



ФАКУЛТЕТ
ДРАМСКИХ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ

ISSN 1450-5681

ЗБОРНИК РАДОВА
ФАКУЛТЕТА ДРАМСКИХ УМЕТНОСТИ

Часопис Института за позориште, филм, радио и телевизију

48

Београд
2025.

UNIVERSITY OF ARTS

ISSN 1450–5681

ANTHOLOGY OF ESSAYS

BY FACULTY OF DRAMATIC ARTS

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

48

Belgrade
2025.

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, ред. 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 48 реализован је уз подршку Министарства науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије

САДРЖАЈ CONTENTS

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА *THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES*

<i>Višnja Kačić Rogošić</i> IN THE VORTEX OF “SALUTATIONS”: VARIATIONS AND TRANSFORMATIONS.....	11
<i>Višnja Kačić Rogošić</i> U VRTLOGU „POZDRAVA”: VARIJACIJE I TRANSFORMACIJE	25
<i>Ksenija Radulović</i> NASLEĐE „POZORIŠTA SLIKA“ – POVODOM SMRTI REDITELJA ROBERTA BOBA VILSONA (1941–2025)	27
<i>Ksenija Radulović</i> THE LEGACY OF THE “THEATRE OF IMAGES”: ON THE OCCASION OF THE DEATH OF ROBERT BOB WILSON (1941–2025)	37

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА *FILM AND MEDIA STUDIES*

<i>Sonja Jankov</i> ANIMATED GIF WITHIN THE CONTEXT OF UNDERGRADUATE AND POSTGRADUATE STUDIES OF ARTS AND ARCHITECTURE	41
<i>Sonja Jankov</i> ANIMIRANI GIF U KONTEKSTU OSNOVNIH I POSTDIPLOMSKIH STUDIJA UMETNOSTI I ARHITEKTURE.....	58
<i>Неда Ракочевић</i> ВИЗУЕЛНА КОНСТРУКЦИЈА ПОГЛЕДА: СЦЕНА ВИЂЕНА КРОЗ КЉУЧАОНИЦУ У ПРИПОВЕЦИ И У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ ДРАМИ ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА ЈУТРЕЊЕ.....	59

Neda Rakočević

THE VISUAL CONSTRUCTION OF THE GAZE: A SCENE SEEN THROUGH THE KEYHOLE IN THE SHORT STORY AND THE TELEVISION DRAMA <i>PRVI PUT S OCEM NA JUTRENJE</i>	75
--	----

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Irena Ristić

Milan Đorđević

GUŽVA U MESNOJ ZAJEDNICI: MAPIRANJE PRILIKA I PROBLEMA U AKTIVACIJI MESNE SAMOUPRAVE NOVOBEOGRADSKIH BLOKOVA.....	79
---	----

Irena Ristić

Milan Đorđević

COMMOTION IN THE LOCAL COMMUNITY: MAPPING POSSIBILITIES AND CHALLENGES IN THE (RE)ACTIVATION OF LOCAL SELF-GOVERNANCE IN NEW BELGRADE'S BLOCKS.....	95
--	----

Marija Koprivica Lelićanin

KITSCH ME IF YOU CAN: O DIGITALNOM ITALIJANSTVU SA UMBERTOM EKOM.....	97
--	----

Marija Koprivica Lelićanin

KITSCH ME IF YOU CAN: ON DIGITAL ITALIANICITY WITH UMBERTO ECO	110
---	-----

Maja Nedeljković Davidovac

MODNI DISPOZITIV U DRUŠTVU NADZORA: MEHANIZAM MOĆI ILI MEHANIZAM OTPORA.....	111
---	-----

Maja Nedeljković Davidovac

FASHION AS A DISPOSITIVE IN THE SURVEILLANCE SOCIETY: POWER MECHANISM OR MODE OF RESISTANCE.....	126
---	-----

Andrea Pjević

KULTURA STRAHA I ESTETIZACIJA RATA: VEŠTAČKA INTELIGENCIJA I PERCEPCIJA SUKOB.....	127
---	-----

Andrea Pjević

CULTURE OF FEAR AND AESTHETICIZATION OF WAR: ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND PERCEPTION OF CONFLICT.....	143
---	-----

Ikonija Jeftić

ALTERNATIVNI MEDIJI U DIGITALNOJ EKONOMIJI: ULOGA NOVIH MODELA FINANSIRANJA U RAZVOJU PLURALIZMA I DIVERZITETA	145
--	-----

Ikonija Jeftić

ALTERNATIVE MEDIA IN THE DIGITAL ECONOMY: THE ROLE OF NEW FUNDING MODELS IN FOSTERING PLURALISM AND DIVERSITY	164
---	-----

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

Sara Nikolić

ZAJEDNICA, PROSTOR I SAMOUPRAVA (ur. Nina Mihaljinac i Sonja Jankov, <i>Oснаživanje participacije u kulturi i arhitekturi: aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom / Empowering Participation in Culture and Architecture: Activating Public Resources for and with Community</i> , Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2025)	167
--	-----

Ljubica Ristovski

ĆUTANJE I /ILI PROTEST (<i>Cenzura u pozorištima savremene Evrope – ćutanje i protest</i> , uredili En Etijen i Kris Megson, akademska štampa Univerziteta Egzeter, Engleska, 2024)	171
---	-----

I

СТУДИЈЕ ПОЗОРИШТА И ИЗВОЂЕЊА

THEATRE AND PERFORMANCE STUDIES

IN THE VORTEX OF "SALUTATIONS": VARIATIONS AND TRANSFORMATIONS

Abstract

In 1950, Eugène Ionesco wrote the short sketch Salutations, which later became the source material for the Theatre Workshop Salutations (Zagreb, 1973–1982) and its 1974 performance of the same title – a project widely regarded as one of the most successful, popular, and methodologically as well as aesthetically innovative undertakings within Croatian non-institutional theatre. To mark the fiftieth anniversary of this artistic milestone, a group of Zagreb theatre artists and students associated with the original collective created both an homage and a reinterpretation of the project: Salutations to Salutations (2024). This article examines the individual performative versions of Salutations and explores how two interconnected collective creative processes transformed – while simultaneously extending – two artistic templates: the literary sketch and the theatrical performance. The analysis highlights how the dynamics of collective creation, alongside the broader cultural and artistic context, are reflected in the resulting performance texts.

Keywords

Salutations, Eugène Ionesco, Theatre Workshop Salutations, Salutations to Salutations, creative process, comparative performance analysis

„*Salutations* (*Les Salutations*) is an adverbial exercise that could not reasonably have been expected to get into print had it not been preceded by its' author's reputation. It may prove no more that Ionesco's mischievous willingness to write juvenilia at the wrong end of his career“ (Thomson, 1970). This unflattering judgement of Eugène Ionesco's short play was offered by Peter Thomson in 1970 after he had read the 7th volume of Ionesco's plays translated by Donald Watson which also included *Salutations*. In spite of such unpromising evaluation of its potential, the short work (written in 1950 and first published in 1963, in Paris) has since earned a significant position in the history of Croatian theatre, mainly through the theatre performance of the same title which after its premiere in the mid-1970s developed into a rare phenomenon on the local scene. *Salutations* (1974) – the performance was co-created by then students of the acting program at the Zagreb Academy of Dramatic Art: Darko Srića, Mladen Vasary and Željko Vukmirica and their stage movement course teacher Ivica Boban. Although conceived as a course exam the performance has significantly surpassed its “modest” beginnings in multiple ways. It gave a name to the student theatre group Theatre Workshop *Salutations* (1973-1982) which grew out of the course and then remained on their repertory for the next seven years. During that period, it was performed 201 times in 55 cities in the country and abroad, had a South American and Yugoslav tour, visited numerous domestic and international theatre festivals (such as Festival mondial du théâtre in Nancy and Split Summer Festival), won relevant individual and group awards (such as Golden Laurel Wreath for the best performance at MESS in Sarajevo in 1975)² and delighted not only audience worldwide, but Ionesco himself when he saw it at Dubrovnik Summer Festival in 1974.³ Finally, the legendary status of the performance is perhaps best reflected in the fact that its 50th anniversary was marked by a theatrical homage *Salutations to Salutations* devised by performers Anja Đurinović, Marijana Matoković, Selma Sauerborn and director Natalija

2 The information comes from the archival records of Theatre Workshop *Salutations*.

3 Ionesco perceived *Salutations* by Theatre Workshop *Salutations* as a continuation of his own creative intentions describing the performance in the following way: „In the past we tried going as far as it was possible in the theatrical expression and we have gone so far as to reach silence. I believe we have managed to kill a specific theatre. And now flowers grow from the ruins and corpses of that theatre, a new kind of actors, a new theatre.“ (Ionesco as cited in Blažević, 2007). Unless otherwise indicated, translations are mine.

Manojlović Varga, which premiered in 2024 at Theatre &TD⁴ in Zagreb, the institution which also hosted the original performance.

However, it seems that the generating impulse eventually resulting in the vortex of interconnected works of art stemmed not only from the creative and performative potential of respective theatre authors, but also from the mentioned shortcomings of Ionesco's *Salutations*. Namely, the one-act play is not even seven pages long in its English translation and is closer to a dramatic sketch than a short play. It introduces six announced characters – the First, the Second and the Third Gentleman, Lady Spectator, Lady Spectator's Neighbour and the Third Spectator – as well as the Fourth Spectator who appears at the very end of the play and, in a Beckettian twist, "does not exist" (Ionesco, 1968). The scene is soon revealed as a play within a play but the dramatic action of the longer inner play is repetitive and does not progress. It is reduced to the endless sequence of "How are things going?" and/or "And you?" questions exchanged by the three gentlemen to which they answer with a number of alphabetically ordered adverbs ranging from the expected "fine" to the illogical "balalaikally, baobabically, barometrically" (Ionesco, 1968). This long and meaningless list of salutations never rising to the level of true conversation is mirrored further in the lack of understanding between the inner play and its fictional spectators. Endless salutations are occasionally interrupted by stereotypical comments from the spectators who alternately criticise and praise the structure ("All you need is a dictionary!"), the language ("But the words are quite well chosen!") and the actors' performance ("It's an excuse for an actor to show off!") (Ionesco, 1968). That short and simple scene ends when two levels of fiction intertwine, all characters unite in asking the same question to themselves ("And how are things with us?") and conclude with the adverb "ionescoically" (Ionesco, 1968). Despite its dates of publication and English translation, *Salutations* belongs to the early phase of Ionesco's career as a playwright and presents verbal language as one of (then) important themes of his work through exploration of its mechanisms, its role as a key means of communication, social interaction, artistic tool. The play also reflects his attempt to question and subvert various principles of play-writing and dramatic conventions such as genre, segments and progression of the plot, dramatic conflict and tension, situation and/or meaningful dialogue. Thus, as noticed by Emmanuel Jacquart, the text includes a number of literary elements characteristic for Ionesco's work, for example "enumerations,

4 The performance opened on September 28th. It was co-produced by Theatre &TD and Teatar CIRKUS Punkt, the organisation which is dedicated to hybrid projects connecting acting, circus, puppetry, dance, etc.

plays on words and *délire verbal*" with which the author "aims at exploring a vacuum" (Jacquart, Ionesco, 1973). But while Thomson summarises his initial opinion of the play with "a disgruntled 'Is that *all* it means?'" (Thomson, 1970), performer Marijana Matoković explains that "(t)here is no clear linear story so we had no problems in adapting it to the present time" (Matoković as cited in Tretinjak, 2024) and Vlado Krušić from Theatre Workshop Salutations concludes "(i)t is precisely that absence of events (...) which has enabled Boban and the actors to make their *own* version of *Salutations* and create a performance so personal that it became confessional" (Krušić, 1974). In the following analysis, I trace the gradual transformation from an intentionally universal literary 'shortage' to a theatrical richness that is individual and even intimate.

II

The chronology of artworks selected for the analysis in this article suggests the priority of Ionesco's play, yet the nature of the creative process of Theatre Workshop Salutations convincingly reverses that order. As implied by its name, the group developed in the early 1970s from the exploratory interests of its members and their immediate working context⁵. Boban, the ambitious and at the time recently employed young teacher of the new course dedicated to stage movement, emphasized the centrality of the individual for any artistic endeavour claiming that "it was only through the personal that we could reach the others" (Boban in Blažević, 2007). With the dancer's and choreographer's experience from the Studio Contemporary Dance Company (1962-) and a degree in acting, she stressed the body as the primary source of the actor's expressive power and through her course developed the "vision of the future actor-dancer, actor-author of the text, dance performances and non-verbal theatre" (Boban as cited in Blažević, 2007). Engaging ambitious students with the propensity for physical expression, the group established both its creative methodology and aesthetics along those lines. Although they also explored canonical playwrights and plays, young actors practiced collaborative approach, improvisation and devising. Furthermore, their performances were usually produced and often promoted as collective works, even

⁵ Theatre Workshop Salutations regularly "recruited" acting program students and operated in the gap between the Academy and other supporting institutions such as Theatre &TD and Centre for Cultural Activity in Zagreb until the early 1980s. During that period, they produced several praised performances, such as *The Return of the Arlecchino* (1976), *Play Držić* (1978), *Hekuba* (1982), of which *Salutations* (1974) was most awarded and most popular.

though the group retained a relative internal hierarchy and unequal distribution of creative tasks⁶. Physicality was introduced as the performative axis from the first exam performance *Improvisations I and II* (1973) which Boban considered “a manifesto” of the future group (Boban as cited in Blažević, 2007). Even more so, she indicated a slight distrust or resistance towards the written text and/or spoken word, not only in relation to performers’ expression (“the sign made through movement (...) in a way precedes the word (...) it can communicate with all possible spectators of any time and place”, Boban, 1974/1999) and artistic liberty (“It is always possible to control the text (...) Nonverbal and actorial can not be recorded and it happens only *now* and on stage”, Boban as cited in Blažević, 2007), but also in the educational context (“In the process of working with an actor, a clearly formulated and stated thought can even be restrictive”, Boban, 1986).

Therefore, it is not surprising that in their next performance and the first encounter with a written text⁷ the group that would become known as Theatre Workshop *Salutations* reached for a template which reflected and supported their firm performative focus, collaborative approach and working environment. Furthermore, the choice of Ionesco’s play “protected” their exploratory aims in the predominantly logocentric theatrical and pedagogical surrounding, offered the artists additional concrete creative tools and ultimately defined their (and Boban’s) future work with dramatic literature. To begin with, *Salutations* served as a reliable foundation for the group’s devising process in several crucial ways. The co-creators were denied both the precise setting (apart from a theatrical stage suggested by a play within a play), a complete story (which was reduced to a series of meetings with a continuous beginning or an opening phrase) and well-crafted characters (who were determined simply by their gender and creative function on/off the stage). In the final production such “shortage” seemingly corresponded with the low budget student production and justified the complete absence of the set as well as the minimum use of costume (jeans, shirts, black cylinder hats, coats and walking sticks) and props (table tennis rackets, roller skates) but, in fact, it served to transfer the expressive focus on the actor and facilitate the performative

6 When it comes to creative contribution, relative equality was practiced consciously from the very beginning but it was not announced as such until *The Return of the Arlecchino*. Even then, the announcements varied from „collective creation“, and „directed by Ivica Boban and the collective“ to those which specified individual creative contributions and in which Boban was the only one responsible for “scenario and directing”. Variations equally reflected the internal dynamic of the group, the lack of adequate terminology and the slow adjustment of the professional scene to new creative processes and modes of authorship.

7 *Improvisations I and II*, also called *Clowneries*, were predominantly non-verbal performances.

treatment and multiple transformations of the space (which occurred during the performance). What is more important, it provided the authors with the possibility to fill Ionesco's "vacuum" with their own associations and physical/verbal scenes which were slowly discovered, built and selected through collective improvisatory practice until the material generated by performers dominated the performance both in quantity and meaning. As suggested by the play, in the performance *Salutations* the three performers duly embodied three neutral Gentlemen in an empty theatrical black box, wearing identical clothes and saluting one another in Ionesco's words (which they translated themselves). But primarily, and as announced in the booklet of the performance, they became the First, the Second and the Third Actor juggling endless new characters and situations. In addition, Ionesco's metatheatrical duplication of fictional levels and their interplay suggested not only metaphorical but also performative concentric expansion of the scenic activity towards the actual spectators. It correlated with the impromptu interaction between the performers and the audience members which was already practiced in the first performance created by Theatre Workshop *Salutations – Improvisations*, and in time developed into a rich system of incorporating spectators into their work. In accordance with the emphasis the artists put on the process as opposed to the ultimate result⁸, it also encouraged them to open the work to any future insertions (for example created from the new linguistic and cultural context during numerous guest performances or in collaboration with particularly responsive audience) that the performance would become famous for. "It adapted and changed as needed. We travelled abroad a lot, so we would learn key words or phrases in the specific language. (...) we often didn't even know what we were saying, but it worked everywhere (...) the contact and communication with the audience would immediately be established" (Vasary as cited in Vasary and Vukmirica, 2016).

The scarcity of the original linguistic text matched the common and useful principle of generating new material in devised theatre where artists building the performance "from scratch" turn towards themselves and their immediate surrounding. Thus, just as Ionesco was inspired by his everyday experiences (whether it was a series of daily greetings or the attempt at learning a foreign language), even more so, developed the whole segments of *The Bald Soprano* from the fragments of found linguistic material from his English textbook (Ionesco, 1960), members of the group diligently interviewed their friends and family, copied phrases from the newspapers, collected common

8 In printed programmes Theatre Workshop *Salutations* often categorised their performances as „work-in-progress“ (Boban as cited in Blažević, 2007).

sayings and generally used his play “as a model to improvise a number of dialogues in which the actors tried to exhaust all possible phraseology of everyday communication” (Krušić, 1974): “Hi, old chap, how’s it going? It’s been ages! How’s your wife? And your kids? I hope you are in good health. Why don’t you come over sometimes? Call me! Have you heard this joke? Let’s grab a coffee! I’m fed up with everything! Say hallo to your family for me!” By providing the audience with the never-ending lists of often randomly combined phrases they eventually underlined similar “tired clichés”, “automatic quality of language and human behaviour”, “empty talk” and “the mechanical aspect of daily existence”, all resulting in the radical interchangeability of characters, which Ionesco recognized in contemporary bourgeois society (Ionesco, 1960). However, their socio-political context inspired them to relate described linguistic and behavioural issues to the limitations of public speech and opinion and different forms of censorship, perhaps most of all internal censorship which Boban, years later, emphasized as a problem affecting any kind of political theatre in the political system of the time (Pristaš, 1997). At the same time, the resemblance of stage characters, not only in appearance, but also in bodily and verbal expression, additionally pointed at the group-led process and the collective spirit they gradually built and which proved difficult to obtain with substitute performers in later years. The remarks of Ionesco’s spectators, on the other side, became the metatheatrical comments of the Theatre Workshop Salutations performance echoing the similar appreciation of the experience as well as the lack of understanding of their aesthetics (in particular the occasionally derogatory perception of their work as “physical theatre” which was considered artistically inferior to text-based theatre, by some): “The performance is phenomenal in details, but as a whole – nothing. The performance is phenomenal as a whole, but the details... Performance is very short, but very vague. Listen, to me that seems a bit too physical, there is nothing psychical, get it?”

The last remark points at the key characteristic of their aesthetics. Dissatisfied with the lack of criticism in then contemporary Croatian plays, in 1968 a theatre critic Darko Gašparović concluded that the “disharmony between the level reached by stage and theatrical expression and the one of the dramatic word, leads to (...) liberating the theatre from the word” (Gašparović, 1968).⁹

⁹ Discontinuity of the theatre journal *Prolog*, in which the essay by D. Gašparović was published, demonstrates the limited possibilities of criticism and engagement in then Yugoslavia. Namely, the journal was suspended for several months in 1968 (the very first year of the publication) because members of the editorial board participated in the student protests in June of the same year (Editorial, 1969).

Several years later *Salutations* by Theatre Workshop Salutations confirmed and deepened that interpretation performatively. In addition to the previously described changes, the group decided to complement and even substitute verbal expression (which, according to the artists, lost not only its critical potential, but was also losing its meaningfulness) with physical "statements", less susceptible to restrictions and censorship. With that aim they employed various creative tasks such as treating each of the performers as "an object, a stage prop" or developing bodily responses to associations in sound and meaning which they found in the text (Krušić, 1974). However, they never completely "strayed" from the template. Namely, what the play – intentionally and appropriately – "lacked" in content, it made up for in its form. The group thus extracted Ionesco's effective literary techniques – accumulation, sequencing, fragmentation and repetition of similar phrases – and transposed them to the performative context using them as procedures for the composition of the produced performance text. Physical scenes proliferated ranging from a single significant gesture (for example of a dictator greeting his followers) to a group improvisation (for example of a photoshoot). Developed and selected, they were gathered in a compartmented structure where separate fragments were connected through associations, quick rhythm of the performance (sometimes additionally emphasized with drum beats) or neutral bodily links (such as in-between acrobatic exercises which "erased" the previous scene and announced a fresh start). Finally, the fusion of the verbal and bodily expression became positively Brechtian-esque as they mechanically recited sequences of everyday phrases, or repeated the same monologues while varying emotional and physical expression. The result fluctuated in style (from realist to caricatural) and arrangement (where speech and action were harmonious, disparate or even mutually subversive). The creative process behind *Salutations* thus presented perhaps the first example of what would Boban decades later describe as "retheatricalisation of the dramatic text" (Boban, 2009) which the group merged with performers' personal contribution or later complemented with other inspiring written examples, adopting and completely reinventing the writer's work through a workshop process.

III

In her detailed study of several possible relationships between the written text and the performance, Duška Radosavljević shows a continuum of different ways in which the template remains present in the theatrical piece also revealing a subtle change in the contemporary view of devised theatre. Thus, if

the neo-avant-garde “devisers” underline “the lack of prior text” (even though they often do that in retrospective, as noticed by Heddon and Milling, 2006), which might be in accordance with then general affirmation of the physical expression and resistance to the authority of the writer, contemporary practitioners of devising are less concerned with the fact that they might or might not rely on the previously existing work of art. “Therefore, it is not as much the issue of the ‘text/performance’ binary that is necessarily at stake in devised theatre as is the notion of shifting priority” which results in “uprooting the notion of authority from the written text and passing it on to other theatre artists” (Radosavljević, 2013). The latter also applies to the four co-authors of *Salutations to Salutations* who openly announce their work as an homage which “covers and confirms the past and continues by referring to everything that we were left with, in the context of the here and now” (<http://itd.sczg.hr/events/urinovicmatokovicsauerbornmanojlovic-pozdravi-pozd/>). That creative decision, again, does not affect the precedence of their collective process, namely, actress Anja Đurinović emphasizes their decade-long wish to work together and, establishing the parallel with the approach of the original Theatre Workshop *Salutations*, concludes: “All we needed was a frame” (Đurinović as cited in Kačić Rogošić, 2025). Five decades later, however, the frame is primarily performative rather than written as the new artistic collective bases their work on the legendary theatre performance and inherits their interest in Ionesco’s play from that source.

As opposed to Theatre Workshop *Salutations* the three professional actresses do not share educational background, they do not rely on a leader/explorer who would steer them towards a recognizable group aesthetics, nor do they intend to establish a permanent ensemble (for now) which would continue its activity beyond a single project. Those issues, however, are compensated with their mutual understanding and trust, common admiration of the Workshop’s dedicated and liberal approach to theatre, as well as the interest for the performative forms which assert the significance or even primacy of the body. Đurinović thus develops the interest for acting from her engagement in contemporary dance and inherits the methodology of her Academy teachers Boban, Vasary and Vukmirica, Matoković is an active clowness and a co-founder of the artistic organisation Teatar Cirkus Punkt, while Sauerborn also teaches Stage movement at The Academy of Arts and Culture in Osijek.¹⁰ In addition, they invited theatre director Natalija Manojlović Varga as an out-

10 Đurinović has a degree in acting programme from the Zagreb Academy of Dramatic Arts, while both Sauerborn and Matoković graduated from AACOS in Osijek with a degree in acting and puppet animation. Sauerborn emphasizes the influence of her academic education, spe-

side eye and who brought into the process her own education in contemporary dance, experience as a choreographer and stage movement assistant as well as propensity for the so-called authorial projects. The last inclusive and widespread term also indicates a profound change in their immediate educational and artistic context (partially, also, due to the pedagogical and artistic engagement of Boban and Theatre Workshop *Salutations*) where developing various actor's expressive abilities is the prevalent pedagogical approach, physical theatre can be as appreciated as the text-based one and devising is occasionally practiced in theatre institutions. And even though those production circumstances reduce the innovativeness of *Salutations to Salutations* or perhaps put the authors in the disadvantageous position in relation to the high performative standards and status of the original, at the same time they liberate them from some of the old prejudices or the necessity to choose a genre and follow the pattern. "We are curious and interested in hybrid forms of theatre (...) and we knew we would start from our story, inspired by their story", explains Sauerborn (Sauerborn as cited in Kačić Rogošić, 2025).

Following that decision, the relationship with "their story" was established through a series of initial visual, performative and textual reminders which were inscribed into fresh personal and socio-cultural context thus employing the principle of "ghosting" (M. Carlson) from the very beginning of the scenic action. The elaborated theatrical reminiscence was staged on the same stage of the same theatre, similarly emptied set and with scarcely any props (a skateboard, a birthday cake). It was performed by three almost identically dressed performers who eventually mimicked Vukmirica, Vasary and Srića by putting on white sleeveless shirts and black coats (specifically two tailcoats and one suit jacket just like the original ensemble), and, if the parallel was not obvious enough, the actresses opened by addressing the audience and stating their intention to "salut" the original *Salutations*. The key analogy with the "Ionesconian spirit" of *Salutations*, however, was built through the creative process which has, since the 1970s, slowly transformed from an experimental to a recognizable production frame: "We all have the experience of working in authorial projects and when we organized the rehearsals we always 'shot from all angles'" (Sauerborn as cited in Kačić Rogošić, 2025). Its key characteristic thus included longevity (the performance was created over a period of 18 months) not unusual in devising, fluidity (the "methodology" developed alongside the performance) and oscillations in intensity (focused intensive work on stage, occasional

cifically courses in the animation of bodily parts and objects, which pushed her towards both physical theatre and devising (Sauerborn as cited in Kačić Rogošić, 2025).

zoom meetings for discussion, “ageing” of the material). It also matched the hybridity of the performance as it included elements explicitly taken over from their teachers (such as the exploration of masks by I. Boban), the textual and performative template (such as the associative sequencing of the fragmented material) and procedures generally associated with devising (such as improvisation, analysis, games and tasks).

Although the result also falls into the category of physical theatre and is consistent in its references to the aesthetics it pays tribute to, it duly reflects its authors and their interests. The new version of *Salutations* does keep its compartmented composition and is still organised as a series of loosely connected scenes but in addition to Ionesco’s play and the parts devised by the authors, its linguistic text also includes documentary material about Theatre Workshop *Salutations* and the performance (such as a published conversation between Vasary and Vukmirica on the 40th anniversary of the group) as well as additional written/oral templates (poetry by W. Szymborska, E. Kišević, J. Miholjević, a folk song). The spoken material is only periodical-ly based on Ionesco’s greetings and his absurdist pattern (for example when Matoković recites an endless list of cities where *Salutations* were performed while adding new words based on their auditory quality) and is more often shaped into a series of narrative scenes derived from the idea of an homage (rehearsals, memories, letters from a fan) or more abstract poetic images. The narrativity, the wholeness and longevity of several individual scenes push the thematic layer away from the critical attitude towards language which the new ensemble inherits from the template, but does not feel as its own burden. Rather, they turn towards their personal, even intimate reminiscences (of the loved ones), doubts (in their professional and personal identity), fights (for the funding) and amusements (with simple games) believing that “the biggest statement is taking the time to dedicate ourselves to an endeavour like this one” (Đurinović as cited in Kačić Rogošić, 2025) and pass it on. The spectrum of characters changes accordingly and now includes *benevolent* audience members (planning to go see *Salutations to Salutations*), a series of fictional persons embodied by three Actresses but also occasional appearance of themselves as stage characters (Anja, Selma, Marijana). The physicality of the performance, on the other side, is no longer an estranging but merely a differentiating trait pointing at a possibility of employing any of the means of expression as the dominant one. With a few direct quotations or references to *Salutations*, stage movement mainly develops along the lines of dancing and clownesque skills of the “actresses in their thirties”. Thus, instead of the energetic pace and risky manoeuvres, the stage is ruled by the slower, meas-

ured, controlled and gentle choreography, touching and calming, rather than invigorating the audience (for example the recurring motive shows the gliding of a bird, flying away). Also, the roughness of the expression, invoking the ad hoc quality of the scenic approach, gives way to the carefully devised and rehearsed moves of a completed production, shared with the spectators just like the *Salutations*' birthday cake (after the official ending).

Regardless of the established connections and evident parallels, what remains as a prevailing thought of *Salutations to Salutations* is the unavoidable and unsurmountable distance from the "original" – its youth, its spirit, its time. The performance thus regularly refers to the passage of time which equally affects the past and the present. The actresses display their assumed maturity, stage experience, physical limitations (aches and pains) and occasionally transform into the aged versions of their stage characters while the performance *Salutations* is presented in the form of an audio background or (black-and-white) video projection, the "bodyless" media which are, however, able to "preserve" the bygone, and the audience is explicitly reminded of the loss of Srića and Vasary, two members of the original cast¹¹. The impression is highlighted by the wistful music (by Šimun Matišić) with simplicity and rhythm of a tune from a music box, and instrument largely associated with the distant past, and is supported by a continuous failed expectation – the repeated announcement of the forthcoming spectacle which never actually begins. Ultimately, the performance leaves the audience with a feeling of nostalgia and yearning for something beyond our reach but, as Anja Đurinović reminds: "We simply cannot succeed. We're trying to tell a story which is untellable" (Đurinović as cited in Kačić Rogošić, 2025).

In his appraisal of Ionesco's plays from the initially mentioned 7th volume, Peter Thomson circumvents complete disappointment by proposing a different angle. "It is time to reassert an interest in Ionesco that is based on his manner, rather than his matter (...) I propose an analogy with games as a useful tool in the appreciation of Ionesco's conduct of his plays" (Thomson, 1970). Although none of the artistic collectives analysed in this text explicitly quotes this inventive advice as a source of their inspiration, in a way they both investigate a similar approach to Ionesco. Theatre Workshop *Salutations* uses the play as a justification for and a safety valve of the outburst of their

11 Željko Vukmirica also passed in May 2025.

youthful energy and a fresh exploration of both verbal and bodily expression, while Đurinović / Matoković / Manojlović Varga / Sauerborn are enticed by both templates to free themselves from determined trajectories and predicted outcomes and turn towards their intimate preoccupations. Thus, unlike Ionesco who implicitly proposes a game but “denies his audience ‘a solution’” (Thomson, 1970), both collectives offer clear vision of the outcome of their stage play – sheer joy.

Bibliography

- Blažević, M. (2007). *Razgovori o novom kazalištu 1*. Centar za dramsku umjetnost
- Boban, I. (1986). U potrazi za odgovorom na postavljeno pitanje. *Novi prolog: revija za dramsku umjetnost*, 2/64 (1/17), 123-137.
- Boban, I. (1999). O predstavi Improvizacije I i II. *Frakcija Performing Arts Magazine*, 12/13, 50-54.
- Boban, I. (2009). Kreativno radni procesi, postupci i oblici postdramskog kazališta u odnosu na tekst, podtekst i intertekst u mojim predstavama in B. Hećimović (ed.), *Krležini dani u Osijeku 2008. Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu* (pp. 223-244). Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti / Hrvatsko narodno kazalište Osijek / Filozofski fakultet Osijek.
- Editorial. (1969). Riječ redakcije na početku novog godišta. *Prolog: časopis za kazališna i ostala pitanja kulture*, 3 (2), 3-4.
- Gašparović, D. (1968). Mogućnost kritičkog angažmana u suvremenoj hrvatskoj drami. *Prolog: kazališni časopis*, 1 (1), 6-11.
- Heddon, D. and Milling, J. (2006). *Devising Performance. A Critical History*. Palgrave Macmillan.
- <http://itd.sczg.hr/events/urinovicmatokovic-sauerbornmanojlovic-pozdravi-pozd/>
- Ionesco, E. (1960). The Tragedy of Language. How an English Primer Became My First Play. *The Tulane Drama Review*, 3 (4), 10-13.
- Ionesco, E. (1968). *Hunger and Thirst and other Plays*. Translated by Donald Watson. Grove Press Inc.
- Jacquart, E., Ionesco, E. (1973). Interview/Ionesco. *Diacritics*, 2 (3), 45-48.
- Kačić Rogošić, V. (2025). Interview with Anja Đurinović, Marijana Matoković and Selma Sauerborn. March 6th. Not published.

- Krušić, V. (1974). Work in progress. *Prolog: časopis za kazalište i ostala pitanja kulture*, 21 (6), 63-65.
- Pristaš, G. S. (1997). Kazalište je ispovjedno mjesto. Razgovor s Ivicom Boban. *Frakcija magazin za izvedbene umjetnosti*, 6/7, 40-45.
- Radosavljević, D. (2013). *Theatre-Making. Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Palgrave Macmillan.
- Thomson, P. (1970). Games and Plays: An Approach to Ionesco. *Educational Theatre Journal*, 1 (22), 60-70.
- Tretinjak, I. (2024). Pozdrav igri! Tijelu, riječi, misli, smislu. Conversation with Anja Đurinović, Selma Sauerborn and Marijana Matoković. *Kritikaz* https://kritikaz.com/vijesti/Intervjui/53917/%E2%80%9EPozdrav_igri!_Tijelu,_rije%C4%8Di,_misli,_smislu
- Vasary, M. and Vukmirica, Ž. (2016). Koliko stotica u hiljadu stane. Razgovor nakon projekcije snimke predstave Pozdravi uz sudjelovanje glumaca Mladena Vasaryja i Željka Vukmirice. *Kazalište Časopis za kazališnu umjetnost*, 67-68 (19), 18-24.
- Radić, T. (1975-1977) *Ionesco Pozdravi*. TV adaptation

U VRTLOGU „POZDRAVA”: VARIJACIJE I TRANSFORMACIJE

Apstrakt

Godine 1950. Eugène Ionesco napisao je kratki skeč Pozdravi kojega su članovi Kazališne radionice Pozdravi (Zagreb, 1973–1982) odabrali kao temelj svoje predstave Pozdravi (1974), jednog od najuspješnijih i najpopularnijih, ali i metodološki i estetski inovativnog i utjecajnog hrvatskog izvaninstitucionalnog projekta. Skupina kazališnih umjetnica i studenata članova izvorne Kazališne radionice Pozdravi u Zagrebu odlučila je obilježiti 50. godišnjicu toga umjetničkoga pothvata omažom ali i reinterpetacijom izvornoga projekta – Pozdravi Pozdravima (2024). Ovaj članak priskrbljuje analizu pojedinačnih izvedbenih verzija Pozdrava i načina na koje su dva međupovezana kolektivna kreativna procesa transformirala ali i nadogradila dva međupovezana umjetnička predloška – književni tekst i kazališnu predstavu. Analiza se fokusira na posebnosti i odraze kolektivnoga procesa kao i kulturnoga i umjetničkoga konteksta u konačnim tekstovima izvedbe/predstave.

Ključne riječi

Pozdravi, Eugène Ionesco, Kazališna radionica Pozdravi, Pozdravi Pozdravima, stvaralački postupak, komparativna analiza predstave

Received: 16. 9. 2025.

Accepted: 25. 9. 2025.

NASLEĐE „POZORIŠTA SLIKA“ – POVODOM SMRTI REDITELJA ROBERTA BOBA VILSONA (1941–2025)

Apstrakt

Tokom ove godine (2025) svetsku umetničku scenu napustio je američki reditelj Robert Bob Vilson. U radu mapiramo neke od najvažnijih aspekata Vilsonovog umetničkog nasleđa: pomeranje granica između pojedinih umetnosti, stvaranje hibridnih žanrova, usvajanje metoda rada sa „storibordovima“ i „vizuelnim knjigama“, nov tretman vremena i prostora, i drugo. Dok je istorijska/rana faza njegovog stvaralaštva s vremenom kanonizovana u domenu avangardne umetnosti druge polovine 20. veka, njegova potonja istraživanja bila su prvenstveno okrenuta formi i manirizmu.

U središtu našeg pristupa je Vilsonova antologijska predstava Ajnštajn na plaži (1976), koja je označila promenu prirode savremenog pozorišnog (i operskog) iskustva, ali znatno uticala i na druge audio-vizuelne oblasti. U radu se bavimo i specifičnim statusom ove predstave na našoj lokalnoj sceni, proširujući ovo iskustvo i na druge Vilsonove predstave izvedene na Bitefu.

Ključne reči

Robert Bob Vilson, Ajnštajn na plaži, Bitef, avangarda, opera

U julu 2025. godine svetsku umetničku scenu napustio je američki reditelj Robert Bob Vilson (1941–2025), jedan od najznačajnijih autora posleratne pozorišne avangarde. Njegovo stvaralaštvo prevazilazi domen teatarske umetnosti, ono obuhvata promenu iskustva i u oblasti opere i plesa, kao i značajan uticaj na čitav niz audio-vizuelnih oblasti. Najširoj svetskoj publi-

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

ci Vilson je poznat pre svega po antologijskog predstavi *Ajnštajn na plaži* (1976), koja je radikalno doprinela promeni prirode savremenog pozorišta, pomeranju granica žanra, stvaranju hibridnih umetničkih oblika kao i relativizovanju klasičnog koncepta vremena i prostora u scenskoj umetnosti. Pored svega ostalog, zahvaljujući ovom projektu počeo je talas neoavangarde u Zapadnom pozorištu, obeležen radom trupe *Falso Movimento*, kasnije *Teatri Uniti*, kao i Džona Džezurna, Vuster Grupe (Jovićević 2006).

Međutim, u našoj, lokalnoj sredini pomenuta predstava zauzima unekoliko specifičan status: Beogradski internacionalni teatarski festival (Bitef) bio je jedan od njenih šest koproducenata, a njeno izvođenje na ovom festivalu 1976. godine decenijama potom ostajalo je obavijeno „maglinama“ mita o nesporazumu Vilsona i beogradske publike, koja je, po brojnim usmenim i delom pisanim predanjima, napuštala predstavu u trajanju od nekoliko sati. Stvoren je mit o tome kako „konzervativni“ Beograd nije razumeo i prihvatio Vilsona i njegov radikalni, visokoinovativni pozorišni pristup, i to upravo na primeru njegove prekretničke predstave.

S obzirom na to da smo i ranije (Radulović 2023) ukazali na potrebu da se ovo ukorenjeno „nasleđe“ novije istorije naše pozorišne sredine preispita, te u izvesnoj meri relativizije, odlazak Roberta Boba Vilsona preuzimamo kao povod za sumiranje najvažnijih vizionarskih aspekata njegovog umetničkog rada, ali i recepcije njegovih ostvarenja u našoj sredini. Naime, Vilsonove predstave su u više navrata gostovale na Bitefu, i to u dugom periodu od nekoliko decenija, tako da je beogradska publika imala priliku da se s njegovim radom upozna kako u ranoj istraživačkoj fazi tako i kasnije, kada njegovo stvaralaštvo više nije bilo u pristupu naglašeno avangardno, već određeno visoko zanatskim manirizmom. U takvoj postavci, prirodno je da će središnje mesto imati predstava *Ajnštajn na plaži*, ne samo zbog posebnog statusa koji zauzima u istoriji pozorišta druge polovine prošlog veka nego i zbog recepcije kakvu je imala na pomenutom 10. Bitefu (1976).

Kao i niz drugih avangardnih reditelja druge polovine 20. veka, Vilson u pozorište dolazi iz domena vizuelnih umetnosti (arhitekture), koje čine njegovo primarno obrazovanje. Kao srodne primere ovde možemo da navedemo Džulijena Beka (Living teatar), koji je bio i slikar, ili Tadeuša Kantora, koji osniva Pozorište Krikot 2 s prethodnim iskustvom scenografa, slikara i pionira evropskog hepeninga. Snažno izražena vizuelna komponenta u kreiranju scenskog jezika Vilsona vodi do „pozorišta slika“, odrednice koju pronalazimo i u opusima drugih reditelja epohe – od Kantora, preko Pitera Bruka ili

Patrisa Šeroa, dok se filmski ekvivalenti takvog pristupa mogu identifikovati u radu Dejvida Linča, Pitera Grinaveja, Dereka Džarmana i drugih. Britanski kritičar Majkl Bilington u vezi s ovim podseća da i sâm Piter Bruk istoriju modernog pozorišta posmatra kao istoriju „ključnih slika“ (*key images*), a za šta je najbolji primer njegova antologijska predstava *San letnje noći*, koja je u oblasti dramskog pozorišta promenila interpretativnu paradigmu u postavkama Šekspira (Bilington 2004: 61).

Kristofer Ines i Marija Ševcova ističu analogiju između Vilsona i jednog od najosobenijih reprezentanata istorijske avangarde u evropskom pozorištu – Edvarda Gordona Krega. Oni, naime, smatraju da bi savremeni ekvivalent Kregovoj vizuelnoj osnovi teatra (koja naglašava kretanje) mogli biti čuveni Vilsonovi „storibordovi“ (*storyboard*), pojam preuzet iz filmske prakse. Ovaj u osnovi radioničarski metod podrazumeva stvaranje „slikovnog“ scenarija na papiru, u formi bliskoj stripu, a čiji je cilj da vizuelno definiše svaki moment buduće predstave (Ines, Ševcova 2017: 190). On je prvi put upotrebljen u radu na *Ajnštajnu na plaži*, a potom je vodio i do stvaranja „vizuelne knjige“ (*visual book*), pojma koji je reditelj ubrzo prihvatio: „Sve što je skicirano u njima, scena po scena, obično s tekstovima pored ili ispod njegovih crteža, predstavlja podršku za pripremu predstava, kao i za njihovu praktičnu realizaciju. Prostori i oblici njegovih scena pre su konfiguracije nego ilustracije, ali slike ipak sumiraju ukupnu strukturu dela, ukazuju koliko će ono trajati, kako će scene izgledati i šta će se u njima dešavati“ (Shevtsova 2007: 42).

Kao i u slučaju Krega, i Vilsonove postavke su visokostilizovane. Međutim, jedna specifična analogija između ove dvojice reditelja odnosi se i na upotrebu jezika: kao što je Kreg sarađivao sa simbolističkim pesnikom Vilijamom Batlerom Jajtsonom, Bob Vilson je istraživao lingvističke eksperimente Gertrude Stajna, a neke odlike njenog stila biće naglašeno ugrađene i u njegov pozorišni rad: minimalna progresija, usmerenost na sadašnje trajno vreme (*present continuous*), odsustvo definisanih identiteta, prioritet ritma nad značenjem, repetitivnost (Ines, Ševcova 2017: 190–196). Pored toga, Vilson je proširivao pojam unutrašnjeg vremena ili vremena shvaćenog kao unutrašnja refleksija, koji su u svojim subjektivnim vizijama prethodno razvijali dramatičari Moris Meterlink i Pol Klodel, a Ines i Ševcova podsećaju da se to može povezati i sa sporim tempom kretanja u njegovim predstavama (Isto: 190). Kao i vreme, i prostor je u Vilsonovim predstavama odaljen od realnosti, likovi se često usporeno i repetitivno kreću neznano kud, narativna struktura je ukinuta, a nizovi snažnih i precizno ukomponovanih scenskih slika upućuju na imaginitivni kosmos, onaj koji obitava izvan naše iskustvene spoznaje.

Hans-Tis Leman ukazuje da je malo koji umetnik poslednjih nekoliko decenija do te mere promenio pozorište – kako prirodu njegovih sredstava tako i način na koji se o njemu misli – kao što je to slučaj s Bobom Vilsonom. Za opis ili razumevanje Vilsonovog stvaralaštva koriste se različite sintagme, poput „imaginacijskog pozorišta“, „pozorišta slika“, ali isto tako i „pozorišta zvuka“, dok sâm Leman upotrebljava odrednicu „pozorište metamorfoza“, objašnjavajući je scenom na kojoj se događaji odvijaju kao u *Alisi u zemlji čuda*. U mnoštvu preobražaja, na Vilsonovoj pozornici iz drveta može da nastane korintski stub, a zatim da se stubovi pretvore u fabričke dimnjake (Lehmann 2004: 100). Navodeći ključne odlike Vilsonovog autorskog rukopisa, Leman smatra da je u njegovim predstavama došlo do dehijerarhizacije pozorišnih sredstava, da se dramsko pozorište preobrazilo u postdramsku energiju, da ono (više) nije predstavljачko pozorište. U svemu tome Vilson je reditelj, dizajner, umetnik svetla i zvuka, istovremeno i izvođač.

Opšte mesto istorije savremenog pozorišta jeste da je predstava *Ajnštajn na plaži*, koja je označila i prvu Vilsonovu saradnju s kompozitorom Filipom Glasom, izmenila ne samo prirodu teatra nego i opere, njenih konvencija i sredstava. Premijerno je izvedena u julu 1976. na festivalu u Avinjonu. Međutim, obično se previđa da je tokom iste decenije u oblasti opere izvršena još jedna, unekoliko drugačija, promena paradigme, vezana za delovanje francuskog reditelja Patrisa Šeroa i Vagnerovu tetralogiju *Prsten Nibelunga*. Ovo monumentalno delo Šero je počeo da postavlja iste 1976. godine, a ciklus je okončan 1980. na muzičkom festivalu u Bajrojt, povodom sto godina od prve postavke.² Vanvremensko mitsko-pastoralno okruženje, koje je dotad predstavljalo tradiciju inscenacije, zamenio je apstraktnom scenografijom kombinovanom od prizora industrijske revolucije iz 19. veka, vremena kada je Vagner i stvarao, i početaka 20. veka – i time omogućio uvođenje socijalne i političke dimenzije u oblast opere. Nakon velikih polemika i kontroverzne recepcije koja je pratila posebno prvu izvedbenu sezonu, finalni deo tetralogije (1980) završen je ovacijama od skoro jednog sata, a Šeroovo scensko delo postalo je asocijacija na rađanje moderne opere (Radulović 2019: 81). Osim što je reč o dva potpuno drugačije koncipirana rediteljska prosedea, jedna od razlika između Šeroove postavke i *Ajnštajna na plaži* jeste u tome što je opera *Prsten Nibelunga* izvedba koja pripada središnjoj, zapadnoj tradiciji ove umetnosti, dok Vilson ističe svoju fasciniranost koreografom Mer-

2 Prethodno su ovu režiju odbili Ingmar Bergman, Piter Bruk, Peter Štajn, a po pojedinim izvorima i Dordo Streler.

som Kaningamom i kompozitorom Džonom Kejdžom, koji misle apstraktno, i naglašava da u zapadnoj operi taj način razmišljanja gotovo da ne postoji.³

Beogradska publika upoznaje Vilsona 1974. godine, kada je na Bitefu izvedena njegova predstava *Pismo za kraljicu Viktoriju*. Ona nije oduševila kritičara Jovana Hristića, koji ne osporava mogućnost da je Vilsonov scenski svet (možda) koherentan, da je sačinjen od manje ili više efektnih slika, ali smatra da je „taj sistem toliko zatvoren da je u njega gotovo nemoguće prodreti“. Još preciznije, i sasvim dosledno svom bespoštednom maniru kojeg se u tekstovima nije libio, Hristić navodi da su Vilsonove slike „vizuelni galimatijas sačinjen od svega što se nalazi između nadrealističkog slikarstva i sjajnih korica modnog časopisa *Vogue*“ (Hristić 1977: 223). Nije neočekivano da je uvođenje novog scenskog i audiovizuelnog jezika u ranim predstavama ovog autora izazvalo podeljenost kako publike tako i kritike, i to nije iskustvo samo naše sredine.

Na drugoj strani, Vladimir Stamenković i Muharem Pervić, uz znatno otvoreniji pristup, pokušavaju da dešifruju Vilsonov scenski rukopis. Tako Stamenković navodi da su ovde „prostor i vreme oblikovani nekonvencionalno, kroz radnju koja podseća na opsesivno ponavljanje košmarnog sna, koja dočarava viziju života u isto vreme i tragičnu, i poetsku i istinitu“. Za njega sam obrazac ovog ostvarenja prenosi publici sliku sveta u kojoj su stvarnost i nestvarnost, logika i uobrazilja, banalnost i uzvišenost postojanja povezani u neraskidivo i neobjašnjivo jedinstvo – što objašnjava i usporeni ritam predstave, njenu repetitivnost, zaustavljen pokret (Stamenković 2012: 114). Kritičar dalje uviđa da otklon od fabule, a time i dramskih junaka u klasičnom smislu, ovde poistovećuje radnju s trpljenjem onoga što čovekova egzistencija podrazumeva – osujećenost, nepotpunu komunikaciju, kretanje bez kraja ka cilju koji se nikada ne može doseći. U takvoj viziji likovi su „medijumi preko kojih stupamo u kontakt s tom stranom života, a reči od kojih se dijalog sastoji jesu signali pomoću kojih se oni izražavaju“ (isto).

Međutim, kao još važnije Stamenković ističe Vilsonovo prevazilaženje izvesne jednostranosti nadrealističke koncepcije umetnosti, što reditelj postiže specifičnim tretmanom prostora i vremena, „postupkom koji ga čini Prustom savremenog pozorišta“ (isto). Analizirajući nadalje ove posebnosti, autor zaključuje da je u *Pismu za kraljicu Viktoriju* obrazovan jedan specifičan prostorno-vremenski element koji do Vilsona nije viđen u pozorištu.

3 Na primer, razgovor s umetnikom nakon izvođenja *Vojceka* na Bitefu 2002.

Relativno srodno pristupu Stamenkovića, Muharem Pervić nalazi da se u ovoj predstavi kinetička svest širi na račun diskurzivne, „kao što kinestetički valeri potiskuju psihološke“, a „gledalac koji ume da se prepusti mašti i zamišljanju osetiće u ovom pozorištu neizmerno zadovoljstvo i oslobađanje“ (Pervić 1995: 129–131).

Na prvom jubilejskom Bitefu (1976), desetom po redu i koncipiranom kao „Teatar nacija“, Bob Vilson je u konkurenciji dvadeset jedne predstave, koliko ih je tada bilo u selekciji, nastupio s glasovitom postavkom *Ajnštajna na plaži*. Treba odmah naglasiti da je široka konkurencija „Teatra nacija“ podrazumevala i niz ostvarenja visokih očekivanja. Kao takve primere dovoljno je navesti *Pleme IK*, jednu od ključnih predstava druge, laboratorijske faze rada Pitera Bruka, započete početkom sedamdesetih u Parizu, *Raspravu* u režiji Patrisa Šeroa, koja je označila i promenu interpretativne paradigme u postavkama francuskog klasika Marivoa, prvi i dugo očekivani dolazak moskovskog Teatra na Taganjke s nekoliko predstava, među kojima je bio i *Hamlet* s Vladimirom Visockim u režiji Jurija Ljubimova.

Nasuprot dominantnom narativu o lošoj ili bar neadekvatnoj recepciji *Ajnštajna na plaži* u Beogradu, Vilsonova predstava je u pomenutoj selekciji od dvadeset jednog ostvarenja, nagrađena jednim od tri Gran prija (u to vreme dodeljivane su tri ravnopravne nagrade festivala). Stručni žiri su u ovoj fazi Bitefa činili isključivo domaći članovi, a druga dva Gran prija dodeljena su predstavama *Hamlet* Jurija Ljubimova i *Pleme IK* Pitera Bruka. Po ocenama žirija publike, predstava je zauzela srazmerno visoko četvrto mesto. Imajući ovo u vidu, i ranije smo ukazali da recepcija Bitefa – a naročito ukorenjena predubedenja i „opetovanje“ nepreispitanih istina u ovom domenu – nije nužno jednoznačna i da se može sagledavati po više različitih parametara (Radulović 2023: 9).

Središnja tačka narativa o „nesporazumu“ Beograda i *Ajnštajna na plaži* zasnovana je na pripovesti o nemalom delu publike koja je napuštao izvođenje Vilsonove predstave, na svedočenju koje ima potvrdu u različitim pisanim ili usmenim sećanjima savremenika. Međutim, „visoku izlaznost“ publike tokom izvođenja *Ajnštajna na plaži* treba sagledati u širem kontekstu, imajući u vidu da nije reč samo o specifičnom scenskom prosedeu (odsustvo naracije, usporen tempo, repetitivnost itd.) nego i o predstavi dugog trajanja (četiri sata i četrdeset minuta), pozorišnoj praksi za koju povremeno izlaženje i vraćanje dela publike u salu nije neuobičajeno. Ovo treba imati u vidu tim pre što pojedina usmena i pisana svedočenja potvrđuju izlazak ljudi iz sale JDP-a,

gde je predstava igrana, ali takođe i povremeno vraćanje dela publike u salu (kraće rečeno, neki su napustili zgradu pozorišta, a neki su pravili pauze i vraćali se u gledalište). Referentna domaća kritika toga doba o ovoj predstavi piše u načelu afirmativno – ovde mislimo na Pervića, Stamenkovića, Slobodana Selenića, dok Hristić nije pratio ovo izdanje Bitefa. Kao i u slučaju *Pisma za Kraljicu Viktoriju*, lokalna kritika prve bitefovske generacije u nedostatku teorijskog aparata koji bi odgovarao novom jeziku scenske umetnosti oslanja se na lično gledalačko iskustvo i opšte teatarsko i srodno obrazovanje. Na drugoj strani, to ne znači da se celokupan kritički diskurs svodi na deskriptivni pristup.

Iako smatra da je u muzika u *Ajnštajnu na plaži* u odnosu na *Pismo za kraljicu Viktoriju* stekla prevagu, postala faktor koji određuje strukturu i značenje dela i da se žanrovska odrednica opere u Vilsonovom radu tek sada može s pravom upotrebljavati (čime bi, po njegovom mišljenju, predstavu pre trebalo da prikaže muzički nego pozorišni kritičar), Stamenković ipak ne zaobilazi analizu njene muzičke osnove. Navodi da je ona vezana za specifično vilsonovsko kretanje koje je nešto poput „tapkanja u mestu”, ali istovremeno i za „nemu muzikalnost” vilsonovskih prizora, s neznatnim promenama u scenskoj slici. Izuzetno važno je, po njegovoj proceni, uočiti da „muzička osnova i jednog i drugog postupka omogućava da se oni stope u jedinstveno, kompaktno scensko delo, u operu naročite vrste, u kojoj su prostor i vreme dovedeni u neobične, magijske spojeve, gde se prostor rasplinjuje u vremenu, a vreme potvrđuje svoju beskrajnu promenljivost u prostoru” (Stamenković 2012: 153).

I Pervić naglašava da instrumentalna muzika očigledno ovde nije samo pratnja ili podloga nego se u nju upliću glasovi, priče, igra, odnosno telesna radnja čiji su povodi najčešće u znaku slika iz detinjstva, s puta ili putovanja. Muzika ovde nije ono komponovano nego notacija života i svojevrsnog životnog iskustva, ona je i više i manje od muzike, ona nije ono što se izvodi nego je način mišljenja i izražavanja, muzika ovde pored zvučne dobija i vizuelnu formu (Pervić 1995 182–184). Pervić navodi i da je u osnovi Vilsonove scenske poezije matematika i geometrija: „Sve je do detalja precizno, premereno, proračunato postavljeno u odgovarajuće odnose, na potrebna rastojanja, viđeno iz određenog ugla.” (Isto: 182)

Nakon *Pisma za kraljicu Viktoriju* i *Ajnštajna na plaži* Bob Vilson je, kao već svetski renomiran i kanonizovan autor, na Bitefu učestvovao i s predstavom *Vojcek* Georga Bihnera (2002). S vremenom su, nasuprot ranim neliterarnim

impulsima, njegova ostvarenja sve više nastajala na osnovu teksta, i to posebno klasične drame, kakva je i *Vojcek*, „desakralizovana” tragedija pisana u fragmentima koja je i anticipirala ekspresionizam okvirno sto godina pre nego što se ovaj pravac pojavio. Predstava je dobila Gran pri „Mira Trailović” i nagradu lista *Politika* za režiju, a beogradska kritika suočila se s jednim od primera tada već aktuelnog Vilsonovog (besprekornog) manirizma, koji je u manjoj ili većoj meri bio zaokupljen formom. I pored toga, Vladimir Stamenković smatra da ova „maksimalno estetizovana, više originalna nego prekretnička” predstava ipak pokazuje kako se i u našem veku bez primene rediteljskog egzibicionizma mogu da primene dostignuća nekadašnje avangarde (Stamenković 2012: 399). Ne suštinski različit, ali ipak nešto oštrij stav u pogledu *Vojceka* formulisao je kritičar (tada mlađe generacije) Ivan Medenica, koji primećuje da su predstave iz istorijske faze Vilsona nudile organski jedinstvenu formu, dok je ovde drugačije. Kao rezultat toga stiče se utisak da je predstava zasnovana na estetski promišljenom pakovanju za „jedan otuđeni dramski sadržaj”, a „umesto revolucionarne razgradnje iluzionističkog teatra, sada imamo dizajnersku ilustraciju tog istog teatra” (Medenica 2002).

Ovaj kratki hronološki pregled kritičkih napisa o Vilsonovim predstavama na Bitefu ukazuje da je referentna beogradska kritika tokom nekoliko decenija pratila njegov rad u načelu otvoreno i promišljeno. Čak ni Hristićevu odbojnost prema prvoj njegovoj predstavi u Beogradu, *Pismo za kraljicu Viktoriju*, ne treba sagledavati van izvornog konteksta: teatarska „kanonizacija” avangardnog Vilsonovog rada odvijala se postepeno i nije proticala bez poslovičnih sučeljavanja stavova, podela publike i kritike. Uostalom, na takvo iskustvo na primeru *Ajnštajna na plaži* ukazuje i relativno skorije izdanje *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*, koje su uredili Jelena Novak i Džon Ričardson: „kontroverze” vezane za ovu predstavu nisu bile aktuelne samo nakon njene premijere i prve turneje po evropskim zemljama, nego su se aktuelizovale i 1984. i 1992, kada je došlo do ponovnih izvođenja (Novak, Richardson 2019). Za našu lokalnu sredinu može se reći da je recepcija Vilsonovog stvaralaštva imala dve okvirne faze: načelnu otvorenost prema njegovim ranijim ili istorijskim delima, koja su s vremenom kanonizovana u domenu posleratne pozorišne avangarde, dok je, na drugoj strani, domaća kritika zadržala određeni kritički odmak prema njegovim potonjim postavkama realizovanim u duhu manirizma i formalizma.

Ogroman je uticaj Vilsona, posebno antologijskog *Ajnštajna na plaži* na potonje iskustvo čitavog niza umetničkih oblasti, o čemu svedoči i pomenuta zbirka radova *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. U njoj je naglašeno da

ova predstava prevazilazi granice opere i da se njeno nasleđe reflektuje u širem domenu audio-vizuelne kulture: u savremenoj muzici, umetnosti performansa, avangardnom filmu, popularnoj muzici, plesu, teatru, oglašavanju i drugim oblastima. Pored ostalog, Vilsonova posebnost ogleda se i u njegovoj sposobnosti stalne promene i pomeranja unutar doslednog autorskog prosek: sve njegove predstave imaju jedinstven rukopis, ali svaka je istovremeno drugačija, kako navodi Artur Holmberg, autor prve sveobuhvatne studije o Vilsonovom stvaralaštvu, *The Theatre of Robert Wilson: Directors in Perspective* (Holmberg 2002: 1).⁴ Ovom zapažanju možemo dodati da je opus Vilsona po takvoj vrsti „unutrašnje raznorodnosti” donekle srodan opusu Marine Abramović, u kojem se mogu pronaći gotovo svi dosad poznati podžanrovi umetnosti performansa i koja se, kao i Vilson, u umetničkom pogledu nije ponavljala.

Pored ova tri nastupa u selekcijama festivala, na Bitefu je u drugim ulogama bio još tri puta: prvi put kao gost 1971, kada je i dogovorio buduće učešće u programu, potom 1995, kada je održao predavanje-performans,⁵ i najzad 2016. godine, kada je otvorio veliki jubilej festivala – njegovo 50. izdanje. Domaća štampa je posebno nadahnuto pisala o ovom poslednjem, kojom prilikom je Vilson zahvalio Bitefu i na koproducentskom učešću u realizaciji slavne predstave *Ajnštajn na plaži*. Mediji su tada izveštavali da je reditelj na svečanom otvaranju podsetio da su Bitef, Beograd i Jugoslavija, s još pet zemalja, bili koproducenti opere *Ajnštajn na plaži*, uz sledeći njegov citat: „Bitef je preuzeo rizik da producira delo pre nego što je napisano u saradnji s tada relativno nepoznatim kompozitorom Filipom Glasom. Hvala ti, Bitefe, što si posejao to seme.”⁶ Međutim, na oficijelnom sajtu festivala u Avinjonu, koji je jedan od producenata i na kojem je predstava premijerno izvedena, podatak o Bitefu kao jednom od šest koproducenata predstave nije naveden (navedeno je pet koproducenata, među njima ne i Bitef). U katalogu 10. Bitefa kao producent je navedena samo Fondacija „Byrd Hoffman”, koju je osnovao sam Vilson. Iz aktuelne perspektive svakako ne možemo da imamo neposredan uvid u prirodu i detalje učešća našeg vodećeg internacionalnog festivala u ovoj koprodukciji 1976, ali podsećamo na stanovište Milene Dragičević Šešić da Bitef nije marketinški iskoristio ovo iskustvo, tokom kojeg je bio poslednji, takozvani *wrap-up* učesnik koprodukcije (Dragičević Šešić 2021: 72).

4 Prvo izdanje objavljeno je 1996. godine.

5 Transkript predavanja je objavljen u pozorišnim novinama *Ludus*, br. 30, 5. oktobar 1995.

6 <https://www.rts.rs/lat/magazin/kultura/kultura/2465638/otvoren-jubilarni-50-bitef.html>

Od manjeg značaja je što ni citirani podatak o pet zemalja koje su učestvovala u produkciji nije sasvim precizan: na pomenutom sajtu festivala Avinjon, pet navedenih koproducenata pripada trima zemljama (Amerika, Francuska, Italija). Pa ipak, bez obzira na to što je naš ugledni festival propustio priliku da kapitalizuje slučaj *Ajnštajn*, učešće u koprodukciji ugrađeno je u njegovu istoriju, makar i u lokalnom sećanju.

Literatura

- Billington, M. (2004). *With the Royal Shakespeare Company from Lear to the Dream*, in: *La voie de Peter Brook/ Peter Brook's Journey*, bilingual edition, Premio Europa per il Teatro
- Dragičević Šešić, M. (2021). „Ukrštanja, uticaji i inspiracije: Da li se američka avangarda bolje pamti u našoj no u američkoj istoriji teatra?“, u: *Usponi i padovi, domašaji i promašaji... i ono što smo zaboravili* (ur. Jelena Vesić, Ana Sladojević, Ana Miljanić). Beograd: CZKD
- Holmberg, A. (2022). *The Theatre of Robert Wilson: Directors in Perspective*. Cambridge University Press
- Hristić, J. (1977). *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta
- Ines, K., Ševcova, M. (2017). *Kembridžov uvod u pozorišnu režiju*. Beograd. Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Bitef, Jagodina: Fakultet pedagoških nauka u Jagodini Univerziteta u Kragujevcu
- Jovičević, A., Vujanović A. (2006). *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga
- Lehmann, H. T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, Beograd: TkH – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti
- Medenica, I. (2002). „Narcisoidno pakovanje“, Beograd: *Vreme* (20. septembar 2002)
- (eds.) Novak, J., Richardson, J. (2019). *Einstein on the Beach: Opera beyond Drama*. Routledge
- Pervić, M. (1995). *Volja za promenom*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije
- Radulović, K. (2019). *Surova klasika: rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Radulović, K. (2023). *Otvaranje granica: stručna recepcija Bitefa u Srbiji*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Shevtsova, M. (2007). *Robert Wilson*. London and New York: Routledge
- Stamenković, V. (2012). *Dijalog s tradicijom*. Beograd: Službeni glasnik

THE LEGACY OF THE “THEATRE OF IMAGES”: ON THE OCCASION OF THE DEATH OF ROBERT BOB WILSON (1941–2025)

Abstract

In 2025, the American director Robert “Bob” Wilson departed the global art scene, leaving behind an extensive and transformative body of work. This paper examines several key dimensions of Wilson’s artistic legacy: his redefinition of boundaries between individual art forms, the creation of hybrid genres, the adoption of “storyboard” and “visual book” working methodologies, and his radical reconceptualization of time and space on stage. While the early, historically significant phase of his oeuvre has long been canonized within the avant-garde art of the late twentieth century, his later explorations increasingly gravitated toward formalism and mannerist experimentation.

*At the center of our analysis is Wilson’s seminal production *Einstein on the Beach* (1976), a work that fundamentally reshaped contemporary theatre—and operatic—experience, while exerting a notable influence across a range of audiovisual practices. The paper also considers the distinctive reception and status of this play within the local theatrical context, thus extending the discussion to other Wilson productions presented at BITEF.*

Key words

Robert Bob Wilson, Einstein on the Beach, Bitef, avant-garde, opera

Primljeno: 17. 9. 2025.
Prihvaćeno: 4. 10. 2025.

II

СТУДИЈЕ ФИЛМА И ЕКРАНСКИХ МЕДИЈА

FILM AND MEDIA STUDIES

ANIMATED GIF WITHIN THE CONTEXT OF UNDERGRADUATE AND POSTGRADUATE STUDIES OF ARTS AND ARCHITECTURE

Abstract

The paper examines animated GIF beyond its use within social media networks, where it most often serves as a form of digital communication. It presents GIF's capacity to critically react, give political and social commentary, and intervene in the public debates. In the first part, we analyse the GIF within the wider context of new media and digital arts, both as a format and a tool that can be used in teaching practices, presentation and dissemination of scientific results, preservation and promotion of different types of heritage, such as visual, architectural and intangible cultural heritage. In the second part, we present the empirical research on GIF, carried out in the form of a short extra-curricular course realized in collaboration with the Academy of Arts in Split, and which resulted in the exhibition of GIFs created by 21 graduate and postgraduate students who attended the course.

Key words

animated GIF, art education, architecture, heritage, new media, digital art

Introduction

GIF (Graphics Interchange Format)² is a low-bandwidth short sequence of images, displayed continuously in a loop, without sound. It was created in 1987 by CompuServe engineer Steve Wilhite, and it became widely popular after 1995 when Netscape Navigator introduced a loop to its structure. The

¹ jankovsonja@gmail.com; ORCID 0000-0003-3420-6130

² Both singular and plural forms GIF/GIFs have been used in the paper, as well as in the quoted sources. While GIF refers to the digital format, GIFs refer to works made in that format.

loop made GIF very attractive to creators of early websites where animated graphics attracted the attention of potential users.³ The flickering aspect of GIF was mostly used in advertising, and soon became one of the favourite formats used by internet artists. Over time, it gained the status of digital and new media art, and found wide application as it is available without licensing, can be easily made by anyone, and can be quickly distributed owing to its shortness and small size.

With the help of social media technologies, GIF became vital medium for digital communication, often used to supplement text communication. Disseminated through social media's "GIF keyboards" and built-in search engines, GIF became a response option, "a *readymade* expression, prefabricated and easy to acquire and use" (Wiggins 2019: 148). Within social media, GIFs are "delivering breaking news, telling stories through photo-journalism, and enabling new ways to express emotions" (Bakhshi et al 2016: 575), they are part of private chats, forums, digital diplomacy, online corporate marketing campaigns, "blending humour, irony, and social commentary through in-jokes and parodies, often serving as tools for identity creation and community engagement" (Gutiérrez-Ujaque, Degen, Bonastra 2025: 3). Since the widest application of GIF is within social media, it was mostly researched from the perspective of communication and media studies. Fiona Westbrook approaches GIF from the optics of Mikhail Bakhtin's theory of dialogism and genres, as a form that persons use to express themselves. She distinguishes two categories of GIFs: "emotive forms, which convey emotional responses and display the poster's stance; and co-speech forms that share complex thoughts" (Westbrook 2023: 16). However, she considers only the use of existing GIFs, not the possibility of creating new GIFs to express oneself.

This paper focuses on GIF as a format that brings many creative possibilities to everyone, especially to students of arts and architecture. Unfortunately, teaching practices rarely mention GIF, and only in passing, within wider curricula about digital media. For example, the International Technological University within its Digital Arts program includes many subjects, some of which include teaching on GIF, such as the Basic Image Manipulation, Motion Graphics, and Animation, but they are approaching GIFs from technological point of view. Similarly, the School of Digital Arts of the Manchester

3 To see animated GIFs made for early websites, go to the *GifCities* project by the Internet Archive, launched in 2016 as collection of over 4,500,000 animated GIFs extracted from the early web hosting service GeoCities whose users built over 38 million custom web pages from 1994 to 2009: <https://gifcities.org/>.

Metropolitan University approaches digital media from the perspective of technological know-how. As a result, students encounter GIFs usually within social media, as already existing creations, instead of creating their own GIFs within their research process and/or to present their projects.

The main hypothesis of this paper is that animated GIF is an easily made format that can enable undergraduate and graduate students of arts and architecture to express their critical thinking in aesthetic and communicative manner, and as such, be used more often within their practices. The paper results from the research carried out using desk research and empirical research methods. It presents the main characteristics of the GIF format – its critical capacity, application in architecture, heritage, and teaching practices – bringing together insights by specialists in information science and technology, audiovisual media, digital humanities, culture and media studies, education, and architecture.

Furthermore, the paper brings results of the empirical research in the form of a short extra-curricular course at the University of Split, Croatia, where animated GIF, its history and characteristics were introduced to students of two faculties who were asked to make GIFs related to a depicted building from 1970. The course was realized after finding out that GIF is currently not a part of any graduate or postgraduate curricula in Croatia. The Academy of Arts in Split includes six departments,⁴ none of which are primarily focusing on digital and new media arts. Academy of Arts in Zagreb has study programs in Animated Film, and New Media, that include digital arts, but not GIF in particular. The course resulted in the exhibition of GIFs that took place in the gallery located in the very building on which the GIFs were based on, thus enabling both students and audience to experience the GIFs in a new way and see the building through the lens of digital art.

Creation of new GIFs during the course, rather than the use of existing ones, is in line with Lev Manovich's theory of *postmedia aesthetics* in which "emphasis shifts to users' capabilities and users' behavior" (Manovich 2014: 85). It is also in line with Geert Lovink's critical approach to new media, claiming that people are reclaiming the internet – instead of being used by the internet, everyone striving to use the internet by boosting their "plat-formativity" (2022: 98). Lovink also notices that the "social media have grossly neglected the development of democratic decision-making software" (2020: 115), while

4 Design of visual communications, Film and video, Sculpture, Conservation-restoration, Fine culture and fine arts, Painting.

the global reaction to new media is “the endless repetition of the R&D-introduction-resistance-hype-acceptance loop” that can be cut off by building in “feedback loops on social, political, and cultural levels” (Lovink 2002: 166). The creation of GIFs is at the same time democratic, and a way to develop critical thinking and create aesthetic work.

Key characteristics of GIF and its application beyond social media

Animated GIF has been defined in many different ways, which shows that it has been applied in many different areas. It is the representative of new media “because it exists in a perpetual state of repetition and renewal” (Bering-Porter 2014: 187). According to Gabriele Prosperi, GIF is “an artistic format, an informational or educational tool, a communication or linguistic element” (2019: 270), while the *GIF culture* is “behavioural crossroad of contemporaneity, both in terms of re-use of creative contents and of demystification of current facts” (*ibidem*: 287). For Kate M. Miltner and Tim Highfield, one of the crucial characteristics of GIFs is demonstration of cultural knowledge, along with the performance of affect, and the relationship between polysemy, decontextualization and repetition (2017: 4).

From the aesthetic point of view, today GIFs occupy an ambivalent, almost paradoxical position. On the one hand, they are a treasury of culture, since digital media has particular capacities to remediate and repurpose television, film, photography, painting, drawings, print. In that process, digital media, including GIFs, are not disrupting culture as external agents, they “emerge from within cultural contexts” (Bolter and Grusin 2000: 17). Digital arts are even similar to high brow modern art, because “[w]ith their constant references to other media and their contents, hypermedia ultimately claim our attention as pure experience” (*ibidem*: 54). On the other hand, GIFs are part of the current culture, which Caitlin Jones describes as the culture of “total image saturation— with *saturation* meaning the sheer volume of images existing on the web almost completely dissociated, or ‘abstracted,’ from their original context, form, and meaning” (2015: 138). In such a context, even when digitizing already existing excerpts from television, film, photography, painting, drawing, print, GIFs are radically abstract (*ibidem*: 139). If the viewers are unaware that a GIF remediates and repurposes earlier media or work, its meaning can go unnoticed. Luckily, new search engines and new AI tools easily discover both the source of decontextualized GIFs and explanation of

their content, so lost references are often found later, but only if the original description, authorship and other data are uploaded with the GIFs.

Several authors emphasize the capacity of GIFs to critically react to aspects of contemporaneity and issues in societies that need improvement and/or solutions. Animated GIFs “often offer sharp political and social commentary that function as a coping mechanism for living in absurd modern times” (Reyes, Kaepfel, Bjorngard-Basayne 2018). They often use humour to achieve that, since the “GIF format seems particularly suitable for expressing nonsense scenarios, to intervene in the public debate with satirical commentary, and to produce downright funny effects” (Marmo 2016: 83). Their loop, which can be understood as means for achieving humour and irony, is also enabling their political-critical aspect that is based on “the understanding of the aesthetic apparatus as a notion that allows us to provide political answers to the questions of our time, which seek to transform or disrupt officially agreed-upon value systems” (Abbruzzese Abaján 2022: 305). GIFs, like memes, are “not always representative of an ideological practice,” their “function is to posit an argument, visually, in order to commence, extend, counter, or influence a discourse” (Wiggins 2022: 69).

The critical aspect of GIFs makes them also useful in discussions about usurpation of public spaces, architecture and architectural heritage. Almost aggressive swiftness of GIFs becomes “a good allegory of rapid spatial changes and quick decisions being made without anticipation of problems that they might cause in the long term” (Jankov 2017: 76). GIFs about architecture are “specific interpretations and a critical act” (Jankov 2018: 172) that have “capacity to present complex concepts, regardless of their shortness and imperfection” (*ibidem*: 180). They also help in democratizing public space because, as Davide Tommaso Ferrando notices, “[w]hile the urban sphere is being progressively privatized, images become more and more *public*, as they belong to everybody and to no one at the same time. On social media, (architectural) images become Commons” (2017: 5). Since GIFs can embody time-lapse and ‘before and after’ photographs of architecture, blueprints, computer graphics, drawings, diagrams, charts, texts, they are very suitable to present many facts, ideas, opinions, and proposals related to architecture, architectural heritage and politics of space.

Animated GIFs have been also used within teaching practices on several occasions. GIFs have been incorporated into article analysis assignments by Jamie Henthorn, because they showed to be one of the ways to “make analysis

feel less formal, and they provide students with another way to conceptualize their reactions to a text” (Henthorn 2023: 13). Having freedom to insert them at any place and to use already existing GIFs and make their own, the students used GIFs to reinforce the content of the article, to punctuate their reactions to the content they are analysing, or to present and share through GIFs their process. GIFs stopped students “from overthinking the assignment and injected a degree of fun,” (*ibidem*: 14), helping them to “remember key pieces, essential to writing that might take place over weeks” (*ibidem*: 12).

When used within Higher Education framework, students viewed GIFs positively, “due to the benefits of developing personability of the lecturer as well as strengthening the learner experience” (Hayes, Fatima 2024: 165), but their overuse “could be viewed as unprofessional or a distraction from the learning content” (*ibidem*: 168). Several authors argue that GIFs should be used in online learning and teaching because they foster approachability, sett the right tone, and capturing attention (Tracey, Taylor 2025) In addition, they showed to “provide a novel and powerful avenue to explore the experiential landscapes of cities in ways that are inclusive, engaging, and methodologically innovative within the field of children’s geographies” (Gutiérrez-Ujaque, Degen, Bonastra 2025: 2).

Apart from being present within debates about politics, public space, and other public interest topics, as well as used within teaching methodologies, GIFs have been also used in the context of presentation and dissemination of scientific results, and within practices of preservation and promotion of different types of heritage. As both specialist and non-specialist audiences can be reached through GIFs, they are very helpful as animated data visualization in many scientific areas, including the research about heritage. However, as Colleen Morgan and Nela Scholma-Mason notice, most academic publications cannot accommodate GIFs, which “threatens to relegate an incredibly useful format for communication to unarchivable marginalia” (2017). Mostly, they remain bound to websites, and social media networks, where they can present scientific results, but where they can also present heritage outside the scientific context. Since GIFs are often made of materials from visual archives (photographs, films, slides, videos), they “must be understood and perceived as a product and symptom of an era and as a means that creates a sort of democratization of the use of visual heritage” (Tongiani 2017: 70).

Apart from GIF’s positive relation to material archives, its positive relation to intangible cultural heritage has been also noted in academic research. UN-

ESCO has recognized intangible cultural heritage as living heritage that includes oral traditions and expressions, performing arts, social uses, rituals, and festive events, knowledge and practices related to nature and the universe, knowledge and techniques linked to traditional crafts. UNESCO has also recognized key threats that jeopardize its conservation: declining participation, declining interest among young people, advanced age of practitioners, few practitioners, loss of meaning, insufficient transmission, interrupted transmission (UNESCO, 2003, cf. Flórez Torres 2020: 52). As an approachable format that can be transmitted widely, and that is used by many young people, GIF can also contribute to overcoming these threats. It is a type of image that “thanks to its characteristics, allows for the transfer of elements of Intangible Cultural Heritage, turning it into a tool that provides new ways to preserve and disseminate it” (Flórez Torres 2020: 84).

Because of these multiple capacities of GIFs to be critical and educational in many areas, while at the same time leaving a lot of space for creativity, we argue that undergraduate and graduate students should become familiar with it, especially the students of arts and architecture. For this reason, the remaining part of the paper presents objectives, implementation, and outcomes of extra-curricular course on animated GIF that was specifically designed by dr Sonja Jankov, research associate, in collaboration with doc. art. Lana Stojićević, and carried out at the Arts Academy in Split, Croatia, over the period of ten days (April 7–16, 2025). The course was *site-specific*, but it can be tailored to fit different academic communities and different (architectural) heritage.

The extra-curricular course on animated GIF

Course objectives and tasks

The course had several goals: 1) to present multiple semantic and technological capacities of the GIF format to students; 2) to teach students to use various free tools to make GIFs; 3) to motivate students to explore creative potentials of GIF, relevant to their artistic or architectural research practices; 4) to teach students to express critical thinking through aesthetics of GIF; 5) to indirectly educate them about the designated modernist architectural complex. By connecting the education on animated GIF and modernist architectural heritage, the course was educational in several areas. Inspiration behind it was in Geert Lovink’s recommendations for teaching new media in

the arts and culture context – study programs in new media should “turn the student into a master of new-media language” (2011: 136), new media should be “taught from a variety of perspectives across a range of disciplines” (*ibidem*: 149), new media artistic practices need “not so much financial resources and state-of-the-art machines, but an inspiring environment in which students and staff, often assisted by outsiders, can create work” (*ibidem*: 151).

Course structure and implementation

The course was structured through public program and program designed just for students. The lecture, analytical presentation of selected GIFs about architecture, and a guided walk were open both to the interested students and to the public, while only previously registered students could take part in hands-on workshop, discussions, consultation sessions, and the exhibition of created works. The organizer was the Arts Academy in Split,⁵ as host institution for the residency supported by the Culture Moves Europe individual mobility program of the Goethe Institute. The exhibition of created works took place in a partner organization, the gallery and co-working space Prostor/Culture Hub Croatia, which is located in one of the largest residential complexes in Split – the so-called “Wall of China” by architect Frano Gotovac (Split, Croatia, 1928–1990). Based on the previous research of the course instructor and her curatorial work with architecture and GIFs, this residential complex was designated as the main subject about which the students were to make their animated GIFs. For this reason, the course was also open to the students of the Faculty of Civil Engineering, Architecture and Geodesy.

The “Wall of China” complex is an interesting topic for several reasons. It is a historical testament to the socialist building policies that provided high-quality, affordable living space to thousands of workers, as well as a good example of urban policies that provided enough green areas around residential complexes and good connection with other urban contents (schools, medical facilities, sports and leisure areas, shopping districts, etc.). It is a great example

5 This course would not have been possible without cooperation and amazing organizational skills of doc. art. Lana Stojićević, Arts Academy in Split, who was directly involved in two months long preparation, promotion and realization of the whole event. The author of this text is very grateful to PhD Miona Miliša, the Dean of the Arts Academy in Split, for support and agreement with the Academy as hosting institution, to the team of Prostor/Culture Hub Croatia for providing the exhibition space and PR services, as well as to Goran Radošević, Department of Architecture from the Faculty of Civil Engineering, Architecture and Geodesy in Split, for his help in moderating with students, video editing, providing high-quality images for the students, and for the documentation of the event.

of modernist architecture, embedded in local identity, yet it is relatively close to the historic area of Diocletian's palace. It was built by the country, society and politics that are now defunct, and it stood the test of time from the socialist federal state, the post-socialist transitions, to the context of the European Union, while all these social and cultural changes left marks on it.

It was designed by a local architect Frano Gotovac, who was actively engaged in architectural practice from the mid-1950s to the end of the 1980s. His oeuvre includes different types of buildings – a polyclinic, a school centre, a department store, a stadium and residential buildings. His expression is characterized by strict rationalist principles at the beginning of his career and explorations in modernist forms that resulted in voluminous buildings with rich plasticity in his later career. In all his buildings, he applied an original approach to facades and fronts, based on a structural and analytical method, which is also the case with the “Wall of China” complex that has dynamic orthogonal elements covering its facades. The whole complex consists of two 150m wide, ten stories high blocks, positioned parallel to each other at around 70m distance, while a third block is positioned perpendicularly, “thereby creating larger pedestrian and green areas between the buildings” (Perković Jović 2010: 156). The whole complex is, therefore, a good example of providing open spaces around residential buildings, but it is also interesting from the artistic point of view with its wide facades covered in orthogonal segments into which terraces and windows have been inserted.

The theoretic part of the course provided insights into the history of GIF format, as well as its relation to proto-filmic devices, and early explorations in the moving image. It presented the capacity of the animated GIF format to embody different techniques of visual and fine arts (drawing, photography, stop-motion animation, collage, film inserts, graphic communications, other forms of digital art), since “one of the most fascinating features of the GIF is precisely its abolition of the boundaries between different kinds of images” (Marmo 2016: 80). This part included analysis of several GIFs from the long-term curatorial project *GIF and Architecture: Visual Practice as Critique*,⁶ which were selected based on their aesthetics, relation to modernist architecture, and technology of making.

6 The project was launched in 2014. It initiates creation of new GIFs through educational sessions and curated exhibitions, but it also gathers and presents already existing GIFs that address politics of space, public space, social housing, history of architecture, theory of architecture, GIFs that are documentation of exhibitions, interventions and art in public space, architectural models, interior and product design, modular toys, new construction concepts and elements,

The students were familiarized with the “Wall of China” complex through the guided walk, after which they were gathered in a classroom to discuss their initial ideas and get feedback from doc. art. Lana Stojićević from the Arts Academy, Goran Radošević from the Department of Architecture from the Faculty of Civil Engineering, Architecture and Geodesy, and the course instructor. We were also available for online and onsite consultations while the students were making GIFs, for which they had several days.

The students were instructed to use different techniques and processes to make GIFs, such as animating multiple static images (using EZGIF platform) such as photographs of drawings, buildings, models or anything else, adding already existing small animated GIFs to a static image (using GIPHY, Instagram or Facebook tools), adding glitter or other animated effects to flat surfaces of static images. The use of AI and free software for special effects was given as a possibility, but the preference was given to making GIFs from multiple static images in reference to history of animation and proto-filmic devices. This approach also gave students the opportunity to work on paper and photograph different stages of the work and animate it into a GIF. The students were also instructed not to use photographic material found online because of the potential copyright issues, but to create their own photographs, use photographs made by Goran Radošević specifically for the course, and/or architectural drawings and renderings that are in public domain.

Learning outcomes

Even though the students were familiar with the GIF format from social networks, this was their first use of the format in relation to their artistic or architectural practices, becoming by the end of the course *prosumers* of GIFs. While around 30 people attended the lecture, presentation and the guided tour, 21 students took part in the exhibition of 36 works: Tomislav Akrap, Marija Bare, Marija Ivanišević, Viktorija Ivelja, Jelena Jurčević, Hana Kalebić, Lora Lautar, Ante Šimun Medić, Manuela Mikulić, Josipa Nedjeljko, Đina Radulj, Marina Rebić, Petra Sente, Noa Sikirić, Katarina Šimunović, Ivana Škrobić, Antonela Šoda, Josip Šoša, Leonora Ugrin, Roko Vidović, and Lara Zelić.

GIFs used within PR practices, or in forensic architecture. For the description of the project, and the GIFs it presents, see its website: <https://gifcritique.wixsite.com/gifcritique>

Most of the students embraced the critical aspect of the GIF format to address weak spots in public space that they had noticed. Tomislav Akrap created a GIF in which air conditioners and satellite dish antennas proliferate to the extent that every flat has them, despite the fact that it is somewhat difficult to install them on the facade.⁷ Josip Šoša printed an archival photograph of the building from 1971, when it was finished. He then used paint thinner to erase some parts of the building and manually drew new flats and terraces which in the animation looked as if they were popping like mushrooms. With this contrast between mechanical image of the building and manually drawn new structures, Šoša visually presented the difference between the planned, state funded and professional building, and residents' private expansions of their living space. His critique is directed to the wide problem of uncontrollable and malignant spreading of private space on the account of the public, which is a problem that goes beyond the Mediterranean, or even European borders.

In his GIF Ante Šimun Medić also turned to the proliferation of residential space, but within popular tourist sites. He inserted the expanded "Wall of China" complex into the Diocletian's Palace in Split, a very popular tourist destination, built in 293 AD, and listed in 1979 by the UNESCO as a World Heritage Site. Diocletian's Palace is now a place of numerous shops, restaurants, cafes, and other tourist attractions, while many flats have been renovated and turned into apartments and hostels. By inserting the "Wall of China" complex into the 17 centuries old protected structure, Šimun Medić ironically pointed out how popularity of a site can drastically change it due to unsustainable politics of space and development, led by profit-led interests.

Negative aspects of development and expansion of cities have been also addressed by Dina Radulj who in her GIF criticized the proliferation of cars in cities and the lack of parking spaces for them. The cars in her GIF are moving both horizontally and vertically on the facade, in all directions, while there is also a tow truck that removed one improperly parked car on the facade. Leonora Ugrin and Marija Bare also focused on the facade, in particular on the windows and terraces, where the private and the public meet. Ugrin used a photograph of the building, cut out the blinds and moved them so that they show tenants who are unaware that passers-by can see them. Bare used semi-transparent tracing paper to make several layers of drawings and sever-

7 For Akrap's GIF and several other selected GIFs created during the course, see the article "Arhitektonska baština u GIF formi," *Vizkultura*, April 30, 2025, <https://vizkultura.hr/arhitektonska-bastina-u-gif-formi/>

al smaller elements in shape of clothes on terraces that she moved and photographed in every position, animating later those photographs into a GIF.

Several students connected the “Wall of China” complex to Chinese culture, or to popular culture in Croatia, such as the songs or images of Dino Dvornik, who had been living in the complex for some time. Some inserted a 1985 photo portrait of the architect Frano Gotovac by Jadran Babić or images of Pink Panther to criticize breaking of a side facade to build an additional window and install an air conditioner. Others emphasized the aesthetic features of the orthogonal facade elements, by adding colours to images of them, so that they became similar to Burberry pattern, or by transforming the buildings into pixelized animated graphics. Hana Kalebić created, perhaps, the most artistic GIFs, including several GIFs in which she combined her drawings and blueprints of the building, combining them into an animation in which everything seems to be swimming. She also created GIFs that are miming the aesthetics of “Good morning, pleasant coffee” cards on social networks, using the images of the “Wall of China” complex to present that good neighbourly wishes and customs originating in real space are moving into cyberspace thanks to online connections.

Combination of digitized hand drawings and digital technologies resulted in high aesthetic value of the GIFs created by students. Additional aesthetic layer was created by the loop that is one of the main features of the GIF format. As Lev Manovich notices, loop is characteristic both for nineteenth century proto-filmic devices and early digital movies that share the limitations of storage, but also for programming and computer games that heavily use loops of characters’ motions (2001: 265). However, Manovich does not see loop as an aftermath of technical limitation, but rather “as a source of new possibilities for new media” (*ibidem*). In GIFs, a loop can be a presentation of an endless process, or absurd situation, of concepts like a Möbius strip, it can serve as an engine, or as a bridge between different narratives. In the GIFs created by students, the loop serves to create an illusion of endless flow – either as a serene scene (coffee with neighbours) or as a constant problematic occurrence (proliferation of graffiti), disco effect (in reference to a pop singer who lived in the complex), humorous situations, or as recurring reminder that critical usurpation of public space still exists and needs solving.

The diversity of topics and techniques used by the participating students shows that the course, apart from providing specific skills of making GIFs, covered a broader range of topics including architectural history, spatial pol-

itics, or digital literacy, whose main components are technical skills, information literacy (the ability to locate, evaluate, and use digital information critically and responsibly), communication skills, ethical awareness, adaptability, creative production (Granowski 2025: 126). The course also provided the students with the reference of participating in the group exhibition, as all the GIFs were edited and exhibited in Prostor/Culture Hub Croatia. At the opening, the students gathered and presented shortly their GIFs to each other and to the audience, in particular, how they made them, what they presented and why they depicted that topic/issue.

Conclusion and recommendations

Through the course, the students mastered several skills: 1) expressing both artistic and critical thinking through GIFs; 2) creating GIFs from various media (drawing, photography, stop-motion animation, collage, film inserts, graphic communications, other forms of digital art); 3) creating GIFs using free online tools; 4) creating GIFs related to architectural heritage; 5) preparing GIFs to be presented publicly (online and in a gallery setting); 6) using loop as aesthetic and semantic element in their works. On theoretic level, the students learned about: 1) history of animated GIF and its relation to beginnings of cinema and to new artistic practices; 2) various applications of the animated GIF in the area of arts, architecture, PR practices, criticism; 3) history of the designated architectural complex; 4) challenges the modernist architecture is facing today; 5) aspects of digital literacy related to copyright of online images. The learning outcomes also include experiential skills (inter-sectorial experience, presentation and communication, research and project work). The diversity of such outcomes testifies that the GIF is a very suitable format to cover several topics and teach several skills, while at the same time being interesting, humorous and easy to make.

The silent, looping, easily disseminated, expressive, low-bandwidth GIF is a digital format which gives many possibilities. Creators can make it from a scratch, using their own material, or they can make it from already existing digital material, such as archival footage, photographs, film clips, renderings, charts, etc. GIF is very suitable for art students to experiment with short animations made from analogue techniques that are later digitized and animated into a GIF, but also to experiment with digital art. This is a way for them to work in digital format that does not include complicated technique or long-time learning, as well as to experience the aesthetics and

critical aspects of short moving digital media. For students of architecture, GIF provides a space for critical engagement, but it can also be helpful in presenting and promoting their ideas and projects. For audience, GIFs can be educational, informative, funny, provoking, engaging, and supportive; they often bring something that can't be expressed in verbal communication. For all these reasons, animated GIFs are a more suitable form of expression and communication of ideas than some classical artistic media or architectural modes of presentation.

Since GIFs can be easily made using free online digital tools, it is highly recommended that undergraduate and postgraduate students are engaged with them more. Short courses like the one held in Split raise awareness in young people about things that can be communicated using visual format, but also equip them with skills in using GIF further in their practices. Such courses can be adapted to different topics and to students of different disciplines, but in the process, it is recommended to follow several steps that were applied in Split: 1) choose a wider topic, so that the course connects participants from different disciplines; 2) provide good quality digital photographs or other digital material specifically for the course, free of copyright restraints; 3) gather participants and have an open discussion about possible ways to present their ideas in GIF format; 4) remain available to provide technical help in making GIFs and professional help regarding the topic/issue addressed in the GIFs; 5) at the end of the process, gather all authors to describe their works and the process from the initial idea to the final work; 6) in the first online publication of the newly created GIFs, include the names of the authors and the description of the context of their creation, so that they can be sourced back when they spread over the internet; 7) if participants are students of arts, include aesthetic evaluation of works.

If the course was to last longer, or become an accredited study program, it would allow each student to practice different techniques of making GIFs. It would also offer a wider perspective of relation of GIF to other new media art and to the theory of new media. Additionally, the longer period would allow for a growing database of students' GIFs and cooperation with similar educational institutions in the country and abroad, through presentation, exhibitions and lectures of visiting professors from various disciplines, so that more topics could be addressed in this format. Since GIF is widely applied in different areas, it would be also appealing to students of communication and media studies, journalism, data management and statistics, management. Furthermore, GIFs can be used in team building, audience building, promo-

tion of scientific results, as well as in many other areas that are yet to discover the positive aspects of this format. As such, GIF remains an inspiring format to be explored and used even beyond the undergraduate and postgraduate studies, but the first step in this process would be giving it more focus within higher education.

Bibliography

- Abbruzzese Abajián, M. (2022). La insubordinación del GIF: obsolescencia, repetición y silencio en la globalización mediática (The Insubordination of the GIF: Obsolescence, Repetition, and Silence in Media Globalization). En: Javier Alejandro Camargo Castillo, Roberto Domínguez Cáceres (editores), *Departituras y senderos de los estudios humanísticos*, (285–309). Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- Bakhshi, S., Shamma, D., Kennedy, L., Song, Y., de Juan, P., Kaye, J. (2016). Fast, Cheap, and Good: Why Animated GIFs Engage Us. In *CHI '16: Proceedings of the 2016 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (575–586). DOI: <https://doi.org/10.1145/2858036.2858532>
- Bering-Porter, D. (2014). The automaton in all of us: GIFs, cinemagraphs and the films of Martin Arnold. *Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)*, 3(2), 178–192. DOI: https://doi.org/10.1386/miraj.3.2.178_1
- Bolter, J. D. and Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- Fan, Y. (2022). Analyzing the semiotic nature of GIFs: visual nominalization and visual telicity. *Language and Semiotic Studies*, 8(3), 45–65. DOI: <https://doi.org/10.1515/lass-2022-2004>
- Ferrando, D. T. (2017). Gifs on the Wing. On the current condition of the architectural image. *COCA. I international conference on architectural communication*, 17-19 June 2017. Digital proceedings. Madrid, ETSAM, UP.
- Flórez Torres, A. (2020). Cultural Loop: el GIF animado como herramienta artística para la preservación del patrimonio cultural inmaterial en la era digital (Cultural Loop: The Animated GIF as an Artistic Tool for the Preservation of Intangible Cultural Heritage in the Digital Age) – MA thesis. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Granowski, A. (2025). The Aesthetic Components of GIFs in Online Instruction Analyzing GIFs in Help Center Instruction Based Articles. *Advances in Literary Study*, 13, 125-136. DOI: <https://doi.org/10.4236/als.2025.132010>

- Gutiérrez-Ujaque, D., Degen, M., Bonastra, Q. (2025). Using GIFscapes to examine young people's affective experiences of urban spaces. *Geoforum*, 160. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2025.104231>
- Hayes, B., Fatima, S. (2024). "A language we understand": Students' perceptions of emojis, memes and gifs in higher education teaching. *Student Engagement in Higher Education Journal*, 5(3), 154–177.
- Henthorn, J. (2023). Using GIFs to Position Students as Scholars. *Prompt: A Journal of Academic Writing Assignments*, 7(1), 11–21. DOI: 10.31719/pjaw.v7i1.94
- Jankov, S. (2017). Animated GIF as a method for Documenting Architecture. *Interkulturalnost*, 13, 71–79.
- Jankov, S. (2018). Animated GIF and Architecture. In Bogdanović, R. (Ed.), *Going Digital: Innovation in Art, Architecture, Science and Technology in Digital Era*, (171–182). Belgrade: STRAND – Sustainable Urban Society Association.
- Jones, C. (2015). Lorna Mills: visual art, images & animations. In: Jennings, G. (Ed.) *Abstract Video. The Moving Image in Contemporary Art* (138–144). Oakland: University of California Press.
- Lovink, G. (2002). *Dark Fiber: Tracking Critical Internet Culture*. The MIT Press.
- Lovink, G. (2011). The Battle over New-Media Arts Education: Experiences and Models. In: *My First Recession. Critical Internet Culture in Transition* (133–156). Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Lovink, G. (2020) Requiem for the Network. In Gansing, K. and Luchs, I. (Eds.), *The Eternal Network: The Ends and Becomings of Network Culture* (pp. 102–115). Institute of Network Cultures.
- Lovink, G. (2022). *Stuck on the Platform. Reclaiming the Internet*. Amsterdam: Valiz.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press.
- Manovich, L. (2014). Postmedia Aesthetics. In Kinder, M. and McPherson, T. (Eds.), *Transmedia Frictions: The Digital, the Arts, and the Humanities* (80–97). Oakland: University of California Press.
- Marmo, L. (2016). Looping, Laughing and Longing: The Animated GIF in the Contemporary Online Environment. *Comunicazioni sociali*, 1, special issue: *Snapshot Culture: the Photographic Experience in the Post-Medium Age*, edited by Adriano D'Aloia and Francesco Parisi, 78–86.
- Miltner, K., Highfield, T. (2017). Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF. *Social Media + Society*, 3(3), 1–11. DOI: 10.1177/2056305117725223

- Morgan, C., Scholma-Mason, N. (2017). Animated GIFs as Expressive Visual Narratives and Expository Devices in Archaeology. *Internet Archaeology*, 44. DOI: <https://doi.org/10.11141/ia.44.11>
- Perković Jović, V. (2010). Stambene zgrade arhitekta Frane Gotovca na Spinutu u Splitu. *Prostor*, 18(1/39), 152–165.
- Prosperi, G. (2019). Digital Communication in a GIF Culture: The Graphic Interchange Format as a Behavioral Crossroad of Contemporary Paradigms. In Dogan, B. O. and Ünlü, D. G. (Eds.), *Handbook of Research on Examining Cultural Policies Through Digital Communication* (268–292). DOI: 10.4018/978-1-5225-6998-5.ch013
- Reyes, M., Kaepfel, K., Bjorngard-Basayne, E. (2018). Memes and GIFs as Powerful Classroom Tools. December 12, 2018, accessed June 6, 2025, <<https://www.facultyfocus.com/articles/teaching-with-technology-articles/memes-and-gifs-as-powerful-classroom-tools/>>.
- Tongiani, S. (2017). Distorsioni spazio-temporali: dalle GIFs animate a ritroso. *Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories*, special issue: *Remediation: Art, Technology and Humanity*, edited by Ester Fuoco, 3(1-2), 63–85.
- Tracey, A., Taylor, E. (2024). Three reasons you should be using GIFs in online learning and teaching. August 6, 2024, accessed June 6, 2025, <<https://blogs.ed.ac.uk/teaching-matters/three-reasons-you-should-be-using-gifs-in-online-learning-and-teaching/>>.
- Vizkultura, „Arhitektonska baština u GIF formi“, 30. 4. 2025, poslednji put pristupljeno 23. 6. 2025, <<https://vizkultura.hr/arhitektonska-bastina-u-gif-formi/>>.
- Westbrook, F. (2023). How to Analyse Emojis, GIFs, Embedded Images, Videos, and URLs: A Bakhtinian Methodological Approach. Profiling Emerging Research Innovations. *Video Journal of Education and Pedagogy*, 8, 1–25. DOI: <https://doi.org/10.1163/23644583-bja10042>
- Wiggins, B. (2019). *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics, and Intertextuality*. Routledge.
- Wiggins, B. (2022). Memes and the media narrative. In Chaoqun Xie (Ed.), *The Pragmatics of Internet Memes* (64–84). John Benjamins Publishing Company.

ANIMIRANI GIF U KONTEKSTU OSNOVNIH I POSTDIPLOMSKIH STUDIJA UMETNOSTI I ARHITEKTURE

Apstrakt

Rad se fokusira na animirani GIF, njegovu istoriju i karakteristike na osnovu kojih je postao medij digitalne komunikacije, ali i prepoznat kao vid novomedijske umetnosti. GIF-u se u radu pristupa kao mediju koji ima kritički, edukativni i promotivni kapacitet, te se koristi u javnim debatama o različitim temama, u edukativnim procesima, u promociji naučnih rezultata ili različitih vidova nasleđa, uključujući vizuelno, arhitektonsko i nematerijalno kulturno nasleđe. Kako edukacija o animiranom GIF-u nije deo osnovnih ni postdiplomskih programa studija, studenti ga susreću kao gotov produkt i koriste u komunikaciji na društvenim mrežama, umesto da kreiraju GIF-ove za potrebe svojih istraživanja i projekata. Sa ciljem da se takvo stanje promeni, na Umjetničkoj akademiji u Splitu je aprila 2025. organizovan kurs o animiranim GIF-ovima, kako za studente Akademije, tako i za studente Fakulteta građevinarstva, arhitekture i geodezije. Kurs je obuhvatio nekoliko faza – predavanje, analitičku prezentaciju odabranih GIF-ova iz dugogodišnjeg projekta GIF i arhitektura: vizuelna praksa kao kritika, šetnju kroz arhitektonski kompleks „Kineski zid“ Frana Gotovca u Splitu, radionicu, diskusije, konsultativne sesije i izložbu nastalih radova u galeriji Prostor/Culture Hub Croatia koja se nalazi u kompleksu „Kineski zid“. Rad zaključuje da je, spajanjem edukacije o animiranom GIF-u i arhitektonskom nasleđu, kurs bio edukativan u nekoliko domena i omogućio učešće na izložbi studentima koji su se prijavili. U radu se prepoznaje da bi slični, specifično kreirani kursevi mogli biti od interesa studentima medija, novinarstva, menadžmenta i drugih disciplina, kao i da se GIF-ovi mogu koristiti u procesu razvoja publike, promocije naučnih rezultata, te u mnogim drugim oblastima koje nisu obuhvaćene osnovnim i postdiplomskim obrazovanjem. U radu se iz tog razloga daje i nekoliko preporuka koje se mogu uzeti u obzir pri kreiranju novih kurseva o GIF-ovima.

Cljučne reči

animirani GIF, umetnička edukacija, arhitektura, nasleđe, novi mediji, digitalna umetnost

Received: 25. 6. 2025.

Accepted: 13. 10. 2025.

ВИЗУЕЛНА КОНСТРУКЦИЈА ПОГЛЕДА: СЦЕНА ВИЂЕНА КРОЗ КЉУЧАОНИЦУ У ПРИПОВЕЦИ И У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ ДРАМИ ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА ЈУТРЕЊЕ

7.097:821.163.41-32
821.163.41.09-32 Лазаревић Л.
7.01
COBISS.SR-ID 182700041

Апстракт

У овом раду анализира се начин на који се визуелни потенцијал књижевног наратива приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића преноси у истоимену телевизијску драму² из 1992. године. Фокус је стављен на познати део у коме дечак посматра собу и оца кроз кључаоницу, тренутак који је у књижевном тексту обликован као субјективни филмски кадар. У драми, међутим, ова сцена губи свој субјективни карактер, што значајно мења емотивни набој. Теоријску окосницу анализе чине радови Мари-Лор Рајан (*Narrative Across Media: The Language of Storytelling*), Линде Хачион (*A Theory of Adaptation*), Симура Чеммана (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*) и Жерара Женета (*Narrative Discourse: An Essay in Method*), како би се тексту и његовој адаптацији приступило из наратолошке и филмско-теоријске перспективе. Посебна пажња посвећена је визуелном потенцијалу књижевног израза, као и донетима и ограничењима адаптације. Закључује се да ТВ драма, иако преузима кључне мотиве, преобликује њихово значење, чиме доприноси другом чијем разумевању емоција које Лазаревићев текст носи.

Кључне речи

Лазе Лазаревић, наратив, субјективни кадар, телевизијска драма, фокализација, адаптација

1 nrakocevic2@gmail.com; ORCID 0009-0005-5302-6524

2 Ради избегавања понављања, изрази телевизијска драма, ТВ драма и драма употребљаваће се наизменично, без разлике у значењу.

Увод

Крајем XIX века српска књижевност убрзано сазрева и све више се уклапа у савремене европске токове. Реализам се у нашој књижевности формира кроз тзв. српску сеоску приповетку, засновану на народној анегдоти и гогољевском „сказу“, чиме настаје правац који се може означити као фолклорни реализам (Живковић 2004: 351). У оквиру ње обрађују се и сеоске и паланачке теме, уз присутне утицаје руских и француских писаца. Током времена, фокус се помера ка градској проблематици и лику интелектуалца, а тај правац досеже врхунац у писању Лазе Лазаревића, најистакнутијег представника српског поетског реализма³ (Живковић 2004: 351–352).

Правник и лекар по образовању, реалиста је иза себе оставио невелик приповедачки опус. Његов књижевни рад састоји се од девет приповедака: „Први пут с оцем на јутрење“, „Све ће то народ позлатити“, „Он зна све“, „На бунару“, „Школска икона“, „У добри час хајдуци“, „Швабица“, „Вертер“ и „Ветар“. Како пише Душан Иванић, „[...]Лазаревић је дао српској приповијести европски ранг, испољио дотле у домаћој књижевности јединствену вјештину склапања текста, открио архетипске теме оновременог сеоског и градског живота у Србији, успоставио дубоку психолошку позадину јунацима и постигао стилску истанчаност највишег реда.“ (2005: 6). Због промишљености композиције, психолошке разрађености ликова и суптилне симболике, Лазаревићеви текстови могу се посматрати као мост између реалистичке поетике и почетка модерног књижевног израза.

Своју прву приповетку објавио је 1879. године у бечком часопису „Српска зора“ под насловом „Звона с цркве у Н“. Наведени књижевни текст, који ће касније постати познат као „Први пут с оцем на јутрење“, у првобитној верзији имао је оквирни наративни увод: „Седели смо једне зимње вечери за столом, па сећајући се својих на далеком југу, поче мој друг причати мени и осталим друговима овако“ (Милосављевић Милић 2014: 27). Ова реченица, којом Лазаревић отвара причу у њеној првој верзији, биће изостављена приликом објављивања збирке „Шест приповедака“ 1886. године, чиме се мења очигледна видљивост оквирног приповедача (Милосављевић Милић 2014: 27). Ипак, и у каснијој варијанти остаје јасно да наратив не потиче непосредно из искуства сада

3 Приповедачки ток који има сличне стилске особине које су у немачкој књижевности назване „поетским реализмом“. (Живковић, 2004, стр. 351)

одраслог сина Мише, већ да се његово сведочење уводи и посредује кроз глас другог, односно првог приповедача, на шта упућује почетна реченица: „’Било ми је’, вели, ’онда девет година.“ Глагол *вели* у трећем лицу једнине презента сигнализира присуство наратора који преноси Мишино сведочење. Код сина се уочава разлика између доживљеног „ЈА“ и приповедног „ЈА“, јер међу њима постоји временска дистанца, што ће бити ближе објашњено у поглављу посвећеном књижевном сегменту.

Ликови који се у анализираној сцени појављују у оба медија јесу Миша и отац Митар, а мајка Марица је важна за делове који јој претходе и који следе. Остали актери биће споменути уколико се до њих дође кроз анализу специфичних елемената књижевног текста и истоимене ТВ драме, *Први пут с оцем на јутрење*, која је адаптирана према мотивима Лазаревићевог дела. Сцена гледања кроз кључаоницу визуелно је конструисана без покушаја да се задржи оптика дејег погледа, што отвара простор за анализу начина на који књижевни наратив бива трансформисан у аудио-визуелни текст.

Теоријски оквир рада

У уводу зборника *Narrative Across Media*, Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) најпре прави разлику између интердисциплинарног проучавања наратива и проучавања наратива кроз медије: прво се бави улогом наратива у различитим језички утемељеним праксама, а друго се фокусира на начин на који се наратив остварује у различитим материјалним и технолошким облицима. То укључује проучавање језика, слике, звука и покрета кроз медије као што су филм, телевизија, радио, писана реч и дигиталне платформе (Ryan, 2004: 1). Ауторка даље разматра вишеструке приступе проучавању наратива, егзистенцијалне (*existential*) когнитивне (*cognitive*), естетске (*aesthetic*), социолошке (*sociological*) и техничке (*technical*) истичући да предмет изучавања није једноставно ограничен на један тип изрази, нити на једну научну дисциплину. Посебну пажњу посвећује односу између језика и наратива, напомињући да је први најпогоднији семиотички систем за преношење наративних садржаја, због тога што једини има развијене кодове и синтаксичка правила која омогућавају прецизно артикулисање значења (Ryan 2004: 8–10).

Рајанова заступа становиште да наратив није инхерентно лингвистички феномен, већ ментална структура, односно когнитивни облик зна-

чења који може да се изрази у различитим медијима, и вербалним и невербалним. Теоријски, наратив надилази медиј у коме се појављује, али у пракси језик остаје његово доминантно и стандардно средство изражавања (Ryan, 2004: 8). У циљу разјашњења ове амбивалентности, ауторка уводи појам наративних модуса, међу којима разликује дијегетски и миметички, аутономни и илустративни, рецептивни и партиципаторни, детерминисани и индетерминисани (односно стварни и виртуелни), као и дословни и метафорички. Затим, указује да се као наратив најшире прихватају они текстови који припадају дијегетским, аутономним, рецептивним, детерминисаним и дословним модусима (Ryan 2004: 13–14).

Ова истакнута теоретичарка књижевне наратологије и трансмедијалног приповедања у екранским медијима износи и три могућности сагледавања наратива у односу на језик: 1) наратив је искључиво вербални феномен; 2) наративни корпус чини „замагљени скуп“, с најпотпунијим изражајем у језику; 3) наратив је медијски независан феномен, чију је структуру могуће анализирати и у невербалним формама (Ryan 2004: 15). У овом зборнику Рајанова се опредељује за трећу могућност, док је и друга опција релевантна за трансмедијална наративна истраживања.

Још једна теоретичарка са северноамеричког континента, Линда Хачион (Linda Hutcheon), такође пише о наративу у различитим медијима, али у контексту његове адаптације. У најосновнијем смислу, овај термин значи прилагођавање, преобликовање једног дела у други облик. Хачионова у својој књизи *A Theory of Adaptation* разликује три аспекта адаптације: као производ, као процес и као пријем. Као производ, адаптација представља најављену и опсежну транспозицију неког конкретног дела. То може значити промену медија, жанра или наративне перспективе, што све може резултирати потпуно другачијим значењем. Адаптација може значити и прелазак из стварног у измишљени свет, чиме се мења онтолошки статус дела (Hutcheon 2013: 7–8). Као процес, адаптација је увек и чин (ре)интерпретације и (ре)креације, чин стварања у којем онај који адаптира има двоструку улогу: он је тумач изворног дела и стваралац новог, које мора функционисати као аутономна целина (Hutcheon 2013: 8–18). Питање верности оригиналу често се замењује питањем уметничке уверљивости адаптације. Неуспех настаје када онај који адаптира не успе да створи самостално дело, већ оно остаје у сенци оригинала и служи само као подсећање на бољу вер-

зију исте приче (Hutcheon 2013: 20). Као начин перцепције, адаптацију доживљавамо интертекстуално, попут палимпсеста. У таквој слојевитој наративији памти се и препознаје претходни текст, а нова верзија ступа у дијалог са старом. Гледалац или читалац препознаје варијације у односу на познато и у томе налази ново значење (Hutcheon 2013: 8).

У поређењу различитих медија, Хачион истиче да сваки начин приповедања подразумева различит облик ангажовања публике и самог аутора адаптације. Показивање приче (као у филму и другим екранским медијима) није исто што и њено причање (као у књижевности), јер сваки медиј преноси наратив специфичним изражајним средствима (Hutcheon 2013: 12–13). На том трагу, адаптацију не треба посматрати као мање вредну копију, него као друго дело које је истовремено дериватно и трансформисано. Темељну разлику међу медијима ваља сагледавати као прилику да један аспект приче добије на изражајности у новој форми (Hutcheon 2013: 9). У адаптацији се неки елементи задржавају (тема, основни односи међу ликовима), док се други мењају (темпо, ток времена, перспектива, почетак и крај) и управо кроз те промене ствара се ново значење преобликованог дела (Hutcheon 2013: 20).

О питањима приповедања и преноса значења у наративним структурама писао је и амерички професор и критичар Симур Четман (Seymour Chatman) у књизи *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, посебно истичући једну од темељних наратолошких дистинкција између тачке гледања (*point of view* или скраћено POV) и наративног гласа (*narrative voice*). Ова разлика је кључна за разумевање начина на који се догађаји постављају у причи: POV се односи на перспективу унутар приче – било перцептивну (кроз нечије очи), идеолошку (кроз нечији поглед на свет) или емотивну (кроз позицију користи или штете по лика); насупрот томе, наративни глас означава инстанцу која преноси причу читаоцу, он је средство комуникације наративног садржаја, било да је реч о говору наратора или другим дискурзивним средствима (Chatman 1978: 151–153). Другим речима, теоретичар тачку гледања сматра *унутрашњом* компонентом приче, а наративни глас *спољашњом* и та два аспекта не морају нужно потицати из истог наративног извора (Chatman 1978: 154). Даље разликује нараторове мотиве и интересе од интереса имплицитног аутора. Док имплицитни аутор остаје безличан конструкт наратива, интрадијегетички наратор, нарочито ако је уједно и хомодијегетички, може имати низ разлога за причање: оправдање, објашњавање, покајање, осуду и слично. Када су те интенције изра-

зито присутне, могуће је да наратор буде перципиран као непоуздан (Chatman 1978: 158).

У истој књизи, Четман наводи да аудио-визуелна уметност као наративни медиј отвара специфичне могућности за манипулацију тачком гледања, због тога што користи два истовремена информативна канала – визуелни и аудитивни (1978: 158–159). Оно што је за овај рад од већег значаја јесте Четманово запажање о улози камере. Иако покретна, визура из које се снима увек потиче из неке одређене позиције, која не мора одговарати перцептивној тачки гледања ниједног лика. Уколико редитељ жели да приближи гледаоца одређеном актеру, може то постићи кадрирањем, постављањем камере тако да публика гледа заједно с глумцем, или монтажним резом којим се ствара илузија заједничког погледа (*match-cut*) (Chatman 1978: 159). Ипак, није увек јасно да ли гледамо нешто независно од неког, заједно с њим или кроз њега. Понекад се у филму користи и техника субјективне камере, чиме се потпуно презузима визура одређене особе. Ово решење се ретко користи у континуитету, али је карактеристичније за филм и друге аудио-визуелне формате, док се у књижевности скоро и не среће, јер је тешко истовремено приповедати *кроз* лик и приказати га као објекат опажања. (Chatman, 1978: 159–161) Иако све наведене категорије амерички професор преваходно везује за књижевност и филм, применљиве су и на телевизијску драму.

Пре Четмана, о разлици између питања *ко види?* и *ко говори?* писао је француски структуралиста Жерар Женет (Gérard Genette). Појам фокализације Женет уводи и дефинише у делу *Figures II* (1969) као „[...] рестрикцију поља, то јест селекцију наративних информација у односу према оном што се традиционално назива *свезнање*“ (према Марчетић 2004: 217). Затим додаје да у чистој фикцији појам „свезнање“ губи смисао, па га је примереније заменити изразом „потпуна информација“, што би било стање у коме читалац постаје свезнајући, а ову селекцију информација омогућава „постављен фокус“ („информативни канал“), који пропушта само оно што је доступно из његове позиције (Жерар према Марчетић 2004: 217). У каснијем делу *Narrative Discourse: An Essay in Method*, француски теоретичар наставља да пише о фокализацији, разликујући три основна типа приповедања: први је нефокализовано приповедање (или приповедање с нултом фокализацијом); други тип је унутрашња фокализација (приповедање ограничено на сазнање једног или више ликова), која се дели на фиксну (фокус остаје на једном лику),

варијабилну (фокус се мења с једног лика на други) и мултиплу (исти догађај се приказује из више перспектива); трећи тип јесте спољашња фокализација (наратор приказује само спољашње аспекте радње, без увида у мисли и осећања ликова, чиме зна мање од њих) (Genette 1980: 189–190). Женет наглашава да фокализација није уједначена кроз целокупно књижевно дело, већ се углавном односи на одређени сегмент приповедања, који може бити веома кратак. Такође, ни саме границе између различитих фокализаторских перспектива често нису строге и јасно уочљиве, јер се у одређеним случајевима спољашње фокализован сегмент може тумачити и као унутрашња фокализација другог актера (Genette, 1980: 191).

Француски критичар разликује и два типа одступања од устаљене фокализационе шеме и назива их *алтераацијама*, које је први пут увео у књизи *Figures III* (1972): када наратор изостави податке које би, према успостављеној фокализацији, требало да саопшти говори се о паралипси; с друге стране, када текст пружа информације које не би требало да поседује, јер нису доступне фокализатору, јавља се паралепса (Genette 1980: 195).

Теоријске поставке које су изнете у овом поглављу биће примењене у анализи изворног књижевног текста и његове телевизијске адаптације.

Анализа сегмента из књижевног предлошка

Приповетка „Први пут с оцем на јутрење“, у којој се кроз емотивно сећање одраслог јунака обликује прича о детињству, родитељском ауторитету и спознаји о сложености света одраслих, подељена је на три дела, при чему сегменти нису експлицитно означени бројевима нити насловима, већ су одвојени звездицама које функционишу као ненаметљив, али јасан знак временске транзиције. Између првог и другог дела пролази неколико часова, док се примећује да је трећи део дистанциран од другог више година.

У првом сегменту Миша приповеда о изгледу свог оца, о његовом карактеру, навикама, понашању унутар породице и зависности која га је умало коштала живота. Пропадање се приказује градацијски, са све већим осећајем тензије: Митар се најпре појављује без сата, потом наизменично губи и добија у картању, све док не почне да доводи коцкаре у

породични дом. Климакс приче је ноћ када прокоцка све што је стекао. Управо овде звезде прекидају први сегмент и уводе у наредни.

Други део приповетке затиче сина у поодмаклом дану који је уследио након мучне ноћи. Дечак се буди у атмосфери тишине у којој мајка Марица и сестра седе „бледе као крпе“, ћутљиве, с лицима „као од воска“ (Лазаревић 2005: 68). Отац се још увек налази у просторији која му је служила као одаја за коцкање. Не разумејући у потпуности ситуацију, син кришом одлази до врата собе и кроз кључаоницу посматра приказ разарања. Након његовог одласка, а потом повратка из школе, ситуација у кући остаје непромењена. Вече доноси кулминацију очевог очајања када је спреман да изврши самоубиство, које Марица зауставља непоколебљивим ставом, наглашавајући важност живота и породице над изгубљеним иметком. Овај сегмент се завршава Митровим позивањем Мише, који се може посматрати као катарза: „Сине, устани да идемо у цркву“. (Лазаревић, 2005: 72)

Последњи део садржи свега две реченице, али њихов значај није занемарљив. Миша је неколико година касније, не зна се тачно колико, видео Перу у затворској униформи. Завршна реченица, „Туца камен“, носи у себи симбол дечакових речи из другог сегмента: „Боже, убиј оног Зеленбаћа“ (Лазаревић, 2005: 72).

Међу најупечатљивијим сценама из књижевног текста издваја се она у којој дечак кроз кључаоницу посматра просторију у којој је његов отац претходне вечери прокоцкао егзистенцијалне темеље своје породице. Наведени сегмент ослања се искључиво на визуелни доживљај, чиме за добија изузетну експресивност и стиче снагу готово филмског приказа. Сцена се гради као POV, што омогућава да и читалац буде суочен с последицама моралног посрнућа једног човека. Реч је о првој категорији у оквиру поделе тачке гледања Симуре Четмана – у овом случају поглед кроз Мишине очи, док истовремено ово одговара унутрашњој фокализацији у смислу како је дефинише Жерар Женет. Треба се осврнути и на чињеницу да је ова сцена пример паралепсе о којој је Женет писао, будући да количина информација о распореду предмета у коцкарској соби превазилази могућност перципирања кроз малу рупу као што је кључаоница. Структуралиста указује и на проблем сложености наративне перспективе када приповедач има статус сведока и учесника догађаја које ретроспективно преноси. У таквим случајевима наратор и посматрач више не чине јединствену фигуру. Наратив је подложен променама које

проистичу из временске разлике између тренутка збивања и тренутка приповедања (Женет према Милосављевић Милић 2000: 192–193). Глас који преноси дешавања, стања, мисли не припада детету које је искусило догађаје, већ одраслом Миши који ретроспективно приповеда. Дакле, субјект причања више није онај исти који је проживљавао сцену која је предмет рада, него неко ко с позиције временске и емоционалне дистанце интерпретира и реконструише прошлост.⁴ Упркос овој наративној удаљености, читалац доживљава приповест као веродостојну, а Мишин поглед поуздан. Како истиче Снежана Милосављевић Милић, да би оправдао и учинио веродостојним и казивање и приказивање, „да би била испуњена два веома битна захтева реалистичке поетике“, приповедач у тексту пружа реченице, или делове реченица, које указују на његов ограничени видокруг и статус истовременог сведока и посматрача (пр.: „Ја се не сећам“, „Чуо сам једанпут“, „И ја се сећам, као кроз маглу“, „Ћути он, ћути мајка, чекам ја“, „Само што опазим покатад“, „Гледам“,⁵ итд). (2000: 191–192). Тиме се не само експлицитно мотивише чин приповедања већ се обликује и наративна композиција, што додатно учвршћује поверење читалаца у тачност изложеног (Милосављевић Милић 2000: 191).

У Мишином приповедању преплићу се прошло и садашње време, што је у складу с разликом између његовог доживљеног и приповедног ЈА. Непосредно пре него што почне да описује шта види кроз кључаоницу, користи презент: „Гледам“. Опис који следи скоро је цео у презенту, што додатно доприноси филмичности сегмента, имајући у виду да се сценарио стандардно пише у том глаголском облику.

„Сто насред собе. Око њега разбацане столице; две или три претурене. По поду лежи тисућу карата, разгажене и неразгажене цигаре, једна разбијена кавена шоља, и испод једне карте вири дукат. Застор на столу свучен с једне стране скоро до половине. По њему разбацане карте, испреваљиване шоље, пуно трина и пепела дувана. Стоји још неколико празних тањира, само на једном дуван истресен из луле. Четири разна свећњака; само у једном што букти дебела хартија којом је свећа била омотана, и црн дим мирно се уздиже и дохвата за таван. На једној столици за столом, леђима окренут вратима, седи мој отац. Обе руке до лаката наслонио на

4 И Четман је писао о коришћењу ретроспекције када је у питању приповедање у првом лицу (1978: 160).

5 Примери су преузети из приповетке са страна 60–72.

сто, а на руке легао челом, па се не миче. Гледао сам тако дуго, али он ама да је мрднуо. Само видех како му се слабине купе и нади-мају.“ (Лазаревић 2005: 68).

Цела предочена слика делује као траг хаоса и разарања, као визуелни остатак моралне и егзистенцијалне катастрофе. Посебно се издваја мотив дуката који вири испод карте, детаљ који јасно сведочи о томе да није изгубљен само новац већ и достојанство, вредност и поверење. Отац је приказан као предмет међу предметима, немоћан, савијен над столом, без покрета и говора. Његова фигура губи контуре стварне особе и улази у зону неодређеног, јер се Миши чини да је мртав, али при-мећује да дише. Митров живот сведен је на физиолошку функцију, а његова присутност постаје језиво сведочанство пораза. Дечаков поглед, истовремено и невино радознао и потресно забринут, не успева да рационализује оно што види. Уместо тога, његова машта започиње игру и попуњава празнине трауматичног искуства.

„Чудно сам и мрачно мислио. Чинило ми се, на пример – а не знам, управо, зашто – да је он мртав, па сам се чудило како мртавац дише. После ми се чинило да му је она снажна рука од кабасте хартије, да не може више њом ударити – и све тако којешта. Бог зна докле бих ја тако вирио, да ме се опет не дотакну мајчина рука. Ништа ми не рече, само оним благим очима показа пут врата.“ (Лазаревић 2005: 68)

Отац му делује као да има руку *од кабасте хартије*, као да је изгубио способност да удари, да буде ауторитет, али ово се може протумачити и као губитак могућности да поново буде фигура која је прехрањивала жену и децу. С друге стране, деци је својствено да измишљају и домаштавају стварност и у том контексту не изненађује што дечакова машта оно што види претвара у нереално. Не чуди ни што Миша каже да би још дуго *ви-рио*, јер је за њега анализирана сцена попут прозора у други свет. Поглед кроз кључаоницу постаје праг између света детињства и света одраслих, између невиности и суочења с реалношћу, између вере у очеву снагу и сазнања о његовој слабости. Он је и симболички улазак у простор истине који дете, још недорасло, не би требало да види. Управо зато мајка, која се двапут појављује, без речи, само погледом и додиром, функционише као фигура заштите. Њена немоћ да спречи породични слом замењује тихим покушајем да дете заштити од последица. Њено ћутање, исто као и деча-ково ћутање док посматра оца, говори много више од речи.

Лазаревић овом сценом не приказује само последице једне изгубљене ноћи, већ успева да пренесе дубину свеукупне кризе и то кроз визуелне симболе и сугестивну атмосферу. Због свега тога, приказ кроз кључаоницу задобија статус парадигме визуелног приповедања. Он читаоца поставља у улогу сведока паралелно с Мишом и подсећа да највеће трагедије најчешће не долазе уз крик, већ у тишини, међу пепелом, картама и једном сломљеном шољом.

Начин на који је овај сегмент обликован – индивидуализована визура налик гледању кроз кључаоницу, презент који додатно појачава осећај непосредности, као и пажљиво темпиран ритам опажања – све то заједно подсећа на искуство гледања кроз кинетоскоп,⁶ уређај направљен тако да омогући само једној особи да кроз отвор посматра једноминутни филм. На извештај начин, Лазаревић овим као да интуитивно антиципира формалне и перцептивне карактеристике седме уметности читаву деценију пре појаве самог кинетоскопа, који ће се касније технолошки и стилски повезати с новим екранским медијима.

Анализа сегмента из ТВ драме

У складу са ставовима Мари-Лор Рајан, да наратив надилази медиј кроз који се реализује, анализа ТВ драме усмерена је на начин на који се иста наративна јединица из књижевног текста преобликује у телевизијски наративни израз; адаптација мотива приповетке „Први пут с оцем на јутрење“ реализована је 1992. године у режији Дејана Ђорковића, а Звонимир Костић је потписао сценарио; продуценти драме били су Зоран Милатовић и Часлав Поповић. Имена ликова и односи међу њима презети су из књижевног дела, што омогућава задржавање основног породичног оквира важног за анализу.

Сегмент гледања кроз кључаоницу у драми је растављен и распоређен у више делова, чиме је његово трајање продужено: једна компактна сцена из приповетке адаптирана је у низ сцена и кадрова који не следе линеарно један за другим, већ се монтажном преплићу са сценама других сегмената изворног текста. Док књижевни текст функционише кроз сложену приповедну структуру, приповедача у трећем лицу који уводи одраслог

6 Овај уређај је патентирао Томас Едисон преко своје компаније *Edison Manufacturing Company* 1891. године (Decherney 2016: 5).

Мишу као наратора сопственог сећања, Ђорковићева адаптација оду-стаје од таквог приповедног оквира.

Костић није уврстио у свој сценарио последње две реченице приповетке,⁷ тако да се адаптација може поделити на два дела, а граница је такође ноћ када отац на картама губи преостало материјално богатство. Митрово присуство у другом сегменту драме уводи се раније него у истом делу књижевног текста. Код Лазаревића се појављује кроз синовљев поглед кроз кључаоницу, док се у драми (као визуелни мотив) може видети два пута пре него се дође до кључне сцене за овај рад. Гледаоци га први пут затичу у крупном плану како седи за столом и непомично гледа негде ван кадра. Након тога следи сцена у спаваћој соби, у којој Миша устаје, облачи се и излази из кадра, а самим тим и из просторије. Затим се поново може видети Митар у статичном кадру, али у веома крупном плану из профила, чиме се наглашавају његова и физичка и психичка укоченост. Да би се дошло до адаптираног вирења кроз кључаоницу, проток времена (елипса) сугерише се кадром из дворишта (*establishing shot*), у коме се чује петао да потврди да је дан,⁸ да се отац од претходне вечери није померио, али овај део служи и као драматуршко одлагање тренутка када ће се син суочити са очевом пропашћу.

Кадром у коме се види двориште кондензован је временски ток, те се отвара простор за следећу сцену, када Миша гледа кроз прозор на вратима, а камера је у просторији у којој се налази отац: дечакова глава приказана је анфас у веома крупном плану, смештена између завесе и оквира врата, па може деловати као да је редитељ желео да створи визуелни отвор (рупу, оптичку пукотину) која би заменила кључаоницу. У следећем кадру, кадрираном као двоплан, десне две трећине заузима очев крупни план, који додатно потцртава његову немоћ и емотивну блокаду; лева трећина дубинског кадра остаје *отворена*, у њој се види део врата иза чијег стакла Миша и даље вири. Оваква композиција, могућа у визуелној конструкцији погледа и односа, свесно успоставља асиметрију у којој се супротстављају пасивност (Митар) и радозналост (Миша), односно свет одраслих и свет детета. Кадар је статичан и траје неколико секунди током којих се отац не помера, док дечак полако враћа завесу на место и одлази. Тиме се скоро завршава адаптација

7 Ауторка овог рада није имала увид у сценарио, већ наведени закључак изводи из ТВ драме у којој не постоје назнаке о томе како је Пера Зеленбаћ завршио.

8 Пример како филм, а у овом случају ТВ драма, преноси информацију визуелно у аудитивно у истом тренутку о чему пише Четман (1978: 158).

сегмента из приповетке и прелази се на следећу сцену, при чему завеса симболички затвара *прозор* у свет породичног слома којем дечак на кратко присуствује.

Након тога следи паралелна монтажна сцена у којој се смењују Митров крупни план и Маричини кадрови, сутеришући даље нијансе породичних односа. Иако се наизглед чини да очев и даље укочен поглед нема значајан наративни допринос, ови кадрови могу се тумачити као покушај редитеља да истакне психолошко стање уништеног човека. Посебну пажњу завређује кадар с детаљ планом у којем се виде Митрови прсти, благо повијени над картама на столу, како подрхтавају, што је снажан контраст статичности његове фигуре у свим претходним појављивањима (у другом делу драме). Ова нијанса покрета може се схватити као једини вид спољашњег израза унутрашњег превирања, готово неприметан знак виталности у телу које знаке живота даје још једино дисањем. Поред тога, присуство карата у кадру успоставља јасну везу с приповетком, у којој дечак види разбацане карте по столу и поду, што потврђује конзистентност мотива између два медија.

Дечаков визуелни сусрет са оцем у ТВ драми има своју паралелу с приповетком, али је другачије изведен. У телевизијском медију коцкарска соба није приказана као спољашњи објекат посматрања, напротив, камера се налази унутар те просторије. У првом кадру у којем се појављује Мишин лик стиче се утисак да је редитељ покушао да успостави субјективну визуру, али она није доследно спроведена. Уколико би се тежило потпуном субјективном доживљају, наредни кадрови морали би да буду POV, а то у овом случају значи да потичу с места на ком стоји дечак, дакле да и гледаоци *завире иза завесе*. Употребимо ову формулацију јер је она дословно заменила оригинални књижевни мотив кључаонице. У складу с Четмановим разликовањем тачке гледања и наративног гласа, камера не заузима Мишин POV ни у првом кадру, у ком гледа кроз стакло, ни у следећем, у ком се види и Митрова глава, већ има неутралну, спољашњу позицију, док се наративни глас остварује кроз дискурзивне елементе који откривају односе међу ликовима. Посредством монтаже и кадрирања сутерисано је ко кога гледа – син оца. Постављањем камере унутар собе у којој седи Митар, Ђорковић успоставља просторну и симболичку баријеру између родитеља и детета. Миши је приступ ускраћен, он може једино да *вири* кроз врата која раздвајају његову невиност од очевог посрнућа. У ова два кадра чују се неодређени шумови и цвркул птица који потиче из гореспоменуте сцене, у којој се види двориште и

чује петао. Преношењем цвркута ствара се континуитет између сцена, наглашава реализам приказаног, али се такође суптилно прелази из екстеријера у ентеријер. Звук као дискурзивни елемент може наглашавати контраст између спољашњег, живог простора и затворене унутрашњости у којој је Миша искључени посматрач. На анализирани кадрове могуће је применити даље тумачење Четмана да субјект који посматра може истовремено бити објект перцепције – док дечкова глава у веома крупном плану покушава да створи илузију субјективног погледа ка оцу, и она постаје предмет посматрања гледалаца. Свиме овиме ТВ драма уводи слој израза који у књижевном тексту не постоји.

Једна од најбитнијих разлика између адаптације и књижевног предлошка јесте приближавање Митра гледаоцима. Док се у приповеци све посматра из дечаковог угла и читаоци немају приступ просторији из које отац не излази, што симболички учвршћује његову недоступност и унутрашњу изолованост, редитељ поставља камеру унутар собе. Тиме се отвара могућност физичког уласка у простор пораза. Митра видимо више пута кроз детаље и веома крупне планове, што га гледаоцима чини готово *опипљиво присутним*. Тај физички приступ може имплицирати и улазак у унутрашњи свет лика. Овакви кадрови јесу карактеристични за ТВ драму, али очево лице, приказано у детаљу, укида ону врсту дистанце која постоји код Лазаревића и веома је значајна за разумевање очеве изолације и унутрашње пропасти које ће Марица спасити.

Може се поставити питање да ли је постојао другачији начин којим би се остварио Мишин POV. Наиме, могућности да се субјективна перспектива пренесе без дијалога, шума и директне акције биле су познате још у првој деценији развоја седме уметности. Примери се налазе у раним немим филмовима француског редитеља Фердинанда Зеке из 1901. године – *Ce que je vois de mon sixieme*⁹ и *Par le trou de la serrure*.¹⁰ Ови кратки двоминутни филмови ослањају се на концепт *гледања* кроз ограничен оквир: први показује POV кроз дурбин, док у другом постоји посматрање управо кроз кључаоницу. Оваква решења сведоче о раним иновацијама субјективног кадра, једним од бројних поступака који обележавају пioniрско доба ове уметности. Употребом стаклених врата у остварењу *Први пут с оцем на јутрење* редитељ је изгубио могућност да гледаоцима понуди аутентичан осећај *вирења*, што је у приповеци веома важан

9 Енгл.: *Scenes from My Balcony*.

10 Енгл.: *Peeping Tom* или *What Is Seen Through a Keyhole* или *What Happend to the Inquisitive Janitor*

симболички тренутак. Уместо да успостави непосредност (дечаковог) погледа, драма је дала претежно неутралан угао гледања и тиме изгубила значења наведена у делу рада у коме се анализира сегмент из приповетке: вишеслојност коју Лазаревић гради, између осталог, посредством разбацаних и преврнутих столица; нису пренети *хаос и разарање, морална и егзистенцијална катастрофа*; нема ни веома важног детаља – дуката, а његовим изостављањем у драми не може се говорити о метафори губитка *достојанства, вредности и поверења*; такође, недостаје и фигура оца – *предмет међу предметима*, савијена над столом с главом у длановима. Код Ђорковића Митар јесте нем и непомичан, али већ је наведено да ти кадрови имплицирају брисање дистанце између њега и гледалаца. Док приповетка постиже одјек деперсонализације и очаја тиме што је очево тело део хаотичне собе, филмски, односно драмски кадар га приказује без јасно контекстуализоване околине, лишеног односа с предметима који би могли да појачају утисак моралне и физичке паралисаности.

Простор у кући у коме се коцкање одвија приказан је у десет сцена током првог дела драме: неке се састоје из једног, друге од више кадрова. У фокусу, међутим, нису соба и њена симболика, већ актери игре, док простор око њих остаје у фрагментима. Иако се мотиви из приповетке, као што су разбацане карте, прљаве шоље од кафе и пиксле пуне опушка могу уочити у сцени када друштво напушта Митра, они не функционисау као семантички носиоци значења, већ је њихова сврха да дочарају трајање вечери и атмосферу. Додатно, Миша у току ноћи три пута вири иза завесе, а мајка једном наредног дана, чиме се троши емотивни потенцијал кључног погледа из средишњег дела приповетке.

Закључак

Анализом и упоређивањем књижевног дела „Први пут с оцем на јутрење“ и истоимене телевизијске драме уочене су приповедне и визуелне разлике које отварају питања о начинима и могућностима преноса из једног медија у други. Иако су основна структура, имена ликова и кључне фабуларне тачке задржани, начин на који је обликован изузетно важан тренутак, дечаков поглед кроз кључаоницу, показује одступања. Драмско решење не реплицира у потпуности симболичку и наративну тежину ове сцене из приповетке и тиме губи комплексност значења. Избори које је редитељ Ђорковић начинио утицали су на то да одређене тематске и симболичке димензије остану само у назнакама, али су

ти избори условљени естетским и визуелним законитостима ТВ драме. Упркос специфичности медија кроз који је адаптација *Први пут с оцем на јутрење* реализована, може се разматрати да ли је сцена могла бити остварена тако да се задржи Мишина тачка гледања. Тиме се додатно потврђује оно што Линда Хачион истиче, да адаптација није једноставан пренос садржаја, већ процес који захтева разумевање изворног текста и његово детаљно проучавање, а затим и стваралачко промишљање његових могућности у другом медију.

Извори

- Лазаревић, Лаза (2005). *Швабица*. Београд: Политика
- Милатовић, Зоран и Поповић, Часлав (продуценти) & Ђорковић, Дејан (режисер) (1992) *Први пут с оцем на јутрење* [ТВ драма]. Србија: Телевизија Београд

Литература

- Decherney, P. (2016). *Hollywood: A Very Short Introduction*. New York, NY: Oxford University Press.
- Genette, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method* (J. E., Lewin & J. Culler, прев.) Ithaca, NY: Cornell University Press. (Оригинално дело објављено 1972)
- Живковић, Д. (2004). *Српска књижевност у европском оквиру*. Београд: Српска књижевна задруга
- Иванић, Д. (2005). „Незамјенљиво дјело“ У: Л. Лазаревић *Швабица*. Београд: Политика, 5–18.
- Марчетић, А. (2004). *Фигуре приповедања*. Београд: Народна књига
- Милосављевић Милић, С. (2000). Приповедачке функције у приповеци „Први пут с оцем на јутрење“ Лазе Лазаревића. *Књижевна историја*. 32(111/112). 189–199.
- Милосављевић Милић, С. (2014). Виртуелна претприповест и феномен урањања *Philologia Mediana*. 6 (6). 17–37.
- Ryan, M. L. (2004). Introduction У: М–L. Ryan (yp) *Narrative Across Media*, Lincoln, NE: University of Nebraska Press. 1–41.
- Hutcheon, L. with O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2nd ed). New York, NY: Routledge
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

THE VISUAL CONSTRUCTION OF THE GAZE: A SCENE SEEN THROUGH THE KEYHOLE IN THE SHORT STORY AND THE TELEVISION DRAMA PRVI PUT S OCEM NA JUTRENJE

Abstract

This paper analyzes how the visual potential of the literary narrative in the short story „Prvi put s ocem na jutrenje“ by Laza Lazarević is transferred into the cinematic expression of the 1992 television drama bearing the same title. The focus is placed on the well-known scene in which the boy observes the room and his father through the keyhole, a moment that, in the literary text, is crafted almost like a film shot with a subjective point of view. In the TV drama version, however, this scene loses its subjective character and is staged differently, thereby significantly altering its emotional impact. In order to approach the text and its adaptation from narratological and film-theoretical perspectives, the theoretical framework of the analysis is based on the works of Marie-Laure Ryan (Narrative Across Media: The Language of Storytelling), Linda Hutcheon (A Theory of Adaptation), Seymour Chatman (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film), and Gerard Genette (Narrative Discourse: An Essay in Method). Special attention is given to the visual potential of literary expression, as well as the possibilities and limitations of adaptation. It is concluded that, although the TV drama adopts key motifs, it reinterprets their meaning, and thereby contributes to a different understanding of the emotions conveyed by Lazarević's text.

Key words

Laza Lazarević, narrative, subjective point of view, television drama, focalization, adaptation

Примљено: 25. 8. 2025.
Прихваћено: 25. 11. 2025.

III

СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

CULTURAL STUDIES

Irena Ristić¹

Fakultet dramskih umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu

Milan Đorđević²

Fakultet dramskih umetnosti,
Univerzitet umetnosti u Beogradu

352.9(497.11)“2024”
323.22(497.11)“20”
COBISS.SR-ID 182705929

GUŽVA U MESNOJ ZAJEDNICI: MAPIRANJE PRILIKA I PROBLEMA U AKTIVACIJI MESNE SAMOUPRAVE NOVOBEOGRADSKIH BLOKOVA³

Apstrakt

U fokusu rada je reaktivacija mesne samouprave u savskim blokovima Novog Beograda, u kontekstu aktuelnih političkih i urbanističkih promena u Srbiji. Polazeći od istorijskih korena mesnih zajednica u jugoslovenskom društvu, istraživanje prikazuje njihovu institucionalnu degradaciju i normativno obesmišljavanje u savremenom pravnom okviru, te otvara pitanje mogu li se one aktivirati alternativnim modusima samoorganizacije. Kvalitativno akciono istraživanje, sprovedeno kroz fokus grupe sa 29 žitelja četiri mesne zajednice, imalo je za cilj mapiranje problema, ispitivanje potencijala za kolektivno organizovanje i procenu uslova za obnovu mesne samouprave. Rezultati ukazuju na duboko nezadovoljstvo građana uzurpacijom javnog prostora, infrastrukturnim kolapsima i demobilizacijom stanovništva. Iako izražavaju želju za neposrednim političkim učešćem i spremnost za uključivanje u neformalne izbore za savete mesnih zajednica, pravna nejasnoća i politička pasivizacija sprečavaju konkretne korake. Rad osvetljava paradoks institucionalno predviđene, ali faktički onemogućene participacije. Učesni-

1 ir.ristic@gmail.com; ORCID 0000-0003-4949-3304

2 djordj.milan@gmail.com; ORCID 0000-0001-8079-9825

3 Tekst je nastao u okviru projekta EPICA – Osnaživanje participacije u kulturi i arhitekturi: Aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom (ID 7744648), podržanog sredstvima Fonda za nauku Republike Srbije.

ci vide mesne zajednice kao potencijalne centre demokratskog odlučivanja, ali njihovu revitalizaciju uslovljavaju širim političkim promenama. Uprkos tome, identifikovani su dalji koraci za delovanje odozdo, najpre kroz zborove građana, te mogući zamajac političke imaginacije i novu borbenu sezonu protiv neoliberalne oligarhije – na pragovima mesnih zajednica.

Ključne reči:

mesna samouprava, zajednica, politička mobilizacija, samoorganizovanje, savski blokovi, akciono istraživanje

1. Uvod

U trenutku kada se na ulicama, fakultetima i javnim prostorima Srbije artikulišu zahtevi za dublju transformaciju političkog uređenja, pitanje mesnih zajednica se, gotovo paradoksalno, vraća kao ključno mesto borbe za političku imaginaciju „odozdo“. Studentske blokade krajem 2024. godine reaktuelizovale su zborove građana kao forme direktne demokratije. Time je pitanje mesnih zajednica ponovo ušlo u politički diskurs – ne kao puka institucionalna forma, već kao potencijalna infrastruktura samoorganizovanja. Iako se širi studentski pokret ubrzo preusmerio ka zahtevanju parlamentarnih izbora, i time reafirmisao predstavnički okvir kao glavni horizont borbe, tema mesne samouprave nastavila je da živi u okviru narodnih zborova i vaninstitucionalnih inicijativa. Taj povratak, međutim, nije neutralan niti linearan: on se događa u uslovima duboke krize predstavničke demokratije, izrazite centralizacije upravljanja u svim ključnim domenima važnim za kvalitet života, pravne i institucionalne devastacije javnih ustanova, ali i rastuće potrebe za političkom reorganizacijom na najnižem društvenom nivou. U tom raskoraku, mesne zajednice su i simbol urušavanja nekadašnjeg uređenja i podsetnik na pokušaj upravljanja društvom mimo predstavničkog sistema.

U socijalističkom projektu Jugoslavije, mesna samouprava je zamišljena kao način da se vlast decentralizuje, a demokratija praktikuje neposredno, izvan okvira državnog aparata. Kako pokazuje Mladen Ostojić, istraživač političke ekonomije jugoslovenskog socijalizma, mesna samouprava proističe iz socijalističkog samoupravljanja kao specifične istorijske formacije utemeljene na marksističkoj ideji odumiranja države i radničkog upravljanja društvom (Ostojić, 2022: 6). Iako su prvobitno formalno uspostavljene Ustavom Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije iz 1963, u skladu s članom 114 Usta-

va iz 1974. godine, one postaju obavezan oblik samoupravnog organizovanja, s konkretnim nadležnostima u pitanjima infrastrukture, komunalnih usluga, obrazovanja, kulture, pa čak i narodne odbrane. Njihovo funkcionisanje oslanjalo se na principe kolektivnog odlučivanja putem zborova građana, dok su sredstva za delovanje pribavljana kroz mehanizme poput samodoprinosa, tj. lokalnog poreza o kojem su građani odlučivali direktno. Kroz različite oblike aktivnosti – od društvenih i rekreativnih sadržaja, preko fondova solidarnosti i samodoprinosa, do simboličkih praksi poput bratimljenja – mesne zajednice su tada zamišljane kao temelj društvene kohezije.

Uvid u konkretne oblike svakodnevnog delovanja mesnih zajednica ukazuje i na njihove unutrašnje protivrečnosti i ograničenja. Istoričar Igor Duda, koji iz perspektive društvene istorije i istorije svakodnevice analizira višedecenijsko delovanje mesnih zajednica, pokazuje da su one istovremeno bile i mesta lokalne participacije i instrumenti društvene kontrole. U svojoj studiji *Socijalizam na kućnom pragu* (2023), Duda dokumentuje kako su mesne zajednice organizovane kao prostori okupljanja, samoupravljanja i lokalne solidarnosti, ali i kako su služile integraciji građana u sistem, uz jasno hijerarhizovane uloge unutar samog procesa (organizatori, aktivni i pasivni učesnici). Iako je ideološki okvir pretpostavljao ravnopravno učešće svih, u praksi su žene i mladi bili marginalizovani, dok je deo stanovništva ostajao trajno neangažovan. Ipak, već tokom osamdesetih godina, one počinju da gube svoju političku i organizacionu funkciju: skupštine postaju neaktivne, radnici se isključuju iz odlučivanja, a birokratska logika urušava svakodnevno delovanje mesnih zajednica.

Ovakav ishod, međutim, ne može se razumeti samo iz perspektive lokalne dinamike, već u širem okviru samoupravnog preobražaja jugoslovenskog društva. Književni i politički teoretičar Darko Suvin (2014) ukazuje da je jugoslovensko samoupravljanje izgubilo političku perspektivu upravo zato što je ostalo ograničeno na mikronivo i nikada nije razvijeno u širi, društveni sistem. Upravljačka moć radnika ostala je zarobljena unutar preduzeća i lokalnih tela, dok su ključne odluke u sferama planiranja, oporezivanja i investicija ostale pod kontrolom partijskih i državnih struktura. Politički sistem nije demokratizovan, već je reprodukovao centralizam, a partijska oligarhija – naročito nakon fragmentacije Saveza komunista po republičkim linijama – uspešno je neutralisala svaki pokušaj dublje društvene transformacije odozdo.

Zato ne iznenađuje što su mesne zajednice ostale deo poretka koji je formalno podsticao, ali suštinski blokirao njihovu političku artikulaciju. U tom kontek-

stu, njihovo postepeno gašenje krajem osamdesetih i formalna marginalizacija početkom devedesetih nije bilo slučajnost niti posledica lokalnih slabosti već izraz šireg istorijskog neuspeha da se samoupravljanje razvije u istinski društveni sistem. Nakon socijalističke Jugoslavije, Ustav iz 1990. ukida političku funkciju mesnih zajednica, čime one gube pravo na imovinu, budžetsku autonomiju i institucionalnu reprezentaciju. Danas, prema Ostojiću, njihovo postojanje zavisi od „dobre volje lokalnih vlasti“ (Ostojić, 2022: 12), dok su u urbanim sredinama praktično nestale iz političkog pejzaža.

Ipak, iako su i dalje formalno prepoznate kao oblik neposrednog učešća građana u lokalnoj samoupravi, u Beogradu one pretežno postoje kao pravna fikcija. Oslabljene do mere puke formalnosti, mesne zajednice su – kako to ironično opisuje Dalibor Stupar – „prekvalifikovane u čuvare gradske vlasti“, čime gube svoju izvorno zamišljenu funkciju prostora neposredne demokratije (Stupar, 2023: 5). Analiza normativnih akata, sprovedena u okviru EPICA projekta, potvrđuje ono što autori analize označavaju kao „potpuni normativni haos“ (Mijailović i Kočović, 2025: 224) u pogledu organizovanja mesne samouprave u glavnom gradu. Ključni paradoks leži u tome što Zakon o glavnom gradu definiše savete mesnih zajednica kao predstavničke organe građana, dok istovremeno nalaže da ih imenuju skupštine gradskih opština – što direktno delegitimiše bilo kakav oblik neposrednog izbora i pretvara savete u produžene ruke lokalnih administracija. Pokušaji da se građani uključe u predlaganje kandidata putem narodnih zborova dodatno su obesmišljeni uslovom o prisustvu najmanje polovine stanovnika mesne zajednice, što u urbanim sredinama čini izbore faktički nemogućim. Na nivou pravne usklađenosti situacija je još nepovoljnija. „Nijedna gradska opština nema usklađene propise“, navode isti autori (str. 258), dok u praksi većina mesnih zajednica ili uopšte nema donete statute, ili su oni nesaglasni s višim aktima. Na primer, u Novom Beogradu mesne zajednice nemaju ni statute, dok su u opštini Čukarica ugašeni žiro računi, a sedišta mesnih zajednica prebačena na opštinsku upravu – čime je, kako navode autori studije, „svaki pravni subjektivitet mesnih zajednica prestao“ (str. 258).

Iako Zakon o lokalnoj samoupravi prepoznaje mesne zajednice kao oblik „zadovoljavanja potreba i interesa lokalnog stanovništva“ (Zakon o lokalnoj samoupravi, 2007, Član 72), njihov pravni položaj je nedovoljno definisan, što je, kako ukazuje istraživač u oblasti javnog prava Miodrag Radojević, dovelo do „raznovrsnih rešenja u različitim jedinicama lokalne samouprave“ (Radojević, 2023: 136). Taj „normativni raskid“ ne bi bio posebno problematičan da ne proizvodi efekat političke demobilizacije, ostvarene kroz sistemsku insti-

tucionalnu „neprohodnost“ i prekid svakog kontinuiteta mesne samouprave. U takvom kontekstu, ne čudi što se javlja i pitanje da li građani uopšte imaju mesta u političkom sistemu, osim da „izađu na izbore i zaokruže brojeve ispred partijskih lista“ (Stupar, 2023: 5). Kao ilustracija dugoročnog napada na institucionalni značaj mesne samouprave služi primer ukidanja mesnih zajednica u Zemunu početkom '90-ih. Aktivista Dragan Stojković opisuje kako su prostorije mesnih zajednica preuzele stranačke strukture – dok su građani ostali bez „osnovnih uslova da ostvare svoja prava iz Ustava, za okupljanje bilo kojim povodom – od javne rasprave o urbanističkim planovima, do prostora za okupljanje udruženja građana, kulturne i edukativne programe“ (Stojković, 2020: 10). Međutim, kao što Stupar opominje, dugotrajno sistemsko obesmišljavanje participacije proizvelo je i unutrašnje barijere kod samih građana, čiju političku pasivnost često ne oblikuje apolitičnost, već duboko internalizovano osećanje nemoći (Stupar, 2023: 6).

Upravo u blokadi institucionalnih mehanizama, ali i uprkos njoj, može se pojaviti politička praksa koja mesne zajednice ponovo gradi kao moguće uporište demokratskog delovanja *odozdo*. Jer – kako podseća istraživač prostornih politika Uroš Pajović – samoupravljanje nije upravljanje sobom, već neprekidna borba za kolektivno raspolaganje prostorom, vremenom i sredstvima života (Pajović, 2020); a upravo u toj borbi može se otvoriti prostor da mesne zajednice postanu uporišta političke emancipacije. Tako i dolazimo do pitanja: Kakve su mogućnosti za re-aktivaciju mesnih zajednica u predgrađima koja imaju snažnu aktivističku scenu? Takav je, na primer, slučaj s novobeogradskim blokovima u kojima se tokom poslednjih pet godina pojavilo više inicijativa za odbranu javnih resursa, mahom vezanih za očuvanje Savskog nasipa, keja, te drugih javnih površina koje se ubrzano preuzimaju i privatizuju. Možemo pretpostaviti da su žitelji savskih i lokalnih blokova sasvim spremni da prepoznaju prilike i puteve kako se mesna samouprava može povratiti, te odgovoriti na lokalne probleme i potrebe. Na osnovu takvog polazišta, izveli smo akciono istraživanje zasnovano na kvalitativnom pristupu ukorenjenom u neposrednom kontaktu sa stanovnicima savskih blokova i onih koji su u njihovoj neposrednoj blizini, iz četiri mesne zajednice: „Sava“, „Savski kej“, „Mladost“ i „Bežanijski blokovi“. Pratili smo njihove doživljaje, iskustva, probleme i načine kolektivnog reagovanja u lokalnom kontekstu, uz procenu problema koji bi se mogli rešavati kroz kolektivno organizovanje i uz revitalizaciju mesnih zajednica.

Ciljevi istraživanja su delom bili definisani eksplorativno, a delom akciono. Radi boljeg uvida u probleme i prilike za aktivaciju mesnih zajednica, usmerili smo se na:

- A. Mapiranje potreba i problema lokalnih žitelja koji bi se mogli rešavati kolektivnim organizovanjem, kroz organe mesne samouprave;
- B. Snimanje stepena interesovanja, motivacionih barijera, problema u mobilizaciji ljudi i dometa istraživačko-akcionih intervencija ovog tipa.

U akcionom pogledu, usmerili smo se na:

- C. Informisanje susedstva kako se mogu rešavati problemi na lokalnom nivou preko mesne zajednice, i senzibilisanje za zajedničke akcije;
- D. Agitaciju i mobilizaciju ljudi da se uključe u neformalne izbore za savet mesne zajednice, ali i u širu borbu za lokalnu samoupravu.

2. Metod

Tokom četiri meseca, od februara do juna 2024. godine, organizovali smo osam fokus grupa sa ukupno 29 učesnika i učesnica.⁴ Većina tih grupa (šest) bila je organizovana u prostoru mesne zajednice „Savski kej“ u Bloku 70, sa učesnicima po pozivu. Naime, najpre smo identifikovali zainteresovane i relevantne aktere u lokalnoj zajednici, koji su do tog trenutka pokazali visok stepen aktiviteta u okviru lokalnih organizacija za odbranu javnih resursa („Zajednička akcija“, „Savski kej“, „Za naš kej“, „Za zeleniji i uređeniji blok 44“), a potom smo ih animirali da se uključe. Oslanjali smo se i na principe *snowball* uzorkovanja: na kraju svake fokus grupe poslednje pitanje je bilo posvećeno kandidovanju komšija koji bi bili korisni sagovornici i potencijalni članovi budućeg saveta u njihovoj mesnoj zajednici. Tako smo dobijali preporuke i nove kontakte, te uspostavili komunikaciju s gotovo svim aktivistima iz lokalne zajednice koji su hteli da se uključe. Dve dodatne fokus grupe bile su terenske, organizovane u autentičnom prostoru zajednice, s ljubiteljima pasa koji svoje ljubimce šetaju po Savskom keju. Ove „kućarske“ grupe su posebno osmišljene kako bismo uključili širi krug ljudi, bez neposrednog iskustva u aktivizmu, ali sa uvidima iz životnih praksi blokova.

4 Uz autore ovog teksta, u sprovođenju istraživanja i vizuelizaciji rezultata učestvovala je i Tijana Cvetković, aktivistkinja inicijative *Mesna samouprava*.

Tokom fokus grupa tri teme su bile u fokusu:

1) Lokalni problemi

Pitanja: *Šta su najveći problemi u vašem okruženju? Zašto se javljaju? Kada biste pravili listu, koje bi bile prve tri stvari koje biste želeli da promenite u svom komšiluku?*

2) Kolektivno organizovanje

Pitanja: *Kako se komšije u vašem kraju organizuju i oko čega? Šta je delotvorno? Šta još treba da se uradi? Koje smetnje prepoznajete?*

3) Aktivacija mesnih zajednica

Pitanja: *Da li biste se uključili u neformalne izbore za savet mesne zajednice? U kojoj meri: a) samo kao glasač, ili b) organizator-agitator, ili čak kao c) kandidat za člana/članicu saveta mesne zajednice?*

Kroz razgovore s komšijama prikupljali smo iskustva, primedbe i predloge, čime smo dobili uvid ne samo u konkretne probleme savskih blokova već i u obrasce ponašanja, prepreke i kapacitete za zajedničko delovanje. Pristup je omogućio razumevanje problema iz perspektive svakodnevnog života ljudi – kroz njihov jezik, emocije, konfliktne stavove i lične priče. Takođe, pokazao je na koje načine se solidarne prakse, frustracije, protesti, ali i entuzijizam artikulišu u lokalnom kontekstu. Stoga istraživanje nije ostalo na nivou spoljašnje, striktno dijagnostičke analize, već je direktno uronilo u socijalno tkivo zajednice – čime je stvoren prostor za potencijalne akcije. U finalnom delu susreta, tokom razgovora o aktivaciji mesnih zajednica, prikazivali smo modele organizovanja u drugim mesnim zajednicama (na primer, rešavanje problema na Prokopu organizovanjem neformalnih izbora za savet mesne zajednice „Stjepan Filipović“, koji je nametnuo zahtev institucionalne reprezentacije, čuvajući pritom svoju autonomiju), kao i druge materijale za aktivaciju komšiluka (flajere, plakate, prateće dokumente).

Kao dopuna, analiziran je sadržaj javne tribine ZLF-a izvedene u aprilu 2024. ispred mesne zajednice „Sava“ u Bloku 45, povodom pitanja u vezi sa aktivacijom mesne samouprave. Pored partijskih predstavnika, u diskusiju su uključeni aktivisti, a potom i okupljeni građani blokova. Transkript tribine je korišćen kako bi se kombinovala građa iz zatvorenih, fokusiranih razgovora i javnog foruma.

Svi susreti su snimani, uz saglasnost prisutnih, potom transkribovani i podvrgnuti kvalitativnoj analizi (prema glavnim tematskim pitanjima), uz procenu učestalosti odgovora i dodatnih opservacija.

3. Rezultati i diskusija

Lokalni problemi

Sedam krupnih problema prepoznato je tokom dijaloga, koji mahom potiču od investitorskih urbanističkih projekata na teritoriji Novog Beograda.

Uzurpacija javnih površina. Komšije se protive „betonizaciji blokova“ i „divljačkoj gradnji“, kako je nazivaju, kada se osvrću na gubitak zelenih površina, zauzimanje šetališta i keja, i dotrajalost infrastrukture koja nije predviđena za takva urbanistička proširenja. „Od opštine s najviše zelenila u gradu, postali smo prenaseljena opština u kojoj nemaš gde da prošetáš dete“, govori jedna od sugrađanki na fokus-grupi, pa dodaje: „Sad su došli bageri da grade na livadi, posred našeg bloka.“ Evidentno je da krupni investitorski projekti ugrožavaju život komšija, opterećuju već dotrajalu infrastrukturu i zauzimaju zajedničke prostore. Ovakvi obrasci investitorskog urbanizma ne mogu se odvojiti od procesa centralizovanog odlučivanja i političke marginalizacije lokalnih zajednica. U skladu sa Ostojićevim uvidima (2022), slabljenje mesne samouprave ne predstavlja samo gubitak institucionalnog kanala već i potiskivanje društvenih snaga koje bi mogle delovati kao korektiv logici kapitalističke akumulacije u urbanom prostoru. Gotovo svi sagovornici su odmah istakli ovaj problem uz poseban osvrt na uništavanje Savskog nasipa, zauzimanje keja (saobraćaj se penje do Ostružničkog mosta) i specifičnu vrstu splav-ofanzive na koju ne mogu da utiču, na primer: „Selektivno se uklanjaju kulturna mesta u kraju, kao što je splav „Gusar“, koji je imao krajnje pristupačne cene, dok neki novi ostaju netaknuti“, uz širenje pratećih infrastrukturnih objekata (kiosci i suvenirnice). Time žitelji gube socijalna čvorišta, te mesta od opšteg značaja za zajednicu. Pojedinci pominju i neadekvatnu gradnju parkinga zbog koje dolazi do razbijanja ivičnjaka, oštećenja drveća, ostavljanja šuta, i štete za ceo komšiluk.

Manjak obrazovno-vaspitnih i zdravstvenih ustanova/usluga. Nadovezuje se na problem prenaseljenosti: u novim blokovima nema dovoljno škola, vrtića, zdravstvenih stanica, sportsko-rekreativnih sadržaja, kao ni prostora za najmlađe. Gradnja ne prati potrebe stanovnika: posebno se ističu problemi sa obrazovno-vaspitnim ustanovama, koje ili ne postoje ili su neadekvatno raspoređene, a na čitavoj teritoriji postoje samo dva doma zdravlja, primećuju gotovo svi sagovornici. Pritom, objekti i sadržaji su mahom nedostupni osobama sa invaliditetom jer većina javnih prostora nema rampe.

Parking-kolapsi i problemi sa saobraćajem. Ovo su smetnje koje ukazuju na potrebu za sistemskim intervencijama. Pored manjka parking-mesta, komšije primećuju izgradnju privatnih garaža koje im nisu dostupne, i samoživo bahato ponašanje vozača (oko pijace, šetača na keju, prodavaca u kineškom tržnom centru koji kola koriste kao magacinski prostor). Primećuju i ukidanje rečnog saobraćaja, kao i veoma loše uređene biciklističke staze.

Zagađenje i bezbednost. Zbog prenaseljenosti bez adekvatnih javnih usluga, kao i zbog smanjivanja resursa za održavanje higijene (broj čistača je pao ispod minimuma za teritoriju, od 18 na 5 za čitav kej), naselja postaju sve prljavija, a tehnička oprema i mobilijar propadaju. Ujedno, u pojedinim ulicama se ljudi snalaze s grejanjem (pale gume), dok vlasnici kapitala nastavljaju da koriste prilike za uvećanje profita, bez obzira na stepen zagađenja koji podižu, posebno kada je u pitanju reka (kanalizacioni ispusti splavova, poplave zbog loših odvoda), katkad i uz direktne udare na zdravlje sugrađana (privatne radiološke klinike bez zaštite). Sve to komšije primećuju, i nisu optimistične: „Tek ćemo da vidimo šta će nam se desiti kad krene sav taj litijum niz Savu“ kaže jedan zabrinuti glas, aludirajući na aktuelne proteste protiv iskopavanja Rio Tinta.

Nekultura i primitivizam. „Niko ne ume za sobom da počisti, svi misle da će neko za njima da počisti, mi nemamo osnovnu kulturu“ – može se neretko čuti, dok se problemi pripisuju manjku lične odgovornosti ili vaspitanja. Katkad se činovi agresije (vandalizacija dečjih igrališta, bacanje petardi na pse i ljude) objašnjava kao primitivizam, dok se zanemarivanje društvenih normi vezanih za čuvanje zajedničkog ređe pominje. Razlozi se lociraju u „manjak kućnog vaspitanja“ pre nego u atomizovano društvo bez solidarnosti.

Opterećenje i dotrajalost infrastrukture. Kanalizacija je krajnje nedostatna u odnosu na zahteve novoizgrađenih objekata, a dotrajali azbestni krovovi u pojedinim blokovima prete da postanu ozbiljan problem, jer ne postoje sredstva za rešavanje tog pitanja.

Manjak kulturnih sadržaja i ukidanje okupljališta. U javnim prostorima nema kulturnih sadržaja oko kojih se komšije okupljaju (izuzev regularnih igrališta, a i njih ima sve manje). Jedino mesto kulture koje se pominje je samooorganizovana scena u bloku 44, koju su pokrenule same komšije. Upečatljivo ostaje što sagovornici nijednom tokom razgovora nisu pomenuli Novo-beogradsku kulturnu mrežu i Galeriju „BLOK“ – javne ustanove kulture koje već godinama zauzimaju prostor mesne zajednice „Sava“ u centru Bloka 45,

imaju profesionalnu opremu i obrazovano osoblje, a po izveštajima i veoma bogat program. Ipak, čini se da ih žitelji savskih blokova ne prepoznaju kao mesta koja odgovaraju njihovim kulturnim i socijalnim potrebama.

U svojim opservacijama, sagovornici precizno primećuju uzroke problema. Najpre ističu *odsustvo sistemskih rešenja* u pogledu stambene politike, saobraćaja i izgradnje javnih institucija, a potom i *partokratsko, te neodgovorno i krajnje netransparentno upravljanje javnim resursima*, uz potpuno zanemarivanje potreba komšiluka. Odsustvo sistemskih rešenja najviše prepoznaju kod investitorskih projekata kao što su novi most, autobuska stanica, akva park ili trase najavljenog metroa. Roditelji primećuju da se grade nove škole na zelenim površinama, dok ogromne postojeće škole rade sa smanjenim kapacitetom. Takođe, saobraćajni problemi su u fokusu ovih sistemskih peripetija jer glavna ulica (Jurija Gagarina) postaje pretesna zbog novogradnje i pretvorena je gotovo u magistralni put sa ogromnim prometom (prevelik broj vozila, dok se tramvaji ukidaju): „Mi smo bukvalno žrtvovani, a da nismo svesni toga. Čitav deo grada je žrtvovan za saobraćajni koridor za koji nas niko nije pitao, niti je neko planirao kako će to izgledati za deset godina“ – zaključuje jedna sagovornica.

Kada je reč o neodgovornim postupcima vlasti, svima je već jasno da se partijski činovnici bave isključivo spiskom svojih glasača i članova partije, i da ne rade ništa za zajednicu. Znaju da se Plan generalne regulacije (PGR) menja bez ikakve konsultacije s lokalnom zajednicom, i nekoliko puta su se tim povodom konfrontirali s funkcionerima: „Mi smo pitali gradskog arhitektu, zašto niste ostavili jedno čoše da se izgradi škola kad se već gradi toliko stanova, on nam je rekao: investitori su bili brži. Prosto, interes kapitala je ispred interesa građana. Oni su korumpirani. Nema strategije, nema promišljanja ni oko čega.“ Iz sopstvenog iskustva, sagovornici ističu i visok stepen neodgovornosti profesionalnih upravnika zgrada, kao i njihovo netransparentno finansijsko poslovanje. Konačno, rezimira jedan deprimirani glas: „Možemo mi da diskutujemo ovde kako hoćemo i koliko hoćemo, niko nas ništa ne pita.“

Postoje i problemi koji se ne spominju, sasvim dosledno i bez presedana: niko od sagovornika ne pominje kako ljudi žive. A od posla i jurnjave su jedva stizali da se sa nama sretnu. Rade mukotrpno, i jedva sastavljaju kraj s krajem čak i kada rade po dva posla, ostajući bez slobodnog vremena za sebe i porodicu. Socioekonomski pritisci i pauperizacija su skrajnuti u polje ličnog, iz političkog prognani na razinu psihološkog. Ako ne možeš da opskrbiš sop-

stvenu porodicu, a osnovne potrebe ostaju nezadovoljene – to se doživljava najpre kao lični problem i nije za javnost: „Biće da je to zato što nisi dovoljno sposoban i preduzimljiv za ovaj sistem“, sufliraju im vlasnici i servisi krupnog kapitala dok stid sakriva pravog neprijatelja i maši metu odgovornosti.

Kolektivno organizovanje

Umesto mesnih zajednica. „Vajber grupe zamenjuju mesne zajednice, ili fingiraju neki način donošenja odluke, a pritom dolazi i do neprijatnih situacija, ne slažu se ljudi, i onda se pokazuje kako to nije uvek dobro, jer ipak treba nekako regulisati kako će se komunicirati, šta je validno i kako se donose odluke. Baš mi upada u oči kako su te Vajber grupe zamenile neke stvarne demokratske modele. Naravno, i one su veoma demokratske, ali niko ne može da donese neku odluku iza koje će svi stajati“ – ukratko rezimira jedna aktivistkinja, dok objašnjava kako se komšije organizuju oko protesta, radnih ili direktnih akcija. Dakle, komšiluk se organizuje neposredno, svaki put kada je direktno ugrožen. Grupe služe za oglašavanje i objavu većih događaja, za mobilizaciju šireg kruga žitelja. Aktivističke družine deluju sve vreme, usmerene su ka lobističkim i legalističkim dejstvima, kao što su: upućivanje primedbi na zakonske okvire (investicija), apeli partijama, lobiranje protiv intervencija u PGR, deljenje letaka, lepljenje plakata, organizacija štandova i prikupljanje potpisa za peticije. O tome iscrpno izveštavaju aktivisti. Samo jedan glas iz komšiluka se osvrće na zanemarene kućne savete, kao potencijalne tačke za uređivanje zajedničkog života. Ovakve spontane forme organizovanja ukazuju na trajnu potrebu za lokalnim strukturama odlučivanja, ali i na odsustvo stabilnih institucionalnih oslonaca. To potvrđuje tezu koju iznosi i Duda (2023): da političko delovanje ne nestaje usled apatije, već usled trajnog potiskivanja svakog prostora u kojem bi moglo da se institucionalizuje na demokratski način.

Delotvorne akcije. Najdelotvornije su one koje se organizuju povodom vanrednih situacija, kada je potrebna hitna odbrana teritorija. Takve su na primer bile akcije oko odbrane Savskog nasipa, prisećaju se komšije, kao i protest kod *Šelove* pumpe, koji je okupio gotovo dve hiljade ljudi. Odličan odziv imaju i veliki javni događaji kao što su koncerti, trka, ručak ili žurka: „Mora da bude besplatno i masovno“, procenjuje jedan glas, a drugi insistiraju na pozitivnom predznaku okupljanja, kao na primer prilikom zajedničke sadnje na livadi, ili oslikavanja amfiteatra: „Ljudima je muka od negative. Samo pozitivne poruke treba slati, to može da pokrene ljude.“ Prisećaju se i kako

su počele velike akcije, i šta je bilo presudno: „Mnogo toga se promeni kad jedan čovek inicira neku stvar, pokrene nekoliko ljudi, pa se ostali uključe. Ali taj jedan je ključan.“ Čini se da komšije katkad preценjuju individualni entuzijazam, mada jasno prepoznaju važnost neposredne agitacije i direktno povezivanje s ljudima: „Kada popričamo licem u lice, pa ga pozovem direktno, ne može da ne dođe!“

Treba aktivirati omladinu, kažu, mobilisati upravnike zgrada iz redova stanaara koji najbolje razumeju i prate lokalne probleme („samo da nije partijski kadar!“), praviti informativno-edukativne sadržaje kao što su tribine, štampati fanzine i lokalne novine: „Ljudi ne znaju kako se planira gradnja novih zgrada, to su skriveni procesi, treba ih informisati!“

Smetnje i prepreke u aktivaciji. Brojne su, oko toga se svi slažu. Najveći problem je pasivnost ljudi i inercija, ističu sagovornici, manjak motivacije da se ljudi uključe tako da aktivističke organizacije ostaju malobrojne: „Ja prosto ne znam kako ljude pokrenuti da nešto urade“, kaže komšija, a drugi dodaje: „Svi čekaju da neko drugi nešto organizuje, ili da neko drugi reši problem, ako može zauvek. Niko ne shvata da je to dugotrajan proces.“ Javlja se zamor, nedostaju vremenski resursi. Ljudi su svesni da je ogromna količina truda i vremena potrebna za organizaciju akcija, a većina ljudi je opterećena poslom i brojnim obavezama: „Ne možemo da postignemo sve, ne stižemo da se organizujemo, a opozicija ne radi svoj posao kako treba.“ Usled fluktuacije stanovništva i ukidanja svih mesta za okupljanje, komšiluk ostaje razjedinjen i otuđen. Ne postoje mesta čak ni za razmenu stavova ili diskusiju, a kamoli za pronalaženje nekog zajedničkog rešenja, te disenzus oko pojedinih postupaka vlasti dodatno razjedinjuje zajednicu (slučaj „Gusar“). Iz subjektivnih utisaka, evidentan je manjak solidarnosti, a usled pomeranja frustracije katkad i negativni afekti, kao što je zavist. Akumulira se nezadovoljstvo zbog manjka resursa da se iz defanzivnog pređe u ofanzivniji modus delovanja: „Ovo je maraton, nije sprint. Mi non-stop gasimo vatre, i bukvalno ne stignemo ništa drugo da radimo nego samo da gasimo vatre. Otud taj neki utisak da se samo time bavimo i da ništa ne postižemo.“ Jedan glas dopunjuje: „Sad je glavni odgovor koji dobiješ kad nekog pozoveš: 'Nećemo mi da se bavimo politikom.' To je ozbiljan problem.“ Predubeđenja spram participacije u društvenim procesima dodatno otežavaju širenje borbe, jer ljudi izjednačavaju političko i partijsko delovanje te reaguju averzijom.

Odnos prema mesnim zajednicama. Kada ljudi govore o preprekama i smetnjama, često se osvrću na odnos prema mesnim zajednicama. Na pr-

vom mestu se pojavljuje problem nedovoljne informisanosti: ljudi ne znaju da mesne zajednice postoje; ako znaju – onda ne znaju čemu služe. Dešava se da ne znaju ni gde se tačno nalaze prostorije mesnih zajednica. Na tematskoj tribini, jedna od učesnica tim povodom ističe: „Čini mi se da smo digli ruke od gradskih opština, jer nam je neko rekao da one nemaju nikakve nadležnosti, i da ništa ne može da se uradi dok se ne promene viši pravni akti, poput Statuta grada.“ Drugi veliki problem je potpuna degradacija mesnih zajednica kao institucija, primećuju građani, kao i njihovo obezvlašćivanje: Mesnim zajednicama su oduzete sve funkcije, a delokrug rada sveden na sitne sezonske servise (deljenje soli tokom zime ili sredstava za deratizaciju), te ustupanja prostora za izvođenje izbora za više nivoe javne uprave. Jedan od starijih učesnika pomenute tribine seća se nekadašnjih prednosti: „Ako bismo vratili funkcije mesnim zajednicama, kakve su one bile 70-ih, mogli bismo skoro sve svoje potrebe da rešavamo na mesnom nivou. Za sve papire koji su bili potrebni, izvode iz matičnih knjiga, dokumentaciju za lične karte – mi smo odlazili u mesne zajednice, a oni su nas obaveštavali kada to završe. Nije bilo redova i čekanja, a znala se odgovornost pojedinaca.“ Mlađi glas poentira: „Potrebno je da znamo šta nam znači mesna zajednica, da je ona osnova svakog društva, tj. prvi korak koji treba da učiniš u pogledu pristupa društvenim procesima.“

I koliko god građani zvučali mračno dok govore o problemima, ideje im ne manjkaju dok smišljaju šta bi u svojoj mesnoj zajednici želeli da naprave i organizuju. Kažu da hoće: javne bioskope u parkovima sa otvorenim kalendarom na bazi samoorganizacije, pesničke večeri na otvorenom u kojima učestvuje komšiluk i koje uređuje zajednica, utakmice raznih vrsta i međublokovske sportske turnire, šahovski klub i radionice za okupljanje svih generacija. Napravili bi nove zelene površine (za sadenje) i druženje, čak i zeleni koridor između savskog i dunavskog keja. Nabavili bi i male traktore za čišćenje snega, kao i druga pomagala, koje bi komšije iz mesne zajednice pozajmljivale po potrebi. Sve bi to moglo da se radi, znaju, kad bi mesna zajednica oživela.

Aktivacija mesnih zajednica

Do juna 2024. komšije iz savskih blokova mahom su se organizovali preko socijalnih mreža i grupa, umesto u mesnim zajednicama. Pokretali su direktne i radne akcije svaki put kada su im prava ili potrebe ugrožene. Pritom, u razgovorima su pokazali da prepoznaju važnost mesnih zajednica, i ne pre-

staju da traže prostore neposrednog odlučivanja i uticaja, kako na stambenu tako i na druge javne politike od kojih im životi zavise. Većina komšija s kojima smo razgovarali uključila bi se aktivno u pripremu izbora za savet mesne zajednice, kroz agitaciju, organizaciju i logističku podršku (80% njih), pod uslovom da nominacije dolaze iz komšiluka, a ne iz struktura javne uprave. Trećina sagovornika je i prihvatila kandidaturu za člana ili članicu saveta mesne zajednice, kada smo im preneli nominacije komšija.

Paradoksalno, žitelji ipak ne pokazuju spremnost da sami preuzmu inicijativu za organizaciju neformalnih izbora u svojim mesnim zajednicama. Kada smo im prikazivali izborna iskustva iz drugih mesnih zajednica, i dejstva koja su postignuta, ostajali bi uzdržani. Čini se da su jedni preplavljeni šumom legalističkog haosa kojom su mesne zajednice obezvlašćene, uz mnogo pitanja pravno-birokratskog tipa vezanih za odluke uzurpiranih državnih institucija, a drugi ostaju skeptični prema dejstvu neformalnih izbora koji su pokrenuti van institucionalnih okvira, te nisu priznati od vlasti. Poroznost granice između legalnog i legitimnog ne pomaže im u odluci, te prvi atribut preuzima prevagu kao ključni parametar procene izvodljivosti, a možda i efektivnosti. Skepsa dominira i uspešno brani od svake akcije. Za sve veće strukturne promene, daleko više se očekuje od promene vlasti na izborima, no od bilo kakvog vida samoorganizovanja. I mada primećuju da opozicija „ne radi svoj posao“, očekivanja od pojedinih partija su veoma visoka, a poverenje im se poklanja bez trunke oklevanja. To je druga stvar koja se ne dovodi u pitanje, i gotovo nikada se ne pojavljuje u razgovorima: niko od aktivista i komšija ne preispituje politiku opozicionih partija koje deklarativno zastupaju koncept mesne samouprave, čak i kada predstavnici tih partija prave upitne koalicije s partnerima koji zastupaju projekte investitorskog urbanizma i eksploataciju prirodnih resursa Srbije. Skepsa prema neformalnim oblicima delovanja nije nužno izraz pasivnosti, već racionalna reakcija na sistemsko obesmišljavanje participacije – što Ostojić (2022) i navodi kao rezultat dubljeg procesa preraspodele političke moći ka centrima upravljanja, čime se direktno potiskuje potencijal lokalne samoorganizacije.

4. Na kraju – početak

Kao završni događaj istraživačkog procesa, u Mesnoj zajednici „Savski kej“ u Bloku 70 održan je 12. juna 2024. godine veliki sastanak na koji su bili pozvani svi učesnici i učesnice. Diskutovali smo o rezultatima i zajedničkim uvidima, kao i o mogućnosti kolektivnog organizovanja izbora za savet. Analiza je

dopunjena novim uvidima, a razmotrene su uloge prisutnih u čitavom procesu. Mi nismo insistirali da se izbori izvedu, niti smo pokrenuli inicijativu samostalno. Agitovali smo otvoreno i ponudili lične resurse, kroz logističku i organizacionu podršku. Do danas izbori nisu organizovani. To je pokazalo i limite ovakvih istraživačko-akcionih intervencija. Vidimo ih upravo u svetlu političke demobilizacije koji su izazvani normativnim raskidom između zakonskih mogućnosti i sistemske neprohodnosti, o čemu je pisao Radojević (2023). Uprkos istrajnosti i uvidima, sami građani ostaju „zaglavljani“ u ovom procesu, očekujući razrešenje s viših nivoa vlasti. Svakako, to nije jedini mogući ishod. Potvrđuju to alternativni modusi političkog organizovanja koji izranjaju iz studentskih protesta, samo pola godine kasnije.

Ipak, politički impuls nije nestao. Naprotiv, u procesu između *mogućeg* i *faktičkog* smešta se i nedavna inicijativa studenata koji, nakon višemesečnih blokada univerziteta, pozivaju građane na organizovanje narodnih zborova po uzoru na plenumsku praksu. U *Pismu narodu Srbije* iz marta 2025, oni eksplicitno pozivaju na reaktivaciju lokalne samouprave kroz zborove građana, kao zakonima zagarantovan, ali politički potisnut oblik odlučivanja. Takav poziv ne dolazi iz utopijskog impulsa već iz vrlo konkretne spoznaje o nemoći predstavničkih struktura da odgovore na višedecenijsku društveno-političku krizu: „Predstavnička demokratija očigledno nije u stanju da reši višedecenijsku krizu [...] dok model neposredne demokratije, na osnovu našeg iskustva, ima dobru šansu“ (Studenti u blokadi, 2025).

Još kako! Na osnovu studentskog iskustva, koje dele s građanima, čini se da će se mesne zajednice tek aktivirati u narednom periodu. Kreće se ka njima sve odlučnije. Na samom početku proleća 2025. u novobeogradskim blokovima pokrenuti su zborovi. To je dobar početak jedne borbene sezone protiv neoliberalne oligarhije – na pragovima mesnih zajednica.

Literatura

- Duda, I. (2023). *Socijalizam na kućnom pragu: Mjesna zajednica i svakodnevica društvenog samoupravljanja u Jugoslaviji*. Zagreb; Pula: Srednja Europa
- Mijailović, A., i Kočović De Santo, M. (2025). Mesne zajednice kroz vreme: šta je prioritet – zakonodavna reforma ili novi modeli lokalne samouprave? u N. Mihaljinac i S. Jankov (ur.), *Osnaživanje participacije u kulturi i arhitekturi: aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom* (str. 239–275). Beograd: Fakultet dramskih umetnosti

- Pajović, U. (2020). *Self-Management Is Simultaneously a Form, a Means, and a Goal of Sociopolitical Struggle!*, Kajet Journal. Pristupljeno 9. jula 2025, sa <https://kajetjournal.com/2020/01/22/interview-with-uros-pajovic/>
- Radojević, M. (2023). Lokalna demokratija i oblici direktnog učešća građana u vlasti (primer – Srbija). *Sociološki pregled*, 81(2), str. 352–372. <https://doi.org/10.5937/spm81-45784>
- Stojković, D. (2020). *Okupirani grad – Građanski otpor radikalnoj vlasti u Zemunu, Dokumenti 1997–1999*. Zemun: Izdanje autora, str. 10.
- Stupar, D. (2023). *Mesta neposredne demokratije ili čuvari gradske vlasti: Šta opet hoćete s tim mesnim zajednicama*. U *Bilten Stanar: Novine Inicijative za lokalnu samoupravu*, br. 20–21, jesen. Novi Sad: Grupa za konceptualnu politiku
- Suvin, D. (2014). *Samo jednom se ljubi: Radiografija SFR Jugoslavije 1945–72, uz hipoteze o početku, kraju i suštini*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung
- Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. (1963). *Službeni list FNRJ*, br. 14/63. Beograd: Službeni list FNRJ
- Ustav Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. (1974). *Službeni list SFRJ*, br. 9/74, čl. 114. Beograd: Službeni list FNRJ
- Ustav Republike Srbije. („Službeni glasnik Republike Srbije”, br. 1/1990). Preuzeto 9. jula 2025, sa [https://bs.wikisource.org/wiki/Ustav_Republike_Srbije_\(1990\)](https://bs.wikisource.org/wiki/Ustav_Republike_Srbije_(1990))
- Studenti u blokadi. (2025). *Pismo narodu Srbije*. Pristupljeno 9. jula 2025, sa <https://blokade.org/sr-lat/vesti/pismo-narodu-srbije/>
- Zakon o lokalnoj samoupravi. („Službeni glasnik Republike Srbije”, br. 129/2007, 83/2014 – dr. zakon, 101/2016 – dr. zakon, 47/2018, 111/2021 – dr. zakon). Preuzeto 9. jula 2025, sa https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_lokalnoj_samoupravi.html
- Zakon o glavnom gradu. („Službeni glasnik Republike Srbije”, br. 129/2007, 83/2014 – dr. zakon, 101/2016 – dr. zakon, 37/2019, 111/2021 – dr. zakon). Preuzeto 9. jula 2025, sa https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_glavnom_gradu.html
- Transkripti fokus grupa u Mesnoj zajednici „Savski kej” (februar–jun 2024). Arhiva istraživačkog tima EPICA projekta, neobjavljeni izvor
- Transkript javne tribine ZLF ispred Mesne zajednice „Sava”, Blok 45, Beograd (9. april 2024). Arhiva istraživačkog tima EPICA projekta, neobjavljeni izvor

Irena Ristić
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

Milan Đorđević
Faculty of Dramatic Arts, University of Arts in Belgrade

COMMOTION IN THE LOCAL COMMUNITY: MAPPING POSSIBILITIES AND CHALLENGES IN THE (RE)ACTIVATION OF LOCAL SELF-GOVERNANCE IN NEW BELGRADE'S BLOCKS

Abstract

This paper focuses on the reactivation of local self-governance in the Sava River residential blocks of New Belgrade, within the context of current political and urban transformations in Serbia. Starting from the historical roots of local community councils (mesne zajednice) in Yugoslav society, the research traces their institutional degradation and normative dismantling in the contemporary legal framework, and raises the question whether they can be revitalized through alternative modes of self-organization. The qualitative action research, conducted through focus groups with 29 residents across four local communities, aimed to map local problems, explore potentials for collective organizing, and assess the conditions for re-establishing local self-governance. The findings point to deep dissatisfaction among citizens regarding the usurpation of public space, infrastructural collapse, and the general demobilization of the population. While participants express a desire for direct political participation and willingness to engage in informal elections for local councils, legal ambiguity and entrenched political disempowerment prevent concrete steps. The paper highlights the paradox of legally foreseen but practically obstructed participation. Participants perceive local communities as potential centres of democratic decision-making, yet see their revitalization as contingent upon broader political change. Nevertheless, the research identifies further steps for grassroots action, primarily through citizens' assemblies, which may offer a spark for political imagination and a new cycle of struggle against the neoliberal oligarchy, at the very thresholds of local communities.

Keywords

local self-governance, community, political mobilisation, self-organisation, Sava River blocks, action research

Primljeno: 3. 8. 2025.
Prihvaćeno: 20. 9. 2025.

KITSCH ME IF YOU CAN: O DIGITALNOM ITALIJANSTVU SA UMBERTOM EKOM

Apstrakt

U radu je ukazano na neke od savremenih medijskih fenomena kroz spekulativan ali teorijski utemeljen dijalog sa italijanskim misliocem Umbertoom Ekom. Iako je najpoznatiji kao romanopisac, Eko je još u svojim ranim esejima, gotovo paralelno s Makluanom i Bartom, razvio originalan pristup analizi savremene kulture (stripa, reklame, popularne muzike i (crtanog) filma), ističući značaj višeslojne interpretacije. Ekove definicije kiča, aberantnog dekodiranja ili kulturnih mitova u ovom radu su preispitane u današnjem, algoritamski strukturisanom kontekstu. Kroz zamišljeni dijalog ne samo da oživljavamo Ekovu teoriju sledeći njegov briljantan duh kritičkog preuzimanja i gotovo subverzivne igre, pa čak i s naučnim člankom kao tekstom. Na primerima tumačenja fenomena „digitalnog italijanstva” kao što su Italian Brainrot, modni fenomen sprezzatura ili Botičelijeva Venera kao prva digitalna influenserka, konačan cilj nam je ukazati na trajnu relevantnost Ekovog semiotičkog aparata za analizu medija, jezika i kulture koje i danas oblikuju digitalnu komunikaciju.

Ključne reči

Umberto Eko, kič, aberantno dekodiranje, sprezzatura, kulturni mitovi

¹ m.lelicanin@sae.edu; ORCID 0000-0003-2092-8220

1. Uvod

Već skoro deceniju nam nedostaju Ekova pronicljiva tumačenja tema iz svakodnevnog života koje smo, pored njegovih književnih i teorijskih dela, imali priliku da upoznamo u italijanskoj novinskoj rubrici *Bustina di Minerva*.² Eko je imao jedinstven dar da nas nasmeje, a istovremeno i podstakne na duboko promišljanje o skrivenim značenjima i strukturama. Njegova prva zbirka eseja iz šezdesetih godina prošlog veka (originalno izdanje iz 1964), pod nazivom *Apocalittici e integrati* (Eco 2023a), predstavlja nagoveštaj buduće semiotičke misli. I u potonjim delima – na primer *Diario minimo* (Eco 1973), *Struttura assente* (Eco 1968) – Eko je nudio jedinstvene i sveže uvide u savremenu kulturu, raspravljajući o stripovima, reklamama i svakodnevnoj upotrebi medija. Njegov inovativan pristup i stil pisanja nisu samo odražavali tada nove teme i interesovanja, koje su se gotovo istovremeno pojavile kod Maršala Makluana (McLuhan 2011, originalno izdanje iz 1951) u Severnoj Americi, Rolana Barta (Barthes, 1957) u Francuskoj i predstavnika Bermingemske škole u Velikoj Britaniji. U pristupačnim i često duhovitim filozofskim refleksijama, a naročito svojim živim i konkretnim primerima, Eko je pionir posebnog semiotičkog pristupa proučavanju medija, komunikacije i kulturnih fenomena u Italiji. Neki od Ekovih originalnih pojmova i danas snažno odjekuju u savremenoj kulturi.

Ovaj rad reaktivira Ekove ključne semiotičke koncepte u svetlu savremenih i digitalnih transformacija medijskog pejzaža. U knjizi poslovičnog naslova *Apocalittici e integrati* (doslovno „Apokaliptičari i integrisani”), Eko (Eco 2023a) ukazuje na antagonističke društvene podele uzrokovane dijametralno suprotnim viđenjem uloge kulture u društvu. Za apokaliptičare kultura je „aristokratska činjenica, ljubomorno negovana, uporna i usamljena izgradnja unutrašnjeg sveta koji se izoštrava i suprotstavlja vulgarnosti mase” (Eco 2023a: 3). Nasuprot tome, „integrisani retko teoretišu, a češće deluju, proizvode i svakodnevno emituju svoje poruke na svim nivoima” (Eco 2023a: 4). Iako je „duboko nepravedno” svoditi ljudska ponašanja na navedene dve suprotnosti, ove pozicije služe kao krajnje grupisanje i tipiziranje niza kulturnih izbora koje bi trebalo analizirati konkretno i što smirenije (Eco 2023a).

2 *Bustina di Minerva* je naziv rubrike u italijanskom nedeljniku *L'Espresso*. Ime potiče od italijanskog izraza *sul retro di una bustina di Minerva* što doslovno znači na poleđini kutije šibica marke *minerva*. Eko je odabrao taj naziv jer se upravo na poleđini kutije šibica često beleže kratke i spontane ideje, lako zapaljive mudrolije vredne dubljih razmišljanja.

Eko je umro pre skoro deset godina, u trenutku kad tehnologija kreće da se razvija brže nego ikad i kad medijska usložnjavanja (krosmedijalnost, multi-medijalnost, transmedijalnost i intermedijalnost³) i veštačka inteligencija postaju neizbežni. U ovo napeto doba medijskog narativnog raslojavanja i neraskidivog umrežavanja s veštačkom inteligencijom, postavljamo pitanja: Kako bi Eko protumačio najnovije tendencije u medijskoj kulturi? Šta bi rekao o humoru, bizarnom pastišu mimova, ili o stilizovanim prikazima italijanskog nacionalnog identiteta koji kruže italijanskim digitalnim medijima, čak i u domenu institucionalnog brendiranja?

Kako ćemo videti u analizama pojedinačnih medijskih slučajeva, Ekova promišljanja o kiču, kulturnim mitovima i hiperprodukciji znakova i dalje mogu poslužiti za dublje razumevanje savremenih fenomena. Umesto uobičajenog predstavljanja teorijskog okvira, u radu su slučajevi uvođeni u zamišljenom dijalogu sa Umbertoom Eko, kao kreativnom primenom i sastavnim delom kritičke analize. Odabrani su primeri iz savremene medijske kulture (2023–2025), koji bi sasvim verovatno privukli Ekovu pažnju.

2. „Tralalero, Tralala”: simulakrum italijanskog jezika?

Eko: Tralalero, šta si ti: novi mit u vidu digitalne hiperrealne halucinacije ili još jedan oblik kiča?

Tralalero: Ja sam tu da zabavim klince i zvučim italijanski.

Eko: Znači, nisi Italijan, samo varaš malu decu. Imaš li neko značenje?

Tralalero: Ne. Imam lajkove.

Početkom 2025. godine na društvenim mrežama pojavile su se slike ajkula u *najki* patikama, kamila s telom frižidera, balerina s glavom u vidu šoljice kapučina itd. Reč je o likovima kao što su *Tralalero Tralala*, *Frigo Camelo*, *Ballerina Cappuccina* i na desetine drugih. Neka imena likova potiču iz italijanskog jezika, a neka samo tako zvuče. Slike su često praćene veoma glasno izgovorenim besmislenim tekstom koji takođe zvuči pompezno italijanski. Skoro 77.000 ovakvih *tiktok* video snimaka označeno je tagom *#italianbrainrot*, a neki imaju desetine hiljada, pa čak i milione pregleda (Katz 2025). Samo jedan video s likom *Tralalero Tralala* (v. @amoamimandy.1) sakupio je preko sedam miliona pregleda i 600.000 lajkova za mesec dana (De Nittis 2025).

3 Dok se fenomeni poput krosmedijalnosti i multimedijalnosti odvijaju prvenstveno na tehnološkom planu, transmedijalnost i intermedijalnost obuhvataju jezički plan (Zecca 2020: 181).

Sam izraz *brainrot* (doslovno *trulež mozga*) proglašen je 2024. za reč godine po izboru Oksfordskog rečnika, i označava mentalno i intelektualno propadanje izazvano prekomernim i nekritičkim konzumiranjem trivijalnog digitalnog sadržaja, najčešće putem društvenih mreža (De Martino & Basta 2025, Yousef et al. 2025). Izraz je izabran putem javnog glasanja, u kojem je više od 37.000 ljudi odlučivalo između termina koje su oksfordski leksikografi prethodno analizirali i predložili na osnovu njihove sociokulturne važnosti (De Martino & Basta 2025). Ova kolektivna odluka oslikava sve veću društvenu zabrinutost zbog načina života u digitalno prožetom svetu, koji se sve češće dovodi u vezu s psihičkim opterećenjem i slabljenjem sposobnosti kritičkog promišljanja (De Martino & Basta 2025). Trend se proširio i na druge krajeve sveta, te uključuje i likove iz Meksika, Indonezije, Francuske i Nemačke (Katz 2025). Italijanski *brainrot* oslanja se na milozvučnost italijanskog jezika u postizanju humora. Besmislene rečenice nepostojećeg jezika sa italijanskom prozodijom često sadrže skrivene reference, bogohulni jezik ili seksualne vulgarnosti prikrivene pseudoitalijanskim izrazima, te predstavljaju opasnost za globalne korisnike (De Masi 2025). Ova algoritamska kamuflaža (Striphas 2015 in De Masi 2025) naročito je opasna za najmlađe pripadnike digitalnih zajednica širom sveta tzv. generacije Z i Alfa. Dok italijanski govornici u liku Tralalero Tralala vide uvredljiv sadržaj, šira međunarodna publika ga doživljava kao bezopasnu glupost. Time se osvetljava način na koji se simbolički važan ili zabranjen sadržaj predstavljen kroz apstraktne audiovizuelne forme može pretvoriti u trivijalnu zabavu bez ozbiljnih posledica. Ujedno se kulturno osetljiv materijal pretvara, umnožava i deli u mimove lišene značenja (De Masi 2025). I dok su mnogi zabrinuti ovakvim hiperrealnim sadržajima, ima i onih koji u tome ne vide ništa više od novog *tiktok* trenda, nalik čak nekim prethodnim, takođe sa životinjama. Tako je *Italian brain rot* prozvan i „*I Can Has Cheezburgerom* generacije veštačke inteligencije“, čime se aludira na popularni mim od pre skoro dve decenije sa mačkama i smešnim besmislenim natpisom (Katz 2025). Kompanije „Ryanair“ i „Samsung Belgium“ uključile su *Italian brainrot* u svoje kampanje (De Nittis 2025). Savremeni mislilac Džordan Peterson (Jordan Peterson) u ovim karakteristikama vidi čak elemente jungovskog kolektivnog nesvesnog (DUDETBG 2025), a lingvista Adam Aleksić na svom *tiktok* nalogu predlaže tumačenja u postmodernističkom ključu Bodrijareve hiperrealnosti (etimologynerd 2025). Blogger Aidan Voker (Aidan Walker) vidi *brainrot* kao umetnost jer razbija logiku svakodnevnog razumevanja sveta parodirajući načine na koje klasifikujemo stvarnost. Kao što se Fuko smeje nad Borhesovom izmišljenom kineskom enciklopedijom koja nastoji da pokaže koliko su naše naučne kategorije proizvoljne, tako *brainrot* kroz apsurdna imena, dijagrame i likove generisane pomoću veštačke

inteligencije stvara kaos koji nam se čini smešnim, ali zapravo razotkriva koliko su naši sistemi značenja krhki (Walker 2025). Taj „smeh koji zna“ otvara prostor za kritičko mišljenje, pa Voker u ovim mimovima vidi ne samo humor već savremeni oblik vizuelne filozofije (Walker 2025). Moguće je u ovim mimovima prepoznati pozitivnu sliku digitalnog italijanstva, odnosno čak i potencijal za učenje italijanskog jezika i širenje italijanske kulture. Tako na sajtu jedne američke škole stranih jezika saznajemo da je *Italian Brainrot* „najluđi način da se nauči italijanski“. Ovi likovi, naime, pomažu da se uči italijanski nesvesno kroz ritmove i strukture jezika koji se ponavljanjem usvajaju bez pritiska. Pored toga, podstiču radoznalost i bude interesovanje studenata za savremenu italijansku kulturu (International Centre for Language Studies 2025).

Budući da nas je Eko (Eco 2023a) pozvao da razmišljamo kako iskoristiti fenomene masovne kulture kao već uspostavljenu platformu za serviranje kulturnih vrednosti, uključujući i sadržaje visoke i aristokratske kulture, uočavamo da konkretan fenomen italijanskog *brainrota* otvara nekoliko mogućnosti. Namerno iskrivljen, pa čak i nemoguć italijanski jezik ne služi samo kao parodija već i kao označitelj „autentičnog italijanstva“, funkcionišući kroz mimikiju, kič i postironičnu naklonost. Mimovi osciliraju unutar metamoderne (v. Koprivica Lelićanin & Radenković Šošić 2021; Koprivica Lelićanin & Jovanović 2023) napetosti između iskrene dečje razigranosti i distancirane ekscentričnosti, omogućavajući korisnicima da istovremeno ismevaju i slave kulturne označitelje. U ovom ekosistemu, jezik postaje performativni artefakt koji istovremeno signalizira pripadnost digitalnoj supkulturi insajdera, ali je može i ismevati. Ovako postavljen problem nameće provere Ekovih definicija kiča ili lošeg ukusa. Naime, u eseju *Struttura del cattivo gusto* (Struktura lošeg ukusa) objavljenom u knjizi *Apocalittici e integrati* (Eco 2023a), kič je definisan kao neumereno prefabrikovanje i nametanje određenog efekta, namera da se pored artefakta ponudi i već definisana sentimentalna reakcija. Za Eka je kič i laž u umetnosti, bilo u delu ili postupku, a lošim ukusom smatra jednodimenzionalno delo koje ne budi potrebu za daljim pitanjima ili je, jednostavno, protiv pravila dobrog ukusa iako se trudi da bude viđeno kao umetnost (Ryyänen 2018: 78). Koliko god nam se neki od ovih likova činili neukusno bizarni ili čak ružni, oni nemaju nameru da budu ništa drugo nego to što i sami kažu da jesu. *Italian brainrot* ne izaziva nelagodnost poznatu kao *uncanny valley*.⁴ Znamo da ove vizuelno nesvakidašnje kombinacije ne

4 *Uncanny valley* je pojam iz robotike koji opisuje fenomen osećaja nelagode na humanoidne robote ili digitalne likove koje, i pored velike vizuelne uverljivosti, tek poneki detalj odaje, npr. gestikulacija, mimika, pogled i slično (Mori 1970/2005).

postoje. Znamo i da je glas AI generisan. Bez ikakve laži ili pretenzija, ovi mi-movi su bizaran spoj živog i neživog, stvoreni pomoću veštačke inteligencije i samo zvuče italijanski, što kod najmlađih proizvodi efekat *nonsense* humora.

3. Aberantno dekodiranje influenserke Venere

Venera: Stvarno ne razumem. Napravili su mi profil, našli pratioce, obukli me moderno... Sve sam uradila kako su mi rekli. A opet... kažu mi da sam krindž!

Eko: Ah, draga moja. Tvoj anđeoski lik sišao je među smrtnike. Ali znaš, značenje se ne kontroliše. Jedna je stvar kod, a drugo dekodiranje.

Venera: Ali zar nisam govorila njihovim jezikom? Selfiji, storiji, emodžiji... čak sam se pretvarala da jedem picu na jezeru Komo!

Eko: Upravo tu je problem. Pokušali su da tvoj renesansni sjaj prevedu u označitelje italijanstva. I to na mrežama gde vladaju mladi, banalizovali su te kičastim očekivanjima pod izgovorom da je to Italija. Ali italijanska publika nije dekodirala poruku kao što je zamišljeno. To ti je ono što ja zovem aberantno dekodiranje.

Venera: Ja aberantna? Ikona večne lepote?

Eko: Me ne ti. Sve te jukstapozicije, sve to oko tebe. Reci to marketinškoj agenciji sledeći put kad ti ponude posao.

Još jedan digitalni slučaj nedavno je potpuno podelio javnost na apokaliptičare i integriste. Naime u proleće 2023. pokrenuta je nova turistička kampanja *Italia. Open to meraviglia* (Italija. Otvorena za čuda). U ulozi promoterke iskorišćena je digitalna verzija Botičelijeve Venere. Kao i sve druge influencerke s društvenih mreža i ova Venera je moderno odevena, putuje po Italiji i komentariše italijanski *life style* (v. Koprivica Lelićanin 2025, 2024; Francesconi 2025).

Kampanja je ponuđena mladima, na njihovih mreži i njihovim jezikom, ali nije naišla na mnogo pozitivnih reakcija. Ovaj slučaj je pokrenuo debatu o kiču kao institucionalnoj semiotici: na međunarodnom nivou čitan je kao ikoničko italijanstvo (*Italianicity*), a na nacionalnom kritikovan kao *krindž*, naročito na društvenoj mreži Instagram. Dok su strani korisnici jednoglasno i gotovo bezlično hvalili kampanju („Italija je najlepša zemlja na svetu”, „J’adore”), i to pomoću ustaljenih označitelja italijanstva (emodžiji u bojama italijanske zastave), italijanski korisnici su užareno komentarisali ideju Vlade

Italije („Ova vlada je živi mim“, „Stari koji se prave da su mladi“ i sl.), tehničku izvedbu („Fotošop za siromašne“, „Trebalo je da bude reklamna kampanja, a ne igra pronadi grešku“, „Liči na vrat Mister Muskola“), razne nelogičnosti (bosiljak u karbonari, limun pored pice itd.), a slogan je ironično preformulisan u *Open to cringe* (v. Koprivica Lelićanin 2024, 2025).

Ovakvu situaciju bi Eko (Eco 1968: 102) podveo pod pojam „aberantnog dekodiranja“: publika, naime, može da primi poruku sasvim drugačije od namere pošiljaoca usled nesklada između interpretativnih kodova koji se koriste. Odnosno, kada publika ne deli ili ne poseduje isti kôd kao pošiljalac poruke, bilo zbog spoljašnjih faktora, bilo zato što se dovodi u pitanje legitimitet pošiljaoca, poruka se doživljava neočekivano drugačije. U kampanji *Italia. Open to Meraviglia* pokušaj „komunikacije odozgo“ naišao je na lucidno, masovno i kritički lucidno „aberantno čitanje“. Ustaljeni označitelji italijanstva (boje zastave na Venerinoj gumici za kosu, Italija kao zemlja pice i karbonare okamenjena i u italijanskom izrazu „pica, pasta i mandolina“), a najviše blasfemijsko zaodevanje renesansnog kulturnog mita u digitalnu influencersku odstupili su od očekivanog i pročitani su kao *krindž*. U ovom konkretnom slučaju, velika udaljenost između sistema vrednosti pošiljaoca i onog primaoca dovela je do onoga što Eko naziva „semiološkom gerilom“ (Eco 2023b; Bentivegna 2003: 96).

4. *Sprezzatura* kao modni kulturni mit

Eko: Molim vas, objasnite mi... zašto ste odabrali te braon patike uz crno odelo?

Influenser: To vam je sprezzatura, profesore. Kombinuješ neuklopivo, ali smišljeno.

Eko: Zanimljivo. U moje vreme to bi bio zločin. Danas je to moderno?

Influenser: Da, ako hoćeš da pomisle da te baš briga, a da zapravo izgledaš baš kul.

Eko: Dakle, Kastiljoneovo univerzalno pravilo otmenosti svelo se na stil oblačenja.

Influenser: Pa ne znam za njega... Mi tagujemo kao made in Italy i Italian style.

Eko: Aha. Sprezzatura kao označitelj italijanstva u službi modne industrije.

Italijanska reč *sprezzatura* prvi put se pojavila u delu „Knjiga o dvoraninu” (*Il libro del Cortegiano*) Baltasarea Kastiljonea (Baltassar Castiglione), priručniku za život na dvoru iz šesnaestog veka. U ovoj knjizi plemići i plemkinje razgovaraju o poželjnim osobinama pravog dvoranina, i tako već gotovo na početku (knjiga I, od XXVI) dolaze do univerzalnog pravila da se „po svaku cenu treba kloniti izveštačenosti, kao nekog oštrog i opasnog školja, i da pomenemo možda jednu novu reč, da u svemu treba postupiti s nekom vrstom nehaja koji prikriva nameštenost i pokazuje da je ono što je urađeno i rečeno, takoreći, učinjeno bez većeg razmišljanja” (Kastiljone 2012: 81). *Sprezzatura* je dakle ušla u italijanski jezik da bi označila *nehaj*, *nonšalantnost*, *opuštenost*, ali ne i nebrigu ili zapuštenost. Italijansko-srpski rečnik (Klajn: 1996: 815) beleži leksemu *sprezzatura* kao *prezrivost*, *omalovažavanje*, ali i *nemar*, *nehajnost* i *samouverenost*. Korpus italijanskih i srpskih književnih dela i njihovih paralelizovanih prevoda SerbItaCor3 (Moderc 2015; 2025, Moderc et al. 2023) otkriva i savremenu upotrebu reči *sprezzatura*, te se u srpskim prevodima, pored *nehaja*, javljaju još i *znak nepoštovanja*, *nipodaštavanje*, *prezrenje*. Zaključujemo da *sprezzatura* u književno-umetničkom jeziku i dalje nosi značenja slična njenom jezičkom rođaku *disprezzo* (prezir). Međutim, u današnjem kulturnom kontekstu, pogotovo na društvenim mrežama, ovaj pojam prolazi kroz proces koji bi Umberto Eco nazvao mitizacijom (Eco 2023a: 219), a ujedno i beleži izvesno semantičko pomeranje. U savremenoj modi, *sprezzatura* postaje ključni sastojak „italijanskog stila“, to jest neuhvatljivi znak autentičnosti. Vizuelno se mitizuje u slikama muškaraca u pokretu: nehajno vezan šal, olabavljen čvor na kravati, ručni sat preko košulje, neobično uklopljene boje itd. U tim detaljima ne vidimo samo garderobu, već projekciju ideje Italije: elegancija bez truda, šarm bez napora, sloboda unutar forme. Stoga, *sprezzatura* više nije samo književno-estetski koncept, niti kôd ponašanja u visokom društvu, već postaje kolektivna projekcija opštih težnji. *Sprezzatura* „simbolizuje nesvesno“, i u njoj se prelamaju slike modernog italijanskog identiteta.

Istovremeno, u digitalnom svetu je zabeleženo izvesno semantičko udaljšavanje od izvornog značenja nehaja. U članku „We asked 10 Italian style influencers to define the term ‘sprezzatura’“ s portala *Gentlemen’s Journal* (Wells 2025) saznajemo da je *sprezzatura* prirodnost, spontanost (Alessandro Squarzi), kombinovanje nespojivog u savršen sklad (Luca Rubinacci), nepoštovanje pravila (Fabio Attanasio), urođena ležernost i prirodnost (Pino Luciano), modni kontrast poput bajkerske jakne uz odelo, cvetni šal uz kravatu, stare patike uz skupe pantalone i sl. (Vincenzo Di Luca), unutrašnji instinkt koji se ogleda u sportskim sakoima, cvetnim dezenima (Gianfrancesco Musella),

samopouzdanost i opušteno kršenje modnih pravila (Franco Mazetti), neočekivane modne kombinacije kao u stilu osamdesetih (Andrea Luparelli), prirodna ležernost koja se ogleda u pantalonama i sakou koji se ne poklapaju savršeno, nehajno prebačen šal, sat, mokasine (Alessandro Marinella) i, konačno, sposobnost pažljivog odabira detalja, a da to ne odaje trud koji stoji iza toga (Niccolò Cesari) (Wells 2025). Od urođene nonšalantnosti i prikrivenog truda, preko književnog prezrenja, influencersi danas dolaze i do svesnog kršenja pravila, čak i uvođenja neočekivanog elementa. Rezultat je, naravno, jedinstveni sklad italijanskog stila koji je teško imitirati, ali lako tagovati kao *Italian style* ili *Made in Italy*.

Baš kao što je Kastiljone tražio od dvoranina da svojim ponašanjem prikrije trud i pretvori disciplinu u lakoću, tako i današnji digitalni imaginarijum od Italijana traži da bude oličenje tog paradoksa. *Sprezzatura* nije više individualna veština, ona postaje mit. Kao namerno kršenje pravila, poput baroknog končeta, ali ni nalik kempu (v. Gaković 2025), u spoju nespojivog i promišljene ležernosti *sprezzatura* još jednom iskazuje ingenioznost italijanstva. Modna industrija i luksuzni brendovi kodifikuju potom određene standarde nonšalantne elegancije dok ih publika na društvenim mrežama reinterpreтира i transformiše u opstveni doživljaj, stvarajući hibrid između institucionalnog i spontanog.

Danas je *sprezzatura* postala mit i arhetipska slika modernog Italijana, simbol elegancije bez truda i sb prirodnim šarmom, a u pozadini krije disciplinu, kulturni kod i dugogodišnju tradiciju. *Sprezzatura* se i kao *sprezzy* odomacila u engleskom jeziku. Na taj način, *sprezzatura* funkcioniše kao savremeni mit: objekat kulturne projekcije kroz koji se manifestuju opšte težnje i idealizovana slika identiteta.

5. Zaključak

Cilj ovog rada bio je ukazati na aktuelnost u iščitavanju pojmova koje je pre mnogo decenija definisao Umberto Eko. Definicije kiča, aberantnog dekodiranja i kulturnih mitova i danas omogućavaju dublje razumevanje današnje digitalne i algoritamske komunikacije popularne kulture. Eko je još u zbirci pod naslovom *Apocalittici e integrati* (originalno izdanje iz 1964) postavio pitanje kako masovni mediji mogu prenositi kulturne vrednosti, a danas bismo to isto pitanje mogli proširiti: Kako digitalni i algoritamski posredovani mediji transformišu kulturne mitove i kakvu novu semiotičku pismenost zahtevaju od svojih korisnika?

U radu je ukazano na nekoliko savremenih medijskih fenomena. *Italian brainrot*, Botičelijeva Venera kao digitalna influencerska i viralna reinterpretacija renesansnog ideala (*sprezzatura*) pokazuju kako se kulturni kodovi u digitalnom dobu stalno preoblikuju, gube stabilnost, zadobijaju nove funkcije i van granica Italije. *Italian Brainrot*, globalni talas mimova/ nadrealnih slika kombinacija životinja, neživih objekata i bizarnih jukstapozicija, dolazi uz apsurdne pseudoitalijanske natpise. Ove oblike sa oduševljenjem prihvataju generacije Z i Alfa kao participativne tekstove, odnosno platforme za svoj umetnički izraz. Digitalno italijanstvo izgrađeno na karakterističnoj prozodiji i milozvučnosti italijanskog jezika privlače digitalne prozjumere (*prosumers*) širom sveta da rastežu granice narativne logike i estetskih normi. Nacionalna turistička kampanja *Italia. Open to Meraviglia* iz 2023. godine, u kojoj se Botičelijeva Venera pojavljuje kao influencerska, polarizovala je javni diskurs između apokaliptičnih kritika o narušavanju visoke umetnosti i onih koji su Veneru integrisali kao fosilizovani simbol italijanstva. Onlajn estetsko redefinisane *sprezzature*, beznaporne elegancije i prirodne otmenosti renesansnog dvorskog čoveka, koja sada postaje viralna u *instagram* i *tiktok* tutorijalima, označava se kao autentični italijanski stil. Nekada retorički ideal držanja i ponašanja, *sprezzatura* danas cirkuliše kao memetička poza ili estetizovani signal pripadnosti u globalnom medijskom pejzažu u kojem je stvarnost fotošopirana, filtrirana, kopirana i haštagovana, a vizuelno prevedena u neobavezno prebačen šal ili sat preko košulje. Ovi primeri su poziv na razmišljanje na to kako nacionalni identitet, estetski kodovi i medijska pismenost cirkulišu i mutiraju unutar konteksta oblikovanog platformama i algoritmima.

Polazeći od pretpostavke da bi ovi fenomeni mogli privući Ekovu pažnju, naš spekulativni uvodni dijalog ističe kako postojanost tako i transformaciju Ekovih ideja u okruženju obeleženom vizuelnom hiperprodukcijom i urušavanjem jasnih komunikacijskih uloga pošiljaoca i primaoca poruke. Zajednička nit koja povezuje sve primere nije samo njihova savremenost već i pojam *italijanstva*, ili bolje rečeno *italijanskosti*, odnosno reprezentacije i recepcije italijanskog duha u novim medijima i unutar same Italije i na globalnom nivou. Svaki od analiziranih slučajeva otkriva da masovna kultura u sebi nosi potencijal površne trivijalizacije, ali i kritičke lucidnosti. Primeri ukazuju na trajnu relevantnost Ekove semiotike kao analitičkog alata za čitanje ne samo znakova našeg vremena već i mitova koji ih oblikuju i iskrivljuju.

Bibliografija

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- De Martino, D., & Basta, A. (2025). Generative-AI as resource against the “brain rot”. *Giornale italiano di educazione alla salute, sport e didattica inclusiva*, 9(2).
- De Masi, V. (2025). The Italian Brainrot Phenomenon and the Ethics of Absurdist AI Meme Culture. *Academia.edu* (article). Retrieved July 28, 2025, from https://www.academia.edu/130055683/The_Italian_Brainrot_Phenomenon_and_the_Ethics_of_Absurdist_AI_Meme_Culture
- De Nittis, F. (2025). Why brands are embracing ‘Italian Brainrot’ to go viral on TikTok and win over Gen Z [Press release]. *EIN Presswire*. Retrieved July 28, 2025, from <https://www.wdhn.com/business/press-releases/ein-presswire/803101615/why-brands-are-embracing-italian-brainrot-to-go-viral-on-tiktok-and-win-over-gen-z/>
- DUDETBG. (2025). *Italian Brainrot and the collective unconscious (Jordan Peterson lecture)* [Video]. YouTube. Retrieved August 28, 2025, from <https://www.youtube.com/watch?v=M8jNsS4K2U8>
- Eco, U. (1968). *Struttura assente*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1973). *Diario minimo*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2023a). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani. (originalno izdanje 1964).
- Eco, U. (2023b). *L'era della comunicazione. Dai giornali a Wikileaks*, Milano: La nave di Teseo.
- etymologynerd. (2025). *Caption or brief description of the TikTok video* [Video]. TikTok. Retrieved August 28, 2025, from <https://www.tiktok.com/@etymologynerd/video/7491785535627824426>
- Francesconi, S. (2025). Italia: Open to meraviglia at the intersection of art, gender and tourism discourses. *Multimodal Communication*, (0).
- Gaković, N. (2025). Da li se dizajn Karima Rašida može smatrati kem-pom? *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 47, 169–183.
- International Center for Language Studies (2025, June 16). “*Italian Brainrot*” characters: The wildest way to learn Italian [Blog post]. *International Center for Language Studies*. Retrieved August 28, 2025, from <https://www.icls.edu/blog/italian-brainrot-characters-the-wildest-way-to-learn-italian>
- Katz, L. (2025). What is ‘Italian Brain Rot’? The surreal TikTok obsession, explained. *Forbes*. Retrieved May 28, 2025, from <https://www.forbes.com/sites/lesliekatz/2025/05/03/what-is-italian-brain-rot-the-surreal-tiktok-obsession-explained/>

- Kastiljone, B. (2012). *Knjiga o dvoraninu*. Beograd: Albatros plus.
- Klajn (1996). *Italijansko+srpski rečnik*. Beograd: Nolit.
- Koprivica Lelicanin, M. (2025). *Leggere i media. Teorie, metodi e pratiche*. Torino: Utet.
- Koprivica Lelićanin, M. (2024). „Италијанство је у очима посматрача: анализа реакција публике на италијанску туристичку кампању Italia. Open to Meraviglia“. *Гласник Етнографског института САНУ*, 72(1), 201–227. <https://www.ei.sanu.ac.rs/index.php/gei/article/view/1120>
- Koprivica Lelićanin, M., & Radenković Šošić, B. (2021). Metamodernizam i jezik: Reklama u doba pandemije. *Ethnology and Anthropology*, 16(4), 285–302.
- Koprivica Lelićanin, M., & Jovanović, S. (2023). „Метамодернизам: Прилог Вермеленовом и Ван Дер Акероном тумачењу појма“. *Књижевна историја – Часопис за науку о књижевности*, 55(179), 143–164.
- McLuhan, M. (2011). *Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, London: Gerald Duckworth & Company (originalno izdanje 1951)
- Moderc, S. (2015). Elektronski korpus srpskih književnih dela i njihovih prevoda na italijanski jezik. *Analiza Filološkog fakulteta*, 27 (2), 301–316.
- Moderc, S. (2025). Korpus srpskog književnog jezika SerbItaCor3. *Srpski jezik*, XXX, 257–267.
- Moderc, S., Stanković, R., Tomašević, A. & Škorić, M. (2023). An Italian-Serbian sentence aligned parallel literary corpus. *Pregled Nacionalnog centra za digitalizaciju*, 43, 78–91.
- Mori, M. (2005). The uncanny valley. (K. F. MacDorman, & T. Minato, Trans.). *Energy*, 7, 33–35. (originalno izdanje 1970).
- Rynnänen, M. (2018). Contemporary Kitsch. The death of pseudo-art and the birth of everyday cheesiness (a postcolonial inquiry). *Terra Aestheticae*, (1), 70–86.
- Striphas, T. (2015). Algorithmic Culture. *European Journal of Cultural Studies*, 18(4–5), 395–412
- Walker, A. (2025, March 14). *Brainrot and the order of things* [Blog post]. *How To Do Things With Memes* (Substack). Retrieved August 28, 2025, from <https://howtodothingswithmemes.substack.com/p/brainrot-and-the-order-of-things>
- Wells, J. (2025, August 27). We asked 10 Italian style influencers to define the term “sprezzatura”. *The Gentleman’s Journal*. Retrieved from <https://www.thegentlemansjournal.com/article/we-asked-10-italian-style-influencers-to-define-the-term-sprezzatura/>

- Yousef, A.M.F., Alshamy, A., Tlili, A., & Metwally, A.H.S. (2025). Demystifying the New Dilemma of Brain Rot in the Digital Era: A Review. *Brain Sciences*, 15(3), 283.
- Zeca, F. (2020). Understanding Media Relations in the Age of Convergence: A Meta-theoretical Taxonomy. In *Between*, 10 (20)

KITSCH ME IF YOU CAN: ON DIGITAL ITALIANICITY WITH UMBERTO ECO

Abstract

The paper highlights certain contemporary media phenomena through a speculative yet theoretically grounded dialogue with the Italian thinker Umberto Eco. Although best known as a novelist, Eco, already in his early essays and works, developed, almost in parallel with McLuhan and Barthes, an original approach to the analysis of contemporary culture (comics, advertising, popular music, and (animated) film), emphasizing the importance of multilayered interpretation. Eco's definitions of kitsch, aberrant decoding, or cultural myths are re-examined in today's algorithmically structured world. Through an imagined dialogue, we not only bring Eco's theory to life by following his brilliant spirit of critical appropriation and almost subversive play, even when applied to a scholarly article as a text. By interpreting phenomena of "digital Italianicity" such as Italian Brainrot, the fashion concept of sprezzatura, or Botticelli's Venus as the first digital influencer, our ultimate aim is to demonstrate the lasting relevance of Eco's semiotic apparatus for analyzing media, language, and culture, forces that continue to shape digital communication today.

Keywords

Umberto Eco, kitsch, aberrant decoding, sprezzatura, cultural myths

Primljeno: 29. 8. 2025.

Prihvaćeno: 2. 10. 2025.

MODNI DISPOZITIV U DRUŠTVU NADZORA: MEHANIZAM MOĆI ILI MEHANIZAM OTPORA

Apstrakt

Polazeći od teorije moći, pojmova dispozitiva i biomoći, teorije novih medija i primera iz savremenog modnog dizajna, u radu se analizira modni dispozitiv kao metamedij i metaproteza – proširenje svih čula i nervnog sistema, koji u 21. veku prerasta u produžetak mozga. Kako se uvećavaju funkcije i moći modnog dispozitiva kao novog medija, postavlja se pitanje da li pametna odeća kao nov mehanizam moći društva nadzora postaje dispozitiv prekomerne biomoći nad telom i životom, ili je upravo ta prekomernost može pretvoriti u kontradispozitiv – mehanizam otpora. Ova ambivalentna dinamika moći i otpora, modnog dispozitiva i kontradispozitiva biće ključna za budući razvoj modnog dizajna, koji mora biti po meri čoveka i prirode, a ne korporativnog kapitala i društva nadzora.

Ključne reči

modni dispozitiv, moć, pametna odeća, biomoć, društvo nadzora, kontradispozitiv

„Na izučavanju mehanizama moći koji su zaposeli tela, kretanje, ponašanja, treba izgraditi arheologiju humanističkih nauka.“

Mišel Fuko

U društvu nadzora, gde je bezbednost iznad zakona, slobode i ljudskih prava, modni dispozitiv postaje sve efikasniji i ekonomičniji, sve zabavniji i neo-

¹ majadavidovac@yahoo.com; ORCID 0009-0006-9677-9996

phodniji, a istovremeno i sve opasniji, jer odeća zahvaljujući novim tehnologijama, postaje pametna – još jedan novi medij koji poseduje sva svojstva nadzorno-medicinskog uređaja. Prema francuskom filozofu Mišelu Fukou (Michel Foucault), savremeni modni dispozitiv može da se definiše kao heterogeni skup diskurzivnih i nediskurzivnih praksi, od modnog diskursa, znanja, institucija kao što je modni sistem, novih medija, do svakog pojedinačnog odevnog komada čija je strateška funkcija da odgovori na hitne potrebe modne industrije i potrošačkog društva u određenoj modnoj sezoni i time osigura moć mode. Kao mehanizam moći mode, dispozitiv konstruiše, oblikuje, disciplinuje, nadzire i proizvodi modna tela, upravlja gestovima, ponašanjem, mislima, diskursima i željama modnih subjekata, te reguliše sam život u društvu nadzora. Cilj rada je da osvetli odnose moći i učinke beskrajno malih moći – mikro/bio moći modnog dispozitiva nad telom i životom na svakodnevnom nivou, koje postaju uslov rada opštih strategija makromoći modnog sistema na globalnom nivou. Odnosi moći u globalnom modnom sistemu moraju postati vidljivi kako bi se tela i odeća aktivirali kao mesta otpora, subverzije, prekida i preokretanja moći u protivmoć, odnosno dispozitiva u kontradispozitiv,² pomoću kritičke teorije, modne prakse, ali i mehanizama i znanja iste te biomoći.³

Dizajniranje pametne odeće još uvek je u eksperimentalnoj fazi prototipa, ali je pitanje vremena kada će biti u masovnoj upotrebi.⁴ Stoga je neophodno promišljati o dizajnu interaktivne i programirane odeće, jer digitalizacija globalnog modnog sistema progresivno ubrzava promene u modnom dizajnu, dok propisi i zakoni koji bi uredili primenu pametne odeće još uvek izostaju. Osim toga, razmatranje sve savršenijih mehanizma moći mode je važno u savremenom političkom trenutku permanentnog vanrednog stanja i nadzora, sistemskog nasilja, terorizma, migrantske krize, klimatskih promena, pandemija zaraznih bolesti, „humanitarnih“ i ekonomskih ratova koji postaju izgovori za proizvodnju straha i pojačanu bezbednost, kako bi se aktivirao sve veći broj dispozitiva i sveobuhvatni, globalni nadzor pojedinaca na „ćelij-

2 Agamben smatra da dispozitivi hvataju čoveka u mrežu moći i odvajaju ga od njegove okoline i njega samog. Stoga predlaže proces profanacije (termin iz rimskog prava i religije), to jest kontradispozitiv kojim bi se oslobodilo i vratilo ono što je odvojeno, zarobljeno i „žrtvovano“ dispozitivom. (Agamben 2012: 77).

3 Biomoć – moć nad životom, za Fukoa je „element neophodan za razvoj kapitalizma; kapitalizam se mogao obezbediti samo po cenu kontrolisanog ulaganja tela u proizvodni aparat i uz pomoć prilagođavanja fenomena populacije ekonomskim procesima“. (Fuko 2006: 157)

4 Pametna odeća obuhvata koncepte, prototipove, izvedena umetnička dela, manju serijsku proizvodnju i kritičke projekte koji razmatraju potencijalne posledice i zloupotrebe i anticipiraju uticaj novih tehnologija i naučnih istraživanja na čovečanstvo.

skom“ nivou. Nove tehnologije i novi mediji šire se i prihvataju u ime bezbednosti i zdravlja, lakšeg i bržeg funkcionisanja i boljeg kvaliteta života. Samo što bolje, kako kaže Hana Arent (Hannah Arendt), ne znači i da je dobro.⁵ U neoliberalnom kapitalizmu 21. veka, odnosno nadzornom kapitalizmu kako ga naziva Šošana Zubov (Shoshana Zuboff), progres, bezbednost, hitnost i kapital su iznad slobode, prava, dostojanstva pa čak i samog života.

Postavlja se pitanje šta je s modom u situaciji „gigantske akumulacije i proliferacije“ dispozitiva i permanentnog vanrednog stanja u kome se, kako napominje Agamben (Giorgio), nalazi savremeno zapadno društvo.⁶ Da li je strateška funkcija savremenog modnog dizajna uspostavljanje još jednog novomedijskog i efikasnijeg dispozitiva kojim se potčinjava, kontroliše i nadzire telo, ili će modni dizajn ostati prostor za politizaciju odeće, a time i otpor i slobodu. Ako u društvu nadzora modni dispozitivi učestvuju u transformaciji savremenog sveta u gladak biopolitički prostor, gde su nejasne granice između *zoe* i *bios*, javnog i privatnog, redovnog i vanrednog, levice i desnice, čoveka i mašine, demokratije i totalitarizma (Agamben, G. 2006: 10), mora se postaviti pitanje gde su granice između slobode izbora i prisile, zabave i nadzora. Mogu li se povući granice između mode kao sredstva individualnog izražavanja i uspostavljanja identiteta, autonomije i slobode, i mode kao još jednog biometrijskog dispozitiva, još jedne tehnike realizacije moći i iluzije slobode izbora – jer se kupovinom nove modne odeće kupuju logo i identitet brenda (Paić 2007: 266), a uskoro možda pod sloganom novog i najpokornija tela uhvaćena u dizajniranu pametnu odeću.

U društvu nadzora biomoć modnog dispozitiva koja oblikuje i proizvodi tela i sam život prema potrebama modne industrije i korporativnog kapitala postaje prekomerna i prevazilazi svaki ljudski suverenitet (Fuko 2019: 116). Ali upravo se prekomernost moći može okrenuti protiv nje same i oduzeti joj moć (Gros 2000: 93), a odeća i telo mogu postati mesta otpora. U skladu s tim postavlja se teza – Modni dispozitiv kao mehanizam moći mode i društva nadzora ima prekomernu biomoć nad telom i životom, ali upravo ga ta prekomernost može pretvoriti u kontradispozitiv, mehanizam otpora.

5 „Zakon progresa drži da sve mora biti bolje nego što je bilo ranije. Zar ne vidite da ako hoćete samo bolje, bolje i bolje, vi gubite dobro. Dobrim se više ništa ne mjeri.“ (Arent 2019).

6 Više u (Agamben 2006). „Vanredno stanje‘ je pojam iz nemačke pravne tradicije koji se odnosi na privremeno stavljanje ustava i vladavine prava izvan snage...“ (Hardt, Negri 2009: 24).

Moć modnog dispozitiva

Mreža mikrofizike moći sačinjena je od mnoštva mehanizama, aparata, oruđa, instrumenata, uređaja moći koje Fuko naziva dispozitivima.⁷ Dispozitiv je, najkraće rečeno, mehanizam, sredstvo moći. Modni dispozitiv je mehanizam i prenosnik moći kojim se moć modnog sistema upisuje u telo, proizvodi poslušno i korisno modno telo, ali telo koje nije samo polje moći, već i polje znanja i mogućeg otpora. Uloga dispozitiva je da osigura moć umrežavajući moć, znanje i telo/subjekt.

Dispozitivi kao mehanizmi moći nisu samo represivni već su produktivni jer uvek podrazumevaju i proces subjektivizacije (Agamben 2012: 78). U procesu subjektivizacije, biće postaje subjekt koji zadobija identitet i slobodu pokoravanjem dispozitivu koji, „kao takav proizlazi iz ukrštanja odnosa moći i odnosa znanja“ (Agamben 2015). Kroz jedinstvenu Fukoovu analitiku moći,⁸ kao mikrofiziku moći koja je uvek telesna, somatska, materijalna, iz čega proizlazi da moda i moć imaju istu metu – telo, moda se analizira kao telesna tehnika koja poseduje jednu od najefikasnijih, najsuptilnijih i najproduktivnijih moći – biomoć nad telom. Biomoć mode preuzima brigu nad telom i životom kroz svakodnevne, intimne potrebe tela i estetske prakse potrošnje obuhvatajući svako individualno modno telo, ali i kolektivno telo modne globalne populacije, kako bi se ljudsko telo i život prilagodili ekonomskim procesima modnog sistema neoliberalnog kapitalizma. Mikro/bio/moć mode ne proizvodi samo modne subjekte i modna tela već i životne stilove, zadovoljstvo, stvarnost, diskurse i znanja. Moć koristi nova znanja da bi stvorila „nove modele kontrole, nove forme posmatranja, nove režime moći-znanja i nova mesta otpora“ (Gros 2005: 212).

Moć modnog dispozitiva je meka, nenasilna, nevidljiva, prihvatljiva, sofisticirana, privlačna biomoć koja se sprovodi svakodnevno i čija je meta i prenosnik telo. Moć mode nije jedna, monolitna, centralna moć već su to kapilarni odnosi moći, mnoštvo promenljivih odnosa snaga koji se stvaraju i dejstvuju između pojedinaca, grupa, institucija, medija, industrija, modnih centara, tržišta, modnih dizajnera, influensera, *fashion victims*, onih koji čine modni sistem ali i onih koji su izvan njega. Odnosi moći nisu konačni već su

7 Termin dispozitiv Fuko prvi put koristi u *Istoriji seksualnosti I*, a potom u intervju 1977. daje i definiciju dispozitiva. Delez (Gilles Deleuze) i Agamben kasnije dodatno proširuju termin.

8 Mišel Fuko razvija složen i istančan koncept moći u više dela, predavanja i intervju (Nadzirati i kažnjavati: Rođenje zatvora, Volja za znanjem: Istorija seksualnosti, Moć i telo, Oko moći, Psihijatrijska moć, itd.)

nepredvidivi i otvoreni za nova preuređivanja, preusmeravanja, delovanja i moguće otpore. Izostanak otpora savremenoj moći i slepo prihvatanje svih njenih zabavnih i privlačnih dispozitiva, među kojima je i pametna odeća, dovešće u pitanje suverenitet i politički status svakog pojedinca.

Modni dispozitiv u društvu nadzora

Posle 11. 9. 2001. ulazi se u globalnu panoptičku formu⁹ neprekidnog nadzora nad pojedinačnim i kolektivnim telom. U društvu nadzora¹⁰ veći deo ljudske populacije poseduje i dobrovoljno nosi nadzorni uređaj (mobilni telefon), koji ga nadzire 24 sata, 365 dana u godini, a koji može da nadzire i njegovu okolinu. To je panoptikon, Fukoovo „Oklo moći“,¹¹ gde svako svakog može da snima i prati, ali je koncentracija moći koja upravlja telima i ponašanjima nezabeležena do sada. Delom zbog dispozitiva biomoći osnaženih novim tehnologijama, delom jer je sam panoptikon po Fukou množitelj i „pojačalo moći“ (Fuko 2005: 106). Panoptikon kao „bestelesna moć koja se večno vrši u osvetljenju povezana je sa trajnim uzimanjem znanja.“ (Fuko 2005: 110) Zahvaljujući sofisticiranim strukturama moći, neprekidnom nadzoru, prikupljanju podataka i obimnom znanju, u društvu nadzora neoliberalni kapitalizam prelazi u nadzorni kapitalizam.¹²

Šošana Zubof¹³ definiše nadzorni kapitalizam kao novi ekonomski poredak bez presedana, koji zahvaljujući novim tehnologijama, sredstvima za modifikovanje ponašanja (od algoritama, aplikacija, programa, senzora, do pametnih uređaja) i bihejvioralnom inženjeringu neovlašćeno nadzire, prikuplja i

9 Panoptikon kao „sredstvo za sprovođenje moći u prostoru“ prototip je društva nadzora. (Drajfus, Rabinov 2017: 263)

10 Delezovo društvo kontrole (*Postscript on the Societies of Control*), koje se formira od 1945. godine, nije dovoljno da objasni novi stepen biopolitičke stvarnosti i sveobuhvatni nadzor koji počinje od 11. 9. 2001. uvođenjem vanrednog stanja u SAD, koje traje do danas, a čiji cilj nisu više samo disciplina, kontrola i nadzor individualnog i kolektivnog tela već predviđanje i automatizacija ponašanja. Iako su u srpskom jeziku kontrola i nadzor sinonimi, u engleskom jeziku kontrola (control) znači moć da se utiče ili usmerava ponašanje ljudi ili tok događaja, dok nadzor (surveillance) znači pažljivo posmatranje – prismoira posebno osumnjičenog; poreklo reči dolazi od latinskog *vigilare* gledati i od francuskog: *sur* – nad i *veiller* – gledati.

11 Više (Fuko 2014).

12 U društvu nadzora, pored panoptikona, kompjuter postaje univerzalni alat. „Određeni tipovi mašina lako se poklapaju sa svakim pojedinim tipom društva – to ne znači da mašine određuju, već da odražavaju one društvene forme koje ih proizvode i koriste.“ (Deleuze 1992: 6).

13 Šošana Zubof, socijalni psiholog i profesorka Univerziteta Harvard, napravila je obimno i detaljno istraživanje, analizu i kritiku savremene moći i novog ekonomskog poretka – nadzorni kapitalizam.

prisvaja ljudska iskustva, pretvara ih u podatke o ponašanju, prodaje i koristi kao besplatne sirovine kako bi mogao da predvidi i modifikuje individualno i kolektivno ponašanje i ostvari nezapamćenu koncentraciju bogatstva, znanja i instrumentarne moći. Nadzorni kapitalizam kao „privatizovani instrumentarni društveni poredak nova je forma kolektivismu u kojoj tržište, a ne država, raspolaže i znanjem i slobodom“ (Zubof 2021: 530). Nadzorni kapitalizam je kao i svaki prethodni kapitalizam parazitski sistem zasnovan na eksploataciji.¹⁴ Razlika je u tome što je industrijski kapitalizam privatizovao prirodne resurse i javne prostore, dok nadzorni privatizuje ljudsko iskustvo i suštinu ljudskosti. Ljudska bića su tako u kapitalizmu, od disciplinovane radne snage u 19. veku, preko poslušnih potrošača u 20. veku, evoluirali u besplatnu sirovinu 21. veka. Iako je ljudsko ponašanje kao sirovina besplatno, ono je individualno i nepredvidivo, i kao takvo opasno i rizično za sticanje kapitala. Kako bi ponašanje bilo predvidljivo i kako bi se uz minimalan rizik i odstupanje prognoziralo, mora se modifikovati, a potom i formirati kao jednoobrazno kolektivno. Sledeći korak u eksploataciji ljudskog iskustva je dizajniranje – modifikacija ponašanja koja se postiže raznovrsnim tehnološkim sredstvima – digitalizovanim, interaktivnim, umreženim pametnim dispozitivima.¹⁵ Cilj nadzornog kapitalizma je automatizovano ponašanje – ponašanje koje se modifikuje i navodi u realnom vremenu. Pomoću internet stvari svaki predmet iz fizičkog sveta koji poseduje senzor ili softver može se identifikovati, daljinski kontrolisati i integrisati u virtuelni. Sva naša iskustva, mi sami, društvo u celini biće prevedeni u podatke, integrisani u virtuelni svet i mašinski kontrolisani dok pravo na odlučivanje i privatnost postaju luksuz povlašćene manjine,¹⁶ koja u društvu nadzora, to pravo uskraćuje većini.¹⁷ Zubof smatra da je krajnji cilj nadzornih kapitalista stvaranje novog kolektivnog poretka nalik mašinskoj košnici, u kojoj se ljudi-organizmi, bez osnovnih ljudskih prava i ljudskog suvereniteta, modifikovanog ponašanja mašinski navode ka potpunoj izvesnosti. U društvu nadzora, naše znanje, ponašanje i najintimnije iskustvo se predviđa i oblikuje, privatizuje, patentira i pretvara u robu kako bi se ostvarili ne samo ekonomski već i politički interesi globalne elite vlasti. Ciljanim oglasima korisnicima se sugeriše koje proizvode da kupe, koje lokacije da posete, ali i za koga da glasaju. Kapitalizam maskiran demokratijom

14 Istoričar Volter Džonson (Walter Johnson) smatra da nema kapitalizma bez ropstva. <https://www.bostonreview.net/forum/walter-johnson-to-remake-the-world/> pristup: maj 2022.

15 Igrice su „oprobana metodologija za promenu individualnog ponašanja“ (Zubof 2021: 335).

16 Od svih društava u istoriji naša društva su razvila „čudnu tehnologiju moći koja se bavi ogromnom većinom ljudi u stadu i ima samo šačicu pastira.“ (Fuko 2010: 250).

17 Zahvaljujući panoptizmu koji omogućava nadzor velikog broja ljudi od strane manjine, građane snimaju biometrijske kamere, dok je moć – kao globalna elita vlasti i multinacionalne kompanije, skrivena iza zidova, alarma, telohranitelja i crnih stakala.

je posredstvom dispozitiva discipline, bezbednosti i nadzora stvorio pokorna tela radnika, potrošača, a sada i telo korisnika glasača.

U doba nadzornog kapitalizma i instrumentarne moći, zahvaljujući dispozitivima nadzora među kojima je i pametna odeća, svi smo digitalno potčinjeni, kolonizovani, pretvoreni u sirovine i eksploatisani, razvlašćeni od sopstvenog iskustva i kolektivnog znanja, bez prava na utočište¹⁸ i bez prava na buduće vreme.¹⁹ Modni dispozitiv kao novi medij svodi odeću na funkciju biološkog preživljavanja, zaštitu od klime, bolesti, terorizma, obezbeđivanja golog života, a ne na bivanje u svetu. Modni dispozitiv postaje dizajnirani nadzorno-medicinski aparat, multimedija koja sjedinjuje dizajn, zabavu, komunikaciju, nauku i briše granice između čoveka i mašine, realnog i virtuelnog, održavajući stabilnom prividnu liniju između slobode, nadzora i kontrole.

Pametna odeća

Pametna odeća ili nosiva tehnologija obuhvata odeću, tekstil i modne detalje koji poseduju sopstvene računarske sposobnosti. Izrađena od pametnih tkanina,²⁰ u koje su utkana pametna, elektronska vlakna²¹ s programiranim, interaktivnim, daljinski kontrolisanim nano-čipom. Pametna odeća je nosivi kompjuter izrađen u obliku odeće. Uloga dizajnera je da uz pomoć svojih znanja i veština prilagodi kompjuter telu, njegovim pokretima, a da istovremeno omogući što efikasniju interakciju tela i računara i da nosivu tehnologiju dizajnira u skladu s modnim trendovima. Pametna odeća sadrži sve što sadrži kompjuter, ali i više od toga: mikroprocesore, integralna kola, provodnike, silikonske čipove, laserske diode, savitljive senzore (za vid, zvuk, dodir, pokret, miris), odašiljače, antene, nano-tranzistore. Pametna odeća je hibrid dizajna, nauke, vojnih tehnologija,²² novih medija i veštačke inteligencije, in-

18 Utočište je ono unutrašnje, privatno, telesno, ali i spoljašnje, javni prostor.

19 Pravo na buduće vreme je „sposobnost pojedinca da zamisli, planira, obeća i projektuje budućnost“ (Zubof 2021:31) i „preduslov za ljudski život u punom smislu“ (Zubof 2021: 353).

20 „Elektronski tekstil se odnosi na tekstilnu podlogu koja uključuje mogućnosti za detekciju (biometrijsku ili eksternu), komunikaciju (obično bežičnu), prenos energije i tehnologiju interkonekcije za povezivanje senzora i mikroprocesora kako bi se omogućilo da takvi senzori ili stvari kao što su uređaji za obradu informacija budu umreženi zajedno u okviru tkanine.“ (Seymour 2008: 21)

21 „Elektronska vlakna sposobna da provode električne impulse mogu da prenose podatke između mikroelektronskih komponenti i konektora koji su neprimetno integrisani u tkaninu.“ (Quinn 2012: 14).

22 Prvu pametnu košulju koja je razvijana kao dijagnostička tehnologija 1996. godine finansirala je DARPA (Agencije Ministarstva odbrane SAD). „Odevni predmet dizajniran je za praćenje

terdisciplinarno dizajnirani,²³ multifunkcionalni, interaktivni, nosivi uređaj i internet stvar (The internet of things) koja se bežično povezuje s drugim sistemima i pametnim objektima. Ima sposobnost sakupljanja, obrade, čuvanja i slanja podataka o korisniku i njegovoj okolini.²⁴ Može da se programira da menja boje, dezene, svetlosne efekte, teksture i oblik u zavisnosti od prikupljenih informacija. Kao multimedija reprodukuje tekst, zvuk, slike, video, miris i vibracije. Pametnom odećom se može daljinski upravljati i može se integrisati u virtuelni svet. Njena strateška funkcija je nadzor korisnika i njegove okoline, ali osim toga ima bezbednosnu, medicinsku, preventivnu i odbrambenu funkciju,²⁵ funkciju neverbalne ali i verbalne komunikacije i moći će da izrazi i upozori na fizičko, emotivno i mentalno stanje korisnika,²⁶ ali i osoba u njegovom okruženju (Quinn 2012: 36). Može da leči tako što kroz kožu isporučuje vitamine, lekove,²⁷ stimulanse i slično ili da uveća fizičke²⁸ i mentalne sposobnosti korisnika (Quinn 2012: 122). Može preuzeti mehaničke, fizičke, biohemijske i kognitivne funkcije ljudskog tela. Modna pametna odeća može uz pomoć veštačke inteligencije da prikuplja podatke, analizira ih, pronalazi rešenja, donosi odluke i deluje umesto korisnika. Pametna odeća može da utvrdi, predvidi i modifikuje ponašanje korisnika uz pomoć nagrada i kazni u realnom vremenu. Tako na primer pametna odeća *Holy dress* autorke Melise Koleman (Melissa Coleman), realizovana 2012. i izrađena od

kretanja korisnika i kalibraciju otkucaja srca, disanja i telesne temperature te za prosleđivanje podataka udaljenom sistemu za analizu.“ (Quinn 2012: 19).

- 23 Dizajn pametne odeće nekada zahteva spoj modnog, interaktivnog, digitalnog, računarskog i sintetičkog dizajna, afektivnog računarstva, veštačke inteligencije, robotike, različitih novomedijskih tehnologija izrade, istorije i teorije umetnosti i mode.
- 24 Pametna odeća takođe prati spoljašnju okolinu prikupljajući i prenoseći podatke u realnom vremenu: može da detektuje magnetno polje, radijske frekvencije, kretanje, lokaciju, reaguje na buku, svetlost, temperaturu, zagađenje, vlažnost vazduha, vibracije, hemikalije, mirise, pa čak i hormone osoba u okolini. (Quinn 2012: 87).
- 25 Haljina *Opale*, rad autorke Benaz Farahi iz 2017. godine, nosivi je kompjuter i robot izrađena od optičkih vlakana koja imitiraju životinjsko krzno. Algoritam uz pomoć senzora i kamere, reaguje na okolinu i izraze lica ljudi i kada oseti opasnost nakostreši se. <https://behnazfarahi.com/opale/>, pristup: oktobar 2023.
- 26 *Filips dizajn* (Philips Design), istraživačka kompanija, proizvela je 2007. godine haljinu *SKIN Bubble*, koja emocionalno stanje korisnika meri pomoću senzora i prikazuje svetlosnim efektima na haljini (Quinn 2012: 36).
- 27 Ovo su neke od tkanina koje poseduju svojstva supermoći: *aracon* je tkanina firme *DuPont* dovoljno jaka da zaustavi metal i dovoljno elastična da ne sputava telo. *EPAM* je elektroaktivni polimerni veštački mišić, materijal koji ima svojstva ljudskog mišića. Japanski proizvođač *Fujibo* napravio je tkaninu *V-Up*, koja zahvaljujući specijalnom vlaknu isporučuje vitamine transdermalno i posle trideset pranja (Quinn 2012: 110–124).
- 28 „Poslednjih 109 svetskih rekorda oboreno je u *spido* plivačkim odelima, koja su dizajnirana i testirana uz pomoć Nase, a u upotrebi su od februara 2008.“ http://www.b92.net/sport/navodi/plivanje.php?yyyy=2009&mm=03&dd=11&nav_id=349488, pristup: maj 2023.

hakovanog detektora laži i elektro-šok olovke, analizira glasovni stres i kada otkrije da korisnik govori neistinu kažnjava ga električnim udarom.²⁹

Pametna odeća i u bukvalnom smislu postaje dispozitiv (fr.: *dispositif*) – sigurnosni, kontrolni uređaj, aparat, mehanizam koji može sadržati mnoštvo uređaja i u svakom trenutku može postati interaktivni poligraf, laboratorijska ili meteorološka stanica. U društvu nadzora, moda uz pomoć sve savršenijih mehanizama moći postaje predvodnik u trasiranju ne samo odevnih trendova i stilova života već i trendova u nauci, tehnologijama i novim medijima, dok nove (vojne) i potencijalno opasne tehnologije „pakuje“ u zavodljiv, zabavan, koristan i neophodan dizajn koji brzo stvara zavisnost, postaje deo životnih procesa i uslov egzistencije.

Pametna odeća kao mehanizam moći

„Interaktivne i kibernetičke mašine postaju nove proteze integrisane u naša tela i umove i sočivo kroz koje se redefinišu naša tela i umovi.“

Majkl Hart i Antonio Negri

Modna pametna odeća je mehanizam sveprisutne, sveprožimajuće, prekomerne mikrofizike biomoći koja zaposeda tela i živote u društvu nadzora. Da li se možemo probuditi iz duboke hibernacije koju održavaju kontrolisani dispozitivi nadzornih kapitalista i zapitati se koja je razlika između elektronske nanogice za kućni pritvor i dizajnirane modne pametne odeće. Da li ćemo zahvaljujući odeći kao novom mediju, novom organu kiborg tela dosegnuti život vredan življenja, povratiti politički život kao uslov samostalnosti, slobode i ljudskosti ili biti anestezirana i uslovljena bića svedena na sirovinu nadzornih kapitalista, život-podatak.

Pametna odeća bi mogla da postane normalan, svakodnevni, ali i jedini izbor – nov produžetak tela na koji bismo lako mogli da se naviknemo. Odeća je oduvek bila naš omotač, naša druga koža, a primenom nano tehnologije postaje još delotvornija zamena za kožu.³⁰ Pametna odeća u tom slučaju postaje novi eksterni organ ili višeculni produžetak tela. Po Maršalu Makluanu (Mar-

29 <https://melissacoleman.nl/holydress>, pristup: oktobar 2023.

30 „Nakon što smo vekovima bili potpuno odeveni i okruženi ujednačenim vizualnim prostorom, električno doba sada nas uvodi u svet u kojem živimo, dišemo i slušamo čitavim epidermom.“ (Marshall 2008: 109)

shall McLuhan), odeća je medij³¹ kojim se produžava koža, dok je pametna odeća kao novi medij produžetak ne samo tela već i uma. Pametna odeća nije samo nov medij, metamedij, već i metaproteza koja „povećava našu memoriju, percepciju, donošenje odluka“ (Manović 2011), proširenje svih čula i nervnog sistema, koja u 21. veku postaje produžetak mozga – kognitivna proteza. Dakle, nije u pitanju samo hibridizacija dizajna i tehnologije, već i hibridizacija čoveka i tehnologije, to jest kiborgizacija tela svedenog na besplatnu sirovinu nadzornog kapitalizma. Jer, uz pametnu odeću kao internet stvar, ljudsko telo (um, iskustvo i znanje) svodi se na digitalni podatak i integriše u virtuelni svet. Takođe, nije više u pitanju mehaničko oblikovanje i produžavanje tela odećom, već elektronsko navođenje mozga pametnom odećom i elektronska kontrola i upravljanje telom i životom kroz eksternalizaciju mozga. Zahvaljujući modnom dispozitivu, ne samo telo već i ono unutrašnje – ideje, želje, razmišljanja, stil života – postaju vidljivi kako bi se lakše kontrolisali. Povezana sa internetom i satelitom, naša unutrašnjost bi bila lako dostupna, ne samo nama i našem lekaru već i čitavoj državnoj administraciji, korporacijama, medijima i javnosti, što će imati dalekosežne posledice ne samo na dizajn, kulturu, ekonomiju, nauku, politiku već i na međuljudske odnose, položaj pojedinca u društvu, društvena uređenja i na čitavo čovečanstvo. Pojedinaac u tom slučaju može da bira da bude posmatran ili da posmatra, da bude kontrolisan ili da kontroliše, da prihvati ili da se suprotstavi. Po Makluanu, čovek produžava vlastito biće različitim medijima, a svaki tehnološki produžetak utiče ne samo na telo već i na psihički i društveni sklop i određuje oblik ljudskog delovanja (Marshall 2008: 9). Posebno što su „sve prethodne tehnologije ili čovekova produženja bila delimična i fragmentarna, dok je elektronsko potpuno i integralno“. (Makluan 2018: 69) Paradoksalno, medijsko produžavanje tela zahteva svojevrstu samoamputaciju (čula, uma i vlastitog ja), „samoodbrambeno umrtvljavanje“, anesteziiranje, pa je jedna od posledica produžetaka tela, pojava obamrlosti pojedinca i društva (Makluan 2018: 17). Osim toga, odeća je konstitutivna proteza koja nas proizvodi. Mi nismo hibrid čoveka i tehnologije, „mi smo uvek već kiborg“ jer smo uvek već konstituisani protezom (Barnard 2020: 251). Time što smo konstituisani tehnološkim produžetkom, stavljeni smo u podređen položaj jer postajemo uslovljena bića (Arent 2016: 18).

Prvi put u istoriji prioriteta funkcija modne odeće nije simbolička već medicinsko-bezbednosna funkcija kako bi se proizvela sve savršenija, besmrtna tela-kiborzi nadljudskih moći, a istovremeno sve pokornija i pasivnija tela

31 Makluanova „definicija medija je široka, ona uključuje sve tehnologije koje omogućavaju produženje čovekovog tela i čula, od obuće do kompjutera“. (Mekluan 2018: 21)

koja ne moraju da se kreću, misle, pamte i odlučuju. Nadzorni kapitalizam i modni sistem produžava se i uvećava korisnim i poslušnim telima i mozgovima koji se ugrađuju u proizvodnu mašineriju i kolektivno znanje koje potom patentira i privatizuje. U društvu u kome su tržišne vrednosti iznad društvenih, u kome je kapital jedina i osnovna vrednost ne preostaje mesta za ljudsko. Jer mi smo u neoliberalnom nadzornom kapitalizmu, koji počiva na vanrednom stanju i svodi život na goli život, biološki živi a politički mrtvi, a s pametnom odećom doslovno možemo postati živi mrtvaci, anestezirani i uvedeni u granično polje života i smrti.

Pametna odeća kao mehanizam otpora

„Ne treba strahovati, niti se nadati, već treba tragati za novim oružjem.“

Žil Delez

Analiza mode kao mehanizma moći može osvetliti mesta prekomerne moći nad telom koja se mogu i moraju preokrenuti u mesta otpora, ujedinjenja, solidarnosti, jednakosti jer moda kao mehanizam otpora ima kreativan, politički, subverzivni i revolucionarni potencijal. Modni kontradispozitiv kroz teorijske, umetničke i odevne prakse koje uključuju kritiku, fantaziju, performativnost, parodiju, enkripciju, subverziju i bojkot korporativne modne industrije izmešta vidljivost sa tela na mehanizme moći modnog sistema. Modni kontradispozitiv je odeća koja odgovara potrebama ljudi, a ne moćnim korporacijama, odeća koja ne sprečava ljude da budu misleći politički subjekti, odeća koja ne doprinosi pretvaranju ljudi u pokorne objekte moći. U kontekstu odeće kao novog medija, to znači vraćanje u posed tela, ličnosti, emocija, čula, mozga i privatnosti vlasnicima. U polju znanja i dostignuća to znači skidanje patenata sa znanja i dostignuća koja pripadaju i služe svima kao i „slobodan pristup znanju, informacijama, komunikacijama“ (Hardt, Negri 2003: 335).

Protivmoć kao oblik otpora u korelaciji je s delovanjem moći. Otpor je upisan u strukturu moći, pitanje je samo da li će se aktivirati, kada i pod kojim uslovima. Fuko smatra da ne postoje odnosi moći bez otpora, odnosno da postoji onoliko oblika otpora koliko i oblika moći (Fuko 2010: 410). Otpori nisu nužno osuđeni na poraz iako su pristupne tačke moći. Isto tako veliki preokreti se retko dešavaju, uglavnom su otpori privremene tačke, nepravilno raspoređene i u pokretu, ali koje, kao i moć, obeležavaju i preoblikuju subjekt. Agamben kaže da u neoliberalnom kapitalizmu savremeni dispozitivi deluju

kroz procese desubjektivizacije koji ne proizvode subjekt, odnosno proizvode ga ali u formi larve, utvare koja nema mogućnost otpora kontroli (Agamben 2012: 80). S druge strane, *Imperija* kao teorijski koncept Majkla Harta (Michael Hardt) i Antonija Negrija razmatra otpor moći u vidu odbijanja i dezerterstva. „To dezerterstvo nema određeno mesto: ono je napuštanje mesta moći.“ (Hardt, Negri 2003: 182) U slučaju modnog dispozitiva kao mehanizma modnog sistema to bi moglo da znači bojkot korporativne modne industrije, posedovanje znanja o novim tehnologijama i stvaranje alternativne proizvodnje pametne odeće kao mehanizma otpora.

U neoliberalnom panoptikonu, u urbanim sredinama, gde su poluge vlasti i moći – policija, vojska i privatna obezbeđenja opremljeni najsavremenijim uređajima za praćenje i ubijanje, od kamera do robota,³² sve više dizajnera i umetnika istražuje načine zaštite podataka, ličnosti, tela i života, ali i kako u sveopštoj vidljivosti koja permanentno kontroliše i nadzire postati nevidljiv. Dok Džulijan Asanž (Julian Assange) poručuje: „Privatnost za slabe, transparentnost za moćne“ (Asanž 2013: 121), Zubofova smatra da je zabrinjavajuće „to što nova generacija aktivista, umetnika i izumitelja oseća potrebu da unapredi umetnost i nauku skrivanja“ (Zubof 2021: 531). Ali ako je borba protiv nadzora toliko neravnopravna, možda je opravdano sakriti identitet kako bi se postigao cilj – maskirati se da bi se demaskirala moć. Kada je u pitanju tehnologija ometanja i sakrivanja, inspiracija je nepresušna: od maske za telefon i jakne koje blokiraju mobilni i GPS signal,³³ odeće,³⁴ frizure i šminke³⁵ koje zbunjuju nadzorne kamere i remete prikupljanje biometrijskih podataka i geolokacija, do sakrivanja otisaka prstiju, zenica i čitavog tela odećom koja postaje nevidljiva. Pronalaze se rešenja za bezbedno povezivanje ljudi koji protestuju, kao što je oprema iz linije *Beksleš* (Backslash), koju su dizajnirali Pedro Olivijer (Oliveira) i Zudi Čen (Xuedi Chen) 2015. godine. „*Beksleš* je serija funkcionalnih uređaja dizajniranih za proteste i neredne budućnosti.“³⁶ Komplet koji poboljšava privatnost i enkripciju sadrži pametne marame, rutere i uređaje s nezavisnim mrežama do tastera za paniku.³⁷ Umetnik

32 Policiji San Franciska dozvoljeno je da koristi robote koji mogu da ubijaju. <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-63824249>, pristup. jun, 2023.

33 <https://www.dezeen.com/2019/11/26/the-arrivals-aer-jacket-blocks-signal/>, pristup. mart, 2023. <https://www.fastcompany.com/3030013/these-clothes-block-your-cell-phone-so-youll-pay-attention-to-your-friends>, pristup. mart, 2023.

34 „*HyperFace* je nova vrsta kamuflaže koja ima za cilj da smanji ocenu pouzdanosti detekcije i prepoznavanja lica pružanjem lažnih lica koja ometaju algoritme računarskog vida.“ <https://adam.harvey.studio/hyperface/>, pristup. novembar, 2025.

35 <https://adam.harvey.studio/cvdazzle/>, mart, 2023.

36 <https://juxtapix.cargo.site/Backslash>, pristup. mart, 2023.

37 <https://www.vice.com/en/article/bmybgv/wearables-for-protestors>, pristup. mart, 2023.

Adam Harvi (Harvey) je 2013. dizajnirao liniju odeće, anti-dron hidžab i anti-dron burku, koja ometa termalni nadzor iz vazduha pod nazivom *Stealth Wear anti dron fashion*.³⁸ Fuko smatra da će najopasniji biti oni koji, i pored sveprožimajuće moći kontrole i nadzora, izmiču panoptičkom pogledu i automatizaciji ponašanja. Oni koji se ne mogu svesti na poslušno, korisno, produktivno, efikasno, kontrolisano, nemisleće i koji remete glatke i izvesne tokove kapitala (Fuko 2005: 79). Ako to podrazumeva konspiraciju, ilegalu i skrivanje u smislu enkripcije, ometanja nadzora, sprečavanja algoritamskog potkazivanja i blokiranja prikupljanja podataka, kako bi se povratila osnovna prava – pravo na slobodu, pravo na utočište, pravo na prošlo, sadašnje i buduće vreme, pravo na mišljenje, pravo na političko delovanje, pravo na zajedničko znanje i javni, građanski život, onda se mora pristati na odeću kao tajnu kriptografsku šifru.³⁹ U tom slučaju, modni dispozitiv kao nov medij može postati, od mehanizma moći, a pomoću tehnologija i znanja iste te moći – mehanizam otpora.

Zaključak

Modni dispozitiv u društvu nadzora postaje pametna odeća, još jedan nov medij i metaproteza koja prodire u ćelijske, biološke i kognitivne procese tela, kako bi preuzela telesne funkcije, povećala ljudske telesne performanse i ovladala čulima, emocijama i inteligencijom kao produžetak mozga. Pametna odeća, zahvaljujući kontinuiranom nadzoru korisnika i okoline, prikupljanju podataka, saobražavanju normi i životu u proširenoj realnosti, može doprineti akumulaciji i centralizaciji kapitala, moći i znanja u korist malobrojnih i fabrikaciji poslušnih i korisnih tela amputiranih čula, koje neopaženo uvodi u novo, dosad nezabeleženo društvo nejednakosti, neravnopravnosti, sistemskog globalnog nasilja i tranzicije ka posthumanom društvu moći veštačke inteligencije. Ipak, kako svaki modni dispozitiv kao mehanizam moći poseduje „klicu“ otpora, prekomernost biomoći nad telom i životom može ga preokrenuti u mehanizam otpora, pomoću istih znanja i sredstava moći, modnih kontradispozitiva koji vraćaju moć telu. Ta ambivalentna igra moći i otpora, modnog dispozitiva i kontradispozitiva biće od presudnog značaja za budući razvoj modnog dispozitiva i dizajna po meri čoveka i prirode, a ne korporativnog kapitala.

38 <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/>, pristup. mart, 2023.

39 „Možemo ponovo razmotriti izjavu da je šifrovanje – stvaranje tajnih kriptografskih šifri zbog kojih vlade ne mogu da špijuniraju – u stvari municija.“ (Asanž 2013: 60)

Literatura

- Agamben, Đ. (2012). *Dispozitiv i drugi eseji*, Novi Sad: Adresa
- Agamben, G. (2006). *Homo sacer: Suverena moć i goli život*, Zagreb: Ar-
kzin
- Arent, H. (2016). *Conditio Humana*, Beograd: Fedon
- Asanž, Dž. (2013). *Sajferpanks: sloboda i budućnost interneta*, Beograd: Albion books
- Barnard, M. (2020). *Fashion as communication revisited*, u Barnard, M. (ed.), *Fashion Theory A Reader*, 2nd Edition, London, New York: Routledge, 247–258.
- Deleuze, G. (1992). „Postscript on the Societies of Control“, u *October*, Vol. 59, Winter, 3–7.
- Drajfus, H. L, Rabinov, P. (2017). *Mišel Fuko: iza strukturalizma i hermeneutike*, Novi Sad: Mediterran.
- Fuko, M. (2005). *Psihijatrijska moć*, Novi Sad: Svetovi
- Fuko, M. (2006). *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti I*, Beograd: Karpos
- Fuko, M. (2010). *Spisi i razgovori*, Beograd: Fedon.
- Fuko, M. (2012). *Moć i telo u Moć/znanje, Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*, Novi Sad: Mediterran.
- Fuko, M. (2014). *Oko moći*, u Bentam, Džeremi, *Panoptikon ili nadzorna zgrada*, Novi Sad: Mediterran
- Fuko, M. (2019). *Od moći suverene vlasti do vlasti nad životom*, u Marinković, D. Ristić, D. (ur.), *Moć nad životom: Biopolitika u modernom društvu*, Novi Sad: Mediterran Publishing
- Gros, E. (2000). „Istorije sadašnjosti i budućnosti: feminizam, moć, tela“, *Reč*, br. 59/5, 85–96.
- Gros, E. (2005). *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda Beograd
- Hardt, M. Negri, A. (2003). *Imperij*, Zagreb: Multimedijalni institut
- Hardt, M. Negri, A. (2009) *Mnoštvo: Rat i demokracija u doba Imperija*, Zagreb: Multimedijalni institut
- Manović, L. (2011). *Vizuelne tehnologije kao kognitivne proteze: kratka istorija eksternalizacije*, u *Propeler – elektronski časopis za umetnost i komunikacije*, broj 2
- Marshall M. (2008). *Razumijevanje medija: Mediji kao čovjekovi produžeci*, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga
- Mekluan, M. (2018). *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, Beograd: Karpos

- Paić, Ž. (2007). *Vrtoglavica u modi, prema vizualnoj semiotici tijela*, Zagreb: Alta Gama
- Quinn, B. (2012). *Fashion Futures*, London: Merrell
- Seymour, S. (2008) *Fashionable Technology: The Intersection of Design, Fashion, Science and Technology*, Wien/New York: Springer
- Zubof, Š. (2021). *Doba nadzornog kapitalizma*, Beograd: Clio

Internet izvori

- Agamben, G. (2015). *Što je dispozitiv?*, <http://pescanik.net/sto-je-dispozitiv/>, pristup: maj 2019.
- Arendt, H. (2019.) *O totalitarizmu, lažima...*, <https://pescanik.net/o-totalitarizmu-lazima/>, pristup: mart 2019.
- http://www.b92.net/sport/na_vodi/plivanje.php?yyyy=2009&mm=03&dd=11&nav_id=349488, pristup: maj 2023.
- <https://adam.harvey.studio/cvdazzle/>, mart 2023.
- <https://adam.harvey.studio/hyperface/>, pristup: novembar 2025.
- <https://adam.harvey.studio/stealth-wear/>, pristup: mart 2023.
- <https://behnazfarahi.com/opale/>, pristup: oktobar 2023.
- <https://juxtapix.cargo.site/Backslash>, pristup: mart 2023.
- <https://melissacoleman.nl/holydress>, pristup: oktobar 2023.
- <https://www.bbc.com/serbian/lat/svet-63824249>, pristup: jun 2023.
- <https://www.bostonreview.net/forum/walter-johnson-to-remake-the-world/> pristup: maj 2022.
- <https://www.dezeen.com/2019/11/26/the-arrivals-aer-jacket-blocks-signal/>, pristup: mart 2023.
- <https://www.fastcompany.com/3030013/these-clothes-block-your-cell-phone-so-youll-pay-attention-to-your-friends>, pristup: mart, 2023.
- <https://www.vice.com/en/article/bmybgv/wearables-for-protestors>, pristup: mart 2023.

Maja Nedeljković Davidovac
Independent researcher

FASHION AS A DISPOSITIVE IN THE SURVEILLANCE SOCIETY: POWER MECHANISM OR MODE OF RESISTANCE

Abstract

Starting from the theory of power, the concepts of dispositive and biopower, the theory of new media and examples from contemporary fashion design, the paper analyses the fashion dispositive as a meta media and meta prosthesis – an extension of all senses and the nervous system, which in the 21st century grows into an extension of the brain. As the functions and powers of the fashion dispositive as a new medium increase, the question arises whether smart clothing as a new mechanism of the power of the surveillance society becomes a dispositive of excessive biopower over the body and life or exactly this excess can turn it into a counter dispositive – a mechanism of resistance. This ambivalent dynamic of power and resistance, fashion dispositive and counter dispositive will be the key in the future development of fashion design, which must be tailored to man and nature, not corporate capital and surveillance society. Contemporary mechanisms of control and surveillance of consumer society and culture also open up questions about the sovereignty and (bio)political status of citizens, about the role of the fashion device in establishing an increasingly invasive but also subtle biopower over the body and life, as well as about possible artistic and design practices, tactics and mechanisms of resistance to excessive power.

Keywords

fashion dispositif, power, smart clothing, biopower, surveillance society, counterdispositif

Primljeno: 9. 11. 2025.

Prihvaćeno: 19. 11. 2025.

KULTURA STRAHA I ESTETIZACIJA RATA: VEŠTAČKA INTELIGENCIJA I PERCEPCIJA SUKOB

Apstrakt

Tekst preispituje ulogu veštačke inteligencije (AI) u globalnom savremenom ratovanju, kao i njen uticaj na medijske reprezentacije i percepcije masa. U svetlu preplitanja industrija – tehnološka, vojna, sigurnosna, medijska i industrija zabave – zajedno s dinamikom procesa poput indukovanja kulture straha i estetizacije rata, fokusira se na to kako AI, kao sistem zasnovan na logičkom razumu, ali lišen ljudskog uma, oblikuje eru totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom. Imajući u vidu da je strah od nepoznatog jedan od mehanizama unutrašnje kontrole i legitimizacije totalitarne vlasti, razmatraju se etičke i društveno-političke posledice pomenutih procesa sa stanovišta Kritičke teorije društva i teorije totalitarizma, u kontekstu digitalne komodifikacije i cenzure.

Ključne reči

Veštačka inteligencija, totalitarizam, kultura straha, estetizacija, umetnost

Era visokotehnološki razvijenog kapitalizma ubrzala je transformaciju medijske reprezentacije i promenila načine na koje razumemo i interpretiramo ratne sukobe, što je doprinelo dodatnom učvršćivanju postojećih struktura moći. Kako bismo definisali kontekst istraživanja, smatramo da je prvo neophodno preispitati odnos tehnologije i rata koji oblikuje globalnu percepciju sukoba.

1 pjevicandrea20@gmail.com; ORCID 0009-0006-7847-2747

Problem dvostruke namene (dual-use)² tehnologija i dalje je u središtu etičkih dilema koje proističu iz pomenutog odnosa, što ukazuje na njegovu centralnu ulogu u razumevanju širih društvenih i političkih promena koje pokreću vladajuće paradigme. U odnosu na to da se i ranije pokazalo kako je zloupotreba dvostruke namene tehnologija u kontekstu rata bila dominantan mehanizam indukovanja kulture straha koja se „ispoljava strahom od drugih, od stranaca koji dolaze da osvajaju našu zemlju, ugrožavaju naš identitet i otmaju naša radna mesta” (Mojsi, 2009: 115), osobitost savremenog trenutka leži u kulturi straha³ podstaknutoj, između ostalog, zloupotrebom dvostruke namene veštačke inteligencije (*artificial intelligence*, AI) koja kroz preplitanje industrija, kao što su medijska i industrija zabave, postaje istovremeno spektakl i roba. Razvoj informacionih tehnologija u tom smislu ne obuhvata samo tehnološki napredak već je i sredstvo za sticanje profita i povećanje kontrole nad informacijama i resursima.

U nameri da jasno ukažemo na to čime se ovde bavimo navešćemo neke od karakterističnih primera reklamne industrije, čija dinamika odnosa fikcije i fakcije ukazuje na intersekcionalnost savremenog trenutka i medijske scene koja postaje „simbiotski kontrolor i kreator zbivanja stvarnosti, a koja postoji samo u bodrijarovskom, simulakrativnom obliku” (Daković, 2018: 24). Reklama namenjena tržištu Izraela iz 2018. godine, pod nazivom „Poslednja prilika da vozite alfa romeo *Đulija*” (Last Chance to Drive Alfa Romeo Giulia), za novi model istoimenog automobila italijanskog proizvođača Alfa Romeo, prikazuje blisku budućnost (fikcija). Reč je o distopiji u kojoj su ljudi još uvek radna snaga, a kontrolu nad njihovim svakodnevnim radnjama poseduju mašine, u ovom slučaju autonomni automobili u kojima mogućnost ručnog upravljanja ne postoji. Iako mora da stigne na posao na vreme, protagonista ne uspeva da ostvari osnovnu komunikaciju s virtuelnim asistentom koji bi trebalo da ga odveze na odredište. Smenom kadra on je izmešten u sadašnjost u kojoj sedi za volanom novog modela s ručnim upravljanjem. Kraj prati replika homodijegetičkog naratora: „Možda je ovo vaša poslednja šansa da vozite” (Alfa Romeo, 2018)

Nedugo potom, 2023. godine isti proizvođač će iskoristiti softver veštačke inteligencije u kampanji za promociju novog modela, za globalno tržište. Ova

2 Etičke dileme o razvoju nuklearne i biotehnologije spadaju u tipične primere tehnologija s dvostrukom namenom – nuklearna tehnologija može služiti za proizvodnju energije, ali i za proizvodnju oružja za masovno uništenje.

3 U ovom tekstu se proces podsticanja kulture straha definiše kroz tri osnovne faze: najpre se ističe strah od nepoznatog, potom strah od spoljašnjih pretnji i terorizma, da bi se na kraju ciklusa strah povezao sa idejom o suočavanju sa neizbežnim tokom prirode i istorije.

kampanja ne otkriva izgled automobila zato što potrošači sami učestvuju u njegovom dizajniranju koristeći pomenuti softver. Izvršni direktor marketinške agencije Majkl Makonvil (Michael McConville) navodi da je u pitanju interaktivno iskustvo u kome ljudi i tehnologija rade zajedno. Dakle, ako se koristi na pravi način, tehnologija „može biti neverovatno zabavna” (McConville, 2023).

Istaknuti primeri sugerišu promene u medijskoj reprezentaciji o veštačkoj inteligenciji kroz problem dvostruke namene tehnologija u odnosu na zahteve unutrašnjeg i spoljašnjeg tržišta. Prvi primer ilustruje medijsko indukovanje straha od nepoznatog, u ovom slučaju straha od integracije veštačke inteligencije u svakodnevni život čoveka korišćenjem stereotipa po kome čovek i mašina nisu pronašli zajednički sistem komunikacije. Bez te mogućnosti, čovek će u bliskoj budućnosti⁴ u potpunosti izgubiti „kapacitet da svetu doprinese nečim svojim” (Arent, 2024: 507). Suprotstavljanjem tradicionalnog iskustva upravljanja automobilom distopijskoj viziji tehnološke dominacije, sam tehnološki napredak istovremeno je neminovan i pretnja ljudskoj autonomiji. S druge strane, prividom učešća potrošača u neminovnom tehnološkom napretku dolazi do preplitanja medijske sa industrijom zabave, čime se potcrtava harmonija između mašine i čoveka, a strah postaje nužna žrtva u takmičenju za učešće u tokovima prirode i istorije.

Zbog čega su prepoznate promene relevantne u kontekstu rata? Preplitanje industrija ima ključnu ulogu u oblikovanju percepcije masa o razvoju AI, koji je postao neizostavan u procesu redefinisavanja ratnih strategija.⁵ Tačka pogleda koju smo predstavili u prvom primeru bila je povezana s rastućom globalnom konkurencijom u oblasti razvoja AI između Kine i Sjedinjenih Američkih Država (SAD), koje su već tada ulagale najveći kapital⁶ u vojnu

4 Tačka pogleda se nadovezuje na još jedan stereotip – ako mašina preuzme uobičajene radnje čoveka, neminovno će preuzeti i kontrolu nad svetom.

5 Tezu možemo potvrditi dodatnim primerom iz industrije video-igara, čije je globalno tržište procenjeno na 227,6 milijardi dolara u 2023. godini, a vodeća kompanija za podatke i analitiku GlobalData predviđa da će ono dostići vrednost od 490,81 milijarde dolara do 2033. godine. U poslednjoj deceniji industrija video-igara prešla je iz sfere zabave u ekonomski i strateški sektor jer savremene vojske sve više zavise od dronova i sistema kibernetičke (cyber) odbrane, a igrači ratnih video-igara predstavljaju moguću bazu za regrutaciju radne i vojne snage. To potvrđuje i izjava koju je za medije dao ministar odbrane Velike Britanije, Džon Hili (John Healey), 2024. godine, u kojoj je istakao da osobe koje poseduju interesovanje za kibernetiku i veštine u video-igramama mogu imati potencijal da doprinesu britanskim vojnim snagama.

6 Ulaganja u razvoj veštačke inteligencije u velikoj meri pokreću globalnu ekonomiju, dok istovremeno naglašavaju njenu povezanost s ratom. Najveća ulaganja vodećih svetskih sila u razvoj AI danas imaju vojnu primenu – uključujući autonomne sisteme, nadzor i oružje, što transformiše strategije sukoba i sigurnosne paradigme.

primenu veštačke inteligencije. Globalnom tehnološkom takmičenju u dominaciji svetom se, nedugo potom, priključuju Ujedinjeno Kraljevstvo i Evropska unija (EU).

Radi dodatne ubedljivosti, navodimo izjavu predsednika Ruske Federacije Vladimira Putina (Vladimir Vladimirovich Putin), koja potvrđuje i širu strategiju Rusije da se pozicionira kao ključni faktor u kontekstu globalne tehnološke dominacije: „Veštačka inteligencija je budućnost, ne samo za Rusiju već za celo čovečanstvo. [...] Ona donosi velike mogućnosti ali i pretnje koje je teško predvideti. Ko god postane lider u ovoj oblasti, vlašće svetom” (Putin, 2017). Do 2023. godine ruska invazija na Ukrajinu i „prvi genocid veštačke inteligencije na svetu” (Vuksanović, 2024: 11), koji je počinio Izrael tokom operacija u pojasu Gaze podstakli su ubrzan razvoj AI u vojne svrhe na globalnom nivou. Paralelno s tim, dogodila se i promena perspektive u medijskoj i industriji zabave, što je, između ostalog, omogućilo privatnim kompanijama da proizvode i imaju na raspolaganju oružje za masovno uništenje koje može autonomno delovati, bez obzira na civilne posledice.

Interpretiran u duhu teorije totalitarizma Hane Arent (Hannah Arendt), širi geopolitički kontekst na koji smo prethodno ukazali pokazatelj je kompleksne dinamike između tehnologije, rata, kapitalizma i terora koji sugerise potrebu vodećih svetskih sila za izolovanjem masa s ciljem preuzimanja apsolutne kontrole nad percepcijom stvarnosti.

Totalitarni režimi teže apsolutnoj kontroli nad svetom u celini jer u suprotnom rizikuju da izgube stečenu moć. Kako bi apsolutna kontrola postala moguća, neophodno je pripremiti mase „i za ulogu dželata i za ulogu žrtve” (Arent, 2024: 501) u nadolazećim promenama na globalnom nivou. Zbog toga medijski indukovana kultura straha postaje ključni instrument za legitimizaciju totalitarne vlasti. Imajući u vidu da potrošači medijske i industrije zabave predstavljaju „većinu onog ogromnog broja neutralnih, politički nezainteresovanih pojedinaca” (Arent, 2024: 351), proces indukovanja kulture straha odvija se kroz preplitanje industrija.

Zloupotreba dvostruke namene AI služi kao mehanizam za efikasno upravljanje strahom od nepoznatog i njegovo prevođenje u strah od spoljašnjih pretnji – jer što mase više strahuju – one su spremnije za unutrašnju kontrolu i nadziranje. Istovremeno, promene u perspektivi omogućavaju eksploataciju masa, njihovo izolovanje, a potom i usmeravanje ka „višim ciljevima” kroz apstrakte priče o istorijskoj neizbežnosti. Promena – od veštačke inteligencije

kao pretnje ljudskoj autonomiji do harmonije čoveka i mašine – ostvaruje se kroz „metod nepogrešivog predskazanja koji više od bilo kog drugog totalitarnog oruđa propagande odaje svoj krajnji cilj pokoravanja sveta” (Arent, 2024: 388). Ovaj metod koriste vladajuće paradigme kroz nametnut imperativ spasavanja svoje zemlje od spoljašnjih pretnji, u neizbežnom toku istorije,⁷ a kako bi manipulisane mase verovala da imaju mogućnost da postanu odabrana elita presudnog trenutka za čovečanstvo:

„Himler, koji je vrlo dobro znao mentalitet onih koje je organizovao, [...], kad je rekao da oni nisu bili zainteresovani za 'svakodnevne probleme', već samo za 'ideološka pitanja' koja su od važnosti vekovima, tako da čovek... zna da radi za veliku stvar koja se dešava jednom u 2000 godina.” (Arent, 2024: 355)

Cilj nam je ovde bio da, u kontekstu tumačenja dinamike tehnologije, rata, kapitalizma i terora, ukažemo na koncept koji definišemo kao doba totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom u kome vode žele pristup istoriji po cenu uništenja. Na putu ka globalnoj dominaciji, ratovi kao biznis postali su ključni mehanizam ubrzanja kretanja istorije, samim tim i terora, a stoga svakodnevna pojava.⁸

Zašto poistovećujemo proces ubrzanja istorije s terorom? Kao dominantan mogući mehanizam terora u kontekstu rata nameće se koncept sažimanja vremena.⁹ Pojašnjenja radi, poslužićemo se primerom Gatlingovog mitraljeza,¹⁰ koji korespondira sa osnovnim idejama koncepta ali i osvetljava razliku

7 Reč je o maniji stalnog kretanja, koja odlikuje sve totalitarne režime što potvrđuje gore pomenuta izjava Vladimira Putina (vidi gore).

8 Primera radi, hibridni ratovi koji kombinuju tradicionalne vojne strategije sa savremenim oblicima borbe, uključujući kulturne, informatičke, ekonomske i diplomatske aspekte rata, pokazuju da se rat više ne može posmatrati kao izolovana pojava u svetu.

9 Oslanjamo se na teoriju dromologije Pola Virilija, uz tezu da je sažimanje vremena mehanizam terora u totalitarizmu vođenom veštačkom inteligencijom. Vremensko-prostorno sažimanje predstavlja ključni aspekt kapitalističkog života. U eri u kojoj transformacije i odluke cirkulišu gotovo trenutno prostor i vreme su izgubili svoje tradicionalno značenje, a istorijski procesi se sažimaju u trenutke. Brzina više ne diktira samo strategije i tokove sukoba, već i način na koji čovek percipira i doživljava stvarnost. U dobu totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom tehnološki napredak ne samo da menja našu percepciju vremena i prostora u smislu brzine već postaje nematerijalno oružje koje se, između ostalog, kroz preplitanje industrija koristi kao mehanizam terora.

10 Gatlingov mitraljez, koji je patentirao Ričard Gatling (Richard Gatling) 1862. godine, bio je inovacija u oblasti mehanike, inženjerstva i vojne tehnologije. Navodi iz pisma koje je pronalazač slao svom prijatelju nakon američkog građanskog rata pokazuju da je ideja o pomenutom izumu nastala s ciljem da se ratovi skrate i smanji broj žrtava. Prema Gatlingovim rečima, ovo oružje bi, zahvaljujući brzini paljbe, omogućilo jednom čoveku da obavi borbenu dužnost za

u njegovoj ulozi u ranijim i savremenim okolnostima. Iako je ideja dizajna ovog oružja, zasnovanog na principu višestrukih rotirajućih cevi, nastala s ciljem da se kroz ubrzanje toka ratovanja smanji broj žrtava, njegova primena je rezultirala suprotnim efektom – postao je osnova za dalji razvoj oružja za masovno uništenje i ubrzao evoluciju automatskog naoružanja.

Navedeno potvrđuje da ni u ranijim dinamikama ratovanja ideje povezane s konceptom sažimanja vremena nisu dovele do smanjenja broja žrtava, a istovremeno ukazuje na ključnu razliku u okolnostima – stepen ljudske kontrole nad tehnologijom je znatno umanjen. Čovek je tada imao kontrolu nad upotrebom pomenutog oružja, a današnje ratne tehnologije, kao što su autonomni dronovi i algoritmi za prepoznavanje meta, funkcionišu na principu mašinskog učenja zahvaljujući kome mašina samostalno optimizuje procese odlučivanja. Prediktivna analitika i AI sistemi za nadzor ne samo da mogu analizirati ponašanje i odluke ljudi pre nego što ih oni sami postanu svesni već stanovništvo može postati meta za eliminisanje na osnovu algoritamskih predviđanja. Pored toga što zloupotreba koncepta sažimanja vremena¹¹ dovodi do novih oblika selektivnih politika, bliskim politikama genocida totalitarnih režima prošlosti, ona je i plodno tle za teror koji vodi eliminisanju svih izvora slobode.

Na osnovu sprovedenog razmatranja, postaje jasno da se u dobu totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom, kroz indukovanje kulture straha, koja služi tome da „niko nikad ne počne da misli – a mišljenje, kao najslobodnija i najčistija od svih ljudskih aktivnosti sasvim je suprotna od prinudnog procesa dedukcije” (Arent, 2024: 506) izoluje stanovništvo, a time i dodatno učvršćuju postojeće strukture moći. U odnosu na uvide Hane Arent, sloboda kao unutrašnje svojstvo čoveka jednaka je svojstvu za započinjanje novog, a ukidanje slobode počinje gubitkom sposobnosti mišljenja, postavlja se pitanje: gde je um danas u svetu tehnologija?

U ovom tekstu se, dakle, veštačka inteligencija definiše kao neutralni intelekt, sastavljen od logičkog razuma, ali lišena ljudskog uma koji predstavlja širi spektar ideja i nosilac je kreativnosti. Kako se AI još uvek ne može povezati s mišljenjem, smatramo da je upravo mišljenje (kao umna tvorevina) put do ostvarivanja postupaka slobode, posebno u kontekstu postojanja ljudi

stotine ljudi, što bi u velikoj meri smanjilo potrebu za velikim vojskama, a samim tim bi i izloženost borbi i bolestima bila smanjena.

11 Razvoj AI u vojne svrhe podstaknut je konceptom sažimanja vremena, a kao takav omogućava primenu terora.

koji odstupaju.¹² Uzimajući u obzir da je težnja ka slobodi prevashodno izraz ljudskog uma, ovaj rad ima za cilj da, na primeru analize fotografije „Sve oči uprte u Rafu” (All Eyes on Rafah), a sa stanovišta Kritičke teorije društva, istraži može li umetnost veštačke inteligencije biti nosilac slobode i kao takva doprineti antiratnom konceptu u dobu totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom.

Zbog čega se ovaj primer nameće kao predmet naše analize? Pomenuta fotografija generisana je veštačkom inteligencijom tokom izraelskih napada na grad Rafa u Gazi i postala je najviralnija AI-generisana fotografija do sada. Odnos u kome se veštačka inteligencija kroz preplitanje industrija u isto vreme pokazuje kao neophodno sredstvo savremenog ratovanja, kao izraz kreativnosti i kao sredstvo izveštavanja u kontekstu rata potvrđuje da su rat, umetnost i veštačka inteligencija međusobno prožeti fenomeni. Njihova interseksionalnost ne samo da doprinosi razumevanju dinamike moći već podstiče i nove uvide u procese očuvanja i brisanja stvarnosti u okviru kulture sećanja, jer se, između ostalog, u „digitalnom svetu informacije smenjuju najvećom brzinom do sada” (Martinoli, 2018: 79) što utiče na to kako registrujemo, pamtimo i delimo podatke. Ubedljivosti radi, viralnost fotografije koja ukazuje na moć veštačke inteligencije da oblikuje percepciju ratnih događaja i upravlja njom dodatno potkrepljuje tezu da algoritamska umetnost ima značajan uticaj na usmeravanje kolektivnog pamćenja, koje ima ključnu ulogu u oblikovanju načina na koje društva razumeju i interpretiraju događaje, posebno u kontekstu različitih politika genocida.

Mišljena u duhu Kritičke teorije, fotografija otvara pitanja – kako algoritamska umetnost utiče na recepciju umetnosti našeg vremena? Ima li potencijal za kritički osvrt na stvarnost ili samo reprodukuje dominantnu perspektivu, prikrivajući užase rata? Kako se estetika može isticati sredstvima koja, naizgled, neutralizuju težinu rata čime istovremeno menjaju percepciju sukoba na globalnom nivou u svetu preplavljenom informacijama? Da li je koncept sažimanja vremena, kada se ogleda u viralnosti, postupak slobode? Drugim rečima, kako se sloboda, prema uvidima Arentove, zasniva na sposobnosti čoveka da prekine zadate obrasce i započne nešto novo, može li sistem zasnovan isključivo na logičkom razumu – kakav je sistem veštačke inteligencije – kroz estetske obrasce doneti slobodu kao „mogućnost postupka kojim se

12 Misli se na Epikurove odstupajuće atome kao koncept u atomističkoj filozofiji prema kojem atomi povremeno odstupaju od pravolinijskih putanja i tako stvaraju nepredvidivost u svetu. Ova ideja sugerise da, iako su atomi sastavni deo materije, njihova odstupanja mogu da uzrokuju promene stvarnosti, čime se mogu objasniti i postupci slobode kod ljudi.

nikom ne čini nepravda” (Kant, 2024: 14), ili je on samo sredstvo kamuflaže socijalne represije i procesa estetizacije patnje i rata?

Kako bismo temeljno ispitali mogućnost ostvarivanja postupaka slobode kroz umetnost veštačke inteligencije, ključno je osvrnuti se na niz aspekata¹³ Kritičke teorije koji se odnose na trenutnu umetničku produkciju, a čije je razumevanje važno u kontekstu identifikovanja potencijala umetnosti da izazove promene.

U dobu totalitarizma vođenog veštačkom inteligencijom, transhumanizam se pojavljuje kao proizvod imperativa stalnog napretka, inovacija i komercijalizacije novih tehnologija, u kome kapitalistički sistemi koriste napredne tehnologije – uključujući biotehnologiju, veštačku inteligenciju i robotiku – radi profita, pri čemu tehnološki razvoj neizbežno prati preplitanje industrija. S jedne strane taj proces oblikuje percepciju do mere u kojoj estetika rata više nije samo domen umetničke recepcije već je i sastavni deo informacionih tokova u kojima algoritamski generisane slike i digitalne reprezentacije nasilja normalizuju sukobe¹⁴ pripremajući mase za tzv. neizbežnost kretanja istorije. To potvrđuje i teorija medijske estetike, u okviru koje Pol Virilio (Paul Virilio) ukazuje na to da je rat uvek u sprezi sa svojom vizuelnom dimenzijom, koja služi tome da slike rata, primenom estetskih obrazaca, naruše našu sposobnost da uočimo stvarne užase. S druge strane, lepota ne predstavlja samo estetski ideal koji kod recipijenata stvara dejstvo prijatnosti. U duhu Kritičke teorije, ona se interpretira kao potencijal umetnosti da izazove dominantne ideologije jer je u dijalektičkom odnosu s pojmom ružnog. Ružno objašnjava potlačenost, nepravdu i patnju, a u odnosu s pojmom lepog povezuje se s kritikom i emancipacijom. Ostvaren dijalektično odnos lepo–ružno, dakle, jeste kritička refleksija stvarnosti u kojoj preovlađuju ljudska patnja i nepravde i kao takav predstavlja odstupanje karakteristično za postupke slobode.

13 Preispitani načini oblikovanja percepcije masa kroz preplitanje industrija omogućili su nam da razumemo kako dinamika tehnologije, rata, kapitalizma i terora podstiče kulturu straha, a u nastavku izlaganja potrebno je objasniti kako ona utiče na to da umetnost postane sredstvo estetizacije rata i patnje umesto sredstvo otpora. U vezi s rečenim, neophodno je osvrnuti se na proces dezauratizacije umetnosti koji se povezuje s gubitkom autentičnosti usled masovne reprodukcije, čime se ukida sposobnost umetnosti da pruži kritički osvrt na stvarnost. Ukoliko je algoritamska umetnost samo sredstvo estetizacije rata i patnje, analiza procesa estetizacije naglašava kako reprezentacije sukoba koje generiše AI umetnost, kroz upotrebu pojmova „lepo” i „ružno” oblikuju percepciju rata na globalnom nivou. S druge strane, ako algoritamska umetnost odražava dijalektički odnos lepog i ružnog, ona može izazvati dominantne ideologije i kao takva biti postupak slobode.

14 Normalizovanje sukoba odvija se stalnim kretanjem perspektive u odnosu na pojmove lepo–ružno, sigurnost–pretnja, mir–rat.

Zbog čega nam je diferenciranje između pojmova lepo-ružno važno? Ako delo ne ostvaruje dijalektički odnos lepo-ružno, ili u našem slučaju mir–rat, te služi isključivo ostvarivanju profita, ono je nužno sredstvo u procesu estetizacije rata i odražava nužnost ideoloških mehanizama koji oblikuju percepciju sukoba unutar totalitarnih sistema. Kako se sloboda uvek meri u odnosu na nužnost; ona postaje moguća samo kroz delovanje u odnosu na one nužnosti koje su oblikovane dominantnim ideologijama ili vladajućim paradigmama.

U svrhu konkretizovanja pomenutog, osvrnućemo se na uvide Teodora Adorna (Theodor Adorno), člana Frankfurtske škole i jednog od vodećih teoretičara Kritičke teorije, pored Maksa Horkhajmera (Max Horkheimer), zbog toga što nude mogućnost za razumevanje dijalektičkih protivrečnosti na relaciji: stvaralaštvo–repcija dela, ukazujući na potencijal AI umetnosti da bude ne samo simptom društvene otuđenosti, klasnih odnosa i eksploatacije već i sredstvo za kritičku refleksiju o savremenom društvu.

Ako je reč o umetnosti, ona je „istina, po sebi – u suprotnosti prema društvenoj vladavini (Adorno, 1979: 369) i kao takva ne doprinosi društvu komunikacijom s njim, već kroz otpor u kome se društveno reprodukuje društvena evolucija. Kada je, sa druge strane, reč o sredstvu manipulacije i estetizacije patnje? Ukoliko se umetnost definiše prema zakonima tržišta, kao na primer kič, ona može ugušiti kritičku refleksiju društva i postati sredstvo estetizacije patnje. Ubedljivosti radi, na ovu tezu nadovezuju se uvidi Valtera Benjamina (Walter Benjamin) u eseju „Umetničko delo u doba tehničke reprodukcije” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), gde se na primeru procesa dezauratizacije umetnosti ističe gubljenje tzv. aure umetničkog dela usled njegove masovne reproducibilnosti. Sa osvrtnom na to da je u prošlosti utrošeno „mnogo uzaludne oštroumnosti na rešavanje pitanja je li fotografija umjetnost – ne postavljajući pretpitanje: nije li se iznalaskom fotografije izmijenio čitav karakter umjetnosti” (Benjamin, 1968: 72), važno je istaknuti da algoritamska umetnost nesumnjivo redefiniše recepciju umetnosti našeg vremena jer se proces dezauratizovanja pojavljuje i u samom postupku stvaranja dela.¹⁵ Kako veštačka inteligencija generiše slike, audio sadržaje i tekstove koji nikada nemaju original auratičnog porekla, tj. kako je autentičnost inherentno odsutna, algoritamska produkcija sadržaja postaje novi oblik procesa dezauratizovanja.

15 Kako se proces gubljenja aure u slučaju dela nastalih posredstvom veštačke inteligencije ne vezuje isključivo za potencijal reprodukcije, već i za samo stvaranje dela, promenom odnosa prema pitanju autentičnosti originala u umetničkoj proizvodnji, menja se i celokupna funkcija umetnosti.

Kakve estetske obrasce, u našem slučaju, koristi algoritam veštačke inteligencije da bi generisao sadržaj u kontekstu oblikovanja percepcije rata? Na koji način ti obrasci utiču na recepciju i interpretaciju ratnih događaja? Na fotografiji „Sve oči uprte u Rafu” iz ptičije perspektive vidimo eksterijer. U pitanju je centralna kompozicija sa naglašenom simetrijom, gde je glavni element smešten u središte okvira. Centralna kompozicija koja pažnju usmerava ka središnjem elementu – dok odnos preostalih elemenata karakteriše vizuelna jednostavnost – kod recipijenta stvara dejstvo harmonije i stabilnosti. Pogled recipijenta usmeren je na kamp popunjen redovima šatora smeštenih među planinskim vrhovima prekrivenim snegom, pod plavim nebom prepunim oblaka.

Svetli, a zatim i tamni tonovi kompozicije u grupisanju tačaka (šatora) stvaraju privid simetričnih i skladnih trodimenzionalnih tela na površini, osnovnih geometrijskih oblika kvadrat, krug, trougao. Pretapanje neutralnih i hladnih boja postiže dodatno uravnoteženje kompozicije, a samim tim i umirujuće dejstvo na recipijenta. Vizuelni centar pažnje uzima dominanta, šatori kontrastnih tonova, koji su raspoređeni tako da formiraju natpis: „Sve oči uprte u Rafu.”

U nameri da jasno ukažemo na to čime se ovde bavimo fokusiraćemo se na složen odnos fikcije i fakcije. Rafa je u stvarnosti (fakcija) daleko gušći. Prema podacima Ujedinjenih nacija (UN) iz februara 2021. godine, više od 1,4 miliona stanovnika Palestine tražilo je utočište od izraelskih bombardovanja, što je rezultiralo teškom humanitarnom krizom. U ovom kontekstu, redovi šatora prikazani na fotografiji više ne postoje u istom obliku, a nebo je gotovo nevidljivo zbog gustine dima kao posledice razaranja u Gazi. Prema podacima ministarstva zdravlja Gaze (GHM), od oktobra 2023. godine ubijeno je više od pedeset hiljada Palestinaca. Izrael je prekinuo snabdevanje hranom, vodom i električnom energijom, a do 2024. godine doveo je do sistematskog, nelegalnog i prisilnog raseljavanja 1,9 miliona ljudi od 2,2 miliona ukupnog stanovništva. Prema podacima Programa Ujedinjenih nacija za razvoj (UNDP), obnova Gaze će koštati između četrdeset i pedeset milijardi dolara i zahtevaće napore koje svet nije video od Drugog svetskog rata. Izjave viših zvaničnika potvrđuju da su prisilna raseljavanja deo državne politike Izraela, a predstavljeni podaci ukazuju na to da je reč o etničkom čišćenju.

Imajući u vidu da Sjedinjene Američke Države pružaju značajnu finansijsku podršku izraelskim odbrambenim snagama, uključujući napredne borbene avione F-35, tenkove *merkava*, kao i satelitski navođene projekte i dronove,

osvrnućemo se na još jedan primer koji jasno oslikava gore pomenuti odnos. Predsednik SAD Donald Tramp (Donald Trump) predložio je proterivanje i raseljavanje 2,1 miliona stanovnika Palestine i preobražaj enklave u „Rivijeru Bliskog Istoka”, koja bi pripadala Sjedinjenim Američkim Državama, a u svrhu promocije ove ideje krajem februara 2025. godine, podelio je AI-generisani video koji ilustruje američku viziju preuzimanja Gaze i njenog pretvaranja u mediteransko odmaralište. Video započinje prikazom naoružanih jedinica, nakon čega se fokus preusmerava na decu u Gazi koja, bilo sama ili u pratnji odraslih, prolaze kroz ruševine razorenih područja, dok se prikazuje natpis „Šta je sledeće?” (What’s next?). U nastavku vidimo futuristički horizont ne-bodera i luksuznih hotela sa staklenim zidovima, uz pesmu „Donald dolazi da vas oslobodi”, „Trump Gaza blista. Zlatna budućnost, potpuno novo svetlo. Slavi i pleši. Posao je gotov” (*Donald’s coming to set you free, Trump Gaza shining bright. Golden future, a brand-new light. Feast and dance. The deed is done.*) Transformaciju ratom razorene Gaze u odmaralište nalik zalivskim državama odlikuju trbušne plesačice, dete koje drži zlatan balon u obliku glave predsednika SAD Donalda Trampa, zatim i zlatna statua njega samog, Ilon Mask (Elon Musk) koji jede humus i pleše na plaži pod kišom američkih dolara. Na kraju videa, kamera se približava opuštanju američkih i izraelskih lidera – Donaldu Trampu i izraelskom premijeru Benjaminu Netanijahuu (Benjamin Netanyahu) dok piju koktele na plaži.

Istaknuti aspekti fotografije „Sve oči uprte u Rafu” sugerišu komponovanje kroz tipske obrasce koje veštačka inteligencija koristi u kreiranju vizuelnih prikaza, gde dominiraju jednostavnost, simetrija, repeticija i odsustvo detalja. Predstavljeni podaci koji se odnose na faksiju, ukazuju na razliku između stvarnih prikaza rata i onih koje generiše veštačka inteligencija, dublje osvetljavajući pitanja etičke odgovornosti medija i umetnosti u kontekstu prikazivanja sukoba. Sa stanovišta Kritičke teorije, estetizacija se u ovom slučaju manifestuje stvaranjem dejstva prijatnosti koje se referiše na upotrebu pojma lepog s ciljem da se recipijent distancira od stvarnih događaja u Gazi. Takva estetizacija oslanja se na ideju poravnanja i kontrolisanja ideoloških uslovnosti kojim se umekšavaju stvarne slike ratnih užasa. U odnosu na to, fotografija može biti primer deskriptivnog aktivizma koji odvlači pažnju sa stvarnih ažuriranja iz Gaze, a samim tim i ona je još jedan oblik digitalnog brisanja stvarnosti koje određuju represivni državni ideološki aparati.

AI generisan video koji ilustruje transformaciju Gaze u odmaralište koristi sasvim drugačije estetske obrasce. Zbog čega? Za ostvarivanje odnosa preplitanja industrija na koji smo prethodno ukazali, čini se da poigravanje poj-

mom lepog u svrhu oblikovanja percepcije danas više nije dovoljno. U tom smislu je za procese estetizacije rata, u svetu preplavljenom informacijama, neophodna upotreba spektakla, kakvu možemo videti u primeru transformacije Gaze u „Rivijeru Bliskog istoka”.

U našem slučaju, estetizacija sukoba ne funkcioniše samo kao sredstvo poravnania i kontrole percepcije, već se kroz dijalektički odnos prikrivanja – razotkrivanja istine u digitalnom prostoru otvara prostor za uzbunjivanje i subverziju sistema nadzora i algoritamske cenzure. Moguće je da je fotografija upravo zbog predstavljenih tipskih obrazaca izbegla cenzuru zasnovanu na pretrazi ključnih reči. Algoritmi na platformama kao što je Meta (Facebook, Instagram), dizajnirani da filtriraju i uklanjaju grafičko nasilje, nisu označili ovu fotografiju. Za razliku od stvarnih prikaza rata, koji mogu biti ograničeni i uklonjeni zbog politika sadržaja, fotografija „Sve oči uprte u Rafu” generisana veštačkom inteligencijom mogla je da se deli slobodno, što je doprinelo njenoj viralnosti sa 46 miliona šerova. Obim širenja fotografije sugeriše ne samo potrebu ljudi da svedoče o stvarnosti sukoba već i otpor sistemima nadzora i kontrole koji, između ostalog, kroz algoritamsku cenzuru oblikuju percepciju sukoba. Upotreba tipskih obrazaca – jednostavne kompozicije, simetrije i odsustva nasilja – omogućila je da se „prevari algoritam”, ali se istovremeno recipijentu pruža iskustvo refleksije stvarnih užasa rata. U tom se kontrastu između estetizovanog prikaza i stvarnog užasa oblikuje dijalektički odnos lepog i ružnog, gde upravo estetsko posredovanje daje priliku da ljudska potreba za odstupanjem i slobodom dosegne globalne razmere.

Razlika između dva predstavljena primera jeste u mišljenju iza procesa generisanja dela veštačke inteligencije. Na primeru transformacije Gaze u mediteransko odmaralište uočava se iskaz ljudskog uma prožet idejama globalizma, imperijalizma i totalitarizma. Sugeriše se, između ostalog, da je teritorija dostupna za preuzimanje i eksploataciju zarad pozicioniranja prve sile sveta u neizbežnom kretanju istorije. Imperativ jedinog vođe određene nacije koji će spasti svet i time osigurati svoje mesto u istoriji izjednačava se sa idejom osnaživanja i utvrđivanja postojećih struktura moći, s jedne, i dodatne potlačenosti s druge strane. Sa druge strane, iskaz ljudskog uma u slučaju fotografije „Sve oči uprte u Rafu” ogleda se u dijalektičnom odnosu ružno-lepo, mir-rat, sigurnost-pretnja, ostvarenom kroz „prevaru algoritma” kako bi se koncept sažimanja vremena transformisao u viralnost i iskoristio s ciljem uzbunjivanja o stvarnim užasima prvog genocida veštačke inteligencije na svetu.

Interpretiran u duhu Kritičke teorije, pored toga sugerise promenu paradigme umetničkog stvaranja, u kontekstu redefinisavanja pojmova autorstva, originalnosti, autonomije i recipijenata, ovaj primer ukazuje i da mišljenje čini mogućim da dela veštačke inteligencije izazovu kritičku refleksiju stvarnosti, obeležavajući suprotstavljene perspektive koje predstavljaju otpor totalitarnim idejama izolacije, marginalizacije, a zatim i progona. Iako je proizvod rezultat rada mašine, proces stvaranja je i dalje izraz ljudskog uma pa je tako autentičnost umetničkog dela sada u ideji (misao), a „autentičnost se ne može reprodukovati” (Benjamin, 1968: 69)

U svrhu rečenog, fraza *Sve oči uprte u Rafu* danas se pojavljuje u mnogobrojnim grafičkim sadržajima čija je svrha uzbunjivanje o događanjima u Gazi i više se ne vezuje isključivo sa analiziranom viralnom fotografijom u ovom tekstu. Preuzeta je iz izjave Rika Peperkorna (Rik Peperkorn), koji vodi kancelariju Svetske zdravstvene organizacije (World Health Organization) u Gazi, u trenutku kada je više od 1,5 miliona palestinskih izbeglica, od kojih su mnogi bežali sa severa i iz centralnih delova Gaze, bilo smešteno u najjužnijem gradu Rafa, koji je ubrzo bio pod razarajućim napadima izraelskih dronova. To potvrđuje da je fotografija generisana veštačkom inteligencijom uspela da evocira vizuelnu dimenziju stvarnih prikaza rata u odnosu na ostvaren dijalektički odnos ružno–lepo odlikovan u potlačenosti, nepravdi i patnji i kao takva postala je refleksija na stvarnost koju vladajuće paradigme žele da sakriju kroz upotrebu koncepta sažimanja vremena.

I da rezimiramo. Transformaciju teritorije na kojoj je počinjen genocid u odmaralište sa svrhom obrta kapitala u odnosu na aspekte spektakla možemo svrstati u primer kiča koji se, kao što je rečeno, definiše prema zakonima tržišta i time postaje sredstvo estetizacije patnje. S druge strane, iskaz ljudskog uma, sakriven iza procesa stvaranja fotografije „Sve oči uprte u Rafu” generisane veštačkom inteligencijom, tj. generisane sistemom koji je zasnovan isključivo na logičkom razumu, predstavlja mogući postupak kojim se nikome ne čini nepravda. Takođe, sa stanovišta Kritičke teorije društva, koja nudi problemski okvir za razmatranje promena u ovom tekstu, fotografija ukazuje na to koliko je AI umetnost sposobna da premosti jaz između tehnološkog napretka i humanizma. Dakle, ova dva primera ukazuju na to da dela generisana veštačkom inteligencijom mogu pružiti kritički osvrt na stvarnost i biti refleksija društvenih promena, ali sa druge strane ona mogu postati instrument za oblikovanje percepcije rata na globalnom nivou kroz procese estetizacije patnje.

U tom smislu, međusobna povezanost rata i veštačke inteligencije otvara prostor za kritički osvrt na društveno-političku stvarnost i dinamike otpora unutar nje, ukoliko autori/ke koriste AI tehnologije tako da dekonstruišu njene ideološke i političke implikacije. Prema tome, ako je sloboda sposobnost čoveka da prekine zadate obrasce i započne nešto novo, umetnost veštačke inteligencije može postati postupak slobode, u ovom slučaju ostvarujući dija- lektički odnos ukazivanjem na stvarne užase savremenih sukoba, a u odnosu na složenu interakciju otpora i moći, mira i rata, slobode i progona, pojedinca i vladajućih paradigmi.

Drugim rečima, bez obzira na napore – da se ljudska patnja eksploatiše, kontroliše, stavi pod nadzor, a zatim prikrije i obriše – odlikovane kroz programirane algoritme koji uklanjaju stvarne prikaze rata (dokumentarne fotografije i snimci), umetnost veštačke inteligencije ima potencijal da, demistifikacijom savremenog doba totalitarizma, postane postupak slobode i doprinese anti-ratnom konceptu ako postane sredstvo kritičke refleksije stvarnosti, umesto sredstvo reprodukcije patnje kroz procese estetizacije rata.

Literatura

- Adorno, T. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
- Altiser, L. (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati*. Beograd: Karpos.
- Arendt, H. (2024). *Izvori totalitarizma*. Beograd: Kontrast izdavaštvo.
- Benjamin, V. (1968). *Umetničko delo u dobu svoje tehničke reprodukcije*. Beograd: Nolit.
- Benjamin, V. (1977). *Kritika nasilja*. u: *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Daković, N. (2018). *Mediji o medijima: Od naslovnih strana do TV serija (Novine, crno-bijeli svet, Ubice mog oca)*. u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Martinoli, A. (2018). *Sećanje i zaboravljanje u virtuelnom okruženju – Gallery of Lost Art i digitalno oživljavanje izgubljene umetnosti*. u *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Kant, I. (2024). *Ka večnom miru*. Beograd: Dosije Studio.
- Virilio, P. (2003). *Rat i film: Logistika percepcije*. Beograd: Filmski centar Srbije.
- Vuksanović, D. (2024). *Veštačka inteligencija i digitalni totalitarizam*. U rukopisu.

Vebografija

- Bartov, O. (2024). *As a former IDF soldier and historian of genocide, I was deeply disturbed by my recent visit to Israel*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/world/article/2024/aug/13/israel-gaza-historian-omer-bartov>
- *Defining surveillance capitalism*. (2022). In *Digital literacy and AI*. Pepperdine Libraries. <https://infoguides.pepperdine.edu/digitalliteracy/surveillancecapitalism>
- Ehsan, U., & Riedl, M. (2020). *Human-centered explainable AI: Towards a reflective socio-technical approach*. https://www.researchgate.net/publication/340438092_Human-centered_Explainable_AI_Towards_a_Reflective_Sociotechnical_Approach
- Elsburi, V. (2022). *The machine gun: Its history, development and use – A resource guide*. Library of Congress. <https://guides.loc.gov/machine-gun-its-history-development-and-use>
- *Gatling gun history*. (n.d.). Battery Gun Company. <https://www.batteryguncompany.com/history>
- Grin, R. (2023). *Fans of Alfa Romeo can imagine what its new top secret car could be using AI in new campaign via Cummins & Partners*. Campaign Brief. <https://campaignbrief.com/fans-of-alfa-romeo-can-imagine-what-its-new-top-secret-car-could-be-using-ai-in-new-campaign-via-cummins-partners/>
- Human Rights Watch. (2024). *“Hopeless, starving, and besieged”: Israel’s forced displacement of Palestinians in Gaza*. <https://www.hrw.org/report/2024/11/14/hopeless-starving-and-besieged/israels-forced-displacement-palestinians-gaza>
- *No genocide taking place in Gaza, Israel tells UN’s top court – as it happened*. (2024). The Guardian. <https://www.theguardian.com/world/live/2024/may/17/israel-gaza-war-hamas-middle-east-icj-south-africa-rafah>
- Narea, N. (2024). *Is Israel committing genocide? Reexamining the question, a year later*. Vox. <https://www.vox.com/politics/378913/israel-gaza-genocide-icj>
- *The Guardian view on Israel and allegations of genocide: A case that needs to be heard*. (2024). The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2024/jan/11/the-guardian-view-on-israel-and-allegations-of-genocide-a-case-that-needs-to-be-heard>

- Tenbarge, K. (2024). *'All Eyes on Rafah' image shared by millions on Instagram following Israeli airstrike*. NBC News. <https://www.nbcnews.com/tech/internet/-eyes-rafah-image-shared-millions-instagram-rcna154380>
- *'All eyes on Rafah': How AI-generated image swept across social media*. (2024). *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/article/2024/may/30/all-eyes-on-rafah-how-ai-generated-image-spread-across-social-media>

CULTURE OF FEAR AND AESTHETICIZATION OF WAR: ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND PERCEPTION OF CONFLICT

Abstract

The text reexamines the role of Artificial Intelligence (AI) in modern warfare on a global scale and its influence on media representations and public perception. It analyzes the interlinked sectors of technology, the military, security, mass media, and entertainment, as well as the dynamics of processes such as the cultivation of a culture of fear and the aestheticization of war. Particular attention is given to how AI, as a system based on logical reasoning and functioning without a human mind, contributes to the shaping of a totalitarian, AI-driven era. Acknowledging that fear of the unknown is often employed to legitimize totalitarian governance and strict mechanisms of control, the text adopts a perspective informed by Critical Theory of Society and the Theory of Totalitarianism, considering the ethical and socio-political consequences of these processes within the broader context of digital commodification and censorship.

Key words

artificial intelligence, totalitarianism, culture of fear, aestheticism, art

Primljeno: 28. 3. 2025.
Prihvaćeno: 27. 5. 2025.

ALTERNATIVNI MEDIJI U DIGITALNOJ EKONOMIJI: ULOGA NOVIH MODELA FINANSIRANJA U RAZVOJU PLURALIZMA I DIVERZITETA

Apstrakt

Digitalna transformacija medijskih sistema podrazumeva mnogobrojne i slojevite izazove prelaska medija na digitalne biznis modele, kao i modele produkcije i distribucije. Istovremeno, prisutne su dosad nezamislive prilike za alternativne medije i njihove nekonvencionalne programske i kreativne odluke, kao i medijske inovacije.

Prepoznajući važnost medijskog pluralizma i diverziteta, kao i ugroženu poziciju alternativnih medija na tradicionalnom medijskom tržištu, ovo istraživanje analizira šanse koje digitalna ekonomija pruža. Kroz postavljanje odnosa između novih, digitalnih modela finansiranja i prepoznatih ključnih parametara funkcionisanja alternativnih medija, procenjuje se njihova implikacija na mogućnost opstanka i razvoja – operativnog, ali i programskog.

Ključne reči

Alternativni mediji, digitalni modeli finansiranja, medijski pluralizam, medijski diverzitet

Medijski diverzitet i pluralizam su neophodni elementi za očuvanje i napredovanje društva u kome su zastupljeni sloboda govora, kritičko i analitičko mišljenje, a prisutno aktivno građanstvo. Pojedine struje teoretičara pojmove medijskog diverziteta i pluralizma koriste sinonimno, dok pojedini prave razliku: „U okviru teorije medija i medijske analize, razlika između diverziteta i pluralizma

1 ikonija.fdu@gmail.com; ORCID 0009-0004-2290-3734

takođe se ogleda u razlici između 'medijske ponude' i 'medijskog predstavljanja', u smislu razlike između toga šta je obrađeno i načina kako je obrađeno.“ (Raeijmaekers, Maesele 2013: 1051) Pošto se navedena razlika smatra veoma važnom, oni će uvek biti korišćeni zajedno, iako ne i sinonimno.

Medijski pluralizam i diverzitet dosežu dalje od osnovnog nivoa informisanja i društveno-političkog delovanja. Njihov stepen prisustva određuje mogućnost za kreiranje različitih estetskih preferenci, sredstava umetničkog i kreativnog izraza, kao trendova u oblasti kulture. „Od medija se očekuje, ne samo da prenose društveni diverzitet, već i da igraju aktivnu ulogu u formiranju diskursa, identiteta i interesa uopšte.“ (Raeijmaekers, Maesele 2013: 1053) Velike korporacije integrišu male neodržive medije u svoje sisteme, umanjujući time raznovrsnost i autentičnost dostupnog medijskog sadržaja i konsekvantno pozitivan uticaj na društvo. Istovremeno, fragmentarna struktura digitalnog sveta i njeni novi biznis modeli nude prve korake ka mogućim rešenjima.

Prema informacijama objavljenim na sajtu The Motley Fool u septembru 2024. godine, šest kompanija poseduje 90% medijskog tržišta u SAD (*Comcast, Walt Disney, Warner Bros. Discovery, Paramount Global, Sony, Amazon*) (Levy 2024). Takođe, *Global Media Registry* na sajtu *Media Ownership Monitor* ukazuje na mali broj moćnih kompanija koje upravljaju velikim delom nacionalnih medijskih tržišta.

U digitalnom prostoru situacija nije drugačija, nekoliko kompanija poseduje celo tržište, ali je njihova usluga takva da se (makar eksplicitno) ne mešaju u sadržaj, te otvaraju mogućnost za kreiranje slobodnijeg prostora za medije koji nisu deo velikih sistema. Digitalno tržište je daleko od savršenog, ono podrazumeva čitav spektar novih, kompleksnih i često zabrinjavajućih faktora (tehnoloških, regulacionih itd.), ali na mikroskali otvara se prostor za kreiranje sadržaja kakav dosad nije bio dostupan.

„Tehnološki napredak u svim oblicima medija priprema revoluciju. Ogromna poboljšanja u prikupljanju, proizvodnji i isporuci sadržaja dešavaju se gotovo svakodnevno, dok tradicionalni medijski sistemi pokušavaju da prate brze promene i unapređenja koja donose nove medijske tehnologije“ (Smith, Hendricks 2010: 3). Na tragu ovog optimističnog iskaza, istraživanje koje sledi preispituje pretpostavku da novi, digitalni modeli finansiranja otvaraju mogućnosti razvoja i opstanka alternativnim medijima u digitalnom okruženju, te podstiču medijski diverzitet i pluralizam.

Ovaj rad razmatra isključivo *komercijalne alternativne sisteme*, koji će u daljem tekstu biti imenovani kao *alternativni mediji*. Komercijalnim sistemima se smatraju oni koji opstaju isključivo od zarade, bez korišćenja subvencija fondova, donacija ili javnog finansiranja.

Termin „alternativni“ se u kulturi i medijima najčešće vezuje za vredno-sno-idejno suprotstavljanje mejnstrimu. U slučaju ovog istraživanja nije tako, već je u pitanju tržišno-tehnološko suprotstavljanje mejnstrimu.

Predmet istraživanja su mediji koji izlaze iz okvira tradicionalnih sistema, te vrše delatnost u digitalnom kontekstu (produkciono, programski), a ne prema ranije prisutnom modelu mejnstrim medija (tradicionalni, elektronski) ili kao njihova digitalna ekstenzija. Pod pojmom alternativnih medija podrazumevaće se oni koji ispunjavaju sledeće kriterijume:

- tehnološka dostupnost – dostupni su onlajn, ili primarno onlajn sa oflajn ekstenzijom²;
- stepen individualnosti – pojedinci, mali timovi ili kolektivi;
- pravni status – fizička lica ili neformalno udružene organizacije fizičkih lica koja samostalno pod svojim identitetom kreiraju medijski sadržaj, fizička lica ili neformalne grupe koja uz pomoć drugih fizičkih i pravnih lica kreiraju medijski sadržaj pod svojim identitetom, pravna lica koja kreiraju digitalni medijski sadržaj.

Komercijalni sistemi teže umanjenju rizika. Posledica je manjak jedinstvenih pristupa na tržištu, često i jednoličnost programa (suprotno onome što bi se očekivalo od ideje slobodnog tržišta), kao i razvijanje programa upitnog kvaliteta i etičnosti.

U digitalnom prostoru početna pozicija za distribuciju sadržaja jednaka je za sve. U tehnološko-produkcionom smislu, kvalitet sirovine koju medij plasira nije bitan jer se svi materijali postavljaju u krnjem kvalitetu, a konzumiraju na amaterskoj opremi, pa uopšte nije neophodno, a često je i suvišno pristupati visokoprodukcionim poduhvatima.

Pre pojave digitalnih medija nije bilo lako dobiti medijski prostor ni kao autor pojedinačnog programa u okviru postojeće medijske kuće, a još teže kao samostalni medij na tržištu kojim dominiraju velike kompanije. Pretpo-

2 Uključujući i izdanja koja su nastala oflajn, ali je s vremenom onlajn izdanje postalo dominantno.

stavlja se da zahvaljujući novim modelima finansiranja specifičnim za digitalno okruženje (digitalni modeli finansiranja), alternativni mediji dobijaju uredničku slobodu i mogućnost produkcijske nezavisnosti, oslobađanje od troškova posredničkih entiteta i mogućnost brzog reagovanja u slučaju potrebe za promenom programske i/ili produkcione politike ili biznis modela. Zahvaljujući ovim karakteristikama, alternativni mediji imaju kapacitet za opstanak na tržištu.

Novi modeli finansiranja specifični za digitalno okruženje čiji su efekti analizirani su: pretplata (*paywall*); članarina (*membership*); oglašavanje na platformi; monetizacija podataka; finansiranje iz zajednice (*crowdfunding*); striming donacije; sponzorisanje sadržaja – oglašavanje u okviru sadržaja; naručeni sadržaj i plasiranje proizvoda; prodaja proizvoda – merč (*merchandising*).

Utvrđivanje uticaja digitalnih modela finansiranja na mogućnosti opstanka i razvoja alternativnih medija vrši se tako što se procenjuju implikacije analiziranih modela finansiranja na parametre: uredničke slobode,³ produkcijske nezavisnosti,⁴ vertikalne integracije⁵ i bliskosti publike s medijem.⁶ Što je stepen navedenih parametara viši u slučaju primene određenog modela finansiranja, to je njihova šansa za opstanak na tržištu veća. Skala procene implikacija se kreće od 1 do 5: 1 – nizak nivo, 2 – srednje nizak nivo, 3 – srednji nivo, 4 – srednje visok nivo, 5 – visok nivo.

U odnosu na četiri parametra koja se koriste postoji blaga nadređenost pojma vertikalne integracije nad pojmovima produkcijske samostalnosti i uredničke slobode. Ipak, vertikalna integracija će se sagledavati prvenstveno u kontekstu poslovanja sa spoljnim akterima, odnosno u kontekstu odnosa sa stejkholderima, pre svega sa oglašivačima. Urednička sloboda i produkcijska nezavisnost će biti razmatrane zasebno zbog svoje važnosti za kadrovske, estetske i vrednosno-idejne komponente rada alternativnih medija. Parametar bliskosti se odnosi na percepciju novih medija. Oni su više od samo promene u tehnologiji medija, odnose se na način odigravanja interakcije između publike i medija. (Smith, Hendricks 2010: 6)

Iako se njihova važnost i prisustvo prepoznaju, u ovom radu neće biti analizirani etički aspekti rada onlajn platformi, niti negativni efekti i zloupotreba

3 Mogućnost da donosi nezavisne kreativne i uredničke odluke.

4 Kapacitet da samostalno proizvodi svoj program.

5 Integrisanje elemenata faza proizvodnog lanca.

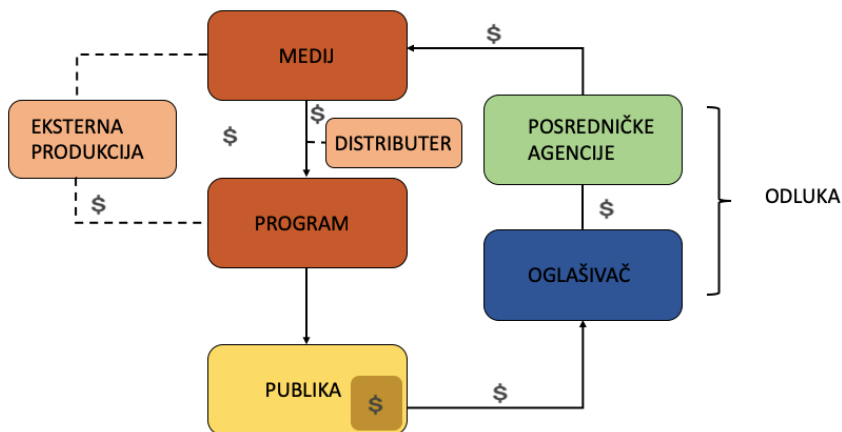
6 Odnos publike prema entitetu koji se analizira – interaktivnost, lojalnost, identifikacija, formiranje parasocijalnih veza itd.

digitalnih modela finansiranja. Takođe, neće biti analizirani troškovi održavanja sistema i tekućeg rada u komercijalnom i digitalnom okruženju. Šanse za opstanak alternativnih medija su direktno zavisne ne samo od kategorija koje su analizirane već od odnosa tih kategorija sa ukupnom kulturološkom i ekonomskom vrednošću tržišnog segmenta koji taj medij zauzima. To je još jedan od faktora koji se neće detaljno razmatrati, već će se pretpostaviti da svi mediji deluju na tržištu srednje ekonomski potentne publike.

Biznis modeli tradicionalnih medija

U slučaju komercijalnih medija, bez obzira na njihovu veličinu i programsku orijentaciju, sav novac za tekuću i novu produkciju i troškove održavanja sistema u celini dolazi od oglašivača. „Oglašivači su ključni za uspeh komercijalnih medija jer oni obezbeđuju primarni izvor prihoda koji većinu njih čini održivim.“ (Picard 2011: 139)

Program koji su proizveli,⁷ poručili od nezavisnih producenata ili kupili od distributera, mediji plasiraju svojoj publici. Pretpostavljeni potrošački potencijal te publike kupuje proizvode oglašivača. U saradnji s posredničkim agencijama za komunikacije, oglašivači donose odluku o pravom izboru medija i od njih kupuju prostor i potrošački potencijal publike. Time se ciklus zatvara. Struktura tog sistema u pojednostavljenoj šemi izgledala bi ovako:



Slika 1 – Pojednostavljena struktura biznis modela tradicionalnih komercijalnih medija

7 Kao glavni ili manjinski učesnici; interno ili uz angažovanje podizvođača u slučaju manjka kapaciteta u okviru sopstvenog sistema.

Oglašivači prave izbor u ponudi opcija za oglašavanje na osnovu procene koji medij ima najviše publike koja sadrži njihove potencijalne kupce. U tradicionalnim sistemima mediji su se trudili da imaju najveću moguću publiku jer je ona pretpostavljala i najveći broj potencijalnih potrošača. (Picard 2011: 140, 141) Alternativni mediji postavljeni u tradicionalni sistem imaju manju publiku. Razlog tome je njihova specijalizacija, odnosno ciljna grupa koja funkcioniše po principu niša. Bez obzira na moguću specijalizaciju te veću zasićenost njihove kvantitativno male publike ciljnom grupom oglašivača, oni nisu atraktivni oglašivačima. Zbog toga se često gase ili integrišu u veće sisteme koji ih otkupljuju.

U svojoj publikaciji *Vertikalna integracija i medijske regulacije u novoj ekonomiji*, Kristofer S. Ju (Christopher S. Yoo) konstatuje potrebu za vertikalnom integracijom u sistemima za emitovanje programa, odnosno mogućnosti povećanja održivosti u slučaju te promene u strukturi. Iz različitih razloga, među kojima autor prvenstveno prepoznaje regulacije, to nije moguće. (Yoo 2002: 216, 217) Kod digitalnih medija ova vrsta integracije je u različitim stepenima ne samo moguća već prirodna.

Alternativni mediji u tradicionalnom medijskom okruženju

Ukoliko zanemarimo digitalnu prirodu i mogućnosti, te imaginarni alternativni medij postavimo u kontekst tradicionalnog medijskog okruženja/tržišta, a onda analiziramo ključne parametre, primećujemo sledeće:

- **Urednička sloboda: srednji nivo**

Alternativni mediji imaju pristup malom delu pretpostavljenog potrošačkog segmenta oglašivača. Zato se moraju postarati da kreiraju program koji će sigurno privući ciljnu grupu koju oglašivači žele. Iako je ovaj uticaj na sadržaj posredan, on je jak, jer alternativni medij nema mnogo oglašivača i nema dovoljno manevarskog prostora u slučaju gubitka nekog od njih.

- **Produkcijaska nezavisnost: nizak nivo**

Alternativni mediji moraju ispuniti iste zahtevne tehničke standarde i potrebu za kontinuiranom produkcijom programa kao i veliki sistemi čiji troškovi jesu daleko viši, ali su i adekvatnije raspoređeni u odnosu na njihove prilive sredstava. Ovi troškovi direktno utiču i na prethodni parametar, onemoguća-

vajući produkciju željenih sadržaja, za koje je u samoj osnovi data implikacija visokog produkcionog nivoa.

- Vertikalna integracija: nizak nivo

Alternativni mediji nemaju kapacitet da budu ti koji vertikalno integrišu, oni jedino mogu biti predmet integracije, odnosno biti otkupljeni od nekog drugog sistema, koji za razliku od njih jeste održiv.

- Step en bliskosti: srednje visok nivo

U tradicionalnom medijskom sistemu nema mogućnosti ostvarivanja visoke bliskosti, ali ukoliko se formira stabilna publika u niši, što je za ovakve medije u tradicionalnim sistemima tipično, možemo pretpostaviti maksimalni doseg srednje visokog stepena bliskosti.

Alternativni mediji u digitalnom okruženju i novi biznis modeli

Već krajem prve decenije XXI veka, „Na ekonomskom i upravljačkom nivou, dalja fragmentacija publike predstavlja izazove za pravilo *najmanjeg zajedničkog sadržaja*.“ Kao odgovor na to, kanali biraju da se specijalizuju za određene vrste sadržaja.“ (Jackson, Zeng 2010: 29) Ovaj izazov s kojim se susreću tradicionalni medijski sistemi je najosnovnija osobina digitalnog tržišta i alternativni mediji sami po sebi jesu prilagođeni novim okolnostima. Istražujući medijske navike mladih, Ana Martinoli navodi da: „Više nije dovoljno samo proizvesti i ponuditi proizvod na tržištu, neophodno je ući u lični, personalni prostor publike, postojati u okruženju koje su sami kreirali, u kome provode najviše vremena, a ono je najčešće vezano za društvene mreže, mobilne telefone, aplikacije, internet.“ (Martinoli 2016: 192). Kao i u produkciji, i na planu finansiranja dolazi do novih izazova, a digitalni mediji primenjuju različite pojedinačne modele finansiranja i njihove kombinacije (hibride). Sledi analiza implikacija pojedinačnih modela na prepoznate parametre koji vode u šansu za opstanak.

Pretplata

Ovaj model je blizak tradicionalnom modelu pretplate – za fiksni iznos određen u odnosu na definisan vremenski period korisnik usluge dobija pristup sadržaju. Tipičan je za različite medijske forme, od digitalne

štampe (odnosno listova poput *The Information*, *The Correspondent*, ali i *Economista*, *New York Timesa*), do striming servisa (*Netflix*, *MUBI*, *Max*, *Cinesseum*). Mediji ovaj model primenjuju u različitim stepenima – nudeći deo sadržaja besplatno da bi pridobili publiku, nudeći iznose pretplata koje nude različite nivoe usluge itd. Ova strategija, u kojoj kompanija kreira uslugu različitog nivoa kvaliteta i prodaje po različitim cenama naziva se cenovna diskriminacija drugog stepena. (Bhargava et al. 2001: 90) Stepen implikacija je sledeći:

- Urednička sloboda: visok nivo

Medij može proizvoditi ili kupovati program po sopstvenom uredničkom nađenju. Zbog kapaciteta digitalnih servera parametar za količinu, a samim tim i izbor sadržaja je jedino finansijski kapacitet platforme u datom trenutku.

- Produkcijaska nezavisnost: srednje visok nivo

Parametar zavisi od nivoa ambicija i uspešnosti sistema, kao i od forme. Govoreći o digitalnoj štampi i potkastingu, stepen produkcijske nezavisnosti je visok. U kontekstu video striming ponude, kod alternativnih medija vrednost je niska, oni su ograničeni na kupovinu tuđeg programa. Primer takve platforme je između ostalog platforma *Cinesseum*, koja se fokusirala na domaću ponudu uz dijasporu kao svoju primarnu ciljnu grupu i nostalgiju kao alat privlačenja publike. (Lovren 2020) Nivo implikacije određuje se kao srednje visok, pošto je u nekim slučajevima visok, a u slučajevima kada ne postoji mogućnost budućeg razvoja kapaciteta za proboj na druga tržišta koje model donosi.

- Vertikalna integracija: srednje visok nivo

Između producenata programa i prikazivača više nije nužan distributer. On može biti prisutan, ali produkcija mnogo češće nego ranije direktno stupa u kontakt s platformom i dogovara uslove. U slučaju pomenute platforme *Cinesseum*, tim je u redovnoj komunikaciji sa relevantnim akterima na domaćoj sceni, a na njihovom sajtu je stalno otvoren javni poziv za saradnju. Ipak, model komunikacije preko distributera je još uvek dominantan, pa se nivo određuje kao srednje visok.

- Stepen bliskosti: srednji nivo

Bliskost s publikom se zasniva na zadovoljstvu ponudom, ali nema prostora za kreiranje parasocijalnih veza i/ili kompleksnijih oblika vezivanja publike za sadržaj. Vezanost za medij je u ovom slučaju zasnovana na pragmatičnosti, ali je postojeća, pa se nivo implikacije određuje kao srednji.

Članarina

„Nešto što biste očekivali od privatnog ili sportskog kluba sada se nudi u onlajn zajednicama.“ (Rogneda, Pazhyn 2022) Ovaj model finansiranja podrazumeva plaćanje pretplate preko platforme koju medij koristi za plasiranje svog sadržaja. Za cenu članarine, dobija se povlašćen tretman – pristup ekskluzivnom sadržaju, interaktivnost, komunikacija s medijem, prioriternost u četovima, zahvalnice na identifikacionim elementima sadržaja i slično.

- Urednička sloboda: visok nivo

Medij može da proizvodi sadržaj po sopstvenom nahodanju bez upliva eksternih faktora, publika direktno izražava svoj odnos prema sadržaju i medij može lako da proceni koja vrsta sadržaja će imati zapažen uspeh, a koja ne. U tom smislu može da se okrene profitabilnijoj programskoj orijentaciji, može da eksperimentiše ili ciljano radi na identifikaciji svoje lojalne publike s temama i/ili vrednostima koje smatra važnim.

- Produkcijaska nezavisnost: visok nivo

Model omogućava mediju da proizvodi sadržaj na način koji želi ili koji procenjuje kao najbolji za dobar odziv publike. Ipak, model na neki način sugeriše produkcijsku nezavisnost, s obzirom na to da pretpostavlja aktivan odnos s publikom koji zahteva neposrednost i fleksibilnost.

- Vertikalna integracija: srednje visok nivo

Finansiranje, publika, produkcija i komunikacije su u ovom modelu integrisani u velikoj meri. Publika je ujedno i finansijer, a članovi posredno, često i neposredno, učestvuju u kreiranju sadržaja, što je samo po sebi atraktivno široj publici i motiviše još ljudi da postanu članovi. Jedinu, ali veoma važan stepen između medija i publike jeste platforma sa specifičnim uslovima/politikama korišćenja i algoritmom.

- Stepen bliskosti: visok nivo

Jedan od važnih aspekata privlačnosti ovog modela za publiku jeste uključenost u sadržaj, mogućnost da većina članova izrazi svoje mišljenje i usmeri medij ka elementima koji ih interesuju ili ukinu neke koji im nisu zanimljivi. (Rogneda, Pazhyn 2022) Članovi biraju i direktno finansiraju medij, sadržaj i zauzvrat dobijaju neku vrstu satisfakcije, što pospešuje bliskost i *parasocijalne veze*.

Oglašavanje na platformi

„Tržište oglašavanja na platformama je tržište sa dve strane: s jedne strane, oglašivači kupuju prikazivanje oglasa na veb stranicama izdavača kako bi dosegli potencijalne potrošače; s druge strane, izdavači nude oglasni prostor oglašivačima s najvišom procenom za te prikaze. Između njih, posrednici olakšavaju povezivanje oglašivača i izdavača tako što upravljaju podacima i pružaju alate za optimizaciju i algoritme za prikazivanje oglasa.“⁸ Ovo je jedan od najstarijih modela finansiranja digitalnih medija, po strukturi naj-sličniji tradicionalnim sistemima. U slučaju digitalne štampe, to su najčešće baneri, dok se kod multimedijalnih platformi često pojavljuju reklame koje prekidaju sadržaje – poput televizijskih i radio reklama.

- Urednička sloboda: visok nivo

Oglašivači kupuju prostor zbog protoka publike na platformi⁹ i ne mešaju se u sadržaj.

- Produkcijaska nezavisnost: visok nivo

Ovaj model sam po sebi ne implicira nivo produkcije sadržaja. Ona je na visokom nivou jer je usklađena s kapacitetima i preferencama medija.

- Vertikalna integracija: nizak nivo

Ne dolazi do vertikalne integracije, štaviše u slučaju kada platforma posreduje u procesu oglašavanja, ona se pojavljuje kao još jedan dodatni stepen u ciklusu.

8 Choi, Hana, Carl F. Mela, Santiago R. Balseiro, and Adam Leary. “Online display advertising markets: A literature review and future directions.” *Information Systems Research* 31, no. 2 (2020): 556–575, str 2.

9 Slično kao u poslovanju s tradicionalnim medijskim sistemima, oglašivači se oslanjaju na kvantitet i pretpostavljeni potrošački segment.

- Stepen bliskosti: srednji nivo

Model nema univerzalan stepen bliskosti. Rang se kreće od medija koji rade u nišama, do generalizovanog i informativnog sadržaja koji pretpostavlja nizak nivo bliskosti – zato se u ovom slučaju parametar određuje srednjom vrednošću.

Monetizacija podataka

Još jedan od načina za finansiranje medija u digitalnom okruženju jeste monetizacija podataka. Ovo je model koji podrazumeva otvaranje opcije prikupljanja podataka publike (Kristol 2011: 155, 163) (pristankom na *kolačiće*), a zatim prodaju prikupljenih podataka trećim licima (oglašivačima, kompanijama za prikupljanje podataka itd.). Ovaj model nije dovoljno profitabilan sam po sebi, već se najčešće kombinuje sa drugima.

- Urednička sloboda: visok nivo

Finansiranje se ne vezuje za sadržaj već samo za količinu prikupljenih podataka.

- Produkcijaska nezavisnost: visok nivo

Nema direktnog uticaja modela, medij se orijentiše u odnosu na svoje preference.

- Vertikalna integracija: nizak nivo

Vertikalna integracija u klasičnom smislu svakako nije moguća kada se analizira ovaj model. Ipak, model se može posmatrati i kao metamorfoza tradicionalnog sistema, gde umesto prodaje šanse da publika primeti i zapamti određen proizvod, dolazi do prodaje konkretnih podataka o tome ko je iz publike potencijalni kupac. U nekim slučajevima, ova metamorfoza može da napreduje do još jednog ciklusa unutar ciklusa, onog u kom oglašivač kupuje prostor medija upravo jer ima potvrdu da se njegov kupac nalazi tu.

- Stepen bliskosti: nizak nivo

Iako se obaveštenje o *kolačićima* uvek pojavljuje, veliki broj korisnika (posebno starije ili dečje populacije) ne razume implikacije ovih upozorenja, a kada

ih razume ima negativan ili neutralan odnos. Ukoliko uređaj deli više osoba, neko često i ne zna da učestvuje u ovom procesu, što onemogućuje analizu odnosa. Kod dobro informisane publike, monetizacija podataka je ozloglašen model finansiranja, zbog svoje uske povezanosti s problemima tretmana privatnosti i zaštite podataka.

Finansiranje iz zajednice

Ovaj model podrazumeva veliki broj varijacija doniranja preko specijalizovanih platformi (*IndieGoGo*, *Kickstarter*, *Donacije.rs* itd.), ili direktno na račun medija (*Radio Aparat*, itd.). Ovaj model finansiranja je tipičan za projektni menadžment. Za određenu ili neodređenu sumu novca, donatori najčešće dobijaju nekakav vid satisfakcije – zahvalnice, male poklone itd.

- Urednička sloboda: visok nivo

Finansiranje se u potpunosti oslanja na atraktivnost ideje, ključnih aktera i komunikacije medija. Ne utiče na programske odluke – upravo suprotno, finansiranje je uspešno zbog programskih odluka koje motivišu donatore.

- Produkcijaska nezavisnost: srednje visok nivo

Nema direktnih implikacija prema nivou produkcije. Jasno je da publika ne očekuje profesionalni nivo produkcije – da je medij tog kapaciteta, ne bi bilo potrebe za donacijama. Ipak, poželjno je da sadržaj zadovoljava osnovne standarde kvaliteta kako bi motivisao donatore i dao im opipljiv rezultat prethodnih ulaganja.

- Vertikalna integracija: srednje visok nivo

Prisutna je neka vrsta vertikalne eliminacije/metamorfoze, s obzirom na to da se između publike i medija nalazi samo platforma za donacije, dok se ukidaju oglašivači i posredničke agencije, čime se ciklus skraćuje u skladu sa idejom vertikalne integracije.

- Step en bliskosti: visok nivo

Istraživanje grupe autora iz 2019. godine analiziralo je spektar faktora za koje se pretpostavljalo da utiču na izbore u modelima finansiranja iz zajednice, s ciljem da se otkriju mehanizmi koji daju najbolje rezultate. Istraživanje poka-

zuje da bliskost i česti kontakt, ali ne i poverenje pospešuju donacije. Osećaj obaveze i strah od gubitka posreduju u ovom odnosu, a sreća kao faktor nema tu vrstu uticaja. (Simon et al. 2019: 206, 212, 213) Pošto publika direktno bira da donira i kome da donira, stepen se određuje kao visok.

Striming donacije

U pitanju je model koji može biti element i drugih modela,¹⁰ a može biti nezavisan. Podrazumeva otvaranje mogućnosti da direktno preko platforme na kojoj se plasira sadržaj ili putem specijalizovanih platformi mediji (strimeri) dobijaju podršku publike tokom emitovanja sadržaja.

- Urednička sloboda: visok nivo

Finansiranje se oslanja na sadržaj koji publika voli i podržava, ali i na *para-socijalnu vezu* s medijem. Takođe, primećuje se motiv gejmfikacije, pošto finansiranjem u okviru strima donatori otvaraju dodatne mogućnosti i kreću se ka cilju – interakciji s medijem.

- Produkcijaska nezavisnost: visok nivo

„Tradicionalni filmski i TV autori teže većim budžetima, projektima i prilikama. Strimeri i jutjuberi su potpuna suprotnost tome.“ (Meers 2019) Nema direktnih očekivanja, ali se implicira da sadržaj ne treba da bude na visokom produkcionom nivou s obzirom na to da se od strimera očekuju fleksibilnost i brzina.

- Vertikalna integracija: srednje visok nivo

Isto kao kod prethodnog modela.

- Step en bliskosti: visok nivo

„U slučaju strimera, oni veliki deo svog života prikazuju javno, pokazujući i svoje dobre i loše strane pred publikom, koja žudi za interakcijom u realnom vremenu.“ (Meers 2019) „Kreator ne mora biti naročito poznat, sve dok nešto

10 Gde se izdvaja veza s modelom Članarine, koji često nudi mogućnost interakcije s medijem, dok *obična* publika samo može da prati sadržaj.

znači osobi koja gleda.“ (Meers 2019) Pitanje bliskosti i otvorenosti u odnosu sa publikom su najvažniji faktor u uspehu ovog modela.

Sponzorisan sadržaj – oglašavanje u okviru sadržaja

Ovo je model koji podrazumeva da brendovi prepoznaju preklapanje svoje ciljne grupe i publike medija. Za određenu naknadu, od medija se očekuje plasiranje reklame u okviru sadržaja. Plasiranje podrazumeva navođenje podrške i jasnu indikaciju da je u pitanju sponzorisan sadržaj. Informacija o sponzorstvu se komunicira ispisom ili saopštavanjem u samom sadržaju.

- Urednička sloboda: srednje visok nivo

Mediji kreiraju sadržaj po sopstvenom izboru, ali sadržaj koji brendovi podržavaju mora biti odobren, pa postoji mogućnost korekcija u odnosu na zahtev sponzora. Ipak, kada do korekcija i dolazi, one nisu u suprotnosti sa programskim odlukama medija, već samo utiču na stepen slobode, te se nivo ocenjuje kao srednje visok.

- Produkcijaska nezavisnost: srednje visok nivo

Nije pod direktnim uticajem modela, ali je nivo produkcije sadržaja oglašivačima često parametar u izboru, pa se implicira težnja ka višem produkcijskom nivou. Svakako se ne očekuje profesionalni nivo produkcije tradicionalnih velikih sistema, ali se šanse za bolje pozicioniranje povećavaju uz kvalitet produkcije.

- Vertikalna integracija: nizak nivo

Između medija i brendova su posredničke marketinške agencije, identično kao kod tradicionalnih sistema.

Stepen bliskosti: visok nivo

Ovaj model pretpostavlja bliskost medija i publike, lojalnost, poverenje i pozitivan odnos prema mediju toliki da publika ne napušta sadržaj u slučaju reklame. Stepenn bliskosti je srednji ka visokom, s obzirom na to da zavisno od udela i oblika saopštavanja reklame u okviru programa publika nekada negativno reaguje, daje manji broj lajkova ili napušta sadržaj.

Naručeni sadržaj i plasiranje proizvoda

Model saradnje s kompanijama podrazumeva produkciju specijalizovanog sadržaja gde su u dogovorenoj postavci prikazani dogovoreni proizvodi kompanije. U tradicionalnijem smislu, dovoljno je da se proizvod pojavljuje, ali u digitalnim medijima stepen integrisanosti proizvoda i sadržaja koji se očekuje daleko je veći.

- Urednička sloboda: srednje nizak nivo

Deo sadržaja koji medij kreira je naručen i podleže potpunoj kreativnoj kontroli oglašivača. „Sponzorstva ili partnerstva zahtevaju od blogera najviše kreativnog truda, jer se tada brend ili proizvod u potpunosti integrišu u sadržaj.“ (Hund 2023: 55)

Ipak, ukoliko se mediji fokusiraju na osmišljavanje originalnog sadržaja nedostaci modela se mogu prevazići. Na primer video *Jeo sam u SVAKOM McDonaldsu u Srbiji za 24 SATA!* jutjuber Marija Vreća bi bio odlična prilika da se sponzorstvo pomenutog lanca brze hrane organski implementira u njegov sadržaj.

- Produkcijaska nezavisnost: srednji nivo

Kao i u prethodnoj kategoriji, podrazumeva se da će veću pažnju privući sadržaji višeg stepena produkcije.

- Vertikalna integracija: nizak nivo

Identično prethodnom modelu, nema razlika u odnosu na tradicionalne sisteme.

- Stepenn bliskosti: visok nivo

Brendovi biraju medije čija su bliskost, poverenje, lojalnost i identifikacija s publikom na visokom nivou, kako bi projekcijom tog odnosa na njihov brend i proizvode došlo da kupovine.

Prodaja proizvoda – merč

Ovaj model ulazi u polje diversifikacije prihoda i izlaska iz osnovne delatnosti medijskih kompanije u polje trgovine proizvodima.

- Urednička sloboda: visok nivo

Proizvodi se kreiraju na osnovu popularnih medija i njihovih sadržaja, koji su nastali uz potpunu uredničku slobodu.

- Produkcijaska nezavisnost: srednje visok nivo

Produkcija programa nije pod pritiskom potrebe za visokom produkcijom, ali se u ovom slučaju razmatra produkcija proizvoda koji se prodaje, što stavlja pritisak zarade osnovnih sredstava na proizvodnju programa.

- Vertikalna integracija: visok nivo

Medij počinje da koristi program za plasman sopstvenih proizvoda, i to kod publike koja ima najviši mogući stepen zastupljenosti potrošačkog segmenta proizvoda koji se plasira. Na neki način, u ovom slučaju nastaje ciklus unutar ciklusa, odnosno medij postaje sam svoja osnova prihoda integrišući u sebe sve aktere ciklusa tipične za tradicionalne sisteme. Osim toga, medij sam metamorfozira u neku vrstu oglašivača, sa tendencijom da svoj proizvod promoviše kod drugih digitalnih medija.

- Step en bliskosti: visok nivo

Publika koja kupuje *merchandising* identifikuje se s medijima koje prati i ima veoma visok stepen bliskosti sa medijem.

Hibridni model

Važno je primetiti da se prethodno navedeni modeli finansiranja međusobno ne isključuju i da se alternativni mediji gotovo uvek opredeljuju za hibridni model odnosno kombinovanje digitalnih modela finansiranja. Na taj način odabrani modeli se interpoliraju u jedan personalizovan, maksimalno prilagođen politikama i strategijama medija, i preferencama njihove publike.

Zaključak

Kreativne i produkcijske mogućnosti za alternativne medije u digitalnom prostoru su veće nego u velikim sistemima mainstream medija savremenog tržišta.

Osvrćući se na lokalno tržište, možemo analizirati primere iz prakse: Age-last, Tampon Zona, Njuz Net, Oblakoder, Marka Žvaka, Ozbiljni Stručnjaci, Mario Vrećo, Klinika - neki su od alternativnih medija u Srbiji, sa preciznom uredničkom politikom, redovnom produkcijom i lojalnom publikom. Svi oni plasiraju program digitalno i u preispitivanju *možemo li ih zamisliti kao konkurente velikim sistemima* lako dolazimo do negativnog odgovora. Ipak, u digitalnom okruženju, oni opstaju i napreduju.

Šanse za opstanak i razvoj alternativnih medija daleko su veće u digitalnom okruženju nego u okviru tradicionalnog biznis modela komercijalnih medija. Taj rezultat je u potpunosti očekivan, jer je sama priroda alternativnih medija usklađenija s nišama i personalizovanim prostorom segmentisanog digitalnog tržišta nego sa sirovim i paušalnim podelama tradicionalnog medijskog okruženja.

Teritorijalni limiti su retki, pa alternativni mediji imaju pristup globalnom tržištu, odnosno svojim nišama širom sveta.¹¹ Kulturološke, pre svega jezičke barijere postoje, ali nisu izrazita prepreka, već se mogu posmatrati kao nova šansa za direktno i dubinsko upoznavanje s različitim kulturama.

Mogućnosti koje digitalno okruženje i njegovi modeli pružaju alternativnim medijima počinju od lakoće pokretanja inicijative, jednostavnosti produkcionijskih modela, dostupnosti platformi i minimalnom riziku usled malih ulaganja. Zatim se protežu kroz raznovrsnost i kompatibilnost razmatranih modela finansiranja i širok spektar mogućnosti direktnog kontakta s publikom, upoznavanja njihovih preferenci, a samim tim i snaga i slabosti sopstvenog medijskog sistema.

Nove šanse za alternativne medije jesu važan korak za razvoj diverziteta i pluralizma, raznovrsne medijske ponude, koja daje bazu publici da se upozna sa spektrom perspektiva, ukusa, izražajnih formi i svih ostalih dragocenih mogućnosti koje mediji pružaju.

11 Dijaspori, pripadnicima supkultura, ljubiteljima nacionalnih kultura i jezika itd.

U borbi za bolje društvo, doprinos alternativnih medija može biti važan, pa je ključno iskoristiti nove mogućnosti, posebno u ovoj ranoj fazi razvoja dok veliki sistemi nisu pronašli način da ih preuzmu.

Literatura

- Bhargava, Hemant K., and Choudhary, V. (2001). "Information goods and vertical differentiation." *Journal of Management Information Systems* 18, no. 2: 89–106.
- Choi, H., Mela, C. F., Balseiro, S. R., and Leary, A. (2020). "Online display advertising markets: A literature review and future directions." *Information Systems Research* 31, no. 2: 556–575.
- Jackson Pitts M., Zeng L. (2010). "Media Management" u Hendricks, J. A. *"The Twenty-First-Century Media Industry. Economic and Managerial Implications in the Age of New Media."* Lexington Books, Lanham.
- Kristol, D. M. (2001). "HTTP Cookies: Standards, privacy, and politics." *ACM Transactions on Internet Technology (TOIT)* 1, no. 2: 151–198.
- Lovren, Đ. (2020). Razgovor sa operativnim direktorom Cinesseuma., 15. decembar 2020. godine, Beograd.
- Levy A. (2024). "The Big 6 Media Companies", The Motley Fool. Objavljeno: 4. 9. 2024, pristupljeno: 30. 6. 2025. <https://www.fool.com/investing/stock-market/market-sectors/communication/media-stocks/big-6/>
- Martinoli, A. (2016). „Medijske navike mladih – kako milenijalci menjaju medijski pejzaž.“ *Zbornik FDU*, 29, 189–203.
- Meers, W. (2019). "Why People Care About Streamers, YouTubers, and Content Creators." *The Gamer*. Objavljeno: 27.11.2019, pristupljeno: 30.6.2025. <https://www.thegamer.com/why-people-care-about-streamers-youtubers-content-creators/>
- Picard, R. G. (2011). "Media, Advertisers, and Advertising." In *The Economics and Financing of Media Companies: Second Edition*, 139–54. Fordham University Press.
- Raeijmaekers D., Maesele P. (2013). "Media, pluralism and democracy: what's in a name?" In Karppinen, K. Rethinking media pluralism. *Media, Culture & Society*, 37(7) 1042–1059.
- Rogneda, K., Pazhyn A. (2022). "6 Digital Media Revenue Models Review." *AnyforSoft*. Objavljeno: 12. 1. 2022, pristupljeno: 30. 6. 2025. <https://anyforsoft.com/blog/digital-media-business-models/>

- Vrećo, M. (2022). "Jeo sam u SVAKOM McDonaldsu u Srbiji za 24 SATA!" *YouTube Video*, 19:45, objavljeno 27. 3. 2022, pristupljeno 30. 6. 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=BALOWCepzys&t=118s>
- Simon, M., Stanton, S. J. Townsend, J. D. and Kim, J. (2019). "A multi-method study of social ties and crowdfunding success: Opening the black box to get the cash inside." *Journal of Business Research*, 104: 206–214.
- Smith, S., Hendricks, J. A. (2010). "New Media, New Technology, New Ideas or New Headaches." U Hendricks, J. A. *The Twenty-First-Century Media Industry. Economic and Managerial Implications in the Age of New Media*. Lexington Books, Lanham.
- Yoo, C. S. (2002). "Vertical integration and media regulation in the new economy." *Yale J. on Reg.*, 19: 171.

ALTERNATIVE MEDIA IN THE DIGITAL ECONOMY: THE ROLE OF NEW FUNDING MODELS IN FOSTERING PLURALISM AND DIVERSITY

Abstract

Digital transformation of media systems entails numerous and complex challenges of transition to digital business models, and also production and distribution models. At the same time, previously unimaginable opportunities are emerging for alternative media and their unconventional programming and creative decisions, as well as media innovation.

Recognizing the importance of media pluralism and diversity on the one side, and alternative media's vulnerable position within the traditional media market on the other, this research analyzes the affordances provided by the digital economy. By establishing a relationship between new, digital funding models and key recognized parameters of alternative media operations, the study assesses their implications for both the operational and programming sustainability and development of alternative media.

Keywords

Alternative media, digital funding models, media pluralism, media diversity

Primljeno: 30. 6. 2025.

Prihvaćeno: 17. 10. 2025.

IV

ПРИКАЗИ

REVIEWS

ZAJEDNICA, PROSTOR I SAMOUPRAVA

(ur. Nina Mihaljinac i Sonja Jankov, *Oснаživanje participacije u kulturi i arhitekturi: aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom / Empowering Participation in Culture and Architecture: Activating Public Resources for and with Community*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2025)

Zbornik *Oснаživanje participacije u kulturi i arhitekturi: aktiviranje javnih resursa za i sa zajednicom* okuplja raznovrstan tim istraživačica, praktičarki i aktivistkinja koje su tokom trogodišnjeg projekta *EPICA*, finansiranog od Fonda za nauku Republike Srbije, nastojale da preispitaju pojam, praksu i politiku participacije iz ugla svojih disciplina.

Urednice, Nina Mihaljinac i Sonja Jankov, u uvodu promišljaju teorijske i praktične izazove definisanja „participacije“ u interdisciplinarnom okviru. Prvobitni pokušaj da se formuliše zajednička teorijska osnova ubrzo je napušten u korist pluralističkog i polifonog pristupa, u kojem svaka istraživačka podgrupa artikuliše sopstveno razumevanje participacije. Ova odluka, iako je proizvela određenu fragmentarnost, odražava demokratski i dijaloški duh samog projekta.

Centralni cilj projekta *EPICA* bio je ispitivanje i aktiviranje participativnih modela upravljanja javnim resursima „za zajednicu i sa njom“, kroz kombinaciju teorijskog istraživanja, mapiranja i participativnog akcionog istraživanja. Sonja Jankov u uvodnom poglavlju daje sažet, ali obuhvatan pregled projekta, pozicionirajući ga u kontekst postsocijalističkih transformacija u regionu i

1 sara.nikolic@ifdt.bg.ac.rs; ORCID 0000-0001-6478-7680

evropskih politika participacije i održivog razvoja (poput Agende UN 2030, Faroske i Arhuske konvencije, te EU urbane agende).

Monografija je strukturirana u tri celine:

1. Teorijska i kontekstualna istraživanja, koja preispituju pojam participacije kroz transdisciplinarni dijalog između studija kulture, arhitekture, političke filozofije i teorije umetnosti;
2. Studije slučaja, koje dokumentuju participativne prakse iz različitih konteksta u Srbiji, od aktivizma na Savskom keju i otpora izgradnji mini-hidroelektrana u selu Topli Do, do participativnih procesa u zaštiti baštine u Baču i Almaškom kraju, kao i umetničkih i zdravstveno-socijalnih inicijativa;
3. Participativno akciono istraživanje realizovano kroz eksperiment „Živa laboratorija“ i pokušaj aktiviranja prostora Mesne zajednice Sava u bloku 45 na Novom Beogradu kao društveno-kulturnog centra.

Studije slučaja predstavljaju najdinamičniji segment knjige, jer dokumentuju kako se participacija u praksi rađa iz svakodnevnih borbi za prostor, resurse i priznanje. Posebno su upečatljive analize višegodišnjeg delovanja aktivista Savskog keja i meštana sela Topli Do, koji su uspeli da zaustave izgradnju ekološki štetnih mini-hidroelektrana. Ovi primeri – a naročito u kontekstu protesta 2024/2025, zborova i blokada – podsetnik su na transformativni potencijal samoorganizovanja u uslovima urušenog poverenja u institucije i ograničene institucionalne odgovornosti.

Niz poglavlja usmerava pažnju čitalaca na dugoročne procese participativnog upravljanja kulturnim pejzažima, odnose zajednice i okruženja, te etičke dimenzije društvenog angažmana. Posebno se izdvaja poglavlje Višnje Kisić, Gorana Tomke i Sanje Iguman Glušac posvećeno „više-nego-ljudskom“ svetu u Bloku 45, koje kroz perspektivu posthumanističke teorije i ekološke etike otvara novo polje promišljanja participacije. Umesto da je sagledaju isključivo kao društvenu ili političku kategoriju, autori je razumeju kao mrežu odnosa koja uključuje materijalne, prostorne i ne-ljudske aktere. Ovaj teorijski pomak značajno proširuje pojam zajednice i doprinosi razumevanju participacije kao ontološki i afektivno ukorenjenog procesa.

Iako napisana u akademskom stilu, knjiga je jasno strukturirana i pristupačna široj stručnoj javnosti: istraživačima, praktičarima, aktivistima i donosiocima odluka u oblasti kulture i urbanizma. Autori i autorke uspešno povezuju

teorijska promišljanja s terenskim i iskustvenim uvidima, čime je postignuta ravnoteža između analitičkog i interpretativnog pristupa. Poseban doprinos publikacije leži u bogatom empirijskom materijalu – mapama, upitnicima i vizuelnoj dokumentaciji – koji joj daje i dodatnu metodološku vrednost. Dvojezično izdanje, s naslovima i apstraktima na engleskom jeziku, dodatno olakšava međunarodnu vidljivost i razmenu iskustava.

Oснаživanje participacije u kulturi i arhitekturi donosi važan doprinos savremenim raspravama o participativnom upravljanju i javnim dobrima. Zbornik je naročito relevantan za istraživače postsocijalističkih gradova i nasleđa samoupravnog socijalizma. U tom kontekstu, posebno vredan aspekt zbornika jeste temeljna pravna i institucionalna analiza koju nude Aleksandar Mijailović i Milica Kočović De Santo, jer postavlja informativan okvir za razumevanje praktičnih primera predstavljenih u ostalim poglavljima. Njihov doprinos jasno povezuje teorijske ambicije projekta s konkretnim mogućnostima institucionalizacije participacije u oblasti kulture, planiranja i upravljanja prostorom. Pored toga, ova publikacija biće od velike koristi istraživačima i studentima sociologije, antropologije, politikologije, arhitekture i urbanizma, ali i aktivistima, planerima pa čak i nekim budućim lokalnim samoupravama u potrazi za modelima uključivanja meštana u procese odlučivanja. Naročito vredan metodološki doprinos čitavog projekta, a time i ove publikacije, predstavlja primena modela participativnog akcionog istraživanja u domaćem kontekstu, što je retkost u društvenim naukama u Srbiji.

Međutim, najveća snaga ove publikacije leži u interdisciplinarnosti i samorefleksiji: autori i autorke otvoreno razmatraju sopstvene pozicije moći, institucionalne privilegije i etičke dileme koje proizlaze iz akcionog istraživanja. Kako primećuje Mihaljinac, svesnost o ovoj asimetriji između istraživača i učesnika zajednice čini jedan od najvrednijih uvida projekta EPICA. Slabija strana knjige leži u nedostatku snažnije teorijske sinteze koja bi objedinila različite pristupe. Ipak, urednički izbor da se sačuva pluralnost glasova može se tumačiti i kao dosledno sprovođenje participativnog principa – knjiga, poput projekta koji predstavlja, odbija da uspostavi jedinstveni autoritet nad značenjem „participacije“.

Umesto da participaciju predstavi kao stabilan koncept ili unapred zadati model, *Oснаživanje participacije u kulturi i arhitekturi* performira je kao proces pregovaranja, eksperimentisanja i zajedničkog autorstva. Knjiga dokumentuje i teorijski promišlja napore da se „učestvovanje“ u kulturi i prostoru pretvori u stvarnu društvenu praksu, otkrivajući kako obećanja, tako i izazo-

ve rada „za i sa zajednicom“. Time ovaj zbornik postaje dragocen doprinos savremenim raspravama o samoupravljanju, javnim i zajedničkim dobrima, kao i obnovi društvene solidarnosti.

Primljeno: 5. 11. 2025.

Prihvaćeno: 10. 11. 2025.

Ljubica Ristovski¹

Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

792:351.751.5(4)(049.32)
COBISS.SR-ID 182655241**ĆUTANJE I /ILI PROTEST**

(*Cenzura u pozorištima savremene Evrope – ćutanje i protest*, uredili En Etijen i Kris Megson, akademska štampa Univerziteta Egzeter, Engleska, 2024)

Knjiga *Cenzura u pozorištima savremene Evrope – ćutanje i protest*, objavljena je 2024. godine u izdanju Univerziteta Egzeter u Engleskoj, a uredili su je profesori En Etijen i Kris Megson.

En Etijen, urednica knjige, profesor je Univerziteta u Korku, u Irskoj, gde predaje modernu i savremenu dramu, a najveći deo njenog istraživanja usredsređen je na cenzuru koja se primenjuje u pozorištu, dok je Kris Megson, takođe urednik knjige, docent na Univerzitetu u Londonu, Rojal Kolovej koledžu, a njegova istraživanja su usmerena ka posleratnoj i savremenoj drami, kao i dokumentarnom i verbatim pozorištu.

Knjiga je koncipirana tako da ima tri dela: 1. **Forme i izvori cenzure**, 2. **Duhovi prošlosti** i 3. **Postavljanje tabua na scenu**, svaki deo ima po tri poglavlja, a urednici su osmislili i da u svako poglavlje uvrste pet studija slučaja (**nazvanih intervencijama**), kao posredovanje temama obrađenim u pojedinom poglavlju. Knjiga je opremljena i indeksom.

Uvodni tekst *Cenzura u vremenima žestokih promena* potpisuju En Etijen i Kris Megson. U njemu autori preciziraju da se knjiga bavi periodom od 1989. godine pa do danas, a glavna polazna pitanja naznačena su u tome kakav je sadržaj (politički, sociološki, pravni i kulturni) cenzure u pozorištima nakon tektonskih promena u Evropi, odnosno koji su novi mehanizmi cenzure i kakvi su odgovori umetnika na njih. Urednici su knjigu osmislili tako što su u centar interesovanja stavili studije slučaja u kojima se predstavlja rad ključnih dramskih pisaca i reditelja, kao i značajne pozorišne produkcije, s posebnim

1 ljubica.ristovski@gmail.com; ORCID 0009-0005-8441-5864

osvrtnom na to kako se to odražava kroz cenzuru ali i aktivnosti i manifestacije umetničkih politika i aktivizma, donoseći tako svežu sliku cenzure u Evropi. Profesori Etijen i Megson su na početku izneli svoju definiciju cenzure, razmatrajući je kroz spektar različitih tumačenja, kao „bilo koji pokušaj promene integriteta umetničkog rada i njegove recepcije“ (2024: 7). Skidanjem zabrana na objavljivanje dokumenata iz arhiva i objavljivanjem novih studija o cenzuri otvaraju se novi horizonti o prilagođenjima starih cenzorskih modela u novoj formi, strukturi ili pojavnom obliku.

Prvi deo knjige **Forme i izvori cenzure** po urednicima istražuje cenzuru kroz savremene strategije i posledice njihove primene na sadašnji proces stvaranja pozorišne produkcije. U njemu su obuhvaćeni: Intervencija – studija slučaja Viki An Kremona i Marka Galee *Osvajanje prostora: Rušenje kapija malteške utopije* i tri poglavlja Milene Dragičević Šešić i Aleksandre Jovičević *Glasovi iz poluperiferije: Pritisak, samocenzura i mikropolitika otpora na Zapadnom Balkanu*, Aleksa Trastrum-Tomas *Carevo novo odelo: Ideologija i cenzura u savremenom ruskom pozorištu*, En Etijen i Liza Ficpatrik: *Usponi i ukidanja: Implicitna cenzura na slobodnoj irskoj sceni*.

U prvoj Intervenciji Viki An Kremone i Marka Galee, u studiji slučaja analiziraju ubistvo novinarkе sa Malte i odjeke tog strašnog slučaja koji je samo podstakao pozorišne reakcije i proteste protiv političara i cenzure.

Istraživačka studija Milene Dragičević Šešić i Aleksandre Jovičević ispituje nastanak i primenu različitih mehanizama cenzure izvodačke umetnosti u zemljama bivše Jugoslavije i centralne Evrope, nakon 1989. godine. Autorke se bave pitanjima ko ima pravo da zabrani pozorišnu predstavu, kako promena snage u različitim političkim, socijalnim i kulturnim okruženjima izaziva različite tipove i mehanizme cenzure, te kako umetnici, pozorišni menadžeri, kritika i publika reaguju na situacije vezane za cenzuru i postoje li reakcije na četiri tipa cenzure koje su autorke definisale. Tekst donosi istorijski kontekst nastanka i razvoja cenzure i njenih mehanizama vezanih za bivšu Jugoslaviju. Zbog različitih tumačenja cenzure autorke su definisale reprezentativne primere na savremenom Zapadnom Balkanu. Četiri tipa cenzure su: a) direktna cenzura – koju sprovode državne institucije vlade, pokrajinske ili lokalne autonomije, a ponekad i pozorišni menadžeri u strahu od kritike ili političke represije; b) indirektna cenzura – najčešće ekonomska, koja se implementira putem javnih preduzeća ili privatnih kompanija najčešće kroz subvencije, sponzorstva i reklame; c) ulična cenzura – javni protesti pojačani kampanjama tabloidnih medija koji zastrašuju autore koji kritikuju vlasti, pretnje smrti

ili nasiljem; d) samocenzura – koju sprovode pozorišni menadžeri, umetnički direktori, reditelji, dramski pisci i glumci, a koja je najčešće uslovljena strahom od gubitka posla, finansijske podrške ili javnog statusa, ili direktnim represivnim merama (2024: 37).

Autorke su analizirale i konkretne pozorišne primere u okviru tipova cenzure koje su utvrdile istraživanjima, pa su primeri direktne cenzure zabrane predstava autora Slobodana Milatovića – *Politika kao sudbina*, SKC Beograd (1984) i *Što je čovek nego biciklista* (1996). Indirektna cenzura ima najveću primenu jer deluje ukidanjem finansiranja, a primeri su nastali kao posledica promene vlasti u Srbiji 2012, te je 2014. Festival Tvrdava teatar izgubio podršku lokalne vlasti, predstave izvedene na festivalu Bitef imale su sličnu sudbinu, ali je ona vezana direktno za položaj umetnika – *Ako dugo gledaš u ambis* Z. Pakovića i *Udar na vest* M. Bogavac i M. Grubić (obe 2021), *Jami distrikt* K. Mladenović i M. Bogavac (2017). i *Trilogija Pass-port* A. Urbana (2012). Centar za kulturnu dekontaminaciju podržavao je i prikazivao predstave koje su se suočavale s problemima: *Srebrenica – kad mi mrtvi ustanemo* Z. Pakovića (2021), *Enciklopedija života* J. Neziraj i Z. Paković (2015), a i alternativna pozorišta *DAH teatar*, *Reflektor* i *MIM* suočili su se sa izostankom finansiranja javnog sektora, a uspeali su da prežive jedino zahvaljujući inostranim donacijama. Zajednička strategija Ulične cenzure vezana je za medijske kampanje koje su uticale da pozorišta nisu dobijala ni dotacije, ali ni sponzorsku podršku, a tu su primeri *Festival Mirdita – Dobar dan*, *Dani Sarajeva* u Beogradu. Što se tiče samocenzure, ona je najmanje vidljiva jer počiva na individualnom umetničkom procesu, a institucionalna samocenzura odražava se u odlukama oficijelnih pozorišnih kuća da onemoguće gostovanja provokativnih ili nepodobnih predstava, jer su sale unapred zauzete.

Pozorišni reditelj Oliver Frlić uspeo je da svojim predstavama isprovocira i izazove reakcije gde god da je radio, jer „često konfrontira svoju publiku sa skrivenim ali uznemirujućim tabuima” (2024: 45), a radio je u bivšim republikama Jugoslavije, ali i u Poljskoj i Nemačkoj. Jedna od Frlićevih strategija je da neprestanim postavljanjem pitanja, ali i ispitivanjem postojećih strukturnih snaga unutar teatra (2024: 46), ispituje granice.

Autorke zaključuju da je cenzura, redefinisana u bilo kom obliku, čak i najfinijem, uvek pretnja za otvorenost društva, za umetnost uopšte kao i slobodnu ljudsku misao (2024: 49).

U drugom poglavlju, Aleks Trastrum-Tomas, u *Carevo novo odelo: Ideologija i cenzura u savremenom ruskom pozorištu*, piše o slučaju Kirila Serebrenikova ilustrujući cenzuru u današnjoj Rusiji. Slučaj Serebrenikova je pokazao apsurdnost optužbi kojima je bio podvrgnut, najpre zbog svojih stavova koji su bili suprotstavljeni zvaničnim stavovima države. Autor naglašava da su mehanizmi politika kulture dobili konkretnije sistematizovane forme s jasnim procedurama koje se sprovode protiv pozorišta prisiljavajući ih na konformizam, samocenzuru, nastojeći da ostanu u bezbednoj zoni normi koje diktiraju Ministarstvo kulture i njeni agenti.

Treće poglavlje, *Usponi i ukidanja: Implicitna cenzura na slobodnoj irskoj sceni* An Etjen i Lize Ficpatrik, studija je slučaja usredsređena na ućutkivanje ženskog glasa u pozorištima Irske i Severne Irske. U studiji se istražuju strategije cenzorstva kroz programske i finansijske odluke o repertoarskim poduhvatima, a pod implicitnom cenzurom autorke podrazumevaju snagu pravila koja nisu izgovorena (2024: 70). Polusvesna čak nesvesna cenzura ima za rezultat da su ženski autori – dramaturškinje, rediteljke – manje zastupljene u odnosu na suprotni pol, a autorke zaključuju da je ta operacija tihe cenzure primer implicitne cenzure kojom se marginalizuju glasovi i kreativan rad (2024: 85).

Drugi deo knjige, **Duhovi prošlosti**, istražuje tenzije između prošlosti i sadašnjosti u smislu cenzorskih metoda i zaveštanja istorije. U ovom delu knjige obuhvaćeni su: Intervencija – *Cenzura u Mađarskoj: komedija, tišina i subverzija* Andree Tompa, 4. poglavlje Denisa Poniža: *Ništa novo na istočnom frontu: Cenzura u savremenoj Sloveniji*, 5. poglavlje Agnješke Jakimiak: *Nebožanska komedija – ostaci i samocenzura kao rad u toku u Poljskoj* i 6. poglavlje Endrua Holden: *Operska cenzura u Evropi: produkcija, cirkulacija i recepcija na transnacionalnom tržištu* i Intervencija Loneke van Heugten: *Upornost tradicije – Performativnost u kontroverzi oko holandskog Crnog Petra*.

Andrea Tompa piše o slučaju reditelja Arpada Šilinga i detektuje brojne forme cenzure danas u Mađarskoj.

Denis Poniž u svojoj studiji izučava situaciju u Sloveniji dajući i istorijski uvid u cenzuru i navodi primer kada je Vaclav Havel bio zabranjen u svojoj zemlji, a igran u Nacionalnom pozorištu u Ljubljani. Autor zaključuje kako se danas nije mnogo šta promenilo, jer su ulogu cenzora od države preuzeli privatni subjekti.

Agnješka Jakimiak u svojoj studiji slučaja analizira rad Olivera Frljića na tekstu „Nebožanska komedija”, koju je radio u Krakovu. Frljić je hteo da napravi svoju adaptaciju, ali nailazeći na otpor ne samo pozorišne trupe već i uprave koja je zamrzla projekat, Frljić je odlučio da otkáže predstavu i, kako Jakimak zaključuje, kada je zamrzlo predstavu i pokušalo da dokaže jednu od inicijalnih premisa da su mehanizmi isključenja i diskriminacije institucionalno i socijalno podržani (2024:135), pozorište je u stvari izgubilo bitku.

Šesto poglavlje knjige obuhvata tekst Endrua Holdena o cenzuri u operskim predstavama u transnacionalnom kontekstu Evrope. Opera je od svog nastanka stvarana i plasirana u transnacionalnom kontekstu, koji zagovara legalno institucionalne i neformalne procese cenzorstva (2024: 137). Analizirajući različite operske produkcije u Evropi, ali i širom sveta, autor zaključuje da cenzura nije jedan proces, niti linearna akcija između dve sile – umetnika i autoriteta, niti cenzurisanja ili necenzurisanja, u operi više nego drugde, deluje mnogo sila u onome što bi se moglo nazvati matricom cenzure i one deluju u više dimenzija (2024: 151).

Drugi deo se završava Intervencijom holandskog autora Loneke van Heugten o događaju oko Crnog Petra, rasizmu i tradiciji.

Treći deo knjige, **Postavljanje tabua**, kako urednici navode, stavlja u prvi plan niz osetljivih tema i predstava koje se mogu smatrati „neizrecivim” i/ili „negledljivim”, a on obuhvata Intervenciju Roa Ali: *Rasna cenzura u doba kulturnih ratova*, 7. poglavlje Kris Megson: *Slike protesta: religija, pozorište i cenzura*, 8. poglavlje Olga Kolokitha, Julija Belinskaja i Matina Matku: *Religija i politika: utišavanje grčkog pozorišta u XXI veku*, 9. poglavlje Dankan Viler: *Zviždanje i zabrana: Sloboda i prohibicija u španskoj „Nacionalnoj fjesti”*, a završava se Intervencijom Hane Probst: *Igrajte dalje Periferija – iracionalna kvirnost kao otpor cenzuri u geštalt šibari performansu*.

U Intervenciji Roa Ali istražuje ratove kultura odnosno *kulturu otkazivanja* za koju on smatra da je instrument, da rediguje ideološke linije koje sama država kao cenzor može da racionalizuje i marginalizuje (2024: 169).

U sedmom poglavlju Kris Megson istražuje višeslojne veze religije i cenzure ilustrujući ih kroz nekoliko studija slučaja. Kao zaključak Megson se osvrće na ulogu svetih slika kao središta vere za verujuće, i to vidi kao objašnjenje za one predstave koje je ciljala cenzorska publika.

U osmom poglavlju autorke Kolokkita, Belinskaja i Matku istražuju ulogu crkvenih institucija u utišavanju pozorišne produkcije u Grčkoj. Naime od 1986. godine, kada su ukinuti cenzorski odbori, prakse cenzure su nastavljene iz političkih i religioznih razloga.

U devetom poglavlju Dankan Viler istražuje drugu vrstu spektakla u Španiji – koride, koje su već neko vreme u fokusu protesta različite publike. U studiji slučaja on pokazuje kako bilo koji pozorišni performans posmatran kroz fokus cenzure otkriva kompleksne tenzije između slobode i kreacije.

Knjiga se završava Intervencijom Hane Probst, koja detaljno opisuje svoje iskustvo kao gledalac Šibari performansa u Berlinu. Njen zaključak je da je neko delo cenzurisano zato jer mi znamo o konstitutivnoj snazi dela koju ono ima (2024: 237).

Knjiga „Pozorišna cenzura u savremenoj Evropi“ osmišljena je kao svojevrsna zbirka različitih studija slučaja o cenzuri i njenim primenjenim metodama u Evropi i šire. Vremensko ograničenje koje su urednici postavili da se izučavanja odnose na period nakon 1989. godine doprinose tome da imamo priliku da pročitamo radove o savremenim primerima primene cenzure u pozorištima.

Najjači utisak ostavio je rad profesorki Dragičević Šešić i Jovičević, jer su uspele da obuhvate i istorijsku potku nastanka cenzure, da na brojnim primerima ukažu na tipove i metode primene cenzure danas, ali i da sistematizuju različite tipove cenzure uopšte. Takođe su istakle brojne umetnike a posebno reditelje koji i danas predvode protest protiv cenzure. Istakle su i rad Olivera Frlića, koji je obeležio pozorišnu scenu ne samo kod nas već i u našem bližem i širem okruženju.

Knjiga je i opominjuća jer smo suočeni s činjenicom da cenzura nije nešto što je postojalo nekad davno, ona je prisutna tu, stalno i koristi sve suptilnije oblike, gušeći umetničku, ljudsku slobodu izražavanja.

Primljeno: 4. 11. 2025.

Prihvaćeno: 10. 11. 2025.

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. 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 абecedном 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, у сваки рад се додаје абecedно слово по реду, на пример 1998а, 1998б...

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

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

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

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

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

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

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

Anthology of Essays by Faculty of Dramatic Arts

Instructions for Authors

1. Journal title: *Anthology of Essays* (by The Faculty of Dramatic Arts)
2. The journal is a periodical, issued twice a year. 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 (prir.) 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 Милена Драгићевић Шешић, професор емерита
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Дивна Вуксановић, редовни професор
Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду

др Марина Миливојевић Мађарев, редовни професор
Академија уметности, Универзитет у Новом Саду

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

др Предраг Терзић, редовни професор, Факултет за медије и
комуникације, Универзитет Сингидунум

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

др Маја Боснар, ванредни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

др Бојана Матејић, ванредни професор
Факултет ликовних уметности, Универзитет уметности у Београду

др Вук Вуковић, ванредни професор
Факултет драмске уметности, Универзитет Црне Горе

др Горан Томка, ванредни професор
Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум

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

др Драган Ђаловић, редовни професор
Факултет савремених уметности, Београд

др Катарина Шмакић, доцент
Факултет за дипломатију и безбедност
Универзитет Унион Никола Тесла у Београду

Издавач

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

За издавача

Драгутин Ђирковић, в. д. декана

Лектура

Сташа Мијић

Лектура текстова на енглеском језику

Маја Марсенић

Коректура

мр Александра Протулипац

Ликовно решење корица

Урош Ранковић

Припрема и штампа

Џигоја
Ш Т А М П А

Студентски трг 13, Београд
office@cigoja.com
www.cigoja.rs

Тираж

300 примерака



Радови подлежу лиценци Creative Commons 4.0.

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