионалног кубног простора. Сцена је била осветљена са неколико рефлектора спреда и позади. Чистота боје и форме била је на тај начин кристална што није могуће постићи са материјалом од платна. На овај начин постигла се огромна уштеда, а и она ретка свежина боје коју светлост даје само хартији. Цела сцена коштала је око две стотине динара.³⁷

На крају чланка закључује да је изведени мултимедијални догађај „тражење новог начина изражаја“.³⁸

Анализирајући ликовни језик Јо Клека, можемо констатовати да је реч о комбиновању елемената, мотива и оперативних поступака који дерибирају из решења Маљевича и Ел Лисицког. У два „драмска колажа“ која представљају костиме за зенитистичко позориште уочавамо да Клек уводи елементе авијације и машинизма. Тако у првом колажу препознајемо кружне облике са секцијама које асоцирају на пропелере, док су у другом колажу делови тела актера замењени различитим зупчаницима. Уметници авангарде испитују постулате и изражајне потенцијале сликарства, као што су: валерске градације, просторни илузионизам, формат, третман површина, медиј, простор изложбене поставке и др. (Lyotard: 1982: 64–69). Анализирајући ликовни допринос Јо Клека зенитизму, Љубомир Мицић у тексту *Нова уметност* уводи термин „Арбос-сликарство“ (акроним речи: АРтија – БОја – Слика) и успоставља постулате новог зенитистичког сликарства, чији иновацијски аспект почива на нестандартним градивним материјалима и оперативним поступцима, односно на три принципа: форма, боја и простор. Мицић у тексту истиче да је код Клека то „најуспешнија економија материјала, рада и дејства“.³⁹ Сам Клек је своје радове настајале од 1922. терминолошки означио као *Пафаме* (скраћеница од немачких речи PArier-FArben-MAlerei). Колажи, акварели, темпере и други експериментални радови које је реализовао у зенитистичком периоду одражавају конструктивистичку организацију композиције, наглашени геометризам и архитектонику облика, који су удружени са елементима футуристичког машинизма (Голубовић и Суботић 2008: 128).

37 Исто.

38 Исто.

39 Љ. Мицић, „Нова уметност“, *Зенит* бр. 35, Београд, 1924, 6.

На једној од наредних страница истог издања *Зенита* репродукован је Клеков нацрт на квадратном фону, централно постављене и симетричне композиције с називом *Завеса зенитистичког позоришта*. Кроз танке и оштроугле црне елементе позициониране у пределу удова схематизоване људске фигуре представљени су динамички елементи који реферирају на Клекову фасцинацију ваздухопловима, механичким крилима и другим компонентама летилица. Таквим решењем Јо Клек, попут Владимира Татлина (Владимир Евграфович Татлин, *Летатлин*, 1932), реферира на идеју поистовећивања човека и летилице. Динамизам композиције додатно је наглашен сноповима светала рефлектора који су позиционирани насупрот актерима, док је целокупна инсценија постављена у кружну композицију уоквирену црном позадином. Када анализира Клеков *Нацрт за Зенитеум* Весна Круљац црну позадину око објекта тумачи као „спиритуални мрак који окружује зенитистички храм“, али и „као изражајно средство којим се наглашава централни део композиције.“ (Kruļjas: 2022: 528). Аналогно овом тумачењу, можемо интерпретирати нацрт за *Завесу зенитистичког позоришта*, где су актери динамичким покретом и позицијом тела окренути ка светлости насупрот мраку који их окружује, односно црној која уоквирује композицију.

„Драмски колажи“ Јо Клека за представу *Аероплан без мотора* могу се, попут Маљевичевих супрематистичких симбола, сматрати парадигмом нове, зенитистичке уметности, једнако као што је то коауторски колаж Мицића и Клека *Во имја зенитизма* (1924),⁴⁰ где се рециклирају раније публиковани текстови (браће Мицић) и фрагменти нацрта за костиме и сценографију зенитистичког позоришта. Ирина Суботић истиче важност Мицићевог препознавања Клековог реалног односа према материјалу у његовим радовима, који воде ка конструктивистичком принципу мишљења и грађења уметничког дела. Програмски текстови публиковани у *Зениту* и другим зенитистичким издањима су илустровани Клековим радовима који припадају домену утопијске архитектуре, новог сликарства, сценске уметности, масовних медија (реклама), графичког дизајна, типографији и илустрацији, а реализовани су неконвенционалним материјалима и колажно-монтажним поступцима (утицај филма). Као такви, представљали су иновативне форме изражавања које је Мицић истицао као парадигму уметничке праксе зенитистичког покрета. (Голубовић и Суботић 2008: 57)

40 Љ. Мицић, „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма“, *Зенит* бр. 26–33, Београд, 1924, 16.

Закључна разматрања

Радови Јо Клека репродуковани у *Зениту* јасно указују на конструктивистичке тежње и склоност ка формалном експерименту. Кроз напред експлицирану анализу сценске праксе и теорије као главне карактеристике иновација које доноси зенитизам у овој области препознајемо: пластички динамизам, ефемерну сценографију, спектакуларне светлосне ефекте, афирмацију култа машине и активну партиципацију публике. Авангардни покрети начелно и зенитизам посебно препознају, уткивају и демонстрирају ове вредности кроз експликације мотива ваздухопловства и елемент покрета, изједначавајући их с новом уметношћу. Како Амра Латифић наводи када описује оперу *Победа над сунцем*, чији се концепт у идеолошком смислу може пренети на сценско деловање зенитиста, да догађаји овог типа представљају експерименте који еманирају идеју о обустави конвенционалних позоришних концепција и промени перцепције посматрача кроз повезивање разнородних изражајних елемената и средстава (тело, звук, заумни говор, музика, плес, светлост итд.), чиме се ствара доживљај новог мимезиса с почетка 20. века (Latifić 2008: 46). Револуционарне подухвате и експерименте зенитистичке сценске праксе у радовима Јо Клека можемо да означимо као основ у даљем развоју алтернативних модела перформативних уметности у српској средини друге половине 20. столећа.

Литература

- Bartlett, Rosamund and Dadswell, Sarah (2012) *Victory Over the Sun: The World's First Futurist Opera*, Exeter: University of Exeter Press, доступно на: <http://library.memoryoftheworld.org/#/book/eb42fa9e-2391-432c-8cb2-b64701f9687c> [Пristупљено 21. 3. 2023].
- Buck, Susan (2000) *Revolutionary art: the Bolshevik experience*, New York: MIT Press, доступно на: <https://www.susanbuckmorss.info/media/files/revolutionary-art.pdf> [Пristупљено 7. 3. 2022].
- Vujanović, Ana (2010) „Авангарда и извођачке уметничке праксе“, у: М. Шувакović (ur.), *Историја уметности у Србији, 20. век*, Т. I., Београд: Orion art, доступно на: https://www.academia.edu/34216554/Авангардни_театар_и_performans_1920ih_Уметност_у_Србији [Пristупљено: 30. 3. 2023].
- Голубовић, Видосава и Суботић Ирина (2008) *Зенит 1921–1926*, Загреб и Београд: Народна библиотека Србије, Институт за књижевност и уметност и СКД Просвјета

- Denegri, Ješa (1990) „Poglavlje povijesne avangarde: Josip Seissel/Jo Klek“, *Oko* br. 13, (n.s.), Zagreb, dostupno na: <https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegri-poglavlje-povijesne-avangarde-josip-seissel-jo-klek-croatian~no6449/> [Pristupljeno: 23. 2. 2023].
- Јовић, М. Бојан (2018) „Разноликости летења, падања, и успињања на небо (о тематизовању авијације у српској међуратној књижевности у контексту италијанске и руске авангарде)“, у: *Српска славистика: колективна монографија. Књижевност, култура, фолклор. Питања славистике, Радови српске делегације на XVI међународном конгресу слависта*, Т. II, Vol. 2, Београд: Савез славистичких друштава Србије, стр. 173–184. доступно на: http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/eb_set/2018/mks_srpska_slavistika-2018-2/mks_srpska_slavistika-2018-2-ch15.pdf [Приступљено: 4. 4. 2023].
- Koloogani, Marzieh Aalee and Ghazvini, Parissa Shad (2017) „An Explanation of the Machine Aesthetics in Russian Avant-garde Art Based on Marx’s Ideas“, in *The Scientific Journal of NAZAR research center (Nrc) for Art, Architecture & Urbanism*, Teheran: NAZAR research center (Nrc) for Art, Architecture & Urbanism, Vol. 14, No. 48, pp. 45–60, dostupno na: http://www.bagh-sj.com/article_46302.html?lang=en [Pristupljeno 29. 3. 2023].
- Kruljac, Vesna (2022) „Josip Seissel alias Jo Klek and the Zenitist Architecture“, *Актуалне проблеме теорије и историје уметности/ Actual Problems of Theory and History of Art* No. 12, pp. 524–534. dostupno na: <http://actual-art.org/files/sb/12/Kruljac.pdf> [Pristupljeno 15. 3. 2023].
- Лазичић, Горан (2015) „Иза четвртог зида: позориште и (р)еволуција у тумачењима сарадника *Руског архива*“, у: *Часопис Руски архив (1928–1937) и култура руске емиграције у Краљевини СХС/Југославији*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 223–248. доступно на: <http://dirikum.org.rs/483/1/Ruski%20arhiv%20-%204-03-2016.pdf> [Приступљено: 13. 4. 2023].
- Latifić, Amra (2008) *Paradigme ruske avangardne i postmoderne umetnosti*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Lyotard, Jean François (1982) „Presenting the Unpresentable: The Sublime“, *Art Forum* No. 8, New York, pp. 64–69.
- Malevich, Kazimir (1976) „From Cubism and Futurism to Suprematism“, in: J. E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant Garde*, New York: Vi-king Press, pp. 122–123.

- dostupno na: https://monoskop.org/images/8/86/Bowlt_John_E_ed_-_Russian_Art_of_the_Avant-Garde_Theory_and_Criticism_1902-1934.pdf [Pristupljeno 21. 4. 2023.]
- Maleković, Vladimir. 2001. „Avangardna oprema scene Sergija Glumca“, *Kolo* br. 4, Zagreb, dostupno na: <https://www.matica.hr/kolo/284/avangardna-oprema-scene-sergija-glumca-19810/> [Pristupljeno 19. 4. 2023].
 - Метлић, Дијана (2018) „Љубомир Мицић и филмске теме у часопису *Зенит*“, у: *Зборник Народног музеја*, Београд: Народни музеј Београд, стр. 159–175, доступно на: https://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2019/08/Zbornik-IU_2018-1.pdf [Приступљено: 18. 2. 2024].
 - Metlič, Dijana (2019) „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky“, in *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin/Munich/Boston: Walter de Gruyter GmbH, Vol. 9, pp. 236–268. Dostupno na: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110646238-009/html?lang=en>, [Pristupljeno 27. 2. 2024].
 - Metlič, Dijana (2019) „Zenitist Cinema: Influences of Marinetti and Mayakovsky“, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 9, Berlin: De Gruyter, 236–268. dostupno na: https://www.academia.edu/111440419/Zenitism_Futurism_Similarities_and_Differences, [Pristupljeno 18. 2. 2024].
 - Perović, Miloš R. (2000) (prir.). *Istorija moderne arhitekture. Kristalizacija modernizma/ Avangardni pokreti*, knj. 2B, Beograd: Arhitektonski fakultet
 - Pođoli, Renato (1975) *Teorija Avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit
 - Subotić, Irina (2011) „Zenitism/ Futurism: Similarities and Differences“, *International Yearbook of Futurism Studies* Vol. 1, Berlin/Munich/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 201–230. Dostupno na: https://www.academia.edu/111440419/Zenitism_Futurism_Similarities_and_Differences [Pristupljeno 17. 2. 2024].
 - Tsantsanoglou, Maria (2010) “The Synthesis of Art and Architecture in the Russian Avant-garde”, in: *Building the Revolution*, London: Royal Academy of Arts, pp. 3. dostupno na: https://www.academia.edu/61624606/The_Synthesis_of_Art_and_Architecture_in_the_Russian_Avant_garde [Pristupljeno: 19. 5. 2023].
 - Циндори Шинковић, Марија (1997) „Концерт мириса“, *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 13–14, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, стр. 123–132, доступно на: https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Celi%20Zbornici/Zbornik%20radova%20FDU%2013_14.pdf [Приступљено: 30. 4. 2023].

- Шуваковић, Мишко (2015) „Авангарде у Југославији“, у: Б. Јовић, Ј. Новаковић и П. Тодоровић (ур.), *Авангарда: од даде до надреализма*, Београд: Институт за књижевност и уметност и Музеј савремене уметности, стр. 23–40.

Извори

- *Direzione del movimentofuturista*, Milano, 1919, dostupno na: <https://www.memofonte.it/files/Progetti/Futurismo/Manifesti/II/119.pdf>
- *Zenit*, br. 1, Zagreb, 1921, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1921-02-01.pdf>
- *Zenit*, br. 2, Zagreb, 1921, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1921-03-01.pdf>
- *Zenit* br. 8, Zagreb, 1921, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1921-10-01.pdf>
- *Zenit* br. 12, Zagreb, 1922, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1922-03-01.pdf>
- *Zenit*, br. 14, Zagreb, 1922, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1922-05-01.pdf>
- *Zenit*, br. 17-18, Zagreb, 1922, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1922-09-01.pdf>
- *Zenit* br. 22, Zagreb, 1923, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1923-03-01.pdf>
- *Zenit*, br. 24, Zagreb, 1923, dostupno na: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1923-05-01.pdf>
- *Зенит*, бр. 26-33, Београд, 1924, доступно на: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1924-03-01.pdf>
- *Зенит*, бр. 35, Београд, 1924, доступно на: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1924-12-01.pdf>
- *Зенит*, бр. 40, Београд, 1926, доступно на: <https://pretraziva.rs/show/zenit--1926-04-01.pdf>
- *Време*, бр. 517, Београд, 1923, доступно на: https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_EA14D129E93A8F6C7A1935AA-12C320B4-1923-05-31
- Казимир Малевич, *Сценографија за оперу „Победа над Сунцем“ М. Матјушина и А. Кручних*, Прво футуристичко позориште, Санкт Петербург, 1913, графит на папиру, Државни музеј Санкт Петербурга Позориште и музика, фотографија © Државни музеј позоришта и музике Санкт Петербурга и Ел Лисицки, *Фигурице: Тродимензионални дизајн електромеханичке емисије „Победа над*

Сунцем“, Портфолио од 11 литографија, 1923, Израелски музеј, Јерусалим. доступно на: <https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8> [Приступљено: 27. 3. 2023].

- Костим за оперу А. Кручонића *Победа над сунцем*, Ел Лисицки, 38 x 32 cm, Народни музеј Србије у Београду, доступно на: https://vrallart.com/artworks/kostim_za_operu_a-kruconih_a_pobeda_nad_suncem/ [Приступљено: 25. 3. 2023].
- Попис илустрација за изложбу *Chagall, Lissitzky, Malevich: The Russian Avant-Garde in Vitebsk, 1918-1922*, доступно на: https://s3.amazonaws.com/tjmassets/press_releases/Chagall_Lissitzky_Malevich_checklist.pdf [Приступљено: 26.3.2023].

ZENITHISM AND PERFORMING ARTS: “DRAMATIC COLLAGES” BY JO KLEK FOR THE PERFORMANCE *AIRPLANE WITHOUT AN ENGINE*

Abstract

This paper explores examples of “dramatic collage” by Josip Seissel (1904–1987), known in the context of Zenitism as Josif Jo Klek. The primary source material includes contributions published in the magazine Zenit, the newsletter of the Zenitist movement (1921–1923, Zagreb; 1924–1926, Belgrade). These texts provide a critical perspective on conventional stage and theatre practices of the 1930s and highlight avant-garde proposals for innovation. The focus is on analyzing Jo Klek's works for the Zenit theater, particularly the “zenith show” Airplane Without an Engine, which is based on fragments of literary works by Ljubomir Micić, Branko Ve Poljanski, Filippo Tommaso Marinetti, and Ivan Goll. For this theatrical production, Jo Klek created three “dramatic collages”: two costume designs and one curtain design for the Zenitist theater. These works were published in Zenit number 24 (1923). The aim of this paper is to examine the innovative aspects of the Zenitists' performative activities through Jo Klek's works and written sources, which document and complete this ephemeral practice. The revolutionary efforts and experiments in Zenitist stage practice, as seen in Jo Klek's works, laid the foundation for the development of alternative performative arts in Serbia in the second half of the 20th century.

Keywords

Avant-garde, Zenitism, Jo Klek, Dramatic Collage and Performing Arts and Stage Design

Примљено: 3. јула 2023.

Прихваћено: 7. фебруара 2024.

Наталија Јевтић¹
Факултет драмских уметности у Београду

ЗОЈКИН СТАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА У РЕЖИЈИ ЈУРИЈА ЉВОВИЧА РАКИТИНА (БЕОГРАД, 1934)

792.22.091.5(497.11)“1934”
792.071.2.027 Ракитин Ј. Љ.
COBISS.SR-ID 148076809

Апстракт

У раду се проучава премијерно извођење драме Зојкин стан у режији руског редитеља Јурија Љвовича Ракитина у Народном позоришту у Београду 1934. године. Реч је о представи која је у јавности проглашена за политички скандал, и након само једног играња скинута с репертоара. Истражују се могући разлози неуспеха представе: неприпремљеност тадашње публике на уметничке иновације и политизација. Примењена је метода анализа садржаја ради сагледавања особености мање познатог Булгаковљевог драмског текста и његовог извођења. Коришћен је и историјско-архивски метод у циљу представљања околности играња представе и јавне расправе која је уследила након премијере. У раду се показује да је неуспех представе Зојкин стан повезан с културолошким и политичким приликама у тридесетим годинама прошлог века у Краљевини Југославији, а посебно се указује на субјективност тадашње позоришне критике и њену улогу у креирању јавног мњења.

Кључне речи

позориште, Булгаков, Зојкин стан, позоришна критика, политизација

Увод

На сцени „Мањеж“ Народног позоришта у Београду, 23. марта 1934. године руски редитељ Јуриј Љвович Ракитин (Јуриј Љвович Ракитин) поставио је драму Зојкин стан (Зојкина квартира), аутора Михаила

¹ natalija.jevtic.fdu@gmail.com; ORCID iD 0009-0008-2047-7291

Булгакова (Михаил Афанасьевич Булгаков). Премијера је изазвала бурне реакције, како у круговима уметника и позоришне критике, тако и у широј јавности престонице Краљевине Југославије. Непосредно након премијере, у новинама *Политика*, *Време*, *Штампа*, *Правда* водиле су се дуге расправе на тему неуспеха тог извођења. Већи део тадашње позоришне критике у представи је препознао одређене политичке алузије везане за критику совјетске стварности. Након само једног играња, представа је проглашена за невиђен политички скандал и скинута је с репертоара. Редитељ Јуриј Ракитин, након четрнаест година успешног рада у Београду, потиснут је с позоришне сцене. О представи *Зојкин стан*, која је предмет овог рада, писано је парцијално. Фрагменти о представи проналазе се у театролошким записима о редитељу Јурију Ракитину. Реч је о текстовима театролога: Јосипа Лешића, Светозара Рапајића, Огњенке Милићевић, Петра Марјановића, Боривоја Стојковића, Милене Лесковац и других. У зборнику радова *Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања* (ур. Успенски, Арсењев, Максимовић 2007), обухваћени су најважнији текстови који илуструју оно најбитније у погледу биографских и професионалних података овог аутора. У зборнику се, између осталог, издваја Ракитиново писмо пријатељу и колеги Николају Јеврејинову, посебно драгоцен документ везан за ову тему (Иванов 2007: 122–123). Недавно одбрањена докторска дисертација *Рукописна заоставштина Јурија Ракитина* Тамаре Жељски такође је важна студија која на примерима дневника и рукописа из приватног живота открива појединости везане за његов лик и дело (Жељски 2018). Наведени научни радови служиће као ослонац у овом истраживању.

Циљ овог рада је да испита околности које су утицале на неуспех представе *Зојкин стан*, да укаже на природу јавне расправе о овој теми, која је изашла из оквира уметности и постала предмет сукоба политички супротстављених мишљења. Основна претпоставка јесте да је дубока подељеност друштва тридесетих година, посебно идеолошке поделе у стручној, културној и позоришној заједници Београда, утицала на стварање негативних, контрадикторних интерпретација и да је јавна расправа на тему *Зојкиног стана* била политизована. У раду ће бити примењене следеће методе: метода анализе садржаја, ради испитивања карактеристика драме *Зојкин стан* и представе настале према том тексту у режији Јурија Ракитина, и историјско-архивски метод, у циљу истраживања околности играња представе и тока јавне расправе. Поред наведених театролошких записа и књига, биће коришћени и посебно анализирани извори из штампаних медија из 1934. године:

Политика, Време, Правда и Штампa, односно текстови утицајних позоришних критичара Велибора Глигорића, Ранка Младеновића, Душана Крунића.

Теоријски оквир истраживања

Представа *Зојкин стан* из 1934. године у Београду и околности премијерног извођења биће анализирани кроз призму основних идеја Жана Дивињоа (Jean Divignaud) изложених у студији *Социологија позоришта* (Divinjo 1978).² Према Дивињоу (1978: 1–2), позоришна уметност је неодвојива од друштвене стварности јер „позориште осећа више него иједна друга уметност потресе који раздиру непрестаним кореним променама испуњени друштвени живот“. Функција позоришта, међутим, није једнака у свим друштвима, већ зависи од типа друштва, односно његовог уређења, система, политичких и других струјања. Дивињо је мишљења да „чим драмско дело стекне своје гледаоце, оно измиче ономе ко га је написао, бескрајно се удаљује од њега“ и постаје „жива конкретна реалност“ (Divinjo, 1978: 2). Посебно важна за ову тему јесте његова идеја да позориште неретко постаје друштвени инструмент уместо синтезе једног људског, уметничког чина. Као један од видова социологије позоришта, он истиче проучавање критичког обавештавања, посебно професионалне критике која се пласира у дневним новинама. Дивињо скреће пажњу да у оквиру истраживања критике увек треба имати у виду „механизам остваривања утицаја“ и „деловање разговора“ (Divinjo, 1986: 63–64).

Драма *Зојкин стан* Михаила Булгакова

Драма *Зојкин стан* (1926) Михаила Булгакова, жанровски одређена као „трагична буфонада“, тематизује постреволуционарни период у Русији.³ Радња комада одиграва се у Москви током двадесетих година двадесетог века, у периоду НЕП-а (нове економске политике). У средишту драме је Зоја Денисовна Пелц, тридесетпетогодишња удовица која живи

- 2 Реч је о дијалектичко-историјском приступу. Дивињо у студији хронолошки представља историју европског позоришта, почев од античке Грчке, Рима, Византије, средњег века, ренесансе све до тоталног позоришта, хепенинга и других врста позоришних извођења.
- 3 Трагична буфонада или трагична фарса. У појединим текстовима јавља се и као комедија, али таква дефиниција није исправна зато што драма има трагичан крај, то јест завршава се сценом убиства у стану (Bulgakov 1982).

сама у Москви, у свом шестособном стану. Председник кућног комитета (Протупеја Анисим Зотикович) непрестано јој прети исељењем и одузимањем стана, подсећајући је да такав бахати начин живота више није допуштен. У намери да сачува стан, Зоја отвара шиваћу радионицу и школу за шивење комбинезона за супруге радника. Током ноћи, стан постаје место сумњивих сусрета у којем бораве различити клијенти, међу којима су Борис Семјонович Гусан (комерцијални директор), Александар Аметистов (Зојкин рођак), Павле Фјодорович Обољанинов (гроф), два Кинеза, Хандазалин и Херувим, манекенке које забављају госте и друга, споредна лица (Bulgakov 1982: 52). Познато је да је Булгаков драму написао као својеврстан омаж Стаљиновом времену, инспирисан реакцијама друштва на нови економско-политички смер и дешавањима у главном граду СССР. Аутор у својој драми супротставља грађане старог и новог света у контексту новог поретка, истичући корупцију бољшевичког друштва и представљајући нову совјетску стварност као бордел. Осликавајући различите људске пороке (склоност коцкању, алкохолу, опијатима, ниским страстима), Булгаков сва лица приказује у својим крајностима, негативно.

Прва поставка драме *Зојкин стан* била је у Русији, у режији Алексеја Попова (Алексей Дмитриевич Попов) у московском Театру Вахтангов (Театр Евгения Вахтангова), у октобру 1926. године. Према Дубравки Маравић (2017: 298–302), та премијера била је „опасна у политичком смислу, режисер се уочи ње помало ограђивао – због политичких алузија“, док је драматург драму назвао „трагична лакрдија“. Представа је, међутим, успешно играна око двеста пута, а 1929. године је забрањена и скинута с репертоара, заједно с другим Булгаковљевим делима (Маравић 2017: 299). Драма *Зојкин стан* садржи одређене политичке алузије, везане за совјетску стварност двадесетих година, због чега се прво извођење у Русији показало проблематичним. Упркос томе, неколико година касније, 1934. у Београду се планира премијера истог Булгаковљевог дела.

Представа *Зојкин стан* у режији Јурија Ракитина (Београд, 1934)

Постоје подаци да је представа *Зојкин стан* у Народном позоришту у Београду планирана годину дана унапред, на иницијативу тадашњег директора драме Радивоја Караџића (Срећковић 1934). На челу позоришта

у том периоду био је управник Милан Предић, док је Јуриј Ракитин увелико уживао статус сталног редитеља.⁴ За представу је било планирано двадесет четворо глумаца.⁵ Одржано је четрдесет проба, којима је присуствовао и директор драме (Нушић 1934; В, 1934). Два месеца пред премијеру, Јуриј Ракитин је дао изјаву за новине, у којој је истакао да је представу радио „с пуно воље и радости“, хвалећи Булгаковљев драмски текст због добро изведених свих елемената које чине тадашње стање у Русији (Ан 1934в). Редитељ је, том приликом, дао своје виђење драме:

Дакле, постоје елементи, који у борби за живот и право на живот не бирају средства, и иду чак до најнижег профанисања, да би себи осигурали постојање у свету. Други пак елементи, тј. представници ширих кругова, труде се свим силама да уђу у живот пређашњих, предатних имућних класа. И трећи елементи, последњи, то су бивши племићи, тј. у овом случају бивше кокошке, које се силом околности претварају у петлове (Ан 1934в).

Тешко је утврдити какав је заиста био однос редитеља према Булгаковљевој драми, то јест да ли је и колико је дело било прерађено за потребе извођења. Представници позоришне критике из 1934. године истицали су тај сегмент као изразито проблематичан и указивали да Ракитинова режија у великој мери одступа од књижевног дела. У дневним новинама било је речи да је у представи дошло „не само до брисања већ и до додавања, сечења и прерађивања, мењања смисла, те је дело изгубило много од своје оригиналности“ (М. В. 1934). Директор драме Народног позоришта, Радивоје Караџић, истицао је да је „комад изведен без икаквих сечења и прерађивања, потпуно у целости, онако како га је писац дао“ (Ан 1934в). Ракитин је тврдио да је драмски текст добио из Риге, те да га је због дужине морао скратити, али без већих интервенција (Иванов 2007: 122-123). Питање тачног превода с руског на српски језик такође је остало неразјашњено.⁶

4 Ракитин је дошао у Београд 1920. у првом таласу руске емиграције, са 38 година. Ангажован је као стални редитељ у Народном позоришту на позив тадашњег управника Милана Грола. (Лесковац 2003).

5 Главне улоге додељене су Евки Микулић (Зоја Пелц), Франу Новаковићу (Павле Фјодорович Обољанинов), Николи Гошићу (Аметистов), Миливоју Живановићу (Борис Семјонович Гусан) и Дари Милошевић (Ана Вадимовна). У епизодним улогама били су: Михаило Васић, М. Поповић, Урбанова, Текић, Петровић и М. Маринковић. Подаци преузети из архива Музеја позоришне уметности у Београду.

6 Према расположивим подацима, преводилац је био Вук Драговић, али на плакату представе *Зојкин стан* његово име није наведено. Надежда Мосусова истиче да је Драговић био комуниста, што може указивати на то да преводилац није подржавао идејна решења

О елементима представе *Зојкин стан* (сценографија, костим, режија, музика) сазнаје се на основу фрагментарних записа театролога и критичара. Када је реч о визуелном делу представе, најпре сценографском решењу, познато је да је Ракитин изабрао „слику вашара” (Lešić 1986: 97). Сценографија је била поверена Владимиру Жедринском (Владимир Иванович Жедринский), са којим је Ракитин успешно сарађивао на више пројеката (Milanović 1983).⁷ Како истиче Олга Милановић (1983: 246), анализирајући слике декора за представу *Зојкин стан* „види се да је реч о симултаном декору са стилизованим порталима у простору“ и да су у позадини „три правоугаоне драперије између којих се виде обриси Кремља“. Све сцене су игране с брзим изменама на предњем делу позорнице. Милановић у таквој сценографији препознаје „добру традицију условног театра“, и сматра да је то занимљиво сценско решење (Milanović, 1983: 246). Скице за костиме израдила је Милица Бабић Јовановић. На основу фотографија представе из новинских листова, уочава се да су глумице биле обучене у светле провокативне хаљине, уз упадљив накит, бисере и огрлице, као и да је на глумцима истакнута јака шминка (Глигорић 1934а; Младеновић 1934). Детаљнији описи овог сегмента представе, међутим, не проналазе се ни у студији Олге Милановић (1983) ни у другим театролошким записима. Досад није рађена реконструкција представе, тако да се о режији сазнаје искључиво на основу записа позоришне критике из 1934. године. У критици су се јављали следећи коментари:

Режирано је без живота, без темпа и динамике. На лица од неких приказивача стављена је не глумачка маска, већ циркуска лорфа, којој су морали подешавати кретање, гестове, начине изговора. Даме на кројачкој проби, девојке манекени и одалиске Зојкиног бурдеља, појављивале су се као пајаци, извештачене када су имале да прикажу пикантно и кокотско (Глигорић 1934а).

Уоквирена том пренаглашеношћу, режија је померила пишчеву тему. Булгаков није утописта, али није ни толико одсечен од укрштених покрета живих бића у својој социјалној средини. Режијер је једну психолошку јавну кућу, претворио у физиолошку. А то није

Јурија Ракитина, која су обухватала и критику комунистичке идеологије (Мосусова 2007: 211).

7 *Шест лица тражи писца* (1926), *Сан летње ноћи* (1931) и *Госпођа ђаволица* (1932), *Госпођа с камелијама* (1934) (Милановић 1983).

смело да претегне по писцу, ни онда кад изгледа да се јефтином гримасом допуњује идејна тенденција (Младеновић 1934).

Глумачка игра била је пренаглашена, а карикирање и театрализација у првом плану. Посебно су се истицали „приказивачи који су играли пијанце, односно њихова дрека, њихово кречење и ачење, њихово бесмислено претурање и тумбање по позорници...“ (Глигорић 1934а). О конкретним редитељским поступцима више од тога није речено. Претпоставља се да је Ракитин, радикално одступивши од реализма, акценат ставио на „физичку радњу“, спољашњим ефектима, то јест дао предност „монтажи атракције“, у духу Всеволода Мејерхољда (Всеволод Емиљевич Мејерхољд), а не „монтажи алузија“, која је била карактеристична за Константина Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский).⁸ Употреба музике и звучних ефеката у представи потпуно је изостала у позоришној критици, иако је у дидаскалијама драме *Зојкин стан* описана богата звучна слика: „паклени концерт, хармоника која свира полку, звуци гитаре“ (Bulgakov 1982). У делу Булгакова присутна је разноврсност музичких елемената: улични шумови, снимак арије Мефиста из опере *Фауст*, дует из *Травијате*, црквени напеви и шлагери. Надежда Мосусова (2007: 211), која се бавила анализом Ракитиновог музичког позоришта, претпоставила је да су у представи коришћени слични музички тонови, али без детаљније анализе.

На основу позоришне критике објављене у новинама, сазнаје се и о саставу, реакцијама и понашању публике која је присуствовала извођењу драме *Зојкин стан* (Глигорић 1934; Срећковић 1934; Ан 1934б). У гледалишту Народног позоришта била су присутни позоришни критичари, уметници и део управе позоришта, као и редовни посетиоци, међу којима су били студенти и омладинци. Први чин је протекао релативно мирно, али већ у току другог чина су поједини гледаоци гласно изразили своје незадовољство (Б. 1934). Помињале су се и изјаве гледалаца: „Доле, уа, срамота!“; „Зар под кнежевом бистом јавна радња?“; „Овога нема ни на најслабијим булеварским позориштима!“; „Ово је атентат на публику!“ и слично (Б. 1934). Према Глигорићу (1934а), Ракитин је створио од представе „мучење за публику која је са галерије бурно протествовала, док је партер своје негодовање изражавао напуштањем позоришне сале и пре свршетка комада“. У једном од многих новинских

8 Синтагме „монтажа алузија“ и „монтажа атракција“ користи Димитрије Ђурковић када помиње особености редитељског приступа Јурија Ракитина, будући да сматра да су и Станиславски и Мејерхољд у њему једнако заступљени (Ђурковић 2007: 19).

чланака анонимних аутора, истиче се и податак да је више од педесет лица из публике напустило салу у току извођења (Ан 1934а). Део публике који је остао у позоришту, у знак протеста је гласно разговарао, тако да се реплике глумаца нису могле чути. Представа се уместо аплаузом, завршила громогласним звиждањем (Ан 1934а).

Јавна расправа: Ко је крив?

У Београду су уочи премијере дневни листови данима најављивали премијеру представе *Зојкин стан* у позитивном светлу. Хвалећи Михаила Булгакова и његов текст, чија је, како је истакнуто, „акција веома снажна“, новине су подсећале читаоце на „добру традицију руског театра“, а помињао се и претходни успех Булгаковљеве драме *Бела гарда* (Белая гвардия) (Ан 1934в). Истицали су се и вештина руског писца и његов таленат да „оставља публици да одлучи да ли припада левици или десници“ (Ан 1934в). Примећује се да су домаћи позоришни критичари и познаваци позоришта и драме били наклоњени Булгакову упркос његовој лошој репутацији у Русији (посебно после забране његових дела у СССР). Чини се да је публика жељно ишчекивала поставку драме *Зојкин стан*, имајући у виду поштовање према руском писцу, али и чињеницу да је Јуриј Ракитин дотад већ био афирмисани уметник, а његова дела позната јавности.⁹

Не постоје подаци да је до тренутка премијере постојала јавна расправа на тему *Зојкиног стана*, нити се извођење доводило у питање. Након премијере, културноуметничка јавност у Београду била је узбуркана, али и подељена у погледу ставова. Представа је проглашена за „највећу уметничку срамоту од како постоји Народно позориште у Београду“ (Ан 1934б). Угледни позоришни критичари указивали су на редитељски промашај Ракитина и у њему налазили главног кривца за тај дебакл.

Приказ Зојкиног стана на нашој позорници извитоперио је и унаказио текст, лишио га сваког идејног и позоришног смисла, уништио његов дух, и претеривањима неприродним и јефтиним театром (Глигорић 1934).

9 У Народном позоришту у Београду, Јуриј Ракитин је режирао преко 90 драма различитих жанрова, драмских дела и опера од којих се издвајају: *Ревизор*, *Богојављенска ноћ*, *Сан летње ноћи*, *Галеб*, *Иванов*, *Силом лекар* и *Госпођица ђаволица* (Lešić 1986).

Г. Ракитин режирао је комад у смислу једног дар-мара. Он је тиме потенцирао хаос совјетског друштва, али је тиме дао утисак о једном сну пијаног човека. (Крунић 1934).

Инсистирање на пренаглашеној глумачкој игри, карикирању и театрализацији било је скандалозно, а Ракитинова режија тумачила се као тенденциозна. Према бројним критичарима, у представу су уписана нова значења којих није било у оригиналној верзији драме. Посебно проблематичне тачке биле су критика руског савременог друштва и државне управе, представљање неморалног и „накарадног совјетског система“, изругивање полицији, који нису део Булгаковљеве драме (Глигорић 1934а). Редитељ је, наводно поједине тематске јединице истакао у први план према сопственом нахођењу, променивши суштину и смисао дела.

Булгаков обухвата све хумано и са лева и са десна и то може да обмане режисера. Карикирање обеју супротстављених социјалних страна изазива на свој начин судар старог и новог друштва. Али без извијања на једну страну (Младеновић 1934).

У намери да одбране Ракитинов лик и дело, поједини критичари су указивали да неуспех представе не би требало приписивати само једној особи, односно редитељу. Оштре критике поводом *Зојкиног стана* нису тако заобишле ни тадашњу управу позоришта, управника позоришта Драгослава Илића и директора драме Радивоја Караџића. Неколико дана након премијере, у опширном новинском чланку *Ко је крив?* једног од критичара потписаног иницијалом В. (1934) истиче се:

Сада се у управи оптужују и свађају, сада сваљују кривицу неки само на Ракитина, на његову старост, његову неспособност. А је ли крив само г. Ракитин и може ли се олако и потпуно порећи способност редитељу који је истовремено спремао „Давида Коперфилда“ и „Госпођу с камелијама“ и то са успехом, како по признању критике, тако по признању публике и управе.

Исти аутор (В. 1934) подсећа и да је управнику Илићу знатно пре премијере скренута пажња на „политичку опасност“ коју би донела поставка дела *Зојкин стан*, као и то да је пробама присуствовао директор драме, Караџић. Сличан став налазимо и код Срећковића, који у новинском листу *Време* тражи кривца за неуспех представе, а нарочито се обрушава на поменутог Караџића.

*Јасно је да је Зојкин стан био репертоарски изум г. Караџића, пре-
дат на инсценирању г. Ракитину, чијом је једностраном режијом
уништено и оно мало типичне интересантности у самом делу, као
и хумор и сатира (Срећковић 1934).*

У јавну расправу укључиле су се и друге угледне личности, које нису присуствовале премијери. Тако је, на пример, Бранислав Нушић указао да одговорност за неуспех представе мора бити подељена. Он је тврдио: „Ако у комаду има елемената који могу голицати било левицу било десницу у публици, онда ја налазим да се са таквим комадом нису смели правити експерименти на државној позорници“ (Нушић 1934). Услед великог незадовољства публике и притиска стручне јавности, представа је непосредно након премијере скинута с репертоара (Ан 1934г). Скандал у вези с делом *Зојкин стан* завршио се сменом директора драме Радивоја Караџића и доласком Радомира Плаовића у Народно позориште. Након те, 1934. године, Јуриј Ракитин је био ангажован на само четири представе, а до почетка рата радио је само два пројекта годишње (Lešić 1986:101).

Разлози неуспеха представе: отпор иновацијама и политизација

Према речима позоришних критичара из 1934. године, најспорније тачке у представи *Зојкин стан* биле су: радикално одступање од Булгаковљевог драмског текста, произвољно тумачење појединих тематских јединица, а на плану режије театрализација, карикирање и пренаглашена глумачка игра. Уколико се, међутим, представа сагледа у контексту редитељског опуса Јурија Ракитина, и узме се у обзир његов особени стил, примећује се да су такве замерке необичне. Динамична игра глумца, склоност ка карикирању, супротстављање конвенцијама биле су главне особине редитељског потписа овог аутора. На то су указивали бројни домаћи театролози: Јосип Леших, Боривоје Стојковић, Петар Марјановић, Огњенка Милићевић и други. Боривоје Стојковић је у Ракитиновим режијама видео „неконвенционални животни реализам“ и указивао је да Ракитин „најефектнији уметнички израз налази у живој, динамичној, наглашеној, спонтаној игри“ (Stojković 1979). Ракитинов савременик и ученик, глумац Мата Милошевић, истицао је: „Ракитин је био редитељ сценске акције јарких, масно сликаних карактера и ликовна, истанчаних али веома снажних емотивних израза“, и да је за њега

најважнија била „физичка радња“. (Милошевић 1984). Петар Марјановић је указивао на слично, да је Ракитин био „недвосмислен мејерхољдовац“, често склон театрализацији, „сочном глумачком изразу“ и „кловновијадама“, и тврдио је: „У многим његовим сценским остварењима живот је био представљен као гротескни циркус, а људи приказани као клонови“. (Марјановић 2005: 346).

Примећује се да представа *Зојкин стан* не одступа у великој мери од Ракитиновог уобичајеног редитељског рада и погледа на позориште. Очигледно из тог разлога, има мишљења да је један од разлога њеног неуспеха проблем „неприпремљености публике на иновације“ (Andrić 2007: 144), али таква претпоставка досад није утемељена у истраживањима. У погледу уметничких иновација извесно је да је Ракитин уз Михаила Исаиловића сматран за „великог редитеља нашег театра“ и да је заслужан за „модернизацију која је тада доведена до пуног изражаја“ (Lešić 1986: 101). Познато је и то да је „Ракитин био цењен у Југославији и у иностранству, у руским театарским круговима и да је био у контакту са савременим модерним позоришним струјањима између два светска рата“ (Мосусова 2007: 211). Чини се да је управо такав модерни приступ чинио Ракитина посебним и препознатљивим на нашим просторима. До тренутка извођења *Зојкиног стана* он је имао импресивну радну биографију и вишегодишње редитељско искуство, тако да се неуспех ове представе не може објаснити ни као почетничка грешка аутора.¹⁰ *Зојкин стан* не представља крај његове каријере, мада се 1934. година може узети као преломна тачка или нека врста прекретнице на Ракитиновом професионалном и личном путу. С тим у вези је Јосип Лешић (1986: 401) приметио да у послератном периоду Ракитин не само да ради у мањем обиму већ престаје с режијама у концепту „вашарске шатре“, условним позориштем и „циркусијадама“, и поново ради према систему Станиславског.

Будући да представа *Зојкин стан* није изузетак у редитељском опусу Јурија Ракитина, као и да није ни прво ни последње његово дело, чини се да је неуспех извођења неопходно анализирати с другог аспекта. Извесно је да су разлози изван домена позоришне уметности, и претпоставља се да их треба тражити у компликованим друштвеним и политичким околностима. У тренутку премијере, Краљевина Југославија још увек

10 Захваљујући искуствима у Театар-студију Всеволода Мејерхољда, а касније и МХАТ-а (уз Константина Станиславског), Ракитин је добро прихваћен у позоришној заједници Београда (Лесковац 2003).

је обележена владавином династије Карађорђевић. Званична политика заснивала се, између осталог, на снажном отклону од Совјетског Савеза. Краљ Александар Карађорђевић био је наклоњен руским емигрантима, а посебно уметницима и руској интелигенцији који су због политичких прилика избегли из Совјетског Савеза. Познато је да су у Краљевини Југославији уметници попут Ракитина пронашли не само уточиште, већ и простор за рад и напредак у оквиру својих интересовања и професија (Димић 1997: 135–185). У првој половини тридесетих година, политичка стварност се компликује, присуством више различитих политичких партија и фракција (радикална, демократска, комунистичка партија). Иако је комунистичка партија званично била забрањена, у друштву је владало опште „комунистичко јавно мњење“ (Мосусова 2007: 210), што мења и однос према руским досељеницима. С тим у вези, наступило је продубљивање нетрпељивости између „црвених“, наклоњених совјетском начину размишљања, и „белих“, оштрих противника бољшевизма и револуције, којима је припадао и сам Ракитин. Осим тога, постојале су и идеолошке поделе у погледу руске емигрантске заједнице у Краљевини Југославији.¹¹

Дубока подељеност у друштву Краљевине Југославије огледала се и у сфери културе и уметности. Када је реч о културној клими оног времена, како наглашава Петар Марјановић: „тридесетих година XX века у нас дошло је до промене књижевне климе и до изразите идеологизације уметности“ и истиче да је „међу српским писцима и људима позоришта дошло до изразитих естетских и политичких супротстављања“ (Марјановић 2005: 343). Марјановић примећује присуство три струје мишљења: струја лево оријентисаних позоришних писаца и критичара, оних који су били у служби комунистичких идеја и друштвене револуције, друга струја десно оријентисаних (којој су припадали најпре аутори експресионистичке авангарде), као и трећа струја, оних који су остали уздржани, политички неопредељени (Марјановић 2005: 343). Струја лево оријентисаних позоришних критичара, на челу с познатим Велибором Глигорићем, одиграла је важну улогу у јавној расправи против Ракитина (Мосусова 2007: 211). Уочава се међутим, да ни припадници десне оријентације нису поштедели руског редитеља оштре критике.

Као што је уочено, јавна расправа на тему представе *Зојкин стан* дуго је трајала и није остала на нивоу уметничке критике, већ је добила раз-

11 О руској емиграцији и статусу руских досељеника, а посебно уметника и културних радника у Краљевини Југославији писао је Љубодраг Димић (Димић 1997).

мере политичког скандала. Како примећује и Надежда Мосусова (2007: 211), у критикама „није ништа речено о комаду као таквом, ништа о редитељском поступку Ракитина, о условном реализму, о гротески, о његовом режирању музике“ итд. У већини новинских чланака потпуно је изостављена анализа извођења, док је фокус био на уопштавањима и негативним реакцијама публике. Уочава се, такође, инсистирање на тражењу „кривца“, питањима „одговорности“ која су превазилазила разговор о самом уметничком делу. Према Ениси Успенски (2003: 107): „Ракитин је постао жртва двеју супротстављених идеолошких оријентација“. Обе стране (леве и десне оријентације) које су креирале тадашње јавно мњење у престоници Краљевине Југославије представљале су руског редитеља као политички неподобног.¹² С тим у вези, значајан документ јесте Ракитиново писмо пријатељу и сараднику Николају Јеврејинову, у којем се осврће на промене друштвених прилика Краљевине Југославије и помиње да „овде нагло ескалирају просовјетска расположења...“ (Иванов 2007: 122–123). Он указује на контрадикторности у интерпретацијама представе *Зојкин стан*:

Говоре да сам поставио драму на емигрантски начин, као бели, да нисам у њој открио праву совјетску истину, већ да сам је згуснуо у беле боје. Да ли ви то можете да схватите?!... Критикују ме због тога што сам се усудио да режирам драму на бели начин. А овде у државном позоришту она и не би могла да иде другчије... Руси ме прогоне зато што сам бољшевик, а Срби зато што изврћем и фарбам у беле тонове бољшевичку драму! Ево ово је велика трагедија (Иванов 2017: 122).

Извесно је да су се оптужбе које се тичу пропагирања бољшевизма чиниле контрадикторним редитељу који је, упркос вишегодишњем боравку у иностранству, био веома везан за своју домовину и осећао снажну припадност заједници руских емиграната окренутих цару и Цркви. Ракитинов разлог за емиграцију из Русије и долазак у Југославију првом реду било је неприхватање револуције коју је сматрао за „убицу домовине и цара“ и одбацивање нове државе РСФСР (Lešić 1986: 97). Како истиче Тамара Жељски (2018: 224), Ракитин је био „конзервативац који је веровао у императорску Русију, у њену правичност, у њену мисију, у

¹² Један од ретких позоришних критичара који је стао у заштиту Јурија Ракитина јесте Душан Крунић, али тек неколико година након скандала *Зојкин стан*. Крунић, пише текст *Дуг позоришта Јурију Ракитину*, који представља као покушај рехабилитације аутора (Крунић 1938).

њену величину, политички емигрант и противник бољшевизма“. Колико је он био доследан у погледу својих идеолошких ставова сведочи и податак да је с једним од својих најближих пријатеља и сарадника Всеволодом Мејерхољдом дошао у сукоб идеолошке природе. Називајући га издајником и „дрвеним комесаром“, с њим је потпуно прекинуо комуникацију (Lešić 1986: 97). Имајући у виду такво политичко опредељење редитеља, оптужбе на рачун искривљене совјетске стварности чине се оправданим. Ипак, и у случају да је Ракитин „дао одушак личног нерасположења према свему ономе што долази из новог стања у Русији“ (Глигорић 1934б), он је за то имао упориште у драмском тексту Михаила Булгакова. Као што је примећено, преиспитивање совјетског система јесте саставни део драме *Зојкин стан*.

Утицајни позоришни критичари у 1934. успешно су изостављали наведене чињенице у својим текстовима. Пристрасно тумачећи представу, знатно су допринели креирању негативног јавног мњења и осуди редитеља. Када је реч о критичарима, још је Јован Христић у *Малој филозофији позоришне критике* (1997: 11), говорио о „повлашћеном положају“ сваког критичара у односу на уметника и дело о којем пише. У случају *Зојкин стан* тај положај је искоришћен на такав начин да је уместо афирмације позоришног дела дошло до његовог оспоравања.

Закључак

Представа *Зојкин стан* из 1934. године свакако није најбоље уметничко остварење у историји репертоара Народног позоришта у Београду, али јесте једно од најконтроверзнијих. Преглед основних елемената представе, сценографских и костимских решења и глумачке игре, осветлио је основне особености у редитељском приступу. Према записима позоришне критике из 1934. уочено је да је у средишту представе била „вашарска шатра“, као и да су у њој били заступљени театрализација, карикирање и пренаглашена глумачка игра. На основу расположивих извора, примећено је да је Ракитин представу конципирао у духу „монтаже атракције“ Всеволода Мејерхољда, а наслућује се да су и они елементи о којима подаци недостају (посебно о музици и звучним ефектима) били конципирани према тој идеји. Мада се чини да таква концепција није одступала од Ракитиновог уобичајеног приступа и погледа на позориште, управо је таква режија у комбинацији са осетљивим темама у драми Михаила Булгакова изазвала буру и незадовољство

у публици у вечери извођења. Публика, посебно леве политичке оријентације, доживела је дело као тенденциозно и провокативно. Као што је речено, расправа је настављена и у наредним данима, тако да је од неуспешне премијере, скандала у позоришту, дошло до нечега сасвим другог, до политичког скандала.

Разлози за неуспех представе и негативне реакције јавности вишеструке су природе, али најпре се проналазе у друштвеном контексту тридесетих година прошлог века. Имајући у виду политички подељену друштвену, а с тим у вези и културну и позоришну заједницу, у раду је показано да је јавна расправа на тему премијере *Зојкин стан* била политизована, што је и била главна претпоставка овог рада. Друштвена стварност, према Дивињоу увек неодвојива од позоришта, директно је обликовала позоришну. Представа је постала предмет сукоба политички заострених струја мишљења: најпре оних лево оријентисаних (на челу с критичарем Велибором Глигорићем), али и других који су у складу са сопственим, најпре политичким убеђењима, предрасудама и очекивањима приписивали представи различита значења. Примећено је да је улога позоришних критичара била изузетно важна у креирању тадашњег јавног мњења, и уместо афирмације уметности, допринела је њеном оспоравању. Представа *Зојкин стан* 1934. године, дакле, социолошки је занимљив случај у којем се огледа сукоб једног дубоко подељеног друштва у тридесетим годинама прошлог века. Као таква, она може бити и важно полазиште за наредна истраживања позоришне уметности Краљевине Југославије.

Литература

- Andrić, N. (2007) „Recepcija dramskog stvaralaštva Mihaila Bulgakova“ u: Igor Lakić i Nataša Kostić *Jezici i kulture u kontaktu – Zbornik radova*, Podgorica: Institut za strane jezike, str. 144–150.
- Bulgakov, M. A. (1982) *Zojkin stan*, Beograd: JDP.
- Димић, Љ. (1997) *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941* III, Београд: Стубови културе.
- Divinjo, Ž. (1978) *Sociologija pozorišta, kolektivne senke*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Ђурковић, Д. (2007) „О Јурију Ракитину из угла данашњице“ у: Успенски Е. Арсењев А. Максимовић З. *Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања, Зборник радова међународног научног скупа*,

- Нови Сад–Београд: Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности у Београду, стр. 18–19.
- Жељски, Т. (2018) *Рукописна заоставштина редитеља Јурија Ракитина*, докторска дисертација, необјављено, Београд, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, доступно на: <https://nardus.mfn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/10629/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y> [Пристапљено 10. 4. 2023]
 - Иванов, В. (2007) „Преписка Јурија Ракитина и Николаја Јеврејнова као биографски извор” у: Успенски Е. Арсењев А. Максимовић З. *Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања, Зборник радова међународног научног скупа*, Нови Сад–Београд: Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности у Београду, стр. 122–123.
 - Лесковац, М. (2003) Јуриј Љвович Ракитин у Српском народном позоришту у: Успенски Е. Арсењев А. Максимовић З. *Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања, Зборник радова међународног научног скупа*, Нови Сад – Београд: Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности у Београду, стр. 305–328.
 - Lešić, J. (1986) *Istorija jugoslavenske moderne režije (1861–1941)*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
 - Маравић, Д. (2017) „Осврт на две комедије Зојкин стан М. Булгакова и Нови стан Г. Булгакова“, *Славистика XXI*, св.1–2, Београд: Славистичко друштво Србије, Филолошки факултет у Београду, стр. 298–302.
 - Марјановић, П. (2005) *Мала историја српског позоришта XIII–XXI век*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
 - Milanović, O. (1983) *Beogradska scenografija i kostimografija (1868–1941)*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti, Univerzitet umetnosti.
 - Мосусова Н. (2007) „Музички театар Јурија Љвовича Ракитина“ у: Успенски Е. Арсењев А. Максимовић З. *Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања, Зборник радова међународног научног скупа*, Нови Сад – Београд: Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, Факултет драмских уметности у Београду 195–217.
 - Stojković В. (1979) „Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba“, *Teatron* 17–18, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
 - Успенски, Е. (2003) „Јуриј Љвович Ракитин: Живот, дело, сећања, Приказ научне конференције“, *Зборник радова Факултета драмских уметности* 6–7, Београд: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм радио и телевизију, стр. 105–120.

- Hristić, J. (1977) „Mala filozofija pozorišne kritike“, предговор у: *Pozorište pozorište*, Beograd: Prosveta, str. 11–14.

Новински чланци

- Б. (1934) „Комад који је на премијери извиждан: Место аплауза звиждање“, *Правда*, 25. 3. 1934.
- В. (1934) „Позориште: Ко је крив? Поводом премијере Зојкиног стана“, *Правда*, 29. 3. 1934.
- Глигорић, В. (1934а) „Једно вече дреке и кревељења на позорници: Зојкин стан од Булгакова“, *Политика*, 24. 3. 1934.
- Глигорић, В. (1934б) „Око приказа Зојкиног стана“, *Политика*, 2. 4. 1934.
- Крунић, Д. (1934) „Народно позориште губи достојанство: поводом премијере Зојкин стан од Булгакова“, *Правда*, 25. 3. 1934.
- Крунић, Д. (1938) „Дуг Народног позоришта Јурију Ракитину“, *Правда*, 20. 3. 1938.
- М. В. (1934) „Дилетантизам или изврдавање: Поводом изјаве управника Драгомира Илића који је демантован на свим странама“, 23. 3. 1934. доступно на: <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=188993> [Приступљено 5. 4. 2023]
- Младеновић, Р. (1934) „Стихијска пародија на позорници: Премијера Зојкиног стана од М. Булгакова“, *Време*, 25. 3. 1934.
- Нушић, Б. (1934) „Ко је, у ствари, крив? Мишљење Бранислава Нушића“, *Штампа*, 25. 3. 1934.
- Срећковић, М. (1934) „И даље се траже кривци за неуспех последње драмске премијере: Чија је директна кривица за слом Зојкиног стана?“ *Време*, 28. 3. 1934.
- Ан. (1934а) „Како је публика примила премијеру Зојкиног стана“, *Политика*, 25. 3. 1934.
- Ан. (1934б) „Премијера Зојкин стан: Незапамћен скандал“, 23. 3. 1934. доступно на: <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=188992> [Приступљено 5. 4. 2023]
- Ан. (1934в) „Пред премијеру Зојкин стан – Булгаков на нашој позорници“, *Правда*, 2. 1. 1934.
- Ан. (1934г) „Зојкин стан, чија је премијера била синоћ, скинут је са репертоара“, доступно на: <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=189003> [Приступљено: 5. 4. 2023]

ZOYKA'S APARTMENT BY MIKHAIL BULGAKOV DIRECTED BY YURIY LVOVICH RAKITIN (BELGRADE, 1934)

Abstract

This paper examines the premiere performance of the play Zoyka's Apartment directed by Russian director Yuriy Lvovich Rakitin at the National Theater in Belgrade in 1934. The play was publicly declared a political scandal and was removed from the repertoire after only one performance. This study explores possible reasons for the play's failure, including the audience's unpreparedness for artistic innovations at the time and the overt politicization of the play. Content analysis was applied to examine the peculiarities of Bulgakov's lesser-known play and its performance. The historical-archival method was also used to present the circumstances surrounding the performance and the public discussion that followed the premiere. The paper demonstrates that the failure of Zoyka's Apartment is connected with the cultural and political circumstances of the 1930s in the Kingdom of Yugoslavia, highlighting the politicization of theatre criticism at that time and its role in shaping public opinion.

Keywords

theatre, Bulgakov, Zoyka's Apartment, theatre criticism, politicization

Примљено: 1. септембра 2023.

Прихваћено: 12. фебруара 2024.

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

Nevena Daković¹
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

Boris Petrović²
Independent researcher

791.229.2
791.632:792.026
COBISS.SR-ID 148096777

SCREENING THE VICTIMHOOD, SCREENING THE SACRIFICE: DARA AND OTHER CHILDREN OF JASENOVAC

Abstract

The concern of this paper is the analysis of Yugoslav and post-Yugoslav films about Jasenovac extermination camp as the multifold (hi)stories: of the Holocaust/genocide, cultural trauma and national victimhood narrative. The comparison of different cinematic narratives of Jasenovac – particularly, the film Dara of Jasenovac (Dara iz Jasenovca, Predrag Antonijević, 2020) and the screenplay The Children of Kozara (Djeca Kozare, Arsen Diklic, 1986) – as the place of two genocides: the Holocaust and of Serbian ethnicity in Croatia, allows the authors to delineate different modes of screening national victimhood and the ways in which they play a part in contemporary political agenda(s). Although our comparison of the film Dara and the screenplay The Children may be unseemly, it is the result of the fact that the film (Zlatni rez '42: Djeca Kozare / Golden Cut '42: The Children of Kozara) and the eight-part TV series, both based on Diklic's screenplay and, both directed by Lordan Zafranovic are in post-production, without the set date for finalisation or possible screening. Bearing in mind probable differences between the screenplay and the film or the TV series – due to the dynamic changes on a daily basis during shooting – the only methodologically proper solution is the analysis of the narrative given in the screenplay.

Keywords

victimhood narrative, sacrifice, Holocaust, Dara of Jasenovac, Golden Cut 42: Children of Kozara

1 nmdakovic@gmail.com; ORCID iD 0000-0001-9704-0727

2 boris.djordje.petrovic@gmail.com; ORCID iD 0009-0006-5560-3847

The dialogue, at the very beginning of the film *Dara of Jasenovac* (*Dara iz Jasenovca*, Predrag Antonijević, 2020), between Dara (Biljana Čekić) and her older brother Jovo (Marko Pipić) – who are in the group of people that Ustashas are marching to Jasenovac – *in medias res* defines the story's genre, ethnic and ethnic profile. The Croats are the big other, villains and perpetrators while the Serbs are the small other, innocent victims. Indiscernible from Croats, except for “we cross like this”, Serbs are perfect protagonists of the national victimhood narrative constructed around a concentration camp in the NDH (The Independent State of Croatia). Jasenovac is the place of the double encounter (Ahmed 2000) – with the different, other, as well as the one of the (hi)stories and discourses of Ustasha's atrocities, the Holocaust and the wars of the 1990s.

Since the debates (historical, political, ideological etc.) about Jasenovac as the controversial historical site, *lieux de mémoire*, *lieux de trauma*, date back to the 1950s, as expected, the critical reception of *Dara* became entangled with the ongoing disputes, thus creating even greater expectations for *The Children of Kozara* which received support from the Film Centre of Serbia in 2020 after being turned down three times by various selection committees.³ The fact that the member of one of those committees was Predrag Antonijević, who before that (in 2018) had received support for his film, *Dara of Jasenovac*, just fuelled the atmosphere of scandals and conflicts. Once *Dara* had its premiere screening and the screenplay of *The Children* became publicly available, the two revealed striking similarities. Although one can say that both are based on the same historical event and documents,⁴ the similarities extend well beyond that. Namely, identical scenes, similar character names, and overlapping plots led to accusations of theft and plagiarism that are yet

3 The expectations are enhanced further by the director of the film and the TV series after Dikić's scenario – Jordan Zafranović. For Zafranović, the project represents his life's achievement, something he dedicates his entire life to. It is both the *jewel in the crown* of his daring narratives of neglected and almost taboo stories of Ustasha's atrocities and of his personal traumatic memories. Finally, it is a part of the umbrella theme “evil in the time of fascism” that define his loose war trilogy (*Okupacija u 26 slika / Occupation in 26 Pictures*, 1978; *Pad Italije / The Fall of Italy*, 1981; *Večernja zvona / Evening Bells*, 1986), as well as two documentary films (*Blood and Ashes of Jasenovac / Krv i pepeo Jasenovca*, 1983; *The Testament L.Z. / Zalazak stoljeća – Testament L.Z.*, 1994).

4 One of those common stories is the biography of Zora Skiba, *My Stolen Childhood / Djetinjstvo moje ukradeno*, written by Jovan Kesar (1983). Zora was only four years old when she was (as one of the 23,000 children of Kozara, out of whom 11,000 never returned) taken to Ustasha's camps. She was re-baptised three times, adopted by an Ustasha officer from Jasenovac, and forced to change her name twice. But she „managed to get away from that gospel of evil, to see through the crime hidden by the cape of mercy and to find her own way“.

to have their court epilogue. However, the intricacy of similarities and differences is, for this research, a perfect basis that demonstrates the construction of diverse national victimhood narratives emerging from the same (hi)story.

In her excellent analysis, Biljana Srbljanovic concludes that “unlike Antonijevid’s film, Zafranovic’s and Diklic’s script has the second and the third act.” The story focuses on a young Serbian girl named Rada (an anagram of Dara)⁵ and her two younger brothers Mico and Gojko. After the ethnic cleansing of their village, the children are taken to the Jasenovac camp where they are forcefully separated by the Ustashas. The youngest Gojko is saved from the camp by Dijana Budisavljevica and taken away, while Mico is transferred to an Ustasha orphanage where he is rebaptised and trained to become an Ustasha soldier. Rada remains in the camp, disguises herself as a boy in order to survive, and is determined to find her brothers. After managing to escape she is taken in by a family without children who give her shelter. After a while, her ‘stepfather’ takes her to Zagreb to look for Gojko who they learn was taken by Dijana Budisavljevic and also learn that Mico is in the orphanage. Rada decides to leave the family and be with Mico in the orphanage. She manages to get into the orphanage but her boy disguise is soon discovered and she is tortured and humiliated in the worst ways. In the meantime, Partisans are advancing and when they liberate the camp Rada and Mico join them. Partisans liberate Zagreb and Rada and Mico go to look for Gojko. They manage to locate him and learn that he was adopted by a Catholic Ustasha family named Bobinac (Mr. Bobinac is an Ustasha officer). After adoption, Gojko was given a new name – Frane, and he now calls himself Frane Bobinac. In the end, in liberated Zagreb, with Ustashas on the run and Bobinac killed on the spot, the children are reunited. The very ending shows the three children on the road to their village, the same road on which we saw them for the first time with their mother Smiljka when they were all being marched by Ustashas to the camps. Stammering Mica is mute and suffering from PTSD; Rada is coping with little Gojko who is crying for the only father he remembers (dead Bobinac) shouting that his name is Frane – the name he was given in the new family.

I am Flane⁶ ... Flane Bobinac
I want mother!
I want *my* mother!

5 In Zafranovic’s film and TV series Zora Skiba’s name is changed from Rada to Zora.

6 He cannot pronounce R and thus cries Flane instead of Frane.

Gojko's paradoxical cries and tears over the loss of his newly given identity which to him was his only known and the return to his former, lost national and family identity, considered by Rada as the ultimate victory and reason for happiness, mark the moment when the "great beast of nationalism" was born (ibid.). Eventually, the awakened monster would destroy Yugoslavia and continue to haunt post-Yugoslav nation states in their attempts to assert political nationhood and civic identity. Thus, the triumph of nationalism and the emotions of children who would some 40 years later become the perpetrators in the wars of the 1990s are at the core of a multi-layered tragedy written by one of the best scriptwriters and novelists Arsen Diklic.

Critical media discourse about the films argues Jasenovac as the constant of Serbian memoryscape; the new epicentre of national victimhood narrative; the highlight of the state's memory politics. Used to explain the national past, confront the nationalistic present and foresee future traumas, it becomes the new stronghold of nation building. Simultaneously, it is a stirring historical revisionism and competing memories in the region, while all this is being visible in the construes of nuancedly versatile national victimhood narratives.

Jasenovac (hi)story 1945-2021

Jasenovac was one of the most notorious concentration and extermination camps of WW2, and the only one not run by the Nazis, but by the Ustasha regime of the NDH. In the camp complex that operated from the summer of 1941 until the spring of 1945, the prisoners – mainly Serbs, Jews and Roma – were worked and starved to death; tortured; executed in the most savage ways; shot and buried in mass graves. The existence of the unique children camp within Jasenovac testifies to the extreme cruelty of this "Auschwitz of the Balkans" (Greif 2018).

The diversity of the cinematic narratives about Jasenovac reflects its shifting position in the national/Serbian perspective, one seriously downplayed in the SFRY, to the one foregrounded at the time of the dissolution of the country and the formation of post Yugoslav nation states. This shift is characterized by the intricate dynamics of ethnicization and de-ethnicization, regeneration, and by being nationally appropriated and (ab)used. (Sindbaek, 2013; Ćulibrk, 2014; Pavlaković, 2019).⁷ In her book about Yugoslav usable history,

⁷ For related themes concerning competing memories that began to accommodate various and contradictory signifiers of national victimhood and regional history; national counter narratives;

Tea Sindbaek claims that in the immediate post war years and throughout the 1950s, Jasenovac was the subject of various official investigations that testified about the terror and inhumanity of the camp in a largely de-ethnicized way. The victims of the revolution, including those killed in concentration camps, did not have national identity but the one which they fought for – that of Yugoslavs, communists and human beings. On the other hand, the Ustashes as bestial perpetrators were only fascists and by no means Croat nationalists. The 1960s and 1970s – marked by raised voices of critique, disappointment and discontent with the socialist state – brought the first signs of the “ethno-nationalisation of Yugoslav historiography” which began to reconfigure memory and history of WWII. From “one of the main symbols, or stock references, of wartime history in general” Jasenovac is redefined as authentic, autonomous Ustasha project and the emblem of their unique crimes which even shocked the Nazis. Tito’s public acknowledgment (in 1972) that WWII in Yugoslavia was also “a civil war between communists and anti-communists, who were often widely supported by the people” (Sindbaek 2013: 44-77) marked the breakthrough in the politics of levelling that ruled in the country of “brotherhood and unity” with the aim “to repress a problematic aspect of the country’s recent history, namely the interethnic violence that occurred in Yugoslavia between 1941 and 1945”. (Byford 2013:526)⁸

The 1980s and the loss of control by the state following the death of Josip Broz Tito helped the “memory boom” of the Holocaust and opened the floodgates to other historical traumas in literature and cinema. These new, emotionally charged and heavily ethnicised, narratives became the strategic and symbolic cornerstones of nation building which were themselves prerequisites for the emergence of the post-Yugoslav nation states. More importantly, central to the process was the fight over the exclusive (national) identity of the victim, which placed the nation above any reproach and unquestionably labelled the other side in the conflict as the sole perpetrator. The ethnic victims of Jasenovac made the camp “a main focus of Serbian genocide history (...) (Sindbaek 116)” and of the eternal conflict of Serbian and Croatian nationalists. Moreover, the portrayal of Serbian victimhood in Croatia as equal to Jewish in the

divergence and convergence of history, and of the (a)symmetry of the Holocaust and the Red Terror see also Karačić, Banjeglav and Govedarica 2012. Moreover, the opposed attitudes toward Jasenovac are comparable with Renan’s (1992) legitimisation of forgetting or the dialectics of memory and oblivion regarding shared history as a strategy of strengthening the nation.

8 This refers to the genocide Croatian Ustashes committed against Serbs and the violence perpetrated by Serbian Chetniks against Muslims in eastern Bosnia, as explored in Max Bergholz’s book (2016).

Holocaust justified the wars of the 1990s as the war for the Serbian righteous cause.

Ethnicised regression of memory into rigid national borders was sustained by the evoked “universal moral reference” (Alexander 2004) as well as by the anguish and destruction of one nation (Serbian or Croatian) during the break-up of Yugoslavia. Memories of the Shoah are skilfully instrumentalised to explain new conflicts to the ignorant world audience and to identify the roles allotted to the warring parties. They worked toward the change of the internationally accepted image of Serbs as the exclusive aggressors and perpetrators or, at least as the ones most responsible. The pronounced parallel of the victim-perpetrator with the Holocaust effectively supports the new Serbian national identity and the new national (victimhood) narrative. At the same time, it attempts to make the world see Serbian other identity as the one of traumatized subjects of wars and victims of genocide and hear the pertaining victimhood narratives and sacrificial myths. Thus, Jasenovac as an event so “horrendous (...) that (it) leaves indelible signs” upon a nation, shaping its memories and changing its “future identity in fundamental and irrevocable ways” (Alexander 2002) is, finally, identified as a cultural trauma as well. Art and media texts about Jasenovac, metonymically stand for the overall destruction and suffering of Serbs in Croatia over the decades, thus confirming overall victimhood.

The conflict of the 1990s turned out to be a sort of new encounter that reopened the past ones. “Encounters involve, not only the surprise of being faced by the other which cannot be located in the present, they also involve conflicts” (Ahmed 2000: 8). Ahmed’s suggestion that any present encounter has the history of the conflict aptly explains how the encounter of Serbs and Croats in the 1990s revived the conflicts of the XXth century and especially WW2, and enabled the recognition of the other. Lea David (2020) elaborates the process using the Freudian notion of screen-memory, i.e. revived Holocaust discourse is used to repress and hide other events proclaimed to be equally traumatic or, even more traumatic than the Holocaust within national boundaries.

Victimhood narrative and the sacrificial ritual

The important aspect of the sacrificial and victimary mechanism in the (hi)story of Serbian ethnicity in Croatia is that the Serbian (and Croatian, for that matter) language uses the same term ‘žrtva’ for both ‘victim’ and ‘sacri-

fiće'. The suggestion that in the Serbian language, and therefore perspective, it stands as one notion further means that the possibility of ritualizing the act of (self)sacrifice is always present. According to Girard (1982, 2003, 2011), the sacrificial mechanism has a distinct social function, that of creation of the sacred in paganism. In Christian context, the same mechanism is used to create the notion of the holy, though it is necessary to emphasise that the sacred as pagan and the holy as Christian are profoundly different notions. Nevertheless, both are achieved by activation of the sacrificial mechanism, with the difference that the creation of the sacred is cyclical, and indeed, rhythmical (to be made anew whenever necessary) whereas the creation of the holy only truly happened once, with the sacrifice of Jesus Christ.

The distinction is, also, important as we address the multi-layered Serbian mythomoteur situated in Kosovo Vidovdan battle and, afterwards, in the genocide committed against Serbs by the Ustasha state. The Kosovo *myth(omoteur)*, saturated with the ideals of martyrdom, sacrifice, victimization, injustice and suffering, surfaces from the collective Serbian medieval past since it fell from the heavenly realm of glory onto the slavery imposed by the Ottoman Empire. This myth is unique, Christian-Orthodox and, thus, considered the holy one. However, through repetition of the basic sacrificial mechanism, as the massive slaughter of Serbs happens again (and again), it is displaced into the realm of the sacred, the cyclical and closer to paganism. The double work of the sacrificial mechanism invites the notion of the terrible fate, indeed the fathom, of Serbs to be 'žrtva' – both the victim of genocide and the sacrifice in the sacrificial offering. The ordeals of individuals or collectives (ethno or national) underline the intrinsic link of myth, sacred and ritual articulated by Petrovic as:

[...] we see how not only the mythical narrative carries a distinctly religious dimension, but is also from the very beginning (bearing its connection to the ritual) transmedial [...] It is also, and that is of no lesser importance (again, by its proximity to the ritual, by definition a sacred practice), heavily infused with the quality of the sacred. (Petrovic 2017: 44)

Serbian language spontaneously suggests that every victim IS a sacrifice; every victim of a genocide, is therefore made sacred. The blending of the two notions into one term, 'žrtva', is a way of activating the sacrificial mechanism; it is a way of rendering every victim divine. The Serbian language has other terms that invoke the notion of ethnic cleansing. For example, 'ognjište' / hearth /fireplace – a focal family gathering place in the rustic home – evokes

the image of Serbian people forced to leave their hearths because of wars, resettlements, migrations, deportations or simply by being killed. In this regard, one will seldom use the term 'žrtva' without connecting it, one way or another, to the ethnic cleansing committed against Serbs.

The invoked sacrificial mechanism that brings about the aura of the sacred, situates the Serbian (national) and Hebrew (ethno) myths in the same anthropological category (Girard, 2003). The situation with most myths, Girard argues (2003), is that they speak of a foreign body, person, or an entire group that has to be thrown out of a myth making community, so that the latter is purged and made whole. The specificity of the Hebrew myth, explained in the *Old Testament*, specifically in *Genesis*, is that the Hebrew community situates itself as the 'foreign body' that is to be expelled from Egypt in order to be made whole. The entire desert ordeal, forty years spent in the most brutal of all environments, is the ritual cleansing the Jewish community needs to go through, before they reach the promised land.

The Hebrew ritual in nation building myth involves two (scape)goats – one is to be slayed and the other cast into the desert. The sacrificial goat cast into the desert makes the entire community, therefore, it is to assume its role and be cast into the desert, camp or else. As all sacrificial rituals are instrumentalised – as argued by Girard – and very much after the Hebrew nation building myth so the Serbian community sees itself almost in the same way. Thus, all Serbs are invited to partake in the Kosovo battle. Regarding the entirety of the Serbian community in NDH, it is to be annulled according to the infamous formula,⁹ one third killed, one third cast out, one third catholicized. The ritual of Jasenovac as Serbian nation building and sacrificial myth, has one small difference – it involves three goats: one to be slayed, one to be cast out and one to be converted and deprived of identity and belonging.

In this regard, the ending of *Dara* speaks for the shift of mythomoteurs. The new mythomoteur, complementing the Kosovo one, emerges related to the Great War but changed and refined to suit new historical and political contexts of turbulent transition and EU integration of the post-October Serbia. Unlike the myth from the "ethnic fund", the new one is turned towards life while the nation moves towards the Earthly kingdom and different ethnos-capes (Greek island Corfu, river Drina, summit of Kajmakčalan). The perennial sacrifice palimpsestically radiates through the story but is critically

9 It is the infamous principle made in Czarist Russia for dealing with Jews – one third is to be killed in pogroms, one is to be exiled to Siberia and one third is to be Christianised.

re-examined. The traditional meanings are put “under erasure”, while the modern ones refer to the sacrifice through hardships and for life.

In the [...] XXth century death and sacrifice are rethought pragmatically, as the heavenly kingdom is replaced by the earthly one, accompanied by the, in the eyes of Europe, eternally ambiguous concepts of national sacrifice and victimhood, suffering and heroism (Dakovic 2014: 151-152)

Cinematic heritage

The context of silence and absence surrounding Jasenovac, as the acknowledged site of genocide of European Jewry and Serbian ethnicity in Croatia, imposes its double contextualisation within Yugoslav and post-Yugoslav cinematic legacy. The “honesty of remembrance” has gradually made Holocaust (hi)stories into films (and other media narratives) that courageously deal with the “victims, concentration camps, massacres, and genocide” (Sindbaek 221). Three discernible periods (1945-1978; 1978-2008; 2008-) are reflected in the diversity of local Holocaust titles. In the first period, few films deal with the Holocaust straightforwardly (*Ninth Circle / Deveti krug*, France Štiglic, 1960; *Himmelkommando / Nebeski odred*, Boško Bošković, Ilija Nikolić, 1961; *The Fed One / Hranjenik*, Vatroslav Mimica, 1970)¹⁰, while three titles approach the subject innovatively through the trauma of post-generations, survivors and perpetrators (*Mörder auf Urlaub / Ubica na odsustvu*, Bosko Boskovic, 1965; *Bitter Herbs / Bittere Kräuter / Gorke trave*, Žika Mitrović, 1966; *The Smoke*) happening “somewhere in Europe”. In the second phase, the Holocaust is simply mentioned as a side plot (*Kraljevski voz*, Aleksandar Djordjevic, 1981; *Balkan Ekspres*, Branko Baletic, 1983). During the last phase, in ex-Yugoslav republics as well as in the Balkans, there appeared a wave of Holocaust films (*Lea and Darija / Lea i Darija*, Branko Ivanda, 2011; *When the Day Breaks / Kad svane dan*, Goran Paskaljević, 2012; *The Third Half / Treće poluvreme*, Darko Mitrevski, 2012) all largely following the Holocaust melodrama formula which paved the way for new eth(n)ic narratives.

When the analysis is narrowed down to narratives about Jasenovac, the first encountered are documentary films – *Jasenovac (Jasenovac*, Gustav Gavrin, Kosta Hlavaty, 1945), *Jasenovac 1945* (Bogdan Žižić, 1966), *Gospel of Evil*

10 To be added to the list is the film *Hell River (Partizani*, Stole Jankovic, 1974) with oblique references to Kladovski transport. It became famous as it was cited in Tarantino’s *Once Upon a Time... in Hollywood* (2019).

(*Evandjelje zla*, Đorđe Kastratović, 1973), *Blood and Ashes of Jasenovac*, *Tower of Death* (*Kula smrti*, Vladimir Tadej, 1988) – all mainly going along the official historical narrative in which the concentration camp is a chapter in the history of NDH, kept at a safe distance from the history of the SFRY.

Among fiction titles, the very first is *Look for Vanda Kos* (*Potraži Vandu Kos*, Žika Mitrović, 1957) where *Olga* (Olga Spiridonović) learns that her brother, denounced as communist, was sent to Jasenovac. *The Ninth Circle* ends with the unsuccessful rescue attempt of the girl (Ruth / Dusica Zegarac) taken to the concentration camp which, although unnamed, clearly refers to Jasenovac. Eduard Galic's 1967 film *Black Birds* (*Crne ptice*), tells the story of another failed escape involving inmates who are only identified as political prisoners and Ustashas are hardly shown as Croats.

In the post Yugoslav times, the story is gradually rewritten in diverse stylistic registers and regenrified; in different wording and from opposed memory, ideological and political perspectives. Offering narratives of dissent, resistance or denial reinforced by escalating nationalism, the films contributed to historical revisionism. While the first of these films appeared as early as 2003 – *Remake* (Dino Mustafic) – the trend gained full strength only fifteen years later with the film – *The Diary of Diana B.* (*Dnevnik Diane Budisavljević*, 2019, Dana Budisavljević). The docu fiction narrates Jasenovac through the biopic of the “forgotten heroine”, Diana Budisavljević (Alma Prca) who organized help-and-rescue operation of Serbian children from the notorious Jasenovac camp. The director goes for the post traumatic film (Hirsch 2004) of fragmentary, non-linear narration and hybridisation of diverse film footage accompanied by a voice off reading parts of Diana's diary (discovered and published only in 2008). In the first dissonant cinematic memory the roles of villains and victims are not divided along national lines, but thoughtfully point to the new perspectives, laying the ground for Serbian films to tell the story from a complementary point of view of victims saved by Diana, who now plays the *deus ex machina* role.

Dara of Jasenovac and The Children of Kozara

Dara of Jasenovac is the first Serbian classical narrative film about the death-camp, planned to premiere on the 55th anniversary of the break out from the camp survived by only a handful of prisoners. State supported and favoured project – national candidate for the Oscar, marked by a series of scandals – carried the weight of multifold tasks set in accordance with

Serbian memory politics, rewritten national history and national identity building strategy.

The story of “new martyrs” of Jasenovac, primarily Serbian women and children, is told through the eyes of a ten-year-old girl Dara. She is taken to the camp during the (ethnic) cleansing of the area along with her mother (Anja Stanić), brother Jovo and the barely two-year-old brother Buda (played by triplets Luka, Jakov and Simon Šaranović), and other villagers. Although Dara loses her closest and dearest, one by one, she grows to be strong and manages to protect the youngest brother at all costs, thus fulfilling the solemn vow given to her mother. In the end, she and Buda manage to leave the camp with a group of Diana’s children.

The director, Predrag Antonijević, together with the executive producer, Michael Berenbaum – one of the top names in the Holocaust Studies – decided to reach for the Hollywoodised Holocaust melodrama (Wiesel 1978; Rosenfeld 1995; Doneson 2002; Insdorf 2003; Baron 2005)¹¹ – their decision supported strongly by the fact that Jews were the second largest ethnic victims of the notorious camp. However, there were three consequences. Firstly, the decision brought the danger of making the story of Jasenovac yet another overtly trivialised “success story” (something that the Holocaust never was in reality). Secondly, the formula of the Holocaust (maternal) melodrama¹² – employed for the telling of Serbian victimhood narrative which asserts moral and political privilege for the whole nation at all times – allowed local history, now widely known outside the region, to be internationally recognised and read through the cinematic template of proven efficacy. Thirdly, it strengthened nationally adored thesis about the same martyr and sacrificial destiny shared by Jews and Serbs, that played out well in both the national and regional (memory) and (real) politics.

The unconditional empathy is centred on the typical melodrama heroine as helpless, virtuous, saintly, innocent and absolute victim, who is, consequentially, the overall – optical, emotional and ideological – focaliser. It is through the look (optical) of her soulful eyes that we see the world of horror and atrocities. Her emotional experience becomes the one of the audiences. The

11 Dara is bound to go through *deja vu* and much exploited horrors while the “localised elements” fixed in place and chronologically bound barely make it different from the story of any other concentration camp in the occupied Europe.

12 For the analysis of Antonijević previous film, *The Saviour* (1998) as a maternal melodrama with Biblical allusive spectre and representation of the 1990s wars, and tailored to the gaze of ignorant international audiences, see Daković, 2020.

metaphor of dying – going to the back of the train freight car (like the one they all arrived in to Jasenovac) in blinding whiteness of the fog – comes as the cut away from Dara’s close up in shot/countershot structure. The symbolic representation of death and, presumably, Heaven is highly consistent with emotional optique of the pathetic victim seeking spiritual comfort; highly referential for children’s imagining of death; and clearly embodies the classical trope of the “nacht und nebel”. Eventually, the given genre’s persuasive identification confirms Dara as the ideological focaliser and the mediator of the Serbian victimhood narrative.

Dara’s coming to maturity is presented through her change from the passive witness into the active heroine; from the passive object into the active subject of the look and centre of the scopic regime of the film. Her stoic gaze,¹³ with the same mixture of fear and hope as the one found in the emblematic Holocaust photo of Settela Steinbach, asserts the essential structural parallelism of emotional and drama development. The musical chairs scene – brutal execution – which, in terms of dramatic structure, comes too early in the narrative climax, is justified from Dara’s emotional perspective. Gazing from the darkness, she intuitively comes (in alternative editing) to the traumatic awareness about the Hell she is brought to. Another important moment is the one when she finally acts. At first hidden behind the doors, Dara observes a brutal incident in the fight for food. But when the guards shoot at inmates, she runs out from her hiding place and gets the food for herself and other children.

The rescue in the end conforms to the rules of melodrama and “success story” of the Holocaust. Dara impulsively runs after the bus that is carrying away Buda and other children on Diana’s list; Blankica (Jelena Grujic) is killed while preventing the guards to shoot the runaway girl; Dara manages to jump onto the bus. Diana kindly asks her “Where are you from, Dara?” Her decisive and simple answer “I am from Jasenovac” buckles the circle. The other, announced at the beginning of the film as Ilic from Mirkovci, in the end can only be from Jasenovac making the latter the key of Dara/Serbian identity. The site is “ideologically and psychologically shaped so that it represents the strongest identity and existential threat to the community” making its narrative important “cultural trauma”. Further, it works as an alibi for the belligerent nationalist politics (Alexander 2004: 1-10) since the melodrama pertinent to moral polarisation in the boiling post-Yugoslav atmosphere of historical revisionism turns the victims and perpetrators into the ones with impera-

13 Dara’s dark eyes and their captivating look are, already, referred to in the opening song *My Beautiful Black Eyes* (*Moje lepe crne oči*).

tively acquired ethnic qualifications. Moreover, Dara's adoption of Jasenovac as the core of her identity, sends the same message as Kosovo myth – he/she who forgets Jasenovac, forgets his/her origin and renounces their identity. All Serbian prisoners are the scapegoats of the sacrificial myth reaching to the Hebrew legacy. All those killed in Jasenovac are the scapegoat that is literally slayed; Jovo and other boys who are catholicized, made to renounce their religion and identity are the scapegoat metaphorically slayed; and Dara and Buda are the one cast out.

The victimhood of Serbs as Orthodox – convergent with the Jewish votive one – is sealed by the end citation from the New Testament, that simultaneously substantiates the melodrama's tacit belief in the happy end in the form of eternal life achieved in memories. „He is not the God of the dead, but of the living, for to him all are alive.” (Gospel of Luke, 20:38) – Serbian victims of Jasenovac and the whole nation continue to live, just as prophesied in Kosovo mythomoteur, like Heavenly nation.

The concept of victimhood ending with the ultimate salvation of the chosen – is literally achieved through the chain of individual sacrifices: Jaša (Jew, Bogdan Žirović) sacrifices for Mileta; mothers do everything to save the children; Blankica (nurse, Jewess) dies for Dara. Dara and Buda have to survive to preserve the existence of the nation and fulfil the sober promise given to all who died for them. The line of graded and concentrated events becomes sacrificial synecdoche – framing the myth and making community the scapegoat – where the entire nation and its huge losses in the wars of the XXth century are represented by a few chosen survivors. Dara is, therefore, raised to the rank of the French Marianne or the American Columbia. She is the allegorical incarnation of the 20th century Serbian fathom, immense suffering, yet unbroken will to live and survive, and – perhaps most importantly – the firm decision to never forget (which is also the Holocaust dictum).

The story of *The Children...* develops beyond Jasenovac through recurring episodes – the trademark of Diklic's oeuvre – proving his commitment to the topics of victimhood, suffering, traumatic and tragic destiny of children in WWII. In the novel¹⁴ and film *Do not Look Back my Son* (*Ne okreći se, sine*, 1956, Branko Bauer) a Serbian boy is raised in an Ustasha orphanage, while in *Salas u Malome Ritu* (Branko Bauer, 1976, made both as film and mini-series) and *Wintering in Jakobsfeld* (*Zimovanje u Jakobsfeldu*, Branko

14 The novel was written after the film and published in 1966.

Bauer, 1975)¹⁵– kids from Serbian families in Vojvodina who escaped with partisans go in hiding and one has to serve in a German (folksdeutscher) catholic family. There are many such recognisable episodes in *Children of Kozara*, developing after Rada's escape from Jasenovac. Rada seeks shelter with a Catholic Croatian family, Blaz and Bara, who would like her to stay for ever as they do not have children of their own, just like the German couple in *Salas u Malome ritu*. During her stay in Ustasah's orphanage she witnesses many brutal scenes of psychic torture of children (including staged appearance of Krampus), physical drills as well as severe punishment, the worst one being when she is discovered to be a girl – all strongly echo the novel and the film *Do not Look Back My Son*. Moreover, the protagonists of Diklic's oeuvre are children from Serbia and Western Bosnia – with the implication but not the over statement that these are Serbian/Orthodox children – thus making the ethnic victimhood less emphasised. Also, being essentially children lost in the turbulent and evil times of war they are led by the desire for life and survival that prevails over any political or ideological principle.

Baja, who is Rada's self-appointed protector has lost his whole family and does not know life beyond the concentration camp, befriends Lovro, an Ustasha soldier from the camp. Eventually, the two of them run away together trying to reach Italy and escape the Partisans. "They throw their luggage on their backs and go away. One, big and broad, in full strength, an awful butcher and the other an immature boy, victim" Diklic underlines that the perpetrator and the victim, an Ustasha and a Serbian orphan, go hand in hand towards the border. They imagine the scene in which an English soldier lets them pass through thinking that if these two awful looking creatures are running from someone ... it is difficult to imagine how horrible those they are running away from are... Strkljasti, the other boy from the camp, goes with the Partisans and becomes half wild and mad with the desire for revenge; he is last seen in the traumatic epileptic like fit. In liberated Zagreb, upon learning from Dijana – her god like benefactor- that her mother has died in Ravensbruck, Germany, Dara makes a remark about Germans as eternal evil doers and merciless perpetrators. Few moments later, an elderly woman warns her not to talk like that as Dijana (Obexer) is from Austria, she is German and does not escape from the fact. Different traumatic events on the road home and children's reactions to them (crying Gojko, catatonic Mico and stubborn Rada implicitly defeated by the scene) hint at the dark and conflicting future

15 Both are made after the three volumes novel published in 1953.

that lays ahead¹⁶ and make the *Children of Kozara* closer to tragedy – born, among other things, from the sacrificial ritual. In the tragic world like that of Euripides', where humans are merely toys in the hand of destiny (not gods) their hamartia and hubris lie in the fact that they are small, other, and different. Being children, our protagonists are literally small, confused, emotionally torn and tragic, but not morally impeccable, heroes. The story of *The Children of Kozara* is focused on children and told with only discreet mentioning of the Holocaust as the point of comparison. One of the references is the talk between Kamilo Bresler, Ustasha Max and his helper. They refer to Kamilo as "Jew/Civutin" and after slaughtering him (and destroying the archive of the Red Cross) the young Ustasha licks the knife and confirms Kamilo to be Jew – because Jewish blood tastes differently. Further, it is told without melodrama's clear ethnic/ethnic equations which is visibly stated in the text at the end of the screenplay:

This horror film and the abject things you saw are not a work of fiction.

In the cleansing of Western Bosnia done by Fascists and Ustashas, in the summer of 1942, thousands of civilians were killed while more than 20.000 children were brought to camps and orphanages. Red Cross and patriots from Gradiska, Sisak, Zagreb and places nearby managed to save only a small number of those unfortunate children. Others perished or were killed.

In other words, the perpetrators are Ustashas and Fascists, and the victims are children from Western Bosnia – instead, as it is implied in *Dara*, Croats/Ustasha/perpetrators and Serbs/victims. The partisans liberating the orphanage are shown in realistic, ethnically elusive way compliant with the premise that in the time of war and evil neither side is victorious – we are all tragic losers, playing many roles – victims, perpetrators, bystanders, witnesses, saviours, helpers – at the same time.¹⁷ Croats living around the camp and orphanage willingly risk their own lives to help and shelter the children. Their human

16 In the last episode of the TV series *Dara of Jasenovac*, „Kristallnacht of Zadar“ (“Zadarska Kristalna noc”), *Dara* (Mirjana Karanovic) comes to Zadar on the eve of the riots that would grow into the wars of the break-up of ex-Yugoslavia. She visits Budo (Marko Gvero) who has forgotten about his family from Mirkovci. In the ongoing crises he has to face the truth about his identity and accept the guilt of his son and other members of post-generations who unknowingly go against own parents. In a way, the episode works as an epilogue of Zafranovic's film.

17 Similarly in the film *The Saviour*, the role of perpetrators is evenly given to all ethnicities in the WW2 and, respectively, in the wars of 1990s.

and parental instincts overcome the presumed interethnic hostility and conflicts.

According to Diklic, Ustashas are largely deethnicised incarnation of evil allowing the narrative to escape falling into the trap of ethnicisation of history. It firmly stays as the universal story about perpetrators¹⁸ and victims – helpless and innocent children – above ethnic divisions, as neither were all Croats Ustashas nor were all Serbs absolute victims. The bottom top¹⁹ model rises from the well-developed individual story to the universal tragedy of the children first and foremost, whose victimhood is, accordingly, more pronounced than sacrifice. As already pointed out, the implied repetitiveness of evil against children brings the quality of sacred as understood in paganism, sustained by Zafranovic's claim that his film is "from the very beginning (...) sacred" (Sudar 2023).

The symbolic power of being a victim

The notion of screen memory, in its Freudian meaning, explains the complementary work of two films in constructing narratives of victimhood as well as in their role in contemporary memory and identity politics. The two films, as well as other media texts, have reinstated Jasenovac as an identity myth, shaping narratives of victimhood and cultural trauma into the political discourse that asserts victimhood of Serbian ethnicity in Croatia as Serbian. Moreover, besides the play on words screen (memory) / screening, Jasenovac-as-screen-memory is used to "displace, repress or screen other"

-
- 18 Diklic's explicit claim is sustained by Zafranovic's reflection about the destiny of his film *Blood and Ashes of Jasenovac* that was withdrawn as Yugoslav candidate for Oscar. „No one was satisfied with the film. Serbs were not satisfied as I have not used the number of victims they demanded, and Croats thought that I should not have revealed the things that civilised nations hide – own evil. My premise was that in order to be able to talk about the evil done to us by others, I have to talk about the evil of my own people. That evil has brought us historical shame and a big black stain that I wanted to remove – with the film – from me and from all great and courageous Croatian sons who have fought, together with my father, Ivo, for four years against that biggest evil in the history of Croatia and possibly of the world.“ (Zafranovic 2022). “Niko nije bio njime zadovoljan. Srbi nisu bili zadovoljni jer nisam stavio broj žrtava koje su oni zahtijevali, a Hrvati, da nije trebalo otkrivati ono što civilizirani narodi skrivaju – vlastito zlo. Pošao sam od toga da bih mogao govoriti o zlu, koji su nama napravili drugi. Mora da se govori o zlu u vlastitom narodu, koji nam je donio povijesne sramote i veliku crnu mrlju, koju sam, tim filmom, htio skinuti sa sebe i sa tih hrabrih i velikih hrvatskih sinova, koji su se, zajedno sa mojim ocem, Ivom, četiri godine borili protiv tog najvećeg zla u historiji Hrvatske, pa i svijeta.”
- 19 *Dara*, by contrast, is primarily Serb and only afterwards a child making the top-bottom development problematic in a way that the top stated national victimhood is capillary and problematic way brought down to the example of one child.

(David 2020), memories of the wars of the 1990s (both for its rewriting and for its denial in the form of Serbs-as-perpetrators story). The history of Jasenovac as a narrative of victimhood and sacrifice reveals the full vulnerability of cinematic narratives which more often than not become “a component of nationalist ideology” (Bauer 2020) through various narrativizations of the “historical truth”.

Dara of Jasenovac is the overreaching narrative of Serbian victimhood, being subsumed to the Holocaust – as “a unit of moral measurement” - story pattern and establishing equivalence between Serbs and Jews²⁰ as universal and irreproachable victims. The similarities of their identities, histories and myths reach back to the Hebrew sacrifice myth whose rituals are, in a perverse way, “symbolically” performed in the camp. The destiny of Serbs in Croatia as perennial victims works for the nationally homogenising and hegemonic (hi) story and the means of social cohesion based upon melodrama polarised world where ethnic neatly become ethnic qualifications of Serbs/victims and Croats/perpetrators. Dara, a young Serbian girl in the concentration camp in Croatia, is the absolute and innocent victim obliged to act through sacrifice to literally save her loved ones, and metaphorically to save the world, restore order and poetic, religious and worldly justice. She, thus, embodies the dualism of the absolute victim of national melodrama and the perfect victim/scapegoat of the national myth in the polarised world of melodrama.

By staying clear of the Holocaust formula, *The Children of Kozara* build the victimhood narrative as universal and not an endemic case of the victimhood (of children). Even in the end when it hints the tragedy of the nations in the times to come, the ethnic component does not automatically entail the ethnic one. As already pointed out, the victims – children from Western Bosnia – are Serb Orthodox who nevertheless pass to the “other” side, that of Ustasha; people from places around the camp are Croat Catholics who together with (Austrian Catholic) Dijana try to help the children. The partisans have no ethnic identity but the one of communists and, although unknown at the time, that of future Yugoslavs.

Unlike heavily ethnicised Holocaust and maternal melodrama *Dara of Jasenovac* – after the preferred state concept – Diklic’s *The Children of Kozara* are

20 At one point, Blankica explicitly tells Dara, that their two peoples are the same as they suffer just because of being different, “small”; that they have to be the silent, the inferior and the tortured ones.

deethnicised in the sense of portraying people and rising into the realm of universal human tragedy.

Told from complying and almost complementary perspectives, the national-victimhood narrative forged around Jasenovac and its symbolic power plays out well and versatily in the present-day political reality. On the one side, it epitomises rigidly national(ist) populist politics of memory in victimhood melodrama narrative attempting to match the Holocaust trauma and Jewish sacrificial myth. On the other side, it matches the universal victimhood narrative, thus belonging to all and none nation, working out individual, collective and civilizational trauma, as genocide and not rigorously the Holocaust.

Literature

- Ahmed, S. (2000) *Strange Encounters Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.
- Alexander, J. (2002) "On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama", *European Journal of Social Theory*, 5(1): 5–85.
- Alexander, J. (2004) "Toward a Theory of Cultural Trauma". In Alexander, J. et al. (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 1–30.
- Bauer, Y. (2020) "Creating a 'Usable' Past: On Holocaust Denial and Distortion", *Israel Journal of Foreign Affairs*, 14 (2), pp. 209–227.
- Byford, J. (2013) "Between Marginalization and Instrumentalization: Holocaust Memory in Serbia since the Late 1980s". In Himka, J. P. and Michlic, J. B. (eds.) *Bringing the Dark Past to Light. The Reception of the Holocaust in Postcommunist Europe*. Lincoln and London: Nebraska UP, pp. 516–549.
- Daković, N. (2014) "Mythomoteur i Veliki rat", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* br. 26, str. 139–158.
- Daković, N. (2020) *Slike bez secanja: trauma, film, transmisija*. Beograd: FDU.
- David, L. (2020) *The Past Can't Heal Us: The Dangers of Mandating Memory in the Name of Human Rights (Human Rights in History)*. Cambridge: Cambridge UP.
- Greif, G. (2018) *Jasenovac, Aušvic Balkana*. Beograd: Knjiga komerc.

- Girard, R. (1978) *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Grasset.
- Girard, R. (1982) *Le bouc émissaire*. Paris: Grasset.
- Girard, R. (2003) *Le sacrifice*. Paris: Editions de la Bibliothèque Nationale de France.
- Hirsch, J. (2004) *Afterimage: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kesar, J. (1983) *Detinjstvo moje ukradeno*. Prijedor: Nacionalni park "Kozara".
- Petrović, B. (2017) "Transmedial Nature and the Mythical Narrative of Shakespeare's Opus", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 31, str.41-59.
- Petrović, B. (2019) "Žrtveni narativ partizanskih filmova: *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića". u Nevena Daković (ur.) *Studije filma i (ekranskih) medija: Srbija 3.0*, Beograd: FCS, str. 135-150
- Renan, E. (1991 (1882)) „What is Nation?“ In H.K. Bhabha (Ed.) *Nation and Narration*. New York: Routledge, pp.8-23.
- Sindbaek, T. (2013) *Usable History: Representations of Yugoslavia's Difficult Past from 1945 to 2002*. Langelandsgade: Aarhus University Press.
- Srbljanović, B. (2021) "Gledala sam 'Daru iz Jasenovca' i pročitala scenarij 'Djeca Kozare'", available on: <https://www.facebook.com/100044582732731/posts/819409738644258>. [Accessed: 05.03.2024].
- Sudar, S. (2023) "Lordan Zafranović: Film o Jasenovcu koji završavam je za mene sveti, znao sam to od početka", N1, 26.11. 2023. available on: <https://nova.rs/kultura/lordan-zafranovic-film-o-jasenovcu-koji-završavam-je-za-mene-sveti-znao-sam-to-od-pocetka/>. [Accessed: 08.03.2024].
- Zafranović, L. (2021) "Film „Djeca Kozare“ je krik protiv zla da se ono više ne ponovi" 04.03. 2021, available on: <https://n1info.rs/kultura/zafranovic-film-djeca-kozare-je-krik-protiv-zla-da-se-ono-vise-ne-ponovi/>. [Accessed: 08.03.2024].
- Zafranović, L. (2022) "Sve je manje istinje, sve je više spina". available on: <https://www.istinomer.rs/akter/lordan-zafranovic/> [Accessed: 05.03.2024].

Nevena Daković
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

Boris Petrović
Nezavisni istraživač

ŽRTVENIŠTVO I ŽRTVOVANJE NA FILMSKOM PLATNU: DARA I DRUGA DECA JASENOVCA

Apstrakt

Cilj ovog rada je analiza jugoslovenskih i postjugoslovenskih filmova o Jasenovcu kao višestruko određenih (i)storija o Holokaustu/genocidu, o kulturalnoj traumi i nacionalnom žrtvenom narativu. Poređenje različitih filmskih priča Jasenovca – dubinska analiza filma Dara iz Jasenovca (Predrag Antonijević, 2020) i analiza scenarija filma Zlatni rez 42: Djeca Kozare (Lordan Zafranović, 2024; u trenutku pisanja ovog rada film je bio u postprodukciji i nije bilo moguće organizovati projekciju) – kao mesta dvostrukog genocida (Holokausta i Srba u Hrvatskoj) omogućavaju da u radu ocrtamo različite modalitete pripovedanja i reprezentacije nacionalnog žrtvenništva i njihovih uloga u okvirima zadatim savremenom političkom agendom.

Ključne reči

žrtveni narativ, žrtvovanje, Holokaust, Dara iz Jasenovca, Zlatni rez 42: Djeca Kozare

Received: March 17th 2024

Accepted: April 3rd 2024

FILMOVI KATASTROFE S POČETKA 21. VEKA I NJIHOVI NEVOLJNI (SLUČAJNI) JUNACI

Apstrakt

U radu se analiziraju tri filma s početka 21. veka koji se, pored drugih žanrovskih određenja, mogu svrstati u filmove katastrofe: Potomci (Children of Men, r.: Alfonso Cuarón / Alfonso Cuarón, 2006), Domaćin (The Host / Gwoemul, r.: Bong Jun-ho / Bong Joon-ho, 2006) i Na rubu vremena (Edge of Tomorrow, r.: Dag Lajman / Doug Liman, 2014). Razmatranje je usmereno na njihovo pozicioniranje u okviru teoretizacije filmova katastrofe, te analizu njihovih glavnih junaka, koji, kako se u radu predlaže, pokazuju posebnosti u odnosu na žanrovska određenja i ustaljene funkcije junaka (Vladimir Prop / Владимир Яковлевич Проп, Džozef Kembel / Joseph Campbell). Cilj ovog istraživanja je da osvetli specifičnosti tri filma iz dva ugla. Jedan je aspekt građenja junaka-heroja koji spasavaju svet, u ovom slučaju likova koji odstupaju od ustaljene formule u mitovima, bajkama i filmovima o superherojima time što „slučajno“ ili po nuždi postaju spasioci ili zaštitnici čovečanstva, bez kapaciteta za takve podvige ili želje za tim. Drugi razmatrani aspekt predstavljaju specifičnosti koncepcija katastrofe u tri podžanra (distopija – katastrofa prouzrokovana neobjašnjenom biološkom pojavom, dodatno produbljena pandemijom virusa i globalnim političko-ekonomskim krizama; film o napadu čudovišta; film o invaziji vanzemaljaca na Zemlju), odnosno kako su ove specifičnosti prikazane na filmu s početka 21. veka.

Ključne reči

film katastrofe, nevoljni (slučajni) junak, Potomci (Children of Men), Domaćin (The Host / Gwoemul), Na rubu vremena (Edge of Tomorrow)

1 biljana.mitrovic@fdu.bg.ac.rs; ORCID iD 0000-0002-9369-8967

Globalne i lokalne društveno-političke krize u kojima živimo posljednjih desetak godina, od kojih se neke protežu i na više decenija: ratovi, pandemije, migracije, ekološke i ekonomske krize, nepoverenje u institucije svih vrsta, nepouzdanost medijskog obaveštavanja, konstantna egzistencijalna neizvesnost itd., nužno otvaraju pitanja pozicije i mogućnosti pojedinca u delovanju, kako u privatnom okruženju tako i u društvu, te (ne)mogućnosti uticaja na sopstvene životne okolnosti, lokalne društvene, pa i svetske tokove. Ne ulazeći u razmatranje odnosa aktuelne stvarnosti i filmske umetnosti, ovako posmatran *duh vremena* tek je povod za promišljanja o filmovima katastrofe i njihovim junacima s početka 21. veka da bi se utvrdile osobenosti kako katastrofa tako i njihovih heroja u vreme kada je stvarnost najavljujivala savremene vrtloge kriza. Ovakav motiv istraživanja odredio je u svom radu i Milan Tomašević konstatujući da „kroz analizu i predstave katastrofa koje se obrađuju u filmovima različitih epoha možemo shvatiti dominantne uznemirenosti, teme ili probleme s kojima se društvo suočavalo u datom periodu.“ (Tomašević 2014: 209).

Tri filma koja su ovde predmet analize odabrana su prema kriterijumima žanrovskih određenja, vremena nastanka, a pre svega izbora i načina građenja junaka koji će imati odlučujuću ulogu u spasavanju sopstvenog života, svoje porodice i sveta – običnih ljudi, bez nadljudskih moći, prosečnih ili čak ispodprosečnih fizičkih, mentalnih ili karakternih kvaliteta, „gurnutih“ u centar razaranja. Ovi filmovi su žanrovski raznovrsni, a katastrofa je samo jedno od njihovih određenja: *Potomci (Children of Men)*, r.: Alfonso Cuarón / Alfonso Cuarón, 2006) akcioni je film sa elementima (melo)drame smešten u distopično okruženje sada više ne tako daleke 2027. godine, *Domaćin (The Host / Gwoemul)*, r.: Bong Jun-ho / Bong Joon-ho, 2006) prvenstveno je film o čudovištu i društvena satira tragikomičnog tona, dok je *Na rubu vremena (Edge of Tomorrow)*, r.: Dag Lajman / Doug Liman, 2014) naučno-fantastični film o najezi vanzemaljaca kojim provejava komičan ton.²

Teorijski okvir ove analize predstavlja određenje filma katastrofe, te tumačenja pozicije junaka-heroja koji spasava svet ili čini veliko delo.³

2 U ovom periodu nastaju i drugi filmovi koji bi ispunjavali predviđeni žanrovski „profil“ ili bi se uklopili u postavljeni okvir rada o predviđanju globalnih katastrofa, ali po nekom od kriterijuma – pre svega nepostojanju nevoljnog / slučajnog junaka, ne odgovaraju predviđenim kriterijumima. To se pre svega odnosi na film *Zaraza (Contagion)*, r. Stiven Soderberg / Steven Soderbergh, 2011), koji u velikoj meri odgovara događajima koji su se desili tokom pandemije virusa COVID 19, ali ovaj film u fokusu nema slučajnog/nekompetentnog spasioca sveta.

3 Istorija književnosti i istorija filma obiluju junacima (od Homerovih epova, preko Šekspirovih drama, do vesterna, dela epske fantastike i filmova o superherojima) koji nisu voljni da prihvate

Film katastrofe – žanr i tumačenja

Teoretizacija filmova katastrofe obuhvata umetnička (filmska i književnoteorijska) razmatranja, kao i kulturološke analize, u ovom slučaju neodvojive jedne od drugih. U domaćim akademskim okvirima teorijskim razmatranjima filmovima katastrofe i (post)apokalipse iz antropološke perspektive bavili su se Milan Tomašević (2014) i Ana Banić Grubišić (2018). Njihova razmatranja daju detaljan pregled, analizu i tumačenje literature u ovoj oblasti, na koje se oslanja i naš rad, koji, međutim, ima druge ciljeve i ambicije.

Na početku, treba imati u vidu razgraničenje pojma apokalipse i katastrofe, koji se ponekad koriste kao sinonimi. Naime, dok apokalipsa predstavlja apsolutni kraj sveta ili društva, čija je paradigma biblijski tekst *Otkrivenja svetoga Jovana Bogoslova*, umetnički žanr katastrofe bavi se razaranjima velikih razmera (lokalnih i globalnih), najčešće opisujući i aktivnosti sprečavanja, suzbijanja ili pukog preživljavanja ovih događaja. Katastrofe su najčešće izazvane prirodnim uzrocima (razne nepogode, ekološki problemi, međuplanetarni incidenti, poput udara meteora, pomračenja Sunca itd.), ljudskim delovanjem (namernim ili slučajnim), aktivnostima vanzemaljaca, božjom voljom ili drugim natprirodnim uzrocima (koji ne moraju biti objašnjeni ili definisani). Filmovi katastrofe pružaju slike destrukcije, reakcije različitih žanrovski standardizovanih likova i grupa, te pokušaje pojedinaca ili grupa likova da katastrofu zaustavi ili sanira njene posledice. (videti Tomašević 2014: 204–206 i Banić Grubišić 2018: 82–85).

Za našu analizu važno je pomenuti i zapažanja Mika Broderika (Mick Broderick 1993), koji kao glavnog lika filma katastrofe identifikuje tip biblijskog mesijanskog izbavitelja koji spasava zajednicu i obezbeđuje opstanak društva, kao i Konrada Osvalta (Conrad Oswald 1998), koji naglašava razliku između prikaza razaranja apokalipse i fokusa filma katastrofe na ljudskoj mogućnosti da nadvlada destrukciju i spreči kraj sveta (iako je često upravo čovek uzrok nastajanja krize i razaranja).

ulogu spasioca društva ili sveta, kao i likovima koji su „moralno sivi“, odnosno onih koji poseduju fizičku snagu i spretnost, borbenu veštinu ili nadmoćno znanje i opremu za herojska dela, ali su njihovi motivi za takvo delovanje ili etički problematični ili su nezainteresovani za ove podvige. Istovremeno, njihov moralni profil u drugim oblastima delovanja često ima negativne karakteristike. Na sve ove likove može se primeniti termini nevoljnih ili slučajnih junaka. Izbor studije slučaja u ovom radu specifičan je po tome što junaci nisu ni voljom ni sposobnostima predodređeni niti „opremljeni“ za podvige.

Uzimajući u obzir konvencije prikaza nastanka i razvoja razaranja i delovanja društva i konkretnih junaka koji katastrofu razrešavaju, dolazi se do žanrovskih formula ovih filmova, koje su identifikovali Suzan Sontag (Susan Sontag) u tekstu „The Imagination of Disaster“ (1965) i Moris Jakovar (Maurice Yacowar) u analizi „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“ (1977).

Sontag (1965) identifikuje pet faza prikaza katastrofe, koji se, svedeno, mogu predstaviti na sledeći način:

1. Pojava neprijatelja-pretnje (uključujući čudovišta, vanzemaljce itd.). Svedok ovog događaja je obično usamljeni pojedinac u koga drugi ljudi nemaju poverenja.
2. Potvrda iskaza svedoka dolazi kroz razaranja, koja nadležne društvene institucije (policija) ne uspevaju da zaustave.
3. U glavnom gradu organizuje se sastanak naučnika, vojske i vodećih političkih zvaničnika. Heroj daje tumačenja i uputstva, koristeći mape. Međunarodni sukobi prestaju radi saradnje u rešavanju krize, dok vesti na različitim jezicima prenose situaciju, a proglašeno je stanje opšte opasnosti.
4. Nastavljaju se razaranja, kao i (bezuspešne) međunarodne odbrambene akcije. Prikazuju se scene panike, evakuacije, velikih gubitaka, dok je i junakova voljena osoba u opasnosti.
5. Posle dodatnih savetovanja, traži se slaba tačka neprijatelja i u poslednjem trenutku dolazi se do rešenja, obično novog, još neisprobano oružja (supermoći). Posle napetog iščekivanja, neprijatelj je pobeđen, a heroj se (ponovo) susreće sa voljenom osobom. Na kraju ostaje neizvesnost da li je neprijatelj potpuno pobeđen.

Moris Jakovar izložio je detaljniji spisak konvencija filma katastrofe. Dok se Sontag fokusira na elemente zapleta, glavnog lika, te prikaz zajednice i društva, Jakovar uzima u obzir širi zahvat motiva (Yacowar 2003, 284–292):

1. Osim u slučaju istorijskih ili mitoloških narativa, katastrofe se dešavaju u vremenu i prostoru bliskom gledaocu (što prati savremena scenografija i kostimi).
2. Glavne karakteristike su osećaj strepnje, straha i pretnje, bez tipičnih ikonografskih elemenata (kao što je to slučaj u drugim žanrovima). Obavezna je scena uništenja, koja je prilagođena tipu opasnosti.
3. Likovi predstavljaju ceo socijalni milje, pokazujući da je cela zajednica, ili čak celo čovečanstvo u opasnosti.
4. Klasne (materijalne, akademske) razlike su naglašene, gde grupe prate svoje interese (npr. ignorišući ili prikrivajući izvore ili posledice katastrofe).

5. Koristi se motiv oslanjanja na sreću (bacanje novčića, prepuštanje slučaju toka događaja, „kockanje“ sa budućnošću).
6. Fokus može biti na članovima jedne porodice koja pokušava da se sačuva tokom katastrofe.
7. Prisutna je izolacija, bez pomoći iz spoljnog sveta, čime se podvlači bezizlaznost situacije.
8. Izolacija grupe dodatno se pogoršava međuljudskim konfliktima unutar zajednice. Na ovaj način naglašava se važnost zajedništva i saradnje, kao i banalnost ličnih sukoba.
9. Tehnologija i eksperimenti su izvor katastrofe, kultura donosi različite vrste „prestupa“ nad prirodom.
10. Jedan od glavnih likova je naučnik, stručnjak ili entuzijasta za određeno polje, koji ima uvid u uzroke, obim i način rešavanja katastrofe.
11. Uloga religije ili njenih predstavnika (sveštenika) nije naglašena ili je parodirana; religija ne pruža spas od aktuelne katastrofe, iako se koriste citati i paralele sa religijskim prikazima katastrofa.
12. Raspad i nepoverenje prema društvenim institucijama (korumpirani političari, neefikasna ili pasivna policija, vojska strada) – što ostavlja prostor za delovanje prirode (u kontrastu sa društvom), kao nezavisnu delatnu silu.
13. Heroj-spasilac je inteligentna i sposobna osoba, ali nema stručna znanja koja se odnose na konkretan problem.
14. Gotovo obavezan element je romantični zaplet, kao jedan od motiva delovanja i istrajavanja, ali i sukoba između individualnih interesa i zajedništva, konačno akcentujući važnost ljudskih emocija i međusobnog povezivanja.
15. Važnost u odnosu na savremeni trenutak – kontekstualizacija sa savremenim događajima ili motivima – društveno-političkim ili iz sfere (popularne) kulture.
16. Krajnji ishod podrazumeva ispunjenje „poetske“ pravde i zaslužene kazne (za negativne likove, pre svega) zbog nedela učinjenih tokom trajanja katastrofe.

Kembelov put heroja i Propove funkcije u bajci

Teorijskim pristupom razvoju i delovanju junaka – heroja koji izrastaju u pojedinca koji čini podvige odnosno spasava pojedince i svet, bavili su se Vladimir Prop (Владимир Яковлевич Пропп, 1928/1982) i Džozef Kembel (Joseph Campbell, 1949/2023). Oba autora pružaju uvide u strukturu i značaj priča o herojima, ali se njihovi pristupi razlikuju po obimu, metodologiji i kulturnoj orijentaciji. Propova *Morfologija bajke* naglašava strukturnu

analizu narodnih priča, dok Kembel u knjizi *Heroj sa hiljadu lica* nudi širi, univerzalniji okvir za razumevanje psiholoških i duhovnih dimenzija narativa o herojima u različitim kulturama. Propova *Morfologija* fokusirana je posebno na strukturu i narativne elemente bajki, naročito ruskih. Njegova analiza raščlanjuje uloge i funkcije likova u ovim pričama na skup funkcija ili motiva, dok Kembelov rad predlaže ideju „monomita“ ili „putovanja heroja“, predstavljajući univerzalni obrazac koji se nalazi u osnovi svih priča o herojima u različitim kulturama i vremenskim periodima. Propova analiza je prvenstveno strukturalna, fokusira se na formalne elemente narativa i uloge likova u njemu, dok se Kembel bavi psihološkim i duhovnim aspektima razvoja junaka kroz iskušenja i izazove, ispitujući herojevo putovanje kao metaforu za lični napredak i usavršavanje, transformaciju i prosvetljenje. Ova dva pristupa mogu se odrediti i kroz dihotomiju kulturne specifičnosti naspram univerzalnosti: Propov rad je baziran na proučavanju ruskih narodnih priča i time je kulturološki specifičniji. Kembelovo „putovanje heroja“ ukazuje na univerzalni arhetip koji prevazilazi kulturne granice.

Kembel svoju „Pustolovinu heroja“ deli na tri poglavlja, uočavajući zatim u njima manje celine: 1. odlazak (zov pustolovine, odupiranje zovu, natprirodna pomoć, prelazak prvog praga, kitova utroba), 2. inicijacija (put iskušenja, susret s boginjom, žena kao iskušiteljica, izmirenje sa ocem, apoteoza, najviši dar) i 3. povratak (odbijanje povratka, magični beg, pomoć spolja, prelaženje praga povratka, gospodar dva sveta, sloboda da se živi).

Propova analiza indentifikuje 31 funkciju, koje obuhvataju: početnu situaciju, udaljavanje od kuće, izricanje zabrane, kršenje zabrane, protivnik pokušava da se obavesti (nešto traži), protivnik dobija obaveštenje o žrtvi, protivnik pokušava da prevari žrtvu, žrtva je prevarena, protivnik nanosi štetu članu porodice/nedostatak kod člana porodice; nesreća se saopštava, junak se šalje na zadatak; početak suprotstavljanja; junak napušta kuću; iskušavanje junaka, priprema za zadobijanje čarobnog sredstva; reakcija na postupke darivaoca; sticanje čarobnog sredstva; stizanje junaka na mesto gde se nalazi predmet koji traži; borba junaka s protivnikom; obeležavanje/žigosanje junaka; protivnik biva pobeđen; otklanja se početna nevolja ili nedostatak; junak se vraća; junaka progone; junak se spasava od potere; junak stiže neprepoznat kući ili u drugu zemlju; junak postavlja neosnovane zahteve; junaku se zadaje težak zadatak; zadatak se rešava; junaka prepoznaju; lažni junak/protivnik biva otkriven; junak dobija nov izgled; neprijatelj biva kažnjen; junak se ženi ili stupa na carski presto.

Analiza filmova

Potomci

Film je ekranizacija istomenog romana autora P. D. Džejmsa (P. D. James) objavljenog 1992. godine, čija je radnja smeštena u 2027. godinu. Odlike adaptacije prevazilaze predmet i obim ovog rada, pa je na ovom mestu dovoljno naglasiti da adaptacija ne prati potpuno sve elemente romana, ali predstavlja glavne linije zapleta i likove. Film se može okarakterisati kao zbirka postmodernih praksi citatnosti, komentara, ženetovskih palimpsestskih slojeva, koji iako prete da postanu sami sebi svrha i da film preopterete vizuelno i značenjski, prema našem sudu uspevaju da balansiraju na ivici narativne svrhovitosti i estetske opravdanosti. U filmu prepoznamo ikonografiju albuma „Animals“ benda *Pink Floyd*, gde sâm album obrađuje teme propadanja društva i stanja u svetu; Mikelandelovu *Pijetu*, koja se više puta pojavljuje kao simbol nepojmljivog roditeljskog bola; babica Mirijam (Pam Ferris), ponavlja stihove poeme T. S. Eliota *Šuplji ljudi*: „Ovako svetu dođe kraj / Ne s tutnjem već sa cviljenjem“ (prepev Ivana V. Lalića) / „This is the way the world ends. / Not with a bang but a whimper“, podržavajući sliku propasti i beznadežnosti situacije; lik Džespera Palmera (Jasper Palmer), koji tumači Majkl Kejn (Michael Caine) aludira izgledom i idejama na Džona Lenona; glavni junak Teo (Clive Owen) prvi put vidi Ki (Clare-Hope Ashitey) – prvu trudnicu na svetu posle 18 godina od rođenja poslednje bebe – u štali, među domaćim životinjama, što je direktna aluzija na Bibliju. Ova grupa citata zapravo je omaž, sećanje, nostalgija za kulturnim artefaktima sveta koji nestaje, sveta u kome se osamnaest godina iz nepoznatih razloga nije rodilo nijedno dete, a pandemija respiratornog virusa odnela veliki broj dečjih života, dok se javlja i iskra očekivanja da će svet ipak opstati. Svet bez dece je svet bez nade i budućnosti, svet letargije u kome besne migrantska kriza, ratovi, pandemije, opresivni zakoni, zatvaranje granica, surovo sprovođenje policijske sile, verski fundamentalizam, nezainteresovanost, bahatost i nadmenost najmlađe generacije (koja ima preko 18 godina), okrenute isključivo digitalnom okruženju, te drastično raslojavanje bogatih i onih koji nemaju ništa – svet koji neprijatno podseća na današnjicu i sada pre izgleda kao akcentovana i potcrtana stvarnost no kao distopijska fikcija.

Kuaron svet priče postavlja istovremeno s predstavljanjem glavnog lika, budućeg junaka – Tea, letargičnog birokrate, razočaranog bivšeg aktiviste sklonog piću, koji je u vrtlogu propasti civilizacije izgubio dete, a zatim se razveo od žene, običnog čoveka lišenog nade, koji predstavlja propast srednje, gra-

đanske klase. Film počinje u trenutku kada su prirodne katastrofe već prošle, ali se koriste formule filma katastrofe, poput prenosa migrantske krize i građanskih sukoba na vestima (među kojima je i ubistvo najmlađeg stanovnika planete, koji ima status poznate ličnosti), nesposobnosti i nadmenosti vlasti u rešavanju situacije, scena nadletanja helikoptera i oružanih dejstava. Dugačka akciona scena puta kroz zonu sukoba, snimljena je nalik na video-igre pucanja iz trećeg lica ili dokumentarne filmove, sa krvlju na objektivu kamere (o Kuaronovom rediteljskom pristupu snimanju akcionih scena videti u Dinello 2019: 42–56).

Na put heroja – mogućeg donošenja nade svetu – Teo kreće kroz inicijaciju, na poziv svoje bivše žene Džulijan (Julianne Moore), koja je smisao svog života našla u aktivističkoj borbi, u tome da pomogne u evakuaciji, kako će Teo naknadno shvatiti, trudne devojkice afričkog porekla. Bebin otac nije poznat ni budućoj majci (još jedna biblijska referenca), dok se različite aktivističke frakcije (i terorističke, mada je u takvom odnosu /ne/moći teško odrediti šta je aktivizam, a šta terorizam), raslojene u okviru Džulijanine grupe, bore za to kome će Ki i njena beba, budućnost sveta, pripasti. Kratko se ponovo sastajući sa ženom i dodeljenim mu zadatkom zaštite budućnosti sveta – Ki i njene bebe, Teo doživljava inicijaciju ponovnog postojanja porodice, ili bar načina da se njenom nestanku dâ smisao. Teo treba da stekne sredstvo za postizanje cilja, propusnicu za izvođenje Ki na „slobodnu teritoriju“ (za koju se i ne zna da li zaista postoji) naučne grupe Human Project, smeštene na Atlantiku, do koje put vodi brodom simboličnog imena „Tomorrow“. Put do „magičnog predmeta“ (propusnice) vodi kroz posetu pomagaču – bogatom rođaku kolekcionararu umetnina iz „starog sveta“ (od Mikelandelovog „Davida“ do svinje sa omota albuma *Pink Flojda*). S pomagačem, babicom Mirjam (koja se tokom zadatka žrtvuje za spas Ki i bebe) Teo kreće na zadatak, a posle smrti drugog pomagača – Džespera, koji im nudi zaklon u svom eskapističkom, idiličnom domu zabačenom u prirodi, Tea i Ki put vodi kroz migrantski geto-logor (reminiscencija na Holokaust), ratnu zonu u kojoj su, poput geopolitičke Nojeve barke, okupljene migrantske grupe muslimana, Rusa, drugih Slovena i Roma (neretko se u pozadini čuju i jezici bivše Jugoslavije). Geto postaje ratna zona bombardovanja i pucnjave britanskih snaga bezbednosti, migrantskih i lokalnih aktivističkih i terorističkih grupa. Ki se porađa usred oružanih dejstava, a Teo, bez ikakvih sposobnosti u rukovanju oružjem ili zaštiti (u jednom trenutku čak i bez cipela na nogama), uspeva da je provede do mora, na kome, veslajući, nailaze na brod koji traže. Brod „Tomorrow“ je u magli, u kojoj se ne može razabrati da li je zaista u pitanju prijateljski nastrojena posada – sutrašnjica, koja Teu ne donosi definitivno olakšanje ni smirenje.

On umire od zadobijenih rana, ali je njegov put heroja završen, doduše bez povratka u zajednicu, koje više i nema, heroj je osuđen da ostane u prostoru limine, ipak dosegnuvši duhovnu i moralnu nadoknadu za gubitak sopstvene porodice i prijatelja kroz zaštitu potencijalne budućnosti čovečanstva.

Domaćin

Pre no što će dobiti Oskara za film *Parazit* (*Parasite*, 2019), korejski reditelj Bong Jun-ho istakao se serijom monumentalnih filmskih ostvarenja, među kojima se ističu *Sećanja na ubistvo* (*Memories of a Murder*, 2003) i *Domaćin* (*The Host*). Naslovi filmova *Parazit* i *Domaćin* povezani su u značenju, mada ne odražavaju druge intertekstualne odnose, osim, angažovanja glumačke postave – Song Kang-ho tumači jednog od glavnih likova u većem broju filmova Bong Jun-hoa. Dok parazit u naslovu filma aludira na društvenu pojavu, domaćin se odnosi na organizam (čudovišta) u kome se razvija (nepostojeća) biološka zaraza, koja se ukazuje kao društveno-psihološka epidemija paranoje i zamene teza: vlast se bori protiv virusa umesto protiv čudovišta, koristi otrovni gas na ljudima radi suzbijanja virusa i demonstiranja, umesto da deluje protiv čudovišta.

Bong je film o čudovištu smestio u savremeni Seul, uz autorski pečat – kritiku društva u fonu crne komedije i burleske. Čudovište i njegovo uništavanje grada samo su povod i metafora za društvenu kritiku, a konvencije filma katastrofe prepliću se sa širokom slikom korejskog društva (birokratskog aparata, rigidnog medijskog obaveštavanja o katastrofi, neefikasnog i nestručnog zdravstvenog sistema, studentskih demonstracija, hrabrih pojedinaca koji stradaju). U prologu, koji je omaž likovima zlih naučnika, pokazuje se nastanak čudovišta – rečnog mutanta nastalog usled prosipanja otrovnih hemikalija u reku koja teče kroz glavni grad. Teorije zavere i način izveštavanja koji slede okruženje su u kome na scenu stupa glavni – kolektivni lik porodice rasprostranjenog korejskog prezimena – Park. Parkovi žive u prikolici koja služi i kao prodavnica brze hrane i slatkiša, od koje se izdržavaju, a porodicu čine Park Hee-bong (glumi ga Byun Hee-bong) – otac i deda porodice, zatim nezaposleni sin Park Nam-il (glumi ga Park Hae-il) – večiti student i učesnik svih protesta, ćerka Park Nam-joo (glumi je Bae Doona) – reprezentativka u streličarstvu (korejski nacionalni sport) i treći sin Park Gang-du (igra ga Song Kang-ho), koji je, kao i otac, skromnih intelektualnih sposobnosti i koji ima ćerku Park Hyun-seo (igra je Go Ah-sung) – inteligentnu i odgovornu učenicu, koja uprkos svom predadolescentskom uzrastu pokazuje više praktičnih

sposobnosti od ostatka porodice, okupljajući ih i na neki način se brinući o njima. Čudovište koje izlazi iz reke, kao svoj plen u podvodno sklonište (kanalizacione tunele) odvodi upravo devojčicu, a porodica postaje kolektivni junak, ujedinjen u naporu da vrati svog jedinog naslednika.

Put kojim disfunkcionalna i na svaki način nekompetentna porodica izrasta u junaka vodi vijugavim putem na kome Bong, kao i u svojim drugim ostvarenjima, bespoštedno markira stereotipe i mane korejskog (i ne samo korejskog) društva, koristeći burlesku, crnu komediju i prepoznatljive slepстик elemente. Parkovi moraju da pobegnu iz karantina (nesposobna vlast pojavu čudovišta objašnjava kao zarazu virusom, zbog koje su svi koji su bili u blizini čudovišta smešteni u karantin velike sportske hale, ujedno pretvorene u memorijalni centar za žrtve čudovišta/zaraze), da prošvercuju oca devojčice iz bolnice, gde se nad njim vrše problematične medicinske procedure (jer lekari ne znaju kako – a ni zašto – da ga zbrinu), da prebrode trovanje gasom kojim policija rasteruje demonstrante, te da ubiju čudovište / nađu devojčicu. Na ovom putu (heroja), njihovi pomagači čine milje korejskog društva – od profitera u kriznim situacijama, od kojih za veliku svotu novca porodica iznajmljuje kombi, preko kolega većitog studenta – demonstranata i beskućnika, potvrđujući ženetovsku tvrdnju da je komično zapravo tragično viđeno s druge strane. Dinamične, tragikomične scene smenjuju se s horor scenama jeze u kojima zarobljena devojčica uspeva da preživi i održi u životu od sebe još mlađeg dečaka-beskućnika, prebacujući tako fokus na zatočenog junaka-žrtvu.

Čudovište na kraju biva savladano zajedničkom akcijom članova porodice i njihovih pomagača – zapaljenom strelom koju iz luka marke svetski renomiranog korejskog proizvođača streličarske opreme *Win-Win* ispaljuje ćerka-streličarka, ali devojčica nije doživela spasavanje. Njenim žrtvovanjem, međutim, biva spasen dečak-beskućnik, kog porodica Park zatim usvaja.

Na rubu vremena

Osam godina nakon *Potomaka* i *Domaćina* nastaje film *Na rubu vremena*, čiji je reditelj Dag Lajman već stekao slavu i iskustvo prethodnim akcionim filmovima *Bornov identitet* (*The Bourne Identity*, 2002) i *Gospodin i gospođa Smit* (*Mr. & Mrs. Smith*, 2005). Ovaj film je izbegao da bude još jedan film o najezdi vanzemaljskih čudovišta (ovoga puta, dodatno neobično, radi se o kopnenoj invaziji koja je uništila Evroaziju), subvertirajući žanr i ustaljene uloge glavnog glumca – Tom Kruz (Tom Cruise), u to vreme već proslavljen

u ulozi svemogućeg akcionog heroja u franšizi *Nemoguća misija*, igra nesposobnog nadmenog birokratu – kukavicu u vojnom činu majora Vilijama Kejdža, koji iz Amerike dolazi u Britaniju, poslednje uporište fronta (koji se nalazi na francuskoj obali) protiv ofanzive vanzemaljaca. Zbog svoje nadmenosti biva ražalovan i poslat kao običan vojnik, „topovsko meso“, na front, najpre na stereotipne pripreme s drugim likovima, otpadnicima od društva. U prvoj akciji na frontu (smeštenom na poprište krvave bitke u Prvom svetском ratu – Verdenu) neslavno gine, srećući u poslednjem trenutku lepu ženu (koja u tom trenutku nije po formuli bajke pomagač, već iskusan vojnik, sposoban, za razliku od Kejdža, da preživi rovovsku klanicu fronta – narednicu Ritu Vrataski (Emily Blunt), koja je zbog svojih ratnih zasluga nazvana Verdenski Anđeo (reminiscencija na Jovanku Orleanku). U magičnom obrtu, Kejdž zadobija neku vrstu besmrtnosti – mogućnost da se svaki put kad pogine ponovo probudi na početku svog puta (heroja) – na pripremama za odlazak na front. Sledeći mehaniku video-igara, gde pogibija lika vraća na neku od prethodnih tačaka narativa, s koje mora iznova da usavrši svoje veštine, dinamiku i redosled izvođenja akcija, uvežbavajući se i napredujući u tome, čime obezbeđuje i dalji prolaz kroz priču, Kejdž od nesposobnog, trapavog, nesimpatičnog kukavice – pomoćnika kome je narednica Vrataski mentor, postaje njen saborac, a zatim i spasilac sveta, kada zajedno eliminišu glavno vanzemaljsko čudovište skriveno u estetizovanom prostoru razorenog Pariza, u podzemnom prostoru ispod potopljene staklene piramide Luvra.

U filmu se koriste brojni elementi filma katastrofe (televizijske vesti sa fronta i slike razaranja, vojne konsultacije nad mapama bojišta, ujedinjenje političara i država u borbi sa nadmoćnijim neprijateljem) i koraci na razvojnom putu heroja: od brojnih pomagača, serije zadataka u kojima se zadobijaju sposobnosti i magična sredstva (od kojih je glavna sposobnost manipulacije vremenom, koja dovodi do poništavanja smrti, te znanja iz budućnosti/prošlosti o daljim koracima protivnika). Interesantna je unikatnost ovog natprirodnog svojstva, slučajno stečenog iz „krvi“ ubijenog protivnika – kada ga Rita Vrataski izgubi, Kejdž ga zadobije, što menja odnos moći, koja u njegovom slučaju mora biti mentorski nadgledana (preklapanje uloga-funkcija žene kao davaoca znanja, odnosno pomagača – romantičnog povezivanja i ratnika-uzora).

Zaključak

Sva tri filma, u zavisnosti od prepleta žanrova koje koriste, obuhvatili su i subvertirali, svaki na svoj način, odlike i ključne tačke filma katastrofe, koriste-

ći ustaljene formule razvojnog puta junaka i elemenata priče na nekanonski način.

Nevoljni, slučajni junaci ovih filmova, letargični, nesposobni ili čak s namerom antipatični, prolaze put na kome postaju motivisani spasioci sveta/zajednice, što doprinosi odmaku od konvencija žanra. Svetovi priča, zemlje pogođene katastrofom, u prva dva primera (distopijska budućnost i realnost sa naučnofantastičnim elementom) preslikavaju svet u kome živimo ili podsećaju na njega, s poigravanjem uslovom „šta bi bilo kad bi...“. *Potomci* i *Domaćin*, osim godine prvog prikazivanja, dele ambiciju detaljne analize i kritike društva, dok se *Na rubu vremena* poigrava žanrovskim formulama i razrađuje moguće pozicije/funkcije junaka ratnih i akcionih filmova, te dekonstruiše podžanr filmova katastrofe o napadu vanzemaljaca.

Bilo da nose ton melanholije, satire ili komedije, ovi filmovi pokazuju, svaki na svoj način, i duh vremena sveta u kome svako može (i mora) postati heroj, odgovoran za sudbinu svojih bližnjih i čovečanstva. Epilozi globalnih i lokalnih katastrofa koje su usledile u realnosti nakon što su ovi filmovi snimljeni pokazaće da li su u stvarnosti i u umetnosti nadalje održive snage i vera u herojske podvige koji će stvaran svet (i svetove priča) učiniti boljim.

Literatura

- Banić Grubišić, Ana (2018) *Filmovi na temu postapokalipse : antropološki ogleđi*. Beograd: Univerzitet, Filozofski fakultet, Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Centar za istraživanje popularne kulture i folklor.
- Broderick, Mick (1993) „Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster“. *Science Fiction Studies*, No. 61, Vol. 20, pp. 362–382.
- Dinello, Dan (2019) *Children of Men* (Constellations). Liverpool: Liverpool University Press.
- Kembel, Džozef (2023) *Heroj sa hiljadu lica*. Prevod Branislav Kovačević. Beograd: Zlatno runo.
- Oswald, Conrad (1998) „Visions of The End – Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film“. *Journal of Religion and Film*, Vol. 2, No. 1. Article 4, dostupno na: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol2/iss1/4> [Pristupljeno 8. februara 2024].
- Prop, Vladimir (1982) *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Sontag, Susan. 1965. „The Imagination of Disaster“, *Commentary* (october issue) 42–48., dostupno na: <https://www.commentary.org/articles/>

susan-sontag/the-imagination-of-disaster/ [Pristupljeno 8. februara 2024].

- Tomašević, Milan (2014) „Značenje razaranja. Određenje i kontekstualizacija filma katastrofe“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, Etnografski institut SANU, 1, LXII, str. 199–214. DOI: 10.2298/GEI1401199T.
- Yacowar, Maurice (2003) „The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre“ in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, pp. 227–295.

DISASTER MOVIES FROM THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY AND THEIR UNWILLING (ACCIDENTAL) HEROES

Abstract

This paper analyzes three films from the early 21st century that, among other genre classifications, can be categorized as disaster films: Children of Men (dir. Alfonso Cuarón, 2006), The Host (Gwoemul, dir. Bong Joon-ho, 2006), and Edge of Tomorrow (dir. Doug Liman, 2014). The analysis focuses on positioning these films within the theoretical framework of disaster films and examining their main heroes, who, as suggested in the paper, exhibit unique characteristics compared to traditional genre definitions and established heroic functions (Vladimir Propp, Joseph Campbell). The aim of this paper is to illuminate the specific features of these three films from two perspectives. The first is the creation of heroes—characters who save the world not through inherent capability but by “accident” or necessity, deviating from the established formulas in myths, fairy tales, and superhero films. The second perspective examines the specifics of the concept of disaster in three subgenres: dystopia (a disaster caused by an unexplained biological phenomenon, further complicated by a virus pandemic and global political-economic crises), monster discovery, and alien invasion. The analysis explores how these elements are depicted in films from the early 21st century.

Keywords

disaster movie, unwilling (accidental) hero, Children of Men, The Host / Gwoemul, Edge of Tomorrow

Примљено: 1. априла 2024.
Прихваћено: 25. априла 2024.

AFEKTIVNA VREDNOST MUZIKE U FILMU – AFEKTIVNO PRIMOVANJE U FILMSKOJ NARACIJI²

Apstrakt

Primovanje je implicitni memorijski efekat u kojem izloženost jednom stimulusu ili perceptivnom paternu utiče na obradu drugog stimulusa. Primovanje se dešava usled izlaganja pojedinca nekom stimulusu ili događaju koji kasnije nesvesno utiče na misli, osećanja, prosuđivanje ili ponašanje pojedinca. Podrazumeva prethodnu aktivaciju određenih koncepata ili mentalnih predstava, koji potom utiču na percepciju i obradu naknadnih informacija. Primovanje kao fenomen u kojem izlaganje jednom stimulusu utiče na to kako osoba reaguje na sledeći ili srodni stimulus može se desiti u različitim modalitetima, kao što su izlaganje pojedinca rečima, slikama, zvukovima, muzikom ili drugim znakovima. Stimulusi koji pokreću ovaj proces nazivaju se „primovi“, i imaju za cilj da aktiviraju specifične mentalne asocijacije, emocionalne odgovore ili šeme, oblikujući kognitivne procese koji utiču na prosuđivanje, reakcije i ponašanje. Postoji više različitih vrsta primovanja, a ovaj rad se konkretno bavi afektivnim primovanjem i afektivnim uticajem muzike u okviru filmskog narativa. Afektivno primovanje se odnosi na fenomen u kojem izlaganje stimulusu utiče na kasniji emocionalni odgovor osobe na isti ili drugi stimulus.

Ključne reči

primovanje u filmskoj naraciji, afektivno primovanje, muzika u filmu

1 djakovic.aleksandar@gmail.com; ORCID iD 0009-0005-3948-2443

2 Prikazani rad je redukovan deo poglavlja o afektivnom primovanju, koje je integralni deo doktorske disertacije Aleksandra Đakovića *Tačka audio-vizuelne sinergije: primovanje u filmskoj naraciji*, odbranjene na Univerzitetu umetnosti u Beogradu 2023. godine, napisane pod mentorstvom prof. dr Aleksandra Jankovića (FDU) i komentorstvom prof. dr Tijane Popović Mladenović (FMU). Disertacija se bavi primovanjem kao načinom naracije u okviru filmskog narativa; dostupno na <https://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/628>.

Uvod

Primovanje je proces usled kojeg izloženost nekom stimulusu ili događaju utiče na kasnije misli, osećanja, prosuđivanje ili ponašanja pojedinca. U tom procesu, prethodna aktivacija određenih koncepata ili mentalnih reprezentacija može uticati na našu percepciju i obradu naknadnih informacija. Ovaj fenomen se može desiti u različitim modalitetima, kao što su izlaganje pojedinca rečima, slikama, zvukovima, muzici ili čak suptilnim znakovima u okruženju. Stimulusi koji pokreću ceo proces nazivaju se „primovi“ i dizajnirani su da aktiviraju specifične mentalne asocijacije, emocionalne reakcije ili šeme, koje zatim mogu oblikovati naše kognitivne procese i uticati na naše prosuđivanje, reakcije i ponašanje.

Ovaj fenomen karakteriše aktiviranje mentalnih reprezentacija ili koncepata kao rezultat prethodnog izlaganja stimulusu ili iskustvu, što dovodi do povećane dostupnosti ili osetljivosti na povezane informacije. Objašnjenje fenomena primovanja bazira se na pretpostavci da naši kognitivni sistemi pod uticajem aktivacije relevantnog znanja, sećanja, osećanja ili asocijacija oblikuju naknadne percepcije, stavove, prosuđivanje i procese donošenja odluka.

Primovanje se može desiti uz različite senzorne modalitete stimulusa-primova, kao što su vizuelni, slušni ili semantički znakovi. Narativni filmovi – kao oblik audiovizuelnog pripovedanja koji prenose priče korišćenjem: vizuelnih slika, muzike, zvuka, dijaloga, likova i razvoja radnje – stvaraju idealnu sredinu za mnoštvo stimulusa koji se mogu posmatrati kao „primovi“ i služiti u svrhu primovanja. U kontekstu narativnih filmova primovanje se dešava kada specifični elementi u filmu, kao što su vizuelni prikazi, muzika, dijalog ili različiti motivi i teme, aktiviraju povezane koncepte ili asocijacije u umu gledaoca. Primovanje se najčešće kategoriše kao: konceptualno, perceptualno, semantičko, afektivno, repeticiono, kulturalno, usrdno, maskirano i subliminalno primovanje. Svi navedeni tipovi primovanja imaju svoju primenu u filmskoj naraciji i kao konstituenti često funkcionišu zajedno u filmskom narativu. Ovaj rad konkretno, ispituje koncept afektivnog primovanja u narativnim filmovima, koncentrišući se specifično na negativnu afektivnu valencu muzike unutar filmskog narativa.

Afektivno primovanje

Afektivno primovanje je fenomen u kojem izlaganje stimulusu utiče na kasniji emocionalni odgovor osobe na isti ili drugi stimulus. „Pod afektivnim primovanjem se podrazumeva facilitacija odgovora na neki stimulus ako mu prethodi stimulus iste afektivne valence i/ili inhibicija ukoliko mu prethodi stimulus suprotne afektivne valence“ (Orlić 2012: 5). Primovanje se može indukovati korišćenjem različitih stimulusa, uključujući vizuelne, slušne i taktilne stimuluse. Smatra se da se ovaj efekat javlja automatski i da može imati značajan uticaj na emocionalno stanje i ponašanje osobe.

Afektivno primovanje podrazumeva procenu ljudi, ideja, objekata, dobara i drugih fenomena ne samo na osnovu fizičkih i drugih karakteristika i atributa navedenih objekata i fenomena nego i na osnovu njihovog afektivnog konteksta. Većina istraživanja i koncepata o afektivnom primovanju nastoji da donese sud o neutralnim ili kongruentnim afektivnim ciljevima/metama nakon ekspozicije pozitivnih, neutralnih ili negativnih primova/stimulusa. „Kada ljudi procenjuju 'stvari' oko sebe, što mogu biti umetnička dela, roba široke potrošnje, drugi ljudi, institucije i još mnogo toga, procene obično ne zavise samo od svojstava objekta već i od afektivnog konteksta“ (Gibbons et al. 2018). Afektivno primovanje je pojava u kojoj na obradu stimulusa utiče aktivacija pridruženog afektivnog (emocionalnog) stanja.

Ovaj proces se dešava nesvesno i može uticati na širok spektar ponašanja, prosuđivanje i proces donošenja odluka kod ljudi. Uzimajući u obzir da se afektivno primovanje oslanja na afektivni kontekst, bitnu ulogu u istraživanjima čini afektivna valenca.

Afektivna valenca

Valentnost je afektivni kvalitet unutrašnje privlačnosti, da je nešto „dobro“, što je pozitivna valenca, ili odbojnost, da je nešto „loše“, što je negativna valentnost; čime se karakterišu: događaji, objekti, ideje, situacije i drugo. Termin takođe karakteriše i kategoriše specifične emocije. „Valentnost se odnosi na prijatnost ili neprijatnost emocionalnog stimulusa. Skoro svi događaji i iskustva, kao što su lica, zvuci, muzika, umetnost, slike, pisani ili govorni jezik i mnogi drugi mogu se klasifikovati duž ove dimenzije kao manje ili više pozitivni ili negativni“ (Kauschke et al. 2019).

U ovom kontekstu bitno je napomenuti da se termini „pozitivno“ i „negativno“ ne odnose na pozitivno ili negativno primovanje, tj. facilitaciju ili inhibiciju, nego na pozitivnu ili negativnu valencu. Naravno, pozitivno ili negativno primovanje (tj. olakšavanje ili otežavanje odgovora) u okviru paradigme afektivnog primovanja svakako je moguće.

Afektivna valenca se odnosi i na emocionalni kvalitet stimulusa, bilo da je pozitivan ili negativan. Stimulusi s pozitivnom afektivnom valentnošću obično se povezuju s pozitivnim emocijama, kao što su sreća, ljubav i radost, dok su stimulusi s negativnom afektivnom valentnošću tipično povezani s negativnim emocijama, kao što su tuga, bes i strah. Valenca stimulusa može uticati na emocionalni odgovor osobe na taj stimulus, ali može uticati i na druge kognitivne procese, kao što su pažnja i pamćenje. Takođe, primovanjem valentnost jednog stimulusa može uticati na odgovor na sledeći stimulus. Naravno, veća je verovatnoća da će ljudi pamtiti i obraćati pažnju na stimuluse koji imaju jaku afektivnu valencu, bilo pozitivnu ili negativnu. Iako iz literature nije najjasnije zašto, čini se da stimulusi s negativnom afektivnom valencom imaju jači efekat na ispitanike. Pretpostavlja se da je razlog tome povećana osetljivost na negativne stimuluse iz stvarne okoline.

Sa društveno-kognitivnog stanovišta, ljudska obrada informacija nije usmerena samo na sticanje znanja, nego mora da omogući organizmu da deluje u okruženju punom mogućnosti i rizika prijateljskih i neprijateljskih stimulusa. U tom smislu, često se tvrdi da je mehanizam za prepoznavanje neprijateljstva ili prijateljstva u okolini neophodan za opstanak organizma i da neposredna evaluacija dolaznih stimulusa, odnosno evaluativni odgovor, služi ovoj adaptivnoj funkciji. (Klauer 1997: 68)

Postoje i nalazi o vezi stimulusa negativne valence, ružnoće, prljavštine i generalno prizora koji izazivaju gađenje sa intuitivnom odbranom od infektivnih bolesti, upozorenja o prisustvu patogena, trovanja i druge zaraze (Klebl et al. 2021; Schienle et al. 2021).

Iako postoji višestruka konceptualizacija valencije kompatibilna s posmatranjem pomešanih osećanja u stvarnom životu (Shuman, Sander and Scherer 2013), u ispitivanjima se predlažu najčešće dve kvalitativno različite skale, jedna koja određuje valentnost i druga koja određuje uzbuđenje, odnosno intenzitet nadražaja.

Afektivni kontekst može proizaći iz prethodnih životnih iskustava, pa prema tome primovi mogu pobuditi emocije pre nego ideje. „Razlika između pozitivnog i negativnog je fundamentalna u našem emocionalnom životu“ (Shuman et al. 2013:1). Sam princip procene bilo kog fenomena na osnovu afektivnog konteksta i njegova kategorizacija na skali afektivne valence je prirodan i u ljudskoj prirodi duboko usađen princip prosuđivanja.

Emocije utiču na naš svakodnevni život na nekoliko načina. U neprekidnom toku informacija, moramo se fokusirati, birati, čuvati i preuzimati relevantne informacije. Neverovatno, mi smo u stanju da automatski procenimo afektivnu vrednost svih dolaznih informacija o stimulansu u roku od nekoliko milisekundi. Evaluacija koja je povezana sa afektima i osećanjima pomaže ljudima da pokrenu naknadne odgovarajuće bihejvioralne odgovore. (Yao, Zhu and Luo 2019: 1)

Pretpostavlja se da ljudi spontano procenjuju svaki dolazni stimulans kao prijatan ili neprijatan, dopadljiv ili nedopadljiv, dobar ili loš, bezbedan ili nebezbedan, opasan ili bezazlen. Ova evaluativna reakcija često se smatra automatskom i bezuslovnom, odnosno tvrdi se da prethodi kognitivnoj (racionalnoj) analizi stimulusa. Evaluacijski procesi ove vrste igraju centralnu ulogu u aktuelnim teorijama emocija i stava (Klauer 1997: 67).

U kontekstu filmske naracije, s boljim razumevanjem afektivnog uticaja različitih stimulusa prezentovanih u narativu može se uticati na publiku na emocionalnom i afektivnom nivou. Afektivno primovanje je opširno proučavano u oblasti psihologije i utvrđeno je da ima važne implikacije za širok spektar fenomena, uključujući pažnju, pamćenje i donošenje odluka. Brojna istraživanja su pokazala da afektivno primovanje može uticati na način na koji ljudi tumače i pamte informacije, prosuđuju i donose odluke. Svi stimulusi (izuzev taktilnih) koji se koriste u istraživanjima kao paradigma afektivnog primovanja uobičajeno se koriste kao motivi i izražajna sredstva standardnog filmskog jezika. Iz ovog razloga se afektivno primovanje može efikasno koristiti u filmovima i drugim narativnim medijima za oblikovanje emocionalnih odgovora publike.

Afektivno primovanje se može indukovati korišćenjem različitih stimulusa, uključujući vizuelne, auditivne i taktilne stimulse. U eksperimentima vizuelnog afektivnog primovanja, istraživači mogu da koriste slike, boje, video-materijal ili pisane reči kao primove/stimulse, dok u eksperimentima sa auditivnim afektivnim primovanjem istraživači mogu da koriste izgovorene

reči, zvukove ili muzičke tonove kao stimuluse. U ovim eksperimentima se ispituje odgovor na valentnost različitih slika, izraza lica (tj. facijalnu ekspresiju), pogleda, boje, teksture, simbola, znakova, oblika, izgovorenih reči spram njihovog semantičkog značenja ili prozodije, tj. govora i načina izgovora, različitih artikulisanih i neartikulisanih zvukova i muzike (ovaj rad se, kao što je već navedeno, fokusira isključivo na muziku). Emocionalni odgovor podstaknut primom-stimulusom tipično je povezan sa afektivnom valentnošću tog stimulusa, što se odnosi na emocionalni kvalitet stimulusa, bilo da je pozitivan ili negativan.

Muzika u okviru afektivnog primovanja

Uticaj koji muzika ima na emocije i ponašanje ljudi opšte je priznat i odavno poznat. Najčešće se kao emocionalni sadržaj muzike navode sledeće njene karakteristike: tonalitet, tempo, ritam, melodija i tekst. Istraživanja afektivnog primovanja muzikom pokazala su da muzika ima mogućnost da utiče na emocionalno stanje, kao i na naknadne misli, osećanja i postupke ispitanika. U knjizi *Film, Music, Memory* Bertold Hekner (Berthold Hoeckner) navodi:

Pre nekoliko godina napravio sam empirijsku studiju koja pokazuje da filmska muzika utiče na to kako se gledaoci odnose prema likovima. To čini zato što funkcioniše kao prim, koji povezuje emocije sa ovim likovima, koji se onda procenjuju i pamte kao manje ili više dopadljivi, u zavisnosti od žanra muzike: muzika trilera, na primer, čini ih manje dopadljivim. Muzika ne samo da predstavlja afektivne veze između likova na ekranu, već izaziva emocije koje moduliraju odnos između ovih likova i gledalaca. (Hoeckner 2019:189)

U studiji, *Effects of affective priming through music on the use of emotion words*, navodi se: „Sposobnost muzike da izazove emocije kod slušalaca jedan je od glavnih motiva ljudima da stvaraju i slušaju muziku“ (Tay and Ng 2019: 1). Fokus istraživanja afektivnog primovanja muzikom je na ispitivanju osnovnih mehanizama muzike da pobudi emocije. Nalazi ovakvih istraživanja pokazuju da psihoakustički parametri i kulturni faktori integrisani u kompoziciju muzike, imaju najveći uticaj na izazivanje emocija kod ljudi. Istraživanja se najčešće oslanjaju na psihoakustičke parametre kao što su tempo, durski ili moltski tonalitet i intenzitet u ritmičkom, melodičkom i dinamičkom pokretu. Kao i svi dosad navedeni stimulusi, i muzika ima svoju skalu valence. Muzička dela se najčešće ocenjuju kao „veselija“ ukoliko su u durskom tonalitetu,

imaju brži tempo i veći intenzitet. Suprotno tome, „tužnija“ dela su u molu, imaju sporiji tempo i niži intenzitet. Smatra se da je tempo povezan s dimenzijom uzbuđenja, dok je tonalitet povezan s dimenzijom valence. Istraživanja primovanja muzikom najčešće se oslanjaju na psihoakustičke parametre kao što su tempo, tonalitet i intenzitet, koji se navode kao osnovni mehanizmi i načini na koje muzika može da izazove emocije kod ljudi. Poznavanje ovih parametara u odabiru muzike za film svakako je od velike koristi. Međutim, opis muzike pomoću samo tempa, tonaliteta i intenziteta u muzičkom ili melodijskom pokretu naprosto nije dovoljno i često ne izražava dublji smisao dela. Istraživanja često zanemaruju zvučnu teksturu dela, što se može posmatrati kao veći propust. Takođe, muzička dela često nastaju vrlo intuitivno, pogotovo u specifičnim istorijskim ili neuobičajenim okolnostima, što im daje specifičnu težinu ali i snažniju afektivnu valentnost. Dublji smisao muzičkih dela sa snažnom afektivnom valencom najčešće se ne može opisati ili izraziti samo navođenjem osnovnih muzičkih parametara.

Iz ovog razloga u istraživanju objavljenom pod naslovom *Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films*, autorka Katrin Falenbrah (Kathrin Fahlenbrach) kao dodatak akustičkim parametrima uvodi konceptualnu metaforu i slikovnu šemu kao i druge koncepte preuzete iz kognitivne lingvistike, kako bi bolje objasnila složenu ulogu muzike u filmskom narativu. U tom radu autorka navodi: „S obzirom na složenost emocija, uvek ih je teško opisati i preneti u svakodnevnom životu, kao i u akademskom diskursu. Konceptualne metafore su stoga važne i za razumevanje i za komunikaciju emocija, kao što je slučaj sa apstraktnim idejama i konceptima ili drugim 'nevidljivim stanjima'“ (Fahlenbrach 2008: 88).

Oslanjajući se na teoriju konceptualnih metafora, navedeno istraživanje govori o načinima na koje dizajn zvuka u filmu koristi emocionalni uticaj zvuka i slike na gledaoca. Uzimajući u obzir da se radi o analizi filma i zvuka u filmu (tj. audio-vizualnom delu), u članku se predlaže pristup „audiovizuelnim metaforama“, teorijom preuzetom iz lingvistike s nadograđenom terminologijom u svrhu analize emocionalnih i otelotvorenih aspekata filmskog zvuka.

Ketrin Falenbrejk svakako ne zanemaruje akustičke attribute filmskog zvuka, ali svoje istraživanje tu ne zaustavlja, nego odlazi korak dalje i istražuje i psihoakustičke, afektivne, metaforičke i emotivne vrednosti dodatog zvuka, gde navodi:

Svaki put kada percipiramo osobe, objekte i prostore u audiovizuelnim medijima, nesvesno smo vođeni akustičnim znacima: visina glasa osobe koja govori, tupi ili oštri zvuci objekta u pokretu, odjek ili frekvencija prostora. S jedne strane, ovi akustični znaci prenose fizičke i prostorne kvalitete, kao što su masa i materijalnost tela ili prostranstvo prostora. S druge strane, na uglavnom nesvesnom, ali fizičkom nivou, oni oslikavaju narativna značenja prostora, objekata i likova. Na emocionalne efekte audiovizuelnih figura i prostora suštinski utiče zvuk. Dizajn zvuka se odnosi na duboko otelotvorene geštalte koji vode naše perceptivno, kognitivno i emocionalno iskustvo. Zbog svojih perceptivnih kvaliteta i funkcija, zvuk može aktivirati široke mreže telesnih i kognitivnih asocijacija. (Fahlenbrach 2008: 85–86)

Prema tvrdnji autorke, dizajn zvuka narativnih filmova eksplicitno koristi ove asocijativne mreže kako bi proizveo emocionalne profile likova, objekata i prostora na nivou njihovog audio-vizuelnog izgleda, odnosno u slici i zvuku. Njihov akustički kvalitet smisleno se povezuje dizajnom zvuka sa složenim narativnim, simboličkim i emocionalnim atributima.

Prateći princip kongruencije, u članku se navodi da slika i zvuk moraju deliti emocionalne i fizičke karakteristike, koje dizajneri zvuka mogu spojiti konceptualno i metaforički kako bi poboljšali emocionalne i fizičke efekte fiktivnog lika ili objekta u filmu. Prema objašnjenju „sinhronizacije“ i „sinhreze“ preuzetom od Mišela Šiona (Michel Chion), autorka nadograđuje viđenje audiovizuelnog spajanja slike i zvuka tvrdeći da je spajanje najefikasnije kada zvučni dizajn koristi oličene slikovne šeme, koje na nesvesnom nivou usmeravaju našu percepciju filma (Fahlenbrach 2008: 85).

Spojени, muzika i slika tvore svojevrsan amalgam, koji kroz lingvističku teoriju konceptualnih metafora i slikovnih šema Katrin Falenbrah deli na tri dimenzije emocionalnog doživljaja i emocionalne komunikacije, odnosno tri primarne dimenzije emocionalnog iskustva:

- Urođenu šemu stimulusa i odgovora, koja se odnosi na neurološku dimenziju.
- Asocijativnu šemu na nivou prototipova emocija i emocionalne procene.
- Simbolička značenja, kulturni nivo konvencionalizovane emocionalne komunikacije.

Bitno je napomenuti da se sva emocionalna komunikacija dešava u više dimenzija istovremeno, bilo da se radi o interpersonalnoj interakciji ili medijskoj komunikaciji. Od navedene tri, prve dve dimenzije su posebno relevantne, stoga one stoje u srži teorije o proizvodnji i percepciji audiovizuelnih metafora.

Konceptom audiovizuelnih metafora Katrin Falenbrah nadograđuje objašnjenje dodate vrednosti, gde objašnjava kako se slikovne šeme kao što su „sila“ ili „ravnoteža“ i drugo projektuju na zvuk i slike, koji zajedno stvaraju audiovizuelni i emocionalni geštalt objekata. Koristeći primere filmova *Isijavanje* Stenlija Kjubrika (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) i *Ulična škola* (*Rumble Fish*, Francis Ford Coppola, 1983) kao studije slučaja, autorka u svom članku pokazuje kako se emocionalni atributi fiktivnog lika, prostora i objekata mogu konceptualizovati metaforički preko same njihove materijalnosti. Pomoću zvučnog dizajna, atributi koje gledaoci percipiraju na presimboličkom i prešvesnom nivou komuniciraju složena kulturna i narativna značenja (Fahlenbrach 2008: 85). Analizirajući scene borbe na stepenicama, autorka navodi:

Pored značajnih elemenata straha u scenariju, aktiviraju se urođeni obrasci odgovora na stimulus, koji se izvode sinestezijski ili unakrsno-modalno. Kamera prenosi fizičku pretnju tako što prikazuje Vendi kroz gledište Džeka, koji je gura ispred sebe. Iz ove perspektive vidimo njene uznemirene i panične izraze lica uglavnom u krupnom planu, kao i njene bespomoćne pokušaje samoodbrane ogromnom bejzbol palicom. Gore pomenute simulacije senzorno-motorne akcije aktiviraju se kretanjem kamere, montažom i pokretima likova (kao kad Džek hvata Vendi). Agresivne namere Džeka, kao i Vendine reflekse, gledaoci mogu fizički simulirati. Zajedno s muzikom i tembrom glasa likova, dalji ključni stimulansi se pokreću na refleksivnom nivou telesnog odgovora koji je povezan s metaforom protivnika: visoka frekvencija Vendinog glasa i disonantni zvuci muzike u kontrastu sa sporim pokretima dva lika kroz dvoranu. Zvuk na taj način prenosi Vendin strah i paniku kroz dva kanala, to jest kroz muziku i glas. Kontrast između zvuka i slike dodatno pojačava napetost i osećaj pretnje. Istovremeno, tempom i ritmom slike dominiraju Džekovi preteći pokreti. Njegovo smireno, ali odlučno i agresivno napredovanje u slikama (fokussirano na njegove pokrete i mimiku) i u zvuku (njegov spor, ali uporan glas) u suprotnosti je s Vendinim audiovizuelnim performansom. Shodno tome, gore pomenuta oponentska metafora postiže konkretan audio-vizuelni geštalt unakrsnim usklađivanjem trajanja, tempa i intenziteta u slici i zvuku. (Fahlenbrach 2008: 94)

Ono što je zanimljivo je činjenica da je Katrin Falenbrah navela gotovo sve stimulse i načine afektivnog primovanja obrađene u ovom poglavlju. Ovako postavljeno, autorka navodi da strukturu emocionalnih metafora karakteriše prototipska vrsta emocionalnih reakcija i akcionih tendencija, tako da se emocionalne promene likova povezuju s kretanjem, glumom, slikom i zvukom. Shodno tome, događajna struktura metafora emocija utiče pre svega kroz estetsko i stilsko izvođenje emocija u slici i zvuku. Autorka takođe navodi da je, što se tiče reprezentacije tela, relevantno da se međumodalni geštalt izraza lica, gestova i pokreta izvodi prototipski tako da ih gledaoci percipiraju i doživljavaju refleksivno. Isto tako, prostor, fizička sila i pokret ključni su izvorni domeni u audiovizuelnim medijima za metaforičku konceptualizaciju emocionalnih stanja, uzroka i strategija suočavanja. „Primer pokazuje kako se audiovizualne metafore prenose estetski u snimanju kamere, montaži, osvetljenju, boji, zvuku i muzici, tokom cele sekvence iskustvenih i telesnih kvaliteta specifičnih emocija“ (Fahlenbrach 2008:94).

U istraživanju se navodi da dizajn zvuka može voditi emocionalno značenje i efekte audiovizuelnih metafora kao i „mentalne arhetipove“, koji se mogu aktivirati jezikom ili pojedinačnim značajnim zvucima, koji mogu pokrenuti specifične mentalne ili telesne asocijacije. Pored toga autorka navodi fenomen bitan za koncept primovanja:

Čim se primarni atributi primuju u um gledalaca, parcijalne promene kvaliteta objekata ili njihova selektivna reprezentacija (npr. u prostoru van ekrana) mogu se konceptualno bolje prepoznati u procesu recepcije. Drugim rečima, prepoznavanje postojanosti objekta konceptualno se manifestuje za gledaoce. Kontekstualizacija objekata i likova unutar relacione mreže takođe utiče na naraciju. Svaki akustički atribut jednom uveden objektom ili likom povezan je s naracijom. (Fahlenbrach 2008: 95)

Koncept audio-vizuelnih metafora svakako jeste bitan doprinos u shvatanju zvuka u filmu. Međutim, u navedenom istraživanju nije istaknuta veoma bitna činjenica, odnosno nije navedena muzika na koju se film *Isijavanje* oslanja. Kao dopunu ili nadogradnju treba napomenuti da se dizajn zvuka kao i ceo lokupan način naracije ugleda na muziku Pendereckog (Krzysztof Eugeniusz Penderecki). Kada govori o navedenom filmu, režiser Stenli Kjubrik navodi: „O ovoj priči [*Isijavanje*] ne želim da dajem nikakva racionalna objašnjenja. Više volim da koristim muzičke termine i pričam o obrascima, varijacijama i rezonancijama. Sa ovakvim narativom, kada pokušate da napravite eksplisitnu analizu, skloni ste da je svedete na neku vrstu ultralimpidnog apsurd-

da. Muzička ili poetska upotreba materijala je stoga najprikladnija“ (Briatte 2020). U filmu *Isijavanje*, Kjubrik je koristio dela Pendereckog poput: *De Natura Sonoris*, *Polymorphia*, *Urenja Ewangelia* i drugih, mahom iz kompozitorovog sonorističkog perioda. Ovde je, takođe, bitno objasniti širi kontekst nastanka dela, kao i samog pravca tj. kompozicionog metoda sonorizma. Kšištof Penderecki je bio poljski kompozitor rođen 1933. godine, odrastao pod nacističkom okupacijom. Kao prva generacija kompozitora-svedoka Penderecki je komponovao brojna dela poput *Trenodija žrtvama Hirošime*, *Poljski rekvijem* i *Dies Irae (Oratorijum Aušvic)*, kao svoje viđenje i reakciju na Holokaust i traumu Drugog svetskog rata. Japansko umetničko udruženje *The Praemium Imperiale* navodi: „Kšištof Penderecki, jedan od najznačajnijih kompozitora našeg vremena... Odrastao je za vreme nacističke okupacije i težio je da razvije muzički rečnik koji bi na adekvatan način saopštavao njegov osećaj posleratne otuđenosti, užas pred zločinima Holokausta i Hladnog rata i, paradoksalno, njegovu nadu u budućnost“ (Praemium Imperiale n. d.). Takođe, poznat je i po svojim književnim delima poput *Lavirinta vremena* (Penderecki 1998).

Trauma kao reakcija na duboko uznemirujući događaj prevazilazi sposobnost pojedinca da se s njim nosi, izaziva osećanje bespomoćnosti, umanjuje osećaj sopstva i sposobnosti da se oseti čitav spektar emocija i iskustava (Onderko 2018).

U doslovnom smislu trauma se može klasifikovati u nekoliko kategorija i gradacija:

- Akutna trauma – odražava intenzivan stres neposredno nakon jednokratnog događaja i reakcija je kratkog trajanja.
- Hronična trauma – nastaje usled štetnih događaja koji se ponavljaju ili produžavaju. Može se razviti kao odgovor na uporno maltretiranje, zanemarivanje, zlostavljanje.
- Kompleksna trauma – može nastati usled ponovljenih ili višestrukih traumatskih događaja iz kojih ne postoji mogućnost bekstva; iz čega se javlja osećaj zarobljenosti, kao karakteristika iskustva. Kao i druge vrste trauma, kompleksna trauma može potkopati osećaj sigurnosti i izazvati hiperbudnost, što podrazumeva stalno (i iscrpljujuće!) praćenje okoline zbog moguće pretnje.
- Sekundarna trauma – proizlazi iz izlaganja patnji drugih ljudi. Najčešće pogađa ljude u profesijama koje su povezane sa izlaganjem povredama i haosom, što se posebno odnosi na lekare, hitne službe i

organe za sprovođenje zakona. S vremenom, su takve osobe u opasnosti od zamora od saosećanja, pri čemu najčešće izbegavaju da se emocionalno ulažu u druge ljude u pokušaju da se zaštite od patnje (Psychology Today n. d.).

Uzimajući kontekst Drugog svetskog rata u obzir, može se slobodno zaključiti da je prva generacija kompozitora-svedoka bila izložena svim navedenim tipovima traume. Uslovno rečeno, može se čak govoriti i o sekundarnoj traumi slušaoca/publike pri slušanju, odnosno izlaganju delima koja su nastala kao muzička artikulacija ekstremno traumatičnih događaja.

Model formiranja traumatske telesne i psihičke memorije izuzetno je složen. Može da uključuje različite međusobno povezane pristupe kroz psiho-edukativnu preobuku akcionih obrazaca zasnovanih na traumi, modulaciju uzbuđenja kroz dekonstrukciju afekta, transformaciju subjektivnog značenja traumatskog iskustva kroz metafore iskustvenog pokreta i razvoj regulacije afekta i refleksivne distance do traumatskog sećanja kroz interpersonalno ogledanje (Eberhard-Kaechele 2012).

Artikulacija traumatskog sećanja kroz muzičko delo sadrži gotovo sve navedene pristupe. U posleratnom periodu nastali su brojni muzički pravci poput: serijalizma, minimalizma, neoklasicizma, sonorizma, stilova oslonjenih na atonalnost, različite eksperimentalne pristupe, kao i elektroakustiku. U zavisnosti od načina sagledavanja nastanka ovih stilova i pokreta u muzici, muzikolozi i drugi proučavaoci smatraju da postoji manje ili više direktna veza između muzičkih pokreta i Holokausta i drugih traumatičnih istorijskih događaja Drugog svetskog rata. Sonorizam je verovatno najviše imao uticaja na kinematografiju, dizajn zuka, filmsku partituru i *soundtrack* generalno. Međutim, zbog samog svog karaktera, kao i konteksta u kojem je nastao, sonorizam se ispostavio kao izuzetno izazovan fenomen za teorijska i druga verbalna objašnjenja. Možda je najsažetije objašnjenje pružila autorka Danuta Mirka, verovatno najveći autoritet u ovoj oblasti, u svom članku pod naslovom *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*:

U svom takozvanom sonorističkom periodu ranih 1960-ih – predstavljenom komadima kao što su Threnodi, Fluorescences, Polimorphia i drugim – Penderecki je koristio kompozicioni sistem čiji aksiomatski koncept nije bio jedan zvuk, već zvučna materija u svom totalitetu. Različitim stanjima ove zvučne materije upravljala su dva relativno nezavisna sistema: (1) osnovni sistem koji je upravljao teksturom zvučnih masa i (2) sistem tembra, koji je

upravljao njihovom zvučnom bojom. Kategorije osnovnog sistema su nekoliko binarnih opozicija koje se tiču visine tona, vremena i glasnoće: prostorna pokretljivost naspram nepokretnosti, vremenska pokretljivost naspram nepokretnosti, prostorni kontinuitet naspram diskontinuiteta, vremenski kontinuitet naspram diskontinuiteta, visoki naspram niskog registra, glasna naspram meke dinamike. Ove kategorije objašnjavaju morfologiju osnovnog sistema jer kombinacija termina izabranih iz pojedinačnih kategorija generiše inventar jedinica u Pendereckovom sonorističkom stilu. Isti skup kategorija određuje i sintaksu, jer vremenskim redosledom jedinica u toku muzičke naracije vlada unutrašnja logika pojedinačnih binarnih opozicija. Kategorije tembarskog sistema su pak metal, drvo i koža – materijali od kojih su najčešće napravljeni izvori zvuka tradicionalnih muzičkih instrumenata – čineći trojnu opoziciju. Sistem tembra je u osnovi bogatstva novih muzičkih alata, kao i ekscentričnih tehnika sviranja na tradicionalnim instrumentima koje je zahtevao kompozitor. (Mirka 2000: 1)

Nešto jednostavnije objašnjenje prvi je ponudio Jozef Čominski (Józef M. Chomiński), čija originalna definicija opisuje sonoristiku kao tehniku, čija je suština da se fokusira na čisto zvučne vrednosti kao glavno izražajno sredstvo, a samim tim i strukturni element kompozicije. Što znači da u sonorističkoj muzici preovlađuje dominacija tembralnih i teksturalnih vrednosti, što se postiže tehnikama u koje spadaju: proširene instrumentalne i vokalne tehnike, netradicionalni pristupi muzičkom tempu i ritmu, tonski skupovi i glisandi različitih tipova, i drugi netipični pristupi (Music In Movement n.d.). Ovde se mogu pojavljivati i tonski klasteri, kontrolisana aletorika i beli šum.

Artikulacija traumatskog sećanja kroz muziku vrlo je složena i često rezultira distorzijom izraza. Iako nijedan veći autoritet nije napravio ovu paralelu, tekstura sonorističke muzike (pogotovo dela posvećenih Holokaustu i drugim traumama Drugog svetskog rata), ukoliko bi se uporedila s vizuelnom prezentacijom, najviše bi ličila na čuvenu sliku i fotografiju devojčice Tereske, koja je posle preživljene traume logora bila zbrinuta u ustanovi za „zaostalu i psihički uznemirenu decu“.

Na ovoj fotografiji Tereska stoji ispred table pored svog crteža, a pre toga su nastavnici ustanove dali zadatak deci da nacrtaju svoj dom, ali Tereska je jedino mogla kredom da iscrta splet mahnitih linija. Njen izraz lica i njene oči samo još više odražavaju zbunjenost i muku. Crtež koji je nacrtala na tabli bio je način na koji je ona predstavila svoju traumu, na kraju je rekla: „To je dom. Ovo je dom“ (Rare Historical Photos 2015).

Osim u filmu *Isijavanje*, muzika Pendereckog našla se u brojnim filmovima: *Isterivač đavola* (*The Exorcist* William Friedkin 1973), *Zatvoreno ostrvo* (*Shutter Island* Martin Scorsese 2010), *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire* David Lynch 2006), seriji *Tvin Piks* (*Twin Peaks* David Lynch 1990–1991) i mnogim drugim. S obzirom na reputaciju reditelja poput Stenlija Kjubrika, Dejvida Linča i Martina Skorcezija, mnogi drugi reditelji ugledali su se na njih, zbog čega Penderecki ubrzo postaje „omiljeni kompozitor režisera horora“; *Gardijan* je objavio tekst *Krzysztof Penderecki: horror film directors' favourite composer*, koji govori o ovom fenomenu (Service 2011).

Iako nijedan od navedenih filmova ne govori o Holokaustu ili o drugim traumama Drugog svetskog rata, Kjubrik, a kasnije i drugi režiseri, uvideli su da mogu da iskoriste snažnu afektivnu valencu sonorističke muzike i stave je u drugi kontekst. Iz ovog pristupa je nastao sonoristički metod komponovanja, koji je postao zlatni standard u ozvučavanju horor filmova. Muzika koja se danas koristi u gotovo svim hororima, nije u doslovnom smislu autorska muzika Pendereckog, nego su je komponovali u stilu Pendereckog (*Penderecki style*) drugi kompozitori.

Ovakav pristup i metod postao je toliko popularan da je verovatno najveća i najuticajnija kompanija za distribuciju virtuelnih instrumenata (VST) *Native Instruments* napravila virtuelni instrument pod nazivom *Thrill*, koji se (iako se to specifično ne navodi) u potpunosti oslanja na karakteristike sonorizma (*Native Instruments* n. d.).

Tako je specifičan zvuk karakterističan za sonorizam postao lako dostupan, čime je mera dobrog ukusa i mera u kojoj se on koristi u savremenim hororima postala u najmanju ruku etički i estetički upitna. Takođe, pitanje je i da li svi režiseri znaju originalni kontekst u kome su nastali kompozicione tehnike i kompozicioni postupci sonorizma.

Zaključak

U kontekstu afektivnog primovanja, ukoliko se muzika koristi kao stimulus za indukovanje bazičnih emocija, pored navedenih psihoakustičkih kvaliteta muzike i njene metaforičke vrednosti, bitno je znati i originalni kontekst njenog nastajanja. Muzika koja poseduje snažnu afektivnu valencu vrlo verovatno će izazvati i snažan afektivni i emotivni odgovor kod publike. Takođe, svaki stimulus koji se koristi u bilo kom načinu primovanja ima svoju

afektivnu valencu, koja ima uticaj na krajnji ishod, sud ili reakciju. Kao bitno treba napomenuti i činjenicu da bi ovaj metod trebalo koristiti s dozom odgovornosti.

Literatura

- Briatte, Jeanne (2020) “Why Is The Shining Scarier Than Most Horror Movies?” *The Culture Corner*, dostupno na: <https://medium.com/the-culture-corner/why-is-the-shining-scarier-than-most-horror-movies-b44bf192d567> [Pristupljeno: 17. februara 2023].
- Eberhard-Kaechele, Marianne (2012) *Chapter 17. Memory, Metaphor, and Mirroring in Movement Therapy with Trauma Patients*, edited by S. C. Koch, T. Fuchs, M. Summa, and C. Müller. John Benjamins Publishing Company
- Fahlenbrach, Kathrin (2008) “Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films”, *Projections* 2(2). doi: 10.3167/proj.2008.020206
- Gibbons, Henning, Laura-Effi Seib-Pfeifer, Judith Koppehele-Gossel, and Robert Schnuerch (2018) “Affective Priming and Cognitive Load: Event-Related Potentials Suggest an Interplay of Implicit Affect Misattribution and Strategic Inhibition”, *Psychophysiology* 55(4). doi: 10.1111/psyp.13009
- Hoekner, Berthold (2019) *Film, Music, Memory*, University of Chicago Press.
- Kauschke, Christina, Daniela Bahn, Michael Vesker, and Gudrun Schwarzer (2019) “The Role of Emotional Valence for the Processing of Facial and Verbal Stimuli—Positivity or Negativity Bias?”, *Frontiers in Psychology* 10
- Klauer, Karl Christoph (1997) “Affective Priming”, *European Review of Social Psychology* 8(1):67–103. doi: 10.1080/14792779643000083
- Klebl, Christoph, Katharine H. Greenaway, Joshua Ju-suk Rhee, and Brock Bastian (2021) “Ugliness Judgments Alert Us to Cues of Pathogen Presence”, *Social Psychological and Personality Science* 12(5):617–28. doi: 10.1177/1948550620931655
- Mirka, Danuta (2000) “Texture in Penderecki’s Sonoristic Style”, *Music Theory Online* 6(1)
- Music In Movement (n. d.) “Sonoristics or Sonoristic Technique / Sonorism Music In Movement”, *Music In Movement*, dostupno na: <http://>

- musicinmovement.eu/glossary/sonoristics-sonorism [Pristupljeno 28. februara 2023].
- Native Instruments (n. d.) “Cinematic: Thrill | Komplete”, dostupno na: <https://www.native-instruments.com/en/products/komplete/cinematic/thrill/> [Pristupljeno: 17. februara 2023].
 - Onderko, Karen (2018) “What Is Trauma?” *Unyte Integrated Listening*, dostupno na: <https://integratedlistening.com/blog/what-is-trauma/> [Pristupljeno 28. februara 2023].
 - Orlić, Ana (2012) *Individualne razlike u obradi emocionalno obojenog materijala*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Odeljenje za psihologiju.
 - Penderecki, Krzysztof (1998) *Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium*. Hinshaw Music
 - Praemium Imperiale (n. d.) “Krzysztof Penderecki – Praemium Imperiale”, dostupno na: <https://www.praemiumimperiale.org/en/laureate-en/laureates-en/pendereck-en> [Pristupljeno 17. februara 2023].
 - Psychology Today (n. d.) “Trauma | Psychology Today”, dostupno na: (<https://www.psychologytoday.com/us/basics/trauma>) [Pristupljeno 28. februara 2023].
 - Rare Historical Photos (2015) “A Girl Who Grew up in a War Zone Draws a Picture of ‘Home’ While Living in a Residence for Disturbed Children, 1948 – Rare Historical Photos”, dostupno na: <https://rarehistoricalphotos.com/girl-concentration-camp-disturbed-children-1948/>. [Pristupljeno 2. marta 2023].
 - Schienle, Anne, Jonas Potthoff, Elena Schönthaler, and Carina Schlintl (2021) “Disgust-Related Memory Bias in Children and Adults”, *Evolutionary Psychology* 19(2):1474704921996585. doi: 10.1177/1474704921996585
 - Service, Tom (2011) “Krzysztof Penderecki: Horror Film Directors’ Favourite Composer.” *The Guardian*, November 3
 - Shuman, Vera, David Sander and Klaus R. Scherer (2013) “Levels of Valence”, *Frontiers in Psychology* 4:261. doi: 10.3389/fpsyg.2013.00261
 - Tay, Rosabel Yu Ling, and Bee Chin Ng (2019) “Effects of Affective Priming through Music on the Use of Emotion Words”, *PLOS ONE* 14(4): e0214482. doi: 10.1371/journal.pone.0214482
 - Yao, Zhao, Xiangru Zhu, and Wenbo Luo (2019) “Valence Makes a Stronger Contribution than Arousal to Affective Priming”, *PeerJ* 7:e7777. doi: 10.7717/peerj.7777

AFFECTIVE VALUE OF MUSIC IN FILM – AFFECTIVE PRIMING IN FILM NARRATION

Abstract

Priming is an implicit memory effect in which exposure to one stimulus or perceptual pattern affects the processing of another stimulus. This occurs as a result of an individual's exposure to a stimulus or event, which later unconsciously influences their thoughts, feelings, judgment, or behaviour. Priming implies the prior activation of certain concepts or mental representations, which then influence the perception and processing of subsequent information. This phenomenon can occur in different modalities, such as words, images, sounds, music, or other cues. The stimuli that trigger this process are called "primes" and are intended to activate specific mental associations, emotional responses, or schemas, shaping cognitive processes that influence judgments, reactions, and behaviour. There are several different types of priming. This paper addresses affective priming and the affective influence of music within a film narrative. Affective priming refers to the phenomenon where exposure to a stimulus influences a person's subsequent emotional response to the same or a different stimulus.

Keywords

priming in film narration, affective priming, music in the film

Примљено: 8. априла 2024.

Прихваћено: 27. априла 2024.

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Divna Vuksanović¹
Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu

Dragan Čalović²
Fakultet savremenih umetnosti, Beograd

7.038.53:004.9

316.77:1

COBISS-SR-ID 148020233

FILOZOFIJA MEDIJA: DIGITALNA IZVOĐENJA

Apstrakt

Polazeći od Ostinove teorije govornih akata i razlike koja se na metajezičkom nivou uspostavlja između dve vrste iskaza: performativa i konstativa, autori sa stanovišta filozofije medija iznose stav da je u digitalnom univerzumu, gde se jezički i svaki drugi izraz medijski transponuje, svaka interakcija u stvari performativna, pošto i doslovno, kao medijska tvorevina, ne može imati podmet u stvarnosti. Krenuvši sa stanovišta da je osnov digitalizovanja, odnosno radnji i postupaka koje ga interakcijom potvrđuju, isključivo ekonomske prirode, pa je stoga, dakle, celokupni digitalni prostor vezan za vladajuću kapitalističku društveno-ekonomsku paradigmu, autori postavljaju pitanje da li je, u tom smislu, dovoljno tvrditi da performativnost digitalnih uređaja i algoritamsko organizovanje predstavljaju nužan i dovoljan uslov za sveukupnu digitalnu performativnost, bez razlike? Odnosno, ukoliko bi se sve interakcije u digitalnom svetu svele isključivo na logičke identitetske operacije, ne bi postojao „simbolički višak“ koji jezik čini jezikom, a umetnost umetnošću, nezavisno od njihove materijalne osnove. U tekstu se zaključuje da digitalna kultura uspostavlja jednu novu distopijsku liniju kulturalnog razvoja koja na planu performativnosti svoju manifestaciju dobija u digitalnim izvođenjima. Reč je o obliku koji ishodište pronalazi u naročitoj softverskoj kulturi kao antikulturalnoj devijaciji digitalne kulture. Digitalna izvođenja, na tom nivou posmatrano, u tekstu su shvaćena kao ne-izvođenja ili entiteti koji postoje tek u svojoj povezanosti sa izvođenjima, koja, opet, nikada ne mogu postati.

1 vuksanovic.divna@gmail.com; ORCID iD 0000-0002-2288-0796

2 calovicdragan@gmail.com; ORCID iD 0000-0003-1072-3256

Ključne reči

digitalna kultura, digitalno izvođenje, filozofija medija, novi mediji, umetnost

Izvođaštvo kao pojava staro je, čini se, koliko i ljudske zajednice. Reč je, naravno, o spontanom okupljanju i različitim (kulturalnim) praksama prvobitnih zajednica. Neke od tih praksi održale su se do danas (razgovor, zajedničke šetnje i dr.), a neke su supstituisane novim (slušanje muzike, odlazak u bioskop i na proslave, gledanje televizije, interakcije u digitalnom okruženju). Takozvane digitalne zajednice našeg vremena, bilo da su „emigrantske“ (*Digital Immigrants*) ili „izvorne“ (*Digital Natives*; Prensky 2001), svoje aktivnosti praktikuju u artifično proizvedenom prostoru digitalnih medija. Tako i čitava digitalna kultura koincidira s digitalnim praksama, koje se mogu izučavati kao posebni identiteti, u poređenju s tradicionalnom kulturom, ili pak u relativno autonomnom referentnom prostoru tumačenja.

Za razliku od izvođenja u prethodnim epohama, čiji su sinonimi danas gotovo sve izvođačke umetnosti, u našem vremenu, za koje je karakteristična precesija mnoštva formi i sadržaja iz realnog u digitalni prostor (Bodrijar / Baudrillard/), izvođenje postaje bitna, a pokačad i jedina praksa medijske i novomedijske kulture. Šta pod tim, kao filozofi medija, zapravo mislimo? Da bismo makar ovlaš odgovorili na ovo pitanje, u sećanje valja prizvati određeni događaj, odnosno svojevrsnu „revoluciju u filozofiji“ (Van Oort 1996–1997).

Kada se na to pomisli u našem kontekstu izlaganja, referenca je usmerena ka samim počecima jezičkog utemeljenja izvođenja; novo shvatanje izvođenja prvenstveno se odnosi na Ostinovu (Austin) teoriju govornih akata i razliku koja se na metajezičkom nivou uspostavlja između dve vrste iskaza: performativa i konstativa. Ovaj osvrt unatrag, najpre ka tzv. jezičkom obrtu (Rorty /Rorty/) – a koji je hronološki i logički prethodio medijskom preokretu i pripremio ga za dalju sofisticaciju i otvaranje puta ka izvođenju vezanom za veštačku inteligenciju i uzajamna mašinska posredovanja i interakciju,³ na primer neophodan je radi ukazivanja na „promenu ontologije“, kako u smislu tumačenja tako i uspostavljanja novih tipova „realiteta“ u našem vremenu.

Pomenuto Ostinovo razlikovanje, koje pojedine govorne činove vidi kao iskaze o svetu, a druge kao autoreferentne i čak autonomne u odnosu na jezičku, pa i svaku drugu stvarnost, i naposletku u odnosu na pitanje istine,

3 Slučaj „konverzacije“ između čet botova Boba i Alis.

relevantno je za shvatanja izvođenja u digitalnom prostoru, pošto su ona, po pretpostavci, performativna. Dakle, u digitalnom univerzumu, gde se jezički i svaki drugi izraz medijski transponuje, a to nije isključivo mehaničko posredovanje, kako bi se isprva moglo pomisliti, svaka interakcija je, u stvari, performativna, pošto i doslovno, kao medijska tvorevina, ne može imati podmet u stvarnosti. Tako se, ujedno, objašnjava i bodrijarovski definisani *simulakrum* – kao znak bez referenta, što istovremeno znači i otpadanje istine iz cirkularnih procedura simulacija i simulakruma.

Iako neposredno ne referiše na jezičke i estetičke, već na pojmove vezane za identitetske (rodne) fenomene, kako tvrdi Erika Fišer-Lichte (Fisher-Lichte) u knjizi *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics (Transformativna moć performansa: nova estetika)* pozivajući se na fenomenološke interpretacije Džudit Batler (Butler), u publikaciji se ukazuje na značaj shvatanja američke autorke, te se posebno objašnjavaju termini 'performativno' i 'performans' (Fisher-Lichte 2008: 25–37), i ukazuje se, pritom, na sličnosti i razlike između Ostinovog poimanja performativa (u njegovoj prvenstveno jezičkoj upotrebi) i istog termina koji Batlerova koristi za razumevanje identiteta u okvirima jedne „kulturalne filozofije“ (*cultural philosophy*) (Fisher-Lichte 2008: 26).

Analizujući nadalje esej Batlerove pod nazivom: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ („Performativni činovi i konstitucija roda: Ogljed iz fenomenologije i feminističke teorije“), Fišer-Lichteova potcrtava značaj telesnih akata koji su, prema mišljenju Batlerove, oni performativni činovi koji konstituišu rodne i sve druge identitete (Fisher-Lichte 2008: 27); za njih su karakteristične dve odlike – „dramatičnost“ i „nereferencijalnost“ (Fisher-Lichte 2008: 27). Svojsvo nereferencijalnosti je, pritom, za nas vrlo zanimljiva i uputna odlika, jer je ujedno osnov (sledeći još Bodrijarovo usmerenje pri određenju simulakruma) tumačenja digitalne kulture kao materijalističke. Razlike između Ostinovog određenja govornih radnji i telesne (rodne) performativnosti Džudit Batler, kako tvrdi Fišer-Lichteova, u stvari su neznatne, s tim da je akcenat na telesnost, a ne na jezik, ono što teoriju Batlerove čini primenljivijom, približavajući je uobičajenim shvatanjima prakse (Fisher-Lichte 2008: 27).

No, da li jezičke, logičke, „telesne“ (*bodily*) i proceduralne prakse, što se sprovode u digitalnom ambijentu, odgovaraju tradicionalnim, odnosno onim savremenim pojmovima *praxisa*, shvaćenim u rasponu od Aristotela (Aristoteles), preko Marksa (Marx), Habermasa (Habermas), pa sve do Freirea

(Freire), za koga je praksa, recimo, delovanje u zajednici koje je nužno refleksivno; štaviše, ono obuhvata sve aktivnosti koje su u kritičkom odnosu prema stvarnosti, pa su, samim tim, i delotvorne.

Već na prvi pogled, reklo bi se, današnje shvatanje prakse korisnika/-ca, realizovane u digitalnom prostoru ne odgovara nijednoj od pomenutih paradigmi – niti interagovanje ima etička, niti pak politička obeležja u ranijem smislu reči (iako se neretko u našem vremenu govori o političkom aktivizmu na internetu i u tzv. društvenim medijima), pa ni kulturalna, ako se pod opseg pojma kulture ne podvodi doslovno sve postojeće. Takođe, uprkos kako antičkom grčkom tako i Habermasovom idealu, teorija i praksa danas nipošto nisu jedno; mnogobrojne interakcije na internetu zapravo su lišene svesti korisnika/-ca, i odigravaju se „spontano“, gotovo automatizovano. Otuda se čini da je osnov digitalizovanja, te radnji i postupaka koje ga interakcijom potvrđuju, isključivo ekonomske prirode, pa je stoga, dakle, celokupni digitalni prostor vezan za vladajuću kapitalističku društveno-ekonomsku paradigmu.

O kakvoj je tu društvenosti reč, i ima li ona odlike kulture, to jest takvog ponašanja u digitalnoj zajednici/zajednicama koje bi se moglo okvalifikovati kao deo savremene kulture? Nesumnjivo, jedan broj teoretičara/-ki medija smatra da se u internet okruženju, a po analogiji sa stvarnim, realizuju kako kultura i običaji (događaji što predstavljaju kulturalne prakse na internetu), tako i umetnički projekti koji najčešće i potpadaju pod određenje – digitalna umetnost (izvođenja). Sa ovim u vezi, treba da razmotrimo šta se smatra pod digitalnom kulturom i u kakvom je ona odnosu sa izvođenjem.

Valja najpre primetiti da teorijska refleksija, s jedne, i izvođenja, s druge strane, povesno gledano, imaju nešto zajedničko – a to je dijalog. Naime, i poetska i muzička i dramska izvođenja (pre svega, tragedije), kao i sokratski dijalog, u korenu su evropske kulture. Podrazumeva se, naravno, da je plesna kultura izvan ove kulturalne paradigme istraživanja. No, kulturalna izvođenja, kao dopuna pomenutim umetničkim i diskurzivnim, mogu biti daleko šire shvaćena, bilo da je reč o povratku ritualima iz preantičkog doba, ili o prostornom proširenju delovanja na oblast Istoka – azijsko pozorište, istočnjački rituali i svečanosti (Fischer-Lichte, 2014: 113–140). U svakom slučaju, tanka nit razdvajanja kulturalnih od ranih umetničkih (teatarskih) praksi pokazuje njihovo razlikovanje, koje je povesno po svom karakteru, pri čemu su kulturalne prakse po svoj prilici i vremenski i logički starije od umetničkih, i zapravo im prethode.

Drugim rečima, ne samo što su kulturalne prakse prethodnica umetničkim, one su, ujedno, i temelj performativnosti koja je tek mnogo kasnije zahvatila jezik, shvaćen u užem smislu reči, kao i diskurzivne dijaloške forme izražavanja. Takođe, kulturalne prakse koje su prepoznate kao aktivnosti što su u osnovi delovanja najstarijih zajednica, pa i teatarskih, uglavnom su zasnovane na neverbalnoj komunikaciji koja jeste komunikacija, ali ne i dijalog, na kome se uglavnom insistira kada je reč o derivatima zrelijih i razvijenijih evropocentrično oblikovanih kultura. Uz sve to, kako Erika Fišer-Lihte naglašava u knjizi *Theatre and Performance Studies (Studije pozorišta i izvođenja)*, sve ono što ima odlike performativnosti, odnosno izvođaštva i izvođenja, ne spada nužno u teatar, čak ni kada u sebi sadrži elemente tipične za pozorište (glumac, scena i publika); primera radi, to se odnosi na „ulične scene“ (*street scene*) kod Brehta (Brecht), koje su nalik na događaje iz svakodnevnog života (Fischer-Lichte, 2014: 181).

Sve u svemu, izvođenje je prisutno u svim kulturama; isprva su to bila kulturalna, pa umetnička (teatarska) i jezička izvođenja. U novije doba sve češće se govori o digitalnim izvođenjima, odnosno o aktivnostima koje se realizuju u digitalnom prostoru i imaju karakteristike performativnosti.

U digitalnom horizontu izvođenja, dijalog je, izvesno, zamenjen interakcijom, što ne smatramo bezostatnom supstitucijom.⁴ Uz to, postavlja se pitanje da li je i dijalog kao takav poželjna društvena praksa ukoliko u sebi ne nosi i kritički, odnosno autokritički potencijal. Recimo, Freireov institut, koji obrazuje polaznike/-ce u skladu sa autorovim odnosom prema savremenoj pedagogiji (što je takođe jedan od oblika za nas važne društvene prakse), s posebnim naglaskom na siromašne i potlačene građane/-ke, pojam *praxisa*, sledeći Freireov pojmovnik, određuje s obzirom na dijalog, ali i akcije koje iz njega proističu, a zasnovane su na kritičkom odnosu prema stvarnosti.⁵

Rečju, dijalog treba, kroz kritičko mišljenje, da transformiše praksu, koja je u tom slučaju izjednačena i s problemskim mišljenjem unutar dijaloga i s praktičkim ishodima tih refleksija, čime se svest postavlja u poziciju da deluje

4 O tome smo ranije detaljno pisali u poglavlju „Kultura dijaloga vs. interaktivne komunikacije“ u knjizi *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, tako da ćemo ovom prilikom u tekstu izostaviti šire elaboriranje pomenute problematike (Vuksanović 2007: 113–127).

5 „It is not enough for people to come together in dialogue in order to gain knowledge of their social reality. They must act together upon their environment in order critically to reflect upon their reality and so transform it through further action and critical reflection.“ U: “Concepts Used by Paulo Freire: Transformational educator, pedagogical thinker and radical practitioner”, na stranici: <https://www.freire.org/concepts-used-by-paulo-freire>, pristupljeno: 29. 11. 2022.

i svojim aktivnostima menja stvarnost. Dakle, prema ovim navodima, a u duhu Freireovih shvatanja, nije dovoljno da se ljudi udruže i razgovaraju u svrhu sticanja znanja o svojoj društvenoj stvarnosti. Oni bi trebalo zajedno da deluju na okolinu kako bi, ne samo kritički promislili stvarnost već je i bitno izmenili, a kroz dalje delovanje i kritičko promišljanje.

I da rezimiramo u duhu ideje filozofije medija koju ovde zastupamo. Sudeći prema prethodnim zapažanjima, izvođenja u digitalnim medijima mogu imati, pored jezičkih, kulturalna i umetnička obeležja, ali ona ni po čemu nisu u skladu s dijaloškim formama komuniciranja. Na prvi pogled, reč je o paradoksu koji se sastoji u tome da performativnost jezika koji se koristi u digitalnim medijima promašuje dijalog, iako je reč o aktivnostima bazično vezanim za jezik i njegove fenomene. Ovde, naravno, nije u pitanju neka kvo pogrešno korišćenje jezika koji ne vodi dijalogu, već je tu u najboljem slučaju posredi tehnički posredovani monolog udvoje, koji predstavlja razmenu korisničkih aktivnosti u digitalnim medijima. Potom, samo po sebi, komuniciranje u digitalnim zajednicama smatra se svojevrsnom digitalnom kulturom, koja na poseban način (makar pojmovno-terminološki) čuva vezu s kulturom mišljenom u tradicionalnom smislu reči. I najзад, kakva je to kultura osim što je medijski posredovana, odnosno „digitalizovana“, i koji su to elementi izvođaštva u njoj, koji je čine posebnom?

Načelno gledano, moglo bi se reći da su sve aktivnosti unutar digitalno definisanog referentnog okvira interagovanja – stvar kulture. Pogotovo ukoliko se ona sagledava kao sveukupnost ljudskog postignuća u realnosti. Postavlja se, dalje, pitanje jesu li sve te aktivnosti izvođačke, i kakva je razlika između digitalne performativnosti i izvođaštva sagledanog unutar prostora koji spada u delokrug refleksija studija performansa.

Jedna od ekstremnijih interpretacija odnosi se na onu performativnost koju navodno zatičemo u digitalnim medijima, a koja pretpostavlja posve nove oblike unutrašnjeg delovanja (tzv. intra-aktivnosti), i to između tzv. agenata (bilo da su ljudskog ili mašinskog porekla), a na bazi epistemoloških i ontoloških postavki tzv. Novog materijalizma (*New Materialism*), pri čemu svaki „obrt“ (jezički, kulturalni, i sl.), povesno posmatrano, završava povratkom „materije materiji“ (Barad 2003). U ovom kontekstu, govori se o tzv. posthumanističkoj performativnosti. U duhu ovako razmatrane performativnosti, sve digitalne kulture bile bi posmatrane kao izvođačke, pošto su, u osnovi, zasnovane na digitalnoj tehnologiji, koja svakako pruža nove mogućnosti za izvođačke prakse i intervencije. Ali da li se performativnost, u svim svojim

heterogenim dimenzijama, ne zaobilazeći pritom i dejstvo agenata, može sve-
sti samo na prostu materijalnu osnovu digitalnog prostora i agente koji je
potvrđuju? Je li, u tom smislu, dovoljno tvrditi da performativnost digitalnih
uređaja i algoritamsko organizovanje predstavljaju nužan i dovoljan uslov za
sveukupnu digitalnu performativnost, bez razlike?

Ako bi se stvari tako posmatrale, svaka bi radnja u digitalnom prostoru, bez
obzira na njeno poreklo i svrhu, bila performativna po definiciji, i takve ak-
tivnosti (bilo da su ekonomske, političke, kulturalne ili umetničke) ne bi se
međusobno razlikovale, pošto je sâm medij, kao podmet – ono digitalno, od-
nosno u krajnjoj instanci – materijalno. Tada bi i identitetska formula glasila:
 $A=A$; ona bi bila jednaka logičkom, tj. praznom identitetu, i ne bi govorila ni-
šta o kulturalnom i umetničkom momentu interagovanja, do čega je nama u
ovom tekstu stalo. Dakle, mišljeno u vulgarno-materijalističkom ključu – što
znači da je sve što je digitalno i materijalno, a ujedno i performativno – tzv.
digitalna kultura, koja posreduje „povratak materiji“, bila bi puka hipostaza
jednog materijalnog sveta koji se iznutra (tehnički) posreduje i interaguje.

Drugim rečima, ukoliko bi se sve interakcije u digitalnom svetu svele isklju-
čivo na logičke identitetske operacije, ne bi postojao „simbolički višak“ koji
jezik čini jezikom, a umetnost umetnošću, nezavisno od njihove materijalne
osnove. Jer, ako se različite interakcije u digitalnom mediju samo žanrov-
ski, ali ne i strukturalno razlikuju, onda bi svaka diferencijacija bila samo
konvencija; i političko bi, primera radi, moglo nekritički da se izjednači sa
umetničkim, a ekonomsko s kulturalnim ili društvenim diskursom, pošto je
uvek već reč o digitalnom interaktivnom performativnom prostoru. Otuda bi
svaka praksa u digitalnim medijima bila identitetska, potvrđivala bi uvek isto,
materiju kao prostor, nezavisno od „načina“ izvođenja.

U užem smislu reči, digitalni identitet predstavljao bi „skup (je) informaci-
ja o pojedincu, organizaciji ili elektronskom uređaju koji postoji na mreži“
(TechTarget 2022). On bi se prvenstveno odnosio na obrasce upotrebe infor-
macija, koji mogu biti „očitan“ kao performativi, a u čijoj je osnovi telesnost
(*body of information*), tj. materija. U tom kontekstu sagledano, ako identitet
ne čine prazne transakcije, i ako se on može posmatrati ne samo u prostoru
nego i u vremenu, onda se u tom vremenu posredovanje može pokazati kao
isto, ali i kao drukčije, pa se tako identitet/identiteti mogu na različite načine
vremenski ispoljavati. Sa uvođenjem vremenske komponente u telesno-pro-
storne identitete, oni postaju, umesto tautoloških (koji se stalno ponavljaju,
ukazujući na isto), dijalektičke prirode.

Umetnost, po našem shvatanju, digitalni prostor koristi ne samo kao „materijalnu“ podlogu (infrastrukturu) svog delovanja, slično kao i sva ostala interagovanja, već se u delokrugu prožimanja s materijalom, što ujedno znači njegovo moguće osporavanje (umetnost je nešto više), potencijalno gradi i/ili emancipuje jedna druga realnost i vrednost (koja nije nužno profitabilna): ona izrasta iz *odnosa* s digitalnim, i trebalo bi da čini nešto različito, drugo. Iako, kako tvrdi Erika Fišer-Lihte, digitalna umetnost „destabilizuje estetičku formu umetničkog dela“ (Fišer-Lihte 2008: 75), ona ostaje u domenu materijalnog kao naročiti oblik materijalizacije („izvođenje“). Naravno, to sugerise i pitanje „kompatibilnosti“ umetničkog dela, mišljenog u tradicionalnom ključu, s „materijalnošću“ izvođenja (Fišer-Lihte 2008: 75). Ali takva (dematerijalizovana, u smislu „dela“) umetnost (čiji je podmet digitalna tehnologija) može „proizvesti“ i nešto neidentično, kako bi to rekao Teodor Adorno (Adorno).

Ako su, naime, sve digitalne kulture, načelno, izvođačke, njihova umetnička vrednost nije ordinarna performativnost (pošto je, navodno, sve što je digitalno i performativno), odnosno – ona se ne može isključivo svesti na performativnost, pošto u tom slučaju ne bi postojala razlika u odnosu na druge interakcije u digitalnom prostoru. Dijalektičko posredovanje i borba, u slučaju umetnosti, odigravaju se na relaciji medij (tehnologija) i umetnost (tehne/ bez „aure“, ono materijalno), pri čemu umetnost počiva na logici jezičkih igara, ali tu logiku, ukoliko *jeste umetnost*, prevazilazi dijalektičkim putem. Otuda bi umetnost trebalo da bude nešto više od veštačke inteligencije i algoritamski organizovanog digitalnog prostora. Čak i u potpunosti dezaurativizovana (replika na Benjaminovo /Benjamin/ „Umetničko delo u eri tehničke reproducibilnosti“/*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*/), ona svoje tehnološki generisano biće, kao jedan od mogućih materijalnih proizvodnih svetova, zapravo negira i kroz taj momenat neidentičnosti s postvarenim svetom kapitalističkog načina proizvodnje i iste takve racionalnosti, kao i odnosu prema samoj sebi, vlastitoj istoriji i estetičkim kategorijama koje je potvrđuju, opstaje kao razlika – dakle, umetnost.

No radi daljeg razumevanja odnosa digitalnih izvođenja i umetnosti, valja se još malo zadržati na pomenutom Benjaminovom tekstu, posebno u smislu njegove prognostičke najave zaokreta u izmeni daljeg razvitka umetnosti. Razvoj tehnike reprodukovanja, na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek, manifestno je najavio izmenu proizvodnih odnosa, koji, čini se, svoju punu afirmaciju doživljavaju s pojavom digitalnih tehnologija. Ovakvi odnosi, kako on primećuje, zadiru u samu umetnost. Međutim, uočene promene,

uprkos radikalnom menjanju umetničke prakse, u Benjaminovom čitanju još ne vode njenom kraju. Ipak, izgleda da smo približno jedan vek nakon objavljivanja ovog teksta svedoci ulaska procesa transformisanja u jednu novu fazu, izazvanu izmenama u oblasti tehnike. Digitalna izvođenja, iako pretpostavljeno kulturalna u kontekstu razvitka digitalne kulture, negiraju vlastiti pojam ukidajući referencijale na osnovu kojih bismo ih takvim (kulturalnim) mogli smatrati. Reč je o promeni koja se doslovno odigrava na planu jezika, zbog čega je insistiranje na razlici između digitalnih izvođenja i umetnosti ne samo nužno radi razumevanja same umetnosti, u uslovima razvoja tehnike digitalne reproducibilnosti, već i zbog odbrane kulture zasnovane na humanim pretpostavkama.

Imploziju jezika, čiji je rezultat afirmacija kôda, prepoznavamo kao jednu od centralnih posledica transformacije tehnike. Shvaćena u starogrčkom razumevanju pojma kao čovekove sposobnosti, ali i znanja da deluje u svetu, tehnika nužno pretpostavlja jezičko utemeljenje. Čitav istorijski razvitak tehnike tekao je naporedo s razvojem prirodnog jezika, te je od njega bio neodvojiv. Napuštanjem ove veze, zahvaljujući izmeni proizvodnih uslova, tehnika ulazi u svoju postistorijsku razvojnu fazu. Ovde više nije reč o razumevanju avangarde kao softvera (up. Manović /Manovich/), već softverske kulture kao nove avangarde.

Performativnost digitalne kulture, u tom smislu, u isto vreme zadržava i raskida veze sa istorijskim performativom, čineći ga istovremeno prisutnim i odsutnim. Radi potpunijeg razumevanja započetih promena, neophodno je uvesti pojmovnu distinkciju između *digitalno posredovanih izvođenja*, *digitalizovanih izvođenja* i *digitalnih izvođenja*.

Digitalno posredovanim izvođenjima smatraćemo realizaciju digitalnih zapisa izvođenja u tradicionalnom značenju pojma. Ovde, dakle, nije reč o izvođenju koje u svojoj realizaciji koristi digitalne tehnologije, iako na teorijsko-poetskom planu na njih može referirati, ili se na nivou medija na njih na bilo koji način oslanja. U užem smislu, ova izvođenja mogla bi biti sagledana kao digitalni zapisi, ili dokumenti, no ne i kao izvođenja sama. Uprkos tome, primenjujući Benjaminovu argumentaciju o osamostaljenju tehničke reprodukcije, i u ovom slučaju možemo uočiti izvesnu samostalnost zahvaljujući kojoj ove svojevrsne kopije menjaju svoj status.

Razvoj digitalne kulture intenzivirao je proces odvajanja kopije od originala započet s pojavom tehničkih reprodukcija (up. Benjamin, Vuksanović, Ča-

lović). Digitalna kopija ne samo što uvodi ishodište u nove okolnosti, dozvoljavajući pri tom njegove dalje transformacije, već istovremeno postaje performatibilni proizvod digitalne kulture. Ovo odvajanje je deo širih društveno-istorijskih kretanja kojima se digitalna kultura samouspostavlja kao nezavisna. Tokom čitave istorije, posebne kulturalne prakse i sa njima povezane tehnologije, pojavljivale su se kao agensi kulturnog razvitka, bez bojazni da bi ga, uprkos mogućim promenama toka, mogle ugroziti. Međutim, s digitalnim tehnologijama to nije tako. Razvoj koncepta posthumanizma izmenio je paradigmu kulturnog razvitka, otvarajući mogućnost njegovog kretanja nezavisno od povezanosti s ljudskom civilizacijom. Sam pojam kulture, koji tradicionalno nije bilo moguće dovoditi u vezu s drugim vrstama, doživljava transformaciju proširujući svoj sadržaj na delovanje tzv. inteligentnih sistema. Vizije posthumanizma, iako ne zahvataju digitalnu kulturu u potpunosti, otvaraju puteve jednom novom razvitku koji prevladava (humanu) kulturu. Svet digitalne kulture, otuda, nije samo segment širih kulturalnih kretanja, već (kroz uspostavljanje softverske kulture) i ishodište njihove alternative.

Digitalizovana kopija izvođenja, tradicionalno shvaćenog, tako ne predstavlja isključivo dokument, ili njegovu *sliku*, već u isto vreme i izvođenje samo. Reč je o naročitom digitalnom dešavanju koje u okvirima digitalne kulture treba razumeti kao izvođenje na nivou razmene podataka. Ishodno izvođenje ovim ipak nije u potpunosti ukinuto, no svedeno je na nivo referencijala. Ono postaje pojam koji se zahvaljujući jezičkom delovanju uvodi u kontekst digitalne kulture, čineći tako deo novog semiološkog sistema.

Digitalizovana izvođenja, za razliku od prethodno naznačenih, već su po svom poreklu povezana s digitalnom kulturom. Ona nastaju kao deo novih prisvajanja tehnoloških praksi, ali ne napuštajući viziju humanog kulturnog razvitka. Tokom čitave istorije, pojava novih tehnologija bila je praćena društveno-istorijskim promenama koje su ocrtavale nove tokove civilizacijskog kretanja. Kako ove tehnološke promene nisu nastajale izvan društva i društvenih potreba, to je njihov međuuticaj ostajao neraskidiv. I budući da je tehnološki razvoj činio deo širih društvenih kretanja, bilo je razumljivo da su pojedina dostignuća širila svoje polje prihvatanja, zahvatajući i kulturalne prakse. Digitalizovana izvođenja deo su upravo tradicije nastale na ovom *proširenju*, odnosno na ispitivanjima izražajnih mogućnosti nove tehnologije, te njenih potencijala na teorijsko-poetskom nivou izraza. Proširenje polja medija umetničkog i kulturnog izražavanja, pored toga, predstavlja i jednu od centralnih odlika kulturnog razvitka (setimo se, primera radi, pojave grnčarskog točka, tehnike livenja bronce, razvoja štampe itd.), čija se dinamika

posebno intenzivira od polovine devetnaestog veka, uključujući i prisvajanje digitalnih tehnologija kao medija umetničkog rada (Ćalović).

Digitalizovana izvođenja tako nastavljaju jedan istorijski koncept zahvaljujući kojem su novi mediji i oblici kreativnog izražavanja ulazili u svet umetnosti. Digitalizovana izvođenja, kao izvođenja proširena digitalnim tehnologijama, uključujući ovde svako izvođenje zasnovano na humanom delovanju koje za medij vlastite realizacije uzima digitalne tehnologije, u tom smislu, iako na tehnološkom planu nova, na konceptualnom nivou ostaju suštinski tradicionalna. Ovakve kulturalne i umetničke prakse, ostaju čvrsto na strani (humanog) kulturnog razvitka, proširujući izražajna sredstva potencijalima otvorenim novim tehnološkim razvojem, bez opasnosti da bi time sâmo polje kulture moglo biti destabilizovano.

Suprotno ovakvim tendencijama, digitalna kultura uspostavlja jednu novu distopijsku liniju razvoja koja na planu performativnosti svoju manifestaciju dobija u digitalnim izvođenjima. Reč je o obliku koji ishodište pronalazi u naročitoj softverskoj kulturi kao antikulturnoj devijaciji digitalne kulture. Za razliku od digitalne kulture koja još ostaje na nivou pretpostavki humanog kulturnog razvitka, softverska kultura se temelji na viziji kreativnog softvera čime ukida sam pojam kulture u njegovom tradicionalnom određenju. Digitalna izvođenja u tom smislu nastaju kao softverski inicirane antikulturne forme, odnosno kao performativi proizvedeni softverskom kombinatorikom, koji bi po svoj prilici ostali teorijski nezapaženi da njihova pojava ne koincidira sa širenjem ideologije posthumanizma. Reč je, naime, o jezički zasnovanom izvođenju koje se autogeneriše zahvaljujući kako jezičkim, tako i diskurzivnim transformacijama.

Ovde se, dakle, suočavamo sa semiotičkom pojavom. Da bismo je objasnili, upravo se moramo osloniti na često zanemarivanu distinkciju između semiotike i semiologije, gde semiotika, kao opšta teorija znakova, za razliku od semiologije, koja je usmerena na ulogu i razvoj znakova u društvenom kontekstu, proširuje svoje interesovanje na jezičke činove veštačkih sistema. Idući dalje ovim tragom, digitalno izvođenje bismo, u užem smislu reči, mogli razumeti kao semiotički čin iniciran vanhumanim delovanjem, koji kao takav ima značaja još jedino u usklađivanju rada veštačkih sistema, ali kojem se ne može pripisati bilo kakav kulturni značaj. No ovde je ipak reč o nečem drugom. Naime, ono sa čime se na ovom mestu susrećemo jeste prelazna struktura koja napušta polje semiotike zahvatajući prostor društvenog delovanja. Međutim, upravo na tom nivou ovaj semiotički čin prestaje to da bude,

prerastajući u drugostepeni semiološki iskaz, odnosno bartovski rečeno – u mit (Barthes). Na ovom nivou, digitalno izvođenje u isto vreme jeste i nije. Ono neodoljivo podseća na izvođenje, ali budući da je nastalo na temelju zakona kombinatorike, njegova snaga jedino još može biti u mimikriji.

Navedenom shvatanju bismo mogli suprotstaviti kontraargument da i humana izvođenja pretpostavljaju usvajanje izvesnih obrazaca, figura, konvencija i sl., pa su i sama umnogome kombinatorskog porekla. Ipak, ona nose jednu višu svrhu, utemeljenu u intenciji da preko materijalnog elementa prenesu dublje emotivno-značenjske slojeve, koji upravo i jesu razlog postojanja onog materijalnog. Suprotno ovome, digitalna izvođenja, lišena suštine koju svako umetničko delo nužno obuhvata, ostaju sama sebi svrha. Njihov jedini cilj jeste da se veštinom kombinatornih modela što više približe onom materijalnom nivou kako bi sa njim bila izjednačena.

Dostizanje ovakvog stepena mimikrije zaista možemo i anticipirati. Čak ni na današnjem stepenu razvoja digitalnih tehnologija nije neverovatno zamisliti mogućnost da jedno softversko ostvarenje na materijalnom nivou izgleda upravo onako kako bi izgledalo da je rezultat humanog kreativnog rada. Uprkos ovome, bez zadiranja u onaj viši nivo, odnosno bez razumevanja fizičkog elementa samo kao nosioca one suštine zarad koje je i njegovo stvaranje inicirano, ovakve tvorevine ne uspeavaju da se izdignu do izvođenja samog, upravo zbog toga što ostaju izvan sveta umetnosti.

U tom smislu, digitalna izvođenja još jedino mogu biti shvaćena kao ne-izvođenja ili entiteti koji postoje tek u svojoj povezanosti sa izvođenjima, koja, opet, nikada ne mogu postati. Ona nisu njihova negacija, jer ih ničim ne ukidaju, već prazni odjeci koji potvrđuju njihovu moć. I na tom nivou naše čitanje digitalnih izvođenja kreće putem njihovog tumačenja kao mitoloških struktura. Sledeći Barta, digitalno izvođenje mogli bismo shvatiti kao mitološku figuru softverske kulture. Na nivou njegove potrošnje, apsurdnost ove pojave ostaje neuočljiva, no isto je i sa figurama buržoaskog mita o kojima Bart govori. Ipak, na nivou njegovog čitanja, otvara nam se čitav nov svet značenja. Digitalno izvođenje tako postaje jasan pokazatelj transformisanja digitalne u softversku kulturu, koja na ovu prvu neodoljivo podseća, a čiji je jedini smisao upravo da liči na nešto što nije.

Pojava ovakvih jezičkih struktura dalje nas vraća Bodrijaru. Iako je njegova teorija simulakruma privukla dosta akademske pažnje, čini se da je jedna dimenzija njegovih razmišljanja ostala nedovoljno zapažena. Reč je o pitanju razloga

njihovog pojavljivanja. Zbog čega savremeni društveni razvoj odlikuje intenziviranje pojave simulakruma? U vezi sa ovim se možemo nadovezati i pitanjem otkuda potreba za ne-izvođenjima, i uopšte za softverski iniciranom ne-umetnošću? Da bismo na ovo odgovorili, valjalo bi se vratiti Hakslijevom (Huxsley) zapažanju da je još u ono vreme potrošnja umetničkog materijala daleko prevazišla rad darovitih umetnika. Imajući u vidu ovakve istorijske korene, nije teško zaključiti da je reč o posledici zahvatanja polja umetnosti kapitalističkim odnosima. Razvoj potrošačkog društva, koje se tokom dvadesetog veka pojavljuje na pretpostavkama modernog kapitalizma, doneo je ubrzanje potrošnje dobara u svim segmentima društvenog delovanja. Tim procesima nije uzmakla ni sama stvarnost, na šta, između ostalog, svojim zapažanjima upućuje Bodrijar, ali jednako tako ni umetnost. Održanje ovih odnosa u njihovoj ranoj fazi pojavljivanja još je moglo biti zadovoljeno proširenjem tržišta na oblast delovanja nedarovitih umetnika – pojava koju zapaža Haksli – no za dalji opstanak tržišnog rasta trebalo je pronaći nova rešenja. Digitalnim izvođenjem, što je bilo vidljivo i pre pojave veštačke inteligencije i kreativnih softvera, tako je bilo obezbeđeno mesto u na tržišnim odnosima ustrojenom društvu.

Privikavanje na mehanizme simulacije u tom smislu bilo je presudno. U uslovima kada ekonomski rast podrazumeva uspostavljanje tržišta koje uveliko nadilazi realne mogućnosti njegovog širenja, industrijski proizvedeni surrogati, u robnom smislu, bivaju poistovećeni sa svojim uzorima. Međutim, ovde više nije reč samo o sve većoj izloženosti delima slabe umetničke vrednosti već o zameni potrebe za umetničkim utiskom – onim čulnim. Digitalna izvođenja, iako lišena umetničke dimenzije, još mogu ostvariti čulno dejstvo. Jednako poput dela prirode, i ova mogu pobuditi različita estetske osećaje, pritom vrlo jasno ostajući razgraničena od sveta umetnosti. Iako lišena svake emocije, svesti pa i suštinske inteligencije, i ona, poput prirodnih, mogu zadovoljiti potrebu za čulnim utiskom, koja se, po svemu sudeći, u odnosu na potrebu za umetničkim doživljajem, bolje prilagodila ekonomiji potreba aktuelnog ekonomskog razvoja.

Pitanje koje se u ovakvim okolnostima neizostavno nameće jeste ono o budućnosti umetnosti. Da li će u svetlu intenziviranja potrošačkih odnosa potreba za umetnošću i dalje postojati, ili će svet umetnosti, u krajnjoj liniji, biti izjednačen sa svetom čulnosti? Trenutna opasnost da digitalna izvođenja budu poistovećena sa umetničkim tako nas dovodi do mnogo ozbiljnije nedoumice – da li će u uslovima budućih društveno-ekonomskih odnosa njihov razvoj konačno odustati od svake pretenzije približavanja svetu umetnosti, ukidajući u tom zaokretu i svaku potrebu za umetničkim iskustvom.

Digitalna izvođenja, u tom smislu, svoju punu transformaciju ostvaruju tek unutar granica ideologije transhumanizma. Otušena po svojoj prirodi, ona obezbeđuju čulne utiske lišene svake više svrhe u njenom tradicionalnom poimanju. Zasnovana kao refleksija softverske kombinatorike, jezički ali ne i komunikacijski utemeljena, digitalna izvođenja još jedino mogu izazvati fascinaciju kombinatorikom vođenom statističkim kriterijumima vrednovanja. Njihova samoidentičnost i služenje tržištu, čini se, to *uvek već* potvrđuju.

Literatura

- Barad, K. (2003) „Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, u: *Gender and Science: New Issues*, Vol. 28, No. 3, USA: The University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1993) *Mythologies*, London: Vintage Books
- Benjamin, W. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit
- “Concepts Used by Paulo Freire: Transformational educator, pedagogical thinker and radical practitioner” (2022), dostupno na: <https://www.freire.org/concepts-used-by-paulo-freire> [Pristupljeno 29. 11. 2022].
- Čalović, D. (2013) „Umjetnost u cyber okruženju“, u: *Filozofska istraživanja*, god. 33, sv. 2, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo
- Fisher-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. USA and Canada: Routledge.
- Fisher-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge.
- Lammin, H. (2022) dostupno na: <https://www.leoalmanac.org/what-are-bob-and-alice-saying-miscommunication-and-intermediation-between-language-and-code-hannah-lammin/> [Pristupljeno: 17. 12. 2022].
- Manović, L. „Avangarda kao softver: od 'nove vizije' do novih medija“ (prev. Tupanjac, Vladimir), u: Sretenović, D. ur. (2001) *Metamediji*, Beograd: Centar za savremenu umetnost
- Prensky, M. (2001) „Digital Natives, Digital Immigrants“, u: *From On the Horizon*, Vol. 9, No. 5. MCB University Press.
- TechTarget (2022) “Digital identity”, dostupno na: <https://www.techtarget.com/whatis/definition/digital-identity> [Pristupljeno: 17. 12. 2022].
- Van Oort, R. (1996/1997) „Performative-Constate Revisited: The Genetics of Austin's Theory of Speech Acts”, u: *Anthropoetics II no. 2 Fall*. California: UCLA's first Open Access journal

- Vuksanović, D. (2007) *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Vuksanović, D., Čalović, D. (2016), „Nova paradigma: original i kopija u digitalnom dobu“, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 29, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 173–188.

Divna Vuksanović
Faculty of Dramatic Arts in Belgrade

Dragan Čalović
Faculty of Contemporary Arts, Belgrade

PHILOSOPHY OF MEDIA: DIGITAL PERFORMANCES

Abstract

Starting from Austin's theory of speech acts and the distinction established between two types of utterances—performative and constative—at the meta-linguistic level, the authors, from the perspective of media philosophy, argue that in the digital universe, where linguistic and every other expression is mediated by technology, every interaction becomes performative. Recognizing digitization, i.e., the actions and procedures that confirm it through interaction, as economically based and therefore the entire digital space as bound to the prevailing capitalist socio-economic paradigm, the authors question whether it is sufficient to claim that the performativity of digital devices and algorithmic structures represents, without distinction, a necessary and sufficient condition for overall digital performativity. In other words, if all interactions in the digital world were reduced exclusively to logical operations, there would be no “symbolic surplus” that makes language language and art art, regardless of their material basis. The authors conclude that digital culture establishes a new dystopian line of cultural development, which, in this context, manifests in digital performances. This form originates in a particular software culture, seen as an anti-cultural deviation of digital culture. Digital performances, viewed from this perspective, are understood as non-performances, or entities that exist only in their connection to performances, which, in turn, they can never fully become.

Keywords

art, digital culture, digital performance, media philosophy, new media.

Примљено: 14. јануара 2024.

Прихваћено: 11. фебруара 2024.

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Nataša Tasić¹
Akademija vaspitačko-medicinskih strukovnih studija –
Kruševac

MEANDRIMA ATLASA ITAKE

(Nevena Daković i Ksenija Radulović /ur./
Atlas Itake, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2023)

78.6:792.02(497.11)“1963/2023”
(082)(049.32)
COBISS.SR-ID 148027913

Katedra za teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu prva je naučna katedra ove visokoškolske ustanove. Osnovana je 1963. godine, na tekovinama dramskih škola s naših prostora, na kojima su se tradicionalno izučavali istorijski, a u manjoj meri i teorijski predmeti. Pod njenim okriljem se već decenijama kontinuirano neguje analitičko i kritičko promišljanje o izvođačkim umetnostima, kao i o fenomenima iz oblasti medija i kulture, uz stalnu zastupljenost neophodnih opšteobrazovnih programa.

Šezdeseta godišnjica Katedre proslavljena je u znaku Itake. Naime, osim naučnog skupa naslovljenog *Put Itake*, istim svečarskim povodom objavljen je i zbornik radova *Atlas Itake*. Pojam zasićen poznatim geografskim i simboličkim značenjima. Međutim, u predgovoru zbornika koji je tema ovog prikaza pojašnjeno je da se u naznačenom akademskom kontekstu radi o igri reči. Ona nadilazi očekivana značenja i upućuje pre svega na akronim: I(storija), T(eorija), A(naliza), K(ritika) i E(dukacija), te ilustruje svestranost koncepta Katedre.

Knjiga *Atlas Itake: 60 godina Katedre za teoriju i istoriju, Fakultet dramskih umetnosti* publikovana je u izdanju Fakulteta dramskih umetnosti, te njegovog Instituta za pozorište, film, radio i televiziju kao deo naučno-istraživačke delatnosti podržane od Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija Republike Srbije. Reč je o zborniku radova članova Katedre, a njegove urednice su dr Ksenija Radulović i dr Nevena Daković. One u predgovoru, osim vrlo nadahnutog, na momente poetičnog skiciranja semantičkih ishodišta „Itake“ kao naslovne okosnice, ukazuju i na formalnu koncepciju izdanja. Premda Zbornik nema precizno definisane celine, već je iz samog sadržaja jasno da se on, hronološki posmatrano, sastoji iz tri segmenta: prvi deo po-

¹ natasa.tasic@hotmail.com; ORCID iD 0009-0008-5238-8007

svećen je studijama pozorišta i izvođenja, drugi segment studijama filma i ekranskih medija, a treći studijama kulture. U predgovoru se takođe ističe da su u ovoj knjizi sabrani rezimei dugogodišnjih istraživanja članova Katedre, zbog čega su elementi pojedinih tekstova preuzeti iz ranije publikovanih radova, ali da upravo oni predstavljaju putokaz ka obimnijim napisima i čine Zbornik mestom susreta prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Uvodni tekst potpisuje prof. emeritus Svetozar Rapajić, doajen Fakulteta dramskih umetnosti, i naslovljava ga „Umetnička kreacija – promišljanje – teorija“. Autor najpre pruža lapidaran uvid u generalne principe umetničkog obrazovanja u Evropi, a potom smešta matični fakultet unutar tog šireg konteksta. Naglašava da uspešan balans između vokacionog i humanističkog obrazovanja koji odlikuje ovu instituciju, dobrim delom počiva na delovanju Katedre za teoriju i istoriju. Pripovedanje o njenoj prošlosti Rapajić ne počinje od momenta osnivanja Katedre, već skreće pažnju na prve korake teorijske edukacije scenskih umetnika na našim prostorima, načinjene još u 19. veku, koji su postavili temelje potonjim potpornim stubovima razvoja dramskog obrazovanja: Pozorišnoj akademiji, Visokoj filmskoj školi, sve do Fakulteta dramskih umetnosti. U daljem tekstu autor rekapitulira celokupnu istoriju Katedre. Ukazujući na najznačajnije ličnosti i događaje, on zaključuje da se od samih početaka, dakle od prve glumačke škole, podrazumevalo da obrazovanje kompletnog umetnika treba da uključuje i osposobljavanje za kritičko promišljanje, što je u novijim vremenima dovelo do nesagledivog produblivanja i osavremenjivanja teorijskih i istorijskih pristupa dramskim umetnostima na Fakultetu dramskih umetnosti.

U radu „On middle comedy“ dr Nebojša Romčević razmatra pojam i fenomen srednje antičke komedije, te njene teorijske, žanrovske i tematske karakteristike. Period između poslednjih Aristofanovih komedija i pojave Menandra nesumnjivo predstavlja diskontinuitet u istoriji komedije, tvrdi autor i teži određivanju divergentnosti kriterijuma koji srednju komediju čine distinktivnom u odnosu na staru i novu komediju. Samim tim, on odbacuje simplifikovan pogled na ovaj fenomen kao na puki hronološki punkt i rasvetljava njegove najprepoznatljivije formalne karakteristike. Posle osvrta na teorijske premise značajnih mislilaca koji su se bavili naznačenom temom, Romčević se fokusira na društveno-političke okolnosti nastanka srednje komedije. Kao ključne izdvaja panhelenske tendencije i profesionalizaciju pozorišta, ali i novu tipologiju karaktera, redukciju uloge hora, stilsku širinu, te redukciju specifično atinskog političkog diskursa. Oslonjen na ove zaključke, Romčević konstatuje da srednja komedija predstavlja slojevit i bogat stadijum u razvoju

atičke komedije, zbog čega iziskuje temeljnu naučnu posvećenost u proučavanju mnoštva fragmenata koji su proteklih decenija postali dostupni javnosti.

Tekst dr Ivana Medenice naslovljen je „Postdramatic, global dilemmas and local reception twenty-three years later“ i zasnovan je na njegovom višegodišnjem istraživanju recepcije uticajne knjige *Postdramsko pozorište* Hansa Tisa Lemana. Nakon uvoda u kome temeljno objašnjava kontekst nastanka rada, autor razmatra ključne globalne teme, dileme i polemike vezane za pojam i fenomen postdramskog pozorišta, referišući se na stavove mnogih renomiranih teoretičara. Međutim, kao posebno značajan segment svoje studije on izdvaja analizu lokalnog tretmana brehtovskog i lemanovskog koncepta političnosti u pozorištu – onog koji je u velikoj meri motivisan predstavama i teorijskim stavovima reditelja Olivera Frljića. Medenica čitaoca suvereno vodi kroz primere pojavljivanja i recepcije postdramskog principa: kako u konkretnim teatarskim praksama, tako i u teorijskom diskursu našeg podneblja. Time on ubedljivo dokazuje svoju početnu hipotezu o dubokom tragu koji je postdramsko pozorište kao paradigma ostavilo na studije pozorišta i izvođenja u Srbiji.

Na liniji razmatranja pozorišnih praksi vezanih za lokalnu kulturnu scenu situiran je i rad dr Ksenije Radulović „'Let's start with theatre': Bitez Festival“. Svoju studiju ona otpočinje pogledom na zastupljenost Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (BITEF) u silabusu predmeta Istorija svetskog pozorišta i drame na Fakultetu dramskih umetnosti. Potom skreće pažnju na korelaciju osnivanja, kao i koncepcije ove suštinski avangardne manifestacije s jugoslovenskom spoljnom politikom šezdesetih godina dvadesetog veka. Naime, autorka ističe da je jedna od specifičnosti Bitefa kontinuirana težnja ka reprezentaciji nezapadnih performativnih praksi, a pomenuta osobenost Festivala prvobitno je motivisana osnivačkom funkcijom koju je SFRJ imala u Pokretu nesvrstanih. Pored suprotstavljenosti evropocentričnoj selekciji predstava, realizacija Bitefa od svojih početaka podrazumeva i problematizovanje aktuelnih društvenih pitanja, često čak i onih o kojima se nije moglo otvoreno govoriti u javnom diskursu, objašnjava Radulovićeva. Njen tekst, dakle, rasvetljava značaj Bitefa ne samo kao respektabilne međunarodne pozorišne manifestacije već i kao diplomatskog instrumenta, a u najširem smislu i reprezentativnog okvira za razumevanje društveno-političkih okolnosti u kojima je realizovan.

Studijama pozorišta i izvođenja okrenut je i peti tekst Zbornika *Atlas Itake*. Naslovljen je „Nevolje s ministarkom i njenim rodom: *cross-gender* efekat u

predstavi *Gospođa ministarka* (Pozorište 'Boško Buha', 2013)“. U početnom segmentu ovog rada dr Ognjen Obradović najpre teorijski određuje pojam *cross gender* i obrazlaže njegove prednosti u odnosu na druge srodne pojmove. Oslanjajući se na premise uglednih teoretičarki i teoretičara roda i studija izvođenja, on konstatuje da u slučajevima *cross-gender* podele, a pod uticajem tenzije između semiotičkog i fizičkog tela, dolazi do destabilizovanja čvrstih kategorija roda. Samim tim, objašnjava autor, tehnika o kojoj je reč u savremenom kontekstu može poslužiti kao brehtijansko sredstvo oneobičavanja: ne samo roda glumca već i okoštalih patrijarhalnih društvenih normi. U drugom delu studije Obradović analizira naslovom najavljenju predstavu, oslanjajući se na prethodno uspostavljen teorijski okvir, te zaključuje da su u njoj kroz *cross-gender* efekat generisana nova značenja – ona koja nisu nužno u saglasju s prvobitnim autorskim intencijama.

Segment *Atlasa Itake* posvećen studijama filma i ekranskih medija otvara tekst dr Nevene Daković „In search of memory: Jasenovac in cinema (1946–2023)“. Filmove o Jasenovcu ona sagledava iz perspektive studija sećanja, a ovaj istraživački ugao jasno artikuliše na samom početku rada. Osim toga, Dakovićeva pruža jasan uvid u najznačajnija kinematografska ostvarenja koja tematizuju Jasenovac kao mesto stradanja i sećanja: kako u socijalističkoj Jugoslaviji tako i u današnjoj Srbiji. Ističući da filmovi o kojima je reč reprezentuju različite vrste sećanja, ona objašnjava dijalektiku etnicizacije i deetnicizacije sećanja. Pozicija Jasenovca u filmskom i nacionalnom sećanju kroz istoriju bila je vrlo promenljiva i uslovljena/prilagođena društveno-političkim prilikama, tvrdi autorka i posebno potpoglavlje posvećuje fenomenu filma *Dara iz Jasenovca*. Zaključuje, naposletku, da filmovi o Holokaustu i Jasenovcu imaju kapacitet da oslikaju univerzalnost okrutnosti svih ratova; da provociraju autorefleksiju i kritičko preispitivanje pozicije sopstvene nacije kao izvršioaca, posmatrača ili svedoka; te da pomognu da se i položaj Drugog shvati kao potencijalno žrtveni i mučenički.

Polaznu tačku teksta dr Aleksandra S. Jankovića, s temom „Pasivizacija muškog narativa (ženski rukopis u savremenoj srpskoj melodrami 2013–2023)“, predstavlja skiciranje preokreta u razvoju srpskog filma tokom poslednjih deset godina. On iz ugla studija filma i popularne kulture sagledava genezu čitavog niza ostvarenja usmerenih ka ličnim preispitivanjima i obeleženih pre svega ženskim rukopisom. Reč je o melodramama u kojima autor dijagnostičira tendenciju problematizovanja otuđenja pojedinca pod *urban ennui* uticajem, što se bitno razlikuje od filmova snimanih u prethodnim decenijama. Odsustvo nostalgичnog diskursa, marginalizacija nacionalnog pitanja,

nepostojanje veze s važnim istorijskim događajima ili epohom, te dominacija fizičkih i duhovnih prostranstava upadljiva su karakteristika ostvarenja o kojima Janković piše. Autor svoja zapažanja prezentuje kroz uporednu analizu odabranih srpskih filmova, ali i njihovu komparaciju s velikim delima svetske kinematografije. Ovaj period domaćeg filma, zaključuje Janković, dekonstruiše tradiciju i kroz žensko pismo i/ili ženske narative stvara emocionalni vakuum i ideološki amblem novog doba.

Ostvarenja u kojima se redefinišu rodne norme, ali ovog puta u kontekstu TV serija, problematizuje i naredni tekst Zbornika naslovljen „TV series, female detectives and cultural proximity Serbia and Turkey“. Njegove autorke su dr Aleksandra Milovanović, kao i doktorantkinje i istraživačice-saradnice Maša Seničić i Iva Leković. Izučavanju sve aktuelnijeg fenomena TV serija one pristupaju iz feminističke perspektive i fokus usmeravaju ka televizijskim produkcijama Srbije i Turske, koje, u najširem smislu, tematizuju borbu detektivki protiv kriminala i njihovo suprotstavljanje sistemskim nejednakostima u balkanskim zemljama. Odabrana ostvarenja autorke analiziraju uporedo, na tri nivoa. Najpre lokalizuju i sagledavaju kriminalistički žanr u kontekstu srpskih i turskih TV serija; zatim razmatraju progresivne promene žanra u smislu rodne reprezentacije; da bi, naposljetku, osvetlile kulturalnu bliskost dva pomenuta sociogeografska televizijska konteksta, posebno u odnosu na globalne konvencije kriminalističkog žanra, koje podrazumevaju i trendove rodnog predstavljanja.

Prvi tekst *Atlasa Itake*, posvećen studijama kulture, jeste „Mašta na vlasti“ dr Irene Ristić. Ona promišlja ulogu mašte u sferi društvene proizvodnje i polazi od teze da je i imaginativni rad vid produkcije: ne samo materijalne već i društvene. Na ove premise nadovezuje konstataciju da je u društvima zasnovanim na strukturnoj nejednakosti dominantna klasa ta koja prisvaja polje imaginativnog rada u procesu materijalne proizvodnje, dok, sa druge strane, radnicima preostaje samo realizacija tuđih ideja. Ovakav odnos održava se zahvaljujući mehanizmu imaginativne identifikacije, koji autorka detaljno elaborira. Koncept imaginacije i kreativnosti, ističe ona, asimilovan je neoliberalnim diskursom, pa se tako stvaralačke moći čoveka svode na sredstvo superindustrijalizacije i adut postojećeg poretka. Ristićeva naposljetku ukazuje na moguću alternativu, koja podrazumeva mobilisanje imaginacije u svrhu korenitih promena modusa društvene reprodukcije, što neizostavno predstavlja proces dugog trajanja.

Naš doživljaj prostora u savremenom medijskom okruženju u fokusu je teksta „Prostor–mediji–umetnost–zabava: jedan pogled na savremenost“, čiji su autori dr Divna Vuksanović i dr Vlatko Ilić. Oslanjajući se na Kantovu tezu o prostornom jedinstvu i jedinstvenosti, oni ukazuju na otvoreno pitanje da li tehnika i tehnologija, ne menjajući estetski doživljaj prostora, donose nešto novo u smislu kvaliteta tehnički posredovanog opažaja. Autori ispituju pomeranja granica prostora kroz prizmu filozofije medija, a posebnu pažnju posvećuju fenomenima virtuelne realnosti (VR) i proširene realnosti (AR). Radi se o pojavama koje su, primećuju Vuksanovićeva i Ilić, isprva bile percipirane kao vid tehničke inovacije, ali se njihov dalji razvoj proširivao u smeru kreativnih i zabavnih industrija. Danas su ovi vidovi tehnološki posredovane realnosti u potpunosti komercijalizovani, zbog čega aktivno doprinose održavanju savremenog kapitalizma, konstatuju autori u zaključku rada.

Zbornik radova objavljen povodom jubileja Katedre za teoriju i istoriju FDU zaokružen je tekstem „Dostojevski i Jurij Rakitin“, autorke dr Enise Uspenski. Ona razmatra odnos pomenutog reditelja prema dramskom stvaralaštvu F. M. Dostojevskog. Ističe da je Rakitin u karijeri režirao samo jedno delo slavnog sunarodnika – novelu *Ujkin san*. Osim što utvrđuje činjenice u vezi sa istorijatom same postavke u beogradskom Narodnom pozorištu, Enisa Uspenski skreće posebnu pažnju i na recepciju predstave u medijima. Drugi segment rada okrenut je razmatranju inscenacije romana *Idiot*, koja nikada nije realizovana. Autorka ustanovljava da Rakitinova stvaralačka potraga za Dostojevskim reflektuje ne samo njegov kreativni impuls već i celokupan društveni status umetnika ruske emigracije.

Na svečanoj sednici Katedre za teoriju i istoriju Fakulteta dramskih umetnosti, održane oktobra 2023. godine, a povodom šezdesetogodišnjeg jubileja, prof. dr Nebojša Romčević znalački je govorio o funkciji teorijskih i istorijskih predmeta u umetničkom obrazovanju danas. Podsetio je, između ostalog, da smisao počiva u negovanju slobodnog mišljenja, i upravo to je suština koja se ogleda u sadržaju tekstova *Atlasa Itake*. Ovo je, iznad svega, jedan dinamičan i tematski razgranat zbornik kroz čije se napise prelamaju mnogi naučno-istraživački ideali kojima streme članovi Katedre za teoriju i istoriju.

Jelena Todorović Lazić¹
Institut za političke studije, Beograd

KULTURA I MEĐUNARODNI ODNOSI: KULTURNA DIPLOMATIJA U 21.VEKU

(Milena Dragičević Šešić, Raphaela Henze, Ljiljana Rogač
Mijatović /ur./, *Kulturna diplomatija i kulturni odnosi:
saradnja/različitost/dijalog*, Beograd:
Univerzitet umetnosti, Clio, 2023)

327:316.7(082)(049.32)
316.7(082)(049.32)
COBISS.SR-ID 148030473

Kulturna diplomatija predstavlja živopisno i inovativno akademsko polje istraživanja u okviru nauke o međunarodnim odnosima, ali se dosta uspešno etablira i kao samostalna naučna disciplina. U sve više globalizovanom, međuzavisnom svetu u kome zbog dostupnosti tehnologija za masovne komunikacije imamo veći pristup jedni drugima nego ikada ranije, uloga kulturne diplomatije doživljava se kao ključna u negovanju mira i stabilnosti širom sveta. Jedan od razloga za takvu tvrdnju je i činjenica da se među njenim primarnim ciljevima nalaze smanjenje barijera i promovisanje uzajamnog poštovanja i razumevanja među narodima.

Kroz kulturnu diplomatiju države mogu uspešnije saradivati na rešavanju zajedničkih izazova kao što su zdravstvene krize, klimatske promene i bezbednosni problemi. Kulturna diplomatija više nego ikada deluje kao veza između nacija kojom se gradi razumevanje u svetu punom višestruko kompleksnih pitanja i dinamično promenljivih okolnosti. Neophodni su zajednički napor za rešavanje izazova današnjice, poput siromaštva i geopolitičkih tenzija. Saradnja i međusobno poverenje postaju više nego neophodni. Kada se udruže donosioci odluka, umetnici i naučnici koji dolaze iz različitih država i nacija, oni ne samo da razmenjuju znanje već istovremeno grade duh saradnje presudan za rešavanje globalnih problema našeg vremena.

Univerzitet umetnosti u Beogradu je tokom 2022. godine bio organizator i domaćin jedne važne međunarodne naučne konferencije o kulturnoj diplomatiji i kulturnim odnosima na kojoj se među učesnicima našla većina autora iz zbornika radova *Kulturna diplomatija i kulturni odnosi: saradnja/*

¹ todorovic.j82@gmail.com; ORCID iD 0000-0001-5924-7516

različitosť/dijalog. Ovaj Zbornik su pripremile i uredile tri eminentne profesorke: Rafaela Henze iz Nemačke i dve profesorke iz Beograda – Milena Dragičević Šešić i Ljiljana Rogač Mijatović. Zbornik čine naučni radovi, odnosno tekstovi predstavljeni na pomenutoj konferenciji, a koji nam kroz interdisciplinarni pristup rasvetljavaju savremene međunarodne kulturne odnose. U izdanju izdavačke kuće CLIO, na 312 strana, kroz tri tematski odvojene a istovremeno blisko povezane celine, Zbornik otvara mnoga pitanja u vezi s kulturnom diplomatijom i kulturnim odnosima, kako teorijska, tako i pitanja koja dolaze iz prakse. Bez obzira na to što na prvi pogled može izgledati kao da se u njemu pitanja kulturne diplomatije i kulturnih odnosa osvetljavaju kroz evrocentričnu/zapadnocentričnu vizuru, to nije slučaj. Naprotiv, Zbornik nam daje izrazito kritički pristup zapadnocentrizmu, što se ogleda ne samo u skretanju pažnje na neslaganja između diskursa i instrumenata politike, isticanje značaja novih aktera kao što su društvene mreže ili kreativne industrije već i kroz geografski obuhvat prostora, odnosno država s različitim kontinenta čije se prakse kulturne diplomatije u ovom Zborniku predstavljaju – od Kvebeka i Kube, preko Španije do Kine, Japana, Vijetnama, Benina i Bangladeša.

Prvu celinu pod naslovom *Vrednosti i vizije*, a koja se bavi teorijskim razmatranjima o tome kako se kulturna diplomatija shvata i doživljava u savremenom kontekstu, čini pet tekstova. Celina počinje tekstom Emila Briksa – „Od borbe za vrednosti i moć ka kulturnoj diplomatiji kao globalnom opštem dobru“. Teza od koje autor polazi jeste da je kulturna diplomatija politički instrument koji se danas često koristi na negativan način, posebno u kontekstu novih geopolitičkih okolnosti koje karakteriše povratak politike nacionalnog identiteta. Autor posebno ističe da je uloga država i nacija u kulturnoj diplomatiji sve više ograničena jer na scenu dolaze novi agenti (akteri) – regioni, nadnacionalne i nevladine organizacije, religije kao i kompanije koje vladaju internetom – *Google, Meta*.

Matina Magkou, Avril Joffe, Sudebi Thakurata i Katelijn Verstraete, u tekstu „Istraživanje pravednosti u kulturnim odnosima kroz prizmu dilema“, raspravljaju o neravnoteži moći i kontinuiranoj dominaciji velikih zemalja, bivših kolonijalnih sila, kao glavnim izazovima za kulturne odnose danas. Autori su proučavali različite strateške tekstove UNESCO-a, EU-a i nacionalne strateške tekstove, i pokušali su da preispitaju međunarodnu saradnju, uzimajući u obzir strukturalne nejednakosti i kulturne razlike u odnosu na pravičnost, vrednosti solidarnosti i jednakosti.

U tekstu „Pitanja i koncepti ka zamagljenoj budućnosti: nova uloga kulture?“, Serhan Ada razmatra ključna pitanja s kojima se suočava savremeni čovek. Autorka navodi primer pandemije, koja je preokrenula neke slike bogatih i siromašnih. Italija koja traži pomoć prva je slika koju nam autorka predstavlja, jer je italijanski poziv u pomoć naišao na niz negativnih odgovora bogatih (Nemačka i Holandija), dok je njen siromašniji sused, Albanija, ubrzo poslao svoje lekare i medicinske sestre.

Ljiljana Simić u tekstu „Konstrukcija narativa EU u spoljnim kulturnim odnosima“ govori o izgradnji i širenju kosmopolitskog narativa EU fokusirajući se na njegov razvoj i njegove primene vezane za kulturnu diplomatiju i međunarodne kulturne odnose. Govoreći o svim kontroverzama oko nacionalnog i EU identiteta, uključujući evropska kolonijalna sećanja, autorka zastupa tezu da bi spoljni kulturni odnosi EU pomogli da se dekolonijalni narativ unapredi iz makroperspektive uz nov prodor ka narativu EU, i da bi na taj način novi narativ EU mogao da postane inkluzivniji.

U tekstu „Kulturna diplomatija iz perspektive audiovizuelne službe Evropske komisije“ Aleksandra Krstić daje pregled aktivnosti ove službe. Autorka polazi od hipoteze da je audio-vizuelna služba EK jedno od glavnih oruđa kulturne diplomatije koja je posebno aktivna prema zemljama Zapadnog Balkana. U tekstu se analizira sadržaj video-materijala objavljenog na internet stranici audio-vizuelne službe Evropske komisije tokom 2021. godine, a rezultati pokazuju da je tema kulturne diplomatije obrađena uglavnom na simboličan i protokolarn način.

Drugu tematsku celinu Zbornika pod nazivom „Posebnost zemalja“, koja se bavi predstavljanjem primera kulturne diplomatije koje sprovode različite zemlje i regioni, čini osam tekstova. Ova celina počinje tekstem Emilije Marić, koja se u tekstu „Kineski kulturni odnosi i put svile“ bavi analizom inicijative „Pojas i put“ i mreže Konfučijevih instituta. Autorka ističe da je cilj ovih inicijativa kulturne diplomatije, koje su uglavnom praćene infrastrukturnim ulaganjima, promena postojećih struktura moći.

Thai Hoang Hanh Nguien pomno ispituje digitalne inicijative koje je Japan preduzeo u vezi s Vijetnamom u tekstu „Japan i vijetnamska kulturna razmena i primena digitalne diplomatije“. Čini se da su dve zemlje ujedinjene skepticizmom prema kineskoj strategiji širenja uticaja. Autor daje konkretne ideje o tome kako bi se takve inicijative mogle poboljšati da bi se doprlo do vijetnamskog stanovništva.

Sarina Bakić se fokusira na nacionalnu kulturnu diplomatiju koju vode državni akteri u tekstu „Kulturna diplomatija između Srbije i Bosne i Hercegovine: unapređenje kulture mira, poverenja i dijaloga“. Nažalost, državni akteri često zanemaruju ili ignorišu nedržavne aktore i inicijative civilnog društva koje bi – iz raznih razloga – mogle biti bolje prilagođene za unapređenje procesa pomirenja jer su bliže povezani sa stanovništvom i bolje razumeju njihove različite potrebe.

Nina Sajić predstavlja slučaj Kvebeka, koji ima poseban značaj s obzirom na specifičnost jezika u tekstu „Kulturna (para)diplomacija federalnih jedinica: međunarodno pozicioniranje kvebečke posebnosti“. Važnost jezika kao komponente onoga što se može razumeti kao kulturni identitet prečesto je marginalizovana i potencijal višejezičnosti se ne vidi uvek.

U tekstu „Restitucija kulturnog nasleđa: od zahteva do nove kulturne strategije u Beninu“, Espera Donouvossi analizira najvažnije međunarodne konvencije i ugovore koji štite umetnička dela od ilegalne trgovine, i koji pokušavaju da pomognu u povratku opljačkanih umetničkih dela Beninu. Autorka se, između ostalog, bavi kulturnom strategijom ove države, koja sada ima oko 12 miliona stanovnika, a izgubila je oko 6.000 umetničkih dela kroz ilegalne aktivnosti, prema procenama UNESCO-a.

Zobaida Nasreen i Raphaela Henze, u tekstu „Kulturna diplomatija bez umetničke slobode? Slučaj Narodne Republike Bangladeš“ analiziraju i kontekstualizuju različite inicijative javne diplomatije koje Narodna Republika Bangladeš sprovodi preko svojih ambasada širom sveta i korišćenjem digitalnih alata. Centralni deo teksta posvećen je slobodi izražavanja, pokazujući u kojoj meri vlast potiskuje svaki oblik neslaganja, što čak dovodi do pobune zajednice blogera ili do migracije, posebno nekih etničkih i verskih manjina.

Lea Jakob nam, kroz tekst „Kuba i kulturni odnosi u izazovnim vremenima: praksa-pristup“ objašnjava kako se muzika koristi kao kulturni ambasador za Kubu dugi niz godina, što dovodi do određenih stereotipa. Autorka postavlja validno pitanje kako treba osmisliti međunarodnu saradnju i kako publika treba da se promeni da bi se kubanskim umetnicima omogućilo da napreduju u svojim umetničkim poduhvatima koji prevazilaze *Mambo* i *Buena Vista Social Club*.

Kao i u slučaju Kube, Ana Milosavljević koja se bavi Španijom u tekstu „Muzički festivali u Španiji i njihova uloga u španskoj kulturnoj diplomatiji“, stav-

lja muziku u fokus svog istraživanja i istražuje muzičke festivale u Španiji i njihovu ulogu u španskoj kulturnoj diplomatiji. Autorka Španiju smatra primerom dobre prakse za druge zemlje koje bi takođe mogle da iskoriste svoju muzičku tradiciju u svrhe kulturne diplomatije – poput Srbije.

Treću tematsku celinu Zbornika pod naslovom „Srbija i Jugoslavija“, posvećenu različitim oblicima srpskih i jugoslovenskih kulturnih odnosa u različitim istorijskim periodima, čini sedam tekstova. U tekstu „O delotvornosti kulturne diplomatije“ Darko Tanasković polazi od pretpostavke da je opšta percepcija i slika Srbije u međunarodnoj zajednici od devedesetih godina 20. veka naovamo pretežno negativna. Autor ističe tri studije slučaja prakse kulturne diplomatije tokom poslednjih dvadeset godina – Kine, Irana i Turske prema Srbiji, koje su, uprkos brojnim negativnim stereotipima, uspele da ponovo uspostave kulturne odnose koristeći različite instrumente kulturne diplomatije.

Tekst Aleksandre Kolaković pod naslovom „Srpska naučna diplomatija u Francuskoj (1894–1903)“ proučava veze i prakse saradnje između istraživača Francuske i Srbije u različitim oblastima. Autorka ističe njihov značaj za odnose između država i naroda – fokusirajući se na složen primer srpsko-francuskih odnosa, koji su tokom svoje 185 godina duge istorije imali uspone i padove. Kao osnovu buduće naučne diplomatije Srbije, autorka identifikuje međunarodne istraživačke projekte, veliki broj naučnika koji žive u dijaspori kao i specifične platforme za finansiranje bilateralnih projekata.

U tekstu „Kulturna diplomatija u tri putopisa o Balkanu“ Miloš Pržić nam otkriva priče tri različita putnika na Balkanu, koji su svoja putovanja započeli s različitim motivima, a završili ih sa sličnim ishodima. Autor zaključuje da im je zajedničko to što su sva trojica – Alberto Fortis, Bruno Barili, Božidar Karađorđević – ispoljili pokroviteljski pristup domaćem stanovništvu i njegovim kulturnim obeležjima.

U tekstu „Kulturna diplomatija u odnosima Jugoslavije i Albanije posle Drugog svetskog rata, 1945–1948“, istoričar Igor Vukadinović bavi se pitanjem zašto kulturna diplomatija ponekad nije delotvoran deo diplomatskih odnosa kao u ovom konkretnom slučaju. On tvrdi da razlog leži u tome što su kulturna i spoljna politika bile potčinjene ideološkim ciljevima komunističkih partija Jugoslavije i Albanije, a kontakti među umetnicima rezultat partijskih direktiva.

Tekst pod naslovom „Arkadijski i jugoslovenski – (pre)oblikovanje kulturnog identiteta u Državnoj umetničkoj kolekciji u Beogradu“, koji su napisale Jelena Todorović i Biljana Crvenković, pokazuje u kojoj meri je ova kolekcija stvorena da bude prikaz države, a kroz svoju istoriju predstavljala je različite političke subjekte – dva suprotstavljena režima (kraljevina i socijalistička republika). Fokus ovog teksta upravo je na specifičnoj ulozi koju je Državna umetnička kolekcija zauzimala u kulturnoj diplomatiji obe države.

Marina Simić i Miloš Ničić, u tekstu „Kultura kao manifestacija: međunarodno pozicioniranje Srbije kroz kreativne industrije“, analiziraju slučaj platforme *Srbija stvara* i njene raznovrsne aktivnosti koje omogućavaju repositioniranje Srbije na međunarodnoj sceni. Ove aktivnosti obuhvataju tradicionalnu umetnost (folklor) i naučno-tehnološka dostignuća zajedno s različitim oblicima muzike i popularne kulture.

Poslednji tekst u okviru treće tematske celine autora Nenada Vasića pod naslovom *Kulturna diplomatija* na sajtu Ministarstva spoljnih poslova Republike Srbije, predstavlja komparativnu studiju dve veb-platforme i načina njihove komunikacije (sajtovi Ministarstva spoljnih poslova Republike Srbije iz 2013. i 2022. godine). Autor zaključuje da bi srpska umetnost i kultura trebalo da budu mnogo više prisutni na internetu u onom delu gde se mogu povezati sa spoljnim poslovima i diplomatijom.

Nesumnjivo, Zbornik „Kulturna diplomatija i kulturni odnosi: saradnja/različitost/ dijalog“ ima višestruki naučni i društveni značaj. Pored toga što nam na jedan sveobuhvatan, interdisciplinarni i multiperspektivan način osvetljava oblast kulturne diplomatije i kulturnih odnosa, važan je i u kontekstu pokretanja novog master programa, koji će od naredne godine realizovati Univerzitet umetnosti iz Beograda u saradnji s Fakultetom političkih nauka. Master program o kulturnoj diplomatiji trebalo bi da doprinese rešavanju jednog od problema srpske kulturne diplomatije, a to je nedostatak stručnjaka u ovoj oblasti. Takva ideja predstavlja pun pogodak ne samo iz pomenutih praktičnih razloga već i iz, uslovno rečeno, teorijskih razloga budući da se efektivan spoj između kulture i diplomatije može najbolje ostvariti spajanjem znanja koja nam donose Univerzitet umetnosti i Fakultet političkih nauka.

Miroslava Lukić Krstanović¹
Etnografski institut SANU

JUGOSLOVENSTVO – OTVORENO DELO (SA)ZNAJJA

(Jovana Karaulić, *Kulturalne izvedbe jugoslovenstva*,
Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za
pozorište, film, radio i televiziju, Clio, 2023)

316.75(497.1)¹¹920/1990¹¹(049.32)
323.1(=163.3/.6)
(497.1)¹¹920/1990¹¹(049.32)
COBISS.SR-ID 148037897

Jugoslovenski period opstaje kroz akumulirana (sa)znanja pogodna za dijalog i komunikaciju. Danas iščitavanje prošlosti predstavlja napetu dramsku scenu u kojoj se konfrontiraju podobni narativi dominantnih manipulatora i razgranati spektar percepcija/tumačenja oslobođenih evokativnog diktata. S jedne strane, na mnogim hermetičnim poligonima etno/nacio centrizama sada razdeljenih balkanskih prostora, uz jake uplive autokratija, nasilja i ksenofobija, svaka pomisao na pređašnje prefikse jugo- postaje brisani prostor. S druge strane, jugoslovenstvo se opire zaboravu zahvaljujući sećanjima, istraživanjima, dijalozima, kritikama, stvarajući dijapazon inspiracija i interakcija. Važno je da tumačenja i estetizacije jugoslovenstva predstavljaju zanimljiv komunikacijski promet: knjige, izložbe, filmovi, performansi, predavanja, programi – u vidu ne prolaznosti već sučeljavanja, ne kao protok nego kao tok. Iz tog ugla baviti se jugoslovenstvom u postjugoslovenskom periodu uključuje međugeneracijski „plebiscit“ i reciprocitet prošlih i sadašnjih aktera ka razumevanju ili pokretanju mnogih upitanosti i dilema. Kako vidim(o), kako se vidimo, kako nas vide? Jovana Karaulić – autorki studije rođenoj, kako piše, u vreme rasparčavanja Jugoslavije, kao jedan od poslednjih izdanaka pionirske epopeje, te u vreme stvaranja zbunjujućih sećanja i upitanosti bez odgovora – bili su to početni motivi da se upusti u poduhvat proučavanja kulturalnih izvedbi jugoslovenstva. Producentstvo² i znanje Jovanu je vodilo u pravcu otvaranja dotad neistraženog područja javnih politika i scena u XX veku, pružajući joj podstrek da konceptualno osmisli i istraživački konkretizuje odnos između političkih formacija i kulturnih formi. Javne politike,

1 mimaluk1@gmail.com; ORCID iD 0009-0004-5570-1143

2 Jovana Karaulić, autorka ove studije, radila je na poziciji producenta, izvršnog producenta i organizatora događaja pored ostalih: Univerzijada 2009, otvaranje Evropskog prvenstva u košarci 2005, EXPO paviljona 2009, Dana EU baštine i dr.

organizacije i upravljanje kulturalnim izvedbama, političkim scenama u periodima Kraljevine Jugoslavije i socijalističke Jugoslavije uspostavili su istorijski kôd i komparativni diskurs, da bi se dekodirala jugoslovenska ideja kroz put raslojavanja i transformacija. Za istraživačkog insajdera jugoslovenski period jeste smeo istraživački poduhvat kao društvena drama iskustva, dešifrovanja, traganja, analize i prezentacije. Proučavanje grandioznih sceničnih jugoslovenstava predstavlja složen istraživački proces: uvid u svedočanstva brojnih marginalizovanih, zaboravljenih, istaknutih protagonista događaja, evokatora prošlih svakodnevnica – producenti, učesnici, politički aktivisti i ostali savremenici; otvaranje uskladištenih dokumenata, protokola (Muzej Jugoslavije), državnih fondova (Arhiv grada Beograda, Arhiv Jugoslavije, Arhiv Srbije, Arhiv jugoslovenske kinoteke i dr.) i privatnih arhiva; iščitavanje istorijskih, antropoloških, socioloških studija; uranjanje u periodiku i filmske zapise kao pokazne laboratorije pokretnih slika i reči. Sve to zajedno stvorilo je sistematičan okvir za potrebu analize. Znalački izbor i sredenost poglavlja s brižljivim izborom fotografija uobličava studiju pogodnu za produbljivanje i doživljavanje teksta kao kulturnog čina. Na primer, na koricama knjige je ilustracija iz projekta Vesne Pavlović „Fabrics of Socialism“, što se uklapa u koncept studije. Skrećem pažnju na to koliko je važno da multiperspektive stalno pokreću interesovanje za jugoslovensku prošlost.

Megalomanske i hipertrofirane svečanosti često su ostajale fragmentirane i izolovane izvan produbljivanja mehanizama proizvodnje događaja kao produžene ruke javnih politika pod okriljem tadašnjih država. U studiji tumačenje fenomena drži se teorijsko-metodoloških markera, te se prvo ulazi u zonu istorijskog čitanja politika jugoslovenstva, konkretnije razvojnog puta jugoslovenske ideje. Put približavanja i konačno jugoslovenskog ujedinjenja nije bio politički sinhronizovan, te je upadao u sopstvene protivrečnosti između unitarizama, centralizama, elitizama ili konceptata narodnih jedinstava kao ideal-tipskih modela. Međutim, sigurno se uočava da su te političke strategije proizlazile iz primene moći koja se analitički prati kao dinamika odnosa između političkih aktera i različitih preferencija (30). Autorka se oslanja na relevantna istorijska tumačenja (Dimić, Jović, Petranović, Stojanović, Čalić), koja u knjizi služe da bi se dobila istorijska punoća neophodna za uvod u javne politike. Za razumevanje instrumenata delovanja javnih politika u oblikovanju velikih događaja, razmatraju se u posebnom poglavlju eksplicitne i implicitne politike kao regulatori kulturnog i društvenog lica jugoslovenstva. Na taj način se jugoslovenska ideja, paradigma, model razjašnjava kroz različite sisteme delovanja uspostavljanjem funkcionalnog okvira. Od stvaranja Kraljevine SHS, potom Kraljevine Jugoslavije s pretenzijom integralnog

jugoslovenstva, pa do socijalističkog federalnog sistema paradigme naroda i narodnosti odvijalo se (re)konstituisanje, kako navodi autorka, kao višenacionalne države u stalnoj napetosti s nadnacionalnim identitetom. Proklamovano, promovisano i izvedeno jugoslovenstvo ispoljavalo se kroz modele eksplicitnih i implicitnih kulturnih politika (Dragičević Šešić), koje postaju važno sredstvo i utiču na kreiranje različitih akcija i aktivnosti. Eksplicitnost kulturne politike kroz namerne intervencije države mogle su da se prepoznaju kroz institucionalno ponašanje ljudi, dok je implicitna osnova kulture sadržana u vrednostima, (ne)namernim delovanjima i privlačnostima, gde su posebnu ulogu imali razni umetnički sadržaji.

Kako je u teorijskom smislu ključna reč izvedba, Jovana Karaulić, oslanjajući se na pojmovni okvir tumačenja (Fišer-Lihte, Medenica, Singer, Đorđević), raščlanjava pojam kao društveni događaj, kroz inscenacijske strategije, političke socijalizacije, prenošenje poruka i reprezentacija ideologija koje akcentiraju moći, vladavine i kultove. Izvedbe se u daljem radu suočavaju s dva fenomena, a to je scena i masovnost. Bio je to logičan put da se izdvoje studije slučaja, odnosno one koje su najupečatljivije ostale zabeležene u XX veku i postale deo istorijskog servisa. Prve primere studija slučaja autorka vezuje za osobenosti ideologija i kultove vladara. Redosled i dinamika kompozicionog sleda ulazi u zonu detaljnog opisa svadbe kralja Aleksandra i princeze Marije 1922. godine, kao ceremonije s glorifikovanom simbolikom državnosti, proklamovanog jugoslovenstva i igrokaz. Kako se navodi, ovaj događaj je imao višestruki značaj – pogodan za međunarodnu reputaciju, i svojim jugoslovenskim karakterom učvršćivao je jedinstvo zajednica naroda Jugoslavije. Uvid u masovne ceremonije nastavlja se drugim primerom – sahrane Josipa Broza Tita, 1980. godine, kada je istaknuta politička moć sistema odnosno kulta u sadejstvu sa simbolikom jedinstva jugoslovenske zajednice. Pogrebna povorka, medijska montaža, milionski publikum i počasni protagonisti izvedbi, na osnovu opisa i ilustracija otvorili su semantička polja vredna za razumevanje mehanizama kojima se upravlja. Čitanjem do najsitnijih detalja opisa planiranog programa, moguće je konačno zaokružiti saznanje ili shvaćanje kako se i zašto nešto organizovalo postajući *grande* narativ.

Masovne kulturalne izvedbe svoj vrhunac u XX veku iskazuju u formi sletova kao kulminacije produbljanja upravljačkih politika. Kumulativan fond činjenica postaje sada vodič kroz složene mreže i strukture funkcija i značenja vezanih za sokolske sletove i sletove pod nazivom Dan mladosti. Jer sletova ne bi bilo da nisu proizvedeni, a njihovo oblikovanje je rezultat kontrolisane manufakture i društveno-političkog nadzora. To je put da se ovakvi događaji

kontekstualizuju u konkretnim društveno-političkim okolnostima. Istorijski izvori su uspostavili eksplorativno metodološki koncept studija slučaja i komparativni diskurs praćenja fenomena sletova/događaja, dobijajući određene koordinate analitičkog praćenja: najveći Sokolski slet u Beogradu Kraljevine Jugoslavije 1930, prvi posleratni slet socijalizma pod nazivom Dan mladosti 1957. i slet 1988. Upravo tu započinje analitička priča o delu eksplicitnih i implicitnih politika instrumentalizacije jugoslovenstva, koje će svoje hipertrofirano izdanje naći u megalomanskim svečanostima. Spona ideologija, država, kulturna politika i događaj postaju nezaobilazne društvene i istorijske okolnosti, te se Jovana Karaulić koncentriše na političke formacije, kulturne forme i sportska načela u sprovođenju podobnih ciljeva. U prvoj polovini dvadesetog veka, za vreme Kraljevine Jugoslavije, masovni događaji proizlaze iz formiranih sokolskih društava, koja od privatnih inicijativa postaju strateška okosnica države u sprovođenju integralne politike jugoslovenstva. U socijalizmu javne politike svoje implicitne i eksplicitne strategije grade na konstruktivnom Socijalističkom savezu radnog naroda Jugoslavije, krovne organizacije svih pratećih komisija (omladina, sport, sindikati i dr.) sa ideološko-obrazovnim smernicama udruživanja i sprovođenja modela samoupravljanja.

Tekst dobija svoj zamah u precizno analitičkom prohodavanju kroz svet sletova, a to znači da se uspostavljaju narativna iskustva, za jedne kao evokativna (o)sećanja, a za druge kao epistemološki izazovi. Autorka ceo fenomen seli u upravljački mizanscen, u kome se na dramski (ponekad i dramatičan način) stvaraju organizaciono-produkcijski mehanizmi kroz uloge – a to su ljudi koji odlučuju, koji se raspoređuju, diktiraju, biraju, kreiraju, proklamuju. Taj živi organizam prati se kroz vizuru brižljivo odabrane faktografije koja prati tekst. Čitalac/čitateljka se suočava sa složenim birokratsko-političkim mehanizmima koji predstavljaju mikrodržavotvornost „dobrovoljne obaveznosti“ kroz razne vidove socijalizacija i edukacija u pravcu učvršćivanja ideal-tipskog modela zajedništva. U detaljnom opisu najvećeg Svesokolskog sleta Kraljevine Jugoslavije 1930. otvaraju se svi nivoi i odnosi između normativnih instrumentalizacija (statuti, revizioni i uređivački odbori uprave, propagandne sekcije), raznovrsni vidovi interakcija (oblici ponašanja) reprezentativnog zajedništva, što se ispoljava kroz eksplicitne i implicitne politike „tvrde i meke moći“, radi održavanja jugoslovenskog nadnacionalnog identiteta. Ključni momenat ove studije započinje na stranicama kad format sleta (od sokolskih do Dana mladosti) ulazi u tranziciju i prelomnu zonu *multi čas*, odnosno (pre)oblikovanja. Šta je preuzeto, šta je precrtano i kako je federativni model jugoslovenstva (naroda i narodnosti) uspostavio nov narativ kroz kulturne izvedbe – za autorku knjige je nov kontekstualni izazov

u praćenju transformacija i inovacija izvedbi. Taj prelaz ili prelom od 1930. preko 1957. i konačno 1988. objasnio je kulturalne reprezentante koji su crpli sve što se ogledalo u ideološkom izlogu. Tako je nošenje štafete povodom Titovog rođendana našlo svoje inspiracije u sokolskoj tradiciji, dok se naziv sokolski sletovi promenio u naziv Dan mladosti, odnosno Titov rođendan; krovna organizacija umesto sokolskog saveza postaje Socijalistički savez radnog naroda i dr. Sve što je označavalo prekid imalo je i svoje strateške konstante: hijerarhije, vlast, organizacioni centralizam i svetkovina pod pokroviteljstvom države. Izdvajajući posebne sletske datume, Jovana Karaulić ukazuje na komplikovanost događajnog dešavanja, imajući u vidu složene i sve više opasne društvene i političke okolnosti opstanka države Jugoslavije. Pokazuje se da poslednji sletovi imaju tenzičan karakter (na primer umetnički upliv slovenačkih umetnika u kreiranje štafete i njihova zabrana), a da sama svetkovina u zonama napetosti pronalazi sadržajni izlaz u estetizaciji i popularnoj kulturi kao pokriću harmonije i besprekorne slike zajedništva. Tekst se vizuelizuje kroz brojne sadržajne primere prepoznate u tada poznatim popularnim bendovima i zvezdama pop muzike, u baletskim koreografijama u aforizmima – parolama i kostimografskim trendovima.

Ispisana, zabeležena, prepričana svedočanstva pokazuju kako su sletovi nastajali, kako su se odvijali, šta su dobijali od države, a šta gubili, kako su se kretali u sudaranju i približavanju nadolazećih konflikata. Jugoslavije više nema, ali učitavanje diskursa kroz tokove (re)interpretacija spasava od nestanka, opstaje i usavršava se s novim viđenjima kroz aktuelne društvene kontekste. Stvarajući dalju viziju slučaja jugoslovenstva, Jovana Karaulić smatra da se s nadolazećim generacijama efemernost jugoslovenstva i njegovih javnih scena svodi na slike i poništavanje jugoslovenstva kao pozitivnog primera zajedništva oslanjajući se na pojedinačne etničke interese i posledice koje iz njih proizlaze. Jovana Karaulić zapaža da su za mlađe generacije kulturne izvedbe (sletovi) samo fragmenti, a da njihov stvarni značaj konstruisanja pojedinačnog i kolektivnog identiteta nije otišao dalje od same sletske slike. O tome će odlučivati ireverzibilni tok vremena u stvaranju artefakata i nasleđa.

Na poslednjim stranicama, pod naslovom „Zaključak“, započinje se nov put promišljanja o odnosu prošlosti i sadašnjosti kroz kulture/politike sećanja (Velikonja, Kuljić, Karaulić). Epilog postaje živa scena viđenja, uz ukazivanje na (re)interpretativna tumačenja jugoslovenstva sada i ovde. U taj proces uključeni su mnogi mehanizmi preispitivanja strategija narativnosti, stvaranja ideoloških obrazaca (da ili ne) sećanja, uticaja na odabir i utilitarnost, te sazajnu emancipaciju. Povezujući uvod i epilog knjige, Jovana Karaulić

stvara otvoreno delo praćenja prošlosti i sadašnjosti – onoga što je moglo da se prepozna o jugoslovenskim svakodnevicama događaja i konstrukata jugoslovenstva kao procesa kulturnih sučeljavanja. Ovo je studija ne grandiozne rekonstrukcije već temeljne analize neophodne za svako dalje proučavanje jugoslovenstva i kulturalnih izvedbi.

Зборник радова Факултета драмских уметности

Упутства ауторима

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Уколико је реч о сајтовима организација /институција онда је неопходно навести име институције, а затим у наставку адресу сајта са податком када је обављен приступ. Обавезно је навођење датума 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 знаком „За Зборник ФДУ”.

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рецензенти

др Владислава Гордић Петковић, редовни професор,
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

др Дијана Метлић, редовни професор,
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

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

др Иван Меденица, редовни професор,
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

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

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

др Милена Каличанин, ванредни професор
Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

др Дуња Душанић, ванредни професор
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

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

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

др Ана Јаковљевић Радуновић, доцент,
Филолошки факултет, Универзитет у Београду

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

ЗБОРНИК РАДОВА ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ 45

Издавач

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

За издавача

проф. Милош Павловић, декан ФДУ

Лектура

Сташа Мијић

Лектура текстова на енглеском језику

Маја Марсенић

Коректура

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Сигоја
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд

office@cigoja.com

www.cigoja.rs

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